

Varja Balžalorsky Antić

Lirski subjekt

Rekonceptualizacija

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA



STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

LIRSKI SUBJEKT

Rekonceptualizacija

Varja Balžalorsky Antić

Studia litteraria 25

Uredniki zbirke: Marijan Dović, Jernej Habjan, Marko Juvan

Varja Balžalorsky Antić

Lirski subjekt: rekonceptualizacija

Recenzenta: Irena Novak Popov, Marcello Potocco

Oblikovna zasnova: Ranko Novak

Stavek in prelom: Alenka Maček

Izdajatelj: ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede

Za izdajatelja: Marko Juvan

Založila: Založba ZRC

Za založbo: Oto Luthar

Glavni urednik založbe: Aleš Pogačnik

Tisk: Collegium Graphicum d. o. o., Ljubljana

Naklada: 300 izvodov

Prva izdaja, prvi natis.

Ljubljana 2019

Izid publikacije je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS.

GIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82.0-1

BALŽALORSKY Antić, Varja

Lirski subjekt : rekonceptualizacija / Varja Balžalorsky Antić. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2019. - (Studia litteraria / Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, ISSN 1855-895X ; 25)

ISBN 978-961-05-0153-4

298302464

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789610501534>

Vsebina

9	Uvod
9	Predgovor
11	Zahvale
12	Prve objave
13	Preliminarna vprašanja
13	Vprašanje o diskurzu: na poti k literarnemu diskurzu
18	<i>Izjavljanje, semantični in semiotični red</i>
21	<i>Ekskurz: Nastavki za teorijo diskurza v Schleiermacherjevi hermenevtiki</i>
29	Vprašanje o subjektu v filozofiji in družboslovnih znanostih
31	<i>Subjekt v filozofiji</i>
33	<i>Subjekt v družboslovnih znanostih</i>
35	Vprašanje o liriki
35	<i>Premiki v sodobni genologiji</i>
36	<i>Žanri kot realnost diskurza</i>
38	<i>Lirika</i>
45	<i>Lirski subjekt v genološki luči</i>
47	Lirski subjekt, subjekt v pesmi
47	Terminologija
49	Zgodovinski drobci: dve tendenci
49	<i>Charles Batteux: Les Beaux-Arts réduits à un même principe</i>
52	<i>Hegel o liriki</i>
54	<i>Renesansa in furor divinus</i>
55	<i>T. i. romantična paradigma</i>
58	<i>Nietzschejevo Rojstvo tragedije iz duha glasbe</i>
59	<i>Rojstvo pojma lyrisches Ich</i>
61	<i>Metapoetološki pogledi</i>
68	Moderne literarne teorije lirskega subjekta
68	<i>Lirski subjekt v Die Logik der Dichtung K. Hamburger (ponovno branje)</i>

69	Izjavni sistem jezika
71	Sistem literature v odnosu do izjavnega sistem jezika
72	Lirika in lirski subjekt
77	Sklep
80	<i>Kratek prelet prispevkov k teoriji lirskega subjekta v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja v nemškem govornem območju</i>
82	<i>Karlbeinz Stierle: Identiteta diskurza, transgresivnost lirike in njen subjekt</i>
83	Identiteta in diskurz
84	Lirska transgresija
86	Lirski subjekt kot stičiščnica in bežiščnica
89	Poetry as Discourse <i>Anthonyja Easthopa</i>
91	<i>Zborniki o lirskem subjektu v francoskem govornem območju po letu 1995</i>
94	<i>Transgenerični naratološki pristopi v nemškem in angleškem govornem območju</i>
95	<i>Lirski subjekt v literarni teoriji Janka Kosa</i>
101	Moderni pogledi na subjekt v pesmi
101	<i>Fenomenologije afektivnega: pesemski subjekt kot afektivni-patični subjekt</i>
101	Emil Staiger
103	Antonio Rodriguez: sinteza fenomenologij afektivnega
106	<i>Semanaliza Julie Kristeve: proces označevanja, proces subjekta</i>
106	Od znaka k tekstu kot dejavnosti pomenjanja/označevanja
108	Kateri subjekt v procesu: razpočenje enostnega subjekta
109	Semiotična <i>chora</i> , semiotično, tetično, simbolno
111	Genotekst, fenotekst
112	Komentar
115	Subjekt v procesu pesmi, subjekt pesmi v procesu
115	Proces teksta in subjektivacija (uvodni zaris)
120	Ricoeurjeva dialektika <i>ipse</i> in <i>idem</i> v lirski personi
128	Intermezzo: avtorska funkcija (Foucault), gledišče (Lotman)
132	Ponovno branje Bahtinovich tez o poeziji
141	Ducrotova polifonična teorija izjavljanja
147	Benveniste: subjektiviranje v govoric
150	Benvenistovi zapiski o Baudelairu kot nastavki za teorizacijo pesniške govovice

155	Meschonnicova poetika diskurza
157	<i>Reference poetike diskurza</i>
158	<i>Kritika jezikovnega znaka: signifiante, množveni pomenjevalec, recitativ, kontinuiteta, zgodovinskost</i>
161	<i>Rekonceptualizacija ritma</i>
163	<i>Subjekt v poetiki diskurza</i>
166	<i>Transsubjekt kot prostor individualne in kolektivne dialoške subjektivacije</i>
168	<i>Sklep</i>
170	Neegološke teorije individua
172	<i>Individuum</i>
174	<i>Neposredna zavest</i>
176	<i>Frankovo tolmačenje Sartrovega predrefleksijskega cogita</i>
178	<i>Novalis</i>
181	<i>Vzporednice med Benvenistovo lingvistiko diskurza in Meschonnicovo poetiko diskurza ter neegološkimi teorijami individua in samozavedanja</i>
186	<i>Schleiermacherjev stil in predrefleksijska zavest</i>
188	Predrefleksija in refleksija v (pesemskem) diskurzu
195	Pesemski subjekt in subjektna konfiguracija pesmi
197	Študija primera 1: trubadurski pesemski subjekt
197	<i>Referenčni pogledi na subjekt pri trubadurjih</i>
200	<i>Elementi subjektivacije v srednjeveški filozofiji</i>
202	<i>Lirska persona in intertekstualnost</i>
208	<i>Ravni izjavljanja in izjave; metapesem, performativ</i>
211	<i>Orkestracija gledišč in glasov</i>
214	<i>Pomenjanje v izjavljanju: oblika – pomen – telo – subjekt</i>
218	<i>Splet pesmi in glasbe: melodični subjekt, kolektivni subjekt</i>
219	<i>Sklep</i>
220	Študija primera 2: analiza pesemskega subjekta v pesmi
	Henrija Michauxa <i>Upočasnjena</i>
220	<i>Matrica Michauxeve »ženske lirike«</i>
222	<i>Polnina, praznina ega</i>
225	<i>Pretočnost, zlitost, razdruženost: subjekt izjave in gledišča</i>
228	<i>Izjavljanje</i>
231	<i>Zaokroženost: izotopije</i>
232	<i>Recitativ v Upočasnjeni</i>
232	Ritem in semantična prozodija

234	Akcentuacijski ritem
236	Semantična prozodija
242	<i>Sklep</i>
244	Rekapitulacija in sistematizacija ravni subjektne konfiguracije
247	<i>Raven organiziranosti besedila</i>
251	<i>Raven izjavljanja kot posredovalna raven zgodbenega sveta</i>
253	<i>Raven zgodbe in izjave</i>
255	<i>Perspektivizacija in fokalizacija</i>
257	<i>Dodatni parametri pri vzpostavitvi subjektne konfiguracije in njeni obravnavi</i>
263	Dodatki
263	Dodatek I: Henri Michaux: <i>La Ralentie</i> (Upočasnjena)
275	Dodatek II: Osnovna skica subjektne konfiguracije
275	<i>Povzetek pogledov na subjekt v liriki</i>
276	<i>Jezikoslovni pogledi na strukturiranost diskurza</i>
276	<i>Subjektna konfiguracija v pesmi</i>
281	Bibliografija
293	Imensko kazalo
299	Summary

Uvod

Predgovor

PRIČUJOČA KNJIGA SI NA OZADJU literarnoteoretskega vprašanja o lirskem subjektu zastavlja vprašanje o subjektu v pesmi. Za kakšen subjekt gre? V kakšnem odnosu je z drugimi oblikami subjektivacije, ki jih človek doživlja v svojih raznolikih življenjskih praksah? Kakšna je njegova singularnost? Na ta vprašanja knjiga ne poda izrecnih odgovorov, a se jim implicitno približuje, s tem ko osvetljuje različne perspektive. Zato si jo zamišljamo kot nekakšen teoretično-spekulativen uvod v obširnejše praktično-analitične raziskave subjekta v pesmi, na nekaterih ravneh pa tudi v nastajajočo teorijo lirike.

Prav zaradi njenega izhodišča je študijo mogoče brati dvojno: po eni strani kot nekoliko vijugasto razvijanje rekonceptualizacije osnovnega pojma teorije lirike, lirskega subjekta, po drugi strani pa kot sprehod po določenih poglavjih teorije literature in, širše, teorij, ki utegnejo prispevati k rekonstrukciji te teorije. Nekatera poglavja so namreč oblikovana kot natančna branja posameznih teorij in kot poskusi njihove kritične strnitve. Za tak pristop smo se odločili v prid bolj poglobljenemu premišljevanju elementov teorij. Shematičnim povzetkom se v nekaterih drugih delih knjige vendarle nismo mogli izogniti, deloma zaradi obširnosti obravnavanega teoretskega korpusa, nekoliko pa tudi v misli na bralstvo. Posledica take zgradbe je vsaj delna razpršenost tematike in obseg razprave.

Raziskava je nastajala v dveh delih: med letoma 2007 in 2009 kot doktorska disertacija v okviru doktorskega študija na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, nadgradnjo pa je doživela v zadnjih letih, in sicer predvsem kot poskus sistematizacije dognanj o subjektni konfiguraciji kot rekonceptualizaciji lirskega subjekta in kot poskus pritegnitve transnaratoloških pristopov.¹

¹ Znanstvena monografija, ki je rezultat te nadgradnje, je nastala na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani v okviru temeljnega raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska

Ni si težko zamisliti povoda za začetek ukvarjanja s pojmom lirskega subjekta, ki je utrlo pot knjigi: to je vse bolj izražena diskrepanca med ustaljeno prakso teorije in prakso poezije, in sicer tako skozi zgodovino kot v njeni naj-sodobnejši podobi. Pojmovanja lirskega subjekta, ki so jih v drugi polovici 20. stoletja izpeljali veliki moderni literarnoteoretski sistemi, so resda že dlje zbu-jala pomisleke v literarni znanosti, deloma pa tudi v kritiki, če že ne v splošni bralski zavesti (kar je predvsem posledica šolskega načina branja poezije). V zadnjih dveh desetletjih je zlasti v nemški in francoski literarni vedi prišlo do poskusov prenove pojma lirskega subjekta, ki smo jih vpeli tudi v to študijo, ki pa, kot se zdi, še niso zares prodrli v širšo raziskovalno prakso.

Dvomi glede koncepta lirskega subjekta in celo izraza *lirski subjekt* navadno zadevajo oba člena besedne zveze. Zaradi poudarjanja hibridnosti žanrov v naj-novejših literarnozgodovinskih in literarnoteoetskih raziskavah in (sicer že neko-liko oslABLJENE) ideje antiesencializma je treba pretresti tudi sam pojem lirskega. Na drugi člen besedne zveze leti še več očitkov. Pomoderno stanje pač ni več era gospostva trdnega subjekta in o tem naj bi jasno govorila tudi sodobna poezija, zato se kritiška raba najraje izogiba izrazu *subjekt* ter uporablja izraz *lirski govorec*. Tak pogled, ki pravzaprav zadeva le izraz in ne pojma, je pravzaprav še vedno pripet na uveljavljeno različico velike (filozofske) zgodbe o genealogiji subjekta, pa naj pristaja na dejavno (*podstat*) ali na trpno (*podvrženost*) etimološko izpeljavo izraza *subjekt*. Kot kažejo sodobna filozofija ter druge humanistične in družbo-slovne discipline, je subjekt po razglasitvi svoje smrti spet vzniknil kot feniks v novih preoblekah. Upravičuje ta vznik tudi ponoven razmislek o tem, kako je s subjektom v pesmi oziroma kaj je subjekt v pesmi? Tradicionalna literarna teorija namreč postulira, da literarnega subjekta ne gre enačiti s filozofskim ali psihološkim pojmom subjekta. To drži s stališča, ki pojem razume kot specifično literarnomorfološko besedilno funkcijo. Toda kako je s subjektom v govoricu in v poeziji kot umetniški govoricu? Preglavice z lirskim subjektom najbrž izhajajo tudi iz pripetosti na ustaljene »trdne« konceptije subjekta kot nespremenljive zavesti, substance in identitete. Zaradi problemov, ki so se sproti pojavljali ob soočanju teorije s prakso ter literarne teorije s teorijami diskurza in teorijami subjekta, se je med pisanjem te študije izkazalo, da je smiselno govoriti o dveh konceptualnih ravneh. Zato smo lirski subjekt kot strogo literarnomorfološki

navzkrižja« (J6-8259), ki ga je iz državnega proračuna financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

pojem ločili od pesemskega subjekta kot diskurzivno-antropološkega in umetnostnega koncepta. Neizogibna implikacija take konceptualizacije pesemskega subjekta pa je tudi rekonceptualizacija lirskega subjekta v širši dispozitiv, ki smo ga poimenovali *subjektna konfiguracija pesmi*.

Študija je razdeljena na štiri sklope. Preliminarni sklop poglavij najprej umesti raziskavo v konceptualno polje diskurza, na kratko poda stanje modernih in sodobnih obravnjav subjekta v humanističnih in družboslovnih znanostih ter se posveti vprašanju literarne genologije z vidika lirike in lirskega subjekta. Drugi sklop v prvem delu oriše zgodovinski lok razumevanj subjekta v liriki v luči dveh tendenc – identifikacijske in transformativne teze –, nato pa podrobneje obravnava nekaj referenčnih modernih teorij lirskega subjekta in strnjeno razgrne panoramo sodobnih pogledov. V tretjem delu tega sklopa predstavimo dve moderni konceptiji subjekta v pesmi: fenomenološko in psihoanalitično. V tretjem sklopu z obravnavo izbranih referenc izpeljemo literarnovedne, filozofsko-lingvistične, sociološko-antropološke in filozofske argumente za prenovu pojma lirskega subjekta. V četrtem sklopu raziskavo sklenemo s študijama primera: z analizo subjektne konfiguracije v trubadurski poeziji in z natančnim branjem ter interpretacijo daljše pesmi Henrija Michauxa *Upočasnjena*. Temu dodamo še osnovno skico potencialnih elementov subjektne konfiguracije, ki jo v dodatku povzamemo s primeri iz svetovne in slovenske književnosti.

Zahvale

Za spodbudo in zaupanje se iskreno prisrčno zahvaljujem spoštovanemu in dragemu mentorju akad. prof. dr. Borisu A. Novaku, ki je vseskozi verjel v moj podvig, tudi ko se je zdelo, da je raziskava preveč ambiciozno zastavljena. Zahvala gre tudi vsem sodelavcem na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo, kjer sem se kot mlada raziskovalka v študijskih letih 2007/2008 in 2008/2009 lahko nemoteno posvetila raziskovanju. Zahvaljujem se prof. dr. Jean-Michelu Maulpoixu, ki me je v letih 2007 in 2008 prijazno sprejel v raziskovalno skupino *Observatoire des écritures contemporaines* na Univerzi Paris X – Nanterre in nato podpiral pri nadaljnji raziskovalni poti. Héloïse Gandon in Gimbi Dialloju, Mojki Žbona in Matjažu Počivalšku se toplo zahvaljujem za gostoljubje v Parizu.

Hvala profesorjem in kolegom za posredovane vire: pokojnemu profesorju Evaldu Korenu za skoraj nedostopne starejše nemške vire, profesorju Mihi Pintariču za nekatere francoske, Alenki Jovanovski za usmeritev k neegološkim teorijam individua in posredovanje literature, Seti Knop za posluh za moje bibliografske predloge pri nakupih oddelčne knjižnice.

Knjiga dolguje tudi budnemu in kritičnemu očesu urednic in urednikov prvih objav: Anne Besnault-Lévita, Darji Pavlič, Jelki Kernev Štrajn, Urški Perenič in Marijanu Doviću.

Zahvaljujem se tudi ARRS za enoinpolletno financiranje, Francoskemu inštitutu Charles Nodier za štipendijo francoske vlade in Ministrstvu za kulturo RS za dodelitev raziskovalne rezidence na Dunaju.

V sklepnem delu nastajanja monografije gre zahvala predvsem uredništvu knjižne zbirke *Studia litteraria*, ki se jo je odločilo objaviti in je nanjo potrpežljivo čakalo, prav posebej pa Jerneju Habjanu za budno spremljanje nastanka končne podobe knjige.

Vseskozi je v moje teoretsko (in neteoretsko) ukvarjanje s subjektom v pesmi verjel in ga spodbujal moj soprog Ivan Antić. Knjigo posvečam njemu in najinima hčerkama Isidori in Sari.

Prve objave

V nekoliko spremenjeni, večinoma krajši podobi so bila doslej objavljena naslednja poglavja: »Benvenistovi zapiski o Baudelairu kot nastavki za teorizacijo pesniške govorice« v Balžalorsky Antić 2016b in 2013b; »Benveniste: subjektiviranje v govorici« in »Meschonnicova poetika diskurza« v Balžalorsky Antić 2013a; »Študija primera 1: trubadurski pesemski subjekt« v Balžalorsky Antić 2014; »Ponovno branje Bahtinovih tez o poeziji« in »Ducrotova polifonična teorija izjavljanja« v Balžalorsky Antić 2016a; »Študija primera 2: analiza pesemskega subjekta v pesmi Henrija Michauxa *Upočasnjena*« pa v Balžalorsky Antić 2016b in 2018.

Preliminarna vprašanja

Vprašanje o diskurzu: na poti k literarnemu diskurzu

ZASTAVITEV POTI K RAZVIJANJU teorije literarnega diskurza se tudi nekatrim slovenskim raziskovalcem že dlje časa kaže ne zgolj kot zasilni izhod iz splošne krize svetovne literarne vede, temveč kot preporod te (Juvan 2006: 47; prim. Juvan 2003, Habjan 2005, Habjan 2008). Literarna veda se je ovedla antinomije, v katero jo je naplavilo dogajanje vseh »obratov« 20. stoletja, ki so pretresli družboslovne vede; znašla se je v dvojnem primežu (postmodernega) relativizma metodološkega pluralizma, ki tendira k interdisciplinarnosti kulturoloških študij ter »čisto« literarno teorijo in literarno zgodovino utaplja v transdisciplinarni Teoriji, in (moderne) esencializma velikih zaključenih literarnih sistemov 20. stoletja, povečini utemeljenih na imanentnih literarnovednih pristopih. V ozadju torej še vedno tiči veliki odmik od logocentrističnega metafizičnega esencializma, če že ne kar tisočletnega platonizma, če se je po Alainu Badiouju, rečeno z Nietzschejem, vse 20. stoletje trudilo, da »bi ozdravelo od Platonove bolezni« in je »antiplatonizem *obče mesto* dobe« (Badiou 2004: 57). Odmik je impliciral tudi prevprašanje avtonomnosti umetnosti in literature. Esencialistične opredelitve literature so bile postavljene pod vprašaj, meje med literarnimi in neliterarnimi praksami pa vsaj v najradikalnejših poststrukturalističnih zamahih teoretično spodkopane (gl. Juvan 2006: 118–120). Zaradi vsega tega je bila literarna veda torej prisiljena zamrzniti sliko in začeti izvajati samosanacijo. Ob tem pa se je ovedla dejstva, da si temelje lahko preporodi le s hkratnim zasukom pogleda na svoj primarni predmet, ki naj bi navsezadnje vendarle bila literatura.

Ko je francoska nova kritika v šestdesetih letih prejšnjega stoletja rušila primat pozitivistične literarne zgodovine, utemeljene na iskanju avtorjeve intence in zapovedanega enoznačnega smisla ter obremenjene s psihologističnim biografizmom, s tem ko je razglasila detronizacijo (ali celo smrt) avtorja kot novoveške institucije individualistične kapitalistične ideologije, je bil eden od njenih ukrepov za vzpostavitev popolne avtonomnosti literarnega teksta zašitje tega v zaprto, hermetično strukturo, utemeljeno na mreži znakov. Zgled je prišel od (sicer enoznačnega in v marsičem zmotnega) strukturalno-

lingvističnega tolmačenja Saussurjevega pojmovanja jezika kot abstraktnega sistema znakov. Nadaljnje poststrukturalistično razrahljanje (literarnega) teksta v neskončen intertekst se je povečini prav tako dogajalo v polju jezika – sistema – koda in brezsubjektne, anonimne, avtonomne iterabilnosti.

Porajajoče se teorije literarnega diskurza se od teh dveh principov skušajo distancirati, s tem ko poskušajo konceptualizirati literaturo kot diskurz na temelju teorij, ki v ospredje postavljajo intersubjektivnost in ireduktibilni dialog v radikalni kontingenčni historičnosti. Marko Juvan vidi rešitev za premostitev zgoraj omenjene antinomije v reflektiranem vključevanju obeh tendenc, Teorije in teorije, v snovanje teorije literarnega diskurza, ki bi osvetlila tako *differentio specifico* tega diskurza kot njegov odnos do drugih družbenih diskurzov in praks. Specifičnost literature, literarnost, se zdi Juvanu torej smiselno iskati šele na ravni diskurza, s čimer Juvan (2006: 50) očitno postavlja komunikacijsko-posredovalno funkcijo, utemeljeno na intersubjektivnosti, na mesto enega osrednjih principov literarnosti.

Pri iskanju specifike interakcijske funkcije literarnega diskurza se Juvan naslanja na Johansenovo tipologijo petih družbenih diskurzov (teoretskega, tehničnega, praktičnega, zgodovinskega, mimetičnega), pri čemer se mu mimetični dispozitiv literature, torej njena sposobnost mimetiziranja tako drugih obstoječih diskurzov kot svojega lastnega, kaže kot vir njene historične, antropološke in sociološke nenadomestljivosti. Literarni diskurz Juvan namreč razume kot »kompleksno izjavo«, kot rabo »jezika, prek katere se vzpostavljajo subjektivna stališča«; kot rabo »jezika in drugih znakovnih sistemov, ki poteka prek izjav in izjavnih dejanj v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu, v konkretnih komunikacijskih situacijah; z njo se v odprti verigi dialoške izmenjave ohranja, kopiči (a na tej podlagi tudi preoblikuje) določeno področje vednosti, vrednot, predstav« (Juvan 2006: 48).

Kot opozarja Jernej Habjan (2005: 333), podobno specifiko literature že leta 1983 navaja Rastko Močnik (1983: 82): literatura se »s svojimi specifičnimi mehanizmi postavlja poprek čez ideološke diskurze, ki tako postanejo inter-diskurzivna razsežnost, a razsežnost, ki jo razlamlja literarna 'prečna' in ki se potem ne more več kopati v svoji avtoidentičnosti in samozadostnosti«. Tako v Juvanovi kot v Močnikovi dikciji slišimo odmev daljne izjave Bahtina/Medvedeva, ki jo prav tako navaja Habjan (2008: 30):

Literatura vstopa v ideološko dejanskost, ki jo obkroža, kot njen samostojen del, saj zaseda v njej posebno mesto, in sicer v obliki na določen način organiziranih književnih del s specifično, le zanje značilno strukturo. Ta struktura kakor sleherna ideološka struktura prelamlja nastajajočo družbeno-ekonomsko bit, in sicer jo prelamlja na sebi lasten način. Toda hkrati literatura v svoji »vsebin« odseva in prelamlja odseve in prelom drugih ideoloških sfer (etike, vednosti, političnih nauk, religije idr.), se pravi, literatura odseva v svoji »vsebin« celoto tistega ideološkega obzorja, katerega del je tudi sama. (Bahtin 2000: 198–199)

Na tem mestu smo s tremi navedki le oplazili družbeno, zgodovinsko, ideološko in s tem tudi etično in politično razsežnost, ki jo predpostavlja mišljenje literature kot enega od družbenih diskurzov. O družbenem, zgodovinskem, ideološkem in torej političnem poezije kot diskurza naj zaenkrat zgolj anticipiramo z mislijo Henrija Meschonnic, da je tako za teorijo poezije kot za teorijo diskurza, kolikor je diskurz dejavnost govornice subjekta v družbeno-zgodovinskem toku, ključno, da poezijo razumemo kot diskurz, in sicer kot specifičen diskurz. Pojem diskurza je tako lahko strategija (Meschonnic 1982: 61). Je strategija – varovalo, ki naj razmislek o literaturi vodi onstran mišljenja njene estetske »avtoidentičnosti in samozadostnosti«, na drugem koncu pa naj se zavaruje pred redukcijo literature na ideološko sfero.

V nadaljevanju nas bo zanimala predvsem notranja specifika lirike kot diskurza, kolikor bo naši raziskavi uspelo misliti zadani predmet na ozadju teorij diskurza. Že na tem mestu se torej zaradi naravnosti same raziskave distanciramo od bolj sociološke foucaultovske koncepcije diskurza in se sklicujemo na (filozofsko-)lingvistične teoretizacije, ki pa imajo sociološko-antropološke implikacije. Z Juvanovim očrtom delimo njegovo očitno pripravljenost, na katero je opozorila že Alenka Koron (2005: 131–132), in sicer pripravljenost, da črpa tako iz (nekaterih) jezikoslovno naravnanih smeri analize diskurza kot iz bolj imanentistično usmerjenih paradigem.

Osrednje momente vseh treh metodoloških paradigem – avtorja, delo, bralca – (gl. Virk 1999) je nujno treba pritegniti v razpravljalni horizont že zaradi skupnega imenovalca, ki jim ga dodeljuje sam predmet raziskave – lirski subjekt. Seveda nobenega od momentov ne bi bilo mogoče obiti že zaradi (historične) obravnave teorij, ki se problematike skoraj nikoli ne lotevajo na vseh ravneh hkrati.

Vendar ne bo šlo za to, da bi s sklicevanjem na teorije diskurza skušali spraviti pod streho vse tri momente, tako da bi se ravnali po pragmatiki diskurza in literarni diskurz razumeli kot vsakokratno konkretizacijo oziroma aktualizacijo komunikacijskega modela.² S tem bi namreč obenem pod krinko obravnave pragmatike govornih dejanj lahko spet zdrsnili v stare okvire pojmov enoznačnosti smisla, čiste intence in čistega učinka, kolikor je težava teorije govornih dejanj ravno v tem, da predpostavlja neproblematično posredljivost intence oziroma njeno vkodiranost v izjavo (in njeno ponovljivost, ki je osnovna zahteva komunikacije sploh).³ Izjava v teoriji govornih dejanj sicer je pojmovana

² Spomnimo se osnovnega modela: odpošiljatelj – sporočilo – kontekst – kanal – kod – prejemnik. Koncept sporočila iz komunikacijskega modela, ki ga Roman Jakobson razvije v *Lingvistiki in poetiki*, je bil večkrat kritiziran, a je bil pozneje v razširjenem Ecovem modelu nadomeščen s konceptom signala kot čistega zaporedja zvokov ali grafemov z dvojno funkcijo prenosa vsebine in poziva k komunikaciji. V tem smislu ustreza Schmidtovemu konceptu teksta in predstavlja sklop navodil za komunikacijo (gl. Luján Atienza 2005: 73, 86). Za kritiko komunikacijskega modela z vidika lingvistike izjavljaja gl. npr. Kerbrat-Orecchioni 1980. Christine Kerbrat-Orechioni opozarja predvsem na splošno shematičnost modela, ki ne more podati nekaterih značilnosti govorne komunikacije, na problem (ne)homogenosti koda, na vprašanja enotnosti kanala, predvsem pa na poenostavljenost opredelitve instanc odpošiljatelja in prejemnika. Vendar naše načelno distanciranje od komunikacijskega modela izhaja vsaj še iz dveh globljih razlogov in je osrednje za ključno vprašanje naše raziskave. Teorije informacije in komunikacije temeljijo na refleksijski paradigmi, na gadamerjevski zrcalni strukturi jezika, kjer odtujitev zavesti same od sebe v procesu sporazumevanja, v katerem se člena komunikacije zrcalita drug v drugem, vselej pomeni zgolj korak k neproblematičnemu vračanju zavesti same k sebi (gl. Frank 1994: 14). Na eni strani torej ti »trdni« modeli večinoma ne problematizirajo subjektivitete, ki se vpisuje v govorno komunikacijo (katera, kako, kdaj, kje), ne same za sebe ne v dialoškem prostoru, v katerega vstopa. Z Bahtinovega vidika čisti komunikacijski model namreč dopusti spreminjanje »glasu« v »stvar«, s čimer je sporočilo postvarjeno: »Cel preobrat v zgodovini besede, ko je ta postala *izraz* in čista (neaktivna) *informacija* (komunikacija).« (Bahtin 1999: 302) Z vidika Benvenistove teorije izjavljanja je ta model mogoče problematizirati podobno, kot to stori Christine Kerbrat-Orechioni, ki se eksplicitno sklicuje na Benvenista že v naslovu svojega dela; Benvenistov koncept subjekta izjavljanja namreč ni istoveten s konceptom pošiljatelja-govorca.

³ V tem smislu sta značilni Searlovi izjavi »Avtor je rekel, kar je mislil.« in »Razumevanje izjave sestoji iz prepoznavanja ilokutivnih intenc avtorja in te intence so bolj ali manj uspešno uresničene v izrečenih besedah.« (Nav. po Frank 1997: 32–33) Za Searla in Austina ter alternativo Searle/Derrida gl. tudi Habjan 2014: 17–71.

kot pragmatično-semantična enota diskurza, vendar govorno dejanje v tej optiki vendarle ostaja na ravni tipa – koda, saj z idealizacijo govorne situacije in sistemom pragmatičnih konvencij zgreši izjavo ravno kot konkreten dogodek živega govora in tako ostaja pri konceptu govora kot sistema jezikovnih znakov. Tekst bi tako obravnavali kot nevtrarno sporočilo – izjavo, prvotna identiteta in prvotna intenca katerega sta vselej že dani, vpis ustvarjajočega subjekta in točke artikulacije tega vpisa v nadaljnjih dogodkih teksta – izjave neprevprašana, bralčev delež pojmovan zgolj v razsežnosti *aisthesis*, literatura pa bi bila zvedena na klasični informacijski komunikacijski model, s čimer bi njeno posredovalno oziroma sporazumevalno razsežnost zvedli na prenašanje sporočil.⁴

Naša raziskava bo svoje osnovno teoretsko ozadje torej črpala iz konceptualnega polja teorije diskurza. Iz tega izhodišča je med drugim mogoče razgrniti tudi niz filozofsko-lingvističnih, antropološko-socioloških in literarnoteoretskih argumentov za prenovu koncepta lirskega subjekta. Znotraj obširnega obzorja raznolikih teorizacij diskurza bodo naše glavne reference Émile Benveniste, ki diskurz obravnava kot izjavljanje, Mihail Bahtin in njegov krog, ki je že pred Benvenistom ali sočasno z njim iznašel skoraj identične koncepte, ter Henri Meschonnic, ki je zasnoval poetiko diskurza. Vsem trem je med drugim skupno prepričanje o *prvenstvu govornice* v humanističnih in družbenih vedah pa tudi to, da literarni oziroma umetniški govornici namenjajo osrednje mesto v splošni teoriji govornice.

Benveniste je ena od ključnih figur zlate dobe francoske misli 20. stoletja, njegovo delo pa eden od mejnikov moderne lingvistike. Njegovi teksti so kljub temu danes slabo brani, predvsem pa so pogosto in zlasti v literarni pragmatiki preinterpretirani v smeri, ki se oddaljuje od njegovih izhodišč in zasenči antropološko razsežnost njegove teorije govornice in diskurza. Benvenistovo lingvistiko pogosto zmotno označujejo za strukturalistično, kar je povsem v nasprotju z njegovimi koncepti, ki se vzpostavljajo ravno kot kritika strukturalizma. V bližino strukturalne lingvistike bi mogli postaviti kvečjemu dela iz Benvenistovega prvega obdobja, kar pa še ne pomeni, da je njegovo teorijo mogoče uvrstiti v polje poststrukturalizma, čeravno so se ključne figure

⁴ Pri tem seveda ne pozabljamo, da je pri Austinu in Searlu literatura izgnana iz obravnave govornih dejanj kot »parazitska« raba jezika. Sicer se je kasneje lingvistična pragmatika razvijala po svoje, a teorija govornih dejanj ostaja njen temelj, vsekakor pa tudi ena od ključnih referenc v pragmatiki literarnega diskurza.

poststrukturalizma sklicevale nanjo. A medtem ko Benvenistovo delovanje časovno sovпада z vrhuncem strukturalizma, Henri Meschonnic prva dela objavi natanko v času prehoda v poststrukturalizem. Če bi skušali Benvenistov in Meschonnicov opus zasilno vrisati v zemljevid glavnih smeri humanističnih in družbenih ved druge polovice 20. stoletja, bi imeli zlasti v okviru pri nas uveljavljene (literarnovedne) klasifikacije nekaj preglavic. Vsebinsko ju ni namreč ni mogoče uvrstiti ne v strukturalizem ne v poststrukturalizem, čeprav sta opusa nastajala v tesni navezavi nanju in sočasno z njima. Oba opusa namreč oblikujeta kritično teoretsko platformo, ki izstopa iz strukturalistične paradigme, s katero je poststrukturalizem prej v odnosu kontinuitete kot preloma. Na kratko lahko torej rečemo, da sta tako Benvenistova kot Meschonnicova teorija alternativa in kritika te paradigme, med drugim oziroma zlasti z vidika razumevanja jezika, diskurza, govornice in subjekta, in sicer tako v okviru lingvistične kot v okviru literarne vede, čeravno obe podirata meje med humanističnimi disciplinami in se zavzemata za transdisciplinarnost, kar še bolj kot za Benvenista velja za Meschonnicca in njegovo vizijo »teorije celote«.

Izjavljanje, semantični in semiotični red

Benveniste diskurz pojmuje zlasti v smislu izjavljanja. Izjavljanje je osrednji steber njegove teorije, nanj pa se vežejo še subjektiviranje v govornici, intersubjektivnost, zgodovinskost, semantično (brez semiotičnega) in nekateri drugi koncepti. Izjavljanje (*énonciation*) pojmuje Benveniste v smislu dejanja proizvajanja izjave, zato ga ne smemo enačiti ne z izjavo (*énoncé*) ne s Saussurjevim govorom (*parole*). Benveniste (1974: 80) ključno razliko med *parole*, ki ustreza ravni izjave, in *diskurzom*, ki (v tem pomenu) ustreza izjavljanju, vidi v specifičnem pogoju izjavljanja, namreč v vsakič novem *proizvajanju* (*énonciation*, *réénonciation*), ki ga razlikuje od samega teksta izjave – *parole*.

Eden prihodnjih zastavkov teorije literarnega in posebej pesemskega diskurza, za katerega se zavzema tudi ta razprava, je misliti pesem kot *izjavljanje*, kar med drugim pomeni skušati pojmovati jo kot dejanje in delovanje, torej kot svojevrsten performativ, ki ni omejen na izjavo, temveč je razširjen na umetniško besedilo kot celoto. Tak performativ je samonanašalen (saj se, rečeno z Benvenistom, »nanaša [...] na realnost, ki jo sam vzpostavlja«: Benveniste 1988: 296), edinstven in neponovljiv, virtualen in neskončen (saj v sebi nosi možnost neskončnih novih izjavljanj), v nasprotju s performativnimi izjavami

pa ni nujno zavesten in nameren. Njegovo *delovanje* je ključno povezano s subjektivacijsko razsežnostjo (pesmi, literature, umetnosti).

Odločilen uvid, ki je omogočil prehod od paradigme jezika v paradigmo diskurza, je spoznanje o dvoravninskosti slehernega teksta. Podobno kot Bahtin (1999: 289) tudi Benveniste (1974: 63) uvidi, da ima vsako besedilo dve ravni oziroma dve plasti; da je jezik, a da je tudi več kot jezik v smislu sistema znakov. O tem je ob koncu 18. stoletja govoril že Friedrich Schleiermacher, ki bi ga ob njegovem sodobniku Wilhelmu von Humboldtju lahko označili za enega predhodnikov teorij diskurza. Podobno kot Bahtin in Benveniste tudi Humboldt (2006: 45) govornice ne razume kot proizvoda, dela (*ergon*), temveč kot obliko delovanja (*energeia*), kar je ključno za koncept diskurza. Po Schleiermacherju pa jezik izvira iz govornih dejanj in vsako govorno dejanje je dvoravninsko označeno: vselej gre za opozicijo med »uporabo uma [...], ki ima značaj identitete« in je zakodirana v jeziku kot kodu, in »spoznavanjem [...], ki ima značaj posamičnosti in neprenosljivosti« (nav. po Frank 1994: 18). Benveniste na podlagi enakega uvida dvoravninskosti izpelje koncept dveh sistemov pomenjanja (*signifiance*),⁵ semiološkega in nesemiološkega, ki ga poimenuje semantični. Semiološki sistemi temeljijo na znakovnem pomenjanju (sistem jezika, vljudnostne kretnje, indijske *mudre*), nesemiološki sistemi pa so tisti, »kjer pomenjanje v delo vtisne avtor« (Benveniste 1974: 59), taki so na primer umetniški sistemi. Med vsemi sistemi pomenjanja edinole govornica nosi v sebi zmožnost dvojnega pomenjanja (65), torej dvoravninskost, o kateri govorita tudi Schleiermacher in Bahtin. Drugi sistemi pomenjanja so, ali zgolj semiološki (denimo vljudnostne kretnje), ali zgolj semantični (slikarstvo, glasba). Posledica tega edinstvenega dvojnega pomenjanja je, da je govornica tisti sistem, ki služi kot generator za modeliranje vseh drugih semioloških sistemov, ki tvorijo družbo, in jim podeljuje lastnost znakovnega sistema. Obenem pa je zato govornica tudi *interpretant* vseh drugih sistemov, jezikovnih ali nejezikovnih (60): nobenega drugega sistema pomenjanja namreč ne moremo interpretirati brez govornice. Govornica je tedaj tisti sistem, ki zajema vse ostale sisteme pomenjanja, vključno s samo družbo (62).

Semiološki red v govornici je tisto, kar Bahtin (1999: 289) v svoji znameniti tezi o dveh polih teksta imenuje ponovljivo in reproduktivno in je v tekstu

⁵ *Signifiance* prevajamo kot »pomenjanje« zavoljo konceptualnega razlikovanja od *signifiance* v smislu (post-)strukturalističnega označevanja.

ponovljeno in reproducirano. Semantično pa je tisto singularno, neponovljivo, dogodkovno. Semantični red v govorici je namreč tisti način pomenjanja, ki ga lahko porodi le izjavljanje. Izjavljanje je subjektno produciranje teksta, vsakič neponovljiv dogodek v življenjski verigi nekega teksta. Le na tej ravni, na ravni izjavljanja, se sploh lahko vzpostavljajo (bahtinovski) dialoški odnosi in le na tej ravni lahko sploh govorimo o (benvenistovskem) intersubjektivnem subjektiviranju v govorici, s tem pa tudi o udružbljenju, ki sta simultana. Semantični red pa nima nič več skupnega z jezikovnim znakom, ki služi za raziskavo semiološkega (torej ponovljivega), zato je treba za raziskovanje semantičnega reda izdelati nov konceptualni aparat (Benveniste 1974: 60). Spričo nezadostnosti koncepta jezikovnega znaka, pravi Benveniste, je treba v znotrajlingvistični analizi odpreti novo razsežnost pomenjanja, imenovano semantična, na translingvistični ravni pa je treba snovati »metasemantiko«, utemeljeno na semantiki izjavljanja (66).

Vpeljava takega pogleda ima številne ključne implikacije tudi za literarno vedo, zlasti pri vprašanju poezije in odpira možnosti drugačnih pristopov pri obravnavanju pesmi in literature nasploh. Semiotični red je po Benvenistu raziskovalno področje teorije znaka, s tem pa torej tudi vseh literarnovednih usmeritev, ki so temeljile na njej – od formalizma, strukturalizma in semiotike do literarne hermenevtike, fenomenologije in recepcijske estetike, pa do literarne pragmatike, utemeljene na teoriji komunikacije – in ostajajo v območju jezika in prvenstva pomena ter informacije, pa tudi številnih drugih, vključno denimo z literarno teorijo Janka Kosa, deloma utemeljeno na psihologiji jezika, ki se prav tako vpisuje v paradigmo jezikovnega znaka.

S točke konceptualizacije dvoravninskosti in posledično izjavljanja (pri Benvenistu) in izjave (pri Bahtinu) se odpirata dve poti, ki se zdita obetavni tudi za rekonceptualizacijo lirskega subjekta; pot Benvenistove teorizacije izjavljanja, subjektiviranja v govorici in problematizacije jezikovnega znaka, zlasti v zvezi s pesniško govorico, ki jo nadaljuje Henri Meschonnic, in pot Bahtinove metalingvistike in konceptualizacije dialoškosti.

Na osrednja spoznanja teorije diskurza se bo raziskava navezovala v posameznih sklopih. Na tej točki in ekskurzu pristavljamo predstavitev nekaterih dognanj Friedricha Schleiermacherja, ki jih je mogoče brati kot zamatke teorije diskurza. Te navajamo predvsem za to, da bi opozorili na povezave in deloma

osvetlili most, ki povezuje dve tradiciji, hermenevitično, moderni utemeljitelj katere je prav Schleiermacher, in »diskurzivno«, ki povezuje Bahtina in Benvenista. Obenem pa želimo opozoriti, da zametki koncepcije diskurza niso zgolj stvar 20. stoletja, čeprav v primeru Schleiermacherja seveda ni mogoče govoriti o dokončni teoretizaciji. Za našo raziskavo je povezava pomembna tudi zato, ker obeta nastavke za gradnjo mostu med določeno linijo koncepcij subjekta v zgodovini filozofije in poezijo, razumljeno kot diskurz. Bahtinu smo v tem uvodu namenili manj prostora, še zdaleč pa ne manj pomena, izključno in zgolj zaradi dejstva, da je v sodobni slovenski literarni vedi ena osrednjih referenc. V nadaljevanju se bo morda izkazalo, koliko je Bahtinova neskljenjena misel misljiva tudi ob branju lirskih besedil oziroma kako bi bilo bahtinovsky (in v neskladju z enim od Bahtinov) mogoče brati lirski besedila.

Ekskurz: nastavki za teorijo diskurza v Schleiermacherjevi hermenevtiki

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher je znan predvsem kot moderni utemeljitelj hermenevtike. Kot opozarjajo njegovi moderni raziskovalci, se njegovo filozofsko delo kljub ne dovolj poudarjenemu mestu, ki ga zaseda v uveljavljenih zgodovinah filozofije, vpisuje v mnoga ključna vprašanja moderne filozofije, zato bi bilo potrebno ponovno ovrednotenje njegove misli.⁶ V naslednjih poglavjih bomo še omenjali njegov koncept subjekta oziroma samozavedanja v luči modernih interpretacij in izpeljav, predvsem pri Manfredu Franku. Ključen in z njegovim razumevanjem subjekta povezan pa je tudi njegov prispevek k modernemu razvoju filozofije jezika. Schleiermacher sicer ni edini filozof svojega časa, ki je opozarjal na osrednjo vlogo jezika v filozofiji, je pa tisti, ki naj bi po mnenju Andrewa Bowieja najasneje opozoril na implikacije »jezikovnega obrata«.⁷ Osrednja nit pri takratnih preobratih v filozofiji jezika je bil prav odmik od ideje, da filozofija lahko razvije gotove načine razlage smisla in resnice tako, da pokaže, kako se besede povezujejo s predobstoječimi stvarmi. Gre za odmik od prepričanja, da beseda lahko poda neko danost, torej, da je neposredni dostop do predobstoječe resničnosti mogoč. V tem smislu je bila pozornost preusmerjena na

⁶ V predstavitvi se sklicujemo predvsem na študije Manfreda Franka, v katerih se zdi Schleiermacherjeva misel vseprisotna, in knjigo Andrewa Bowieja o estetiki in subjektiviteti iz leta 1990 (gl. Bowie 2003). Navezava na teorije diskurza je samostojna.

⁷ Ob njem so to počeli vsaj še Humboldt, Herder in Hamann.

(kantovsko in postkantovsko) tradicijo, ki je vlogo mišljenja in jezika postavila kot konstitutivni za dojetanje resničnosti sveta. Schleiermacherjev korak naj bi bil v tem, da je na temelju svojega razumevanja samozavedanja subjekta trdil, da so pogoji spoznanja odvisni od jezika. Ker pa se jeziki zgodovinsko razvijajo, tudi ne obstaja nobena brezčasna struktura organiziranosti vedenja. V tem smislu je jezik razumljen kot konstitutiven, performativen, svetotvoren in ne zgolj označevalen, reprezentacijski (gl. Bowie 2003: 184–187).

Refleksija o krizi subjekta, ki jo izvede Schleiermacher s kritiko refleksijskega modela samozavedanja, ima hermenevitične posledice. Identiteta racionalističnega ali idealističnega subjekta ne more biti utemeljena na empirični zavesti, subjekt v refleksijskem modelu nikoli ne more biti identičen s seboj, saj je v tovrstnem teoretskem »samopostavljanju« na eni strani odsevajoči jaz – subjekt, na drugi strani pa odsevani jaz – objekt. Vmes je vselej nekakšna vrzel, manko, ki ustvarja neidentiteto, zato ta model ne more zajeti neposrednosti samo-prisotnosti biti-jaz v pred- ali nerefleksijskem stanju. V luči te kritike tak subjekt seveda ne more biti več prostor neke prezentne, substancialne resnice. Ker ne more biti več točka, iz katere bi lahko potekalo (monološko) razvijanje splošnih sodb, ki bi bile neodvisne od posamičnega, edinstvenega in poenotenega – sintetiziranega izkustva, je tako prisiljen, da svoja spoznanja predstavlja, jih uveljavlja in tudi soustvarja v prostoru intersubjektivnega spoznavanja (gl. Frank 1994: 16).

Schleiermacher v predavanjih o estetiki (*Vorlesungen über die Aesthetik*) ugotavlja takole:

Nadaljnji element, zaradi katerega je območje vedenja omejeno, zaradi katerega je v misli vsak drugačen od vseh drugih, je *individualno*. Nobeno dejanje ne bo povsem sovpadlo z idejo znanja v smislu dovršenega koncepta, dokler ne bomo povsem izločili elementa individualnega. To pa bi lahko neposredno rešili zgolj tako, da bi zajeli totaliteto individualnega kot takega, kar bi bila povsem neskončna naloga. (Nav. po Bowie 2003: 194)

V tem medindividualnem prostoru morata po Schleiermacherju v notranjo soodnosnost vstopati t. i. dialektika in hermenevika. Naloga dialektike je, da vzpostavi splošna načela za pravilno intersubjektivno izmenjavo, ki naj vendarle teži k spoznanju na temelju predpostavke o idealnem vedenju; kot pravi Schleiermacher v spisu o dialektiki (*Dialektik*): »Za razlikami posamičnega spoznanja moramo predpostaviti univerzalno identiteto, s čimer se trdno

oprijemamo ideje o čistosti znanja, četudi ne moremo pokazati na predmet, v katerem se to znanje manifestira.« (Nav. po Bowie 2003: 193) Dialektika je sama zapisana dvojnosti hkratne relativnosti in univerzalnosti intersubjektivne interpretacije (biti, sveta itd.), pri čemer se zaveda, da ne more preseči posamične zgodovinske interpretacije in se zato odreka vsaki zahtevi po splošni veljavnosti spoznanja. Kot taka ima strukturo jezika: jezika kot sistema – aparata (univerzalnost) in zgodovinsko-empirične strukture (relativnost). Spričo neuniverzalnosti vsakega spoznanja pa mora dialektika podati roko hermenevtični praksi, glavna naloga katere je, da izjave prevprašuje z vidika vanje pretočene individualnosti, z vidika same dialektike pa se v izjavi še naprej vizira skupni »ideal vedenja«.

Znotraj tega okvira Schleiermacher razvije svojo hermenevtično teorijo jezika, o kateri se zdi, da v mnogih točkah predstavlja predhodnico teorij diskurza, kot so se razvijale v 20. stoletju. Ireduktibilnost intersubjektivnosti, ki pri Schleiermacherju izhaja iz nekakšnega interkognitivnega imperativa, je gotovo že ena od značilnosti, ki ga postavlja v bližino teh teorij. Kakor je univerzalnost na ravni spoznanja nedosegljiva, pa čeprav še vedno stoji v ozadju kot idealna predpostavka, je tudi na jeziko(slo)vni ravni, splošni »ne-individualni« jezik po Schleiermacherju regulativna ideja; takole pravi v svojem spisu o hermenevtiki in kritištvu (*Hermeneutik und Kritik*):

Istovetnost v razvijanju misli kot elementa vednosti se manifestira zgolj v jeziku (kot sistemu). Vendar *splošni jezik ne obstaja*, zato tudi ne obstaja splošna identiteta razvijanja misli. Ta značilnost torej ni in nikdar ne bo udejanjena. Vsi poskusi, da bi se dokopali do splošnega jezika, so obsojeni na propad; kajti dogovor o splošnem jeziku je sam na sebi podrejen posameznim jezikom. (Nav. po Bowie 2003: 206; poudarila V. B. A.)

Schleiermacher je po vsej verjetnosti prvi, ki je uporabil izraz govorno dejanje. Jezik razume kot obliko delovanja, kar je ključno za koncept diskurza. Jezik, beremo v njegovi študiji *Hermeneutik und Kritik*, izvira iz »govornih dejanj« (nav. po Bowie 2003: 187), govorno dejanje pa je individualno dejanje: »Vsaka oseba [...] je prostor, v kateri se jezikovne oblike razvijajo na individualen način, čeprav je govor mogoče razumeti le preko totalitete jezika.« (Nav. po Bowie 2003: 203) Vendar individualno in totaliteta, kakor sledi iz gornjega navedka, nista zvedljivi eno na drugo. Vsako govorno dejanje, vsaka izjava je po Schleiermacherju dvoravninsko označena: vselej gre, kot pravi *Hermeneutik und Kritik*, za opozicijo med »uporabo uma [...], ki ima značaj

identitete« in je zakodirana v jeziku kot kodu, in »spoznavanjem [...], ki ima značaj posamičnosti in neprenosljivosti« (nav. po Frank 1994: 18). Prva pritiče področju dialektike – gramatike, druga področju hermenevtike – retorike. Gramatika naj torej proučuje (zgolj) pojmovni sestav jezika – sistema, retorika pa, tako se zdi, polje izjave in morda celo izjavljanja. To zadnje lahko predpostavimo glede na dejstvo, da govorno dejanje pri Schleiermacherju zajema tako pisni kot ustni govor, in da je ustni govor postavljen celo kot model vsakega govora:

[K]ajti prisotnost govorečega, živi izraz, v katerem se odraža ves njegov duh, način, kako se razvijajo njegove misli na podlagi življenjskega okolja, vse to še toliko bolj kot osamljeno proučevanje teksta spodbuja razumevanje niza misli kot trenutka vznikajočega življenja in kot dejanja, ki je povezano z mnogimi drugimi dejanji[...] (Nav. po Fitch 2000: 8)

Govorno dejanje, pa naj bo pisno ali ustno, je tu očitno razumljeno kot dogodek življenja in kot *dejanje*. Na takem razumevanju svojo teorijo teksta kot izjave in metalingvistiko nasploh utemeljuje Bahtin, na njem svojo teorijo izjavljanja in diskurza gradi Benveniste. Tudi Bahtin (1999: 289) govori o dvo-ravninskosti teksta:

Dva pola teksta. Vsak tekst predpostavlja splošno znan (to je pogojen v okviru danega kolektiva) sistem znakov, »jezik« (čeprav jezik umetnosti) [...]. Tako je torej za vsakim tekstom jezikovni sistem. V tekstu se z njim ujema vse, kar je bilo ponovljeno in reproducirano ter vse ponovljivo in reproduktivno [...]. Hkrati pa se vsak tekst (kot izjava) kaže kot nekaj individualnega, enkratnega in neponovljivega, in v tem je ves njegov smisel (njegova zamisel, zaradi česar je bil ustvarjen).

Pri Bahtinu ta drugi pol izjave stopa v dialoška razmerja z drugimi nepovljivimi teksti – izjavami. Ti odnosi, ki izjave od znotraj prežemajo, pa so predmet metalingvistike (gl. Bahtin 1999: 301). To je razsežnost, ki umanjka oziroma ni teoretizirana ne v Schleiermacherjevi hermenevtični teoriji jezika niti v Benvenistovi teoriji diskurza. Pri Benvenistu je dialoškost konstitutivna in zato tudi teoretizirana v sinhroni perspektivi, pri koncepciji dogodkovnosti izjavljanja v nadaljnih reaktualizacijah izjave (ki ne pri Bahtinu ne pri Benvenistu niso *ponovitve*, pač pa *invencije*) pa le implicitna.

Če ni mogoče z gotovostjo trditi, da Schleiermacher tu anticipira temeljne teze teorij(e) diskurza, saj se zdi, da mu do tega manjka korak, v katerem bi eksplicitno povsem preusmeril pozornost z izjave na izjavljanje kot dogodek v

teku, pa je več kot gotovo, da anticipira Saussurjevo delitev na *langue* in *parole*. Saussure sam pa anticipira teorije diskurza, in sicer s tem, ko postavi v osrčje svoje lingvistike govoreči subjekt, s čimer diahrono perspektivo zamenja sinhrona. Schleiermacher pozornost od *langue* kot sistema vsekakor preusmeri k *parole* kot govornemu dejanju, individualni rabi jezika, tistemu, kar je Saussure imenoval vstop jezika v diskurz. *Parole* je tako lahko razumljena *diskurzivno*, kolikor predpostavlja *subjektivacijo* jezika, in Schleiermacherjev uvid dvoravninskosti in njegova teorija stila, ki jo bomo še omenjali, govorijo prav o tem. Vendar, kot smo že opozorili, *parole* po Benvenistu ne ustreza docela pojmu izjavljanja: »Diskurz, ki je proizveden vsakič, ko govorimo, ta manifestacija izjavljanja, mar ni to preprosto *parole*? – Treba je biti pozoren na specifičen pogoj izjavljanja: *dejanje proizvajanja izjav*, in *ne tekst izjave* je predmet našega raziskovanja.« (Benveniste 1974: 80)

Ali in koliko se Schleiermacherjev pogled implicitno preusmeri k izjavljanju, se bo razkrilo šele ob njegovem razumevanju tekstne interpretacije. Zaradi uvida o dvoravninskosti izjave pri Schleiermacherju tudi ne najdemo (abstraktne) delitve na (tradicionalni) sintakso in semantiko; takole beremo v njegovi študiji *Hermeneutik und Kritik*: »Tako kot paradigmatška selekcija utrjuje identični pomen besede (njeno 'jezikovno vrednost') v vseh kontekstih, tako sintagmatska kombinacija preizkuša razpon loka vselej singularnih implikacij iste besede v specifičnih kontekstih.« (Nav. po Frank 1994: 22) Ti operaciji, paradigmatška selekcija (semantika) in sintagmatska kombinacija (sintaksa) napotujeta ena na drugo. Frank (1994: 22) iz tega izpelje, da Schleiermacher pomenjanje razume kot strukturalni, ne semantični problem. Vendar Frank semantiko očitno razume na ravni besede – znaka, »strukturalno« pa mu pomeni t. i. sintagmatsko os. To pa Schleiermacherja vsaj deloma postavlja v bližino Benvenistove semantike stavka, ki se navezuje na nesemiotični sistem pomenjanja. Semantika stavka je semantika diskurza, kar pomeni, da proizvajanje pomena išče na ravni stavka kot diskurzivne enote, da pomenjanje išče v izjavljanju, in ne v jezikovnem znaku. Gre za radikalen odmik od tradicionalne semantike besede, ki je besedo razumela kot osnovno enoto pri proizvajanju pomena in je tako ostajala pri koncepciji pomena in pomenjanja, ki se je ukvarjala predvsem s platonističnim vprašanjem povezave med besedo in stvarjo in je temeljila na paradigmi jezikovnega znaka. Od tega razumevanja se Schleiermacher oddaljuje tudi s svojim pogledom na jezik kot na ne zgolj posnemovalno, temveč svetotvorno instanco.

Po Schleiermacherju se v vsaki izjavi torej odraža tako pojmovni sestav jezika kot totalitete, kot tudi postajanje jezika samega, kolikor jezik izvira iz govornih dejanj, ki vsako »pojmovno« normo individualno transcendirajo. Kajti: »Nihil est in lingua quod non prius fuerit in oratione.« (Benveniste 1972: 131); v jeziku ni ničesar, kar poprej ne bi bilo v govoru. V tem smislu je treba sam jezik kot sistem opredeljevati v »diferencialu gramatične in retorične funkcije«, saj vsak singularen pomen, ki se ustvarja v danosti konteksta, preopisuje edinstvenost že kodificiranih jezikovnih vrednosti (Frank 1994: 21). Iz tega sledi, da je tudi sam sestav jezika po Schleiermacherju treba misliti kot nestabilno, postajajočo, zgodovinsko razprto, torej kontingentno entiteto.

S tovrstnimi obrati v pogledu na jezik, torej s postavko o njegovi svetotvorni performativnosti, ki izhaja iz povezanosti mišljenja in jezika in se oddaljuje od zgolj reprezentacijske funkcije jezika, obenem pa s postavko o specifični ustrojenosti govora – izjave, torej jezika kot govornega dejanja, je poudarjena »svobodna produktivnost« govornih – jezikovnih tvorcev kot posamičnih singularitet, njihova moč strukturacije in semantizacije sveta; tako objektov sveta in samih sebe – subjektov, ki so med svetom in jezikom, v svetu in v jeziku. Pesniška raba jezika s tega vidika zato ni nikakršen odklon od norme, nikakršna transgresija, deviacija, temveč le radikalno udejanjenje te potencialne moči individuovega vpisovanja v diskurz, ustvarjanja diskurza in samoustvarjanja z diskurzom. Tudi metaforični diskurz kot preopis (*rédescription*) realnosti, rečeno z Ricoeurjevim izrazom za opredelitev metafore, je s Schleiermacherjevega vidika le radikalizacija inherentne »hermenevtične funkcije govora« (Frank 1994: 23). Hermenevtična interpretacija izjav vseh vrst se postavlja kot nujnost ravno zaradi postavke, da »vsakršno sporazumevanje o zunanjih predmetih predstavlja nenehno preverjanje, ali jih konstruiramo na identičen način«, kajti, kot pravi *Hermeneutik und Kritik*, nikoli ne moremo vedeti, »ali druga oseba sliši in vidi, kakor vidimo in slišimo mi« (nav. po Bowie 2003: 206), tako da moramo vnaprej predpostaviti nerazumevanje. Hermenevtika po Schleiermacherju temelji na dejstvu o nerazumevanju diskurza – govora. Že Gadamer je opozoril, da to v Schleiermacherjevi hermenevtiki ne izvira več iz časovne, prostorske, zgodovinske oddaljenosti, kakor je predpostavljala tradicionalna hermenevtika, temveč temelji na ontološki ireduktibilni drugosti singularne individualnosti ti-ja (gl. Fitch 2000: 11). Vendar drugost vendarle ni konstitutivna za Schleiermacherjev koncept samozavedanja, kakor je za Bahtinovega, ki je temeljno dialoški, relacijski.

Čeravno ni konstitutivna za proces subjektivacije, je drugost pri Schleiermacherju verjetno vsaj deloma mogoče izvajati iz oziroma jo navezati na njegovo razumevanje dogodkovne ustrojenosti subjekta. Koliko se to navezuje na Benvenistov (1988: 283) postulat, da se subjekt v govoricu, v govornem dejanju, vsakič znova konstituira, oziroma kako je mogoče povezati oba koncepta in ju misliti v okviru osrednjega predmeta naše raziskave, je vprašanje, ki ga tu zastavljamo zgolj kot začetno intuicijo, v nadaljevanju pa se bomo skušali korakoma lotiti njegovega razvijanja.

Celotna Schleiermacherjeva hermenevtika temelji na predpostavki temeljnega nerazumevanja, saj je možnost napačnega razumevanja vseskozi prisotna tudi spričo dejstva, da moramo to izkustvo posredovati z govoricu, s katero realnost konstruiramo vsak na svoj singularen način, in zato to ne more neposredovano voditi k resnici in smislu, ki bi bila utemeljena v identiteti. Iz tega sledi, da je ireduktibilna drugost tudi danost govoricu. Vendar Schleiermacher vseeno vztraja pri možnosti razumevanja v komunikaciji kot regulativni ideji, izhajajoči iz predpostavke o univerzalni identiteti.

V umetniških diskurzih, ki so po Schleiermacherju vezani na tisto, kar sam imenuje *neposredna zavest*, o čemer bomo še govorili v nadaljevanju, je ta položaj tem bolj radikaliziran: umetniško delo kot produkt neposredne zavesti ne more imeti nekega vsem (vnaprej) dosegljivega identitetnega smisla, saj izraža resnico singularnega. Vendar to ne pomeni, da se te singularne resnice ne vpisujejo v kolektivno oziroma da nimajo kolektivnega družbenega pomena. Umetnost je del nikdar razrešene dialektike univerzalnega – identitetnega in individualnega – diferentnega, ki predstavlja (paradoksalni) temelj Schleiermacherjeve filozofije.

Kaj je torej z vrzeljo med splošnim označevanjem (Benvenistovim semiotičnim pomenjanjem) in individualnim presežkom (Benvenistovim semantičnim pomenjanjem), ki jo v sebi nosi vsaka izjava (in vsako izjavljanje), še posebej umetniška? Tu nastopi Schleiermacherjev teorem *divinacije*, ki naj bi bil najbolj kočljiva točka Schleiermacherjeve recepcije in je botroval tako Gadamerjevi predpostavki o spajanju oddaljenih horizontov kakor Diltheyevemu pojmu »vživljanja«, ki pa ga pri Schleiermacherju ne najdemo (gl. Frank 1994: 24; Bowie 2003: 207). Pojem se pojavlja v okviru Schleiermacherjeve teorije stila, ki je bistveno povezana s (Schleiermacherjevim) individualnim v

jeziku. Stil mu v spisu *Hermeneutik und Kritik* pomeni »obdelavo jezika« glede na to, kako govorec svoj edinstveni način razumevanja predmeta prenese v rabo in s tem tudi v obdelavo jezika (nav. po Frank 1997: 18). Kot tak se stil očitno vpisuje v polje diskurza, in ne jezika (gl. Frank: 1997: 79). O stilu ne moremo govoriti na ravni gramatike, sintakse ali semantike, kajti v jeziku kot sistemu ni subjekta, in ker je stil pravzaprav subjektivacija teksta, se ta izrazi na drugi ravni teksta (ravni Benvenistovega semantičnega načina pomenjanja, ravni izjavljanja). Prav tako je nemogoče govoriti o popolnem razumevanju stila, kjer bi razumevanje razumeli v smislu dekodiranja. Dekodiramo lahko semantično-sintaktične – pragmatične elemente. Z njimi naj se po Schleiermacherju ukvarja t. i. gramatična interpretacija. Tu je treba opozoriti, da sintaksa in semantika v tem primeru ne sodita v Benvenistovo semantiko diskurza in izjavljanja, ki je prostor manifestacije stila. Ko Frank (80) obravnava Schleiermacherjevo teorijo stila, ugotavlja, da je raven znakov in celo tipov izjav tisto »izrekljivo«, stil pa je tisto »neizrekljivo«, *energeia subjekta* teksta. Frank z neizrekljivim sicer takoj nato meri na »potencialne smisle, ki niso, ali pa še niso, izraženi v jezikovnem sistemu kot takem, vendar pa jih ustvarjalnost govorečega/pišočega subjekta lahko v njem artikulira« (92). Te potencialne smisle subjekt – interpret ustvarja, konstituira z *devinacijo*. Izraz *devinacija* Schleiermacher prevzame iz protestantske teološke tradicije in z njim poimenuje ustvarjalno produktivnost subjekta interpretacije, ki jo imenuje tehnična. Ta se nato deli na ožjo tehnično in na psihološko.

V tem smislu je hermenevtika kot devinatorna dejavnost tesno povezana z estetiko. Kot taka je, kot vemo, osrednja predhodnica recepcijske estetike, natančneje, teorije bralnega dejanja: Ideja »svobodne produktivnosti«, ki deluje na vseh ravneh človekovega delovanja, s tem tudi presega razlikovanje med produktivnostjo in recepcijo, ki se razlikujeta le v stopnji (gl. Bowie 2003: 203). Še več: celotno nalogo hermenevtike je treba razumeti kot umetniško delo (gl. Bowie 1997: XIV), zaradi česar Frank ugotavlja da je po Schleiermacherju estetska situacija postala epistemološko splošna (nav. po Bowie 1997: XIV). V tej hermenevtično-recepcijski paradigmi je odsoten postulat o dialoški interpretacije oziroma konstituiranja smisla, ki pri Bahtinu izhaja iz spoznanja, da je »dogodek v življenju teksta vedno na ravni dveh zavesti, dveh subjektov« (Bahtin 1999: 291), saj ta pristop večinoma ostaja pri odnosu subjekt – interpret/objekt – tekst. Pri Schleiermacherju dialoškost lahko predpostavimo, če upoštevamo njegov imperativ, da moramo sodbe ustvarjati in jih uveljavljati le

v intersubjektivnem prostoru. Ta imperativ pa, kot smo videli, izhaja iz njegove kritike refleksijskega koncepta subjekta.

Tekst se tako zdi v Schleiermacherjevi teoriji konceptualiziran kot govorno dejanje, kar je pomemben korak na poti k teorijam diskurza, predvsem pa je velikega pomena v luči sodobne filozofije jezika nasploh. Vendar se zdi, da Schleiermacher izjavljanje vrednostno uvidi le na ravni prvotne produkcije teksta. Na ravni nadaljnjih aktualizacij tekst razume kot izjavo in kot govorno dejanje, a še ne kot izjavljanje s poudarkom na inovaciji. Tekst je pojmovan kot preteklo, izteklo se, dovršeno izjavljanje, a še ne kot Bahtinov nov dogodek, *dejanje v življenju*, niti kot Benvenistov *discours – énonciation*, vendar že kot Saussurjev *parole*. S tem ne eni strani v njegovi teoriji teksta umanjka eksplicitna vrednostna teoretizacija intersubjektivne, dialoške razsežnosti, na drugi strani pa tudi uvid, ki ga bo kasneje eksplicirala tudi Iserjeva teorija bralnega dejanja; da ob konstituciji tekstnega smisla, poteka tudi konstituiranje subjekta (gl. Iser 2001: 236–246). Vendar Schleiermacherjeva »svobodna produktivnost«, razumljena kot ustvarjalnost v procesu razumevanja, vseeno vsaj implicira misel, da se lahko udejanji le skozi reprodukcijo teksta, ki pa je vsakič edinstven, neponovljiv dogodek izjavljanja.

Vprašanje o subjektu v filozofiji in družboslovnih znanostih

V preteklih desetletjih je na področju humanističnih in družboslovnih znanostih prišlo do ponovnega vznika zanimanja za zgodovino in genezo pojma subjekta oziroma za pojme, ki jih navadno povežemo z njim: oseba, individuuum, agens, zavest, samozavedanje, sestvo. Ti poskusi zgodovin so se pridružili zgodovinom telesa, seksualnosti, spola, pogleda, občutljivosti, volje, imaginarnega idr.

V kratkem orisu stanja vprašanja subjekta v sodobnih družboslovnih disciplinah bomo izhajali predvsem iz knjige Pascala Michona *Fragments d'inconnu* (Neznančevi fragmenti) iz leta 2010, ki poskuša utemeljiti teorijo subjekta v obliki nove zgodovinske antropologije. Michon prodorno in zgoščeno razgrne različne vidike in probleme, s katerimi se soočajo sodobni poskusi zgodovin subjekta, ki bodo zadostovali tudi za potrebe naše raziskave, ki se ukvarja

z enim od aspektov pojma subjekta: s pogoji njegove pojavitve, artikulacije in konfiguracije v umetniškem (literarnem) diskurzu. Za našo perspektivo spraševanja o subjektu v pesmi je poskus Pascala Michona, na katerega se v nadaljevanju sicer ne bomo navezovali, pomemben zato, ker teorijo subjekta povezuje s teorijo govornice in teorijo umetnosti.

Sodobno polje vednosti naj bi že več desetletij obvladovala *primat družbenega* in *primat jezika*. Družboslovne znanosti so namreč takoj po svojem nastanku po drugi svetovni vojni v Franciji sprožile absolutizacijo pojma *družbenega*, ki je postal vrhovni koncept in temeljni *interpretant*. Ta primat ni doživel zatona tudi po izčrpanju marksistične in strukturalistične paradigme konec sedemdesetih let 20. stoletja. Holistični pristopi, ki so prevladovali dotlej, so sicer odstopili središčno mesto individualističnim epistemologijam in metodologijam, vendar sam pojem družbenega ni bil postavljen pod vprašaj. Po drugi strani se je filozofija v šestdesetih letih začela odzivati na prevlado, h kateri so strmele družboslovne znanosti, in se lotila kritike koncepta človeka, kakršnega so te izoblikovale. V boju proti historicizmu in pozitivizmu družboslovnih znanosti se je filozofija še koreniteje oprla na pojem *jezika*. Ta je zdaj postal vrhovni *interpretant* vsega realnega. Premiki na področju filozofije v sedemdesetih in osemdesetih letih, podobno kot v družboslovnih znanostih tudi tu niso prinesli bistvenih sprememb: fenomenološko, strukturalistično in marksistično usmeritev so zamenjale ničejanske, hermenevtične in pragmatično-analitične, vendar nobena med njimi ni zares izstopila iz paradigme jezika. Aspekt govornice kot univerzalne človeške dejavnosti, kakršnega smo predstavili v prejšnjem poglavju in so ga v zgodovini razvijali Humboldt, Schleiermacher, nato pa Saussure, Benveniste in Bahtin, je bil odrinjen na rob. Pogled na jezik kot zgolj instrument, semiotično strukturo ali institucijo, udeleženo v razrednem boju, so zamenjali negacija jezika v imenu drugih sil, pogled na jezik kot ontološki temelj ali kot na golo sredstvo intersubjektivne komunikacije. Koncept jezika pa podobno kot koncept družbenega ni bil podvržen temeljni kritiki. Omenjeni strategiji druga drugi očitata utemeljevanje v njenem vrhovnem interpretantu, družbenem ali jeziku, in se na ta način medsebojno vzdržujeta, posledica pa je njun tihi dogovor o razdelitvi polja vednosti. Z vidika skiciranega prevladujočega dualizma je sleherna subjektivacija, bodisi epistemološka, estetska, poetična, politična ali etična, vselej že v primežu nepremostljivih pogojev proizvodnje pomena, ki ga vsiljujeta *družbeno* in *jezik*. Subjektivacija, videna skozi to prizmo, je torej lahko zgolj samopotrjevanje *individua* ali pa njegova *podre-*

ditev. Posledica teh ključnih učinkov pa je po Michonovem mnenju zaviranje razvoja prave zgodovinske antropologije subjekta.

Subjekt v filozofiji

Filozofija se je prva začela zanimati za subjekt in je tudi prva izoblikovala zgodovino genealogije subjekta. Prevladujoče filozofske narative o njej, ki so nastajale odtlej, so še danes referenčne. Najbolj znana med njimi je bržkone Heideggerjeva: filozofovo tolmačenje metafizike kot metafizike subjekta od Descartesa do Nietzscheja. Kolikor je novoveška metafizika pravzaprav metafizika subjektivitete, sta se torej v njej dogodili tako konstrukcija kot dekonstrukcija subjekta. Naposled se je postavilo celo vprašanje, ali sploh lahko govorimo oziroma ali je bilo sploh kdajkoli mogoče govoriti o subjektu:

Zaradi vsega tega se človek skeptično vpraša: je sploh kdaj obstajal poenoteni subjekt zavesti, neprepustni kartezijanski jaz? Ali pa je subjekt nekakšna fantazma ali abstrakcija, ki se jo za nazaj pripiše preteklosti, ki se jo hoče preseči, izdati ali se preprosto ne zmeniti zanjo? Drugače rečeno, ali ni subjekt fikcija, ki jo Kant najde v Descartesu, ki pa je pri slednjem ni, ki jo Heidegger najde pri Kantu, ki je pri Kantu ni, ki jo Derrida najde pri Husserlu, ki je pri Husserlu ni najti. (Critchley 1999: 59; prim. Klepec 2004: 12)

Druga med zgodbami je tista, ki se je razvila v 19. stoletju. Hegel je najbrž eden prvih, ki so modernost definirali kot obdobje, ki je temeljno zaznamovano s svobodo subjektivitete. Pri Heglu se ta antropološko-zgodovinski motiv navezuje na temo razpočenja uma. Reformacija, razsvetljenstvo in francoska revolucija so transformirali religiozno življenje, državo in družbo, znanost, moralo in umetnost v različne utelesitve principov subjektivnosti. Ti momenti uma, ki so bili v tradicionalnih mitskih koncepcijah med seboj trdno povezani in so taki ostali tudi še nekaj časa v nekaterih filozofskih koncepcijah, so v modernem mišljenju povezani le še formalno. Kantovska filozofija naj bi s svojo zavrnitvijo metafizike in tremi kritikami izražala bistvo razpočenega subjektivnega uma, ki je nasledek trojno sekularnega razvoja Zahoda. To interpretacijo je na začetku 20. stoletja prevzel Weber, vendar je pri tem zavrnil idealizem Heglove filozofije duha v prid sociološkega pojmovanja. Po Weberu subjektivacija zahodnega človeka namreč ni proizvod postopnega vznika in udejanjenja Duha v zavesti, temveč prej posledica človekove individualizacije. Slednjo pa je mogoče pojasniti s sociološkimi in zgodovinskimi vzroki, ki jih ni mogoče zvesti na preprosto delovanje Duha. Četudi se je večji del tega pro-

cesa dogajal od evropske renesanse, segajo po Weberu zasnutki te subjektivacije-individualizacije že v čas judovskega preroštva. Kljub razlikam vidi Weber opisano dinamiko zelo podobno kot Hegel: gre za gibanje, ki je formalno tridelno organizirano. Splošno gibanje razčaranja sveta, povezano predvsem s krščanstvom, je povzročilo razpočenje polnega in hierarhiziranega tradicionalnega sveta in spodbudilo razširitev znanstvene in tehnične nadvlade narave. Vzporedno s tem je protestantska etika, ki je črpala iz krščanskih in judovskih virov, povzročila razpočenje srednjeveškega skupnostnega sveta in nenadno osvoboditev od odvisniških razmerij. Ta isto gibanje je slednjič pospešilo tudi avtonomizacijo umetniške dejavnosti, ki se je ločila od religioznega in kulturnega območja, ki mu je dotlej pripadala. Subjektivacije-individualizacije zahodnega človeka po Weberu potemtakem ne gre razumeti kot dinamičnega proizvoda Duha, temveč kot transformacijo, ki jo določa razvoj družbenih praks: razvoj empiričnih naravoslovnih raziskav, vznik moči države in avtonomizacija estetskih praks. Opisano razčaranje sveta torej spremlja diferenciacija treh vrednostnih sfer vrednot – znanosti, morale in umetnosti.

V 20. stoletju se je žarišče nekoliko premestilo: vprašanje zgodovine subjekta je zamenjalo vprašanje njegove zgodovinskosti. Zgodovinsko raziskovanje, ki so se ga lotevali filozofi webrovske in simmelovske usmeritve (Benjamin in Krauser) ali tisti, ki so izhajali iz Diltheyja (Groethuysen), so fenomenologi in eksistencialistični filozofi zamenjali za razmislek o vprašanju časovnosti. Zdaj ni bilo več v središču spraševanje o konkretnih spremembah, ampak o pogojih same spremenljivosti. Pri Heideggerju se je ta usmeritev iztekla v razpustitev samega pojma subjekta in njegovo nadomestitev s pojmom *Dasein*. Shema, ki sta jo izoblikovala Hegel in Weber, pa je še naprej vsaj podtalno vplivala na številne filozofske poskuse opredelitve zgodovine ali koncepcije subjekta. Z obilico posploševanja in poenostavljanja je po Pascalu Michonu te pristope kljub ključnim razlikam med njimi mogoče ohlapno razdeliti na tri glavne usmeritve. Nekateri se z vrnitvijo k Heglu (in Aristotelu) skušajo proti delitvi sfer vrednot boriti v imenu jezika in tradicije, ki naj bi bila določujoča za človeka (Gadamer, MacIntyre, Taylor, Walzer). Drugi se obračajo h Kantu in poskušajo izvesti kritiko, ki bi rekonstruirala temeljno ločitev sfer z opiranjem na analizo transcendentlov političnega (Rawls), komunikacije (Apel) ali kvazitrascendentlov, proizvedenih med razpravo in dejanjem (Arendt, Habermas). Tisti, ki se navdihujejo pri Nietzscheju, upoštevajo nepopravljivo delitev sfer in poudarjajo razliko in neizogibno antagonističen aspekt komunikacije in dejanja

(Deleuze, Lyotard, Foucault). Tako se ontološki pogoji modernega subjekta nanašajo bodisi na tradicijo in jezik, v katera je bil subjekt vržen ob rojstvu in ki ga bosta vodila vse življenje, bodisi na kolektivno dejanje in intersubjektivno komunikacijo, v kateri bi lahko našel oporo za samorekonstrukcijo in emancipacijo od danosti, bodisi na nepremostljivo polemičen in diferencialen vidik dejanja in govornice. V vseh treh primerih je subjekt na novo opredeljen glede na imperativne kritike subjektivnega uma in njegovega razpočenega ustroja. Subjekt je v prvem primeru mišljen kot vpet v in tkan z igro krožne hermenevtične igre interpretacije in tradicije. V drugem je mišljen kot vzpostavljen v posamičnem in kolektivnem kritičnem prizadevanju komunikacije in dejanja. V tretjem primeru pa je temeljno gibljiv, krhka točka izvajanja sil, skupek sledi svojih diskurzivnih premikov in potez v jezikovnih igrah.

Kljub razlikam je vsem navedenim usmeritvam vendarle skupen prelom s tradicionalnim substancialnim in enostnim subjektom. Vse subjekt vidijo kot radikalno omejen s svojo končnostjo, pa naj bo ta utemeljena na igri, nenehnem izgrajevanju ali sledi. Po drugi strani vsaka od treh usmeritev kritizira drugi dve. »Kantovci« »ničejancem« očitajo ustvarjanje performativnih protislovij s tem, ko ustoličujejo strategijo ovadbe sleherne resnice in ko slavijo antinomijo in praktični relativizem, »aristotelovcem« pa zamerijo, da skupnostim na predkritičen način pripisujejo možnost spoznanja noumenalnega sveta in opredelitev skupnega dobrega, ki ju odrekajo omejenemu umevanju individuov. »Ničejanci« »kantovcem« očitajo, da preveč stavijo na možnost izstopanja iz zgodovine, da bi tako našli transcendentale, ki bi lahko usmerjali spoznanje in dejanje, se pa strinjajo z njimi v očitku »aristotelovcem«, češ da ti zmotno menijo, da se skupnosti lahko izognejo omejitvam posameznika pri definiranju resnice in dobrega. »Aristotelovci« obema drugima taboroma očitajo, da ne razumeta, da je zgodovina tako na ravni intersubjektivnih razmerij znotraj družbe kakor na ravni odnosov med ljudstvi, prostor širjenja resnice in dobrega v skladu z logiko, ki sicer ni več mišljena klasično dialektično, ki pa prek ontologizacije hermenevtičnega kroga vendarle ohranja svoj spekulativni domet.

Subjekt v družboslovnih znanostih

Družboslovne znanosti sam pojem subjekta in subjektivacije istovetijo z individuom in individualizacijo. Subjektivacija je torej enačena s pojavitvijo individualističnega individua. Zgodovina subjekta naj bi bila tako po prvem

pogledu postopen izstop posameznika iz izvorne celote, subjektivacija pa razumljena kot nasledek procesa osvobajanja individua od skupine (denimo nastop politične svobode v Stari Grčiji). Po drugih pogledih naj bi postopna subjektivacija, temelječa na vse svobodnejšem življenju, implicirala tudi proces ekonomske alienacije, pri katerem se individualizacija enih (lastnikov) opira na dezindividualizacijo drugih (dominiranih razredov). K temu procesu osvobajanja nekateri teoretiki dodajajo vidik subjektivacije v smislu notranjega poglobljanja. Človek naj bi prek individualnega oddaljevanja od sebi podobnih odkril tudi novi prostor lastnega duha (npr. poglobitev posamičnega jaza pri Avguštinu).⁸ Spet tretji pa opozarjajo na nasprotno: subjektivacija naj ne bi bila proces razširitve in poglobitve zavesti, temveč prej ukrotitev telesa: razširitev krščanskih zapovedi, etičnih in družbenih disciplinskih pravil, zasužnjenje telesa z delom v kapitalizmu naj bi predstavljali poglobitvene korake tega procesa, v katerem subjektivacija pomeni tudi desubjektivacijo. Ta pa naj bi, z vidika četrtega pogleda, lahko bila presežena z delom terapije (zdravljenja), s čimer se ta zadnji pogled pridružuje tretjemu pogledu s postulatom o subjektivaciji kot univerzalnem razvoju samozavedanja.

Te štiri reprezentacije zgodovine subjekta se kljub temeljnim razlikam prepletajo v številnih skupnih elementih, med katerimi naštejmo naslednje: linearna-kavzalna naravnost teh zgodovin; pisanje zgodbe o subjektu kot pripovedi o razpadu nediferencirane začetne celote, ki se zgodi z razpršitvijo (bodisi vznik jaza, bodisi razpad družbe na dva dela); razlikovanje med psihološkim in sociološkim individuom; delitev človeštva na zahodni in preostali svet; reprezentacija zgodovine subjekta bodisi kot proces dolgega in postopnega osvobajanja in ponotranjenja posameznika bodisi kot proces alienacije in zasužnjenja posameznika; postavljanje gonila sprememb v najvišje plasti družbe in delovanje transformacij od zgoraj navzdol ter od Zahoda na Vzhod. Večino teh velikih zgodb torej zaznamuje izjemna koherentnost logičnih, epistemoloških, etičnih in političnih strategij. S tem, ko se opirajo druga na drugo ali si, kadar so si nasprotujoče, razdelijo teren delovanja, te strategije ustvarjajo zgodovino subjekta, ki temelji na tihi delitvi na sociološko in psihološko optiko, ki implicira teološko filozofijo zgodovine in izrecno povečuje družbeni elitizem in zahodocentričnost.

⁸ Gl. poglavje o trubadurjih v tej knjigi.

Pascal Michon ugotavlja, da tudi v primeru sodobnih koncepcij subjekta, enako kot v primeru govornice (kar ni naključje, saj sta govornica in subjekt povezana), ni mogoče sklicevati na eno od njih, češ da je »objektivnejša« ali »resničnejša« ter tako ovreči preostale. Oprijemljivega napredka v spoznavanju subjekta ni, ker je ta vselej pred nami, v svojem postajanju, vselej v nenehno novih realizacijah. Subjekt, tako kot govornica, sta neznanca, ki ju lahko zgrabimo le v fragmentih.

Vprašanje o liriki

Premiki v sodobni genologiji

Ena od kritičnih točk raziskave, ki ima z antiesencialističnega zornega kota brzokone kočljiv naslov, je genološko vprašanje. To bi celo utegnilo zamajati tako izhodiščne raziskovalne temelje kakor onemogočiti relevantne zaključke. Spričo preobratov, ki se niso zgodili ne le v literarnovednem polju, temveč v družboslovnih vedah nasploh, raziskovalna izhodišča tudi z vidika žanrske problematike nikakor niso več samoumevna.

Če je vprašanje o lirskem subjektu v univerzalističnih literarnoteoretskih sistemih ključno za opredelitev notranjega bistva lirike kot enote ahistorične triade literarnih nadvrst,⁹ je z vidika dekonstrukcije nadvrstnih kategorij izhodiščna epistemološka točka vsekakor dodobra pretresena, če že ne povsem spodkopana. Preden skušamo odgovoriti na vprašanje, ali je na ozadju anti-esencializma kot epistemološkega načela sodobnosti (gl. Juvan 2006: 154) sploh še relevantno poskušati teoretsko reflektirati lirski subjekt kot transhistoričen, a spremenljiv, gibljiv koncept, je treba osvetliti nekatera dejstva, ki se izrisujejo ob soočanju univerzalistično naravnanih genoloških pristopov in najmodernejših bolj ali manj neesencialističnih usmeritev genologije.

Če paradigma esencializma verjame v možnost določitve bistva individualnih pojavov (v genološki problematiki gre za posamezno besedilo) in v

⁹ Na primer v Kosovi literarni teoriji: »Za opredelitev lirike je pojem lirskega subjekta nujen. Samo z njim je mogoče določiti razliko med lirskimi besedili in pripovedništvom.« (Kos 1993: 52)

danost njihove strukturno-vsebinske identitete, določene s pripadnostjo eni sami nadčasovni, abstraktni kategoriji (nadvrsti, zvrsti, žanru), ki uravnava postajanje zgodovinskih objektivacij, pa antiesencializem zagovarja relacij-skost in kritizira »bistevenost« ter opozarja na kontingentnost individualnih pojavov in njihovo družbeno, zgodovinsko, kulturno, kognitivno, ideološko, torej vsekakor kontekstualno pogojenost (gl. Juvan 2006: 154).

Z metodološkega stališča se prav v točki tega razpotja namreč kažejo tako nujnost kot potenciali za premišljanje o lirskem subjektu. Vendar je dejanskost besedil (ki je vselej na novo in edinstveno konstruirana ob sodelovanju beročega – spoznavajočega – razlagajočega subjekta) tista, ki onstran metodološko-epistemoloških preobratov, vsekakor dobrodejnih za nove uvide in konceptualizacije avtorskih ali bralskih intuicij, poziva k osvetlitvi kompleksnosti in ponovnemu pretresu problema. Metodološke spremembe se tako kažejo zgolj kot spodbuda, da se vrnemo k samim besedilom.

Žanri kot realnost diskurza

Marko Juvan v svojem projektu rekonstrukcije literarne vede iz leta 2006 zgoščeno predstavi tudi sodobno žanrsko problematiko in izlušči nekatere bistvene značilnosti sodobnega premisleka o teoriji literarnih vrst. V navezavi na Alastaira Fowlerja navaja tri izhodiščne ugotovitve, in sicer, prvič, neenovitost, raznorodnost literature, ki pa je, drugič, vendarle nekakšna metazvrst, ki v posameznih kronotopih izrisuje raznorodne, spremenljive žanrske sisteme in hierarhij, pri čemer velja, tretjič, žanr pojmovati s pomočjo Wittgensteinevega pojma družinskih podobnosti, kar pomeni, da so v posamezen žanr zajeta besedila, ki »nimajo nujno niti ene same poteze, ki bi bila skupna prav vsem« (Juvan 2006: 153). Po Wittgensteinu stvari, za katere morda mislimo, da jih povezuje ena sama bistvena skupna lastnost, pravzaprav združuje niz podobnosti, kjer nobena ni nujno skupna prav vsem. Kot zdaj že paradigmatičen primer Wittgenstein navaja pojem igre. Sodobna genologija predlaga, da na ta način razumemo tudi zvrstne in nadvrstne kategorije (gl. Müller-Zettelmann in Rubik 2005: 9, Wolf 2005: 24, Juvan 2006: 158–159).

Juvan sam se zavzame za stališče, s katerim se distancira od univerzalističnega pogleda Janka Kosa in po katerem

zvrsti in žanri niso notranje forme, ki bi se konkretizirale v vseh posameznih primerkih, uvrščenih v isti genološki razred, temveč rezultante konvencionalizirane interakcije med situacijami izjavljanja in razumevanja oziroma izidi odnosov jezikovnih lastnosti besedil do pripadajočih kognitivnih in intencionalnih dejanj akterjev v literarnem sistemu (Juvan 2006: 170).

Tak pogled se vsekakor vpisuje v idejo o smiselnosti ali nemara kar nujnosti teoretizacije literarnega diskurza oziroma v preobrazbo literarne teorije v teorijo literarnega diskurza. Šele v žanrih vidi Juvan pravo realnost diskurza, saj ti usmerjajo literarno komunikacijo, medtem ko zvrsti/vrste delujejo v polju med prakso in teorijo, nadvrste (lirika, epika, dramatika) pa so večinoma zgolj stvar teorije in ne prakse, razen če jih pojmujejo po anglosaksonski tradiciji (poezija, proza, drama), kjer delujejo tudi v zavesti in dejanjih akterjev literarnega polja (gl. Juvan 2006: 152 op. 74).

V območje razumevanja žanrov kot diskurzivnih entitet se uvršča tudi pou-darek na konstitutivni vlogi medbesedilnosti in metabesedilnosti pri njihovem konstituiranju. Koncept medbesedilnosti se po Juvanu najbolj obnese pri žanrskih teorijah, ki princip družinskih podobnosti razlagajo genetično in ga povezujejo s pojmom prototipa, prevzetega iz kognitivizma, na primer pri Fishelovu in Fowlerju: »Družinske podobnosti med besedili tako nastajajo v veliki meri genetično, zaradi vztrajnih medbesedilnih navezav na prototipska besedila ali nize. To poteka po analogiji z biološkim potomstvom.« (Juvan 2006: 176)

Prototipska besedila so tista, v katerih je (sicer prožna) množica pravil tako tipično ponazorjena, da se nanje obračamo pri proučevanju novih primerkov z žanrskega vidika. Pri tem gre za pomemben obrat, da klasificiramo nove predmete v skupine – kategorije, na podlagi predmetov, ki se zdijo najbolj »čisti« primerki, in ne obratno, namreč da bi v izdelano, zaključeno mrežo pojmov uvrščali novo gradivo. Zvrstne/žanrske kategorije imajo jedro in sporne, prožne meje, primerki, uvrščeni vanje pa nimajo nujno istega bistva in lastnosti. Prototipov ne gre razumeti kot zavezujočih (medbesedilnih) modelov, prej kot »generične reference«, prav tako pa jih ne gre povezovati z enim samim besedilom, temveč velja izdelati »'trdo jedro' prototipskih članov žanra« (Fishelov 1993: 63). Vendar so žanri v literarnem sistemu tudi institucije, sam literarni sistem pa uravnavajo diskurzivne (avtoritetne in avtoritativne) sile, nekakšne metakomunikacijske instance na vseh ravneh in vplivajo tako na oblikovanje splošne zvrstne zavesti kot na posamezno, konkretno identifikacijo besedila

z žanrom, ki navsezadnje v marsičem usmerja samo interpretacijo besedila. Juvan (2006: 180) žanre in zvrsti razume kot (»kognitivne in praktične«) pripomočke za primerjanje in povezovanje posameznih besedil med seboj. Prispevek koncepta intertekstualnosti vidi tudi v pomembnem dejstvu, da je razrahljal »monistično« logiko, po kateri je besedilo nujno pripadalo zgolj enemu žanru, zvrsti ali nadvrsti. Skozi prizmo koncepta medbesedilnosti se namreč kaže tudi žanrska pisanost posameznih besedil (178). Gre torej za nekakšen zasak pogleda, ki ga lepo osvetljuje Derridajeva misel iz članka »La loi du genre« (Zakon žanra): »Besedilo *ne pripada* nobenemu žanru. Vsako besedilo *se udeležuje* v enem ali več žanrih; ni besedila brez žanra, vedno obstajajo žanri in žanri, vendar pa takšna udeležba ne vodi k pripadnosti.« (Nav. po Juvan 2006: 179; poudarila V. B. A.)

Lirika

V okviru genološke nadvrstne problematike pripada liriki posebno mesto. Če so bili v slovenskem prostoru v zadnjih desetletjih poskusi teoretskih premislekov na tem področju pičli, pri čemer lahko razloge iščemo v odporu do »demon teorije«, še bolj verjetno pa kar v referenčnosti definicij, ki jih je v svoji literarni teoriji izpeljal Janko Kos s kritično, predvsem fenomenološko modernizacijo tradicionalnejših pojmovanj, prevzetih iz nemške literarnovedne tradicije,¹⁰ pa se je drugod po svetu pri mnogih poskusih, ki niso sledili radikalnim (in načelnim) antiesencialističnim tendencam in so se zavzemali za opredelitev lirike, vedno znova porajalo spoznanje o trdovratni izmuzljivosti lirike, kar zadeva poskus njene definicije, v primerjavi s pripovedništvom in dramatiko.¹¹

René Wellek tako leta 1970 ugotavlja, da je teorija lirike privedla v »nerazrešljivo psihološko slepo ulico« (252). Po njegovem je treba je opustiti vse

¹⁰ Tudi sam Kos ugotavlja, da poleg njegovih razprav v slovenski literarni vedi ni bilo poskusov za sistematično razvijanje pojma lirike na modernejših osnovah. Opozarja na pojem lirizma, ki ga uporablja Tine Hribar v knjigi *Sodobna slovenska poezija* iz leta 1984, ki pa ni bil vključen v splošnejše pojmovanje lirike (gl. Kos 1993: 52).

¹¹ Kos navaja, da je Benedetto Croce že leta 1902 opozoril na brezplodnost tradicionalnih pojmov za literarne nadvrste in vrste, in s tem tudi na problematičnost pojma lirike. Kos sam to razume kot opozorilo, »da je potrebno njegovo vsebino približati novemu položaju filozofskih pojmov in miselnih modelov, obenem ga pa tudi uskladiti z razvojem moderne lirike« (Kos 1993: 45).

poskuse, da bi definirali splošno naravo lirike ali lirskega, saj tako pridemo le do banalnih posplošitev. Zato se mu zdi precej bolj smiselno, da se raziskovanje lirike posveti raznovrstnosti poezije in njeni zgodovini, s tem pa tudi proučevanju žanrov v njihovih konkretnih historičnih kontekstih, ki pogojujejo žanrske konvencije. Paul Hernadi, ki liriko imenuje »nikogaršnja zemlja« (1985: 79), prihaja do podobnega sklepa; teoretikom ni uspelo podati širše uveljavljenega koncepta njene generične strukture. Tako prepričanje razkriva tudi provokativna misel Paula De Mana, da »lirika ni žanr, temveč eno od mnogih imen za defenzivno gibanje razumevanja, možnost prihodnje hermenevtike« (De Man 1984: 254). De Manov paradoks je pač v tem, da se fantom, imenovan lirika, pojavlja v naslovu spisa njegovega spisa in da se je dekonstruktivist z njim tudi sicer obširno ukvarjal.

Naj se lirika kot prototip zgodovinsko kaže še tako izmuzljiva za opredelitev, se strinjamo s Stanleyem Fishem (1980: 322) in z Wernerjem Wolfom (2005: 22), da se kljub vsem težavam z liriko vendarle velja vprašati, »kako prepoznamo pesem, ko je pred nami«, in skušati to recepcijsko sposobnost prepoznanja tudi razložiti. Tudi ta je zgodovinsko, kontekstualno pogojena in spremenljiva, saj je tak tudi žanrski spomin, kolikor so po Juvanu, ki se sklicuje na Bahtina, »zvrsti in žanri spominske sheme, ki kognitivno organizirajo pisanje in sprejemanje besedil« (Juvan 2006: 282).

Nekateri so krivdo za spodletele poskuse definicije lirike pripisali kar vsej porenesančni teoriji, češ da ni znala pristopiti k problemu, saj na eni strani ni zmogla opisati vidikov, ki bi liriko razločili od dramatike in epike, na drugi strani pa je v kategorijo vključila preraznolika besedila.¹² Mimo terminoloških in konceptualnih neskladnosti gre razloge res iskati predvsem v sami raznorodnosti besedil, ki so zgodovinsko pripadla širokemu krovnemu pojmu lirike. Kot domneva Janko Kos (1996: 5), je razlog za to tudi v tem, da nobena od lirskih oblik ni bila tako reprezentativna, da bi lahko na njeni podlagi izluščili »jedro« prototipa, kot se je to zgodilo z epom in nato romanom pri vprašanju epike.

Na tem mestu se ne bomo posvetili podrobnemu historiatu teorij lirike (zanj gl. npr. Kos 1996, Guerrero 2000, Combe 1989, Rodriguez 2003, Wolf

¹² Tako na primer pesnik James Weldon Johnson (gl. Preminger in Brogan /ur./ 1993: 714).

2005, Maulpoix 2000, Culler 2015). Vseeno vsaj omenimo presenetljiva razhajanja teoretikov o tem, ali Platon in Aristotel, če že ne uporabita skupnega poimenovanja za različne pesemske oblike, ki danes veljajo za lirske, te pojave vsaj implicitno že pojmujeta na način enotne kategorije oziroma če sta s svojimi razmisleki vsaj vplivala na kasnejšo utemeljitev enotne nadvrstne kategorije.¹³ Izraz *melikè poiësis*, ki je združil različne tipe *melè*, se je namreč pojavil šele z aleksandrinskimi filologi, v tem obdobju pa se pojavi tudi izraz *lurikos*, ki prvega nato nadomesti (gl. Guerrero 2000: 36–37, Wolf 2005: 22). Pojem je po srednjeveškem zatišju spet vzniknil v renesansi, vendar je glasbena razsežnost od 13. stoletja izginevala in peto liriko je zamenjala govorna ali bralna lirika. S tem je izginila ena od temeljnih karakteristik lirike v staroveškem pomenu, prišlo pa je še do dodatne zmešnjave, saj je pojem nato včasih vključeval tudi narativne in dramske verzificirane tekste (gl. Kos 1996: 24). V 17. in 18. stoletju je v francoski klasicistični poetiki prišel v rabo termin *poésie lyrique*, ki je skušal razmejiti pojme.¹⁴ Postopoma se je torej utirala pot razvrstitvi v triadni sestavi;

¹³ Kot ugotavlja Guerrero (2000: 28) je v moderni literarni vedi dolgo prevladovalo prepričanje o tem, da je Platonovo razlikovanje načinov izjavljanja utemeljilo kasnejšo tirado nadvrst. Tudi Janko Kos v svojem očrtu zgodovine lirike, resda sicer zadržano, sprejema ta pogled; spodbijali pa so ga na primer Irene Behrens, Claudio Guillén in Gérard Genette. O Aristotelu Kos meni, da je filozof »že tudi utemeljitelj pojma za 'lirsko' poezijo, seveda v prvotnem in ožjem antičnem pomenu« (Kos 1996: 13), ki pa je potem kot »antična dediščina prešel v renesanso, barok in klasicizem« (12). Kos ob tem vendarle opozori na Aristotelov poudarek, da ne obstaja krovni pojem za nepeta pesniška besedila. Še manj je zato pričakovati, da bi pri Aristotelu obstajal pojem, ki bi združil tako peta kot nepeta besedila (13).

¹⁴ V 19. stoletju sta se francoski in angleški izraz *poésie* in *poetry* povsem uveljavila za označevanje lirske poezije, torej kot sopomenki za nemški izraz *Lyrik* in izraze v drugih jezikih, ki so se zgledovali po nemški tradiciji. Danes raziskovalci predlagajo, naj se dokončno odobri sinonimija med liriko, poezijo in množinskim izrazom »pesmi« (gl. Wolf 2005: 23), čeprav se je tudi v francoski in angleški literarni teoriji vse bolj uveljavljajl izraz *le lyrique* in *the lyric*. V slovenski literarni teoriji sta bila pojma jasno razmejena, saj po Kosu *poezija* sodi v zunanjo formo in označuje vsa besedila v vezani obliki, *lirika* pa v notranjo formo, natančneje, v notranjo zgradbo. Če je na angleškem govornem področju pojem *the lyric* dobrih ustaljen, v francosko govoreči teoriji in kritiki vendarle še ni povsem razjasnjena razlika med *le lyrisme* in *le lyrique*, še posebej v preteklih desetletjih, ko je vzniknilo gibanje *nouveau lyrisme* in se je razvnela žgoča debata med pesniki, pripadniki *novega* in nato *kritičnega lirizma* ter pripadniki *litalizma*, pa tudi med kritiki in

najbolj odločno v tridelni definiciji Charlesa de Batteuxa iz leta 1746 (gl. Batteux 1989),¹⁵ dokončno pa s filozofsko utemeljenimi sistematizacijami pri bratih Schlegel, Schellingu, Goetheju, Jean-Paulu, Heglu, Vischerju. Obdobje romantike je tako na eni strani podalo nadčasoven model treh »naravnih oblik poezije«, filozofsko utemeljen z dialektiko teze, antiteze in sinteze in na novo-veškem dualizmu objektivnega in subjektivnega. Lirika je bila ne glede na različice vsakokrat definirana kot izraz subjektivnosti. Na drugi strani pa se je v romantiki izoblikovala še danes razširjena paradigma avtentičnosti, izpovednosti, doživljajskosti ter s tem neposredne reprezentacijskosti – nefikcijskosti lirike, ki je bila seveda s temi filozofskimi utemeljitvami podkrepjena, vendar se je, ko se je od njih ločila in popularizirala, tudi krepko poenostavila.

Romantična estetika je z mislijo o »literarnem absolutu« odločilno vplivala tudi na postopen razvoj koncepcije čiste umetnine. Če se je ta pri Wagnerju izrisovala v smislu *Gesamtkunstwerka*, celostne umetnine, pa je bila v mišljenju o poeziji »čista umetnina« pojmovana predvsem po načelu izključenja in negativnosti (gl. Friedrich 1992: 18–22, 174, Combe 1989: 22). V tem smislu so ključni Baudelairovi, predvsem pa Mallarméjevi teoretični razmisleki. Esencializacija lirike na podlagi pojma čiste poezije¹⁶ se je na teoretični, manj pa na praktični ravni med revolucijo pesniške govornice v drugi polovici 19. stoletju v zgodovinskem horizontu modernosti dogajala tudi z izganjanjem nekaterih

teoretiki. Ne glede na nekonsistentnost rabe lahko rečemo, da je *lyrisme* vendarle zgodovinsko umeščen pojem, utemeljen na romantični in postromantični tradiciji, morda bi ga lahko označili za *stilno formacijo*, *le lyrique* pa ustreza pojmu *lirike*. Kritiki, ki uporabljajo pojem lirizma in so povečini tudi sami pesniki, namreč načelno zavračajo sistematično teoretizacijo. Tako na primer Jean-Michel Maulpoix, vodilni predstavnik gibanja novi lirizem (*Du lyrisme*, 2000, *La voix d'Orphée*, 1989, *Le poète perplexe*, 2002).

¹⁵ Batteuxeva tipologija sicer zajema še druge vrste, med drugim didaktično poezijo.

¹⁶ Po Hugu Friedrichu sta pojem čiste poezije priložnostno uporabljala že Sainte-Beuve in Baudelaire (gl. Friedrich 1992: 154). Dokončno se je pojem sicer razširil z Mallarméjevo sistematizacijo Baudelairovih komentarjev Poeja (gl. Combe 1989: 25). Po Friedrichu se v pojmu čiste poezije, »kakor ga je uporabljal Mallarmé in ga predal naslednji dobi«, združujejo značilnosti moderne lirike: »odvrčanje od vsakdanjih izkustvenih snovi, od poučnih ali kako drugače smotrnih vsebin, od praktičnih resnic, od vsakogaršnjih čustev, od opoja srca. Ko se pesništvo znebi takšnih elementov, se osvobodi in se prepusti nadvladi jezikovne magije« (Friedrich 1992: 155).

upovedovalnih postopkov; z ožjenjem leksikalnega, semantičnega in sintaktičnega repertoarja in izganjanjem nekaterih govornih dejanj, z oddaljevanjem od komunikativne neposrednosti; postopkov naracije, deskripcije, eksplikacije, argumentacije (gl. Combe 1989: 37–45). V liriki naj v skladu s simbolistično estetiko in nato z močnim tokom estetike modernizma ne bi bilo prostora za tovrstna govorna dejanja. Vzpostavljala se je vrednostna hierarhija med »parole brute« vsakdanje komunikacije in »parole essentielle« poezije. Pesniška govorica si je prizadevala »izčistiti pomene vseh besed plemena« in v najskrajnejši različici morda udejanjiti nemimetičen, dereferencializiran, absoluten, samorefleksiven prostor poezije, sedaj dokončno izenačene z liriko. To paradigmo dobro ponazarjata Friedrichova izraza jezikovna magija in absolutna diktatorska domišljija. Poetika negativitete je pesniški jezik izčiščevala, da bi prostor poezije osvobodila ideologij govornice vsakdanjega življenja.

Esencializacija, ki je iz lirike izgnala narativnost in druge oblike »parole brute«, se je prvi polovici 20. stoletja na metaliterarni ravni dovršila z nadaljnjim razvijanjem pojma čiste poezije pri Valéryu in abbéju Bremond, pa tudi v teoretskih spisih in manifestih Bretona, Reverdyja, Sartra, Croceja in drugih. Gotovo je v marsičem strukturirala moderni horizont pričakovanja na vseh ravneh; oblikovala je pomemben segment medbesedilne in metabesedilne – recepcijske zavesti, saj je vplivala na številne avtopoetike in tokove moderne lirike ter postavila temelj za formalistične in strukturalistične opredelitve lirike oziroma poezije, pesniškega jezika, poetske funkcije, poetičnosti itd. Vsi ti pogledi so bili osredotočeni na transgresivno naravo pesniškega diskurza in govornice, na odklon od običajne rabe jezika, na avtoteličnost, samonanašalnost, avtoidentičnost poezije. Tovrsten teoretski – metaliterarni imaginarij je seveda ustrezal le enemu obsežnemu delu pesniške produkcije 20. stoletja. V širši recepcijski zavesti se je povezal z romantičnim recepcijskim toposom o subjektivnosti in izpovednosti lirike kot izrazu notranjega občutja. Tudi mimo univerzalističnih genoloških klasifikacij z znanstvenimi ambicijami, ki so iskala notranja bistva nadvrst, sta oba (seveda poenostavljena in posplošena) toposa verjetno v marsičem izoblikovala konvencionalno, stereotipno predstavo o poeziji kot ahistorični, družbenozgodovinsko neumeščeni, samozadostni, monološki strukturi, ponazorjeni s prisposodbo o »slonokoščenem stolpu poezije« in frazo o tranzitivnosti proze in netranzitivnosti poezije. Na začetku poglavja omenjene zadrege teoretikov in kritikov o eluzivnosti lirike se zdijo tudi odgovor na dejstvo, da se je vsaj pred anitiesencialističnim in historičnim

obratom v slonokoščenenem stolpu mnogokrat znašla predvsem sama teorija, ko se ni ozirala k raznovrstni dejanskosti besedil, kar pa za diskurz o poeziji deloma velja še danes.

Ni nujno, da mora pot iz slonokoščenega stolpa teorije voditi v radikalni anti-esencialistični genološki »anarhizem«. Če spoznanja moderne epistemologije vodijo k opustitvi ideje o univerzalnem sistemu nadvrst kot nespremenljivih kategorij z določljivimi bistvi, gre to razumeti predvsem kot pot k ozaveščanju zgodovinske spremenljivosti žanrske identitete, ne pa popolne nezmožnosti uvrščanja posameznih besedil v gibljive genološke sklope. Sodobna genologija predlaga, naj uvrščanje poteka brez normativnih, ahistoričnih in zgolj teksto-centrističnih tendenc.

Navedimo dva zgodovinsko oddaljena primera za ilustracijo. Oba po splošnem prepričanju sodita v poezijo ali liriko, če sprejmemo predlagano sinonimijo pojmov. V korpusu trubadurske lirike gre za sicer prožno, spremenljivo zvrstno in medmedialno pluralnost trubadurske konfiguracije (ob nedvornih lirskih elementih tudi pogosto izrazita pripovednost, večglasnost, drobci dram-skih situacij, performans in seveda uglasbenost), pri čemer se je skozi med-besedilni in metabesedilni zgodovinski tok kot dominantna vzpostavila lirska komponenta. V številnih modernih in sodobnih pesniških opusih, na primer pri Henriju Michauxu, Cesareju Paveseju, Robertu Frostu, Kavafisu idr., pojav pa nikakor ni neznan sodobni slovenski poeziji, smo priča (včasih) radikalni narativizaciji ali dramatizaciji, tako da razpade tisto, kar naj bi veljalo za »čiste lirske strukture«. Te v skrajnih primerih izginejo do te mere, da je ta besedila po merilih pristopov, ki se pri vrstnih opredelitvah opirajo na nespremenljive globalne strukture ali na notranjo zgradbo, nemogoče prepoznati za lirska. Če so ta besedila v metaliterarno zavest vendarle vpisana kot lirska in s prototipsko množico lirike delijo nekatere družinske podobnosti, vendar ne vseh lastnosti množice, obstaja velika verjetnost, da bomo zavoljo prepričanja v nujnost opredelitve njihove notranje ustrojenosti v skladu z bistvom lirike, interpretacijo merodajno usmerjali z upoštevanjem tega bistva, si zatisnili oči pred mnogimi na ta način vzniklimi protislovji in spregledali postajajočo naravo literature. Princip družinskih podobnosti, prototipov z zgodovinsko spremenljivimi jedri »čistih« primerov in s premičnimi mejami je torej več kot smiselno upoštevati, saj se kažejo kot pomembna epistemološko-metodološka vodila.

Ponazorjeno razrahljanje žanrskih koncepcij skriva tudi nekatere raziskovalne potenciale. Odrptje mej med (nad)vrstami tudi na ravni teorije, v praksi te nikdar niso zares obstajale, je mogoče razumeti tudi kot zeleno luč za uporabo teoretskih in metodoloških pristopov, ki so bili doslej pridržani za »nepesniška« besedila, na lirskih besedilih. In seveda tudi narobe. Tako se pojavi možnost za spoznavno obogatitev področij, utegne pa se seveda pokazati tudi omejenost posameznih teoretičnih in interpretacijskih praks ter s tem potreba po njihovem ponovnem razmisleku in prenovi. Lirika je bila namreč bržkone deležna najmanjše pozornosti pri razvijanju sodobnega diferenciranega teoretsko-kritičkega aparata in raziskovalnih orodij na podlagi metodoloških obratov zadnje tretjine 20. stoletja (gl. Rodriguez 2003: 5–12, Müller-Zettelmann in Rubik 2005: 7–9). Eva Müller-Zettelmann in Margarete Rubik še leta 2005 ugotavljata, da je praksa pri analizi lirskih besedil z vidika sodobnih literarnovednih disciplin pogosto anahronistična in da zaostaja za denimo naratologijo, ki razpolaga z razvejanimi mednarodno uveljavljenimi in uporabljenimi teoretičnimi okviri. To neujetost, skoraj marginalnost glede na mainstreamovska literarnovedna področja seveda lahko razumemo kot prednost, kot določeno svobodo, neodvisnost od trendov in prilagajanja zahtevam »akademske-znanstvenega tržišča«. Razloge za to, da po mnenju Rainerja Warninga (1997: 17) in mnogih v nasprotju s teorijo drame ali pripovedne proze sploh ne obstajata moderna teorija lirike,¹⁷ pa gre iskati tudi v prepričanju o »nedotakljivosti« poezije. To se je izoblikovalo na podlagi posebnega dojemanja poezije, ki ga dobro osvetljujejo toposi božanske inspiracije, *furor poeticus* v »poetiki starih«, in sublimnega, neizrekljivega, nepredstavljivega v modernosti. Nezmožnost govora o neizrekljivem, ki ga je pesmi dano evocirati, v konceptualnem mišljenju, pa predstavlja past, namreč tendenco k poetizaciji samega diskurza o poeziji, ki je na idejni ravni povezana z njeno (pogosto ideološko) sakralizacijo, fetišizacijo, vsekakor z esencializacijo in s tem pogosto tudi s – stereotipizacijo.

Zgoraj omenjena toposa, lahko bi ju imenovali romantično-izpovedni in avtonomno-avtotelični, še danes oblikujeta dve močni raziskovalni liniji lirike tudi na akademski ravni po svetu. Prva predstavlja nekakšno »emocionalno šolo«, utemeljeno na intuitivnih, impresionističnih pristopih s še vedno močnimi pozitivističnimi prizvoki in poetizirano dikcijo, druga pa scientistični tekstocentristični lingvistični formalizem (gl. Müller-Zettelmann in Rubik

¹⁷ Tovrstne teze spodbija že sam naslov najnovejše knjige Jonathana Cullerja, *Theory of the Lyric* (2015).

2005: 8–9, Meschonnic 1982: 39). Eno od strategij za razširitev raziskovalno-teoretičnega aparata je po našem mnenju mogoče videti v razvijanju teorije pesemskega diskurza.

Lirski subjekt v genološki luči

Odgovorimo na vprašanje, ki smo ga zastavili na začetku. Zasuk pogleda in pretresi temeljev na genološkem področju ne odvrtajo od poskusa razmisleka o lirskem subjektu in, širše, pesemski subjektiviteti, kot bi se utegnili zazdeti na ozadju razrahljanja rigoroznejših genoloških koncepcij. Prav nasprotno; opogumljajo in celo pozivajo k ponovni osvetlitvi vprašanja tudi skozi prizmo novejših spoznanj genologije. Po vsem povedanem je skoraj odveč poudariti, da je neutemeljen vsak poskus, ki bi skušal pojem totalizirati. Ko bomo skušali premisliti pojem lirskega subjekta, bo to sicer pomenilo, da se osredotočamo na besedila, za katere v ustvarjalno-repcijski zavesti velja, da so pesmi – lirika – poezija, ne bomo pa se kategorično sklicevali na *differentio specifico* lirskega subjekta glede na drugi nadvrsti. Pri razmišljanju o lirskem subjektu torej ne bomo več izhajali iz predpostavke, da le s pojmom lirskega subjekta poezijo lahko ločimo od pripovedništva.

Na tej točki, ko smo shematično ponazorili genološke premike v smeri rahljanja žanrskih meja, torej stran od »monistične logike«, lahko že najavimo hipotezo, da bo razmislek potekal v smeri razširitve koncepta v primerjavi z do nedavnega referenčnimi literarnoteoretičnimi pogledi na lirski subjekt. Metodološki razlogi za širjenje seveda ne izvirajo samo iz sprememb na področju genologije, kar je razvidno že iz prejšnjih poglavij, kjer je bilo shematično uvedeno konceptualno polje diskurza, v katerem subjekt predstavlja eno od osrednjih kategorij. Do širjenja koncepta lirskega subjekta bo prišlo tudi (ali predvsem) zato, ker se bomo spraševali o artikulaciji in konfiguraciji subjektov v diskurzu, in sicer v liriki kot diskurzu. Z zornega kota sodobne genološke perspektive lahko morebitne antiesencialistično obarvane ugovore pomirimo z namero, da si raziskava prizadeva po Wittgensteinovem načelu misliti *jedra*, a tudi *meje množice*, ki jo bomo imenovali *subjektna konfiguracija* v pesmi. Tako se raziskava z upoštevanjem konceptov prototipov in družinskih podobnosti odmika od esencialističnega horizonta, vendar zastavljeni problem priča o tem, da ne pristaja na skrajni relativizem antiesencializma.

Lirski subjekt, subjekt v pesmi

Terminologija

ŽE BEŽEN PRELET MODERNEGA KORPUSA literature o lirskem subjektu ustvari vtis, da je bilo temu področju, vsaj v primerjavi z naratološkimi študijami o konceptih avtorja, pripovedovalca, junaka, glasu, fokalizacije idr. namenjeno manj pozornosti. Konceptije subjekta v liriki so temeljile na nekaterih aksiomih, utemeljenih bodisi na reinterpretaciji (poenostavljene) romantične paradigme, bodisi na skrajni antihumanistični paradigmi, izšli iz (poenostavljene) strukturalistične interpretacije simbolizma in njegovih avatarjev.

V zadnjih desetletjih je vendarle opaziti živahen vznik ponovnega zanimanja za problematiko, toda mnogokrat na zelo raznorodnih izhodiščih. Ta vznik se vpisuje v širši fenomen »vrnitve subjekta« v sodobni filozofiji in drugih humanističnih in družboslovnih disciplinah, torej v kontekst ponovnega vznika subjekta po diagnosticiranju njegovega izginotja, izbrisa, smrti, povezanih s krizo univerzalnega abstraktnega humanizma. Celo »antihumanistične« filozofije so si namreč po smrti struktur navsezadnje postavile vsaj vprašanje, *kdo pride za subjektom* (gl. Cadava, Connor in Nancy /ur./ 1991).

Če je vprašanje (tudi lirske) kategorije subjekta vselej *work in progress*, je moderna literarna teorija lirski subjekt večinoma umestila v govorca, osrednja značilnost katerega je, da njegov govor ni posredovan prek nobene druge govorne instance. To enotno, enoplastno mesto, *origo* teksta, je v osrčju tradicionalnega prepričanja o monološkosti lirike.¹⁸ Tako razumljen pojem lirskega subjekta je nase brez večjih težav vezal obe omenjeni paradigmi, romantično in antihumanistično, in je v številnih poskusih definicij celo konstitutiven za opredelitev lirike kot nadvrsti.

¹⁸ Kot monološka je lirika obravnavana npr. pri Juliusu Petersenu (1939), Mihailu Bahтину (*Beseda v poeziji in beseda v romanu*, 1934–1935; Bahtin 1982: 57–77), Dietru Lampingu (1989).

Raziskovalci se strinjajo, da je ustaljeni izraz lirski subjekt problematičen predvsem zaradi filozofsko-psiholoških implikacij, ki zavajajo in navajajo k psihologiziranju oziroma poistovetenju z avtorjevo empirično osebo (gl. Kos 1993: 53, Rodriguez 2003: 42, Wolf 2005: 26, Hamon 1996: 19, Luján Atienza 2005: 24). Nekateri zato predlagajo vpeljavo drugih izrazov ali/in konceptov, kot so *lirski govorec*, *lirski glas*, *lirska persona* in *implicitni avtor*. Ob teh se še vedno uporablja tudi tradicionalni izraz *lirski jaz*, ki seveda ustreza zgolj enemu segmentu lirskih besedil. Tudi ti izrazi, a ne zgolj izrazi, tudi pojmi sami, se zdijo problematični. Z njimi ni mogoče zajeti konceptualno dovolj širokega polja, ki bi zmoglo zajeti kompleksnost pesemskih besedil s tega stališča. Obenem jih tudi ni mogoče razumeti kot pojmovne ustreznice.

V raziskavi izraza lirski subjekt ne bomo povsem ovrgli, saj je med vsemi najbolj ustaljen. Pri predstavitvi teorij, ki prevzemajo to terminologijo, ga bomo dosledno uporabljali v pomenu, ki jim ga te pripišejo. V teh primerih se bomo gibali na ravni izjave in lirske diegeze – upodobljenega sveta. Na ravni izjave in izjavljanja bi lahko sprejeli termina *lirski govorec* in *lirski glas*, na ravni diegeze pa posrečen, uporaben in že dodobra ustaljen termin *lirska persona*, kjer gre za prvoosebni govor pa tudi *lirski jaz*. Pri tej delitvi je treba predvsem pokazati, kako opredeliti govorca in njegove izjavne pozicije.

V poglavju, kjer bodo obravnavane nekatere moderne teorije subjekta v pesmi (Staiger, Kristeva, Rodriguez), ter v tretjem, teoretičnem, sklopu in četrtem, praktično-analitičnem sklopu raziskave, kjer bomo poskusili izpeljati rekonceptualizacijo pojma, se bo strogo literarnomorfološki izraz *lirski subjekt* umaknil izrazu *pesemski subjekt*. Ta bo označeval diskurzivno-antropološko in umetnostno koncepcijo instance subjekta v pesmi, razumljeni kot umetniški diskurz, ter bo s tem presegel tradicionalni literarnomorfološki okvir lirskega subjekta.

Zastavljamo si torej *problem lirskega subjekta*, kot *težave* in kot *vprašanja*. Za kateri/-e subjekt/-e gre? Izid soočanja pojmovnih ravni lirskega subjekta in subjekta pesmi bo, upamo, ponudil nekaj smiselnih nastavkov za razumevanje lirskega subjekta onstran meja, ki so mu jih začrtali številni literarnoteoretski sistemi, in za njegovo razširitev v tisto, kar bomo imenovali *subjektna konfiguracijo pesmi*.

Preden se lotimo osvetljevanja problemskih točk, ki nakazujejo smiselnost ponovnega premisleka koncepta, bomo obravnavali nekatere reprezentativne koncepcije lirskega subjekta v preteklem stoletju, omenili najnovejše nadgradnje ali rekonceptualizacije, uvodoma pa še nakazali nekaj teoretskih in avtopoetskih momentov razumevanja v zgodovini. Premisleke o problematiki, ki se z našega vidika zdijo najrelevantnejši, bomo vpletli v tretji in četrti sklop raziskave, kjer bomo skušali problem samostojneje obravnavati in premislek osvetliti z analizo besedil.

Zgodovinski drobc: dve tendenci

V zgodovini pogledov¹⁹ na liriko in lirski subjekt je mogoče dovolj jasno razločiti dve ključni tendenci, ki odzvanjata tudi še v najsoodobnejših pojmovanjih lirike, in sicer tako v abstraktnějšíh teoretsko-kritičnih koncepcijah, metapesniških in avtopoetoloških besedilih avtorjev in avtorefleksivnih pesniških tekstih. Dotikata se vprašanj o referencialnosti, fikcijskosti in transformativno-performativni moči pesemskega diskurza. Večinoma se osredotočata predvsem na problem odnosa med empiričnim avtorjem in lirskim subjektom, t.j. lirsko persono, posebej ko je ta očitno avtorsko oziroma avtobiografsko figurirana. Širše gledano posegata k vprašanju o liriki kot o subjektivni in afektivni obliki pesništva, implicitno pa tudi k odnosu med subjektivnostjo (in s tem subjektiviteto) in *mimesis* kot temeljno značilnostjo literarnega diskurza. Zgodovinski lok problema se je na eksplicitni ravni večinoma izrisoval v obliki opozicije med dvema prevladujočima tezama o lirski personi. Imenovali ju bomo imenovali avtorsko-identifikacijska in transformativno-fikcijska. Slednjo je mogoče pri nekaterih deliti še na transformativno (ohranjanje povezave z avtorsko identiteto, a prek transformativnega vstopa v diskurz) in čisto fikcijsko (prelom z vsako povezavo z avtorsko identiteto).

Charles Batteux: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*

Zanimivo je, da na tezo o povsem fikcijskem lirskem subjektu v smislu fikcijskega lika naletimo v tistem poskusu sistematizacije literature, ki naj bi po

¹⁹ Pričujočemu prikazu ne gre za sistematičen popis zgodovinskih pojmovanj. Za podrobnejši historiat gl. Kos 1993: 7–52, Burdorf 1995: 1–21, Culler 2015: 49–90.

mnenju nekaterih raziskovalcev, denimo Irene Behrens, utrla pot dokončni vzpostavitvi triadnega sistema nadvrst: v spisu Charlesa Batteuxa *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Lepe umetnosti, podvržene istemu načelu) iz leta 1746. Gérard Genette je prav ob tem dejstvu leta 1979 v knjigi *Introduction à l'architexte* (Uvod v arhitekst) zagovarjal tezo, da se je lirika v sistemu nadvrst znašla predvsem zaradi klasicistične potrebe po poenotenju. Batteux je namreč »lirsko poezijo« postavil ob bok epski in dramski tako, da jo je podredil mimetičnemu načelu. Po Batteuxu lirika sicer manj ustreza splošnemu umetniškemu načelu posnemanja, vendar je kljub temu mimetična/fikijska vrsta, saj mimetično načelo ne podrazumeva zgolj *posnemanja dejanj*, temveč tudi *posnemanje čustev*.

Takole pravi Batteux v 9. poglavju z naslovom *O lirski poeziji*:

Liriko bi sicer lahko razumeli kot ločeno vrsto, ne da bi se s tem pregrešili zoper načelo, po katerem se ravnajo druge vrste. Vendar ni potrebe po ločevanju: liriska poezija povsem naravno in celo po nujnosti vstopa v okvir posnemanja. Od ostalih oblik se razlikuje le po svojem predmetu. Osrednji predmet drugih oblik poezije so dejanja, liriska poezija pa je vsa posvečena posnemanju čustev; to je njena snov, njen glavni predmet. (Batteux 1989: 241)

Zanimivo je, da Batteux kot primere lirске poezije navaja monologe Corneilovih likov Himene in Polievkta; ti so zanj lirski, ker izražajo čustva. Oda, pravi, pa je še toliko bolj lirska, saj kot celota izrazi strast, medtem ko jo dramska igra zgolj v posameznih odsekih. Tudi kadar lirski pesnik govori v svojem imenu, spominja na igralca, ki se vživlja v še neobstoječo vlogo, ki jo bo ustvaril prav s čustvenim vživljanjem: »Če čustva niso resnična, tj. če se pesnik ne nahaja v stanju, ki vzbuja čustva, ki jih potrebuje, jih mora v sebi zbuditi na način, da se zdijo povsem enakovredna resnično doživetim čustvom, hliniti jih mora, da povsem ustrezajo kakovosti teme. In ko je ogret do mere, ki mu ustreza, naj zapoje: navdahnjen je.« (245)

Lirsko posnemanje po torej Batteuxu predpostavlja izmišljiskost, fikcijskost, tisti *kot da bi*, o katerem govorijo mederne teorije fikcijskosti in fikcijskih svetov (Iser, Pavel idr.), in ne zgolj gole reprodukcije avtentično občutenih stanj. S tem Batteuxova teorija že implicira tisto, kar po Ricoeurju predstavlja pesniški paradoks, in sicer, »da je dvig čustva v fikcijo sploh pogoj njegovega mimetičnega razvijanja« (Ricoeur 1975: 309). Batteux ne zanika referenci-

alnosti lirske *mimesis*, a je ne izenačuje z avtentičnostjo, obenem pa tudi ne izključuje povsem, da bi ustvarjajoči subjekt dejansko lahko občutil upodobljena čustva. Vendar tudi v primeru avtentično doživetih stanj fiktivno preoblikuje avtentično, avtentično pa preoblikuje fiktivno; resnica in fikcija lahko v lirski *mimesis* trčita ena ob drugo in tenzijsko delujeta ena na drugo: »Če je tu kaj resničnega, se spaja s hlinjenim/fingiranim in ustvarja celoto iste narave: izmišljija olepša resničnost, resničnost pa daje izmišljiji veljavo.« (Batteux 1989: 246)

Vprašanje o identiteti lirskega subjekta Batteux implicitno razreši že na prediskurzivni ravni, saj v njegovi izpeljavi fikcija vdre v realnost že s prediskurzivnim fingiranjem čustev pri pesniku, z *vživljanjem*, ki nastopi pred »navdahnjenim« upovedovanjem. Lirska persona je tako na eni strani razumljena kot povsem fikcijski lik, saj Batteuxova teza predpostavlja dvostopenjsko diferenco glede na identiteto ustvarjalnega in literarnega subjekta. S tenzijsko koncepcijo med fikcijo in realnostjo pa Batteuxova teza tudi že implicira transformativni dispozitiv, tudi kadar gre za avtorsko figurirano lirsko persono, saj je tudi avtentičnost, kadar je prisotna, podvržena fikcionalizacijski moči.

Batteuxova teorija pa poraja še eno zanimivo vprašanje. Od romantične estetike naprej je bila lirika teoretizirana kot izraz subjektivnosti, kar moderna literarna teorija razume kot osrednjo težavo in jo skuša z modernizacijo tradicionalnih pogledov premostiti. Kakor bomo videli v nadaljevanju, nekatere fenomenološko naravnane smeri to počnejo s prenosom teorije afektivno-patičnega v teorijo poezije, kar omogoča preseganje omejenosti na subjektivnost kot osrednjo kategorijo poezije, saj afektivno-patične forme predpostavljajo zlitje subjektnega in objektnega pola (gl. Rodriguez 2003, Collot 1989, 1996, 1997). Podobno Janko Kos na povsem drugi osnovi, prevzeti iz psihologije jezika, liriko opredeljuje kot obliko, kjer prevladujejo afektivno-emosivni osnovni elementi (gl. Kos 1996: 93, Kos 1993: 55). Batteuxeva teorija se s pojmovanjem lirike kot *mimesis* čustev torej ne približuje subjektivnosti kot osnovni kategoriji, pač pa se afektivnosti.

Trk stare in prihajajoče, romantične, paradigme ponazarja polemika med Batteuxem in njegovim prevajalcem v nemščino J. A. Schleglom: predmet razprave sta bila prav pristnost in iskrenost lirskega posnemanja. Oče bratov Schlegel je namreč že povsem v duhu prihajajoče romantične paradigme trdil,

da so liriki lahko le avtentični v ustvarjanju in da lirika ne more razumljena kot *mimesis* v smislu fikcije (gl. Rodriguez 2003: 21).

Hegel o liriki

Z vzpostavitvijo nadvrstne triade po dialektičnem principu se je dokončno uveljavilo razumevanje lirike kot subjektivne oblike pesništva. Dokončno sintezo romantičnih pojmovanj je v letih 1835–1838 podal Hegel v *Predavanjih o estetiki*. Po Heglu vsebino lirske umetnine predstavlja individualni subjekt, lirska pesem je singularen način, kako se duševnost skozi to vsebino začenja zavedati same sebe (Hegel 1970: 518). Lirika ustvarja zaprt, samorefleksiven subjektivni svet, zunanje okoliščine so zgolj izgovor, da se izrazi duševnost. Čisti izvir lirike je notranja subjektivnost (527) in včasih je lirska pesem lahko zgolj čisto »prepevanje in popevanje« (prav tam), saj je vloga »zunanje« zvočnosti poudarjanje notranje zvočnosti duše (543) in zadovoljevanje le te prek glasbe besed (527).

Čeprav je lirska pesem upodobljena subjektiviteta, pa nikjer v Heglovih postavkah ne naletimo na eksplicitno obravnavo povezave med osebo lirskega subjekta/persona in avtorjem. Govor je o izrazu subjektivitete na način, da ta prežame ves tekst (525). Seveda to povezavo pri Heglu lahko predpostavljamo. V Heglovem uvodu v razmišljanje o liriki pa je mogoče opaziti nekatere elemente, ki ne govorijo povsem v prid identifikacijski avtorski tezi. Po Heglu se ustvarjajoči subjekt epike izgubi v predstavljenem predmetnem svetu, ki ga slika. Tej samoodtujitvi pa se subjekt lirike izogne tako, da vase potegne ves predmetni svet in ga prežame s svojo notranjostjo (516). Samoodtujitev subjekta, ki je topos o liriki od antičnih teorij naprej, je pri Heglu najprej povsem zanikana. V liriki se duh spušča sam v sebe, izstopa iz objektivnosti predmetov, opazuje svojo lastno zavest in namesto resničnosti stvari predstavlja to zavest v subjektivni duševnosti (prav tam). Toda takoj nato je samoodtujitev implicirana: namreč samoodtujitev, ki jo predpostavlja sama *mimesis* – v svoji razsežnosti *poiesis*. Pesniško izjavljanje po Heglu ne sme ostati zgolj »naključni izraz subjekta kot takega, njegovih neposrednih občutenj in predstav«, temveč se mora pretvoriti v »govor poetične notranjosti«, ki resda pripada pesniku kot posamezniku, vendar mora zadobiti jasno splošno veljavo (prav tam).

To veljavo Hegel vidi ravno v resničnosti občutenj in pravilnosti opazovanja. Vendar izpovednost, kolikor to misel beremo v smislu izpovednosti, tu

ni mišljena kot neposredna, temveč posredna: pesniški diskurz namreč izjavlja *poetično* notranjost; lirika *upodablja* – »živo si izmišlja in najde ustrezni izraz« (517). Objektivizira in izčiščuje: »poezija naše srce napravi za predmet svoje *predelave*, vendar ne ostaja samo pri tem, da vsebino izvrže iz subjekta in jo loči od neposredne povezanosti z njim, temveč iz nje ustvari *objekt*, ki je očiščen vseh naključnih razpoloženj in v katerem se osvobodena notranjost istočasno vrača k sebi v pomirjenem samozavedanju in je sama pri sebi« (prav tam). Tu je lirski *mimesis* tista, ki je tematizirana kot *agens*; tematiziran je njen aktivni značaj, ki ji ga podeljuje sama *poiesis* (gl. Ricoeur 2000: 67–78). Identičnost med notranjostjo in njenim upodabljanjem Hegel torej implicitno izključuje; identična je notranjost lahko sama s seboj, vendar je taka notranjost *nema in brez predstav – podob* (gl. Hegel 1970: 517). Poezija je dejanje, ustvarja in spreminja, transformira (532–533). Tu se *razlika* povezuje z občutjem; kajti, pravi Hegel, srce, ki je pred *poiesis* le občutilo, sedaj občutenje tudi dojame. Implicitna je torej tudi katarzična funkcija lirike.

V tem pasusu *Estetike* lahko razberemo že vse momente, ki bodo v kasnejših teorijah lirskega subjekta in poezije zavzemale različne pozicije in se izoblikovale v dve paradigmi, ki bi ju lahko imenovali izpovedno-avtentična in avtonomno-avtotelična: subjektivnost, afektivnost, izpovednost – o kateri se zdi, da je pri Heglu reflektirana ob upoštevanju transformativnosti *poiesis* – ter samorefleksivnost in poudarek na čutno-oblikovni konfiguracijski plasti pesemskega diskurza.

Hegel pa v nadaljevanju pri obravnavi tipov čiste lirike na primeru diti-rambične poezije govori tudi o »izstopu subjekta iz sebe in njegovem dvigu k absolutni biti« (544). Tako vzdigovanje, pravi Hegel, ne pomeni poglobljanja subjekta v konkretne vsebine, temveč gre za »nedoločen entuziazem, ki prevzema pesnika v njegovi težnji sprožiti, da bi občutili in neposredno opazili, kar je za našo zavest neizrekljivo« (545).

Hegel tu pesniškega entuziazma ne tolmači le kot izstop subjekta iz sebe, kot (transcendentno) težnjo k dvigu v neskončnost (544) in k absolutu, temveč tudi kot (imanentno) težnjo dati občutiti neizrekljivo. Moment entuziazma in neizrekljivega Hegel poveže z ritmom. Zdi se, da pri tem opozori na dvojno vlogo povezovalne in izrazne funkcije ritma, ko pravi, da subjektivni domišljiji v zanosu pri upodabljanju služi ritem. Ta moment pa je mogoče povezati s

Schleiermacherjevo teorijo stila in Novalisovo teorijo pesniškega upodabljanja, *Darstellung*, ki ju bomo še omenjali.

Renesansa in *furor divinus*

Neizrekljivo, ki je topos poetične modernosti od romantike naprej, Hegel torej vpne v zgodovinsko nit teorij (božanske) pesniške inspiracije od Demokrita, Platona, Horacija, Kvintiljana, Cicerona, pa do renesančnih reinterpretacij, med katerimi je najslavnejša in najvplivnejša teorija *furor divinus* Marcilia Ficina. V teh pojmovanjih je transformativni dispozitiv poezije tematiziran kot transcendenten in celo razosebljajoč.

V sklopu renesančnih teorij poezije smo priča tudi prvim teoretskim tematizacijam individualnosti pisatelja, ki pa je vse do pozne renesanse vezana prav na neoplatonistično doktrino pesniškega entuziazma in božanske inspiracije. V tem času se namreč dokončno izoblikuje intertekstualni in recepcijski topos individualizirane in idealizirane figure Pesnika – Avtorja, zgled te izpeljave pa sta Dante in Petrarca.

Kakor v svoji obsežni monografiji o oblikovanju literarne osebnosti v renesansi ugotavlja Jean Lecointe, je bil srednjeveški literarni subjekt predvsem produkt teksta. V renesansi pa se je s 14. knjigo Boccaccievega teoretsko-kritičkega spisa *Genealogia deorum gentilium* (Genealogija poganskih bogov) iz let 1360–1374 vzpostavil nov model literarne osebnosti, ki ne temelji toliko na tekstualnih elementih, kot na dejanskih biografskih podatkih o avtorju. S tem se je zgodil pomemben obrat, ki je vplival na celoten razvoj metaliterarne, a tudi intertekstualne percepcije. Kajti oseba avtorja od renesanse naprej ni več zgolj literarna, pač pa postane eksistencialna; Dante in Petrarca nista več le Dante in Petrarca iz *Novega življenja* in *Kanconiera*, temveč navdahnjena genija z idealizirano, a singularno zunajtekstualno eksistenco (gl. Lecointe 1993: 236–270).

Zdaj že individualizirana pesnikova oseba se v *furor poeticus* povzdigne nad ostale. Na podlagi ideje o nadnaravnem izvoru pesniške inspiracije v pesnikem aktu naj bi se pesnikova oseba nato spojila z višjim redom neosebnega oziroma nadosebnega in se, vsaj v teoretičnem idealu, v mistični ekstazi absorbirala v neoplatonistično Eno.

Individualizacija pesniškega genija, s katero se vzpostavi razlika pesnikov od druge, rezultira oziroma naj bi v teoretskem idealu *furor poeticus* rezultirala v neko drugo razliko, ki naj bi pripeljala do razosebitve. Če že ne razpade jaz, razpade vsaj identitetno načelo jaz = jaz. Posledica te dialektike individuacije in transformacije sta tudi izrazita večglasnost in veriženje glasov v tedanji poeziji, denimo pri nekaterih francoskih renesančnih pesnikih, na primer pri Pierru Ronsardu. V izjavnih mestih in v lirski diegezi te poezije pogosto pride do razcepitve identitete lirske persone. Večinoma gre za razcep na avtorski Jaz – glas, ki je bolj osebno intoniran in bolj individualiziran, na glas Pesnika, ki je manj osebno intoniran in se približuje abstraktnemu Jazu, in na metamorfoze v mitološke figure pesnika – Orfeja, Ariona, ali pa v figure prerokov (prim. Dauvois 46–58, 90–103). Prej enotna lirski diegeza se razplasti na več ravni, ki se potem bolj ali manj vidno prepletajo in preskakujejo med seboj. Obenem pa se z metapesemskim postopkom – opozarjanjem na sam pesniški akt tudi upodobi, če nekoliko anticipiramo, razcep med subjektom izjave in subjektom izjavljanja. To velja denimo za Ronsardov tekst *Ode à la reine* (Oda kraljici), ki se začne s podobo lirske persone, ki jo prevzame božanski navdih in jo odvede na drug kraj in v drug čas, čas mita in izvora, kjer se nato zgodi omenjeni razcep lirske persone na več ravni.

T. i. romantična paradigma

Romantična koncepcija poezije se je kljub menjavi paradigme v afektivno – ekspresivno – izpovedno vpisuje v dialektiko, ki se je izoblikovala v renesansi. Vendar t. i. romantična paradigma ob generično podobo Pesnika dokončno postavi tudi podobo človeka, ki »poklicno liro« zamenja za intimo. Alphonse de Lamartine leta 1849 v predgovoru k zbirki *Méditations poétiques* (Pesniške meditacije) iz leta 1820 kar samemu sebi pripiše ta radikalni obrat: »Sem prvi, ki je poezijo spustil s Parnasa in tistemu, kar smo imenovali Muza namesto sedemstrunske lire konvencije, podaril vlakna človeškega srca, ki so se jih dotaknili in ganili nešteti trzljaji duše in narave.« (Lamartine 1922: 357) Dve desetletji pred tem tudi Victor Hugo v predgovoru iz leta 1822 k zbirki *Odes et ballades* (Ode in balade) intimo poveže z neskončnim, s »skritimi razsežnostmi vseh stvari«:

Področje poezije je neomejeno. Pod resničnim svetom obstaja idealen svet, ki se bleščeče razgrinja očesu tistih, ki so jih globoka razglabljanja privedla do tega, da vidijo v stvareh

več kot le stvari. Lepe pesniške stvaritve vseh vrst, bodisi v vezani besedi bodisi v prozi, ki so počastila naše stoletje, so obelodanile prej komaj sluteno resnico, da poezija ni v obliki idej, temveč v samih idejah. Poezija je vse, kar je intimnega v vsem. (Hugo 1950b: 15)

Romantična estetika in poetika sta resda izoblikovali model lirike in nje-nega subjekta kot avtentičnega, doživljajskega, iskreno izpovednega izraza individualne notranjosti, kar je preko estetske iluzije botrovalo identifikaciji lirskega subjekta z empirično osebo avtorja, ki je še danes zakoreninjena v širši recepcijski zavesti. Morda lahko tvegamo tezo, ki je na tem mestu ne moremo zadovoljivo obravnavati, da je ta topos nastal s poenostavljenjem in trivializacijo (prim. Cabo Aseguinolaza 1998: 13), tako na (popularizirani) teoretsko-kritički ravni kot na intertekstualno-recepcijski ravni.

Že sama izjavljalna polifonost korpusa osrednjih predstavnikov romantične lirike, problematizacija identitete znotraj lirске persone v prvoosebni pesmih, njena pogosto protejska narava in postopki osebne mitopoeze namigujejo, da t. i. romantična paradigma ne more biti posplošena na transparenten identifikacijski model, v katerem bi šlo zgolj za hipertorfirano monološko eksaltacijo notnega, trdnega subjekta, ki bi se zmoget v pesmi identično upodobiti (prim. Vadé 1996a: 11–37).

Ko se romantični estetiki pripisuje identifikacijo lirskega subjekta z avtorjem na podlagi teoremov o subjektivnosti poezije, se pozablja tudi na romantične (teoretične in poetične) koncepcije subjektivitete in njene utemeljenosti v absolutni neskončni svobodni ustvarjalni dejavnosti. Romantični subjekt se še postavlja kot zaključen in enoten, po drugi pa je neskončen, širi se v neskončnost, v vsakič nove objekte, ki jih subjektivizira (gl. Hölderlin 1998, prim. Matajc 2002: 40). Lirska persona romantične poezije, na primer pri Victorju Hugoju, je pogosto neposreden primer take koncepcije subjekta (gl. Vadé 1996a, Charles-Wurtz 1998). To je močno izraženo v Hugojevi zbirki *Les Contemplations* (Premišljevanja), ki vsebujejo zelo oprijemljive reference na pesnikovo življenje. Po eni plati gre za izrazito avtobiografsko zbirko: datacije nastanka pesmi se ponekod pojavljajo že v naslovu, naveden je denimo dan smrti pesnikove hčerke, ki je tragično utonila, veliko pesmi je naslovljenih na dejanske osebe iz avtorjevega življenja. Vendar je figura avtorskega jaza, ki se pojavlja v pesmih, tako niansirana, prekrojena, da kljub očitnosti, da gre za avtorsko lirsko persono, le-ta predstavlja zgolj pesnikov alter ego – Pesnika z veliko začetnico, ki osebo Victorja Hugoja utiša: ta nima več privilegirane pra-

vice do govora znotraj lirskega sveta, temveč je utišan na račun nešteti drugih glasov. Tudi v Hugojevih drugih zbirkah se subjekt izjave kot mesto avtorskega lirskega subjekta pogosto prazni in prostor odstopi glasovom drugih bitij, ne le antropomorfnih, temveč tudi živali, rastlin, nežive narave itd. Hugo se nemara med vsemi romantičnimi pesniki najbolj zaveda odprtosti Jaza k Drugemu in jo tudi najradikalneje izrazi.

Njegov subjekt pesmi torej še zdaleč ni trden, enoten jaz, temveč smo priča izraziti večglasnosti. Difrakcija enotne lirske persone pri Hugoju vendarle ne pomeni krize subjekta; med drugim jo je treba brati tudi kot nasledek Hugojevih demokratičnih prepričanj, namreč kot željo po udejanjenju demokratičnega subjekta v sami poeziji (gl. Dessons 2005). Hugojeva postavitev Jaza, ki lahko zajame vse druge in se zliva vanje ter v njih briše, je na neki način logična posledica francoske revolucije: dati govoriti vsem, tudi najbolj odrinjenim, tudi najšibkejšim, in najbolj prikrajšanim. S tem ta poezija prispeva k poskusu oblikovanja državljske odgovornosti in h konstituciji intersubjektivne skupnosti, ki naj bi jo predstavljala Republika. Intersubjektivnost ali transsubjektivnost pa se nahajata v temelju samega umetniškega dogodka pesmi: v predgovoru k zbirki *Les Contemplations* Hugo zapiše: »Ko govorim o sebi, vam govorim o vas. Kako ne čutite tega? Ah, nespametnež, ki misliš, da nisem ti. Ta knjiga vsebuje, naj ponovimo, prav toliko individualnosti bralca kakor individualnosti avtorja. *Homo sum.*« (Hugo 1950a: 153–154)

Da bi lahko postulirali identiteto med avtorjem in lirsko persono, bi bilo treba poprej sploh postulirati identiteto individua. Ta je problematizirana že v nekaterih (zgodnje)romantičnih koncepcijah subjekta, na primer v Novalisovih in Hölderlinovih premislekih o subjektu (Novalis 2003, 1975, 1995, Helderlin 1990, Hölderlin 1998). Novalis v individuu uvidi v temelju razcepljeno entiteto (gl. Novalis 2003: 25), ki ne more biti nič temeljnega, saj se kaže kot proces osciliranja med identiteto in ne-identiteto, med Jazom in Ne-Jazom (164). »Jaz označuje tisti negativno spoznan absolut – tisto, kar ostane po vsej abstrakciji – tisto, kar lahko spoznamo le prek dejanja in kar se udejanja le skozi večno umanjkanje [...]. Jaz postane učinkovit in določen le preko svojega nasprotja.« (168) To osciliranje, ki v poeziji dogodkovno, procesualno udejanji absolutni jaz kot sintezo dveh modusov zavedanja – refleksije in občutja –, je pri Novalisu povezano s procesom romantiziranja. Novalis ga teoretizira, predvsem pa udejanji v svoji t. i. transcendentalni poeziji. Romantiziranje je

zanj »kvalitativno potenciranje«, v katerem se »nižji jaz identificira z boljšim jazom« (Novalis 1995: 202). V tem smislu ga lahko povežemo s prej omenjenimi teorijami inspiracije iz drugega duhovnozgodovinskega okvira. Če se romantični subjekt upodobi v avtorsko figurirani lirski personi, je tak subjekt skozi poetični transformativ »kvalitativno povišan«. Novalis sicer zapiše, »da je poezija upodobitev duše, notranjega sveta v njegovi celotnosti« (196), vendar pravi tudi, da poezija »identično opušča, da bi ga upodobila« (Novalis 2003: 3). To pa ni ključno le za ponoven premislek o identifikacijski tezi v primerih, kjer gre za očitno avtorsko figurirano lirsko persono, ampak o konfiguriranju subjektivitete v lirskem diskurzu nasploh.

Nietzschejevo *Rojstvo tragedije iz duba glasbe*

Če je romantika vsaj navidezno razpeta med identifikacijskim in transformativnim postulatoma, se za transformativno hipotezo jasno zavzame Nietzsche v premišljevanju o liriki v *Rojstvu tragedije iz duba glasbe* iz leta 1872. V njem odzvanja teorija božanske pesniške inspiracije na dionizičnem temelju.

Nietzsche zariše nekaj pomembnih ugotovitev. Lirika nikakor ne more biti subjektivna vrsta; subjektivnost, kakor jo pojmujejo sodobni estetik, je utvara, saj vsaka umetnost, da bi sploh bila umetnost, zahteva razrešitev jaza, popolno objektivizacijo (gl. Nietzsche 1995: 35). Nadalje: lirika je bistveno vezana na duha glasbe, lirski ustvarjalni proces izhaja iz glasbenega, ki pa je v temelju dionizičen. Tako se lirski umetnik v ustvarjalnem aktu najprej v dionizičnem procesu zlije »s Praenim, z njegovo bolečino in protislovjem, in ustvarja podobo Praenega kot glasbo« (36). To »mistično stanje samoodtujitve« je razlog, da se lirikov genij upodobi v celoti lirsko figuriranega sveta, kjer deluje kot »gibajoče središče« (37); v lirski stvaritvi namreč ni epskega varovala pred »zlitjem z lastnimi podobami«; lirsko ustvarjen svet je objektivizacija lirskega genija samega, pravi Nietzsche. Če sledimo Nietzschejevi logiki, je to potemtakem objektivizacija v transformativnem dionizičnem procesu že objektiviziranega ustvarjalnega subjekta. Zato tako upodobljena »jazost« ni istovetna identiteti empiričnega jaza, temveč je »edina sploh resnična bivajoča in večna, v temelju stvari mirujoča jazost« (prav tam).

Te ugotovitve ne gre razumeti zgolj v luči transformacije oziroma samoodtujitve subjekta v pesniško-mistični izkušnji, kakor pesniški akt tolmači Nietz-

sche, temveč tudi v specifikki strukturiranja lirskega diskurza. Na eni strani se upodablajoči subjekt objektivizira na način, da se razprši v lirsko upodobljenem svetu, pri čemer pa ostaja *gibajoče središče*. Znotraj tega figurativnega okvira, ki, kot pravi Nietzsche, predstavlja »svet podob in prisodob s popolnoma drugačno barvitostjo, vzročnostjo in hitrostjo kakor v svetu kiparja in epika« (prav tam), lirski genij lahko med upodobitvami upodablja tudi *svoyo podobo* kot negenija, svoj »subjekt« (prav tam). Tu naletimo na pomenljivo opozorilo: »če je tedaj videti, kakor da sta lirični genij in z njim povezani negenij eno in kakor da prvi izgovarja besedico 'jaz' o sebi, nas vendar ta videz ne more več zapeljati, kakor je gotovo zapeljal tiste, ki so lirika imenovali subjektivnega pesnika« (prav tam).

Transformativni dispozitiv poezije je pri Nietzscheju torej tematiziran v dvojni luči; kot dispozitiv depersonalizacije in samoodtujitve na eni strani, in kot (implicitni) dispozitiv dialogizacije. Prvi povzroči razpršitev subjekta, ki ga Nietzsche imenuje lirski genij, v diskurzu. Eno od artikulacijskih mest je tudi *lirski*, lahko avtorski, *jaz*. Pri tem je pomembno, da pri Nietzscheju *lirski genij* deluje kot integrativna instanca ali gibalno središče celotne konfiguracije pesemskega diskurza. Kot integrativna instanca je, prvič, instanca govora, ki je, drugič, razpršena v elementih fiktivnega oziroma diegetičnega sveta, spričo poudarka na njeni utemeljenosti v duhu glasbe pa, tretjič, lahko predpostavimo, da pronica še v druga mesta *energeie* teksta, in sicer v plasti, ki v tradicionalnih teorijah spadajo v območje literarne forme in jih je treba teorizirati.

Rojstvo pojma *lyrisches Ich*

Problematika lirskega subjekta se je od začetka 20. stoletja naprej živahno razvijala predvsem na nemškem govornem področju. Nadaljnji razvoj koncepta lirskega subjekta in nastanek izraza *lyrisches Ich* je povzročilo srečanje poezije francoskih utemeljiteljev pesniške modernosti in njihovih neposrednih naslednikov z Nietzschejevo in Schopenhauerjevo postromantično filozofijo, in sicer v nemškem simbolističnem krogu z osrednjo figuro Stefana Georgeja (gl. Combe 1996: 44).

Preden je izraz kmalu zatem doživel tudi teoretično-kritiško sistematizacijo, je predstavljal predvsem estetski ideal, v katerem so se nakopičile sorodne ideje z obeh vetrov; depersonalizirana dionizijska subjektiviteta iz *Rojstva*

tragedije, Baudelairova hotena neosebnost njegove poezije in binom *vaporizacije* in *centralizacije jaza*, Mallarméjeva zahteva po *govornem izginotju pesnika*, Nervalov *Jaz sem drugi*, Rimbaudov *Jaz je nekdo drug* in iskanje objektivnega pesništva, Lautréamontova misel o koncu osebne poezije, Verlainova zamisel o objektivnem delu brez avtorja, navsezadnje pa tudi parnasovska objektivnost in neosebnost. V tem estetskem idealu gre seveda videti tudi odziv na topos o romantični transparentni izpovednosti.

Identifikacijski pristop k razumevanju lirskega jaza je leta 1910 v študiji *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik* (Bistvo moderne nemške poezije) ostro kritizirala Margarete Susman, ki je tudi sama pripadala Georgejevemu krogu. Susmanova ugotavlja, da je bila poezija od Klopstocka naprej razumljena »kot osebna in s tem subjektivna stvaritev«, kjer je »govoreči jaz« priličen »osebnemu jazu pesnika«. Susmanova opozarja, da zgodovina poezije do konca 18. stoletja kaže drugačno sliko, saj se v njej pogosto vzpostavlja neosebni, splošni jaz, velikokrat tudi kolektivni jaz. Odmik od individualistične paradigme pa se zgodi zlasti v razvoju moderne poezije. Na podlagi Nietzschejevih, Georgejevih, Rilkejevih in Hofmannsthalovih besedil Susmanova nato postavi tezo o lirskem jazu (*lyrisches Ich*), ki je »objekt umetniškega dela« (Susman 1910: 20), »oblika, ki jo pesnik ustvari na podlagi svojega Jaza« (16). Je »izraz, forma Jaza« (18), ki ga je treba strogo razločiti od osebe avtorja, torej empiričnega avtorja v smislu »empirično danega Jaza«, saj poezija kot *Dichtung* transformira resničnost (gl. tudi Combe 1996: 47, Spinner 1975: 2, Schönert 2007: 85).

Leta 1916 je koncept lirskega prevzel in poglobil Oskar Walzel v članku »Schicksale des lyrischen Ich« (Usode lirskega jaza), kjer je razvil idejo o razjazenju (*Entichtung*) in razosebljanju (*Entpersönlichung*). Walzel na primeru Goethejeve pesmi ugotavlja, da »v čisti liriki jaz ni subjektivni in osebni jaz«, temveč »maska«. V čisti liriki pesniška resničnost namreč postaja avtonomna in je ni mogoče razumeti kot enkratno doživetje (gl. Spinner 1975: 2, Kos 1993: 45). Kot ugotavlja Janko Kos, se je s tem dokončno tudi pojavila tudi potreba po modernizaciji teorije lirike. Po mnenju Jörga Schönerta (2007: 86) nadaljnja razpravljanja o lirskem jazu v prvih desetletjih 20. stoletja niso nikoli zares presegla teoretske jasnosti, ki sta jo zastavila Susmanova in Walzel kot začetnika teorije lirskega subjekta.

Metapoetološki pogledi

Problem doživljajskosti in izkustva je ostal v središču teoretičnih razprav o lirskem subjektu, vsaj na nemškem govornem področju, ki se predvsem pod vplivom Diltheyeve teorije doživljaja ni distancirala od psihologizma.²⁰ Diltheyeva ideja o ključni povezanosti pesnikovega življenjskega izkustva s pesniškim aktom presega okvire anekdotičnosti in biografskih dejstev. Vendar je kljub upom, da je preseгла redukcionistični pozitivizem, pravzaprav pripomogla k nadaljnjemu enačenju »dela« in »človeka« vsaj v tistem segmentu literarne vede, ki je ostala osredotočena na biografski aspekt in vprašanje avtorjeve intence.

Metapoetski in teoretični spisi pesnikov in pisateljev so od prvih desetletij 20. stoletja pa so vse do danes večinoma odločno zagovarjali prav neidentifikacijsko hipotezo. Strogo pozitivistično pozicijo je denimo ostro napadel že Proust v zbirki esejev *Contre Sainte-Beuve* (Proti Sainte-Beuvu) iz leta 1908:

Knjiga je izdelek drugega jaza, ne tistega, ki se izraža v naših navadah, v družbi, v napa-
kah [...] Jaz, ki ustvarja umetniška dela, pred tovariši prikrije drugi jaz, ki je lahko manj-
vreden od zunanjega jaza mnogih ljudi [...] Če želimo poskusiti razumeti jaz, ki ustvarja
umetniška dela, ga moramo iskati na dnu nas samih, ga poskusiti znova ustvariti v nas, da
bi dospeli do njega. (Nav. po Bourassa 1997: 50)

Cankarjevo razmišljanje v *Beli krizantemi* iz leta 1910 na moč spominja na Proustov stavek:

Rekli ste nekoč, da ljubite Heineja. Ali ga boste še ljubili, če vam rečem, da je nekoč na
poti med Jenou in Weimarjem češplje klatil? Nadvse drag vam je Kette, ali bo spoštovanje
minilo, če vam povem, da si je sam čevlje snažil, ker ga je bilo sram raztrganih podpla-
tov? – Povem vam, da ni prepeval tisti Kette, ki si je čevlje snažil, temveč nekdo drug,
kateremu nihče ne pozna in ne sme poznati obraza. Povem vam tudi, da tistih veselih in
žalostnih zgodb nisem pisal jaz, ki govorim z vami in ki vas imam iz srca rad; pisal jih je
človek, ki ga ne poznate in ga nikoli ne boste poznali. (Cankar 1959: 293).

Podobne misli najdemo tudi v Valéryevem spisu *Note et Digression* (Opomba in digresija) iz leta 1919:

²⁰ Pojem doživljaja je v svojo teorijo lirike, o kateri Kos ugotavlja, da ostaja močno zakoreninjena v psihologizmu, vključil Emil Ermatinger (*Das dichterische Kunstwerk / Pesniška umetnina*, 1921). Za Ermatingerjevo teorijo, ki jo je v slovensko literarno teorijo prenesel in delno rekonceptualiziral Anton Ocvirk, gl. Kos 1996: 45–48.

Imel sem čudno navado, da mi je bilo ljubo le delovanje bitij, v literarnih delih pa le njihovo porajanje. Vedel sem, da so dela vselej poneverbe, priredbe, saj avtor k sreči nikdar ni človek. Življenje tega ni življenje onega; zberite nič koliko nadrobnosti iz Racinovega življenja, a iz njih nikdar ne boste izluščili umetnosti ustvarjanja verzov. To zastarelo načelo, da je človek vzrok dela – kakor je zločinec v očeh zakona vzrok zločina, ima oblasti vso literarno kritiko. Vendar sta oba prejkone njun učinek! (Valéry 1957: 1230–1231)

V zapisu o nastajanju *Morskega pokopališča* pa Valéry v enem samem stavku problematizira ne le vprašanje Avtorja, temveč tudi sam Jaz: »Nič manj zapleten kot pojem Avtorja je pojem Jaza [Moi]: ena stopnja zavesti več, in že je novi Isti nasproten novemu Drugemu.« (Valéry 1957: 1500) Ta misel predstavlja odskočno desko za številne razmisleke, ki jih bomo obravnavali v nadaljevanju.

Esej Thomasa Stearnsa Eliota *Tradicija in individualni talent* iz leta 1919 se povsem vpisuje v transformativno linijo. V spisu se pesnik »neosebne teorije o pesništvu« loteva z dveh vidikov. Na eni strani se navezuje na vprašanje tradicije, na drugi strani pa na odnos pesmi z avtorjem. Eliot pri drugem vidiku poda zdaj že znamenito analogijo med »pesnikovim duhom« v procesu pesmi in katalizatorjem – platino – v procesu nastajanja žveplene kisline. V procesu ustvarjanja se mora ustvarjalni subjekt povsem prepustiti depersonalizaciji. Doseči mora brezosebno, to pa se lahko zgodi, če se povsem preda umetnini, ki jo ustvarja in deluje zgolj kot medij. To ne pomeni, da osrednji kategoriji poezije za Eliota nista občutje in čustvo; le imanentna sta umetnini sami in ne izhajata, vsaj pri dobri poeziji, iz osebe ustvarjalnega subjekta: »čustvo je v umetnosti neosebno«. »Pesnikov duh« se kaže zgolj kot posoda za shranjevanje in kopičenje občutij sveta ter nato kot medij pretočnosti v umetniški proces. Vendar poezija ni izražanje čustev, temveč beg od njih (gl. Eliot 1977: 224). Od tod tudi pesniški postopek objektivnega korelativa, ki ga Eliot razgrne leta 1919 v eseju *Hamlet and His Problems* (Hamlet in njegovi problemi): »Čustvo je v umetniški obliki mogoče izraziti le tako, da najdemo 'objektivni korelativ', z drugimi besedami, sklop predmetov, situacij, niz dogodkov, ki naj bodo formula za posamično čustvo; zunanja dejstva, podana prek čutno dojemljivih podob, naj neposredno evocirajo čustvo.« (Eliot 1960: 92)

Postopek objektivnega korelativa je povezan z vprašanjem odnosa med lirskim subjektom in avtorjevo figuro; tu nastopi koncept *persone*, kakor se je leta 1909 pojavil v Poundovi zbirki *Personae*. S tem pojmom se je zgodnja modernistična lirika tudi konceptualno distancirala od avtorskega lirskega subjekta.

Eliot je koncept v svoji poeziji uporabil in ga prilagodil svoji viziji pesništva. Eklatanten primer tovrstnega pesniškega postopka je seveda *Pusta dežela*.

Iz jedrnatega, lucidnega in daljnosežnega Eliotovega spisa lahko izločimo najmanj dva momenta, ki bosta osrednja pri našem premisleku o lirskem subjektu in subjektu v pesmi. Prvič: pesnik poudari, da njegove teze napadajo stališče, ki je povezano s filozofskimi koncepcijami unitarnega, enotnega subjekta, če lahko tako tolmačimo tisto, kar imenuje »metafizična teorija o substancialni enotnosti duše«. In drugič: v umetniškem procesu se konglomerat občutij in čustev strukturira s čim višjo intenzivteto in prav ta intenzivna strukturiranost se tudi v poustvarjalnem procesu kaže kot specifika, namreč kot specifika umetniškega doživetja, »ki se razlikuje od kateregakoli doživetja zunaj področja umetnosti« (Eliot 1977: 222).

Radikalizacijo in preseganje modernistične igre s *personami* predstavlja heteronimni opus Fernanda Pessoa. Pessoa sam v enem svojih fragmentarnih zapisov loči štiri stopnje poezije: V prvi, najbolj razširjeni stopnji gre za spontano izpovedno poezijo (gl. Pessoa 2007: 365), ki bi z našega vidika ustrezala transparentnemu monološkemu modelu. Druga stopnja obsega bolj razumsko poezijo z mnogovrstno tematiko in je zato tematsko manj monološka, tretja stopnja pa predpostavlja postopno razosebljanje; pesnik se začne razosebljati in »čutiti, a ne zato, ker čuti, ampak zato, ker misli, da čuti; čuti stanja duše, ki jih v resnici nima, samo zato, ker jih razume« (prav tam). To tretjo stopnjo Pessoa imenuje dramska poezija, njena enotnost obstaja le še v slogu. Vanjo uvršča Tennysona, predvsem pa Browninga. Obstaja še četrta stopnja, kjer nastopi popolno razosebljenje. Tak pesnik, »ne le da čuti, temveč tudi živi stanja duše, ki jih neposredno nima«. Enotnosti tu ni več niti v slogu, temveč zgolj v tistem, »kar je v slogu umskega«. To velja na primer za lirske pasuse Shakespearjevih dramskih oseb (366). Pessoa sicer zaključi z naštevanjem stopenj poezije, a vendarle pomenljivo namigne: pesnik, ki se ne želi lotiti dramske oblike, gre lahko še korak naprej v depersonalizaciji; stanja, ki jih imaginativno doživi, bodo porodila fiktivne osebe, ki bodo dejansko občutila ta stanja.

To stopnjo udejanji heteronimna poezija sistema Pessoa – Caiero – Campos – Reis. Proces popolne depersonalizacije izbriše vse, razen prostora (prim verza: *Sem samo kraj, kjer se čuti ali misli. /187/*). V tem izpraznjenem prostoru (izraz *peessoa* pomeni osebo in hkrati nikogar) se porodi nov tip subjektivacije –

mnoštvene subjektivacije. Pri Pessoai se zgodi rojstvo heteronimov. To je korak naprej od Eliotove misli, da je pesnikov duh »posoda« za shranjevanje občutkov sveta. Iz tega kopičenja se, vsaj glede na omenjeni Pessoaov spis, a razsežnosti procesa presegajo to vzročno povezanost, v Pessoaovem primeru zgodi sistematično kopičenje subjektov – jazov. Kajti heteronimni sistem, ki nastane šele na podlagi razosebljenja, za Pessoa predstavlja prav »popolnoma subjektivno in več kot subjektivno poezijo« (nav. po Komelj 2007: 449). Kaj to pomeni z vidika, ki ga zasledujemo v tem poglavju? Postavimo drug primer za osvetlitev.

Na soroden fenomen pluralizacije naletimo v opusu francoskega pesnika belgijskega porekla Henrija Michauxa. Izjava, ki jo Pessoa zapiše o heteronimnih metamorfozah v pismu Casaisu Monteiru, kjer prvič spregovori in pojasni nastanek heteronimov – *Ne spreminjam se, ampak potujem.* –, neverjetno spominja na Michauxevo misel iz zbirke *Passages* (Prehajanja) iz leta 1950: »Pišem, da potujem po sebi. Slikati, skladati, pisati: potovati po sebi. To je dogodivščina biti živ.« (Michaux 2001: 45) Če gre za fenomen dobe, ki ga ta dva opusa najradikalneje uprizarjata, to počneta z zelo raznorodnimi strategijami. V Michauxevi poeziji, povsem podvrženi principoma fragmentacije in metamorfoze, ki sta na delu v samem procesu pesmi in ju ta ne more in tudi noče nadzirati, lahko zasledujemo prav neizprosno dialektiko baudelairovskega binoma centralizacije in vaporizacije subjekta. Pri Michauxu namreč v najboljširnjem delu njegovega opusa, čeprav ne povsod, ne gre za poprejšnjo depersonalizacijo. V številnih tekstih še vedno prevladuje središčen, a obenem razpršen, »scefran« (*en lambeaux*: Michaux 1998: 662) lik lirске persone. Ob tem pa se dogaja podivjana pluralizacija, ki se na različnih konfiguracijskih ravneh manifestira kot veriženje, prepletanje glasov, neskončno zrcaljenje dvojniov, nenadzorovan pulzirajoč tok vznikanj in ponikanj bitij in predmetov vseh vrst – presunljivo nenehno dogajanje mita o Narcisu in Eho. Pluralizacija v tem opusu ne poteka le znotraj diegetičnega okvira, temveč pogosto tudi strukturno-konfiguracijsko na vseh ravneh (prepletanje diegez različnih stopenj, drsenje in preskakovanje izjavnih ravni itd.).

Osvetlitev tega principa neusahljivega množenja (tako pri Michauxu kot pri Pessoai) ponudi »Postface«, Michauxev metapoetski tekst, ki sklne zbirko *Plume précède de Lointain intérieur* (Plume in Oddaljena notranjost) iz leta 1938. Iz tega teksta lahko izluščimo naslednje elemente: Jaz je »narejen iz vsega«, je »pregib v stavku«, skozi katerega se morda že najavlja neki drugi

jaz (Michaux 1998: 663). Jaz je torej nujno začasen, spreminja se v zrenju, v soočenju z objekti. Ni enega jaza, niti desetih jazov ni. Ni jaza, ker je jaz le »prehodno stanje ravnotežja« (prav tam). Govoriti je mogoče le o nekakšnem »povprečju jaza« v gibanju množice jazov. Mišljenje oziroma posamezna misel v toku misli od ene do druge pa predstavlja nekakšne ugovore jazu – podiranje in prepoznavanja ravnotežja jaza, vendar ravnotežje samo misli nikdar ni dano. To lahko razumemo, kot da mišljenju (jaza) ni dan temelj jaza. Vzpostavlja se le kopičenje ne-identitet – identitet individua. O tem bomo kasneje obširneje spregovorili v navezavi na neegološke teorije individua kot dogodkovnega. Michaux pravi, da bržkone nismo narejeni za en sam jaz, da je naše oklepanje te enovitosti povsem zmotno (prav tam). Od tod izhaja, pravi Michaux, da bi nam množstveno življenje bolj ustrezalo, saj bi nas manj onemogočala in hromila »podzavest prikrajšanih jazov«. Preveč želimo biti »šefi laboratorija« (662), ki upravljamo svoj »jaz«. Preveč hočemo biti *nekdo*. »Avtor« zato knjigo podpisuje v imenu številnih, v imenu nepreglednega subjektnega množstva.

Pri Pessoai prav tako naletimo na fenomen vznikanja oseb – identitet iz teh hipnih jazov, vendar proces poteka povsem drugače kot pri Michauxevi fragmentaciji. Tu je reakcija na brezno, ki se razpre z depersonalizacijo, ki to pravzaprav sploh ni, saj se takoj zatem že steče v razcepljeno *hipersubjektivacijo*, jasen sistemski pristop – postavitev konfiguracije avtorjev, s katero se virtualno vzpostavi neki red. Gre za gesto higijene? Tudi Michaux pravi, da piše iz higijene, da je zbirko *Mes propriétés* (Moje posesti) napisal iz čiste higijene. Vendar je ta higijena mišljenjski – filozofski načrt, čeravno izvira iz osebne nujnosti. Po Alainu Badiouju (2004: 65) gre tu za dispozitiv mišljenja.

Pessoova sistematizacija subjektnega množenja v pesniške heteronime bi se lahko za hip zdela celo sestop v konvencijo. In res, če se osredotočimo na posamezne opuse heteronimov in ne upoštevamo sistema kot celote, smo priča (sicer množstveni) ponovni vzpostavitvi osnovnega (kvazi-)monološkega modela poezije, ki hipersubjektiviteto res udejanja, vendar večinoma le tematsko, in ne vidno strukturno. Seveda pa je sistematizacija v heteronimijo radikalna v tem, da ustvarja množstveni literarni opus, da ustvarja *opuse*, med katerimi vsaj večinoma ni mogoče najti tiste enotnosti, o kateri Pessoa govori v kratkem fragmentu o stopnjah lirike. Take enotnosti namreč ni najti niti na ravni »sloga« niti v »umskem ustroju sloga«. Opusi kot neodvisne singularitete med seboj vstopajo v »zunanje« in le posledično tudi »notranje« dialoške odnose, tudi glede na dej-

stvo, da naj bi A. Caiero bil učitelj ostalih treh pesniških heteronimov. Pri Pessoa gre torej za mišljenjski, a tudi varnostni mehanizem vzpostavitve avtorskih konfiguracij – opusov. Kaj s tem Pessoa »pridobi«? (In kot pridobitev imamo v mislih tudi osebno nujnost Pessoa kot empirične osebe; udejanjenje heteronimije naj bi ga odvrnilo od samomora.) Vzpostavitev opusov omogoči fiksacijo nekih položajev in s tem celovito individualiziranje – singularizacijo znotraj množstva. Če gre namreč za to, da je Jaz v osnovi razcepljen, raztreščen, množstven Jaz, poseljen z nenehno vznikajočimi Jazi, ta gesta ustvari (vsaj začasno gotov, varen) prostor enega od jazov in njegovo rekanje, njegovo središčenje in trenutno prevlado. Iz »prehodnega stanja ravnotežja«, kar je jaz po Michauxu, ta gesta torej ustvarja *prostor – čas – govor*, s tem pa subjektivacijo neke »identitete« v množtvu identitet »identitete Pessoa«. Ta kraj se ustvari z utišanjem in ignoriranjem drugih jazov, kakor pravi lirski persona v pesmi Ricarda Reisa:

V nas jih živi nešteto;
Če mislim ali čutim, ne vem,
Kdo misli ali čuti.
Sem samo kraj,
Kjer se čuti ali misli.

Imam več duš kot eno samo.
Več jazov je, kot sem jaz sam.
Kljub temu obstajam
ravnodušen do vseh.

Utišam jih: jaz govorim.
Nasprotujoči si vzgibi
tega, kar čutim in česar ne čutim,
se prerekajo v tem, ki sem jaz.
Ignoriram jih. Ničesar ne narekujejo
temu, ki se poznam: jaz pišem.
(Pessoa 2007: 187)

Videli smo, da je transformativ depersonalizacije, kakor smo ga zasledovali v nekaterih zgodovinskih postajah, predvsem težnja k transcendentalnem stevanju v Eno. Nič takega pri Pessoa in vsaj v prvem in delno drugem obdobju Michauxevega ustvarjanja ne. Konfiguracija heteronimov se ne poteguje niti za Eno niti za Vse (gl. Badiou 2004: 67). Heteronimna poezija se odreče tudi znaku depersonalizacije, ki jo lahko razumemo, tudi še pri Mallarméju, kot težnjo spoja z Enim (četudi Ničem) že v samem izvoru. Odreče se namreč

anonimiji Avtorja, ki je vsaj z nastopom modernosti dokončno moral izginiti iz dela. In s tem opozarja, tu si spet pomagamo z Badioujem, na *izvorno* množstvenost, ne le na tisto v *Knjigi*, temveč v realnem *svetu* (prav tam). Toda če Badiou pravi, da gre s tem za gesto, ki kaže na zavračanje totalizacije, se nam zdi, da to le deloma drži, saj je mehanizem vzpostavitve opusov na neki način totalizirajoča gesta, kolikor pluralizacijo zaokroži, zaključi z omejevanjem na štiri opuse. (Pessoa je tekom življenja namreč naštel okrog sedemdeset oseb, ki so vzniknile v njem.) Lahko pa, nasprotno, rečemo, da ravno s tem ostaja v vmesnem prostoru; saj ne totalizira ne v Eno ne v Vse.

Heteronimi pa niso preprosti fikcijski liki niti niso zgolj lirski subjekti v smislu lirске persone, torej lirski subjekti glede na tradicionalne uveljavljene koncepcije. Prej ustrezajo Nietzschejevemu lirskemu geniju, o katerem smo videli, da ne more biti izenačen z lirsko persono. Če torej zaenkrat brez argumentacije anticipiramo hipotezo, da je lirski subjekt le ena od plasti subjektne konfiguracije pesmi, ugotovimo, da se heteronim ne artikulira zgolj v tej plasti. Heteronim tudi ni persona – maska v smislu modernističnega postopka; je lahko v njej in pod njo. Pogled tega heteronimi razvijejo svoje singularne pesniške sloge in to dejstvo se utegne izkazati za pomembno v nadaljnjem razmišljanju o pesemski subjektiviteti.

Heteronimi obenem niso *le* fiktivni, in če že niso realni, so vsaj virtualni oziroma imaginarni; čeprav se zares artikulirajo in manifestirajo šele pesemsko, iz območja pesemskega – fiktivnega izstopajo in učinkujejo na realnost; so performativni v realnosti. Poleg tega ne vzniknejo v območju fiktivnega, čeprav se v njem šele dokončno oblikujejo, temveč vznikajo v preddiskurzivni – predpesemski sferi, v območju tistega, kar bi z Iserjem imenovali imaginarno (gl. Iser 1993).

S svojo mnogoterostjo pa prst usmerjajo na resnico identitetne logike; so identitete in ne-identitete. Zato lahko rečemo, da so nekakšno nadaljevanje Novalisove misli o absolutnem udejanjanju jaza in ne-jaza, vendar tako, da *množijo* dvojiške enote jaz – ne-jaz. Heteronimna konstelacija namreč omogoča nemogoče: da se identitete in ne-identitete v njej na *viden* način udejanjajo, srečujejo in prepletajo; izskočijo iz vzgibov v stavku, kakor pravi Michaux, oziroma te vzgibe raztezajo in z raztezanju ustvarjajo svoje svetove.

Pessoova heteronimna poezija pri razmisleku o teoretični problematiki lirskega subjekta odpira nove prostore. Obenem gre tako pri Pessoi kot pri Michauxu za nov razvojni korak v okviru transformativnega dispozitiva. Omenimo vsaj dve njegovi značilnosti. Prvič: če je v prejšnjih obdobjih transformativ deloval kot težnja k transcendentnemu, gre v večjem delu obeh opusov, mnogoterega Michuxevega in heteronimnega Pessoovega, večinoma za immanentno, in ne transcendentno naravnost. Drugič: dispozitiv *Jaz je drugi* se pluralizira in fragmentarizira v *Jaz so drugi* ali *Jazi so drugi*; proces podvajanj in množenj pa v obeh primerih poteka po singularnih strukturnih načelih. Pri Michauxu gre namreč v nasprotju s Pessoo za zavračanje sistematizacije; gre za prepuščanje, vztrajanje v pasivnem opazovanju in v soočanju večinoma še prisotnega šibkega razpočenega, preluknjanega, a še vedno delno osrediščenega Jaza – kalupa z nenehnim sprotnim vznikanjem novih » lokalnih« jazov v obliki dvojnikov – bitij vseh vrst.

Moderne literarne teorije lirskega subjekta

Lirski subjekt v *Die Logik der Dichtung* Käte Hamburger (ponovno branje)

Slavna, še nedavno ostro kritizirana in ovržena teorija literature, ki jo je Käte Hamburger v notranje zaključenem sistemu izdelala v knjigi *Die Logik der Dichtung* (Logika pesništva) iz leta 1957, nato pa leta 1968 v drugo izdajo pod črto vključila tudi polemiko s svojimi kritiki (predvsem z Renéjem Wellekom in Romanom Ingardnom), si izhodišče postavlja v povezovanju fenomenološko-hermenevtične nemške tradicije z »logično-jezikovno analizo«, ki temelji na (specifični) teoriji izjave in izjavnega sistema jezika.

Teorijo velja ponovno prebrati zato, ker se njeni prikazi, kritike in povzemanja osredotočajo zgolj na njenih nekaj splošnih mest. Predmet logike pesništva je odnos literature do splošnega sistema jezika. To pa je bistveno pri oblikovanju te svojevrstne teorije literarnih vrst, saj kljub osredotočenosti na problem *mimesis*, literature ne postavlja v *odnos do resničnosti*, kakor to eksplicitno ali implicitno počne večina teorij literature, temveč v *odnos do izjavljanja resničnosti*. Razlog za spodletelost tako starih kot novejših teorij književnosti

gre po prepričanju Hamburgerjeve iskati prav v dejstvu, da so vzporejale resničnost in literaturo, namesto literaturo in izjavljanje resničnosti. Odnos literarnih vrst do resničnosti in izjavljanja resničnosti pa po njenem mnenju ni enoten.

Izjavni sistem jezika

Hamburgerjeva v uvodnem poglavju predstavi jezikovno-logične osnove teorije »izjavnega sistema jezika«, v središče katere postavi strukturo specifično razumljene izjave. Poudarja, da je teorija jezika z vidika izjave še nerazvita.²¹ Analiza pesmotvornega jezika naj bi tudi odločilno prispevala k razvijanju splošnih spoznanj teorije jezika. Izjavo Käte Hamburger (1976: 51) loči od pojmov sodbe v logiki in stavka v slovnici, iz pregleda pojmovanj sodbe in stavka in njune razlike pri različnih avtorjih pa izlušči odločilno implikacijo za svoje pojmovanje izjave, namreč pojem izjavnega subjekta. Tega ne razume kot logični subjekt, *hypokeimenon*, ali gramatični subjekt, temveč kot *izjava* – *subjekt*, ki pa spet tudi ni preprosto izjavljalni subjekt v smislu nekega »subjektivnega delovanja«, izjavljanja ali proizvajanja sodb, ki ima značaj transcendentno-intencionalne zavesti v Husserlovem smislu (55). Vendar ni jasno, v čem dejansko vidi razliko med izjavnim subjektom in izjavljalnim subjektom (subjektom izjavljanja), saj jo le mimogrede postulira, ne da bi jo podrobneje obravnavala. Razliko gre najbrž iskati o v tem, da izjavni subjekt sama razume kot jezikovno-strukturni element.

Poudarimo, da Hamburgerjeva na tem mestu opozori, da tak subjekt ne pripada ne logiki ne psihologiji, ne spoznavni teoriji, temveč jezikovni teoriji. S tem se očitno želi distancirati od psihologističnih pojmovanj literarnega subjekta, kar ji v zadnji konsekvenci kljub na prvi pogled obetavnim nastavkom pri poskusu modernizacije teorije literarnega subjekta vendarle ne uspe povsem. Kot bomo videli, v marsičem implicitno ali eksplicitno zapade v tradicionalno kolesje psihologističnega razumevanja predvsem pri definiranju lirskega subjekta. Njeni kritiki so se seveda osredotočili predvsem na to očitno regresijo, na primer Wellek (1970: 225–252).

S postuliranjem izjavnega subjekta pa Hamburgerjeva začrta tudi načelno razliko med izjavnim subjektom, kot ga razume sama, in subjektom, kot se

²¹ Käte Hamburger ni bila (in deloma tudi ni mogla biti) seznanjena s spisi Bahtinovega kroga in nekaterimi Benvenistovimi članki iz petdesetih let na to temo.

pojavlja v teorijah informacije; njena teorija izjave se želi vzpostaviti kot teorija skrite strukture jezika (Hamburger 1976: 56), medtem ko komunikacijska in informacijska teorija obravnava situacijo govora. Zato pošiljatelja v teoriji informacije ne gre enačiti z njenim izjavnim subjektom. Prvemu je namreč vselej sopostavljen prejemnik, drugemu pa objekt. V izjavnem sistemu jezika Hamburgerjeve je izjava namreč ustrojena z relacijo subjekt – objekt. Gre za strukturno formulo: »Izjava je izjava subjekta o objektu.« (57) Če učitelj reče »Učenec piše,« je učitelj izjavni subjekt. Strukturni element izjave je le subjekt, izjava je identična subjektu in objekt je le impliciran v njej (58).

Vendar Hamburgerjeva nato zapiše, da izjavni subjekt ustreza *cogitu*, kar je poprej zanikala v nameri, da bi začrtala samostojnost svoje teorije jezika. Razlika med njima vidi v tem, da se prvi kot jezikovna oblika odrazi v jeziku, in je zato bolj fiksirana instanca ter ne zajema množstva vidikov, ki vstopajo v pojem spoznavnega subjekta kot zavesti, ki ga je mogoče obravnavati na različne načine; psihološko, transcendentalno, intencionalno (prav tam).²²

Vrzel in pomanjkljivost teorije Hamburgerjeve je ravno v tem, da ne prepriča odnosa med subjektom izjave (predpostavke izjavljanja namreč ne pritegne v razmislek) in subjektom zunaj jezika, bodisi kot psihološko, filozofsko, sociološko, telesno itd. entiteto. Prav tako ne prepriča vstopa subjekta v diskurz oziroma konstituiranja izjavnega subjekta. Ta korak zavrne v enem zamahu: »Izjava je formalizirano stanje stvari, utemeljeno v različnih modalitetah, ki ne postavljajo problema svojega nastanka in svoje kakovosti, kakor se to dogaja pri spoznavanju.« (Hamburger 1976: 73)

Glavni razlog za odsotnost premisleka o tem pa najdemo tudi v dejstvu, da Hamburgerjeva izjavni sistem jezika razume kot adekvat same resničnosti, saj je zanjo, v nasprotju z večino modernih teorij jezika, nesmiselno postulirati, da »je način obstajanja jezika drugačen od načina obstajanja resničnosti« (75). In zdi se, da premostitev nesmiselnega razlikovanja med jezikom in resničnostjo vidi prav v postavki o izjavi, torej o pogledu na jezik kot na izjavljanje resničnosti. S tem naj bi, kot pravi, preseгла pogled na jezik kot na »čutno zaznavno« substanco, ki so ga v njegovi označevalni funkciji teoretiki dotle proučevali le

²² Kot bomo videli, tudi Julia Kristeva subjekt izjavljanja (v smislu govorca) priliči husserlovskemu transcendentalnemu subjektu.

v njegovem odnosu do resničnosti. Podmena o izjavi naj bi torej osvetljevala drugačen odnos jezika in resničnosti, in sicer zato, ker Hamburgerjeva izjavo pojmuje kot stalno strukturo subjekt – objekt, ki se ne nanaša na resničnost, temveč, »na tisto, kar se izjavlja«. Vendar je po njenem tisto, kar se izjavlja, že adekvat resničnosti.

Toda kako je izjava izjava resničnosti v okviru te teorije? Obrat teoretičarka izvede s tezo, da je izjava izjava resničnosti zato, ker je izjavni subjekt realen, »ker se izjava konstituira samo z realnim, pravim izjavnim subjektom« (69). Subjekt izjavlja o objektu, ki je od subjekta neodvisen, kar pa ne pomeni, da je stvaren. To bo odločilno tudi za njeno razumevanje lirike in sploh razlikovanja med fikcijo in fingiranostjo. Tisto, kar se izjavlja, je namreč »polje izkustva ali doživljaja izjavnega subjekta, kar je le drugi izraz za to, da med izjavnim subjektom in objektom obstaja polarni odnos, relacija« (73). Za strukturo lirske pesmi je pomembno, da polariteta subjekt – objekt implicira dvoje: v izjavi je mogoče doseči mejo absolutne objektivnosti, na primer v matematični izjavi, kjer je »subjektni pol medindividualno univerzalen« (66), ni pa mogoče doseči absolutne subjektivnosti, saj izjavni subjekt ne more izjavljati brez izjavnega objekta.

Pri tem pa teoretičarka ne pojasni zares, kako je tak subjekt realen, saj se njeno razlikovanje takega subjekta od drugih tipov subjekta izkaže zgolj za načelno. Kot eno od meril za njegovo razločitev od *cogita* izpostavi le večjo stopnjo njegove fiksiranosti, ki pa ostaja precej nepojasnjena. Vsekakor vztraja pri tem, da je tak subjekt zgolj »jezikovno strukturni element«. Po stopnji abstraktnosti izjavni subjekt umesti med delujoči in spoznavni subjekt. V izjavnem sistemu jezika nato loči tri kategorije izjavnih subjektov, ki jih tudi osvetli z vidika umestitve v časovnost. Razlikuje historične izjave (npr. izjavni subjekt pisma, dnevnika itd.), teoretične izjave (npr. izjavni subjekt znanstvenega dela) in pragmatične izjave (subjekt vsakdanjega izjavnega življenja). V nadaljevanju jim pristavi še lirske izjave in subjekt lirike.

Sistem literature v odnosu do izjavnega sistema jezika

Po Hamburgerjevi je treba sistem literature in konstituiranje literarnih vrst analizirati v odnosu do tako razumljenega izjavnega sistema jezika. Hamburgerjeva skozi ta odnos opredeli tri nadvrste, in sicer mimetično-fiksijsko vrsto,

kamor uvrsti epiko in dramatiko, lirsko vrsto in mešane-prehodne oblike. Med mimetično – fikcijsko vrsto in liriko zija globoka zareza, ki jo avtorica napove že na začetku svojega dela. Kot glavno referenco za to nepremostljivo razliko vzame Aristotelovo izključitev oziroma odsotnost obravnave lirike v okviru *mimesis*. Aristotelove koncepcijo *mimesis* ne razume kot posnemanje, temveč kot predstavljanje oziroma reprezentacijo. *Mimesis* v nadaljevanju povsem izenači s fikcijo kot predstavitev izmišljene resničnosti in jo razlikuje od fingiranosti: prvo opredeli kot *kot* – strukturo, ki ustvarja privid neke resničnosti, torej ne-resničnosti, fingiranost pa *kot – da* strukturo. Vendar konstitutivna razlika med mimetično-fikcijskim in lirskim ne poteka znotraj izjavnega sistema jezika, kot bi bilo pričakovati. Fikcijo namreč opredeli kot tisto obliko, ki se ne vpisuje v izjavni sistem jezika, fikcija po Hamburgerjevi ni izjava. Fikcijske zvrsti so *mimesis* resničnosti prav zato, ker niso izjave, temveč »oblikovanje, oponašanje«, izmišljevanje resničnosti, pri čemer je resničnost človeškega življenja snov. Fikcijski pa so le pripovedništvo, dramatika in film. Za fikcijo je konstitutivna tudi uvedba fiktivnega govornika, t. i. *jaz-origenes*, ki ga razlikuje od *jaz-origen*, realnega izjavnega subjekta. Velja seveda tudi obrnjena opredelitev: jezik je po njenem izjava povsod, kjer ne oblikuje fiktivnega *jaz-origenes*. Obstajata torej dve logični možnosti, ki ju ima na voljo mišljenje, ki se jezikovno manifestira. Prva možnost pomeni izjavo nekega subjekta o nekem objektu, druga funkcijo, ki ustvarja fiktivne subjekte (Hamburger 1976: 229). V tem smislu naj bi analiza pesmotvornega jezika osvetlila celotni sistem jezika. Ena osrednjih problematičnih točk te teorije je prav postavljanje fikcijskih modusov zunaj izjavnega sistema jezika. To Hamburgerjevo pripelje tudi do sklepa, da ne obstaja noben skupni temelj literature kot enotnega sistema. V tem sklepu lahko tem bolj utemelji svoj radikalni esencialistični pristop h genološkemu vprašanju, saj razliko med vrstami opredeljuje na metaravni, na izjavnem sistemu jezika, in ne znotraj literature.

Lirika in lirski subjekt

V nasprotju s fikcijskimi vrstami pesmotvorni jezik lirike sodi v izjavni sistem jezika. Zaradi tega osnovnega postulata smo morali narediti tudi daljši uvod v teorijo Hamburgerjeve prek njene teorizacije izjave. V naslednjih poglavjih se bomo k vprašanju subjekta v lingvistiki (diskurza), predvsem pri Benvenistu in Oswaldu Ducrotu, še vračali, zato je razumevanje Hamburgerjeve zanimivo tudi s tega vidika. Na nekaterih mestih se namreč zdi, da se Hamburgerjeva s

postuliranjem izjavnega subjekta kot specifične entitete v določeni meri približuje pojmu subjekta v nekaterih teorijah diskurza. Vendar izjave še zdaleč ne pojmuje v smislu diskurza, temveč logično-strukturalno, torej smislu jezika kot sistema. To je očitno tudi v opombi, v kateri odgovarja na Wellekovo kritiko. Poudarja namreč, da ustreznica nemškega izraza *izjava* v angleščini ni *utterance*, temveč *statement*, izjava resničnosti ne *real utterance*, temveč *reality statement*, izjavni subjekt pa ne *speaker*, kot je to tolmačil Wellek, pač pa »strukturalni element izjavnega sistema jezika« (Hamburger 1976: 237). Vendar se večinoma zdi, da je postuliranje takega subjekta v njenem primeru tautološko izvedeno. Ni namreč razjasnjeno, kako in glede na kaj pojmuje resničnost takega izjavnega subjekta. To je tem bolj kočljivo, ker problematizira resničnost objektov, resničnosti subjekta, kakršnega koli pač, pa ne. Ne glede na to, da poudarja, da gre za jezikovno-strukturalni element, subjekt navsezadnje le poveže z nejezikovnim subjektom, *cogitom*.

Vendar preidimo končno k avtoričinemu razumevanju lirskega subjekta. To je mogoče šele preko predstavitve njenega razumevanja lirike. Uvodoma Hamburgerjeva sopostavi dve tendenci razumevanja lirike; moderni pogled na lirsko pesem kot na izključno jezikovno-umetniški fenomen in tradicionalna pojmovanja lirike kot subjektivne vrste. Izkazalo se bo, da je implicitna in morda neozaveščena težnja te teorije ravno svojevrstno združevanje obeh pogledov. Kot izhodišče in referenci, s katerima skuša lirsko vrsto odtegniti polju fikcije, (zgolj) navede Heglovo misel, da je poezija tista umetnost, ki se razstavlja v prozo znanstvenega mišljenja, in Aristotelovo razlikovanje mimitične in elegične umetnosti. Teza, da ima jezik, ki strukturira lirsko pesem, funkcijo izjave, in ne oblikovanja fikcije, ji služi za aksiomatično postavljeno razliko v recepciji lirike in fikcijske literature: liriko naj bi doživljali kot izjavo izjavnega subjekta. Znameniti *lyrisches Ich* je po njenem izjavni subjekt. Subjekt lirike je torej v tej teoriji izenačen z lirskim jazom, ki je vir govora. Hamburgerjeva se nasploh kljub obravnavi modernih tekstov, ki ne konfigurirajo takega modela, implicitno vselej osredotoča na tradicionalni monološki lirski model. To pravzaprav predpostavlja že njena zamejitev lirске vrste in izključitev vseh (eksplicitnih) dialoških oblik in primerov, kjer seveda ni mogoče zanikati, da gre za fiktivne subjekte. Vendar ji postulat, da je lirski subjekt izjavni subjekt, ne pomeni regresije v tradicionalna pojmovanja. Nasprotno:

Če lirskega jaza ne fiksiramo zgolj kot subjekt v personalnem smislu tega pojma, temveč kot izjavni subjekt, se, kot bomo skušali pokazati, prav s tem, odstrani pojem subjektivni-

tete iz teorije lirike in se odpre možnost, da v lirsko vrsto zajamemo tudi najmodernejše oblike in teorije lirike, na primer tekste in teorijo teksta. (Hamburger 1976: 230–231)

To je torej začetni zastavek in cilj te teoretizacije lirike in njenega subjekta.

S pojmom izjavnega subjekta je podan tudi pojem izjave s strukturo korelacije subjekt – objekt. Zato je treba lirski subjekt prevpraševati glede na tri običajne tipe izjavnih subjektov, in sicer skozi relacijo subjekt – objekt. Kako je sploh mogoče ločiti lirski subjekt od ostalih treh, še posebej od pragmatičnega? Hamburgerjeva skuša to pokazati na mejnem primeru pete pesmi iz Novalisove zbirke *Geistliche Lieder* (Duhovne pesmi). Pri opredelitvi pesmi kot pesmi po njeni sodbi ni odločilna oblika pesmi, temveč prav subjekt, ki se *postavlja* kot lirski izjavni subjekt s tem, da na »lirski, in ne na historičen, teoretičen ali pragmatičen način konstituira lirsko stvaritev« (Hamburger 1976: 236). Estetski kriterij za opredelitev pesmi, a tudi fikcijskih vrst, torej literature nasploh, je torej po njenem povsem izključen. V mejnih primerih pa se lirski subjekt postavlja s kontekstom, s sodobnejše perspektive obravnave bi rekli – s komunikacijsko situacijo.

Jezikovno-logični proces, ki je ključen za konstituiranje lirskih izjav, poteka v korelaciji subjekt – objekt. Ta odnos analizira na podlagi analize treh pesmi različnih zgodovinskih obdobj – gre za Mörikejevo, Traklovo in Celanovo pesem. Ne glede na različne stopnje razvidnosti objektnega pola v smislu povezanosti izjav v objektni sklop (resničnosti), teoretičarka pride do sklepa, da je za lirsko izjavo konstitutiven prenos izjave z objektnega pola na subjektni pol. V tem tudi vidi *differentio specifico* lirske izjave glede na druge tipe izjav. Od komunikacijske izjave se lirska razlikuje po tem, da zanjo objekt ni cilj, temveč povod (Hamburger 1976: 257), kar pomeni, da lirska izjava nima in si ne prizadeva imeti funkcije v nekem sklopu objektov ali resničnosti. Objektni pol v lirski izjavi pa nikakor in nikdar ni eliminiran, saj je izjava vselej strukturirana z relacijo subjekt – objekt, temveč ima v lirskem sklopu izjav funkcijo bolj ali manj razvidne »smiselne povezljivosti«; tem jasneje je konfiguriran objektni pol, tj. predstavljeni svet, tem preprostejši je proces smiselnega povezovanja.

Vendar jo analiza številnih primerov moderne poezije, ki so radikalno osredotočeni na objektni pol, pripelje do zadrege, ki jo razreši – preprosto – z esencialistično potezo. Predmetne pesmi, v katerih smo priča procesu konkre-

tizacije, se po njenem prepričanju nahajajo na meji med lirsko in pragmatično izjavo, od te meje pa se tovrstne pesmi v lirsko polje premikajo, tako se zdi, glede na stopnjo pesniško-metaforičnega jezika in v skladu z oblikovnimi kriteriji. Tako Rilkejevo *Rimsko fontano* ne glede na »predmetnost« razume kot lirsko pesem, saj »se predstavlja kot pesem, in sicer s pesniškim jezikom« (Hamburger 1976: 250). Pesmi v prozi francoskega pesnika Francisa Pongea pa ne uvršča več v liriko, sodile naj bi nič več kot v pragmatične izjave, saj jim očitno odreče literarnost. Pravi, da jih je mogoče razumeti zgolj kot material za pesem, ki pa je še v procesu konfiguracije pesmi (253). Prav tako se razpadanje lirске oblike in strukture subjekt – objekt po njenem prepričanju dogaja tudi v konkretni, vizualni in zvočni poeziji. Priča smo torej dobremu primeru esencialističnega pogleda na literaturo.

Po njenem prepričanju je lirska izjava izjava resničnosti kljub temu, da nima funkcije v nekem sklopu resničnosti, zato, ker je tudi recepcija lirске izjave osredotočena na njen izjavni subjekt. Načeloma je bralec brez vsakega interesa glede na objektni – predmetni pol in ta mu v interpretaciji služi zgolj v funkciji smiselne povezljivosti. Bralec doživlja »lirski izjavni subjekt in nič več od tega« (260), to pa pomeni, da lirsko izjavo doživlja kot izjavo resničnosti. V tem se lirika radikalno razlikuje od fikcijskih vrst. Pri tem je pomenljiva avtorična podmena, da lirska recepcija ne preseže polja doživetja, zarisane z izjavnim subjektom pesmi. Bralcu na ta način odreka konstitutivno vlogo pri tvorbi pesmi.

Kako ta teorija podrobneje obravnava lirski subjekt? Kako ji v doslej prikazanem razvijanju uspe tisto, kar si je implicitno zastavila na začetku poglavja o liriki, namreč izločiti element subjektivnosti, ki je opredeljeval tradicionalne teorije lirike? Večina kritičnih obravnav teorije Hamburgerjeve se je lakonično osredotočila prav na segment, kjer se avtorica loti vprašanja identitete oziroma diference izjavnega subjekta lirike s pesnikom, pri čemer so teoretični njene zaključke bolj ali manj upravičeno interpretirali v smislu enačenja izjavnega subjekta lirike s pesnikom. Prav to pa je tudi najbolj dvoumni del te »logike pesništva«. Lirski subjekt je po njenem mnenju problematičen pojem zato, ker si lirska izjava ne prizadeva imeti funkcije v nekem sklopu resničnosti (gl. Hamburger 1976: 262). Zato avtorica kot biografizem označi tako tiste poglede, ki trdijo, da je lirski subjekt identičen pesniku, kakor tiste, ki zavzemajo nasprotno stališče. Kajti po njenem ne obstaja noben »eksaktni kriterij,

ne logični ne estetski, ne notranji ne zunanji, ki bi zmožgal razjasniti, ali izjavni subjekt lirске pesmi lahko identificiramo s pesnikom ali ne« (264).

S to tezo se že na začetku postavi v vmesni prostor, ki zavrne obe možnosti, identiteto in razliko. Zdi se, da problem zavrne kot nerelevanten, pravzaprav podobno kot to storijo fenomenološko naravnane teorije, ki, nasprotno, zavzemajo stališče o izključno znotrajbesedilni naravi lirskega subjekta, pri čemer pa še vedno ohranjajo pojem avtorsko figuriranega lirskega subjekta. Hamburgerjeva seveda vztraja pri dejstvu, da je lirska izjava izjava resničnosti in da je njen subjekt izjavni subjekt. Ta pa je, kot smo videli, vselej realen subjekt. Toda ugotovili smo, da je resničnost izjavnega subjekta dovolj neprepričljivo, pomanjkljivo obravnavana, obenem pa smo videli, da je na eni strani obravnavan kot izključno jeziku inherentna instanca, na drugi strani pa, da ga teoretičarka povezuje z zunajdiskurzivnim subjektom, predvsem s *cogitom*, spoznavnim subjektom. Razliko med njima avtorica vidi v večji fiksiranosti prvega glede na drugega, ne sprašuje pa se o morebitni razliki, ki jo vnaša moment jezika oziroma govornice oziroma diskurza. To potezo smo pripisali njenemu razumevanju jezika kot adekvata resničnosti.

Podobno dvoumje se pojavlja tudi pri obravnavi lirskega subjekta. Kmalu namreč sledi ugotovitev, da je izjavni subjekt v logičnem smislu vselej identičen s tistim, ki izjavlja. S stališča lirike pa to ne pomeni, da pesem upodablja resnični doživljaj pesmotvornega subjekta (gl. Hamburger 1976: 265). Doživljaj je lahko fiktiven, lirski subjekt pa nikoli ne more biti fiktiven, saj lirska izjava pripada izjavnemu sistemu jezika, in sedaj že vemo, kaj to pomeni. Kajti za avtorico je »tisti, ki izjavlja«, očitno »pesmotvorni« subjekt«, lirski jaz pa je izjavni subjekt. Logično sta si torej identična. Wellek (1970: 230) je tako ravno zaradi podmene o »logični identiteti« izjavni subjekt do neke mere upravičeno interpretiral kot *empiričnega govornca*. Manj pa se zdi upravičena njegova kritika pojma doživljaja kot regresije v psihologizem. Pojma doživljaja avtorica ne razume v ditheyevskem psihologističnem smislu, temveč v husserlovskem, kjer pojem zajema vse procese zavesti. Specifika lirike glede na običajne izjave, ki so intencionalno usmerjene na objekt, je v tem, da lirika »intencionalnost nadomešča z vključevanjem objekta vase« (Hamburger 1976: 267), kar pomeni, da »lirski izjavni subjekt ne pretvarja objekta doživljaja, temveč doživljaj objekta v svojo izjavno vsebino« (prav tam). Tako korelacija subjekt – objekt ni ukinjena, kar liriko po logiki Hamburgerjeve ohranja v izjavnem sistemu. Prenos

na subjektni pol pa ni edina specifična lirskega subjekta; Hamburgerjevi se zdijo odločilne lastnosti lirskega jaza tudi spremenljivost, nedoločljivost in neotipljivost, prav v to območje pa sodi tudi dinamični odnos identiteta – diferenca lirskega jaza s pesnikovim (272). Pomenljivo je navajanje Goethejeve formulacije, da v njegovih pesmi ni niti ene poteze, ki ne bi bila doživeta, kakor tudi nobene, ki bi bila doživeta. Po avtoričinem mnenju ta izjava podkrepi argument, s katerim se želi postaviti v vmesni prostor, med identiteto in diferenco, vendar je očitno, da se vseeno nagiba v smeri identitete. Pravi namreč, da Goethejeve besede prepovedujejo tako negacijo identitete lirskega jaza s pesnikovim, kot potrditev identitete lirске izjave z realnim doživljajem (269). V tej točki torej vendarle *per negationem* zagovarja identifikacijo.

Sklep

Avtorica tudi na koncu poglavja o liriki ne razreši dvomnja, s katerim je prežeto njeno razmišljanje o lirskem subjektu in, širše, izjavnem subjektu. Prenos problema o odnosu lirskega subjekta in avtorja z empirične na logično raven ne zmore vzpostaviti verodostojnega in operativnega modela. Nekateri njeni nastavki so kljub veliki problematičnosti najsplošnejših podmen, ki zadevajo predvsem vprašanje fikcijskosti, v marsičem izvirni. Teorija je povsem sodeč veliko bolj pisana na kožo (današnji) dobi pragmatike kot času svojega nastanka, v kateri je prevladoval strogi tekstocentrizem in zvečine tudi formalizem. To je razvidno na podlagi starejših ostrih kritik, ki so jih razvili Roman Ingarden, René Wellek ali na primer Janko Kos, in ponovnega vznika velikega zanimanja za to teorijo v zadnjem desetletju. Teorijo Hamburgerjeve bolj ali manj afirmativno obravnavajo ali navajajo na primer Jenny 1996, Combe 1996, Luján Atienza 2005 in Culler 2015.

Značilna skupna točka novejših obravnjav je, da večinoma napačno razumejo opredelitev izjavnega subjekta pri Hamburgerjevi. Njen izjavni subjekt namreč enačijo s subjektom izjave oziroma izjavljanja, medtem ko sama avtorica v odgovoru Welleku izrecno opozori, da gre v angleščini za *subject of statement*, in ne za *subject of utterance*, za področje logike, in ne komunikacije.

V njeni teoriji komunikacijska perspektiva, h kateri je usmerjena literarna pragmatika, v resnici sploh ni upoštevana; poudari, da je pomembno je le, da subjekt lahko o nečem izjavlja in ne, da izjavlja drugemu subjektu. Novejše obravnave pa subjekt izjavljanja, ki ga pripisujejo Hamburgerjevi, večinoma ena-

čijo s pošiljateljem v komunikacijskem modelu, torej z empiričnim govorcem. Pri tem večina teoretikov ne prevpraša nerazjasnenih mest teorije Hamburgerjeve, denimo problematičnosti njene (prave, ne prikrojene) definicije, ne le lirskega, temveč tudi izjavnega subjekta. Če so se starejše kritike osredotočale na vprašanje empiričnega in lirskega subjekta, se afirmativne novejšje obravnave osredotočajo na ta dozdevni pragmatični element.

Nekateri teoretiki s sklicevanjem na Hamburgerjevo celo argumentirajo svoje razumevanje lirike kot nefikcijske vrste. Tako stališče zavzemata na primer Luján Atienza 2005 in deloma Culler 2015. Lirski subjekt razumejo kot realen, nefikcijski, njegove izjave pa kot fikcije (gl. Jenny 1996, Culler 2015). Tako razumevanje se nam zdi problematično. Prvič zaradi psihologistične preobremenjenosti z biografskimi in psihološkimi referencami. Drugič zato, ker zavrača postulat o fikcijskosti literarnega diskurza. Tretjič – ker se, kolikor vendarle pristaja na fikcijskost lirskih izjav, zapira v reprezentacijsko koncepcijo poezije (in govornice nasploh) in ne prevpraša njene performativno-transformativne moči. Spregleda tako moment procesualnosti, dogodkovnosti (teksta – diskurza in njegovoga subjekta), kakor tudi razmislek o specifikah pesemskega izjavljanja in referiranja.

V zgornji obravnavi teorije so se že sproti izrisovale njene najbolj problematične in nesprejemljive točke. Osrednja problematična točka je razlikovanje fikcije od izjavnega sistema jezika znotraj sistema literature. Tako razumevanje je že znotraj sistema implicitno postavljeno pod vprašaj, saj je teoretičarka prisiljena uvesti še tretjo literarno vrsto mešanih – prehodnih oblik, ki se zdi kot nekakšno odlagališče oblik, ki se po postavljenih kriterijih ne morejo uvrstiti ne v eno ne v drugo vrsto; znotraj te obravnava predvsem balade, pesmi – podobe, pesmi – slike, pesmi vložnice in pripovedništvo s prvoosebim pripovedovalcem, memoarski roman in pisemski roman.

Kot smo videli, je pomanjkljivo opredeljen tudi koncept izjavnega subjekta. Vseskozi je tudi razvidno, da avtorica liriko razume v esencialističnem duhu kot povsem nediferencirano vrsto: zamejuje jo na izključno enoplastni osrediščeni monološki model s prvoosebim subjektom, tj. lirskim jazom (prim. Kosovo kritiko: Kos 1993: 51–50). Prvoosebni govorci kot *differencia specifica* lirike se seveda pojavlja tudi denimo v romanopisju od njegovih začetkov naprej. Zato avtorica prvoosebnega pripovedovalca v romanu imenuje za strukturnega tujca v epiki (Hamburger 1976: 295). Razliko med prvoosebnima modusoma seveda

lahko izpelje s tezo, da se mora lirski jaz postaviti kot lirski (296). Kako poteka to postavljanje smo videli: delno s kontekstom, delno s prenosom izjavnega žarišča na subjektni pol.

Hamburgerjeva utrjuje razvijanje odnosa subjekt – objekt v lirski izjavi s sklicevanjem na simbolistične teorije lirike, predvsem na Mallarméjevo teorijo simbola, s tem pa argumentacijo utemeljuje zgolj v eni od zgodovinskih paradigem lirike. Moderne teorije avtoteličnosti lirike pravzaprav reinterpretira v smislu refleksivnosti in avtoreferencialnosti subjektnega pola, s čimer v določeni meri spet pristane na ravni Heglovega pojmovanja, kakor ga sama interpretira, ne glede na to, da se je od njega želela distancirati.

Teorija vsebuje tudi nekatere pozitivne elemente. Tak je predvsem prenos žarišča z vprašanja lirske *reprezentacije* na vprašanje lirskega *izjavljanja*. V tem gre kljub problematični tezi o nefikcijskosti lirike videti modernost te teorije. Moment izjavljanja onstran dejstva, da se ukvarja z izjavnim subjektom, lahko zaslutimo še v dveh točkah te teorizacije. Ne glede na to, da se osredotoča na logični odnos subjekt – objekt, na nekaterih mestih delno tematizira tudi intersubjektivno razsežnost lirskega diskurza. Res je, da se sicer distancira od prevelikega deleža bralčevega soustvarjanja tako teksta kot lirskega subjekta, saj pravi, da lirska recepcija ne preseže polja doživetja, kakršnega je zarisal izjavni subjekt pesmi. V tej točki se resda ne približa izjavljanju v njegovi intersubjektivnosti in radikalni historičnosti, kakor je izjavljanje opredeljeno pri Benvenistu in Bahtinu. Kljub temu pa namigne na neposredno intersubjektivnost lirskega diskurza s pojmom *neposredovanosti* lirskega modusa v nasprotju s *posredovanostjo* epike. Z neposredovanostjo cilja na dvoje. Pravi, da se v aktualizaciji vselej neposredno srečata jaz in ti. (Naj znova opozorimo, da obravnava zgolj klasično lirsko konfiguracijo s prvoosebним govorcem in pogostim nagovorjencem.) Ta moment se seveda navezuje na tezo, da prav zato lirske izjave, ki so resničnostne, tudi doživljamo kot resničnostne.

Drugi moment *neposredovanosti* pa je zajet v čutno-oblikovni – telesni razsežnosti lirske izjave. Pravi: »Tu ne gre za nobeno obliko posredovanja. Kajti obstaja samo beseda in nič več« (Hamburger 1976: 260–261). Beseda ima v epiki funkcijo oblikovanja diegetičnega sveta in s tem posredovalno funkcijo. Tam je le material (261). To je topos, ki se je v moderni tradiciji formalističnih teorij lirike razvil v postulat o poetični funkciji, tematizira pa

avtoteličnost in refleksivnost lirike. Četudi v tej raziskavi zavračamo tako radikalno razlikovanje, po katerem pesem očitno ne konfigurira *zgodbe* in ni *mimesis*, lahko v tej zarezi, ki jo postavi Hamburgerjeva, zaslutimo implicirano razsežnost *izjavljanja*, kolikor zasučemo pogled stran od formalizma in binarnosti jezikovnega znaka k območju diskurza. Pri tem ciljamo na telesno razsežnost pesemskega izjavljanja. S tem čutno-oblikovne, telesne razsežnosti in performativnega značaja ne odrekamo drugim literarnim vrstam, kar je razvidno tudi na podlagi našega začetnega distanciranja od skrajnih esencialističnih koncepcij. Paul de Man ta aspekt imenuje *fenomenalizacija pesemskega glasu*: »Princip razumljivosti je v lirski poeziji odvisen od fenomenalizacije pesemskega glasu. Pri razumevanju teksta to sovпада z aktualizacijo govorečega glasu, bodisi monološko – glasu pesnika, bodisi dialoško – glasu v smislu izmenjave, ki se zgodi med avtorjem in bralcem v procesu razumevanja.« (De Man 1985: 55)

Teorija Hamburgerjeve kot večina modernih, ne pa tudi sodobnih teorij lirskega subjekta pojem lirskega subjekta postavi v mesto govorca – persone, obenem pa implicitno očitno združuje tradicijo pogleda na liriko kot subjektivno vrsto z modernimi formalističnimi pogledi na liriko kot jezikovni fenomen. Vendar je v njej mogoče prepoznati odlomek, ki se navezuje na vidik telesnosti izjavljanja in iz katerega je mogoče izvajati »decentralizacijo« lirskega subjekta z monopolnega mesta lirskega persone tudi na neleksične artikulacijske točke, na čutno-oblikovno polje lirskega diskurza. Ta moment se nam zdi nakazan v tej izjavi: »V lirski pesmi beseda ni material, kakor ni v nelirski izjavi. Ne služi drugemu namenu, kot zgolj sami izjavi, z izjavo je identična, neposredovana in neposredna. Beseda je neposredni lirski jaz, ki ga srečamo v lirski pesmi.« (Hamburger 1976: 261)

Kratek prelet prispevkov k teoriji lirskega subjekta v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja na nemškem govornem področju

Razprava o lirskem subjektu je v sedemdesetih in osemdesetih letih preteklega stoletja spet postala aktualna predvsem v nemški literarni vedi v okviru jezikoslovnih usmeritev. Tak je zasnutek teorije Karlheinz Stierleja (1975), ki ga bomo podrobneje obravnavali v naslednjem poglavju kot primer teorije, nastale v tem obdobju, obenem pa tudi kot primer postopnega odpiranja

poti k teorizaciji pesemskega diskurza in njenega subjekta. Med drugimi prispevki velja naštetih spise Karla Pestalozzija, Kasparja Spinnerja, Bernharda Sorga in Dietmarja Jaegleja (gl. Pestalozzi 1970, Spinner 1975, Sorg 1984, Jaegle 1995). Kljub obetavnim zastavkom ali vsaj naslovom ta dela niso presešla dognanj, ki sta jih podala že Susmanova in Walzel na začetku stoletja (gl. Schönert 2007: 86). Teorija Käte Hamburger svoji problematičnosti navkljub zagotovo ostaja ena najbolj poglobljenih konceptualizacij vse do devetdesetih let. Pri nekaterih teoretikih je sicer opaziti težnjo po rekonceptualizaciji, vendar brez podrobnejše razdelave. Večina teh del namreč le uvodoma obravnava teorijo lirskega subjekta, nato pa se posveti analizam posamičnih avtorskih opusov ali pesmi v zgodovini nemške in/ali evropske lirike.

Spinner, ki se opre na metodo strukturalne analize, vidi v kategoriji lirskega subjekta besedilno strukturo, ki je postavljena kot »funkcionalna instanca, delujoča v globalnem okviru besedila in komunikacije« (Spinner 1975: 26). S tem do določene mere že nakaže smiselnost odpiranja koncepta k razplatenosti subjektne konfiguracije, predvsem v smeri implicitnega (abstraktnega) avtorja. V knjigi Bernharda Sorga se brez kritične obravnave poprejšnjih teorij in poskusa teorizacije izmenično pojavljata pojma lirskega jaza in lirskega subjekta, pri čemer se literarnomorfološki pojem v analizah prekriva s širšim pojmom pesemske subjektivitete, kakor se je manifestirala v različnih zgodovinskih formacijah. Dietmar Jaegle skuša utemeljiti »teorijo lirskega teksta–subjekta«, vendar zaide v slepo ulico, ko ne premosti problematične monolitnosti koncepta lirskega subjekta iz starejših teorij, saj več različnih literarnomorfoloških instanc zgosti v eno samo instanco besedilnega subjekta, ki sicer ne ustreza več zgolj ozkemu pojmu lirskega jaza/subjekta.

V devetdesetih letih je pri nemških teoretikih opaziti postopno usmerjanje k transgenerični naratologiji tudi v teoriji lirike, med drugim v knjigi Petra Hühna *Geschichte der englischen Lyrik* (Zgodovina angleške lirike) iz leta 1995, ki je nato po letu 2000 v več, tudi soavtorskih delih podal najjasnejši naratološki okvir za analizo lirike (gl. Hühn 2004, Hühn in Schönert 2002, Hühn in Kiefer 2005). Med prispevki iz devetdesetih let velja omeniti tudi pristop Dietra Burdorfa, ki se mu zdi pojem lirskega subjekta problematičen, zato predlaga razlikovanje med »empiričnim avtorjem«, »besedilnim subjektom« (»abstraktnim avtorjem«), »fiktivnim pripovedovalcem« in »izraženim Jazom«

(Burdorf 1995: 192, 182, 203). V sklepnem delu naše raziskave se bomo pri literarnomorfološki opredelitvi subjektne konfiguracije v pesmi vrnili k nekaterim pojmom, ki jih vpeljejo naratološko naravnani pristopi.

Karlheinz Stierle: identiteta diskurza, transgresivnost lirike in njen subjekt

V območje lirike kot diskurza med starejšimi obravnavami lirskega subjekta najbolj odločno vstopi razprava Karlheinza Stierleja *Identité du discours et transgression lyrique* (Identiteta diskurza in lirska transgresija) iz leta 1977, ki jo je avtor nato razširil z obširno analizo Hölderlinove ode *Heidelberg* in pesnikovega spisa *O postopku poetičnega duba* ter leta 1997 (235–282) objavil pod naslovom »Sprache und identität des Gedichts: Das Beispiel Hölderlins« (Jezik in identiteta lirske pesmi: Primer Hölderlin).

Avtor delno izhaja iz Foucaultovih konceptov diskurza, diskurzivnega reda in diskurzivne formacije, kakor jih je filozof opredelil predvsem v knjigi *Arheologija vednosti* iz leta 1969 in v nastopnem predavanju *Red diskurza* na Collège de France iz leta 1970. Obenem Stierle razlikovanje med besedilom in diskurzom izvaja iz teze o razliki med besedilom in govorom nemškega jezikoslovca Helmuta Schnelleja.

Stierle na začetku kritično razmišlja o Jakobsonovem postulatu o poetični in emotivni funkciji pri definiciji lirike in pravo smer za opredeljevanje lirike vidi šele preko vprašanja o identiteti besedil, ki jih razumemo kot lirska. Pomanjkljiva točka razprave je, da ne razjasni povsem, kaj si predstavlja s pojmom identitete. Vsaj v prvem delu spisa je mogoče predpostavljati, da jo razume tudi kot žanrsko pripadnost besedila, ki pa jo je po njegovem mogoče določiti šele na ravni diskurza, in ne jezika. Pozneje se posveti tudi identiteti lirskega subjekta, s katero je identiteta besedila odločilno povezana. Identiteto subjekta izjavljanja (lirskega subjekta) implicitno poveže s filozofsko problematiko subjekta nasploh pri analizi Hölderlina, saj se Hölderlinov spis *O postopku poetičnega duba*, ki ga navaja Stierle, filozofsko ukvarja z vprašanjem subjekta in poezijo razume kot mesto, kjer se na najpristnejši način lahko udejanji dinamika subjektivitete (gl. Hölderlin 1998). Vendar to problematiko Stierle le zgoščeno povzame in jo predstavlja večinoma samo prek dialektike med identiteto in svobodo, ki jo izpelje pesnik, ter ne obravnava podrobneje

Hölderlinovega filozofskega uvida v problematičnost (racionalistične, idealistične) subjektivitete.

Stierlejev članek je s stališča pričujoče raziskave kljub nekaterim problematičnim ali nerazjasnjenim točkam pomemben z več aspektov. Prvič: kot nam je znano, gre za eno prvih razmišljanj v moderni literarni teoriji, o katerem je mogoče trditi, da implicitno opozarja na smiselnost širitve pojma lirskega subjekta. Drugič: pomemben je tudi zaradi implicitne povezave, ki jo zgradi med poskusom konceptualizacije lirike kot diskurza in eno od koncepcij subjektivitete (Hölderlinove), ki se bistveno navezuje na poezijo in sodi v zgodovinsko linijo t. i. neegoloških teorij subjekta.

Identiteta in diskurz

Stierlejevo izhodišče se glasi, da se vprašanje o enotnosti besedila spremeni v konkretno vprašanje o njegovi identiteti šele, ko tekst razumemo kot dejanje. S tem je literarna teorija postavljena pred ozadje teorije govornih dejanj (gl. Stierle 1977: 424). Stierle se torej sklicuje na Austina in manj na Benvenistovo teorijo, ki je očitno implicirana tudi v Schnellejevih tezah. V nadaljevanju Stierle vendarle prevzema tudi Benvenistov koncept subjekta izjavljanja. Bolj kot Schnellejevo razlikovanje med tekstom in govorom (*Rede*) se mu zdi smiselno razlikovanje med tekstom in diskurzom, saj ima diskurz v nasprotju z govorom »javno stabilnost in možnost institucionalnega statusa« (Stierle 1977: 425). Bistvena razlika med tekstom (strukturalistična literarna veda bi se osredotočila le na tega) in diskurzom pa je, da ima diskurz kot proces govornega dejanja značaj identitete, povezane z govorečim subjektom (*sujet parlant*). Besedilo namreč razume kot jezikovno danost, ki ima koherenco, nima pa identitete.

Identiteta besedila se lahko konstituira šele na ravni diskurza, besedilo je sicer mrtva danost koda. To ni bistveno le za razumevanje identitete besedila, temveč tudi za razumevanje subjektivitete v tekstu – diskurzu. Že pri Stierleju je torej nakazan uvid teorij diskurza, da literarno besedilo, razumljeno zgolj kot jezikovna tvorba, ne more implicirati subjekta. Na to smo opozorili že v kratki predstavitvi Schleiermacherjeve hermenevtike v uvodnem poglavju.

Diskurzivna identiteta po Stierleju nikdar ni realna, neposredno zapopadljiva identiteta, temveč je vselej posredovana prek semiotičnih relacij teksta.

Identiteta, o kateri govori Stierle, je pravzaprav nujna fikcija identitete (prim. Barthes 1973: 83),²³ brez katere diskurz nikdar ne bi mogel dobiti razsežnosti dejanja. Diskurz kot dejanje se lahko izvrši šele preko odnosa s predobstoječo diskurzivno shemo, ki presega okvire posamičnega konkretnega diskurzivnega dogodka. Slednji šele prek navezave na diskurzivno shemo dobi svoje mesto znotraj institucij simboličnih dejanj, ki ustvarjajo kulturo in so z njo pogojena. Diskurzivno shemo je v tem smislu mogoče razumeti kot ustreznico Bahtinovim govornim žanrom (gl. Bahtin 1996: 230–282). Stierle ugotavlja tudi, da enoznačnost v diskurzu ni mogoča, saj diskurz vselej predpostavlja intersubjektivnost: »Identiteta diskurza je odločilno povezana z dejstvom, da [diskurzivni dogodek] ni dejanje, porojeno iz subjektivne pozicije, temveč iz recepcijske prakse, ki predpostavlja in izvira iz konsenza.« (Stierle 1977: 426)

V literarnem diskurzu gre za fikcijsko identiteto, ki je izšla iz prvotne identitete pragmatičnega diskurza. Ta fikcijska identiteta diskurza ustreza fikcijski identiteti subjekta izjavljanja, ki ni zunajdiskurzivna instanca, ampak se konstituira v diskurzu. Tako kot je fikcijski diskurz v analognem odnosu s pragmatičnim, je lahko instanca subjekta izjavljanja, ki se ne ujema ne z dejansko identiteto avtorja ne z avtorsko funkcijo v fikcijskem diskurzu, s to zunajdiskurzivno instanco v analognem razmerju. V diskurzivni strukturaciji sta vedno izrisana tudi mesto in vloga sogovorca v diskurzivni situaciji (gl. Stierle 1977: 430). Ta moment je odločilen za teoretizacijo več posredovalnih instanc v pesemskem diskurzu, ki predvideva tudi komunikacijsko raven.

Lirska transgresija

Kako je z lirskim diskurzom? Osnovna avtorjeva teza je, da lirika ni eden od diskurzov, saj nima svoje lastne diskurzivne sheme, ki bi (v analognem razmerju) napeljevala k nekemu pragmatičnemu diskurzu. Stierle tu uporabi analogijo z metaforo: če je slednja predvsem transgresija semantičnega konteksta,

²³ Tudi Barthes govori o identiteti v tekstu: subjekt kot identiteta se, piše Barthes, na eni strani v tekstu sicer še javlja, »a ne kot iluzija«, temveč kot »fiktivno identitete«, kajti v bralnem dejanju »uživamo v tem, da sami sebe zamišljamo kot individue«, pri čemer pa ne gre za »iluzijo enotnosti«, temveč za »družbeno gledališče, v katerega postavljamo svojo množino«.

potem je lirsko poezijo mogoče definirati kot transgresijo diskurzivnih shem (gl. Stierle 1977: 430).

Na poprejšnji predstavitvi Foucaultovega pojmovanja diskurza oziroma diskurzivnega dogodka, ki ga diskurzivna shema zamejuje in varuje pred zdrsom v neskončno brezno in odprtost ne-diskurza (ta pa pravzaprav predstavlja gonilno moč diskurzivnosti), Stierle liriko postulira kot anti-diskurz: »Vsak diskurz (diskurzivni dogodek) je nasploh že napetost med diskurzom in ne-diskurzom, v poeziji pa je ta tenzija prignana do te mere, da se razpoči meja tolerance diskurza.« (431) Kakor pri številnih teorijah moderne tradicije, najbolj seveda v formalistično-strukturalistični liniji, denimo pri Jeanu Cohenu (1993), je tudi pri Stierleju lirika opredeljena predvsem kot odklon od običajnega govornice. Že v uvodnem poglavju, spet v navezavi na Schleiermacherjevo hermenevtiko, smo opozorili na stališče, ki na podlagi svobodne ustvarjalnosti singularitete individua v diskurzu, zagovarja nasprotno tezo, namreč da je pesemska govornica le radikalizacija te temeljne ustvarjalne danosti singularnega subjekta in njegove govornice.

Poezija po Stierleju torej ni samostojen žanr, temveč transgresija drugih diskurzivnih – literarnih shem. Definirati jo je mogoče le po negativni poti. S tem se Stierle očitno odmika od esencialističnega razumevanja literarnih vrst. Teoretik razlikuje pesmi s substratom pripovednega, opisnega, sistematičnega, refleksivnega in argumentacijskega reda (gl. Stierle 1977: 431). Tak pogled pa je problematičen, saj očitno predpostavlja, da se te sheme časovno, tj. zgodovinsko pojavijo pred lirsko transgresijo. Na tej točki nikakor ni jasno, zakaj bi lirika bila lahko le transgresija. V istem hipu prav transgresija postane *differentia specifica* lirike.

Transgresijo pripovedne sheme vidi Stierle v prevladi *diskurza* nad *zgodbo*, pri čemer očitno izhaja iz Benvenistove opredelitve diskurza v ožjem smislu, kakor jo je prevzela Genettova naratologija. Kot primer transgresije navaja Goethejevo *Mignonino pesem*, ki v romanu *Učna leta Wilhelma Maistra* deluje kot lirski transgresija pripovedne sheme. Če je za ostale literarno-diskurzivne sheme značilno sosledje elementov, ki ustvarja enotno kompleksnost shem na različnih ravneh, lirski transgresija poruši linearnost »reduciranih« kontekstov in ustvarja kompleksne kontekste, sosledje pa zamenja simultanost. To poteka s postopkom metaforizacije, kajti »metafora v liriki ni figura

identitete, ki sama v sebi nosi očitnost različnosti, ampak je možnost, da tisto, kar se zdi identično, pokaže v njegovi razliki in tako množi prvotni kontekst« (Stierle 1977: 434).

Formalna struktura lirске pesmi na različnih ravneh ustvarja estetsko enotnost, ki jo je mogoče razumeti kot ustreznico diskurzivne identitete. Ta formalna plast pa nikakor ni le zunanjeformalna kategorija: lirika je samorefleksiven diskurz, pri katerem besedilo postane funkcija lastnega diskurza, in zato je mogoče besedilno formo razumeti kot ekvivalent diskurzivne identitete. Tako je po Stierleju raven »jezikovne organizacije in manifestacije« kompenzacija za problematično identiteto lirskega diskurza, ki pa se, paradoksalno, s tem kompenziranjem le še povečuje. Vendar avtor te teze ne argumentira. Formalna zaokroženost – sklenjenost lirskega besedila, ki je v zgodovini lirike spremljala lirsko transgresijo, lahko pri površnem bralcu z jezikovno magijo ustvari lažen vtis, tako da bralec ne zazna vselej razbite, razpršene identitete lirskega diskurza.

Lirika po Stierlu torej ni le transgresija, temveč je vedno tudi problematična identiteta. Pomnožitev in simultanost kontekstov, pretvorba diskurzivne sheme, imanentna koherenca tematske organizacije, atmosfera, ustvarjena z lirskim gibanjem (pri čemer Stierle po vsem sodeč kritično cilja na Staigerjev pojem *Stimmung*), formalna zaokroženost – nič od tega ne more zagotoviti identitete lirskega diskurza.

Lirski subjekt kot stičiščnica in bežiščnica

Edino mesto, ki lahko zagotovi identiteto lirskega diskurzivnega dogodka, je po Stierleju lirski subjekt. Stierle na tem mestu uporabi izraz *lirski jaz* in ga enači s subjektom izjavljanja. Lirski subjekt je stična točka, iz katere vsi zgoraj naštetih elementi črpajo svojo krhko identiteto. Ker pa je identiteta diskurza zagotovljena le prek tega »subjekta izjavljanja«, je lahko zgolj razdrobljena identiteta. Stična točka morda ni povsem primeren izraz, ker Stierlejeva razprava vseskozi implicira, da ne gre za centrirano mesto, temveč za razpršenost te entitete ali za pluralnost entitet. Stierle pozornost nato preusmeri k vprašanju artikulacije subjekta v diskurzu in s tem stran od zgolj literarnomorfološkega koncepta lirskega subjekta.

Identiteta se kot identiteta lahko artikulira le v identitetnem diskurzu, ki ga zagotavlja diskurzivna shema (gl. Stierle 1977: 436). Subjekt izjavljanja je v (nelirskem) diskurzu vselej naddoločen z diskurzivno vlogo, ki mu jo podeljuje diskurzivna shema. Kot tak je funkcija diskurza. Če pa se položaj obrne, in to se po Stierlu zgodi v liriki – tj. da diskurz postane funkcija subjekta izjavljanja –, prvi izgubi svojo identiteto v smislu vloge. Vloga in identiteta sta ključno povezani. Lirski diskurz ne ustvarja enotne vloge – identitete. Z identitetno problematičnostjo lirskega diskurza je torej povezan tudi subjekt izjavljanja, pri čemer gre po Stierlu za lirskemu diskurzu inherentno iskanje identitete, ki ne zadeva realne identitete avtorja/pesnika. Identiteta lirskega subjekta namreč ni vnaprejšnja, temveč ustvarjena šele v diskurzu (prav tam).

Lirski subjekt, pri čemer ima Stierle tukaj očitno v mislih tisto, kar smo v prejšnjem poglavju imenovali subjekt pesmi in pojem ločili literarnomorfološkega pojma lirskega subjekta, je za Stierleja *a priori* problematičen subjekt, ki ga je treba definirati kot *subjekt s sentimentalno identiteto*. Tu Stierle, da bi podprl tezo o sentimentalni identiteti, zdrsne na spolzko področje tematologije. Vendar kasneje poudari, da se problematična identiteta lirskega subjekta ne reducira zgolj na »transparentno identiteto emotivne enotnosti«, pri čemer ima v mislih »romantični mitologem o spontanosti samo-izražanja« (Stierle 1977: 437). V Stierlejevem razširjenem spisu iz leta 1997, v katerem z analizo Hölderlina implicitno seže v območje problematike neposredne in refleksijske zavesti na najvišji umetniški in filozofski ravni – tako ju obravnava in udejanji Hölderlin –, pa dobi tudi misel o sentimentalni identiteti trdnejšo in verodostojnejšo podlago.

Stierle pravzaprav od začetka razpravo kritično navezuje na Jakobsonovo poetično in emotivno funkcijo, ki ju skuša preinterpretirati tako, da ju postavlja v območje diskurza. Koncept emotivne in poetične funkcije je po njegovem mnenju mogoče zgrabiti šele z vprašanjem o identiteti lirskega diskurza in njegovega subjekta. Tedaj se izkaže, da sta ti dve pravzaprav identični in da sta obe v funkciji problematične identitete, ki se artikulira v lirskem diskurzu: »V liriki se poetično rodi iz ireduktibilne enovitosti formalne artikulacije na besedilni ravni in refleksivne funkcije na ravni diskurza v povezavi s subjektom, ki ni več zveden na svojo emotivnost, ampak postane bežiščnica [point de fuite] za pluralnost simultanih kontekstov.« (Stierle 1977: 438)

Lirski subjekt je torej stičiščnica in bežiščnica. Kako ga Stierle še opredeli? To naredi skoraj med vrsticami. Očitno je, da namen njegove razprave ni podati jasne definicije pojma. Vendar z enim samim stavkom začrta smer, ki jo bomo tudi sami skušali premisliti v nadaljevanju raziskave: »Lirski subjekt, kot subjekt izjavljanja in subjekt izjave, kot 'postavljajoči' subjekt, obenem pa 'postavljajoči se' subjekt, je konstelacija, konfiguracija subjektov, znotraj katere se problematična identiteta lahko materializira kot pogoj problematičnega diskurza.« (Stierle 1977: 436)

Stierle pojmov subjekta izjave in subjekta izjavljanja ne pojasni. *Lirski jaz* enkrat enači s subjektom izjavljanja, drugič spet s subjektom izjave. Na prvi pogled se zdi taka raba nedosledna ali vsaj popolnoma nejasna. To problematiko bomo v luči Benvenistove teorije natančneje predstavili pozneje. Več kot gotovo pa je, da Stierle pesemskega subjekta očitno ne enači več le z enoplastnim mestom govorca – persone. To je razvidno iz številnih mest razprave. To nakazuje teza, da se subjekta lirike ne sme reducirati na enotno mesto emotivnega izraza. Pridružuje se ji teza o tem, da lirika ne ustvarja enotne vloge, ki jo drugi diskurzivni dogodki ustvarjajo prek določil diskurzivne sheme. Četudi je ta teza problematična, saj tudi druge vrste literarnih besedil transgredirajo vloge pragmatičnih diskurzivnih shem (Bahtinovih govornih žanrov), pa je za našo raziskavo pomembna zato, ker implicira, da lirskega subjekta ne gre enačiti le z *vlogo*, tj. lirsko persono ali lirskim govorcem kot enoplastno, monološko, osrediščeno instanco.

Stierle sicer opozori na obstoj lirike, ki je skozi zgodovino konfigurirala centriran model, kjer je lirski subjekt fiksiran v svoji vlogi in je jasno določen tudi prejemnik, in jo malce slabšalno imenuje pragmatični lirizem. To je preveč radikalen pogled, saj večji del predmoderne (evropske) poezije ustvarja tak model, pri čemer je mogoče z analizo pokazati, da je tudi v tem modelu zaznavna razvejana subjektna konfiguracija. Stierlejev spis je pomemben tudi z vidika bralčeve aktualizacije oziroma ponovnega izjavljanja, saj opozori na specifično lirsko recepcije. V lirskem diskurzu je po njegovem tudi pozicija subjekta recepcije transformirana. V mimetično-fikcijskih diskurzivnih shemah je subjektu recepcije dodeljena pragmatična vloga; subjekt recepcije naj bi imel dodeljeno vlogo identifikacije. V liriki pa bralec nima v konfiguracijo diskurzivne sheme vpisane vloge, temveč sam prevzame vlogo subjekta izjavljanja (gl. Stierle 1977: 438). Ta moment je bistven za konceptualiza-

cijo izjavljanja, ki jo bomo predstavili v nadaljevanju in kjer je subjekt pesmi razumljen tudi kot transsubjekt.

Stierle poudari, da transgresija lirskega diskurza ni sama sebi namen, temveč je pogoj za jezikovno (diskurzivno?) artikulacijo »specifične«, »kompleksne« identitete. Kot smo videli, gre po Stierleju vselej za problematično identiteto. Pri skopi razlagi te problematičnosti pa avtor žal zdrsne v tematologijo. Je identiteta problematična, ker ne gre za fiksirano, trdno, predobstoječo, enotno identiteto? Je ta identiteta problematična, ker ne ustreza identitetnemu principu? Morda se utegne pokazati, da je epitet problematičen smiseln in upravičen le z vidika ustaljenih »trdih« koncepcij identitete in subjekta.

Čprav ostajamo kritični do pogleda, da je lirski diskurz zgolj transgresija vsakdanjega govora, se bomo v nadaljevanju spraševali prav o tem, ali gre za specifičen subjekt, ki se lahko zasnavlja in postaja v diskurzu. S tega vidika bi bilo mogoče tudi pojem transgresije preinterpretirati, če že ne sprejeti. Naslednja poglavja bodo sledila prav dvojnosti, ki jo implicira Stierlejev članek: na eni strani se bodo spraševala o konstelaciji subjekta/subjektov v lirskem diskurzu, na drugi pa o možnostih lingvistične, filozofske, literarnoteoretične, delno pa tudi sociološko-antropološke podkrepitve teze o tej konfiguraciji.

Poetry as Discourse Anthonyja Easthopa

Na angleškem govornem področju je v sedemdesetih in osemdesetih letih bržkone najpomembnejši prispevek k teoriji lirskega subjekta knjiga Anthonyja Easthopa *Poetry as Discourse* (Poezija kot diskurz) iz leta 1983. Podobno kot Stierle nekaj let poprej Easthope predlaga metodološki premik k proučevanju poezije kot diskurza. To implicira podmeno, da ni diskurza brez subjektivitete in narobe. Subjekt pa ni razumljen kot »točka izvora, temveč učinek pesemskega diskuza« (Easthope 1983: 31). Easthope ob sklicevanju na Saussurja, Lacana, Benvenista, Marxa, Engelsa, Althusserja in (bolj implicitno) Foucaulta poudari pomen poezije kot ideološke prakse in diskurzivnega reda.

Vsak diskurz je materialno, ideološko in subjektivno določen. Teoretik uvede tudi razlikovanje med subjektom izjave in subjektom izjavljanja, pri tem pa se bolj kakor na Benvenistovo izvorno razlikovanje, nasloni na Lacanovo izpeljavo cepitve subjekta na nezavedno in zavedno (gl. Easthope 1983: 32) znotraj diskurza

ter na imaginarno in simbolno (45). Za raven subjekta izjave velja, da je znotraj te ravni beseda razumljena kot pomen, označevalec je usklajen z označencem, sintagmatska veriga je linearno koherentna, zato diskurz postane transparenten, subjektiviteta pa centrirana, saj je ego navidezno prisoten samemu sebi. Za raven subjekta izjavljanja pa nasprotno velja, da označenec drsi pod označencem, da je sintagmatska veriga razbita, diskurz postane netransparenten, subjektiviteta pa decentrirana, saj je fiksna pozicija ega prikazana kot zgolj časovna točka v procesu Drugega. Kot govoreči subjekti namreč vseskozi nihamo med simbolnim in imaginarnim, ki sta nujna za konstitucijo človeške subjektivitete. Izjava in izjavljanje sta v enakem razmerju kot označenec in označevalec. Enako razmerje velja za subjekt izjave in subjekt izjavljanja, sam subjekt pa se cepi na subjekt izjave in subjekt izjavljanja z vstopom v sistem označevalcev. Ta dvojnost ima za Easthopa več implikacij: posamezen diskurz si to razliko lahko prizadeva prikriti in bralcu ponuditi pozicijo transcendentalnega ega. Taka je angleška meščanska pesniška tradicija, ki jo je mogoče opisati kot režim reprezentacije, ki promovira subjekt izjave, še posebej kadar ustvari učinek posamičnega glasu (46). Bralec je vedno pozicioniran v izjavljanju kot njegov subjekt, kar pomeni, da ob vsakem branju proizvede pesem. Vendar je lahko to proizvajalno dejanje zanikano, prikrito in odgovornost za pesem pripisana Pesniku. Toda četudi diskurz bralcu jasno ponuja absolutno pozicijo transcendentalnega ega, ni jamstva, da bo do tega učinka res prišlo, saj vsaka fiksirana pozicija izjave drsi stran od izjavljanja v sedanjosti.

Pri Easthopu ostaja pojem diskurza kljub sklicevanju na Benvenista trdno zasidran znotraj kodnega pogleda na jezik, diskurz pa je razumljen v foucaultovskem smislu. Teoretik namreč obravnava celotno zgodovino angleške poezije kot obliko diskurzivnega reda oziroma diskurza in znotraj njega na diahroni ravni raziskuje odnose med subjektom izjave in subjektom izjavljanja (od srednjeveške poezije do Eliota in Pounda). Easthopov prispevek je s poudarjanjem vselej dvojne pozicije subjekta v diskurzu pomembna stopnja v sodobni zgodovini pojma lirskega subjekta, četudi ostaja znotraj kodnega, binarnega pogleda na jezik pri razumevanju izjave in izjavljanja. Tudi sami bomo v nadaljevanju izhajali iz te delitve, vendar se bomo pri tem naslonili na izvorno, Benvenistovo teorizacijo, lacanovsko usmerjene izpeljave pa bomo zaradi opiranja na drugačno koncepcijo govornice in jezika pustili ob strani.²⁴

²⁴ Med najbolj svežimi prispevki, ki se med drugim oprejo tudi na lacanovsko izpeljavo nezavednega pri obravnavi subjekta v pesemskem diskurzu, je obsežna doktorska disertacija Gorana Korunovića (2017).

Zborniki o lirskem subjektu na francoskem govornem področju po letu 1995

Problematika o lirskem subjektu se je od sredine devetdesetih let začela živahno razvijati tudi v Franciji in francosko govoreči Kanadi. Raziskovalci se prek koncepta lirskega subjekta lotevajo predvsem obravnave moderne in sodobne poezije, pa tudi splošno naravnanih vprašanj o poeziji in t. i. lirizmu, pojmu, o katerem se je vnela polemika med predstavniki različnih kritiško-teoretičnih in pesniških tokov.²⁵ Če se je še pred desetletjem zdelo, da je lirski subjekt glede na količino in temeljitost raziskav »revni sorodnik«²⁶ pripovedovalca, kakor se leta 1996 izrazi Dominique Rabaté (6), urednik zbornika *Figures du sujet lyrique* (Figure lirskega subjekta), se je to razmerje količinsko vendarle nekoliko izenačilo.

Večini razprav, razen nekaterih izjem, kakršna je knjiga Antonia Rodrigueza *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective* (Lirski pakt: diskurzivna konfiguracija in afektivna interakcija) iz leta 2003, vseeno ni uspelo izpeljati sistematizacije tega konceptualnega polja: teoretiki morda ne verjamejo v njeno možnost ali pa jo dosledno načelno zavračajo, bodisi zaradi odpora do suhoparnega sistematičnega scientizma – ta odpor je pogosto povezan s težnjo po poetizaciji diskurza o poeziji –, bodisi zaradi pretežne neteoretične usmerjenosti teh raziskav. Poetika Henrija Meschonnica, ki se je pesemsko subjektiviteto samosvoje ukvarjala od konca sedemdesetih let in jo bomo podrobneje obravnavali v osrednjem delu raziskave, pa ostro zavrača tako scientizem kot poetizacijo teoretičnega diskurza in teorijo vidi kot dejavnost, ki je tesno povezana s samo pesniško prakso.²⁶

Sad zanimanja za lirski subjekt je bil med drugim tudi izid številnih zbornikov (gl. npr. Rabaté /ur./ 1996, Rabaté, de Sermet in Vadé /ur./ 1996, Brophy

²⁵ Med zagovorniki in predstavniki t. i. novega lirizma, oblike intimizma, ki ga s kritiškim peresom predstavlja predvsem J. M. Maulpoix (pesniki; J. Réda, J. M. Maulpoix, G. Gofette, J. Sacré, A. Duault idr.) in t. i. literalizma, oblike formalizma, ki v marsičem spominja na slovenski pesniški reizem ali ameriško *language poetry* (pesniki E. Hoquard, D. Roche, J. M. Gleize idr.).

²⁶ Nasploh je pogost pojav, da so (tudi francoski) raziskovalci in profesorji, ki se ukvarjajo s to problematiko – J. M. Maulpoix, M. Collot, J. M. Gleize, B. Conort, H. Meschonnic, G. Dessons idr. – pesniki.

in Gallagher /ur./ 2006, Brassard in Gagnon /ur./ 2007). Na tem mestu predstavljamo le nekaj ključnih ugotovitev, ki jih je mogoče izluščiti iz dveh zbornikov s simpozija o lirskem subjektu, ki je leta 1995 potekal v Bordeauxu, saj je nemogoče in nesmiselno obravnavati vsako raziskavo posebej. Osredotočili se bomo predvsem na že omenjeni zbornik *Figures du sujet lyrique*, ki je med vsemi najbolj teoretično usmerjen in ga kasnejši prispevki, ki se večinoma osredotočajo na problematiko lirskega subjekta v posameznih pesniških opusih in teoretske izsledke prvega zbornika povzemajo, ne nadgradijo. Nekatera spoznanja in predlogi, ki jih študije ne podajajo zaokroženo, a so navdihujoči za nadaljnji razmislek, bodo vpleteni v naslednja poglavja in ob soočenju z drugimi pristopi uporabljeni pri poskusu kritične sinteze problema.

Raziskave nihajo med konceptualnima poljema lirskega subjekta, kot ga opredeljuje literarna morfologija, pesemska subjektiviteta in ponekod celo empiričnim subjektom – avtorjem. Do tega nihanja prihaja tudi znotraj posameznih raziskav. Lirski subjekt in pesemska subjektiviteta ostajata problematična pojma. Philippe Hamon jasno izpostavi problem, ko pravi, da je že sama sintagma *lirski subjekt* moteča, in opozori, da bi bilo treba izvesti nekaj konceptualnih premikov; na primer koncept lirskega subjekta premestiti v koncept besedila s subjektnim učinkom (gl. Hamon 1996: 19). Pri analizi besedila s subjektnim učinkom po njegovem ne gre »izolirati in privilegirati zgolj aktantskega pojma subjekta v proučevanju lirike, saj kompleksnost besedil in strukturna upravičenost navajata k bolj globalnemu razmisleku problema« (20). Po njegovem je treba vprašanje lirskega subjekta »dés-assujétir« – desubjektivizirati in »razsužnjiti«. Vprašanja, ki jih zastavlja Hamon so naslednja: pomeni lirski subjekt zaimek – subjekt, slovnični subjekt – osebek, subjekt – aktant, subjekt izjave ali subjekt izjavljanja? Odgovori, ki jih podajajo prispevki v zbornikih, so zelo raznorodni.

Henri Meschonnic (1996: 15) v svojem prispevku k zborniku *Le sujet lyrique en question* (Lirski subjekt kot problem) izpostavi nujnost, da se hipotetično postulira specifičen subjekt, ki ga sam imenuje subjekt pesmi ali subjekt umetnosti. Ta subjekt je »neznanec«, vendar ni »novi prišlek«. Meschonnic ga v svoji poetiki diskurza išče v tistem, kar imenuje *recitativ*. Po njegovem je subjekt pesmi, subjekt umetnosti, »predvsem etični subjekt, ker sproži verižno reakcijo subjektivacije in individualizacije življenjskih oblik in oblik govornice – transformacijo pisave, transformacijo branja, transformacijo pogleda, razumevanja. Je etičen in je parabola etičnega: ta subjekt je subjekt le, če so po njem tudi drugi subjekti« (17).

Rdeča nit večine obravnav je, da lirski subjekt ali pač pesemsko subjektiviteto (kolikor pojma mešajo) razumejo kot v pesemskem diskurzu porajajočo se, in ne diskurzu predhajajočo entiteto: lirski subjekt se ustvarja v pesmi in s pesmijo.

Raziskave implicitno postavljajo pod vprašaj koncepcijo subjekta kot *enotne identitete in substance*. Pesemsko subjektiviteto tematizirajo kot *gibanje, postajanje, proces* (D. Combe, L. Jenny, J.-M. Mauploix) in manj kot *substanco in trdno identiteto*. Lirski subjekt pri Hugoju (Y. Vadé) in Laforgueu (D. Grojnowski) je tako analiziran kot polifoničen in nestabilen, pri Michauxu izgublja substanco (E. Rabaté), pri Mallarméju preko desubjektivizacije prihaja do absolutizacije subjekta (E. Benoit). To spremembo perspektive je mogoče pojasniti tudi z dejstvom, da večina obravnav svoje analize utemeljuje na moderni poeziji, kjer je strategija navidezno enotnega osrediščenega modela subjektne konfiguracije, ki je prevladovala v starejših obdobjih, manj pogosta.

Zgornje teze se povezujejo z zaznavanjem razpršenosti, pluralizacije, decenracije lirskega subjekta oziroma subjektivitete. Lirski subjekt se tako implicitno ali eksplicitno z artikulacijskega mesta lirske persone širi v druge tekstualne in diskurzivne sfere. Vendar raziskovalci teh konfiguracijskih ravni in artikulacijskih mest ne opredelijo natančno in sistematično.

Razprave na raznorodne načine izpostavljajo tudi pojem *drugosti* kot konstitutivnega za lirski subjekt oziroma pesemsko subjektiviteto.

Večina prispevkov se sprašuje o lirskem subjektu na ozadju vprašanj o izjavnih strategijah in strategijah figuriranja subjekta v smislu lirske persone, precej manj ali pa skoraj sploh ne, razen že omenjene izjeme Meschonnicovega prispevka, v smislu konfiguracije in rekonfiguracije pesemskega subjekta v interaktivnem, intersubjektivnem procesu vsakokratnega vznika teksta (in s tem subjekta) v diskurzivni dogodek z bralnim dejanjem.

Številnost pristopov, ki priča o tem, da je problematika lirskega subjekta postala ena žariščnih tem francoske literarne vede vse do zatišja, ki je nastopilo po letu 2005, vsekakor kliče k ponovnem premisleku problema, še posebej zato, ker se zdi vprašanje zastavljeno, odgovori pa izjemno raznoliki in le poredkoma dovolj poglobljeno teoretsko predstavljeni in argumentirani.

Transgenerični naratološki pristopi na nemškem in angleškem govornem področju

Protiutež raziskavam problematike lirskega subjekta v francosko govorečem območju, ki razen nekaterih izjem zavračajo sistematizacijo, predstavljajo že omenjeni naratološki pristopi. Ti se pojavljajo zlasti pri teoretikih nemško govorečih območij, predvsem pri nemško govorečih anglistih.²⁷ Korak k naratologiji raziskovalci upravičujejo vsaj z dvema argumentoma. Prvi, bolj immanenten razlog je spoznanje, da je pripovednost najkompleksnejši in najbolj univerzalen način človekovega diskurzivnega predstavljanja, tolmačenja in ne navsezadnje strukturiranja ter opomenjanja izkustva in osmišljanja sveta (gl. Hühn 2005: 147). Ker je potemtakem prisotna v vseh tradicionalno pojmovanih nadvrstah, je pripovednost princip, ki osvetljuje skupne konstitutivne elemente nadvrst, vrst in žanrov, hkrati pa na temelju prepoznavanja raznolikosti udejanjanja tega principa v posameznih vrstah, omogoča izrisovanje razlik med njimi.

Drugi, bolj metodološki razlog gre iskati v že omenjeni delni izčrpanosti akademsko-znanstvene teorije poezije. Ta je očitno spoznala, da se lahko pri vzpostavljanju novih in osvežitvi starih praktičnih raziskovalnih metod pri interpretaciji in tudi teoretizaciji lahko zgleduje pri postklasični naratologiji.

Pesniški teksti skozi zgodovino pričajo o smiselnosti aplikacije nekaterih naratoloških konceptov tudi pri obravnavi problema lirskega subjekta, izrazit obrat k pripovednosti v moderni in sodobni poeziji, tudi slovenski, pa to dozdevanje le še krepijo. Besedila seveda kažejo specifikke, na podlagi katerih je treba nekatere naratološke premise reinterpreterirati. Z našega vidika je naratologija v določeni meri v metodološki prednosti že zato, ker je vselej temeljila na podmeni o razplatenosti (pripovednega) teksta, pri čemer si je pri teoretizaciji pomagala ravno z Benvenistovim razlikovanjem med diskurzom v ožjem pomenu (*discours*) in zgodbo (*histoire*). Vendar je o večplastnosti pesemskega

²⁷ Poseganje po naratoloških metodah najdemo tudi pri francoskih teoretikih (gl. Jenny 1996, Rodriguez 2003). Za naratološke usmeritve pri obravnavi lirike sicer gl. Weststeijn 1989, Semino 1995, Hühn 1998, Hühn in Schönert 2002, Hühn 2005, Müller-Zettelmann 2002, McHale 2005, McHale 2009, Schönert, Hühn in Stein 2007, Rohwer-Happe 2011.

diskurza govor že pri zgodnjem Bahtinu, na primer v študiji *Avtor in junak v estetski dejavnosti*, ki je po vsej verjetnosti nastajala v letih 1920–1924 (gl. Bahtin 1999: 185–191).

Raziskava se bo torej pri poskusu izrisovanja konfiguracijskih ravni v navezavi na subjektno konfiguracijo lirike oprla na naratološki pristop pri interpretaciji poezije. Pri tem ne bo šlo preprosto za mehanski prenos naratoloških pojmov na poezijo. Uporabo motivirajo vsaj trije dejavniki; poleg samih pesniških tekstov v zgodovini in obrata k narativnosti v sodobni poeziji, ter obrata k naratologiji v sodobnih strogo literarnoteoretičnih raziskavah poezije, namreč tudi poskus premisleka o subjektu pesmi in subjektu konfiguraciji poezije v okviru specifičnih filozofskih in lingvističnih temeljev, posamično in v njihovem morebitnem preseku. Naratološka koncepcija večplastnosti teksta in pluralnosti besedilnih, izjavnih in drugih, instanc se tako izkaže za literarnoteoretični, ali še strožje, literarnomorfološki pendant uvidom, ki jih je mogoče v zvezi z našim problemom prepoznati v teh premislekih.

S pomočjo nekaterih naratoloških konceptov je mogoče prodreti pod navidezno monolitnost tradicionalnega osrediščenega monološkega modela pesmi, in sicer tudi v primerih, kjer gre za ustvarjanje popolne iluzije o monolitnosti, neposrednosti, spontanosti in avtentičnosti pesemskega izjavljanja (gl. Wolf 1998, Hühn 2005, Balžalorsky 2007), na primer v »romantičnem« modelu; torej tam, rečeno v okviru naratološkega pojmovnika, kjer sovpadajo instance glasu, govorca – narativne instance, protagonista – lika – persone, gledišča in implicitnega avtorja. Kot se je pokazalo pri obravnavi modernih teorij, je koncept lirskega subjekta utemeljen predvsem na tem na videz monološkem modelu.

Lirski subjekt v literarni teoriji Janka Kosa

Pojem lirskega subjekta se v slovenski literarni vedi uporablja od sedemdesetih let 20. stoletja naprej. Teoretično se je s problemom najpodrobneje ukvarjal Janko Kos. Svoje razumevanje problematike je predstavil v različnih izdajah *Očrta literarne teorije* (1983, 1996, 2001), v monografiji zbirke »Literarni leksikon« z naslovom *Lirika* (1993) in v članku »Problem časa v slovenski liriki« (1991).

Rečemo lahko, da njegovo razumevanje lirskega subjekta v splošni teoretski, kritiški in pedagoški rabi v slovenskem prostoru še zmeraj velja za referenčno.

Po Kosu je koncept lirskega subjekta bistven za opredelitev lirike kot nadvrste. Samo s tem konceptom je po njegovem lirsko besedilo mogoče ločiti od epskih in dramskih, torej od koncepta pripovedovalca in dramskega subjekta.

Po Kosu (1993: 53) lirskega subjekta ni mogoče enačiti z realnim avtorjem; teoretik kritizira stališče, ki ga pripisuje Hamburgerjevi, namreč da ima lirski subjekt specifično ontološko pozicijo, nezvedljivo na pripovedovalčevo pozicijo. Vendar Hamburgerjeva, kot se je pokazalo pri ponovnem branju njenih tez, pravzaprav ne postulira ontološke, temveč skuša postulirati logično identiteto lirskega subjekta s pesnikom.

Kos lirski subjekt na podlagi »veljavnosti skrajnega fenomenološkega stališča« (51) razume kot izključno znotrajbesedilno tvorbo. Lirski subjekt je »pesnikova fikcija in zato načelno različen od njega« (prav tam). Vendar pri kritiki Hamburgerjeve vendarle zapiše tudi naslednje:

Zlasti v romantični poeziji je obstajala zelo močna in za liriko reprezentativna težnja, da bi se lirski subjekt neposredno spojil z avtorjevo osebo in bi bil torej neposredni govor njenega realnega doživljajskega sveta. Za takšno liriko bi teza K. Hamburger lahko veljala brez zadržkov. Vendar je celo v takšnih primerih težko potegniti jasno mejo med besedili, v katerih je lirski dejanski izjavni »jaz« samega avtorja, in tistimi, v katerih istovetnost z njim ni popolnoma jasna, pač pa dvoumna ali celo fingirana. Moderna teorija lirike mora upoštevati vse te možnosti. Nikakor pa ne more sprejeti za splošno veljavno prepričanje, da spadajo v liriko samo tista besedila, ki jih govori pesnik v lastnem imenu in ki temeljijo v njegovem dejanskem empiričnem, neposredno danem doživetju. (Prav tam)

Na podlagi odlomka bi bilo mogoče celo predpostavljati, da Kos pri določenih primerih v zgodovini lirike pristaja na identifikacijsko-avtorsko tezo, in sicer ne zgolj v pomenu avtorsko figurirane lirске persone v smislu avtobiografskega pakta (gl. Lejeune 1995), temveč v smislu pojmovanja, ki je pripisano romantični paradigmi in ki ne tematizira transformativne moči vstopa v fikcijo, pa čeprav gre za avtofikcijo. Tako pojmovanje pa skuša zavrniti celo sama Hamburgerjeva, čeprav ji ne uspe docela. Kos (1993: 53) se od stališča, ki ga nemara implicira navedeni odstavek, na drugih mestih sicer odločno distancira, saj poudarja, da lirski subjekt ni subjekt v psihološkem ali celo biološkem smislu.

Poglejmo Kosovo bolj globinsko opredelitev lirskega subjekta, ki posredno predstavlja tudi njegovo opredelitev lirike. Specifiko lirike in njenega subjekta vidi Kos v razmerju med subjektom, ki govori besedilo, in objektom, o katerem

ta govori. Gre torej za specifičen odnos do upodobljenega sveta, ki je pri liriki drugačen od epskega ali dramskega odnosa med subjektom in objektom. Epski pripovedovalec, tudi prvoosebni, po Kosu vselej upoveduje njegovi eksistenci različno realnost; gre za »opredmeteno realnost, ki mora obstajati kot samostojen predmet v preteklosti in je torej ločena od pripovedovalčeve sedanjosti« (prav tam). Tam, kjer bi pričakovali nasprotno, epika prehaja v območje lirskega. Po teh merilih bi tudi dovršen del modernističnega romanopisja, ki temelji na t.i. toku zavesti in notranjem monologu, uvrščali v liriko. To bi veljalo tudi za močan tok moderne tradicije kratke zgodbe, ki jo je po teh določilih, pa tudi sicer, pogosto težko razlikovati od pesmi v prozi.

V liriki namreč »realnost, ki jo s svojim govorom ustvarja lirski subjekt, ni postavljena kot samostojen objekt nasproti govorečemu, ampak se vanj vrača, se v njem zrcali, kot da je pravi objekt govora subjekt sam« (prav tam). Lirika in njen subjekt, ki ga Kos postulira kot govorca, torej ne upodablja samostojne diegeze, temveč se upodobljena realnost vselej zrcalno vrača v subjekt – govorca: »njegov govor se ne nanaša na nekaj, kar bi obstajalo zunaj njega kot prava resničnost, ampak so ta predmet njegova lastna čustvena stanja, razpoloženja, misli ali na splošno rečeno: psihične vsebine, njegov lastni »jaz«. Kadar opisuje stvarne predmete ali dogodke, mu ti nujno postajajo prispodobe za doživljanje lastnega »jaza« (Kos 1996: 94).

Kosov pogled na liriko se torej vpisuje v tisti sklop modernizacij romantičnih pogledov na liriko kot subjektivno vrsto, ki izvede prenos na subjektivni pol tako, da se obenem skuša distancirati od psihologizma in biografizma, od pojmov notranjosti in subjektivnosti. V tem smislu se Kosove teze ne razlikujejo v veliki meri od tez, ki jih zagovarja Käte Hamburger, le da jih Kos utemelji na drugi podlagi. Gre za teorijo o pomenskih osnovnih delcih, ki se med seboj povezujejo v različne sklope in tako ustvarjajo različne konfiguracije, s katerimi je mogoče določiti tudi nadvrstno pripadnost besedila. Podlaga njegovega sistema je utemeljena na principu jezika kot koda – sistema, saj besedno umetnino razume kot ekvivalent jezikovnega znaka, njeno strukturiranost pa na podlagi osnovnih jezikovnih tvorb, ki jih prevzame iz semantične psihologije jezika. Ta teorija je glavni steber Kosove literarne morfologije.

Lirsko besedilo kot jezikovna tvorba se po Kosu gradi predvsem na idejno-racionalnih in emotivno-afektivnih osnovnih pomenskih prvinah. S tem je

bistveno povezana tudi zgornja teza o prenosu na subjektni pol. Od psihologizma se Kos oddaljuje tako, da postulira izključno jezikovno naravo osnovnih pomenskih prvin.

Prevlada čustvenih in abstraktnih prvin je po Kosu pravzaprav pogoj, da se lirski realnost ne loči od subjekta govora. Odločilna je povezanost prvin med seboj v večje sklope; v liriki ne more prevladati povezanost snovno-imaginativnih elementov v sklope na način motivov in v »obliki kavzalno-logičnega zaporedja in kontinuuma« v objektivnem prostoru in času, ki bi preraščali v samostojno realnost, dogajanje ali predmetnost. Kjer se to zgodi, so ti motivi v liriki po Kosu podrejeni temi, so »prisposoda, simbol, alegorija za drugačno realnost« (Kos 1996: 93).

Z lirskim subjektom je bistveno povezan tudi lirski čas, ki je po Kosu tretja kategorija (ob lirskem subjektu in notranji zgradbi) za določitev lirike. Lirski čas kot časovna strukturiranost besedila je po Kosu (1993: 57) vselej sedanjik. To je čas govora lirskega subjekta, ki je navidezno identičen tudi času branja: »Z branjem stopa bralec že v drugačno, fiktivno sedanjost, ki mu jo ponuja lirsko besedilo, in ki traja ves čas, ko je v stiku z besedilom.« (58) Vendar je za definicijo lirike bistven odnos med časom govora in časom predstavljene realnosti; »lirska realnost s svojim gibanjem in stanjem poteka vzporedno z govorom lirskega subjekta. To velja tudi takrat, ko govori o nečem preteklem ali prihodnjem.« Kos loči več tipov te sedanjosti; nadčasno – abstraktno, doživljajsko, trenutno. V njegovi analizi lirskega časa je mogoče od med vsemi teoretikovimi izpeljavami o liriki videti največji potencial, ki bi vodil k premisleku o razločitvi različnih posredovalnih in izjavnih ravni lirskega diskurza.

Kos definira lirski subjekt na drugem mestu tudi kot »govorni osebek lirskega besedila« (53). Obenem lirski subjekt in literarni subjekt nasploh opredeljuje kot »tisto, iz česar izhaja govor kakšnega teksta, naj pri tem mislimo na človeško osebo ali pa na katerokoli drugo možno obliko, čeprav neosebno ali brezosebno« (Kos 1996: 95).

Vidiki, s katerimi je po Kosu mogoče lirski subjekt natančneje opisati, so naslednji: oseba lirskega subjekta, čas in kraj njegovega govora, kontaktna smer, izvir govora, način in perspektiva. V tem smislu dovolj natančno zariše konstelacijo subjektne formacije v liriki preko vprašanj: kdo govori, kdaj in kje,

komu, od kod, zakaj itd. V sistematičnem poskusu opredelitve konfiguracijskih ravni lirike in njenega subjekta bi bilo treba upoštevati in premisliti vse te Kosove vidike, obenem pa jim dodati oziroma jih soočiti še z drugimi, prevzetimi iz naratologije in teorij diskurza.

Glede na *osebo* lirskega subjekta Kos loči osebno, nadosebno, neosebno, brezosebno, avtorsko in fiktivno. Oseben je subjekt takrat, ko tekst konfigurira lik z vsemi človeškimi značilnostmi. Avtorski, ko je očitno, da so upodobljeni biografski drobci iz življenja empiričnega avtorja. Fiktiven, ko govori neka druga oseba; Kos navaja primer Baudelairove pesmi *Pipa*, kjer govori pipa. Lahko pa je fiktiven subjekt tudi povezan z avtorjevo osebo in ga lahko razumemo kot njegov *alter ego*. Neoseben ali brezoseben je takrat, »ko govori nezavedno« ali »govor nastaja iz struktur ali sistema samega jezika, po slučaju, igri ali avtomatičnemu nareku nezavednega«. Kot tak subjekt Kos navede lirski subjekt Rimbaudovih *Iluminacij* in omeni pogostost take vrste subjekta v modernistični liriki. Nadoseben subjekt Kos razume kot sublimiran duh še vedno avtorsko figuriranega subjekta, »ki ni isto kot njegov realen-empiričen jaz«. Najdemo ga pri Novalisu, Hölderlinu, Mallarméju, Pindarju idr. Kos pri obravnavi *kontaktna smeri* govora omeni tudi možnost obstoja več lirskih subjektov, ki govorijo drug drugemu, na primer v dialoških pesmih. *Način* govora oblikujeta oseba lirskega subjekta in kontaktna smer; lahko gre za notranji samogovor, glasni govor, dialog itd. *Kontaktna smer* je lahko obrnjena k bralcu, k drugi osebi, subjekt pogosto nagovarja tudi sebe, lahko pa je pesem brezkontaktna.

Izvir govora je po Kosu lahko doživetje, čustvo, spomin, refleksija, svobodna domišljija, podzavest, jezikovni avtomatizem, igra z jezikom. *Perspektiva* ali *gledišče* je točka, s katere subjekt zre realnost, ki jo upoveduje. Lahko je *notranja* ali *zunanja*, *scenska* ali *panoramska*. Notranje gledišče Kosu pomeni: »da subjekt govori o svoji realnosti popolnoma neposredno, kot mu prihaja iz 'notranjosti', torej spontano in razumsko neoblikovano; lirska realnost v takem primeru še ni opredmetena iz distance kot nekaj zunanjega« (Kos 1996: 97). V primeru zunanje perspektive, ki je značilna predvsem za tradicionalno liriko, pa je pred lirski subjekt – govorca tisto, o čemer govori, postavljeno z distance »kot predmet z razločnimi obrisi, opredmeteno in logično organizirano« (98).

Kos je v svoji teoriji jedrnato predstavil svoje poglede na lirski subjekt in s tem podal nastavke za nadaljnjo, podrobnejšo obdelavo problema. Z vidika

neesencialistično naravnanih pogledov je njegovo pojmovanje problematično. Tudi sama raznorodnost besedil, ki ustvarjalno – recepcijsko veljajo za poezijo, kaže na to, da so tovrstna določila lirike in njenega subjekta preozko začrtana, če ne želimo ostati na najbolj abstraktni teoretični ravni. Po principu družinskih podobnosti in protipov, prenesenem iz genološkega polja na problem lirskega subjekta, ki pa je, kot smo videli, v Kosovi teoriji ključen tudi pri genološki opredelitvi, lahko rečemo, da konfiguracija lirskega subjekta, kot jo opredeli Kos, velja le za osrednja jedra, prototipe konfiguracije, ki osvetljujejo le posamezne plasti, in ne vseh ravni in potencialnih možnosti lirске konfiguracije. Osrednji prototip lirike v zgodovini res predstavlja tak osrediščeni monološki model.

Kos že s postulatом, da se predstavljena realnost vselej zrcalno vrača v subjekt govora, začrta monološko, unitarno perspektivo lirike in njenega subjekta. Zgodovina poezije kaže raznorodnost in kompleksnost besedil, ki jih razumemo kot poezijo in za katera ta postulat ne more veljati, razen v primeru, da bi jih normativno interpretirali. Poleg tega se zdi teza o unitarnosti in prenosu na subjektni pol v protislovju s tezo o zunanji in notranji perspektivi, kakor ju definira Kos. Zunanja perspektiva se zdi težko združljiva s tezo o zrcalni strukturi lirске realnosti, ki izvira iz enotnega in enoplastnega vira govora, če pri tem ne skušamo diferencirati različnih konfiguracijskih in diskurzivnih ravni besedila.

V Kosovih nastavkih za teorijo lirskega subjekta se tako v eno samo plast spajajo različni aspekti (zgodbeni, aktantski, izjavni in perspektivni), tj. raven izjavljanja in raven izjave oziroma »zgodbe«, raven glasu in gledišča, če uporabimo naratološki pojmovnik.

Iz zornega kota, ki ga bomo predstavili v nadaljevanju, je tovrstno pojmovanje lirskega subjekta preozko. Menimo, da velja koncept lirskega subjekta, premišljen prek artikulacije subjektivitete v diskurzu, razširiti, tej razširitvi pa se približati z diferenciacijo različnih plasti. To tezo bomo skušali v tretjem delu raziskave na spekulativni ravni argumentirati z različnih vidikov.

Moderni pogledi na subjekt v pesmi

V prejšnjem poglavju smo obravnavali poglede, ki so se problematike lirskega subjekta lotevali v okviru literarnomorfoloških vprašanj, s formalističnega vidika, čeprav nekatere razprave segajo onkraj teh meja in zastavljajo širši problem subjekta v pesmi. Na tem mestu bomo predstavili nekatere moderne in sodobne teorije, ki poezijo razumejo kot zasnutek in izraz specifične subjektivitete ali vsaj specifičnega momenta subjektivitete. Ti pogledi literarnega besedila ne razumejo kot zgolj reprezentacijo – odslkavo vnaprej danega subjekta in sveta v govoricu kot v naprej danem sistemu znakov in shem, temveč ga pojmujejo kot prostor, kjer se v mimetičnem in vselej transformativnem vozlu ustvarijo in prepletejo svet, subjekt in govoricu.²⁸ Predstavljeni sta nadvse različni usmeritvi, fenomenološka in psihoanalitična, ki pa imata ne glede temeljne razlike nekaj skupnih točk. V tretjem delu razprave bomo izpeljali poskus združitve teorije, ki pesemski subjekt postulira kot specifičen subjekt (Meschonnic), z določenim tokom teorij subjekta v zgodovini filozofije, ki se ne utemeljujejo na egu, refleksiji, substanci in trdni, stalni identiteti ter govorijo o nefiksiranosti, procesualnosti, nesubstancnosti in dialoškosti subjekta (Frank). Tukaj obravnavane koncepcije subjekta v pesmi je mogoče v določeni meri in z nekaterimi kritičnimi popravki mogoče povezati s to perspektivo ne glede na zelo različna (fenomenološka, psihoanalitična) izhodišča. Povezuje jih namreč skupni imenovalac – predrefleksijski aspekt subjekta, ki ga vsaka od teorij poimenuje z drugačnim izrazom: patični subjekt, pulzijski ali nelogiški subjekt, predrefleksijska, nesporedna zavest.

Fenomenologije afektivnega: pesemski subjekt kot afektivni-patični subjekt

Emil Staiger

Že Emil Staiger je v knjigi *Grundbegriffe der Poetik* (Osnovni pojmi poetike) iz leta 1946 kategorije pesniških stilov kot splošnih, temeljnih poetično-antropoloških kategorij, ki bi nadomestile pojme literarnih žanrov, utemeljil na

²⁸ Spomnimo, da se po številnih modernih teorijah subjekta od Benvenista naprej subjekt konstituira šele v govoricu in z njo. Po številnih drugih teorijah pa jezik subjekt posrka ali mu je celo predeksistenten.

specifični odnosa do sveta in jezika, s tem ko je v literarnovedno polje vpeljal Heideggerjev pojem *Stimmung*, kot ga je filozof razvil predvsem v študiji *Bit in čas* iz leta 1927. *Stimmung* kot modusi *Befindlichkeit* so po Heideggerju fundamentalni eksistenciali, preko katerih se človek in svet usklajujeta. Pripadajo prvinski (afektivni) sferi odnosa do sveta – *Befindlichkeit*, počutju (gl. Heidegger 1997: 193–197).²⁹ Gre za razsežnost predrefleksijske zavesti, če uporabimo izraz, ki ga od Sartra (1993: 376–411) prevzame tudi Frank. Počutje povezuje zunanje in notranje, denimo telo in dušo glede na posamezni modus (tesnoba, strah, radost itd.). »V *Stimmung* smo vedno že 'zunaj', vendar se ne nahajamo nasproti stvari, temveč v njih in one so v nas. *Stimmung* odpira in razkiva bolj neposredno prisotnost kot vsaka intuicija ali koncepcija.« (Staiger 1990: 50) Lirski stil, ki se po Staigerju pojavlja predvsem v liriki, temelji na t. i. patični razsežnosti *Stimmung*: »Biti-trpeti v stanju [Zuständlichkeit] je način biti človeka in narave v lirski poeziji.« (Prav tam)

Lirika po Staigerju (1990: 49) ni ne objektivna ne subjektivna vrsta, ker v liriki zunanje in notranje, subjekt in objekt nista ločena. Tudi *lirski jaz* – tu prehajamo v območje lirske persone, izenačene s pesnikom – ni »*Moi* [*Moi*], ki bi se zavedal svoje identitete, pač pa je *Je* [*Je*], ki se ne obdrži, temveč se absorbira v vsak trenutek tu-bitu [das in jeden Moment das Daseins aufgeht]« (50). Staiger opozori, da se tudi v Vischerjevi estetiki iz let 1846–1857 pojavi domnevanje o spoju subjekta in objekta v liriki, a da Vischer nato vendarle sledi v romantiki dominantni tezi o prevladi subjektivnega v liriki. Vischer namreč pravi, da svet vstopi v subjekt in ga prežame. Opozorimo, da se je ta pogled pravzaprav oblikoval že v nemški zgodnji romantiki, pri Novalisu in Hölderlinu, vendar nato v romantični literarni teoriji ni obveljal.

Mogoče je reči, da je Staigerjev pogled na subjekt v liriki fenomenološka različica prenosa na subjektni pol, kakor se pojavi pri drugih teoretikih, ki preinterpretirajo romantične teorije (Hamburger, pri nas Kos). Od njih se razlikuje v tem, da so te modernizacije osredotočene na tekst in subjektni pol večinoma razumejo v jezikovno-strukturnem smislu. Staigerjevo razumevanje pa je problematično zaradi enačenja lirskega subjekta z empiričnim avtorjem.

²⁹ »Počutje se ne razklepa le tubiti v njeni vrženosti in navezanosti na svet, ki je z njeno bitjo vselej že razklenjen, ampak je samo eksistencialni način biti, v kateri se tubit stalno predaja svetu, se mu pušča dotikati tako, da se na določen način sama sebe izogiba.« (Heidegger 1997: 197)

Teoretik namreč govori o avtorjevih intencah, čeprav obenem pravi, da lirski pesnik ne ustvarja zavestno, saj se prepusti inspiraciji v predrefleksivnem stanju. Tako *Stimmung* kot jezik sta pesniku dana prek inspiracije in nanju pesnik nima nobenega vpliva (Staiger 1990: 19). Bistvo patične *Stimmung* lirskega stila neposredno vpliva na naravo lirske govorice; spričo prvinskega afektivnega odnosa s svetom stvari je za lirsko govornico značilna harmonična enovitost med označevalcem in označencem. Vendar tu ne gre za tisto, kar bomo kasneje na drugi podlagi obravnavali kot *signifiance*, specifično semantiko, ki dekonstruira pojem znaka, označevalca in označenca ter s tem oblike in vsebine. Pri Staigerju se semantika povsem raztopi v »glasbi besed«: bralec »sliši zvoke in ritme, ki ga preko počutja aficirajo onkraj diskurzivnega razumevanja. Izriše se možnost nekonceptualnega razumevanja« (15).

Antonio Rodriguez: sinteza fenomenologij afektivnega

Antonio Rodriguez v svoji rekonceptualizaciji lirike v t. i. lirski pakt (2003), ki se vpisuje v sklop teoretizacij literarnih paktov kot nadomestkov za žanre, vrste ali nadvrste, za podlago vzame fenomenologijo afektivnega. Literarnoteoretični zgled dobi deloma od Staigerja, med sodobnejšimi teoretiki pa povsem sodeč zlasti od Michela Collota (1997, 1989) in Jacquesa Garellija (1966, 1978).³⁰

Rodriguez po analogiji z Ricoeurjevo ugotovitvijo, da pripovedi ni mogoče razumeti brez fenomenologije dejanja, postavi tezo, da lirskega pakta ni mogoče razumeti brez fenomenologije afektivnega.³¹ Rodriguez Staigerjeva, Collotova

³⁰ Tudi Garelli (1966: 100), ki je obenem pesnik, obravnava predrefleksivno pisavo kot konstitutivni horizont ustvarjalne imaginacije, pri čemer podaja zanimive analize Baudelaira in Rimbauda v tej luči. Garelli razvije tudi samosvojo teorijo pesniške podobe.

³¹ Rodriguezova definicija pakta se glasi: »Pakt omogoča značilno uobličanje [mise en forme] posebnih temeljnih izkustev. Kot diskurzivna strukturacija posreduje tipičen intencionalni okvir, ki temeljno določa logični potek konfiguracijskega akta. V tem okviru se srečata umetniški horizont avtorja in recepcijski horizont bralca, saj vsebuje strukturacijske strategije, iz katerih proizvaja serije učinkov. Pakt se vzpostavi z značilnimi intencionalnimi potezami, ki prevladajo pri oblikovanju besedila. Kot transhistorična strukturacija ponuja identitetni pol za konfiguracijo diskurza in hkrati omogoča zajeti različne aktualizacije avtorja in bralcev v različnih obdobjih. Gre za implicitni dogovor, ki določa identifikacijo in razumevanje diskurzivne dominante v besedilih.« (Rodriguez 2003: 88)

in Garellijeva pojmovanja, če omenimo le neposredne vire, nadgradi s sintezo in delno preinterpretacijo fenomenoloških filozofij afektivnega, in sicer glede na tri vidike: estezično afekcijo (Husserl, Merleau-Ponty, Strauss), *Stimmung* (Heidegger, Bollnow), afektivnost (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Strauss, Bollnow). Ti vidiki se vpisujejo v pojmovna polja biti-v-svetu, sebstva (*ipséité*), drugosti in intersubjektivnosti.

Rodriguez predstavi estezično afekcijo na konceptih telesnosti (*chair*) Mauricea Merleau-Pontyja in *čutenja* (*sentir*) Erwina Straussa. Strauss v konceptu čutenja loči gnostični moment od patičnega momenta, v katerem sta subjekt in svet v modusu sopripadanja. Človeško subjektiviteto utemeljuje patični moment (estezična afekcija); Strauss govori o patičnem subjektu, ki ga loči od psihofiziološkega in transcendentalnega subjekta. Patična dimenzija subjektivitete je odnos neposrednosti subjekta s svetom. Subjekt in objekt sta v tej dimenziji nerazcepljena, ker ne gre za reflektivno posredovanje. (Em)patično razumevanje sveta, ki je nasprotje pojmovnemu razumevanju, je po Straussu predlogično, predpredikativno, nejezikovno. Rodriguez Straussov koncept preinterpretira tako, da v svoji teoriji afektivne forme kot temeljne forme lirskega pakta ne izloči jezikovnega momenta; afektivna forma lirskega pakta predstavlja drugačno predikativno logiko, ki vzpostavlja drugačne predikativne odnose, ki pa niso nejezikovni. Strauss poleg tega ločuje med zaznavami in čutenjem, pri čemer le prve implicirajo refleksijsko intencionalno učinkovno strukturo, zaradi česar predrazcepna enost subjekta in sveta razpade. Čutenje pa je opredeljeno kot nediferencirana pripadnost subjekta svetu.

Straussov koncept občutenja spominja na Merleau-Pontyjeve koncept *chair*. Filozof *chair* opredeli kot »prav to vidnost, to občost čutnega na sebi, to prirejeno anonimnost, vemo pa, da v tradicionalni filozofiji ni imena, s katerim bi jo lahko označili. [...] *Chair* ni materija, ni duh, ni substanca. Označiti bi jo morali s staro besedo 'prvina' v pomenu, ki jo je imela v govoru o vodi, zraku, zemlji in ognju [...] kot 'prvina' biti. [...] *Chair* je navoj vidnega na telo, ki vidi, tipnega na telo, ki tipa[.]« (Merleau-Ponty 2000: 123, 128) Telo ima po Merleau-Pontyju dve razsežnosti; telo je čuteče (vidi, čuti) in občutljivo (vidno, otipljivo). Ta dvojnost konstituira *chair*. Rodriguez ugotavlja, da so v *chair* zajeti trije momenti: čuteni svet, čuteče telo in samoprisotnost, samoafektivnost, ki je obenem vselej tudi odsotnost, ker patično sebstvo nikoli ni celovito zajetje sebe.

Rodriguez Merleau-Pontyjev koncept *chair* poveže še s Heideggerjevima *Stimmung* in *Befindlichkeit*, počutjem, ki je v temelju afektivnega, in z obdelavo koncepta *Stimmung* v filozofski antropologiji Otta Friedricha Bollnowa. *Stimmung* kot ontološki filter in modus *Befindlichkeit* namreč biti-v-svetu razkrije v njegovi celovitosti in tako naj bi bila presežena necelovitost patičnega sebstva v razsežnosti estezične afekcije pri Merleau-Pontyju. Različne *Stimmung* kot modusi *Befindlichkeit* vzpostavljajo odnos neposrednosti in hipnosti v zapopadanju realnosti, v katerem ne pride do razcepa med subjektom in objektom. V tem spominjajo na Straussovo čutenje. Bollnow jih deli na evforične in disforične, in sicer glede na binarno razliko *povezanosti* in *tujosti* s svetom, ter jih analizira prek vidika *obarvanosti* in *ritma*. Rodriguez poda tudi pesniške primere Bollnowe klasifikacije *Stimmung*, pri čemer dobimo vtis, da zdrsne v mešanico tradicionalnih psihologističnih, stilskih in tematskih klasifikacij poezije.

Rodriguez lirski pakt opredeli z dvema poloma; uobličanjem (*mise en forme*) in temeljnim človeškim izkustvom, s čimer polje izraza in izkustva poveže v dinamični mimetični vozlel.

S sintezo fenomenologij afektivnosti postulira *patičnost* kot temeljno referenco lirskega diskurza, afektivno uobličanje pa kot diskurzivno paradigmo patičnosti. Patična dimenzija s svojo dinamiko raznolikih tonaliteta in barv prekrije refleksijska izkustva kot so čustva, zaznave in dejanja. Patičnost kot poseben filter prežame vsa izkustva, zato lirski pakt kot temeljna afektivna forma ni zveden na izraz emocij in afektov. Ta dinamika sovпада z »destabilizacijo refleksivnosti *ega* in subjekt pahne v patično brezno« (Rodriguez 2003: 116). Rodriguez se izrecno distancira od linearne logike, po kateri bi bil literarni tekst transparentna odslikava patičnega izkustva; gre za soodnosnost patičnega izkustva in afektivne forme. Lastnost pakta je, da poda okvir za logično organizacijo dialektike med obema poloma. Konfiguracijski akt lirskega pakta pa organizirajo patične *Stimmung*.

Šibka točka natančne in poglobljene Rodriguezove izpeljave afektivne forme kot temeljne forme lirskega pakta z naslonitvijo na ključne koncepte fenomenologij afektivnega se z našega stališča kaže v trditvi, da afektivna forma lirskega pakta vzpostavlja drugačne predikativne odnose, ki pa niso nejezikovni. To tezo je mogoče problematizirati vsaj na podlagi zgodnjjeromantičnih premislekov o predrefleksijskem modusu subjekta: Novalisova teorija znaka in

Darstellung, pesniškega upodabljanja, in njuna moderna interpretacija (denimo pri Franku in Bowieju) ugotavljata, da vstop v govornico vselej predpostavlja tudi refleksijski modus, ne le predrefleksijskega.³² S tega vidika je razumljiva Straussova premisa, da je patični modus izključno nerefleksijski, predpredikativen, nejezikoven. Rodriguezova preinterpretacija, ki vztraja zgolj pri nerefleksijskem-afektivnem v lirskem paktu, diskurzivnosti pa ne izključuje, se zato zdi v tej luči problematična in bi jo bilo treba nadgraditi. Že Novalis v spisih o Fichteju iz let 1795–1796 (*Fichte-Studien*) ugotavlja, da sta refleksija (*Relfexion*) in občutje (*Gefühl*) vselej v ireduktibilni dinamiki, tudi v govornici.

Rodriguez, sklicujoč se na Merleau-Pontyja, poleg tega ugotavlja, da samoafektivnost vselej pomeni tudi že njeno odsotnost, saj se patični subjekt ne more nikoli v celoti samozajeti. Pri tem pravi, da je neposrednost afektivnosti povezana z vidikom *es gibt*, namreč s prezenco, ki je istočasno tudi brezno, dno brez dna (*Abgrund*), vendar te povezave nato ne pojasni. Z vidika Novalisove dinamike refleksije in občutja pa velja, da patično sebstvo ne more zajeti sebe, da se občutje ne more čutiti (gl. Novalis 2003: 13), refleksija pa *najde* – zajame tisto, za kar se *zdi*, da je vselej že bilo tu – namreč občutje (12). V teh dveh točkah je mogoče korigirati Rodriguezov pogled na pesemsko subjektiviteto kot na zgolj patično, predrefleksijsko. V govornici je refleksija vselej predpogoj za artikulacijo predrefleksijskega.

Semanaliza Julie Kristeve: proces označevanja, proces subjekta

Od znaka k tekstu kot dejavnosti pomenjanja/označevanja

Julia Kristeva je v *Sémeiotikè* (1969) svojo semanalizo zasnovala na podlagi kritike strukturalne semantike in v imenu materialističnega pojmovanja semiologije. Strukturalna semantika po njenem pomenjanje/označevanje (*signifiance*) razume kot statičen in mehanicističen koncept, kot iz delcev sestavljeno totaliteto, in tako ne ponuja možnosti za mišljenje pomenjanja/označevanja kot procesa, kot razvijanja. Pot k dinamični koncepciji *signifiance* si Kristeva utira prek derridajevske kritike pojma znaka (ki pa z dvojno ali trojno razporeditvijo označevalec – označenec – referent vseeno ostaja v metafizični in idealistični predpostavki razlikovanja med duhom in materijo). Kritika sestave znaka, ki ne

³² Za to gl. tudi konceptualizacijo tetične zareze kot nujnega pogoja za vstop v govornico v semanalizi Julie Kristeve, predstavljene v naslednjem poglavju.

obstaja v arhaičnih družbah, saj te izvajajo semiotične (semiotično v razumevanju Kristeve) prakse, ki transgredirajo norme (npr. magija, šamanizem, ezoterika, karneval), je razvidna že v Saussurjevih anagramih (*Anagrammes*). Ti vzpostavljajo logiko, ki ni zvedljiva na logiko znaka. Anagrami namreč odkrivajo diseminacijo; razpočenje znaka in razpršitev označevalca, njihovo delinearizacijo, spacializacijo in s tem seveda razbitje koda in enopomenskosti (gl. Juvan 2000: 124). Literatura, predvsem »nerazumljivo« pesništvo, je tudi po Kristevi transgresija, dispozitiv, ki pretrese normativnost vsakdanje govornice. V ozadju torej še vedno tiči staro retorično in v strukturalizmu – formalizmu močno poudarjeno razumevanje pesniškega jezika kot odklona glede na normo.

Revolucija in pesništvo sta po Kristevi (2000a 7–8) povsem primerljivi praksi:

Če obstaja »diskurz«, ki ni samo skladišče jezikovnega filma in arhiv struktur, niti ni samo priča umaknjene telesa, ampak je, nasprotno, sama prvina prakse, ki vključuje celoto, nezavednih, subjektivnih, družbenih razmerij v naravnosti napada, polastitve, destrukcije in konstrukcije, skratka pozitivnega nasilja, je to »literatura«: bolj izrecno bomo rekli *besedilo* in ta tako zasnuti pojem nas umešča že daleč od »diskurza« pa tudi od »umetnosti«. Praksa, ki bi jo mogli primerjati s prakso politične revolucije: ena opravi za subjekt, kar druga uvede v družbo.

Semanaliza Kristeve teorizira tekst kot produktivnost. Gre za dinamizacijo teksta v maniri poststrukturalistične poteze rahljanja strukture, ki jo sproži ideja o nefiksni, spremenljivosti identitete pomena, besede in znaka v tekstu (gl. Juvan 2000: 122). Šele skozi to optiko teksta, ki na eni ravni sicer ostaja sistem znakov, lahko semanaliza zasleduje drugo ravnino; dejavnost označevanja (*signifiance*), ki se skriva pod pomenom (*signification*), pomenom znaka.

Kaj je torej označevanje?

Prav to neomejeno in nikoli zaprto zasnutje, to neustavljivo delovanje nagonov v govornici, v njej in po njej, k izmenjavi in njenim protagonistom, v njih in k njim: subjekt in njegove institucije. Ta raznorodni proces, ne arhaično razdrobljeno dno ne shizofrena blokada, je *praksa* strukturiranja in destrukturiranja, prehod v subjektivno in družbeno *mejo* in – samo pod tem pogojem – je uživanje in revolucija. (Kristeva 2005a: 8)

Kristeva si v svoji semanalizi in teoriji teksta prizadeva ne razdružiti pojmov govornice, subjekta in zgodovine. Toda tako zgodovinskost kot literarnost literarnega teksta navsezadnje vendarle pogosto zvede bodisi zgolj na artikula-

cijo pulzijskega subjekta nezavednega in družbene strukturacije, bodisi se na nekaterih mestih nagiba k popolni decentraciji subjekta na podlagi konceptov pisave, brezsubjektne intertekstualnosti in neskončnega označevalca.

V svojih izpeljavah se opre na različne lingvistične usmeritve, fenomenologijo, Freuda, marksizem, sčasoma pa prihaja v ospredje samosvoja različica lacanovske psihoanalize (gl. Juvan 2000: 127). Vprašanje subjekta v teoriji označevanja postane osrednji problem v knjigi *Revolucija pesniškega jezika* iz leta 1974. Proces označevanja je namreč sočasen oziroma celo identičen procesu subjekta, njegovemu zasnutku v specifičnem prostoru teksta. Osrednje vprašanje postane vpis subjekta v tekst. Vpis katerega subjekta in v kakšen prostor pesniškega teksta?

Kateri subjekt v procesu: razpočenje enostnega subjekta

Bistvo semiotične prakse (in pesništvo je tip semiotičnega delovanja) je po Kristevi prav v tem, da razsredinja subjekt izjavljanja, kot ga po interpretaciji Kristeve sicer raznorodno obravnavajo tedaj sodobne jezikoslovne usmeritve. V različici Kristeve pa ne gre za razkol med subjektom izjave in subjektom izjavljanja, kakor ga v psihoanalizo iz lingvistike prenese Lacan, čeprav bi bilo njen semiotični modus mogoče vzporejati z ravnino subjekta izjavljanja pri Lacanu. Kristeva (2005a: 29) subjekt izjavljanja, ki ga razume kot »subjekt znaka in sintakse (smisla in pomena)«, namreč priliči transcendentalnemu fenomenološkemu jazu (»po Benvenistovi teoriji«)³³ in kartezijanskemu subjektu (v Chomskyjevi tvorbeni slovnici). Pri tem pa opozarja, da sodobna lingvistika vse premalo upošteva oziroma zamuja s spraševanjem o translingvističnosti govorečega subjekta, govorečega bitja (*parlêtre*), govorečega telesa.

Kristeva se pri teoretizaciji subjekta v procesu nato naveže na Lacanovo teorijo subjekta kot razklane enosti, ki vznikne po umanjkanju in ki jo umanjkanje določa: »ta subjekt, ki ga imenujemo 'enostni subjekt', podrejen zakonu

³³ Sintagmo »po Benvenistu« lahko razumemo na dva načina: »v Benvenistovi teoriji« ali pa »v teorijah, ki se sklicujejo na Benvenista«. V Benvenistovem primeru je ta dvoumnost namreč očitna, saj so kasnejše teorije izjavljanja, ki so se naslonile na Benvenista, njegovo dediščino mnogokrat razvijale povsem samosvoje. Benvenistov subjekt izjavljanja pa, kot bomo videli, ne more ustrezati Husserlovemu transcendentalnemu subjektu v smislu »operativne zavesti« (po Kristevi).

Enega, ki se izkaže za Ime Očeta« (Kristeva 2005a: 181), se vzpostavi z izvorno potlačitvijo. Izvorna potlačitev vzpostavlja tudi simbolno funkcijo (subjekt se konstituirata šele z vstopom v Simbolno) in razlikovanje med označevalcem in označencem. Slednje pa je po Lacanu določitev cenzure družbenega reda: enostni subjekt je subjekt, ki se vzpostavlja iz te cenzure.

Zaradi semiotične komponente v procesu označevanja pa je po Kristevi enostni subjekt le ena faza, uvodni trenutek, ki ga sam proces sproti presega, razsredinja, reže in odpira za dialektiko (21). Subjekt v procesu, ki nadomesti enostni subjekt, je pulzijski, »nično-loški«, ne-subjekt, ki se zasnavlja, se utira in se (gonsko) razpostavlja v obliki energetske naboje in »psihičnih« artikulacijskih točk v gibljevem kraju – zbirališču procesa – teksta (183), ki ga Kristeva imenuje semiotična *chora*. Te prostorske dinamike, ki je ne gre razumeti v smislu topološke razpostavitve, pa nikoli ni mogoče povzeti v enost (prav tam).

Kristeva (18) v spisu »Subjekt v procesu« še dodatno pojasni zasnutek besedilnega subjekta:

[K]raj, ki ga bomo imenovali *chora*, je predstava, ki jo je mogoče dati subjektu v procesu, vendar pa ne moremo misliti, da se vzpostavlja iz Ene Zareze (kastracije), pač pa bomo rekli, da proces deluje izhajajoč iz *ponovitve* preloma, ločitve; da je množstvo za-vračanj [re-jets], ki zagotavljajo prenavljanje njegovega delovanja. Zavržek zavrne neskladje označevalec/označenec, in sicer prav do osamitve subjekta kot subjekta označevalca, pa tudi vse pregrade, v katere se ta subjekt zateka, da bi se vzpostavil[.]

Semiotična chora, semiotično, tetično, simbolno

Kristeva pojem *chore* prevzame iz Platonovega *Timaja*, a ga reinterpreтира. Poudarja namreč materinsko, žensko razsežnost pojma, in sicer v smislu ženskega principa kot predobstoječega moškemu. (»Platonov prostor – zbirališče je mati in dovilja.« /Kristeva 2005a: 253/) Platon v *Timaju* po navajanju Kristeve *choro* opredeli kot »nedoločen prostor; ne more utrpjeti uničenja, ampak daje sedež vsem stvarim, ki imajo nastajanje, on sam pa je zunaj vsake zaznave, dojemljiv z nekakšnim nezakonskim razmislekom« (252) Kristeva želi *choro* iztrgati iz ontologije, kamor je postavljena pri Platonu, in jo teoretizira v *semiotično choro*, in sicer kot »bistveno gibljivo artikulacijo« (15), kot območje, h kateremu se diskurz usmerja, na katerega se naslanja in ga obenem tudi potlačuje (13); gre namreč za območje pred-simbolnega, tj. za *semiotično* predznakovnost. *Chora*

je »kraj zasnutja« subjekta v procesu, ki je ravno zato tudi prostor njegovega lastnega zanikanja – »kjer se njegova enost umika procesu nabojev in staz, ki jo vzpostavlja« (18). Ta proces Kristeva imenuje s Heglovim pojmom *negativosti* (gl. tudi Kristeva 2005a: 188–192, Kristeva 2005b: 87–90). Modalitete, ki organizirajo *choro*, pa je mogoče po Kristevi opredeliti le s teorijo nerefleksijskega subjekta, ki upošteva nezavedno.

V teoriji subjekta in pesniškega teksta kot produktivnosti, kakor jo razvije Kristeva, imamo tako tri momente – faze, ki jih ni mogoče logično-časovno razmejiti; semiotično, tetično in simbolno. Tetično, prevzeto po Husserlu, predstavlja zarezo, ki zaznamuje vstop v simbolno, v govorico in s tem tudi vzpostavitev refleksijskega subjekta, če uporabimo izraz, ki je splošno rabljen v naši raziskavi in ustreza tistemu, kar Kristeva imenuje razumski, presojajoči ali spoznavni subjekt. Semiotično je torej predtetično, presubjektno in preznakovno. Kaže se kot negativnost, vnesena v simbolni red teksta. Simbolni modus pa se v tekstu na površini kaže v smislu logično-semantične in sintaktične razporeditve; torej na ravni topološke-geometrijske plasti teksta, obenem pa je pojmovan v povsem lacanovskem smislu.

Pesniški tekst kot produktivnost je torej v nasprotju s številnimi drugimi označevalnimi praksami praksa, kjer delujeta oba modusa označevanja, semiotični in simbolni.³⁴ Subjekt takega teksta, ki se v tekstu zasnavlja, je po Kristevi subjekt, ki postavi pod vprašaj tetično; zanj tetično ni samo potlačitev semiotične *chore*. Pesniška *mimesis* in pesniška govorica sta kršitev tetičnega, tako, da izvajata njegovo *anamnesis*, ker uvajata na njegov položaj tok semiotičnih nagonov (gl. Kristeva 2005a: 53). Vendar tetičnega ne moreta ukiniti, lahko ga le prečita in mečeta luč na »njegovo resnico«. Tetično kot pogoj za govorico je tako pogoj izjavljanja kot pogoj denotacije (v Fregejevem smislu).³⁵ Pesniška *mimesis*, vzgibana s semiotično *choro*, pa je konotacija; »denotirarni predmet se pomnoži v vrsto konotiranih predmetov, ki jih proizvede *premik* v semiotični

³⁴ »Kajti ena stvar je ugotoviti, da ni govorice brez tetične faze, ki vzpostavlja možnost resnice, in izpeljati posledice tega odkritja; nekaj popolnoma drugega pa je zahtevati od vsakršne označevalske prakse, da deluje samo izhajajoč iz te tetične faze.« (Kristeva 2005a: 51)

³⁵ »Vsaka izjava je tetična, najsi je izjava besede ali stavka: vsaka izjava zahteva poistenje, se pravi ločitev subjekta od svoje podobe in v njej, hkrati pa od svojih predmetov in v njih.« (Kristeva 2005a: 34)

chori« (Kristeva 2005a: 47). V moderni pesniški govorici, ki ji Kristeva nameni osrednjo pozornost, pa po njenem ni pretresena le denotacija (*Bedeutung*), pač pa tudi *smisel* – kot položaj izjavljajočega subjekta. Moč pesniške *mimesis* in pesniške govorice je prav tem, da s prečenjem in kršenjem tetičnega kažeta njegovo »teološko in doksično« resnico in s svojo konotacijskostjo vstopata v družbeno razpravo, ne tako, da se vpisujeta v ideološko, temveč tako, da ideološko spodbijata. Tako pesništvo kot označevalna praksa, ki ruši tetično, vstopa v družbeno revolucijo.

Genotekst, fenotekst

Semiotično in simbolno v procesu pomenjanja in delovanju besedila tvorita dve plasti besedilnega postajanja: genotekst in fenotekst. Ta pojma Kristeva (2005b: 105) prevzame iz tvorbenne slovnice S. K. Šaumjana in P. A. Soboleve. Genotekst predstavlja vse semiotične procese, torej gonsko ekonomijo – energijo gonov, ki se v besedilu razprostira v zvočni (fonetični), melodični, intonacijski in ritmični, pa tudi semantični in sintaktični razpostavitvi in transgresivnosti *mimesis* glede na denotacijo, strukturacijo pripovedi itd. V genotekstu se zasnavlja premični – mobilni subjekt, ki še ni »razklana enota«. Genotekst artikulira označevalne elemente, ki jih vzgibajo nagonski, telesni, družbeni in družinski kodi – strukture, obenem pa artikulira tudi izjavne konfiguracije – matrice izjavljanja. Matrice izjavljanja, ki skozi zgodovino porajajo diskurzivne žanre, pa so po Kristevi rezultat nagonskih nabojev »pod biološkimi, ekološkimi in družbeno-družinskimi [...] prisilami ter stabilizacije njihovega utiranja in staz, katerih okoljsko strukturo spodbuja in vtiskuje simbolizacija« (2005a: 82). Poezija kot najbolj radikalna označevalna praksa v literaturi ima tako funkcijo, »da posameznikovo gonsko plast (pulzijsko ekonomijo) artikulira v družbeno sprejemljivem kodu, a na globinsko revolucionaren način« (Juvan 2000: 128).

Toda v eseju »Zasnutje formule« Kristeva genotekst imenuje neskončni označevalec in »v neskončnost diferencirane označevalce« (Kristeva 2005b: 104). Pomembno je opozoriti, da v tem duhu postavlja genotekst v območje jezika, in ne govora – diskurza. Iz genoteksta v tem spisu tudi povsem izžene subjekt (105), kar je očitno v nasprotju s tezami iz *Revolucije pesniškega jezika* in nekaterih drugih spisov. Genotekst ji v »Zasnutju formule« očitno pomeni avtonomno brezsubjektno produktivnost pisave:

Kot zunaj – subjektivni in zunaj – časovni kraj (subjekt in čas se pojavljata samo kot pripadka tega obširnega delovanja, ki ju preči) je mogoče geno-besedilo predstaviti kot razporeditev zgodovine jezika in označevalnih praks, za katere je dovzetna: možnosti vseh konkretnih obstoječih jezikov in tistih, ki bodo šele prišli, so »dane«, **preden raz-**krinkane ali cenzurirane padejo v feno-besedilo. (Prav tam)

Kot vidimo, gre tu še vedno za ujetost v vnaprej dano strukturo. Ta je sicer gibljiva (drsenje označevalcev), a je naddoločujoča ter ukinja tako zgodovinskost kot subjekt.

Genotekst je po Kristevi (2005a: 82) v obeh različicah nekakšno podbesedilo, podstat fenoteksta. Fenotekst ustreza simbolnemu modusu označevanja in omogoči delno in gibljivo fiksacijo semiotične mase v dovolj sprejemljivo jezikovno-komunikacijsko strukturo, ki predpostavlja »subjekt izjavljanja in naslovnika«. (Kristeva tu subjekt izjavljanja očitno enači s pošiljateljem.) Vsak primer pesniške označevalne prakse vsebuje tako genotekst kot fenotekst, čeprav ne zajema nujno celovitosti tega procesa v obeh modusih, in sicer zaradi zunanjih in notranjih prisil, ki zavirajo proces označevanja. Vendar to ne pomeni, da genotekst ne kipi pod fenotekstom v zgodovinskih obdobjih pred »revolucijo pesniške govornice«, ki se zgodi z epistemološkim rezom ob koncu 19. stoletja in se udejanji predvsem z Mallarméjem in Lautréamontom, nato pa v zgodovinskih avantgardah in (ultra)modernizmu. Šele takrat semiotična *chora* prodre na površje in odločilno zareže v (simbolno) strukturacijo fenoteksta; šele takrat »označevalna praksa v feno-besedilo vpiše proces označevanja, mnogoter, raznorod, protisloven, zajemajoč nagoni, snovno nezveznost, politični boj in zdrobitev govornice« (83–84).

Komentar

Kristeva ne piše literarne teorije v ožjem smislu in zato v njenem primeru ni mogoče govoriti o kakšnem genološkem esencializmu ter reči, da je njena teorija zgolj teorija lirskega teksta. Poleg tega njeno pisanje sodi v paradigmo, ki je brisala meje med literaturo in drugimi označevalnimi praksami. Kljub temu pa poezija, natančneje, moderna poezija, predstavlja osrednje jedro, prototip prakse, ki jo Kristeva omenuje *tekst*. Vendar glede na njeno tipologijo štirih označevalnih praks, *pripoved*, *metajezik*, *kontemplacija* in *tekst*, ki jih opredeljuje glede na »nagonsko diado, telesni in ekološki kontinuum, družbeni in družinski organizem in matrico izjavljanja«, ne bi mogli reči, da se vsi pesniški

teksti uvrščajo v *tekst*, kakor ga opredeli Kristeva. Kljub temu se je zdelo njeno teorijo subjekta v procesu in teorijo teksta utemeljeno vpeti v poglavje o modernih pogledih na pesemsko subjektiviteto kot reprezentativen primer psihoanalitične smeri v sodobni literarni vedi.³⁶

Kristeva sama večkrat omeni, da njena teorija ne temelji na zgodovinskem korpusu, torej pri njej ne gre za foucaultovsko »arheologijo«, temveč za filozofsko-teoretsko obravnavo. Toda avtorica poudarja bolj ali manj razvidno prisotnost genoteksta v vseh zgodovinskih obdobjih, čeprav se sama vedno osredotoča na moderne tekste, v katerih je izraženost genoteksta izjemno močna. Razmerje med genotekstom in fenotekstom je po Kristevi torej mogoče opredeliti glede na konfiguracijo »matrice izjavljanja« in na »jezikovne strukture, če se omejimo na »literarno-jezikovno« polje in pustimo ob strani psihoanalitični pogled.

Teorija Kristeve v določenih točkah uspe osvetliti problematiko konfiguracije subjektivitete v tekstu – diskurzu, tudi v navezavi na vprašanje koncepta lirskega subjekta v ožje literarno-teoretskem pomenu, namreč v smeri širitve konceptualnega polja lirskega subjekta. Teze Kristeve so za nas zanimive v točkah, kjer govori o razpustitvi logike znaka, razpustitvi enostnega subjekta, o telesni energiji pesemskega subjekta in teksta oziroma subjekta – teksta. Vse te ugotovitve je smiselno vzeti v obzir pri nadaljnji konceptualizaciji subjektnih modusov v pesmi in formalni izpeljavi artikulacijskih pozicij subjektne konfiguracije, četudi se v razpravi ne bomo oprli na psihoanalitična izhodišča.³⁷ Izraz Kristeve *subjekt*

³⁶ Pa tudi feministične smeri, kar pa je v obravnavanih delih manj izpostavljeno, razen v nekaterih momentih definiranja semiotične *chore* kot izvorno ženske.

³⁷ Navedimo za konec še zadnji daljši odlomek, ki je posebej nazoren v tem smislu, obenem pa osvetljuje problem telesa v tekstu: »Osna tipologija, ki ureja besedilo, kliče kompleksno dramaturgijo, ki *delo mnoštvono*, kar je subjekt za fenomen in predstavnosti, razdeljuje svoje postavke po urejeni šahovnici in tako igra, kar osna razporeditev na vključujoč način vsebuje za 'jaz'. Besedilna topologija je gledališčna: prizorišče postavlja, kjer se »jaz« igra, množi, postane igralec in kliče v to dejanje gledalca, dojetega in igranega kot nepriviligirani kosi scenografije. Bitnost 'jaz', ki jo prebada os in je po njej in v njej kakor odsevana, nič več enota, podvojena v 'telo' in 'jezik'/'pomen', ampak telesna označitev in tudi označevalno telo, združena in premaknjena v istem gibanju v razmerju do njih samih. Z drugimi besedami, dihotomija duša/delo, ki omogoča cenzuro delovanju telesa kot neomejenega in nedosegljivega

v *procesu* si bomo v nadaljevanju tudi sposodili za poimenovanje pluralne in procesualne instance, ki se diseminira v različne ravni pesmi – procesa.

Naj znova opozorimo, da je med pogledi na pesemsko subjektiviteto, ki so bili predstavljeni v tem delu, torej med fenomenološkimi in psihoanalitičnimi, obenem pa tudi tistimi, ki jih bomo obravnavali pozneje, mogoče ugotoviti skupno lastnost, namreč tematiziranje predrefleksijskega subjektnega modusa v poeziji.³⁸ Do tega spoznanja vsaka usmeritev prihaja po svoji poti in v skladu s svojim temeljem. Pri tem je treba poudariti, da je to povezavo mogoče razumeti le s široko odprtega gledišča, brez vztrajanja pri temeljnih razlikah med filozofsko-teoretsko(-ideološkimi) nazori, ki te poglede podpirajo. To pa je mogoče le tako, da pogled usmerimo v samo poezijo, torej, da si zastavimo vprašanje o njeni singularnosti – toda ne, denimo, z vidika genološkega esencionalizma, temveč povsem onkraj genoloških ali drugih strogo literarnoteoretičnih vprašanj. To pomeni tudi, da si zastavimo vprašanje o singularnosti subjekta, ki se ustvarja v pesmi in ga pesem, ki preči zgodovino, ustvarja.

predmeta, je videti odmaknjena. Kajti besedilno delo – ta os – organizira 'snovno' in 'duhovno', 'realno' in 'njegov pomen' v sami napetosti klitja. Toda hkrati to besedilno delo – ta žrtveni steber – ubija telo in vse 'utelešenje', da bi našo tisto, česar umanjkanje omogoča izrekati 'telo': užitek. Tako se 'jaz', ki ni telo ne pomen, ker je telo in pomen hkrati in brez časovnega zamika, krepí, ker se vrtili okrog osi klitje/ formula, da bi ob tem videl svoj delovni proces. Brez površine in globine torej 'jaz', ki se imenuje v besedilu, nima nič opraviti s klinično problematiko udeležnosti telesnosti v jeziku. Ponovimo, za ta 'jaz' te kategorije ne obstajajo, ker ima ta 'jaz' en sam možen kraj: kraj stebne osi, ki spreminja v prah vsakršno mislljivo telo z narcisističnim in metafizičnim subjektom v udejanjanju besedilnega dela v razmerij do katerega je telo odpadek.« (Kristeva 2005b: 193–194)

³⁸ Naj v zvezi s tem navedemo še neko povezavo; tudi Kristeva uporabi pojem *upodobljivosti*, *Darstellbarkeit*, ki ga prevzame od Freuda in imenuje »artikulacija, lastna nekemu sistemu znakov med semiotiko in tetiko« (Kristeva 2005a: 53). Novalis svojo teorijo znaka in pesniškega upodabljanja, *Darstellung*, prav tako poveže s teorijo subjekta kot razklane entitete. Pri Novalisu sta ekvivalentna semiotike in tetike, seveda na drugi podlagi, občutje in refleksija.

Subjekt v procesu pesmi, subjekt pesmi v procesu

STOPAMO V TRETJI SKLOP RAZISKAVE, v katerem bomo skušali še samostojneje premisliti problem lirskega subjekta prek sinteze dognanj iz različnih področij. Eden od razlogov, da se zdi tradicionalni literarnoteoretski pojem lirskega subjekta problematičen in pogosto neuporaben, gre gotovo iskati v dejstvu, da se je oblikoval v okviru filozofskih tradicij, ki so subjekt pojmovala v smislu (enotne) identitete in substance. Domnevo potrjujejo tudi najnovejše študije posameznih modernih pesniških opusov, ki pesemski subjekt zaznavajo in obravnavajo kot postajajoč, procesualen, vendar problematike največkrat ne poglobijo in ne sistematizirajo.

Na podlagi premislekov o konfiguriranju teksta kot diskurza, ki v ospredje postavljajo pojme dialoškosti in procesualnosti ter določenih teorij subjekta, ki tematizirajo te iste pojme pri vprašanju subjekta, bomo skušali ponovno premisliti artikulacijo subjektivitete, ki ustvarja pesemski diskurz in se v njem ustvarja. Ponovni razmislek o konceptu lirskega subjekta bomo s kritičnim upoštevanjem dognanj, ki jih prinašajo v prejšnjih poglavjih obravnavane teorije ali pa je nove ugotovitve mogoče izpeljati na podlagi njihove kritike, skušali utemeljiti preko sopotavljanja in soočanja pojmovnih polj pesemskega subjekta in lirskega subjekta.

Proces teksta in subjektivacija (uvodni zaris)

V spisu Rolanda Barthesa *Užitek v tekstu* iz leta 1973 naletimo na podobo o tekstu, ne kot tkanini, temveč kot tkanju, na podobo teksta kot procesa, kjer se subjekt – pajek para v pajčevini, ki jo tke (gl. Barthes 1973: 86). To podobo si lahko vzamemo za izhodišče in ozadje.

Tematiziranje procesualnosti literarnega besedila je v literarni vedi eksplisitno ali implicitno prisotno vsaj od Romana Ingardna naprej in se pojavlja v številnih literarnoteoretskih, lingvističnih in filozofskih smereh (gl. Juvan

2006: 139). Marko Juvan (140) v tem smislu »ontologijo besedilnosti« opredeljuje kot heteronomno, saj je »razpeta med avtorsko ideacijo, jezikovno fiksacijo in množtvom bralskih konkretizacij«.

Ingarden (1990: 357) je sicer opozoril na časovno razprostrtost konkretizacije literarnega dela in tudi poudaril, da to ne pomeni, da je literarno delo samo časovno razprostrto. Vendar je strukturo literarne umetnine obenem opredelil kot celoto zaporedij, kar tej podeljuje notranjo dinamiko, ki je samosvoja vsaki posamezni plasti dela (365; gl. tudi Juvan 2006: 126–127).

Wolfgang Iser je v *Bralnem dejanju* Ingardnove teze razvil tako, da je namesto običajne delitve subjekt – objekt kot temelja dejanja zaznavanja, bralca definiral kot gibljivo točko, ki drsi skozi svoje predmetno področje, osnovno matrico bralčevega modusa kot premikajočega se gledišča v konfiguracijskem aktu pa je opisal kot dialektiko protencije in retencije (gl. Iser 2001: 173–211).

Premor v pojmovanju »teksta kot gibanja« (izraz je Lotmanov) se je zgodil v fazi skrajnega strukturalizma, ki je tekst razumel kot zaprto, negibno in nesprejemljivo entiteto in po vrhovnih principih strukture, sinhronije, koda in konvencije skušal opisati njegove univerzalne zakonitosti glede na zastavljeni problem. Poststrukturalizem je pojem strukture kmalu razvezal v strukturacijo (gl. Juvan 2000: 94) in s tem želel poudariti proces pomenjanja oziroma igro drsečega označevalca brez označenca, ki vselej odgodi pomen. Tekst je v opoziciji z literarnim delom, ki mu je pripisal pomen zaprte strukture, definiral kot odprt, pluralen, kot mrežo označevalcev, ki tekst tkejo s svojo diseminacijo, bistvena značilnost teksta pa je intertekstualnost (99). Pri tem pa je avtonomnost zaprte strukture zamenjala avtonomnost brezsubjektne iterabilnosti in iterativnosti, ki je še vedno temeljila na kodni logiki jezika, čeravno je jezikovni znak dekonstruirala v drseči označevalec.

Procesualnost besedila lahko obravnavamo tudi manj radikalno kot jo je poststrukturalizem, kar stori več raznorodnih usmeritev, na primer besediloslovje, fenomenologija bralnega dejanja, semiotika, teorije diskurza. Na tem mestu želimo znova opozoriti predvsem na tekstu inherentno dvoravninskost, ki jo je dognala določena linija hermenevtike (Schleiermacher, za njim Frank) in so jo teorizirale teorije diskurza (Bahtin, Benveniste). Znova se spomnimo

Bahtinove ugotovitve (1999: 289), da ima vsak tekst dva pola; prvi pol temelji na sistemu jezikovnih znakov in je ponovljiv, drugi pol pa zajema raven izjave, ki je vsakič nekaj individualnega, neponovljivega. Izjava je kot subjektivno reproduciranje teksta vsakič neponovljiv dogodek – proces postajanja teksta skozi čas. Na tej ravni se vzpostavljajo dialoški odnosi in ti so predmet metalingvistik. Pokazali smo, da Benveniste dvoravninsko teoretizira tako, da loči red znaka – semiotično, ki je lastnost jezika, od reda stavka – semantičnega, ki izhaja iz dejavnosti govorca, ki aktivira jezik. Od znaka k stavku po Benvenistu (1972: 65) ne vodi nobena pot, med njima obstaja noben prehod, ločuje ju globoka vrzel, saj je svet znaka zaprt.³⁹ Jezik je edini pojav, ki nosi v sebi dvodimenzionalnost pomenjanja, vendar semantični red pripada izključno območju diskurza (64). Literarni tekst kot jezikovni pojav torej nosi v sebi možnost dvojnega pomenjanja; semiološkega in pomenjanja v izjavljanju. Benveniste ključno razliko med *parole*, ki ustreza ravni izjave, in *diskurzom*, ki (v tem pomenu) ustreza izjavljanju, vidi v specifičnem pogoju izjavljanja, namreč v vsakič novem *proizvajanju* (*énonciation, réénonciation*), ki ga razlikuje od samega teksta izjave – *parole* (80). Ta pogoj pa je ključno povezan tudi s pogojem subjektivacije v diskurzu.

Videli smo, da že Karlheinz Stierle, ki se sklicuje na teorije diskurza, čeprav predvsem na Foucaulta, poudarja, da je mogoče o identiteti teksta govoriti šele na ravni diskurza, ko je tekst aktualiziran prek govornega dejanja. Temeljni uvid Benvenistove teorije izjavljanja pa je, kot se bo pokazalo, ravno ta, da je izjavljanje proces, ki diskurz vzpostavi kot konstitucijo in manifestacijo singularitete subjektivitete, toda vselej na intersubjektivnem temelju. Subjekt v pesmi kot diskurzu (vendar to v literarnem diskurzu ne more držati zgolj za poezijo, ta le vzpostavlja specifične strategije v tem smislu), ki je zgolj v *postajanju* – v procesu (ponovnega) izjavljanja, je po Henriju Meschonnicu (1982: 82) *transsubjekt* ali *intersubjekt*: v sebi namreč vselej nosi potencialno performativno moč nadaljnje subjektivacije bralcev. V tem je treba videti njegovo etično razsežnost. To misel je mogoče

³⁹ Bahtin stavek strogo ločuje od izjave, ker stavek še vedno razume kot slovnično-jezikovno enoto, in ne enoto govorne komunikacije (gl. Bahtin 1999: 251). Vendar je razlika med koncepcijama le navidezna, saj je Benvenistova koncepcija stavka z oddaljevanjem od logike jezikovnega znaka zasnovana tako, da diskurz ustvarja stavek, ne stavek diskurza: »Stavek je tako vsakič nov dogodek; obstaja zgolj v trenutku, ko je izgovorjen, je izginjajoč dogodek.« (Benveniste 1972: 227)

postaviti tako v bližino Bahtinove dialoške, relacijske ustrojenosti subjektivitete (ki jo Bahtin zazna tudi v estetskem dogodku), kot Iserjeve teze, da se v procesu bralnega dejanja dogaja tudi konstitucija bralskega subjekta. V naslednjih poglavjih bo s soočanjem raznorodnih pogledov podrobneje predstavljen premislek o specifikah subjekta v pesmi kot diskurzu. Kot smo že omenili, skušamo tudi sami v tej raziskavi pesem razumeti kot dejanje in delovanje, torej upoštevati njeno performativno moč, in sicer kot tisto razsežnost, ki je ni mogoče iskati na ravni zgolj besedilne konfiguracije in je prav tako ne gre razumeti v smislu ilokucijskih dejanj v lingvistiki. Jonathan Culler (2008: 92) v tem smislu problem teorije lirike vidi prav v tem, da je pesem hkrati struktura, sestavljena iz besed, in dogodek. Ta dogodek pa je bistveno povezan s subjektivacijo.

Seveda tudi drugi pristopi k tekstu, na primer semiotično besediloslovje ali fenomenologija bralnega dejanja, poudarjajo intersubjektivno in interaktivno naravo v procesu besedila, a z zelo različnimi poudarki. Zdi se, da sta intersubjektivnost in s tem sploh vsako vprašanje o subjektivaciji pri teh pristopih zvedena predvsem na interaktivnost pri proizvajanju besedilnega sveta in (semantičnega) smisla. V *Bralnem dejanju* Iser denimo poudari, da se opis interakcije besedila in bralca v prvi vrsti nanaša na konstitutivne procese besedila. Njegove teze o konstituciji subjekta je zato po našem mnenju treba prej postaviti v okvir, ki ga tudi sam na drugem mestu imenuje diskurzivni pol. Sam tega sicer ne stori, saj po vsem sodeč konstituiranje beročega subjekta opredeljuje predvsem skozi njegov razcep, ki se zgodi pri konstituiranju tekstnega smisla, in ne pomena, ki ustreza ravnini diskurzivnega (gl. Iser 2001: 236–246).⁴⁰

V procesu teksta bi bilo torej za hevristične potrebe smiselno razločiti dva akta, ki se v praksi seveda prepletata in sodoločata: *konfiguracijski akt* proizvajanja tekstnega dogajanja na podlagi tekstnih perspektiv in *diskurzivni akt*,⁴¹ ki

⁴⁰ »Konstituiranje smisla, ki se odvija v branju, torej ne pomeni le razkrivanja celote, ki nastane pri interakciji med tekstnimi perspektivami – kot smo videli že prej – ampak tudi to, da skozi oblikovanje te celote izrazimo sami sebe in tako odkrivamo notranji svet, ki se ga doslej nismo zavedali. Literatura v tem smislu ponuja možnost, da s formuliranjem neformuliranega formuliramo sami sebe. V tej točki se izteče fenomenologija branja v moderno tematiko subjektivnosti.« (Iser 2001: 245)

⁴¹ Gre za izraz Jean-Marieja Schaefferja (gl. Schaeffer 1989).

implicira tudi dogodek subjektivacije, kar bo pokazano v nadaljnjih poglavjih. Konfiguracijski akt je Ricoeurjev pojem (2000: 130). Avtor si ga sposodi pri L. O. Minku, ki ga aplicira na zgodovinskem razumevanju, sam Ricoeur (131) pa ga razširi na »celotno polje narativne inteligence«. Od Ricoeurja pojem nato prevzame tudi Antonio Rodriguez (2003: 72–73), po katerem je konfiguracijski akt

povezovanje diferenciranih znakov v pomensko zaokroženo celoto okrog neke teme [topic]. Je specifičen akt, povezan s fenomenologijo razumevanja in se približuje značilnostim sodbe po Kantu. Glede na množico heterogenih točk konfiguracijski akt omogoča orientirati neskončne besedilne kombinacije v razumljivo globalno celoto. Bralec tako konstituira koherentno obliko ali podobo [Gestalt] [...]. Konfiguracijski akt sproži dogodek smisla, ki je besedilni tekst.

Četudi se zgoraj omenjeni pristopi, denimo besediloslovje, ki se na različne načine osredotočajo na konfiguracijski akt (pri čemer tega razumemo v smislu oblikovanja tekstnega sveta in smisla), tekst pojmujejo tudi kot komunikacijski pojav, ga obravnavajo še vedno v semiotični perspektivi, kakor jo teoretizira Benveniste. To poudarjamo zato, ker je vprašanje ključno tudi za pristopanje k problemu lirskega subjekta. V semiotičnem besediloslovju je lirski subjekt tako viziran predvsem kot funkcija besedila, kot *deixis*, *kazalnik*, s semantičnimi implikacijami za recepcijo. Njegova jezikovna izrazila so namreč razumljena kot posebna kohezivna sredstva pesmi (gl. Žerjal Pavlin 1008: 36–37).⁴² V tem smislu je lirski subjekt pojmovan na ravni, ki jo Benveniste definira kot semio-loško – zveden je na jezikovni znak.

Takim formalističnim pogledom bomo na tem mestu protipostavili teorijo dinamičnega postopka konfiguracije besedila, kakršno je razvil Paul Ricoeur

⁴² Pri shematični obravnavi lirskega subjekta v monografiji o lirskem ciklu v slovenski poeziji Vita Žerjal Pavlin (2008: 37) sicer omenja možnost razlikovanja »dveh subjektov diskurza«: »Subjekt izjavljenega je tisti, ki ga je mogoče razbrati iz jezikovnih znakov in bi ga lahko imenovali tudi lirski subjekt. Subjekt izjave tisti, ki jo izreče ali prebere, v primeru lirike avtor in – prav tako pomembno – bralec«. Avtorica se sicer sklicuje na Easthopa, vendar se zdi, da v tem stavku njegove izpeljave precej poenostavi. Drugi koncept, subjekt izjave, se zdi avtorici pomemben predvsem tam, kjer lirski subjekt ni razviden iz jezikovnih znakov. Navaja tudi Marka Stabeja, ki predlaga soroden pojem, namreč *izjavljalec*; Stabej v svoji doktorski disertaciji, kolikor nam je uspelo ugotoviti ob branju, pojem omeni le pod črto (gl. Stabej 1997).

v trilogiji *Čas in pripoved* (objavljeni med letoma 1983 in 1985) in ki zajema tudi aspekt subjektivacije. S kratko predstavitvijo Ricoeurjeve teorije se bomo posvetili tudi prvi instanci subjektne konfiguracije, mestu lirске persone, tradicionalnemu lirskemu subjektu.

Ricoeurjeva dialektika *ipse* in *idem* v lirski personi

Paul Ricoeur proces konfiguracije besedila v knjigi *Soi-même comme un autre* (Sebe kot drugega) iz leta 1990 poveže s konstitucijo narativne identitete. Vendar te ne razume zgolj v smislu identitete pripovednih besedil, temveč kot identiteto literarnih besedil nasploh, torej tudi pesniških besedil (gl. Ricoeur 2000: 8–9). Obenem je proces postajanja narativne identitete skozi proces teksta tudi ena od faz konstituiranja subjekta v Ricoeurjevi hermenevtiki subjekta oziroma sebstva. Identiteta sebstva ali subjekta se v eni fazi svojega postajanja namreč dovrši šele s pripovednostjo, ki je bistveno zvezana s časom. Identiteta osebe je torej zajemljiva z uzgodbljenjem: s tem, ko se upovedujemo, lahko delno zgrabimo celotno identiteto naše osebe.

Pripovedno izkustvo, ki ga Ricoeur imenuje »uzgodbljenje« življenjske poti, sposobnost subjekta, da se pripoveduje in se samonanaša v diskurzu, torej konstituira njegovo narativno identiteto. Tudi Ricoeur izhaja iz spoznanja, da identiteta sebstva ni nekaj stalnega in trdnega. Iz različnega gradiva – dogodkov lahko sestavimo zelo različne pripovedi identitete: narativna identiteta se torej razvija v času na način kombiniranja izgrajevanja in razkrajanja.

Taka identiteta subjekta, ki se konstituira prek pripovednosti, bistveno zvezani s časovnostjo, temelji na dveh principih: *idem* in *ipse*. Po Ricoeurju sta *ipse* in *idem* dvoje: v knjigi *Sebe kot drugega* ju razume predvsem kot obliko identitete, v *Času in pripovedi* pa predvsem v smislu načinov konfiguriranja pripovedi. Oboje pa je med seboj povezano. Kot način figuriranja pripovedi je *idem* princip ubranosti/reda, koherence, *ipse* pa princip neubranosti/nereda, spremembe, inovacije mutacije, preloma s sklenjenostjo pripovedi. V smislu identitete *idem* (latinsko: *idem*; angleško: *sameness*; nemško: *Gleichheit*) pomeni stalno identiteto, istost, fiksiranost, ki ni podvržena času. *Ipse* pa pomeni drugost, prelom z *idem*, diskontinuiteto v identiteti, in je časovna.

Gre torej za dve težnji identitete, ki dinamično gradita identiteto osebe. Pojem *ipse*, sebstvo ali drugost, je tako protipostavljen »substancialni«, »formalni« in nečasni identiteti *idem*. To je stalna, fiksirana identiteta *istosti*, ki temelji na načelu sedimentacije: vanjo se nalagajo drobci identitete, ki se plastijo do te mere, da dobimo nekakšen fiksiran nabor identitetnih drobcev, ki ustvarjajo trdnost, iluzorno stalnost identitete sebstva. Vendar vanjo vselej vdira drugost. Vsaka istost je skozi časovsnot izročena drugosti, *ipse*, ki nato čez čas postane *idem*: sedimentira se v subjekt. A brž zatem se že pojavi nova drugost v obliki naključja in inovacije. Tako se vsaka identiteta dogaja kot dinamika med istostjo in drugostjo. Narativna identiteta pa omogoči, da prek uzgodbljenja svojo identiteto zapopademo kot neko celoto. S pripovedovanjem spletemo nasprotujoče si elemente v ubrano enoto zgodbe s časovnim razponom.

Narativna identiteta poleg te antropološke razsežnosti upovedovanja sebe skozi pripovednost, osvetljuje tudi samo princip oblikovanja osebe v literarnem diskurzu. Ricoeur kot primer analizira Musilov roman *Mož brez posebnosti*, kjer prevlada princip *ipse* tako v smislu konfiguracije pripovedi, torej principa neubranosti, naključja, spremembe v strukturiranju besedila, kot v smislu identitete junaka. Ker prevlada princip *ipse*, začne izginjati koherentna literarna oseba, pravi Ricoeur.

Sami bomo problem prenesli na pesem in njeno persono in ga povezali z drugo pomembno razsežnostjo Ricoeurjevega dela, s teorijo metaforičnega diskurza. Z Ricoeurjem se torej osredotočamo na tisto mesto subjektne konfiguracije, ki jo imenujemo lirska persona, tradicionalna teorija pa lirski subjekt. Nahajamo se na ravnini diegeze, zgodbenega sveta.

Tendence razumevanja lirskega subjekta skozi zgodovino, ki smo jih v drugem sklopu raziskave predstavili kot zgodovinsko dialektiko identifikacijske in transformativne teze, so eksplicitno zadevale zlasti lirsko persono in njeno identiteto ali razliko z empiričnim avtorjem. Problem avtorsko figuriranega subjekta bomo zdaj osvetlili še s pomočjo Ricoeurjevega razumevanja procesualnosti narativne identitete, ki ga bomo prenesli na vidik postajanja pesemske identitete v mestu lirske persone. Ricoeurjev premislek je namreč zanimiv predvsem ob besedilih, ki jasno oblikujejo lirsko persono, zlasti pa pri spraševanju o avtorsko figurirani osebi, saj osvetljuje njeno dinamiko identitete in difference.

V konfiguracijskem aktu besedila se po Ricoeurju konfigurira narativna identiteta osebe (junaka, persone, jaza) v diskontinuirani dialektiki identitete *idem* in *ipse*; to pa poteka v skladu z dvema odgovarjajočima načinoma upovedovanja *ipse in idem*. V besedilu, zlasti pripovednem, se princip *idem* pri oblikovanju identitete osebe – junaka povezuje s principom strukturiranja diskurza, ki temelji na ubranosti, sklenjenosti, koherenci, logično-časovni povezanosti elementov, ki gradijo besedilo in hkrati oblikujejo narativno identiteto junaka. Tudi v koherentnem in zaključenem besedilu, kjer imamo tudi koherentno in zaokroženo osebo, pa je vedno prisoten še drugi princip, *ipse*. To je princip identitete v postajanju, ki se z vedno novim zažira v že dano sedimentacijo *idem* kot stalne, fiksirane identitete.

Če se osredotočimo zgolj na pesemski diskurz in njegovo strukturacijo, vidimo, da že sama narava strukturacije pesemskega diskurza predpostavlja minimaliziranje *idem*. Prevladujeta sprememba in preskok, saj povezljivost pesemskega diskurza večinoma temelji na drugih elementih, in ne na zaokroženi zgodbi, četudi smo skozi zgodovino priča tudi bolj razvejanim in koherentnim pesemskim pripovedim. Pripovedovana zgodba je v pesmi sestavljena iz veriženja nekaknih mikrodiegez, mikrozgodb oziroma slik ali dogodkov, ki pogosto temeljijo na mreži semantičnih izotopij, manj pa na sekvenčnosti, zaporednosti zaokroženih dogodkov in koherentnega kavzalno-logičnega opisa pesemskega sveta.⁴³ Te mikrodiegeze, ki so večinoma zgrajene s pomočjo podobja, se pogosto kažejo kot okvirji oziroma prostori za *figuracijo* lirske persone po principu *ipse*, namreč za figuracijo njenih momentalnih identitet. Na ravni pesemske diegeze se torej identiteta lirske persone pogosto oblikuje s specifičnimi evokacijskimi in upodabljalnimi strategijami *ipse*: inovacija, ki je tudi princip postajanja identitete *ipse* kot vedno nove drugosti, razlike-v-identiteti, je namreč v procesu pesmi pogosto podprta z metaforizacijo. Po Ricoeurju pa predstavlja metaforično izjavljanje višek semantične inovacije.

V pesmi se na ravni zgodbenega sveta (diegeze) torej povezujejo metaforično izjavljanje, strukturacijski princip *ipse* v smislu neubranosti, nesklenje-

⁴³ S konstrukcijo pesemske zgodbe se je v zadnjem času ukvarjala tudi kognitivno naravnana naratologija, ki prevzema teorijo shem (gl. npr. Hühn 2005). Za narativnost v poeziji gl. tudi McHale 2005 in Weststeijn 1989. Te in nekatere druge pristope k teorizaciji narativnosti zgoščeno predstavi Darja Pavlič (2014).

nosti uzgodbljenja, in princip identitete *ipse* lirске persone, ki temelji na inovaciji, razliki, drugosti. Ricoeur v knjigi *Živa metafora* iz leta 1975, kjer razvije eno najpomembnejših sodobnih teorij metafore, ugotavlja, da metaforični diskurz ukinja deskriptivno referencialno funkcijo pesniškega diskurza. To metaforični diskurz naredi tako, da resničnost (referenco) preopíše (*redécrit*). Preopíše jo s tem, da ubeseduje vidike resničnosti, ki so lahko izraženi le z evociranjem, torej ubeseduje vidike, jih ni mogoče izraziti neposredno z deskriptivnim jezikom, temveč vznikajo le v tenzijskem, dinamičnem odnosu med ruševinami dobesednosti metaforične izjave in novo (nelogično) semantično ustreznostjo (gl. Ricoeur 1975: 289–301). To ustvarja t. i. živo metaforo. Ta teorija metafore je, kot pravi sam Ricoeur, pravzaprav teorija pesemskega diskurza nasploh (301). Ugotovimo lahko, da je princip metaforične redeskripcije (sveta) na delu tudi pri vprašanju avtorsko figuriranega subjekta – lirске persone; torej v primeru, kjer v pesmi obstaja dovolj kontekstualnih navedb, ki referirajo na avtorja in njegovo življenje. Vendar tudi avtobiografsko upodobljena lirska persona implicira nerazrešljivo tenzijo med identiteto in diferenco, na način, da vselej ustvarja »podvojeno referenco«, kot pravi Ricoeur z Jakobsonom (Ricoeur 1975: 289): ta referenca je podvojena zato, ker implicira identiteto prek določene minimuma opisne reference, hkrati pa diferenco prek neizogibne transformacije te reference. Vsaka referenca (denotacija) torej postane v takem diskurzu dvoumna. To dvoumnost Ricoeur ponazori z Jakobsonovim znamenitim navajanjem izreka iz pravljic: to je bilo in ni bilo; *aio era y no era*.

Kot primer s prvoosebno lirsko persono, s katerimi se zdi mogoče dobro ponazoriti dialektiko *ipse* in *idem* v pesemski ubrani neubranosti v modernosti, navedimo v izvorniku in prevodu Borisa A. Novaka sonet G rarda Nervala *El Desdichado* iz cikla *Himere*:

Je suis le ténébreux, – le Veuf, – l'inconsol ,
Le prince d'Aquitaine   la tour abolie:
Ma seul étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant   mon coeur désolé,
Et la treille ou le pampre   la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
 Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
 j'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène ...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
 Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
 Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.
 (Nerval 1854: 329)

Sem vdovec, – človek brez tolažbe, – temno brezno.
 Sem akvitanski princ na stolpu, ki ga ni.
 Umrla je edina moja zvezda, – moje zvezdno
 Glasbilo seva črno sonce Žalosti.

Ti tolažnica v tej noči sredi groba,
 Povrni mi zaliv Posilipo, italsko morje
 In rožo, ki ugaja srcu kot svetloba,
 In brajdo, kjer vrtnica ob trti polje!

Kdo sem? Ljubezen ali Fojbos? Lusignan? Biron?
 Na rdečem čelu mi gori poljub kraljice;
 V jami sanjam, kjer so plavale sirene ...

In dvakrat sem kot zmagovalec prečkal Aheron:
 Na Orfejevi liri sem ujel vse mene
 Med kriki
 Vile in vzdihni nje, svetnice.
 (Novak /ur./ 2001: 91)

El Desdichado je primer tekstnega konstituiranja »identitete«, ki jo lahko postavimo le v narekovaje, saj je ta »identiteta« utemeljena zgolj v diferencialu, in je, kolikor je le diferenca sama, zgolj drsenje med iluzornimi momenti identitete. Tudi ti iluzorni momenti lirske persone, ki je res *persona*, namreč – *nibče*, imajo od samega naslova naprej negativen predznak. Pa ne le ti, vse okolje, ki gradi njihovo breztemeljno naravo izvenevajo v tišino: izničen stolp, umrla – odsotna zvezda, črno sonce, noč groba, odsotna jama Posilipo (*Posilipo* dobesedno pomeni »ki ozdravi bolečino« ali »ki tolaži«), v kateri je pokopan Vergil, odsotna roža (je to Mallarméjeva roža, »odsotna iz vseh šopkov«?), tudi glasovi in kriki vile (je to Eho in Meluzina hkrati?) in svetnice, ki sta dve od metamorfóz oziroma sidrišč drseče ne-identitete. »El Desdichado« pomeni

tako razdedinjenca kot užaloščenca, kar ga veže na motiv Melanholije. *Veuf* je vdovec, a izraz *veuf de* v francoščini pomeni tudi biti brez česa. Kolikor je lirska persona vdovec umrle zvezde (ki asociira na Evridiko), je predvsem »veuf« samega sebe, vdovec in razdedinjenec samega sebe.

Skozi nizanje mikrodiegez gre za povsem negativno konstituiranje: upesnjevalni proces figurira – z enega zornega kota – razničevanje identitete lirske persone z njeno razdrobitvijo. Z obrnjenega zornega kota pa (kon)figurira ravno poskuse artikulacije, zasidravanja v intertekstualno grajenih fikcijah – figuracijah – himerah – maskah. Persona v osnovnem pomenu besede – nihče si nadeva maske, kar pomeni izraz persona v drugem, gledališkem pomenu besede. Gre za dvojnost: razničenje in hkrati vsezajetje. Nervalova poezija je tradicionalno označena za temno romantiko in neskončnost romantične subjektivitete v postajanju je tu udejanjena po negativni poti. A zdi se, da sonet že najavlja Nietzschejevo oznanilo subjekta kot interpretacije in kot (radikaliziranega romantičnega) postajanja; ni subjekta, so samo interpretacije, pravi Nietzsche, in »nastajanje kot izumljanje, hotenje, samozanikanje, samopremagovanje: nobenega subjekta, temveč delovanje, postavljanje, ustvarjalno, nobenih vzrokov in učinkov« (Nietzsche 1991: 349). Vendar se neka pesemska »zavest« kot tekstualna instanca (a izraz zavest je neprimeren, sploh če zavest obravnavamo kot *cogito*), v sonetu javlja na drugi ravni teksta, s katere se zaveda razničevanja ali vsezajemanja negativnega. Vendar je treba to raven šele postulirati. Javlja se namreč nad drsenjem skozi različne mikrodiegeze. S tem osvetljuje svojo resnico kot himero oziroma svojo himero kot resnico. Pri tem je za to razplastitev ravni pomenljiv odnos med jazom, ki izreka glagol *sem* v prvem verzu, v prvi tercini pa ga lahko postavi le še v vprašalno obliko, in jazom – tretjo osebo – predikatom – masko; gre za breztemeljni jaz, ki sebe *postavlja* – *ustvarja skozi* persone. Drsenje skozi identitetna himerna sidrišča, s katerimi se tke arhetipska alegorična mreža pesemskega subjekta na ravni lirske persone, se godi skozi petje – pesnjenje in zgolj v njem. Metapesemski elementi tvorijo osrednjo semantično izotopijo: lutnja, prvi trubadur Guilhem, Vergil, petje sirene, vzdihni svetnice in kriki vile. Zgostijo se v zadnjem verzu: »Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée« (»Na Orfejevi liri sem ujel vse mene«).

Skozi pesem sta razvidna različna principa; strukturalno-konstitutivni princip konfiguriranja subjektne mreže v tekstu, ki smo ga tu opisali s pomočjo Ricoeurjeve dialektike *ipse* – *idem* / inovacija – sedimentacija, ki priča o neki

neubrani povezljivosti, celo koherenci, in »vsebinski« vidik, ki se skozi udejanja in je tej nasproten – destitucija, razpršitev, breztemeljnost.

Nervalov *El Desdichado* je tudi dober primer intertekstualne konstitucije lirske persone: Orfeju, prvemu trubadurju – akvitsanskemu princu Gilhelmu, Vergilu, Amorju in Apolonu se pridružujejo še druge, manj očitne intertekstualne reference; »le ténébreux« je aluzija na enega od vzdevkov Amadisa Galskega – »le beau ténébreux«, »el desdichado« je vzdevek Scottovega junaka Ivanhoa v istoimenskem romanu, Lusignan je v srednjeveški legendi mož vile Meluzine, Charles de Gontaut, Biron je prijatelj in izdajalec Henrika Četrtega, a obenem najbrž tudi aluzija na Byrona. Vdovec in zvezda sta par *jaz* in *ti*, ki ima v pesmi več metamorfoz: Orfeja in Evridiko, Amorja in Psiho, Fojbosa in Dafne, Lusignana in Melusino, vse pa temeljijo na opoziciji simbolov teme in svetlobe.

Metaforična figuralnost, ki je dominantna pesemskega diskurza skozi zgodovino, najpogosteje konfigurira pesemsko zgodbo z upodabljalno operacijo, v kateri prevladuje neubranost, s tem pa princip *ipse*. Tej neubrani razpršenosti strukturacije pesniškega izjavljanja je tako sopostavljena oziroma vanjo uvezena identiteta – *ipse* lirske identitete oziroma neidentitete lirskega subjekta, ki postaja skozi različne momente upodabljanja, na način, da ne more priti do sedimentacije v *idem*, identiteto istosti. Te momentalne *ipse* identitete lirske persone se pogosto gradijo s pomočjo izotopij podobja, ki ima v pesmi torej tudi funkcijo konstituiranja pesemskega sveta (tekstna funkcija podobja) in oblikovanje teme pesmi (tematska funkcija podobja) (prim. Pavlič 2003: 23).

Opozorimo še na to, da je v Ricoeurjevih tezah mogoče videti tudi povezavo z Novalisovo teorijo pesniškega upodabljanja, ki »identično opušča, da bi ga upodobila« (Novalis 2003: 3). Tako tolmačeno Ricoeurjevo teorijo narativne identitete pa lahko do povežemo tudi z Michauxevimi spoznanji v že omenjenem *Postface* o jazu kot pregibu v stavku, kot o poziciji ravnotežja: »Jaz je narejen iz vsega. Pregib v stavku, je to že drugi jaz, ki se skuša pojaviti? Če je JA moj, potem je NE že neki drugi jaz.« (Michaux 1998: 663) Ti momenti so (neidentične) upodobitve momentalnih jazov – person, ki se konstituirajo skozi pesem kot proces. Seveda tega procesa ne gre posploševati in univerzalizirati, saj ga je mogoče in zanimivo premisliti le ob primerih, kjer gre za dovolj jasno

figuriran lirski subjekt – lirsko persono. Mogoče je torej reči, da za poezijo nasploh na ravni besedilne povezljivosti velja princip *ipse*. Teza o postajajoči nasebnosti lirске persone – subjekta pa se zdi smiselna tudi v primeru prevlade narativne nad figuralno – metaforično strukturacijo pesemske zgodbe, ki je ena osrednjih značilnosti močnega toka sodobne poezije, pa tudi v dinamičnem odnosu med narativno in metaforično strukturacijo. Kot primere navedimo denimo Rimbaudovo *Alkimijo besede* (gl. Rimbaud 2001: 74–75) *Portrait de A.* (A.-jev portret) Henrija Michauxa, kjer so pesemsko-prozni fragmenti vzgibani v pesniško avtobiografijo (gl. Michaux: 1998: 607–613) in Šalamunovo pesem *20. september 1972* iz zbirke *Arena* (gl. Šalamun 2011: 212–214).

Po Ricoeurju je šele prek identitete *ipse*, ki je drugost v identiteti, mogoče vzpostaviti odnos do drugosti drugega. Šele nasebnost kot identiteta – neidentiteta poleg dialektike z istostjo predpostavlja tudi dialektiko sebstva in drugosti. Nervalov sonet to presenetljivo dobro osvetljuje. Drugost se tako pokaže kot konstitutivna za nasebnost, vanjo vstopa. Nasebnost sebstva namreč implicira drugost tako, da ene ni mogoče misliti brez druge. Ricoeur (1990: 13–14, 167–197) pravi, da šele skozi nasebnost sebstvo, subjekt, lahko vzpostavi odnos do drugosti. Bistvo narativne identitete, preko katere Ricoeur hkrati metaforično in dobesedno pristopa k problemu konstituiranja osebne identitete, je torej prav dialektika nasebnosti in istosti, ki je pravzaprav že dialektika drugosti in istosti. *Jaz – drugi* pesmi v njej išče, in morda uzre tudi *drugega – drugega*, mu govori. Osip Mandelštam v spisu »O sobesednike« (O sogovorniku) iz leta 1913 pravi, da ni poezije brez dialoga in da bo poezija vselej obrnjena k neznanemu, daljnemu naslovniku. Če bi pesnik dvomil o njegovem obstoju, bi to pomenilo, da dvomi vase (gl. Mandelštam 1990: 66). Tudi Paul Celan v spisu *Bremer Rede* (Bremenski govor) iz leta 1958 dialoško bistvo poezije, ki je vedno usmerjena k drugemu, ponazori s podobo pesmi kot v morje vržene steklenice: pesem je vedno na poti k nečemu, na poti do »odprtega mesta«, do *ti-ja*. Ricoeurjeva teorija nasebnosti, ki jo pogojuje drugost, in je prepletena s teorijo procesa teksta, in primeri, ki smo jih ob njej navedli, v našem kontekstu poleg temeljno filozofskega odpirajo tudi strukturalno vprašanje dialoškosti lirike in njenega subjekta oziroma njenih subjektov.

Intermezzo: avtorska funkcija (Foucault), gledišče (Lotman)

Naslednja poglavja razgrinjajo štiri sklope utemeljitev za širitev pojma lirskega subjekta; poleg jezikovno-filozofskih, lingvističnih, filozofskih in literarnovedno-antropoloških, ki sledijo, želimo v tem kratkem intermezzu opozoriti še na tri starejše teorije oziroma njihove zametke, ki sodijo (tudi) v literarnovedno polje, a se ne vpisujejo neposredno v teorijo lirike. Njihov domet se razteza na vso literaturo (pri Foucaultu pa tudi onkraj nje) in zato zajema tudi poezijo. S tem na vprašanje o subjektu lirike mečejo posebno luč, saj nakazujejo vprašljivost osrediščnega monološkega modela lirike. Omenjamo jih, da bi opozorili, da tudi v starejši splošni literarni teoriji najdemo potenciale za drugačno teoretizacijo lirskega subjekta ali celo zametke te teoretizacije, denimo pri zgodnjem in poznem Bahtinu, o čemer bo govora kasneje.

Pri vprašanju avtorske funkcije se je kot trdoživ topos moderne literarne teorije ukoreninila ideja o smrti avtorja. V sodobni teoriji ji odgovarja topos avtorjeve vrnitve, ki se vpisuje v širšo paradigmo ponovnega vznika subjekta v družboslovju in humanistiki. Smrt in vrnitev subjekta in avtorja sta sočasna dvema obratoma; t. i. jezikovni obrat sovpada s smrtjo subjekta, avtorja, v radikalnih različicah celo človeka, t. i. etični obrat pa z njihovo vrnitvijo.

V sklopu prve paradigme za mejnika v literarni vedi in družboslovju nasploh (delno zmotno) veljata znameniti Barthesov spis *Smrt avtorja* iz leta 1968 in Foucaultovo predavanje *Kaj je avtor?* iz leta 1969. Ustaljeno je namreč (prevzeto) prepričanje, da avtorja v teh tekstih in tudi sicer razglašata izbris avtorja in subjekta v literaturi in drugih diskurzih. Barthesove teze o smrti avtorja so kasnejše interpretacije namreč bolj ali manj upravičeno vpisovale v paradigmo smrti subjekta. Tudi Foucault na začetku svojega predavanja morda zavajajoče najavlja ponikanje, če ne že smrti subjekta, ko pravi, da pisanje kot praksa, in ne rezultat – pisava »odpira prostor, v katerem pišoči subjekt nenehno izginja« (Foucault 1995b: 26). Vendar pri Barthesu in predvsem pri Foucaultu oba principa spet vznikneta. Foucault se je navsezadnje ob koncu svojega življenja vrnil k problemu subjekta in ga razglasil za splošno temo, predvsem na temelju principa *souci de soi*, skrbi za sebstvo (gl. Foucault 2001).

Omenjena Barthesova podoba o tekstu kot tkanju in subjektu kot pajku, ki se s tkanjem svoje pajčevine v njej para, se v Foucaultovem predavanju *Kaj je avtor?* odsliskava v konceptualnem razmisleku. Filozof poudari, da se je treba vrniti k vprašanju subjekta. Pri tem očitno apelira tako na akademizem pozitivistične tradicije kot na vse bolj okorelo strukturalistično modernost. Vrnitev k subjektu je po Foucaultu potrebna »[n]e zato, da bi ponovno uvedli temo o izvornem subjektu, temveč da bi dojeli točke, na katerih subjekt prodre v diskurz, subjektov način delovanja in njegove odvisnosti« (Foucault 1995b: 39).

V avtorski funkciji, ki jo vpelje Foucault, so mnogi kasnejši interpreti vse do danes videli predvsem izbris avtorja in subjekta v diskurzivnem redu, pač v duhu strukturalizma. Foucault se je tudi sam odzval na tako tolmačenje in v odgovoru v polemiki z Lucienom Goldmannom prosil, naj mu prihranijo »posplošitve o strukturalizmu«, ter zatrdil, da »njegov namen nikakor ni bil zanikati obstoja avtorja« (Foucault 1995a: 818). V drugem odgovoru Goldmannu je avtorsko funkcijo opredelil kot »pogoje, v katerih individuuum lahko prevzame/izpolnjuje/ima funkcijo subjekta«. Vendar ob tem Foucault poudari nekaj bistvenega: »Treba bi bilo precizirati, v katerem polju je subjekt subjekt, in subjekt česa je (želje, diskurza, ekonomskega procesa itd.). Ni absolutnega subjekta.« (Prav tam)

Foucault (1995b: 40) tudi v samem predavanju pravi, da je avtorska funkcija »le ena od mogočih specifikacij subjektive funkcije«. Avtorju kot avtorski funkciji pravzaprav podeli novo moč, ko ga imenuje utemeljitelj diskurza, to pa stori v času splošne nenaklonjenosti konceptom avtorstva in avtorja. Obenem gre za poziv k raziskovanju zgodovinskih formacij kompleksne avtorske funkcije, ki je radikalno zgodovinska. Pri tem gre za vprašanje pogojev in oblik, s katerimi se subjekt pojavi v diskurzu. Foucault torej zariše načrt za raziskovanje zgodovinskih formacij subjekta v diskurzu. Ker loči različna polja subjekta in s tem različne subjekte, saj pravi, da ni absolutnega subjekta, temveč je vedno subjekt nečesa, eno od polj množstvenega subjekta gotovo predstavlja tudi literarni diskurz. Znotraj množstva subjektov ali subjektivnih funkcij individua je torej smiselno postulirati tudi subjekt literature. Kot bomo videli, natanko to, očitno na sledi Foucaulta, naredi Meschonnic v svoji poetiki diskurza.

Za nas je pomemben še naslednji poudarek: Foucault večkrat poudari, da vsi diskurzi z avtorsko funkcijo vsebujejo pluralnost egov. Pri tem avtorske funkcije ne zagotavlja zgolj eden teh egov – jazov. Prav nasprotno, avtorska

funkcija sama po sebi omogoča simultano razpršitev egov. Gre za zapletene operacije, ki lahko povzročijo »soobstajanje več jazov, več mest – subjektov« (34).

Avtorska funkcija je torej ena subjektivnih točk v diskurzu, ki ima nekakšno urejevalno vlogo. Če skušamo koncept avtorske funkcije misliti tudi v območju poezije, je bistveno Foucaultovo opozorilo, da avtorja kot avtorsko funkcijo ne smemo iskati ne v osebi resničnega pisatelja ne v (fiktivnem) govorniku (prav tam). Avtorska funkcija je torej znotrajdiskurzivna funkcija, ki sproži pluralno subjektivno konfiguracijo diskurza. Nahaja se v pregibu med zunajdiskurzivno resničnostjo in diskurzom, na samem robu diskurza, ta pregib pa vselej že pomeni razcep, oddaljenost, razliko.

Podobno pojmovanje avtorske funkcije v smislu urejevalnega načela na povsem drugačni filozofsko-teoretski podlagi najdemo v Bahtinovem principu transgredientnosti – zunajbivanja avtorja glede na upodobljeni svet. Pri tem vprašanju se bomo pomudili kasneje, zato za zdaj omenimo naslednje: Foucaultova avtorska funkcija ustreza Bahtinovemu principu čistega ali prvinskega avtorja. Čisti avtor je čisto upodabljaajoče načelo in se nahaja v delu *kot celoti*. Po Bahtinu (1999: 294–298) avtor kot diskurzivna funkcija razdaja besede tujim glasovom, tudi podobi avtorja in drugim »avtorskim maskam«, in sicer tudi v liriki. Je upodabljaajoče načelo, ki nikoli ne postane »upodobljeni (objektivni) del dela« (295). Princip zunajbivanja avtorja pa se pri Bahtinu utemeljuje na postulat o dialoški oziroma večglasnosti, ki sta po Bahtinu pogoja za obstoj literature, umetnosti nasploh, o čemer govori na številnih mestih.

Naslednji moment, ki ga želimo tu naznačiti, je Lotmanova koncepcija umetniškega gledišča, ki očitno izhaja iz Bahtinove dialoški in, natančneje, *točke zrenja* Bahtina/Vološinova. Leta 1970 Lotman (2010: 335) v *Strukturi umetniškega teksta* opredeli umetniško gledišče kot »odnos sistema do svojega subjekta«, pri čemer je subjekt jezikovnega, umetniškega, stilskega, ideološkega itd. sistema razumljen kot »zavest, ki je sposobna ustvariti tako strukturo« in posledično tudi kot »zavest, ki se pri dojetju teksta rekonstruira« (prav tam). Gre torej za znotrajbesedilno instanco. Tekst je tudi za Lotmana dinamična struktura z različnimi ravnmi, ki včasih pridejo do izraze šele preko svojih antitez. Lotman pa gledišča ne identificira neposredno z implicitnim avtorjem, kakor ga je bolj ali manj raznoliko koncipirala teorija pripovedi od

Wayna C. Booth naprej (prim. Zupan Sosič 2017: 258–261, Schmidt 2009). Gledišče postane umetniško aktivno šele, ko je aktiven njegov antisistem – diametralno nasprotno gledišče. Umetniško gledišče bi lahko torej razumeli kot element perspektivizacije besedila, ki se izrazi na najvišji ravnini besedila, ravni besedilne organizacije. Naratološko bi ga uvrstili v kategorijo perspektiv in fokalizacij, in sicer med tisto vrsto perspektivizacije, ki je v domeni t. i. implicitnega avtorja. Kolikor na umetniško gledišče gledamo kot implicitno preinterpretiranega implicitnega avtorja (česar Lotman ne omenja), je v njem poudarjen predvsem vidik dialogizacije oziroma pluralizacije te instance: Lotman predpostavlja, da protipostavljena gledišča v tekstu dialogizirajo. Na katerih ravneh se vzpostavljajo ti odnosi in za kakšne vrste odnosov gre, je mogoče opredeliti šele na posameznih primerih. Vsekakor se zdi umetniško gledišče tista instanca besedila, s katero lahko dialogizira tudi bralec, njena percepcija pa je še bolj kot druge subjektne instance odvisna od interpretacije.

Če torej anticipiramo tezo, da gre v pesemskem diskurzu za subjektno diseminacijo govorcev, person, aktantov, perspektiv in podobnega v tekst, je Lotmanovo gledišče »stilistično-filozofsko središče teksta« (2010: 340), ki predstavlja tisto tekstovno instanco, ki se po Lotmanu nahaja najbolj na pregibu med umetniškim sistemom in zunajumetniško resničnostjo. V tem pa se vsekakor približa konceptu implicitnega avtorja, vsaj tistim njegovim obeležjem, ki mu jih je pripisal Booth:

Toda malokatera izmed sestavin umetniške strukture je tako neposredno povezana s splošno nalogo izgradnje sveta kot »gledišče«. **Gledišče je neposredno povezano s takimi vprašanji v sekundarnih modelativnih sistemih, kot so pozicija ustvarjalca teksta, problem resničnosti in problem osebnosti.** [...] Toda vsak tekst je vpet v neko zunajtekstovno strukturo, katere najabstraktnejšo raven bi lahko opredelili kot »tip svetovnega nazora«, »slika sveta« ali »kulturni model«. (Lotman 2010: 337)

V zgodovini se, tako Lotman, samo v nekaterih obdobjih, predvsem do romantike in v njej, umetniško gledišče kaže kot statično in unificirano središče. Tudi Lotman pa poudari, da se taka unificiranost nasploh pripisuje poeziji, saj naj bi v njej izraz prevladoval nad vsebino, proza pa naj bi dopuščala razpršenost gledišč. Vendar Lotman sam nikjer ne izključuje, da bi poezija dejansko bila esencialistično utemeljena na takem centriranem modelu. Tudi v poeziji obstaja »taka struktura teksta, pri kateri se umetniška gledišča ne fokusirajo v enotnem središču, ampak konstruirajo razpršen subjekt, ki je sestavljen iz

različnih središč, odnosi med katerimi ustvarjajo dodatne umetniške pomene« (336). V tem smislu se Lotmanovi pogledi približujejo bahtinovski dialoškosti oziroma iz nje izhajajo.

V sodobnem metapoetološkem razmisleku v naših prostorih so v tem smislu pomenljive besede Primoža Čučnika iz eseja *Problemi tebnopoetike*:

Preprosto mislim, da noben enoznačni jaz in/ali zgolj vertikalni subjekt ne moreta več izraziti sveta v vsej njegovi zapletenosti, jezikovni mnogoznačnosti in živosti vsakdanje govorice [...]. Svet na ravni jezika doživljam kot mnogoznačno zmes različnih (socialnih, medijskih, »jezikovnih« ...) govoric o svetu, ki si jih predstavljam kot bistvene plasti večpomenskosti. Te govorice in jezike pa prečijo napake, prazna mesta in motnje. (Čučnik 2007: 107)

V teh mislih, ki govorijo o nezmožnosti »stebrastega jaza« (Emily Dickinson), slišimo bahtinovsko intonirane glasove. Vendar ne glasov, ki prihajajo iz tistega dela Bahtinovega opusa, ki poudarja monološko naravo lirike.

Ponovno branje Bahtinovich tez o poeziji

Bahtin najpodrobneje postulira monološkost lirike, ki jo v drobcih sicer omenja tudi v drugih delih, denimo v *Problemih poetike Dostojevskega* iz leta 1963 (gl. npr. Bahtin 2007: 225) v znamenitem spisu *Beseda v poeziji in beseda v romanu*, ki je nastal v letih 1934–1935, izšel pa šele leta 1972 (gl. Bahtin 1999: 57–77). Toda topos o ptolemejski enotnosti ter zlitosti jezika in monolitne subjektivitete v poeziji je značilen zgolj za ta segment njegovega opusa in je v protislovju z njegovo teorijo splošne dialoškosti. Na tem mestu ne gre zato, da bi znova osvetljevali že dobro znano notranjo paradoksaliko Bahtinovega opusa (gl. Skaza 1999: 355, Javornik 1999: 383), temveč za to, da poudarimo dragocenost koncepta dialoškosti tudi za razumevanje lirike. To utegne koristiti predvsem sami teoriji, saj dejanskost pesemskih besedil zlasti od nastopa pesniške modernosti naprej pač vse bolj radikalno razdira reprezentacije o monološkosti poezije. Pomislimo le na dela Victorja Hugoja, Julesa Laforguea, Roberta Browninga, Roberta Frosta, Thomasa Stearnsa Eliota, Ezre Pounda, Fernanda Pessoa ali Henrija Michauxa. Že srednjeveška (trubadurji, François Villon, Rutebeuf) in kot smo že omenili v enem od poglavij tudi renesančna poezija (npr. Pierre de Ronsard) izkazujeta bujno dinamiko tako zunanje kot

notranje dialogizacije. Raznolike oblike dialoškosti so vse bolj prisotne tudi v delu sodobne slovenske poezije, na primer pri Miklavžu Komelju (zlasti zbirke *Rosa*, *Hipodrom*, *Modra obleka*, *Roke v dežju*), Taji Kramberger (*Opus quinque dierum*), Primožu Čučniku (zlasti *Nova okna*), Barbari Korun (*Pridem takoj*), Milanu Deklevi (*Iskalci smisla*), Ivu Svetini (*Oblak in gora*), Maji Vidmar (*Minute prednosti*), Alenki Jovanovski (*Hlače za Džija*), Ani Makuc (*Ljubica Rolanda Barbthesa*), Barbari Pogačnik (*Alica v deleži plaščev*), Katji Gorečan (*Trpljenje mlade Hane*), Ani Pepelnik (*Pod vtisom*), Petru Semoliču (*Druga obala*) in pri nekaterih drugih pesnicah in pesnikih.

Teze o monološkosti poezije seveda niso Bahtinov izum, temveč so značilne za skoraj vse starejše in moderne teorije lirike, koreninijo pa v romantični teoriji lirike. Eksplicitno se pojavljajo vsaj v eni starejših modernih teorij, pri Juliusu Petersonu v delu *Die Wissenschaft von der Dichtung* iz leta 1939 (gl. Kos 1993: 46–47), trdoživost pa kažejo tudi še v sodobni teoriji, denimo na nemškem govornem področju precej vplivni knjigi Dietra Lampinga *Das lyrische Gedicht* iz leta 1989. Obravnava pokaže, da gre pri takem razumevanju monološkosti oziroma dialoškosti predvsem za posplošene koncepcije zunanje dialoškosti, medtem ko Bahtin teorizira tudi notranjo dialoškost diskurza, s katero se, kot poudarja Bahtin, filozofija jezika in lingvistika pred tem nista ukvarjali, saj sta bili usmerjeni samo na dialog kot kompozicijsko obliko govornega ustroja, in ne na notranjo dialoškost, ki »prežema celotno besedno strukturo«: »Notranja dialoškost besede se izraža v vrsti semantičnih, sintaktičnih in kompozicijskih posebnosti, ki jih ne lingvistika ne stilistika doslej sploh nista preučili (kot nista preučili niti semantičnih posebnosti v navadnem dialogu).« (Bahtin 1982: 60) Dodajmo, da se tradicionalni stilistika in lingvistika z dialoškimi odnosi tudi nista mogli ukvarjati, saj se ti ne vzpostavljajo v jeziku kot sistemu, med jezikovnimi elementi (ki so predmet tradicionalne lingvistike), temveč v diskurzu. Dialoške odnose, tudi dialoške odnose subjekta diskurza do sebe pa naj raziskuje metalingvistika, pravi Bahtin (2007: 205). Metalingvistika očitno ustreza tistemu, kar Benveniste v svojem programskem spisu »Sémiologie de la langue« (Semilogija jezika) imenuje »metasemantika« (Benveniste 1974: 66). Lamping (1989: 67) naredi diametralno nasproten korak, ko vztraja pri monološkosti lirike s trditvijo, da gre tudi pri (zunanjih) dialogih oziroma lirskem nagovoru vselej le za dialogizirane monologe. Sama narava pesemskega dispozitiva naj bi sleherni dialoški kot in vsak večglasen element, vsak tujeglasen pou-darek torej vedno asimilirala ali absorbirala v svojo monološko zaokroženost.

Bahtin svojih dognanj o liriki iz tridesetih let 20. stoletja kasneje sicer nikjer ni ovrgel povsem eksplicitno, z izjemo nekaterih skopih pristavkov. Vendar je dekonstrukcija tez o monološkosti poezije inherentna samemu splošnemu konceptu dialoških odnosov, kakor ga razvije Bahtin. Njegovi poznejši, predvsem pa zadnji spisi postulirajo, da dialoškost obstaja tudi med izrazito monološkimi govornimi produkti (gl. Bahtin 1999: 317). Deloma zakrito spodbijanje teh tez pa je mogoče zaslediti tudi v Bahtinovem osrednjem tekstu o lirski monolitnosti, čeravno se v zadnji instanci ta izteče v esencializacijo in ahistoricizacijo poezije. Notranja dialoškost je tu namreč prikazana le kot značilnost redkih literarnih žanrov, saj »lahko postane takšna pomembna oblikovalna sila le tam, kjer družbeno raznoličje oplaja individualna razglasja in protislovja, [...] kjer glasovni dialog nastaja neposredno iz družbenega dialoga 'jezikov', kjer tuja izjava zveni kot družbeno tuj jezik« (Bahtin 1982: 64). To se po Bahtinu iz tega spisa dogaja v *galilejskem* romanu, ne pa tudi v *ptolemejski* poeziji.

Ugotoviti je mogoče, da je za konceptualizacijo dialoščnosti v tem spisu konstitutivna zgolj kategorija *raznojezičnosti* z družbeno-ideološko intoniranostjo, za konceptualizacijo monološkosti pa njeno nasprotje, namreč poenoten, ukročen (literarni) jezik, ki je zrcalo enotne pesniške zavesti. Ključni moment tega Bahtinovega razvijanja je namreč teza, da sta v poeziji jezik in subjektiviteta zlita: »V pesniških vrstah se umetniška zavest – kot enotnost pomenskih in izraznih namer avtorja – scela udejanja v svojem jeziku, jeziku je v celoti lastna, v njem se izraža neposredno in naravnost, brez pridržkov in odmika.« (Bahtin 1982: 65) Zdi se, da Bahtinu tu navsezadnje sploh ni bistvena odsotnost plurilingvizma, temveč sklenjenost jezika, ki, kar je posebej pomembno, implicira monolitnost pesemske subjektivitete. Ta pa je tukaj povsem izenačena z empirično osebo avtorja: »Pesnik je odvisen od ideje enotnega in edinega jezika in enotnega, monološko zaprtega izjavljanja. [...]Izhajati mora iz jezika kot enotne intencionalne celote: nikakršno razslojevanje jezika in govorna raznoličnost, še najmanj pa raznojezičnost ne smejo imeti niti malo pomembnega deleža v pesniškem delu.« (74)

Tudi pri vprašanju večznačnosti in večnaglasnosti pesniškega simbola Bahtin govori o unificiranosti in identiteti enega glasu. Kajti brž ko je v simbolu čutiti tujo intoniranost, drugo gledišče, pesem preide v prozo (gl. Bahtin

1982: 105). Monološkost na vseh ravneh (subjekt, jezik, intenca, simbolizacija, pomen itd.) je torej za poezijo konstitutivna in se kaže kot *differentia specifica* v odnosu do proze. Razslojenost, raznoličje, protislovja, prelomi in zdrsi v poeziji sicer niso odsotni, vendar se po Bahtinu nahajajo izključno v materialu, in ne v jeziku. Pesnik se mora do ustvarjene in ne vnaprej dane enovitosti svojega jezika, ki le neproblematično odrazi njegovo intencionalnost, sicer prebiti skozi tuje govore in glasove, vendar se ti monologizirajo prav spričo spoja jezika in enotne zavesti. Teze o monološkosti lirike so torej trdno zvezane z monološkostjo pesemske in empirične subjektivitete, ali, če hočemo, pesemskega subjekta in empiričnega individua, ki sta tu identična. Te ugotovitve pa se, če izvzamemo enačenje teh dveh instanc, pravzaprav povsem skladajo s tistimi modernimi teorijami lirike in lirskega subjekta, ki so utemeljene na relaciji subjekt – objekt, bodisi na prenosu izjave z objektnega na subjektni pol, denimo pri Käte Hamburger (1976: 242–243, 259), bodisi na zlitosti objektnega in subjektnega pola pri Janku Kosu (1993: 54–55), pri katerih gre, kot smo videli, predvsem za modernizacijo romantičnih teorij lirike.

Iz Bahtinovega spisa je vendarle mogoče izluščiti elemente, ki vsaj delno spodbijajo njegovo osrednjo izpeljavo. Bahtin zapiše, da je ideja o poenotenem jeziku pravzaprav le »utopičen filozofem« (Bahtin 1982: 67). Taka je torej le estetska ideologija ali reprezentacija o jeziku poezije, sama pesniška praksa pa se ji, kolikor ta reprezentacija ne (p)ostane dominantna in konstitutivna tudi v ustvarjalno-recepcijski zavesti, izmika. Na drugem mestu Bahtin govori o »idealni meji« (ta idealna meja je nedvomno tisto, kar sodobna genologija imenuje jedro prototipske množice žanra) in poudari, da tudi v poeziji obstajajo »prozaizmi«, hibridne mejne podvrste, ki se pojavijo zlasti v prelomnih obdobjih v razvoju literarnih jezikov. Prozaizacijo poezije, ki je nastopila v 20. stoletju, bo Bahtin kasneje poudaril tudi v *Problemih poetike Dostojevskega* (gl. npr. Bahtin 2007: 225). Bahtin ima pri esencijalizaciji lirike, ki mu tukaj služi predvsem kot platforma za razvijanje tez o romanu, v mislih očitno zgolj starejšo poezijo, v kateri prevladuje (vsaj navidezen) monološki model. Kljub splošni težnji tega spisa k esencijalizaciji poezije, ki ji pripisuje ahistoričnost in utopično nedružbenost, izvzetost iz družbenega raznoličja in raznojezičja, pa ob koncu ni izključeno, da bi bil pesniški diskurz povsem nedružben. V poeziji naj bi se namreč odražali dolgotrajnejši družbeni procesi, medtem ko je romaneskni diskurz občutljiv tudi na najbolj pretanjene družbene spremembe. Tudi raznoličje govorov se lahko pojavlja v poeziji, vendar se to zgodi

predvsem v govoru likov. To pa je t. i. objektivno raznoličje, saj je upodobljeno kot stvar – »upodobljena kretnja lika«, ni pa upodabljaljoča beseda. Zato ta objektivnost po Bahtinu ne more imeti vloge resnično tujega glasu.

Zdi se, da je monološkost lirike v spisu implicitno najbolj postavljena pod vprašaj s poantiranjem, ki razmislek v določeni meri že zasuka v smeri konceptualizacije dialogizma na ravni diskurza. Ko Bahtin govori o literarni ideologiji monološkega pesniškega jezika namreč pristavi, da jezik kot živ in konkreten prostor, v katerem prebiva umetnikova zavest o besedi, nikdar ni enoten. Tak je zgolj kot sistem znakov, »abstraktni slovnični sestav normativnih oblik« (Bahtin 1982: 67), ki ne upošteva konkretnih ideoloških percepcij in nenehne zgodovinske evolucije živega govora. Poezija torej tu ni obravnavana kot diskurz, temveč je pojmovana znotraj paradigme jezika kot koda, in sicer kot individualni kod poetike posameznega pesnika, ne pa kot izjava in še manj kot izjavljanje v njegovi dogodkovni razsežnosti. Obravnavan je torej *pesniški jezik*, ki kot tak nujno ostaja znotraj saussurjevske teorije znaka, in ne *pesemski diskurz*, ki se vpiše v tisto, kar Benveniste imenuje semantični red. Tako konceptualiziranega monologizma poezije pa Bahtin ne protipostavlja živemu, konkretnemu, postajajočemu govoru romana, ki ga preči in pravzaprav poganja dialoškost, temveč ga protipostavlja *dialogiziranju jezikov* v romanesknem prostoru *raznojezičja*. Dialoškost je tukaj namreč skoraj izključno koncipirana kot družbeno-ideološki pojav v smislu množice sociolektov, idiolektov, dialektov, jezikovnih stilov, žargonov itd. In to je treba jasno poudariti: gre za jezike (*langues*) in ne za *govorico* (*langage*) ali za *diskurz* kot dejavnost govornice in jezika. To razlikovanje med *jezikom* in *govorico*, ki implicira tudi razlikovanje med jezikom in diskurzom, je seveda ključno. Pomagajmo si z Benvenistom: »Ta razlika, ki ni nujno upoštevana, je nujna: govornica, človeška sposobnost, univerzalna in nespremenljiva značilnost človeka, je nekaj drugega kot jeziki, vselej posamezni in spremenljivi, v katerih se govornica realizira.« (Benveniste 1988: 29) Človeško sporazumevanje je tisto, kar neločljivo zvezuje jezik in govornico: jezik kot govornico – torej kot intersubjektivno dejanje, in govornico kot jezik – torej kot sistem znakov (gl. Dessons 2006: 73). Ravno s konceptom izjavljanja oziroma diskurza intersubjektivnost sporazumevanja postane temeljni element govornice, obenem pa se jezik z izjavljanjem udejanja in konfigurira, torej postaja, saj je pred izjavljanjem po Benvenistu jezik zgolj možnost jezika (gl. Benveniste 1974: 81). Raznojezičje, kakor ga Bahtin pojmuje v spisu o liriki in romanu, naslovu spisa navkljub v veliki meri ostaja v okviru koncepta jezika, z izjemo nekaterih momentov, kjer

je že jasneje nakazan vstop v paradigmo diskurza. To pa se zgodi zgolj na mestih, kjer je govor o večglasju v romanu (gl. npr. Bahtin 1982: 72), ne pa na mestih, kjer Bahtin obravnava poezijo. Lahko pa bi rekli, da se tako opredeljeno raznojezičje vpisuje v eno postavk, ki jih v svojem predlogu definicije diskurza predlaga Marko Juvan, namreč diskurza »kot reda, sklopa, konvencij, ki posreduje med jezikovnim sistemom in posamezno izjavo oziroma besedilom (med *langue* in *parole*) in ki narekuje ustaljene tematike, jezikovne zvrsti in registre ter zagotavlja posebne obrazce za tvorjenje in razumevanje besedil« (Juvan 2006: 46).

Šele kasneje, deloma pa tudi v spisih, nastalih pred *Besedo v poeziji in besedo v romanu*, Bahtin natančneje konceptualizira dialoškost diskurza. To se zgodi z zasukom pogleda k *izjavi* kot osnovni enoti metalingvističnega proučevanja. Znova se spomnimo ugotovitve:

Dva pola teksta. Vsak tekst predpostavlja splošno znan (to je pogojen v okviru danega kolektiva) sistem znakov, »jezik« (čeprav jezik umetnosti) [...]. Tako je torej za vsakim tekstom jezikovni sistem. V tekstu se z njim ujema vse, kar je bilo ponovljeno in reproducirano ter vse ponovljivo in reproduktivno [...]. Hkrati pa se vsak tekst (kot izjava) kaže kot nekaj individualnega, enkratnega in neponovljivega, in v tem je ves njegov smisel (njegova zamisel, zaradi česar je bil ustvarjen). (Bahtin 1999: 289)

Pri Bahtinu ta drugi pol izjave stopa v dialoška razmerja z drugimi neponovljivimi teksti – izjavami. S tem v žarišču ni več zgolj »mali čas« kot družbeno-ideološka horizontala *raznojezičja*, temveč se vse bolj izrisujeta vertikala »velikega časa«, namreč transzgodovinska meddiskurzivnost, vpisana v tekst skozi transzgodovinsko *večglasje*, in ne le raznojezičje, in vsakokratna »živa« horizontala v smislu dogodkovnosti izjavljanja, v katerem se lahko v tekstu nakopičena večglasnost vsakič singularno aktualizira. V spisu o monološkosti poezije in raznojezičnosti romana Bahtin tako poeziji odvzema tudi temeljno razsežnost svoje filozofije: dogodek. V njem so upoštevani zgolj dialoški odnosi med jezikovnimi stili, raznimi družbenimi jeziki, socialnimi dialekti itd., ki naj, kot smo videli, v poeziji ne bi bili prisotni. Ni pa še natančno razvita koncepcija diskurzivne večglasnosti in tujeglasnosti v smislu diskurzivnih subjektnih pozicij v izjavi, kakor jih teoretik podrobneje razvije v *Problemih poetike Dostojevskega* (gl. Bahtin 2007: 205–230). V zvezi s to vrsto dialoških odnosov med jezikovnimi stili pa tudi poudari, da jih je kot dialoške mogoče pojmovati šele tedaj, ko predstavljajo »smiselne pozicije«, neke vrste »svetovne nazore« (208), torej tedaj, ko so dojeti z vidika diskurza in subjektnih pozicij v njem. V *Besedi v poeziji*

in besedi v romanu pa romaneskno raznojezičje večinoma ni obravnavano s tega zornega kota, povsem izključena pa je možnost notranje dialoščnosti pesemske subjektivitete in dialoga med različnimi subjektivnimi ravnmi pesmi.

Da bi z Bahtinom ovrgli njegovo lastno tezo o monološkosti lirike, se je treba torej ozreti k vsem ravnem in vrstam dialoščnosti, ne le k tisti, ki temelji na družbeno-ideološkem raznojezičju. Tukaj bomo pustili ob strani podrobnejšo klasifikacijo dialoških odnosov v diskurzu iz *Problemov poetike Dostojevskega*, ki se utegne izkazati operativna tudi pri praktičnih analizah pesemskih besedil, ter jo je smiselno obravnavati s pomočjo konkretnih primerov. Raje bomo kratko osvetlili njeno filozofsko ozadje.

Ena od ravnih dialoščnosti je *dialoški, relacijski ustroj subjektivitete*, ki ga Bahtin v zgodnjih filozofsko-antropoloških tekstih (kot sta *K filozofiji dejanja* iz leta 1918 in *Avtor in junak v estetski dejavnosti* iz let ok. 1920–1924) povezuje s filozofijo dogodka, in sicer na podlagi pojmov *jaz-za sebe*, *jaz-za drugega* in *zunajbivanja*. Kot ugotavlja Aleksander Skaza (1999: 360), ta uvid temelji na kritiki monolitnega razumevanja človeka. Dialoškost tako predpostavlja koncepcijo razsrediščene zavesti; Jola Škulj opozarja na Bahtinov uvid o neustreznosti kartezijske koncepcije subjekta kot *cogita* in navaja Bahtinove izjavo: »Jaz je tok izjav« (Škulj 1996: 37). Leta 1926 se ta definicija v razpravi *Slovo v žizni i slovo v poezii* (Beseda v življenju in beseda v poeziji), spisu Bahtina/Vološinova z močnim marksističnim predznakom, zaostri v opredelitev zavesti kot ideološkega pojava in proizvoda družbenega občevanja (gl. Bahtin/Vološinov 1982: 212), pri čemer je sleherni akt zavesti razumljen kot notranji govor, tok besed, intonacij in vrednotenj in posledično že kot družbeno dejanje, komunikacijsko dejanje. V drugače intonirani razpravi *Avtor in junak v estetski dejavnosti* pa Bahtin (1999: 117–155) govori zlasti o tem, da jaz nikoli ne sovпада sam seboj, jaz je vselej zadan, nikoli pa ne dan, vselej šele v postajanju. Pri Bahtinu iz tega spisa je postajanje subjekta utemeljeno na etiki zadanosti, vrednosti in smisla (gl. npr. Bahtin 1999: 141). Zadanost je zlita s kategorijo prihodnosti in postajanja, kajti šele prihodnost utemeljuje upravičenost jaza in obenem razveljavlja pretenzijo o »dejanskem« in »celostnem jazu« (140). Šele drugi pa lahko potrjuje jazovo zdajšnjo danost (kakor jaz zdajšnjo danost drugega), ga utrjuje, zaključuje, izpolnjuje. Vse to pa ravno zaradi položaja *zunajbivanja* kot »prostorskega, časovnega in smiselnega bivanja zunaj njegove celostnega življenja, zunaj njegove vrednostne naravnosti in odgovor-

nosti« (146), ki ga drugi zavzema glede na jaz. Dognanja o nezaključnosti, postajajočnosti jaza in njegovi dialoški pogojenosti bi bilo smiselno postaviti ob bok teorijam subjekta, ki se prav tako ne vpisujejo v kartezijansko tradicijo mišljenja subjekta kot permanentne samoprezenice, zmožne popolnega samozajetja (npr. ob linijo Schleiermacher – Novalis – Frank) in doženejo tako razplatenost kot časnost ustroja subjektivitete (oziroma individua in njegovega samozavedanja) ter utegnejo v navezavi na teorije diskurza predstavljati dobro izhodišče za rekonceptualizacijo pesemskega subjekta.

V spisu *Avtor in junak v estetski dejavnosti* pa je postavljen tudi temelj *estetske dialoškosti*, in sicer z vpeljavo specifičnega pojmovanja estetskega dogodka. Umetniško ustvarjanje je razumljeno kot temeljno dialoški dogodek, ki lahko nastane zgolj na ozadju dialoško ustrojene zavesti oziroma dveh neujemajočih se zavesti. Poudariti je treba, da v tovrstni koncepciji estetskega dogodka seveda ne gre le za nekakšno hermenevitično razsežnost dialoškosti v vsakokratni aktualizaciji teksta. Znotraj estetskega dogodka se dialogiziranje ne dogaja le na ravni (subjektov) teksta in subjekta – interpreta, temveč mora slednji (tudi v liriki: gl. Bahtin 1999: 185–191) stopiti v dialog z najmanj dvema diskurzivnima instancama teksta, korelativnima dejavnikoma umetniške celote« (20), ki sta prav tako v dialoškem odnosu in ju Bahtin imenuje avtor in junak. Ta različnost dveh diskurzivnih instanc temelji na »občem obrazcu temeljnega estetsko produktivnega razmerja, na intenzivnem *zunajbivanju* avtorja do junaka – v odnosu do vseh junakovih sestavin – prostorskih, časovnih, vrednostnih, pomenskih« (22). Avtor je »nosilec intenzivno aktivne celovitosti sklenjene celote«, gre za »presežek videnja in vedenja« (21), in to celost kot darilo podarja junaku. Bahtin tako izpelje princip transgredientnosti oziroma *zunajbivanja* avtorja kot diskurzivne funkcije glede na upodobljeni svet in junaka znotraj njega. Ta instanca, imenovana *čisti avtor* ali *prvinski avtor* je čisto upodabljačo načelo, ki se nahaja v delu *kot celoti*, in sicer tudi v liriki: »Ali ni vsak pisatelj (celo čisti lirik) vedno dramaturg v tem smislu, da vse beseda razdaja tujim glasovom, tudi podobi avtorja (in drugim avtorskim maskam)?« (296) Tako koncipirani avtor, namreč kot upodabljačo načelo, ki nikoli ne postane »upodobljeni (objektni) del dela« (295), pa pravzaprav povsem ustreza Foucaultovemu pojmovanju avtorske funkcije, ki sama po sebi omogoča simultano razpršitev subjektov v diskurzu (gl. Foucault 1995b: 34). Obenem pa, vsaj do neke mere ustreza tudi naratološkemu konceptu implicitnega avtorja, ki ga je uvedel Booth, zlasti pa nedavnim rekonceptualizacijam implicitnega avtorja v besedilni subjekt oziroma subjekt kompozicije (gl. npr. Hühn 2005).

Zmožnost subjekta »govoriti o svojem življenju skozi usta *drugega*« (Bahtin 1999: 102) je torej neizbežni pogoj za vsako umetniško dejanje, tudi lirsko. V spisu *Problem teksta v jezikoslovju, filologiji in drugih humanističnih vedah* iz let 1956–1960 naletimo na podobno tezo, vendar je tokrat poudarek z zavesti predstavljen na besedo, ki skriva v sebi glasove:⁴⁴ pogoj estetskega ustvarjanja je večglasnost, enoglasna beseda ni primerna za umetniški dogodek: »Vsak dejansko ustvarjen glas je vedno lahko samo *drugi* glas v besedi.« (Bahtin 1999: 296) Kot vsak estetski dogodek, tudi pesemski predpostavlja razliko v identiteti, jaz je v njem umeščen pod kategorijo drugega: »Estetska samoobjektivizacija avtorja – človeka v junaku mora podstaviti pod junakovo zavest transgredientno ozadje, ozadje, ki to zavest pretrga, avtor mora poiskati oporno točko zunaj junaka, da bi ta postal estetsko zaključen pojav – *junak*« (26, prim. 45). Ta razsežnost je, kot smo videli, povsem umanjala v spisu o monološkosti (jezika in zavesti) v liriki, čeprav Bahtin liriko v prvih spisih obravnava natanko s tega vidika.

Poleg tega, da spis *Beseda v poeziji in beseda v romanu* ne upošteva dognanj o zunajbivanju in o naravi estetskega dogodka (ki v primeru literature že predpostavlja diskurz), je eden od razlogov za odsotnost te razsežnosti tudi ta, da je v žarišču predvsem pesniški jezik, in ne pesem kot diskurz. Vsak diskurz, tudi pesemski, pa implicira ločenost izjave in izjavljanja, kar je v lingvistiki dokončno konceptualiziral Benveniste. To ločevanje je implicitno že zgodnjim Bahtinovim delom, kjer je obravnavano na primerih literarnih, a tudi polliterarnih in neliterarnih besedil (spoved, avtobiografija, biografija, lirika, žitje). Pri obeh teoretikih je ta strukturno-konfiguracijska razsežnost različnosti izjavljanja (in s tem »avtorja«) in izjave (in s tem »junaka) podkrepljena s filozofsko-antropološko razsežnostjo: pri Bahtinu z uvidom o razsredičenosti zavesti, konceptom transgredientnosti in estetskega dogodka, pri Benvenistu, kot bomo videli, s specifičnim konceptom izjavljanja in subjektiviranja (ter združbljenja) individua v diskurzu.

Z instancama avtor in junak torej zgodnji Bahtin razplasti subjektno monolitnost lirskega besedila. V kasnejšo teorijo poezije, kolikor nam je znano, njegovi uvidi iz dvajsetih let 20. stoletja niso neposredno prodrli, saj je bilo to nedokončano delo objavljeno šele leta 1972. Razlikovanje subjekta izjave in

⁴⁴Skaza (1999: 380) opozarja na kontinuiteto Bahtinove misli v tem pogledu oziroma na vrnitev k filozofskim izhodiščem v dvajsetih letih.

subjekta izjavljanja, ki je sorodno Bahtinovemu razlikovanju avtorja in junaka, so, kot smo videli, nekateri teoretiki bolj ali manj dosledno in uspešno vpeljali še v sedemdesetih in osemdesetih letih predvsem na podlagi Benvenistovih tez (kot npr. Stierle) ali na podlagi kombinacije Benveniste – Lacan (– Foucault) (kot npr. Easthope). Privzemanje teh Bahtinovitih stališč velja utrditi z drugimi izpeljavami posameznih teoretskih referenc, ki postopoma pripeljejo do konceptualizacije pesemskega subjekta in subjektne konfiguracije v pesmi, ki bi nadomestila tradicionalno pojmovanje lirskega subjekta.

Ducrotova polifonična teorija izjavljanja

Zanimivo tipologijo subjektivnih instanc, ki ne zadevajo zgolj literarnega diskurza, je podal lingvist Oswald Ducrot v osemdesetih letih prejšnjega stoletja.⁴⁵ Pri oblikovanju polifonične teorije izjavljanja v sklopu svoje pragmatične semantike se Ducrot izrecno sklicuje na Bahtinovo dialoškost, vendar je ne obravnava niti v njeni strukturalno-konfiguracijski razsežnosti, še manj pa filozofsko-antropološki. Ducrotov namen je razdreti prevzete in ukoreninjene predstave o eno(tn)osti govorečega subjekta. Lingvist se loti razgrnitve podmene, da polifonija ne obstaja zgolj v nizu izjav (tj., kot pravi, v besedilih), kakor je to pokazala literarna veda predvsem z Bahtinom, temveč se udejanja že na ravni posamične izjave (tudi vsakdanjega govora) (gl. Ducrot 1988: 170–171). V luči vprašanja o konfiguraciji pesemskega diskurza in subjekta v njem je poleg postuliranja polifonije, ki ni več zamejena na območje romana, in celo literarnega diskurza ne, temveč je značilnost vsakdanjega govora, zanimiva tudi Ducrotova (sicer zelo strukturalistična) opredelitev dvojice izjavljanje in izjava.

Ducrot v duhu, ki ga zasledimo tako pri Bahtinu in Benvenistu, najprej metodološko loči stavke od izjave in nato še izjavo od izjavljanja: »Izjava, ki je torej definirana kot fragment govora, se mora ločiti od stavka, ki je lingvistova konstrukcija, pripomoček za pojasnitev izjave.« (175) Izjavljanju pripiše Ducrot vsaj tri pomene; izjavljanje kot psihofizična dejavnost, izjavljanje »kot produkt dejavnosti govorečega subjekta, to je segment govora ali z drugimi besedami,

⁴⁵ Med slovenskimi prispevki potencialne in zagate Ducrotove teorije argumentacije in polifonije obravnavajo na primer Šumič-Riha 1988a, Šumič-Riha 1988b, Žagar 1991, Kržan 2008 in Habjan 2011.

tisto, kar sem prej imenoval izjava«, in navsezadnje izjavljanje v pomenu, ki ga privzame v razpravi, namreč kot dogodek, pojavitev izjave: »S tem izrazom bom označeval *dogodek, ki je prav pojavitev izjave*. Realizacija izjave je v resnici *zgodovinski dogodek: eksistenco dobi nekaj, kar prej ni obstajalo*, preden ni kdo spregovoril, in kar tudi potem ne bo več obstajalo. Prav tej trenutni pojavitvi pravim izjavljanje.« (178) Ducrot tukaj pravzaprav locira radikalno zgodovinskost slehernega diskurza, kakor jo tematizirata že Bahtin in Benveniste. Njegova definicija izjavljanja je na prvi pogled res kar precej zvesta dedinja Benvenistove. Spomnimo se Benvenistovega ločevanja med *izjavljanjem* in *izjavo*; slednja ustreza ravni *parole*, individualni in individualizirani rabi *langue*, *izjavljanje* pa je vsakič edinstven radikalno zgodovinski dogodek. Predmet teorije izjavljanja je po Benvenistu *dejanje – dogodek* proizvajanja *izjave*, in ne besedilo izjave (gl. Benveniste 1974: 80). Kmalu se izrišejo razlike med Ducrotovo in Benvenistovo definicijo izjavljanja. Ducrot svoj koncept izjavljanja namreč poveže s polifonično koncepcijo smisla. Razlikuje med smislom (*sens*) in pomenom (*signification*), pri čemer je pomen semantični pomen stavka, smisel pa deskripcija izjavljanja: »Govoreči subjekt s pomočjo svoje izjave posreduje neko določeno opredelitev izjavljanja te izjave. To je na prvi pogled paradoksalna misel, saj predpostavlja, da vsako izjavljanje prek izjave, ko jo nosi, referira nase.« (Ducrot 1988: 181) Ducrot si ravno s koncepcijo smisla kot deskripcije izjavljanja prizadeva ponazoriti, kako izjava v svojem izjavljanju plasti več glasov. Za razmislek o pesemskem diskurzu ta meta(pesemska) raven seveda ni zanemarljiva.

Šele s konceptualizacijo izjavljanja lahko po Ducrotu torej sploh konceptualiziramo tudi platenje glasov. Ducrot tako od empiričnega producenta kot izkustvenega elementa najprej loči diskurzivno konfiguracijo subjektivnih instanc: govorca G, govorca λ , izjavjalca/izjavjalce. Gre torej za trojno diskurzivno razplastitev, nanjo pa se lahko nalaga nadaljnja hierarhija »glasov«. Govorec G (ki bolj ali manj ustreza Benvenistovemu subjektu izjavljanja) je diskurzivno bitje, ki je v samem smislu izjave predstavljeno kot odgovorno za izjavo in izjavljanje, »G sodi v komentar izjavljanja« (Ducrot 1988: 202). V tem smislu se nahaja zunaj diskurzivne situacije (zunaj diegeze ali besedilnega sveta, če se izrazimo naratološko), čeprav je z njo temeljno povezan z instanco govorca λ , ki mu je priličen znotraj diegeze. Če je G diskurzivno bitje, je λ »svetno bitje«, je »popolna« *oseba*, ki ima med drugimi lastnostmi tudi to, da je tudi *vir izjave* (198–199). Ducrot poda razliko med tema instancama in diskurzivnim ravninama na primeru čustvenih medmetov; ti podajajo čustvo ne le s

pomočjo izjavljanja, temveč tudi v izjavljanju.⁴⁶ Drug primer je *etos*, »značaj« v govorništvu, ki ga govornik gradi na ravni izjavljanja z načinom »govorjenja, intonacijo, toplino ali resnobo, izbiro besed, argumentov« (200). *Etos* je tako pripisan govorniku G, kaj govornik reče o sebi kot objektu izjavljanja, pa zadeva govornika λ kot svetno bitje, vendar v retoriki ne gre zanj (prav tam). Pomembno je torej, da G spada v komentar izjavljanja, ki po Ducrotovem mnenju prispeva smisel, λ pa spada v »deskripcijo sveta«.

Naslednji tip diskurzivnega lika v drugi obliki polifonije je instanca izjavjalca oziroma izjavjalcev. Ducrot se pri tem izrecno sklicuje na Genettovo perspektivno središče (*centre de perspective*). Izjavjalci so instance, ki jim je mogoče pripisati stališča, ne da bi jim pripisovali besede v materialnem smislu. Govorec, ki poraja izjavo, poraja tudi izjavjalce in jim pripisuje stališča in gledišča, svoja pa manifestira tako, da se priliči enemu ali drugemu izjavjalcu (če jih je več). Konstelacija pa se lahko plasti še naprej, ko izjavjalci ene ravni porajajo izjavjalce druge ravni, s čimer se »izjavjalec nevarno približa govorniku« (223). Najboljši prikaz za smiselnost uvedbe instance izjavjalca je ironija. Na tem mestu je posebej pomembno, da Ducrot poudari, da se obe obliki polifonije (Govorec – izjavjalci, Govorec – govorec) lahko pojavljata hkrati, kar je z vidika našega vprašanja o konfiguraciji subjektov v liriki posebej pomembno. Pri tem je zanimivo, da slovenski raziskovalci v svoji nedavni obravnavi Ducrota tega poudarka ne omenjajo, še bolj verjetno pa je, da ga namerno ne upoštevajo, ter obravnavajo le eno obliko polifonije. Jelica Šumič-Riha in Jernej Habjan izpustita govornika λ in izjavjalca po vsem sodeč priličita subjektu izjave, govornika G pa subjektu izjavljanja (gl. Šumič-Riha 1988a: 258, Habjan 2011: 259). Marko Kržan pa govori o triadnem konceptualnem aparatu pri Ducrotu (2008: 75). Vendar pravzaprav ne gre za trojno razplastitev: empirični producent – govorec – izjavjalec, temveč za četverno: diskurzivna instanca govornika s samo konceptualizacijo razlike med ravnjo izjavljanja in izjave vselej razpade

⁴⁶ »Če nastopa čustvo v deklarativnih izjavah kot izjavljanju zunanje, kot objekt izjavljanja, pa ga medmeti umeščajo v samo izjavljanje, saj se izjavljanje kaže kot neposredni učinek čustva, ki ga izraža. Zato bom rekel, da je bitje, ki mu je v medmetu pripisano čustvo, G-govorec, dojet v svojem izjavljalskem angažmaju. V deklarativnih izjavah pa je to čustvo pripisano λ-ju, to je svetnemu bitju, ki ima med drugimi lastnostmi tudi to, da izjavlja svojo žalost ali veselje. (Splošno rečeno, bitje, ki ga označuje zaimsek *jaz*, je zmerom λ, tudi če je identiteta tega λ dostopna samo na ta način, da se pojavlja kot G).« (Ducrot 1988: 199)

na govorca λ (subjekt izjave) in na govorca G (subjekt izjavljanja). Izjavljalec pa je še dodatna subjektna instanca, ki lahko prehaja od ravni izjavljanja na raven izjave, torej ga je mogoče priličiti G-ju, subjektu izjavljanja, ali pa λ -ju, subjektu izjave, lahko pa se sploh nikomur ne priliči.⁴⁷ To potezo teoretikov gre najbrž pripisati temu, da se pri svoji obravnavi ukvarjajo z vsakdanjo govorico, kjer se ta razplatenost zagotovo manjkrat pojavlja v primerjavi z literarnim diskurzom. Tu je konceptualizacija razlike med izjavo in izjavljanjem oziroma med *discours* in *histoire*, dvojico, ki jo klasična naratologija prevzela prav od Benvenista, ključna že zato, ker je v literarni diskurz v večji meri in z drugačnim namenom uporablja postopek »uzgodbljanja« (ter s tem oblikovanja »zgodbenega« ali »besedilnega sveta« oziroma diegeze), ki pa je, kot ugotavljajo sodobne teorije pripovedi, ključen način človekovega opomenjanja sveta. Teorija lirike je razliko med ravno izjavljanja in izjavo zanemarjala, v veliki meri tudi zato, ker je lirski govor povezovala z neposrednim spontanim govorom lirskega subjekta, ki ga je pogosto priličila kar empiričnemu avtorju. Naše ukvarjanje z Bahtinom, Ducrotom in Benvenistom je na tem mestu motivirano prav z namenom pokazati, da tako vsakdanji govor (Ducrot) kot pesniški govor (zgodnji in pozni Bahtin) ireduktibilno implicirata razpad na izjavljanje in izjavo.

Ducrotovo platenje subjektivnih instanc je z naše perspektive zanimivo in pomembno zato, ker to razplatenost izjavnih ravnih postulira na ravni izjave, in ne le besedila, ter jo vključi v splošno teorijo govornice. Tako z vidika teorije govornice in lingvistike osvetljuje številne zgodovinske in sodobne, teoretske in avtopoetske premisleke o ne-enosti subjekta (v govornici in s tem tudi v poeziji). S to strogo lingvistično koncepcijo razplatenosti govornih – izjavnih instanc, lahko torej ovržemo tudi morebitne metodološke zadržke pri prenosu nekaterih sorodnih literarnoteoretskih konceptov, ki niso bili vzpostavljeni na primerih pesmi, temveč predvsem na pripovedni prozi, na poezijo.

Kakšne pa so pomanjkljivosti Ducrotove teorije? Ducrot izdelal le tipologijo subjektivnih izjavnih instanc in pokaže le na nekatera možna artikulacijska

⁴⁷ Kot primer te mobilnosti poda Ducrot samoironijo; nekdo napove deževno vreme, vreme pa je navsezadnje čudovito, zato se oseba ponorčuje iz sebe in reče: Kot vidite, dežuje. Govorec G, ki je odgovoren za izjavljanje, priliči subjekta izjavjalca ironiziranega gledišče govornicu λ , – nevednemu vremenoslavcu. G torej izvršuje tako izjavo vremenoslavca kot izjavljanje norčevanja iz izjave izjavjalca, od katerega se distancira.

subjektna sidrišča, ki jih morajo glasovi, gledano z bahtinovske perspektive, šele naseliti. V tem smislu Ducrot izvede formalizacijo Bahtinovega dispozitiva avtor – pripovedovalec – junak (gl. Habjan 2011: 259). Že Jelica Šumič-Riha ugotavlja, da Ducrotu manjka prav koncept subjekta, in ta problem nato osvetli skozi prizmo lacanovske teorije subjekta (gl. Šumič-Riha 1988a, 1988b).

To pomanjkljivost oziroma problematičnost, namreč odsotnost koncepta subjekta, še bolj pa subjektivacije, si velja ogledati tudi prek ključne razlike med Benvenistovo in Ducrotovo teorizacijo izjavljanja. Drži, da tudi Ducrot, enako kakor Benveniste, diskurzivni subjekt loči od empiričnega govorca. S tem se oba oddaljita od psihologističnih temeljev pri opredelitvi subjekta govora. A vendarle s ključno razliko. Ducrot vprašanje subjekta, še bolj pa subjektiviranja pušča ob strani: »Ne rečem, da je izjavljanje dejanje nekoga, ki izreka izjavo. Zame je izjavljanje preprosto dejstvo, da se izjava pojavi, zato na ravni začetnih definicij ne bi rad opredelil svojega stališča do avtorja izjave. Ni se mi treba odločiti, ali avtor sploh je in kdo je.« (Ducrot 1988: 178) Kot smo že omenili, je pri Benvenistu konceptualizacija izjavljanja bistveno zvezana s subjektiviranjem. Ducrot pa z odsotnostjo koncepta subjekta in subjektiviranja lahko odvzame izjavljanju vsako antropološko in etično razsežnost, ki jo implicira Benvenistova teorija govornice. To izhaja tudi iz Ducrotovega postulata o samonanašalnosti izjavljanja oziroma o smislu kot deskripciji izjavljanja; subjektne pozicije, ki jih je mogoče postulirati šele s postuliranjem ravnine izjavljanja, služijo za karakterizacijo izjavljanja: izjava skozi te pozicije opisuje svoje izjavljanje. Vendar od tod izhaja, da te subjektne pozicije ne izražajo gledišč oseb, ki se jim lahko priličijo, saj gre za samonanašalno krožnost: »kar je bilo izrečeno, ni nikdar istovetno tistemu, kar je govoreči subjekt hotel reči« (Šumič-Riha 1988a: 260). Izjava sploh ne more zrcaliti teh stališč, saj je med svetom in besedami prepad. Govorci v tej koncepciji ne prevzemajo odgovornosti za gledišča, izražena v njihovih izjavah. Pomen in smisel se pri Ducrotu generirata v zaklenjenosti samoreferiranja vase – brez zunanje reference in brez situacije izjavljanja.

Na tej točki se razkrije še ena temeljna razlika z Benvenistovo koncepcijo diskurza in izjavljanja; Ducrot metodološko in nazorsko očitno ostaja na ravnini semiotike, kakor jo opredeljuje Benveniste. Ravnina semiotike je neodvisna od vsake reference, kot področje jezikovnega znaka je čisto identična s samo seboj. Pomen in smisel se pri Ducrotu generirata v zaklenjenosti vase samo-

referiranja – brez zunanje reference in brez situacije izjavljanja. Benvenistov koncept izjavljanja (in lahko pristavimo, da tudi Bahtinov koncept izjave) pa je postavljen v sfero semantike; pomenjanje v izjavljanju je nujno v odnosu do sveta, je »odprtost v svet«, ki je »absolutno nepredvidljiva« (Benveniste 1974: 21). Semantika predpostavlja vključenost referentov (64). Semantika in izjavljanje predpostavljata (ne neproblematičen) vozle človeka, sveta in govorice.

Poudariti je treba še en moment, na katerega opozori Jelica Šumič-Riha: pri Ducrotu govoreči subjekt »'obstaja' le, kolikor se priliči govorcu ali izjavljalcu, a to priličenje ni nikdar popolno, zmerom pusti neko sled govorečega subjekta v izjavi, neki neujemljiv preostanek« (Šumič-Riha 1988a: 262). Šlo naj bi za »izvirni nesklad« (prav tam), ki pa ga Ducrotova teorija ne tematizira; ne tematizira namreč subjekta, ki je pred vsako identifikacijo. Čeprav pri rekonceptualizaciji pesemskega subjekta ne bomo ubrali psihoanalitične poti, ki jo Jelica Šumič-Riha daje slutiti v ugotovitvi, da Ducrot ne tematizira »izvirne subjektive neprilagojenosti označevalcu« (prav tam), hočemo poudariti izpostavitve momenta, ki subjektivitete ne priklene (zgolj) na identifikacijo oziroma na identiteto. Od tod lahko za namen razmisleka o subjektu v pesmi izpeljemo tudi zaključek, da Ducrot poda nekatere možne artikulacijske in identifikacijske pozicije subjekta v govoru, čeprav mu temeljno umanjka teorija subjekta. Obenem pa *per negationem* napotuje tudi na neimenovana in neznana bežišča – bežišča, če mislimo subjekt kot identiteto – oziroma (če se odredimo identifikacijski logiki) na druga artikulacijska sidrišča, ki se ne prikrivajo s semantično-leksikalno ravnino izjave. To diskurzivno plast, kot bomo videli, obširno teorizira Meschonnicova poetika diskurza.

Bahtinova in Ducrotova teorija torej razgrneta pluralnost subjektivnih instanc v diskurzu, in sicer v sleherni vrsti diskurza, s tem pa tudi v pesemskem diskurzu. Zato predstavljata smiselna teoretska temelja, na katera se bomo oprli. Kot teoriji (splošne) govorice po teoretskem dometu presegata, konceptualno dopolnjujeta in osvetljujejeta tudi novejša aplikacije naratoloških konceptov na poeziji (gl. Hühn 2005, Schönert, Hühn in Stein 2007), z vpeljavo koncepta gledišča oziroma izjavljalca v splošno teorijo govorice pa nadgrajujeta tudi Benvenistovo razlikovanje med subjektom izjavljanja in subjektom izjave, h katerima pridajata še dodatno artikulacijsko žarišče subjekta v govoru.

Benveniste: subjektiviranje v govorici

Eden osrednjih principov in eno najdaljnosežnejših ter najvplivnejših dognanj Benvenistove teorije je vez med subjektiviteto in govorico, ki jo Benveniste razvije v razpravi o subjektivnosti v govorici iz leta 1958. Nanjo so se nato sklicevale in jo večinoma precej preoblikovale različne poststrukturalistične teorije »subjekta-v-jeziku/govorici«. Subjektivnost je po Benvenistu temeljna lastnost govorice, ki naddoloča celo njeno sporazumevalno funkcijo. Kako Benveniste razume subjektivnost? Navedimo daljši odlomek:

»Subjektivnost«, o kateri tu razpravljamo, je govorceva zmožnost, da se postavi kot »subjekt«. Definirana ni z občutjem, ki ga kot živo bitje doživi vsak sam (kolikor lahko iz tega občutja napravimo stanje, je to le odsev), ampak kot psihična enota, ki transcendira celoto doživetih izkušenj, ki jih zbira in s tem zagotavlja trajnost zavesti. No, menimo, da je ta »subjektivnost« – pa naj bo postavljena v fenomenologijo ali v psihologijo – zgolj pojavitev temeljne lastnosti govorice v človeškem bitju. »Ego« je tisti, ki reče ego. Tu najdemo temelj »subjektivnosti«, ki je **določena z jezikovnim statusom osebe.** (Benveniste 1988: 282)

To zmožnost subjektivacije v govorici in z govorico Benveniste torej pojmuje kot inherentno govorici. Govorica, njeno udejanjenje v diskurzu in subjekt so v temelju neločljivi: brez subjekta ni govorice in brez govorice ni subjekta. Po Benvenistu je subjektivacija prvenstveno govorne narave. Ne glede na to, kako jo pojmuje (kot samozavedanje, samoobčutje itd.), subjektivnost neposredno izvira iz dejavnosti govorice, ki je njen prvi pogoj. Benveniste se torej ne vpisuje ne v paradigmo, ki verjame v predeksistentnost jezika subjektu, pa tudi ne v paradigmo, ki zagovarja predeksistentnost subjekta govoru in s tem govorici. V tej teoriji je ključen preplet pojmov subjektivitete, govorice, govora, intersubjektivnosti in zgodovinskosti. Benveniste namreč postulira intersubjektivno, diskurzivno in dogodkovno naravo subjekta, obenem pa subjektivno, dogodkovno in intersubjektivno naravo govorice.

Tako kot po Bahtinu se tudi po Benvenistu subjekt konstituira dialoško, medinindividualno;

samozavedanje je možno šele prek skušnje nasprotja [...]. *Jaz* uporabim le, kadar se obračam na koga, ki bo v mojem nagovoru *ti*. Ta pogoj je konstitutiven za *osebo*, ker implicira vzajemnost, da jaz postanem *ti* v nagovoru tistega, ki se bo tedaj, ko pride do besede, označil z *jaz*. To pa je načelo, katerega posledice se razširijo na vse strani. Zato, ker se vsak

govorec postavi kot subjekt, je govornica možna le tako, da govorec v svojem govoru napotuje na samega sebe kot na *jaz*. Zaradi tega *jaz* postavlja neko drugo osebo, ki postane, čeprav zunaj tega, kar sem »jaz«, moj odmev, ki mu rečem *ti*, in ker mi reče *ti* [...]. Jezikovno osnovo subjektivnosti smo odkrili v neki dialektični realnosti, ki obsega oba termina in ju definira s pomočjo njunega vzajemnega odnosa. (Benveniste 1988: 282–283)

Ta *jaz* se v Benvenistovi izvorni teoriji izjavljanja – kar pa ne velja za njene številne nadaljevalce (gl. Dessons 2006: 131–150) – nanaša na *individualno govorno dejanje*, v katerem je izrečen in »v katerem označuje instanco govorca in ima le sočasno referenco« (Benveniste 1988: 284). Teга govorca oziroma subjekta izjavljanja (*l'éconciateur, le sujet de l'énonciation*) v Benvenistovi teoriji ne smemo zamenjevati z govorečim subjektom oziroma govorcem (*le sujet parlant, le locuteur*). Benveniste namreč ugotavlja, da *jaz* ni reprezentacijski, temveč je indikativen: realnost, na katero napotuje, je govorna – diskurzivna realnost, znotraj katere se vzpostavlja (283–284). V diskurzu, v katerem se *jaz* pojavi, *jaz* namreč ne napotuje niti na neki splošen pojem ali stvar niti na neko vselej isto osebo, ki bi bila njegov nespremenljivi referent, saj je na razpologo prav vsem osebam, ki si ga v komunikaciji medsebojno izmenjujejo. Tak *jaz* potemtakem sploh ni jezikovni znak in se ne vpisuje v benvenistovski semiotični red, temveč deluje v semantični ravnini, torej zgolj v izjavljanju.

Pri tem je bistven še naslednji konceptualni obrat: vsakič gre za vnovič konstituirani subjekt v instanci diskurza, zato subjekt izjavljanja ne more biti izenačen z individuom kot govorcem oziroma z osebo: vsi smo individui – govorniki, ki uporabljamo jezik, v konceptu subjekta izjavljanja pa je impliciran tudi vpis individua v diskurz in s tem proces subjektivacije, tako individua kot diskurza. Osvetlimo ravni izjave in izjavljanja tudi z vidika *jaza*. Izjava je, kot smo že večkrat poudarili, po Benvenistu *parole*, zgolj »tekst« izjavljanja. V procesu diskurza se *jaz* pojavlja kot dvojna instanca: »instanca *jaz* kot referent in instanca govora, ki vsebuje *jaz*, ki referira« (284). *Jaz* v Benvenistovi teoriji diskurza torej ni samo subjekt izjave, niti samo subjekt izjavljanja, temveč oboje. Benveniste pa dvojico zaimkov *jaz* in *ti* postavlja na drugo raven kot druge osebne zaimke. *Jaz in ti* sta *instanci govora, osebi diskurza*, ki zavzemata ravnino izjavljanja, ostali zaimki pa »pripadajo skladnji jezika«. So reprezentacijski, referencialni in zavzemajo raven izjave. *Jaz in ti* pa sta kot diskurzivni instanci izjavljanja nosilki antropološke in etične dejavnosti govornice. Ne smemo namreč pozabiti na odnos med govornico in zunajdiskurzivnim svetom v tej teoriji. Benveniste se ne izogne mišljenju reference in vsakokratne

situacije govora, uvidi namreč radikalno zgodovinskost subjekta in govornice, zato »pomenjanje« z vidika Benvenistovega semantičnega reda pravzaprav ne referira na »pomen«, temveč zlasti na situacijo: govornica, ki jo individuum subjektivizira medindividualno, in se s tem dejanjem vsakič znova postavi kot subjekt, v instanci diskurza, ki je odvisna od situacije – konteksta govora, sodeluje v postajanju diskurzivnega in zunajdiskurzivnega sveta, ki ga obenem semantizira in interpretira. Govornica torej zgodovinsko oblikuje svet, družbo, kulturo. Benveniste za Humboldtom ugotavlja, da imamo v zgodovinsko vselej opravka zgolj z govorečim človekom. Benvenistova lingvistika tako razpre nove možnosti za govor o človeku: govornica je zanj *interpretant* družbe in človekove dejavnosti nasploh in v tem je zgodovinsko-antropološka razsežnost njegove teorije diskurza. Poudariti velja, da v njej ne gre za monologičnost lingvistike individualističnega subjektivizma, kakor jo oriše Vološinov (2008: 115–136), čeprav se, kot rečeno, Benveniste z razumevanjem jezika kot delovanja (*Ergon*) zagotovo vpisuje v Humboldtovo vejo. Tu ni nikakršne monologičnosti, saj tudi Benveniste, kot je razvidno iz zgornjega navedka o medindividualnem subjektiviranju, teoretizira »dvostranskost besede«, dialogičnost diskurza *in* subjektiviranja. Dogodkovna subjektivacija v diskurzu je tako vsakič že tudi socializacija oziroma udružbljenje, saj Benveniste (1988: 283) izrecno zapiše, da njegov koncept izjavljanja in subjektivizacije v govornici izniči razliko med individuum in družbo. S tem je v tem konceptu implicitno upoštevan tudi vdor družbenih, ideoloških, političnih, kulturnih razmerij v diskurz. To pa implicira, da vsakokratna subjektivacija obenem nosi v sebi možnost »desubjektivacije« skozi dominacijo in nadzor dominantnih oblik pomenjanja, ki jih naddoločajo družbeni kodi, reprezentacije, ideologija itd. Ti pa so vselej tudi že diskurzivni, saj po Benvenistu brez govornice, ki se udejanja v diskurzu, ni ne družbe ne individuov. Iz Benvenistovih izpeljav namreč sledi, da govornica, znotraj katere se dogaja tako subjektivacija kot udružbljenje, zajema družbo in ni zgolj ena od družbenih institucij (prim. Michon 2010: 107–121).

Tako kot pri Bahtinu je tudi pri Benvenistu vsako izjavljanje kot dejanje govornice vsakič edinstven, neponovljiv dogodek. V njem se individuum, ki reče jaz in nagovarja ti-ja, vsakič na novo konstituira kot subjekt. Konstituiranje subjektivitete v govornici ne pomeni, da pred diskurzom ni subjekta, temveč da ni mogoče postulirati »identične identitete« subjekta med enim in drugim izjavljanjem. Benveniste s tem postulira dogodkovni in časni ustroj subjekta. Njegova teorija izjavljanja torej implicira kritiko jaza in zavesti, utemeljenih na

stalnosti, povezani s ponavljajočo se rabo zaimka *jaz* nekega individua (gl. tudi Dessons 2006: 111). Čeprav Benveniste svojega koncepta subjekta ne razvije podrobno oziroma ga teoretizira predvsem na jezikoslovno-antropološki ravni s teorijo diskurza ter v izjavni poziciji *jaza*, je njegovo razumevanje nedvomno kritika filozofskih koncepcij subjekta, utemeljenih na principih permanentne identitete, substance, samoprisotnosti in refleksije.

Benvenistov subjekt izjavljanja, ki ni subjekt izjave, ni refleksijska instanca, temveč je diskurzivna instanca, ki to refleksijskost subjekta izjave omogoči v diskurzu. Tudi konceptualno razlikovanje med govorcem (*locuteur*) ali pošiljateljem v teorijah informacije, na katerih se utemeljuje literarna pragmatika, in subjektom izjavljanja v Benvenistovi teoriji, na katerega smo opozorili v uvodnem poglavju, zdaj dobi jasnejšo utemeljitev: lahko rečemo, da prvi koncept predpostavlja trdni koncept subjekta, drugi pa procesualnega oziroma dogodkovnega. Benvenistovo lingvistiko procesa subjekta bi bilo treba torej dopolniti z drugačnim filozofskim modelom subjekta, kar bomo v nadaljevanju tudi poskusili.

Kako se potem zastavlja vprašanje pesemskega subjekta? Če pesem razumemo kot izjavljanje, se tudi v pesmi konstituira in konfigurira subjekt. Glede na to, da je pesem specifičen umetniški modus pomenjanja v izjavljanju, si je treba postaviti ponovno vprašanje o specifikah tega subjekta pesmi, njegovem pomenu in načinu njegove konfiguracije in artikulacije. Benvenistov subjekt govornice se postavlja in vzpostavlja kot subjekt v izjavljalnem aparatu, kot subjekt izjavljanja *in* kot subjekt izjave. Z intervencijo Henrija Meschonnicca, ki bo sledila po kratkem ekskurzu o Benvenistovih zametkih razvijanja teorije pesniške govornice, se bo fokus zato preselil z zgolj izjavljalnih artikulacijskih mest, ki smo jih skozi sprehod po različnih referencah obravnavali doslej (lirska persona, subjekt izjave, subjekt izjavljanja, gledišče/izjavljalec, umetniško gledišče) še v druga subjektna žarišča pesmi.

Benvenistovi zapiski o Baudelairu kot nastavki za teorizacijo pesniške govornice

Subjektivacija v govornici, konceptualizacija diskurza kot izjavljanja – pojmovanega kot dejanje izjave, ki ga je treba razlikovati od izjave, Saussurjeve *parole*, razlika med semantičnim in semiotičnim redom – to so torej glavne premise in

osrednji pojmi benvenistovske lingvistike diskurza. Vsi ti koncepti omogočajo tudi teorizacijo literature, ki pa je Benveniste ni razvil, vsaj v svojih dokončanih in za življenja objavljenih delih ne.

Kot smo že omenili, Benveniste leta 1969 v članku »Sémiologie de la langue« vpelje razlikovanje med sistemi semiotičnega pomenjanja (npr. vljudnostne kretnje ali indijske *mudre*) in sistemi semantičnega pomenjanja (»kjer avtor vnese pomen v delo«: Benveniste 1974: 259), tj. sistemi umetniškega pomenjanja. Pomenjanje v umetnosti je izključno semantično:

Pomenjanje v umetnosti torej nikoli ne napotuje na konvencijo, ki bi jo udeleženci sprejemali enako. Člene tega pomenjanja je treba odkriti vsakič posebej, številčno so neomejeni, njihov značaj pa je nepredvidljiv, torej jih je treba v vsakem umetniškem delu na novo izumiti, skratka, ni jih mogoče vzpostaviti kot institucijo. (Benveniste 1974: 59–60)

Govorica je edini sistem pomenjanja, v katerem se hkrati udejanjata tako semiotični kot semantični red. Vendar Benveniste ugotavlja, da je med semio-
loškim in semantičnim redom v govorici vselej nepremostljiva vrzel. Zato na koncu svojega članka poziva k » uvedbi nove razsežnosti pomenjanja: diskurza« (66), s katero bi presegli lingvistiko, ki je utemeljena na konceptu jezikovnega znaka. Benveniste obenem poziva k »translingvistiki besedil, del, k vzpostavitvi metasemantike« (prav tam).⁴⁸ Od leta 2011 naprej imamo po zaslugi Chloé Laplantine priložnost prisostvovati razvijanju te translingvistike, in sicer v rokopisnih zapiskih, ki so večinoma nastajali leta 1967 in so ostali v obliki fragmentov. Benveniste je po vsem sodeč pripravljaval članek, morda celo knjigo o Baudelairovi poetiki (gl. Laplantine 2011: 133). Ti zapiski pričajo o pomenu, ki ga je pripisoval pesniški govorici tudi v lingvistiki izjavljanja in teoriji govorce nasploh. Večina prvih interpretov tega rokopisa, denimo Chloé Laplantine, Gérard Dessons in Jean-Michel Adam se strinja, da med lingvističnimi stališči, ki jih je Benveniste razvijal v svojih objavljenih člankih o jezikoslovju, in njegovimi dognanji o pesniški govorici obstaja trdna povezava in kontinuiteta. V 361 lističih o Baudelairu pride do enakega uvida o sistemu umetniškega pomenjanja kakor v članku *Semiologija jezika*: tako kakor vsi drugi sistemi umetniškega pomenjanja, tudi literarno delo tvori edinstven sistem enot. Teh enot pa ne smemo zamenjevati z jezikovnimi, tj. z jezikovnimi znaki, saj te singularne enote dobijo vrednosti, ki so ustvarjene po načelu

⁴⁸ Benvenistova metasemantika povsem ustreza Bahtinovi metalingvistiki.

singularnih razmerij in vsakič ustvarjajo edinstven sistem: pri tem gre za elemente, katerih vrednost je relacijska, enako kot v Saussurjevem sistemu jezika, vendar s ključno razliko, da se te singularne vrednosti vzpostavijo s sintagmatiko in paradigmatiko, ki sta lastni izključno posamični pesmi: »To je posebna govornica, ki ni več vsakdanja govornica, čeprav jo tvorijo enake enote, to pa zato, ker ustvarja svoj lastni sistem, oblikovan po svojih lastnih kategorijah in funkcijah.« (B 12, f° 12) Čeprav vsako literarno delo ustvari svoj lastni sistem pomenjanja, je vendarle mogoče določiti spremembe v delovanju in naravi sintagme in paradigme v pesniški govornici:

V poeziji se sintagma razteza preko svojih slovničnih meja; zajema primerjavo, nadvse obsežno sobesedilo, včasih rimo. Lahko bi jo poimenovali simforija, simpatem. Simforija. Paradigma je spominska in emocionalna. Ikonija zažene asociacije, ki niso le semantične ali pojmovne, temveč patematične. (B 12, f° 6 / f° 58)

V Benvenistovih zapiskih o Baudelairu vsepovsod naletimo na različice osrednje teze, da je pesniški znak, ki nastane znotraj jezikovnega znaka, temeljno povezan s čustvom:

Pesniški znak je res materialno istoveten jezikovnemu znaku. Toda razpad znaka na označevalca in na označenca ne zadostuje več: treba je dodati novo razsežnost, razsežnost evokacije, ki ne referira več na »resničnost« (ki je koncept vsakdanje govornice), pač pa na »pesniško vizijo resničnosti«. (B 12, f° 5 / f° 57)

Benveniste večkrat navede znano izjavo W. C. Williamsa: »Poezija je govornica, nabita s čustvom. Ritmično organizirane besede« Po Benvenistu pesniška komunikacija sestoji iz posredovanja čustva, povezanega z besedami, ki ga nosijo in ikonizirajo (B 12, f° 4 / f° 56). Zato je za obravnavo pesniške govornice nujno treba iznajti popolnoma novo terminologijo (B 13, f° 12 / f° 72). Benveniste postopoma uvaja nove pojme, s katerimi bi bilo mogoče zgrabiti pesniško komunikacijo: *ikonija*, *evokacije*, *simforija*, *patem* itd. Pri tem je treba poudariti, da Benveniste strogo razlikuje med *opisovanjem čustva* in *podajanjem čustva*: »Pesnik prenaša izkustvo, ne opisuje ga ... podaja čustvo, in ne ideje čustva. Naloga pesnika je prenesti to čustvo, to izkustvo v jezikovno obliko, ki to izkustvo evocira prek podob, in jih ne izreka z mislimi, to pa počne z izbranimi znaki in v specifičnih sintagmah.« (B 12, f4° / f° 56)

Chloé Laplantine leta 2011 v knjigi *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème* (Émile Benveniste, nezavedno in pesem) pravilno ugotavlja, da »opisovanje

čustva pomeni referencialni odnos do sveta, podajanje čustva pa pomeni njegovo proizvajanje« (202), pri čemer trdi, da skuša Benveniste čustvo in ikono postaviti za ključna koncepta svoje teorije pesniške govorice. Nasprotno pa Gérard Dessons (2012) ugotavlja, da je dovršen del Benvenistovih zapiskov, kar zadeva analitične postopke, še zakoreninjen v paradigmi tradicionalne stilistike in estetike in utegne proizvesti psihologizme, čeprav se zapiski ponekod že usmerjajo k poetiki. Kljub tem zadržkom se nam zdi smiselno upoštevati predvsem tiste lističe, iz katerih je razvidno, da ikona in podoba Benvenistu pomenita predvsem diskurzivno-umetniška koncepta. Pesniška govorica *podaja čustvo* tako, da ga *transponira*, čustva ne opisuje. Pesniška govorica ni sredstvo za *drugačno izrekajanje stvari*, njenega pomena ni mogoče reproducirati s postopkom dekodiranja, s katerim bi prišli do denotacije čustva. Pesniška govorica po Benvenistu ustvarja svojo lastno referenco (B 6, f°2/ f°2), je samoreferenčna, medtem ko *patem*, ki ga Benveniste postavlja kot dominantno referenco pesniškega jezika, ni stanje, ki bi bilo povsem zunanje diskurzu, temveč je sočasen z njim, *postaja* skupaj z diskurzom. Po Benvenistu je intenca pesmi afektivna (B 20, f°14/ f°208), emotivna (B 6, f°2/ f°2), »'pomen' je znotraj besed, spremlja ga 'čustvo', ki je izzvano s tem, da je neka beseda z drugo spojena v edinstveno vez« (B 20, f°8/ f°202).

Raziskovanje pesniške govorice v *Rožab zla* torej privede Benvenista do sklepa, da jezikovni znak ni več operativen koncept za proučevanje pesniške govorice. Kot smo omenili, se ta misel pojavlja tudi na koncu članka »Semiotologija jezika«, vendar Benveniste tam cilja na izjavljanje nasploh, in ne le na pesniško izjavljanje. Benveniste zato išče nove izraze za označitev pesniškega znaka in predlaga več kombinacij: včasih govori o *eikazmu*, ki ga sestavljata *evokant* in *evocirano* (gl. npr. B 12, f°5/ f°57), drugič spet o *ikoni*, ki jo tvorita *ikonizirano* in *ikonizirajoče*. Referent je označen kot *patem* (B 13, f°4/ f°64), ponekod kot *afektiv* (B 20, f°14/ f°208). Naslednji navedek dobro ponazori, kako Benveniste razume proces ikonije in kako to vpliva na vzpostavljanje sintagmatskih in paradigmatičnih razmerij v pesemskem sistemu:

Ikonizirajoče si prizadeva kar najbolj poustvariti patični vtis, *ikonizirano* pa je posledično označenec, ki ga dojame imaginacija. Tako se bo NOČ [NUIT] v smislu ikone razlikovala od noči v smislu znaka, četudi jo pesnik uporabi tudi kot znak (»noč in dan«) in bo vsakič drugačna. Ikonizirajoče *noč [NUIT]* se paradoksalno poveže z ikonično resnico, ki se razlikuje od znakovne resnice – poveže se namreč z ikonizirajočim *blešči [LUIT]* (*luisant comme ces trous où l'eau dort dans la nuit [...] et la rime reluit*). Ikoničnost NUIT

je tedaj prostranstvo, kjer vlada določena jasnost (*cf. IV vaste comme la nuit et comme la clarté*), drugačna od dnevne jasnosti. (B 12, f°₃ / f° 55)

Benveniste nenehno poudarja singularnost sistema pesniškega pomenjanja, ki jo ustvarjata krovna principa ekvokacije in ikonije. Obenem pa vseskozi poudarja tudi neko drugo singularnost, singularnost živetja in čutenja singularnih subjektov: »Pesniška govorica želi pred vsem drugim izrekati bitja, jih imenovati v njihovi edinstvenosti, jih predstavljati in dati čutiti kot edinstvena.« (B19, f°₅/f°191) Pesem v svojem edinstvenem sistemu *transponira* in *konfigurira* tisto, kar Benveniste imenuje še-nikoli-zaznano (B 22, f°₃₀/f°282), to pa tako, da energija pomenjanja, ki jo proizvede edinstven spoj »pesniških znakov« v diskurzivni kontinuiteti, kjer so vsi elementi povezani prek odnosov evociranja, ostane vpisana v pesem, ki zmore v vsakem novem izjavljanju pesmi pri bralcu sprožiti edinstveno dialoško transformacijo spričo »tega edinstvenega čustva edinstvenega subjekta« (B 20, f°₁₀/f°204). Benveniste poudari transformativno razsežnost umetnosti: »Umetnost nima drugega namena, kakor to, da odpravi 'obče dojemanje', in da *občutiti* drugo, resničnejšo resnico, ki je ne bi mogli odkriti brez umetnika.« (B 22, f°₅₂/f°304).

To je nekaj plati Benvenistovih zapiskov o Baudelairu, ki zadevajo vprašanje pesniške govorice in pričajo o tem, da se je jezikoslovec strastno ukvarjal s poezijo in verjetno pripravljaj obsežno teoretično delo, ki pa ga ni nikoli dokončal. Nekateri od njegovih naslednikov in nadaljevalcev so sicer vedeli za obstoj teh zapiskov, niso pa poznali njihove vsebine, z izjemo nekaj lističev, ki so bili shranjeni v Benvenistovi zapuščini v Francoski narodni knjižnici in govorijo o nezadostnosti jezikovnega znaka pri raziskovanju pesniškega jezika. Henri Meschonnic je zagotovo eden izmed najpomembnejših teoretikov, ki so Benvenistova dognanaja iz splošne teorije diskurza prenesli v literarno vedo. Meschonnic torej ni poznal Benvenistovih izpeljav iz teze o pomanjkljivosti jezikovnega znaka, s katero pa je bil seznanjen. Svojo poetiko diskurza je (poleg drugih referenc) začel razvijati zlasti na temelju Benvenistovih ugotovitev o subjektivaciji v govorici, na podlagi vpeljave semantičnega reda (brez semiotičnega reda) in Benvenistovega odkritja predsokratskih pojmovanj ritma.

Meschonnicova poetika diskurza

Henri Meschonnic (1932–2009) pesnik, teoretik in prevajalec, je poetiko diskurza in zgodovinsko antropologijo ritma razvijal nekako od leta 1970 naprej, ko je izšla knjiga *Pour la poétique* (Za poetiko). Osnovni koncepti poetike diskurza so subjekt, zgodovina, diskurz, pomenjanje, kritika znaka, ritem, prozodija, kontinuiteta, recitativ, ustnost, prevajanje.

Gre za projekt, ki se izreka za nujnost odprtosti, nedokončanosti, nedoključivosti in tudi utopičnosti, ki jih pogojuje narava njegovega objekta. Po Meschonnicu je poezija namreč predvsem pot k neznanemu, k vednosti, ki ni vnaprej dana vednost, saj preraja načine pomenjanja in razumevanja in s tem tudi subjekt. Zato je tudi poetika, ki premišlja poezijo, nujno zgolj iskanje teorije (gl. Meschonnic 1982: 33). Naslovnik posvetila Meschonnicovega osrednjega dela, knjige *Critique du rythme : anthropologie historique du langage* (Kritika ritma: zgodovinska antropologija govornice) iz leta 1982, je prav *neznano* oziroma *neznanec*. S tem se teorija ne odreka svoji nujnosti; Meschonnicova lekcija se zgoščuje v zahtevi, da se mora teorija družiti s prakso in praksa s teorijo. Vendar teorija tu ne pomeni več težnje k scientizmu. Poetika se načelno odmika od »scientistične ideologije« (21), ki je zavladata Univerzi, čeprav, kar je dobra novica, je v resnici ves čas nastajala na Univerzi (Meschonnic je predaval na sprva eksperimentalni univerzi Vincennes, danes Paris VIII – Vincennes Saint-Denis, katere soustanovitelj je bil) in je s svojo kritiko ritma (utopično) vzpostavljala kontra-kulturo dominantni kulturi jezikovnega znaka. Poetika diskurza pa je, tako Meschonnic (1995: 17), kritična prav zato, ker je sama pesem kritična.

V Meschonnicovi poetiki diskurza se tako »literarna teorija«, teorija govornice v smislu antropološke zgodovine govornice in teorija subjekta stekajo v vizijo o snovanju skupne teorije (*théorie de l'ensemble*), ki vključuje tudi etiko in politično teorijo.⁴⁹ Meschonnic torej razširja Jakobsonov pojem poetike, obenem pa preobrne perspektivo, saj poetike ne postavlja pod okrilje lingvi-

⁴⁹ Med vidnejšimi Meschonnicovimi učenci in nadaljevalci njegove »skupne teorije« na različnih področjih velja med drugim omeniti G. Dessonsa, P. Michona, S. Martina, A. Bernardeta, raziskovalce, ki delujejo v mednarodni skupini »Polart« (»Poétique et politique de l'art«), ki raziskuje odnose med umetnostjo, govornico in družbo.

stike, temveč jo vzpostavlja kot konstruktivno kritiko tradicionalne lingvistike in drugih specializiranih disciplin. To kritiko pa utemelji s konceptom pesmi kot specifične manifestacije govorce. Tako se literarna veda (v smislu poetike) vzpostavlja kot kritika teorije govorce, teorija govorce pa kot kritika literarne vede. Zato poetika seveda ni več formalna analiza literature, temveč proučevanje recipročnih implikacij med govornico, zgodovino in literaturo, kakor jih po Meschonnicu zmore predstavljati zgolj literatura.

Poetika na epistemološki in etični (in s tem tudi politični) ravni zavrača esencialistično ločevanje med literaturo nasploh in vsakdanjo govornico, zlasti pa med poezijo in vsakdanjo govornico, kolikor je bila ravno poezija tista literarna vrsta, ki se ji je pripisovalo največjo stopnjo transgresivnosti glede na vsakdanjo govornico. Poetika diskurza ostro zavrača poskuse esencialističnega opredeljevanja poezije (in literature nasploh), obenem pa premesti žarišče: zanimajo jo specifika (literarnega, pesemskega) pomenjanja kot delovanja, torej njegova performativnost, in načini tega pomenjanja. Moči in možnosti pesmi pa ni mogoče misliti, ne da bi jo mislili glede na druge govorne prakse, saj jo sicer estetiziramo, nevtraliziramo in posledično anesteziramo. Meschonnic v številnih delih podaja zgoščeno opredelitev pesmi, ki presega in celo obide genološko opredelitev poezije kot literarnega žanra znotraj klasifikacije literarnih vrst, ampak je predvsem vrednostna: zanj se pesem zgodi, ki v odnosu branja pride do »transformacije oblik življenja s transformacijo oblik govornice in transformacija oblik govornice s transformacijo oblik življenja« (Meschonnic 2001: 67). Pesem se v tem smislu kaže kot »invenција radikalne zgodovinskosti načinov govorjenja, čutenja, razumevanja sebe in drugih« (Meschonnic 1995: 17). Kot bomo videli, se *pesem* in njen *recitativ*, eden od Meschonnicovih konceptov, znotraj literature postavljata zlasti kot opozicija *pripovedi* (*récit*), in sicer na temelju razlike med poudarkom na izjavljanju kot (trans)subjektivacijski dejavnosti, ki je bolj značilen za poezijo, in poudarkom na reprezentaciji (fabulaciji, narativizaciji), ki je bolj značilen za pripovedništvo. Širše gledano pa je zastavek poetike diskurza teorizacija in analiza odnosov med pesmijo, ki z razvojem Meschonnicove poetike dobiva razširjen in obenem specifičen pomen edinstvene diskurzivne prakse, zvezane s specifično subjektivacijo, in drugimi diskurzivnimi praksami.

Reference poetike diskurza

Poleg Benvenista in Saussurja, ki sta njeni osrednji lingvistični referenci, poetiki v njenih začetkih botrujejo kritična teorija Frankfurtske šole, pri izrisovanju nekaterih elementov praktično-analitične platforme pa ruski formalisti (zlasti Tinjanov, Brik, Ejhenbaum, Tomaševski). Teorija ritma tako od Tinjanova prevzema ugotovitev o konstruktivni vlogi ritma pri pomenjanju, namreč tezo o spremembi semantične vrednosti besede zaradi njene ritmične vrednosti, čeravno Tinjanov še ostaja v funkcionalizmu jezika kot koda, ki ne pozna ne subjekta ne diskurza (Meschonnic 1995: 83). Meschonnic nekatera prevzeta dognanja formalistov poveže s teorijo diskurza in z osnovnimi koncepti Saussurjeve lingvistike. O teh zlasti v delu *Le signe et le poème* (Pesem in znak) iz leta 1975 pokaže, da jih je strukturalna lingvistika usodno napačno interpretirala. Polom strukturalizma tudi Meschonnic vidi v njegovi odstranitvi pojmov zgodovinskosti, vrednosti in subjekta.

Čeprav Saussure ni neposredno razvijal koncepta diskurza, Meschonnic iz prepletajočih se Saussurjevih konceptov *sistema*, *delovanja*, *arbitrarnosti* in *vrednosti* izpelje radikalno zgodovinskost govornice in podlago za poetiko diskurza. Že Saussure je izumil koncept vrednosti, ki je prevzel mesto pomena, priličnega označencu v dualistični teoriji znaka, v kateri je označevalec zveden le na nosilca pomena. V klasični koncepciji je bil pomen razumljen kot odnos med umsko reprezentacijo in splošno predstavo ali zaznanim predmetom. Tako pojmovanje pa je impliciralo, da je govornica zgolj transparenten posrednik med svetom in človekom, sestavljen iz besed, ki le označujejo reprezentacije in objekte. Govornica je tako zvedena na nomenklaturo, jezik pa na slovar (prim. Michon 2010: 173). Pojem vrednosti, ki je nadomestil pojem pomena, je Saussure povezal s pojmom sistema, enote katerega nimajo pomena, temveč vrednosti, saj so negativno definirane; ker niso avtonomne ne predeksistentne sistemu, ne morejo ustvarjati pomena, temveč zgolj vrednost.

Pojem sistema, ki konfigurira vrednosti po principu diferencialne odnose povezanosti, Meschonnic prenese na literarni diskurz in pojmovanje literarnosti. Vrednost, ki je znotraj (saussurjevskega) jezikovnega sistema družbena vrednost, skupna vsem govorcem, je zdaj vpeljana na raven diskurza in zgoraj obravnavanega Benvenistovega semantičnega reda, kjer se manifestira kot vsakič singularna vrednost. Meschonnic pa ne ostaja na ravni lingvistike dis-

kurza, temveč snuje poetiko diskurza in tako že v prvih delih vrednost povzdigne na raven literarnosti oziroma umetniškosti: z izjavljanjem proizvedene singularne (pesemske) vrednosti temeljijo na notranjih relacijah na vseh ravneh pesemskega diskurza. Tako porajajo (dogodkovni) diskurzivni sistem dela, ki s tem zadobi svojo semantično in umetniško vrednost ter ne predstavlja več trdne, hermetične in ahistorične strukture, temveč nenehno strukturacijo, ki se dinamično transformira v vsakokratnem dogodku izjavljanja. Bistven prispevek tega pogleda na literarni tekst je, da je tekst razumljen kot diskurzivni sistem – subjekt. Osrednja hipoteza poetike diskurza je namreč, da tak umetniški sistem postaja z vpisovanjem subjekta v njegov diskurz: »Če je diskurz praksa subjekta v zgodovini, je pesem razumljena kot maksimalni vpis subjekta (z njegovo situacijo in njegovo zgodbo) v govorico, medtem ko se druge oblike diskurza realizirajo kot vpis govornice v zgodovino in situacijo.« (Meschonnic 2006: 46) Sistem – subjekt je tu seveda mišljen kot diskurzivni sistem v polju diskurza v Benvenistovem pojmovanju. Vsi Meschonnicovi koncepti se namreč vpisujejo v Benvenistovo teorijo diskurza in jo s tem tudi sooblikujejo in nadaljujejo.

Meschonnic, spet na sledi Benvenista, Saussurjev koncept arbitrarnosti jezikovnega znaka poveže s konceptom zgodovinskosti govornice in s tem s pojmom *delovanja* (*fonctionnement*). *Arbitrarnost* tako postavi nasproti strukturalistični konceptiji konvencije, saj ta temelji na instrumentalistični mimetični logiki odnosa med besedami in stvarmi, kakor smo jo prikazali zgoraj. V nasprotju s Saussurjevimi strukturalističnimi dediči, ki so njegov koncept sistema spremenili v ahistorično strukturo, radikalno arbitrarnost pa v konvencijo, s čimer so nato literaturo lahko definirali kot transgresijo konvencije in anti-instrumentalno govorico, predvsem pa izločili koncept subjekta, Meschonnic v temeljni navezavi na Benvenistovo kritiko znaka postulira, da *sistem* in *vrednost* razdirata koncept jezikovnega znaka kot binarne enote.

Kritika jezikovnega znaka: *signifiance*, množstveni pomenjemalec, recitativ, kontinuiteta, zgodovinskost

Dvojico označenec – označevalec Meschonnic nadomesti s pojmom pomenjevalca (*signifiant*),⁵⁰ tj. proizvajalca t. i. generaliziranega pomenjanja. Pome-

⁵⁰ V slovenski terminologiji sta se, kot vemo, za dvojico *signifié* – *signifiant* uveljavila prevedka *označenec* in *označevalec*, *signifiance* pa se večinoma prevaja kot *označevanje*, včasih tudi *pomenjanje*. V okviru Meschonnicovega koncepta *signifiant* je prevedek

njevalec tako ni več materialni nosilec pomena, temveč dobi v Meschonnicovi teoriji pomen »sedanjega deležnika glagola pomenjati, razumljenega kot kulturna in subjektivna kontinuiteta [continu] subjekta v njegovi govoric« (Meschonnic 2006: 58). Ne gre več za označevalca in označenca, temveč za množstveni, ne-enostni pomenjevalec, ki pomenja na prav vseh ravneh diskurza in vzpostavlja pomenjanje, razumljeno kot organizacija (subjektnih) učinkov, ki je nenehno v postajanju. Pomenjevalec pa ni, tako kot v lingvisti, v opoziciji z označencem, niti ni zunajjezikovni označevalec kot v psihoanalizi, temveč je jezikoven in hkrati transjezikoven, saj presega raven izjave in kodnega pogleda na jezik in se vpisuje v koncept izjavljanja. Pri tem velja poudariti, da tu ne gre za nekakšno unificiranje dualistične logike jezikovnega znaka, temveč za pluralizacijo; za množstven, razpršen pomenjevalec. Kot vidimo, se Meschonnic tu očitno navezuje na Benvenistovo dvoravninskost, ki semantične sisteme pomenjanja utemeljuje na izjavljanju. *Signifiance* je tako ostro ločena od *signification*, ki sicer prav tako lahko pomeni proizvajanje pomena in obenem njegov rezultat, vendar je z vidika poetike diskurza pri *signification* mišljen le pomen izjave, torej zgolj leksikalni pomen. Meschonnicovo pomenjanje, ki je neločljivo od koncepta diskurza oziroma izjavljanja, pa postane osrednji element literarnosti; literatura in predvsem poezija sta modaliteti tega pomenjanja.

Kot se bo izkazalo, je tak koncept pomenjanja utemeljen na specifični koncepciji ritma, subjekta v pesmi in (komplementarnih) konceptih kontinuitete in recitativa. Pomenjanje tako pomeni specifično organizacijo učinkov diskurza, ki niso zvedeni na pomene izjave, temveč jih ustvarja dejavnost besed v izjavljanju, njihova performativna moč. Pomenjanje kot delovanje pomenjevalcev pa je vselej in predvsem organizacija subjektivitete v govoric in z njo (gl. Meschonnic 1982: 342).

označevalec popolnoma nesmiseln, saj je koncept *signifiant* kritika reprezentacijsko-mimetične in instrumentalne logike govorce kot označevanja že obstoječih stvari, pojmov in predstav. (Prav s tega zornega kota se nam zdi problematičen tudi splošno uveljavljeni grozd prevedkov *označevanje*, *označevalec*, *označenec*, saj hote ali nehote implicira instrumentalistično pojmovanje govorce.) Obenem pa z odločitvijo za drugačen izraz (*pomenjevalec* namesto *označevalec*) v primeru Meschonnicovega *signifiant* nakažemo tudi razliko s poststrukturalističnim konceptom (drsečega) označevalca, četudi gre v izvorniku obkraj za izraz *signifiant*.

Prav pesem je za poetiko diskurza tisti literarni diskurz, ki predstavlja »najšibkejši člen jezikovnega znaka« (Meschonnic 1995: 24), in sicer zato, ker v pesmi ni mogoče v tolikšni meri kot v pripovedi spričo (mimetične) fabule, prikriti pomenjevalca (ali označevalca, če ostajamo znotraj binarne logike) in se osredotočiti na znak kot na reprezentacijo. Pesem namreč najbolje med vsemi literarnimi žanri kaže, da kljub temu, da jo jezikovno sestavljajo znaki, ni sestavljena le iz znakov. Od pripovedi se bistveno razlikuje ravno zato, ker je pripoved bolj usmerjena k reprezentiranju, k imenovanju stvari ter s tem v večji meri ostaja znotraj logike jezikovnega znaka. Pesem pa je manifestacija govornice, ki najbolj radikalno razkriva, da, kot je ugotovil že Benveniste, govornica ni orodje; da se človek govornice ne poslužuje, temveč je ta zanj konstitutivna. Zato pesem odvrta od instrumentalizma vseh vrst in oblik in primora misliti, da prav vse v diskurzu pomenja. Poezija je zato po Meschonnicu (2006: 108) »alegorija same govornice«. Poetika diskurza proučuje te načine pomenjanja; zanima jo, kako pesem deluje. Pri tem ji ne gre za hermenevitično interpretacijo, temveč za teorijo zgodovinskosti smisla.

Poudariti je treba, da ima zgodovinskost pri Meschonnicu vsaj tri pomene; splošna zgodovinskost pomeni vpisanost diskurza v kontekst – situacijo, literarna in ožje pesemska zgodovinskost je razumljena kot tenzijski odnos med družbenostjo in specifiko literature. V tretjem pomenu pa je zgodovinskost »spremenljivka pisave in zgodovine« (Meschonnic 1982: 28), ki se utemeljuje na zgoraj obravnavanem konceptu vrednosti, in pravzaprav pomeni možnost transzgodovinskosti: vrednost kot »transformativna in transformirana« (29) je tisti element pesmi, ki generira njeno transhistoričnost in transsubjektivnost. V tem pomenu je zgodovinskost »protisloven odnos med dano zgodovinsko situacijo, ki je vselej okoliščina neke dejavnosti, in zmožnostjo te dejavnosti, da izstopi iz pogojev svojega nastanka ter nadaljuje s svojim delovanjem in je nepretrgoma sedanja v novih sedanjostih« (Dessons in Meschonnic 2008: 234).

Paradoks vladavine znaka je po Meschonnicu v tem, da generira model govornice, ki mu empirija govornice vselej uhaja: z ritmom, s telesom, z glasom. Diskontinuiteto, ki je nasledek znakovnega pogleda na govornico, razume kot raztrganje oziroma razstavljanje nepretrganega toka izjavljanja, ki ravno z nepretrganostjo, dinamično fluidnostjo (ki jo mora poetika, kolikor je to mogoče, konceptualno in analitično zgrabiti) pomenja na vseh diskurzivnih ravneh. Diskontinuiteta tako pomeni tisti pristop, ki izjavljanje oziroma dis-

kurz cepi na posamične diferencialne enote na fonem, besedo, stavek, serijo, na obliko in vsebino, na retorične figure itd. Metodološko to seveda pomeni tudi cepitev na jezikoslovne discipline; leksiko, semantiko, sintakso, fonetiko, stilistiko itd. Še na višji ravni pa cepitvena logika pelje vse do globalne diferenciacije (razsvetljenskih) kategorij znanosti, morale in estetike.

Paradigma znaka po Meschonnicu ne (z)more misliti kontinuitete zgodovinskosti med govorico in subjektom, kontinuitete zgodovinskosti med telesom, gesto, glasom ter ritmom in prozodijo, ki udejanjata telesnost v izjavljanju in ustvarjata vsakokratno singularnost posameznega diskurza (gl. Meschonnic 2006: 106). T. i. kontinuiteto Meschonnic opredeljuje kot obliko – pomen in govorico – telo, kot ritmično in prozodično semantiko. Kontinuiteta je po Meschonnicu (1995: 125) vsestranska interakcija med »telesom in govorico, govorico in telesom, jezikom in literaturo in literaturo in jezikom«. Prvi, ki je mislil kontinuiteto, je bil po Meschonnicu Wilhelm von Humboldt, pri katerem se Meschonnicova misel v marsičem navdihuje. Omenili smo, da so določeni zametki diskurza s konceptualizacijo govornega dejanja in dvoravnosti prisotni tudi pri Humboldtovem sodobniku Schleiermacherju, ki pa po Meschonnicovem mnenju ostaja v teološki konceptiji znaka. Meschonnic nasproti logiki koncepta znaka in diskontinuiteti, ki jo tak koncept ustvarja, postavlja koncepte kontinuitete – govornice in recitativa.

Koncept-dvojček kontinuitete je recitativ, ki udejanja kontinuiteto pesmi in je maksimalna subjektivizacija govornice (gl. Meschonnic 1995: 190) ter pomeni delovanje govornice preko specifične serialne semantike: ritmične in prozodične paradigmatske, verig pomenjanja v smislu sosledja konzonantno-vokalnih serij, ki ustvarjajo edinstvene odnose oziroma vrednosti v sistemu pesmi (17). Tako pojmovane subjektivacije pesmi pa ne gre zamenjevati s psihologijo subjektivnosti, v katero so, ugotavlja Meschonnic, še vedno vpete nekatere teorije in (avto)poetike.

Rekonceptualizacija ritma

Poetika diskurza, ki je tudi teorija ritma, ne transformira le tradicionalnega jezikoslovnega in literarnovednega pogleda na ritem, temveč snuje zgodovinsko antropologijo ritma. S tem ko ritem postavi za glavni koncept poetike diskurza, pa Meschonnic omogoči prehod od lingvistike izjavljanja v poetiko

izjavljanja, in sicer s konceptom pesmi, ki po Meschonnicu lahko največ pove o delovanju ritma v vsem oziroma vsakem, ne le pesemskem, diskurzu.

Meschonnic snuje svojo antropološko teorijo ritma na kritiki metafizike ritma in izhaja iz Benvenistovih dognanj o predsokratskih pojmovanjih ritma (gl. Benveniste 1988: 352–361). Benveniste namreč leta 1951 v spisu *Pojem ritma v njegovem jezikovnem izrazu* ugotavlja, da se je šele s Platonom razvilo razumevanje ritma kot simetrije. Šele odtelej je bil ritem na temelju zakonitosti števil podvržen meri in v luči metafore o ritmu valov utemeljen na skladni izmenjavi različnih entitet – kot enakomerno gibanje, ponavljanje intervalov. Predsokratska pojmovanja ritma, ki jih Benveniste zasledi zlasti pri Heraklitu in Demokritu, pa so temeljila na povsem drugačnem razumevanju ritma kot oblike, natančneje kot posebnega načina pretakanja oblike, »izoblikovanosti brez stalnosti ali naravne nujnosti«, »razporeditve, ki jo je mogoče vsak trenutek spremeniti« (Benveniste 1998: 358). Meschonnic v teh dognanjih vidi nujnost drugačne teorije ritma, in sicer teorije ritma diskurza, ki ni ritem jezika niti ritem glasbe. Na podlagi predsokratskih razumevanj izpelje idejo o ritmu diskurza kot organizaciji gibajočega, ki zajema tudi periodičnost, simetrijo, alternacijo. Od tod sledi, da ritem ne more biti več koncipiran kot ena od podkategorij forme, temveč kot konfiguracija celote (gl. Meschonnic 1982: 70). Navedimo daljšo definicijo ritma:

Ritem v govoricah definiram kot organizacijo obeležij, s katerimi pomenjevalci proizvajajo specifično semantiko, ki se razlikuje od leksikalnega pomena in jo imenujem pomenjanje: gre za vrednosti, ki so lastne posameznemu diskurzu in zgolj njemu. Ta obeležja se pojavljajo na vseh »ravnih« jezika: akcentuacijskih, prozodijskih, leksikalnih, sintaktičnih. Medsebojno in skupaj ustvarjajo paradigmatiko in sintagmatiko in s tem nevtralizirajo pojem ravni. V nasprotju z značilno redukcijo pomena na leksiko je pomenjanje lastno vsemu diskurzu – je v vsakem soglasniku, v vsakem samoglasniku –, ki kot paradigma in sintagma proizvaja serije. Zato so pomenjevalci tako sintaktične kot prozodične narave. Pomen torej ne izhaja več iz besed v leksikalnem smislu. V ožjem pomenu je ritem akcentuacijski, in se razločuje od prozodije, ki je vokalno-konzonantna organizacija. V širšem pomenu pa zajema tudi prozodijo. V primeru glasnega govora pa tudi intonacijo. S tem ko organizira pomenjanje in pomen [signification] diskurza, je ritem sama organizacija diskurza. (216–217)

Ritem je temeljni antropološki element diskurza in krovni množstveni pomenjevalec. Pri tem je pomembno, da konstituira tako konfiguracijo izjavljanja kot izjave. Postavljen je kot radikalno nasprotje znaka, saj kaže, da pesmi ne sestavljajo le znaki. Ritem torej konstituira govoro, ne kot jezik, temveč kot

diskurz; ne kot znak, temveč kot pomenjanje onstran znaka. Ker presega vse znake, ritem zajema govorico v vsem, kar je v njej telesnega, in, rečeno z Merleau-Pontyjem, medtelesnega. Teorija ritma – govorice – subjekta tako presega teorijo komunikacije. S tem pa ima po Meschonnicu moč, da mišljenje »pomena kot totalitete in enotnosti resnice preusmeri k pomenu, ki ni več totaliteta, ne enotnost ne resnica. Enotnosti ritma namreč ni, kajti edina enotnost ritma bi bil diskurz, kot vpis subjekta vanj ali celo subjekt sam. Ta enotnost pa je lahko le fragmentirana, odprta, nedoločna« (73).

Meschonnic loči tri kategorije ritmov: jezikovni ritem, ki je ritem posameznega jezika – ritem besede ali stavka; retorični ritem, ki se spreminja glede na kulturne tradicije, registre in stilistična obdobja, in poetični oziroma literarni ritem, ki je »organizacija pisave«. S prvo se ukvarja lingvistika, z drugo retorika, s tretjo poetika. Prvi kategoriji ritma sta vselej prisotni, torej sta univerzalni, zadnja pa se vzpostavi le v literarnem delu.

Subjekt v poetiki diskurza

Taka teorizacija ritma ima temeljne implikacije tudi za mišljenje subjekta pesmi, in sicer do te mere, da po Meschonnicu sploh ne more biti teorije ritma brez teorije subjekta niti teorije subjekta brez teorije ritma. Kot je pokazal Benveniste, je govorica konstitutivni element subjektivitete, najbolj subjektivni element govorice pa je po Meschonnicu ritem (1982: 71). Teorija govorice (in ritma) se tako izkaže tudi za privilegirani teren za teorijo subjekta. Prenovljeni koncept ritma tedaj sproži tudi rekonceptualizacijo subjekta. V ožjem smislu gre za konceptualizacijo pesemskega subjekta, ki se navezuje na širšo teorijo subjekta. (Meschonnicovski) ritem je namreč organizacija subjekta kot diskurza v njegovem diskurzu in z njim (217). Kajti literatura, še posebej pa pesem, postane specifična praksa ritma šele s tem oziroma zato, ker je specifična praksa (specifičnega) subjekta.

V Meschonnicovih zgodnejših spisih se zdi subjekt pesmi mišljen na križpotju psihoanalize, sociologije in lingvistike, sčasoma pa se Meschonnicova teoretizacija subjekta pesmi, ki je ponekod imenovan tudi subjekt pisave, vse bolj oddaljuje od vseh drugih koncepcij subjekta. Meschonnic (1995: 129) namreč uvidi nujnost postuliranja subjekta pesmi oziroma dejavnosti pesmi, kot specifičnega subjekta,

ki ni ne (Saussurjev) subjekt jezika, ne (Marxov) subjekt ideologije, ne (Benvenistov) subjekt izjavljanja, niti ne-subjekt psihoanalize, ki ostaja psihologija globin [...]. Je subjekt pomenjanja kontinuitete. [...] Ta subjekt povzroči, da se sproži subjektna funkcija, ki je odnos branja, vpisanega v pisavo, zaradi česar etika ni zunaj poetike, temveč je implicirana v njej. Z etiko pa tudi politika.

Vidimo, da gre v tej teoriji za mišljenje pluralnosti funkcij subjekta, ki se med drugim naslanja tudi na že omenjeno Foucaultovo tezo, da ne moremo govoriti o absolutnem subjektu, temveč zgolj o subjektu nečesa (gl. Foucault 1995a: 818). Meschonnic v svojih zadnjih delih našteje celo dvanajst subjektov, ki jim prida še trinajstega – subjekt pesmi. Znotraj takega razumevanja je individuom zgodovinski in kulturni pojem, ki spada na področje zgodovin in filozofij individualizacije – gre torej za filozofski pojem (unitarnega) subjekta in sociološki pojem individua –, subjekt (v smislu subjekta izjavljanja) pa je ahistorična jezikovna univerzalija, ki obstaja povsod, kjer obstaja govorica; je lingvistični, literarni in antropološki pojem. Kot tak je, kot smo videli že pri Benvenistovi teorizaciji, predvsem odnos, relacija jaz – ti. Po Meschonnicu je tak subjekt radikalno zgodovinska dialektika singularnega in družbenega. Meschonnic s tem prevzema in nadgrajuje Benvenistovo tezo, da se v subjektiviteti v govorici izniči razlika med individuom in družbo.

Ena od implikacij postuliranja subjekta pesmi je tudi distanca, ki jo poetika diskurza zavzema v razmerju do psihoanalize kot vodilne »sodobne znanosti o subjektu«, pa tudi kot ene od dominantnih oblik sodobne literarne »hermenevtike«. Psihoanaliza po Meschonnicovem mnenju namreč ne more ničesar povedati o subjektu pesmi, saj ima sama druge cilje in druge strategije. Pri tem je bistven moment razlikovanje med delovanjem in izvorom. Poetika raziskuje delovanje subjekta pesmi, psihoanaliza, ko nastopa v vlogi literarne metodologije, pa izvaja biologizacijo in psihologizacijo literature, s tem ko proučuje izvirne dispozicije subjekta. Poetika pravzaprav ne sprejema niti ne zavrača konceptov psihoanalize, temveč se od njih distancira, ker zanjo niso uporabni. S stališča poetike diskurza je osnovni problem psihoanalize predvsem dejstvo, da psihoanalizi manjka teorija diskurza in teorija ritma, na kateri bi se naslonila, ter je zato obsojena na neuspeh. Poetika s svojimi koncepti psihoanalitične transformira: ritem, definiran kot organizacija subjekta v tekstu, namreč nevtralizira razliko med zavednim in nezavednim s tem, ko intenco in pomen teksta nadomesti z generaliziranim pomenjanjem. Nezavedno se v pesmi ne manifestira v obliki lapsusov, zdrsov, itd., kakor v lacanovskem izjavljanju, temveč se

razgalja in s tem povsem nevtralizira. Ta nevtralizacija pa je povzdignjena na raven sistema. Pesemsko nezavedno je torej nekaj drugega kot psihoanalitično nezavedno in ritem v poetiki še zdaleč ni razumljen kot nezavedno teksta (gl. Meschonnic 1995: 92–93). Poleg tega ključna razlika med poetiko in psihoanalizo tiči v dejstvu, da se Lacanov postulat, da je nezavedno strukturirano kot govorica, utemeljuje v teoriji znaka, torej na dvojni artikulaciji govornice, na označevalcu in označencu. Meschonnic pri tem pokaže, v kolikšni meri Lacanovo razumevanje govornice izhaja iz Hegla in Heideggerja in da njegov koncept diskurza in govornice pravzaprav ustreza Jeziku Heideggerja, Gadamerja in drugih filozofov, in ne Benvenistovemu diskurzu in izjavljanju. Ritem, ki je organizacija pomenjanja subjekta v diskurzu, pa, kot smo videli, razdira koncept znaka.

Podlaga oziroma odskočna deska za Meschonnicovo mišljenje subjekta pesmi ostaja predvsem Benvenistov subjekt izjavljanja, ki se s prehodom v poetiko izjavljanja transformira in razširi. Zato je pri Meschonnicovi konceptualizaciji subjekta pesmi treba upoštevati vse elemente, ki smo jih obravnavali v zvezi z Benvenistom. Pesemski subjekt se ustvarja v kontinuiteti diskurza, ki ga konfigurira, vendar se ne artikurira, tako kot pri Benvenistu, le v izjavnem aparatu govornice, v artikulacijskih mestih subjekta izjave in izjavljanja ter v drugih deiktikah, temveč v vsem diskurzu.

Kaj torej implicira prehod od Benvenistove lingvistike izjavljanja v Meschonnicovo poetiko izjavljanja? V pesemskem diskurzu se Benvenistov jaz izjavljanja, ki je vsakič momentalen in vselej izmenljiv, razširi z izjavnega aparata na organizacijo celotnega sistema diskurza. V tej koncepciji je (literarni, predvsem pesemski) diskurz povzdignjen, spremenjen v konfiguracijo subjektivitete v smislu sistema vrednosti, kakor sta bila pojma predstavljena zgoraj.

Subjektiviteta teksta po Meschonnicu izhaja iz transformacije pomenov in vrednosti v jeziku v vrednosti v diskurzu kot vsakič edinstvenem dogodku izjavljanja, in sicer na vseh ravneh ter v neločljivi zvezanosti ritma in subjekta. Benvenistov postulat je, da se individuum v diskurzu vsakič znova subjektivizira. Pri konceptualizaciji literarnega diskurza, predvsem pesmi, naredi Meschonnic korak dlje s postulatom, da literarno delo (posebej pesem kot maksimalna subjektivizacija diskurza) v sebi nosi moč hipersubjektivitete, ki sproži transsubjektivacijo. O subjektu pesmi kot transsubjektu je namreč mogoče govoriti le, ko

pride do transformacije subjekta pisave v subjekt ponovnega izjavljanja. Po Meschonnicu je vsak pesemski dogodek namreč vsakokratni »izum« subjekta. Pesem izumlja vedno nove subjekte, kolikor in kadar je transformacija oblik življenja z oblikami govorice in obratno. Kot smo videli, je subjekt pesmi ireduktibilno zvezan z ritmom, ki ga sam proizvaja in se z njim subjektivizira. Ritem kot kontinuiteta diskurza ima pri tem transsubjektivnem naboju lastnost vrednosti v Meschonnicovem smislu; kot krovni množstveni pomenjevalec ritem mobilizira množstvenost logik pomenjanja na vseh ravneh diskurza in v sebi nosi (potencialne) subjektivacijske impulze na ravni sistema pesmi. Z ritmom se (posamezni ali kolektivni) individuum subjektivizira v pesemski subjekt, zato je pesemski subjekt ena od nepogrešljivih družbeno-kulturnih in zgodovinskih oblik individua (gl. Meschonnic 1995: 359). Vidimo, da iz tega očitno sledi, da je zgodovina ritma v posamičnih opusih in zgodovinskih formacijah tudi zgodovina individua v njegovem postajanju v (pesemski) subjekt. Tudi ritem je zgodovinski, kulturn in družben; sprememba v ritmični paradigmi (v literaturi, a ne le v njej), kriza starih vzorcev in pojavitev novih v posamičnih zgodovinskih formacijah pomenijo tudi nov odnos individua in družbe. Analize ritmov v tej perspektivi pomenijo analize subjektivitete pesmi.

Transsubjekt kot prostor individualne in kolektivne dialoške subjektivacije

V Meschonnicovem mišljenju premise o subjektivaciji v govorici in njenem prenosu na pesem, pesemska subjektiviteta ni več le lirski persona, tradicionalno pojmovani lirski subjekt, temveč *transsubjekt, jaz – ti izjavljanja*, ki se razširi na ves diskurz; je subjekt dejavnosti pesmi, ki iz »celotnega teksta naredi jaz in v svojem procesu transformira tudi bralčev jaz« (Meschonnic 1995: 192). S tem se dogaja tudi radikalno historična, transhistorična in transsubjektivna po-etika poezije. Etični in politični naboji pesemskega subjekta izvirajo prav iz sposobnosti transsubjektivacije in transhistoričnosti (gl. Meschonnic 1982: 86–87): ta subjekt je podobno kot benvenistovski subjekt izjavljanja singularen, obenem pa je razpoložljiv za vsakega singularnega individua vseh časov in vseh prostorov. V dogodku transsubjektivacije pa je spet ritem tisti, ki igra vlogo osrednjega gonila. Ritmična transsubjektivacija v in prek pesmi po Meschonnicu pomeni transformativni proces, ki presega zgolj izkustvo v odnosu do pesmi in vsakič vsaj za kanec pretrese in preoblikuje naše načine čutenja, zaznavanja in mišljenja, pa tudi gibanja v življenju in svetu z drugimi:

Poezija ne ustvarja drugega sveta. Transformira odnos, ki ga imamo s tem svetom. V pesmi, ki je neoločljivo jezikovna igra in oblika življenja, invencija ene z drugo, ne moremo ločevati tem in čustev od oblik. Vse skupaj je subjektivacija, radikalna zgodovinskost celotne govorice. To je tisto, kar spreminja odnos do drugih, do sebe in do sveta. Rima in življenje transformirata drug drugega. (Meschonnic 2006: 127)

Meschonnicova etika poetike torej implicira dialoškost; identiteta (ki vključuje diferenco) se zgodi šele v stiku z drugostjo. Meschonnicov koncept hiper-subjektivnosti pesmi kot subjektivizacijskega naboja pesmi, ki vzpostavlja transsubjektivnost, združuje intersubjektivnost in zgodovinskost. Ti pa sta prav tako temelj Bahtinove dialoškosti.

Tudi Benveniste (1988: 283) izrecno zapiše, da njegov koncept izjavljanja in subjektivizacije v govorici izniči razliko med individuom in družbo. Iz njegovih izpeljav sledi, da govorica, znotraj katere se dogaja tako subjektivacija kot udružbljenje, zajema družbo in ni zgolj ena od družbenih institucij. Dogodkovna subjektivacija v diskurzu je tako vsakič že tudi socializacija oziroma udružbljenje.

Z vidika benvenistovske lingvistike izjavljanja je mogoče sklepati, da govorica v ljudeh sproži tudi kolektivno subjektivacijo (gl. Michon 2010: 205). Iz Benvenistove znamenite ugotovitve, da se človek kot subjekt vzpostavlja in z govorico, je namreč mogoče izpeljati tudi trditev, da se v govorici in z njo ljudje vzpostavljajo tudi kot kolektivni subjekti: »so 'mi', ki rečejo 'mi'«. Benveniste v svojih izpeljavah sicer ni šel tako daleč, da bi prešel od *jaza* k *mi*. Meschonnicova analiza pogojev umetniškega diskurza in konstituiranja subjekta umetnosti, pa pokaže, da se ne gre ustavljati pri tem izključno slovničnem in skladijskem vidiku *jaza*, saj se, kot zdaj že vemo, benvenistovski vidik subjektivacije v jazu izjavljanja razširi na celoten umetniški diskurz. Prek literarnega diskurza posamezniki po Meschonnicu torej stopamo tudi v območje množstvenih pesemskih subjektov. Pesem kot umetniški diskurz (pa tudi literarni diskurz nasploh) tvori performativni sistem pomenjanja, ki je, podobno kot benvenistovski *jaz* izjavljanja, »samonanašalen in samovzpostavljajoč« ter »svojo referenco ustvarja istočasno kot jo označuje« (Meschonnic 1973: 178). Michon (2010: 215) ugotavlja, da sta ta učinka medsebojno povezana. Sistematika ritmov v umetniškem diskurzu, teorizacijo katere smo podrobno predstavili v enem od poglavij, podeli pomenjanju performativno in pragmatično moč, moč, ki transformira posameznike in jih spodbudi k iznajdevanju vselej novih ritmov v telesu, govorici in družbenem. Po drugi strani pa umetniški diskurzi s tem,

ko ustvarjajo svojo lastno referenco in so samovzpostavljajoči, uhajajo goli redukciji na situacijo svoje produkcije in recepcije. So na neki način svoja lastna situacija in lahko krožijo v neskončnost, se vpenjajo v bahtinovski »mali« in »veliki« čas. Subjekt literarnega diskurza, v našem primeru pesemski subjekt, je torej po svoji naravi performativen in kolektiven, obenem pa radikalno transzgodovinski. Literarno delo res nastane v določeni zgodovinski in osebni situaciji in v določenem jeziku, toda njegovi učinki niso omejeni na individu avtorjev niti na skupino govorcev jezika, v katerem je napisano, niti na trenutke in situacijo svojega nastanka. Njegova umetniška vrednost se poleg *transsubjektivnega*, skriva tudi v *transdružbenem*, *transsocialnem* in *transkulturnem*. Michon (2010: 216) tako iz svojega branja Benvenista in Meschonnic sklene:

Govorica govorcem torej ne podeljuje zgolj izjavnega aparata, s katerim se lahko vzpostavijo tudi kot kolektivni subjekt in se tako vključijo v družbeno; z umetniškim diskurzom jim govorica torej tudi nudi načine prejetanja in transformiranja kolektivnega v posebni semantični formi, ki je zgodovinsko vselej specifična. Govorica je torej tudi način, s katerim govorniki sodelujejo in prispevajo h *krožečim množvenim pojavom* – subjektom pesmi, t.j. k vzpostavljaljočim se dinamikam, virtualnim situacijam in učinkom transkulturnih premestitev, ki neprenehoma proizvajajo in pretresajo okolje in družbeno.

Sklep

Iz vseh Meschonnicovih postavk izhaja, da ni mogoče govoriti o enostnem pesemskem subjektu. Vsi elementi poetike diskurza tudi razdirajo tradicionalni literarnomorfološki koncept lirskega subjekta in zaokrožajo ter dopolnjujejo Benvenistova, Bahtinova, Foucaultova, Ducrotova dognanja o pluralnosti subjektnih instanc v (literarnem, pesemskem, vsakdanjem) diskurzu. Meschonnic (1982: 100) postulira, da subjekt pesmi drugače, kot to velja za subjekt psihoanalize, uhaja konceptu *cogita*, enotnega subjekta zavesti in razuma. Ne gre namreč za razklan subjekt, temveč za množstven subjekt. Sklenemo lahko, da se tak množstven subjekt v pesemskem diskurzu artikulira generalizirano, z različnimi poudarki na različnih artikulacijskih mestih, ki niso zgolj izjavna mesta in so podvržena radikalni zgodovinskosti, torej se v vsakem novem dogodku pesmi drugače realizirajo.

Vendar z vidika našega namena, da bomo na podlagi sinteze obravnavanih referenc poskusili predlagati rekonceptualizacijo lirskega subjekta, naletimo na zagato. Iz Meschonnicovih postulatov namreč sledi, da koncept generalizirane

subjektivizacije, ki predpostavlja nevtralizacijo diskurzivnih ravni, prepoveduje oziroma nasprotuje – četudi hevrističnim – poskusom imenovanja artikulacijskih ravni pesemskega subjekta. Vendar vsaj delni metodološki paradoks Meschonnicove poetike tiči ravno v dejstvu, da ta kljub konceptualizaciji generaliziranega pomenjanja in subjektivacije diskurza, ki ravni nevtralizirata, vendarle mora opredeliti ravni pomenjanja, četudi se njeno izhodišče bori proti logiki diferenciacije, utemeljene na jezikovnem znaku. To delno dvoumnost in z njo povezan zadržek velja upoštevati pri nadaljnji izpeljavi subjektne konfiguracije pesmi, ki se med drugim opira na teoretski okvir Meschonnicove poetike. Prenovitev koncepta lirskega subjekta v smeri širitve bi namreč izgubila svoj smisel, če ne bi obravnavala odnosov med različnimi artikulacijskimi polji pesemskega subjekta. Navsezadnje to počno tudi Meschonnicove praktično-analitične študije posameznih opusov, denimo Hugojevega, Baudelairovega, Rimbaudovega, Apollinairovega, Éluardovega in drugih, ki so praktični gradnik poetike.

Meschonnic poudarja nujnost razlikovanja med individuom in (pesemskim, literarnim) subjektom, vendar na neki drugi ravni, onstran trivialnih debat o identičnosti avtorja in lirskega subjekta. V tem sledi tudi avtopoetološkimi spoznanjem samih pesnikov o nujnosti razlikovanja subjekta umetnosti in individua, kakor se pojavljajo na primer pri Nervalu, Baudelairu, Rimbaudu, Bloku, Pasternaku, Eliotu, Valéryju, Proustu, Pizarnikovi in drugih.

Z zornega kota naše raziskave poetika diskurza ne predstavlja zgolj literarnoteoretskega, temveč tudi filozofsko-lingvistični in antropološko-sociološki argument za prenovitev pojma lirskega subjekta, s katerim je v tradicionalni literarni teoriji izenačen subjekt v pesmi. Meschonnicova teorizacija ima torej veliko širši in daljnosežnejši spoznavni domet, saj omogoči postavitev prenovljenega literarnoteoretskega koncepta (pesemskega in literarnega nasploh) subjekta v splošni kontekst govornice, družbe in zgodovine. Transformativno tezo, ki je bila predvsem v modernejši literarni teoriji reducirana in s tem trivializirana na vprašanje oziroma na polemiko o avtorskem subjektu v psihologističnih okvirih in onkraj njih, radikalizira in razširi tako, da postulira pesemski subjekt kot enega od subjektov v zgodovinski antropologiji množvenega subjekta, kakor so jo v začetni snovati Simmel, Groethuysen, Vernant in kasneje Foucault (gl. Michon 2010: 15–61). Meschonnicova ključna gesta je pritegnitev umetnosti in njenega subjekta v splošno teorijo subjekta, govornice, družbe in zgodovine kot neločljive množstvene teorije.

Meschonnicova poetika se načelno izreka za nedovršenost. To je posledica spoznanja, da je teorija literature vedno v iskanju teorije, ki se razvija sočasno s prakso in ni zaključen sistem in še manj torba z analitičnimi orodji, temveč je tudi sama bistveno zgodovinska. Poetika pesemskega subjekta je tako lahko le negativna poetika (Meschonnic 1995: 189, Meschonnic 2006: 442–443). Koncept, ki uhaja identitetni logiki, je nemogoče obravnavati do kraja identitetno. Je vendarle mogoče s širokimi in ohlapnimi potezami imenovati in opisati moduse njegovega pojavljanja in delovanja, ne da bi ga s tem bilo moč docela opredeliti v njegovi neujemljivosti, ki je posledica njegove vsakokratne singularnosti in neponovljivosti?

Neegološke teorije individua

Meschonnicovo teorijo subjekta pesmi in ritma se nam zdi na spekulativni ravni smiselno osvetliti še z razmisleki, ki se vpisujejo v na prvi pogled povsem nasprotno paradigmo, saj so predvsem filozofske narave. S tem prehajamo tudi k zadnjemu sklopu utemeljitev za širitev koncepta lirskega subjekta, in sicer znova preko soočanja pojmovnih ravni pesemskega subjekta in tradicionalnega lirskega subjekta. Menimo, da je Meschonnicovo teorijo mogoče podpreti in morda dodatno razjasniti z nekaterimi od t. i. neegoloških teorij subjekta, sintezo katerih najdemo v Frankovi teoriji individua (gl. Frank 1988, 1989a, 1989b, 1994, 1997, 2003).

Argumenti za pritegnitev specifične koncepcije individua oziroma samozavedanja v poskus rekonceptualizacije pesemskega subjekta so naslednji: strukturna podobnost med ustrojenostjo teksta – diskurza in ustrojenostjo individua, kot ga razumejo neegološke teorije; bližina in vzajemnost teh teoretskih razmislekov s pesniško prakso od romantike naprej, pri Novalisu, Hölderlinu; dekonstrukcija uveljavljene genealogije zgodovine filozofije subjekta; postulat o singularnosti individua in o dialoškem osciliranju med dvema modusoma samozavedanja, ki poganja postajanje individua, predrefleksijskim/afektivnim in refleksijskim.⁵¹

⁵¹ V slovenskem raziskovalnem prostoru se je na ta sklop teorij oprla že Alenka Jovanovski v svojem premisleku o estetskem izkustvu (gl. Jovanovski 2006a).

Mišljenje subjekta pesmi pri Meschonnicu je radikalizacija in obenem konceptualizacija transformativnega dispozitiva, ki ob identifikacijski tezi predstavlja eno od dveh zgodovinskih tendenc pri razumevanju odnosa med zunajdiskurzivnim in pesemsko diskurzivnim.

V luči nekaterih neegoloških teorij subjekta, teorij samozavedanja in individua – pri Schleiermacherju, Humboldtju, Novalisu, Hölderlinu, Schellingu, Sartru, Franku, delno tudi Dietru Henrichu –, ki so implicitno povezane tudi s teorijo subjektivacije individua v govorici, je ta transformativ mogoče razumeti kot posledico udejanjanja dveh vrst samozavedanja, ki v sintezi teh teorij opredeljujeta individuuum kot časovno razprostrto, postajajočo entiteto, zaznamovano z radikalno neidentiteto.

Tako strukturiranje individua, čigar samozavedanje je neločljivo povezano z govorico – diskurzom, in sicer v primeru obeh oblik samozavedanja, je uskladjljivo s strukturiranjem diskurza, tudi pesemskega. To pa seveda ne more pomeniti zgolj naključnega sovpadanja, temveč globinsko logično-strukturno povezanost.

Specifična diferenca umetnosti je v luči teorije individua namreč sledeča: literatura, še posebej poezija, predstavlja privilegirano mesto dogajanja oziroma udejanjanja dinamike med t. i. neposredno, predrefleksijsko zavestjo in refleksijsko zavestjo. Tudi Alenka Jovanovski pri obravnavi teh teorij pri vprašanju estetskega izkustva postavi tezo, da je *differentia specifica* estetskega izkustva poezije v modernosti ta, da je »v pesniškem jeziku in z njim omogočen neposreden stik s predrefleksijsko zavestjo« (Jovanovski 2006a: 115), s čimer »estetsko aficirani individuuum izkusi bitno polnost« (116).

Iz dognanja o dinamiki teh dveh vrst zavesti, ki ga najdemo pri zgodnjih romantikih, v sodobnosti pa v Frankovi hermenevtiki, izhaja implikacija, ki predstavlja tudi osrednji uvid Meschonnicove poetike: teorija subjekta, teorija pesmi in, širše, umetnosti ter teorija govornice so ireduktibilno povezane. Meschonnicova poetika, ki postulira subjekt pesmi kot eno subjektnih funkcij individua, zavrača mišljenje subjekta pesmi preko koncepta individua. Zato skozi to optiko v pesmi ne gre le za »simbolno reprezentacijo (*mimesis*) subjekta«, kakor meni Alenka Jovanovski (2006a: 104), temveč za subjektno funkcijo, ki se zaradi specifičnega dispozitiva pesemskega diskurza in skozenj na edinstven način udejanja v tem področju človekovega delovanja.

Vendar tudi pri sklicevanju na Frankovo teorijo navsezadnje ne gre za to, da je treba za teorijo literarnega diskurza najti ustrezno teorijo subjektivitete, ki bi obstajala zunaj prostora mišljenja umetnosti, temveč za mišljenje subjekta, ki se poraja hkrati z mišljenjem literarnega diskurza, v našem primeru pesemskega diskurza. Tudi Frankova hermenevtika in reference, iz katerih izhaja, predvsem Novalisov in Schleiermacherjev razmislek, namreč v veliki meri misli individuum na temelju (literarnega) teksta. Frankov zasuk pozornosti k »heretični« liniji zgodovine teorije subjekta tako ne predstavlja le progresivnega koraka na področju teorije subjekta, temveč tudi na področju estetike, literarne vede in teorije literarnega diskurza.

Individuum

Poglejmo najprej tiste elemente te teorije, ki se ne nanašajo neposredno na umetniški modus.

»Individualistična paradigma« kot »heretična« in šibkejša linija zgodovine teorij subjekta je, tako Frank, vzniknila ob koncu 18. stoletja in zaznamovala še začetek 19. stoletja s Humboldtom, Schleiermacherjem in Boeckhom. Družbeno-zgodovinsko ta linija sovпада z osvobajanjem meščanstva izpod jarma fevdalizma (gl. Frank 1994: 139), vendar je od začetka 19. stoletja spričo dominacije analitičnega uma, ki je sprožil prav taisti proces osvobajanja, prevladala tradicionalna, močnejša teorija subjekta in prvo posrkala. Analitični duh individua namreč ne razume kot edinstvenega, temveč ga spet, v duhu močnejše tradicije filozofij subjekta, zvede na nerazcepen element družbene celote. Ta močnejša tradicija, ki korenini v klasičnem starem veku, individuum razume kot »prostor polnosti«, »povsem določeno bitje (*ens omnimodo determinatum*)«, kot »nerazcepno substanco«, za katero sta značilna »stalnost in samovzdrževanje« (Frank 1994: 309). Tako mišljen individuum je izpeljan iz teze o istovrstnosti kategorij univerzalnega in individualnega, v kateri je kategorija individualnega izenačena s partikularnostjo – posamičnostjo, in ne singularnostjo – edinstvenostjo. Na tej postavki je temeljila sholastična doktrina o različnih stopnjah individualiziranosti in o *principum individuationis*, po kateri je narava individua kot *species infima*, najmanjše vrste, vselej povezana in vsebovana v Bogu kot najvišji vrsti, ki razpolaga z značilnostmi vseh individuumov. Kasneje je Leibnizov infinitezimalni račun dokončno uspel izenačiti *species infima* in univerzalno s tem, ko je na znanstveni ravni pokazal, kako se

univerzalno vselej v neskončni postopnosti prenaša do posamičnega, s katerim je izenačeno individualno.

Frank tako razumevanje individua kot partikularnega sooča z linijo, ki jo predstavlja Schleiermacher (ob njem pa še Humboldt in Boeckh), v 20. stoletju pa Sartre, ki pa svojega dialektičnega pojma *individualno univerzalnega* ni našel neposredno v romantični tradiciji, temveč je z njim s pomočjo Kierkegaarda kritiziral in korigiral določeno tradicijo marksizma.

Iz Sartrovega koncepta individua kot *universel singulier* in Schleiermacherjevega razlikovanja med subjektiviteto kot občo univerzalno strukturo in individualiteto kot singularno, neponovljivo entiteto, Frank utemelji trojni model, s katerega je mogoče vizirati človeško bitje: subjekt kot univerzalna struktura, individuuum kot singularna entiteta in oseba kot partikularna entiteta (gl. Frank 1988). Subjekti, ki kot samozavedajoča se bitja delijo skupno univerzalno strukturo domačnosti s seboj, nimajo le univerzalne eksistence, temveč tudi singularno in nezamenljivo existenco individua in partikularno existenco osebe. Individuuum se tako kaže kot neizrekljiv, edinstven; njegova nezamenljiva singularnost ni zajemljiva v nobenem konceptu, z njo pa zaznamuje vsako univerzalno (subjekt), v katerem se odraža.

Schleiermacherjeva hermenevtika individualiteto torej razume kot nedeljivo (Frank /1988: 93/ rad v uporablja tudi angleški izraz *unsharable*) in neposredljivo, vendar ne v smislu nerazcepnosti v klasičnem modelu atoma, temveč kot radikalno singularno, kot »tisto, kar obstaja brez notranjega dvojnika in nerekacijsko, zaradi česar mu ni nič podobno in se spodmika kriteriju enoznačne ponovljivosti« (prav tam). To pa je, kot smo že večkrat namignili, bistveno povezano tudi z diskurzivnim udejanjanjem individua.

V tem pojmovanju individuuum ni več »neusahljivo jedro istosti« (Frank 1994: 310), ne implicira niti popolne določenosti niti samoprisotnosti, temveč je spoznan kot radikalna neidentiteta, ki ji ni mogoče določiti trajnega bista. Radikalna neidentiteta je, prvič, zato, ker je njegovo samozavedanje časovno ustrojeno. Individuuum je vedno v postajanju, je nefiksna, procesualna entiteta, čisto dejanje (*actus purus*), »nekaj, kar obstaja brez biti«, kolikor bit razumemo kot v menjavi stanj nespremenljivo identiteto. Samozavedanje tu ni razumljeno v smislu intencionalnega in relacijskega akta (refleksijske) zavesti

(gl. Frank 1988: 65–66), ki se objektivizira in se zajame v samoprisotnosti in identiteti, temveč kot dogodek dinamike med dvema modusoma zavesti; neposredno zavestjo in refleksijo. Tak koncept samozavedanja se torej razlikuje od nečasovno ustrojenega samozavedanja *cogita* pri Descartesu, pa tudi od koncepta časovno ustrojenega samorazumevanja pri Gadamerju in Ricoeurju (gl. Frank 1997: 5). Frank namreč pokaže, kako slednja dva kljub pritegnitvi časovnosti v pojem samorazumevanja, samorazumevanje utemeljmeta na refleksijskem modelu poznanjenja – objektivizacije sebstva in njegovega ponovnega ponotranjenja.

Individuum, drugič, ne more biti prostor polnosti le zaradi svoje časovne določenosti, temveč tudi zato, ker individualno samoobčutenje – domačnost individualno eksistirajočega s samim sabo – predstavlja neko konstitutivno vrzel vsakega samozavedanja. Neidentiteta individua s seboj namreč ne izničuje možnosti njegovega samoobčutenja, domačnosti s seboj; slednja to neidentiteto celo proizvaja. Za zdaj lahko rečemo, da gre za vsaj dvojno diferenco; inherentno diferenco, ki je posledica v refleksiji neokratno danega samoobčutenja individua, in zunanjo diferenco časovnosti, ki določa samozavedanje kot dogodek v časovnem kontinuumu.

Neposredna zavest

To linijo pojmovanja individua Frank poveže z uvidi zgodnjeromantične filozofije in zgodnjega nemškega idealizma. Schleiermacherjev koncept individua se namreč s slednjimi prekriva ravno v odkrivanju in konceptualizaciji neposredne zavesti. Pri vseh mislecih je, tako kot tudi pri Schleiermacherju, to odkritje povezano s kritiko refleksijskega modela samozavedanja.

Nastavki za tako razumevanje izhajajo iz Fichtejevih spoznanj o problematičnosti refleksijske zavesti in »jazosti«, čeprav Fichteju modela ni uspelo preseči (gl. Frank 1994: 30–35, Bowie: 70–82). Fichte je uvidel, da biti v smislu brezvrzelne identitete ni mogoče razumeti preko refleksije, da refleksija ni izvorna, saj jo je treba razložiti šele s predrefleksijsko domačnostjo subjekta s sabo. Fichte problem navidezno reši s konceptualiziranjem intelektualnega zora (gl. Frank: 2003: 46–56, Bowie 2000: 70–82), njegovi nasledniki in slušatelji pa koncept intelektualnega zora zavrnejo (Hölderlin in Novalis) ali pa ga reinterperetirajo (Schelling).

Pri Hölderlinu je v fragmentu *Urteil und Sein* (Sodba in bit) iz let 1794–1795 formula intelektualnega zora kritizirana ravno zato, ker intelektulani zor predpostavlja dvojnost v sosledju; najprej imamo zor, nato pa intelekcijsko (gl. Frank 2003: 59). Hölderlin v tem fragmentu, podobno kot Novalis v knjigi *Fichte-Studien*, jedrnato ugoravlja, da mišljenje – sojenje (*Urteil*), implicira tudi izvor ločitve subjekta in objekta in ta dogodek imenuje pradelitev (*Ur-Teilung*). Razcepi, razdeli se neka prvobitna, predrazcepna enost subjekta in objekta v človeškem bitju, ki predstoji izvornemu rezu z vstopom v refleksijsko zavest in jo Hölderlin poimenuje bit. Te pa ne gre zamenjevati z identiteto (v refleksiji): ko rečem *jaz sem jaz*, sta subjekt (jaz) in objekt (jaz) razdružena. Vendar brez refleksijske zavesti sploh ne morem reči jaz, obenem pa refleksija ne more zajeti predrazcepne enotnosti jaza. Ta zavest pa je mogoča le tako, da sebe protipostavim sebi, se razdvojim od sebe, pri čemer se še vedno spoznavam kot isti, vselej je torej relacijska. Vendar ta identiteta ni identiteta v absolutnem smislu, ni nobena enotnost subjekta in objekta, je torej neidentiteta. Samo-identifikacijskemu dejanju torej predhaja eksistenca. Omenjena dvojnost v formuli intelektualnega zora, s katero je Fichte skušal rešiti problem, zaradi časovnega sosledja ne more biti izenačena s prvobitno, predrazcepno enostjo subjekta in objekta, o kateri govori Hölderlin (gl. Helderlin 1990: 13–14).

Identiteta (racionalističnega ali idealističnega) subjekta torej ne more biti utemeljena na empirični zavesti, temveč je teoretski konstrukt refleksijskega modela subjekta. Uveljavljena zgodovina pojmovanja subjekta pa je temeljila ravno na tem refleksijskem modelu, ponazorjenem z metaforo zrcaljenja, t. i. okularno metaforiko. V knjigi *Fichte-Studien* Novalis (2003: 5) o refleksiji (*Reflexion*) v tem smislu pravi, da je le zrcalna podoba občutja (*Gefühl*). V refleksiji se pojavi, prikaže tisto, kar je že vselej bilo tu (12). Namreč občutje. Občutje je vselej pred refleksijo (13).

Neegološke kritike te tradicije refleksijskega pojmovanja torej pokažejo, da subjekt v refleksijskem modelu nikoli ne more biti identičen s seboj, saj je v tovrstnem teoretskem »samopostavljanju« na eni strani odsevajoči jaz – subjekt, na drugi strani pa odsevani jaz – objekt. Vmes je vselej vrzel, zamuda, manko, ki ustvarja neidentiteto, zato ta model ne more zajeti neposrednosti samoprisotnosti biti-jaz (domačnosti s seboj) v pred- ali nerefleksijskem stanju (gl. Novalis 2003: 3–7, Helderlin 1990: 13–14, Bowie 2003: 196–200, Frank 1988: 87). Ta nerefleksijski modus Schleiermacher poimenuje neposredna

zavest, Hölderlin bit, Novalis občutje ali samoobčutje, Sartre predrefleksijska zavest ali predrefleksijski *cogito*, Henrich domačnost s seboj. Spomnimo se ob tem Michauxovega uvida iz dodatka »Postface« k zbirki *Plume*: »Moje misli? Pa saj so misli morda ravno »ugovori« jazu, izgube ravnotežja (druga stopnja) ali prepoznavanje ravnotežja (tretja stopnja) v gibanju »mislečega« A prva stopnja (ravnotežje) ostaja neznana, nezavedna.« (Michaux 1998: 664)

Frankovo tolmačenje Sartrovega predrefleksijskega *cogita*

Poglejmo nekoliko natančneje še razliko in odnos med tema modusoma zavesti, kakor ju leta 1948 dovolj nazorno predstavi Sartre v predavanju *Conscience de soi et connaissance de soi* (Samozavedanje in samospoznavanje), iz katerega Frank tudi prevzame izraz predrefleksijska zavest.

Sartre svoje teze izpeljuje prek postavitve dveh problemov pri kritični obravnavi kartezijskega *cogita*. Na eni strani se izriše teza, ki jo, kot smo videli, postavi že Hölderlinov fragment, in sicer, da moram najprej eksistirati, da bi mislil, skratka, da je bit spoznavanja drugačna od spoznavanja samega. Na drugi strani pa je teza, da sta *connaissance* – spoznavanje – mišljenje – *cogito* in zavedanje – *conscience* dva različna pojava: moje zavedanje, da mislim, je drugega reda kot mišljenje samo (gl. Sartre 1993: 380). *Cogito* ne predpostavlja le objekta svojega mišljenja, temveč tudi zavest o svoji dejavnosti. Ta zavest – *conscience* pa implicira zavest same sebe (*conscience de soi*) oziroma *zavest – sestvo* (*conscience soi*) (prav tam). Izpad roditeljskega predloga *de* namreč ponazarja bistveno: ta zavest ni tetična, ni usmerjena na objekt, ni pozicionalna. *Conscience de soi* namreč pomeni, da se zavedamo sebe v refleksiji, *conscience – soi* pa pomeni neko izvorno samoobčutenje. Oba izpostavljeni problema (o zavesti spoznavanja in o biti spoznavanja) Sartra navedeta k postuliranju netetične predrefleksijske zavesti. Obstaja torej predrefleksijski *cogito*, ki je pogoj kartezijskega *cogita*: vsaka pozicionalna zavest objekta je nujno tudi nepozicionalna zavest sebe, a na drugi, nerefleksijski ravni. Ta modus zavesti ni tetičen in pozicionalen, saj v njem še ni prišlo do razcepa na subjekt in objekt.

Predrefleksijska zavest ni nič drugega, kot da je: eksistenca pred esenco je po Sartru (1993: 385) njena notranja značilnost. S tem pa je povzdignjena na ontološko raven: »netetična zavest je način biti, ki ga imajo nekatera bitja, ki jim pravimo ugodje, jeza, bolečina itd.« (384). Pri tem ne gre za zavest o ugodju,

jezi, bolečini, ampak natanko za njihovo občutenje; torej tisto, kar Novalis imenuje občutek – *Gefühl* in kar loči od refleksije. Frank, ki se ob Sartru pri razmišljanju o tej neposredni domačnosti s seboj nasloni na Dietra Henricha in na zgodnjoromantično filozofijo (gl. Frank 1988), domačnost s seboj opredeli kot neprenehoma *in actu*: je nerelacijska, spontana, implicitna. Vse to troje pomeni, da je domačnost s seboj nekaj, kar nima potrebe reflektirati o sebi, da bi se vedelo, zato ni spoznavanje, vednost v relacijskem smislu (65–66), temveč neko primarno vedenje, nekaj neposredljivega v refleksiji, zato pa tudi neizrekljivega v govorici, ki je zgolj refleksijska – v konceptualni govorici.

Bistven, čeravno ne povsem jasen element zgornjega Sartrovega razvijanja pa se nam zdi še naslednje: gre pravzaprav za moment, ki vpelje inherentno neidentiteto nekega drugega reda. Iz Sartrovih tez namreč izhaja, da neidentiteta subjekta ne izvira le iz zamude, vrzeli, ki vsakič znova nastane v nenehnem prehajanju iz izvorne domačnosti predrefleksijske zavesti s seboj v refleksijski modus – *cogito*, temveč da obstaja vselej tudi neka razlika, zamuda, razmik (*décalage*), ki temeljno določa tudi predrefleksijsko zavest. Subjekt tudi v predrefleksijski zavesti v samoobčutenju ne more biti povsem samoidentičen: tudi izvorna prisotnost sebi po Sartru predpostavlja »rahlo razdaljo od sebe«, »rahlo samoodsotnost«: to je »ravno ta nenehna igra odsotnosti in prisotnosti, ki bi le težka zares obstajala, pa jo vendarle nenehno izvajamo, in ki predstavlja način biti zavesti. Tako ta način biti implicira, da je zavest manko v svoji lastni biti. Je manko biti. Za-sebstvo je manko biti sebstvo. [Le pour-soi est manque d'être soi.]« (Sartre 1993: 388). Sebstvo tako nikoli ni biti-sebstvo, temveč je (če lahko na tem mestu uporabimo Bahtinov izraz – te Sartrove izpeljave močno spominjajo na Bahtinovo razumevanje zadanosti subjekta) zadano, nedokončljivo, vselej v postajanju. Prav ta zadanost, *za-sebstvo*, le *pour-soi*, po Sartru poraja sebstvo. To se ne more udejanjiti v totaliteti, saj bi s tem udejanjil absolutni bitni modus, udejanjil bi se, z izrazjem romantikov, jaz in ne-jaz v totaliteti, v absolutnem Jazu. Sartre to v knjigi *L'Être et le Néant* (Bit in nič) formulira takole:

Le soi predstavlja idealen razmik v imanenci subjekta v odnosu s samim seboj, način, da subjekt ni svoje lastno sovpadanje, da uide identiteti tako, da jo istočasno postavlja kot enotnost, skratka tako, da je v trajnem in nestabilnem ravnotežju med identiteto kot absolutno kohezijo brez sledi razlike in enotnostjo kot sintezo množstvenosti. (Nav. po Frank 1994: 313)

Ne da bi še podrobneje obravnavali te Sartrove teze, moramo opozoriti na ključno implikacijo, ki jo zaznavamo v teh njegovih izpeljavah: tudi neposredna zavest torej ni nespremenljiv temelj, ni neka fiksna danost, ki bi vendarle zagotavljala v časovnosti neko povsem nespremenljivo identiteto, temveč je tudi sama procesualna, ob časovnosti tudi zato, ker ni dana, temveč zadana z »netetično vrednoto« postajanja; v časovni razprostrtosti jo po Sartru poganja zadanost *le poursoi*, nekakšna lakota po totalnem udejanjanju. Vrednota, ki je struktura netetične zavesti, pravi Sartre, ni nič drugega kot ravno totaliteta, »na temelju katere se vsaka zavest občuti kot manko biti« (Sartre 1993: 390–391). Kljub temu ta neidentiteta ne izniči domačnosti, bližine subjekta s seboj v predrefleksijskem modusu.

Nekoliko drugače je s tem pri Schleiermacherju. Neposredna zavest zanj vendarle predstavlja nekakšen »transcendentni temelj« v procesualni ustrojenosti individua. Neposredna zavest, ki jo Schleiermacher razlikuje od Kantovega sintetičnega jaza – sintetične transcendentalne apercepcije, predstavlja neposredni temelj, tisto minimalno identiteto:

Kot misleča bitja obstajamo samo v posamičnem dejanju (misli); toda kot bivajoča bitja smo enotnost vseh posameznih dejanj in momentov. Napredovanje je le prehajanje od enega momenta k naslednjemu. To se dogaja v našem bitju, živčič enotnosti sosledij miselnih dejanj. Transcendentni temelj misli, v katerem so vsebovani principi povezanosti, ni nič drugega kot lasten temelj nas kot mislečih bitij. (Nav. po Bowie 2000: 197)

Vendar ta temelj, kot zdaj že vemo, nikoli ni dan v refleksiji, čeravno slednjo proizvaja. Zato je individuum v svoji časovni razpetosti vselej podvržen samotolmačenju kakor tudi tolmačenju drugih.

Novalis

Frankov individuum, izpeljan s sintezo teh razmislekov, predstavlja torej prostor nenehne, neukinljive dialektike med predrefleksijsko – neposredno in refleksijsko zavestjo, ki je ne gre razumeti kot arbitrarno, kontingentno, temveč kot strukturno nujnost: ene ni mogoče razumeti brez druge. Novalis v knjigi *Fichte-Studien* to nujnost opiše kot izvorno gonilo: »Občutje in refleksija sta eno v izvornem dejanju. Tu vznikne izvorna potreba po vzpostavljanju nasprotja. Občutje refleksije, refleksija občutja. Oba gona delujeta v enem. Ničesar ne moreta postaviti nad seboj. Njuna učinkovitost je omejena na njuni sferi.« (Novalis 2003: 17)

V tem smislu Novalis tudi pravi, da se občutje samo ne more izraziti, da ga je mogoče opaziti – zaznati le v refleksiji, vendar takrat duh občutja že izgine (13). *Fichte-Studien* so v sklopu razmislekov o samozavedanju med najdragocenejšimi prispevki, Frank (1989b: 248) pa o njih ugotavlja, da so tudi eno najtežjih besedil nemške filozofije. Obenem je poleg Schleiermacherjevega razumevanja individua za Frankovo sintezo teh teorij subjekta ključen ravno Novalisov opus.

Tudi Novalis torej na podlagi kritike Fichteja izpelje razlikovanje dveh modusov samozavedanja, ki ju sam imenuje refleksija in občutje. Novalis individuuum tako uvidi kot v temelju razcepljeno entiteto: razcepljeno na Jaz občutja in na Jaz refleksije. Prvi je »snov, drugi pa forma« (Novalis 2003: 25). Razcepljeni individuuum pa ne more biti nič temeljnega, temveč se kaže kot proces osciliranja med identiteto in ne-identiteto, med Jazom in Ne-Jazom (164). Nasprotno kot pri Schleiermacherju v Novalisovih fragmentih ni mogoče zaslediti misli o nekem transcendentnem temelju individua (prim. Kneller 2003: xxvii; Jovanovski 2006a: 209). Novalisov odgovor na uvid, ki izhaja iz Sartrovega predavanja, da je tudi predrefleksijska zavest brez nekega stalnega temelja in postajajoča, je ravno princip *svobodnega delovanja* (gl. Novalis 2003: 164–165) kot tistega zgoraj omenjenega gonila, ki poganja dialektiko obeh modusov zavesti. Biti po Novalisu ni »nič drugega kot biti svoboden, osciliranje med skrajnostmi, ki morajo biti njuno združene in nujno ločene« (164). Biti, biti jaz in oscilirati, pravi Novalis, so sinonimi (165). Jaz kot negativno spoznan absolut jaza in ne-jaza je dan po negativni poti le prek svobodnega dejanja, delovanja in »skozi večno umanjkanje« (168).

Novalisovi uvidi imajo estetske in filozofske posledice. Imajo pa jih tudi na področju vsakdanjega izkustva, kolikor individuuum, ki si s prevlado refleksijskega modusa v vsakdanjem življenju, govoru, mišljenju, delovanju, večinoma prikriva tisto vrzel, ki je konstitutivna za vsako samozavedanje in si tudi v postajanju v osebo identiteto gradi predvsem na elementih, ki jih proizvaja refleksijska zavest. Moč pesmi pa je, če izhajamo iz teh uvidov, ravno, da to vrzel strukturno-konfiguracijsko gledano upodablja prav na način nevtralizacije obeh bregov te vrzeli – na način vidnega, systemskega izpostavljanja tistega, kar je refleksiji vidno, in tistega, kar ji je sicer nevidno.

Filozofija, kolikor ostaja v refleksijskem modusu, po Novalisu (2003: 164–165) ni na pravi poti, da bi lahko uvidela tisto, kar je v nemškem idealizmu in

romantični filozofiji predstavljal princip filozofije: absolutni jaz. Refleksija se proti popačenju, ki ga proizvede s svojim dogodkom, sicer lahko bori tako, da izvede postopek, ki ga Novalis imenuje *ordo inversus*; kolikor je refleksija zrcalo, naj vanj vnese še eno zrcalo, tako da dobi odsev odseva. Poezija pa z vidika filozofije (dodajmo, da ne nujno tudi s svojega lastnega vidika) »mora priskočiti na pomoč tam, kjer zrak za filozofijo postaja preplitek, da bi lahko dihala« (Frank 1989b: 248).

Podobno kot pri Schleiermacherju, ki artikulacijo neposredne zavesti veže na umetniško ustvarjanje, in Hölderlinu (1998: 142–152), ki v spisu *O postopku poetičnega duba* premislek naveže na vprašanje pesniške individualnosti, se tudi Novalisov razmislek o subjektu, ki ga poganja osciliranje med dvema principoma, povezuje z razumevanjem poezije in s teorijo pesniškega upodabljanja (prim. Jovanovski 2006b). Novalis poeziji v smislu *poiesis* pripiše moč negativnega upodabljanja (*Darstellung*), ki ga refleksija ne more zajeti, zagrabiti, konceptualizirati ali vsaj izreči. Poezija s svojo močjo upodabljanja in pomenjanja lahko udejanji oba modusa zavesti na negativen način, in sicer tako, kot ju ne zmoreta ne vsakdanja ne filozofska govorica. Kajti brž ko stopimo v refleksijo, takrat duh občutja že izgine (gl. Novalis 2003: 13). Tako v prvem fragmentu knjige *Fichte-Studien* Novalis pravi, da identično opuščamo, da bi ga upodobili (3). Prav to dejanje upodabljanja pa je dejanje neskončnega svobodnega delovanja, ravno tistega osciliranja, ki poganja dogodkovni individuum (152–153).

V Novalisovi koncepciji in tudi udejanjanju t. i. transcendentalne poezije ravno to osciliranje dogodkovno, procesualno udejanji absolutni jaz kot sintezo obeh modusov zavedanja. Tega pogleda ne gre generalizirati in predpostaviti, da bi poezija nasploh udejanjala absolutni jaz in bi se v njej vselej na enak način dogajalo občutenje polnine biti. Novalisovo udejanjanje absolutnega jaza v transcendentalni poeziji je zgodovinsko in je bistveno povezano s procesom romantiziranja. Novalis romantiziranje razume kot »kvalitativno potenciranje«, v katerem se »nižji jaz identificira z boljšim jazom« (Novalis 1995: 202).⁵² V tem smislu ga je mogoče povezati s teorijami inspiracije iz drugih

⁵² »Svet je treba romantizirati. Tako bomo spet našli prvobitni smisel. Romantiziranje ni nič drugega kot kvalitativno potenciranje. V tej operaciji se nižji jaz identificira z boljšim jazom. Kakor smo pač tudi mi sami taka kvalitativna potenčna vrsta. Ta operacija je še povsem neznan. Če občemu pritaknem visok pomen, običajnemu skrivnostno dostojanstvo, znanemu čast neznanega, končnemu videz neskončnosti, vse

duhovnozgodovinskih okvirov, kolikor gre za transformativni dispozitiv.⁵³ Protipol romantiziranja, ki je morda res v različnih zgodovinskih oblikah transzgodovinska značilnost pesemskega diskurza, pa Novalis imenuje logaritmiranje; kot nižanje sublimnega, visokega, skrivnostnega, mističnega. In za velik del poezije 20. stoletja lahko rečemo, da prej udejanja proces logaritmiranja, in ne romantiziranja. To pa še ne pomeni, da zato, ker logaritmirajo, poezija ne udejanja obeh subjektivnih modusov, občutja in refleksije. Lahko pa logaritmiranje seveda pomeni, da poezija ne udejanja polnosti biti, kar bi pomenilo, da artikulacija obeh modusov zavesti ni izenačena z udejanjenjem bitne polnosti. Tudi skozi logaritmiranje se v pesmi lahko preko osciliranja artikulira vrzel, manko, ki ga ustvarja disonanca med refleksivnim in predrefleksivnim modusom. Strukturiranost samozavedanja, kakor jo opišejo predstavljene neegološke teorije in kakor jih je mogoče misliti v povezavi s pesmijo, ne izključuje ne zgodovinskosti in s tem tudi ne singularnosti samozavedanja, kakor tudi ne singularnosti in zgodovinskosti konfiguracije in razmerja obeh modusov v pesmi.

Vzporednice med Benvenistovo lingvistiko diskurza in Meschonnicovo poetiko diskurza ter neegološkimi teorijami individua in samozavedanja

Lingvistika diskurza in poetika diskurza ter teorije zgodnje romantike, kakor jih povzame Manfred Frank, obravnavajo enake probleme kljub časovni oddaljenosti in različnim temeljem: govorico, individuum, subjekt in pesem ter njihov preplet, s svojimi izpeljavami pa vstopajo tudi v polje družbenega. Še bolj pomembno je, da si vprašanja o teh problemih zastavljajo na zelo podoben način in pogosto pridejo do podobnih, skoraj enakih odgovorov. Oba teoretska sklopa govorico in subjekt/individuum pojmujeata kot *energio*, dejanje in delovanje, nenehno postajanje. Oba tudi uvidita, da govorica in subjekt/

to romantiziram. – Nasprotna je operacija za višje, neznano, mistično, neskončno – slednje s to povezavo logaritmiramo: in dobi običajen izraz: Romantična filozofija. Lingua romana. Izmenično poviševanje in poniževanje.« (Novalis 1995: 202)

⁵³ Alenka Jovanovski (2006a: 206–226) se je v tem smislu spraševala o povezavi med estetskim izkustvom kot izkustvom bitne polnosti, in mističnim izkustvom kot stika z Nadbitnostnim, in možnost povezave argumentirano zavrnila. Na temelju Novalisove teorije je obravnavala njegove *Himne noči* in analizirala tudi simbole nereduktivnega samozavedanja.

individuuum ne moreta obstajati drug brez drugega. Razlog za sorodnost med njima je treba iskati tudi v dejstvu, da gre pravzaprav za vzporedni zgodovinski kontinuiteti teoretskih navezav: med Schleiermacherjem, Novalisom, Hölderlinom ter njihovimi modernimi interpreti, predvsem Frankom in za njim Andrewjem Bowijem, ter med Humboldtom, Benvenistom in Meschonnicom.

Po Schleiermacherju in Novalisu je individuuum temeljno dogodkoven, nenehno ustvarjan z dialektiko predrefleksije in refleksije, sam tekst pa je konfiguriran enako kot individuuum. Taka koncepcija teksta je podobna Meschonnicovi, po katerem literarni tekst deluje kot individualiteta, ki pa ni zaprta sama vase na način leibnizovske monade, temveč je vselej odprta k drugemu, saj je »izvor neskončne verige ponovnih izjavljanj« (Meschonnic 1982: 87). Iz obeh teorij izhaja, da pesemski subjekt ne more biti unitaren, utemeljen na principih, ki izhajajo iz *cogita*. Po Schleiermacherju, Novalisu in Hölderlinu je pesniška govorica tista oblika govorice, ki je najbolj povezana s predrefleksijsko zavestjo. Slednjo vsi trije tudi teorizirajo, Novalis pa jo imenuje *Gefühl* ali *Selbst-Gefühl* (gl. Novalis 1995: 65–69).

Videli smo, da je tudi po Benvenistu pesniška govorica predvsem govorica, nabita z občutenjem in afektivnostjo, teoretik pa se loti definiranja »modusov njenega delovanja« (B 23, f°31/f°354) tako, da raziskuje principe delovanja podobe in upodabljanja, povezanega z njo. Poleg tega se njegova vpeljava koncepta evokacije, ki zajema tako sintagmatsko kakor paradigmatsko perspektivo pesemskega sistema, temeljno navezuje na predrefleksijsko, patično razsežnost pesniške govorice. Benvenistova spoznanja o emotivni in patematični ikoničnosti, ki zajemajo figurativno-afektivno razsežnost, ki je Meschonnic ne razvije, saj je kritičen do prevlade podobe v poeziji (gl. Meschonnic 1982: 478–498, Meschonnic 1995: 422–442), se povezujejo z Novalisovimi zasnutki teorije upodabljanja, v kateri je podoba bistveno povezana s predrefleksijsko razsežnostjo samozavedanja in afektivnostjo.

Močna vzporednica pa se vzpostavlja predvsem med Schleiermacherjevo konceptualizacijo stila in Meschonnicovo konceptualizacijo ritma. Če Meschonnicova poetika posebej poudarja vprašanje kontinuitete med telesom in pesemskim ritmom, pa Schleiermacherjeva teorija teksta, ki jo prevzame Frank, poudarja predrefleksivni aspekt subjektivitete. Meschonnic poleg tega razvije operativne koncepte in analitične pristope, s katerimi je v mejah možnega

(pesem je nezgrabljiva) mogoče pokazati in analizirati artikulacijo modusov pesemske subjektivacije, ki ju bomo imenovali refleksijski in predrefleksijski.

Zbliževanje teh perspektiv bi se utegnilo zdeti neutemeljeno zato, ker Meschonnic izrecno kritizira Frankov koncept subjekta kot »univerzalne strukture samozavedajoče se spontanosti, ki je skupna vsem ljudem« (Meschonnic 1995: 192), češ da tak koncept ne more ničesar povedati o specifikah subjekta pesmi. Subjekt kot univerzalno iz Frankove triade (subjekt – individuum – oseba) Meschonnic namreč pojmuje kot subjekt jezika, in ne subjekt diskurza. Vendar je prav iz tega navedka očitno, da Meschonnic Franka ni dovolj podrobno bral, saj navede le Frankovo razlikovanje med individuom kot singularnim, subjektom kot univerzalnim in osebo kot partikularno, ne omeni pa njegovih konceptov samozavedanja in specifik samega individua. Frankovega koncepta subjekta res ni smiselno vzporejati z Meschonnicovim subjektom pesmi. Nasprotno pa Frankov koncept individua in njegovega udejanjenja v diskurzu ter zlasti izpeljava samozavedanja dajejo slutiti možnost odpiranja paralel z nekaterimi Meschonnicovimi konceptualizacijami, predvsem v odnosu med pesemskim subjektom in ritmom.

Meschonnic (187–338) sam govori o subjektu kot o diskurzivnem antropološkem abstraktnem univerzalu in o individu u kot pojmu, ki pripada zgodovini filozofije subjekta. Sodobni segment te zgodovine individua tudi analizira. Vendar mu očitno ni znana »nekanonizirana« tradicija pojmovanja subjekta, iz katere izhaja Frank. Uvidi, ki jih Frank izpelje iz te tradicije, transformirajo pogled na ustaljeno narativo filozofij subjekta prav zato, ker jim protipostavijo alternativo, s katero izstopijo iz tradicionalne paradigme subjekta, obenem pa s tovrstnim razumevanjem vzpostavijo tako zgodovinsko kot transzgodovinsko teorijo individua in samozavedanja. Meschonnicovo pojmovanje individua pa se naslanja na uveljavljeno tradicijo filozofij subjekta, ki jo Frank kritizira.

Franku in Meschonnicu je v resnici skupen temeljni pogled na govorico, namreč konceptualizacija diskurza. Tudi Frank na podlagi Schleiermacherjevih razumevanj misli tekst kot diskurz. Kritika kodnega modela pojmovanja jezika in s tem literarnega teksta je stalnica njegovih razprav (gl. Frank 1997: 23–97). Ves njegov razmislek o individu u se posredno ali neposredno dotika tudi vprašanja govorce, jezika, diskurza. Frankov individuum je vsekakor subjekt diskurza, ne jezika, kakor mu zmotno pripisuje Meschonnic. Vendar

mu je Benvenistova teorija diskurza očitno neznan, saj Benvenista uvršča v paradigmo strukturalizma (gl. Frank 1994: 232).

Tudi Meshonnicova ideja subjekta pesmi se od drugih teorij subjekta-v-jeziku radikalno razlikuje prav v misli, da diskurz in subjekt delujeta drug na drugega in sta neločljiva. Tako kot Benveniste, Meschonnic zavrača tezo o predeksistenci jezika subjektu in o subjektu kot zgolj učinku govornice v njenem diferenciacijskem artikuliranju. Meschonnic na sledi ruskih formalistov, poglede katerih transformira z vstopom v konceptualno polje izjavljanja, misli literarni tekst kot sistem – subjekt. To pa je tudi osrednja značilnost Frankovega razumevanja teksta oziroma izjave. Frank podobno kot Meschonnic zavrača premise, da jezik govori sam sebe. Mišljenje strukture kot suverena sprožilca svojih lastnih menjav in sprememb predpostavlja, da se strukturi – jeziku pripiše značilnosti subjekta; spontanost in refleksivnost (gl. Frank 1994: 106–107). Te značilnosti jeziku ne pripisuje le strukturalizem, ampak to storijo tudi Heidegger, Gadamer, Wittgenstein, določene verzije analitične semantike idr. Lacanov pogled je v tem smislu v prednosti pred strukturalističnim, saj ne zavrže kategorije subjekta, je pa temeljno problematičen v tem, da subjekt izvaja iz imanentnega mehanizma igre nanašanja; subjekt je tisto, kar se predstavlja v igri nanašanja med dvema označevalcema (gl. Frank 1994: 107). Frank torej kritizira tako strukturalizem in poststrukturalizem.

Diferenca, ki pri Derridaju proizvaja subjekt, ki ni nič drugega kot učinek teksta, je pri Franku transformirana s koncepcijo samozavedanja, ki dopušča diferenco. Ta pa je nujen pogoj pomenjanja (gl. Bowie 1995: xxxv). Frank se pri izpeljavi samozavedanja nasloni na romantični absolut; vztraja pri temelju v samozavedanju, ki se v refleksiji nikoli ne pojavlja in zato ni dosegljiv konceptualizaciji, vendar je brez tega temelja subjektiviteta povsem nerazumljiva. Poseganje k nekanonizirani verziji zgodovin subjekta je po Franku progresiven in nujen korak.

Povezovanje dveh navidezno zelo različnih pristopov, Meschonnicovega (in Benvenistovega) jezikovno-zgodovinsko-antropološkega in Frankovega filozofsko-hermenevtičnega bi utegnilo naleteti na zadržke tudi zato, ker bi z navezovanjem na neegološke teorije samozavedanja navidezno zanemarili tudi Benvenistove postulate o diskurzivnem subjektu in njegovi različnosti od individua kot osebe. Izkaže pa se ravno nasprotno: prav v Benvenistovi tezi o

dogodkovnosti subjekta je mogoče videti most med tema dvema usmeritvama. Neegološke teorije namreč dodatno osvetlijo Benvenistovo tezo o dogodkovnosti subjekta. Benvenistovo razlikovanje med individuom kot osebo in diskurzivnim subjektom namreč ne temelji le na premisi o vsakokratni subjektivizaciji v govoricu, temveč tudi na globalni premisi, da diskurz ni mimetičen zaslon zunajdiskurzivnega sveta, temveč performativen, svetotvoren. V njem se subjekt vzpostavlja, izraža in spreminja svet. Romantične filozofije jezika, med katerimi smo v preliminarnem sklopu poglavij obravnavali Schleiermacherjeve poglede, ki v njegovem času niso bili osamljeni, saj se pojavljajo kot rdeča nit v t. i. postkantovskih jezikovnih obratih, temeljijo na istih spoznanjih o sodoločanju subjektivacije in govoricu (gl. Bowie 2003: 183–220). Benveniste je v tem pogledu neposredni dedič romantičnih filozofij jezika/govorice. Zato ni nevarnosti, da bi pri naslonitvi na te teorije pri konceptualizaciji pesemskega diskurza in njegovega subjekta zapadli v paradigmo o neposrednem, identičnem zrcaljenju subjekta v diskurzu.

Kot smo videli, konstitucija subjekta v govoricu ne pomeni, da subjekt ne obstaja pred izjavljanjem, temveč da ni mogoče govoriti o identiteti subjekta med enim in drugim izjavljanjem. Gre za uvid o procesualnem ustroju subjektivitete, ki pa je pri Benvenistu tematiziran predvsem z lingvističnega vidika. V njem je treba videti tudi kritiko pojmovanj subjekta, utemeljenih na permanentni samoprisotnosti, ki jo implicirajo tradicionalna pojmovanja samozavedanja, ki ne tematizirajo časovne ustrojenosti samozavedanja.

Frank pa opozarja, da na takem neegološkem konceptu subjekta, ki bi ga lahko pripisali tudi Benvenistu, potemtakem ni mogoče postulirati nobene sintetične enotnosti, na podlagi katere bi se konstituirala osebna identiteta. Sam na sledi zgodnjeromantične filozofije, Dietra Henricha in Jeana-Paula Sartra postavi minimum identitete v tej radikalni ne-identiteti individua (gl. Frank 1988: 97) v njegovem časovnem strukturiranju. Minimalno identiteto, nekakšno derridajevsko *restance*, predstavlja namreč implicitna, spontana domačnost subjekta s seboj, ki je vir refleksije, vendar je istočasno v refleksiji vselej nedan temelj oziroma temelj dan zgolj v diferenci.

Podobno kot pri Meschonnicu, po katerem je pesem maksimalna moč pomenjanja zato, ker je maksimalni vpis subjekta v diskurz, je tudi po Franku edino gotovo izhodišče za vprašanje o instanci, ki spreminja jezik in njegova

pravila, v izjavljanju kot dogodku, individuuum. Razumevanji subjekta pesmi in individua v diskurzu se srečata še v skupnem ključnem spoznanju, da ne gre za ujemljiv, dokončen koncept. Tudi Frank pravi, da individualnega ni mogoče izdvojiti kot elementa med drugimi elementi izjavljanja, temveč ga je mogoče le uganiti, zaslutiti (gl. Frank 1994: 85). Individuum se ne podreja nobenemu pojmu in se upira definiciji. Teorija pesemskega subjekta je nerazdružljiva s teorijo ritma, teorija individua v diskurzu pa s teorijo stila teksta, kakor ga razume Schleiermacher (gl. Frank 1994: 6–8, 11–30). Ne enega ne drugega pa ni mogoče misliti v kodnem modelu pogleda na jezik.

Omeniti velja, da bi bilo z vidika poetike diskurza povezovanje teh teoretskih linij razumljeno kot »heretičen« podvig, saj se poetika diskurza med drugim vzpostavlja tudi na temelju kritike literarne hermenevtike, Schleiermacherja pa postavljajo za njenega modernega utemeljitelja. Vendar kot smo pokazali v enem od preliminarjih poglavij, del njegovega opusa, ki je, podobno kot Humboldtov, v številnih aspektih še vedno neznan in ne dovolj raziskan, predstavlja zasnutek teorij diskurza in obenem utemelji alternativno vejo teorizacije subjekta in (pesniškega) teksta. To je pozneje izpodrinila prevladujoča linija zgodovine subjekta v filozofiji, kar zadeva subjekt, in prevladujoča linija tradicionalne in nato strukturalne stilistike, kar zadeva pesem.

Schleiermacherjev stil in predrefleksijska zavest

Jezik je po Schleiermacherju univerzalna regulativna ideja, ki se zgodovinsko in kontingentno udejanja in postaja ravno z vnosom *individualnega*, t.j. singularnega v predpostavljene univerzalne strukture. Pesem v tem smislu ni odklon ali transgresija od vsakdanjih diskurzov, temveč najvišja stopnja vdora subjektivnega oziroma individualnega, singularnega v diskurz ter s tem inovacija na neskončne potence. To je tisto, kar Meschonnic imenuje maksimalna subjektivacija diskurza.

Schleiermacherjevo razumevanje individua kot neponovljivega, nedeljivega, ireduktibilno singularnega in dogodkovnega (gl. Frank 1988: 12, 89–90, 93) in konceptualizacija neposredne zavesti pa sta temeljno povezana s Schleiermacherjevo hermenevtično teorijo jezika, teksta in stila. Neposredna zavest individua kot singularnega in časovno, dogodkovno ustrojenega se v tekstu artikulira v območju tistega, kar Schleiermacher imenuje stil. Stil se lahko mani-

festira le na ravni teksta kot izjavljanja, in ne izjave niti jezika kot koda. Frank o Schleiermacherjevem pojmovanju stila ugotavlja takole: če je raven znakov in celo tipov izjav tisto »izrekljivo«, potem je stil tisto »neizrekljivo«, tista *energeia* subjekta teksta (gl. Frank 1997: 80, 92). Po Franku Schleiermacherjev stil tvorijo potencialni pomeni teksta (92).

Schleiermacherjev koncept stila je neposredno povezan z njegovim ločevanjem med *logičnim* in *muzičnim* v govorici (gl. Bowie 2000: 211). Muzično je povezano predvsem s pesniško govorico in – z neposredno zavestjo; ta se artikulira ravno prek *muzičnega*. V govorici, predvsem literarni, so elementi muzičnega intonacija, jakost, barva in ritem, ki jim, kakor navaja Bowie, Schleiermacher pripiše specifično vrsto pomenjanja s svojevrstno ilokucijsko močjo. Schleiermacherjev stil je v tem smislu razumljen kot zunajznakovna – zunajjezikovna razsežnost besedila, ki pridobi specifično semantično vrednost znotraj pesemskega sistema.⁵⁴ V tem je implicirana tudi telesnost diskurza, ki je predstavljene zgodnje romantične teorije ne tematizirajo eksplicitno, vendar je zajeta v konceptu predrefleksijske, neposredne zavesti oziroma samoobčutenja onkraj refleksije pri vseh predstavnikih, ki smo jih obravnavali. Takole Bowie izpelje Schleiermacherjeve poglede:

Gibanje med označevalci ali med izjavami je tisto, iz česar po Schleiermacherju vznikne *Poesie*. Učinek, ki ga ustvari to gibanje, pa ni zgolj nedoločen, o čemer priča specifična narava poezije. Semantični potencial pesmi ali pripovedi je povezan z ravnino specifične oblikovne organizacije, ki jo konstituira gibanje med označevalci, medtem ko je besedilo brano. (Bowie 2000: 214)

Vidimo, da so tu prisotni elementi izjavljanja in ritma kot *gibanja diskurza*, kot ju teorizirata Benveniste in Meschonnic. Bistvena lastnost literarnega stila, ki je pri Schleiermacherju povezana z *individualiteto* in se v literarnem tekstu artikulira v tako pojmovanem ritmu, pa je v tem, da se ne artikulira na način linearnega sosledičnega pomenjanja, ki bi ostajalo na ravni semiotike, temveč preko vzpostavljanja se vsesmernih, nelinearnih, odnosov med elementi pesemskega izjavljanja, in sicer ne zgolj na njihovi (tradicionalno) semantični oziroma leksični ravni. Zato takega koncepta stila ne gre reducirati na tisto, kar moderne preinterpretacije stila očitajo stari dualistični stilistiki, in sicer da stil

⁵⁴ Kot ugotavlja Andrew Bowie, je mogoče podobno razumevanja muzičnega opaziti tudi pri Novalisovem in Schellingovem pojmovanju ritma (gl. Bowie 2000: 211).

razume kot ornamentaliko, ki je povsem ločena od vsebine.⁵⁵ Schleiermacher v tako razumljenih »praznih mestih« – potencialnih pomenih –, torej prav v toku izjavljanja – vidi povezavo z neposredno zavestjo. V tem stilskem tkivu oziroma tkanju teksta pa je, kakor ugotavlja poetika diskurza, skrit tudi najmočnejši subjektivacijski naboj pesmi, saj je meschonnicovski ritem, ki, kot vidimo, konceptualno ustreza Schleiermacherjevemu stilu, najmočnejše gonilo subjektivacije diskurza. Ob vpeljavi konceptov predrefleksijskega in refleksijskega modusa v pesmi, lahko predpostavimo, da ritem oziroma stil najbolj vzgibata prav elemente neposrednega, predrefleksijskega, v katerem je zajeta tudi telesna razsežnost subjektivnosti.

Predrefleksija in refleksija v (pesemskem) diskurzu

Kolikor je pesem po Meschonnicu maksimalna subjektivacija diskurza in modus maksimalnega inovativnega pomenjanja, je tudi premostitev zakrnelih oblik pomenjanja, ki jih ustvarja zgolj refleksijska zavest. Ta na površini večinoma uravnava individuum oziroma njegovo osebno identiteto v vsakodnevnih življenjskih praksah. Neposredna zavest, občutenje in samoobčutenje v pesmi

⁵⁵ Schleiermacher pravi, da stila ni mogoče razumeti, da tudi ne obstaja noben koncept stila (gl. Frank 1997: 19). Tudi moderna stilistika govori prav o tem, da ne obstaja noben kod za tolmačenje stila (prim. Juvan 2006: 184). Pri tem torej izhaja kodnega pogleda na jezik, ki je predpostavljal tudi kodni pogled na stil. Če so si moderni pogledi na stil edini, da se stil kot spremenljiva entiteta vzpostavlja šele v recepciji in opozarjajo, da »konotativna pomenljivost stila« ni le v obliki, temveč strukturira tudi vsebino, obenem pa ob estetskih opozarjajo na družbene, ideološke, zgodovinske, socialne in interdiskurzivne elemente pri konstituciji stila besedila, ki po Juvanu (2006: 198) predstavlja identiteto besedila, se zdi prispevek Schleiermacherjevega razumevanja stila prav njegovo navezovanje stila na neposredni subjektivni modus, ki ga besedilo v procesu izjavljanja mobilizira tudi pri konstituciji tekstnega smisla ter samega stila. »Družbena semiotika« (Juvan 2006: 191) stila, ki opozarja na raznovrstne tipologije stila – od »življenjskega«, socialnega, generacijskega, regionalnega, avtorskega itd. – pa tako večinoma še vedno ostaja na ravni jezikovnega znaka in ne vizira zares teksta kot izjavljanja. Kolikor namreč izdeluje tipologijo stilov, se vpisuje v polje *partikularnega*, ki je ponovljivo, saj je izvedeno iz univerzalnega, spregleda pa tisto nedeljivo, singularno individualno, o katerem govorita Schleiermacher in Sartre in za njima Frank, in ki predstavlja tudi najbolj temeljno značilnost literarnega teksta kot izjavljanja (prim. Frank 1997: 88–96).

v večji ali manjši meri vdirajo v refleksijo, ki je v diskurzu predvsem poskus reprezentacije, in manj evokacije, in sicer vsakokrat v svoji singularnosti in zgodovinskosti. Benveniste je v svojih zapiskih o poeziji uvidel pomanjkljivost koncepta jezikovnega označevalca in snoval uvedbo konceptov pesemskega evokanta in ikonizanta, ki bi prvega nadomestil. Meshconnic uvede množestveni označevalec, ki razdre binarni koncept znaka in o katerem menimo, da zmore konceptualizirati konfiguracijo obeh subjektivnih modusov, predrefleksijskega in refleksijskega, a na način poenotnega generaliziranega pomenjanja, kjer se kakršnakoli vrednostna razlika med njima izniči v specifičnem konceptu ritma.

Po Benvenistu se z vstopom v govorico vsakič znova konstituiramo kot subjekti in to lahko razumemo kot vsakič nov vzgib v procesualnosti samozavedanja individua. Ko rečem jaz, se subjektiviziram; čeprav je kazalnik *jaz* univerzalen, se z njegovo uporabo vsakič znova diferenciram, tudi v odnosu do *ti*. In med enim in drugim izjavljanjem nisem več povsem isti_a v smislu ricoeurovskega principa *idem*. Vendar po Novalisu kazalnik *jaz* v diskurzu lahko pomeni zgolj ne-jaz jaza, neidentiteto, saj z njim označujem refleksijski modus, ki je posredovan, in ne neposreden. Impliciran je manko, ki je konstitutiven za samozavedanje in za govorico. Refleksijska postavitev jaza jaz = jaz je, kot ugotavlja že Hölderlin v fragmentu *Sodba in bit*, bistveno povezana z govorico; je tetična zareza, kot smo videli z Julijo Kristevo, in z vidika lacanovske psihoanalize pomeni vstop v simbolni red. Refleksija je konstitutivna za tisto »vrhno«
»jazost«, ki sploh lahko reče jaz, ki sploh lahko kar koli reče in pomenja z govorico. Diskurz zato ne more biti zgolj udejanjanje neposredne zavesti, občutja, predrefleksije in telesnosti, kot je to lahko glasba. Od tod je izhajala tudi naša kritika Rodriguezove sinteze teorij patičnega in njihov prenos na teorijo lirskega pakta: patično kot predrefleksijski modus je lahko v čisti obliki le prediskurzivno.

Vendar se moram, da bi sploh lahko uporabil_a zaimек jaz, čutiti: imeti moram občutek predrefleksijske domačnosti s samim_samo seboj. Zato tudi subjektivacija v govorici, kot jo razume Benveniste, ne more pomeniti zgolj refleksijskega modusa, temveč vsakokrat pomeni celoten vzgib samozavedanja. Meschonnicovo misel, da je poezija alegorija same govorice, ker najbolj kaže, da je govorica konstitutivna za subjekt in da v govorici prav vse pomenja, lahko dopolnimo z mislijo v tem sklopu raziskave predstavljenih teorij; poezija je alegorija govorice ravno zato, ker udejanja oba modusa subjekta, ki sta z govorico ireduktibilno povezana, torej zato, ker na najbolj viden, prezenten,

a v neumetniški govorici neujemljiv, neizrekljiv način udejanja in osvetljuje naravo govorce in naravo subjektovega samozavedanja in samoobčutenja. Ko Novalis (2003: 3) govori o opuščanju identičnega za njegovo upodabljanje, pristavi, da to počnemo »prek njegove ne-bitosti (tistega, kar ni), preko ne-identičnega (kar z njim ni identično) – z znakom«. Ta znak pa ni jezikovni označevalec, temveč tisto, kar Benveniste imenuje evokant ali ikonizirajoče, Meschonnic pa pomenjevalec.

Energieia subjekta teksta je pri Meschonnicu teoretizirana in kot vrhovni princip povzdignjena na osrednje metodološko vodilo pri analizi pesemskega diskurza z razširjenim konceptom ritma in komplementarnimi koncepti recitativa in kontinuitete. To pomeni tudi metodološki rez z vsako, še tako moderno (npr. psihoanalitično) psihologizacijo in subjektivizmom. Tak subjekt pesmi namreč ni neki posamični jaz, posamični individuum ali kolektiv, ni niti jezikovno izrazilo, jezikovno-morfološka funkcija teksta, temveč je subjekt – sistem, ni *substancia*, temveč *delovanje*. V tem smislu je transsubjekt, saj je razpoložljiv za vsakogar v vseh časih.

Ko povezujemo Meschonnicovo teorijo in teorije, iz katerih izpeljujemo dinamično razmerje refleksijskega in predrefleksijskega modusa v pesemskem diskurzu, je zato treba posebej poudariti, da je edina epistemološko in metodološka perspektiva, s katere je mogoče zasledovati specifične pesemskega diskurza, tista, ki zavrne podmeno, da bi se individuum zgolj izrazil, reprezentiral, odslikal v literarnem diskurzu. Vzhibanost pesemskega sistema, ki je vselej v procesu ponovnega izjavljanja in ustvarjanja, je strukturno analogna vzhibanosti individua v dinamiki predrefleksijskega in refleksijskega modusa. To smo posebej izpostavili pri obravnavi Benvenistovih zapiskov o pesniški govorici. Iz njih je mogoče razbrati, da patem, ki je po Benvenistu glavna referenca pesniške govornice, ni nekaj, kar bi bilo zunanje diskurzu, saj postaja sočasno z diskurzivnim uobličanjem. Enako tezo zagovarja tudi Antonio Rodriguez pri svoji izpeljavi patičnega in afektivne forme v lirskem paktu, saj poudari njuno soodnosnost in se distancira od linearne logike, po kateri bi najprej obstajalo patično izkustvo, nato pa nastanek afektivne forme. Tako stališče zavzemamo tudi sami.

Da bi se še dodatno izognili morebitnim ugovorom, da gre pri razmisleku o dinamiki predrefleksije in refleksije pri obravnavi pesemskega diskurza za neke vrste psihologizacijo, se bomo sklicevali še na sorodno analogijo, kakor jo

predlagata Gilles Deleuze in Félix Guattari. Deleuze in Guattari (1999: 168–226) ločujeta pojma afekta in percept v umetniškem delu od pojmov afekcije in percepcije ustvarjalca in poustvarjalca. Tudi sami torej razlikujemo predrefleksijo in refleksijo empiričnega individua od dinamike predrefleksijskega in refleksijskega subjektnega modusa v pesmi, ki nato v vsakokratnem izjavljanju kot edinstvenem umetniškem dogodku sprožata edinstveno subjektivacijo individua in sta v tem smislu transsubjektivna oziroma intersubjektivna. Gre torej za diskurzivno-umetnostna koncepta, in ne stanji pred govornico, ki bi ju govornica reproducirala in reprezentirala na neproblematičen mimetičen način: pesniška govornica sodeluje pri njenem ustvarjanju. Specifika pesemskega diskurza je v tem, da sistemsko artikulira in izenači ta subjektna diskurzivno-semantična modusa na ravni singularnega umetniškega sistema, pogosto tako, da pesemski sistem diskurzivno-umetniško poudari vidike, ki v vsakodnevni strukturaciji individua o(b)stajajo v latentnem stanju.

Od Meschonnicove poetike diskurza se v konceptualizaciji teh subjektivnih modusov nekoliko oddaljujemo na teoretski, manj pa na praktično-analitični ravni: popolna naslonitev nanjo bi predpostavljala metodološko odločitev, da teh dveh modusov v pesmi teoretsko ne ločujemo. Pri Meschonnicovem generaliziranem pomenjanju ritma kot generaliziranega množstvenega označevalca so namreč vse ravni diskurza izenačene. Drugi Meschonnicov postulat se glasi, da se v pesmi kot maksimalni subjektivaciji diskurza nasprotje med perceptom, konceptom in afektom, zavednim in nezavednim, subjektom in objektom nevtralizira v organizaciji pesemskega sistema, kar je tudi implicitna posledica Schleiermacherjeve konceptualizacije stila. Sami delno prevzemamo tezo o nevtralizaciji teh aspektov, ki jo razumemo predvsem vrednostno, vendar teoretsko vseeno vztrajamo pri izpeljavi različnih principov, ki so v temelju pesemske subjektivacije. Sama dejanskost posamičnih pesniških besedil, širše gledano pa tudi paradigem, ki so se vzpostavljale kot dominantne v posamičnih zgodovinskih obdobjih vse do danes, pričajo o tem, da je nemogoče govoriti o popolni izenačitvi modusov, kakor bi izhajalo iz Meschonnicca, ali o prevladi enega, kakor bi izhajalo iz Rodrigueza, pa tudi Benvenista. Rodriguezova izpeljava se nam zdi problematična prav v tem, da patičnost in afektivna forma, tj. tisto, kar sami imenujemo predrefleksija in predrefleksijski modus, vselej prežameta celoten pesemsko-izkustveni dogodek na način prevlade nad vsemi drugimi vidiki. Z našega vidika pa je tudi odnos med predrefleksijskim in refleksijskim modusom vsakič singularen. Pri tem poudarimo, da cilj njune

izpeljave kljub temu ni zgolj nekakšno »merjenje« njune prisotnosti in razmerja med njima v posamičnih pesmih.

Zdaj je tudi že razvidno, da se naše razlikovanje teh dveh modusov v marsičem prekriva s semiotičnim in simbolnim ter genotekstom in fenotekstom pri Kristevi. Vendar Kristeva te koncipira na psihoanalitičnem temelju. Od psihoanalitičnega pristopa se oddaljujemo v tem, da nas zanima delovanje pesemskega sistema, in ne dispozicije izvornega subjekta. Obeh modusov tudi ne razlikujemo tako, da bi eden predstavljal pod-tekst, drugi pa nad-tekst, kot to velja za semiotiko in simboliko pri Kristevi. Že pri obravnavi semanalize pa smo poudarili, v katerih točkah se nam zdi posebej plodovita: razpustitev logike znaka, razpustitev logike enostnega subjekta in poudarjanje telesne energije pesemskega subjekta.

Prav ta vidik je umanjkal pri naslonitvi na zgodnjeromantične teorije predrefleksije, ki telesnost zgolj implicitno zajemajo v ta koncept. Sami pa v predrefleksijskem modusu vidimo tudi pomembno dimenzijo telesnosti. S tem se postavljamo v bližino Rodriguezovih izpeljav na podlagi sintez fenomenologij afektivnega. Pri tem se nam zdi najbolj navdihujoča perspektiva Merleau-Pontyja. Tudi v filozofovem konceptu *chair*, mesa ali telesnosti, se namreč razpusti razlika med subjektom in objektom. *Chair* torej tematizira predrazcepno stanje in neposrednost: Novalisovo samoobčutenje ali domačnost s seboj (o kateri govorijo Hölderlin, Henrich in Frank). *Chair*, kot ugotavlja tudi Rodriguez, zajema čuteni svet, čuteče telo in samoprisotnost, samoafektivnost. Na podlagi koncepta *chair* se intersubjektivnost gradi z medtelesnostjo. Ta se razvije tudi v območju govornice, ki jo Merleau-Ponty razume kot verbalno meso, kretnjo – gib – dejanje telesa. Koncept *chair* kot območje gibajočega postajanja nerefleksijskega (pred- in transindividualnega) sebstva skozi medtelesnost sveta je torej pomemben z vidika pogleda na govorico, z naše perspektive pa na konceptualizacijo pesemske govornice. Telesnost je, kot smo videli pri obravnavi poetike diskurza, vseskozi prisotna tudi pri Meschonnicu. Koncepti in analitični instrumentarij, ki jih razvije Meschonnic, skušajo pravzaprav zgrabiti predvsem empirični odnos med govorico in telesom, ki se izmika paradigmi jezikoslovnega znaka. Poetika diskurza raziskuje kontinuiteto med telesom, gesto, glasom ter ritmom in prozodijo. Slednja udejanjata telesnost v izjavljanju in ustvarjata vsakokratno singularnost posameznega diskurza.

Nazadnje naj poudarimo še to, da vpeljava dveh modusov dodatno osvetli in argumentira Meschonnicov bistven korak pri prehodu iz teorije diskurza v poetiko diskurza: pesemski subjekt se ne artikulira le v izjavnih mestih, kot pri Benvenistu v vsakdanjem govoru, temveč se razširi z izjavnega aparata na organizacijo celotnega sistema diskurza, na tista območja, ki z našega vidika sodijo bolj v domeno predrefleksijskega modusa, Meschonnic pa jih konceptualiza kot recitativ. V tem delu raziskave smo način artikuliranja subjekta v pesmi torej osvetlili s teorijami, iz katerih smo izpeljali dinamiko dveh subjektivnih modusov, obenem pa smo na spekulativni ravni z obravnavo filozofskih perspektiv razgrnili še zadnji sklop argumentov za rekonceptualizacijo lirskega subjekta.

Pesemski subjekt in subjektna konfiguracija pesmi

NA TEMELJU SINTEZE V TRETJEM delu raziskave obravnavanih referenc predlagamo preusmeritev pogleda od tradicionalnega lirskega subjekta k pesemskemu subjektu. Tega pojmuje kot diskurzivno-antropološko in umetnostno koncepcijo instance subjekta v pesmi, razumljeni kot diskurz. Do takega pojmovanja smo dospeli s prehodom v konceptualno polje diskurza oziroma izjavljanja, torej z upoštevanjem predstavljenih dognanj, ki gradijo naslednje konceptualne stebre: diskurz – izjavljanje, dvo-ravninskost teksta, subjektivacija v govorici, dialoškost, identiteta kot neidentiteta, neposredni in refleksijski modus, strukturne podobnosti med ustrojenostjo teksta in ustrojenostjo individua, pesem kot maksimalna subjektivacija govorice, generalizirano pomenjanje v izjavljanju, koncept ritma kot konfiguracija subjektivitete, transsubjektivacija oziroma intersubjektivacija.

Pesemski subjekt je množstven dispozitiv, ki se v dogodku pesmi konfigurira v različnih plasteh sistema pesemskega diskurza. V vsakem novem izjavljanju pesmi kot intersubjektivnem (oziroma transsubjektivnem) dogodku se tak dispozitiv vzpostavi glede na različno aktivirana subjektna žarišča v besedilu, ki se ne konfigurirajo zgolj v semantično-leksikalnih in izjavnih plasteh besedila, ampak zajemajo celoten diskurz, vključno z njegovo »čutno-materialno« razsežnostjo. To se dogaja na temelju dveh subjektivnih modusov: refleksijskega (ki sploh omogoči vstop v govorico) in predrefleksijskega oziroma patično-afektivnega, ki zajema tudi telesnost, vpisanih v besedilo. Pesemski subjekt torej presega zgolj tradicionalni literarnomorfološki okvir lirskega subjekta, obenem pa sproži taka rekonceptualizacija tudi izpeljavo diferenciacije ravni pesemskega diskurza in širitev literarnomorfološkega lirskega subjekta v subjektivno konfiguracijo pesmi. Zasuk pogleda od nekdanjega lirskega subjekta k subjektivni konfiguraciji pesmi ne pomeni, da središče te konstelacije ni več lirski persona, torej tradicionalno pojmovani lirski subjekt in da ta izgublja svoje težišče in pomen. Gre za razširjanje pogleda v smeri sredobežnosti, odmik od zgolj sredotežnosti, ki omogča pritegnitev še drugih plasti diskurza, tudi v primerih, kjer se različne

subjektne instance pesmi navidezno prikrivajo tako, da ustvarjajo vtis monološkega in monolitnega modela. Obenem tako omogočimo analizo pesemskega subjekta tudi tedaj, ko ne gre za tak osrediščen model subjektne konfiguracije, kar je predvsem, nikakor pa ne zgolj značilnost moderne poezije.

Pristop študija zgodovinskih in singularnih formacij pesemskega subjekta v odnosu do njene prvotne zgodovinsko-družbene-kulturne paradigme se spremeni zlasti v tem, da razmerij do zunajpesemske subjektivitete, torej do drugih subjektivnih funkcij individua, ne obravnavamo več izključno preko proučevanja lirske persone, ki seveda še vedno predstavlja osrednja stičišča z zunajpesemsko subjektiviteto, temveč se pozornost preusmeri tudi k drugim, navidezno obrobni elementom pesemskega diskurza, ki z različnimi strategijami vzpostavljajo identiteto teksta – diskurza in njegovega subjekta. Prav to upoštevanje pogosto utegne pokazati precej drugačno sliko od tiste, ki jo ponudi prevpraševanje tega odnosa zgolj prek analize lirske persone.

Z vidika formalne ali literarno-morfološke razplastitve subjektivnih instanc v pesemskem diskurzu zato predlagamo razlikovanje empiričnega avtorja in empiričnega bralca, ki nista diskurzivni instanci od različnih diskurzivnih instanc. Na najvišji diskurzivni ravni se nahaja diskurzivna instanca besedilnega subjekta, ki je pojmovna ustreznica naratološkemu rekonceptualiziranemu implicitnemu avtorju. Gre manj za pozitivno opredeljeno instanco, saj jo mora bralec opredeliti bolj po negativni poti, zlasti prek diskrepanc med strukturo besedila in vsebino izjave, tj. prek besedilnih nekonsistentnosti in kontradikcij (gl. tudi Hühn 2005: 152–153). Pomemben aspekt instance besedilnega subjekta je z našega vidika tudi Meschonnicov recitativ, ki se konfigurira v čutno-materialni plasti diskurza, plasti, ki se vpisuje v *pomenjanje* v smislu ne zgolj semantično-leksikalnega pomena. Recitativ razumemo tudi kot tisto instanco, v katero je v največji meri vpisan predrefleksivni modus.

Na naslednji ravni pesemskega diskurza se nahaja subjekt izjavljanja v smislu lirskega glasu, ki ustreza pripovednemu glasu oziroma pripovedovalcu iz teorij pripovedi. Na ravni pesemske zgodbe ali diegeze, ki je obenem lahko tudi izjavna raven, ki je vselej nižje od izjavne ravni subjekta izjavljanja, se nahaja persona, ki je lahko govorec (subjekt izjave) ali ne. Tudi kadar subjekt izjavljanja in subjekt izjave navidezno sovpadata, ju je treba na temelju Benvenistovih spoznanj o njuni različnosti v sleherni izjavi ločevati.

V diegezi se lahko konfigurirajo še druga subjektna žarišča, ki ne dobijo nujno učinka osebe niti učinka glasu ter so razpršena v pesemski diegezi in so pogosto nosilci predrefleksivnih-afektivnih elementov (personifikacije, simboli, alegorije, pokrajina itd.). Na vseh ravneh pesemskega diskurza se lahko oblikujejo gledišča, ki so vidik perspektivizacije: ta niso materialni vir govora, ampak žarišča, ki jim je mogoče pripisati zaznavne, spoznavne, psihološke, afektivne, vrednostne procese.

V sklepnem praktično-analitičnem delu se bomo v dveh študijah primera posvetili izpeljavi teh elementov subjektne konfiguracije. V prvi študiji primera bomo kot zgodovinsko oddaljen korpus besedil proučili trubadursko pesem in njen subjekt ter določili povezave med pesemskim subjektom trubadurjev – način, kako se ta konstruira, se artikulira in konfigurira – in nekaterimi filozofskimi konceptijami subjektivitete v srednjem veku. V drugi študiji primera bomo v daljši pesmi Henrija Michauxa *Upočasnjena* podrobneje analizirali celotno subjektno konfiguracijo, analiza pa bo prešla tudi v interpretacijo. Na koncu bomo skušali dognanja sistematizirati in oblikovati osnovno skico potencialne subjektne konfiguracije.

Študija primera 1: trubadurski pesemski subjekt

Referenčni pogledi na subjekt pri trubadurjih

Ob premišljanju o trubadurski poeziji (pred njenim branjem oziroma poslušanju ter ob in po njem) se izrišeta dve možni poti; nepreklicno jo obravnavati kot oddaljen zgodovinski, mrtev objekt, ki modernemu bralcu zaradi časovne in vrednostne oddaljenosti nikdar ne bo docela dostopen, ali nanjo gledati kot na izvir evropske lirike, s katerim zaradi zgodovinskega loka, ki so ga izrisali njeni nasledniki, tudi modernost ni dokončno izgubila stika. Zadnja možnost dopušča, da se bomo tej poeziji uspeli približati kot »živemu subjektu« (»dogodek v življenju teksta, njegovo resnično bistvo, vedno poteka na meji dveh zavesti, dveh subjektov«: Bahtin 1999: 291), in sicer z dveh strani; skušati razumeti jo v njeni drugosti in morda uzreti njeno modernost. Le tako je trubadurska pesem še danes živ diskurz, dogodek, ki aktivira intersubjektivni nabož sistema pesmi.

Modernemu bralcu se kmalu razpre izrazita druga(čn)ost trubadurskega lirskega diskurza z različnih vidikov: odnos posameznika in skupnosti, izražen v življenju teksta na različnih ravneh (na ravni vprašanja singularnega, partikularnega ter splošnega oziroma vprašanja individualizacije in subjektivizacije; na ravni družbene in literarne konvencije; na ravni kolektivne participacije v aktualizaciji umetnine itd.); prepletenost literarnega in glasbenega diskurza, ki se odločilno sodoločata; pomen izvajanja – performansa itd. Šele če upoštevamo te razlike, jih skušamo razložiti in morda razumeti, se izognemo anahronističnemu oziroma ahistoričnemu moderniziranju, ki ga prinaša denimo naivno »romantično« branje trubadurjev. Takrat v tej drug(ač)nosti na dan pronika tudi njena modernost in ta postavlja naši modernosti (in drugosti) nova vprašanja, ki zadevajo obe. V tem smislu je tudi trubadurski subjekt pesmi lahko *transsubjekt* oziroma *intersubjekt*.

V medievalistiki se je od njenega nastanka v romantiki uveljavilo predvsem avtobiografsko razumevanje trubadurske lirike, ki je predpostavljalo enačenje prvoosebne lirske persone z avtorjem. Prav trubadurska lirika je veljala za prostor vznika individualnosti. »Preverjanje« (predpostavljenih in trivializiranih) romantičnih vrednostnih meril individualnosti in izvirnosti na trubadurski liriki, ki jih ta ni poznala, je bilo ključno za pretežno negativno mnenje o njeni umetniški vrednosti. Z uveljavitvijo formalistično-strukturalistične smeri v literarni vedi, ki je posegla tudi v medievalistiko, se je v poznih šestdesetih letih 20. stoletja pojavila zahteva po spremembi vrednostnih meril za obravnavanje srednjeveške literature nasploh, s katero bi se izognili vplivu romantičnega razumevanja lirike in s tem avtobiografski predpostavki (gl. Pintarič 2001: 139). Ta ni naletela na veliko razumevanja niti pri marksistično naravnani kritiki, vsaj kar zadeva moment individualnosti, saj je ta smer kritike vsako subjektivno izkušnjo razumela izključno kot kolektivno težnjo po izboljšanju socialnega statusa.⁵⁶ S prevlado metodološkega pluralizma je v osemdesetih letih strukturalistična rigoroznost popustila; tudi v trubadurologiji sta se intertekstualnosti in strukturi ob bok spet postavila zgodovina in subjekt, pomembno mesto pa sta dobila tudi vprašanje prejemnika v okviru recepcijske estetike kot tudi analiza spolov v okviru spolnih študij in feministične kritike.

Da bi se izognili naivni in anahronistični modernizaciji, se bomo ob branju trubadurskih besedil oprli tudi na kritično sintezo najbolj referenčnih razi-

⁵⁶ Od tod na primer sociofevdalna teorija E. Köhlerja o bistvu trubadurskega pesništva.

skav o subjektu v trubadurski liriki, ki hkrati predstavljajo časovno in metodološko različne momente v preteklih desetletjih (gl. Zumthor 1970, 1972, Zink 1985, Kay 1990, delno Spence 1996 in Pintarič 2001).⁵⁷ Paul Zumthor, ki je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja v raziskovanje srednjeveške literature vpeljal najmoderneje, predvsem na strukturalistični poetiki utemeljene metodološke pristope, je o trubadurski liriki pisal predvsem v dveh izmed svojih osrednjih del, *Essai de poétique médiévale* (Poskus o srednjeveški poetiki) iz leta 1972 in *Lange, texte, énigme* (Jezik, tekst, enigma) iz leta 1975, kjer je razvil teze o krožnosti trubadurskega speva in registru kot temeljnih principih trubadurske in trouverske lirike.⁵⁸ Michel Zink se je z naravo subjektivitete v trubadurski poeziji ukvarjal v okviru leta 1985 končane študije o razvoju literarne subjektivitete v 13. stoletju, naslovljene *Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis* (Literarna subjektiviteta v stoletju sv. Ludvika). Njegova prodorna in vplivna študija se problemu posveča z razvojnega vidika in ne zajema zgolj vprašanja subjektivitete v liriki, ampak tudi v epiki (v srednjeveškem romanu in avtobiografski prozi). Monografija Sarah Kay *Subjectivity in Troubadour Poetry* (Subjektiviteta v trubadurski poeziji) iz leta 1990 je bržkone edino delo, ki je v celoti posvečeno problemu subjekta pri trubadurjih. V nasprotju z Zinkovo knjigo gre za sinhrono študijo, ki obravnava izključno besedila okcitanskih trubadurjev s poudarkom na ljubezenskih pesmih, *cansos*. Študija se osredotoča predvsem na vprašanje pesemske subjektivitete kot proizvoda jezika in retorike, vendar pomembno mesto namenja tudi vprašanju zgodovinsko-sociološke determiniranosti trubadurske lirike z vidika spola in socialnega statusa, vprašanju prvotne recepcije in avtobiografskemu vidiku. Vsi trije pristopi ilustrirajo tudi praktično-metodološke razlike pri raziskovanju subjekta pesmi. Analize prihajajo do različnih zaključkov o lastnostih pesemske subjektivitete, tudi v odnosu do zunajpesemske subjektivitete srednjeveške zgodovinske formacije, ne le zaradi lastne zgodovinske pogojenosti, temveč tudi zato, ker nekatere med njimi obravnavajo izključno lirsko persono, druge pa se vsaj delno ozirajo tudi k drugim konfiguracijskim platem.

⁵⁷ Za podrobnejšo predstavitev teh analiz gl. Balžalorsky 2007.

⁵⁸ Zumthor se posveča predvsem tekstom severnofrancoskih trouverjev, ki so nadaljevali poetiko okcitanskih trubadurjev, čeprav se, vsaj po njegovem mnenju, ti izsledki nanašajo tudi na prve trubadurske tekste.

Zumthor se osredotoča le na lirsko persono in ji sploh odreče status individualiziranosti. Subjekta v trubadurski pesmi po njegovem ni, ker je izjavno mesto lirske persone abstraktno in univerzalno. Zinkova analiza zatipa druga subjektna žarišča zunaj mesta lirske persone, vendar nedoločno in dognanj ne eksplicira dovolj. Kayeva najbolj poglobljeno analizira odnos do zunanje resničnosti in notranjo dialektiko pesemske subjektivitete, ki jo generira dinamika med pesemskim diskurzom in zgodovinskim, družbenim in kulturnim kontekstom okcitanske civilizacije ravno zato, ker pogleda ne osredinja zgolj na lirsko persono, v kateri se spričo njenega poudarjenega mesta v pesemskem diskurzu najjasneje udejanjajo predpisane družbene in literarne konvencije. Iz njenih analiz je namreč mogoče izluščiti dozdevanje, da ob prvoosebni personi vidi še besedilni subjekt, ki ni nujno izenačen s persono in ga v analizi izenači z instanco implicitnega avtorja. Obenem je mogoče iz njenih analiz predpostaviti, da se pesemski subjekt artikulira predvsem v soobstojanju različnih dialektskih pozicij in na različnih besedilnih ravneh, pravzaprav v nekem praznem prostoru med temi pozicijami, iz katerega ta instanca nadzoruje njihov odnos. Vendar tudi Kayeva ne sistematizira različnih subjektivnih ravni teksta, temveč le nakaže pogosto diskrepanco med različnimi instancami.

Elementi subjektivacije v srednjeveški filozofiji

Pri postopnem izrisovanju nastavkov za oblikovanje avtonomnejšega individua in naposled dokončno avtonomnega subjekta se v srednjeveški filozofiji kot pomembne kategorije izkažejo vprašanje *posamičnosti*, *ponotranjenja* in *samozavedanja*.

V sholastični tradiciji sta se kot odgovor na problem posamičnega izoblikovala dva pogleda. Prvi, Tomažev, posamično povezuje izključno s snovjo (Sokrat in Platon sta ista človeška oblika, ki je nastala iz različnih snovi), drugi pa priznava obstoj edinstvene razlike/različnosti pri vsakem posamezniku v smislu *ultima species* (gl. Lecointe 1993: 16), vendar se ta druga linija ni dovolj močno ukoreninila v filozofsko tradicijo in s tem je odpadla možnost, da bi bilo individualno razumljeno kot singularno in ne le partikularno (gl. Frank 1994: 309–311). Do nastopa renesanse je mogoče v razvoju sholastične misli vendarle opaziti postopno težnjo poudariti *razliko*, na podlagi katere individuum ni več zgolj eden od modelov nekega splošnega tipa, ampak opredeljen tudi v razliki. V okvir vprašanja posamičnosti spada tudi krščanski koncept

nesmrtnosti posamezne duše. Krščanstvo temelji na homocentrizmu, čeprav je srednjeveški sistem teocentričen. Pri Tomažu Akvinskem je človeški duši, ne glede na to, da je individualizirana s pomočjo snovi, dodeljena osebna večnost. Krščanski Bog je »v nasprotju z antičnimi božanstvi izrazito zasidran v posamičnem; izvoli posamezno ljudstvo in se utelesi v človeku – posamezniku. Kristus pozna, ljubi in ogovarja posameznika z njegovim lastnim imenom« (Lecointe 1993: 18). Razvijanje modernega koncepta osebe tako v veliki meri korenini v homocentrični krščanski osnovi.

Z vidika *ponotranjenja* in *vzpostavitve prvoosebnega stališča* predstavlja Avguštinova misel eno ključnih postaj procesa subjektivacije. Za stališče Avguščina, platonika, ki je Platona spoznal prek Plotina, je bila izjemnega pomena Platonova koncepcija uma in duše kot enega, posamičnega in ne mnogoterega prostora, *locusa*, s čimer se je po Charlesu Taylorju zgodilo centriranje *moralnega* jaza v smislu poenotenja: »Duša *mora* biti ena, če želimo doseči najvišje in samo-zbrano [self-collected] pojmovanje razuma, ki pripelje do ubranosti in složnosti celovite osebnosti.« (Taylor 2003: 120) To seveda ni vplivalo le na korak ponotranjenja, ki ga izvede Avguštin, temveč na celoten razvoj modernega pojmovanja človeške *notranjosti*. Avguštin v spisu *O trojici* izpostavi razliko med notranjim in zunanjim, pri čemer vztraja pri notranjem: »Noli foras ire, in interiore homine habitat veritas.« Avguštinova pot v notranjost je pot k Bogu. Bog pa »ni več le transcendentni objekt ali počelo reda, temveč je za človeka tudi osnovna podpora in podlaga njegovega spoznavanja« (Taylor 2003: 129). Avguštin naredi obrat in fokus z objektov spoznavanja usmeri na sam akt spoznavanja. Ta pa je stvar posameznika. S tem se vzpostavi *refleksivno* in *prvoosebno stališče*. Kot za Étienneom Gilsonom opozarja Taylor, naredi Avguštin proto-kartezijansko potezo, ko v dialogu *O svobodni volji* sogovornikov obstoj skuša dokazati z vidika gotovosti *zame*: skeptiku pokaže, da o svojem obstoju ne more dvomiti, kajti če ne bi obstajal, niti razočaranja ne bi mogel doživeti (132). Tu torej že naletimo na zametke samogotovosti, ki še niso tako radikalni kot pri Descartesu.⁵⁹ Taylor ugotavlja, da je bil pravzaprav Avguštin na neki način izumitelj *cogita*, saj je prvi izpostavil prvoosebno stališče kot temelj v iskanju resnice in Boga. Slednjega po Avguštinu najdemo v intimnosti samoprisotnosti. Vendar se ne tej poti lahko

⁵⁹ Pri tem je zanimivo, da se sicer izrazito subjektivistična Montaignova pozicija v svojem pironističnem skepticizmu ostro razlikuje tako od svojega predhodnika Avguščina kakor od naslednika Descartesa (gl. Balžalorsky 2010).

tudi izgubljam, kakor se je sam Avguštin na začetku svoje poti kot manihejec. Ta pot do sebe je pot do tistega, kar Avguštin imenuje *memoria* in je nekakšna predhodnica vrojenih idej. Predstavlja nekakšno implicitno razumevanje duše, ki ga na poti iz samo-nepoznavanja prek napačnega poznavanja do resničnega samopoznavanja, ekspliciramo. V samem temelju *memorie* človek uzre Boga. Pri Avguštinu je pot *navznoter* vselej tudi pot *navzgor*.

Avguštinov obrat navznoter in njegov poziv, naj človek v sebi poišče *imago Dei*, s čimer se je vzpostavilo prvoosebno, posamično in samorefleksivno gledišče, sta imela daljnosežen vpliv na človekovo ustvarjalno dejavnost. Videnje človeka, nosečega v sebi *imago Dei*, je tega pripeljalo do tega, da je v sebi in v svojih (umetniških) zlagoma začel videti več kot objektivni element. Skozi podobo Stvarnika, ki naj bi jo nosil v sebi, je svojemu ustvarjanju postopoma začel pripisovati vrednost. Vendar je bil sprva priznan samo v odnosu do ideala, h kateremu je stremel. Zgodnja srednjeveška literatura je tako po splošnem soglasju objektivizirana, abstraktna in univerzalna. Kljub temu denimo junaki viteških romanov razvijejo visoko stopnjo individualiziranosti, ki pa še vedno deluje pod okriljem doseganja skupnega ideala in v skrbi za dobrobit skupnosti. Tudi v poeziji nekaterih trubadurjev je, kot bomo videli, mogoče zaznati visoko zavest o jazu in težnjo po individualiziranem izrazu, izraženo v okviru retoričnih in alegoričnih postopkov, ter celo elemente ostro refleksivnega stališča.

Lirska persona in intertekstualnost

Na ravni branja najznačilnejših trubadurskih pesmi, ki se osredotoča na lirsko persono, današnjemu bralcu, vajenemu pregovorne izpovednosti romantičnega modela lirike ali pa izpovednosti novodobnega pesniškega empirizma, zazrtega v konkretnost vsakdanjika, res pade v oči splošna, če že ne povsem abstraktna narava lirske persone. Ta ustvarja vtis tujosti in zagonetnosti, ki lahko bralca odvrne ali pa spodbudi, da ta stoletja oddaljen diskurz o ljubezni in o pesmi, vsaj malo поближе spozna.

Tako je denimo Zumthorjevo razumevanje lirskega subjekta pri trubadurjih: brezsubjektnost, univerzalnost, abstraktnost, samonanašalnost in krožnost so po Zumthorju glavne značilnosti trubadurske ljubezenske pesmi, ki odločilno določajo tudi naravo lirskega subjekta. Če ta poezija sploh o čem govori, gre

izključno za univerzalne situacije, v katerih se subjekt po Zumthorju (1972: 189–243) pojavlja kot tema v glasbenem smislu in nikoli kot konkreten subjekt.

Z vidika dognanj, ki smo jih predstavili v prejšnjih poglavjih, pa je na eni strani očitno v kolikšni meri se tovrsten pogled utemeljuje na ustaljenem, »kanoniziranem« pogledu na subjektiviteto, razumljeno kot proizvod novega veka in utemeljeno na refleksijskem modelu. Subjekt trubadurske pesmi res ni refleksijski *cogito* in lirska persona večinoma tudi nima izoblikovane osebne identitete, utemeljene v konkretnostih empirične partikularne osebe. Veliko več pa subjekt trubadurske pesmi verjetno pove o predrefleksijskem subjektnem modusu v pesmi, še posebej glede na neločljivost tega diskurza od glasbe. Po drugi strani razumevanje, kakršno je Zumthorjevo, priča tudi o tem, kako zmotno je razumeti subjekt pesmi kot entiteto, ki mora biti povsem ločena od družbe – skupnosti, saj se mu v nasprotnem primeru sploh ne pripiše lastnosti subjekta (pesmi). Benvenistova teorija subjektivitete v govorici se snuje ravno na premisi, da koncept intersubjektivnega izjavljanja in subjektivizacije v govorici kot intersubjektivnem dogodku izniči razliko med individuumom in družbo (gl. Benveniste 1988: 283). Trubadurski diskurz izredno dobro ponazarja tako Benvenistovo misel kot Meschonnicovo postavko, da subjekta pesmi ne gre preprosto določati s sociološkimi kategorijami individua in družbe, čeprav je subjekt pesmi ena funkcij oziroma oblik individua.

Paul Zumthor (1972: 231–232) postavi tudi tezo o trubadurskem *registru* kot skupnem kodu, mreži že vnaprej izdelanih pravil in določil, ki celo v srednjeveški estetiki predstavlja skrajni primer formalizacije tradicije. Register je torej kompleks motivno-tematskih, retoričnih, sintaktičnih, leksikalnih in zvočnih elementov, ki po Zumthorjevem mnenju predstavljajo temelj trubadurske/trouverske poetike. Individualni element naj bi bil zaznaven zgolj pri izbiri prvin z vseh ravni registra, ki pa morajo kot celota na koncu vedno ustrezati enemu od že vnaprej določenih globalnih modelov. Vendar je treba Zumthorjevo tezo o brezsubjektnem registru, ki se navezuje na teorije intertekstualnosti, v primeru prvih trubadurjev obravnavati z zadržki, saj Zumthor analizira izključno besedila severnofrancoskih trouverjev, ki so prevzeli trubadursko poetiko v njeni že precej sformalizirani fazi, ko je imel register gotovo večjo vlogo kot pri prvih trubadurjih, ki so *auctores*, avtorji in avtoritete, in so register ustvarili. Intertekstualnost je sicer razvidna že v prvih trubadurskih tekstih, razen pri Guilhemu, prvem trubadurju, ki ustvari model. Guilhemova gesta »creatio ex nihilo« v slovitih pesmi *O čistem*

niču pojem spev (Farai un vers de dreyt nien) se distancira od podedovanih hierarhij in konvencij in na novo definira tekst ter s tem zgradi nov ustvarjalni prostor:

Farai un vers de dreyt nien,
 non er de mi ni d'autra gen,
 non er d'amor ni de joven,
 ni de ren au,
 qu'enans fo trobatz en durmen
 sus un cheveu.

O čistem niču pojem spev:
 ne sebe ne sveta ne bom načel,
 ljubezni in mladosti ne bom pel
 saj sem sred spanca
 ta nič opevati začel
 na hrbtu vranca.
 (Novak /ur./ 2003: 8–9)

Preostali trubadurji pa se v ta prostor vpisujejo v dvojni luči: z identifikacijo z obstoječimi teksti, obenem pa z distanciranjem od njih in, posledično, z diferenciacijo. Tradicija in individualni talent. Princip je, seveda z zgodovinskimi posebnostmi, veljal že tedaj. Na ta način se je ustvaril svojevrsten dinamizem trubadurskega korpusa kot celote (prim. Spence 1996: 90–97). Medbesedilnost torej celo prej »krepi«
 artikulacijo subjektivitete kot jo zavira.

Kljub generalizirani naravi trubadurske persone v nekaterih pesmih vendarle naletimo na močne zasnutke individualizacije oziroma subjektivacije. Znamenit primer subjektivacije preko principa ponotranjenja je na ravni lirske persone denimo pesem Bernarta de Ventadorn *Tak zanos srce navdaja (Tant ai mo cor ple de joya)*. Lirska persona ponotranji in preoblikuje zunanost:

Tant ai mo cor ple de joya,
 tot me desnatura.
 Flor blancha, vermelh' e groya
 me par la frejura,
 c'ab lo ven et ab la ploya
 me creis l'aventura,
 per que mos chans mont' e poya
 e mos pretz melhura.
 Tan ai al cor d'amor,
 de joi e de doussor,

per que · l gels me sembla flor
e la neus verdura.

(Nelli in Lavaud /ur. in prev./ 1966: 69–73)

Tak zanos srce navdaja,
da se vse spreminja:
cveti, ki z barvo se obdaja,
kot da je iz ivja;
z vetrom in dežjem vzhaja
moja sreča živa,
moja vrednost se oplaja,
pesem pridobiva.

Poln ljubezni je moj svet
in srce miline poln,
da se led mi zdi kot cvet,
sneg pa kakor zimzelen.

(Pintarič 2005: 76)⁶⁰

Vendar se proces ponotranjenja objektivnega (prim. Pintarič 128) konča s ponovno objektivizacijo: proces metamorfoze subjekta z metaforizacijo (persona se nato iz ladje preobrazi v lastovko) je mogoč v območju pesmi, ki svet lahko resemantizira, a persona se resignirano in lucidno zave, da bi bila čista norost, če bi dovolila, da notranje prevlada nad zunanjim: *Mas es fols qui · s desmezura / E no.s te de guiza*. V dobesednem prevodu: Nor je tisti, ki gre čez mero (čezse), in ne ravna, kot bi moral. To je trubadurska *mezura*.⁶¹

Podobno modifikacijo zunanjega – narave v notranjem najdemo v znameniti pesmi *Narobe cvet (La flor enversa)* Raimbauta d'Aurenga. Na inverzijo kot ključ pesmi naletimo že v prvi kitici, kjer pesnik konvencionalno spomladansko kitico spremeni v zimsko kitico.

⁶⁰ Prevedli Nataša Varušak in Saša Jerele.

⁶¹ Za pojem *mezura* gl. Pintarič 2001: 36–38. Pintarič subjektiviteto trubadurske lirike v tem smislu celo primerja z »romantično« subjektiviteto z vidika izstopa subjekta iz nediferencirane skupnosti na podlagi izkušnje ljubezni, vendar z razliko, da je po istem »čudežu« ljubezni, trubadurski subjekt nato vrnjen skupnosti (Pintarič 2001: 130). Omenimo, da se povsem identičen proces dogaja v najboljših viteških romanih, v katerih lahko vidimo zametke novoveškega romana, namreč v petih romanih Chrétiena de Troyes: ljubezen in viteštvo, dvojico, na podlagi katere poteka oza-veščanje junakovega jaza, junaka izluščita iz skupnosti, obenem pa ga vanjo vračata.

Ar resplan la flors enversa
 pels trencans rancs e pels tertres
 quals flors? Neus, gels e conglaapis
 que cotz e destrenh e trenca;
 don vey morz quilts, critz, brays, siscles
 en fuelhs, en rams e en giscles.
 mas mi ten vert e jauzen Joys
 er quan vei secx los dolens croys.

Quar enaissi m'o enverse
 que bel plan mi semblon tertre,
 e tenc per flor lo conglaapi,
 e · l cautz m'es vis que · l freit trenque,
 e · l tro mi son chant e siscle,
 e paro · m fulhat li giscle.
 Aissi · m sui ferm lassatz en joy
 que re non vey que · m sia croys.
 (Lafont /ur. in prev./ 2005: 45–46)

Kadar cvet cveti narobe
 po pečinah in po gričih,
 je sploh cvet? Ne, mrzel led
 peče, žge in vse izniči;
 mrtev je vsak šum in glas,
 mrtvo listje gozdnih jas.
 Jaz pa zelenim od Radosti,
 ker trpijo suhi krokarji.

Zame je vse svet narobe:
 polja se mi zdijo griči
 in kot cvet zaznavam led;
 mraz je žar, ki vse izniči;
 burja pôje kakor glas,
 gozd pa je svetloba jas.
 Ves zavezan čisti radosti,
 več ne vem, kje ždijo krokarji.
 (Novak /ur./ 2003: 57).

Zumthorjevo mnenje, da dami kot drugi nikdar ne uspe individualizirati povsem abstraktne in univerzalne narave prvoosebne govornice (gl. Zumthor 1970), je mogoče ovreči z »Narcisovo« podobo iz slavne pesmi Bernarta de Ventadorn *Ko škrjanec poln radosti* (*Can vei la lauzeta*)

Anc non agui de me poder
 Ni no fui meus de l'or' en sai
 Que · m laisset en sos olhs vezer
 En un miralh que mout me plai.
 Miralhs, pus me mirei en te,
 M'an mort li sospir de preon,
 C'aissi · *m perdei com perdet se*
 Lo bels Narcisus en la fon.
 (Nelli in Lavaud ur. in prev./ 1966: 75)

Nad seboj sem brez moči
 nisem več sam svoj od dneva,
 ko sem v zrcalu teh oči
 videl, da v njih odsevam.
 Ogledalo, ki te ljubim,
 zate jok srce mi bode
 in zapisan sem pogubi
 kot Narcis naročju vode.
 (Novak /ur./ 2003: 41)

Govorčev jaz se zase izgubi, ko se uzre v daminih očeh – zrcalu, obenem pa šele takrat refleksijsko – reprezentacijsko vstopa v telo besedila, ko se z aktom »uvida« v njem fizično (portretno) pojavlja. Z vidika Bahtinovega razumevanja dialoške ustrojenosti subjekta bi lahko rekli, da se *jaz-za-sebe* izniči, da bi lahko postal *jaz-za-drugega*. Šele tako se sploh konstituira kot jaz. Priča smo nekakšnemu zrcalnemu stadiju, ki se udejanji zaradi drugega in z njim: v (p)ogledu sebe v drugem, ki ne pomeni zlivanja – fuzije temveč diferenciacijo, se jaz zave (tudi) v refleksiji. Pesem pa po drugi strani ponazori pomemben element refleksije: v refleksiji – odsevanju nisem več od sebe, zgodi se tetična zarez, subjekt in objekt v prej nerazcepnem stanju razpadeta na dvoje; tisto, kar vidim v odsevu, mi ne pripada, ni identično z menoj. Zanimivo je tudi, da ob naraščanju fizične in refleksijske prisotnosti jaza lirske persone v tej pesmi upada prisotnost in dosegljivost dame. Prepoznavanje vidnega – portretiranelega jaza, jazove lastne zrcalne podobe v drugem – dami je gotovo eden zgodnjih korakov subjektivizacije v refleksiji.

Ravni izjavljanja in izjave; metapesem, performativ

Ob branju, ki skuša prodreti pod navidezno naivno in transparentno površino teksta, se razkrije neka lastnost trubadurske poezije, ki se bo z razvojem evropske lirike sploh od renesanse naprej vse bolj odmikala s površine. Gre za vprašanje ravnin diskurza, izjave in izjavljanja, obravnavanih na jezikoslovno-filozofski ravni v prejšnjih poglavjih. Trubadurske pesmi z metapesemskim postopkom izjemno dobro osvetljujejo ti ravnini tako, da tematizirajo in signalizirajo izjavljanje ter ga s tem postavljajo *pred* reprezentacijo – *mimesis* v izjavi oziroma na najjasnejši način pričajo o ireduktibilni povezanosti izjave in izjavljanja v pesemskem diskurzu. Pri trubadurjih se v zvezi s tem pojavlja zanimiva strategija. V besedilnem svetu – diegezi je aktantsko mesto lirske persone zastopano z dvema figurama, figuro pesnika in figuro ljubimca. Oglejmo si nekaj primerov.

Jaufrés Rudelès:

Quan lo rius de la fontana
S'esclarzis, si cum far sol,
E par la flors aiglentina
E-l rossinholetz el ram
Volf e refranh ez aplana
Son sous chantar et afina,
Dreitz es qu;ieu lo mieu refranha.

Amors de terra lonhdana,
Per vos totz lo cors mi dol;
E no'n puesc trobar mezina
Si non au vostre reclam
Dinz vergier o sotz cortina
Ab dezirada companha.
(Nelli in Lavaud ur. in prev./ 1966: 50)

Ko studenčnica postane
bistra, ko pomlad nam gre
v vas, ko brstijo grmi divjih
vrtnic in na veji slavec
vadi, gostoleč izbrane
pesmi, naj pod majskimi vplivi
tudi sam povzamem svoje rane.

Ljubezen iz dežele daljne,
 od vas me boli srce,
če ne slišim vaših živih
 klincev in se sred dobrane
 z vami skrivno ne sestanem
 ali pod zavetjem sivih
 pregrinjal. Naj vas objamem!
 (Novak /ur./ 2003: 18)

Bernart de Ventadorn:

Non es maravelha s'ieu chan
 Mielhs de nulh autre chantador,
 Que plus mi tra-l cors ves amor
 E mielhs sui faitu a son coman.
 Cor e cors e saber e sen
 E fors'e poder hi ai mes;
 Si-m tira ves Amor lo fres
 Que ves outra part no m'aten.
 (Nelli in Lavaud ur. in prev./ 1966: 64)

Ni čudno, če zapojem pesem
še lepše kot najlepší glas,
 saj silno vleče me ljubezen,
 ki rôjen sem za njen ukaz.
 Srce, telo in moč jezika,
 razum in silo ji darujem;
 in čutim težo take nuje,
 da me nič drugega ne mika.
 (Novak /ur./ 2003: 45)

Arnautz Daniel:

En cest sonet coind' e leri
 Pauc motz e capuig e doli,
 E seran verai e cert
 Quan n'aurai passat la lima;
 Amors marves plan'e daura
 Mon chantar, que de liei mòu
 Qui pretz manten e governa.
 (Nelli in Lavaud ur. in prev./ 1966: 110)

Na ta napev, vesel in mil,
rad stružim in gladim besede,
ki bodo čudežno resnične,
ko jih do čistosti izpilim;
to pesem pozlati Ljubezen,
ki navdihuje jo Gospa,
zaščitnica za vse zasluge.
(Novak /ur./ 2003: 71)

Pesnikova vloga in vloga ljubimca lirske persone sta vlogi iste osebe, vendar sama pesemska zgodba pogosto opozarja na razcepljenost lirske persone na ti vlogi in diferenciacijo, ki se obenem generira tudi na drugih ravneh teksta. Zink denimo ugotavlja, da pesem figuro »ustvarjajočega pesnika« vrednostno postavlja pred figuro »zaljubljenega pesnika«. Kayeva to dihotomijo obravnava v odnosu do zgodovinskega konteksta in dinamike med referenco in fikcijo ter govori o menjavi avtorskega in fiktivnega lirskega subjekta. Ko persona prevzema podobo pesnika, se prekriva z referencialnim poljem, ko prevzema podobo ljubimca, pa s fikcijskim in retoričnim poljem.

Prav ta razcep signalizira obstoj različnih konfiguracijskih sfer teksta tako, da jih upodablja znotraj besedilnega sveta. Pravzaprav vzpostavlja dve diegezi, saj izjavljanje na neki način dobi status metadiegeze. To je najbolj razvidno v prvi in zadnji kitici, ki v *canso*, ljubezenski pesmi, po konvenciji tematizirata pesniško dejanje – ustvarjanje. Jaz trubadurske pesmi se tako kot vsak drug subjekt v govorici, vzpostavlja dvojno; kot persona v diegezi, torej na ravni izjave, in kot jaz izjavljanja. Rečeno z Ducrotovo terminologijo, kot govorec λ – svetno bitje in govorec G; in rečeno z Bahtinom (1999: 185–191), kot avtor in kot junak. Šele jaz izjavljanja pa v diskurzu sploh omogoča refleksijo – reprezentacijo jaza izjave in v izjavi. In metapesemski postopek trubadurske pesmi upesnjuje prav to postajanje in postavljanje. Jasno tematiziran prostor metadiegeze oziroma metapesmi,⁶² v kateri je pesemsko izjavljanje upodobljeno v svojem postajanju – kot pesniški akt, še toliko bolj osvetljuje postajanje subjekta v prostoru – telesu teksta, ki ga subjekt konfigurira in se v njem zasnavlja kot postajajoč *glas*. S tem si gradi prostor svojega delovanja in oblikovanja – upodabljanja. Trubadurski *ferai* – *naredil bom*, je vselej *ferai un vers* – naredil bom pesem, je delovanje (subjekta) pesmi, čisti performativ. Je performativ za pesem in za subjekt, ki se v pesmi razpršuje na vseh ravneh; v mesto lirske persone, kjer je, kot smo videli, prek refleksijskih

⁶² Za koncept metapoezije gl. Müller-Zettelmann 2005: 125–145 in Juvan 2017: 48–106.

momentov ponekod le opaziti zametke gradnje identitete v osebo, še bolj pa v druge sfere teksta kot dogodka, ki manj izvirajo iz refleksijskega modusa.

Trubadurska poezija in vizija pesemsko izjavljanje postavljata ob bok ljubezni, *fin amor*, ki jo pesem *izjavlja* in s tem tudi *udejanja*. To je *trobar* v dvojnem pomenu iskanja – najdevanja in ustvarjanja: iskati – najti – ustvariti pesem – ljubezen – drugega v drugem – sebe v drugem – sebe kot drugega pri vzpostavljanju v subjekt pesmi. Novak ob tem zapiše: »Iz ugotovitve o nemogoči naravi dvorske ljubezni bi lahko sklepali, da so trubadurji realizirali ljubezen skozi pesem. Zato so že zgodaj postavili enačbo de je *l'art d'amor* enaka *l'art de trobar*.« (Novak 1998: 22)

Orkestracija gledišč in glasov

Poleg razcepa lirske persone na figuro pesnika in figuro ljubimca se v nekaterih najbolj individualiziranih opusih trubadurjev pojavlja tudi notranja večglasnost, ki izvira iz različnih, a pogosto latentnih etičnih, eksistencialnih, čustvenih, spoznavnih, ideoloških, estetskih pozicij enega samega subjekta. To kaže na njegovo krhkost in protejskost, posebej pa na notranjo razpetost med zapovedi skupnosti in željo po avtonomnosti ter individualizaciji. Taka vrsta notranje dialoščnosti je značilna predvsem za obdobje med letoma 1160 in 1170 in se pojavlja pri trubadurjih, ki so bili povezani z Raimbautom d'Aurenga, še posebej pri Girautu de Bornelh, Peiru Rogieru in Gaucelmu Faiditu (gl. Kay 1990: 65).

Dober primer notranje dialoščnosti je pesem Gaulcema Faidita *D'un dotz bell plaser* (O sladkem, milem užitku). V pesmi se menjujejo in dialogizirajo glasovi persone v vlogi pesnika in ljubimca. Ta je razcepljen med vero in zaupanjem v damo, med iskrenim opevanjem ljubezni in spraševanjem o smiselnosti pesniškega akta, med hvaležnostjo za damino modrost, s katero ga domna bogati in izboljšuje, in razrvanostjo in resignacijo ob bolečini spricho uvida o ljubezenski odvisnosti od dame, tudi na ravni pesnjenja. Pesem tematizira mejne položaje ljubezni, govornice, pesnjenja in molka ter norosti, do katere lahko ta stanja pripeljejo. Ena pozicija ugotavlja, da je pesemsko izrekanje (vzajemne) ljubezni (ali vsaj časti, ki jo ljubimcu izkaže dama) nespametno početje, saj se lahko tudi samo izrekanje prevesi v norost ali jo izzove. Druga pozicija pa spoznava, da tudi vztrajanje v pesniškem molku lahko privede do samomora. Pesem se, kot običajno pri trubadurjih, vendarle zaključuje s pomiritvijo oziroma

s ponovno vzpostavitev harmonije med ljubeznijo, pesmijo in jazom, s katero se začne (prim. Kay 1990: 77). Začetno osciliranje stališč razcepljene persone se spremeni v pravi dialog med glasovi – jazi. Ritmična napetost v njihovem izmenjevanju skozi pesem narašča, napetost med stališči in stanji fragmentiranih jazov persone pa je ritmično-prozodično semantizirana z odsekanim, kratkim verzom ter težkimi in zahtevnimi besedami – rimami (predvsem nedoločniki in deležja).

Vidimo lahko, da tovrstni primeri subjektivnih žarišč ustrezajo Ducrotovem *izjavljalcu*. Izjavljalci so pri Ducrotu instance, ki jim je mogoče pripisati stališča, ne da bi jim pripisovali besede v materialnem smislu. Govorec, ki poraja izjavo, poraja tudi izjavjalce in jim pripisuje stališča in gledišča. V pesmi *D'un dotç bell plaser*, če se izrazimo z Ducrotovo terminologijo, govorec G (na ravni izjavljanja) poraja svetno bitje na ravni izjave (torej kot subjekt izjave), poleg tega pa poraja še izjavjalce. Pri tej pesmi je zanimiva ravno strategija stopnjevanja, ki kaže na različne stopnje oblikovanosti izjavjalcev. Tu se izjavjalci celo približajo statusu govorca: na začetku gre namreč za dialektiko stališč, nato pa se konfigurirajo pravi glasovi – jazi, ki med seboj polemizirajo, tako da bi lahko govorili tudi o difrakciji lirske persone. Ti izjavjalci se pojavljajo na ravni izjave kot glasovi. V tem smislu gre za nekakšne personificirane glediščne točke: fragmentirana persona skozi pesem zavzema različna stališča glede vprašanja, ali in kako pesniti in ljubiti; gre za ponotranjeno predstavo o nujnosti idealnega opevanja zgolj idealne, neproblematične, vzajemne ljubezni na račun iskrenosti in izrekanja dejanskih stanj, na katero pa persona ne more povsem pristati, saj vselej zdrsnje v opevanje bolečine in tesnobe (»bedak sem in nestrpnež, ker moja usta niso trdno v vajetih«; »Bedak, lahko preveč povem!«). Ponotranjenje je popolno: preklet je ljubimec – pesnik, ki nima zaupanja v ljubezen. Če bi ta razcep vodil v etičen molk, bi to pomenilo smrt: »Naj se ubijem?«; »Naj umrem, ker ji ne izrekam hvalnice ali zato, ker (ona) ne mara mojega rekanja?« Drugi izjavjalec podvomi o dami (»Tako mi torej pomaga tista, ki naj bi ji služil«), vendar se takoj vzpostavi že naslednje stališče; trpljenje, tesnoba in strah ob misli na zavrnitev dame, ko bi ta izvedela za njegove dvome in nezaupanje. V tem primeru lahko rečemo, da so ti personificirani izjavjalci vrsta gledišča, ki ga Boris Uspenski (2013: 17–19) imenuje »ideološko« ali »vrednostno«, saj se ta razcepljenost na izjavjalce nanaša predvsem na različne vrednostne identitete persone, ki stopajo v konflikt.

Tudi retorični postopki, s katerimi se lirska persona bolj ali manj uspešno, poleg občasnih nelogičnosti in kontradikcij (primer paradoksa pri odhodu jaza iz gradu, ki predstavlja dušo), gradi v individualizirano entiteto, pri nekaterih trubadurjih, Lanfrancu Cigali, Arnautzu Danielu in Ucu de San Circ nakazujejo na neko diskrepanco. V teh pesmih je mogoče zaznati razcep med lirsko persono in instanco subjekta pesmi, ki se ne artikulira v izjavnem aparatu, ampak deluje kot retorična in kompozicijska instanca, nekakšno premično gledišče, ki drsi pod površino teksta, ki ga proizvaja in ki priča o naraščajoči želji trubadurskega subjektivita po individualizaciji in diferenciaciji od ustaljenih družbenih in poetoloških konvencij. To je vidno predvsem tam, kjer naletimo na nelogičnosti, se pravi tam, kjer se ustvarjajo različni dialoški koti v kompoziciji teksta, ki se ne izrazijo na ravni izjavljanja kot posredovalne ravnine, ki proizvaja izjavo, niti na ravni izjav posameznih person ali zgolj fokalizacij, ki potekajo skozi persone. Skratka tam, kjer je mogoče opaziti kratke stike in zdrse, komaj opazne razpoke. V tekstu na ta način pravzaprav dialogizira več sistemov – perspektiv. Na površinski ravni teksta in na najbolj očitni subjektivni točki teksta – v lirski personi, se prividno ustvari harmonija, ki je v skladu z literarno konvencijo dvorske kulture oziroma njena posledica. V drugih, manj vidnih plasteh oziroma v dialoških odnosih med različnimi diskurzivnimi ravninami pa se interpretaciji razkrijejo še drugi vidiki trubadurskega diskurza, ki ni zgolj naiven in transparenten.

Z vidika ironije je značilna Marcabrujeva pesem *A la fontana del vergier* (Pri vodnjaku v sadovnjaku), kjer je opaziti razcep med objektivnim etičnim nazorom, ki obsoja stališče prvoosebne lirske persone in druge protagonistke. Obe stališči, ki ju zavzemata protagonista, sta kritizirani s postopkom ironije. Zgodba pesmi je naslednja: v skladu s toposom »pomladanske kitice« mlad plemič sreča damo ob vodnjaku v sadovnjaku, pravcatem *locus amoenus*. Dekle objokuje odhod svojega ljubega na križarski pohod. Mladenič začne dami pri priči in brez zadržkov dvoriti in jo skuša prepričati, da ji jok kvari polt. Dama pa obtoži Kristusa, da je odpeljal najhrabrejše može, in prekolne kralja Ludvika VII zaradi križarske vojne. Tu se na površini teksta sopostavljata religiozni in posvetni – ljubezenski diskurz. Vendar je za prvo plastjo teksta mogoče zaznati še tretjo kritično pozicijo, ki se ne manifestira v sami izjavi, temveč se s postopkom ironije implicitno distancira od obeh glasov, od bogokletnega ženskega glasu in od glasu naivnega zapeljivca, ravno z upovedovanjem razkola med tema pozicijama. Če protagonista ustrežata personificiranim *izjavljalcem*, ki so prisotni na ravni

izjave in skozi izjavo, pa to tretje stališče ni nikomur prilično, temveč ga lahko pripišemo besedilnemu subjektu oziroma implicitnemu avtorju.

Primer zdrsa enoglasnosti in enoznačnosti najdemo tudi v *canço* Peira Vidala *Z vsemi pljuči vdihavam zrak* (*Ab l'alen tir vas me l'aire*), kjer se figuri ženske in Provanse prepletata tako, da se vzpostavi pomenska polivalenca, ki onemogoči enoznačno interpretacijo (gl. Kay 1990: 43). Še radikalnejši je primer sekstine Arnautza Daniela *Te želje, ki mi v srce vstopa* (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*), ki se poigrava s hermetično polifonijo, ki izvira iz parov nenavadnih besed – rim z erotičnimi in družbeno-družinskimi konotacijami: *oncle* in *ongla* (stric in noht) *verga* et *arma* (šiba in duša) *cambra* in *intra* (soba in stopi).

Pomenjanje v izjavljanju: oblika – pomen – telo – subjekt

Vrnimo se k tezi o odsotnosti subjekta pri trubadurjih, ki je zanimiva zlasti v povezavi s tezo o avtoreferencialni naravi te poezije. Samonanašalnost ne pomeni naivnega poigravanja z jezikom, ampak predpostavlja visoko zavest o pomenu govornice, pesniškega akta in jezika. To je povezano z vprašanjem subjektivitete. Zink poudarja, da v trubadurski pesmi pride do prenosa »dogajanja« z »vsebinske« osi na »retorično« in »formalno« os ter s tem do osredotočenja na pesniški akt kot tak. Z implicitnim in eksplicitnim opozarjanjem nase pa je, kakor se izrazi Zink, izpostavljena tudi podoba »pesnika«. Težnja k popolnosti pesniškega izraza po Zinku zato ne izhaja toliko iz želje po ugajanju in po komunikaciji z ozkim krogom poslušalstva, s katerim pesnika povezuje skupna ideologija, temveč iz želje po zadovoljitvi »pesnikovega« jaza.⁶³ V tej luči je *trobar clus* najradikalnejša oblika te težnje.⁶⁴ Vendar Zink ugotavlja, da je

⁶³ Michel Zink navaja primer zavračanja motivov pomladi pri Thibaudu de Champagne: *Feuille ne flor ne vaut riens en chantant / que por default, sanz plus, de rimoi r / et pour fere solez vilaine gent / qui mauvès moz font souvent aboier / Je ne chant pas por esbanoier / mes pour mon cuer fere un peu plus joiant*. V pesmi listje in cvetlice nič ne pomenijo. V njej se pojavijo samo zaradi nesposobnosti rimanja in zato, da bi zabavale suroveže, ki zaradi ničvrednih besed lajajo od radosti. Jaz pa ne pojem, da bi jim ustregel, ampak pojem, da bi vzradostil svoje srce. (Nav. po Zink 1985: 54–55; prevedla V. B. A.)

⁶⁴ Zink navaja tezo Ulricha Moelka o spreminjanju koncepcije *amor de lonb*, ljubezni iz daljave, od Guilhema de Peitieu, vojvode Akvitanskega, pri katerem se izraz prvič pojavi, preko Jaufreša Rudèlsa do Peira d'Alvernha, predstavnika *trobar clus*: pri prvih

tudi pri predstavnikih *trobar leu*, jasnega stila, ki se za izražanje visoke zavesti o lastnem jazu ne zatekajo k hermetičnosti (sem se uvrščajo tudi vsi severnofrancoski trouverji), skozi retorično, ritmično-melodično umetelnost zaznati težnjo po vzpostavljanju lastne prezenice, ki ni vezana na abstraktni jaz, lirsko persono. To ustvarja notranjo napetost dvorske lirike. V tem smislu je pomenljiva znamenita podoba v pesmi Arnautza Daniela *Na ta napev, vesel in mil (En cest sonet coinde e lerí)* – tornadi, ki se drzno odpove konvencionalno predpisani poslanici in *senhalu*, saj poslanico posveti lastni umetnosti in njenemu ustvarjalcu ter njegovi visoko vrednoteni ustvarjalni poziciji – torej kar samemu sebi.

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
e cas la lebre ab lo bueu
e nadi contra suberna

Jaz sem Arnautz,
ki zbira veter
in z volom zajca pretenta
in zmeraj plava proti toku.
(Novak /ur./ 2003: 73)

Pri tem je ključno to, da so trubadurska besedila ena prvih besedil, napisanih v ljudskem jeziku. Sarah Spence postavlja tezo, da sta si subjektiviteta, kakor se izraža v besedilih 12. stoletja, napisanih v ljudskem jeziku, in jezik teh besedil strukturno in konceptualno podobna in sta se vzporedno razvijala oziroma se v svojem razvoju prepletala. Spenceova se navezuje na Zumthorjevo razlikovanje med romansko in gotško miselnostjo. V romanski koncepciji se subjekt spaja z objektom in je zato ahistoričen. V gotski koncepciji pa se začne enotnost subjekta in objekta krhati (gl. Spence 1996: 5).⁶⁵ Spomnimo, da po Bahtinu ob relativizaciji absolutnega jezika in porajanju nove jezikovne zavesti poteka proces dialogizacije (in vznikne večglasnost).⁶⁶

dveh je bila komunikacija z zaprtim krogom posvečenih poslušalcev najpomembnejša in zato je imel tudi pojem *amor de lonh* bolj pozunanjen pomen, Peire d'Alvernha pa naj bi pojem uporabljal prav v pesmih, ki želijo koncept ljubezni ponotranjiti, tudi s pomočjo hermetičnega izraza.

⁶⁵ Za Zumthorjev spis, ki ga navaja Sarah Spence, gl. Zumthor 1966. Seveda pri tem ne gre za odločilno protokartezijansko potezo, ki jo je izvedel že Avguštin (gl. Taylor 2003: 132).

⁶⁶ Bahtin te procese sicer postavlja v helenizem, v obdobje rimskega cesarstva in v renesanso, ko nacionalni jeziki dokončno spodrinejo latinščino, vendar po Bahtinu v sred-

Prav z vernakularjem so trubadurji vzpostavili nov ustvarjalni prostor, ki se je osvobodil konvencij, ki jih je gojila srednjeveška latinščina. Zelo materialen, telesen prostor. Na tem mestu želimo opozoriti, da trubadurska poezija dobro osvetljuje Meschonnicovo poetiko ritma in subjekta. Trubadurske pesmi na visoki ravni udejanjajo t. i. generalizirano semantiko in pomenjajo na čisto vseh ravneh besedila. Če bi smiselnost Meschonnicove vpeljave pojma *pomenjevalca* (*signifiant*) lahko v nekaterih primerih poezije (ter proze in dramatike) morda naletela na zadržke spričo odsotnosti v oči bijoče čutne – telesne artikuliranosti tega pesemskega diskurza (in bi bilo ravno ob tej odsotnosti na generalizirani pomenski ravni mogoče pokazati nasprotno), to nikakor ni mogoče reči za trubadurski diskurz. Njegov subjekt je celo bolj subjekt na tistih ravneh sistema pesmi, ki se ne artikulirajo v pesemski zgodbi in v izjavi. Ta poezija namreč kljub visoki stopnji pripovednosti in dramatiziranosti izjavljanje vselej postavlja pred reprezentacijo – *mimesis* v izjavi. Ena od strategij je tudi obsesiven postopek metapesmi. Trubadurska pesem pomenja šele na ravni tistega pogleda na (globalno) izjavljanje, ki povsem spoji izjavo in izjavljanje (vendar ne tako, da ju poprej ne bi diagnosticiralo in teoretiziralo). Izjemno dobro torej pokaže na *kontinuiteto* izjavljanja, na nelinearno, nesemiotično pomenjanje, ki v tekstu vzpostavlja neslutene semantično-prozodične in ritmične kombinacije in variante. Taka je gotovo poetika Arnautza Daniela, *il miglior fabbro*, kakor ga imenuje Dante. Eklatantna primera sta denimo njegova slovita sekstina *Te želje, ki mi v srce vstopa*, vrh *trobar ric*, ali *Narobe cvet* Raimbauta d'Aurenga.

Pri izvorih evropske lirike tako trubadurska pesem udejanja obliko – pomen – telo – subjekt na najbolj radikalen način. To velja tudi na splošni ravni poetike trubadurjev, ne le v posameznih primerih. Kot v svojih študijah poudarja Boris A. Novak (1998: 41), trubadurji razvijejo neusahljivo zakladnico rim, ki jih evropska poezija kasneje nikdar ni zmogla uporabiti v tolikšnem obsegu. Novak (31–32) v navezavi na Jacquesa Roubauda govori o metaritmичnem pomenu rime: formalni ekvivalent je ekvivalent ljubezni. Trubadurska poezija tako tudi najbolj osvetljuje nesmisel tradicionalnega razločevanja med oblikovnim in vsebinskim pomenjanjem.

njeveški literaturi dialoškost obstaja zunaj besedila. Gre za ambivalenco med ideološko determinirano in zaprto literarno zavestjo ter neenotnim jezikom in snovjo, ki ju ta zavest uporablja.

Seveda je mogoče reči, da gre v trubadurski poeziji za skrajno formalizacijo, za (tudi formalni) register in udejanjanje izročila. Vendar je bilo treba te oblike tudi *izumiti*. Kar velja za intertekstualnost na motivni ravni, velja tudi za »formalno« plat te poezije; prvi trubadurji so *auctores*. Obenem pa je jasno tudi, da niti dve pesmi iste pesniške oblike nista identični, na kar opozarja tudi Pintarič (2001: 41). Ne gre torej za to, da bi se z dogajanjem izročila kot univerzalne sheme udejanjalo partikularno, temveč se vselej udejanja tudi singularno. In če danes te singularnosti ne moremo dojeti v takšni meri, ker smo oblikovani ob zapovedi diferenciacije, to še ne pomeni, da te singularnosti ni, le občutka zanjo nimamo razvitega. Tako je tudi subjekt vsake trubadurske pesmi v nečem singularen, ne glede na to, da je morda mogoče govoriti tudi o trubadurskem subjektu kot subjektu trubadurskega korpusa, kamor se vpisujejo posamezne »avtopoetike«.

Okcitanščina, jezik prvih trubadurjev, kljub kvantitativni neobširnosti leksike (ali pa morda ravno zaradi nje) razvije izjemno polisemijo (gl. Pintarič 2001: 41–42). Seveda sprva to ni bila polisemija na ravni slovarja, temveč najprej in zlasti v izjavljanju, predvsem pa v pesemskem izjavljanju, v *energetii* pesmi. Razvijanje polisemije na leksični ravni posameznih besed je tako ključno povezano s semantično močjo, ki jo trubadurji podeljujejo rimi, t. i. *zaključnim besedam*, če prevzamemo Novakov izraz, in drugim semantično-prozodičnim elementom na ravni vokalno-konzonantne in ritmične organizacije pesmi. Tako vsaka pesem ustvari specifičen, singularen sistem vrednosti, ki pomenjajo na svojevrsten način. Ta generalizirana semantika transformira tudi globlje plasti trubadurskega etično-estetskega ideala pesnjenja in ljubezni, kar je razvidno zlasti v najostreje individualiziranih opusih, npr. pri Bernartu de Ventadorn, Raimbautu d'Aurenga, Arnautzu Danielu in Peiru d'Alverna. Transformativna moč trubadurske govornice tudi v tem oziru zavzema izjemno mesto v zgodovini književnosti. In še današnjemu bralcu, če ji je pripravljen prisluhni onstran zidu, ki ga ustvari njena drugačnost, govori o moči pomenjanja v (pesemskem) izjavljanju.

Vendar je v svojem času ta poezija delovala tudi kot transformacija življenja s transformacijo govornice in pesmi – literature. Trubadurski pesemski subjekt je tako imel izjemno (antropološko, družbeno) vlogo in pomen za druge, takrat obstoječe, subjektne funkcije individua. In predvsem ni imel le samonanašalne vloge, temveč je s postavitvijo ljubezni kot prve in povsem avtonomne (intimne in civilizacijske) vrednote subjektiviral tudi ali zlasti drugega in vplival na druž-

beno emancipacijo ženske (prim. Novak /ur./ 2003: 224–225). S subjektivacijo drugega pa je *jaz-za-sebe* postavljaj kot *jaz-za-drugega*, tudi skozi momente nestabilnosti, razcepljenosti in negotovosti, ki jih v svojih natančnih analizah znotrajpesemskega odnosa z *domno* opaža Kayeva.⁶⁷ Seveda pa je mogoče reči, da je subjekt trubadurske pesmi na zunajliterarne funkcije individua transformativno vplival tudi na ravneh, ki so morda skrivoma ali manj skrivoma razdirale in subvertirale konvencijo *fin'amor*.

Splet pesmi in glasbe: melodični subjekt, kolektivni subjekt

Doslej smo se zadrževali na pesemsko-diskurzivni ravni trubadurske umetniške konfiguracije. Trubadurska poezija pa je povsem neločljiva od glasbe. Ta peta poezija je bila namreč vselej tudi izvajana (spremljana ni primeren izraz) z instrumentom, ki se je moral kar najbolj približati človeškemu glasu (gl. Pintarič 2001: 197), kar tudi z našega vidika ni zanemarljivo. Mnenja, kateri umetniški modus naj bi vrednostno prednjačil, so med strokovnjaki deljena, navsezadnje pa tudi nepomembna.

Na kratko se torej dotaknimo še tiste značilnosti trubadurskega pesemskega subjekta, ki še dodatno osvetljuje in podpira teze o predrefleksijskem subjektnem modusu, ki se v trubadurski umetniški konfiguraciji na pesemsko-diskurzivni ravni udejanja zlasti na ravni generaliziranega pomenjanja. Videli smo, da naj bi prav prisotnost glasbe predstavljala enega glavnih vzrokov za predpostavljeno »abstraktno«, neindividualizirano naravo lirске persone. Obenem naj bi prav glasbena razsežnost poslušalcu omogočala identifikacijo. Znotraj trubadurske umetnosti se predrefleksijski modus subjekta eminentno artikulira tudi v glasbi. S tega vidika bi lahko govorili tudi o melodičnem subjektu v trubadurski subjektni konfiguraciji. Pri tem je s Pintaričem treba opozoriti na dejstvo, da gre pri trubadurski glasbi za enoglasje, v nasprotju z gregorijanskim koralom, iz

⁶⁷ V tekstih iz druge polovice 12. stoletja Sarah Kay opazi, da *domna* dobiva status aktivnega subjekta, pasivnost moškega subjekta – transformiranega v objekt – je mnogokrat prikazana kot proces njegovega moralnega napredovanja. S prehajanjem na mesto aktivnega subjekta pa se pojavi tudi nevarnost, da bo *domna* začela dobivati izključno ženske lastnosti, zato je večkrat prikazana na negativen način in lahko dobiva tudi diabolične razsežnosti. Jaz (moške) trubadurske poezije se tako tudi s stališča spola izkaže za nestabilnega, okrepi se z iznajdbo »mešanega« spola in z vzpostavitvijo moško-centriranega diskurza (Kay 1990: 86–102).

katerega se je razvila. Pintarič ugotavlja, da je glasbenost v trubadurski umetniški konfiguraciji dejavnik individualizacije in da glasba ne individualizira le posamezne stvaritve, temveč tudi posamezno izvedbo iste pesmi (gl. Pintarič 2001: 27). Dodali bi posebnost tega procesa subjektivacije v izvajanju – izjavljanju; poudarek je na tistem, kar Novalis imenuje občutek, Schleiermacher neposredna zavest, Sartre in Frank predrefleksijska zavest. Ob poslušanju glasbenih rekonstrukcij trubadurskih pesmi, ne glede na umanjkanje ritmične razsežnosti v ohranjenih partiturah, to velja še danes. V tem smislu se tudi današnji poskušalec trubadurjem morda najprej najlaže in najpristneje približa preko vzgibov predrefleksije v melodiji.

S pomočjo melodije kot eminentno predrefleksijskega subjektnega modusa in iz nje v nadaljnjih dogodkih življenja teksta – partiture črpajo poslušalci možnost identifikacije in individualizirajo lirsko persono, vsak na svoj edinstven način. Ta dogodek je v prvotni situaciji vselej potekal v skupnosti, utemeljeni na skupni viziji *fin'amor*. Zapolnitev univerzalnosti, partikularizacija lirske persone z doživljajsko vsebino je bila torej istočasno kolektivna in individualna, a vselej singularna. Trubadurski subjekt je tako tudi kolektiven umetniški (pesemski in glasbeni) subjekt. Strnimo: pomen glasbe v trubadurskih stvaritvah mnogoznačen. Prvič: z vidika pesmi – diskurza je glasba morda na neki način celo tisti dejavnik, ki zavira vzpostavitev refleksijskega modusa v običajnih artikulacijskih mestih pesmi; predvsem na ravni izjave in diegeze. Drugi: glasba po drugi strani odpira izjemen prostor za vzgibanje in artikulacijo (predrefleksijskega modusa) subjektivitete, ki je zavrtja s strani literarnega koda. Tretjič: glasba obenem zagotavlja identifikacijo poslušalca v nadaljnjih izvedbah, torej singularizacijo trubadurskega transsubjekta – intersubjekta. Ta zadnja značilnost pa je v prvotnem izvedbenem kontekstu implicirala tudi kolektivno in sinhrono razsežnost tega subjekta, pri čemer je glasba pomemben dejavnik.

Sklep

Z obravnavo trubadurske poezije kot zgodovinsko oddaljenega pesemskega diskurza smo skušali shematično osvetliti teze o pesemskem subjektu kot globalni množstveni instanci, ki temelji na mreži odnosov in se artikulira v različnih sferah umetniške konfiguracije. V luči dognanj, ki smo jih predstavili ali izpeljali v teoretičnem delu, samo naznačili nekaj teh artikulacijskih mest: lirska persona, subjekt izjavljanja, gledišča/izjavjalci, besedilni subjekt, reci-

tativ. Pokazalo se je, da v nekaterih pesmih tudi na ravni lirске persone naletimo na poteze subjektivacije z vidika refleksijskega modela, kakor jih kaže sočasna filozofska misel; partikularnost, ponotranjenje, samozavedanje in zrcalna metaforika kot protopodoba refleksijskega modela subjektivitete. Po drugi strani se je nakazalo tudi artikuliranje predrefleksijskih vzgibov pesmi na raznorodnih ravninah pesemsko-glasbenega diskurza, s čimer se utrjuje tudi misel, da ni mogoče govoriti o brezsubjektnosti trubadurske pesmi.

Z vidika trubadurske poezije in dvorske civilizacije, znotraj katere je ta srečno nastajala, lahko tvegamo tezo, da je v *poiesis* in po-etiki trubadurske umetniške konfiguracije mogoče zaslutiti impulze procesa porajanja avtonomnejšega (zunajpesemskega) individua, z izkušnjo *trobar* – *fin'amor* (»najti – iznajti ljubezen«), vsekakor pa z izkušnjo *trobar*, ki je *poiesis*. Te zasnutke subjekta v procesu pesmi si lahko predstavljamo kot nekakšno »narobe *mimesis*«: v dogodku pesmi se ustvarjalni akt pesmi bliža »ustanovitvenemu aktu« zunajpesemskega individua. V edinstvenem univerzumu okcitanske (dvorsko-mestne) civilizacije 12. stoletja, temelječem na raznorodnosti, svobodi in strpnosti, in ne na fevdalnih in vojaških vrednotah, je subjekt pesmi verjetno utiral pot subjektivaciji drugih življenjskih oblik in vlog individua oziroma jih je vsaj udejanjal in zagovarjal v pesmi. Ta avtentični glas je kot vso okcitansko civilizacijo uničila križarska vojna, imenovana katarska ali albižanska. Nadaljevali so ga njegovi dediči v zgodovinskem loku evropske poezije. Pesem pa morda nikdar več ni zavzemala tudi družbeno tako žariščnega mesta kot v Okcitaniji od konca 11. do začetka 13. stoletja.

Študija primera 2: analiza pesemskega subjekta v pesmi Henrija Michauxa *Upočasnjena*

Matrica Michauxeve »ženske lirike«

Pesem La Ralentie (*Upočasnjena*) zavzema ključno mesto v sklopu Michauxeve »čiste lirike«, predvsem pa v tisti skupini pesmi, v katerih nastopajo ženski liki in/ali glasovi in ki med seboj kljub časovni oddaljenosti svojega nastanka živahno dialogizirajo: *Je vous écris d'un pays lointain* (Pišem vam iz daljne

dežele),⁶⁸ *L'Espace aux ombres* (Prostor s sencami),⁶⁹ *Jinji*,⁷⁰ *Fille de la montagne* (Deklica z gore) (gl. Michaux 2004: 1289–1293). *Upočasnjena* predstavlja matrico, zasnutek te »ženske lirike«, čeprav zametke najdemo že v enem prvih Michauxevih tekstov, *Cas de folie circulaire* (Primer krožne norosti), obenem pa vzpostavi večinoma tragično lirsko tonaliteto tega sklopa.⁷¹ V tekstu *Fille de la montagne*, ki leta 1984 sklepa niz ženskih pesmi v Michauxevem opusu in je sploh eden zadnjih avtorjevih tekstov, se razblini tragičnost lirskih ženskih junakinj, ki jih spremljata umiranje in smrt, četudi so ravno one med vsemi Michauxevimi liki najbližje nekakšni osvoboditvi vseh spon, ki jo najavlja Michauxev pozni opus, ko stopa v vse tesnejši dialog z vzhodnjaško mistiko.

Upočasnjena je boleča, tragična tožba, patetični spev, razbit govorni tok, ki ga lahko pripišemo eni sami, povsem decentrirani, razpršeni zavesti, psihično in telesno zlomljenemu subjektu, ki se izgovarja skozi več glasov – oseb, ali pa več zavestim oziroma subjektom, ki so med seboj prepredeni, spojeni in brž zatem združeni, pesem pa to prepletanje in spajanje uprizarja na različnih zgodbenih in izjavnih ravninah, ki jih je težko določiti. Zato je povsem upravičena bralsko-interpretativna izbira prepustitev toku dinamike predrefleksijskega in refleksijskega modusa v samem izjavljanju pesmi, v katerem je morda mogoče hipno zaslutiti simultanost interpretativnih možnosti. Kot pokaže analiza, tok te dinamike enakovredno udejanja *pomenjanje* v ritmično-prozodični organizaciji pesmi.

Kljub daljšemu obsegu, ki načeloma omogoči lažje povezovanje pesemskih elementov v jasneje strukturirano pesemsko zgodbo, temelji strukturacijski princip te pesmi na asociativnem nizanju enot, ki jih imenujemo mikrodie-

⁶⁸ Iz zbirke *Plume précédé de Lointain intérieur* (gl. Michaux 1998: 590–595).

⁶⁹ Iz zbirke *Face aux verrous* (gl. Michaux 2001: 515–52).

⁷⁰ Iz zbirke *Vents et poussières* (gl. Michaux 2004: 189–197).

⁷¹ *Upočasnjena* je nastajala in izhajala postopoma; prvi fragment je izšel leta 1936 v ciklu *Entre centre et absence* (Med središčem in odsotnostjo), drugi del leta 1937 v reviji *Cabiers G. L. M.*, zadnji del prav tako leta 1937 v reviji *Nouvelle Revue Française*. Kot celota je pesnitev izšla leta 1937 v reviji *Cabiers G. L. M.*, leto zatem pa še v zbirki *Plume précédé de Lointain intérieur* (gl. Michaux 1998: 1269). Izvirnik in naš prevod pesmi, ki ga uporabljamo v analizi, je v celoti objavljen v Dodatku. Versete smo za potrebe analize oštevilčili. V prvem delu analize v besedilu navajamo slovenski prevod, pri proučitvi recitativa pa je zaradi narave same analize neizogibno navesti izvirnik, zato prevod dodajamo le v sprotnih opombah.

geze. Teh ni mogoče povezati v enoznačno koherentno-logično celoto, ki bi ustvarjala scela razumljivo pesemsko zgodbo. Na oblikovno-pomenski ravni te mikrodiegeze sovpadajo s fragmenti oziroma z verseti.

Polnina, praznina ega

Naslov *La Ralentie*, dobesedno »upočasnjena«, namigne na osredinjenost na ženski subjekt in orkestrira prevlado ženskega principa skozi spev, vse do zadnjega dela, kjer v ospredje stopi moški princip. Ni odveč omeniti, da je objavo drugega dela pesmi v *Nouvelle Revue Française* leta 1937 spremljala opomba »Govori poblaznela,« ki jo je Michaux nato izločil iz končne različice. Že v prvem (dvodelnem) versetu, ki je bil najprej objavljen kot samostojen tekst, je preko slovničnih osebkov na ravni izjave vzpostavljena prisotnost dveh »oseb«, in sicer v neosebni obliki nedoločnih zaimkov; (neprevedljivega) francoskega *on* in *quelqu'un* – nekdo. V francoščini je zaimek *on* rabljen predvsem množinsko; v vsakdanji rabi zamenjuje slovnično množinski *nous*, mi, ali pa je rabljen za označevanje splošnosti. Michauxeva posebnost je, da *on* pogosto uporablja kot eno od ustreznic *jaza*.

On v prvih versetih, nato pa verjetno skozi ves spev označuje žensko osebo (npr. *On n'est plus fatiguée*: »nisi več utrujena«), *Upočasnjeno* (na kar opozarja začetna apozicija, *Upočasnjena, se tipa utrip stvari*.), medtem ko je *nekdo* moška oseba (npr. *Nekdo ni več utrujen*). Že tu je tudi zaznati neko temeljno razliko med »osebama«: *nekdo* je po stopnji identitete bolj diferenciran kot oseba, označena z *on*. Zdi se, da je z *on* bolj lokalizirano, postavljeno *nekaj*, kar čuti, kar v svoji upočasnjeno meri pulz stvarim in ga izreka: *Upočasnjena, se tipa utrip stvari, se v njih smrči, ves čas se ima, vse življenje; v miru, vse življenje. Golta se zvoke, golta se jih v miru, vse življenje*. Da je *on*, ki ga določa ohlapen nedoločljiv ženski princip, predvsem pa sama tožba, *izpraznjen* in obenem *napolnjen* z vsem, namigne več mest. Neujemljivi subjektni princip se začne kot pretočna tvarina pretakati v objekte. Napolnjenost z vsem oziroma biti-vse nakazuje denimo mesto *Tramovi se tresejo, in to ste vi. Nebo je črno, in to ste vi. Kozarec se razbije, in to ste vi. Izgubila se je skrivnost ljudi* (v. 6 in 7). Ta *in to ste vi* (tresoči se tramovi, črno nebo, razbit kozarec), čeravno se nanaša na osebo ženskega glasu, ki je bil v prejšnjem versetu priličen princesi oseke, ki v tem versetu *ne kljubuje več*, pa vendar predpostavlja tudi prisotnost druge, nagovorjene osebe. Pesem se namreč vzpostavlja tudi kot dialog drsečih moških in ženskih glasov, vendar dialog, ki se dogaja v odsotnosti drugega.

Ta postaja še očitnejša v drugem delu pesmi, vse do finala, ki čedalje ostreje in z drugega (moškega) gledišča nakaže tudi večno, nepreklicno razdruženost: *Kako se razmikajo celine, kako se razmikajo, da bi naju pustile umreti! Najine roke pojejo smrtno muke in se razklenijo, poraz velikih jader je počasi minil* (v. 74). Napolnjenost s tujimi glasovi tematizira v. 11: *ali pa vam neki glas nenadoma zatuli v srcu*. Ta metapesemski moment vstavljenosti glasov, ki vpeljuje princip ruskih babušk, odzvanja tudi v versetu 28, v kateri *Upočasnjeno* tlačijo v votle palice. O izpraznjenosti pa govori eno ključnih mest pesmi: *On a son creux ailleurs* (v. 9), dobesedno: Tudi svojo praznino, svojo votlost imam(o) drugod. Ta verz ponazarja celoten Michauxev opus, ki je opus obsesivnega prevpraševanja subjekta. Ne le, da je *on* izpraznjen jaz, da je votel, tudi *tukaj* ga ni zares, vselej je *drugod*. *Drugod* seveda na drugi pomenski ravni referira tudi na bolečo ločitev ljubečih se bitij, motiv, ki ga je mogoče izluščiti kot osrednji gradnik krhke pesemske zgodbe. Odmev tega *drugod*, sicer ključne besede Michauxeve poetike, najdemo že v versetu 7, kjer se pojavlja kot *tujina*: *Igro igrajo »v tujini«. Paž reče »Bee« in ovca mu pomoli pladenj. Utrujenost! Utrujenost! Povsod mrz!* Tudi ta mikrodiegeza deluje kot metapesemski impluz, ki podpira tujost jaza: vsi jazi igrajo igro *v tujini*. Nedoločna dialektika *tukaj* in *tam* (*drugod*), *prisotnosti* in *odsotnosti* na tematsko-motivni ravni preveva vso pesem in ima imanentno (kontinenti, morje, zemlja, obzorje) in transcendentno (življenje – smrt, tu stran – on stran) razsežnost. Stopnjevanje dinamike praznine in polnine *jaza* se izteče v popolno psihično – telesno razlastninjenost ega ženskega *on*, ki je le še lupina, brez znakov aktivnosti niti pasivnosti: *Nima se več pogleda svojega očesa, nima se več dlani svoje roke. Nič več ničeva. Nič več zavistna. Nič več zavidana* (v. 15). Slednjič pa se zgodi tudi preobrat, ki ga je mogoče brati tudi kot smrt Upočasnjene: *Podpisalo se je zadnji list, metulji odbajajo*. Preobrat je označen tudi z večjim razmikom med verseti. Začetni verset naslednjega dela, ki najbrž predstavlja sam vrh pesmi, lahko interpretiramo tudi v smislu najave spremembe prevladujočega gledišča oziroma perspektivnega središča pesmi: *Ne sanja(š) se več. Sanjana si*. V tem mestu, ki je verjetno eno ključnih mest pesmi, gre videti odrešitev Upočasnjene, ki jo prinese glas prostranstva, *la voix de l'étendue*, s katerim se morda spoji: *Glas prostranstva govori nohtom in kostem. Končno pri sebi, v čistosti, zadeta od kopja nežnosti* (v. 20 in 21). Ta *voix de l'étendue* semantično-prozodično pride preko (vwa) v opozicijo s *savoir* iz prejšnjega verseta: *On n'est plus pressée de savoir. (Ne mudi se več vedeti.)*⁷² Glas, od koder morda zdaj hipno izvira izjavljanje, govori

⁷² Ta glas prostranosti, ki očitno omogoči osvoboditev od potrebe po vednosti, je mogoče povezati z uvidom o nekem drugačnem vedenju iz pesmi *Prostor* s sencami, kjer je o njem rečeno: *Vednost, drugačna vednost tukaj, ne Vednost za podatke. Vednost,*

tudi tistemu, kar je morda ostalo od telesa (Upočasnjene): kosti in nohti. Gre za odrešenost v glasu prostranstva, kjer se edino lahko vzpostavi desubjektiviziran biti-pri sebi, ki je sicer vselej drugod? Je to že smrt Upočasnjene, ki v izrekanju še vedno *je*, in je sploh šele zdaj *končno pri sebi*? To je tudi edino mesto hipne blagosti v pesmi, ki navaja na neko pomiritev. Vendar je tudi blagost, podprta s plastenjem zvoka d – *douceur*, blagost, nežnost, vpeljana v oksimoronični sintagmi *dard de la douceur*. *Dard* je lahko kopje, lahko je želó: vsekakor označuje nasilje bolečine, ki preveva vso pesem, s tem pa se tudi prostor blagosti ne reši bolečine.

Omenjena pomiritev, ki je morda celo osvoboditev v smrti, nekakšna dokončna transformacija vidnega v nevidno, bitja v bit, ki se v pesemski zgodbi pojavlja na tej točki, vendar v časovno-kavzalni konfiguraciji fabule, če je sploh mogoče govoriti o logično-kavzalnem principu same fabule, časovno ni pred mikrodiegezami, ki sledijo, je res zgolj trenutna. Kmalu ji izjavljanje prinese radikalno nasprotje: hipni mir zamenjajo mučenje, uničevanje (v. 28, 61, 46, 70), razpadanje (v. 20, 41, 44, 47, 61, 67). Proces raztelesenja in izpraznitve s subjektnimi tvarinami za končni biti-pri sebi, ki pa je morda že onkraj smrti, je tako prikazan tudi s temne plati. Zdi pa se, da je hlapenje in razpadanje ženske osebe postavljeno pod vse bolj tragični kot s tem, ko se začne krepiti gledišče moškega, ki tu še bolj očitno vstopa v tekst, zdaj ne več kot »vstavljeni« glas ali zgolj kot izjavljalec, rečeno z Ducrotom, v smislu instance, ki ji je mogoče pripisati stališča, ne da bi jim pripisovali besede v materialnem smislu, temveč vedno bolj korenito kot oseba in kot samostojen govorec, ki bo navsezadnje prevzel mesto glavne persone in subjekta izjave.

Tu žal ni mogoče obširneje navezati tega pomembnega pojava pretočnosti in slednjič hlapenja subjektov pri Michauxu na celotni avtorjev opus. Na ravni pesemske zgodbe Upočasnjena svoj prostor prepušča senci (*Prepuščilo se je mesto senci, iz utrujenosti, iz veselja do oblosti*: v. 10), na drugem mestu pa je označena kot *senca sence, ki se je ugreznila* (v. 64). Tudi žensko na koncu pesmi *Prostor s sencami*, ki jo je mogoče povezati z *Upočasnjeno*, bo (nekaj) pogoltnilo, in sicer v smrtnem, čeravno onostranskem kriku, na kar nakazuje tudi semantična prozodija z veli-

da postaneš glasbenica resnice. To vedenje pa dobi trideset let po nastanku *Upočasnjene* v pesmi *Yantra* še drug odmev, kjer je imenovano kot sodelujoče vedenje v vseobsegajočem vibriranju: »Vednost, sodelujoča vednost / V brezdanje porajajoče razsvetljenje, kjer vse v vsem odzvanja / Kontemplirano. Združeno / Onstran geometrij« (Michaux 2001: 759–760).

kimi črkami: *POGOLTNILO ME BO* (gl. Michaux 2001: 527). Nedoločni ženski princip, postajanje-ženska, če uporabimo Deleuzov in Guattarijev pojem, je pri Michauxu pogosto v znamenju sence. Ženska – senca v pesmi *Prostor s sencami* v jasneje konfigurirani zgodbi govori iz onostranstva – iz območja senc in naslavlja moškega, ki je je v tostranstvu živih. Taka situacija se zdi mestoma nakazana tudi pri *Upočasnjeni*, vendar bolj nedoločno. Na metapesemski ravni pa je vse navedene momente mogoče tolmačiti in razumeti onkraj posamezne pesmi, ki so tragično osrediščene na umiranje (žensk), tudi kot najavljanje sprememb v ustroju in naravi (pesemskega) subjekta pri Michauxu, predvsem z vidika lirске persone in izjavnih ravnin.

Pretočnost, zlitost, razdruženost: subjekti izjave in gledišča

Že v prvem fragmentu je torej mogoče govoriti o prisotnosti dveh »oseb« v diegezi, ki sta označeni s francoskim *on* in *nekdo*.

Upočasnjena, se tipa utrip stvari, se v njih smrči, ves čas se ima, vse življenje; v miru, vse življenje. Golta se zvoke, golta se jih v miru, vse življenje. Živi se v čevlju. Se tam gospodinji. Ni več potrebe stiskati se. Ves čas se ima. Okuša se. Smeji se v pest. Ne verjame se več, da se ve. Ni treba več šteti. Srečna, ko se pije, srečna, ko se ne pije. Biser se gre. Si, se ima ves čas. Upočasnjena. Izstopila iz prepihov. Z nasmeškom cokle. Nič več utrujena. Nič več prizadeta. Kolena na konicah prstov. Nič več se ne sramuje pod zvonovi. Prodalo se je svoje griče. Odložilo se je jajca, odložilo se je živce.

Nekdo reče. Nekdo ni več utrujen. Nekdo ne posluša več. Nekdo ne potrebuje več pomoči. Nekdo ni več napet. Nekdo ne čaka več. Eden kriči. Drugi ovira. Nekdo se kotali, spi, šiva, si to ti Lorellou?

Ni pa mogoče nedvoumno določiti, kdo govori in katera izjavna instanca se vzpostavlja kot nadrejena, če sploh se katera. Mogočih je več interpretacij. Prvič: *on*, ki ima vsa slovnična obeležja ženskega spola (francoski *on* ob pomanjkanju ustrežnejše rešitve prevajamo s povratno konstrukcijo *se*), izjavlja – govori ženski glas, ki se označuje z *on*. Ko se zgodi prehod k osebi, označeni z *nekdo*, pa začne govoriti glas, ki se označi z *nekdo*. Na to možnost navaja stavek *Nekdo reče*, ki ga lahko beremo kot spremni stavek k prememu govoru, ki ga podaja glas, označen z *on*, čeprav stavku ne sledi dvopičje, ampak pika kot signal za polpremi govor.

Druga, nemara verjetnejša možnost je, da o *nekdo*, s katerim je glede na moška obeležja uvedena moška persona, govori ženski glas, ki je v prvem delu

tega fragmenta očitno povsem priličen *on*, ki sovпада z Upočasnjeno. Signal za tako branje je v prvi vrsti naslov, ki vpeljuje žensko osebo. V tem primeru se ženski glas v delu, ki se začne z *nekdo*, priliči moškemu na način, da privzame njegovo gledišče, celo do te mere, da se zdi, da pravzaprav govori sam *nekdo*. To instanco z Ducrotom imenujemo *izjavljalec*. Čisto pri koncu fragmenta pa pride do »nekonistentnosti«, saj je zdaj z *nekdo* označena ženska, ki je poimenovana kot Lorellou. Do mesta *nekdo ni več napet nekdo* očitno označuje moškega, o čemer priča odsotnost morfema za ženski spol v pridevniku *napet* (v francoščini bi v nasprotju s slovenščino žensko obeležje zvenelo naravno). Stavka *Eden kriči. Drugi ovira*. jasno navedeta, da sta »on« in *nekdo* ločeni osebi ali pač razcepljena, podvojena ena oseba. Nato je *nekdo* očitno priličen ženski ali pa sta moški in ženska povsem spojena. Zadnji stavek pa spet povsem uhaja identifikacijskemu principu oziroma odpira možnost različnih branj: nagovarja moški glas ženskega, ki se ujema z Upočasnjeno in z zaimkom *on*, ali nagovarja drugo, novo vpeljano, žensko (Lorellou)? Ali pa prvi ženski glas nagovarja sebe kot Lorellou? Vse bolj postaja očitno, da gre za popolno pretočnost subjekta – subjektov, tako na ravni oseb – person, kot na ravni glasov, in sicer tako, da se vzpostavlja več vrinjenih izjavnih ravnin, ki so včasih povsem skrite, zlite, in zato težko določljive. Princip ruskih babušek morebiti metapesemsko tematizira že navedeni verset 47: *Poslušaj, senca sence sem, ki se je ugreznila*. Ena mogočih interpretacij kompleksne polifonije je namreč tudi ta, da je tožba ženskega glasu, ki prevladuje v večjem delu pesmi, v resnici vrinjena v drugi glas na višji izjavni ravnini, ki se proti koncu pesmi razkrije kot moški glas.

On se v nadaljevanju, kjer smo priča hitremu menjavanju mikrodiegez, priliči ali je prek drugih težko jasno določljivih glasov priličen različnim personam oziroma likom: princesi oseke (v. 4), zračni deklici (v. 34), utopljenki (v. 13), dvanajstletnici (v. 8), senci (v. 64), labodu (?) (v. 49), Lorrellou (v. 1, 37, 40) in Juani (v. 66, 75). V zadnjih dveh primerih gre za nagovor ženskih oseb, nagovarja ju moški glas, zato dobita večji učinek referencialnosti. V vseh ostalih pa gre za like, ki jim ni pripisan glas in se zdijo ustvarjeni po michauxevskem principu dvojnika, kot metamorfoze Upočasnjene. V teh »slikah« je Upočasnjena objektivizirana, skozi nje so prikazani različni momenti njenega trpljenja in razpadanja.

Poleg hitre menjave likov, person, prisostvujemo nenehnemu prehajanju glasov. Iz *on*, ki prevladuje v prvem delu pesmi (v. 1, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17) in se po vsem sodeč nanaša na žensko osebo in na Lorellou (ki jo vmes z

imenom ogovarja verjetno moška oseba – glas (v. 37, 40), se subjekt izjave pretvori v *jaz*, o katerem se zdi, da ponekod označuje žensko (v. 46, 48, 51, 58, 59, 60, 63, 64, 69, 74), ponekod pa moškega (v. 40, 41, 44, 45, 52, 54, 66, 67, 68, 75, 77). Vmes in pri koncu glas za samooznačitev zopet uporabljaja *on* (v. 22, 29, 31, 33, 61, 63, 71), kar še dodatno onemogoča jasno razločitev protagonistov – person. Kompleksnost je še večja, saj se vmes pojavljajo še v premem govoru označeni notranji dialogi (najverjetneje ženskega) glasu (v. 29), glas nočne svetilke, ki posluša tožbo (ženske) (v. 27), dedkov glas (v. 48), glas množice (v. 63). Številnim versetom brez očitnih kazalnikov je nemogoče pripisati določenega govorca, predvsem tam, kjer bralec iz izjave ne more razbrati afektivne fokalizacije, ki bi jo mogel pripisati bodisi ženski bodisi moški osebi. Zdi se, da ženski glas pogosta izjavlja drugo, moško afektivno gledišče ali gledišče »drugih« (npr. v. 29, 30, 34). V drugem delu, zlasti po odseku, ki ga je mogoče razumeti kot vrh pesmi (čeprav časovno zgodba ni strukturirana linearno), postane menjavanje glasov in gledišč še intenzivnejše in hitrejše, pri čemer glasov in gledišč spet ni mogoče jasno identificirati. Nastopi moški glas? Se nagovarja ženski glas? Si ženski glas priliči moškega? Moški glas pravzaprav vse bolj odločno vznika ali pa le pronika na površje v tistem delu, kjer se zgodita najprej že omenjena pomiritev ženskega *on in* moment miline, morda že onkraj smrti, in nato njeno nasprotje v neizmerni bolečini, ki jo povzroči izginjanje in hlapenje (telesa) in spust v podzemlje (ali utopitev). Se moški odpravlja za žensko v temo, v podzemlje (v. 37–45)?⁷³ Od tod naprej je še težje določiti, ali je glas priličen moški ali ženski osebi oziroma katera izjavna raven je vrinjena v drugo, če sploh, in ali gre pravzaprav za popoln glasovni spoj: *Ne, ja, ne. Toda ja, tarnam. Tudi voda vzdibuje med padanjem. Blebetam, zdajle lokam blato na dnu. Enkrat dub zla, drugič dogodek ... Poslušal sem dvigalo. Se spomniš, Lorellou, nikdar nisi prišla ob uri* (v. 51 in 52). Nagovori Lorellou v tem delu (v. 52, v. 54) napotujejo na moškega govorca, a takoj nato je v retrospektivni mikrodiegezi z *jazom* kot subjektom izjave izrečen spust ženske v podzemlje: *V podzemlju so ptice poletele za menoj, a sem se obrnila in rekla: »Ne. Tukaj, podzem-*

⁷³ *Lorellou, Lorellou, strah me je ... Na trenutke tema, na trenutke šelestenje* – moški; *Poslušaj. Bližam se mrmranju Smrti Ugasnila si mi vse svetilke.* – moški; *Zrak je postal prazen, Lorellou.* – moški; *Moje roke, kakšen dim! Če bi ti vedel ... Nič več paketov, nič več prenašati, nič več mōči. Nič več, mala.* – ženska, moški (?); *Izkušnja; gorje; kako blazen je zastavonoša ... in vedno je treba prepluti ožino. Moje noge, če bi vedel, kakšen dim* – ženska, moški?; *Ampak tvoj obraz ves čas prenašam v samokolnici.* – moški, ženska?

*lje. In otrplost je njegova prednost.« In sem se sama pomikala naprej s kraljevskim korakom (v. 58, v. 59). Glas, ki govori, je senca sence, ki se je pogreznila (v. 65). Od tod naprej smo priča stopnjevanju bolečine ob ločitvi ali/in smrti in še ostrejšemu menjavanju ženskega in moškega glasu. Šele v zadnjih treh versetih pesmi se večglasje vsaj na ravni izjavnih instanc prevesi v razločnejše enoglasje, saj ženski glas povsem ponikne. Ostane po vsej verjetnosti moški glas, ki pa v besedilo uvede drugo žensko osebo, Juano, ki ji je namenjena njegova tožba (v. 75–77) in ki je verjetno prav tako eden od avatarjev Upočasnjene.⁷⁴ Seveda pa tudi ni povsem izključeno, da je moški glas še vedno vrinjen v nadpostavljeni ženski glas ali da je bil vodilnemu ženskemu glasu in njegovim *maskam* v diegezi nadpostavljen moški glas, ki zdaj stopi tudi na mesto subjekta izjave.*

Kljub neujemljivi polifoniji se ob branju ustvarja potreba, da bi bežičim glasovom prililiči osebo v diegezi predvsem na podlagi radikalno afektivnega naboja pesmi, ki ustvarja tudi razdrobljene afektivne, ponekod vrednostne fokalizacije. Ta težnja najbrž izvira tudi iz ustaljene potrebe po identifikaciji razločnega, enotnega subjekta kot privzete bralske konvencije. Tako se celo zdi, da posamezni odseki pesmi hipno vzpostavljajo tradicionalni model lirskega subjekta, kjer sta subjekt izjave in subjekt izjavljanja kot ireduktibilno različni poziciji subjekta v govorici (navidezno) povsem zlit. To zlitost pa podpira tudi hipno centrirano afektivno gledišče. Vendar se na številnih mestih, kjer se zlitost razklene, izkaže, da gre za povsem porozni entiteti; na nobeni ravni pesemske ustrojenosti ni mogoče govoriti o subjektni trdnosti, kaj šele o identiteti.

Izjavljanje

Doslej smo se ukvarjali s kompleksnostjo glasov in gledišč na ravni izjave in zgodbenega sveta. Zdaj si bomo ogledali glas še v luči samega izjavljanja, in sicer z dveh vidikov: čisto na koncu z vidika materialne realizacije izjavljanja prek Meschonnicovega koncepta recitativa, tiste ravni subjektne konfiguracije,

⁷⁴ Biografsko naravnana kritika v tem prepletu ženskih imen vidi jasen biografski element in razcepljenost na tri ljubezni; Michaux naj bi v pesmi upesnil tri ženske: (bodoča) žena Marie-Louise Frédière (Lorellou) in nesojena Susana Soca naj bi predstavljali eno duhovno spiralo – Upočasnjeno, drugo spiralo pa naj bi vzpostavljali Susana Soca in druga Američanka, Angelica Ocampo, ki ju je Michaux srečal leta 1937 na potovanju po Južni Ameriki. »Lorellou« je bila v prvih verzijah te pesnitve v nastajanju, ki je izhajala po fragmentih, »Marie-Lou« (Michaux 1998: 1243–1246).

v kateri se v največji meri izrazijo predrefleksijski subjektivni elementi. Najprej pa z vidika lirskega glasu kot pendanta pripovednemu glasu ali pripovedovalcu, kakor ti instanci pojmujejo teorije pripovedi. Po Benvenistu se v vsaki izjavi subjekt izrazi dvojno, na ravni izjave, kjer se reprezentira, in na ravni izjavljanja, kjer se vzpostavi kot subjekt (govora). V teorijah pripovedi pa ima vsako pripovedno besedilo pripovedovalca ali pripovedni glas, ki se nahaja na višji ravni od zgodbenega sveta. Obe podmeni velja prenesti v teorijo lirike, saj omogočita analizo kompleksnejših primerov konfiguriranja subjektov v pesmi, pa tudi drugačno, pronicljivejšo analizo primerov, kjer se navidezno vzpostavlja tradicionalni model, kjer se zdijo zlite instance subjekta izjavljanja/pripovedovalca, govoreče persone in gledišča, to navidezno zlitost pa pogosto podpira tudi uporaba sedanjika. Z naratološkim pojmovnikom rečeno, govorimo v primerih, ko subjekt izjavljanja sovpade z govorečo lirsko persono, o avtodiegetičnem subjektu izjavljanja/govorcu/»pripovedovalcu« (ki pa je vzpostavljen na drugi izjavni ravni, enako kot subjekt izjavljanja v vsakdanjih izjavah), v primerih, ko ta govori o drugih personah, likih, pa o heterodiegetičnem. Pri tem je vendarle treba upoštevati stopnjo metaforičnosti in simboliziranosti pesemskega diskurza in pretehtati možnost, ali se za formalno heterodiegetičnostjo ne skriva postopek prispodobe, v smislu, da lik ali različne like, o katerih govori ekstrasdiegetični govorec, vendarle lahko pripišemo njemu.

Raven izjavljanja je konfigurirana različno glede na stopnjo oblikovanosti »izjavnega« sveta. Zagotovo je, da je ena prototipskih značilnosti pesmi ravno ustvarjanje vtisa, da se pesemska zgodba gradi iz samega izjavljanja in ostaja v samem izjavljanju. Pri stopnji oblikovanosti ravnine izjavljanja, enako kot pri oblikovanosti drugih ravnin, sodelujejo parametri glagolskega časa, časovno-krajevnih kazalnikov in kontaktna smer (npr. neposredni nagovor). Glede na ta določila je mogoče v primeru *Upočasnjene* govoriti o treh vrstah odsekov, ki tvorijo celoto in so med seboj razdrobljeno nanizani, kar ustvarja še dodaten vtis nedoločljivosti in neujemljivosti celovitosti pesemske zgodbe in subjektov.

Prva vrsta so segmenti, kjer se zdi poudarek na samem dogodku izjavljanja, z rabo sedanjika, včasih z nagovorom druge osebe, vendar z manj referencialnih elementov, na podlagi katerih bi se oblikovala jasna zgodba, ki bi referirala na »pojavní svet« in umeščenost glasu v ta svet kot osebe. V ospredju je samo »dogajanje« izrekovanja. Druga vrsta je različica prve, uporabljen je sedanjik, vendar je prisotnih več referencialnih elementov, ki glas jasneje umeščajo

v bolj mimetično in zaokroženo oblikovan »svet«, o katerem je govora, zato se pri branju bolj osredotočimo na »zgodbo« izjave. V teh primerih je vtis, da se vzpostavi tradicionalni model lirskega subjekta, kjer so vse subjektne instance zlepljene. Taki so zlasti odseki, kjer se pojavi slovnični osebek *jaz*. Ta hipno ustvarjeni vtis o tradicionalnem lirskem subjektu vseskozi spodkopava nenehno menjavanje glasov in gledišč na ravni izjave in nasprotni vtis, ki je prav tako težko preverljiv, da smo priča (vsaj napol) skritim vrinjenim izjavnim ravnem ali pa vsaj pogosti pojavitvi izjavljalcev, ki so že skoraj dobili tudi status individualiziranega glasu. Tretja vrsta so odseki v pretekliku, ki delujejo kot nekakšne slike (imenujemo jih mikrodiegeze), v katerih je različne like mogoče povezati z Upočasnjeno oziroma jih razumeti kot tipične michauxevske dvojnice Upočasnjene. Hitra menjava vseh treh vrst odsekov, ki jo spremljajo menjave glagolskih časov, celotno zgodbo časovno-prostorsko razdrobi. Zlasti izrazito metaforično oblikovane retrospektivne mikrodiegeze (z dvojnicami Upočasnjene) pa napotujejo predvsem na pretresljivo izjavljanje v sedanjem času, ki vse bolj prevzema lege tožbe in celo krika in ki kljub očitni dialogiziranosti, intersubjektivnosti, izraženi s pogostimi nagovori, izreka – odsotnost, izgubo, smrt.

Podobno kot se je pokazalo pri analizi glasov in gledišč na ravni izjave in zgodbe, je tudi o glasu na ravni izjavljanja nemogoče z vso gotovostjo podati »monološko« interpretacijo. Omenili smo, da je ena od možnosti, da – v skladu s še vedno prevladujočo recepcijsko tendenco, da liriko beremo kot monološko vrsto – nad polifonijo postavimo neki skrit enoten glas, ženski ali moški, na višji izjavni ravni. V prid domneve o nadrejenem ženskem glasu bi govoril umaknjeni pripis *Govori poblaznela* v eni od vmesnih različic pesmi. Odločitev za nadrejeni moški glas pa bi bila lahko utemeljena z biografskim branjem, kjer bi nadrejeni subjekt izjavljanja povezovali z empiričnim avtorjem, ta glas pa naj bi potem plastil glasove različnih ženskih oseb (referenc na dejanske osebnosti) na ravni izjave.

Za precej bolj utemeljeno se izkaže možnost, da tudi najvišjo izjavno instanco interpretiramo kot množtven in pretočen glas, kot nekakšen več-glas, pri čemer se še vedno zdi dominanten hlapljiv, pretočen ženski princip, na kar navaja tudi naslov. V prid tej razlagi namreč, kot bomo videli, govori natančna analiza recitativa: izkaže se, da zvočno-pomenske paradigme pesemskega subjekta kot recitativa sovpadajo tudi z gledišči in glasovi. Skozi vso teksturo pesmi je denimo dvojica /k/ – /g/ predvsem v znamenju moškega principa ali

pa v spletu z leksično ravnino pomenja trdnost, tudi nazorsko in pojmovno. Zvočne teme kombinacij fonemov /r/, /l/, /t/, /d/, p/ s samoglasnikoma /i/ in /e/ pa predstavljajo variacije glavne semantično-prozodične in močno simbolične matrice pesmi, vzpostavljene okrog pretočnega ženskega principa.

Zaokroženost: izotopije

Sočasno z razpočenostjo v strukturiranju subjektivnih ravnin in v sami pesemski fabuli se upesnjuje tudi zlitost, nediferenciranost, spojenost: moški glas utopljen v ženskem, ženski v moškem, žensko telo, ki vznikne v moškem, moški glas v ženskem telesu, vendar vse v modusu drsenja, prehajanja. Vznikanje in ponikanje glasov, oseb in gledišč, ki jih ni mogoče do kraja identificirati in klasificirati, saj je vsak poskus enovite razlage večglasnosti obsojen na izpad druge, prav tako smiselne interpretacije, sta zaokroženo utemeljena s tematskimi izotopijami: tragična dialektika prepletenosti in razdruženosti jaza in drugega, razsrediščenost subjektov, popolna razpustitev trdnega egološkega principa, izguba sebe, predvsem pa izguba drugega. Osrednja tematska jedra smrti, ljubezni, ločitve, izmučenosti, mučenja, tožbe, objokovanja, praznine, raztelesenosti se v pesemski zgodbi konfigurirajo razpredeno, po principu neubranosti – *ipse*, rečeno z Ricoeurjem. Njihova krhka povezljivost se snuje na motivno-metaforičnih izotopijah, zgrajenih okrog motivnih jeder umiranja, odhoda, (od) potovanja, morja, plovbe (oseka, morska ožina, valovi, ladja, podpalubje, obzorje, jadra, jambor itd.), utopitve (namig na Ofelijo?), (mitološkega) spusta v podzemlje (namigi na Evridiko in Orfeja, morda na Persefono).

Kot krovno dominantno izotopijo, v katero se vpisujejo tudi zgornji tematski in motivni sklopi in ki se odraža v vseh plasteh pesmi, tudi na ravni recitativa, se izrisuje pojmovna in pojavna dialektika med trdnostjo in pretočnostjo.⁷⁵ Vanjo se vpisuje tudi dialektika razpršenosti in zlitosti, ki jo zaznavamo pri konfiguraciji glasov in gledišč. Kljub tej krovni dialektiki, vendarle prevladata pretočnost in razpršenost, a na drugačen, skoraj docela nasproten način kot v kasnejših Michauxevih tekstih (mistične) pomiritve in stekanja neskončnega

⁷⁵ V znamenju principa pretočnosti, gibljivosti in prehajanja so z motivno-tematskega in metaforičnega vidika verseti 6, 15, 22, 26, 41, 44, 56, 60, 63, 65, 72, 73, 74. Trdnost je nakazana predvsem po negativni poti v nekaterih motivno-simbolnih drobcih (v. 34, 55, 73).

mnoštva v Eno. Prevlada pretočnosti se namreč dogaja v znamenju njenega tragičnega razumevanja, ki v eni svojih oblik seveda pomeni minevanje. Zato se trdnost in stalnost, ki implicirata tudi nepremičnost, dokončnost, najbrž pa tudi neizničljivost nasprotij smrt – življenje, bolečina/trpljenje – odrešenost, prisotnost – odsotnost, združenost – razdruženost, vračata kot močna protitež skozi prevladujoče subjektivno gledišče, predvsem v (sicer težko dokončno določljivi in od ženske pravzaprav tudi neločljivi) moški spirali. To gledišče ni zmožno sprijaznjenja s prehajanjem in morda ravno to vzpostavlja tragičnost, ki preveva pesem. *Upočasnjena* predstavlja borbo v pretočnosti in s pretočnostjo, ki je popolnoma izčrpana, upočasnjena borba (utrujenost je eden dominantnih motivov) oziroma že predaja, sprijaznjenost, vendar še vedno vklejena v princip trdnosti in dokončnosti. Zato prevladajo agonija, bolečina, strah, groza, tesnoba, praznina, tožba. V nekaterih momentih pa se morda, kot smo opozorili, najavlja tudi slutnja pomiritve in nemara ne le uvid v nujnost in neizogibnost ter sprijaznjenje s prehajanjem, temveč celo predor v tisto razumevanje (prehajanja, gibanja), ki izničuje vsa nasprotja; v že omenjeni morebitni hipni odločitvi v *glasu prostranstva*.⁷⁶

Recitativ v *Upočasnjeni*

Ritem in semantična prozodija

Analiza pokaže, da se svojevrstna integrativnost pesemskega subjekta, ki se konfigurira v znamenju decentriranosti, pluralizacije obenem pa nediferenciranosti in spojenosti, močno vzpostavlja na tisti konfiguracijski ravni pesemskega subjekta, ki jo po Meschonnicu lahko imenujemo recitativ in nastaja v kontinuiteti nesemiotičnega pomenjanja, v »telesnosti«⁷⁶ diskurza. Opoz-

⁷⁶ Sem se delno vpisuje prvi moment horizonta: *Medtem ko se išče svoj ključ na obzorju, visi za vratom utopljenka, utonila v nevidljivi vodi* (v. 13). *A ključ na obzorju se še le išče, obenem pa je tu še utopljenka. Podoba horizonta kot možnosti odprtja dobi močno nasprotje s podobo pribijanja ženske – Upočasnjene na horizont* (v. 70). Sem sodi še k namenjenosti k soncu, ki pa jo prav tako prepreči nasilje drugih: *Tlačili so me v votle palice. Svet se je maščeval. Tlačili so me v votle palice, v igle injekcij. Niso me hoteli videti na soncu, kjer sem se dogovorila za srečanje.* (v. 28) Ta simbolni drobci, vezani na sonce, morda odmeva v zadnjem versetu, v prispodobitvi ženske glave kot zlatokrilca: *[N]jena glava nenadno plane vznak, kot zlatokrilca, prevrnjen na krilne pokrovke, v drevesu, ki se hipoma stresa v večernem vetru.* (v. 76)

riti velja, da se z vidika koncepta pomenjanja, kot ga razvije Meschonnic, ki razdira princip dvojnosti jezikovnega znaka, razdeljenega na označevalca in označenca, uporaba izraza »materialnost besed« še vedno vpisuje v dualistično optiko. Ko pa govorimo o pomenjanju kot *signifiance*, to pomeni, da pomena in oblike, označenca in označevalca ne pojmujeemo več ločeno, temveč pri tem ciljamo na vzajemno, soodnosno delovanje vseh elementov, ki gradijo pesem kot singularni umetniški sistem. (Akcentuacijsko-prozodični) ritem je tudi dominantni nosilec mobilizacijskega naboja za intersubjektivizacijo (oziroma transsubjektivizacijo) pesemskega diskurza, ki se zgodi ob vsakem novem izjavljanju. Recitativ je potemtakem tisto, kar besede ustvarjajo v medsebojnih spletih nelinearnega, ne zgolj semiotičnega zaporedja samostojnih (slovarskih) besed v pesmi; gre za sintagmatske in paradigmatške serije, loke in mreže. Tudi precizna analiza teh postopkov pomenjanja je seveda lahko zgolj približna in obsojena na linearni princip podajanja, ki ga pesem vselej razdira. Proces pesmi na tej ravni ne pomeni avtotelične, samonanašalne funkcije pesmi pesmi, ampak specifično semantiko v telesnosti, glasovnosti diskurza, ki deluje performativno. Ta glasovnost ni mišljena le v smislu glasnega izrekanja pesmi, ampak zajema tudi vizualno-grafično podobo diskurza. Priznati je treba, da je onkrajznakovno logiko težko učinkovito praktično aplicirati, saj je današnji čas povsem podrejen paradigmi znaka in se ta trdovratno vrača ali znova vznika na skritih ravneh. To nemara tem bolj velja v okviru problematike lirskega subjekta, kakor je tradicionalno pojmovan; stroga literarna teorija se namreč nikdar ni dotaknila razsežnosti literarnega/lirskega subjekta v območju forme, ali širše, v materialni razsežnosti besedila, saj je literarni subjekt postavila izključno v izjavni aparat – kot govorca.⁷⁷

Upočasnjena je dober primer za ponazoritev nesemiotičnega pomenjanja, s katerim se konstituira pesemski subjekt (tudi) kot recitativ, deloma tudi zato, ker je utemeljena na tožbi kot čistemu izrekanju. Po Benvenistu je reprezentacija v izjavi, ki strukturira (pesemsko) zgodbo, ireduktibilno zvezana z izjavljanjem. To dejstvo pa dobi v pesemskem sistemu *Upočasnjeni* tudi specifično dodatno vrednost. Samemu izrekanju je podeljen poseben ontološki status, na

⁷⁷ To trditev je treba vendarle korigirati, saj ne drži docela. V mislih imamo že navedeno izjavo Käte Hamburger, ki pa ji v njeni teoriji lirskega subjekta ter v kritikah in sodobnih predstavitev te ni bil pripisan nikakršen pomen: »Beseda je neposredni lirski jaz, ki ga srečamo v lirski pesmi.« (Hamburger 1976: 261)

kar opozarjajo tudi močni metapesemski elementi. Upočasnjena se izreka ali je izrečena iz različnih prostorov, vendar ta ženski glas vse manj govori iz nekega fizičnega telesa in fizičnega kraja, saj telo hlapi in ga je vse manj, je le še »senca sence, ki se je pogreznila« (v. 64). Navsezadnje ženski glas celo omeni neki drugi prostor, od koder govori, čuti, zaznava, ki pa je nedoločen, in se zdi, kot da je prostor samega izrekanja, v katerem se lahko izničijo vsa nasprotja, zlasti prisotnost – odsotnost. Dokončna razdružitev ženskega in moškega principa pa se slednjič zgodi tudi v samem izrekanju, ki je sočasno z razpršenostjo uprizarjalo tudi spojenost, zlitost: *Comme ils s'écartent, les continents, comme ils s'écartent pour nous laisser mourir!* (V. 74: *Kako se razmikajo celine, kako se razmikajo, da bi naju pustile umreti! Najine roke pojejo smrtne muke in se razklenejo, poraz velikih jader je počasi minil.*) Tu nastopi in se vse do konca obdrži trdno moško gledišče. V tej večglasni tožbi, razpršenem spevu, ki udejanja tudi (nemara že post-)moderno stanje subjekta, se tako poudarjeno fenomenalizira glas oziroma tisto, kar bi lahko imenovali *več-glas*. Analizo bomo členili na proučitev ritma v ožjem pomenu, tj. akcentuacijskega ritma, in na proučitev semantične prozodije v smislu vokalno-konzonantne organizacije besedila.

Akcentuacijski ritem

Pesem je organizirana v versete, ki so oblikovani po ritmičnem, in ne po metričnem principu kot na primer pri Saint-Johnu Persu. Pri tem je pomembna tudi pomenjevalna funkcija tipografije, namreč belin – razmikov med posameznimi verseti. *Upočasnjena* je bila pesnitev v nastajanju, ki je med različnimi objavami doživela precej sprememb. Michaux se je posebej posvetil tipografski vlogi belin med verseti. Za izdajo pri založbi G. L. M. je tako razmike še dodatno oblikoval in prvotne versete in sklope z daljšim razmikom ločil od tistih, ki so bili pesmi dodani kasneje (gl. Michaux 1998: 1290). Tudi organiziranost razmikov se vzpostavlja kot pomenjevalna: različen obseg med posameznimi verseti, ki na zgodbeni ravni vselej sovpadajo z mikordiegezami, ustvarjajo pavze, predahe v procesu izjavljanja in oblikujejo ritmični tok recitativa.

Posamezne versete, pa tudi odnose med njimi konfigurirajo ritmični moduli, če uporabimo Novakov izraz (2005: 52). Kot ritmični modul se v prvem versetu vzpostavi izmenjava 6-, 3-, 5-, 7-, 8-zložnih ritmičnih skupin (z eno 9-zložno) brez stalnih naglasov. Te ritmične skupine praviloma sovpadajo s stavki ali celimi povedmi, saj gre za preprosto, odsekano skladnjo, in delujejo kot verzi,

ki se pojavljajo znotraj samih versetov. Verseti so večinoma prozne vrstice, razen nekaj izjem. Na ravni makrosistema pesmi deluje konfiguracija ritmičnih modulov z vidika silabike (zlogovne organiziranosti) podobno kot prvi verset: natančna analiza silabike ritmičnih enot namreč pokaže, da je pesem organizirana po principu razpršenih kvazi-izosilabičnih sklopov. *Kvazi-izosilabični* jih imenujemo zato, ker gre za približne vrednosti – največkrat za kombinacije 5-, 6-, 7-, 8-zložnih ritmičnih skupin. Te skupine, ki so organizirane po logiki ponavljanja, vmes pogosto presekajo ritmične skupine, ki imajo polovično število zlogov prvih modulov. Tako strukturiranje ustvarja globalno ritmično paradigmo, ki se izraža na ravni mikrosistemov versetov, na ravni večjih sklopov pesmi in na ravni makrosistema.

Druga dominantna recitativa pesmi z vidika akcentacijskega ritma, ki je povezana z zgornjo, saj je očitno utemeljena na istem impulzu, je ponavljanje na ravni skladnje: ponavljanje besed, sintagem, vse do stavkov in povedi.⁷⁸ Frekvenca ponavljanja je v *Upočasnjeni* izjemna, postopek se ponovi kar štiriinštiridesetkrat. Gre za generalizacijo na ravni makrosistema, ponavljanje je osnovni impulz pesemskega subjekta. Največkrat gre za geminacijo, podvojitvev, sledijo anafore in epifore. Geminacija je tako generalizirana paradigma ritma subjekta; izraža se kot podvajanje ritmičnih modulov, ki večinoma težijo k sosledici izosilabičnih ritmičnih skupin, ki jih včasih prekinejo zlogovno razpolovljene skupine, in na ravni skladnje. Z vidika makrosistema pesmi ponavljanje kot obsesivni tik, ki vseskozi spremlja pluralizacijo na izjavni, zgodbeni, glediščni ravni, pokaže torej na neko integrativnost, identiteto pesemskega subjekta tudi tam, kjer se na drugih ravneh izražata diferenca in množstvenost. Vendar hkrati, tako kot vsa pesem, ponavljanje govori o podvojitvi, o Dvojem, o nemožnosti Enega. V tem smislu geminacija strukturno udejanja dve temeljni spirali pesmi, moško in žensko, ki se oddaljujeta in bližata, se zlivata in razhajata. Ponavljanje to Dvoje na videz udejanja v identiteti, saj gre za zaporedne ponovitve – podvojitve besed ali sintagem. Vendar prvi člen, ki je podvojen v drugem, nikoli ni istoveten z drugim. Pomensko-ritmična vrednost drugega člena je vselej drugačna: ponovitev istega, ki to ni, največkrat stopnjuje patetično lego v krik: *Fatigue! Fatigue!* (v. 7); *Horreur! Horreur!* (v. 25); *Silence! Silence!* (v. 32); *Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd!* (v. 62); *Mais pourquoi? Pourquoi? Vide?*

⁷⁸ Npr. v versetih 29, 34, 38, 54, 58, 78.

Vide, vide, angoisse; angoisse, comme un seul grand mâât sur la mer (v. 75).⁷⁹ Obenem je to ponavljanje z vidika statusa izrekanja v *Upočasnjeni*, kot smo ga opredelili v prejšnjem delu analize, mogoče razumeti tudi kot obsesivni poskus širjenja prostora v izjavljanju, trdnejšega sidranja v samem govoru, v tožbi, ki se kaže kot borba proti izhlapenju, izginjanju, ki doleti žensko spiralo pesmi.

Močan, odsekan ritem oblikujejo tudi ritmično-sintaktični paralelizmi, temelječi na preprostih skladenjskih konstrukcijah. Omenili smo že ponavljanje zaimka *on* (82 pojavitve), ki ni specifika *Upočasnjene*, temveč gre za paradigmo, ki se pri Michauxu pogosto pojavlja.⁸⁰

Sintaktično-ritmična kontinuiteta se izrisuje na temelju preprostih enostavnih povedi in prek dialektike trdilne in nikalne oblike; torej spet skozi dvojnost. Nikalna konstrukcija *ne... plus*, »ne več«, je tako po zaimku *on* drugi najpogostejši element skladenjske razsežnosti recitativa. Na tej sintaktično preprosti in pomensko presunljivi dialektiki se gradi temeljni lok izjavljanja. To je osnovni sintaktični vzorec *Upočasnjene*, ki se ponavlja v nedogled. Tu je skrita tudi resnica *Upočasnjene*, njene ubikvitete, na način inkluzivne logike prisotnosti – odsotnosti: je in ni več; *on est, on n'est plus*. Že v prvem versetu, razdeljenem na dva dela, kar je treba razumeti kot obeležje recitativa na ravni tipografije, se tej dialektiki pridruži še razlika med zaimkoma *on* in *quelqu'un*, ki konfigurirata ženski in moški princip. Ti spirali, ki se nato vijeta skozi pesem, v prvem dvodelnem sklopu delujeta zrcalno.

Semantična prozodija

Drugi dominantni tok recitativa je zgrajen predvsem na soglasniško-samoglasniških frekvencah. Podobno kot ritmični moduli, tudi te tkejo paradigme recitativa tako znotraj mikrosistemov posameznih delov (fragmentov), širših sklopov

⁷⁹ *Utrujenost! Utrujenost! Povsod mraz!; Groza! Brezpredmetna groza!; Tišina! Tišina!; Ko nesreča potegne svojo nit, kako razpara, kako razpara!; Zakaj? Zakaj? Praznina! Praznina, praznina, tesnoba; tesnoba kot en sam jambor na morju.*

⁸⁰ Najradikalnejša in po konstrukciji najbliže *Upočasnjeni* je v tem smislu pesem *Quelqu'un part, quelqu'un* (Nekdo gre, nekdo /Michaux 1998: 550–555/), ki se uvršča v sklop Michauxevih besedil, napisanih med letoma 1936 in 1938, torej prav v času nastajanja *Upočasnjene*. V tej pesmi v prostem verzu se čez šest strani ponavlja konstrukcija *quelqu'un* kot osebni zaimek z glagolom ali v apoziciji.

kot v makrosistemu pesmi. V semantični prozodiji prevlada konzonantna semantika. Visoka stopnja preciznosti pri oblikovanosti konzonantnih matric je še posebej presenetljiva glede na dejstvo, da gre za dolgo pesem. Analiza pokaže, da je posamezen fragment, ki postane mikrosistem, vselej v znamenju enega konzonantnega loka ali interakcije dveh, ponekod treh konzonantnih paradigem. Pogosto se vzpostavljajo tudi semantično-prozodični prehodi med posameznimi mikrosistemi (in s tem tudi med mikrodiegezami), ki jih narekuje ena od prevladujočih konzonantnega sklopa. Ponekod so zvočne teme oblikovane v bolj vertikalnem loku, manj na gosto, ponekod pa povsem horizontalno. Pomenjevalna vrednost teh komaj opaznih, a v slušnem spominu zelo prisotnih vertikalnih lokov se pokaže, ko jih soočimo z leksikalno semantiko pesmi.

Kot dominantni paradigmi se jasno vzpostavita zvočno-pomenjevalni temi, ki sta vseskozi v globinski interakciji: prevladujoči zvočnik /r/ in pripornik /s/, ki ga ponekod utrjuje ali obkroža njegova zveneča varianta /z/.

Zvočnik /r/ se pojavi v naslovu kot začetni glas – pomen – telo ter nato v incipitu pesmi, potem pa se samo v prvem versetu pojavi kar dvaindvajsetkrat. Tukaj stopa v interakcijo in spoj z nosnikoma /ã/ (15 pojavitev) in /š/ (38 pojavitev). Zaimek *on*, ki se že v prvem versetu pojavi dvajsetkrat, *Ralentie* in *ronfler* ustvarijo temeljno vokalno-pomensko intonacijo. Z *on* se zvočno-pomensko povezujejo še *son*, *ronfler*, *honte*, *mont*, in pa *Ralentie*, *temps*, *tranquillement*, *tranquillement*, *temps*, *buvant*, *courants*, *vendu*, *tendu*, *attend*.

Med samoglasniki ima ob nosnikih /š/ in /ã/ na makrosistemski ravni veliko pomenjevalno vrednost /u/, pogosto kot nosilec blagosti. Zvok /u/ se pojavlja tudi v obeh ženskih imenih, *Lorellou* in *Juana*. Močno frekvenco ima /u/ v prvem delu, vse do verseta 11; *pouls*, *sourire*, *roule*, *coud*, *bout*, *touchée*, *écoute*, *Lorellou*, *foule*, *troupeau*, *courage*, *poutre*, *vous*, *mouton*, *douze*, *goût*, *partout*. Specifično vrednost povzdignjene lege izrekanja dobita /o/ in /y/ v verzuh *Oui*, *obscur*, *obscur*, *oui inquiétude*. *Sombre semeur*. *Quelle offrande!* (V. 73)⁸¹

Zvočnik /r/ se kot ena dominant mikrosistema pojavlja v 21 versetih pesmi: njegova vloga je ustvarjanje razpršene integrativnosti, zlasti integrativnosti ženske spirale, ki jo gradi lik Upočasnjene, to pa docela v znamenju dialektike

⁸¹ *Da, temine, temine, da, vznemirjenje. Mračni sejalec! Kakšna daritev!*

zlitosti in pretočnosti. V tej mreži – sistemu, kjer stopa v interakcijo z drugimi soglasniki in samoglasniki, zvočnik /r/ vključuje vse vidike množstvenega subjekta pesmi, vsakokrat s specifičnimi poudarki v posamičnih mikrosistemih.

Če se zdi zvočna tema /r/ inkluzivna in skoraj vseprisotna, je /s/, ki se pojavlja kot zvočna tema v 18 mikrosistemih, bolj izključujoč. Vzpostavlja različne segmente pomenjanja, za jasno pomenjevalno vrednost /s/ (v povezavi z /r/) pa se izkaže vidik prehajanja, pretočnosti, razprševanja (v. 60, 72, 73, 76, 77, 64). Veliko vrednost ima /s/ tedaj, ko se pojavlja hlapenje Upočasnjene (v. 41, 45, 46). Poleg tega /s/ prozodično konfigurira (motivno-tematske) izotopije smrti, podzemlja (v. 57, 58, 60), odhoda, tragične ločitve jaza in drugega (v. 73, 74, 75, 76, 77). V versetu 60 /s/ z zapornikoma /t/ in /d/, zvočnikom /r/ in nosnikom /ã/ vzpostavlja dialektiko trdnosti in razsipanja, pretočnosti, ki je krovna izotopija pesmi:

Autrefois, quand la Terre *était* solide, je dansais, j'avais confiance. A présent, comment serait-ce possible ? On détache un grain de sable et toute la plage s'effondre, tu sais bien.⁸²

Poleg teh dveh dominant v interakciji, ta dva soglasniška v posameznih versetih toka stopata v dinamičen odnos z drugimi konzonancami in samoglasniškimi verigami. Iz njih je mogoče zelo jasno izluščiti prevlado paradigme zvočnikov /l/, /v/, /m/, tudi /j/, največkrat v povezavi z /r/ in pa paradigmo zapornikov /p/ – /b/, /t – /d/, /k/ – /g/, delno tudi /f/.

Med versetoma 66 in 67, denimo, kjer gre po vsej verjetnosti za dialog med moškimi (ki govori v v. 66) in žensko (ki verjetno govori v v. 67), se tako tudi na prozodični ravni spleta kontrast in dialog med skupinami /r/ + /k/ + /z/ (v. 66) in /r/ + /t/ – /d/ + /l/ + /s/ (v. 67), kjer sta skupni imenovalca /r/ in /t/. Gre za dialektiko jaza in ti-ja:

Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la tire-lire à cause de toi. J'ai le coeur crayeux, les doigts morts à cause de toi.

Petit coeur en balustrade, il fallait me retenir plus tôt. Tu m'as perdu ma solitude. Tu m'as arraché le drap. Tu as mis en fleur mes cicatrices.⁸³

⁸² *Nekdaj, ko je bila Zemlja še trdna, sem plesala, polna zaupanja. Sedaj pa, kako bi bilo kaj takega mogoče? Odstraniš peščeno zrno in se zruši vsa obala, saj veš.*

⁸³ *Juana, ne morem ostati, zagotavljam ti. Leseno nogo imam v glavi zaradi tebe. Kredasto srce imam, mrtve prste zaradi tebe. / Srčece na ograji, prej bi me moralo zadržati. Izgubilo si mi samoto. Iztrgalo si mi rjubo. Brazgotine si mi pognalo v cvet.*

Paradigmi /l/ in /d/ ustvarjata pomensko vrednost nežnosti, blagosti v navezavi na Upočasnjeno, *Ralentie, Lorellou*, in tedaj sta gledišče in govorec sta navadno moška, vendar ne vselej. Denimo: *Hier, tu n'avais qu'à étendre un doigt, Juana ; pour nous deux, pour nous deux, tu n'avais qu'à étendre un doigt* (v. 77)⁸⁴ Lok /d/, ki je najgostejši in pomensko morda najmočnejši v versetu *Enfin chez soi, dans le pur, atteinte du dard de la douceur* (v. 21)⁸⁵ ustvarja vrednost na podlagi dominantnega leksema v tej pomensko-zvočni mreži – *douceur*, blagost, nežnost – predvsem skupaj z samoglasnikom /u/, vendar dobi svoje močno nasprotje v leksemu *découd*, razpara: *Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd!* (v. 62)⁸⁶

Zelo močna je semantika /ʒ/, podkrepljena z /m/ v versetu 29, kjer gre za splet *je – jamais – gémissement – jeune homme*, kjer je skupni imenovalc *je – jaza* in *jeune homme* – mladeniča *gémissement* – ječanje. Moški v tem versetu odhaja:

Et je me disais: »Sortirai-je? Sortirai-je ? Ou bien ne sortirai-je jamais ? Jamais?«

Les gémissements sont plus forts loin de la mer, comme quand le jeune homme qu'on aime s'éloigne d'un air pincé.⁸⁷

Pesem torej vzpostavlja prozodično-semantične odnose med ključnimi leksemi. Analiza pokaže, da ti odnosi temeljijo predvsem na dinamiki med zvočniki ter zaporniki in priporniki. V prvem delu se tako vzpostavi paradigma z začetnim zapornikom /p/, ki jo utemeljuje predvsem nikalni prislov *plus: plus, pouls, perdu, partout, princesse, piece, poutre, page, plateau, petite*. Izredno močna konzonanca /p/ se pojavi v drugem delu verseta 41, v dinamiki z /r/: *Mes mains, quelle fumée ! Si tu savais ... Plus de paquets, plus porter, plus pouvoir. Plus rien, petite. Plus* s 45 pojavitvami pa je glavni element ritmično-sintaktične paradigme celotne pesmi.

Pomensko-zvočno matrico konfigurira tudi zvočnik /j/ v povezavi z /œ/ v versetih 9, 13, 16, 18 s ključnimi besedami *ailleurs, recueille, feuille, œil, travaille*,

⁸⁴ *Včeraj, le prst bi stegnila, Juana; za naju dva, za naju dva, le prst bi stegnila.*

⁸⁵ *Končno pri sebi, v čistosti, zadeta od kopja nežnosti.*

⁸⁶ *Ko nesreča potegne svojo nit, kako razpara, kako razpara!*

⁸⁷ *In sem si govorila: »Se bom izkopala? Se bom izkopala? Ali pa se ne bom nikoli izkopala? Nikoli!« Ječanje je glasnejše daleč od morja, kot takrat, ko se ljubljene fant ošabno oddalji.*

papillons, feuille. Tu se spletejo osrednji pomenski segmenti pesmi: *on a son creux ailleurs, on recueille ses disparus, on est la sœur par l'eau et par la feuille, on n'a plus le regard de son œil, on ne travaille plus, on a signé sa dernière feuille in c'est le départ des papillons*.⁸⁸ Leksem *feuille* se nato ponovi na pomembnem mestu, v versetu 56. Tudi tu je prisotna dialektika med *tukaj* in *tam*, vendar *drugi* z vidika gledišča tega verseta, priličenega ženski, ne zmorejo uvida v resnični *tam*. Tudi ko govorijo o bogu, govorijo lahko le skozi optiko *tukajšnjosti*: *Ils parlent de Dieu, mais c'est avec leurs feuilles*.⁸⁹ *Papillons*, metulji, ki odhajajo, potem ko je podpisana zadnja »listina«, *feuille*, in pogled, ki ni več pogled lastnega očesa, *œil*, ali očesa, ki bi sploh komu pripadalo, se tako povežejo z *ailleurs*, drugod. Sestrstvo z ribo belico se v versetu 15 splete preko vode in nekega drugega lista (*On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est la soeur par l'eau et par la feuille*),⁹⁰ verjetno kot segment motiva utopitve in morda izčiščenja. Voda je prav tako eden simbolov pretočnosti ženske – Upočasnjene (*Même l'eau soupire en tombant*, v. 51, *comme l'eau tombe*, v. 77),⁹¹ vendar z raznolikimi predznaki; v motivu utopitve, ki se oblikuje v versetih od 14 do 18 in se ponovi v versetu 52 (*Je balbutie, je lape la vase à présent*),⁹² je voda denimo *nevdbljiva*. Opozorimo še na zvočni paralelizem znotraj paradigme /j/: *On recueille ses disparus* (12)⁹³ in *On ne travaille plus* (16).⁹⁴

Pomensko pomembna, a zvočno manj očitna je glasovno-vizualna vertikala v ključnih besedah versetov od 17 do vključno 22: *papillons, pressée, silence, savoir, os, soi, douceur, déçues, sait, aussi* (metulji, mudi, tišina, vedeti, kost, sebi, blagost, razočarani, ve, tudi).

V prvem delu se konfigurira tudi paradigma začetnega /k/: *quelqu'un, contraint, compagnon, casse, cœur crépitez, creux, clef, cou, cure, courbure* (nekdo, sili, lomi, srce, prasketas, praznina, ključ, vrat, skrb, krivina) večinoma v kombinaciji z /r/.

⁸⁸ Praznino se ima drugod; Zbira se svoje izginule, pridite, pridite; v vodi in v listu sta sestri; nima se več pogleda svojega očesa. Ne dela se več.; Podpisalo se je zadnji list, metulji odbajajo.

⁸⁹ Govorijo o Bogu, ampak s svojimi listi.

⁹⁰ Ne izda se več tal, ne izda se belice, v vodi in v listu sta sestri.

⁹¹ Tudi voda vzdibuje med padanjem.; kot pada voda.

⁹² Blebetam, zdajle lokam blato na dnu.

⁹³ Zbira se svoje izginule, pridite, pridite.

⁹⁴ Ne dela se več.

Nasploh je skozi vso teksturo pesmi dvojica /k/ – /g/ predvsem v znamenju moškega principa ali pa v spletu z leksično ravnino pomenja trdnost, tudi nazorsko in pojmovno (na primer v v. 30: *Il est d'une grande importance qu'une femme se couche tôt pour pleurer, sans quoi elle serait trop accablée.* (»Izjemno pomembno je, da gre ženska zgodaj spat, da bi jokala, sicer bi bila preveč potrta.«) Vendar se paradigma /k/ skozi princip trdnosti pretvarja v lomljenje: *cassez* (lomite) in izgorevanje (prek *crépitez* – prasketajte) trdnega v votlost, v praznino – *creux* in krivljenje – *clef, cou, courbure*, ključ, vrat, krivina. Vse to poteka v znamenju »ljubezni do oblosti« – *par le goût du rond*, zaradi česar ženska prepusti svoje mesto senci (v. 10). Opozorimo še na ključne enozložnice v loku paradigme /k/ v prvem delu: *Cœur, cure, cou, clef*, srce, skrb, vrat, ključ.

O srednja razpršena semantično-prozodična in močno simbolična matrica pesmi, ki prav tako kot vse druge konfiguracijske ravni subjekta, kaže na razpršeno mnoštvenost in hkratno povezanost, integrativnost pesemskega subjekta, je paradigma, ki jo stkejo kombinacije konzonzantov /r/, /l/, /t/, /d/, p/ s samoglasnikom /i/ in /e/. Te ključne besede so zvočno-pomenski odmevi, spleti, objemi, trki z *Ralentie*, Upočasnjeno: *Ralentie, Lorellou, fille de l'air* (deklica zraka), *tire-lire* (hranilnik, pogovorno; glava – buča), *tire-d'aile* (bliskovito, kot strela, dobesedno: hitro kot zamah kril), *perte de vue* (v brezkončnost, kakor daleč sega pogled, dobesedno: izguba pogleda), *délire* (blodnja, delirij), *élytres* (krilne pokrovke pri hroščih), *perle* (biser):

On fait la *perle*. (v. 1)

Les maisons sont des obstacles. Les déménagements sont des obstacles. La *fille de l'air* est un obstacle. (v. 34)

Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la *tire-lire* à cause de toi. J'ai le coeur crayeux, les doigts morts à cause de toi. (v. 66)

Oui, obscur, obscur, oui inquiétude. Sombre semeur. Quelle offrande! Les repères s'enfuient à *tire d'aile*. Les repères s'enfuient à perte de vue, pour le *délire*, pour le flot. (v. 73)

[S]a tête soudain rejetée en arrière, comme un hanneton renversé sur les *élytres*[.] (v. 76)

Biser se gre. (v. 1)

Hiše so ovira. Selivci so ovira. Zračno dekle je ovira. (v. 34)

Juana, ne morem ostati, zagotavljam ti. Leseno nogo imam v glavi zaradi tebe. Kredasto srce imam, mrtve prste zaradi tebe. (v. 66)

Da, temine, temine, da vznemirjenje. Mračni sejalec! Kakšna daritev! Oporna mesta bliskovito bežijo. Oporna mesta so zbežala v brezdan, za blazenje, za val. (v. 73)

[N]jena glava nenadno plane vznak, kot zlatokrilec, prevrnjen na krilne pokrovke. (v. 76)⁹⁵

To je glavna paradigma pesemsekga subjekta; paradigma pretočnega, prehajajočega ženskega principa z glavnim žariščem v gibljivi Upočasnjeni, v dinamični upočasnjenosti – hitrosti (*ralentie, tire-d'aile*) oddaljevanja, odhajanja, izgube, brezkončnosti (*perte de vue*), norosti (*délire*), nefizičnosti, eteričnosti, sublimnosti (*aile, élytres, perle*). Nepresežena dialektika principa trdnosti in pretočnosti je razvidna tudi tukaj, s prisotnostjo *tire-lire*, hranilnika – posode, kot vidika sedimentacije, trdnosti, in *élytres*, trdih krilnih pokrovk, ki pri žuželkah (zlatokrilcu) varujejo krila. *Tire-lire*, hranilniček, ki pogovorno pomeni tudi glavo, in *élytres*, krilne pokrovke, prihajajo v stik tudi prek glave, ki je v pesmi primerjana z zlatokrilcem, prevrnjenim na pokrovke. Pomembna je tudi razporeditev pojavljanja teh zvočno-pomenskih variant osrednje semantično-prozodične matrice; nakičijo se proti koncu, torej takrat, ko čedalje jasneje vznikata moško gledišče in glas, Upočasnjena pa je vse manj prisotna, že skoraj povsem izginula.

Sklep

Upočasnjena je eden najlepših lirskih primerov radikalne subjektne fluidnosti v Michauxevem opusu in nasploh v literaturi. To tožbo, patetični spev, razbit govorni tok, lahko pripišemo eni sami, povsem decentrirani, razpršeni zavesti, psihično in telesno zlomljenemu subjektu, ki se izgovarja skozi več glasov – oseb, ali pa več zavestim oziroma subjektom, ki so med seboj prepredeni, spojeni in brž zatem razdruženi. To dvojnost, prepletanje in spajanje smo spremljali na različnih ravneh subjektne konfiguracije. Ugotovili smo, da se

⁹⁵ Prevedla V. B. A.

kljub eksploziji person, gledišč in glasov v pesmi vzpostavlja nekakšna integrativnost pesemskega subjekta. Kajti sočasno z razpočenostjo v strukturiranju subjektivnih ravnin in v sami pesemski fabuli se upesnjuje tudi zlitost, nediferenciranost, spojenost: moški glas utopljen v ženskem, ženski v moškem, žensko telo, ki vznikne v moškem, moški glas v ženskem telesu, vendar vse v modusu drsenja, prehajanja. Posebej se je izkazalo, da pomenjanje, ki se oblikuje na ravni recitativa, sovпада s pomenjanjem na drugih pesemskih ravneh. Posamezne izotopije, ki jih imenujemo zvočno-pomenjevalne paradigme, matrice ali zvočno-pomenjevalne teme, se namreč izredno pravilno pojavljajo sočasno z drugimi posameznimi izotopijami. Tudi v recitativu kot eni od ravnin pesemskega subjekta se za dominantno paradigmo izkaže dialektika zlitosti in razpršenosti, ki se vpisuje v krovno dialektiko trdnosti in pretočnosti. Z vidika akcentuacijskega ritma kot gibanja recitativa se v *Upočasnjeni* vzpostavljajo tri dominantne paradigme subjekta pesmi: ponavljanje kvazi-izosilabičnih ritmičnih modulov, ki delujejo kot verzi znotraj proze; na ravni skladenjskega ponavljanja, kjer prevladuje geminacija; na ravni ritmično-sintaktičnih paralelizmov. Na ravni semantične prozodije *Upočasnjena* vzpostavlja precizne prozodično-semantične odnose, zvočne povezave med ključnimi leksemi. V semantični prozodiji na izjemen način prevlada konzonzantna semantika, ki temelji zlasti na dinamiki med zvočniki ter zaporniki in priporniki. Ključne zvočno-pomenske matrice se navezujejo na osrednje tematsko-motivne izotopije, zelo pa je razvidna njihova povezava z dominantno izotopijo dialektike trdnosti in pretočnosti. Zvočna tema /r/ je prevladujoča in je inkluzivna in skoraj vseprisotna, medtem ko je zvočna tema /s/ jasno zvezana s prehajanjem, pretočnostjo, razprševanjem, hlapenjem, smrtjo. Paradigma dvojica /k/ – /g/ se skozi vso pesem pojavlja v znamenju moškega principa ali pa v spletu z leksično ravnino pomenja trdnost, tudi nazorsko in pojmovno. Paradigma, ki jo stkejo kombinacije /r/, /l/, /t/, /d/, p/ s samoglasnikoma /i/ in /e/, je glavna razpršena semantično-prozodična in močno simbolična matrica pesmi, ki prav tako kot vse konfiguracijske ravni kaže na razpršeno množvenost in hkratno povezanost, integrativnost pesemskega subjekta. Med seboj poveže ključne besede, ki so zvočno-pomenski odmevi besede *Ralentie: Lorellou, fille de l'air, tire-lire, tire-d'aile, perte de vue, délire, élytres, perle.*

Rekapitulacija in sistematizacija ravni subjektne konfiguracije

Na poti k ponovnemu premisleku o lirskem subjektu smo v preliminarnih poglavjih raziskavo umestili v konceptualno polje (literarnega) diskurza in poudarili našo specifično metodološko naravnost pri razumevanju poezije kot izjavljanja. Mislimi pesem kot izjavljanje med drugim pomeni, da jo skušamo pojmovati kot dejanje in delovanje, torej kot svojevrsten performativ, ki ni omejen na izjavo, ampak razširjen na umetniško besedilo kot celoto. Tak performativ je samonanašalen (saj se, rečeno z Benvenistom, nanaša na realnost, ki jo sam vzpostavlja), edinstven in neponovljiv, virtualen in neskončen (saj v sebi nosi možnost neskončnih novih izjavljanj), v nasprotju s performativnimi izjavami pa ni nujno zavesten in nameren. Njegovo delovanje je ključno povezano s subjektivacijsko razsežnostjo (pesmi, literature, umetnosti).

V ekskurzu o Friedrichu Schleiermacherju smo opozorili na nekatera stičišča med hermenevtiko, moderni utemeljitelj katere je Schleiermacher, Bahtinovo metalingvistiko in Benvenistovo teorijo diskurza, saj smo s Frankovo in Bowiejevo pomočjo v Schleiermacherjevi teoriji teksta opazili zametke teorije diskurza. Ekskurz je poleg tega, da je uvedel nekatere osnovne koncepte teorije diskurza, služil tudi za najavo povezave neegološke koncepcije subjekta s ključnimi uvidi Benvenistove teorije izjavljanja, zlasti z njegovim postulatom o subjektiviranju v govorici. Naslednje poglavje je shematično osvetlilo problematiko koncepcij subjekta v filozofiji in družboslovnih znanostih.

Zadnje preliminarno vprašanje je bilo genološke narave; treba se je bilo vprašati, ali novodobni, sicer že umirjeni genološki antiesencializem sploh upravičuje zastavljeni problem razprave. Ugotovili smo, da poleg samih pesniških besedil skozi zgodovino tudi sodobne metodološko-epistemološke spremembe na genološkem področju spodbujajo k rekonceptualizaciji. Z vidika sodobne znanstvene genologije je smiselno prevzeti načelo prototipov in družinskih podobnosti tudi pri premisleku o našem problemu, s čimer se obzorje razprave odmika od univerzalističnega genološkega pristopa.

V drugem sklopu smo najprej skicirali nekaj novoveških zgodovinskih postaj z vidika pojmovanja subjekta v poeziji, ob čemer smo v nekaterih pogledih (Novalis, Hegel, Nietzsche, Eliot, Pessoa in Michaux) že zaznali

drobce, ki omogočajo drugačno teoretizacijo subjektivitete v pesmi. Drugi del tega sklopa je podrobneje obravnaval štiri poglede na literarnomorfološki pojem lirskega subjekta v 20. stoletju (Hamburger, Stierle, Easthope, Kos) in je že jasneje nakazal usmerjenost k širitvi pojma, ki ne bi bil izpeljan zgolj iz monološkega modela poezije. Nato smo predstavili panoramo nekaterih novih pristopov k teoretski obravnavi lirskega subjekta na nemškem in francoskem govornem območju, kjer je bil problem v zadnjih desetletjih največkrat pretresen. Teh pogledov nismo obravnavali podrobneje, saj se nam je zdelo bolj smiselno in utemeljeno podati lastno kritično sintezo nekaterih izvirnih referenc, ki ne sodijo nujno v raziskovalno polje, ki se posveča izključno poeziji, kar smo storili v osrednjem sklopu raziskave. S tem smo na spekulativni ravni omogočili trdnejšo argumentacijo z raznolikih vidikov – literarnovednih pa tudi lingvističnih, filozofskih in sociološko-antropoloških – za razširitev pojma lirskega subjekta ter zarisali nastavke za bolj poglobljen teoretski pogled na subjekt v pesmi. Med modernimi in sodobnimi teorijami oziroma njihovimi zametki smo v nadaljevanju raziskave vendarle izbrali našemu pojmovanju najbližjo referenco, namreč razumevanje subjekta pesmi v Meschonnicovi poetiki diskurza, ki pa smo jo nato soočili in združili še z drugimi pojmovanji.

V bližino nekaterih sodobnih pogledov na problem (zlasti Hühnovega in Rodriguezovega) se razprava postavlja s prevzemanjem naratološkega pojmovnika. Ta razpravi sicer služi predvsem kot aplikativni podaljšek bolj temeljnih izpeljav. Uporabo nekaterih naratoloških konceptov smo torej skušali utemeljiti tudi s spekulativnega vidika. Po eni strani se sodobni naratološki obrat v proučevanju poezije utemeljuje ne le v samem obratu k pripovednosti v moderni in sodobni pesniški praksi, pač pa tudi v metodološkem uvidu o zrahljanosti žanrskih meja tako v sodobnosti kot v zgodovini književnosti. Aplikabilnost naratoloških konceptov na poezijo je mogoče osvetliti tudi s spoznanjem, da je pripovednost ena temeljnih značilnosti človekove strukturacije in opomenjanja sveta, prek procesa narativne identitete pa, kot trdi Ricoeur, tudi sebstva. Drugi razlog za osvetlitev naratološkega obrata v teoriji lirike pa je Benvenistova teorija diskurza, ki postulira dvoravninskost izjave in izjavljanja, na katero se je oprla tudi klasična naratologija, ko je prevzela lingvistova pojma *histoire* in *discours*.

V drugem delu smo obravnavali fenomenološki (Staiger, Rodriguez) in psihoanalitični (Kristeva) pogled na subjektiviteto v pesmi. Kljub ključnim razha-

janjem, ki izvirajo iz njihovih specifičnih filozofskih osnov, so skupni elementi teh razumevanj subjektivitete v pesmi nerefleksijskost, netetičnost, patičnost in afektivnost. V nadaljevanju se naše izpeljave z naslonitvijo na neegološke koncepte individua ter dinamike predrefleksijske in refleksijske zavesti kljub delno drugačnim izhodiščem približajo tem stičiščem, vendar pri tem poudarimo dialektiko obeh subjektivnih modusov, tj. refleksijskega in nerefleksijskega.

V tretjem, osrednjem delu raziskave smo predstavili in soočili pristope, ki postulirajo procesualnost edinstvenega intersubjektivnega oziroma transubjektivnega dogodka teksta kot diskurza/izjavljanja ter nefiksno, dogodkovno in dialoško naravo subjektivitete, pri čemer most med njimi predstavlja Benvenistova teorija, ki postulira dogodkovno in medindividualno subjektiviranje v govoricah. V argumentacijskem loku tretjega dela se je obenem vse bolj izrisovala pluralnost subjektivnih instanc v diskurzu; od Ricoeurjeve teorije procesualnosti narativne identitete in dialektike med subjektivnima principoma *idem* in *ipse*, Foucaultove avtorske funkcije kot urejevalnega načela ireduktibilne pluralnosti egov v diskurzu, Lotmanovega umetniškega gledišča, Bahtinove dialoščnosti in Ducrotove lingvistične formalizacije izjavnih instanc do Benvenistovega subjekta izjave in subjekta izjavljanja ter Meshonnicove razširitve subjekta pesmi z izjavnih instanc na celoten pesemski diskurz s koncepti ritma, kontinuitete in recitativa.

Moderna literarna teorija je pojem lirskega subjekta večinoma umestila v govorca, čigar govor ni posredovan s kakšno drugo govorno instanco. Kot smo pokazali z raznorodnimi argumenti, je tako ozko začrtan enostni pristop treba opustiti, saj prikriva kompleksnost, ki je značilna za zgodovinsko formacijo in konfiguracijo subjektivitete v pesemskem diskurzu. Namesto tradicionalnega pojmovanja lirskega subjekta kot neposredovane monološke, monolitne in zgolj govorne instance na literarnomorfološki ravni predlagamo vpeljavo pojma subjektivne konfiguracije. To vpeljavo podpiramo s preusmeritvijo pogleda od literarnomorfološke ravni k diskurzivno-antropološki ravni, ko gre za subjekta v pesmi. Pesemski subjekt kot diskurzivno-antropološki in umetnostni koncept razumemo kot množstveno instanco, ki se v pesmi, razumljeni kot diskurz, ne artikulira le v izjavnem mestu ali mestu osebe na ravni zgodbenega sveta. Pesemski subjekt, ki ga poganjata dva subjektivna modusa, predrefleksijski in refleksijski, je diseminiran v različnih plasteh pesemskega diskurza ter v teh plasteh ustvarja različno aktivna subjektivna žarišča. Ta žarišča

so potencialna in vsakič različno in singularno realizirana glede nabralčevou aktualizacijo. Med seboj spletajo odnosne mreže in tako ustvarjajo različne vrednosti singularnega subjektnege dispozitiva pesmi. Pesemski subjekt kot pluralna instanca torej ni razumljen niti kot posebna enostna entiteta niti kot substanca, temveč kot množstvenost odnosov in vrednosti, ki se vzpostavljajo med temi artikulacijskimi žarišči.

Refleksijski in predrefleksijski modus pesemskega subjekta, v katerega je zajeta tudi telesna razsežnost, s formalističnega (literarnomorfološkega) vidika ustvarjata diskurzivno subjektno konfiguracijo, do katere empirični subjekti (prvotni avtor in vsakokratni bralci) kot zunajdiskurzivne instance vzpostavljajo množstven diskurzivni odnos. Na tem mestu zgoščeno podajamo še nekatere osnovne značilnosti posameznih elementov te konfiguracije, ki so izpeljane iz praktičnih analiz in reformulacije ali povzemanja obstoječih teoretskih nastavkov. Ta predstavitev bo v prihodnje služila za osnovno platformo nadaljnjih razvijanj in analiz.

Raven organiziranosti besedila

Na ravni organiziranosti besedila, ki je najvišja raven diskurza, se konfigurira instanca, ki jo imenujemo *besedilni subjekt*. V njej združujemo različne novejšere rekonceptualizacije Boothovega implicitnega avtorja (gl. Hühn 2005, Schönert 1999, Nünning 1997) in Bahtinovega čistega avtorja ter Meschonnicov pojem *subjekta-ritma* oziroma *recitativa*.

Besedilni subjekt je tista instanca, ki ji ne moremo pripisati izjavljanja in nima elementov učinka osebe, pripisujemo pa ji obeležja stilske, retorične, figuracijske, ritmično-prozodične konfiguriranosti besedila. Obenem je ravnina besedilnega subjekta tudi prostor potencialne realizacije gledišč na najvišji ravni besedila, ki navadno niso zaznavne in psihološke narave, temveč etične, moralne, ideološke. Na tej ravni se torej realizira tudi Lotmanovo umetniško gledišče.

Ta instanca in ta raven pesemskega diskurza sta najtežje opredeljivi, saj besedilni subjekt nima niti glasu niti učinka osebe. Tudi gledišče, ki se izrazi na tej ravni, je pogosto izmuzljivo. Gre za instanco, ki jo v analizi opredelujemo predvsem po negativni poti, preko nelogičnosti, kontradikcij in nekonsistentnosti med različnimi ravninami diskurza in njihovimi instancami (subjekt

izjavljanja, subjekt izjave, gledišča na nižjih pesemskih ravneh), med zgodbo in strukturno-pomensko organiziranostjo besedila, zato je tudi najbolj odvisna od pretanjenosti analize in interpretacije.

O subjektu kompozicije, ki ga sami imenujemo *besedilni subjekt*, Peter Hühn pravi, da za bralstvo predstavlja raven, ki je postavljena višje od ravni lirске persone in subjekta izjave pa tudi višje od ravni subjekta izjavljanja in je torej raven, s katere lahko bralstvo zviška opazuje obe podrejeni ravnini (gl. Hühn 2005: 152–153). S postuliranjem te ravnine lahko v interpretaciji izpeljemo nekatere značilnosti navidezno osrednje instance subjektne konfiguracije, lirске persone oziroma subjekta izjave, ki se jih ta v svojem »navideznom« govoru ne zaveda. Pokažejo se lahko mrtvi koti, slepe pege, ki lahko izhajajo iz tega, da lirska persona, kadar je subjekt izjave, ne more zajeti tistih vidikov pesmi, ki se konfigurirajo na višjih ravneh besedila, vendar z vidiki, ki so ji dosegljivi, stopajo v posebne dialoške odnose. Kot ugotavljata Werner Wolf (1998) in Peter Hühn (2005), se za govorca (subjekt izjave), ki je protagonist (lirska persona), le zdi, da je tisti subjekt, ki poroča o zaznavah in dogodkih. Pesmi so si skozi zgodovino prizadevale prikriti obstoj višjih ravnin, s katerih je mogoče zaznati tisto, kar ostane na ravni lirске persone, priličene subjektu izjave, v prevladujočem navidezno monološkem prototipu subjektne konfiguracije skrito. To smo izpostavili tudi pri analizi trubadurskega korpusa.

Razlikovanje med ravnijo besedilnega subjekta, ravnijo lirskega glasu – subjekta izjavljanja in ravnijo lirске persone pa je odvisno od pretanjenosti interpretacije. Nasploh, ne le v poeziji, ostaja besedilni subjekt ali koncept, iz katerega je izšel (implicitni avtor), najbolj kontroverzen in najšibkeje opredeljen pojem (gl. Schmidt 2009).

Kot poseben aspekt besedilnega subjekta postavljamo tudi Meschonnicov subjekt-ritem oziroma *recitativ*. Sam Meschonnic recitativa sicer ne loči od subjekta izjavljanja, oba pa enači s transsubjektom, ki je jaz-ti izjavljanja v vsakokratnem dogodku pesmi. Sami recitativ, ki se konfigurira v izjavljanju, postavljamo na raven organiziranosti besedila, ki zadeva materialno-čutni vidik, in ga dodajamo aspektom, ki jih (trans)naratološke študije pripisujejo t. i. implicitnemu avtorju (abstraktnemu ali modelnemu avtorju, besedilnemu subjektu oziroma subjektu kompozicije) – tj. na raven organiziranosti drugih stilskih, retoričnih in figuracijskih elementov pesmi (Hühn 2005: 152). Na to

raven torej uvrščamo tudi tisti aspekt koncepta izjavljanja, ki zadeva materialno-čutno organizacijo besedila in ga kot takega (zgolj) hevristično ločujemo od aspekta izjavljanja kot posredovalne ravnine, ki je nadrejena ravnini izjave in je vir pesemskega govora.

Pesemski subjekt se torej *utelesi* tudi preko čutno-snovne formacije diskurza. To plast imenujemo z Meschonnicovim izrazom *recitativ*. Povzemimo, da je recitativ kot maksimalna subjektivizacija govornice (gl. Meschonnic 1995: 190) delovanje govornice onkraj pomena v leksični semantiki. Recitativ je vzpostavljanje subjekta pesmi in delovanje govornice prek specifične serialne semantike, ritmične in prozodične paradigmatske, verig pomenjanja v smislu sosledij konzontančno-vokalnih serij, ki vzpostavljajo edinstvene odnose oziroma vrednosti v sistemu pesmi. Ta subjektna plast ni umeščena le v mesto subjekta izjavljanja in subjekta izjave (ki se izrazita s slovničnim osebkom), ampak je razpršena v celotnem sistemu pesmi. Z vidika analize subjektne konfiguracije pa je ta instanca enakovredna ostalim plastem besedila. Pesemski subjekt (in literarni subjekt nasploh) je v Meschonnicovi teoriji ireduktibilno povezan z ritmom, ki je glavni antropološki element in glavni pomenjevalec v diskurzu. Ritem konstituira govornico, a ne v smislu jezika, temveč kot diskurz; ne kot znak, temveč kot pomenjanje onstran znaka. Ritem presega vse znake, zato zajema govornico tudi v vsem, kar ima ta telesnega in medtelesnega. Meschonnicovi koncepti in analitična orodja tako dopolnjujejo teze o predrefleksijskem in refleksijskem modusu v literarnem diskurzu, predvsem v poeziji. Poezija namreč pogosteje kot druge vrste udejanja predrefleksijski modus. Obenem Meschonnicova koncepta ritma in recitativa osvetljujejo tudi razsežnost telesnosti pesmi, ki v teorijah individua, iz katerih smo izpeljali predrefleksijski modus, ni posebej tematizirana. Po Meschonnicu je ritem konstitucija in organizacija subjekta v diskurzu in z diskurzom. Ritem je tudi glavni agens mobilizacijskega naboja za intersubjektivizacijo pesemskega diskurza, ki je vpisan v pesem kot umetnino. Obenem pa je v luči naših izpeljav ritem tisti element, ki v tem procesu nemara najbolj vzgiba predrefleksijski modus in vzpostavlja govornico kot telesnost prek glasovnih kretenj. Recitativ torej mobilizira predrefleksijski modus zavesti v dogodku izjavljanja, s tem ko že v svojem sistemu vrednosti oziroma vezivu nosi predrefleksijske elemente. Glasovnost, ki jo vzpostavlja izjavljanje, je tudi skupni imenovalac telesa in govornice, s čimer se razkrije telesnost pesemskega izjavljanja, artikulirana zlasti v ritmu kot delu množstvenega pesemskega sistema.

Proces pesmi na tej ravni torej nima samonanašalne funkcije v smislu Jakobsonove poetične funkcije ali nesemantične »muzičnosti« ali nekakšne blagozvočnosti pesmi. Nasprotno, ta subjektna plast je plast specifične semantike v glasovnosti diskurza, ki deluje onkraj leksike in performativno, kot glasovna kretnja. Ta glasovnost ni mišljena le kot glasno izrekanje pesmi, saj zajema tudi vizualno-grafično podobo diskurza. Meschonnicov pojem glasovnosti (*oralité*) namreč izniči razliko med govornim in pisnim diskurzom. Pri tem pa ne gre za *diferentio specifico* poezije, temveč za to, da pesemski diskurz pogosto bolj intenzivno in z drugimi strategijami artikulira čutno-materialno razsežnost izjavljanja, ki je inherentna vsem literarnim vrstam in žanrom, kakor je inherentna sami govorici. S tem maksimalnim poudarjanjem, ki se vzpostavlja z recitativom, če uporabimo Meschonnicov izraz, in stilom, če uporabimo Schliermacherjev izraz, pesem osvetljuje naravo govornice kot intersubjektivne, dialektične, svetotvorne, ne zgolj reprezentacijske oziroma mimetične.

Prehajamo k subjektnim ravninam, ki zajemajo *izjavni aparat kot dispozitiv posredovanja*⁹⁶ in se manifestirajo skozi subjekt izjavljanja in subjekte izjave. Pri Benvenistovi dvojici *discours – histoire* raven izjave ustreza *histoire, discours* pa je v tem pomenu izjavljanje. Dvojico je prevzela tudi klasična naratologija, njuna člena pa poimenovala z različnimi izrazi: *histoire* je tam denimo diegeza, zgodbeni/pripovedovani/besedilni svet ali pripovedovana zgodba, *discours* pa diskurz ali pripovedovanje.⁹⁷

V pesemskem diskurzu raven izjavljanja ustvarja z ravnijo izjave oziroma diegeze raznolike pomensko-strukturne vezi in vrednosti, vendar vselej v sami govorici inherentni nezvedljivosti izjavljanja na izjavo. Subjekt izjave in subjekt izjavljanja sta v vsakem govoru dve govorčevi poziciji, ne ena sama.⁹⁸ Ta razlika v zgodovini pesništva v prevladujočem monološkem modelu pesmi ni nujno razvidna na površini besedila, kakor tudi ni razvidna v vsakdanjem govoru. Jaz kot instanca diskurza se ireduktibilno udejanji dvojno: kot persona (fr. *Moi*) na ravni izjave in kot jaz izjavljanja (fr. *je*). Novalis (2003: 435) morda ravno v tem smislu v knjigi *Fichte-Studien* govori o »glasu, ki spremlja naš razvijajoči se jaz«. Benveniste pa zato pravi, da v izjavljanju obstaja le dvo-

⁹⁶ V naratologiji se v angleščini uporabljata izraza *mediacy* in *mediation*.

⁹⁷ Nekatere poznejše izpeljave to dvojno shemo razstavijo (npr. Schmidt 1982).

⁹⁸ Uporabi izraza govorec se izogibamo, ker ta prikriva diferenciacijo slehernega govora na instanci subjekta izjavljanja in subjekta izjave.

jica jaz – ti, in druge osebne zaimke pojmuje kot ne-osebe, saj se ti izražajo le v izjavi (v literaturi v diegezi, zgodbenem svetu), ne pa v izjavljanju. Bahtin to razliko med izjavljanjem in izjavo v estetsko-literarnem dogodku teksta obravnava kot avtorjevo zunajbivanje glede na junaka, pri čemer sta oba tekstualni oziroma diskurzivni instanci, glasova. V tem smislu je mogoče torej reči, da je pesemsko izjavljanje vedno tudi metapesemsko, saj vedno bolj ali manj izraženo napotuje na izjavljanje samo, na sam intersubjektivni dogodek izjavljanja kot performativa, in sicer tudi v smislu mobilizacije intersubjektivnega naboja sistema pesmi, ne glede na to, da samo izjavljanje ne strukturira nujno očitne metadiegeze ali metapesmi.

Raven izjavljanja kot posredovalna raven zgodbenega sveta

Subjekt izjavljanja je torej vselej drugačen od subjekta izjave; je instanca, ki kot vir izjavljanja in posredovanja zgodbenega sveta ustreza zunajzgodbenemu (ekstradiegetičnemu) pripovedovalcu v teorijah pripovedi. Subjekt izjavljanja je treba ločiti tudi od aktantov (person) na ravni diegeze, ki so lahko nosilci dejanj in središča doživljanja stanj in dogodkov, ki so v lirskem prototipu večinoma psihične narave (misli, doživljaji, izkustva, psihični vzgibi idr.). Podobno kot v pripovednih besedilih zadobi lahko ta instanca različne stopnje personaliziranosti in individualiziranosti s potezami identitete in osebe. Kadar se ne ustvari noben subjektivni učinek v smislu identitete, lahko govorimo o neizraženem lirskem glasu. V tem smislu ta ustreza naratološkemu konceptu neizraženega pripovednega glasu v pripovednih besedilih. Subjekta izjavljanja ali lirskega glasu ni vselej mogoče priličiti personi zgodbenega sveta, je pa ta instanca vir izjavljanja tega zgodbenega sveta. Osebe in druga subjektivna žarišča, ki se pojavljajo v njem, lahko postanejo tudi subjekti izjave in tako se vzpostavi hierarhija izjavnih leg, pri čemer je lirski glas vselej nadrejen ostalim izjavnim instancam. V skladu z načelom izjavne/posredovalne hierarhizacije in hierarhije leg pripovedovanja/izjavljanja, kakor jih je razdelala naratologija, lirski glas torej organizira izjavljanje govorcev na nižjih izjavnih ravneh (diegetičnih, lahko tudi hipodiegetičnih).

V zgodovini prevladujočem navidezno monološkem prototipu pesmi, kjer je ustvarjen vtis o enotnosti vseh subjektivnih instanc, je subjekt izjavljanja priličen lirski personi, ki je tudi subjekt izjave. V tem primeru je, z naratološkim pojmovnikom rečeno, avtodiegetičen ali homodiegetičen, čeprav je glede na

govorici inherentno diferenco med subjektom izjavljanja in izjave vselej tudi ekstradiegetičen v odnosu do pesemske diegeze. Lahko pa je subjekt izjavljanja neprilichen personam in subjektom izjave v pesemski zgodbi in je kot tak heterodiegetičen. Glede na pogosto rabo avtorefleksije pesniškega akta oziroma postopka metapesmi v zgodovini poezije se subjekt izjavljanja velikokrat izkaže tudi za metadiegetičnega.

Na tej ravnini pesemskega diskurza se lahko artikulirajo tudi različna *gledišča* kot poseben tip subjektivnih žarišč. Ta so pogosto premična in prehajajo v samo diegezo, tako da potekajo skozi eno od person, ali na višjo raven besedila, raven besedilnega subjekta.

Raven izjavljanja je različno konfigurirana glede na stopnjo oblikovanosti »izjavnega« sveta. Gotovo je, da je ena prototipskih značilnosti pesmi ravno ustvarjanje vtisa, da se pesemska zgodba gradi iz samega izjavljanja in ostaja v samem izjavljanju. Pesmi v ospredje postavljajo izjavljanje kot performativni dogodek, kot glasovno gesto. Močno poudarjena materialna plast izjavljanja v pesmih vzpostavlja tudi jasnejše zvočno-pomenske paradigme in matrice. K temu pripomore tudi druga prototipska značilnost, da pesmi pogosteje upodabljajo refleksivne, spoznavne, izkustvene, doživljajske procese, s čimer oblikujejo zgodbe drugačne vrste. Najnovejše naratološke analize lirike so pokazale, da se dogodki v pesmi udejanjajo tudi na ravni izjavljanja in da je samo dogodkovnost treba v liriki obravnavati ločeno na ravni zgodbenega sveta in ravni izjavljanja (gl. Hühn in Kiefer 7, Hühn 2005: 162–165). Pri stopnji oblikovanosti ravnine izjavljanja, enako kot pri oblikovanosti drugih ravnin, sodelujejo parametri glagolskega časa, časovno-krajevnih kazalnikov in kontaktna smer (npr. neposredni nagovor).

Z ravnino izjave je raven izjavljanja v kompleksnih razmerjih, saj se v pesemskem diskurzu tudi glede na njegovo konfiguriranost s specifično vrsto zgodbe in utemeljenost na krajših sekvencah, ki jih imenujemo pesemske mikrodiegeze, najpogosteje ustvari vtis fluidnosti, vrinjenosti in nakopičenosti različnih izjavnih in zgodbenih ravnin.

Pomembna naloga nadaljnjih raziskav je vsekakor natančnejša opredelitev odnosov med izjavljanjem in izjavo v pesemskem diskurzu na podlagi podrobnih analiz večjega in zgodovinsko raznolikega korpusa besedil. Po drugi strani vsaka

pesem vzpostavlja singularen sistem, ki je tudi vsakič singularno interpretiran, zato z našega vidika služi tukaj predstavljena formalistična razgrnitev potencialnih elementov pesemskega diskurza zgolj za rudimentarno platformo. Vsakokratna posamična analiza lahko poseže po elementih te platforme, si jih prilagodi in si sproti ustvarja tudi nove instrumente ter pojme, k čemur navede samo besedilo. Od tod izhaja tudi Meschonnicova trditev, da je teorija pesemskega subjekta predvsem *negativna* teorija, ki mora izhajati iz same prakse.

Naj poudarimo, da se na ravni subjekta izjavljanja kot vira govora udejanja tudi zgoraj omenjena glasovnost torej čutno-materialni vidik diskurza, ki ga z Meschonnicom imenujemo recitativ. Ker gre pri recitativu tudi za aspekt ritmično-pomenjevalne organizacije diskurza, ga, kot smo poudarili že zgoraj, uvrščamo v območje besedilnega subjekta, ki mu pripisujemo obeležja organizacije besedila, a ni vir govora.

Kot nadaljnje vprašanje, ki si zasluži podrobnejših praktičnih analiz in nadaljnjih izpeljav, se postavlja natančnejša opredelitev odnosa med subjektom izjavljanja in besedilnim subjektom, določitev njunih razlikovalnih obeležij v posameznih besedilih, pa tudi v posameznih zgodovinskih formacijah.

Raven zgodbe in izjave

Na ravni izjave oziroma diegeze se pesemski subjekt konfigurira s specifičnimi strategijami konfiguracije pesemske zgodbe, navadno s prevlado principa *ipse*, kakor ga razume Paul Ricoeur, namreč kot neubranosti, naključja, spremembe v strukturiranju besedila in identitete, torej v smislu nesklenjenosti in nepovezanosti. Oblikuje se s posebnimi strategijami uzgodbljenja in upodobljenja (metaforizacija, metonimizacija, alegorizacija, simbolizacija idr.), pogosto tako, da zagotavlja učinek pesemske identitete.

Ta identiteta ima lahko učinek osebe v smislu lirske persone in lahko deluje kot aktant (v smislu zunanjega in notranjega delovanja) in/ali središče doživljanja stanj, izkustev, misli, razpoloženj, prepričanj, stališč in drugih notranjih, zavednih ali nezavednih vzgibov. Na ravni pesemske diegeze se lirska persona lahko figurira kot homodiegetična in avtodiegetična in jo je mogoče priliti subjektu izjavljanja, čeprav gre vselej za različni subjektne poziciji govora. Odnos med instancama tudi v primeru njune identičnosti dodatno opredeljuje

časovni aspekt: persona je sicer lahko prilična subjektu izjavljanja, vendar se od njega lahko razlikuje glede na razliko v času izjavljanja in času zgodbe. Tukaj torej nastopi tudi vidik gledišča in fokalizacije, odvisnega od parametra časa: lirski dogodki so lahko žariščeni skozi lirsko persono / subjekt izjave, ki je glede na časovno razliko med časom izjavljanja in časom zgodbe nezvedljiv na subjekt izjavljanja; lahko pa so lirski dogodki žarišeni tudi obratno, tj. skozi subjekt izjavljanja, ki je časovno oddaljen od subjekta izjave, čeprav mu je priličen.

Četudi v zgodovini prevladuje prototip z osrednjo lirsko persono, se v pesemski diegezi lahko pojavi več subjektnih žarišč, ki so upodobljena kot persone (antropomorfne ali ne, konkretne ali abstraktne). Zelo pogosta je glavna lirska persona, ki se oblikuje kot dinamičen lik, poleg nje pa se pojavljajo še stranske, manj dinamično oblikovane, glavna persona pa je z njimi v različnih odnosih diference ali identitete. Ta subjektna žarišča so pogosto naznačena z osebnimi zaimki, ki okrepijo učinek samostojne osebe teh entitet, v drugih primerih pa gre za samonagovor subjekta izjave (specifična uporaba drugo-osebnega zaimka).

Pri analizi lirске persone pridejo v poštev nekateri vidiki, ki jih je podal Kos: oseba lirskega subjekta, čas in kraj njegovega govora, kontaktna smer, izvir govora, način in perspektiva (gl. Kos 1996: 95–98). Samostojne persone lahko postanejo tudi govorci, njihov govor pa vselej poteka skozi nadrejeno instanco subjekta izjavljanja. Meja med zunanjim dialogom in notranjo dialoškostjo je v liriki, še posebej moderni in sodobni, pogosto spolzka, zato je včasih težko razločiti med vidikom izjavljanja – glasovi in vidikom perspektive – gledišča in (Ducrotovi) izjavjalci.

Vsa upodobljena subjektna žarišča so lahko tudi središča predrefleksijske (afektivne, patične) dinamike, ki se preliva po različnih ravninah diskurza od recitativa do figuracijskih območij (upodobljenih entitet zgodbenega sveta) tako, da te ravni udejanjenja predrefleksijskih elementov delujejo soodnosno. O tem govorijo Benvenistove ugotovitve o specifični pesemskega znaka kot ikonizanta, evokanta in patema. Tudi čutno-materialni vidik besede, predvsem pa specifične odnosne mreže med elementi diskurza (o tem govori Meschonnicov koncept ritma in kontinuitete) sodelujejo pri konstituciji mōči podob, ki se vpisujejo v sistem semantičnih in figuracijskih (metaforično-metonimičnih, alegoričnih, simboličnih) izotopij. Izotopije so eden poglobitvinih paradigmatičnih odnosov,

s katerimi se konstituira pesemska zgodba, ob njej pa tudi lirski persona (ali več njih). S temi elementi se ob drugih vidikih artikulacije predrefleksijskega modusa, ki se vpisujejo v koncept recitativa, vzpostavi tudi dominantna predrefleksivna, afektivna, patična tonaliteta pesmi ali več enakovrednih tonalit.

Perspektivizacija in fokalizacija

Že omenjeni tip subjektivnih žarišč na vseh ravneh pesemskega diskurza (raven organiziranosti besedila, ravni izjavljanja, izjave in diegeze) je vidik, ki so ga raziskovalci poimenovali z različnimi izrazi in ga tudi različno teorizirali: *perspektiva*, *gledišče* in *fokalizacija* pa tudi *glediščna točka*, *središče perspektive* in *izjavljalec*.⁹⁹ To je tudi vidik, s katerim se teorija lirike do nedavnega skorajda ni ukvarjala in je še vedno zanemarjeno in neobdelano področje raziskovanja. Vendar je tudi v pesemskem diskurzu, če hočemo zgrabiti kompleksnost odnosov med subjektivnimi instancami, ključno, da razlikujemo med izjavljanjem ter glediščanjem in fokalizacijo. V tem smislu je treba ločevati med instanco, ki ji pripišemo izjavljanje in izjavo, in instanco, ki ji je mogoče pripisati zaznavanje, spoznavanje, doživljanje, občutenje, vrednotenje, presojanje idr. Tako središče je bilo v teoriji pripovedi poimenovan različno: fokalizator, subjekt fokalizacije, točka žariščanja, točka glediščanja, center perspektive itd. Gre za središče, iz katerega je na določeni točki ali na več točkah pesmi izvajan zaznavni, spoznavni, psihološki, etični, estetski, ideološki pogled na dogodke in stanja ter druge elemente pesemskega sveta, pa tudi na manj oprijemljive elemente višjih ravnin besedila. Pri tipologiji gledišč in fokalizacij v pesemskem diskurzu je torej mogoče izhajati iz referenčnih naratoloških prispevkov o tem vprašanju (G. Genette, M. Bal, S. Chatman, S. Rimmon-Kenan, B. A. Uspenski, P. Ricoeur), zlasti v primeru gledišč, s katerimi se gradi notranja dialoškost besedila, pa tudi iz Bahtinove teorije dialoškosti (gl. Bahtin 2007), prilagojene pesemskemu diskurzu.

⁹⁹ V pričujoči skici skupaj obravnavamo pojma perspektive in fokalizacije, ki ju nekateri teoretiki pripovedi razmejujejo, pri nas denimo Uroš Mozetič (gl. Zupan Sosič 2017: 184). Prvi pojem, ki se je razvil še pred nastankom klasične naratologije, pridružujejo zlasti za artikulacijo stališč in vrednot, torej za oblikovanje vrednostnega sistema besedila, drugega pa bolj za zbir ali omejitev podatkov glede na izkustvo pripovedovalcev in oseb. Nosilec gledišča (perspektive) naj bi bil zgolj pripovedovalec, fokalizacija pa naj bi bila izražena na zgodbeni ravni, tj. skozi zgodbene like.

Glas in gledišče torej lahko sovpadata tako v pripovedništvu kot v liriki, lahko pa se tudi razlikujeta. Sovpadanje ali razlikovanje je mogoče opredeliti na različnih ravneh, v odnosu med subjektom izjave (persono) in subjektom izjavljanja, v odnosu med personami ali drugimi entitetami zgodbenega sveta in znotraj same persone. Tem odnosom se pridružujejo še gledišča, ki se ne vzpostavljajo na nobeni od teh ravni, ampak jih je mogoče izpeljati na podlagi različnih dialoških kotov ter odnosov med njimi in jih je potemtakem mogoče umestiti na raven organiziranosti besedila kot enega od vidikov besedilnega subjekta.

Ko govorimo o homodiegetičnem izjavljanju, kjer sta subjekt izjavljanja in izjave navidezno identična, se lahko z razliko med glasom in glediščem ter fokalizacijo udejanjajo hipne in skoraj neopazne razlike med subjektom izjavljanja in subjektom, skozi katerega je žariščeno izkustvo (zaznave, misli, čustva, prepričanje, vrednotenje idr.), tj. fokalizatorjem. Te razlike so lahko časovne (kadar se čas izjavljanja in čas zgodbe razlikujeta), lahko pa so psihične (afektivne, spoznavne), vrednostne, etične, ideološke, estetske narave.

Gledišča in fokalizacije se na ravni diegeze lahko artikulirajo prek menjave različnih, nasprotnih pozicij ene same lirske persone, skozi katero se izoblikujejo, ali pa so njihov izvor jasno diferencirane različne lirske persone ali druge entitete zgodbenega sveta. V prvem primeru se skozi isto persono verižijo različni (bahtinovski) glasovi, ki ustvarjajo diferenco persone v različnih mikrodiegezah – izjavah ali znotraj njih, ki dialogizirajo med seboj.

Takrat govorimo o notranji dialoški, za opis katere je mogoče uporabiti nekoliko prilagojeno Bahtinovo tipologijo dialoških odnosov v pripovedništvu (gl. Bahtin 2007: 209–230), pri čemer pridejo v poštev predvsem polifone in dialoške strategije, ki sodijo v tretjo podvrsto Bahtinove dvoglasne besede, tj. t. i. aktivni tip oziroma zrcaljeno tujo besedo, ki po Bahtinu zajema različne kategorije: skrito notranjo polemiko, polemično okrašeno avtobiografijo in izpoved, besedo, ki se ozira na tujo besedo, repliko dialoga, skriti dialog (224–225). Pomemben vidik pri obravnavi gledišč in dialoški pesemskega diskurza je intertekstualnost, ki predstavlja eno pogostih strategij gradnje množstvene identitet(e) pesemskega subjekta, ki se lahko artikulira na vseh ravneh subjektne konfiguracije.

Dodatni parametri pri vzpostavitvi in obravnavi subjektne konfiguracije

Ravnine diskurzivnih situacij. Da postane diskurz, ima vsako besedilo vase vpisanih in predvidenih več ravnin komunikacije. Empirične diskurzivne ravnine (raven prvotnega empiričnega avtorja in raven vsakokratnega empiričnega bralca) ločimo od virtualnih diskurzivnih ravnin. Po naših izpeljavah Meschonnicca in Bahtina se bralec v umetniškem dogodku pesmi transsubjektivira oziroma intersubjektivira v potencialnem (zavednem ali nezavednem) odnosu z vsemi subjektnimi instancami subjektne konfiguracije kot formalne razplastitve pesemskega subjekta.

Virtualne diskurzivne situacije se vzpostavljajo znotraj različnih ravnin izjavljanja in zgodbenega sveta. Tako empirična diskurzivna kot virtualna diskurzivna situacija sta opredeljeni glede na udeležence diskurza (govorec, nagovorjenec, sogovorec), prostorsko-časovne in družbeno-zgodovinske okoliščine ter druge vidike življenjskega sveta. Med ravninama empirične in virtualne diskurzivne situacije prihaja v pesemskem diskurzu do različnih prehajanj in prepletanj: neposredni nagovor empiričnega bralca, ki se aktivira prek nagovora virtualnega bralca, se na primer pogosto prekriva z nagovorom osebe zgodbenega sveta ali samonagovorom subjekta izjave. Obenem se vsakokratni bralec lahko z življenjem ali prek obeležij, ki kažejo na virtualno oblikovano figuro bralca, ter na podlagi neposrednega posvetila bralcu, identificira z nagovorjencem. Te možnosti prepleta pa so odvisne od bralske interpretacije. Skozi zgodovino so v posameznih zgodovinskih obdobjih pesmi predvidevale usmerjenost kontaktne smeri tudi k empiričnemu kolektivu, kakor smo videli na primeru trubadurjev.¹⁰⁰

Osebni zaimki. Kot prevladujoč recepcijski topos je obveljalo prepričanje, da se pesemski diskurz osredotoča na prvo osebo ednine, kar je razumljivo spričo obsega pesemskih besedil z osrednjo prvoosebno persono/govorcem. Ta je bil v skladu z romantičnim toposom iskrenosti in izpovednosti poezije, ki je vseprisoten še danes, sploh v šolski rabi in širši bralski zavesti, izenačen z empiričnim avtorjem. Ta topos sorazmerno s stopnjo fikcionalizacije pesem-

¹⁰⁰ Jonathan Culler (2015: 191) v svoji najnovejši knjigi o teoriji lirike trdi, da je model neposredne komunikacije z občinstvom skozi zgodovino vendarle redkega pojav in da je lirski nagovor običajno posreden.

skega diskurza usmerja tudi bralčev odnos do avtorske lirске persone na način empatije in/ali identifikacije.

V pesemskem diskurzu obstaja skozi zgodovino raznovrstna raba osebnih zaimkov, ki sodeluje pri kompleksnosti vzpostavitve subjektne konfiguracije. Subjekt izjavljanja se, kot rečeno, lahko izrazi kot lirski glas brez samoreferiranja v zgodbenem svetu, torej kot heterodiegetičen, zgolj kot vir izjavljanja. Kadar gre za rabo prve osebe ednine v povezavi z avtodiegezo, je treba imeti v mislih diskurzu inherentno dvojnost. Kot je odkril Benveniste (1988: 284), se v procesu diskurza zaimek *jaz* pojavlja kot dvojna instanca: »instanca *jaz* kot referent in instanca govora, ki vsebuje *jaz*, ki referira«. Benveniste zato dvojico zaimkov *jaz* in *ti* postavlja na drugo raven kot druge osebne zaimke. *Jaz* in *ti* sta *instanci govora, osebi diskurza*, ki zavzemata ravnino izjavljanja, ostali zaimki pa so reprezentacijski, referencialni in zavzemajo raven izjave. *Jaz* na ravni izjavljanja je vir izjavljanja in ne referira niti na kakšen koncept niti na individua. Ne označuje nobene leksikalne entitete in je semantično prazen. Je »prazno mesto«, ki je razpoložljivo za vsakega singularnega individua vseh časov in vseh prostorov. Pri Meschonnicovi razširitvi benvenistovskega *jaza* izjavljanja na celoten pesemski diskurz je posledica te performativne razpoložljivosti vsakokratna transsubjektivacija bralca, ki se zgodi v odnosu pesemskega subjekta in bralca.

Jaz na ravni izjave, zgodbenega sveta, ima v pesmi status tretje osebe: *jaz* izjavljanja govori o tej personi, ki mu jo priličimo. *Jaz* se torej »polni« na različne načine, ki so odvisni od stopnje fikcionalizacije, določil virtualne diskurzivne situacije in projekcij bralca. *Stopnja fikcionalizacije* kot eden od parametrov pri obravnavi subjektne konfiguracije zadeva predvsem vprašanje odnosa med fikcijo in faktom, zlasti pri vzpostavitvi t. i. avtobiografskega pakta (gl. Lejeune 1995), torej v primerih jasno avtorsko figurirane lirске persone, pri prisotnosti drugih realnih osebnosti, referenc na resnične dogodke (navedba datumov, krajev) itd. Razpon stopnje fikcionalizacije pri oblikovanju oseb zgodbenega sveta ustreza Kosovemu vidiku osebe »lirskega subjekta«: od neosebne, avtorske do fiktivne.¹⁰¹ Kljub temu je v slehernem pesemskem besedilu avtorsko figurirana lirska persona enako virtualna kakor sama situacija.

¹⁰¹ Za poimenovanje Kosove fiktivne osebe predlagamo izraz *vložna oseba*, saj je avtorsko oblikovana oseba vselej tudi fiktivna.

Sam vstop v diskurz je transformativen: *jaza* diskurza, kot je pokazal Benveniste, ne moremo enačiti z individuom. V diskurzu se individuom, ki reče *jaz* in nagovarja ti-ja, vsakič na novo konstituira kot subjekt. To ne pomeni, da pred diskurzom ni subjekta, temveč da ni mogoče postulirati »identične identitete« subjekta med enim in drugim izjavljanjem. V kombinaciji z načelom »kot da« fikcije, lastnim vsem literarnim vrstam, se ta drugost le še okrepi. »Jaz je nekdo drug« tudi, kadar je jaz.

V vsaki diskurzivni situaciji, tudi pesemski, ima vsak jaz svoj ti. Ta je lahko prisoten ali odsoten, sogovorec ali ne. V pesemskem diskurzu srečamo niz naslovnikov: znotraj virtualne diskurzivne situacije so to lahko osebe, ki postanejo sogovorniki ali liki, ki niso prisotni v virtualni diskurzivni situaciji. Ti so lahko antropomorfnimi ali ne, torej tudi predmeti in abstrakcije. Na ravni empirične diskurzivne situacije pa so to lahko osebe, ki jim je pesem posvečena, torej neposredni naslovniki pesmi, izvorno, prvotno občinstvo in potencialni bralci skozi zgodovino. Po Meschonnicu literarno delo deluje kot individualiteta, vselej odprta k drugemu, saj je počelo »neskončne verige ponovnih izjavljanj« (Meschonnic 1982: 87), kar ustvarja njeno transzgodovinskost, tj. moč, da se vpiše v vsakič nov trenutek in sodeluje pri njegovem postajanju.

Vsak zaimek *ti* pa napotuje na neki *jaz*, četudi ta v pesmi ni jasno artikuliran, zato raba druge osebe povratno deluje na oblikovanje subjekta izjavljanja in izjave. Zaimek *ti* je na ravni izjavljanja enako nedoločen, semantično prazen kot *jaz*. Na ravni izjave in zgodbenega sveta pa napotuje na osebo, ki ji je izjava namenjena. Na obeh ravneh se lahko vzpostavi tudi kot govorec. V zgodovini poezije je pogosta tudi reflektivna raba drugoosebnega zaimka, v tem primeru subjekt izjave nagovarja samega sebe. Nagovor lahko prepleta in združuje različne ravnine diskurzivnih situacij, empirično in virtualno.

Tretjeosebni zaimek ima drugačno naravo od prvo- in drugoosebnega, saj se ne vzpostavlja dvojno, na ravni izjavljanja in ravni izjave. Pojavlja se pri ekstrakdiegetičnem heterodiegetičnem izjavljanju, pri čemer lahko subjekt izjavljanja doživi različno stopnjo individualizacije: od neizraženega lirskega glasu do personaliziranega subjekta izjavljanja in vmesnih stopenj. V primerih strategije s tretjo osebo je poudarek pesmi na zgodbeni ravni, pri čemer se temu postopku pogosto pridružujejo še drugi postopki narativizacije, čeprav ne nujno. Po načelu difrakcije subjektivnih žarišč je mogoče tretjeosebni zaimek

priičiti subjektu izjavljanja, s čimer se vzpostavi svojevrstna oblika homodiegetičnega izjavljanja. V takih primerih gre pogosto tudi za postopke metonimizacije, metaforizacije ter alegorizacije in simbolizacije.

Množinski osebni zaimki prav tako vnašajo kompleksnost v diskurzivno situacijo in zgodbeni svet. V slovenščini se ta raznolikost obogati še z obstojem dvojine in razlikovanjem ženskih in moških oblik osebnih zaimkov (mi/me/midva/medve itn.).

Prva oseba množine in dvojine največkrat ne pomenita pomnožitve »jaza«, čeprav obstajajo tudi taki primeri, temveč vez z drugimi bitji/drugim bitjem, različnimi od govorca, torej vez med jazom in ne-jazom. Množinski in dvojniski prvoosebni zaimek tako lahko pomeni skupnost jaza in ti-ja/ti-jev, nasproti katere se postavljajo »oni«, s čimer se ustvari povezanost in soudeležnost v situaciji. Lahko pa gre za vez, ki izključuje ti-ja, ne-jaz pa v tem primeru napotuje na tretje osebe. Raba množinskega prvoosebnega zaimka brez prehodov v edninske zaimke vzpostavlja tudi kontinuiran množinski subjekt izjavljanja in izjave, ki referira na določeno (družbeno) skupino, lahko pa dobi razsežnost splošnosti, ki se nanaša na človeštvo ali živa bitja sploh. Množinski prvoosebni zaimek torej odpira številne možnosti, med katerimi ne gre pozabiti tudi pritegnitve bralca v skupnost, ustvarjeno z rabo množinskega zaimka.

Posebno obliko dialoščnosti vzpostavlja menjevanje zaimkov (od prvoosebnega k drugoosebnemu ali tretjeosebnemu, v ednini in množini) v primerih, kjer je mogoče posamezne zaimke z večjo ali manjšo gotovostjo pripisati eni sami personi in/ali subjektu izjavljanja, s čimer je naznačena pluralizacija subjekta in zavzemanje različnih izjavnih leg, ki vzpostavljajo različne odnose subjekta do samega sebe.

Čas. Pri obravnavi časa je treba ločiti čas izjavljanja, čas izjave/zgodbenega sveta in čas branja. Med časoma izjavljanja in zgodbenega sveta se vzpostavljajo odnosi simultanosti, retrospektivnosti in prospektivnosti, ki se lahko v poteku pesmi hitro in pretanjeno menjujejo ter vplivajo na konfiguriranje pesemske zgodbe (dogodke na različnih ravneh, v diegezi in v izjavljanju, veriženje sprememb statusa izjavljanja v status zgodbenega sveta skozi pesem), na odnos med različnimi subjektnimi instancami v posameznih momentih pesmi in na posebno vrsto performativnosti pesemskega diskurza. Čas izjavljanja je

v pesemskem diskurzu pogosto sedanjik, s čimer se ustvarja vtis neposredne gradnje pesemskega sveta iz same geste izjavljanja.¹⁰² V zgodovini pesemskega diskurza pogost postopek metapesemskosti, izražen na leksikalno-pomenskih ravneh (trubadurski *ferai un vers*) v sedanjiku, še poveča ta vtis. Metapesemskost se artikulira tudi skozi pesemski recitativ v izjavljanju, ki s svojim nabojem (močno prisotnost elementov predrefleksijskega modusa) pogosto zakriva reprezentacijo znotraj zgodbenega sveta in v ospredje postavlja samo izjavljanje kot glasovno gesto *tukaj in zdaj*. Z navideznim izenačenjem časa izjavljanja s časom branja, ki se ustvari z rabo sedanjika, se ta performativnost, ki je povezana s specifično subjektivacijo bralca v pesmi kot umetniškem dogodku, še dodatno krepi.

Prostorski in časovni kazalniki. Deiktičnost je funkcija različnih jezikovnih pojavov, ki gradijo »resničnost«¹⁰² zgodbenega sveta in izjavo umeščajo vanj, obenem pa sodelujejo tudi pri konfiguraciji subjekta izjavljanja in subjektov izjave. Prostorski kazalniki podajajo umeščenost in usmerjenost v prostoru, obenem pa označujejo prisotnost nekega subjekta v svetu. Specifika pesemskega diskurza je vtis gradnje nastajanja zgodbenega sveta iz samega izjavljanja, kar je tudi posledica prevladujoče rabe sedanjika kot časa izjavljanja v zgodovini lirike. Funkcija kazalnikov pa še dodatno ustvarja ta vtis hkratnosti izjavljanja in prikazovanja. Spričo specifično oblikovane pesemske zgodbe in zgoščenosti reprezentacije je vloga kazalnikov tem večja, še posebej v primeru prevlade abstraktnih elementov, saj kazalniki nakazujejo konkretna oporišča – sidrišča znotraj abstraktnosti, čeprav ne označujejo konkretnih predmetov v zgodbenem svetu. Kazalniki so podobno kot prvoosebni in drugoosebni zaimek semantično prazni, aktualizirajo se šele z govorčevo rabo. V pesemskem diskurzu njihova funkcija ni toliko označevanje jasnih referentov kakor naznačevanje gibanja znotraj zgodbenega sveta (zgolj zaznavanja ali dejanskega premikanja). Obenem je vloga kazalnikov tudi ustvarjanje učinkov prisotnosti, saj označujejo odsotne referente, s čimer se okrepi občutek zasidranosti v prisotni sedanjosti izjavljanja. Prostorski in časovni kazalniki igrajo posebej pomembno vlogo pri opredeljevanju gledišča, saj izjavljanje z rabo kazalnikov napelje bralca k sledenju (zaznavnega) gledišča in njegovim spremembam.

¹⁰² Nekateri raziskovalci, denimo Rodriguez, govorijo o ustvarjanju vtisa »prisotnosti«, ki napotuje na patični »zdaj«¹⁰² in lirski čas imenujejo »prisotnik [temps de présence]«¹⁰² (Rodriguez 2003: 168–174).

Dodatki

Dodatek I: Henri Michaux, *La Ralentie* (Upočasnjena)¹⁰³

1. Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On a plus besoin de se serrer. On a tout le temps. On déguste. On rit dans son poing. On ne croit plus qu'on sait. On n'a plus besoin de compter. On est heureuse en buvant ; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. On est, on a le temps. On est la ralentie. On est sortie des courants d'air. On a le sourire du sabot. On n'est plus fatiguée. On n'est plus touchée. On a des genoux au bout des pieds. On n'a plus honte sous la cloche. On a vendu ses monts. On a posé son oeuf, on a posé ses nerfs.
Quelqu'un dit. Quelqu'un n'est plus fatigué. Quelqu'un n'écoute plus. Quelqu'un n'a plus besoins d'aide. Quelqu'un n'est plus tendu. Quelqu'un n'attends plus. L'un crie. L'autre obstacle. Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi, Lorellou?
2. Ne peut plus, n'a plus part à rien, quelqu'un.
3. Quelque chose contraint quelqu'un.
4. Soleil, ou lune, ou forêts, ou bien troupeaux, foules ou villes, quelqu'un n'aime pas ses compagnons de voyage.
N'a pas choisi, ne reconnaît pas, ne goûte pas.
5. Princesse de marée basse a rendu ses griffes ; n'a plus le courage de comprendre ; n'a plus le coeur à avoir raison.
6. Ne résiste plus. Les poutres tremblent et c'est vous. Le ciel est noir et c'est vous. Le verre casse et c'est vous.
7. On a perdu le secret des hommes.
Ils jouent la pièce «en étranger». Un page dit «Beh» et un mouton lui présente un plateau. Fatigue ! Fatigue ! Froid Partout!

¹⁰³ Prevedla V. B. A.

8. Oh ! Fagots de mes douze ans, où crépitez-vous maintenant ?

9. On a son creux ailleurs.

10. On a cédé sa place à l'ombre, par fatigue, par goût du rond. On entend au loin la rumeur de l'Asclépiade, la fleur géante.

11. Ou bien une voix soudain vient vous bramer au coeur.

12. On recueille ses disparus, venez, venez.

13. Tandis qu'on cherche sa clef dans l'horizon, on a la noyée au cou, qui est morte dans l'eau irrespirable.

14. Elle traîne. Comme elle traîne ! Elle n'a cure de nos soucis. Elle a trop de désespoir. Elle ne se rend qu'à sa douleur. Oh misère, oh, martyre, le cou serré sans trêve par la noyée.

15. On sent la courbure de la terre. On a désormais les cheveux qui ondulent naturellement. On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est la soeur par l'eau et par la feuille. On n'a plus le regard de son oeil, on n'a plus la main de son bras. On n'est plus vaine. On n'envie plus. On n'est plus enviée.

16. On ne travaille plus. Le tricot est là, tout fait, partout.

17. On a signé sa dernière feuille, c'est le départ des papillons.

18. On ne rêve plus. On est révée. Silence.

19. On n'est plus pressée de savoir.

20. C'est la voix de l'étendue qui parle aux ongles et à l'os.

21. Enfin chez soi, dans le pur, atteinte du dard de la douceur.

22. On regarde les vagues dans les yeux. Elles ne peuvent plus tromper. Elles se retirent déçues du flanc du navire. On sait, on sait les caresser. On sait qu'elles ont honte, elles aussi.

-
23. Epuisées, comme on les voit, comme on les voit désespérées !
 24. Une rose descend de la nue et s'offre au pèlerin ; parfois, rarement, combien rarement. Les lustres n'ont pas de mousse, ni le front de musique.
 25. Horreur ! Horreur sans objet !
 26. Poches, cavernes toujours grandissantes.
Loques des cieus et de la terre, monde avalé sans profit, sans goût, et sans rien que pour avaler.
 27. Une veilleuse m'écoute. «Tu dis, fait-elle, tu dis la juste vérité, voilà ce que j'aime en toi.» Ce sont les propres paroles de la veilleuse.
 28. On m'enfonçait dans des cannes creuses. Le monde se vengeait. On m'enfonçait dans des cannes creuses, dans des aiguilles de seringues. On ne voulait pas me voir arriver au soleil où j'avais pris rendez-vous.
 29. Et je me disais: «Sortirai-je ? Sortirai-je ? Ou bien ne sortirai-je jamais ? Jamais ?»
Les gémissements sont plus forts loin de la mer, comme quand le jeune homme qu'on aime s'éloigne d'un air pincé.
 30. Il est d'une grande importance qu'une femme se couche tôt pour pleurer, sans quoi elle serait trop accablée.
 31. A l'ombre d'un camion pouvoir manger tranquillement. Je fais mon devoir, tu fais le tien et d'attroupement nulle part.
 32. Silence ! Silence ! Même pas vider une pêche. On est prudente, prudente.
 33. On ne va pas chez le riche. On ne va pas chez le savant. Prudente, lovée dans ses anneaux.
 34. Les maisons sont des obstacles. Les déménageurs sont des obstacles. La fille de l'air est un obstacle.
 35. Rejeter, bousculer, défendre son miel avec son sang, évincer, sacrifier, faire périr ...
Pet parmi les aromates renverse bien des quilles.

36. Oh, fatigue, effort de ce monde, fatigue universelle, inimitié !
37. Lorellou, Lorellou, j'ai peur ... Par moments l'obscurité, par moments les bruissements.
38. Ecoute. J'approche des rumeurs de la mort.
39. Tu as éteint toutes mes lampes.
40. L'air est devenu tout vide Lorellou.
41. Mes mains, quelle fumée ! Si tu savais ... Plus de paquets, plus porter, plus pouvoir.
Plus rien, petite.
42. Expérience : misère ; qu'il est fou le porte-drapeau.
43. Et il y a toujours le détroit à franchir.
44. Mes jambes, si tu savais, quelle fumée !
45. Mais j'ai sans cesse ton visage dans la carriole.
46. Avec une doublure de canari, ils essayaient de me tromper. Mais moi, sans trêve, je disais: «Corbeau! Corbeau !» Ils se sont lassés.
47. Ecoute, je suis plus qu'à moitié dévorée. Je suis trempée comme un égout.
48. Pas d'année, dit grand-père, pas d'année où je vis tant de mouches. Et il dit la vérité.
Il l'a dit sûrement ... Riez, riez, petits sots, jamais ne comprendrez que de sanglots
il me faut pour chaque mot.
49. Le vieux cygne n'arrive plus à garder son rang sur l'eau.
50. Il ne lutte plus. Des apparences de lutte seulement.
51. Non, oui, non. Mais oui, je me plains. Même l'eau soupire en tombant.

-
52. Je balbutie, je lape la vase à présent. Tantôt l'esprit du mal, tantôt l'événement ...
J'écoutais l'ascenseur. Tu te souviens, Lorellou, tu n'arrivais jamais à l'heure.
53. Forer, forer, étouffer, toujours la glacière-misère. Répit dans la cendre, à peine, à
peine ; à peine on se souvient.
54. Entrer dans le noir avec toi, comme c'était doux, Lorellou.
55. Ces hommes rient. Ils rient.
Ils s'agitent. Au fond, ils ne dépassent pas un grand silence.
Ils disent «là». Ils sont toujours «ici».
Pas fagotés pour arriver.
Ils parlent de Dieu, mais c'est avec leurs feuilles.
Ils ont des plaintes. Mais c'est le vent.
Ils ont peur du désert.
56. Dans la poche du froid et toujours la route aux pieds.
57. Plaisirs de l'Arragale, vous succombez ici. En vain tu te courbes, tu te courbes, son
de l'olifant, on est plus bas, plus bas.
58. Dans le souterrain, les oiseaux volèrent après moi, mais je me retournai et dis: «Non.
Ici, souterrain. Et la stupeur est son privilège.»
59. Ainsi je m'avançai seule, d'un pas royal.
60. Autrefois, quand la Terre était solide, je dansais, j'avais confiance. A présent, com-
ment serait-ce possible ? On détache un grain de sable et toute la plage s'effondre,
tu sais bien.
61. Fatiguée on pèle du cerveau et on sait qu'on pèle, c'est le plus triste.
62. Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd !
63. «Poursuivez le nuage, attrapez-le, mais attrapez-le donc», toute la ville paria, mais je
ne pus l'attraper. Oh, je sais, j'aurai pu ... un dernier bond ... mais je n'avais plus le
goût. Perdu l'hémisphère, on n'est plus soutenue, on n'a plus le coeur à sauter. On ne
trouve plus les gens où ils se mettent. On dit: «Peut-être. Peut-être bien», on cherche
seulement à ne pas froisser.

64. Ecoute, je suis l'ombre d'une ombre qui s'est enlisée.
65. Dans tes doigts, un courant si léger, si rapide, où est-il maintenant ... où coulaient des étincelles. Les autres ont des mains comme de la terre, comme un enterrement.
66. Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la tire-lire à cause de toi. J'ai le coeur crayeux, les doigts morts à cause de toi.
67. Petit coeur en balustrade, il fallait me retenir plus tôt. Tu m'as perdu ma solitude. Tu m'as arraché le drap. Tu as mis en fleur mes cicatrices.
68. Elle a pris mon riz sur mes genoux. Elle a craché sur mes mains.
69. Mon lévrier a été mis dans un sac. On a pris la maison, entendez-vous, entendez-vous le bruit qu'elle fit, quand à la faveur de l'obscurité, ils l'emportèrent, me laissant dans le champ comme une borne. Et je souffris grand froid.
70. Ils m'étendirent sur l'horizon. Ils ne me laissèrent plus me relever. Ah ! Quand on est pris dans l'engrenage du tigre.
71. Des trains sous l'océan, quelle souffrance ! Allez, ce n'est plus être au lit, ça. On est princesse ensuite, on l'a mérité.
72. Je vous le dis, je vous le dis, vraiment là où je suis, je connais aussi la vie. Je la connais. Le cerveau d'une plaie en sait des choses. Il vous voit aussi, allez, et vous juge tous, tant que vous êtes.
73. Oui, obscur, obscur, oui inquiétude. Sombre semeur. Quelle offrande ! Les repères s'enfuient à tire d'aile. Les repères s'enfuient à perte de vue, pour le délire, pour le flot.
74. Comme ils s'écartent, les continents, comme ils s'écartent pour nous laisser mourir ! Nos mains chantant l'agonie se desserrèrent, la défaite aux grandes voiles passa lentement.
75. Juana ! Juana ! Si je me souviens ... Tu sais quand tu disais, tu sais, tu le sais pour nous deux, Juana ! Oh ! Ce départ ! Mais pourquoi ? Pourquoi ? Vide ? Vide, vide, angoisse ; angoisse, comme un seul grand mât sur la mer.

76. Hier, hier encore ; hier, il y a trois siècles ; hier, croquant ma naïve espérance ; hier, sa voix de pitié rasant le désespoir, sa tête soudain rejetée en arrière, comme un hanneton renversé sur les élytres, dans un arbre qui subitement s'ébroue au vent du soir, ses petits bras d'anémone, aimant sans serrer, volonté comme l'eau tombe.
77. Hier, tu n'avais qu'à étendre un doigt, Juana; pour nous deux, pour nous deux, tu n'avais qu'à étendre un doigt.
1. Upočasnjena, tipaš utrip stvari, se v njih smrči, ves čas se ima, vse življenje; v miru, vse življenje. Golta se zvoke, golta se jih v miru, vse življenje. Živi se v čevlju. Se tam gospodinji. Ni več potrebe stiskati se. Ves čas se ima. Okuša se. Smeji se v pest. Ne verjame se več, da se ve. Ni treba več šteti. Srečna, ko se pije, srečna, ko se ne pije. Biser se gre. Si, se ima ves čas. Upočasnjena. Izstopila iz preprihov. Z nasmeškom cokle. Nič več utrujena. Nič več prizadeta. Kolena na konicah prstov. Nič več se ne sramuje pod zvonovi. Prodalo se je svoje griče. Odložilo se je jajca, odložilo se je živce. Nekdo reče. Nekdo ni več utrujen. Nekdo ne posluša več. Nekdo ne potrebuje več pomoči. Nekdo ni več napet. Nekdo ne čaka več. Eden kriči. Drugi ovira. Nekdo se kotali, spi, šiva, si to ti Lorellou?
 2. Ne more več, v ničemer več ne sodeluje, nekdo.
 3. Nekaj sili nekoga.
 4. Sonce ali mesec, ali gozdovi, ali pa črede, množice in mesta, nekdo ne mara več potnih tovarišev. Ni izbral, ne prizna, ne uživa.
 5. Princesa oseke je pospravila kremplje; nima več poguma, da bi razumela, nima več srca za svoj prav.
 6. Ne kljubuje več. Tramovi se tresejo in to ste vi. Nebo je črno in to ste vi. Kozarec se razbije in to ste vi.
 7. Izgubila se je skrivnost ljudi. Igro igrajo »v tujini«. Paž reče »Bee« in ovca mu pomoli pladenj. Utrujenost! Utrujenost! Povsod mraz!
 8. O! Butara mojih dvanajstih let, kje zdaj prasketaš?

9. Praznino se ima drugod.
10. Prepustilo se je mesto senci, iz utrujenosti, iz veselja do oblosti. V daljavi se sliši mrmranje Asklepiadeje, rože velikanke.
11. Ali pa vam neki glas nenadoma zatuli v srcu.
12. Zbira se svoje izginule, pridite, pridite.
13. Medtem ko se išče svoj ključ na obzorju, visi za vratom utopljenka, utonila v nevidljivi vodi.
14. Vleče se. Kako se vleče! Ne briga se za naše skrbi. Preveč je obupana. Le svoji bolečini se vdaja. O beda, o kalvarija, ko vrat brez predaha stiska utopljenka.
15. Čuti se ukrivljenost Zemlje. Lasje spet naravno valovijo. Ne izda se več tal, ne izda se belice, v vodi in v listu sta sestri. Nima se več pogleda svojega očesa, nima se več dlani svoje roke. Nič več ničeva. Nič več zavistna. Nič več zavidana.
16. Ne dela se več. Pletenje je tu, dokončano, povsod.
17. Podpisalo se je zadnji list, metulji odhajajo.
18. Ne sanja se več. Sanjana si. Tišina.
19. Ne mudi se več vedeti.
20. Glas prostranstva govori nohtom in kostem.
21. Končno pri sebi, v čistosti, zadeta od kopja nežnosti.
22. Gleda se valove v očeh. Ne morejo več slepiti. Razočarani se umikajo od boka ladje. Zna, zna se jih božati. Ve se, da jih je sram, tudi njih.
23. Izčrpane, tako se jih vidi, tako se jih vidi izgubljene!
24. Vrtnica se spusti z neba in se podari romarju; včasih, kako redko, kako redko. Blišč je brez pene in glasbenega čela.

25. Groza! Brezpredmetna groza!
Žepi, votline, nenehno rastoče.
26. Cunje z neba in iz zemlje, svet pogoltan brez koristi, brez slasti, in le za goltanje.
27. Nočna svetilka me posluša. »Govoriš, pravi, govoriš čisto resnico, to je tisto, kar mi je všeč pri tebi.« To so besede svetilke.
28. Tlačili so me v votle palice. Svet se je maščeval. Tlačili so me v votle palice, v igle brizgalk. Niso me hoteli videti na soncu, kjer sem se dogovorila za srečanje.
29. In sem si govorila: »Se bom izkopala? Se bom izkopala? Ali pa se ne bom nikoli izkopala? Nikoli?« Ječanje je glasnejše daleč od morja, kot takrat, ko se ljubljene fant ošabno oddalji.
30. Izjemno pomembno je, da gre ženska zgodaj spat, da bi jokala, sicer bi bila preveč potrta.
31. Imeti možnost mirno jesti v senci tovarnjaka. Izpolnjujem svoje obveznosti, ti izpolnjuješ svoje, in nikjer zbiranja.
32. Tišina! Tišina! Niti breskve izvoltiti. Previdna, previdna.
33. Ne gre se k bogatašu. Ne gre se k učenjaku. Previdna, zvita v svoje obroče.
34. Hiše so ovira. Selilci so ovira. Zračno dekle je ovira!
35. Zavrnuti, suniti, braniti svoj med s krvjo, izriniti, žrtvovati, uničiti. Prdec med dišavami prevrne kar nekaj kegljev.
36. Oh, utrujenost, naprežanje tega sveta, univerzalna utrujenost, sovražnost!
37. Lorellou, Lorellou, strah me je ... Na trenutke tema, na trenutke šelestenje.
38. Poslušaj. Bližam se mrmranju Smrti.
39. Ugasnila si mi vse svetilke.

40. Zrak je postal prazen, Lorellou.
41. Moje roke, kakšen dim! Če bi ti vedel ... Nič več paketov, nič več prenašati, nič več mōči. Nič več, mala.
42. Izkušnja; gorje; kako blazen je zastavonoša.
43. In vedno je treba prepluti ožino.
44. Moje noge, če bi vedel, kakšen dim!
45. Ampak tvoj obraz ves čas prenašam v samokolnici.
46. Z dvojnikom kanarčka so me skušali preslepiti. A sem brez prestanka govorila:
»Krokar! Krokar!« So se naveličali.
47. Poslušaj, napol in čez sem že požrta. Premočena sem kot odtok.
48. Ni še bilo leta, pravi dedek, ni še bilo leta, da bi videl toliko muh. In govori resnico. Gotovo jo je govoril ... Režite se, režite, bedački, nikdar ne boste sprevideli, koliko ihtenja zahteva vsaka beseda.
49. Star labod se ne zmore več obdržati na gladini.
50. Se ne bori več. Navidezna je ta borba.
51. Ne, ja, ne. Toda ja, tarnam. Tudi voda vzdihuje med padanjem.
52. Blebetam, zdajle lokam blato na dnu. Enkrat duh zla, drugič dogodek ... Poslušal sem dvigalo. Se spomniš, Lorellou, nikdar nisi prišla ob uri.
53. Vrtati, vrtati, dušiti, vselej beda – ledenica. Postanek v pepelu, komajda, komajda, komajda; komajda se spominjava.
54. Stopiti v temo s tabo, kako je bilo mehko, Lorellou.
55. Ti ljudje se smejejo. Smejejo se.
Premikajo se. V resnici nikdar ne prekoračijo velike tišine.

Pravijo »tamkaj«, pa so vedno »tukaj«.
Niso našemljeni, da bi prispeli.
Govorijo o Bogu, ampak s svojimi listi.
Tarnajo. Toda to je veter.
Bojijo se puščave.

56. V žepu mraza in vedno s potjo pod nogami.
57. Užitki Arragala, tukaj podležete. Zaman se upogibaš, upogibaš, zvok roga, dol, bolj dol, bolj dol sem.
58. V podzemlju so ptice poletele za menoj, a sem se obrnila in rekla: »Ne. Tukaj, podzemlje. In otrplost je njegova prednost.«
59. In sama sem se pomikala naprej s kraljevskim korakom.
60. Nekdaj, ko je bila Zemlja še trdna, sem plesala, polna zaupanja. Sedaj pa, kako bi bilo kaj takega mogoče? Odstraniš peščeno zrno in se zruši vsa obala, saj veš.
61. Izčrpana, se lušči možgane in se ve, kaj se lušči, to je najbolj žalostno.
62. Ko nesreča potegne svojo nit, kako razpara, kako razpara!
63. »Sledite oblaku, ujemite ga, tak ujemite ga,« je stavilo vse mesto, a ga nisem mogla ujeti,« Vem, lahko bi ga ... še zadnji skok ..., ampak mi ni bilo več do tega. Ko poloble ni več, se nima več podpore, se nima več srca, da bi se skakalo. Ne najde se več ljudi, kamor se postavijo. Reče se: »Morda. Morda pa res.« Pazi se samo, da se ne mendra.
64. Poslušaj, senca sence sem, ki se je ugreznila.
65. V tvojih prstih, tako lahen tok, tako hiter ... kje je zdaj ... kam so tekle iskrice. Drugi so imeli roke kot iz zemlje, kot pokop.
66. Juana, ne morem ostati, zagotavljam ti. Leseno nogo imam v glavi zaradi tebe. Kredasto srce imam, mrtve prste zaradi tebe.
67. Srčece na ograji, prej bi me moralo zadržati. Izgubilo si mi samoto. Iztrgalo si mi rjuho. Brazgotine si mi pognalo v cvet.

68. Riž mi je vzela na kolenih. Mi pljuvala v dlani.
69. Hrta so mi stlačili v vrečo. Vzeli hišo, mar slišite, slišite, kako hrupna je bila, ko so jo v objemu teme odpeljali in me pustili na polju kot mejni kamen. Prezebla sem.
70. Razpeli so me na obzorje. In mi niso pustili, da bi še kdaj vstala. A! Ko si vklešen v primež tigra.
71. Vlaki pod oceanom, kakšno trpljenje! Dajte no, to ne pomeni več biti v postelji. Zatem si princesa, zaslužen.
72. Povem vam, povem, resnično, tam, kjer sem, poznam tudi življenje. Poznam ga. Možgani rane vedo marsikaj o njem. In tudi vas vidijo, dajte no, in vas presojuje, dokler ste.
73. Da, temine, temine, da, vznemirjenje. Mračni sejalec! Kakšna daritev! Oporna mesta bliskovito bežijo. Oporna mesta so zbežala v brezdanjost, za blazenje, za val.
74. Kako se razmikajo celine, kako se razmikajo, da bi naju pustile umreti! Najine roke pojejo smrtne muke in se razklenejo, poraz velikih jader je počasi minil.
75. Juana! Juana! Če se spominjam ... Veš, ko si govorila, veš, za naju veš, Juana. Oh! Odhod! Zakaj? Zakaj? Praznina! Praznina, praznina, tesnoba; tesnoba kot en sam jambor na morju.
76. Včeraj, še včeraj, včeraj, pred tristo leti; včeraj, hrustljaje moje naivno upanje, včeraj, njen pomilujoči glas, ki zruši brezup, njena glava nenadno plane vznak, kot zlatokrilec, prevrnjen na krilne pokrovke, v drevesu, ki se hipoma strese v večernem vetru, njene ročice vetrnice, ki ljubijo brez stiskanja, volja, kot pada voda.
77. Včeraj, le prst bi stegnila, Juana; za naju dva, za naju dva, le prst bi stegnila.

Dodatek II: Osnovna skica subjektne konfiguracije

Povzetek pogledov na subjekt v liriki¹⁰⁴

1. M. Bahtin (*Avtor in junak v estetski dejavnosti*, tudi lirika, ok. 1920–1924)
Avtor
Junak
2. H. Meschonnic (zlasti *Critique du rythme*, 1982)
Subjekt pesmi: recitativ = subjekt izjavljanja = transsubjekt = jaz-ti
3. A. Easthope (*Poetry as Discourse*, 1983) in P. Hühn (»Watching the Speaker Speak«, 1998)
Subjekt izjavljanja
Subjekt izjave
4. J. Kos (*Očrt literarne teorije*, 1996, *Lirika*, 1993)
Lirski subjekt = govorec in persona – lik v besedilnem svetu
Različni vidiki lirskega subjekta: oseba, čas in kraj govora, kontaktna smer, izvir govora, način in perspektiva.
5. J. Schönert (»Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich«, 1999)
Raven tekstualne produkcije: resnični (empirični) avtor
Raven besedilne organizacije: abstraktni (implicitni) avtor
Raven izjave: govorec (glas)
6. A. Rodriguez (*Le pacte lyrique*, 2003)
Empirična izjavna instanca: pišočji subjekt
Diskurzivne fiksijske instance:
 - lirski glas: producent izjavljanja
 - lirski pacient (kot pendant aktanta) in subjekt izjave (kadar govori)
 - gledišče, središče perspektive
 - difrakcija patičnih tonalitet na personifikacije, metafore, alegorije, pokrajino
 Kadar te diskurzivne instance sovpadajo, se ustvari lirski subjekt.

¹⁰⁴ Tu povzemamo tiste poglede, ki so se zdeli najbolj plodoviti za nadaljnjo obravnavo in jih v večji ali manjši meri kritično vključujemo v našo opredelitev (potencialnih) elementov subjektne konfiguracije, ki temelji na spekulativni izpeljavi in sintezi dognanj nekaterih teorij.

7. P. Hühn (»Plotting the Lyric«, 2005)
 - Posredovalni agensi (kdo govori?)
 - besedilni subjekt ali subjekt kompozicije (preinterpretirani implicitni avtor)
 - govorec ali pripovedovalec
 - protagonist
 - Tipi perspektive (kdo zaznava?)

Jezikoslovni pogledi na strukturiranost diskurza

1. M. Bahtin (*Avtor in junak v estetski dejavnosti*, ok. 1920–1924)
 - Avtor (= Benvenistov subjekt izjavljanja)
 - Junak (= Benvenistov subjekt izjave)
2. Bahtin/Vološinov (*Slovo v žizni i slovo v poèzii*, 1926)
 - Glediščna točka
3. E. Benveniste (*Problemi splošne lingvistike*, 1966, in *Problèmes de linguistique générale II*, 1974, vsak govor, tudi lirski)
 - Subjekt izjavljanja
 - Subjekt izjave
4. O. Ducrot (*Izrekanje in izrečeno*, vsaka izjava, tudi lirska, 1985)
 - Govorec G
 - Govorec λ, govorec kot bitje v svetu
 - Izjavjalci (centri perspektive oziroma gledišča)

Subjektna konfiguracija v pesmi¹⁰⁵

ZUNAJDISKURZIVNA RAVEN

empirični subjekt, *empirični avtor* empirični subjekt, *empirični bralec*
 dialogizira z vsemi spodnjimi instancami

DISKURZIVNE RAVNI IZJAVLJALNEGA DOGODKA

1. Raven organiziranosti besedila: *besedilni subjekt*, pomemben vidik Meschonnicov *recitativ kot subjekt-ritem* (visoka stopnja elementov predrefleksijskega modusa: gl. drugo študijo primera)

¹⁰⁵ V pričujoči skici tipologije potencialnih realizacij subjektne konfiguracije služijo primeri zgolj kot orientacijske točke. Razdelava podrobnejše tipologije, kolikor je sploh mogoča, zahteva utemeljenost na obširnejšem korpusu natančnejših analiz in je ni mogoče podati zgolj z navedbo naslovov. Ta zadržek velja zlasti v primeru gledišč in recitativa.

2. Raven izjavljanja: *subjekt izjavljanja*, ustreza ravnini pripovednega glasu v pripovednih besedilih; različne stopnje personaliziranosti in individualiziranosti: od neizražene lirskega glasu do personaliziranega subjekta izjavljanja

TIPI SUBJEKTA IZJAVLJANJA

1. Ekstradiegetičen in homodiegetičen ali avtodiegetičen (prilichen subjektu izjave – lirski personi): Rimbaudova *Zora*, Šalamunov *20. september 1972*;

2. Ekstradiegetičen in heterodiegetičen (neprilichen personam in drugim subjektnim žariščem v diegezi): Zajčevi *Škorpijoni*, Murnovi *Vlabi*, Rilkejeva *Rimska fontana*;

3. Metadiegetičen oziroma metapesemski (implicitno zelo pogosto v zgodovini pesemskega diskurza): Horacijeva oda *Zgradil sem spomenik, bolj trajen kot iz bron*, Guilhemova pesem *Naredil bom pesem*, Shakespearjev 18. sonet, Prešernov sonet *Magistrale*, Ashberyjeva pesem *Nekaj dreves*;

3. Raven diegeze (zgodbenega sveta) = Raven izjave

lirska persona (ena ali več) = *subjekt izjave* (če ima glas)

Druga subjektna žarišča na ravni diegeze: pogosto močan predrefleksijski modus (Benvenistov ikonizant, evokant, patem, Rodriguezeve patične tonalitete). Ko ta žarišča dobijo glas, gre za izjavno dialoškost.

OSNOVNA TIPOLOGIJA SUBJEKTHNIH ŽARIŠČ V DIEGEZI

1. odsotnost lika z učinkom osebe kot »svetnega bitja«:

Mallarméjev sonet *Izničene so čipke*, Rimbaudova *Morska podoba*, Traklova *Glasba v Mirabellu*, Celanov *Tudi nikakršen mir*;

2. monološka diegeza z glavno lirsko persono, ki je tudi subjekt izjave: Prešernovo *Slovo od mladosti*, *Prva kal teloba* Barbare Korun, Wordsworthove *Narcise*, Villonova *Balada o obešenih*, O'Harov *Dan, ko je umrla Lady Day*, Šalamunov *Kaj sem počel v New Yorku*;

3. monološka diegeza z glavno lirsko persono, ki ni subjekt izjave: Rilkejev *Panter*, Voduškov *Judež*, Sibila Marine Cvetajeve, Larkinova *Hiša je žalostna*;

4. razpršitev v različna subjektna žarišča:

a) subjektna žarišča, ki jih je mogoče priličiti središčni lirski personi: Baudelairov *Spleen II*, Nervalov *El Desdichado*, Rimbaudova *IV. Iluminacija*, Ariel Sylvie Plath;

b) različna subjektna žarišča z učinkom samostojnih »svetnih bitij«:

– zunanja dialoškost: trubadurski *joc partit* in tenso, Mussetova *Majska noč*, Verlainov *Sentimentalni pogovor*, Prešernova *Nova pisarija*, Frostov *Pokop doma*;

– kombinacija zunanje in notranje dialoškosti: Eliotova *Pusta dežela*, Poundov cikel *Blizu Perigorda*, Michauxova *Upočasnjena*, Ashberyjev *Deček*, Komeljeva *Najdba*;

– subjektna žarišča/persone brez glasu: Strnišev cikel *Zvezde, Kanalja D.* Taje Kramberger, Kavafisova *Ko je stražar zagledal luč*;

c) personifikacije, alegorije, simboli ob osrednji lirski personi ali brez nje, lahko imajo glas ali ne: Baudelairova *Zbranost*, Rimbaudova *Zora*, Keatsova *Oda slavcu*, Zajčev *Veliki črni bik*, Strniševa *Vrba žalujka*;

d) elementi nežive narave, pokrajine, mesta, predmeti itd. (ob osrednji lirski personi ali brez nje): Rimbaudova *Morska podoba*, Murnova *Pesem o ajdi*, Murnovo *Nebo, nebo*, Rilkejeva *Vrtiljak in Rimska fontana*, Pongeova *Sveča in Pomaranča*, Jelenja *ograda* Wang Weija, Bašojeva haikuja o vranu in žabi;

e) kombinacije in/ali prepletanja: subjektna žarišča z učinkom »svetnih bitij«, elementi nežive narave, pokrajine, personifikacije, alegorije, simboli: Rimbaudova *Pravljica*, Rilkejevi *Soneti na Orfeja* in *Devinske elegije*, Eliotova *Pusta dežela*.

OSEBA LIRSKIH PERSON

1. *antropomorfna*: Prešernovo *Slovo od mladosti*, Wordsworthove *Narcise*, Keatsova *Oda slavcu*, Voduškov *Oljčni vrt*;

2. *neantropomorfna*: živalska kot govorec: Polž Maje Vidmar, *Ogromna krastača* Elisabeth Bishop; živalska kot negovorec: Rilkejev *Panter*, Zajčev *Veliki črni bik*; rastlinska kot govorec: *Drova perunika* Luise Glück, *Prva kal teloba* ... Barbare Korun; predmetna kot govorec: Baudelairova *Pipa*, Rimbaudov *Pijani čoln*; predmetna kot negovorec: Rilkejeva *Rimska fontana*, Pongeovo *Milo*, Larkinova *Hiša je žalostna*; mitološko, pravljичno, fantastično bitje itd: Valéryjev *Angel*, Albertijeva zbirka *O angelih*, 50. pesem *Cerber štirikrat* iz Vallejovega *Trilceja*;

3. *posamična*: *Pokončna sem* Sylvie Plath, Wordsworthove *Narcise*;

4. *kolektivna*: *Pesem nosačev žita*, Villonova *Balada o obešenih*;

5. *avtorska*: O'Harova *Dan, ko je umrla Lady Day*, Šalamunova *Amerika*;

6. *vložna* (dramski monolog, vložnica): Browningova *My Last Duchess*, *Izobčenka* Auguste Webster, Eliotov *Ljubezenski spev Alfreda Prufrocka*, Hughesova *Negro speaks of Rivers*, Prešernova *Nezakonska mati*, Strniševa *Orfejeva pesem*, pesmi iz cikla *Monologi* Barbare Korun, zbirka *Ljubica Rolanda Barthesa* Anje Makuc.

GLEDIŠČA IN FOKALIZACIJE¹⁰⁶

Ravni izrazitve: raven diegeze/izjave, raven izjavljanja, raven besedilnega subjekta

Vrste: perceptivna (vonj, sluh, vid, tip), psihična (kognitivna, afektivna), vrednostna, etična, ideološka, estetska

Spremenljivke: čas, omejitve vednosti (v navezavi na stopnjo objektivnosti/subjektivnosti), oddaljenost in hitrost

¹⁰⁶ Pri glediščih je najteže navesti primere brez podrobnejše analize.

Kombinacije:

1. sovpadanje fokalizatorja, persone oziroma subjekta izjave in subjekta izjavljanja
2. razhajanje fokalizatorja in persone oziroma subjekta izjave, sovpadanje fokalizatorja in subjekta izjavljanja:
3. nedolčenost fokalizatorja oziroma glediščne točke na ravni diegeze in subjekta izjavljanja

V pesmih gre pogosto za pretanjene, komaj opazne prehode med temi možnostmi.

Gledišča in fokalizacije v diegezi (tako v primeru identičnosti persone in subjekta izjavljanja kakor v primeru razlike med njima):

1. različna gledišča znotraj enega samega fokalizatorja: izražena prek menjave fokalizatorjevih nasprotujočih si pozicij (Genettova *notranja nespremenljiva* oziroma *enožariščna fokalizacija*): Baudelairov *Spleen II*, Michauxova *Upočasnjena*, Ashberyjev *Avtoportret v konveksnem ogledalu*, več pesmi iz Komeljevih zbirk *Rosa*, *Hipodrom*, *Modra obleka* idr.;

2. gledišča, izražena skozi več fokalizatorjev v diegezi (po Genettu *notranja spreminljiva*, lahko monogotera oziroma večžariščna fokalizacija): Eliotova *Pusta dežela*, Ashberyjev *Deček*, Frostov *Prostor za tretjega*, več Poundovih *Cantov*;

3. gledišča, ki jih ni mogoče priličiti nobeni od person in/ali subjektom izjave, temveč višjim posredovalnim instancam (Genettova *zunanja fokalizacija* ali *ničta fokalizacija*):

- a) pripisana subjektu izjavljanja: Strniševa *Deklica s ptico*, *Nekatere sanje so pozabili* Elisabeth Bishop, Čučnikova *Moški in mladenič s tropskim ozadjem*;

- b) pripisana besedilnemu subjektu: Marcabrujeva *Ob vodnjaku sadovnjaka*, *Izobčenka* Auguste Webster, *Vojni fotograf* Carol Ann Duffy, *Monica Levinski* ... Barbare Korun, več pesmi iz zbirke Taje Kramberger *Opus quinque dierum*;

4. dvojnost gledišča/fokalizacije in pretanjeni prehodi med glediščenjem na ravni izjavljanja in glediščenjem na ravni diegeze v primeru neidentičnosti subjekta izjavljanja in lirске persone: Kavafisov *Dareios*, nekatere pesmi iz Svetinove zbirke *Oblak in gora*, nekatere pesmi iz zbirke Katje Gorečan *Trpljenje mlade Hane*.

Bibliografija

- BADIOU, ALAIN, 2004: *Mali priručnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Apokalipsa.
- BAHTIN, MIHAIL, 1982: *Teorija romana*. Prev. Drago Bajt. Ljubljana: CZ.
- BAHTIN, MIHAIL, 1999: *Eстетika in humanistične vede*. Prev. Helena Biffio idr. Ljubljana: SH.
- BAHTIN, MIHAIL, 2000: *Pod maskoj*. Moskva: Labirint.
- BAHTIN, MIHAIL, 2007: *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura.
- BAHTIN/VOLOŠINOV, 1982: Discours dans la vie et discours dans la poésie. V: Tzvetan Todorov: *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi d'Écrits du Cercle*. Pariz: Seuil. Str. 181–215.
- BALŽALORSKY, VARJA, 2007: Pogledi na subjektiviteto in govorca v trubadurski liriki, *Primerjalna književnost* 30, št. 2, str. 67–94.
- BALŽALORSKY, VARJA, 2010: O singularnosti tistega neumnega podviga. *Primerjalna književnost* 33, št. 1, str. 101–119.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2013a: Elementi Benvenistove lingvistike izjavljanja in Meschonnicove poetike diskurza in njihov pomen za rekonceptualizacijo lirskega subjekta. *Primerjalna književnost* 36, št. 1, str. 253–275.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2013b: La subjectivité et l'affectivité dans le poème. V: Bogdanka Pavelin Lešić (ur.): *Francontraste : l'affectivité et la subjectivité dans le langage*. Mons: CIPA. Str. 367–376.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2014: Le sujet lyrique : exemple des troubadours. V: Anne Besnault-Levita, Nathalie Depraz in Rolf Wintermeyer (ur.): *Constuire le sujet*. Limoges: Lambert-Lucas. Str. 279–295.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2016a: Bahtin in Ducrot v perspektivi rekonceptualizacije lirskega subjekta. *Slavistična revija* 64, št. 2, str. 165–179.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2016b: Kako pomenja pesem. Benveniste, Meschonnic. Michaux. *Primerjalna književnost* 39, št. 2, str. 49–69.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2018: *Pesemski subjekt v pesmi* Upočasnjena Henrija Michauxa. V: Igor Žunkovič in Tone Smolej (ur.): *Življenje med antiko in avantgardo: zbornik ob jubileju Janeza Vrečka*. Ljubljana: ZIFF. Str. 63–76.

- BARTHES, ROLAND, 1973: *Le plaisir du texte*. Pariz: Seuil.
- BARTHES, ROLAND, 1995: Smrt avtorja. Prev. Suzana Koncut. V: Aleš Pogačnik (ur.): *Sodobna literarna teorija*. Prev. Uroš Grilc idr. Ljubljana: Krtina. Str. 19–23.
- BATTEUX, CHARLES, 1989: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Pariz: Aux amateurs de livres.
- BENVENISTE, ÉMILE, 1972: *Problèmes de linguistique générale I*. Pariz: Gallimard.
- BENVENISTE, ÉMILE, 1974: *Problèmes de linguistique générale II*. Pariz: Gallimard.
- BENVENISTE, ÉMILE, 1988: *Problemi splošne lingvistike I*. Prev. Igor Žagar in Bernard Nežmah. Ljubljana: SH.
- BENVENISTE, ÉMILE, 2011: *Baudelaire*. Ur. Chloé Laplantine. Limoges: Lambert Lucas.
- BOURASSA, LUCIE, 1997: *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Pariz: Bertrand-Lacoste.
- BOWIE, ANDREW, 1997: Introduction. V: Manfred Frank: *The Subject and the Text*. Prev. Helen Atkins. Cambridge: Cambridge UP. Str. ix–l.
- BOWIE, ANDREW, 2003: *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche. Second Edition*. Manchester: Manchester UP.
- BRASSARD, DENISE, in EVELYNE GAGNON (ur.), 2007: *Aux frontières de l'intime : le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*. Montreal: Figura.
- BROPHY, MICHAEL, in MARY GALLAGHER (ur.), 2006: *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam: Rodopi.
- BURDORF, DIETER, 1995: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO, 1998: Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético. V: Fernando Cabo Aseguinolaza in Germán Gullón (ur.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi. Str. 11–40.
- CADAVA, EDUARDO, PETER CONNOR in JEAN-LUC NANCY (ur.), 1991: *Who Comes After the Subject?* New York: Routledge.
- CANKAR, IVAN, 1959: *Izbrana dela: 10. knjiga*. Ur. Boris Merhar, Ljubljana: CZ.
- CHARLES-WURTZ, LUDMILA, 1998: *Poétique du sujet lyrique dans l'oeuvre de Victor Hugo*. Pariz: Honoré Champion.
- CHISS, JEAN-LOUIS, DESSONS, GÉRARD (ur.), 2000: *La force du langage : rythme, Discours, Traduction*. Pariz: Honoré Champion.
- COHEN, JEAN, 1993: *Structure du langage poétique*. Pariz: Flammarion.
- COLLOT, MICHEL, 1989: *La poésie moderne et la structure de l'horizon*. Pariz: PUF.
- COLLOT, MICHEL, 1996: *Le sujet lyrique hors de soi*. V: Rabaté (ur.) 1996, str. 113–125.
- COLLOT, MICHEL, 1997: *La Matière – émotion*. Pariz: PUF.
- COMBE, DOMINIQUE, 1989: *Poésie et récit*. Pariz: Corti.

- COMBE, DOMINIQUE, 1996: La référence dédoublée. V: Rabaté (ur.) 1996, str. 39–63.
- CRITCHLEY, SIMON, 1999: *Ethics–Politics–Subjectivity*. London: Verso.
- CULLER, JONATHAN, 2008: *Literarna teorija*. Prev. Matjaž Cerkvenik. Ljubljana: Krtina.
- CULLER, JONATHAN, 2015: *Theory of the Lyric*. Cambridge (MA): Harvard UP.
- ČUČNIK, PRIMOŽ, 2007: Problemi tehnopoetike. *Literatura* 19, št. 190, str. 99–108.
- DE MAN, PAUL, 1984: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP.
- DE MAN, PAUL, 1985: Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jaus. V: Chaviva Hosek in Patricia Parker (ur.): *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca (NY): Cornell UP. Str. 55–72.
- DELEUZE, GILLES, in FÉLIX GUATTARI, 1999: *Kaj je filozofija?* Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska založba.
- DESSONS, GÉRARD, 2000: L'homme ordinaire du langage ordinaire. V: Chiss in Dessons (ur.) 2000, str. 79–106.
- DESSONS, GÉRARD, 2005: Engager le poème. Hugo, *l'en-avant!* de l'art. V: Gérard Dessons, Serge Martin in Pascal Michon (ur.): *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Pariz: In press. Str. 27–37.
- DESSONS, GÉRARD, 2006: *Émile Benveniste, l'invention du discours*. Pariz: In press.
- DESSONS, GÉRARD, 2012: Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique. V: Chloé Laplantine in Jean-Michel Adam (ur.): *Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire* (= *Semen*, št. 33. <http://journals.openedition.org/semen/9442/dostop> 20. 4. 2018/).
- DESSONS, GÉRARD, in HENRI MESCHONNIC, 2008: *Traité du rythme : des vers et des proses*. Pariz: Armand Colin.
- DU CROT, OSWALD, 1988: *Izrekanje in izrečeno*. Prev. Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: SH.
- EASTHOPE, ANTHONY, 1983: *Poetry as Discourse*. London: Methuen.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, 1960: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, 1977: *Iz pesmi, dram, esejev*. Ur. in prev. Venko Taufer. Ljubljana: CZ.
- FISH, STANLEY, 1980: *Is There a Text in the Class?* Cambridge (MA): Harvard UP.
- FISHELOV, DAVID, 1993: *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*. University Park (PA): Pennsylvania State UP.
- FITCH, BRIAN, 2000: Schleiermacher précurseur de Bakhtine : le paradigme du discours oral. *Revue de littérature comparée* 74, št. 1, str. 7–17.
- FOUCAULT, MICHEL, 1995a: *Dits et écrits I*. Pariz: Gallimard.

- FOUCAULT, MICHEL, 1995b: Kaj je avtor? Prev. Vesna Maher. V: Aleš Pogačnik (ur.): *Sodobna literarna teorija*. Prev. Uroš Grilc idr. Ljubljana: Krtina. Str. 25–40.
- FOUCAULT, MICHEL, 2001: *L'hérméneutique du sujet : cours du collège de France 1981–1982*. Pariz: Seuil.
- FRANK, MANFRED, 1988: *L'Ultime raison du sujet*. Prev. Veronique Zanetti. Arles: Actes Sud.
- FRANK, MANFRED, 1989a: *What is Neostructuralism?* Prev. Sabine Wilke in Richard Gray. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- FRANK, MANFRED, 1989b: *Einführung in die frühromantische Ästhetik Vorlesungen*. Frankfurt ob Majni: Surhkamp.
- FRANK, MANFRED, 1994: *Kazivo i nekazivo: studije o njemačko-francuskoj hermenevtici i teoriji teksta*. Prev. Darija Domić. Zagreb: Naklada MD.
- FRANK, MANFRED, 1997: *The Subject and the Text*. Prev. Helen Atkins. Cambridge: Cambridge UP.
- FRANK, MANFRED, 2003: *Uvod v Schellingovo filozofijo*. Prev. Jurij Simoniti. Ljubljana: Krtina.
- FRIEDRICH, HUGO, 1992: *Struktura moderne lirike*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: CZ.
- GARELLI, JACQUES, 1966: *La gravitation poétique*. Pariz: Mercure de France.
- GARELLI, JACQUES, 1978: *Le Recel et la Dispersion, essai sur le champ de lecture poétique*. Pariz: Gallimard.
- GUERRERO, GUSTAVO, 2000: *Poétique et poésie lyrique : essai sur la formation d'un genre*. Pariz: Seuil.
- HABJAN, JERNEJ, 2005: Teorija literarnega diskurza in Bahtin. *Slavistična revija* 53, št. 3, str. 331–346.
- HABJAN, JERNEJ, 2008: *Janus, Prokrust, Babin: kvadratura Babinovega kroga*. Ljubljana: LUD Literatura.
- HABJAN, JERNEJ, 2011: Ideološka interpelacija v govornih dejanjih: o Ducrotovi formalizaciji bahtinovske polifonije. *Teorija in praksa* 48, št. 1, str. 258–267.
- HABJAN, JERNEJ, 2014: *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*. Ljubljana: Založba /*cf.
- HAMBURGER, KÄTE, 1976: *Logika književnosti*. Prev. Slob Grubačić. Beograd: Nolit.
- HAMON, PHILIPPE, 1996: Sujet lyrique et ironie. V: Rabaté, Vadé in de Sermet (ur.) 1996, str. 19–25.
- HEGEL, GEORG WILHEM FRIEDRICH, 1970: *Estetika: 3. sveska*. Prev. Nikola Popović in Vastimir Đaković. Beograd: Kultura.
- HEIDEGGER, MARTIN, 1997: *Bit in čas*. Prev. Tine Hribar idr. Ljubljana: Slovenska matica.
- HELDERLIN, FRIDRIH, 1990: *Nacrti poetike*. Prev. Jovica Ačin. Novi Sad: Bratstvo – jedinstvo.

- HERNADI, PAUL, 1985: *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca (NY): Cornell UP.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH, 1993: Urtheil und Seyn (1795). V: Frank (ur.) 1993, str. 26–27.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH, 1998: O postopku poetičnega duha. Prev. Aleš Košar. *Nova revija*, št. 190–192, str. 142–154.
- HUGO, VICTOR, 1950a: *Oeuvres choisies. Tome 2 (1851–1885)*. Ur. Pierre Moreau in Jean Boudout. Pariz: Hatier.
- HUGO, VICTOR, 1950b: *Odes et ballades*. Pariz: Hatier.
- HUGO, VICTOR, 1964: *Les chants du crepuscule ; Les voix intérieures ; Les Rayons et les Ombres*. Pariz: Gallimard, 1964.
- HÜHN, PETER, 1998: Watching the Speaker Speak: Self-Observation an Self-Integrity in Lyric Poetry. V: Jeffreys (ur.) 1998, str. 215–244.
- HÜHN, PETER, 2005: Plotting the Lyric. V: Müller-Zetzelmann in Rubik (ur.) 2005, str. 147–172.
- HÜHN, PETER, idr. (ur.), 2009: *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Universität Hamburg. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> (dostop 20. 4. 2018).
- HÜHN, PETER, in JENS KIEFER, 2005: *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*. Berlin: De Gruyter.
- HÜHN, PETER, in JÖRG SCHÖNERT, 2002: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. *Poetica*, št. 34, str. 287–305.
- HUMBOLDT, WILHEM VON, 2006: *O različnosti človeške jezikovne zgradbe*. Prev. Alfred Leskovec in Samo Krušič. Ljubljana: Nova revija.
- INGARDEN, ROMAN, 1990: *Literarna umetnina*. Prev. Fran Jerman. Ljubljana: SH.
- ISER, WOLFGANG, 1993: *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Antropology*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- ISER, WOLFGANG, 2001: *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: SH.
- JAEGLE, DIETMAR, 1995: *Das Subjekt im und als Gedicht: Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: M&P Schriftenreihe.
- JAVORNIK, MIHA, 1999: Nesklenjenost Bahtinove misli kot njena odlika. V: Bahtin 1999, str. 383–398.
- JEFFREYS, MARK, 1998: Lyric Poetry and the Resistance to History. V: Jeffreys (ur.) 1998, str. ix–xxiv.
- JEFFREYS, MARK (ur.), 1998: *New Definitions of Lyric*. London: Garland.
- JENNY, LAURENT, 1990: *La parole singulière*. Pariz: Belin.
- JENNY, LAURENT, 1996: Fictions du moi et figuration du moi. V: Rabaté (ur.) 1996, str. 99–111.

- JOVANOVSKI, ALENKA, 2006a: *Estetsko in religiozno izkustvo v poeziji*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- JOVANOVSKI, ALENKA, 2006b: Razmerje med poezijo in filozofijo: Novalisove himne kot ilustracija. V: Juvan in Kernev-Štrajn (ur.) 2006, str. 103–121.
- JUVAN, MARKO, 1996: Parodija in Bahtin. *Primerjalna književnost* 19, št. 2, str. 1–28.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- JUVAN, MARKO, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2017: *Hibridni žanri: študije o križancih izkustva, mišljenja in literature*. Ljubljana: LUD Literatura, 2017.
- KAY, SARAH, 1990: *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge UP.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CHRISTINE, 1980: *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Pariz: Armand Collin.
- KLEPEČ, PETER, 2004: *Vznik subjekta*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- KNELLER, JANE, 2003: Introduction. V: Novalis: *Fichte Studies*. Prev. Jane Kneller. Cambridge: Cambridge UP.
- KOMELJ, MIKLAVŽ, 2003: Moje izgnanstvo, ki sem jaz sam. V: Pessoa 2003, str. 102–124.
- KOMELJ, MIKLAVŽ, 2006: Političnost poezije. *Literatura* 18, št. 185, str. 88–114.
- KOMELJ, MIKLAVŽ, 2007: Pessoa, kraj, kjer se čuti ali misli. V: Fernando Pessoa 2007, str. 439–481.
- KOMELJ, MIKLAVŽ, 2010: *Nujnost poezije*. Koper: Hyperion.
- KORON, ALENKA, 2004: Teorije/teorija diskurza in literarna veda I. del. *Primerjalna književnost* 27, št. 2., str. 97–117.
- KORON, ALENKA, 2005: Teorije/teorija diskurza in literarna veda: II. del. *Primerjalna književnost* 281, št. 2, str. 19–134.
- KORON, ALENKA, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- KORUNOVIĆ, GORAN, 2017: *Status lirskog subjekta u jugoslovenskim književnostima 1970-1980*. Beograd: Filološka fakulteta Univerze v Beogradu.
- KOS, JANKO, 1991: Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija* 39, št. 1, str. 1–14.
- KOS, JANKO, 1993: *Lirika*. Ljubljana: DZS.
- KOS, JANKO, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- KRISTEVA, JULIA, 1985: *Révolution du langage poétique*. Pariz: Seuil.
- KRISTEVA, JULIA, 2005a: *Revolucija pesniškega jezika*. Prev. Matej Leskovar. Piran: Obalne galerije.
- KRISTEVA, JULIA, 2005b: *Lingvistični teksti*. Prev. Matej Leskovar. Piran: Obalne galerije.
- KRŽAN, MARKO, 2008: »Tuji govor« ter razmerje med lingvistiko in pragmatiko. *Slavistična revija* 56, št. 1, str. 65–78.

- LAFONT, ROBERT (ur. in prev.), 2005: *Trobar II, Les maîtres*. Biarritz: Atlantica – Séguier.
- LAMARTINE, ALPHONSE DE, 1922: *Méditations poétiques*. Pariz: Hachette.
- LAMPING, DIETER, 1989: *Das lyrische Gedicht*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LAPLANTINE, CHLOÉ, 2011: *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*. Limoges: Lambert Lucas.
- LECOINTE, JEAN, 1993: *L'idéal et la différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ženeva: Libraire Droz S. A.
- LEJEUNE, PHILIPPE, 1995: *Le pacte autobiographique*. Pariz: Seuil.
- LOTMAN, J. M., 1970: *Predavanja iz strukturalne poetike*. Prev. Nenad Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- LOTMAN, J. M., 2006: *Znotraj mislečih svetov*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: SH.
- LOTMAN, J. M., 2010: *Struktura umetniškega teksta*. Prev. Borut Kraševac. Ljubljana: LUD Literatura.
- LUJÁN ATIENZA, ANGEL LUIS, 2005: *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros, S. A.
- MANDELSTAM, OSSIP, 1990: *De la poésie*. Prev. Mayelasveta. Pariz: Gallimard.
- MATAJC, VANESA, 2002: *Dubovno zgodovinska podlaga modernosti v slovenski književnosti 1898-1941*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- MAULPOIX, JEAN-MICHEL, 1996: *La quatrième personne du singulier*. V: Rabaté (ur.) 1996, str. 147–160.
- MAULPOIX, JEAN-MICHEL, 2000: *Du lyrisme*. Pariz: José Corti.
- MAULPOIX, JEAN-MICHEL, 2002: *Le poète perplexe*. Pariz: José Corti.
- MCMALE, BRIAN, 2005: *Narrative in Poetry*. V: David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan (ur.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. Str. 356–58.
- MCMALE, BRIAN, 2009: *Beginning to Think about Narrative in Poetry*. *Narrative*, št. 17, str. 11–27.
- MCMALE, BRIAN, 2010: *Affordances of Form in Stanzaic Narrative Poetry*. *Literator*, št. 31, str. 49–60.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, 2000: *Vidno in nevidno*. Prev. Ana Samardžija. Ljubljana: Nova revija.
- MESCHONNIC, HENRI, 1973: *Pour la poétique III. Une parole écriture*. Pariz: Gallimard.
- MESCHONNIC, HENRI, 1975: *Le Signe et le poème*. Pariz: Gallimard.
- MESCHONNIC, HENRI, 1982: *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- MESCHONNIC, HENRI, 1985: *États de la poétique*. Pariz: PUF.

- MESCHONNIC, HENRI, 1995: *Politique du rythme : politique du sujet*. Lagrasse: Verdier.
- MESCHONNIC, HENRI, 1996: Le sujet comme récitatif et le continu du langage. V: Rabaté, Vadé in de Sermet (ur.) 1996, str. 13–17.
- MESCHONNIC, HENRI, 2000: La force dans le langage. V: Chiss in Dessons (ur.) 2000, str. 9–19.
- MESCHONNIC, HENRI, 2001: *Célébration de la poésie*. Lagrasse: Verdier.
- MESCHONNIC, HENRI, 2006: *La rime et la vie*. Pariz: Gallimard.
- MICHAUX, HENRI, 1998: *Oeuvres complètes I*. Ur. Raymond Bellour z Ysé Tran. Pariz: Gallimard.
- MICHAUX, HENRI, 2001: *Oeuvres complètes II*. Ur. Raymond Bellour z Ysé Tran. Pariz: Gallimard.
- MICHAUX, HENRI, 2004: *Oeuvres complètes III*. Ur. Raymond Bellour in Ysé Tran z Mireille Cardot. Pariz: Gallimard.
- MICHON, PASCAL, 2010: *Fragments d'inconnu : pour une histoire du sujet*. Pariz: Cerf.
- MOČNIK, RASTKO, 1983: *Raziskave za sociologijo književnosti*. Ljubljana: DZS.
- MÜLLER-ZETTELMAHN, EVA, 2000: *Lyrik und Metalyrik*. Heidelberg: Winter.
- MÜLLER-ZETTELMAHN, EVA, 2002: Lyrik und Narratologie. V: Nünning in Nünning (ur.) 2002, str. 129–153.
- MÜLLER-ZETTELMAHN, EVA, 2005: A Frenzied Oscillation: Auto-Reflexivity in the Lyric«. V: Müller-Zetzelmann in Rubik (ur.) 2005, str. 125–145.
- MÜLLER-ZETTELMAHN, EVA, in RUBIK, MARGARETE (ur.), 2005: *Theory into Poetry*. Amsterdam: Rodopi.
- NELLI, RENÉ, in RENÉ LAVAUD (ur. in prev.), 1966: *Les troubadours : le trésor poétique de l'Occitanie*. Pariz: Desclée de Brouwer.
- NERVAL, GÉRARD DE, 1854: *Les filles du feu*. Pariz: Giraud.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1991: *Volja do moči*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1995: *Rojstvo tragedije iz duba glasbe*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Karantanija.
- NOVAK, BORIS A., 1997: *Po-etika forme*. Ljubljana: CZ.
- NOVAK, BORIS A., 1998: Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni. *Primerjalna književnost* 21, št. 2, str. 15–44.
- NOVAK, BORIS A., 2005: *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: ZIFF, 2005.
- NOVAK, BORIS A. (ur. in prev.), 2001: *Moderna francoska poezija*. Ljubljana: CZ.
- NOVAK, BORIS A. (ur. in prev.), 2003: *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika*. Ljubljana: MK.

- NOVALIS, 1995: *Svet so sanje, sanje svet: izbrano delo*. Ur. in prev. Štefan Vevar. Ljubljana: MK.
- NOVALIS, 2003: *Fichte Studies*. Prev. Jane Kneller. Cambridge: Cambridge UP.
- NÜNNING, ANSGAR, 1997: Deconstructing and Reconstructing the Implied Author. *Anglistik*, št. 8, str. 95–116.
- NÜNNING, ANSGAR, in VERA NÜNNING (ur.), 2002: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT.
- PAVLIČ, DARJA, 2003: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor.
- PAVLIČ, DARJA, 2014: Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi. *Primerjalna književnosti* 37, št. 3., str. 227–238.
- PESSOA, FERNANDO, 2003: *Pesmi; Mornar; Bankir anarhist*. Ur. in prev. Miklavž Komelj in Mojca Medvešček. Ljubljana: LUD Šerpa.
- PESSOA, FERNANDO, 2007: *Psihotipija: izbrano delo*. Prev. Miklavž Komelj in Mojca Medvešček. Ljubljana: MK.
- PESTALOZZI, KARL, 1970: *Die Entstehung des lyrischen Ich: Studien zum Motiv der Ergebung in der Lyrik*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- PETERSEN, JULIUS, 1939: *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag.
- PINTARIČ, MIHA, 1998: Trubadurji, fin'amor: beseda kot harmonija pojmovnega in pojavnega *Primerjalna književnost* 21, št. 2, str. 1–14.
- PINTARIČ, MIHA, 2001: *Trubadurji*. Ljubljana: ZIFF.
- PINTARIČ MIHA, 2005: *Občutje časa v francoski srednjeveški in renesančni književnosti*. Prev. Saša Jerele in Nataša Varušak. Ljubljana: LUD Literatura.
- PREMINGER, ALEX, in TERRY V. F. BROGAN (ur.), 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP.
- RABATÉ, DOMINIQUE, 1996: Énonciation poétique, énonciation lyrique. V: Rabaté (ur.) 1996, str. 65–79.
- RABATÉ, DOMINIQUE, 2006: Interruptions – Du sujet lyrique. V: Wattelyne (ur.) 2006, str. 39–52.
- RABATÉ, DOMINIQUE (ur.), 1996: *Figures du sujet lyrique*. Pariz: PUF.
- RABATÉ, DOMINIQUE, JOËLLE DE SERMET in YVES VADÉ (ur.), 1996: *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- RICOEUR, PAUL, 1975: *La métaphore vive*. Pariz: Seuil.
- RICOEUR, PAUL, 1990: *Soi-même comme un autre*. Pariz: Seuil.
- RICOEUR, PAUL, 2000: *Krog med pripovedjo in časovnostjo*. Prev. Saša Jerele. Ljubljana: Apokalipsa.
- RICOEUR, PAUL, 2002: *Konfiguracija časa v fikcijski pripovedi*. Prev. Gregor Perko in Matej Leskovar. Ljubljana: Apokalipsa.

- RIMBAUD, ARTHUR, 1999: *Poésies : une saison en enfer. Illuminations*. Pariz: Gallimard.
- RIMBAUD, ARTHUR, 2001: *Pijani čoln: izbrano delo*. Prev. in ur. Brane Mozetič. Ljubljana: MK.
- RODRIGUEZ, ANTONIO, 2003: *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga.
- ROHWER-HAPPE, GISLIND, 2011: *Unreliable Narration im dramatischen Monolog des Viktorianismus*. Göttingen: V&R unipress.
- SARTRE, JEAN-PAUL, 1993: *Conscience de soi et connaissance de soi*. V: Frank (ur.) 1993, str. 367–411.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, 1989: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*. Pariz: Seuil.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, 1993: *Das unmittelbare Selbstbewusstsein als Gefühl*. V: Frank (ur.) 1993, str. 85–90.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: 1998: *Hermeneutics and Criticism: And Other Writings*. Ur. in prev. Andrew Bowie. Cambridge: Cambridge UP.
- SCHMIDT, WOLF, 1982: *Die narrativen Ebenen »Geschehen«, »Geschichte«, »Erzählung« und »Präsentation« der Erzählung. Wiener Slawistischer Almanach*, št. 9, str. 83–110.
- SCHMIDT, WOLF, 2009: *Implied Author*. V: Hühn idr. (ur.) 2009.
- SCHÖNERT, JÖRG, 2007: *Authheur empirique, auteur implicite et Moi lyrique*. V: Pier (ur.): *Théorie du récit. L'apport et la recherche allemande*. Prev. Thierry Gallèpe idr. Lille: Presses Universitaires du Septentrion. Str. 85–96.
- SCHÖNERT, JÖRG, PETER HÜHN in MALTE STEIN, 2007: *Lyrik und Narratologie*. Berlin: De Gruyter.
- SEMINO, ELENA, 1995: *Schema Theory and the Analysis of the Text Worlds in Poetry. Language and Literature* 4, št. 2, str. 79–108.
- SKAZA, ALEKSANDER, 1999: *Estetski humanizem Mihaila Bahtina*. V: Bahtin 1999, str. 355–382.
- SORG, BERNHARD, 1984: *Das lyrische Ich: Studien zu deutschen Gedicht von Gryphius bis Benn*. Tübingen: Niemeyer.
- SPENCE, SARAH, 1996: *Texts and the Self in the Twelfth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPINNER, KASPAR H., 1975: *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt ob Majni: Akademische Verlagsgesellschaft.
- STABEJ, MARKO, 1997: *Slovenski pesniški jezik med Prešernom in moderno*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- STAIGER, EMIL, 1990: *Les concepts fondamentaux de la poétique*. Prev. Raphaël Célis idr. Bruselj: Lebeer-Hossmann.

- STIERLE, KARLHEINZ, 1977: Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique*, št. 32, str. 422–440.
- STIERLE, KARLHEINZ, 1997: *Ästhetische Rationalität*. München: Fink.
- SUSMAN, MARGARETE, 1910: *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 2011: *Kdaj: izbrane pesmi*. Ljubljana: Beletrina.
- ŠKULJ, JOLA, 1996: Dialogizem kot nefinalizirani koncept resnice: literatura 20. stoletja in njena logika inkonkluzivnosti. *Primerjalna književnost* 19, št. 2, str. 37–48.
- ŠKULJ, JOLA, 1998: Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi. *Primerjalna književnost* 21, št. 2, str. 45–74.
- ŠUMIČ-RIHA, JELICA, 1988a: Ducrotova strukturalistična semantika ali problem subjekta. V: Oswald Ducrot: *Izrekanje in izrečeno*. Prev. Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: SH. Str. 251–262.
- ŠUMIČ-RIHA, JELICA, 1988b: *Realno v performativu*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- TAYLOR, CHARLES, 2003: *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge UP.
- USPENSKI, B. A., 2013: *Semiotika kompozicije*. Prev. Borut Kraševac, Ljubljana: LUD literatura.
- VADÉ, YVES, 1996a: Hugocentrisme et diffraction du sujet. V: Rabaté, de Sermet in Vadé (ur.) 1996, str. 85–99.
- VADÉ, YVES, 1996b: L'émersion du sujet lyrique à l'époque romantique. V: Rabaté (ur.) 1996, str. 11–37.
- VALÉRY, PAUL, 1957: *Oeuvres complètes I*. Ur. Jean Hytier. Pariz: Gallimard.
- VIRK, TOMO, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofske osnove*. Ljubljana: ZIFF.
- VOLOŠINOV, V. N., 2008: *Marksizem in filozofija jezika*. Prev. Marko Kržan. Ljubljana: SH.
- WARNING, RAINER, 1997: *Lektüren romanischer Lyrik: von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg: Rombach.
- WELLEK, RENÉ, 1970: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale UP.
- WESTSTEIJN, WILLEM G., 1989: Plot Structure in Lyric Poetry: An Analysis of Three Exile Poems by Alexandr Puškin. *Russian Literature*, št. 26, str. 509–522.
- WOLF, WERNER, 1998: Aesthetic Illusion in Lyric Poetry? *Poetica*, št. 30, str. 251–289.
- WOLF, WERNER, 2005: The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. V: Müller-Zetzelmann in Rubik (ur.) 2005, str. 21–56.

- ZINK, MICHEL, 1985: *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*. Pariz: PUF.
- ZUMTHOR, PAUL, 1966: »Roman« et »gotbique« : deux aspects de la poésie médiévale. *Studi in onore di Italo Siciliano* 2. Firenze: Olschki. Str. 1123–1234.
- ZUMTHOR, PAUL, 1970: De la circularité du chant. *Poétique*, št. 2, str. 129–140.
- ZUMTHOR, PAUL, 1972: *Essai de poétique médiévale*. Pariz: Seuil.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ŽAGAR, IGOR Ž., 1991: Argumentacija v jeziku proti argumentaciji z jezikom. *Anthropos* 23, št. 4–5, str. 172–185.
- ŽERJAL PAVLIN, VITA, 2008: *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC.

Imensko kazalo

- Adam, Jean-Michel 151
Akvinski, Tomaž 201
Alberti, Rafael 278
Alighieri, *Dante* 54, 216
Apollinaire, Guillaume 169
Arendt, Hannah 32
Aristotel 32, 40, 72, 73
Ashbery, John 277, 279
Austin, J. L. 16 17, 83
Avguštin, sveti, 34, 201, 202, 215
- Badiou, Alain 13, 65, 66, 67
Bahtin, M. M. 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 26, 28, 29, 30, 39, 47, 69, 79, 84, 88, 95, 116, 117, 118, 128 130, 132–142, 144–147, 149, 151, 167, 168, 177, 197, 207, 210, 215, 244, 246, 247, 251, 255, 256, 257, 275, 276, 299, 301
Bal, Mieke 255
Balžalorsky Antić, Varja 12, 95, 199, 201
Barthes, Roland 84, 115, 128, 129, 133, 278
Batteux, Charles 41, 49–51
Baudelaire, Charles 12, 41, 60, 99, 103, 150, 151, 152, 154, 169, 277–279
Behrens, Irene 40, 50
Benveniste, Émile 12, 16–21, 24–30, 69, 72, 79, 83, 85, 88–90, 94, 101, 108, 116, 117, 119, 133, 136, 140–142, 144–154, 157–160, 162–167, 181, 181, 183, 182–185, 187, 189, 190, 191, 193, 196, 203, 229, 233, 244–246, 250, 254, 258–259, 276, 277, 299, 301, 302, 304
Bishop, Elisabeth 278, 279
Blok, Aleksander 169
Bollnow, O. F. 104, 105
Bourassa, Lucie 61
Bowie, Andrew 21–23, 26–28, 106, 174, 175, 178, 182, 184, 185, 187, 244
Brik, Osip 157
Browning, Robert 63, 132, 278
Burdorf, Dieter 49, 82
- Cankar, Ivan 61
Celan, Paul 74, 127, 277
Charles-Wurtz, Ludmila 56
Chatman, Seymour 255
Cigala, Lafranc 213
Collot, Michel 51, 91, 103
Combe, Dominique 39, 41, 42, 59, 60, 77, 93
Conort, Benoît 91
Culler, Jonathan 40, 44, 49, 77, 78, 118, 257
Cvetajeva, Marina 40, 277
- Čučnik, Primož 132, 133, 279
- d'Alvernha, Peire 214, 215, 217
Daniel, Arnautz 214–217
d'Aurenga, Raimbaut 205, 211, 216, 217
de Bornelh, Giraut 211
De Man, Paul 39, 80

- de San Circ, Uc 213
 de Troyes, Chrétien 205
 de Ventadorn, Bernart 206, 209, 217
 Dekleva, Milan 133
 Deleuze, Gilles 33, 191, 225
 Derrida, Jacques 16, 31, 38, 184
 Descartes, René 31, 174, 201
 Dessons, Gérard 57, 91, 136, 148, 150,
 153, 155, 160
 Dilthey, Wilhelm 32, 61
 Duault, Alain 91
 Ducrot, Oswald 12, 72, 141–146, 168,
 210, 212, 224, 226, 244, 254, 276, 301
 Duffy, Carol Ann 279
- Easthope, Anthony 89, 90, 119, 141,
 245, 275, 300
 Ejhenbaum, B. M. 157
 Eliot, T. S. 62–65, 90, 132, 169, 244,
 277–279, 300
 Éluard, Paul 169
 Ermatinger, Emil 61
- Faidit, Gaucelm 211
 Fichte, J. G. 106, 174, 175, 178, 179,
 Ficino, Marsilio 54
 Fitch, Brian 24, 26
 Foucault, Michel 117, 128–130, 141,
 164, 168, 169, 246
 Frank, Manfred 16, 19, 21, 22, 24–28,
 101, 102, 106, 116, 139, 157, 170–175,
 177, 181–189, 192, 200, 219, 244, 302
 Freud, Sigmund 108, 114
 Friedrich, Hugo 41, 42
 Frost, Robert 43, 132, 277, 279
- Gadamer, Hans-Georg, 26, 27, 32, 165,
 174, 184
 Garelli, Jacques 103, 104
- Genette, Gérard 40, 50, 85, 143, 255,
 279
 George, Stefan 59, 60
 Gilson, Étienne 201
 Gleize, Jean-Marie 91
 Glück, Luise 278
 Goethe, J. W. von 41, 60, 77, 85
 Gofette, Guy 91
 Gorečan, Katja 133, 279
 Groethuysen, Bernard 32, 169
 Guattari, Félix 191, 225
 Guerrero, Gustavo, 39, 40
 Guilhem, vojvoda Akvitanski 125, 203,
 214, 277
- Habermas, Jürgen 32
 Habjan, Jernej 12–14, 16, 141, 143, 145
 Hamann, J. G. 21
 Hamburger, Käte 68–81, 96, 97, 102,
 135, 233, 245, 300
 Hamon, Philippe 48, 92
 Hegel, G. W. F. 31, 32, 41, 52–54, 73,
 79, 110, 165, 244, 300
 Heidegger, Martin 31, 32, 102, 104–
 105, 165, 184
 Henrich, Dieter 171, 176, 177, 185, 192
 Herder, J. G. von 21
 Hölderlin, Friedrich 56, 57, 82, 83, 87,
 99, 102, 170, 171, 174–176, 180, 182,
 189, 192
 Hoquard, Emmanuel 91
 Horacij 54, 277
 Hughes, Langston 278
 Hugo, Victor 55–57, 93, 132, 169
 Hühn, Peter 81, 94, 95, 122, 139, 146,
 196, 245, 247, 248, 252, 275, 276, 300
 Humboldt, Wilhem von 19, 21, 30, 149,
 161, 171–173, 182, 186
 Husserl, Edmund 31, 69, 104, 108, 110

- Ingarden, Roman 68, 77, 115, 116
 Iser, Wolfgang 118, 119
 Jakobson, Roman 82, 84, 123, 155, 250
 Javornik, Miha 132
 Jean-Paul 41
 Jenny, Laurent 77, 78, 93, 94
 Jovanovski, Alenka 12, 133, 170, 171,
 179–181
 Juvan, Marko 13–15, 35–39, 107, 108,
 111, 115, 116, 137, 188, 210
 Kant, Immanuel 31–33, 119, 178
 Kavafis 43, 278, 279
 Kay, Sarah 199, 200, 210–212, 214, 218
 Keats, John 278
 Kiefer, Jens 81, 252
 Klepec, Peter 31
 Kneller, Jane 179
 Komelj, Miklavž 64, 133, 277, 279
 Koron, Alenka 15
 Korun, Barbara 133, 277–279
 Korunović, Goran 90
 Kos, Janko 35, 36, 38–40, 48, 49, 51,
 60, 61, 78, 95–101, 133, 135, 245, 254,
 258, 275, 300
 Kramberger, Taja 133, 278, 279
 Kristeva, Julia 48, 70, 106–114, 189,
 192, 245, 301, 302
 Kržan, Marko 141, 143
 Lacan, Jacques 89, 108, 141, 165, 184
 Laforgue, Jules 93, 132
 Lamartine, Alphonse de 55
 Lamping, Dieter 133
 Laplantine, Chloé 151, 152
 Larkin, Philippe 277, 278
 Lautréamont, grof de 60, 112
 Lecointe, Jean 54, 200–201
 Lejeune, Philippe 96
 Lotman, J. M. 116, 128, 130–132, 246,
 247, 301
 Luján Atienza, Angel Luis 16, 48, 77, 78
 Lyotard, Jean-François 33
 Makuc, Ana 133, 278
 Mallarmé, Stéphane 41, 60, 66, 79, 93,
 99, 112, 124, 277
 Mandelštam, Osip 127
 Matajc, Vanesa 56
 Maulpoix, Jean-Michel 11, 40, 41, 91
 McHale, Brian 94
 Medvedev, P. N. 14
 Merleau-Ponty, Maurice 104–106,
 163, 192, 302
 Meschonnic, Henri 12, 15, 17, 18, 20,
 45, 91, 92, 93, 101, 117, 129, 145, 150,
 154–171, 181–193, 196, 203, 216,
 228, 232, 233, 245, 247–250, 253,
 254, 257–259, 275, 302, 303
 Michaux, Henri 11, 13, 43, 64–68, 93,
 126, 127, 132, 176, 197, 220, 221–225,
 228, 230, 231, 234, 236, 242, 244, 263,
 277, 279, 300, 304
 Michon, Pascal 29–32, 35, 149, 155,
 157, 167, 168, 169
 Močnik, Rastko 14
 Montaigne, Michel de 201
 Mörike, Eduard Friedrich 74
 Müller-Zettelmann, Eva 36, 44, 94,
 210
 Murn, Josip 277, 278
 Musset, Alfred de 278
 Nerval, Gérard 60, 123, 124–127, 169,
 277
 Nietzsche, Friedrich 13, 31, 32, 58–60,
 125, 244, 300

- Novak, Boris A. 11, 123–124, 204, 206–207, 209–211, 215–218, 234
 Novalis 54, 57, 58, 67, 74, 99, 102, 105, 106, 114, 126, 139, 170, 172, 174–182, 187, 189, 190, 192, 219, 244, 250
 Nünning, Ansgar 247
 Ocvirk, Anton 61
 Pasternak, Boris 169
 Pavlič, Darja 122, 126
 Pavese, Cesare 43
 Pepelnik, Ana 133
 Pessoa, Fernando 63–68, 132, 244, 268, 300
 Pestalozzi, Karl 81
 Peterson, Julius 133
 Petrarca, Francesco 54
 Pindar 99
 Pintarič, Miha 12, 198, 199, 205, 217–219
 Pizarnik, Alejandra 169
 Plath, Sylvia 277, 278
 Platon 13, 14, 54, 109, 162, 200, 201
 Plotin 201
 Pogačnik, Barbara 133
 Ponge, Francis 75, 278
 Pound, Ezra 62, 90, 132, 277, 279
 Prešeren, France 277
 Proust, Marcel 61, 169
 Rabaté, Dominique 91, 93
 Réda, Jacques 91
 Ricoeur, Paul 103, 119–123, 125–127, 174, 231, 245, 246, 253, 255, 301
 Rilke, Rainer-Maria 60, 75, 277, 278
 Rimbaud, Arthur 60, 99, 103, 127, 169, 277, 278
 Rimmon-Kenan, Shlomith 255
 Roche, Denis 91
 Rodriguez, Antonio 39, 44, 48, 51–52, 91, 94, 103–106, 119, 189–192, 245, 261, 275, 277, 300–302
 Rogier, Peire 211
 Ronsard, Pierre 55, 132
 Roubaud, Jacques 216
 Rubik, Margarete 36, 44, 293
 Rudeles, Jaufrés 208
 Rutebeuf 132
 Sacré, James 91
 Saint-John Perse 234
 Sartre, Jean-Paul 42, 102, 171, 173, 176–179, 185, 188, 219
 Saussure, Ferdinand de 14, 18, 25, 29, 30, 89, 107, 150, 152, 157, 158
 Schelling, Friedrich Wilhelm W. J. 41, 171, 174, 187
 Schlegel, August Wilhelm 41
 Schlegel, Friedrich 41
 Schlegel, Johan Adolf 51
 Schleiermacher, Friedrich 19–30, 54, 83, 85, 116, 139, 161, 171–175, 178–180, 182, 183, 185–188, 191, 219, 244, 250, 299, 302
 Schmidt, Wolf 16, 130, 248, 250
 Schönert, Jörg 60, 81, 94, 146, 247, 174
 Schopenhauer, Arthur 59
 Searle, J. R. 16, 17
 Semino, Elena 94
 Semolič, Peter 133
 Shakespeare, William 63, 277
 Simmel, Georg 169
 Skaza, Aleksander 132, 138, 140
 Sokrat 200
 Spence, Sarah 199, 204, 215
 Spinner, Kaspar H. 60, 81
 Stabej, Marko 119
 Staiger, Emil 48, 86, 101–103, 245, 301

- Stierle, Karlheinz 80, 82–90, 117, 141, 245, 300
 Strauss, Erwin 104–106
 Strniša, Gregor 278, 279
 Susman, Margarete 60, 81
 Svetina, Ivo 133

 Šalamun, Tomaž 127, 277, 278
 Škulj, Jola 138
 Šumič-Riha, Jelica 141, 143, 145, 146

 Taylor, Charles 31, 201, 215
 Tinjanov, J. N. 157
 Tomaševski, B. V. 157
 Trakl, Georg 74, 277

 Uspenski, B. A. 212, 255

 Vadé, Yves 56, 91, 93
 Valéry, Paul 42, 61, 62, 169, 277
 Vallejo, Cesare 278
 Verlaine, Paul 60, 277
 Vernant, Jean-Pierre 169
 Vidmar, Maja 133, 278

 Villon, François 132, 277, 278
 Virk, Tomo 15
 Vischer, F. T. 41, 102
 Vodušek, Božo 277, 278
 Vološinov, V. N. 130, 138, 149, 276

 Wagner, Richard 41
 Walzel, Oskar 60, 81
 Weber, Max 31, 32
 Webster, Augusta 278, 279
 Wei, Wang 278
 Wellek, René 38, 68, 69, 73, 76, 77
 Weststeijn, Willem G. 94, 122
 Williams, William Carlos 152
 Wolf, Werner 36, 40, 48, 85, 248
 Wordsworth, William 277, 278

 Zajc, Dane 277, 278
 Zink, Michel 199, 200, 210, 214
 Zumthor, Paul 199, 200, 202, 203, 206, 215
 Zupan Sosič, Alojzija 130, 255

 Žerjal Pavlin, Vita 119

The Lyrical Subject: A Reconceptualization

Summary

THE GOAL OF THIS BOOK IS TO provide a fresh perspective on the lyrical subject. In the preliminary section, I establish where exactly my research fits in the conceptual field of (literary) discourse, and define my specific methodological approach in the understanding of poetry as enunciation. To think of a poem as enunciation is, among other things, to attempt to conceptualize it as both act and action, that is, as a unique performative act that is not limited to the enounced but extends into the artistic text as a whole. Such a performative act is self-referential, because, as Émile Benveniste defines it, it refers to the reality that it has itself established. It is unique and unrepeatable, virtual and infinite (as it contains the possibility of infinite new enunciations), and, in contrast to performative statements, it is not necessarily conscious and deliberate. Its action is exclusively connected to the power of subjectivation (of the poem, of literature, of art).

In my excursus on Friedrich Schleiermacher, I note certain junctures between hermeneutics (the modern foundations of which were legitimized by Schleiermacher), Bakhtin's metalinguistics, and Benveniste's theory of discourse, reading Schleiermacher's theory of the text as a source of a theory of discourse. In addition to introducing the fundamental concept of enunciation, my excursus on Schleiermacher also suggests the possibility of approaching the non-egological concept of the subject with key insights of Benveniste's theory of enunciation, in particular his postulate about subjectivity in speech. This is followed by another short excursus in which I schematically illuminate the contemporary problematics of the concept of the subject in philosophy and social sciences.

My final preliminary question addresses these problematics from the perspective of genre theory. The question that must be asked is whether the current, albeit less radical anti-essentialism in genre theory justifies the problems

proposed in the monograph. From this I conclude that, along with the necessity of rethinking the concept of the lyrical subject to which poetic texts have drawn attention through history, contemporary methodological and epistemological changes in genre theory also encourage its reconceptualization. I believe that, from the standpoint of contemporary genre studies, it is reasonable to borrow the principle of prototypes and family resemblances to reflect on the lyrical subject and shift the parameters of the debate away from the universalistic approach within the context of genre studies.

In the second section of the book, I continue to outline key modern stages of the conceptualization of the subject in poetry. I identify fragments from certain perspectives (including those of Novalis, Hegel, Nietzsche, T. S. Eliot, Pessoa, and Michaux) that encourage a new theorization of subjectivity in poetry. In the subsequent chapter of this section, I take a detailed look at the literary-morphological concept of the lyrical subject in the twentieth century (in Hamburger, Stierle, Easthope, and Kos), and demonstrate my position of expanding the concept of the lyrical subject without limiting myself to the monological model of poetry. I also present a survey of several new approaches to the theoretical treatment of the lyric subject in the German and French traditions, where the problem has received the most treatment in recent decades. I do not discuss these new approaches in detail, but provide in subsequent sections a logical and critical synthesis of certain original studies that do not belong in research areas that deal exclusively with poetry. In this way, I propose more robust arguments on the speculative level to reconstruct the lyrical subject and expand the concept. I take into account a range of perspectives from not only literary studies but also linguistics, philosophy, anthropology, and sociology, which allows me to establish new assumptions and facilitate a more profound theoretical perspective on the subject in the poem.

Similar to certain contemporary perspectives on this problem (especially those of Hühn and Rodriguez), my research makes use of narratological concepts. However, this serves above all as an applicative extension of the more fundamental dimension of my study. I attempt to substantiate the use of certain narratological instruments from the speculative standpoint. From one perspective, the contemporary narratological turn in the study of poetry, in addition to the turn toward narrativity in modern and contemporary poetic practices, also substantiates methodological insights into the loosening of bor-

ders between genres. It is also possible to shed light on the applicability of narratological concepts in poetry from the standpoint that narrativity is one of the most fundamental characteristics of the human structuring of the world and, as Paul Ricoeur argues, of selfness through the process of narrative identity. The second aspect that illuminates the narratological turn is Benveniste's theory of discourse and its twofold layering of enunciation and the enounced, or, *histoire* and *discours*, which has formed the basis of classical narratology.

In the third part of this section I provide an outline of phenomenological (Staiger, Rodriguez) and psychoanalytical (Kristeva) perspectives on subjectivity in the poem. Despite crucial discrepancies that arise due to differences in the philosophical foundation of these theories, the common denominators of these thinkers' interpretations of poetic subjectivity are non-reflexivity, affectivity, and the non-thetic and pathic. Later on, in the central part of my book, where I address the non-egological concept of the individual and the dynamics of pre-reflexive and reflexive self-consciousness, my conclusions approach these common denominators despite certain differences as I focus on the presence of the dialectics of the reflexive and non-reflexive subjective modes in the poem.

In the central section of the book, I present and confront several approaches that postulate the processuality and singularity of the intersubjective or trans-subjective event of the text as discourse, as well as the unfixed, eventual, and dialogic nature of subjectivity, the bridge between them being Benveniste's postulation of the eventual and interindividual construction of subjectivity in speech. The plurality of subjective instances in discourse is more sharply outlined throughout the arc of the argument in this section; from Ricoeur's theory of the processuality of narrative identity, and the dialectics between the subjective principles of *idem* and *ipse*, Foucault's author-function as the regulative principle of the irreducible plurality of egos in discourse, Lotman's viewpoint, Bakhtin's dialogism, and Ducrot's linguistic formalization of enunciative instances, Benveniste's subject of enunciation and subject of the enounced, and Henri Meshonnic's expansion of the subject of the poem from enunciative instances to the totality of the poetic discourse with his concepts of rhythm, continuity, and *recitative*.

On the basis of a synthesis of the research sources in the third section, I take a detour in perspective from the traditional lyrical subject to the poetic subject.

The poetic subject is understood as the discursive-anthropological and artistic concept of the subject in the poem as discourse. I arrive to this standpoint on the basis of the transition to the conceptual field of discourse or enunciation, namely by considering the findings that build the following conceptual pillars: discourse – enunciation, the twofold layering of the text, subjectivation of speech, dialogism, identity as non-identity, pre-reflexive and reflexive modes, structural similarities of the disposition of the text and the disposition of the individual, the poem as the uttermost subjectivation of speech, generalized *signifiance* in enunciation, and the concept of the rhythm as the configuration of subjectivity, transsubjectivity, or intersubjectivity.

I understand the poetic subject as a multiple *dispositif* which in the event of the poem is configured in various layers of the system of poetic discourse. In each new enunciation of the poem as something intersubjective (or transsubjective), this kind of *dispositif* creates a singularity based on variously activated subjective foci. These are configured not only in the semantic-lexical and enunciative layers of the text, as they capture the entirety of discourse, including its “sensual-material” dimensions. This occurs on the basis of two subjective modes inscribed in the text: the reflexive, which allows entry into language, and the pre-reflexive, which includes the bodily dimension of subjectivity. I implement these modes on the basis of findings related to the pre-reflexive (Schleiermacher, Novalis, Frank), pathic, and affective (Benveniste, Rodriguez) poles of subjectivity, its power of presence in art (and especially in poetry), and of findings related to the bodily dimensions of artistic discourse (Meschonnic, Merleau-Ponty, and Kristeva). The poetic subject therefore transcends the traditional literary-morphological frame of the lyrical subject. At the same time, this reconceptualization implies the differentiation of the levels of poetic discourse. Its logical consequence is the expansion of the literary-morphological lyrical subject into the subjective configuration of the poem.

This shift of perspective from the lyrical subject to the subjective configuration of the poem does not mean that the lyrical persona, which is the traditional lyrical subject, is no longer at the center of the constellation and thus loses its role as the center of gravity. Rather it represents a shift toward a more centrifugal perspective, a withdrawal from the gravitational center, which finally enables us to register different layers of the text even in cases when the lyric persona is clearly the vertical axis of the poem and also the apparently inte-

grative instance of all other configurative layers. At the same time, this allows me to analyze the poetic subject in cases where a centralized model of subjective configuration is missing, which mostly, though not exclusively, is a case in modern poetry.

This introduces a shift in the study of particular historical formations of poetic subjectivity that defines the relation of the poetic subject to the extra-poetic subjectivity in a particular historical formation. Such an approach is no longer limited to the study of the lyrical persona (which still represents the central meeting point with extrapoetic subjectivity), as attention is directed toward other, seemingly marginal, elements of the poetic discourse that, through a variety of strategies, establish the identity of the text-discourse and its subject. This reveals a very different picture from what was offered by previous inquiries into these relations, as they took place exclusively through the analysis of the lyric persona.

From the standpoint of the formal layering of subjective instances in the poetic discourse, it is necessary to distinguish between the empirical author and the empirical reader, on one side, and discursive instances, on the other. At the highest discursive level, I find the instance of the textual subject, which is neither the carrier of speech on any level of enunciation nor the lyrical persona but a concept that corresponds to the narratological reconceptualization of the implicit author. The textual subject is a negatively defined instance because the reader must define it in negative terms, in particular through the discrepancies between the structure of the text and the content of the enunciation, that is, through textual inconsistencies and contradictions.

From my perspective, an important aspect of the textual subject is Meschonnic's notion of *recitative*, which is configured in the "sensual-material" layers of the discourse and inscribed in the *signifiance*, which is not located solely in semantic-lexical meaning. I understand the *recitative* as the instance in which the pre-reflexive and bodily charge of the poem is contained to the greatest extent.

Located on the next level of the poetic discourse is the subject of enunciation, in the sense of the lyrical voice that does not necessarily have the effect of a subject or person, and corresponds to the concept of narrator or narrative voice in narratology. On the level of poetic story or diegesis, which can also include

speech and is always located under the enunciative level of the subject of enunciation, is the persona which can be the speaker (the subject of the enounced) or not. Also, when the subject of the enounced and the subject of enunciation are seemingly identical, it is necessary to make a distinction in accordance with Benveniste's theory.

In diegesis, I find other subjective focal points which do not necessarily receive the effect of the person or the voice. As they are dissipated in the poetic diegesis, they often become carriers of pre-reflexive, affective elements (personifications, symbols, allegory, landscape, etc.). On all levels of the poetic discourse, focalizations and points of view are formed as aspects of perspectivization; these are not the material sources of speech but focal points, to which I attribute perceptive, cognitive, psychological, affective, and judgmental processes.

In the concluding, analytical section, I present two case studies in order to examine elements of subjective configuration. In the first case study, I examine troubadour poetry and its subject as a historically distant corpus of texts, and determine the connection between the poetic subject of the troubadours – the manner in which it is constructed, articulated, and configured – and certain medieval philosophical concepts of subjectivity. In the second case study, I analyze and interpret Henri Michaux's long poem *La Ralentie* (The Woman in Slow Motion) and its entire subjective configuration. At the end of my book, I provide an outline of the elements of subjective configuration and present a chart of a number of examples from both Slovenian and world literature as an addendum.



STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

Doslej izšlo:

2004

1. Drago Šega: Literarna kritika
2. Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature

2005

3. Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
4. Matija Ogrin, ur.: Znanstvene izdaje in elektronski medij (zbornik)
5. Vid Snoj: Nova zaveza in slovenska literatura

2007

6. Tone Smolej: Slovenska recepcija Ęmila Zolaja (1880–1945)
7. Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji
8. Marijan Dovič: Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu
9. Tomo Virk: Primerjalna knjiŹevnost na prelomu tisočletja: kritični pregled

2008

10. Marko Juvan, Darko Dolinar, ur.: Primerjalna knjiŹevnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk (zbornik)
11. Vita Źerjal Pavlin: Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja

2009

12. Jelka Kernev Źtrajn: Renesansa alegorije: alegorija, simbol, fragment

2010

13. Ivan Verč: Razumevanje jezikov knjiŹevnosti
14. Luka Vidmar: Zoisova literarna republika: vloga pisma v narodnih prerodih Slovencev in Slovanov

2011

15. Alenka Koron, Andrej Leben, ur.: Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju (zbornik)
16. Andreja Perić Jezernik: Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza

2012

17. Gregor Kocijan: Slovenska kratka proza 1919–1929
18. Marko Juvan, ur.: Svetovne književnosti in obrobja (zbornik)

2014

19. Alenka Koron: Sodobne teorije pripovedi

2016

20. Marko Juvan, ur.: Prostor slovenske književnosti (zbornik)
21. Andrej Zavrl: Christopher Marlowe, kanonični odpadnik
22. Marijan Dović, ur.: Kulturni svetniki in kanonizacija (zbornik)
23. Andraž Jež: Stanko Vraz in nacionalizem: od narobe Katona do narobe Prešerna

2018

24. Darko Dolinar: Slovenska literarna veda od Trubarja do druge svetovne vojne

2019

25. Varja Balžalorsky Antić: Lirski subjekt: rekonceptualizacija

ISSN 1855-895-X



<http://zalozba.zrc-sazu.si>

21€