

Jelka Kernev Štrajn

Renesandsa alegorije

Alegorija, simbol,
fragment

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

O knjigi

Tema knjige je v teh utilitarističnih časih videti hermetična in eksotična, videti je brez povezav z realnostjo in povsem nekoristna. Toda besedilo v resnici govori o sami konstituciji dojemanja sveta v različnih zgodovinskih, socialnih in kulturnih okoliščinah in v različnih epistemoloških situacijah: in to dojemanje je bilo, odkar obstaja refleksija, na eni strani stvar obvladovanja „duhovnega« sveta, na drugi pa prizadevanj, da bi razumeli njegovo delovanje in substanco.

Knjiga raziskuje usodo štirih terminov – alegorije, simbola, znaka, fragmenta –, ki enkrat nastopajo kot analitično-spoznavni koncepti, drugič kot elementi izjavljalne prakse, tretjič kot legitimizacijske reference. Ne njihove evolucije, ki obstaja v glavnem na ravni denominacij, čeprav je mogoče ugotoviti diskontinuirane evolucijske sekvence in različna retroaktivna navezovanja na koncepcije iz kontekstov iz preteklosti (od refleksivnih in teoretskih do legitimacijskih, ki jih je največ), ki so tako del raziskovanega predmeta ali konstrukcija ideoloških oprijemališč, odvisno od epistemološke pozicije tistega ali tistih, ki izdelujejo interpretacijski diskurz.

Tudi tedaj, kadar se zdi, da se posamezne teme ponavljajo, se ponavljajo v drugih kontekstih in v drugačnih parametrih. To seveda najboljše ilustrira obravnavanje nosilne četverice pojmov, ki v delu nastopajo posamič ali skupaj v zelo različnih časovnih, civilizacijskih, logičnih, teoloških, filozofskih, semiotičnih in lingvističnih kontekstih in opredelitvah.

Iz recenzije dr. Draga B. Rotarja



ZALOŽBA
ZRC

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

RENEŠANSA ALEGORIJE

Alegorija, simbol, fragment

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana 2009

Studia litteraria

Urednika zbirke: Darko Dolinar in Marko Juvan

Jelka Kernev Štrajn

Renesansa alegorije: alegorija, simbol, fragment

Recenzent: Drago Braco Rotar

Oblikovanje: Ranko Novak

Stavek in prelom: Alenka Maček

Izdajatelj: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

Za izdajatelja: Darko Dolinar

Založila: Založba ZRC, ZRC SAZU

Za založbo: Oto Luthar

Glavni urednik: Vojislav Likar

Tisk: Littera picta, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 350 izvodov

Izid publikacije je podprlo Ministrstvo za kulturo RS

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:

<https://doi.org/10.3986/9789612541194>

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82.0:81'373.612.2

KERNEV-Štrajn, Jelka

Renesansa alegorije : alegorija, simbol, fragment / Jelka Kernev Štrajn. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009. - (Studia litteraria / Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU)

ISBN 978-961-254-119-4

244867584

Vsebina

7	Uvodna beseda
25	Alegorija in simbol. Opredelitev pojmov in selektiven pogled v zgodovino
25	Antična in srednjeveška pojmovanja
29	Razlika med klasično in krščansko alegorično interpretacijo
46	Alegorija <i>in verbis</i> in alegorija <i>in factis</i>
61	Romantika in weimarska klasika. O razmerju med alegoričnim in simboličnim načinom reprezentacije
89	Renesansa alegorije v 20. stoletju
89	De Manovo razumevanje alegorije in simbola
93	Kriegerjeva polemika z de Manovo teorijo alegorije
104	Benjaminova filozofija alegorije
124	Alegorija po Finemanu
131	Alegorija po Owensu – vprašanje fragmentarnosti
135	Žanrska problematika in vprašanje fragmenta. <i>Krst pri Savici</i> in <i>Božanska komedija</i>
140	Literarni fragment
151	O alegoričnem in simboličnem branju Prešernovega <i>Krsta pri Savici</i>
165	Poststrukturalistični pogled na funkcijo alegorije v <i>Božanski komediji</i>
177	Sklepna beseda
189	Bibliografija
201	Imensko kazalo
207	Summary

Uvodna beseda

Methode als Umweg

Walter Benjamin

BRALEC ALI BRALKA SE BRŽKONE že ob prelistavanju pričujoče publikacije in ob bežnem pogledu na vsebinsko kazalo utemeljeno sprašujeta, kaj imajo skupnega tako različna dela, kot so denimo Pavlova tipološka interpretacija *Stare zaveze*, razprava Psevdo-Dionizija Areopagita o angelih, Benjaminova subtilna razmišljanja o nemški baročni žaloigri, dekonstrukcijsko in protidekonstrukcijsko usmerjene razprave modernih teoretikov, Keatsova *Oda slavcu* (*Ode to a Nightingale*, 1817), Prešernov *Krst pri Savici* (1836), Dantejeva *Božanska komedija* (*Divina commedia*, 1307–1313) ter za nameček še Courbetova slikarska mojstrovina, znana pod naslovom *Slikarjev atelje. Realna alegorija, ki določa fazo sedmih let mojega umetniškega in npravstvenega življenja* (*L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, 1854–1855). Odgovor je sicer jasen – povezujejo jih alegorija, simbol in fragment –, a ne pove prav dosti. Vsebinsko besedila, ki je pred nami, prej zamegljuje kot pojasnjuje, saj omenjeni pojmi pokrivajo tako razsežna območja vednosti, da zamišljeno razpravo nenehno potiskajo iz prvotno načrtanega literarnoteoretskega okvira.

Na osnovi povedanega bi lahko kdo sklepal, da je bila ambicija knjige napisati zgodovino alegorije, simbola in fragmenta ali vsaj zgodovino njihove rabe. Zato moram že takoj na začetku opozoriti, da to nikakor ni namen. O vsem tem namreč že obstaja obsežna literatura, res pa je, da ob precej sistematičnem pregledovanju množice publikacij na to temo ni bilo zaslediti nobene, ki bi področje zares izčrpno obdelala v monografski obliki. Obstajajo zajetne študije, ki obravnavajo posamezna obdobja recepcije simbola in alegorije ter različnih pojmovanj fragmenta, izčrpno zgodovino njihovih razmerij pa bi najbrž zaman iskali. A temu se niti ne kaže čuditi, saj bi takšna monografija morala zaobseči nič manj kot celotno vednost, nakopičeno v tisočletjih. Kljub temu se zgodovinskemu vidiku nisem niti

mogla niti hotela ogniti, čeravno je bilo moje zanimanje sprva usmerjeno predvsem v teorijo.

Ta pa terja neogibno soočenje z vprašanjem metode, zlasti če imamo opraviti z zelo raznorodnimi besedili. Ker je metoda praviloma precej odvisna od predmeta obravnave, je jasno, da je v našem primeru lahko samo digresivna oziroma ovin-kasta. V prid tej odločitvi govori predvsem dejstvo, da sta metodo »kot ovinek« vrhunsko, a hkrati neodvisno drug od drugega razvila Benjamin in Freud, v zahodni filozofski misli pa je vsaj latentno navzoča že od Nietzscheja (*Jutranja zarja* /*Morgenröte*/, 1881). Poleg tega je digresivnost lastnost mnogih sodobnih tako imenovanih poststrukturalističnih razprav, kar pomeni, da izhodišča pričujoče obravnave ni mogoče označiti drugače kot z izrazom poststrukturalistično, četudi se zavedam, da je to nekakšen izhod v sili. Ta trenutek še nihče ne more z gotovostjo vedeti, ali se poststrukturalistični teksti še zmeraj nahajajo pod epistemološkim rezom predhodnega strukturalizma (Močnik 1989: 257) ali ne. Vsekakor drži, da je meja med strukturalističnimi in poststrukturalističnimi metodološkimi prijemi zelo porozna. Z oznako poststrukturalizem mislim na teoretsko smer, določeno z dekonstrukcijsko metodo, ki jo je na podlagi Derridajevih uvidov razvijal Paul de Man. Zanj se ve, da je izrecno zavračal sleherno teorijo, osnovano na kakršnemkoli koherentnem sistemu. Glede na to nameravam z uporabljenimi koncepti rokovati na podlagi lastnih uvidov, vendar vselej v povezavi z omenjenimi teorijami. A poudariti moram, da se moji koncepti niso oblikovali samo ob teoretskih tekstih, ampak tudi ob konkretnih literarnih delih, med drugim predvsem ob Prešernovem *Krstu pri Savici* in Dantejevi *Božanski komediji*, a tudi ob kritičnem sprotnem spremljanju najsodobnejše književne produkcije na Slovenskem, zlasti poezije. Od tod tudi ideja o tem, da bi preučitev razmerij med alegoričnimi in simboličnimi postopki v literaturi morda lahko nekoč v prihodnosti omogočila izdelavo novega oziroma prenovljenega metodološkega orodja za vrednotenje literature. A do tod je še daleč; zato bralcem in bralkam priporočam, naj pričujoče delo berejo kot zgolj neke vrste prvo stopnico ali predstopnjo – Friedrich Schlegel bi dejal *Vorstufe* –, usmerjeno k nemara preveč stremljivemu cilju.

A da bi zares dojele, o čem bo tekla beseda, se je vredno obrniti na zgoščenost pesniške govornice, v tem primeru kar na Tomaža Šalamuna, ki svojo pesem *Perzija* iz zbirke *Sinji stolp* začena z dvostišjem: »Ko sem skočil na rešeto, je rešeto / obolelo. Beseda se je poslovila od mesa.« (Šalamun 2007: 39; podčrtala JKS) Ta verz, če ga osamimo, zlahka razglasimo za programski verz moderne alegorije, saj več kot jasno spregovori o ločitvi znaka od referenta. To pa je, nekoliko poenostavljeno povedano, osnovna značilnost moderne alegorije. Alegorija (ob njej pa

tudi fragment) je torej reprezentacijski način razhajanja in razdvajanja, simbol pa, nasprotno, spajanja in sovpadanja. Natanko za to gre – če nekoliko poenostavimo: za razmerje med znakom in referentom, med besedo in stvarjo; razmerje, ki seveda ni za vselej zakoličeno, ampak se spreminja v času.

Eni od zgodovinskih variacij tega spreminjanja bo skušalo slediti, naše po ovinkih speljano razmišljanje. Če se še za hip zadržimo pri Šalamunu, ki sicer ni predmet pričujoče obravnave – do motrenja njegove poetike je namreč še dolga pot, ki je tu ne nameravamo prehoditi –, je treba opozoriti, da na Slovenskem ta tematika ni povsem nova, saj jo je načel že reizem, to je način pisanja, ki ga je intenzivno prakticiral del slovenske pesniške avantgarde iz šestdesetih let 20. stoletja, teoretsko pa je smer utemeljil Taras Kermauner. Ob tem se vse prerado pozablja, da v nasprotju z drugimi podobnimi oznakami reizem ni bil zgolj stil neke modernistične smeri (v Franciji na primer znane pod imenom »novi roman«), ampak je v ustvarjanje in dojemanje zahodne umetnosti prinesel zgodovinski prelom, ki je temeljil prav na problemu razmerja med literarno besedo in stvarjo in o katerem doslej še nihče ni izrekel zadnje besede. Poglavitna zasluga reistične poetike je bila, na hitro in poenostavljeno povedano, da je radikalno prelomila s poezijo, utemeljeno na simboličnih postopkih, in tudi v poezijo, ne samo v prozo, uvedla alegorični način reprezentacije.¹

Ravno to je eden od razlogov, zavoljo katerih sem v naslovu postavila alegorijo na prvo mesto. Gotovo pa jih je še več. Najpomembnejši med njimi je pojav, ki ga lahko utemeljeno imenujem renesansa alegorije v 20. stoletju. Razvijal se je skupaj s tistimi obravnavami umetnosti, ki so se razbohotile v času po zatonu novega kritištva (*new criticism*) v ZDA ter ob koncu »zlate dobe strukturalizma« v Evropi, odlikujejo pa jih avtorji, kot so Paul de Man, Craig Owens, Joel Fineman, J. Hillis Miller, Barbara Johnson, W. J. T. Mitchell, Roland Barthes, Julia Kristeva in mnogi drugi. Vendar o alegoriji, bodisi kot tekstni strategiji bodisi kot alegorični interpretaciji, ni mogoče izreči nobene relevantne sodbe, dokler je ne dojamemo tudi zgodovinsko, ne le teoretsko.

Pogled je torej treba usmeriti v preteklost, a ne prav daleč, saj se ustavi že pri Charlesu Baudelairu. Njegova poezija sicer ni mišljena kot predmet tukajšnje obravnave, a je z vidika problematike, o kateri bo tekla beseda, tako zelo pomembna,

¹ Ob tem je treba opozoriti, da za oznako reističnih postopkov v tistem času, se pravi v sedemdesetih letih 20. stoletja, niso uporabljali izraza alegorija niti kakšne druge retorične figure. Tedanji interpreti so si pomagali predvsem z eksistencialističnim izrazjem.

da po eni strani ni mogoče mimo nje kar tako, po drugi pa sem ugotovila, da so se raziskave simboličnih, alegoričnih in v zadnjem času tudi fragmentarnih izraznih načinov Baudelairove literarne ustvarjalnosti tako namnožile, da bi, če bi hotela upoštevati vsaj najrelevantnejše, nikakor ne mogla ostati v okviru individualnega dela. Zadregi sem sklenila odpomoči tako, da si Baudelairovo poezijo prisvojim kot medbesedilno referenco, ki je prisotna na način odsotnosti in v tem tekstu označuje prazno mesto v smislu »knjige, ki še pride«, to je mesto reflektiranja necelosti, neizrekljivosti in nemožnosti polnega pomena.

In zakaj Baudelaire? Preprosto zato, ker je prav on odigral vlogo vmesne, prelomne figure, ki po eni strani napoveduje modernistične struje in teoretske spore v pesništvu in literarni kritiki 20. stoletja (na primer nasprotja med predstavniki novega kritištva in dekonstrukcije), po drugi pa deluje kot zgoščen poetični spomin na pesniško izročilo od srednjega veka do romantike. Zlasti nemški romantiki (F. Schlegel, Novalis, E. T. A. Hoffmann) so bili vseskozi temeljna referenca Baudelairove estetike, tudi tiste, na podlagi katere so nastale njegove *Pesmi v prozi* (*Petits Poèmes en prose*, 1869) in programski uvod, s katerim jih je pospremil. V njem pesnik topla priporoča novi literarni žanr, utemeljen na postopku fragmenta, ki omogoča poljubno krajšanje, daljšanje in rezanje tekstov, kjerkoli se komu zahoče, kjer je mogoče glavo zamenjati za rep in narobe. Ni treba posebej poudarjati, da je prav s temi ugotovitvami na široko odprl pot alegoričnim načinom v umetnosti 20. stoletja, a ne le v umetnosti, tudi v teoriji (najprej Benjaminovi). Baudelaire do teh spoznanj ni prišel čez noč, ampak postopoma; zares pozorno bralstvo jih lahko zazna že marsikje v *Rožab zla* (*Les fleurs du mal*, 1857). V tem smislu je eno najzgovornejših mest najti v pesmi *Spleen LXXVI*, kjer se beseda »vers« (v pomenu verzov) iz tretje vrstice: »De vers, de billets doux, de procès, de romances«² proti sredini pesmi spremeni v »vers« (v pomenu črvov): »Ou comme des remords se trainent de long vers / Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.« (Baudelaire 1980: 53)³ Besedilo, ki sprva govori o »verzih« v pomenu stihov, potem pa o »pokopaliških črvih«, je mogoče interpretirati bodisi kot evokacijo enega od literarnih obič mest (sopostavljanje in protipostavljanje visokega in nizkega, lepega in grdega)⁴ ali pa kot aluzijo na to, da se verzi (metafora za simbolični izrazni način) počasi umikajo črvom (metafora za alegorični in fragmentarni izrazni način). Črvi so namreč tisti, ki načenjajo popolno telo, pri čemer tu ni pomembno, ali gre za

² Dobesedni prevod: Verzi, ljubezenska pisma, dokumenti, pesmi.

³ Dobesedni prevod: Kjer se kot obžalovanja vlečejo dolgi črvi / Ki se vselej lotevajo mojih najdražjih mrtvih.

⁴ Na to obče mesto mimogrede opozori tudi Jauss (1998: 497–508).

tekst kot telo ali za skulpturo telesa ali pa za popolno človeško telo. Ti verzi, ki so hkrati črvi, so namreč prvi znanilci odmiranja organskega telesa-teksta in spremijnjanja tega v anorganskost, natančneje, antiorganicističnost modernega fragmenta. *Spleen LXXVI* lahko torej beremo kot napoved modernega literarnega fragmenta, dokončno oblikovanega v *Pesmih v prozi*, iz katerih se je (če parafraziram Benjaminina) dionizična, mitična, obredna komponenta povsem umaknila in prav s tem umikom napovedala tako modernistično literaturo 20. stoletja kot tudi renesanso alegorije in literarnega fragmenta.

Toda če hočemo razumeti, kaj je omogočilo te temeljne premike, se bo treba zazreti še dlje nazaj v zgodovino; če že ne do Platonovega *Kratila*, pa vsaj do stikov. Razmerje med alegorijo in simbolom zadeva zgodovinski razvoj odnosov med časom in teksti in način njihovega interpretiranja. Soočiti se bo torej treba z odločilnim, čeprav v teoriji in zgodovini nemalokrat spregledanim dogajanjem znotraj dolge tradicije zahodnega mišljenja; tj. s področjem, ki ni samo nepregledno, ampak tudi interdisciplinarno.

Ljudem namreč že od nekdaj ne da miru vprašanje, kako je z besedami in stvarmi, kaj je z *res* in kaj je z *verba*, v kakšnem razmerju so izjave in tisto, na kar se nanašajo, kakšne nevidne niti se spletajo med posnetkom in izvornikom, med podobo in upodobljenim, med fakti in fikcijo, med znakom in pomenom, med mislijo in njenim izrazom in ne nazadnje med delom in celoto. Zato se bo naš razmislek gibal med literarno teorijo in zgodovino, med eksegezo in filozofijo jezika, med poetiko in semiotiko. Vrtel se bo na zmuzljivem terenu okoli pesniškega znaka in fenomena literarne reprezentacije, ki se neposredno navezuje na problem razmerij med spoznavno, etično in estetsko razsežnostjo literarnega dela in na našo osrednjo topiko, to je na vprašanje simbola in alegorije ter na pojav literarnega fragmenta.

Vsakdo, ki se je že kdaj lotil opredeljevanja literarne reprezentacije in jo skušal teoretsko utemeljeno razmejiti od sorodnih pojmov, kot so odsevanje, predstavljjanje, prikazovanje, posnemanje, ve, kako neobvladljivega problema se loteva.⁵ Zato bosta na tem mestu spet dobrodošla primera iz literarne tradicije. Tokrat nas

⁵ Denimo Derrida je ugotovil, da je reprezentacija uvedla možnost prevare v svet znakov in potemtakem tudi v dejanski svet (Derrida 1986: 9), iz česar je mogoče sklepati, da gre za delovanje, ki je nasprotno resnici; Benjamin pa je zapisal, da je resnica možna samo kot reprezentacija (Benjamin 1991c: 209). – Braco Rotar v razpravi o Courbetovi »realni alegoriji« ločuje med »mehanizmom reprezentacije« in »mehanizmom odsevanja« (Rotar 1981: 96–98). Več o tem gl. v sklepnih besedi.

bo iz zadrege rešil Gustave Flaubert, ki je 16. januarja 1862 takole potožil v pismu Louise Collet:

To, kar se mi zdi lepo, to, kar bi rad naredil, to je knjiga o ničemer. Knjiga brez zunanjih navezav, opirala bi se sama nase z notranjo močjo svojega stila, tako kot se zemlja, ne da bi jo kaj podpiralo, drži v zraku. Knjiga, ki skorajda ne bi imela vsebine, ali vsaj, da bi bila vsebina skoraj nevidna, če se to da. Najlepša dela so tista, v katerih je najmanj snovi; bolj kot se izraz približa misli, bolj kot se beseda prilepi nanjo in izgine, lepše je. Mislim, da bo umetnost v prihodnje šla v to smer. [...] Oblika, ki postaja čedalje prožnejša, slabi; opušča sleherno obredje, pravilo in mero; zapušča epiko zavoljo romana, verz zavoljo proze; ne pozna več nikakršne pravovernosti in je svobodna kot volja slehernega, ki jo proizvede. (Flaubert 1933: 345)⁶

S temi besedami je bržkone izrazil tiho željo vseh tistih umetnikov, ki jih je ustvarjalni proces privedel tako daleč, da so smisel svojega dela uzirali samo še v radikalni obrnjenosti dela samega vase in v popolni prekinitvi z zunajjezikovno stvarnostjo. Toda Flaubert v tem pogledu ni bil prvi, že pred stoletji ga je prehitel najzgodnejši med trubadurji Viljem IX. Akvitanski, ki je takole zapel:

Ferai un vers de dreit rien:
non er de mi no d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enens fo trobatz en durmen
sus un chivau.

Naredil bom pesem o prav ničemer:
ne o meni ne o kom drugem,
ne o ljubezni ne o mladosti,
ne o čem drugem ne bo,
saj je bila vendar zložena, ko sem
jahal na konju dremajoč.

(Viljem IX. Akvitanski 1973: IV, v. 1–6; nav. po Jauss 1998: 67–68)

⁶ »Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien. Un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient en l'air. Un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins dont le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. [...] La forme, en devenant habile, s'atténue; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit.«

Tako je ta trubadur med prvimi, če ne sploh prvi, iz »petja o petju« naredil osrednjo temo poezije (Jauss 1998: 67) in hkrati izrazil željo po ubeseditvi zgolj nič, željo, ki je, kot vemo, obsedala predvsem moderniste. A priznati je treba, da, kar zadeva Flauberta, ni ostalo zgolj pri želji; svojemu cilju se je – morda bolj, kot je sam mislil – približal že v romanu *Skušnjava svetega Antona* (*Les Tentations de Saint Antoine*, 1874), še bolj pa v poznejšem tekstu *Bouvard in Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881). Odtlej literarna zgodovina beleži čedalje več piscev, ki so stremeli k istemu cilju. Nekateri med njimi, na primer Joyce z romanom *Finnegans Wake* (Finneganovo bdenje, 1939), so bili pri tem tako uspešni, da so prekosili tako Flauberta kot tudi starega akvitanskega mojstra. Omeniti pa kaže tudi sodobnega slovenskega pesnika Milana Jesiha, ki nazorno tematizira prav ta problem, in sicer najzgovorneje v tercinah soneta *Ko berem Süskinda Parfum*, si mislim:

naj pevec drug prevzame to zalogo,
popiše nepospravljeno skladišče
in v kaosu, igraje, red poišče,

izražen s formo, jasno, čisto, strogo –
če Bog ni proti, bo pognalo seme
najvišje pesmi: pesmi o ničemer.

(Jesih 2001: 125)

Želja pisati o ničemer je problematična že zato, ker si je težko zamisliti znak, ki ničesar ne označuje oziroma označuje in predstavlja zgolj samega sebe. To je namreč v protislovju z njegovo izvirno naravo, da stoji za nekaj drugega (*aliquid pro aliquo*). In vendar moderna literarna semiotika, vsaj od formalizma naprej, pozna tudi avtoreferencialni (samonanašalni) in celo avtopoetični znak. Avtoreferencialnost je nasprotje aloreferencialnosti, kjer se znak, kot je v navadi, nanaša na nekaj, kar ni sam. Med avtoreferenco in aloreferenco obstaja razmerje postopne kontinuitete. Dejansko so avtoreferencialni elementi navzoči v marsikaterem označevalnem sistemu. Če vzamemo Jakobsonov model, sta čisto aloreferencialni samo konativna in referencialna funkcija, na primer emotivna funkcija je bolj avtoreferencialna kot aloreferencialna (Jakobson 1989: 159).⁷ Poetični znak, ki ga določa samonanašalnost, je simbolični znak. Zanj je značilno, da je čista navzočnost, da je ves njegov

⁷ Ne glede na to se je treba vseskozi zavedati, da je sleherni reprezentacija produkt kognitivne aktivnosti (stoiki, Avguštin, Peirce), da je na delu proces, kjer gre po eni strani za dejavnost subjekta, po drugi pa za informacijo o svetu-objektu. Nekaj torej stoji za nekaj drugega, namenjeno nekemu oziroma za nekoga. Reprezentacija je torej predvsem relacijski pojem. In vse, kar bomo še povedali o načinih reprezentacije, se pravi o različnih tekstnih strategijah, bo moralo graditi na tem temeljnem spoznanju.

pomen vsebovan v njegovi zvočni ali likovni podobi, gre torej za popolno poenotenje znaka in referenta, kar je seveda nemogoče. Je idealni cilj, ki so si ga postavili nekateri pesniki. V tem pogledu je verjetno najdlje prišel simbolist Stéphane Mallarmé, kot je že leta 1971 ugotovila Gayatri C. Spivak. Njegov poskus je imel daljnosežne posledice za teorijo znaka, za modernistično umetnost in za načine interpretacije slednje. Alegorični znak pa, nasprotno, razkorak med znakom in pomenom poudarja, saj omogoča njegovo reprezentacijo, in sicer tako, da lahko karkoli označuje karkoli drugega. Gre torej za čisto konvencionalnost. Lahko bi rekli, da je učinek alegorije toliko večji, kolikor večja je razdalja med označevalcem in označencem (Spivak 1971: 427). Danes vemo, da stvari niso tako enostavne, kot zatrjuje G. C. Spivak, avtoreferencialnost simbola je res neke vrste nasprotje aloreferencialnosti alegorije, vendar med njima obstaja odnos postopne kontinuitete.⁸ S tem spoznanjem se razmerje med simbolom in alegorijo še dodatno zaplete.

Želja pisati o ničemer ni namreč nič drugega kot hrbtna stran prastarega človekovega prizadevanja po izražanju neizrazljivega in ubesedovanju neubesedljivega. Obema željama je skupno, da sta neuresničljivi in da obe, čeprav vsaka po svoje, tematizirata problem umetniške reprezentacije, natančneje, njeno krizo, ki je vselej neogibno tudi kriza umetniškega znaka in s tem kriza pesniškega jezika.

Beseda *kriza* (iz nem. *Krise* in lat. *crisis*, ta pa iz gr. *krísis* oz. *krinein*) je v zvezi s pomeni soditi, poskušati, kritizirati (Snoj 2003: 325). Zaznavna je kot napetost, težava ali simptom, da nekaj ne deluje tako, kot bi moralo. Toda ta simptom je lahko tudi znamenje spremembe, ki se utegne pozneje pokazati kot pozitivna. Kriza reprezentacije nastane vselej, ko začenjajo nova komunikacijska sredstva spodrivati stara.

Beseda *reprezentacija* (iz lat. *repraesentatio*; Snoj 2003) izvira iz pomenov narediti navzoče ali vidno ali nekaj na novo predstaviti, narediti stvari prisotne, prinesiti jih v bližino itn., pa tudi pojaviti se na sodišču, se narediti navzočega ali pa, kar je za nas najpomembnejše, zamenjavo enega objekta z drugim. Ta zadnji pomen je izvor sodobnega pomena reprezentacije, izoblikoval pa se je šele v 14. stoletju. To, kar reprezentacija pomeni danes, je v 17. in 18. stoletju pomenila *ideja* v smislu neposredne vsebine zavesti. Poleg tega samostalnik *reprezentacija* oziroma glagol *reprezentirati* pomeni imeti pravico, da nekdo ali nekaj nekoga ali nekaj predstavlja, pravico, da nekdo ali nekaj v najvišji meri posreduje lastnosti nekoga ali nečesa, da nekoga ali nekaj vnovič prezentira; izraz *prezentacija* pa označuje nekaj, kar je nepo-

⁸ Več o tem bomo izvedeli v 3. poglavju ob Finemanovi teoriji alegorije.

sredno navzoče in ne potrebuje nikakršnega posredovanja. Reprezentacija se torej nanaša na določen semiotiski proces, ki je vselej nekomu namenjen, sicer je brez smisla. To pa pomeni, da je o njej mogoče govoriti samo v povezavi z znakovnimi sistemi, saj gre vselej za to, da nekaj ali nekdo nekaj ali nekoga reprezentira zavoljo nečesa ali nekoga. Toda to ne bi bilo možno, če ne bi bil vmes dogovor. Zato se je treba vprašati, na kakšni osnovi je utemeljen dogovor, ki omogoča reprezentacijo.

Ta osnova je znak, ki ga po de Saussuru sestavljata označevalec in označenec, po Peirceu pa je znakovno razmerje trojno, vzpostavlja se med znakom, interpretantom in objektom.⁹ Poleg tega semiotika po Peirceu razlikuje tri tipe reprezentacijskih razmerij: ikonično, simbolično in indeksalno, toda ti tipi se med seboj ne izključujejo. Mimesis in imitacija sta ikonični obliki reprezentacije, ki presemeta razlike med sredstvi reprezentiranja (ikone namreč niso samo slike, ampak tudi zvoki in geste). Simbol v Peirceovem smislu implicira arbitrarno razmerje med znakom in objektom. Indeksalni znak je proizvod razmerja med vzrokom in učinkom, ikonični znak pa nastaja na osnovi podobnosti, vendar ta ni objektivna kategorija, pač pa subjektivno dejstvo. Temelji na Peirceovi kategoriji prvosti in objektne relacije. Prvost je to, zaradi česar bit obstaja znotraj znaka samega in brez razmerja do nečesa. Opazovalec namreč ikono realizira, ko se vanjo tako poglobi, da ne zaznava več razlike med resničnostjo in njeno upodobitvijo. Protislovnost ikone je v tem, da zavoljo triadne jezikovne relacijske strukture sodi v kategorijo tretjosti, zavoljo neposrednosti razmerja med znakom in reprezentirano realnostjo pa v kategorijo prvosti. To stanje je po Peirceu stanje semiotične degeneracije. Znak je degeneriran, ko je njegovo razmerje do objekta odvisno od lastnosti znaka samega pa tudi od subjekta, ki znak uporablja. Tako je ikona zaradi čutno utemeljenega razmerja podobnosti z objektom degenerirana oziroma motivirana, je nepopolna oblika ikone (prim. Peirce 2004: 16 in sl.; Justin 2004: 177–179), kar je znotraj Peirceove teorije ključnega pomena za literarni znak.¹⁰

Pri Saussuru razmerje razlik med označevalci pomeni, da se označevalec vključi v proces ustvarjanja pomena tako, da z drugimi označevalci vstopa v razlikovalno

⁹ Kot pravi Peirce: »Znak ali reprezentamen je nekaj, kar stoji za nekoga namesto nečesa v nekem oziru ali pristojnosti. Znak se na nekoga naslavlja, to pomeni, v umu te osebe ustvarja enakovreden ali pa morda razvitejši znak. Znak, ki ga ustvari, imenujem interpretant prvega znaka. Znak stoji namesto nečesa, namreč svojega objekta. Namesto svojega objekta ne stoji v vseh pogledih, temveč z nanašanjem na določeno vrsto ideje, ki jo včasih imenujem *temelj* reprezentamna.« (Peirce 2004: 10).

¹⁰ Na Peirceovo opredelitev ikone se navezuje Lotman, ki literaturo razume kot ikonično reprezentacijo (Lotman 2006).

razmerje. Znak, ki ničesar ne reprezentira oziroma reprezentira samo samega sebe, je take vrste, da spodbija samega sebe, je lacanovski prazni označevalec. Pomenil bi lahko samo nekakšen šum in se s tem postavil zunaj označevalnega sistema. Toda prazni označevalec ne more biti šum, pač pa je tista instanca, ki predvideva, da v označevalnem sistemu obstaja mesto, ki je nerepresentabilno. V tem smislu je zmeraj prazno, toda to je praznina, ki je označljiva, saj je znotraj označevalnega sistema. Je nekaj podobnega kot pascalovska ničla, je odsotnost števila, toda s poimenovanjem te odsotnosti ničlo spremenimo v število (prim. de Man 1981: 11; Laclau 2008: 95).

Že Platon je kazal temeljno nezaupanje do reprezentacije, ker je menil, da proizvaja nadomestke, in sicer povrh vsega nadomestke takšne vrste, da utegnejo zbuhati družbi škodljiva negativna čustva. Tudi sicer so reprezentacijska razmerja od nekdanj predmet različnih prepovedi, kaj se sme in česa se ne sme upodabljati ali govoriti. Poznamo celo zgodovinska obdobja, ko je postala vsakršna reprezentacija še posebej problematična, na primer med najbolj znanim obdobjem ikonoklazma v 8. stoletju v Bizancu ali pozneje – seveda v povsem drugačnem kontekstu – v času ekspresionistične umetnosti, ki je poskušala reprezentirati nerepresentabilno, na primer Boga, dušo in podobne stvari. A opozoriti kaže, da je pisava kot izrazno sredstvo pri tem vselej imela posebno mesto, saj se je lahko posluževala znamenj, kot so, denimo, hieroglifi.

V nemimetični abstraktni estetiki lahko predmet reprezentacije popolnoma izgine, ko se, kot ugotavlja ameriški teoretik W. J. T. Mitchell (1990: 15–16), umetniško sredstvo obrne k svojim lastnim kodom in se z medbesedilnimi postopki angažira v igri avtorefleksije. Mitchell, ki pojem reprezentacija očitno enači s pojmom posnemanje, vidi v tem obratu razpad literarne reprezentacije. Na tej točki se z ameriškim teoretikom ne moremo strinjati, kajti za nas sta reprezentacija in posnemanje različna pojma. Postopek posnemanja je način upodabljanja, ki briše razmerje med življenjem in umetnostjo, reprezentacija pa je proces, ki to razliko prej poudarja kot zabrisuje (prim. Rotar 1981).¹¹

Nemški zgodnji romantiki so se zelo dobro zavedali težav, povezanih z reprezentacijo in še posebej s prikazovanjem časa kot kontinuitete ločenih trenutkov, ki se upira sleherni obliki neposredne reprezentacije in jo je zato mogoče tematizirati le alegorično, se pravi na način, ki prepozna in priznava nepremostljiv razkorak

¹¹ To poanto, ključno za nadaljnje razvijanje naše teze, odlično ponazarja, kot se bo pokazalo v 4. poglavju, *Božanska komedija* v V. spevu *Pepla*.

med svetom stvari in svetom besed. To naj bi bila prava oblika poetične reprezentacije ali prava narava poezije, ki se, če Friedricha Schlegla in Novalisa nekoliko parafraziramo, poraja v prostoru med reprezentabilnostjo in nerepresentabilnostjo. Takšno pojmovanje alegorije je zelo blizu poststrukturalističnemu, de Manovemu, a morda celo nazorneje govori o nezmožnosti jezika, da bi prikazoval bodisi naravni svet bodisi absolut.

Leta 1800 je v tretjem zvezku *Atbenäuma* prvič izšel Schleglov sloviti *Pogovor o poeziji* (*Gespräch über die Poesie*), sredi katerega Lodoviko povzame predhodno razpravljanje z besedami: »[V]sa lepota je alegorija. Ravno zato, ker je najvišje neizrekljivo, ga lahko izrekamo le alegorično.« (Schlegel 1998: 162).¹² V nadaljnjih izdajah tega spisa med letoma 1800 in 1832 je Friedrich Schlegel besedo »alegorično« nadomestil z besedo »simbolično«. Ta zamenjava je najbrž nastala pod vplivom Creuzerja in Schellinga (de Man 1997: 188). Poznejše kritične izdaje Schleglovih del – denimo *Kritische Schriften und Fragmente* (Kritični spisi in fragmenti) v uredništvu Ernsta Behlerja in Hansa Eichnerja – so na to mesto spet postavile izraz alegorija, čeprav nekateri, na primer Hans Eichner, menijo, da Schlegel uporablja to besedo na mestih, kjer bi mi danes uporabili besedo *symbol* (nav. po de Man 1997: 188). To pa je, kot opozarja de Man, povsem neutemeljen sklep, kajti ravno beseda *alegorija* je tista, ki ustreza splošni problematiki *Pogovora*, saj nakazuje razkorak med pojavljanjem sveta v resničnosti in v jeziku (de Man 1997: 188). Friedrich Schlegel se sicer ni nikoli neposredno posvečal problemu razlikovanja med simbolom in alegorijo, toda ve se, da ni soglašal z antitetično, vrednostno obarvano obravnavo obeh pojmov pri Goetheju. Zavračal je predvsem njegovo racionalistično razumevanje alegorije. Sam je namreč izraz *alegorija* na nekaterih mestih uporabil tudi v povezavi z mističnim dojetanjem, na primer v zvezah »Mystik der Allegorie«, »mistika alegorije«, in »mystische Allegorie«, »mistična alegorija« (Sörensen 1972: 156).

Omenjeno nihanje med alegorijo in simbolom, ki kaže na Schleglovo terminološko neodločenost, je videti kot neznatna filološka uganka, v resnici pa odpira svojevrstven pogled na velik del zahodne zgodovine dojetanja umetnosti. Evocira namreč enega najslavitejših dogodkov zahodne kulturne zgodovine. To je Ojdipova rešitev sfingine uganke; dogodek, ki po Heglu zaznamuje konec simbolične umetnosti (egipčanske in vzhodne) in začetek prevlade klasične umetnosti. Kajti zgodovina umetnosti, ki je v skladu s Heglom zgodovina razvoja absolutne ideje,

¹² »[A]lle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.« (Schlegel 1988: 2/206)

je hkrati tudi proces, ko klasična oblika umetnosti neogibno spodriva simbolično. Hegel namreč pojmuje simbolično umetnost kot posredno in zato ne povsem ustrezno reprezentacijo, kar pomeni, da je njegov pojem simbola iz današnje postmoderne perspektive bližje alegoriji kot simbolu. Simbolično je za Hegla bolj iskanje kot pa dejansko reprezentiranje idealnega ali, z drugimi besedami, bolj prizadevanje, kako nekaj ustrezno prikazati, kot pa zmožnost resnične reprezentacije. Simbolna umetnost je torej mesto, kjer idealno še ni našlo oblike, tako da si še vedno prizadeva zanjo (Hegel 1970: I/76). Hegel s svojega etnocentričnega vidika razglasi za takšno vrsto umetnosti predvsem egipčansko in vzhodno umetnost, njen prototip pa vidi v sfingi, ki s svojo izrazito hibridnostjo pomeni simbolizacijo simboličnega (nav. d.: I/77–79).¹³ Pri tem je nadvse zgovorno dejstvo, da je Heglova raba izraza *simbolično* v nasprotju z rabo izraza pri njegovih romantičnih sodobnikih, na primer pri Schellingu, ki govori o enotnosti pomena in videza znotraj simboličnega reda in s tem utemeljuje estetsko avtonomijo zoper zahteve konceptualnega mišljenja.

Poleg tega je iz današnje perspektive Schleglovo terminološko nihanje mogoče videti tudi kot neke vrste daljnjo napoved postmodernega obrata v sodobni literarni in umetnostni produkciji, kjer je opaziti živahno renesanso alegoričnih postopkov in vzporedno z njimi tudi porajanje zmeraj novih reinterpretacij alegorije.

Večina raziskovalcev tega področja – Hans-Georg Gadamer je nedvomno med najpomembnejšimi –, ki alegorijo in simbol razumejo v smislu tekstnih strategij, meni, da je za nas samoumevno umetniško nasprotje med alegorijo in simbolom rezultat filozofskega razvoja zadnjih dveh stoletij. Johann J. Winckelmann, ki je odločilno vplival na estetiko svojega časa, ju na primer uporablja še sinonimno. Ta, pogosto sinonimna raba je po Gadamerju posledica tega, »da je v obeh besedah označeno nekaj, česar smisel [Sinn] ni v njegovi pojavnosti [*Erscheinung* – dodala JKŠ], v njegovem izgledu oziroma besedišču, temveč v pomenu [Bedeutung], ki sega čezenj.« (Gadamer 2001: 70) Se pravi, da gre pri obeh za to, da nekaj stoji namesto nečesa drugega; pri tem razmerju se vselej zgodi, da nadčutno postane čutno, kar je, kot vemo, značilnost določene umetnosti in religioznega zakramentalizma.¹⁴

¹³ Vseeno kaže opozoriti, da je na podlagi njegove tridelne klasifikacije (simbolično, klasično, romantično) mogoče potegniti vzporednice s Schellingovim razlikovanjem med shematičnim, alegoričnim in simboličnim (prim. Titzmann 1978: 446).

¹⁴ Ne povsem v skladu z zgoraj omenjeno trditvijo Gadamer meni, da bi bilo nemara dobro raziskati, »koliko je nasprotje, ki ga poznamo, zasnovano že v antični rabi besed simbol in alegorija« (Gadamer 2001: 70).

»Alegorija pripada izvorno sferi govorenja,« zato je po Gadamerju »retorična oziroma hermenevitična figura.« Nastane pa,

ko je namesto tega, kar je dejansko mišljeno, izrečeno nekaj drugega, otipljivejšega, vendar tako, da to drugo kljub temu omogoča razumeti tisto prvo. Nasprotno pa simbol ni omejen na sfero logosa. Kajti simbol se ne navezuje s svojim pomenom na drug pomen, ampak ima njegova lastna nazorna bit »pomen«. Kot tisto pokazano je to, o čemer spoznavamo/prepoznavamo nekaj drugega. S svojo pokazljivostjo je simbol dokument, s katerim se prepoznavamo člani neke skupnosti (Gadamer 2001: 71).

Bistveno je, meni Gadamer in za njim še vrsta teoretikov, da sta pomen in reprezentacijska funkcija simbola utemeljena na njegovi navzočnosti, medtem ko alegorija implicira odsotnost. Sicer pa je mogoče reči, da simbol in alegorijo povezuje tudi njuna zgodovina znotraj religioznih tradicij (nav. m.).

Simbol je, če povzamemo Gadamerjevo razlago, ujemanje čutnega in nadčutnega, alegorija pa je pomenska navezava čutnega na nečutno. V romantiki, ob razmahu subjektivnosti v umetniškem izrazju in ob pojmu genija, je ta razlika postala vrednostno obremenjena. Simbol je nasproti alegoriji koncept, ki vsebuje določen preostanek nedoločenosti, tega pa alegorija, kot se je uveljavila pri nekaterih romantikih, ne premore (Gadamer 2001: 77).

Gadamer se očitno oprijemlje tistega razumevanja razmerja med alegorijo in simbolom, ki se je dokončno izoblikovalo in uveljavilo v romantiki in se obdržalo še globoko v 20. stoletje, hkrati pa ne kaže pozabiti, da se sklicuje tudi na barok in na umetnostne analize v 20. stoletju, ki so omogočile rehabilitacijo alegorije. Govori namreč o delni rehabilitaciji ugleda alegorije. Prevladujočo simbolizirajočo dejavnost, dokončno izoblikovano in utrjeno v 19. stoletju, naj bi namreč omejeval vpliv mitsko-alegorične tradicije. Ker Gadamer mitsko tradicijo samoumevno povezuje z alegorijo in ne s simbolom, je mogoče sklepati, da je spregledal nekatere poante v Benjaminovi razpravi o nemški baročni alegoriji, zlasti njegovo kritično obravnavo simbola, četudi opozarja na Benjaminov izjemni pomen pri rehabilitaciji alegorije v 20. stoletju (Gadamer 2001: 413). Alegorija je namreč tedaj prenehala veljati za koncept, ki implicira statičnost dualističnega pojmovanja; predvsem po Benjaminovi zaslugi je postala na dialektičnem gibanju utemeljena literarna in literarnokritična tekstna strategija.

Razmerja med simbolom in alegorijo ne kaže razumeti kot vprašanje o dveh retoričnih figurah niti kot vprašanje udejanjenja dveh različnih razmerij med motivom in temo literarnega dela. Razumeti ga je treba širše, in sicer kot način

izkušanja sveta, kot napetost med spoznavno, estetsko in etično razsežnostjo literarnega dela. To pomeni, da bo naše razmišljanje bližje hermenevtični kot retorični tradiciji, čeprav je res, da obe tradiciji mestoma prečita druga drugo. A ravno zavoljo prevladujoče hermenevtične naravnosti se mi zdi ustrežnejše kot o alegoriji, simbolu in fragmentu govoriti o simboličnem ali alegoričnem ali fragmentarnem načinu reprezentacije, še bolj pa o simbolični, alegorični ali fragmentarni tekstni strategiji. Ob tem se utegne kdo vprašati, kakšna je razlika med retorično figuro in tekstno strategijo. Razlika je bistvena, četudi ne vselej nedvoumno zaznavna, kar se bo pokazalo v nadaljevanju. Tako na primer alegorija kot retorična figura pomeni *reči eno, misliti drugo*, po navadi prek povezave metafor, kot tekstna strategija pa pomeni vrsto postopkov. Najpogostejši je tisti, ki omogoča, da tekst proizvaja svoj lasten komentar o tem, kako ga brati, in s tem neposredno pokaže na čisto določeno naravnost do predmeta ubesedovanja. Ali, če si pomagam z Baudelairo, dogaja se premestitev retorične figure v red eksistence.

Raziskava tega področja je v 20. stoletju odprla nove poglede na alegorijo in s tem tudi na simbol in fragment, razmerje med njimi pa je postavila v povsem novo luč. Izkazalo se je, da v ozadju problemov ni samo dobrih dvesto let stara zgodba, ki se odvija od romantike do današnjih dni, ampak gre za temeljno razliko v razmišljanju o literaturi in umetnosti nasploh.

To tezo razvija z zgodovinskega vidika prvo poglavje. Bralstvo naj bi prepričalo, da bi se zaman trudil vsakdo, ki bi iz nepregledne literature na to temo skušal izluščiti enoznačno in za zmeraj veljavno opredelitev alegorije in simbola. Daleč v zgodovino pojma (k zgodnjemu krščanstvu) je bilo treba poseči zato, da bi potrdili več hipotez. Najprej to, da je neenotnosti in razlike v rabi izrazov *simbol* in *alegorija*¹⁵ zaznati že v najzgodnejših interpretacijah *Svetega pisma* in da je ravno na podlagi pozornega opazovanja teh mnogoterih rab mogoče postaviti tezo o določenih »izbirnih sorodnostih« med načinom, kako so nekateri cerkveni očetje v svojih spisih uporabljali pojma simbol in alegorija, znotraj te pa razlikovali med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis*, in vsaj na prvi pogled povsem novimi metodološkimi prijemi, ki jih je prinesla tako imenovana renesansa alegorije v drugi polovici 20. stoletja.¹⁶

Tu se nehote postavi vprašanje, zakaj je izhodišče ravno zgodnje krščanstvo. Razlog je treba iskati v Pavlovem *Pismu Galačanom*, ki je prvi primer krščanske

¹⁵ Fragment v tem kontekstu puščamo ob strani.

¹⁶ S tem skuša pričujoče delo prispevati k potrditvi domneve o analogijah med zgodnjim krščanstvom in nekaterimi poststrukturalističnimi praksami.

alegorije, imenovane tipologija,¹⁷ mogoče pa ga je tudi razglasiti za najbolj tipičen primer, saj v sebi združuje vse tri pojavne oblike alegorije: retorično figuro, tekstno strategijo in alegorezo ali alegorično interpretacijo. Če Pavlovo alegorijo motrimo samo z vidika starozaveznega besedila, se kaže kot retorična figura, kakor hitro pa jo uzremo z vidika *Svetege pisma* kot celote, jo lahko razumemo bodisi kot tekstno strategijo bodisi kot alegorično interpretacijo. Mogoče je torej tvegati trditev, da je Pavlovo *Pismo Galačanom* nekakšen prototip alegoričnih postopkov, udejanjenih v nekaterih literarnih tekstih 20. stoletja, ki funkcionirajo tako, da sproti, to je vzporedno z razvojem pripovedi, beležijo tudi navodila za lastno interpretacijo. Gre torej za postopek, dobro znan bodisi iz Kafke bodisi iz ameriške metafikcije (Barth, Barthelme, Pynchon), pa tudi denimo iz Itala Calvina.

Izrazite polemčnosti v srednjeveških razpravah o alegoriji in simbolu ni zaznati, saj večina pojmuje alegorijo kot simbolični način, res pa je, da se definicije pojmov marsikdaj tudi izključujejo. Zato prvo poglavje, kjer so sicer navedene nekatere opredelitve alegorije in simbola, nikakor ni namenjeno izčrpnemu prikazu, še manj pa primerjanju ali celo vrednotenju teh opredelitev. Posvečeno je izrazito selektivnemu opozarjanju na problem razmerja med simbolom in alegorijo v določenem časovnem izseku, to je v pozni antiki in predvsem v srednjem veku. Glavni namen poglavja je pokazati na tiste vrzeli v srednjeveških rabah in obravnava alegorije in simbola, ki so pripeljale do izrazito antitetičnega, vrednostno zaznamovanega razmerja med pojmom v romantiki, do razvrednotenja alegorije v imenu simbola. Zato se razprava osredinja na tipično srednjeveško razlikovanje med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis*.

Ker to razlikovanje zadeva zelo široko področje, prikaz ne more biti temeljit. Poleg tega moram opozoriti, da moja opažanja in ugotovitve v tem poglavju temeljijo v glavnem na sekundarnem gradivu in prevodih. Medievalistika, patristika in biblična eksegeza namreč niso bile nikoli prej osrednja področja mojega zanimanja; to so postale šele pred kratkim. K njim me je pripeljalo prav razmišljanje o razmerjih med simbolom, alegorijo in fragmentom in sledenje variacijam teh razmerij. Zato lahko rečem, da na to območje vstopam zadržano¹⁸ in tako rekoč skozi zadnja vrata, a vseeno upam, da se mi je vsaj deloma posrečilo osvetliti osrednji problem, to je raznolikost pojmovanj in pojav dveh vrst alegorije (*in verbis* in *in factis*). Pozornost raziskave je zato namenjena samo tistim mestom iz bogate srednjeveške tradicije, na podlagi katerih je moč vzpostaviti, nakazati ali vsaj opozoriti

¹⁷ Auerbach ta pojav obravnava pod pojmom figura (Auerbach 1959).

¹⁸ Pri tem mi je bilo v največjo oporo temeljito in izčrпно delo Henrija de Lubaca (1993).

na določeno zvezo, četudi zelo oddaljeno, bodisi z romantično obravnavo simbola bodisi s poststrukturalistično renesanso alegorije.

To je tudi razlog, da sem se v svojem delu ognila vsem tistim tekstom, kjer se je alegorija iz retorične figure, največkrat personifikacije, prelevila v žanr, to je v obliko, s katero je zaslovela predvsem v Prudencijevem poznoantičnem Boju za dušo (*Psychomachia*), v srednjeveškem Romanu o roži (*Roman de la rose*), Spenserjevi renesančni Vilinski kraljici (*The Faerie Queene*) in drugih renesančnih, predvsem pa klasicističnih in neoklasicističnih alegorijah. To so sicer zelo zanimiva besedila, toda z njimi bi se, če bi jih pritegnila v razpravo, preveč oddaljila od osrednje problematike, to je od razmerja med alegorijo, simbolom in fragmentom.

Romantičnemu (pa tudi klasicističnemu) prevrednotenju simbola kot načina reprezentacije in sočasnemu razvrednotenju alegoričnega načina se posveča drugo poglavje. To razmerje sta v teoriji eksplicirala predvsem Goethe in Coleridge. V razpravo sta vpeljala celo polemičnost, ko sta simbolu dodelila absolutno prednost pred alegorijo. Tako je alegorija dobila oznako racionalnosti, shematičnosti, nedomišljjskosti in neorganičnosti, simbol pa je postal pravi način reprezentiranja pristne umetniške domišljije. Alegorija je torej obveljala za način, ki prevaja abstraktne ideje v jezik podob, simbol kot tekstna strategija pa se je uveljavil kot edini način, ki mu uspeva ustrezno spojiti idejo s čutno podobo.

Toda branje tega poglavja utegne biti produktivno samo, če ne bomo pozabili na dilemo, ki je prav tako bistvena za problematiko vsega pričujočega pisanja in se je artikulirala že v zgodnji romantiki: ali lahko diskurzivna analiza umetniškega dela doseže točko, ko umetniško delo samo postane odveč oziroma skoraj odveč? Odgovor na ta nekoliko provokativen pomislek se skriva ravno v Benjaminovi kritični obravnavi romantike, kar je tudi predmet drugega poglavja.

Ker smo izvedeli, da je bila razprava o alegoriji že pred dobrimi dvesto leti zastavljena polemično, je prvi del tretjega poglavja¹⁹ namenjen najprej kratkemu prikazu de Manovega razumevanja alegorije, kot ga je pisec podal v razpravi *Retorika časovnosti* (*Rhetoric of Temporality*, 1969), in razmeroma izčrpnemu prikazu polemike, ki se je razvila med poststrukturalistom, če ga lahko tako označim, Paulom de Manom

¹⁹ Tu moram opozoriti, da se je marsikateri moj uvid v problematiko v tem poglavju obravnavanih avtorjev, zlasti v zvezi s teorijo Joela Finemana, deloma oblikoval že pred leti, in sicer v letnem semestru 1997/98 v seminarju, ki ga je na šoli za podiplomski študij (ASCA) v Amsterdamu vodila profesorica Mieke Bal.

in Murrayjem Kriegerjem, ameriškim kritikom dekonstrukcije. Njuna polemika se v glavnem suče okoli razmerja med alegoričnim in simboličnim načinom, svoja kopja pa lomita nad *Odo slavcu*, slovito Keatsovo pesmijo.

Benjamin v razpravi *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Izvor nemške žaloigre, 1928) – osrednji del tretjega poglavja prinaša precej podroben prikaz spisa – primerja alegorijo z ruševinami in fragmenti ter v skladu s tem ugotavlja, da alegorija poimenuje proces transformiranja stvari v znake in prek tega aludira na prehodno, minljivo naravo sveta. Se pravi, da tudi Benjamin, zlasti on, v alegoriji ne vidi zgolj retorične figure, temveč jo razume predvsem kot način izkušanja sveta. Za razmerje med simbolom in alegorijo se zdi Benjaminu bistveno, če ga nekoliko parafraziram, da simbolična struktura proizvaja s trenutnostjo zaznamovan pogled na celoto, alegorična struktura pa razkriva zgodovino in naravo kot ruševino in fragment, kot opustošeni pokrajini, podvrženi neustavljivemu razkroju.

Za renesanso alegorije v 20. stoletju sta poleg de Mana in Benjaminu posebej zaslužna Joel Fineman in Craig Owens. Osnovno izhodišče Finemanove teorije alegorije je ideja temeljne izgube in odsotnosti (kot pri de Manu in Benjaminu), toda njegova razlaga delovanja alegorije je vsaj v enem pogledu neposredno nasprotje de Manove. Ta je označil alegorijo kot »retoriko odpovedi«, Finemanov ključni pojem pa je želja, in sicer želja po interpretaciji oziroma komentarju, ki funkcionira kot tema in hkrati kot strukturno načelo. Se pravi, da Fineman literarno alegorijo poveže s kritiško interpretacijo nasploh, še posebej s psihoanalitsko. Tesna povezava med alegorijo in literarno kritiko se po Finemanu razodeva v zgodovini alegoreze (alegorične interpretacije). Ta namreč prav tako izvira iz občutka temeljne izgube. Ko na primer tekst, ki je imel osrednji položaj znotraj neke kulturne tradicije, začne učinkovati kot nerazumljiv ali ideološko nesprejemljiv, pogosto postane predmet alegorične interpretacije. Interpreti ga namreč skušajo vnovič vzpostaviti kot sprejemljivega. Alegorija je potemtakem način, kako zapolniti distanco med sedanostjo in izginjajočo preteklostjo, ki bi brez interpretacije ostala za vedno izgubljena.

Na Finemanove teze se neposredno navezuje Owensova razlaga, ki alegorijo izrecno povezuje s komentarjem oziroma, kot pravi, »retoričnim podvajanjem«. Če alegorija označuje ločenost subjekta od predikata, znaka od referenta, potem s tem, ko poskuša preseči razkorak med označencem in označevalcem, doda ali dopolni nezadostni, predhodni pomen. Besedilo se torej »podvoji« z drugim besedilom na način, ki je soroden komentarju.

Šele četrto poglavje pripelje bralstvo do konkretnih literarnih del in se osredini na problem literarnega fragmenta bodisi kot žanra bodisi kot tekstne strategije ali literarnega postopka. Posvečeno je primerjalnemu branju *Krsta pri Savici* in *Božanske komedije*. To branje samo je izrazito fragmentarno, saj drugačno tudi ne more biti. O razlogih za primerjavo *Krsta* prav z *Božansko komedijo* in ne denimo s kakšnim drugim epom, Tassovim, Ariostovim ali Mickiewiczevim, bo tekla beseda v tem poglavju.

Poleg tega je poglavje tudi prispevek k žanrski problematiki Prešernove pesnitve, zato v prvem delu namenja posebno pozornost pojmu romantičnega fragmenta in fenomenu fragmenta kot tekstnega postopka nasploh, drugi del pa je poskus interpretacije *Krsta* z vidika alegorije ob upoštevanju simbola. Bralstvo se lahko ob tem zopet upravičeno vpraša, zakaj prav Prešeren in njegov *Krst*. Razlogov je več. Romantiko vidimo kot izjemno produktiven vmesni člen v razvoju razmerja med alegorijo in simbolom, saj poznamo tesne povezave romantične literature s srednjeveško tradicijo. Ob tem pa z današnjega gledišča kar naprej odkrivamo njene sicer nujno nezavedne, a zato za nas nič manj presenetljive evokacije modernističnih in celo postmodernističnih literarnih postopkov. In če zdaj z romantičnega vidika pogledamo na slovensko literaturo, ugotovimo, da nimamo kaj dosti izbire. A na srečo imamo Prešerna. V njegovih besedilih lahko med drugim prepoznavamo tudi vplive srednjeveške alegorične tradicije, zlasti Danteja, obenem pa opazujemo nastavke nekaterih alegoričnih struktur, ki jih je, sicer neodvisno od Prešerna, v nekem drugem kraju in času najproduktivneje razvil prav Charles Baudelaire.

Vendar v četrtem poglavju ne gre samo za žanrsko problematiko *Krsta*, ampak tudi za poskus žanrske opredelitve Dantejeve *Komedije*. Analiza določenega odlomka iz besedila bo pokazala, da v zvezi s tem Dantejevim delom ni neutemeljeno govoriti o »realni alegoriji«. Oznaka je prevzeta iz naslova znamenite Courbetove umetnine (*Slikarjev atelje. Realna alegorija, ki določa fazo sedmih let mojega umetniškega in npravstvenega življenja*). To je tudi razlog, da se sklepna beseda nekoliko poblizje posveti omenjeni sliki, ki pričujočemu premisleku pomaga, da k obravnavani problematiki pristopi s povsem nove strani in jo osvetli tudi s širšega, interdisciplinarnega vidika.

Alegorija in simbol

Opredelitev pojmov in selektiven pogled v zgodovino

*Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

Antična in srednjeveška pojmovanja

ALEGORIJA (LAT. ALLEGORIA) KOT tekstna strategija korenini v treh različnih kulturnih tradicijah, v grško-rimski, judovski in krščanski.²⁰ Zgodovina pojma je po eni strani povezana z retoriko, po drugi s hermenevtiko. Od nekdaj pa je alegorija delovala kot posredovalka sporočil o resnicah, drugačnih od tiste, ki se zdi dojemljiva na prvi pogled. Praviloma implicira več pojmov, alegorijo kot retorično figuro in tekstno strategijo, alegorijo kot literarni žanr in alegorijo kot alegorezo oziroma alegorično interpretacijo. Ta delitev seveda ni mišljena kot nespremenljiva, upoštevati hoče, čeprav zgolj implicitno, celotno, spreminjajočo se zgodovino pojmovanja alegorije s posebnim poudarkom na srednjeveški klasifikaciji alegorije v pesniško (retorično) in teološko ali filozofsko ali hermenevtično alegorijo.²¹

Izraz je grškega izvora, nastal je kot izpeljanka glagola *allegorein*, sestavljenega iz *allos*, drugi in *agoreuein*,²² ki pomeni govoriti javno, se pravi v skupščini ali na trgu (*agora*). Izraz *agoreuein* pa je kmalu po nastanku glagola dobil dve različni konotaciji, govorjenje v skupščini in govorjenje na trgu. Tistega, kar se zdi posamezniku za skupnost najpomembnejše in najprimernejše, ne pove v zasebni sferi, ampak

²⁰ Vprašanje o alegoriji in retorični tradiciji v arabski kulturi in drugih vzhodnjaških kulturah smo, kot je bilo omenjeno že v uvodu, pustili ob strani.

²¹ Za nas je ta delitev pomembna, ker jo tudi Dante v pismu Cangrandeju della Scala izrecno komentira, zato jo bo treba posebej premisliti ob *Božanski komediji*.

²² Ta glagol uporablja že Homer, in sicer v smislu govorjenja nasploh (Whitman 1987: 263).

javno. Vendar govori alegorično, svoje misli sicer razkriva, a jih hkrati tudi prikriva in s tem deloma ohranja skrivnost. Izraz *alegorija* namreč implicira osnovno razliko med javnim in zasebnim pomenom in konotira tako politični, javni pomen kot tudi vsakdanjega, zasebnega. To oboje pa, povezano s predpono *allos* (drugo), pomeni govoriti ali pisati nekaj drugega; to drugo je lahko tudi skrivnost, ki je množica ni vredna (Whitman 1987: 263). Za hermenevitične namene so poleg alegorije uporabljali tudi izraz *hypónoia*, sestavljen iz predpone *hypó* (pod) in osnove *nous* (smisel/pomen). Že zgodaj, pri starih Grkih, se torej pokaže, da je na delu tekstna strategija, ki predvideva določeno hierarhijo,²³ ta pa zahteva poseben način govorenja oziroma pisanja. Gre torej za retorično ali kompozicijsko pojmovanje alegorije kot retorične figure in tekstne strategije. Začetke tega razumevanja je treba iskati v helenizmu pri filozofu in retoriku Demetriju (roj. ok. 140 pr. Kr.), in sicer v njegovem delu *Perí hermeneias* (O stilu). Najpomembnejši vir te retorične tradicije, ki se je potem razvila zlasti v času rimskega cesarstva in pozneje, pa je Aristotel s svojo *Poetiko* in *Retoriko*, čeprav sam izraza *alegorija* ni nikoli uporabil (Whitman 1987: 264). Druga, hermenevitična tradicija, imenovana alegoreza ali dejanska praksa alegoričnega interpretiranja tekstov, katere začetke postavljajo v 6. stoletje pr. Kr., pa je osredinjena predvsem na pomensko plat alegorije (prim. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1991: 1/39).

Definiranje simbola je nedvomno še bolj problematično kot opredeljevanje alegorije, saj gre za izraz, ki ni vezan izključno na literaturo in umetnost, ampak sodi prav tako v lingvistiko, logiko, filozofijo, psihoanalizo in v vsakdanji govor. V Lalandovem filozofskem slovarju najdemo na primer številne definicije simbola, od katerih se vsaj tri medsebojno izključujejo, opozarja Umberto Eco, ki ga pri teoretikih – med drugimi omenja tudi Todorova in njegovo zajetno monografijo o literarnem simbolu – moti, da simbolno izenačujejo s semiotskim nasploh (Eco 1984: 131–137).²⁴ V pričujočem besedilu je najaktualnejša njegova religiozna, to je krščanska raba. To se utegne marsikomu zdeti nenavadno, saj je osrednji predmet našega zanimanja literatura, a v nadaljevanju se bo pokazalo, da literarnega simbola,

²³ To omenja tudi Fineman v svoji uvidov polni razpravi, ko alegorijo med drugim razglasi za dvorsko figuro.

²⁴ Ruski teoretik Jurij Lotman ugotavlja, da je simbol ena najpogostejših besed v sistemu semiotičnih znanosti, označi ga kot »gen sižeja« in kot varuha kulturnega spomina (Lotman 2006: 125 in sl). Toda v njegovo pojmovanje se ne bomo spuščali, čeprav gre za enega najizvirnejših teoretikov novejšega časa, in sicer zato ker Lotman alegorijo razume v strogo retoričnem smislu, predvsem kot personifikacijo, in ji ne namenja posebne pozornosti. Res pa je, da njegovo pojmovanje simbola vključuje tudi nekatere od pomenov, ki jih mi tu pripisujemo alegoriji.

ki ga bistveno določa romantični simbol, ni mogoče vselej nedvoumno razmejiti od religioznega, krščanskega ali teološkega simbola.

Izraz simbol (lat. *symbolum*) je beseda grškega izvora (gr. *symbolon*), in sicer izpeljanka iz glagola *symbollo*, ki je sestavljena iz besed *syn* (skupaj) in *ballo* (mečem), pomeni pa skupaj mečem, skupaj spravim, skupaj postavim, sklopim. Prvotno, to je v antiki, je izraz pomenil razpoznavno znamenje, na primer prelomljeno palico, s katero sta se lastnika polovic, če sta ju spet sestavila, po dolgih letih lahko prepoznala (prim. Snoj 2003: 655). Pri simbolu gre, podobno kot pri znaku, za dve plati ene in iste stvari, ki sta neločljivo povezani. V nasprotju z znakom simbol ne pomeni poljubnega označevanja, temveč »predvideva metafizično povezanost med vidnim in nevidnim. Predvideva [...] neločljivost vidnega zora in nevidnega pomena; to 'ujemanje' dveh sfer je podlaga vseh oblik religioznega kulta. Temu je blizu tudi obrat v estetiko.« (Gadamer 2001: 71–72)²⁵ Simbol je torej sprva igral vlogo pripomočka za prepoznavanje in ugotavljanje družbenih dogovorov, sčasoma pa se je razvil v religiozni, filozofski in literarni termin; hkrati s slednjim je postal tudi oznaka za temeljno naravnost do sveta oziroma upodabljanja tega.

Toda diferenciranost pojmovanja in rabe izraza *simbol* je v literarnih vedah vse prej kot določna, jasna ali na čemerkoli zares utemeljena. In slovenska literarna veda glede tega ni nobena izjema. V literarnoteoretskih priročnikih (Kos, Kmecl) sta pojma simbol in alegorija sicer obravnavana posebej, vendar nista povsem nedvoumno razmejena. Tako lahko v Kosovem *Očrtu literarne teorije* (1996) med drugim preberemo, da je razlika med alegorijo in simbolom ta, da je

tema, na katero meri alegorični motiv, zmeraj idejno-racionalna in le v majhni meri afektivno-empativna. Kjer se alegorija ne dá razložiti z razumsko razlago, nimamo opraviti s pravo alegoriko, ampak s simbolom ali vsaj s tvorbo, ki je bližja simboliki. Seveda med obojima obstaja jasna meja, ampak prehod. (Kos 1996: 87).

In nekoliko višje:

²⁵ Na tem mestu je treba opozoriti, da so najbolj razširjene tiste opredelitve simbola, ki se oblikujejo na razmerju med temo in motivom. Tako na primer Janko Kos opredeli simbol kot »sestavni del vsebine«, ki se pojavlja »v tesni zvezi z motivom in temo«. (Kos 2001a: 84) S podobnega stališča, čeprav nekoliko drugače, opredeli simbol Vanesa Matajč, in sicer kot »sinhroni učinek treh principov podobja: metaforične analogije, metonimične kontigvitete in sinekdohičnega pars pro toto razmerja med simbolično učinkujočim motivom in njegovim tematskim ko(n)tekstom« (Matajč 1999: 68).

Simbol je torej tisti motiv, ki je povezan s temo na posebno nujen način, ne samo naključno ali poljubno, hkrati pa tako, da tema, ki se skriva za takšnim motivom, ni čisto idejno-racionalna, ampak pretežno afektivno-emocionalna, zato pogosto skrivnostna, samo napol razumljiva ali celo iracionalna. (Nav. d.: 86)

Matjaž Kmecl v simbolu vidi »širše in splošnejše pomene«, v alegoriji pa razbira natančen in domišljen pomen. Simbol torej po njegovem, drugače kot alegorija, »ne prenese precizne racionalizacije« (Kmecl 1976: 120–121).²⁶ Avtorja naših najpogosteje uporabljenih priročnikov torej razmeroma podobno opredeljujeta pojma, oba v duhu aristotelske, retorične tradicije.

Nekoliko bolj se je alegoriji posvetil Anton Ocvirk, ki meni, da je najbolj razširjena tista definicija, po kateri »alegorija podaja abstraktne pojme, misli in ideje s čutno nazornimi podobami, zajetimi iz realnega sveta, to pa tako, da iz njih izhaja nekakšno spoznanje, etična resnica ali moralni nauk. Pri tem uporablja personifikacijo, se pravi, da ideje in abstraktne spoznave nadomešča z živimi osebami.« (Ocvirk 1982: 56). Alegorijo torej razume kot »personificirano abstrakcijo« in jo v skladu s tem po eni strani poveže s pojmom žanra (alegorični roman, alegorična drama, alegorična pesnitev itn.), po drugi strani pa pristaja na Goethejevo opredelitev, po kateri alegorijo določajo miselne abstrakcije, simbol pa odlikuje neposrednost doživetega.²⁷ Vendar alegorije nikakor ne razume kot podvrste simbola, kar mu očita Hribar (1983: 107). Res pa je, da se je Ocvirk, glede na literarnostilna obdobja, ki jih je raziskoval (dekadenca, simbolizem in umetnostne smeri 20. stoletja), veliko več posvečal simbolu kot alegoriji. Tako na primer v spisu, kjer govori o Cankarjevem simbolističnem slogu, v izrazito romantičnem duhu zapiše, da gre pri simbolu za »utelesitve, pravzaprav razodetja« umetnikove ustvarjalne domišljije, ki jih je mogoče zaznati samo »s sklepanjem, ki sloni na analogiji, četudi včasih tretjega, vmesnega člena, *tertium comparationis*, ki veže dano z neznanim, niti ne poznamo«; samo tako se namreč lahko zgodi »skok iz konkretnega v abstraktno« (Ocvirk 1979: 187), kar je gibanje, natanko nasprotno goethejevsko pojmovani alegoriji.

Podobno razumevanje razmerja med simbolom in alegorijo je mogoče opaziti še marsikje, predvsem pri večini predstavnikov novega kritištva in njihovih naslednikov, ki so alegorijo pojmovali kot podvrsto simbola oziroma simboličnega načina. Podobno stališče zavzemajo tudi nekateri najsodobnejši teoretiki, na primer Peter Struck v izčrpnem in obsežnem delu o simbolu v antiki, kjer se mu ne zdi potrebno, da bi simbol nedvoumno razmejil od alegorije.

²⁶ Na Paternujevo, Pirjevčevo in še katero rabo simbola in alegorije bo bralstvo opozorjeno v 4. poglavju, ob analizi *Krsta pri Savici*.

²⁷ Več o Goethejevem razlikovanju med simbolom in alegorijo glej v naslednjem poglavju.

Filozof Tine Hribar je eden redkih interpretov slovenske literature, ki se mu je zazdelo pomembno natančneje opredeliti to razliko. Zato izrazov ne meša in alegorije ne vidi kot podvrste simbola. Na podlagi njegove interpretacije Cankarjeve drame *Lepa Vida* (Hribar 1983: 93-107) je mogoče sklepati, da simbolistični simbol samoumevno enači z romantičnim simbolom, tega pa z literarnim simbolom nasploh. To pomeni, da po Hribarju simbol ni retorična figura, pač pa tekstna strategija, ki implicira čisto določeno naravnost do sveta in umetniške reprezentacije nasploh; je sinteza metafizičnih nasprotij. Simboličen način pa, sklicujoč se na Schellinga, enači z mitičnim. Posledica tega je, da alegorijo samodejno zreducira na retorično figuro. Zato je njegova interpretacija Cankarjeve drame povsem v duhu romantične oziroma postromantične estetike.

Razlika med klasično in krščansko alegorično interpretacijo

Že v 6. stoletju pr. Kr. so prvi interpreti *Iliade* in *Odiseje* skušali zavarovati njun osrednji položaj v izobraževalnem procesu tako, da so nekatere moralno sporne odlomke obeh Homerjevih epov razlagali alegorično (prim. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1991: 1/39). Bogovi, ki nastopajo v Homerjevih in Heziodovih pesnitvah, so postopoma izgubljali zgodovinsko verodostojnost, a so hkrati postali nosilci vednosti, ki je za bralstvo postajala čedalje dragocenejša. Dobesedni pomen zgodb, v katerih so nastopali, je veljal samo toliko, kolikor je predstavljal dostop do abstraktnega pomena. To metodo so uspešno uporabili na primer stoiki in v tem duhu razlagali predvsem tiste prvine iz Homerja in Hezioda, ki so potrjevale njihovo filozofijo. Tako je nastal vtis, da pomen kanoničnih tekstov ni imanenten, ampak povsem nedoločen, odvisen izključno od tistega, ki interpretira. To nadvse slikovito komentira Fineman: »Apolonovo dostojanstvo se je zamajalo, Homerjev prestiž pa se je ohranil, ko so vsakovrstne intrige bogov reinterpreterali kot filozofske, naravoslovne ali znanstvene parabole.« (Fineman 1981: 28) Alegorična interpretacija je torej imela na začetku predvsem obrambno funkcijo, saj je morala dokazovati vrednost tekstov, ki so že bili kanonizirani, a je njihov status iz različnih razlogov v določenem zgodovinskem trenutku postal vprašljiv. Tako se je alegorija uveljavila kot učinkovito sredstvo za ohranjanje verodostojnosti in vrednosti svetih tekstov v spremenjenih družbenih okoliščinah. To v osnovi nefilozofsko prakso odkrivanja skritega pomena v tekstih, imenovano tudi *hypónoiai*, so pozneje razvili stoiki in neoplatoniki. Zanimivo je, da ta prvotni grški pomen spremlja recepcijo alegorije kot retoričnega postopka od antike skozi vso srednjeveško alegorezo do

današnjih dni. Alegorična interpretacija se je torej najprej ustalila kot metoda, sčasoma pa je sama postala predmet analize. Vendar z eno bistveno razliko: v antičnem razumevanju gre vselej za določen premik na ravni referencialnega pomena, kar pa nikakor ne implicira tudi premika v času.

Na grško retorično in deloma tudi hermenevitično tradicijo se navezuje Cicero (106–43 pr. Kr.), ki v pogovoru *O govorniku* (*De oratore*, 55 pr. Kr.; 1969) ugotavlja, da je povezava metafor slogovni ornament, ki govorniku omogoči reči eno, razumeti pa nekaj drugega (*ut aliud dicatur, aliud intellegendum sit*). To je način izražanja v smislu inverzije (*inversio verborum*). V *Govorniku* (*Orator*, 46 pr. Kr.; Cicero 1971) pa ugotavlja, da zaporedje metafor (*translationes*) proizvaja popolnoma drugačen način govora, ki ga Grki imenujejo *allegorein*. Cicero torej alegorijo povezuje z metaforo, ki jo razume v smislu verbalne *translatio* in *mutatio* kot nekaj, kar je tekstu inherentno (prim. de Lubac 1993: II/373–375; Pépin 1987: 134–135). Alegorija je torej retorični način, značilen za tekste, ki zahtevajo interpretacijo. To je bilo novo, aristotelsko in retorično pojmovanje alegorije, bistveno drugačno od starejšega, ki je alegorijo razumelo bodisi kot alegorezo, to je kot ločeno od tekstov, na katere se je nanašala, bodisi kot retorično figuro v smislu zameglitve pomena. Pri Cicero se potemtakem že razbira tista alegorija, ki ne funkcionira samo kot retorična figura, ampak tudi kot diskurzivna strategija. Ob tem Cicero opozarja, da je pomen, ki nastane z interpretacijo, vselej subjektiven, in da ga bolj kot tekst določa interpret. Tekst torej omogoča interpretovo hermenevitično dejavnost, vendar le deloma vpliva na njene rezultate. Način svoje lastne interpretacije namreč predpisuje le prek aluzije ali slutnje (gr. *hypónoia*); specifikacija primerov in primerjav ali nasprotij znotraj pripovedi pa kaže na hermenevitične povezave, ki jih mora interpret uresničiti. Pomen alegoričnega teksta je torej namerno prikrit. Figurativna površinska raven teksta prikriva globlji pomen. Ciceronovo razlikovanje med *verba* in *res*, med izgovorjenimi besedami in stvarmi, ki jih te besede označujejo, je postalo stalnica večine poznejših definicij alegorije (prim. de Lubac 1993). Tako je na primer tudi Izidor Seviljski (+ 636) v 7. stoletju opredelil alegorijo in ironijo kot drugi govor (*alieniloquium*).

Najznačilnejši primer retorične opredelitve alegorije lahko pripišemo Kvintilijanu (ok. 35–ok. 96). V njegovem retoričnem priručniku *Institutio oratoria* (Vzgoja govornika) je alegorija označena kot trop, ki izraža bodisi eno stvar v besedah in drugo v pomenu bodisi pomen, ki je v neposrednem nasprotju z besedami. V prvem primeru gre predvsem za zaporedje metafor: »Allegoria quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit aut etiam interim contrarium. Prius fit genus plerumque continuatis translationibus.« (Kvintilijan 1961: VIII,

6, 44; nav. po Pépin 1958: 87). Kvintilijan opaža, da je prvi od omenjenih dveh tipov alegorij posledica rabe določenega števila metafor, čeprav ne vselej. Njegov drugi tip, ki implicira pomen, nasproten dobesednemu pomenu besed, obsega pet načinov, in sicer antifrazo, sarkazem, paroimijo (pregovor), asteismos (vljudno in nedolžno šalo) in seveda ironijo, ki govorcu omogoča, da »graja s hvalo in hvali z grajo« (Kvintilijan 1961: nav. m.).²⁸

Skratka, zgodovina alegorije se podreja dialektiki skrivanja in odkrivanja. V tem smislu se Kvintilijan v *Institutio oratoria* sklicuje na Apolona, boga delfskega preročišča. Od alegorije do enigme je namreč le en korak. »Pajčolan« je izraz, ki ga Kvintilijan pogosto uporablja, kajti alegorija je pravi jezik misterioznosti. To je po svoje zelo razločno, a dosti pozneje potrdila tudi poetika baroka, zlasti z značilnim pojmom alegoričnega emblema. Na besedilni ravni to pomeni prizadevanje za ukinitev sleherne dobesednosti v svetu, ki postaja emblem Božjega. Umetnik mora biti torej tudi ekseget, sicer se alegorija usmeri v temačnost ne-smisla.

V še zmeraj nejasno mejno področje med grško in judovsko alegorično tradicijo se umešča Filon Aleksandrijski (ok. 25 pr. Kr.—ok. 50), ki je pisal predvsem spise v obliki komentarjev k *Stari zavezi* in pri tem uporabljal instrumentarij grške filozofije. To je namreč hotel uskladiti z Mojzesovo postavo. Prizadeval si je povezati grško in judovsko kulturno tradicijo ali, drugače povedano, združiti religiozno vsebino s filozofsko obliko (Vorländer 1968: 176). Tako je biblična besedila razlagal v dobesednem in alegoričnem pomenu. V tem pogledu spominja na Homerjeve apologete. Povedali smo že, da je homerske pesnitve v nekem obdobju začelo ogrožati dobesedno branje, pri recepciji *Stare zaveze* pa se je pozneje zazdel sporen prevladujoči vpliv grških idej, kar je bil razlog, da so tudi Mojzesa začeli razlagati alegorično. Filon je Mojzesov zakon predstavil kot »razsvetljeno Božjo filozofijo«. Danes bi lahko rekli, da je starozavezne zgodbe dojemal kot anticipacije (tudi od njega) mlajših novozaveznih krščanskih konceptov. Svojo alegorično metodo je poimenoval »metoda grških skrivnosti«, namenil pa jo je samo tistim, ki se zanimajo za dušo in ne za telo, kajti alegorični pomen naj ne bi bil dostopen vsakomur (Pépin 1987: 13). *Sveto pismo* je podobno kot pozneje Origen Aleksandrijski primerjal z živim bitjem, ki ima telo (dobesedni pomen) in dušo (duhovni pomen). Namen interpretacije je prodreti v telo, zato da se v njem odkrije duhovni pomen,

²⁸ Ob tem je treba opozoriti, da je število teh načinov pri različnih avtorjih različno. V svoji gramatiki, prvem zvezku enciklopedije *Etymologiae*, Izidor Seviljski obravnava alegorijo kot enega od petnajstih načinov, Beda Častitljivi pa jih je v svoj sistem prevzel sedem (de Lubac 1993: II/498).

ki je bil namerno vkodiran vanj. Interpret dekodira enega od pomenov in istočasno odkriva drugega. Sleherno sporočilo svetih spisov mora biti vredno Boga, svojega vira, in hkrati dobrodejno za ljudi. Vse pomene, ki niso v skladu s tem namenom, je treba razumeti alegorično, zato da se razkrije njihov pravi pomen (prim. de Lubac 1993: I/200–207; Pépin 1987: 15–17). Filon in Origen sta namreč ugotovila, da svetopisemska besedila dejansko učinkujejo na bralstvo in ga lahko spreminjajo. Ta zveza med telesom in tekstom je zaznavna tudi v romantični hermenevtiki, zlasti pri Schleiermacherju, ki tekst primerja s človekom, saj uteleša duha in namero svojega avtorja (Dawson 2000: 93). A opozoriti kaže, da pri Filonu in Origenu kljub tej podobnosti še ne moremo govoriti o organicističnem pojmovanju tekstov, tako značilnem za pozni srednji vek, klasicizem, romantiko in tudi poznejša obdobja.

Filon loči dve alegorični razsežnosti: mistično, ki se nanaša na univerzalnost Božje skrivnosti in ima kolektivni pomen, in moralno, ki se nanaša na individualni in notranji pomen božjega razodetja ter na pomembnost tega razodetja za razvoj in »napredovanje« posamezne duše k Bogu. Filonova eksegetska metoda je v bistvu podobna klasični grški alegorični interpretaciji. Tako je vsak dogodek v svetih spisih povezan bodisi z duhovno usodo Izraela bodisi z »napredovanjem duše« in njenim razmerjem do pojavnega sveta. Toda Filon je kljub temu pomen svetih spisov dojemal kot nekaj zunanjega, ločenega od dobesednega pomena, *Staro zavezo* pa interpretiral tako, kot so pred njim grški avtorji interpretirali homerske pesnitve (Pépin 1987: 56). Poleg tega je bil prepričan, da sveti spisi v svojem pomenu niso omejeni, da lahko pomenijo karkoli. V tem pogledu ga je mogoče primerjati z zgodnjimi rabinskimi eksegeti, ki so prakticirali alegorično interpretacijo, znano kot midraš.²⁹ Filonova zasluga je tudi v tem, da je sistematiziral različne alegorične pomene, ki jih vsebuje *Sveto pismo*, ter vpeljal razlikovanje med kozmološko, antropološko, moralno in metafizično alegorijo (Pépin 1987: 30). Njegovo prakso so pozneje nadaljevali v aleksandrijski šoli, prek nje pa je vplival tudi na svojo poznejšo krščansko eksegezo (Vorländer 1968: 174–176).

Krščanska alegorija se od klasične razlikuje predvsem po načinu razumevanja razmerja, ki se oblikuje med dobesednim in alegoričnim oziroma duhovnim pomenom. Krščanska eksegeza je v interpretacijo *Svetega pisma* uvedla temeljno razlikovanje med ravno dobesednega oziroma zgodovinskega pomena (*sensus literalis*), ki se nanaša na starozavezno dogajanje, in ravno duhovnega ali alegoričnega pomena v širšem smislu (*sensus spiritualis*). Raven duhovnega pomena vklju-

²⁹ Ta po eni strani išče nove ideje za interpretacijo svetega besedila, po drugi pa avtoritativno potrjuje to, kar je že znano iz *Tore* (Madsen 1996: 16).

čuje tri ravni: raven alegoričnega pomena v ožjem smislu, ki se nanaša na aplikacijo starozaveznih dogodkov na *Novo zavezo* ali na razmerje med vidnim in nadnaravnim ter omogoča izpeljavo teoloških trditev; raven tropološkega ali moralnega ali mističnega pomena, ki se nanaša na prehajanje duše od greha k vrlini in določa etično naravnost; in raven anagogičnega pomena, ki se nanaša na prehod duše iz tostranstva v onostranstvo, to je metafizični in eshatološki pomen (prim. de Lubac 1993: I/110–118). Za mnemotehnične namene je te pomene povzel in povezal v shemo mnogoterega pomena Nicolas de Lyre v postilah k *Pismu Galačanom* okoli leta 1330: »Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia.« (de Lubac 1993 I/23)³⁰

Klasična alegoreza gradi na trditvi, da se duhovni pomen nahaja zunaj teksta, in sicer ne glede na to, ali gre za sveti ali posvetni tekst. Tekst je nedoločen, naloga alegorije v vlogi alegoreze pa je, da prepozna zunajtekstni pomen filozofskih ali religioznih tekstov. Alegorična interpretacija je postopek, ki proizvede povezave med znotrajtekstnimi prvinami in njihovimi zunajtekstnimi pomeni. Tako na primer Filon meni, da je alegorični pomen neodvisen od dobesednega tekstnega pomena, zgodnje krščanske alegorične interpretacije pa gradijo na trditvi, da je pomen v duhu teksta, ki je sveti Duh, tako da sta tako tekst kot njegov interpret deležna Božjega navdih, kar ju vodi k pravemu pomenu svete knjige (prim. de Lubac 1993: I/201–207).

Najstarejši primer krščanske alegorije je najti v *Svetem pismu*. Obe zavezi vsebujeta številna mesta, povezana z alegorijo in alegorezo, čeprav se grški glagol *allegoreo* pojavi samo enkrat, in sicer v Pavlovem *Pismu Galačanom*. V njem se apostol Pavel jezi nad tistimi Galačani, ki berejo dobesedno in tako izkrivljajo Kristusov nauk, ko od vseh spreobrnjencev zahtevajo spoštovanje judovskih zakonov. Zato Pavel, nekoč zagrizen nasprotnik nove religije, sam interpretira razliko med starim in novim zakonom (SSP 1996: Gal 4–5).³¹ Ta interpretacija je prelomnica v zgo-

³⁰ »Črka uči dogodkov, alegorija, kaj moraš verjeti, / morala uči, kaj moraš storiti, anagogika, k čemu moraš stremeti.« Nicolas de Lyre ni avtor tega dvostišja, pravi avtor naj bi bil po de Lubacu Avguštin iz Dacie. Ta je okoli leta 1260 objavil obsežno delo *Rotulus pugillaris*, neke vrste teološki priročnik, namenjen preprostim ljudem. Vsako od poglavij je povzel z distihom (de Lubac 1993: I/23–24).

³¹ V Pavlovem času je bila alegorija še razmeroma nova beseda, opozarja de Lubac. Prvi naj bi jo uporabil gramatik Fidomen iz Gadare okoli leta 60 pr. Kr., da bi označil slovnično ali slogovno figuro, s katero se pove nekaj, razume pa nekaj drugega. V zvezi s tekstno interpretacijo pa je bila beseda alegorija prvič uporabljena v Heraklitovem tekstu *Quaestiones Homericae* (Homerska vprašanja, 1. st. po Kr.), ki izrecno izpostavi njeno pri-

dovini tako alegorije kot alegoreze, saj ne implicira zgolj premestitve v jeziku, ampak tudi premestitev v času, ki je še vedno ena temeljnih značilnosti alegorije kot tekstne strategije pa tudi kot alegoreze, ki proizvede določeno naravnost do sveta. Premestitev v času in časovna razsežnost namreč nasploh pomenita vpepljavo zgodovinske perspektive, ta pa je odigrala odločilno vlogo pri oblikovanju moderne teorije alegorije (Benjamin, de Man, Fineman, Owens). Pojav zgodovinske perspektive v *Stari zavezi* opaža tudi Erich Auerbach, ko pripovedni način iz Homerjeve *Odiseje* primerja z odlomki iz *Stare zaveze* in ob tem ugotavlja, da hebrejska naracija vsebuje historično razsežnost, kajti hebrejski slog je historičen, grški pa ne. Pri Homerju se vse dogaja v ospredju, v krajevni in časovni sedanjosti, ki je absolutna. V *Genezi* pa je, nasprotno, omenjenih le nekaj bistvenih podatkov, vse drugo ostaja v temi. Homerski junaki so tipični in zato z zgodovinskega vidika statični, v *Stari zavezi* pa imajo osebe svojo individualno zgodovino (Auerbach 1998: 13–22). Glede na to, da biblična naracija dopušča toliko neizrečenega, naravnost kliče po interpretaciji. Po apostolu Pavlu so jo interpretirali vzhodni in zahodni cerkveni očetje, ki so *Staro zavezo* brali kot zaporedje dogodkov, napovedujočih Kristusovo rojstvo in vse dogajanje po njem. Krščanski pogled na realnost pa po Auerbachu določa diskontinuitetno razmerje med čutno podobo posameznega starozaveznega dogodka in njegovo zmožnostjo, da spodbudi novozavezno interpretacijo.³²

Pavlovo *Pismo Galačanom* se začne z evokacijo iz *Geneze* (16, 21), kjer teče beseda o Abrahamovih dveh sinovih, Izraelu, ki ga je rodila Hagara, egipčanska sužnja, in Izaku, ki ga je rodila Sara, Abrahamova žena. Ta je v Izraelu videla tekmeča svojega sina Izaka, zato je z Božjo pomočjo pripravila Abrahama, da je Hagaro in njenega otroka pregnal v puščavo. To so, poudarja Pavel, zgodovinska dejstva, ki zahtevajo alegorično interpretacijo: »To je povedano v prisposobi« (gr. *allegoroumena*; lat. *quae per allegoriam sunt dicta*). Zgodba torej ne razkriva le tega, kar je neposredno vidno, ampak govori še nekaj drugega (gr. *alla* [...] *anagoreuei*; prim. SSP 1996: Gal 4,26).³³ Materi predstavljata Božji zavezi. Hagara je sužnja, ki

mernost za označevanje nejasnega, temnega pomena, sicer znanega kot *hypónoia* (slutnja, skrivnost) (prim. de Lubac 1993: II/374). Izraz *hypónoia* so uporabljali kot sinonim za alegorijo. *Hypónoia* (aluzija) poudarja omahovanje med težnjo besedila k jasnosti izraza na eni strani in k skrivnostnosti na drugi (prim. Pépin 1987: 72–77).

³² To naj bi bila posledica napetosti med grško in hebrejsko tradicijo, ki jo je mogoče zaznati še v literarnih besedilih 19. stoletja, in sicer kot antagonizem med čutno pojavnostjo (nem. *Erscheinung*) in pomenom (nem. *Bedeutung*) (prim. Auerbach 1998: 42).

³³ V kontekstu razprave o alegoriji in njeni specifikki glede na simbol je na tem mestu za nas zanimiva opomba 24, kjer v slovenskem standardnem prevodu *Svetega pisma* preberemo

Abrahamu rodi navadnega otroka. Njeno ime je etimološko povezano z Agar, to je z arabskim izrazom za goro Sinaj, kar ustreza – kako, Pavel ne pove – tosvetnemu Jeruzalemu, »ki je suženj s svojimi otroki vred«. ³⁴ Izakovo rojstvo pa pomeni izpolnitev obljube, ki jo je Bog dal Abrahamu. Izakova mati Sara je svobodna ženska in uteleša svobodo onstranskega Jeruzalema, kamor imajo dostop vsi kristjani, saj jim to omogoča Kristusovo žrtvovanje. Kristjani so kakor Izak otroci svobode, rojeni »po duhu« Novega zakona. Zato morajo po analogiji z opisanim dogodkom slediti Abrahamovemu zgledu in izgnati tiste, ki so podobno kot Izmael rojeni »po mesu« (se pravi tisti, ki razumejo Božje besede dobesedno), kajti svobodni kristjani so edini pravi nasledniki Božjega kraljestva.

Pavlova razlaga je značilen primer alegorične interpretacije v smislu tipologije, ki se od drugih interpretativnih načinov loči po tem, da ne predvideva arbitrarnega razmerja med figuralnimi in duhovnimi razsežnostmi svetega teksta, pač pa znotraj teksta odkriva njegov pomen kot zgodovinsko kontinuiteto. Se pravi, da rezultati spoznanja, do katerih pride interpret po tipološki poti, niso odvisni od posameznega eksegeta, ampak od znotrajtekstnih pomenov. Dostopni pa so prek zapletenega vzorca Božjih namigov in analogij ali, drugače povedano, prek tipologije. V skladu s tipologijo je *Stara zaveza* prefiguracija *Nove zaveze*. Na ta način tipologija uravnava referencialno nedoločeno alegorije, saj določa pomen svetopisemskih podob in prepreči, da bi se te nanašale še na kaj drugega kot na obe zavezi. Z razvojem krščanstva se je uporabnost tipologije razširila, začela je vključevati vse mogoče, tudi nesvetopisemske pomene. Pavlovo *Pismo Galačanom* je z vidika sodobne literarne teorije pomembno zato, ker bi ga lahko razglasili kar za šolski primer alegorije kot tekstne strategije, ki je hkrati tudi alegoreza. Na tem mestu namreč svetopisemski tekst proizvaja svojo lastno eksegezo, to pa je značilno tudi za najmodernejša alegorična besedila, na primer za ameriško metafikijsko prozo.

Domnevo, da duhovni pomen biva v vseh znakih, ki so Božje delo, so utemeljili apologeti, pripadniki aleksandrijske šole, Klemen (roj. ok. 150), še zlasti pa njegov učenec Origen (185–254). ³⁵ Prvi so začeli prakticirati alegorično interpre-

naslednje: »To razkrivanje nečesa drugega, duhovnega, ni razumska členitev, 'alegorija', ki bi se jo dalo prevesti v pojme, ampak je *simbolična* prispodoba, ki v dogodkih *Stare zaveze* z uvidom, ki presega razumsko sklepanje, odkriva logiko Božjega odrešenjskega delovanja«. (Podčrtala JKŠ) Jasno je torej, da je iz zgodnje romantike izvirajoče pojmovanje razlike med simbolom in alegorijo še danes v rabi.

³⁴ Upoštevati je treba, da je bil tedaj Jeruzalem pod rimsko okupacijo.

³⁵ Eksegeti antiohijske šole so razvili manj filozofsko metodo kot pripadniki aleksandrijske šole. Čeprav niso povsem zavračali alegorične in tipološke interpretacije, so se posvečali

tacijo, ki se razlikuje od Pavlove. Božjih znamenj namreč niso odkrivali le v *Svetem pismu*, ampak vsepovsod, v naravi, zgodovini in v človeku.³⁶ Ta razširitev tipološke interpretacije, ki se ne omejuje več na specifični svetopisemski kontekst, pač pa se nanaša na »knjigo narave«, je odločilno vplivala na razvoj alegorične pripovedi. Izoblikovala se je, ko so posamezniki začeli interpretirati svojo posvetno izkušnjo in prek nje skušali priti do spoznanja o končni usodi duše. Tipološka interpretacija, s katero je bilo mogoče zdaj zajeti skoraj vse, se je pokazala kot primerna za služenje najrazličnejšim ideološkim namenom. Tipologija je pridobila pomen predvsem vzporedno z interpretiranjem posameznikovega duhovnega življenja, kar je dopolnjevalo tipološko interpretacijo svetega teksta. Vse to je povzročilo precejšnjo terminološko zmedo, ki jo je skušal s sistematičnim pristopom urediti Origen Aleksandrijski.

Alegorični način interpretiranja naj bi po njegovem odpravil neskladja med *Staro in Novo zavezo*. Da bi vzpostavil avtoriteto alegorične interpretacije, je Origen sistematisiral različne načine duhovne eksegeze. Tako v delu *Pèri archôn* (O načelih), katerega večji del se je ohranil samo v latinski različici z naslovom *De Principiis* (ok. 220), opisuje trojno delitev duhovnega pomena, in sicer na somatični (to je telesni ali dobesedni pomen), psihični (pomen figure za posamezno krščansko dušo) in pnevmatični pomen (mistični pomen figure). S prvim se ujema razlaga *Svetega pisma* po črki, z drugim moralna razlaga, s tretjim pa najvišja duhovna, to je anagogična ali (tudi) alegorična razlaga. Origen torej razlikuje med tremi eksegetičnimi ravnmi. Temu dodaja trojno delitev pomena na telo, dušo in duha. Preprostost je povezana z vsem, kar v tekstu evocira »meso« (materialnost), razsvetljenost se nanaša na dušo teksta, popolnost pa na duha svete knjige. Origen razlikuje »med mitično obliko religije za množico, ki naj bi bila kot otrok zmožna gledati resnico le v preobleki in prisposodbi, in poduhovljeno religijo za vedoče«.³⁷ Alegorična razlaga je torej za Origena sredstvo, ki človeku pomaga, da se prebije od svetopisemskega besedila do sistematičnih nauk ali, drugače povedano, »od črke« do »duha« (de Lubac 1993: I/198–207; prim. Vorländer 1968: 205). Poteka pa v treh stopnjah, ki si sledijo v zaporedju: zgodovinski pomen – moralni pomen – alegorični pomen. Henri de Lubac opozarja, da obstaja tudi drugačno zaporedje,

predvsem zgodovinskemu ali dobesednemu pomenu. Avguštin in drugi latinski očetje so skušali ubirati srednjo pot med obema metodama. (Prim. Madsen 1996).

³⁶ Auerbach imenuje ta pristop »duhovno-etično-alegorična metoda« in opaža, da se je nadaljeval še globoko v srednji vek. Nacionalni zgodovini Izraelcev je ta metoda pripisovala čedalje manj pomena, poudarjala pa je mistični in etični vidik (Auerbach 1959: 55).

³⁷ Temu problemu se precej posveča tudi Avguštin.

ki izhaja iz Avgušтина: zgodovinski pomen – alegorični pomen – moralni pomen. Origena brani pred tistimi, ki so mu očitali, da propagira poganski ali filonski alegorizem, in zato zagovarja razliko med pristopoma: »Na eni strani je alegorični pomen, ki pride takoj za črko ali telesom svetega teksta, ustreza duši in je predhoden pomenu, ki je nosilec 'duha'; na drugi strani je moralni pomen, ki podaljšuje in predvideva alegorični ali mistični pomen, in ta je zares 'duhoven'.« (de Lubac 1993: I/203). To je po njegovem temeljna razlika, ker je strukturna. Nekateri interpreti, na primer teolog Gregor I. Veliki (ok. 540–604), pa so menili, da lahko obe shemi soobstajata in tako potrjujeta razumevanje svetopisemskega pomena kot kolesa. Dejanje stremi h kontemplaciji, ta pa spet napotuje na dejanje. Izmenjujeta se zakon in milost.³⁸

Čeprav Origen ločuje med dvema načinoma branja *Svetega pisma*, je njegova alegorična interpretacija vseeno osredinjena na kristološko razsežnost (de Lubac 1993: I/207). Sicer pa sta oba načina branja odvisna od dekodiranja sekundarne referenčne ravni. Ta je onstran dobesednega ali zgodovinskega pomena. Moralni način se nanaša na Cerkev in na verske resnice, mistični način pa zadeva asketsko razsežnost in predstavlja napredovanje odrešene duše k Bogu. V obeh primerih je Kristus tisti, ki posreduje med dobesednim in prenesenim pomenom *Svetega pisma*, saj predstavlja načelo enotnosti za obe zavezi, kar odraža razmerje med človeškim in Božjim v njegovem telesu. Če je tako, obstajata samo dve pomenski razsežnosti *Pisma*, dobesedna in kristološka. Ravno zato skuša Origen kristološke pomene, kakršne je odkril v Pavlovem pismu, sistematizirati v svoji lastni eksegetski praksi. Deli jih na kristične, ekleziastične, mistične in eshatološke pomene, saj domneva, da retorična struktura *Pisma* odraža metafizično strukturo sveta. Duhovni pomen *Novih zavez* se ujema z zakonom *Stare zaveze*, odrešenjski pomen *Svetega pisma* kot celote pa posvečuje tekst, bran dobesedno.³⁹ Zdi se, da Origen razume *Sveto pismo* tudi kot utelešenje logosa, to je entitete, ki povezuje dobesedno in duhovno razsežnost pomena.

Večina preučevalcev stare alegorične tradicije (Rollinson, Pépin, D. Madsen, de Lubac, Kemper idr.) se strinja, da ravno zgoraj omenjeni status, dodeljen logosu, ločuje krščansko eksegezo od alegoričnih interpretacij, ki so jih prakticirali pred nastopom krščanstva. Ti načini so namreč gradili na domnevi, da alegorična interpretacija temelji na identifikaciji arbitrarnega pomenskega razmerja med alegorično figuro in njenim referentom. Za krščanske interprete obeh zavez je alegorični refe-

³⁸ Več o tem gl. v Bori 1987: 56 in sl.

³⁹ Podrobneje o tem gl. v de Lubac 1993: I/198–207.

rent določen že na začetku. Kristus kot subjekt tipološke interpretacije povezuje obe zavezi, saj se kot posebljen duhovni pomen *Svetege pisma* obrača na predstavo Boga, ki je v duši slehernega kristjana. Tako omogoča posamezniku, da pravilno razbira duhovni ali alegorični pomen *Pisma*, kot opaža Deborah Madsen, ena vidnejših sodobnih ameriških raziskovalk alegorije (Madsen 1996: 21). Determinacija tega razmerja, ugotavlja omenjena teoretičarka, ločuje krščansko alegorezo od načinov predkrščanske alegorične interpretacije. Toda tipološka povezava je nedvomno trdnejša, če logos, ki konstituira duhovno razsežnost pomena obeh tekstov, interpretiramo mistično. To je logocentrična naravnost, ki po Origenu vključuje tudi interpreta, saj razumevanje alegoričnih pomenov *Pisma* omogoča milost svetega Duha, ki vpliva na eksegetovo dušo. Seveda pa ta način ni povsem spodrnil arbitrarnosti klasičnega načina. Ponekod ju je mogoče najti drugega ob drugem v isti eksegetski praksi (Madsen 1996: 22; prim. Pépin 1958, de Lubac 1993).

Zavest o tej dvojnosti je po D. Madsen odločilnega pomena za celotno literarno tradicijo alegorije in alegoreze. Prepričana je, da je – ne glede na to, ali gre za pridigo, ki prikazuje dogmatski pomen posameznih podob, ali za izmišljeno pripoved, ki vsebuje interpretacijo oziroma navodila za branje svojih lastnih podob – literarna alegorija odvisna predvsem od predvidevanja, da dobesedni znaki vsebujejo nadaljnje abstraktne pomene in da sprava med temi različnimi pomenskimi ravnmi omogoča legitimno in avtoritativno prefiguracijo v smislu individualne odrešitve. Tisto, kar svetopisemska pripoved postopoma odkriva, je natančen pomen odrešitve, zato se mora narativno iskanje duhovnega pomena na določenih mestih preusmeriti v interpretacijo predhodnega svetega teksta. Ob tem pa nastane temeljni problem, povezan z alegorijo: ko se duhovni pomeni manifestirajo v posvetnih znakih, niso več povsem duhovni, hkrati pa tudi niso povsem posvetni. D. Madsen meni, da so to aporijo še v 18. stoletju reševali z interpretiranjem svete knjige tako, da je vsak interpret sprejel odgovornost za dojemanje duhovnega pomena pripovedi. Reformacija je namreč pospešila povečevanje posameznikove vloge v eksegetskem procesu.⁴⁰ Toda razlika med hermenevtičnimi tradicijami v krščanstvu nas na tem mestu ne zanima, omenjamo jo zato, ker je ravno ta reformacijska naravnost odločilno prispevala k oblikovanju romantične subjektivnosti ob koncu 18. stoletja.

⁴⁰ Tako je tudi nastal poseben slog protestantske alegorije, ki se ni oziral na hermenevtično tradicijo uradne cerkve, pač pa se je osredinil na razmerje med posameznikom in svetim Duhom. Odvisnost protestantske alegorične interpretacije od posameznikove vere je pripeljala do še večje arbitrarnosti pri proizvodjanju narativnega pomena, kajti v odsotnosti močne vere mora alegorična naracija povezovati znake in pomene, ki sami po sebi ne sovpadajo. (Prim. Madsen 1996: 22–37)

Če povzamemo, lahko rečemo, da nas *Sveto pismo* po eni strani sooča s sistemom jezikovnih znakov, po drugi pa s sporočilom, ki ga ti znaki oblikujejo na dveh, treh ali štirih ravneh (na dobesedni, alegorični v ožjem pomenu, tropološki in anagogični ravni). Zato ne bo odveč še enkrat poudariti, da krščansko alegorijo zaznamuje predvsem razmerje med *Staro* in *Novo zavezo*. Alegorični pomen je, kot zatrjuje Henri de Lubac, doktrinarni pomen, zato je mogoče krščansko vero opredeliti tudi kot alegorično doktrino. Ta zagotavlja dogmatsko razlago prerokb, vsebovanih v *Svetem pismu*, kjer je Kristusova inkarnacija osrednji predmet alegorije ter poslednja in popolna interpretacija (de Lubac: 1993: II/524). Ta misel, s katero »stoji in pade kristologija Velike cerkve« (Kocijančič 1996a: 71), je, kot se bo pokazalo v naslednjem poglavju, odločilno vplivala na razumevanje razmerja med alegorijo in simbolom. Zato je mogoče tvegati trditev, da z njo stoji in pade tudi klasicistična estetika ter vse tisto, kar jo povezuje z estetsko ideologijo romanlike in njenih izpeljank do današnjih dni.

Alegorično razmerje se potemtakem oblikuje med dvema zgodovinskima dogodkoma, od katerih pripada eden redu Zakona, drugi pa redu Milosti. Gre torej za temeljno razločevalno lastnost krščanske alegorije, to je za določeno premestitev v času oziroma za nasprotje med prej in potem, hkrati pa tudi za razmerje med znakom in referentom. Vendar v tem primeru to razmerje ni arbitrarno, ampak je treba zadaj videti Previdnost. To je druga poglobilna poteza, po kateri se krščanska alegorična interpretacija loči od antične. V antiki so namreč alegorijo razumeli bodisi kot retorično figuro bodisi kot pesniško fikcijo, nikakor pa ne kot tipologijo, določeno s časovno razsežnostjo. Razlika, ki zadeva časovno razsežnost in problem razmerja med znakom in referentom, je za današnje razpravljanje o alegoriji bistvena zato, ker je to tista lastnost alegorične strukture, ki je bila pozneje dolga stoletja pozabljena. Odkrile so jo šele teorije alegorije v 20. stoletju (Benjamin, Auerbach, de Man, Fineman, Owens). V nadaljevanju se bo pokazalo, da so te teorije bliže baročni alegorični tradiciji kakor klasični antični in klasicistični razsvetljenski.

Kakor hitro odmislimo vse antične in poznoantične opredelitve alegorije in simbola, predvsem Cicera in Kvintilijana, pa tudi Heraklita Alegorika,⁴¹ in na raz-

⁴¹ Heraklit, imenovan tudi Alegorik, je v nasprotju z večino grških zagovornikov alegorične interpretacije razumel alegorijo kot trop, uvrščen med metaforo, metonimijo, sinekdoho itn. S tem je vplival na vse poznejše definicije alegorije, tudi na Kvintilijanovo opredelitev alegorije kot razširjene metafore. Izraza simbol in enigma pa je uporabljal kot sopomenki alegorije. (Prim. Struck 2004: 151–156)

merje med simbolom in alegorijo pogledamo izključno z vidika teorij alegorije, ki so se oblikovale v 20. stoletju, lahko ugotovimo, da je imela v srednjeveški tradiciji najdaljnosežnejši pomen Avguštinova opredelitev alegorije. Avguštin (354–430) je namreč v delu *De Trinitate* (O Trojici, 400–416) alegorijo opredelil kot retorično figuro, katere bistvo je v tem, da reče nekaj in hkrati nakaže, da je treba razumeti nekaj drugega: »Quid est allegoria nisi tropus ubi ex alio aliud intelligitur.« (Avguštin 1959: XV, 9, 15; nav. po Strubel 1975: 346). Posledica te opredelitve, ki ni bistveno drugačna od njenih številnih antičnih predhodnic, je, da so mnogi stari pa tudi moderni razlagalci literature razumeli alegorijo kot obliko, ki zajema tako alegorične kot simbolične načine izražanja, ali pa so jo imeli za podvrsto simbola. Zato ni presenetljivo, da se je marsikje v teoretski literaturi, tudi najnovejši, uveljavilo prepričanje, da v srednjeveški hermenevtični tradiciji ni mogoče zares razlikovati med simbolom in alegorijo (prim. Pépin 1987; de Lubac 1993). Potrditev ali zavrnitev tega prepričanja sta odvisni od stališča, ki ga zavzamemo. Pričujoči razmislek gradi na prepričanju, da so razlike vsekakor zaznavne, če si podrobneje ogledamo rabo obeh pojmov. V srednjem veku so bile sicer še odvisne od odtenkov, v poznejših obdobjih, zlasti od baroka naprej, pa so postajale vse izrazitejše in prepričljivejše, dokler se niso v 20. stoletju prelevile v pomembno metodološko orodje literarne vede, čeprav še zdaleč ne ustrezno in zadostno izkoriščeno. Zato je ena od osrednjih nalog pričujočega pisanja prav preizkus uporabnosti tega orodja.

Kot najzanimivejši in najproduktivnejši so se omenjeni odtenki v rabah pojma simbola pokazali pri avtorju, ki je Proklovo – in prek njega tudi Plotinovo – metafiziko uspešno povezal s krščansko teologijo in ustvaril nadvse produktivno teoretsko sintezo z dolgoročnim vplivom tako na vzhodne kot na zahodne srednjeveške filozofe, kot so Hugo Svetoviktorski (Hugo de St. Victor, 1096–1141), Tomaž Akvinski (ok. 1225–1274), Janez Skot Eriugena (ok. 810–877) in vrsta drugih. Posebno renesanso pa je ta sinteza doživela v 20. stoletju, in sicer ne samo pri medievalistih, preučevalcih apofatične filozofije in drugih vzhodnjaških nauk, ampak tudi z Jacquesom Derridajem, kjer se je ta vpliv najizrecneje udejanjil v spisu iz leta 1986 z zgovornim naslovom *Kako ne govoriti* (*How to Avoid Speaking*: Derrida 2003).⁴²

⁴² Naslov je naveden v angleščini, ker je bil tudi najprej napisan v angleščini, saj je nastal kot prispevek na konferenci o odsotnosti in negativiteti, ki sta jo junija 1986 organizirala The Hebrew University in Institute for Advanced Studies v Jeruzalemu. V slovenščini je dostopen v izboru spisov Jacquesa Derridaja *Izbrani spisi o religiji* (2003).

Ta avtor je Dionizij Areopagit (njegovi spisi naj bi nastali proti koncu 5. stoletja),⁴³ ki je za pričujoči razmislek pomemben po eni strani zaradi aktualizacije nekaterih vidikov njegove teorije v poststrukturalizmu, kar se kaže v načinu obravnave vprašanja reprezentacije in problema izrekanja neizrekljivega, po drugi pa zaradi kompleksne teorije simbola, ki je po svoje prispevala k diferenciaciji alegorije v srednjeveških obravnavah.

Dionizija tedaj zanima, kaj svetim spisom omogoča upodabljanje transcenden-
den- z golj z jezikom. Da bi to razložil, se oprime pojma simbol. Pripiše mu ontološke, liturgične in literarne razsežnosti, ki nesporno kažejo na sorodnosti s Proklovo različico neoplatonizma atenske šole. Nekateri poznavalci (na primer Peter Struck) celo trdijo, da je Dionizij prevzel Proklove koncepte in jih prilagodil krščanski rabi. Dionizij bere *Biblijo* tako, kot je Proklos (410–485) bral Homerja. Prepričan je, da transcendentnega Enega ni mogoče upodobiti z nobenim od načinov posnemanja. Toda to spoznanje ni nastalo zgolj pod Proklovim vplivom. Podobnega mnenja so bili tudi kapadokijski očetje, ki so priporočali, naj se Bog opisuje z nikalnimi pridevniki: Bog je brezmejen, brezčasen, neviden, nematerialen itn. (Struck 2004: 260). A kljub temu, meni Dionizij v spisu *Peri theíon onomáton* (O Božjih imenih), ga je vendarle mogoče upodobiti s skrivnostnim jezikom Božjih simbolov, ki ga ne opisujejo samo z zanikanjem, ampak predvsem s tistimi snovnimi lastnostmi, ki so zanj popolnoma neustrezne. Razlog za takšen opis je ontološke narave:

Tako lahko torej Vzroku vseh stvari, ki je nad vsem, prikladno pripišemo brezimnost in obenem vsa imena bivajočih stvari [...] Kajti ni le Vzrok sovisnosti ali življenja ali dovrševanja, tako da bi nad-imna Dobrota dobial ime le od tega enega ali drugega vidika previdnosti, ampak Ona vnaprej v sebi zaobjema vse bivajoče, preprosto in nedoločeno [...] in se ubrano slavi in imenuje na osnovi vsega bivajočega. (Dionizij 2008: 193)

Boga torej ni mogoče upodobiti z nobenim od načinov posnemanja, upodobimo ga lahko le popolnoma drugače. Dionizij sicer pri tem govori o simbolih, vendar tako, kot da bi šlo za alegorične pomene (zanikanje, razkorak med znakom in referentom).

⁴³ Glede Dionizijeve prave identitete obstajajo nejasnosti. Psevdo-Dionizij naj bi se imenoval zato, ker naj bi privzel identiteto nekega Dionizija Areopagita iz Aten, ki se je spreobrnil po tem, ko je slišal apostola Pavla takole govoriti Grkom: » [...] ne smemo misliti, da je božanstvo kot zlato ali srebro ali kamen, predstava, ki je plod človeške umetnosti.« (Struck 2004: 258)

Vendar teorije Dionizija Areopagita ni mogoče zares dojeti, ne da bi prej pre-motriili vsaj nekaj osrednjih Proklovih idej. Čeprav tudi Proklos ne razmejuje natančno med alegorično in simbolično dikcijo, je z našega vidika pomemben, ker svoje teorije ne omejuje na liturgiko, ampak razmišlja tudi o poeziji in jeziku. Opazil je, da nekatere besede ali celotni pesniški prizori učinkujejo natanko tako kot simbolna znamenja v obredih. V komentarju k Platonovi *Državi* se je osredinil na tiste prizore iz Homerjevih pesnitev, ki so motili Platona in druge kritike. Očita jim, da niso opazili, da Homer povezuje snovne stvari z znaki, ki imajo nesnovne referente višjega reda. Meni, da tako kot teurgik med obredjem uporablja simbolna znamenja za upodobitev neupodobljivega, najspretnější med pesniki uporablja simbolni jezik za to, da imenujejo neimenljivo. V komentarju h *Kratilu* govori o tem, kaj je dejanska umetnost poimenovanja. Jasno je, da v duši obstaja »določena upodabljajoča moč (slikanje in podobne veščine so seveda odvisne od nje), ki nižje stvari priliči višjim.« Ta moč omogoči duši, da se vzpne k bogovom, angelom in demonom. Ker pa je hotela ustvariti podobnosti s stvarmi, ki so nesnovne in zgolj umski produkti, je morala ustvariti tudi poimenovanja (prim. Struck 2004: 236). V komentarju k *Parmenidu* Proklos nakaže, da imena, ki jih dajemo vsakdanjim čutnim stvarjem, delujejo v skladu s konvencijo, ko pa gre za označevanje bitnosti višjega reda, poimenovanje deluje na podlagi ontoloških povezav. Zdi se, da je razred imen višjega reda omejen na imena bogov, vendar Proklos v komentarju k *Timaju* razširi poimenovanja na nekatere skrivne oznake čutnih stvari. Božja imena – se pravi, simboli in odtisi, ki jih Eno pusti sleherni obstoječi stvari – razkrivajo celotno bistvo poimenovanih stvari. To so sledi sleherne stvari, ki participira v biti, ta pa je podlaga celotnega sveta. Proklos je edini med neoplatoniki, ki je pozoren na literarne implikacije neoplatonske emanacijske ontologije. V komentarju k *Državi* podaja argumente proti ustaljenemu prepričanju, da je literatura posnemanje sveta. Pri tem se takole sprašuje glede Homerjevih pesnitev:

Kako lahko nekdo imenuje poezijo, ki razlaga božje stvari s simboli, imitacija? Simboli namreč ne posnemajo stvari, ki jih simbolizirajo, ker stvari ne morejo biti nikoli imitacije svojega nasprotja, smotnost lepote, nenaravnost naravnega. Toda simboličen način kaže na naravo stvari celo z njihovim najostrejšim nasprotjem. Če je torej pesnik navdahnjen in s simboli razkriva resnico obstoječih stvari, če uporabi gotovo vednost in razkrije red stvari, potem takšen pesnik ni posnemovalec, a tudi z zgoraj omenjenimi argumenti ga ni mogoče spodbijati. (Proklos 1901: 1.198.13–24; nav. po Struck 2004: 239)

Odlomek ponazarja, kako inovativne so bile Proklove trditve za tisti čas. Glede na to, da govori o invokaciji novih svetov v literaturi, bi pri njem nemara lahko našli celo nastavke romantične estetike. Bil je namreč prvi, ki je oblikoval opozicijo med invokacijo in imitacijo ter se pri tem oprl na koncept simbola. Ta po njegovem

ni podoben svojemu referentu, temveč vsebuje skrivno in neizrekljivo ontološko povezavo z njim. Ko pesnik surovo snov jezika oblikuje v literarne simbole, ne posnema svojega predmeta, ampak invocira njegovo resnično navzočnost. Literarni simbol torej operira kot čarovni talisman, tako kot na primer lutka pri vuduju ali posvečena hostija v evharistiji, ko snovno znamenje dejansko postane to, kar naj bi zgolj predstavljalo. Gre torej za ontološko povezavo znaka z njegovim skritim pomenom. V tem je bila, kot ugotavlja Struck (2004: 238–241), Proklova teorija oziroma alegorika vplivnejša od kompleksne teorije stoikov.

To, kar Proklos zaznava kot simbole, so večinoma najbolj telesne, celo prostaške upodobitve lastnosti in dejanj bogov, ki sodelujejo v stvarnem svetu, in so ponavadi najbolj žalile tradicionalne interprete. Toda tu je treba vseskozi upoštevati Platonov vpliv in se vprašati, kako lahko nesnovno postane snovno. Proklos je opozicijama med delnim in neskončnim ter snovnim in nesnovnim dodal še opozicijo med jezikovnimi podobami in neupodobljivim Bogom. Ta svoja spoznanja je prenesel na pesništvo; njegovo funkcijo je videl v tem, da tisto, kar je nejezikovno, torej neizrekljivo, predela v jezikovno, torej izrekljivo. Simbol pa je po njegovem izraz, ki spodbija prepoved o izrekanju neizrekljivega. S svojim antiikonoklastičnim stališčem dokazuje, da bi izraz simbol v njegovem primeru zlahka zamenjali za alegorijo. Sicer pa Proklos kontekstualizira problem reprezentiranja Božjega v jeziku, tako da ga obravnava v širšem okviru, namreč znotraj kozmologije, ki jo pojmuje v smislu Plotinove emanacijske ontologije (Struck 2004: 240 in sl.).

Zelo podoben, če ne enak odnos do jezikovne reprezentacije je opaziti tudi pri Dioniziju Areopagitu. Ta o njej govori tako v nikalnih kot tudi v trdilnih stavkih. Prepričan je, da nam sledi Božje navzočnosti, ki se manifestirajo v snovnem svetu, omogočajo izreči neizrekljivo in upodobiti neupodobljivo. Ta dialektika med reprezentabilnostjo in nerepresentabilnostjo je gibal vseh Dionizijevih spisov, njegove obravnave *Božjih imen*, ontološke razprave v spisu *Peri ouranías hierarchías* (O nebeški hierarhiji) in liturgije v spisu *Peri ekklesiastikês hierarchías* (O cerkveni hierarhiji). Značilna je misel, ki uvaja razpravo *O Božjih imenih*:

V druge bogotvorne luči, ki nam jih je v skladu z Izreki razodevajoče podarilo skrivno izročilo naših vboženih vodnikov, smo bili zdaj skrivnostno uvedeni tudi mi, v sorazmerju s svojimi zmožnostmi, prek svetih zagrinjal, ki nam jih Božje človekoljubje prinaša z Besedami in hierarhičnimi Izročili, zakrivajoč umu dostopne resničnosti s čutnimi in nadbitnostne resničnosti z bivajočimi, odevajoč neobličljive in neupodobljive v oblike in podobe, tako da pomnogoterja in oblikuje nadnaravno in brezlikovno preprostost z mnogoterstjo delnih simbolov. (Dionizij 2008: 186–187)

Že ta kratki odlomek potrjuje, da Dionizij problema upodabljanja ne obravnava ločeno od simbola in fenomena literarne reprezentacije, tega pa povezuje s problemi ontologije in kozmologije ter s shemami prikazovanja v liturgiji.

Transcendenca pušča za seboj sledi v obliki simbolov, njena navzočnost se manifestira v krščanskih ritualih, skrivnostnih materialnih simbolih. Svojo teorijo simbolov Dionizij zgradi na konceptu nepodobnih simbolov. Tako pravi, da so najnižje stvari največkrat tiste, ki so najustreznejša sredstva za reprezentiranje Boga. Ta namreč najbolje preprečujejo, da bi Bogu ne pripisali nikakršne materialne lastnosti, niti svetlobe niti ljubezni. Tiste stvari, ki so na snovni ravni videti pomanjkljive, so lahko indici višjih sil, ko jih pripišemo Božjemu. Tako je celo z lastnostmi, kot je neumnost, ki izgubi svoj negativni pomen, če jo pripišemo višjemu, čisto duhovnemu bitju. Božjega ni mogoče označiti s posnemanjem ali podobnostjo, ampak samo tako, da se pokaže ontološka sled v sami biti elementov, ki jih uporabljamo, kadar ga želimo priklicati. Reprezentacije niso fantomi, ampak manifestacije. Imajo anagogično moč, da nas privzdignejo. Simboli vselej kažejo na svoj referent, po analogiji z bogotvornimi obredi zvezo omogoča simpatija. To je tista skrivnostna moč, ki povezuje transcendentalne resnice s snovnimi reprezentacijami. Ker simbolični izraz temelji na ontološki povezavi, ne pa na podobnosti, lahko reprezentira z nepodobnostjo, je torej nepodobni simbol (prim. Struck 2004; Andia 2007).

Koncepcija univerzuma v smislu mistične lestve, ki vodi k Bogu, privzame pri Dioniziju vizionarno obliko angelologije. Angeli so po njegovem interpreti Božje znanosti. Zato se v skladu s svojo hierarhijo spuščajo od Boga k nam v obliki simbolov. Zgovorno je dejstvo, da Dionizij prav v spisu *O nebeški hierarhiji*, kjer govori o angelih, predstavi tudi svojo simbolistično doktrino (Pépin 1987: 210). Angeli so nekakšni kriteriji simbolistične ontologije. So simboli simbolične funkcije, ki tako kot oni posreduje med transcenco označevalca in svetom, ki ga manifestirajo konkretni, utelešeni znaki. Ti prav prek te posredne simbolične funkcije postanejo simboli. Glede na to Dionizij razlikuje dve vrsti razodetij, ki ustrezata različnim vrstama simbolike. Ena izhaja iz svetih podob, podobnih svojemu označencu, druga pa se poslužuje utelešenih oblik, ničemur podobnih in zato na videz povsem nesmiselnih. V primeru angelov se prvi tip simbolike manifestira tako, da se angeli prikazujejo kot prekrasna nebeška bitja v idealizirani človeški podobi, se pravi v skladu z njihovim rangom; v okviru drugega tipa simbolike pa se angeli manifestirajo kot vse mogoče stvari, živali in celo kot odvratne kreature. Za Dionizija je druga oblika najvišja oblika simboliziranja, ne samo zato, ker zagotavlja skrivnost svetih doktrin, ampak tudi zato, ker omogoča človeku popolnejšo meditacijo.

Vendar obstaja še en razlog, ki govori v prid nepodobnim simbolom na področju duhovnega spoznanja, navezuje pa se na negativno teologijo. Dionizij namreč razliko med podobnimi in nepodobnimi simboli primerja z razliko med afirmativno (katafatično) in negativno (apofatično) teologijo. Pri slednji gre za to, da se Bog razkriva v pojavih, ki jih lahko označimo kot nekaj nevidnega, neupovedljivega (in kar je še podobnih izrazov z zanikovalnim predznakom):

Če so torej zanikanja o Božjih resničnostih resnična, trditve pa neprikladne z ozirom na skritost neizrekljivega, je za nevidne resničnosti bolj primerno razodevanje prek nepodobnih izoblikovanj.

Sveti zapisi izrekov torej ne sramotijo nebeških redov, ki jih razodevajo z nepodobnimi oblikotvorji, ampak jih častijo; s temi (oblikotvorji) le kažejo, kako nadsvetno odstopajo od vseh snovnih resničnosti. Poleg tega tudi nihče, ki je pri zdravi pameti, ne bo ugovarjal temu, da neprikladnosti vodijo naš um kvišku v večji meri kot podobnosti. Pri častitljivejših in častnih svetih oblikovanjih se namreč kaj lahko zgodi, da zablodimo in si mislimo, da imajo nebeške bitnosti nekake zlate oblike in da so sijoči, čudoviti moški in ognjenih podobah, oblečeni v bleščečo obleko, ter da neškodljivo izžarevajo nekaj podobnega ognju – in kar je še drugih podobno oblikovanih lepota, s katerimi je bogoslovje upodobilo nebeške ume. Da se torej ne bi kaj takega pripetilo tistim ljudem, ki niso doumeli še ničesar višjega od pojavnih lepota, nas modrost pobožnih bogoslovcev – modrost, ki nas hoče pritegniti navzgor – na svet način vodi dol k neprimernim nepodobnostim in nam ne dopušča, da bi tisto, kar se v nas nagiba k snovi, vztrajalo v sramotnih podobah in tam počivalo, temveč spodbuja del duše, ki se giblje navzgor, in ga priganja z grdimi oblikami dogovorjenih znamenj. (Dionizij 2008: 337–338)

Eriugena v komentarju k temu odlomku iz spisa *O nebeški hierarhiji* pripominja, da *Sveto pismo* podpira oba načina, pozitivnega in negativnega, in sicer z upodabljanji Boga. Dionizijev simbol je podoben predmetu, ki ga označuje, hkrati pa mu tudi ni podoben, saj simbol in simbolizirano nista nikoli na isti ravni.⁴⁴ Podobnost in nepodobnost sta torej odvisni od gledišča; bistveno pri obeh avtorjih, tako pri Dioniziju kot pri Eriugenu, pa se zdi, da nepodobne simbole pojmujeta kot entitete, ki spodbujajo k iskanju skritih pomenov (prim. Pépin 1987: 213–215).

Zanikanja potemtakem ustrezneje evocirajo Božje stvarstvo kakor metaforična pritrjevanja. V človeško dušo se namreč bolje vtisnejo podobe najbolj zavrženih snovnih stvari kakor lepe in racionalne podobe (klasični simboli). Se pravi, da Boga primerneje časti tisti, ki ga ugleda v obliki kakšne manjvredne stvari. Paradoks je v tem, da Dionizijevi – in v nadaljevanju bomo videli, da tudi Eriugenovi

⁴⁴ To pojmovanje hierarhije lahko med drugim pojasni tudi Proklovo gledišče, po katerem je univerzum razdeljen na več ravni, od katerih je vsaka paradigma neposredno nižje ravni in hkrati podoba neposredno višje ravni (Pépin 1987: 203).

– nepodobni simboli zanikajo svojo telesnost v trenutku, ko se predstavijo kot čutne podobe, saj jih ravno njihove neskladne in odpor zbujujoče oblike umeščajo karseda daleč proč od tistega, kar označujejo, se pravi od Boga. Ta razkorak med tem, kar so videti, in tistim, na kar napotujejo, dokazuje, da jih nikakor ni mogoče brez ostanka povezati s pojmovanjem simbola v duhu romantične estetike,⁴⁵ kot so to storili nekateri kompetentni komentatorji Dionizijevih in Eriugenovih tekstov (denimo Pépin, Zambon). Ti Dionizijeve nepodobne simbole brez ostanka istovetijo z romantičnim literarnim simbolom, kot da bi pozabili na nepremostljivo razliko, utemeljeno v zgodnjersrednjeveškem dualizmu, h kateremu se bomo vrnili v naslednjem poglavju. Na tem mestu se zdi produktivneje premotriti Dionizijeve simbole v luči de Saussurovega razumevanja znaka, se pravi z vidika arbitrarnega razmerja med označevalcem in označencem, kar odpira pogled v poststrukturalistično opredelitev alegorije (tudi v de Manovem smislu). V Dionizijevih nepodobnih simbolih, utemeljenih na arbitrarnosti razmerja med znakom in referentom, zgolj poljubno zaznavamo sledi ontoloških povezav in težko govorimo o usklajenosti ali celo zlitju znaka in referenta. Prej nasprotno, nepodobni simboli s svojo himerično obliko napotujejo po eni strani neposredno na koncept groteske, po drugi pa na koncept sublimnega. Se pravi, na koncepta, ki ju, če verjamemo Angusu Fletcherju (1964: 261), nikakor ni mogoče odmisлити od določene koncepcije alegorije.

Vendar se o vsem tem nikakor ne moremo dokončno izreči, dokler si podrobneje ne ogledamo srednjeveškega razlikovanja med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis* ter soočimo z Eriugenovo interpretacijo Dionizijevega simbolizma.

Alegorija *in verbis* in alegorija *in factis*

Primer tekstne strategije, ki so jo srednjeveški avtorji poimenovali alegorija *in verbis* (alegorija, vezana na besede), zelo dobro ponazarja na primer stavek iz Izaije: »Mladika požene iz Jesejeve korenike, poganjek obrodi iz njegove korenine.« (SSP 1996: Iz 11). Sporočilo govori o Odrešeniku, ki bo zrasel iz Davidovega rodu, in sicer s pomočjo device Marije. Tu je, kot vidimo, na delu metaforični postopek, v tem okviru pa fiktivna in naključna podobnost, ne pa sorodnost, ki jo določa Božja volja; mladika, korenika in poganjek so namreč med seboj v enakem razmerju kot Odrešenik, Davidov rod in devica Marija, četudi je, vsaj v tem primeru, važnejše

⁴⁵ To je, če simbol pojmuemo kot tekstno strategijo, ki izreka nekaj, s čimer se popolnoma istoveti, »ho estin aei tautegorikon« (Coleridge 1972: 30).

razmerje med obema nizoma izrazov kot pa med posameznimi izrazi znotraj nizov. Primer nasprotne kompozicijske strategije, ki je prav tako srednjeveškega izvora, imenuje pa se alegorija *in factis* (alegorija, vezana na dejstva, dogodke), je Abrahamova zgodba. Ta kompozicijska strategija iz resničnega oziroma zgodovinskega dogodka (Abraham je imel dva sinova) naredi *prefiguracijo* nekega drugega dogodka (bili sta dve zavezi). Referent označevalca-teksta je sam označevalec nekega drugega označenca-referenta. Razmerje med referentoma ni metaforično, kajti Abrahamova sinova nista metafori za zavezi, pač pa je razmerje med njima in zavezama mogoče primerjati z razmerjem med označevalcem in označencem v diskurzu. Poleg tega ima v alegoriji *in factis* osrednjo vlogo časovna razsežnost, saj v vseh primerih te alegorije obstaja neki dogodek prej in neki dogodek potem, zgodi se torej določena časovna in ne le pomenska premestitev. (Prim. Strubel 1975: 349-350)

Razliko med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis* je v svojih delih *De Trinitate* in *De doctrina christiana* (O krščanskem nauku, 396–426) prvi nakazal Avguštin. Nedvomno je imel v mislih prav to, česar se je pozneje oprijelo ime alegorija *in factis*, ko je v *De Trinitate* zapisal: »Ne samo avtoriteta božjih knjig, ki nas uči o obstoju Boga, ampak celoten univerzum, ki nas obdaja in katerega del smo tudi sami, govori, da gre za delo nekega višjega Avtorja.« (Avguštin 1959: XV, 6; nav. po Strubel 1975: 346) Vendar ta razlika ni odigrala bistvene vloge v njegovi eksegezi, ostala je le v zasnutku, saj je ni povezal s svojo teorijo znaka. Avguštin je namreč v *De doctrina christiana* prvič v recepcijski zgodovini *Svetega pisma* vpeljal vidik teorije znaka in na tej podlagi tudi izoblikoval svojo interpretacijo svetih spisov, kjer, kot pravi, »Bog komunicira.« (Prim. Strubel 1975: 347–348)

Avguštin pojmuje znak na dva načina. Rezultat prvega načina so *signa tantum* (včasih označena tudi kot *signum proprium*), kjer stvar (*res*) sama po sebi ne igra nikakršne vloge in ne more obstajati samostojno. To velja za besede, katerih edini razlog je v tem, da jih je mogoče uporabljati za označevanje določenih stvari. Rezultat drugega načina je, da ima lastnost označene stvari enako pomembno vlogo kot lastnost znaka. To je *res et signa* (imenovana tudi *signum translatum*), ki funkcionira na dveh ravneh, na ravni zgodovinskega dejstva in na ravni simbolizacije neke druge stvari (na primer oven, ki ga Abraham zagleda v grmovju v bližini žrtvenega oltarja). Avguštinova koncepcija znaka ima po mnenju nekaterih raziskovalcev to pomanjkljivost, da sicer analizira porajanje pomena na vseh ravneh, ne obravnava pa njihove vzajemne interakcije. (Prim. Strubel 1975; Pépin 1987)

Izraza alegorija *in verbis* in alegorija *in factis* se pri Avguštinu ne pojavljata kot teoretska pojma, vendar mehanizem produkcije smisla, ki ga opisuje, vsekakor ustreza temu dihotomnemu paru (Strubel 1975: 344). Ko Avguštin komentira Pavlovo pripoved o dveh Abrahamovih sinovih, ki ju je apostol interpretiral v smislu dveh zavez, v *De Trinitate* opozarja, da ne gre za zanikanje zgodovinskega pomena, pač pa le za poudarjanje njegove preroške, figuralne narave: »Ubi allegoriam nominavit (Apostoles) non in uerbis eam reperit, sed in factis« (Avguštin 1959: XV, 9, 15; nav. po de Lubac 1993: II/494). Alegorijo pa, kot je bilo že omenjeno, v spisu *De vera religione* (O pravi veri) najprej opredeli kot retorično figuro v smislu reči nekaj, zato da se razume nekaj drugega, nekoliko pozneje pa v istem tekstu zapiše, da alegorija ni v besedah, ampak v zgodovinskih dogodkih: »Distingamos ergo quid inter allegoriam historie et allegoriam facti et allegoriam sermonis et allegoriam sacramenti.« (Avguštin 1961: § 276; nav. po Zambon 1980: 79). Pridigarsko alegorijo torej razume v smislu alegorije *in verbis*, kar pomeni, da vendarle razlikuje med alegorijami, čeprav koncepcije svojega razlikovanja ne pojasni.

Pojasnjevanja se je zato lotil Beda Častitljivi (Beda Venerabilis, 673–735) v delu *De schematibus et tropis sacrae Scripturae liber* (O jezikovnih figurah in tropih v Svetem pismu). Beda ohranja Avguštinove distinkcije, poleg tega pa znotraj vsake od štirih bibličnih pomenskih ravni vpelje jasno razlikovanje med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis*, pri čemer prvi pripiše duhovni pomen. Njegov namen pri interpretaciji *Svetega pisma* je sicer apologetski, tako da ne vpeljuje novih interpretacij, njegova zasluga pa je, da prek definicij tropov in še posebej prek opredeljevanja alegorije načne problem simbolizacije. To pomeni, da skuša vsak alegorični pojav ugledati v luči razlike med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis*. Glavni problem alegorične interpretacije po njegovem ni v dobro znanem razkoraku med tem, kar je rečeno, in tem, kar je mišljeno, pač pa v različnih opozicijskih razmerjih med alegorijo *in factis* in alegorijo *in verbis*. Toda če je verjeti nekaterim preučevalcem srednjeveške eksegeze (de Lubac, Pépin), Bedu ni uspelo koherentno razložiti proizvodnje pomena v svetopisemskih besedilih. Uspelo pa mu je natančneje kot Avguštinu oblikovati vprašanja o dveh sistemih znakov v *Svetem pismu* (prim. Strubel 1975: 346–348). A tudi zanj je alegorija *in factis* edina tipična krščanska alegorija, ker samo prek nje dojamemo bistvo razmerja med zavezama, namreč to, da »ves pomen prihaja od Boga, ki en znak razlaga z drugim« (prim. Strubel 1975: 350; Zambon 1980: 80).

Če povzamemo, alegorija *in verbis* po Bedu ustreza definiciji alegorije kot tropa (podoba mladike, poganjka, korenine), ki sporoča nekaj drugega (rojstvo Kristusa). Pri alegoriji *in factis* pa se označevalno razmerje ne oblikuje samo med izrečenim in

mišljenim (se pravi med označenci), ampak se vzpostavlja med referenti (Abrahama sinova in dva zakona). Do tega spoznanja v zvezi s primerom dveh Abrahamovih sinov, na katerega se, kot bomo videli, sklicuje tudi Eriugena, je Beda najbrž prišel pod Avguštinovim vplivom (Pépin 1987: 239).

Tomaž Akvinski v nasprotju z Avguštinom in Bedom za izhodišče ne jemlje definicije znaka ali retoričnih konceptov, da bi prišel do definicije alegorije, pač pa razločevanje med alegorijo *in factis* in alegorijo *in verbis* razume kot nekaj apriornega, kot nekaj, kar strukturira vse ostalo. Tudi njegova teorija alegorije pripisuje nesporno prednost alegoriji *in factis*, to je tisti tekstni strategiji, ki je neposredno od Boga in ne priznava nikakršne literarne razsežnosti svetega besedila. »Pesniške fikcije«, zaznavne v svetih spisih, po njegovem nikoli ne presežejo ravni dobesednega ali zgodovinskega pomena (Strubel 1975: 355). Toda Tomaževa novost v primeri z Avguštinom je v tem, da dobesedne ravni ne razume samo zgodovinsko, ampak tudi figurativno. Literatura ali pesniška fikcija torej ne more izražati resnice, kajti resnica je navzoča samo v duhovnem pomenu, ta pa je sestavina le svetih spisov. Mogoče je torej reči, da je Akvinski alegorično interpretacijo *Svetega pisma* tesneje kot njegovi predhodniki navezal na teologijo, obenem pa jo odmaknil od semio-loške in literarne perspektive.⁴⁶ Takole pravi:

Avtor svetih spisov je Bog, ki lahko pripiše pomen, a ne samo besedam, česar je zmožen tudi človek, temveč tudi stvarem; zato je za vse druge znanosti značilno, da so besede tiste, ki imajo pomen, tej znanosti pa je lastno to, da prav stvari, ki jih sicer označujejo besede, označujejo še nekaj drugega. Prvi pomen, s katerim besede označujejo stvari, zadeva prvo pomensko raven, ki je zgodovinska in dobesedna. Tisti pomen pa, ki ga stvarjem pripisujejo besede, po svoji spet označuje druge stvari, to je duhovni pomen, ki temelji na dobesednem pomenu, in ga jemlje za osnovo. (Nav. po Bori 1987: 98)

Drugače rečeno, mnogoterost pomenov v *Pismu* ni pripisana besedam (*vox*), ampak stvarjem (*res*). Beseda je lahko tudi enopomenska, stvar pa je večpomenska, ker to omogoča Bog. Do teh spoznanj je prišel že Avguštin, ko je v *De doctrina christiana* govoril o stvareh, ki označujejo druge stvari, na primer kamen, ki ga je Izak uporabil za vzglavje, ali oven, ki se pojavi v grmovju. Vendar je Tomaž ta, že pri Avguštinu implicirana spoznanja natančneje opredelil. Pri njem gre za »totalno in celo totalitarno koncepcijo interpretacije«, ki dopušča literarni razsežnosti zelo majhen prostor in poudarja nedosegljivost Božje umetnosti (Strubel 1975: 356). Sicer pa se Akvinski, ko opravičuje rabo metafor v *Pismu*, sklicuje na Dionizijevo

⁴⁶ Takšno razumevanje svetih spisov je med drugim zavrnil tudi Dante v znanem pismu, naslovljenem na Cangrandeja della Scala.

Nebeško hierarhijo, iz katere je razvidno, da je Boga treba prepoznavati v snovnih stvarih, da krščanski misterij ni le alegorija *in verbis*, ampak dejstvo, ki jo s svojim pomenom presega.⁴⁷

Če se zdaj vrnemo k vprašanju dobeseidnega pomena, lahko pritegnemo tezi Pier Cesareja Borija, da posebna pozornost, ki jo je Akvinski namenil dobeseidnemu pomenu, ni nastala kot nasprotje duhovnemu ali alegoričnemu pomenu v širšem smislu, ampak se je oblikovala ob splošnem spoznanju, ki se je začelo uveljavljati v 12. stoletju, da namreč Bog ni avtor le knjige knjig, pač pa tudi knjige narave (Bori 1987: 92). Te pa ni bilo več mogoče brati na podlagi Avguštinove alegorične metode, pač pa samo na osnovi univerzalnega simbolizma, utemeljenega na podobnosti in nepodobnosti, predvsem pa v dejavnem razmerju med Bogom in svetom oziroma naravo. To tezo je v komentarjih Dionizijevega spisa *O nebeški hierarhiji* razvil Hugo Svetoviktorski,⁴⁸ ki je z vidika alegorične interpretacije tekstov pomemben zato, ker je prevzel in dopolnil Dionizijev nauk, a tudi zato, ker je v okviru tedanje šolske retorike (*trivium, kvadrivium*) razvil postopke, s katerimi je bilo mogoče shemo mnogoterega smisla uporabiti tudi na posvetnih, to je na leposlovnih besedilih, ne več samo na svetih spisih. Tako je skupaj z benediktincem Konradom von Hirsau (ok. 1070–ok. 1150) pomembno prispeval k razvoju pojmovnega aparata v srednjeveškem poučevanju literature (Dolinar 1992: 49).⁴⁹ Hugo Svetoviktorski je bil podobno kot Dionizij Areopagit in pozneje Eriugena prepričan o neskončnosti interpretacije, ki implicira neskončno porajanje pomenov (Bori 1987: 93) ali neskončno semiozo. Zato se tu neogibno vsiljuje pomislek, da je v tej hipotezi o neskončni semiozi mogoče zaslutiti nastavke tistega pojmovanja univerzuma, kakršnega je razvil Giordano Bruno, ko je tezo o Božji neskončnosti in večnosti apliciral na univerzum ter postavil tezo o kreaciji kot neskončni samoreprodukciji in s tem spodbijal nauk o inkarnaciji.⁵⁰

⁴⁷ »Mysteria proprie sunt quae iuxta allegoriam et facti et dicti traduntur, hoc est, et secundum res gestas facta sunt et dicta, quia narratur.« (Nav. po Bori 1987: 101)

⁴⁸ Rojen v Nemčiji, prior in vodja šole v avguštinskem samostanu St. Victore v Parizu.

⁴⁹ Ta aparat je vsekakor povezan s shemo mnogoterega smisla, ob kateri »se pokaže temeljna razlika med svetimi in posvetnimi teksti [...]. Alegorični mišljenjski vzorec, s katerim je povezano načelo smiselne mnogoterosti, ni obvladoval samo teologije in z njo povezane biblične eksegeze, temveč se je razširil tudi na posvetna področja. Eden njegovih virov je bila patristika, drugi vir pa je bila vloga alegorije in alegoreze v poznoantični literaturi in literarni vedi, natančneje, v gramatiki in retoriki« (Dolinar 1992: 44–45).

⁵⁰ Bog, ki samega sebe reproducira v obliki univerzuma, ne more biti istoveten z Bogom, ki je posledica dejanja utelešenja. Zavaljo te ugotovitve, ki je posledično spodbijala tudi obstoj svete Trojice, je Giordano Bruno 17. februarja 1600 na Campo dei Fiori zgorel na

Toda Hugo Svetoviktorski ni bil odprt le za Dionizijevo filozofijo, ampak je upošteval tudi Avguštinove izsledke. Tako v Didaskalionu (*Eruditio didascalica*) opozarja predvsem na dobesedni in zgodovinski pomen svetih spisov, ki po Avguštinu vsebuje vse, kar je treba za verovanje v Boga (Bori 1987: 98).

Zavoljo pozornosti, ki jo je Akvinski posvečal dobesednemu pomenu (*sensus literalis*) – v skladu s shemo mnogoterega smisla ga je delil na dobesedni pomen v ožjem smislu (*sensus proprius*) in na figurativni pomen (*sensus figuratus*) –, je nastala potreba, da se pojem dobesednosti razširi. Akvinski je kot dobesedni pomen obravnaval pomen, ki ga ima v mislih avtor, ko piše besedilo. Njegova zasluga je v tem, da je ugotovil, da je večpomenskost možna tudi znotraj dobesednega pomena, ki ga je ločil na dobesedni pomen v ožjem smislu in na figurativni pomen. S tem je pripravil teren za vnovično uvedbo – četudi tokrat skozi zadnja vrata – sheme mnogoterega smisla v eksegezo, ki je pri Akvinskem dobila svojo najpopolnejšo obliko.⁵¹

Toda z našega vidika je pomembnejše, da so v shemi zaznavne tudi razpoke, in sicer na ravni Tomaževe obravnave dobesednega pomena, kjer lahko pozorno branje opazi nastavke za hipotezo, da je dobesedni pomen slehernega diskurza iluzija, saj besedna sporočilnost ni nikdar možna brez ostanka, ker je preveč odvisna od konteksta. V sodobnem semiotskem jeziku lahko rečemo, da razločka med dobesednim pomenom izraza in podobami, ki so z njim naključno povezane, ni mogoče nedvoumno opredeliti. Gre namreč za razliko med denotacijo in konotacijo. Dogaja se, da konotativni odnosi s svojim vplivom na denotativne odnose nenehno ogrožajo njihov čisti (dobesedni) pomen.⁵² Nekaj podobnega so, četudi

grmadi (Halmi 2007: 119–120). – K problemu inkarnacije se bomo vrnili v naslednjem poglavju, in sicer v zvezi s Coleridgeevo teorijo alegorije.

⁵¹ Ravno zato morda ne bo odveč, če shemo mnogoterega smisla še enkrat predstavimo, tokrat natanko po Akvinskem, kjer se poleg omenjene grobe delitve na dobesedni in duhovni ali alegorični pomen shema členi še naprej: »Besedni smisel je lahko pravi (*sensus proprius*) ali preneseni oziroma figurativni (*sensus figuratus*); k prvemu sodijo neposredni ali historični smisel, smisel po etiologiji in smisel po analogiji, k drugemu tipični smisel (kjer individualno reprezentira univerzalno); parabolični ali alegorični (v profanem pomenu). Zvrsti duhovnega ali alegoričnega smisla (v širšem pomenu) pa so: alegorični (v ožjem pomenu) ali tipični (nanaša se na razmerje med *Stara* in *Novo zavezo* ali sploh med vidnim in nadnaravnim); tropični ali tropološki ali moralni (vidna realnost reprezentira duhovno realnost); anagogični (z vidno realnostjo reprezentirana duhovna realnost je cilj, h kateremu se želi povzpeti duša.« (Dolinar 1992: 44)

⁵² V zvezi s tem prim. uvodno besedo in 3. poglavje oziroma podpoglavje o Finemanovi teoriji alegorije.

bolj na intuitivni kot na teoretski ravni, zaslužili in po svoje izkoristili zgodnji romantiki, znanstveno pa so to tezo v 20. stoletju razvili predstavniki analitične filozofije, strukturalne lingvistike in jezikovne pragmatike (najbolj eksplicitno morda francoski lingvist Oswald Ducrot).

Če se zdaj povrnemo k problemu razlike med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis*, lahko sklenemo, da vsak od treh obravnavanih avtorjev (Avguštin, Beda in Akvinski) predstavlja enega od treh poglobitvenih načinov, kako se je eksegeza soočala s problemi pomena. A vprašanje je, če se ti pogledi res bistveno razlikujejo med seboj, saj vsi temeljijo na metodi, katere legitimnost potrjuje Bog, pripadajo pa območju katafatične teologije. Toda obstaja še eno spekulativno področje, ki se je z vidika pojmovne dvojice alegorije *in factis* in alegorije *in verbis* izkazalo za obetavnije. To je območje apofatične teologije, ki je ubirala svoja pota, nekoliko vstran od eklesiastičnega dogmatizma, in je bila deloma že predstavljena v obliki Dionizijeve teorije. K njej se zdaj vračamo, a tokrat prek Eriugenove interpretacije.

Apofatična teologija je upoštevala predvsem aleksandrijsko neoplatonsko tradicijo znotraj krščanstva, njen najzanimivejši predstavnik z vidika problematike, ki nas tu zanima, pa je Janez Skot Eriugena. Nanj je poleg Avguština vplival predvsem Dionizij Areopagit (Vorländer 1968: 219). Morda niti ne pretiravamo, če rečemo, da je Eriugenova hermenevtika zrasla iz Dionizijevega hierarhiziranega univerzuma in njegove različice neoplatonizma. Eriugena namreč svet in kozmos pojmuje kot neskončno manifestacijo ali razkrivanje Boga. V njem se Bog manifestira, vendar ne prepoznava, saj je nedoumljiv. Sleherno bitje ima potemtakem v sebi sled višjega bitja, je torej del Boga. In ta sled je tisto, kar bitju omogoča, da obstaja (de Lubac 1993: I/121–127).⁵³ Étienne Gilson, velik sodobni poznavalec srednjeveške filozofije, ugotavlja, da splošno veljavna krščanska koncepcija stvarjenja »speljuje vse na razmerja med vzrokom in učinkom v redu obstajanja«, Eriugena pa, nasprotno, govori o redu spoznanja in znotraj tega razmišlja o razmerjih med znakom in označeno stvarjo. »V tem pogledu je«, pravi Gilson, sklicujoč se na Eriugenov spis *Expositiones super ierarchiam caelestem sancti Dionysii* (Komentarji k nebeški hierarhiji svetega Dionizija), »vsaka stvar v prvi vrsti znak, simbol, v katerem lahko prepoznamo Boga« (Gilson 1973: 254–257). Tako je ves opri-

⁵³ Zdi se, da to Eriugenovo spoznanje o človeku kar kliče po primerjavi z romantičnim pojmovanjem umetnosti, natančneje, s Coleridgeevo opredelitvijo romantičnega simbola: simbol je vselej del resničnosti, ki jo pojasnjuje, in medtem ko izreka celoto, se zadovolji s tem, da je živi del te celote, ki jo reprezentira (Coleridge 1972: 33). O tem bo podrobneje spregovorilo naslednje poglavje.

jemljivi svet znak višjega sveta, ki se izmika našemu neposrednemu spoznanju, a se odpre prav s tem ovinkom: »Per symbola, hoc est, per signa sensibilibus rebus similia« (Eriugena 1950–1951: I, 2, P.L., 122,132; nav. po Pépin 1987: 200).

Te prepoznavne realnosti, od katerih so vse stvari simboli, odgovarjajo, kot meni Eriugena in se pri tem sklicuje na platonsko tradicijo, svojim arhetipom ali višjim modelom. V Eriugenovem ciklusu štirih narav⁵⁴ gre za drugo, to je za naravo kot stvariteljko in stvar (*quae et creatur et creat*), tako da gre za ustvarjalne ideje, ki večno obstajajo v besedi in se z njo v končni analizi tudi poistovetijo. Cilj eksegeze je torej v tem, da dejanske fizične entitete privede do njihovih nebesnih arhetipov, da jim omogoči vrnitev v Besedo, to je v Boga, iz katerega so izšle. Toda to se lahko zgodi le postopoma, se pravi prek različnih stopenj procesa v smeri, nasprotni tisti, ki je pripeljala do razločenosti univerzuma in oblikovanja vseh stvari. Krščanska hermenevtika na ravni individualnega spoznanja potemtakem anticipira to, kar je končni cilj univerzuma: njegova vrnitev k Bogu. Pri Eriugenu gre tedaj za mistično-eksegetski vzpon k simbolu svetih spisov. Tako je *theoria* ali duhovno motrenje tudi najvišja stopnja simbolične interpretacije svetega spisa.

Eriugena v *Periphýseon* (O naravi), svojem najpomembnejšem delu, vzpostavlja korelacijo med nedoločnim številom hierarhičnih stopenj, na katere se deli kozmos, in nedoločnim številom duhovnih pomenov (ta mnogoterost je pomembna za moderno razumevanje romantičnega simbola), ki jih je mogoče razbrati iz svetih spisov. Te pomene v spisu *De divisione naturae* (O delitvi narave) primerja s pavjim peresom, kjer se vsako minuto preliva nešteto čudovitih barv: »Est enim multiplex et infinitus divinatorum eloquiorum intellectus. Siquidem in penna pavonis una eademque mirabilis ac pulchra innumerabilium colorum varietas conspicitur in uno eodemque loco ejusdem pennae protiunculae.« (Eriugena 1968–1981: I, IV; nav. po de Lubac 1993: I/123) Eriugena pod Dionizijevim vplivom pojmuje branje *Svetega pisma* – to je razbiranje njegovih misterijev in simbolov – kot iniciacijo v razumevanje realnosti, ki se v njem manifestira. S tem je mišljen krožni ritem narave oziroma štirih različnih narav. To razumevanje poteka v smislu dialektičnega vzpenjanja od zgodovine k ideji, ki je edina prava realnost. Tu se pozna vpliv Dionizijeve anagogičnosti, ki pri razbiranju svetih spisov upošteva platonski proces vzpenjanja k idealnemu svetu (prim. Pépin 1987: 223–229). In možno je, da ravno iz Platona izvira tudi Dionizijev pojem hierarhije, ki je v tesni zvezi s simbolizacijo. Ta namreč deluje le, če simbol in simbolizirano nista na isti ravni. V skladu s tem tudi Eriugena –, sklicujoč se na Dionizija Areopagita, po katerem »angeli prvega

⁵⁴ Več o tem gl. v Kocijančič (1996b).

ranga opazujejo pomen čutnih in razumskih simbolov«, predlaga konstrukcijo, kjer bi objekti angelske kontemplacije postali čutni simboli ali razumske realitete. Na podlagi tega Jean Pépin (1987: 203) sklepa, da je simbolizem tako pri Eriugenu kot pri Dioniziju v službi teološkega spoznanja.

Eriugena je torej najprej prevzel Dionizijevo dihotomijo podobnih in nepodobnih simbolov, pozneje pa je na tej podlagi – najbrž pod vplivom tedaj že vpeljane razlikovanja med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis* – izdelal svojo dihotomijo med *mysteria* in *symbola*.⁵⁵ *Mysteria* posreduje alegorija, ki zadeva dogodek in pripoved o njem, zato je to »alegorija dejanja in diskurza« (alegorija *in factis*; Pépin 1987: 236). *Mysteria* v *Svetem pismu* so dejstva, ki so se zgodila, so torej diskurzivno posredovana zgodovinska dejstva. *Symbola* pa niso dejstva, ampak diskurzi. Ti govorijo o dogodkih, ki se niso zgodili, vendar tako, kot da bi se zgodili. Zato Eriugena alegorijo, ki jih posreduje, imenuje »alegorija diskurza, ne pa dejstva« (*allegoria dicti non autem facti*), saj obstaja izključno v diskurzu, ne pa v otipljivih dejstvih. Pri *symbola* gre torej samo za ubesedenje, vendar kot da bi šlo za udejanjenje, *mysteria* pa zadevajo zgodovinska dejstva in hkrati ubeseditve teh dejstev. *Symbola* torej pri Eriugenu pomenijo povsem nekaj drugega kot simboli pri Dioniziju, zato teh dveh pojmov ne smemo mešati. Kajti *Sveto pismo* je, kot zatrjuje de Lubac, v nekem smislu dvojna Božja beseda: v njej nam Bog govori z besedami o tem, kar nam je že prej povedal z dejstvi. Biblijska alegorija je torej predvsem *allegoria facti*, natančneje, *allegoria facti et dicti*, ki ji v zgodnjekrščanskem izrazoslovlju pravimo *mysterium*. Razliko zelo natančno opredeli sam Eriugena.

Bistveno vprašanje – povezano s hermenevtiko, prek te pa tudi z obravnavo alegorije –, ki je vznemirjalo Eriugena, je bilo, kako uskladiti doktrine grških očetov (Klemen, Origen) z nauki latinskih očetov (Ambrozij, Janez Hrizostom, Avguštin). Njegove simpatije so sicer na strani grških očetov, a upošteva tudi latinske. Razliko med njimi izrazi – seveda spet pod grškim vplivom – kot razliko med ezoterično in eksoterično doktrino, med gnozo in vero. Ta razloček skuša reproducirati tudi na ravni interpretacije *Svetega pisma*, ko denimo komentira znano zgodbo o tem, kako je Jezus samo s petimi hlebci kruha in dvema ribama nasitil lačno množico (SSP 1996: Jn 6,5–14):

Otrok s kruhom in ribama predstavlja Mojzesa. Pet hlebcev kruha pomeni pet knjig Pentatevha, a tudi pet človekovih čutov. Dve ribi evocirata zavezi v njunem razmerju do čutnih simbolov. Razdeljevanje rib pomeni ločitev med simboli in njihovim pomenom, poteka pa glede

⁵⁵ Eriugena opaža, da v *Svetem pismu* izraza ne uporabljajo dosledno.

na zmožnosti posameznikov. To, česar se polasti množica, je dobesedni smisel. Stvaritelj tega pomena je viden in tudi simboli so vidni. Kar pa zadeva kose, ki ostajajo in jih je treba zbrati, je mogoče reči, da odgovarjajo spiritualnemu pomenu treh predhodnih danosti. Teh namreč tisti, ki so naravnani »po mesu«, ne razumejo, pobirajo in zbirajo jih samo tisti, ki jih rabijo v duhovne namene. S tega vidika dvanajst košar, polnih kosov kruha, aludira na modrece, ki dojamejo spiritualni pomen. (Eriugena 1972: VI, 2–6; nav. po Pépin 1987: 236–237)

Natanko na tem mestu se Eriugena vpraša: »Zakaj pobirajo v košare samo kose kruha, ne pa rib?« To je očitno eno temnih mest, o katerem komentatorji molčijo. Eriugena pa skuša razrešiti to uganko ravno z uvedbo razlikovanja med *mysteria* in *symbola*. Lomljenje kruha naj bi predstavljalo podvojitev *mysteria* na zgodovinski in duhovni pomen: meseni ljudje se hranijo z zgodbo, poduhovljeni pa dojemajo njen smisel. Ribi pa naj bi pomenili *symbola*, kajti *symbola* je mogoče zaznavati samo s čuti, in sicer tako, da jih beremo ali poslušamo. Prikrajšane za sleherni zgodovinski domet se preproste alegorične besede ali *symbola* zreducirajo na en sam pomen, zato jih ni mogoče razkosati. Tako ribi ne omogočita pobiranja nepojedenih kosov, to je spoznavanja duhovnega pomena.⁵⁶

Razlikovanje med *mysteria* in *symbola* nedvoumno evocira razliko med alegorijo *in factis* in alegorijo *in verbis*, četudi z določeno pomensko premestitvijo. Eriugeneve *mysteria*, ki so mišljeni kot alegorija *in factis et in verbis*, je mogoče razumeti kot alegorijo *in factis*, to je kot prefiguracijo Kristusa in cerkve. *Allegoria dicti non autem facti* pa ustreza alegoriji *in verbis* in ne predvideva nikakršnih zgodovinskih dejstev, ki bi jih bilo treba interpretirati, ampak vsebuje samo »pesniške fikcije« ali metafore. Se pravi, da gre izključno za navezavo na jezik in na znotrajtekstno območje (Pépin 1987: 236–238).

Medievalist Jean Pépin je sicer temeljito preučil povezave med omenjenimi izrazi, a vse kaže, da vendarle ni opazil po Francescu Zambonu subtilne »teološke sabotaže«, ki jo je Eriugena izpeljal na podlagi razlikovanja med alegorijo *in factis* in alegorijo *in verbis* (Zambon 1980: 100). Tej ugotovitvi je mogoče pritegniti, a le s pridržkom, saj nepodobnih simbolov v Dionizijevem smislu še zdaleč ni mogoče poistovetiti z alegorijo *in verbis*. Zambon v razpravi o tem pojmu opozarja, da ima drugi člen omenjene opozicije, četudi je opredeljen v skladu s pojmovanjem Beda Častitljivega, pri Eriugenu višji »metafizični status« kot prvi člen. S tem je po nje-

⁵⁶ »In symbolis itaque, hoc est in dictionibus spiritualis doctrinae, quas sola allegoria dicti, non autem facti [...] tradit, nulla fragmenta colliguntur, quoniam in historiam et intellectum non diuiditur. Solus enim intellectus in eo cogitatur, nullum autem factum.« (Eriugena 1972: VI, 2–6; nav. po Pépin 1987: 237)

govem Eriugena obrnil hierarhijo, ki so jo vzpostavili latinski očetje, in alegorijo *in verbis* pomensko izenačil z Dionizijevimi nepodobnimi simboli, o katerih pravi, da morajo biti interpretirani v mističnem in alegoričnem smislu. Kot argument navaja razliko med Eriugenovo koncepcijo alegorije *in verbis* in koncepcijo istega termina pri Bedu. To razliko naj bi bilo mogoče razumeti na podlagi primerjave med Bedovo že zgoraj omenjeno prisposodbo s koreniko, mladiko in poganjkom ter Eriugenovim najnazornejšim primerom alegorije *in verbis*, ki ga predstavlja sloviti stavek: »V začetku je bila Beseda in Beseda je bila pri Bogu in Beseda je bila Bog.« (SSP 1996: Jn 1,1). Tu gre namreč za diskurz, ki se ne nanaša na nikakršen zgodovinski dogodek, ampak je samonanašalen, to je najčistejši simbolistični simbol, saj skuša karseda zmanjšati, celo ukiniti razkorak med znakom in pomenom. Stvarjenje je torej delo Besede, drugače rečeno, stvaritev je zunanja manifestacija Besede. To je po Eriugenu tudi razlog, da se svet kaže kot Božje razodetje tistim, ki ga znajo opazovati. Simbol torej nastopa v tesni zvezi z najsublimnejšo skrivnostjo krščanstva, skozi zgodnji Eriugenov diskurz pa preseva tisto, kar je osnova vse njegove hermenevtike, to je *theoria* ali »konica najbolj notranjega zrenja«, kot je zapisal sam (prim. Zambon 1980: 101). Glede tega se je mogoče z Zambonom popolnoma strinjati, a je vseeno treba pripomniti, da Eriugenovega primera alegorije *in verbis*, kot je bilo že nakazano in kot bomo še videli, ni mogoče poistovetiti z Dionizijevim nepodobnim simbolom.

Alegorija *in verbis* ima pri Eriugenu vse lastnosti, ki jih od romantike naprej pripisujemo simbolu, alegorijo *in factis* pa ta avtor pojmuje kot alegorijo v smislu prve ravni duhovnega pomena. Če sklepamo na podlagi tega, kako v spisu *Vox spiritalis* (Duhovni glas) razlaga svetopisemsko poročilo o dogajanju, ko sta se apostola Peter in Janez znašla pred Kristusovim grobom (SSP 1996: Jn 20, 1–10), lahko postavimo tezo, da Eriugena alegorijo *in factis* povezuje z vero, alegorijo *in verbis* pa z gnozo:

Vendar oba apostola tečeta h grobu. Kristusov grob je *Sveto pismo*, v katerem so skrivnosti njegovega božanstva in človeštva pod zgoščenostjo črke zaprte kot pod kakšno skalo. Janez sicer do groba priteče pred Petrom, saj krepost popolnoma očiščenega motrenja (*contemplatio*) bolj ostro in hitreje pronica v najbolj notranje skrivnosti božanskih višin kakor krepost dejavnosti (*actio*), ki jo je treba še prečistiti. Toda Peter stopi v grob prvi in šele za njim Janez. Na ta način oba tečeta in oba vstopita. Peter je namreč simbol vere, Janez pa označuje um – zato, ker je pisano: »Če ne verujete, ne boste doumeli.« (Iz 7,9 po LXX), v grob *Svetega pisma* nujno vstopa najprej vera, šele za njo sledi um in vstopa skozi vhod, ki mu ga je pripravila vera. [...] Nikakor ne postavljamo Janeza pred Petra, temveč le primerjamo dejavnost z motrenjem, dušo (*animus*), ki jo je treba še očistiti, z dušo, ki je že popolnoma očiščena; krepost, ki se še povzpenja do nespremenljivega stanja, s krepostjo, ki je že prišla do tega stanja. Ne upo-

števamo dostojanstva osebnosti apostolov, temveč preiskujemo nadvse čudovito raznolikost božanskih skrivnosti. (Nav. po Kocijančič 1996b: 193–194)

V ozadju tega razmerja, ki je analogno razliki med *mysteria* in *symbola*, je problem zgodovine in potemtakem tudi problem dobeseidnega pomena. Eriugena po eni strani priznava tisto koncepcijo, ki krščanstvo povezuje z zgodovinskostjo Kristusove inkarnacije, po drugi pa govori o ahistorični in kontemplativni metafiziki. Ta v *Svetem pismu* prepozna zgodbo simbolov, ki vsebujejo samo duhovni pomen. Toda opozoriti kaže, da Eriugena v tej dihotomiji ne vidi nepremostljivega razkoraka med dvema koncepcijama niti ne razvrednotenja prve koncepcije na račun druge. Tako tudi na hermenevtični ravni simbolična interpretacija ne izključuje alegorične ali figurativne razlage, pač pa eksegeta vodi k dojetanju, ki je globlje od dojetanja preprostih vernikov. Tako se pri Eriugenu oblikuje tristopenjsko razumevanje svetih spisov: zgodovinsko ali dobeseidno, alegorično ali figurativno in simbolično. Zanje predlaga tri imena: Zakon, Milost in Resnica. Tem stopnjam po analogiji ustrezajo tri stopnje interpretacije. Prva stopnja je *historia* ali *res gestae* Stare zaveze brez kakršnekoli kristološke oznake. Druga stopnja je alegorična interpretacija, to je razlaga alegorije *in verbis et factis* kot Kristusove figure in figure Cerkve. Toda to je še nepopolna resnica. Eriugena opaža, da so te alegorije *in verbis* ali *symbola* prisotne predvsem v Gospodovih parabolah, njihovo pravo ime pa je simbol. Tretja stopnja je stopnja gnoze ali iniciacije, ki v tostranstvu anticipira okoliščine prihodnjega angelskega življenja, kjer ni nobene nejasne figuralike in nobenega simbola, ampak samo resnica. (Prim. Zambon 1980: 86–100)

S trditvijo, da so *symbola* navzoči predvsem v Gospodovih parabolah (Eriugena 1972: VI, 5; nav. po Zambon 1980: 101), Eriugena ponuja argument, s katerim je mogoče spodbiti Zambonovo trditev, da alegorija *in verbis* ustreza simbolu v smislu romantičnega in celo simbolističnega pojmovanja. Kajti ravno Jezusove parabole so nazorni primeri besedil, ki so kot naročeni za interpretacijo z vidika poststrukturalistične teorije alegorije. Parabola (iz gr. *parabole*) ali prilika namreč ni samo retorična figura ali literarna zvrst, pač pa je predvsem tekstna strategija ali, kot se je izrazil Greimas, »diskurzivna organizacija« (Greimas 1998: 177). Parabolični diskurz, ki ga najdemo tako v evangelijskih parabolah kot tudi pri Kafki, ponazarja eno od poglobitvenih lastnosti alegorične naracije, namreč da pomen odkriva tako, da ga sproti zakriva. Zato so se farizeji pritoževali nad Kristusovo nerazumljivostjo. Hoteli so, da jim pojasni temna mesta, ker so bili slepi za tiste pomene, ki jim jih je tekst sporočal po ovinkih, saj Božji logos lahko govori človeku samo v figurah ali ugankah. Teh figur pa, kot pravi Jezus, ne razumejo vsi, ovira jih ločnica med realistično zgodbo in njenim duhovnim pomenom. Parabolo, če se spet opremo

na Greimasove izsledke, označujeta »dva načina izrekanja resnice [véridiction]: 'ustaljeni' svet vzporedno razvija drug svet, 'problematični' svet« (Greimas 1998: 178). Z drugimi besedami, kakor alegorični tudi parabolični diskurz ne le označuje, ampak sam tudi zrcali svoj označevalni postopek in na ta način daje bralcu napotke o tem, kako naj ga bere, od bralca pa je odvisno, ali te napotke prepozna in upošteva.

Diskurz izrekanja resnice je tudi učinkoviti diskurz, ne le zaradi svoje oblike, [...] temveč tudi zato, ker je *rekanje* enega *udejanjevanje* drugega, ker spreminja naravo, da bi postal način mišljenja in čutenja, druga »kultura«, »slog življenja«, kakor bi lahko rekli, če bi z večjo strogo-stjo izrazili nekatere stvari, s katerimi se danes ukvarja sociologija. (Greimas 1998: 178–179; podčrtala JKŠ)

Parabole tedaj z nobenega vidika ni mogoče poistovetiti niti s simbolom niti z alegorijo *in verbis*, saj s svojo projekcijo v zunajjezikovno stvarnost ponuja pravi zgled tiste tekstne strategije, ki jo najustrezneje poimenujemo alegorija *in factis*.

Eriugenovo razlikovanje med alegorijo *in factis* in alegorijo *in verbis*, oprto na Dionizijevo razumevanje simbolov,⁵⁷ potemtakem ni tako jasno in enoznačno, kot zatrjuje Zambon, in sicer ne samo, kar zadeva alegorijo *in factis*: vse kaže, da tudi alegorije *in verbis* ni mogoče brez ostanka poistovetiti s simbolnim znakom. V tem pogledu lahko iz Eriugenovega komentarja k *Evangeliju po Janezu* (Eriugena 1972) razberemo, da skuša razširiti teoretične implikacije, ki naj bi skupaj z razlikovanjem med obema alegorijama ustrezale razliki med ljudsko vero in iniciacijsko gnozo. Razlika med dvema alegoričnima načinoma kaže na antinomična modela spoznavanja in celo kulture, ne le na modela razlaganja svetih spisov. Eriugena torej – kot ugotavlja Zambon, medtem ko sta de Lubac in Pépin bolj zadržana do takšnih trditev – zanima predvsem nasprotje med vednostjo, utemeljeno v dogmi in resnici, in mistično vednostjo, ki se ne more sprijazniti z nobeno definitivno formulo, ampak se izraža samo z negacijami in paradoksi.

⁵⁷ Dionizij je bil namreč prepričan, da je raba simbolov neogibna prav zaradi nadčutne biti Boga, ki presega sleherno predstavo našega uma, vajenega čutnih predstav in zaznav. »Alegorični postopek razlage in simbolični postopek spoznavanja imata isti temelj nujnosti: Božjega ni mogoče spoznavati drugače kot izhajajoč iz čutnega [...], kajti čutnost je odblesek resničnega. Modernega pojma simbola brez te njegove gnostične funkcije in njenega metafizičnega ozadja sploh ni mogoče razumeti,« zatrjuje Gadamer (2001: 71), pozabi pa dodati bistveno, spoznanje, da je romantična estetika stremela k preseganju slehernega dualizma, tudi gnostičnega (prim. Halmi 2007: 17).

Gre za način izražanja, dobro znan iz romantične, postromantične in modernistične književnosti. Ker se v tekstih starokrščanskih cerkvenih očetov vseskozi gibljemo na področju teologije, pojma simbol in alegorija pa pripadata tudi literaturi, literarni zgodovini in teoriji, se je treba nujno vprašati, ali je srednjeveški simbolizem sploh smiselno primerjati z romantičnim, to je literarnim simbolom. Prepričani smo in ne moremo dovolj poudariti, da primerjava ni samo smiselna, ampak tudi teoretsko nujna in produktivna, vendar samo ob doslednem upoštevanju razlike med vrstama simbola. Opazujemo ju z vidika razmerja med delom in celoto, ki ga ni mogoče misliti mimo koncepta reprezentacije. Ta se namreč pri romantikih vselej utemeljuje v participaciji, tako da del, ki participira v celoti, ne predstavlja samo dela, ampak tudi celoto, in sicer tako, da je že sam celota. Participacija je izenačena z identiteto; tista participacija, ki določa razmerje med delom in celoto ali med podobo in referentom pri Dioniziju, pa temelji na razliki oziroma nepodobnosti. Romantiki (na primer Coleridge in Schelling) so to razmerje opredelili kot razmerje parcialnosti. Po tej teoriji je simbol identičen s celoto, saj je del tistega, kar reprezentira, pomen pa na ta način postane eno s predmetom. Kajti romantični simbol je tavtegoričen, se pravi, da gre za del, ki je identičen s celoto, zgodnjekrščanski srednjeveški simboli pa nosijo v sebi sled razlike, se pravi sled alegoričnosti. To je najlaže zaznati ravno ob Dionizijevih nepodobnih simbolih, ki jih ne moremo obravnavati niti kot različne niti kot podobne, saj so samo nepodobni, kar pomeni, da jih nikakor ne kaže interpretirati v smislu ujemanja med znakom in referentom. Za vse, tako za gnostike kot za romantike in njihove naslednike, pa velja, da simboliziranja ne razumejo kot arbitrarno, poljubno označevanje, temveč kot proces, ki predvideva metafizično razmerje med čutnim in nadčutnim, neločljivost zveze vidnega zora in nevidnega pomena. To ujemanje dveh sfer brez ostanka pa je, kot je ugotovil že Gadamer (2001), podlaga vseh oblik religioznega kulta, ne le krščanskega. Na delu je torej arbitrarnost, ki po eni strani napotuje na teorijo jezikovnega znaka, kot se je začela pri Platonu (*Kratil*) in končala pri de Saussuru, po drugi pa hočeš nočeš odpira pot Benjaminovi teoriji alegoričnega znaka. Toda vmes se je zgodila romantika, natančneje, romantična estetika, utemeljena na simbolu kot tekstni strategiji. Zakaj in kako je to potekalo ter kaj ima to opraviti s pojmi alegorije, simbola in fragmenta, bo razkrilo naslednje poglavje.

Romantika in weimarska klasika

O razmerju med alegoričnim in simboličnim načinom reprezentacije

Alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.

Friedrich Schlegel

ROMANTIČNO OBDOBJE, ZLASTI ČAS zgodnje romantike, je iz današnje poststrukturalistične perspektive mogoče razumeti kot vezni člen med srednjeveškimi pojmovanji alegorije in simbola ter renesanso teorije alegorije v 20. stoletju. Zato je temu obdobju namenjena razprava najustreznejše mesto za vnovično problematiziranje razmerja med alegorijo in simbolom. Glede omenjenih pojmov vlada v literarnokritičnih tekstih iz časa romantike velika zmeda, ki dokazuje, da interpretiranje simbola in alegorije ter njunega medsebojnega razmerja nikakor ni bilo enotno. Res pa je, da so romantiki simbolični način lansirali v orbito literarne prakse in kritike tako odločno, da so zaznamovali vso poznejšo literaturo in literarno vedo, ki kar naprej in zmeraj znova že dvesto let načenja ta problem (prim. Halmi 2007). Kljub poznejši polarizaciji simbola in alegorije bi bilo pretirano trditi, da je koncept romantičnega simbola nastal na podlagi nasprotovanja alegoriji, res pa je, da je bilo interpretiranje in vrednotenje umetnosti še dolgo precej odvisno prav od njune antitetične obravnave. Nekateri, predvsem Coleridge, so prevzeli razsvetljsko razumevanje alegorije, pojem romantičnega simbola pa so ustvarili sami. Romantični simbol se je oblikoval postopoma, in sicer iz nasprotovanja literaturi in kritiki razsvetljenstva na eni strani in kot variiranje in transformiranje ideala klasične lepote na drugi, a le če tega razumemo kot posledico prizadevanj umetniške in kritiške prakse, da bi zabrisala razliko med individualno izkušnjo in njeno umetniško reprezentacijo. Ta proces se je začel v 18. stoletju, se nadaljeval skozi vse 19. stoletje in segel globoko v 20. stoletje. Romantična estetika, ki zagovarja notranjo koherentnost umetniškega dela, pojmovanega kot živ organizem, neprestavljiv iz enega v drug medij, je nastala kot plod součinkovanja različnih tradicij: srednjeveških razumevanj simbola, Spinozovega nauka o monadah, Kantove in Fichtejeve filozofije, klasicistično-razsvetljskega organicizma v este-

tiki, razsvetljske zahteve po svobodi in protirazsvetljskega stremljenja k neomejenosti ustvarjalne domišljije. Izoblikovalo se je prepričanje, da lahko pesniški genij z ohranjanjem subjektivne izkušnje v jeziku predstavi univerzalno v individualnem. Z drugimi besedami, samo simbolični znak je obveljal za zmožnega preseči razkorak med umom in svetom, med umetnikom in umetniško reprezentacijo. Posledica tega je bila, da se je simbol za dolgo uveljavil kot edino pravo sredstvo pesniškega izraza, a vselej na račun vse večjega razvrednotenja alegorije. A tu se že nekoliko prehitavamo, kajti v času predromantike in predvsem pa zgodnje romantike je bilo razmerje med simbolom in alegorijo vse prej kot enoznačno. Romantiki so, kot bi dejal Coleridge, na veliko »mešali simbole z alegorijami«. Oba pojma sta v zgodnji romantiki rabila tudi kot sinonima za reprezentacijo, ta pa je bila vsaj od Kanta naprej usodno povezana tako s konceptom lepote kot s konceptom sublimnega. Romantična estetika je prevzela in razvila pojem lepote, konceptu sublimnega pa se ni posebej posvečala. Sled tega koncepta je vseeno mogoče zaznati v obravnava alegorije, na primer pri Schillerju, ki je nekatere poteze sublimnega upravičeno povezal z alegorijo.

Izkušanje sublimnega pri Kantu zadeva razmerje med upodabljalno močjo in umom. Objekt, to je narava, ki je le povod za to izkušanje, pa sam na sebi ni sublimen. Sublimno je to, »kar dokazuje že s samim dejstvom, da lahko to mislimo, zmožnost čudi, ki presega sleberno merilo čutov« (Kant 1999: 91), označuje pa »uglašenos, ki jo v duhu proizvede neka predstava, s katero se ukvarja reflektirajoča razsodna moč« (nav. d.: 90). Vendar to ne pomeni, da je objekt »netematičen, da ne šteje nič. Objekt kot povod, objekt, zreduciran na subjektivne pogoje svojega dojetanja, je objekt, ki je v svojem izginevanju dan« (Riha 1999: 489 op. 64). Kantov koncept sublimnega je torej mogoče motriti tudi v luči njegove spoznavne teorije (*Kritika čistega uma*), po kateri stvar na sebi kljub vsemu obstaja. To pomeni, da so legitimne vse tiste literarnoteoretske interpretacije koncepta sublimnega (denimo Weiskel 1976), po katerih izkušanje sublimnega nastopi tedaj, ko se subjekt v soočenju z naravnim objektom zave, kako nebogljen je v primerjavi z neskončno velikostjo in silovitostjo naravnega pojava, torej v primerjavi z nečim, kar presega njegove čutne in kognitivne zmožnosti. To je trenutek, ko se upodobitvena moč prenapne, ker hoče prikazati nekaj protislovnega, »povzeto neskončnost«. S tem se loti naloge, ki ji ne more biti kos, zato se zlomi. Ta zlom kaže razumeti kot neposredno izkušanje naravnega objekta kot nečesa, česar simbolni red ne more zaobjeti, a tudi kot nekaj smotrnega, saj omogoči prikaz neke druge, to je nadčutne zmožnosti. To pa je trenutek, ko nastopi um. S tem aktom se dopolni proces dojetanja sublimnega, ko upodobitvena moč, ki je izkusila svoje s čutnostjo zakoličene meje in se zato »zgrudila vase«, ob nastopu uma začuti veselje nad svojo neomejljivostjo,

čtudi se ne more oprijeti ničesar zunaj območja čutnega (Kant 1999: 114–115). Ubeseđenje sublimnega je zato imperativna negacija. To je ključni moment Kantovega razumevanja tega koncepta, moment nereprezentabilnega, kjer vse omejitve popustijo, prispodobe zatajijo, izkušanje pa se po trditvah nekaterih sodobnih teoretikov, na primer Ellisona (2001: 15),⁵⁸ z območja estetike premakne v etiko.⁵⁹ To je tudi razlog, da je v nasprotju s 17. in 18. stoletjem v romantiki koncept lepote zasenčil koncept sublimnega, ki je pomembnejšo vlogo spet dobil šele v Heglovi estetiki. Če nekoliko poenostavimo, izkušanje sublimnega določa vrzel med konceptualnostjo in čutnostjo. Zavest o drugosti, ki opredeljuje sublimno, pa sovпада z alegorično naravnostjo oziroma s transformativno močjo alegorije, ki lahko tako privzame vlogo tropa tropov. To pojmovanje se ujema tudi s Schillerjevo delitvijo na sentimentalno in intuitivno pesništvo, saj Schiller zelo jasno opazi razliko med svojim »sentimentalnim« in Goethejevim »naivnim« odnosom do pesniške ustvarjalnosti,⁶⁰ po svoje pa se ujame tudi s Kantovo opredelitvijo simbola (prim. Schiller 1966: 207–210).

Izraz *simbol*, kot zatrjuje de Man, do leta 1790⁶¹ še ni imel tistega pomena, ki ga je pridobil pozneje, ko je postal romantični simbol. Nastopal je kot sinonim za alegorijo in še za kakšen drug pojem ali pa je označeval povsem arbitraren in abstrakten znak, na primer matematični simbol (de Man 1997: 185). Šele Kant se je v *Kritiki razsodne moči* (1790) nekoliko približal romantičnemu pojmovanju simbola: »Simbolni predstavn način je namreč le *vrsta* intuitivnega. Zadnji (intuitivni) je namreč mogoče razdeliti na shematični in na *simbolni* predstavn način.« (Kant 1999: 191)

Na to pojmovanje se je navezal Schelling, ki je pojem simbola uvedel v svojih predavanjih med letoma 1802 in 1803, objavljenih po smrti pod naslovom *Philosophie der Kunst* (Filozofija umetnosti). Tu je oblikoval shemo razlik med shematičnim, alegoričnim in simboličnim, in sicer tako, da je po eni strani združil Kantovo opozicijo med shematičnim in simboličnim, po drugi pa Goethejevo opozicijo med alegoričnim in simboličnim. Toda vsebina teh izrazov se je spremenila, kot je pravilno opazil Todorov. Razlika med tremi pojmi je posledica kombina-

⁵⁸ Več o tem gl. v Kernev Štrajn 2007: 42–43.

⁵⁹ Z vidika naše problematike postane ta premik še posebej poveden, če ga beremo v luči Benjaminovega razumevanja estetike, razvitega v kritiki romantike.

⁶⁰ Bržkone ni naključje, da Goethe opredeljuje razliko med svojo in Schillerjevo ustvarjalnostjo prav v tisti maksimi, ki govori o razliki med alegorijo in simbolom.

⁶¹ De Man je ob tem verjetno odmisllil bogato tradicijo srednjeveškega simbolizma.

cije dveh temeljnih kategorij, splošnega in posebnega. Shematično je tako postalo označevanje posebnega s splošnim, alegorija označevanje splošnega s posebnim, simbol pa je obveljal za spoj teh dveh nasprotij, se pravi spoj splošnega in posebnega. Simbol (*Symbild*) je entiteta, ki ne le označuje, ampak tudi je; tu ne gre le za izraz neke ideje, ampak za idejo samo. Simbol je torej, sklepa Todorov, sklicujoč se na Karla Philippa Moritza in Schellinga, avtoteličen, alegorija pa heterotelična (Todorov 1977: 244–248). S tem se je Todorov nekoliko prenaglil, kajti avtoteličnost ni sinonim za avtoreferencialnosti, tako kot tudi heteroteličnost ni sinonim aloreferencialnosti.⁶²

Schelling je svojo trodelno shemo pozneje zreduciral na opozicijo med simboličnim in alegoričnim (Todorov 1977: 244–248). Toda z vidika opredelitve romantičnega simbola je morda bolj kot njegova sprva trodelna in potem dvodelna shema pomembno njegovo enačenje simbola z mitom, ki prav tako kot simbol ni alegoričen, pač pa tavtegoričen.⁶³ To stališče je bistvenega pomena, saj Schellingu omogoči, da svoj sistem zgodovinskega razvoja mitologije prikaže kot postopno razkrivanje troedinega Boga v kolektivni zavesti, kar je lahko še en argument v prid naši trditvi o problematičnosti ločevanja med romantičnim in teološkim simbolom.

Georg Friedrich Creuzer (1771–1858) je v izjemno vplivnem delu *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* iz let 1810–1812 (Simbolika in mitologija starih ljudstev s posebnim ozirom na Grke) obravnaval simbol in alegorijo kot enakovredna načina reprezentacije in ju povezal z različnim pojmovanjem časa.⁶⁴ Simbol naj bi evociral trenutnost sovpada med simboliziranim in simbolizirajočim, alegorija pa njuno zaporednost. Alegorijo je torej mogoče že

⁶² To nepremišljeno enačenje je zaslediti tudi pri G. C. Spivak (1971). Nanj posebej opozarjamo zato, ker je pojem avtoteličnosti povezan s pojmom avtopoetičnosti, ki sicer temelji na avtoreferencialnem organizacijskem principu, vendar nikakor ne implicira popolne avtonomije, to je neodvisnosti od okolja (prim. Metzler Lexicon 2001: 35). Tako se pričujoči razmislek ogiba izrazoma *avtoteličnost* in *avtopoetičnost*, saj ju danes ni več mogoče rabiti, ne da bi upoštevali nekatere teoretske uvide, utemeljene v biologiji.

⁶³ Tavtegoričnost je konceptualna oznaka, ki zajema tako splošno kot posebno, govori o istem z drugačnimi besedami in zato predstavlja nasprotje alegoričnosti, ki pomeni govoriti nekaj drugega. V kontekstu Schellingove filozofije lahko rečemo, da simbol, s tem ko izraža svojo istovetnost, izraža tudi svoj Božji izvir.

⁶⁴ Creuzer je bil romantični zgodovinar in filolog, znan po hipotezi, da so religiozni simboli in miti, iz katerih ti simboli izhajajo, v resnici variacije ene in iste monoteistične proto-religije.

pri njem razumeti kot neke vrste posrednico med sedanjostjo in izmikajočo se preteklostjo, med časom, ki je omejen, in neomejeno večnostjo (Sörensen 1972: 212–220). Iz poststrukturalistične perspektive bi lahko misel izrazili tudi z vprašanjem o podaljšanju strukture v času. Nanj bomo skušali odgovoriti ob komentiranju teorije Joela Finemana v naslednjem poglavju. Vprašanje namreč izhaja iz slehernega izkušanja časa, izkušanja, ki je, četudi sólo neupodobljivo, osnovni pogoj sleherne reprezentacije. Podobno kot Creuzer je tudi K. W. F. Solger (1780–1819) prepričan, da sta simbol in alegorija enakovredna načina reprezentacije: simbol implicira spajanje in enotnost, alegorija pa razhajanje in dvojnost (Todorov 1977: 258).

Vrednostno zaznamovanemu antitetičnemu razmerju med simbolom in alegorijo se je med Nemci poleg Schellinga največ posvečal Goethe, ki je simbol opredelil glede na alegorijo, in sicer kot njeno nasprotje. Prvič je o tem razmerju pisal že leta 1797, a je bil spis *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (O predmetih upodabljaajoče umetnosti) objavljen šele po njegovi smrti:

Če simbolično kaže še na nekaj drugega zunaj prikazovanja, se to vselej dogaja na posreden način. [...] Toda obstajajo tudi umetniška dela, ki se odlikujejo po razumnosti, duhovitosti, galantnosti, kamor prištevamo tudi vsa alegorična dela; od teh lahko pričakujemo najmanj dobrega zato, ker uničujejo interes za prikazovanje, ovirajo duha in mu onemogočajo videti to, kar je dejansko prikazano. Alegorično se od simboličnega razlikuje po tem, da označuje neposredno, ne posredno.⁶⁵

V alegoriji je po Goetheju pomenska razsežnost nujno zakoličena, v simbolu pa pomen lahko interpretiramo poljubno. Kajti simbol, ki je motiviran znak, udejanja spajanje nasprotij, označuje več stvari hkrati in izraža neizrekljivo, saj njegove vsebine ni mogoče dojeti razumsko. Nekoliko pozneje, leta 1810, je Goethe v spisu *Farbenlehre* (Nauk o barvah, 1810) razliko med simbolom in alegorijo povezal tudi z barvami. Novost tega spisa v primeri s prejšnjim je, da tu govori o naravnem in arbitrarnem znaku. Povedati hoče, da je pomen simbola, ki je naraven, nemudoma razumljiv vsem, s pomenom alegorije, ki izhaja iz konvencije in je arbitrarna, pa

⁶⁵ »Wenn das Symbolische ausser der Darstellung noch etwas bezeugt, so wird es immer auf indirekte Weise geschehen. [...] Nun gibt es auch Kunstwerke, die durch Verstand, Witz, Galanterie brillieren, wohin wir auch alle allegorischen rechnen; von diesen lässt sich am wenigsten Gutes erwarten, weil sie gleichfalls das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen. Das Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen, dass dieses indirekt, jenes direkt bezeichnet.« (Goethe 1962: 66–67)

se je treba seznaniti vnaprej. Vrojeno in pridobljeno sta tu v enakem razmerju kot splošno in posebno:

Simbolično bi lahko imenovali tisto rabo, ki bi bila v popolnem sozvočju z naravo, v tem, da bi bila barva uporabljena v skladu s svojim učinkom in da bi realni odnos izražal tudi pomen. Če na primer postavimo, da škrlatno rdeča označuje veličastnost, ni nikakršnega dvoma, da je našla ustrezní izraz [...]. Tesno na to se veže druga raba, ki bi ji lahko rekli alegorična. Ta je bolj naključna in arbitrarna, lahko bi celo rekli konvencionalna, in sicer v tem, da nam mora najprej posredovati pomen znaka, preden vemo, kaj pomeni, kakor je v primeru zelene barve, ki ji pripisujemo upanje.⁶⁶

Razliko med simbolom in alegorijo Goethe evocira tudi v spisu *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden* (Dodatek k Filostratovim slikam, 1818), kjer podobno kot v predhodnih primerih aludira na racionalnost alegorije, ki jo povezuje z diskurzivno ekspanzivnostjo, v simbolu pa uzira intenzivno podobo ali način izraza, kondenziranega v nekakšnem duhovnem ogledalu, ki ga istoveti z objektom (prim. Sörensen 1972: 132–133).

Svojo najslovitější – z vidika pričujočega razmišljanja pa tudi najzgovornejšo – opredelitev simbola Goethe poda v spisih *Maximen und Reflexionen* (Maksime in refleksije, 1823–1829). Tu na novo osvetli razmerje med simbolom in alegorijo, in sicer z vidika produkcije in recepcije dela, to je glede na razmerje med avtorjem, delom in bralcem. Pojma simbol in alegorija se po njegovem ne razlikujeta glede na logiko razmerja med simbolizirajočim in simboliziranim, ampak glede na način evokacije splošnega prek posebnega. Goethe meni, da imamo na koncu vselej opraviti s posebnim, ki lahko evocira splošno. Vendar opozarja, da pri ustvarjanju umetniškega dela še zdaleč ni vseeno, ali izhajamo iz posebnega, tako da potem odkrijemo splošno kot v primeru simbola, ali iz splošnega, tako da potem za to splošno iščemo udejanjenje v posebnem kot v primeru alegorije:

⁶⁶ »Einen solchen Gebrauch also, der mit der Natur völlig übereinträfe, könnte man den symbolischen nennen, indem die Farbe ihrer Wirkung gemäss angewendet würde und das wahre Verhältnis sogleich die Bedeutung ausspräche. Stellt man zum Beispiel den Purpur als die Majestät bezeichnend auf, so wird wohl kein Zweifel sein, dass der rechte Ausdruck gefunden worden [...]. Hiermit ist ein anderer Gebrauch nahe verwandt, den man den allegorischen nennen könnte. Bei diesem ist mehr Zufälliges und Willkürliches, ja man kann sagen etwas Konventionelles, indem uns erst der Sinn des Zeichens überliefert werden muss, ehe wir wissen, was es bedeuten soll, wie es sich zum Beispiel mit der grünen Farbe verhält, die man der Hoffnung zugeteilt hat.« (Goethe 1968a: 375–376)

Velika razlika je, ali pesnik v splošnem uzre posebno ali v posebnem splošno. Prvi način poraja alegorijo, kjer posebno velja samo kot primer, kot zgled splošnega; drugi način pa je pravzaprav narava poezije; ta izjavlja posebno, ne da bi mislila in opozarjala na splošno. Kdor živo zapopade to posamezno, prejme istočasno tudi splošno, ne da bi se tega zavedal, ali pa se zave šele pozneje.⁶⁷

Nekoliko nižje pa dodaja: »Simbolika spreminja pojav v idejo, idejo v podobo, in sicer tako, da je ideja, zajeta v podobo, zmeraj neskončno aktivna in nedostopna, tako da ostaja, četudi izrečena v vseh jezikih, vselej neizrekljiva.«⁶⁸ Ta opredelitev alegorije se od prejšnjih razlikuje po tem, da ne govori več o procesu od posameznega k splošnemu in narobe, temveč se pomen poraja po načelu: posebno – splošno – posebno. Na začetku je vselej neki konkreten pojav, potem abstraktna predstava, na koncu pa je spet konkretna podoba, ki je edina navzoča v končnem izdelku. V tem primeru gre namreč za drugačno abstrakcijo: ideja, ki po Goetheju v alegoriji pripada samo razumu, se postavlja nasproti ideji v simbolu, kjer je – verjetno zaradi vpliva Kantovih uvidov – intuitivno dojemljiva. Ta razlika je pomembna, saj Goethe tu priznava, da vsebini simbola in alegorije nista identični, da z njima ne izražamo istih stvari. Razlika med simbolom in alegorijo torej ni več v načinu obravnave, kot je bilo mogoče razbrati iz Goethejevih zgodnejših spisov, ampak v njenem objektu. Na to se navezuje še neka druga razlika, ki je Goethe sicer ni formuliral, namreč razlika med izrekljivim v alegoriji in neizrekljivim v simbolu.

Tako je mogoče sklepati, da pojem simboličnega pri Goetheju sovпада po eni strani s pojmom lepega in po drugi s pojmom neizrekljivega oziroma sublimnega. Sublimnost pa je tista razsežnost simbola, ki napotuje naravnost k Heglovi Estetiki (*Vorlesungen über die Aesthetik*) in k njegovemu pojmovanju simbola.

Heglovski simbol evocira začetek umetnosti, podobno kot znak pa je sestavljen iz pomena in izraza. Toda razmerje med izrazom in pomenom, ki konstituira heglovski simbol, ni arbitrarno, ampak je motivirano oziroma analogno

⁶⁷ »Es ist ein grosser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden oder erst spät.« (Goethe 1968b: 518)

⁶⁸ »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bleibe.« (Goethe 1968b: 522)

razmerje. Posebnost heglavskega simbola je v tem, da je med simboliziranim in simbolizirajočim očitno nesorazmerje. Simbolizirajoče izraža eno od lastnosti simboliziranega, hkrati pa nima ničesar opraviti s tem, na kar ta oblika spominja. Hegel namreč simbolične razsežnosti umetniškega dela ne istoveti z umetniškostjo, pač pa simbolu pripisuje določeno nesorazmernost in napetost. Simbolična umetnost se poraja kot predstopnja umetnosti, in sicer tedaj, ko je v naravnih predmetih mogoče zaslutiti nekaj univerzalnega in esencialnega, ko se poskuša poduhoviti narava in naturalizirati univerzalnost. Tako nastane sublimna umetnost, ki je v nekem smislu transgresivna, saj se ne drži sorazmerij, vsaj tistih ne, ki jih poznamo iz grške umetnosti in potem iz renesanse in klasicizma (Hegel 1970: II/16-33).

V simbolični fazi umetnosti te oblike namreč ne pomenijo samih sebe, ne oza-veščajo intuitivnega dojetja božanstva, ki bi bilo v njih neposredno navzoče, temveč aludirajo na širši označenec, ki jim je soroden. Drugače rečeno, simbol je zunanja manifestacija, namenjena percepciji, ki pa je ni treba razumeti neposredno, ampak v širšem in splošnejšem smislu. Simbol je enigma, kot smo omenili že v uvodu, sfinga pa je simbol simbolične umetnosti. To je nadvse pomembno zato, ker gre tu dejansko za alegorijo, kot jo opredeljujejo teoretiki 20. stoletja, zlasti Benjamin, kar med drugim potrjuje tudi glagol »aludirati«, ki je pomensko soroden grškemu *hyponoiai*, pomeni pa, kot že omenjeno, prakso iskanja skritih pomenov v tekstu (prim. Titzmann 1978: 642–665).

Na pojmovanja alegorije, oblikovana v 20. stoletju, mestoma spominja tudi raba izraza *alegorija* pri Novalisu in Friedrichu Schleglu. Oba imata pri tem prav posebni vlogi, čeprav tudi onadva izraza ne uporabljata enoznačno. Zato se moramo zdaj od Hegla pomakniti za več kot tri desetletja nazaj, v čas izhajanja *Atenäuma* (1798–1800), in si skozi optiko renesanse alegorije v 20. stoletju ogledati dogajanja v samem središču zgodnjoromantične kritike.

Benjamin je nedvomno med prvimi, če ne sploh prvi, opazil, da so se nemški zgodnji romantiki zavestno spoprijemali s problemom razmerja med reprezentabilnostjo in nereprzentabilnostjo, to je z upovedovanjem neizrekljivega, upodabljanjem neupodobljivega in posebej z upodabljanjem časa kot kontinuitete ločenih trenutkov, ki se upira sleherni obliki reprezentiranja in jo je mogoče tematizirati le alegorično. Vse to so vprašanja, ki so zgodnjo romantiko zelo zblížala s teorijami 20. stoletja, še zlasti s šolami jezikovne pragmatike in postmodernističnimi hibridnimi načini tako literarne kot teoretske prakse pisanja.

Kantu se je vendarle še zdelo, da je pojme in ideje mogoče izražati tudi neposredno, se pravi, da je na neki način mogoče preseči razkorak med jezikom in svetom; zgodnji romantiki pa so ugotovili, da se prav zavoljo nemožnosti tega preseganja dogaja kriza reprezentacije. Posledica te krize je bil med drugim tudi zgodneromantični pojav estetike fragmenta kot nečesa, kar v svoji končnosti napotuje k neskončnemu kot nečemu, kar je onstran jezika, kar je neizrekljivo in česar ni moč upodobiti. Estetika fragmenta in izoblikovanje tako imenovanega romantičnega fragmenta (practicirali so ga skoraj vsi zgodnji romantiki, ne le Novalis in brata Schlegel) nista pomembna samo za razvoj in oblikovanje romantične estetike in umetnosti 19. stoletja, ampak ju je mogoče razumeti kot pojav, ki napoveduje nastanek modernega fragmenta, to je nadvse pomembne tekstne strategije tako pri ustvarjanju kot interpretiranju alegorične umetnosti 20. stoletja. Zdi se celo, da izjemnega pomena koncepta romantičnega fragmenta ne moremo zares zapopasti, če ne upoštevamo Benjaminove kritike romantične estetike oziroma romantične kritike nasploh, saj je vplivala na vse poznejše kritike. Vendar njena ost ni bila usmerjena v novo kritištvo kakor pri de Manu, ampak je zavzela polemično stališče do tedanje, s tradicijo čvrsto zraščene akademske literarne vede v Nemčiji.

Walter Benjamin je bil sicer temeljit poznavalec in velik ljubitelj Goetheja in romantične literature, zlasti Hölderlina, Ritterja in Novalisa, a je vseeno zelo kritično razmišljal o romantični estetiki. V delu *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Pojem umetnostne kritike v nemški romantiki, 1920)⁶⁹ predlaga in tudi pokaže razumevanje poezije, utemeljeno na antinomiji,⁷⁰ ne na paradoksu.⁷¹

⁶⁹ Kritike se je najprej lotil v disertaciji, ki jo je leta 1919 predložil na univerzi v Bernu, kjer je tudi uspešno zagovarjal (*summa cum laude*). V njej je kritično premislil in relativiziral tri najznačilnejše koncepte romantične estetike: organicizem, subjektivizem in kult genija. Pri tem se je oprl na koncept refleksije, ki ga povzema v skladu s schleglovsko rabo tega pojma. Koncept refleksije po F. Schleglu je zasnovana na treh ravneh: misel v svoji neposredni obliki kot misel objekta, to je pomen (Sinn); mišljenje, ki si za objekt vzame ta pomen (to je raven prave refleksije); in tretja raven, kjer se misel refleksivno, to je na način zrcaljenja podvaja v neskončnost. (Prim. Benjamin 1991a: 30–31)

⁷⁰ Antinomija označuje protislovnost neke trditve, kar pomeni, da je trditev mogoče razumeti na dva načina, ki sta protislovna. Mesto antinomije pa označuje nenehno nihanje v eno ali drugo smer. Po Kantu in Heglu je postala temeljna značilnost dialektičnega mišljenja (Prim. *Filozofjski rječnik* 1965: 30)

⁷¹ Paradoks je opredeljiv kot trditev, ki je izrečena v nasprotju z vsemi pričakovanji, temelji na neekspliciranih sodbah, v katerih je mogoče zaslutiti določeno resnico, medtem ko je učinek posledica določene napetosti med sodbami. (Prim. *Filozofjski rječnik* 1965: 297)

A poudariti je treba, da paradoks ni pravo nasprotje antinomije, kakor tudi simbol – navzlic celi vrsti antitetičnih interpretacij – ni pravo nasprotje alegorije, čeprav se razmerje med slednjima še danes tu in tam dojema v smislu popolne antiteze. Vse to je treba imeti pred očmi, ko se lotevamo branja razprave *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, kjer avtor, kot rečeno, relativizira pogloblitvene pojme romantične estetike. Ta tekst je zgovoren tudi zato, ker so v njem že zaznavne osnovne značilnosti tistega pristopa, ki ga je Benjamin nekaj let pozneje vrhunsko razvil v razpravi o nemški baročni žaloigri. V njej je uporabil digresivno metodo ali, kot jo je sam poimenoval, metodo kot ovinek (*Methode als Umweg*). Ta opredelitev je bistvenega pomena, kajti digresivnost po Benjaminu ni samo značilnost metode, ampak tudi temeljna poteza reprezentacije nasploh. Hkrati je to tudi koncept, na podlagi katerega je Benjaminovo teorijo mogoče povezati po eni strani z Derridajevo opredelitvijo reprezentacije kot ovinka (Derrida 1969), po drugi pa s Freudovo teorijo, oblikovano v *Interpretaciji sanj* in tod poimenovano *Durcharbeitung*, predelava.

Kritične pomisleke o romantični estetiki je Benjamin oblikoval tudi v razpravi o Goethejevem romanu *Izbirne sorodnosti* (*Die Wahlverwandschaften*, 1809), kjer je že uporabil svoj interdisciplinarni pristop k literaturi – filozofski in hkrati filološki, zgodovinski in vseskozi imanentni. Imanentnost literarne kritike je namreč tista lastnost zgodnjeromantične literarne teorije (med zgodnje romantike pisec prišteva predvsem Friedricha Schlegla in Novalisa), ki se Benjaminu zdi najpomembnejša pridobitev za literarno kritiko nasploh.

Friedrich Schlegel, ki je poleg izraza *simbol* tudi izraz *alegorija* večkrat uporabil v zvezi z mističnim dojetjem (na primer v že omenjenih sintagmah »Mystik der Allegorie« in »mystische Allegorie«), je v svojih predavanjih o transcendentni filozofiji (Schlegel 1991) skušal rojstvo alegorije prikazati kot začetek spraševanja o razmerju med končnim in neskončnim, o partikularnosti in univerzalnosti, o substanci, ki je neskončna, in podobnem. Poskušati iskati odgovore na takšna vprašanja je po njegovem možno samo, če poleg končnosti in neskončnosti uvedemo še tretji koncept, to je koncept upodobitve ali reprezentacije, ki jo Schlegel v tem besedilu enači z alegorijo. Ta kot vmesni koncept posreduje med kaosom in obliko, vendar ne zaznamuje ne začetka ne konca. Alegorija je torej po Schleglu sredstvo interpretacije, brez katerega bi bila preteklost za vedno izgubljena, hkrati pa deluje tudi kot retorična figura, to je kot razširjena metafora ali veriga metafor, kajti razmerje med končnim in neskončnim ne implicira samo časa, ampak tudi prostor. Zato Schlegel poudarja časovno-prostorski značaj alegorije kot reprezentacije/prikazovanja (*Darstellung*) nereprezentabilnega. Tudi Novalis podobno kot

Friedrich Schlegel izraz *alegorija* uporablja v tem smislu, saj meni, da je v umetnosti za posnemanje narave najprikladnejši alegorični način. Alegorija je torej tista tekstna strategija, ki kot presečišče končnega in neskončnega omogoča neskončno produktivnost ideje romantične umetnosti in s tem možnost izrekanja neizrekljivega. Novalis jo jedrnato opredeli z besedami: narediti zopet navzoče, kar ni več navzoče: »gegenwärtig machen des Nicht gegenwärtigen« (Novalis 1960: 421). Toda v njegovih spisih naletimo tudi na mesta, kjer izraz *simbol* uporablja v smislu alegorije, se pravi, da pojma meša, iz konteksta pa je razvidno, da problematike simbola in alegorije ne vidi zgolj v luči terminološkega vprašanja. Izrecno namreč pove, da je neopredeljeno razlikovanje med podobo in izvornikom, med videzom in dejanskostjo, med subjektom in objektom in »med simbolom in simboliziranim vzrok vseh predsodkov in napak vseh časov, ljudi in posameznikov« (Novalis 1960: 398). Vsak simbol je namreč mogoče na novo simbolizirati s tem, kar simbolizira. Ta koncepcija spominja na alegorijo v smislu medbesedilnosti, pravzaprav palimpsestnosti, ki skriva in hkrati razkriva sledi preteklosti, se pravi zgodovine. Toda to lahko počne samo fragmentarno, nikakor ne v smislu heglovski pojmovane zgodovine. Se pravi, da jemlje fragmente pretekle izkušnje iz njihovega prvotnega konteksta in jih prestavlja v kontekst sedanjosti. Pri tem se ne zanaša na stabilnost podob, ampak računa z njihovo izmuzljivostjo in podvrženostjo drobljenju v času. Alegorični način sestoji iz nenehnega dograjevanja in razgrajevanja in deluje po načelu antinomije. Zato je alegorijo, če jo primerjamo s simbolom, ki ga določa s trenutnostjo zaznamovan pogled na svet, najustrezneje opredeliti prav s časovnega vidika, in sicer kot spajanje ne-linearnih momentov, kot nenehno koreliranje med sedanjostjo in preteklostjo, kar povzroči ne le upodabljanje preteklosti, ampak tudi problematizacijo tega upodabljanja.

Ko Benjamin skuša rešiti ta problem, se opre predvsem na Schleglov koncept refleksije (*Reflexion*),⁷² v katerem vidi bistvo imanentne literarnokritične metode, ki literarnemu delu omogoči, da razpre/razvije (*entfalten*) svoje imanentno jedro (Benjamin 1991a: 78). Ali drugače, kritika aktualizira in eksplicira v delu implicirane lastnosti. Se pravi, da delo pravzaprav spreminja, skuša seči onkraj njega in ga v nekem smislu izpopolniti oziroma »prebuditi« ali z njim morda celo eksperimentirati, to je prebuditi njegovo refleksivnost (nav. m.). V njej naj bi po Benjaminu tičala tista razsežnost zgodnjeromantične kritike, ki naj bi z vidika racionalnosti ali objektivnosti pomenila določen korektiv neomejenemu razmahu subjektivnosti, ki se je sčasoma uveljavila kot temeljna značilnost romantične literarne ustvarjalnosti in postala glavni argument za avtonomijo umetnosti nasploh.

72 V izrazu sta zajeta pojem odmaknjenega pogleda in pojem odsevanja.

Ravno v razumevanju avtonomije umetnosti Benjamin sluti protislovnost v teoriji zgodnjih romantikov in v romantični estetiki nasploh. Opozarja na Schleglov sloviti fragment 116 iz *Athenäuma*, kjer ta romantik opredeljuje romantično ironijo, češ da umetnikova volja ne trpi nikogar nad seboj, ironija in refleksija pa se povezujeta v vzajemni neomejeni igri subjektivnosti. Toda Benjamin opaža, da isti fragment sporoča tudi nasprotno, namreč da umetniško delo kljub svoji avtonomiji zahteva kritično refleksijo, vendar ne v smislu vrednotenja, temveč v smislu dopolnitve (*Vollendung*). Benjamin ta izraz – v schleglovski maniri – razume na dva načina, kot dopolnitev dela in hkrati kot njegovo razpustitev v kritičnem diskurzu. V tem je treba videti to, čemur pravi antinomičnost. Literarno delo je struktura, utemeljena na svojih zakonih, kritični proces pa pomeni nenehno dopolnjevanje teh zakonov. Opaženih protislovij se Benjaminov dialektični um loti tako, da jih skuša ujeti v svojo »metodološko mrežo« (»methodisches Gradnetz«; Benjamin 1991a: 40). Skozi to mrežo nato motri in pretika romantične koncepcije, dokler ne oblikuje svoje temeljne teze o relativni avtonomiji zgodnjjeromantične umetnosti, relativni zato, ker je odvisna od umetniškega dela kot »središča refleksije« in od pojma umetnosti kot »refleksivnega sredstva« (»Reflexionsmedium«; nav. d.: 72), ki relativizira neomejeno igro subjektivnosti in pokaže, da literarno delo ni le nekaj subjektivnega, ampak tudi objektivna struktura z določeno, le delu lastno idejo in zgradbo.

Takšna opredelitev umetniškega dela spodbija Coleridgeevo teorijo romantičnega simbola in Kriegerjevo izrazito novokritičsko opredelitev bistva umetnosti, vezano na pojem simbola, utemeljenega v paradoksu zakramenta; obenem pa evocira razumevanje stvarjenja sveta po Giordanu Brunu, ki je v delu *O neskončnem, vesolju in svetovih* (*De l'infinito, universo e mondi*, 1583) zavrnil srednjeveško ločevanje med tem, kar je Bog dejansko ustvaril, in tistim, kar bi lahko ustvaril. Če naj bi Bog ustvaril vse, kar lahko ustvari, potem, meni Bruno, stvarjenje postane samoreprodukcija, razumljena v smislu neskončnega zrcaljenja. Takšna koncepcija Boga pa izključuje enkratni akt inkarnacije (Halmi 2007: 119–120). Toda dodati je treba, da hkrati vključuje tipično romantično občutje, izraženo v obliki hrepenenja po neskončnosti v smislu Schleglove sintagme *Sehnsucht nach dem Unendlichen*, tematizirane v vrsti romantičnih tekstov, kamor sodi tudi romantični roman, ki je po Schleglu idealna oblika integracije fragmenta.

Poleg tega je Benjamin s svojo koncepcijo refleksivnosti dregnil naravnost v eno najboljčutljivejših točk zgodnjjeromantičnega gibanja. Označiti jo je mogoče kot razliko in celo spor med Fichtejevim subjektivnim idealizmom na eni strani in Schleglovo ter Novalisovo teorijo umetnosti na drugi. Ta spor je pomemben in

zgovoren zato, ker je romantična teorija sprva črpala svoje filozofske uvide tudi iz Fichtejevih del, potem pa je naredila premik, in sicer tako, da je osrednje mesto, ki ga Fichte pripisuje transcendentalnemu subjektu, dodelila refleksiji. Fichte namreč razume refleksijo v razmerju do jaza, zgodnji romantiki pa poudarjajo refleksijo samo, kar pomeni, da te refleksije ne omejuje niti jaz niti ne-jaz (to je objektivni svet).

Samozavedanje tudi po Fichteju konstituira jaz, vendar romantiki vidijo ta jaz kot zgolj najnižjo obliko v neskončni vrsti jazov (Benjamin 1991a: 55). Na konceptu refleksije namreč ne temelji le estetika, ampak tudi »spoznavna teorija« zgodnjih romantikov; se pravi, da na njeni podlagi ne spoznavajo samo umetnosti, temveč vse, kar jih obdaja. To se najnazorneje pokaže, če zgodnjeromantično filozofijo narave (Novalis) primerjamo s filozofijo umetnosti (F. Schlegel).

Z vidika romantičnega absoluta je vse, tako narava kot umetnost, entiteta, ki »postaja jaz«, ali drugače, »vse, kar je resnično, razmišlja« (Novalis 1960: 579). Benjamin meni, da gre v obeh primerih, tako pri Schleglovem razmisleku o umetnosti kot pri Novalisovem motrenju narave, za spoznavanje, ki spodbija samozavedanje objekta in samospoznavanje opazovanega objekta. Opazovanje je pravzaprav interaktiven proces, saj na neki način aktivira opazovano, ko opazovalec interpelira objekt. Novalis zato govori o harmoniji, vendar ta harmonija po Benjaminu nima ničesar skupnega s kakšnim psihološkim nagnjenjem; nasprotno, odvisna je od določene depersonalizacije, od opazovalčeve zmožnosti, da postane posebljena instanca refleksije. Rezultat pa je »razširitev, delitev in pomnožitev objekta« (Benjamin 1991a: 55; prim. Weber 1990: 310–311).⁷³

V Novalisovem času je pojem magičnega idealizma nedvomno impliciral romantično naperjenost zoper mehanicistično in instrumentalno razmerje do narave. Zato sta Schlegel in Novalis interpretirala Fichtejev idealizem (pri njem naj bi bila narava kot ne-jaz zgolj sredstvo za doseg ciljev, lastnih jazu, to je za doseg samozavedanja) tako, da je tudi narava (to je ne-jaz) postala pomembna. V tem smislu ima Benjamin vsekakor prav, ko meni, da je zgodnjeromantična teorija umetniškega dela neke vrste prenos Novalisove filozofije narave na območje estetike, saj je razmerje kritike do umetniškega dela enako razmerju opazovanja

⁷³ Iz današnje perspektive je mogoče zatrditi, da je Benjaminov pojem opazovanja zunanjega sveta, ki spominja na Novalisov magični idealizem, učinkoval zelo dolgoročno, saj je videti, da je ravno zadnja leta v kontekstu ekokritičstva, to je v popolnoma novi konstelaciji, postal zopet aktualen.

do naravnega objekta (Benjamin 1991a: 65). Se pravi, sklepa naprej Benjamin, da v teoriji zgodnje romantike obstaja neka epistemološka podlaga, ki omogoča to »refleksivno homologijo«.

Romantikom prav njihov princip refleksivnosti, ki so ga razvili kot »popravek« Fichtejeve filozofije subjekta, prepreči, da bi ozavestili razmejitev med subjektom in objektom, jazom in svetom, zgodovino in naravo. Fichte se seveda s tem ni mogel strinjati, zato se je končala dotlej plodna interakcija med njimi. Benjamin prav tako zavzame distanco do tega zgodnjeromantičnega popravka, ki tako rekoč izbrše ne-jaz. Znašli smo se torej sredi ontološkega problema, ki zadeva tako refleksijo kot absolut, kajti zgodnjeromantična kritika ne reflektira *o* delu, temveč *v* delu (prim. Weber 1990; Bowie 1996). Medtem ko delo reflektira, ga hkrati razpira oziroma razvija. Novalis in F. Schlegel sta namreč zatrjevala, da mora biti mišljenje jaza eno s svetom, saj je v nasprotnem primeru rezultat refleksije vrsta zrcalnih podob, ki se ponavljajo v neskončnost (Benjamin 1991a: 35). Zato so romantiki skušali mišljenje zastaviti ne kot delovanje jaza, ampak kot refleksivni proces (ta proces je nakazala že filozofska misel Giordana Bruna (prim. Halmi 2007: 119), ki ga ne bi bilo več mogoče razumeti v smislu opozicije med jazom in ne-jazom, pač pa v okviru absoluta, če se izrazim s Fichtejevo terminologijo. Refleksija se lahko manifestira na dva načina: najprej kot individualno umetniško delo, nato kot kritika, ki je logično in časovno na drugem mestu, saj se nanaša na že obstoječa dela, a ji ravno njena drugost, kot zatrjuje Benjamin, omogoča, da postane učinkovito sredstvo absolutne refleksije. Ta namreč kritični proces v delu zavira in obenem določa. A če hočemo to razumeti, moramo od Benjamina, Schlegla in Fichteja za trenutek spet seči nazaj h Kantovi *Kritiki razsodne moči* in k njegovemu razločevanju med določujočo in reflektirajočo razsodno močjo.

Reflektirajoča razsodna moč se navezuje na partikularno in kontingentno in je vselej odprta, vanjo pa »se vpisuje tako ireduktibilna heterogenost posebnega kakor tudi nerazpoložljivost občega« (Riha 1993: 89). Ta odprtost reflektirajoče sodbe po Kantu omogoča pripoznanje »a-subjektivnega Drugega« ali, z drugimi besedami, odprtost za drugega, odprtost jaza za ne-jaz oziroma, kot je zapisal Baudelaire v spisu o slikarju Constantinu Guysu, gre za jaz, nenasitljiv z ne-jazom: »C'est un moi insatiable du non-moi.« (Baudelaire 1980: 795). Drugače povedano, gre za koncepcijo »resnice kot razlike, ki jo je napovedovala že romantična ironija« (Škulj 1991: 21). Schleglovska refleksivnost torej nikakor ni monoliten pojem. Čeprav implicira absolutno subjektivnost, hkrati vsebuje vrzel, ki zbujata dvom o tej subjektivnosti.

Če se kritika poraja iz dela samega in je v tem smislu od njega odvisna, je tudi delo samo odvisno od pojma absolutne refleksije. To pomeni, da refleksija delo ne le razpira oziroma razvija, ampak tudi omejuje. Ali drugače, zopet trčimo ob antinomično delovanje: refleksija delo izmenično omejuje in razpira oziroma razvija.⁷⁴ To omejevanje je hkrati tudi razgrajevanje, kar pomeni, da imanentna kritika, ki delo dograjuje in hkrati razgrajuje, temelji na antinomiji. V tem je, meni Benjamin, ravno problem imanentne kritike; delo namreč doseže dopolnitev samo za ceno svoje lastne razgradnje (Benjamin 1991a: 85). To je poglavitni razlog, da se Benjamin v svojem premisleku posebej posveti pojmu samoomejevanja (*Selbstbeschränkung*), ki je eden ključnih pojmov zgodnje romantike. Nanj se sklicujeta oba, Novalis in F. Schlegel: »Možnost samoomejitve je možnost sleherne sinteze in slehernega čudeža. Čudež pa je bil začetek sveta.« (Novalis 1960: 570; prim. Benjamin 1991a: 35). Samoomejevanje namreč implicira enkratno obliko dela. Vendar ta ni mišljena kot sredstvo prikazovanja/reprezentiranja (*Darstellen*) vsebine, temveč kot »posebna modifikacija refleksije, ki se samoomejuje« (Benjamin 1991a: 73–76). Kritika zrcali in potemtakem razmejuje ter razkraja »dejansko« formo individualnega dela, s tem da pokaže na njegovo usklajenost s splošnejšim sredstvom refleksije, ki za romantike vsebuje idejo umetnosti same. Tu se pojavi vprašanje, kako se lahko takšna ideja samoomeji v posameznih delih in še vedno ostane čista refleksija.⁷⁵ Delo kot posamezno oblikovanje refleksije izpolni svojo nalogo samo, če je nekako potisnjeno zunaj in onkraj sebe, kjer se lahko razpusti v procesu kritike. Vrednost dela je torej mogoče meriti glede na to, koliko ga je mogoče kritizirati. Vendar takšni literarnokritični naravnosti ne gre za presojanje posameznega dela, pač pa predvsem za razkrivanje njegovih razmerij do drugih del in do same ideje umetnosti (nav. d.: 78).

Romantična kritika razbija iluzijo, ki jo ustvari delo, pri tem pa igra pomembno vlogo ironija. Benjamin razlikuje med snovno (*stofflich*) ironijo, ki jo izpelje iz Heglovega principa absolutne subjektivnosti, in formalno ironijo. Kot primer slednje navaja komentar v klasični komediji, ki funkcionira tako, da prebija okvire igre in doseže ravno nasproten učinek od pričakovanega. Medtem ko strukturo ruši, jo hkrati tudi utrjuje, s tem ko usmerja pozornost nanjo (nav. d.: 87). Toda učinki formalne kritike morajo, tako Benjamin, seči onkraj formalne ironije. To

⁷⁴ Glede koncepta antinomije pri Benjaminu prim. McCole 1993.

⁷⁵ To zelo nazorno pojasnjuje tudi Schleglov fragment 297 iz *Atbenäuma*: »Omikano je delo, ki je povsod ostro razmejeno, znotraj teh meja pa brezmejno in neizčrpno, če je samo sebi zvesto, povsod enako, pa vendarle povzdignjeno nad samega sebe.« (Schlegel 1998: 40)

pa pomeni, da lepota kot posledica čutne razsežnosti romantične umetnine izgubi svojo glavno vlogo in postane za kritiko nepomembna. Benjamin tako sklene – z vidika sočasnih akademskih pogledov na romantično estetiko nedvomno senzacionalno in sporno –, da forma za romantike ni več izraz umetniškosti, lahko bi rekli tudi literarnosti, tako da se mora koncept lepote iz romantične filozofije umetnosti umakniti (nav. d.: 106–107). To je nedvomno provokativno stališče, a tudi vsaj na prvi pogled protislovno, saj Benjamin skorajda v isti sapi opozarja na dejstvo, da so romantiki veliko pozornosti posvečali ravno tehniki in veščini v umetnosti (*die Handwerksmässigkeit*). Na prvi pogled pravim zato, ker je Benjaminovo besedilo napisano tako, da lahko bralstvo mimogrede spregleda, kako avtor v tem primeru razume formo in lepoto. Interpretira ju namreč v smislu kulturnih in obrednih usedlin v umetniškem delu. Funkcija destruktivne naravnosti v zgodnji romantični kritiki naj bi bila prav v opozarjanju na te kultne, obredne ostanke in v odpravljanju teh ostankov.

Ob tem spoznanju, ki je eno ključnih mest v Benjaminovi zgodnji teoriji in hkrati eno ključnih mest, okoli katerih se suče naše razmišljanje, je treba za trenutek spet poseči nazaj v zgodovino, in sicer k štirim oblikam »pesniške obsedenosti«, kakor jih predstavi Alois M. Haas v razpravi o pesništvu v krščanski mistiki in kakršne poznamo od Platona naprej: preroška obsedenost, katere zaščitni bog je Apolon; iniciacijska ali obredna obsedenost, katere zaščitni bog je Dioniz; pesniška obsedenost, ki jo posredujejo muze; in erotična obsedenost, ki jo spodbujata Afrodita in Eros (prim. Haas 1997: 89–120). Dionizična, obredna komponenta naj bi po Benjaminu ponekod v romantični umetniški in kritiški praksi umanjala in s tem razprla tisto vrzel, ki opozarja na možnost dekonstrukcije ideologije romantične estetike. Toda to umanjkanje še ni razlog, da bi se moralo delo v celoti umakniti z območja estetike, saj ga poleg apolinične preroškosti določata tudi muzičnost in erotičnost. Vrzel, ki nastane, pa je nadvse pomembna, saj ustvarja vmesni prostor, ki omogoča razlikovanje med simboličnim in alegoričnim načinom pesniške in kritične prakse, med poetiko spajanja in poetiko razdvajanja oziroma razmejevanja. Obenem je to natanko tisti prostor, ki je pozneje omogočil nastanek Baudelairovega pesništva, zlasti pesmi v prozi.

Tako ne moremo reči, da v umetniški formi ne bi smeli več uzirati imanentnega, estetskega kriterija umetnosti. Poleg tega Benjamin popolnoma soglaša z romantiki, da je konkretno umetniško delo osrednja kategorija kritike, kajti umetniško delo ni nikoli samo in zgolj primer žanra. Forma dela je materialni izraz refleksije, ki jo Benjamin imenuje tudi »imanentna konstrukcija ali struktura«. Ta pa seveda ne

deluje kot zgolj nevtralen prenosnik pomena. Naloga kritike je, da formo priklíče v zavest in da nanjo usmeri pozornost refleksije. Sleherno delo določa njegov lastni zakon, zato je treba poiskati individualno *idejo* slehernega dela (prim. Benjamin 1991a: 71–76).

Toda romantično delo ni samo individualno, ampak je nujno nepopolno, in sicer glede na svojo lastno absolutno idejo (Benjamin 1991a: 69–70). Nič manj kot samoomejitev refleksije, ki ima za posledico samoomejitev dela, ne zaznamujeta dela kontingentnost in arbitrarnost, zato je njegova enotnost vselej zgolj relativna. Naloga kritike ni stabilizirati delo in poudarjati njegovo sklenjenost in harmonijo, ampak umestiti središče refleksije v kontinuiteto jezika in s tem odpraviti sleherno zunanjo omejitev (nav. d.: 73). Delo je prej konstelacija formalnih momentov.⁷⁶ To imanentno dinamično težnjo dela Benjamin označuje kot »klic« (*Keim*) v jedru dela. Naloga literarne kritike, ki je bolj refleksija kot kritika, je, da spodbudi razvoj te »klice« in s tem delo dopolni (nav. d.: 78). Razmerje med delom, ki ga določa nekakšno »objektivno brezzakonje«, in kritiko je torej vzajemno delovanje. To pa je natanko tisto, kar po njegovem zgodnjeromantično kritiko loči od neoklasične. Pri romantikih gre namreč predvsem za razumevanje in pojasnjevanje, ne za presojanje in predpisovanje. Z našega vidika pa je najpomembnejše spoznanje, da je umetniško delo samo nepopolno, tako da potrebuje kritiko (prim. nav. d.: 66–77). Vendar ni moč dovolj poudariti, da ne potrebuje kakršnekoli kritike, temveč čisto določeno kritiko, utemeljeno v refleksiji.

Takšna kritika delo »razpusti« tako, da iz množice naključnih detajlov, v katere je vgrajeno, izloči čisto formalno strukturo. Delo je kot konkretno središče refleksije neogibno obremenjeno z naključnostjo, kritika pa delo očisti vseh naključij. Enotnost posameznega dela je samo relativna, njegova prava individualnost pa je v enkratnem mestu, ki ga zavzema znotraj spektra ali konstelacije drugih del. Vendar vsako delo ne vzdrži takega postopka. Takšno delo kratko malo ni umetniško. Kritika je potemtakem vendarle selektivna in na neki način tudi vrednotenjska (nav. d.: 80).

Toda razlika med kritiko in poezijo naj bi bila v romantični estetiki presežena (»aufgehoben«; nav. d.: 69). Zgodnjeromantična kritika je torej bolj objektivna kot neomejeno subjektivna, interaktivni moment med kritiko in delom pa vselej določa imanentnost refleksije. Ta absolutna umetniška refleksija, ki naj bi določala romantično umetnost, je po Benjaminu sinhrona, ne diahrona. Na prvi pogled se

⁷⁶ Moment je v kontekstu romantične estetike mišljen kot *momentum*, označuje pa dinamični potencial neke točke v diskurzu.

zdi, da se to izključuje s trditvijo v Schleglovem slovitem fragmentu o »progressivni, univerzalni poeziji«, toda ta, kot poudarja Benjamin, nima ničesar opraviti s pojmom postajanja, pač pa skuša oblikovati v bistvu nedokončan proces, v katerem se reflektivnost diferencira. To, kar vključuje absolutna neskončnost umetnosti, ni progresivno uresničenje ideala identitete, pač pa udejanjenje umetniškega dela, ki dejansko sestoji iz »kontinuitete oblik«. Kritika, dojeta kot eksperiment, izveden na umetniškem delu, nadaljuje s tem procesom razpiranja oziroma razvijanja.

Pomembno je razmerje, ki ga neko delo vzpostavi z drugimi deli in absolutno idejo umetnosti. Če je ideja posameznega dela v njegovi obliki, je ideja umetnosti ideja nepretrgane povezanosti teh oblik. Vse oblike reprezentacije nenehno prehajajo druga v drugo in se združijo v absolutni formi umetnosti, ki je istovetna z idejo umetnosti. Romantična ideja enotnosti umetnosti je potemtakem v ideji nepretrgane povezanosti teh oblik. Umetnost, dojeta kot sredstvo refleksije, je usklajena povezanost oblik, ki se progresivno razpirajo. To razpiranje je spodbuda za čedalje razločnejše artikuliranje, ki vodi v poenotenje. Posledica tega procesa je, da povezanost oblik zapolni posamezno delo, proces sam pa je teleološki, se pravi, da se povezanost oblik poraja iz dela tako kot iz ključne celice.⁷⁷ Ko se to zgodi, sam kontinuum oblik razkrije pomen procesa, ki ga je proizvedel. Absorpcija konkretnega dela v absolutno formo je osrednja postavka koncepcije romantične kritike, meni Benjamin (1991a: 87 in sl.). V tej ideji kontinuum oblik namreč tiči romantična ideja umetniške enotnosti, saj ideja umetnosti ni nekaj, kar bi bilo ločeno od posameznih del, kar bi bilo zunaj njih ali nad njimi, ampak je njihova namišljena enotnost. Benjamin skuša to razložiti s prisposobo optične prizme, ki lomi kontinuum barv. Na to prisposobo, ki je nemara namenoma vzeta iz anorganskega sveta, naletimo tudi v Goethejevem spisu *Entwurf einer Farbenlehre*, kjer pesnik kritizira Newtonovo optiko. Poleg tega ima, kot smo že omenili, tudi pojem refleksije optični pomen. To ni naključje, saj je prizmatična, optična koncepcija kontinuum oblik precej zakoreninjena v romantične koncepcije. Oblike, ki jih poraja refleksija, sicer prehajajo druga v drugo, a se ne spojijo v homogeni tok, pač pa se oblikujejo v vse bolj organiziran kontinuum. Množenje oblik poveča enotnost kontinuum. Ali, povedano z optično metaforo, bolj razdrobljen ko je njegov spekter, več njegovih barv in odtenkov se pojavlja, ko pa se združijo, proizvedejo enotno belo svetlobo spektra (prim. Benjamin 1991a: 92).

⁷⁷ Ta in še druge organicistične prisposobe pričajo, da Benjaminov antiorganicizem tu še ni bil povsem dosledno preiščen.

Od koncepcije kontinuuma pa je samo korak do pojma romana, te izrazite romantične zvrsti ali »romantične knjige«, kot je dejal F. Schlegel.⁷⁸ Pridevnik *romantičen* je Schlegel zmeraj povezoval z romanom, čeprav je poznal etimologijo besede in se je zavedal njene večpomenskosti. Temeljno določilo romana, ki je že pred romantiko veljal za sinkretično zvrst, je ravno njegova avtorefleksivnost. Roman je bil žanr vseh žanrov, se pravi sama ideja romantične umetnosti.⁷⁹ Ker je bil zmožen stopnjevati refleksivnost, je postal »oprijemljiv pojav kontinuuma oblik«, nenehno spreminjajoča in razvijajoča se oblika, zmeraj v nastajanju (Benjamin 1991a: 100). Benjamin v Novalisovem duhu⁸⁰ zatrjuje, da je vrhunec in najgloblji namen romantične teorije romana pravzaprav proza, diskontinuiteta znotraj kontinuitete. Novalis namreč govori o prozi kot o zlivanju romantičnih ritmov v novo prozaično enotnost. Iz nje se je pozneje razvila pesem v prozi, svojevrstna hibridna oblika, ki jo je čez desetletja najbolj mojstrsko ubesedil Baudelaire. Hölderlinu pa prozaičnost pomeni resnost, ki je nasprotje ekstaze (nav. d.: 104). Pri Benjaminu gre torej za to, da se naraščajoči kontinuum oblik konča z odločilnim obratom, s prelomom v kontinuiteti, ob čemer se najvišja poetičnost ne manifestira kot ekstatičnost, ampak kot resna, prozaična prisotnost duha. Ta obrat Benjaminu omogoči pokazati, da je dopolnitev dela, to je njegova umestitev v absolutno kontinuiteto oblik, pravzaprav destrukcija kulturne, obredne oziroma dionizične razsežnosti umetniškega dela (nav. d.: 108–109). V tem je srž Benjaminove kritike romantične teorije in obenem izhodišče njegove teorije alegorije, ki jo je razvil v razpravi o zaloigri.

Posledica takšnega načina pisanja, ki ga označuje diskontinuiteta v kontinuiteti, je proza, ki lahko – paradokсно – postane najvišje udejanjenje ideje poezije. Njeni posamezni deli niso več del intimne poetične skupnosti. Ko se poezija razlije v prozo, izgubi svoj žar, proza kot sestava iz delcev pa je primernejša za to, da reprezentira omejeno. Kontekst postane prožnejši, izraz bolj presojen in obenem bolj brezbarven, pravi Benjamin, sklicujoč se na Novalisa. Romantična filozofija

⁷⁸ »Roman je romantična knjiga« (Schlegel 1998: 168).

⁷⁹ Tudi Julia Kristeva opozarja, da je pojav romana kot jezikovne forme omogočila temeljna sprememba v koncepciji znaka. Do tega spoznanja je prišla na podlagi analize La Salovega dela *Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré et de la jeune dame des Belles Cousines* (Zgodovina in zabavna kronika malega Jehana de Saintréja in mlade dame Lepih sestričen, 1456), ki je eden pomembnejših tekstov v razvoju francoske proze (Kristeva 1970).

⁸⁰ Romantični roman, ki je fragmentarno grajen, ne sme biti kontinuiteta, delci morajo stati vsak zase, pravi Benjamin in s tem neposredno evocira Novalisa, ki prav tako odklanja kontinuiteto kot načelo romanesknega pisanja (prim. Benjamin 1991a: 99).

umetnosti je torej določena s poezijo v obliki proze, ki vodi v koncept resnosti (»Nüchternheit«; Benjamin 1991a: 103). To temeljno misel o filozofiji umetnosti je najboljše artikularno Hölderlin. Zato Benjamin posebej opozarja na Hölderlinovo poudarjanje elementa ponavljanja v poeziji. To »preračunljivo« ponavljanje je tisto, kar pojasni učinek formalne ironije pri zagotavljanju preživetja dela. Iluzija dela se pod pogledom ironije razpusti, ostane pa prozaična oblika (nav. d.: 106). Vse je odvisno od tega, kako si zamišljamo in udejanjamo zakone določenega jezika, prozaičnega in hkrati poetičnega, in kako opredelimo koncept reprezentacije/prikazovanja:

Kritika je prikazovanje *prozaičnega jedra* slehernega dela. Pojem prikazovanja je treba potemtakem razumeti v kemičnem smislu, kot porajanje ene substance v determiniranem procesu, ki so mu drugi podrejeni. To je tisto, kar je mislil Schlegel, ko je o *Wilhelmu Meistru* dejal, da »delo ne presoja zgolj sebe, ampak se tudi pojasnjuje« (nav. d.: 109; podčrtala JKŠ).

Gre torej za samorefleksijo umetniškega dela, ki jo Feltcher in nekateri drugi uzirajo kot odrešujočo gesto alegorije in zato tudi kot tekstno strategijo, ki prebija okvire estetike. Svojevrsten paradoks pri vsem tem pa je, da tudi romantični simbol kot način reprezentacije po svoje prestopa okvire estetike, in sicer natanko toliko, kolikor mu to dopušča njegova krščanska, teološka razsežnost. Zato se zdi smiselno – preden se lotimo prikaza teorij alegorij 20. stoletja – ugotoviti, v čem je specifičnost romantičnega simbola, a tokrat ne glede na alegorijo, pač pa glede na teološki, krščanski simbol.

Teološki simbol je pojem, ki idealno povezuje transcendenco z imanenco. Evharistija pa je zakrament in hkrati pojav, ki najbolj nazorno pokaže, kaj loči simbol od navadne podobe in kaj mu daje v njegovi posvetni obliki možnost številnih dodatnih aplikacij. Kruh in vino sta, denimo, simbola povezave s Kristusom, ker ju je med svojih dvanajst apostolov razdelil zato, da bi ga za zmeraj ohranili v spominu (Halme 2007: 105). Odsotnost mimetičnega razmerja med označevalcem in označencem pojasnjuje, zakaj je simbol pomemben za prikazovanje transcendence, ki je ni mogoče niti upodobiti diskurzivno niti razložiti. Simbol se torej unavzoči na mestu tistega, kar je odsotno.

Nekateri teoretiki 20. stoletja (prvi med njimi je bil Walter Benjamin z razpravo o žaloigri) očitajo romantikom, da so nekritično spojili religiozni in umetniški simbol in vse svoje kritične koncepte na silo stlačili v območje absoluta, ker niso upoštevali razmejitve, brez katere ni mogoče misliti posvetnega umetniškega dela, to je razlike med posvetnim in svetim, med končnim in neskončnim, med

delom in celoto. Ta očitek je vsekakor utemeljen, a zdi se, da je Benjamin ravno tu prezrl pomembno razliko med romantičnim pesniškim simbolom in srednjeveškim apofatičnim simbolom, tistim, ki ga je Dionizij Areopagit pod vplivom Proklove filozofije vpeljal v krščansko filozofijo. Glede njegovih nepodobnih simbolov smo lahko že v prejšnjem poglavju razbrali, da se utemeljujejo v dualizmu, saj napotujejo na onstranstvo v obliki tostranskega oziroma razkrivajo nebeško v obliki zemeljskega, napotujejo na transcendenco skozi imanenco, ne da bi pripeljali do njune identifikacije, njihovo razmerje med znakom in referentom pa določa nepodobnost. Romantiki so to razmerje opredelili kot parcialnost, utemeljeno v identiteti med znakom in referentom, a tudi med jazom in svetom (prim. Halmi 2007: 16). Pomen simbola torej ni nekaj, kar je vsiljeno od zunaj, pač pa gre za notranjo enotnost simbola in simboliziranega (prim. Schelling 1959), pri tem pa je partikularno povsem univerzalno, to pa povsem partikularno. Gadamer ugotavlja, da takšno pojmovanje omogoča religiozno obliko simbola kot trenutnega sovpadanja končnega in neskončnega. Gadamer ob tem opozori, da pojem notranje enotnosti v smislu *Er-innerung* obravnava tudi Hegel. Pojmuje ga kot vir uvida, ki naj bi bil zmožen preseči kontingentnost časa in s tem zgodovinsko izkušnjo in lepoto združiti v koherenten sistem. Na tej podlagi Gadamer sklene, da sta simbol in alegorija nasprotji, »tako kot je umetnost nasprotje neumetnosti, saj se zdi, da je simbol v nedoločnosti svojega pomena neskončno sugestiven, alegorija pa se, kakor hitro dojamemo njen pomen, povsem izčrpa« (Gadamer 2001: 79). Gadamer torej zastopa v literarni vedi svojega časa zelo razširjeno stališče, a ga vendarle nekoliko tudi problematizira, ko doda, da problematika razmerja med alegorijo in simbolom ne zadeva le spremembe v estetskem vrednotenju, saj »takšna vprašanja implicirajo temeljito revizijo estetskih temeljnih pojmov« (nav. m.).

V naslednjem poglavju se bo izkazalo, da podobno mnenje zastopa tudi Murray Krieger, ko v polemiki z de Manom zatrjuje, da je mesto, kjer se v umetniškem delu dobesedni in figurativni pomen zlijeta v eno, mogoče primerjati s čudežem krščanskega zakramenta (v mislih ima utelešenje Boga v Jezusu, njegovo telo v kruhu, njegovo kri v vinu), v čemer vidi »dobesedno razumevanje metafore« znotraj sveto-pisemske tipologije. Prepričan je, da poezije v okviru zahodne tradicije ni mogoče zares dojeti, ne da bi upoštevali ta paradoks zakramenta (Krieger 2000: 219). S tem pa ne izrazi le svojega mnenja, ampak, kot je že pred leti prepričljivo pokazal de Man, mnenja mnogih literarnih teoretikov 20. stoletja, zlasti pripadnikov ameriškega novega kritištva in njihovih naslednikov, ki so alegorijo v najboljšem primeru razumeli kot simbolični način. Mogoče je reči, da je Krieger opazil nekaj podob-

nega kot de Man in pred njim Benjamin, le da je temu svojemu spoznanju dal drugačen predznak. Benjamin in de Man namreč menita, da na paradoksu krščanskega zakramenta utemeljeni romantični simbol prej zamegljuje kot pojasnjuje bistvo zahodne umetnosti, vključno z romantično. Takšen simbol je namreč bolj teološki kakor srednjeveški nepodobni simbol. To po svoje potrjuje tudi celotna Coleridgeeva obravnava simbola in njegovega razmerja z alegorijo, saj Coleridge nikjer ne omenja Dionizijevega simbolizma, čeprav ga Creuzer, na katerega se Coleridge izrecno sklicuje, precej citira.⁸¹

Tudi sicer se je Samuel Taylor Coleridge med romantiki največ posvečal temu problemu. Njegova obravnava omenjenih pojmov je bolj zapletena kakor Goethejeva, saj je vseskozi prepletena s celotnim njegovim pogledom na svet, ki še zdaleč ni enovit. Coleridge se je namreč iz prvotnega panteističnega prepričanja preusmeril v transcendentalizem. V skladu s tem se je spreminjal njegov pogled na umetniško ustvarjanje pa tudi njegov odnos do simbola in alegorije.

Coleridge namreč simbola ne obravnava samo v kronološkem in logičnem smislu, ampak tudi s teološkega vidika, njegovi argumenti pa so najprepričljivejša potrditev teze o teološkosti romantičnega simbola poleg Schellingove filozofije. To je bržkone razlog, da tudi njegovo razmerje do alegorije ni enoznačno. Sam svoje delo imenuje »lay sermon«, s čimer hoče povedati, da bi *Sveto pismo*, ki ga vidi kot »simbol večnosti«, moralo biti vodilo glede vseh stvari, ne le verskih, ampak tudi državniških. Od tod tudi naslov njegovega slovitega dela *The Statesman's Manual* (Državnikov priročnik, 1816), v katerem posveti alegoriji precej prostora. Sicer pa si prizadeva razviti kritične postopke, ki bi jih bilo mogoče aplicirati tako na literaturo kot na svetopisemske tekste.

Sodobnikom oziroma času, v katerem živi, očita, da v svoji samozadovoljni zaslepljenosti ne razločujejo simbolov od alegorij. Alegorija po njegovem omogoča dostop do zunajtekstnega pomena, simbol, ki je v tesnem, sinekdohičnem razmerju do transcendentnega označenca, pa naj bi bil nosilec znotrajtekstnega pomena. To razumevanje utemelji z definicijo, s katero postavi simbol kot antitezo alegoriji:

Ena od nesreč naše dobe je, da ne prepozna nikakršnega posrednika med *dobesednim* in *metaforičnim*. Vera je bodisi pokopana v mrtvi črki ali pa njeno ime in čast uzurpira lažni produkt mehničnega razumevanja, ki v slepoti samozadovoljstva meša *simbole* z *alegorijami*. Alegorija

⁸¹ Mišljeno je Creuzerjevo delo *Symbolik und Mythologie der alten Völker*.

tako ni drugega kot prevod abstraktnih pojmov v jezik podob, ki ni sam po sebi nič, samo abstraktna oblika čutnih objektov; osnova je celo manj vredna od njenega fantomskega namestnika, oba pa sta enako nesubstancialna in prvi za nameček še brezoblični. Po drugi strani pa je za simbol (*ho estin aei tautegorikon*) značilno presevanje posebnega v individualnem ali splošnega v posebnem ali univerzalnega v splošnem. Predvsem pa presevanje večnega skozi časovno in v njem. Simbol je vselej del resničnosti, ki jo dela razumljivo; in medtem ko izreka celoto, se zadovolji s tem, da je živi del te celote, ki jo predstavlja. Drugi so le prazni odmevi, ki jih domišljija naključno povezuje s pojavnostjo stvari; te so manj lepe, a niso nič manj senčne kot strmi sadovnjaki ali pašniki na pobočjih, ki se ogledujejo v prozornem jezeru, ki je pod njimi.⁸²

V tem najslovitejšem odlomku, ki govori o razmerju med simbolom in alegorijo, Coleridge ugotavlja, da je simbol motiviran in govori tavegorično, se pravi identično s samim seboj, alegorija pa je arbitrarna in govori alegorično, se pravi nekaj drugega. Tako alegorijo razvrednoti, saj jo razglasi za sredstvo, ki dani niz pomenov prevaja v figurativni kod. Simbolu kot sredstvu, ki omogoča dostop do transcendentnega označena, pa daje prednost. Na prvi pogled se zdi, da Coleridge povsem nedvoumno razločuje med obema pojmomoma, kakor hitro pa si njegove opredelitve podrobneje ogledamo, opazimo, da so v njegovi definiciji tudi nedoslednosti. Najpomembnejšo, povezano z izrazom *presevanje* (*translucence*), je opazil že de Man,⁸³ John A. Hodgson pa se sprašuje, ali Coleridgeeve podobe alegorije, opredeljene kot sence in odseve, tako da je zlahka prepoznati neoplatonistično dikcijo, niso v nasprotju z njegovo opredelitvijo alegorije kot arbitrarne (Hodgson 1981: 283). Poleg tega Hodgson dvomi, da simbol, kot ga pojmuje Coleridge, ne bi imel ničesar

⁸² »It is among the miseries of the present age that it recognizes no medium between *Literal* and *Metaphorical*. Faith is either to be buried in the dead letter, or its name and honours usurped by a counterfeit product of the mechanical understanding, which in the blindness of self-complacency confounds *symbols* with *allegories*. Now an Allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses; the principal being more worthless even than its phantom proxy, both alike unsubstantial, and the former shapeless to boot. On the other hand a Symbol (*ho estin aei tautegorikon*) is characterized by a translucence of the special in the individual or of the general in the especial or of the universal in the general. Above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity, of which it is the representative. The other are but empty echoes which the fancy arbitrarily associates with apparitions of matter, less beautiful but not less shadowy than the sloping orchard or hillside pasture-field seen in the transparent lake below.« (Coleridge 1972: 30–31)

⁸³ Izraz napeljuje na to, da imata oba pojma skupni transcendentalni izvir (de Man 1997: 189).

opraviti z abstrakcijo. Coleridge si namreč pri razlaganju simbola pomaga z nizom sinekdohičnih figur v smislu dela in celote pa tudi posameznika in vrste ali vrste in razreda itn. (denimo trditev, da Adam simbolizira človeštvo). Glede arbitrarnosti, pripisane alegoriji, pa Hodgson opozarja, da v odnosu med odsevom in njegovim predmetom ni ničesar arbitrarnega kakor tudi ne med predmetom in njegovo senco. Če torej alegorija določa koncept, ki ga predstavlja, je simbol za alegorijo to, kar je svetloba za svoj odsev, meni Hodgson in se sprašuje, katero svetlobo ima Coleridge v mislih in kateri predmet meče senco. Ugotavlja, da tu pravzaprav ne gre za senco niti za predmet, ki jo meče, temveč za sam izvir svetlobe. Ta izvir je Bog oziroma njegov razodetje. Vir svetlobe, ki je hkrati izvir razodetja, ne more biti nikakršna jezikovna figura, lahko je samo neizrekljivost. Paradokсно je, da se ta lahko, če se ne odločimo za molk, nasluti samo prek retorične figure, ki se more udejanjiti zgolj v jeziku (Hodgson 1981: 273–292).

Simbol je – v nasprotju z alegorijo, ki je »le prevajanje abstraktnih pojmov v jezik podob«, tako da govori nekaj drugega, torej alegorično – vselej tautegoričen (»*ho estin aei tautegorikon*«; Coleridge 1972: 30). Izraža nekaj istovetnega s samim seboj, in sicer v nasprotju z metaforami in primerami, ki so po Coleridgeu vselej alegorične (izražajo nekaj drugega). Tako pojmovan simbol določa »presevanje posebnega v individualnem ali splošnega v posebnem«. Coleridge svojo trditev ponazarja s primeri iz *Svetega pisma* (Pavlovo *Pismo Galačanom* in *Evangelij po Janezu*). *Sveto pismo* namreč obravnava kot literarni tekst, tako da tudi simbola ne obravnava le kronološko in logično, ampak tudi teološko.

Ker Coleridge simbol interpretira s kategorijami, kot so posebno in splošno, vrsta in rod, je treba opozoriti, da je v osnovi njegove interpretacije izrazito organizistično pojmovanje jezika in umetnosti nasploh (prim. Whitman 1991: 169).

Izraz organicizem, ki označuje enega osrednjih romantičnih konceptov, ima zelo močne etične, estetske pa tudi politične konotacije, ki ne zadevajo samo neoklasicistične, razsvetljske in romantične estetike, temveč korelirajo z Benjaminovim in celo Baudelairovim konceptom modernosti, a tudi s habermasovskim konceptom modernega demokratičnega diskurza. Poleg tega je kritika organicističnega pojmovanja umetnosti prek de Manovih in celo Baudelairovih literarnokritičnih uvidov odločilno zaznamovala tudi sodobno razumevanje umetnosti.

Koncept organizma so razvili nemški romantiki, in sicer tako, da je pojem v svoji metaforični rabi predril okvire naravoslovnega diskurza in se udomačil v humanistiki, še posebej v literarni vedi. Vendar se nikakor ni omejil samo nanjo,

temveč je usodno zaznamoval tudi etiko in politiko. V okviru romantične poetike, najizrecneje v *Vorlesungen über dramatische Kunst* (Predavanja o dramski umetnosti, 1801–1804) A. W. Schlegla, koncept organizma evocira harmonično celoto, ki omogoča estetski užitek ob popolni organiziranosti umetniškega dela, utemeljuje pa se v kantovski razliki med umetno in naravno celoto. Ta razlika naj bi bila namreč odločilna pri razreševanju starega nasprotja med vsebino in formo. Romantiki so ugotovili, da sta ti povezani tesneje, kot se je mislilo dotlej. Mehanska forma je zunanja, organska forma pa notranja in zato vraščena v vsebino umetniškega dela. To pomeni, da sporočilna ni le vsebina, ampak tudi forma dela, ki je umetniško, kolikor je plod spontanega navdih. Umetniško delo, zasnovano in pojmovano kot organizem, določa predvsem nenehno zблиževanje tipično romantičnih nasprotij med duhom in materijo, med neskončnim in končnim, med enostjo in mnogotero-stjo, med privlačnostjo in odbojnostjo, med revolucijo in tradicijo itn. Ta nasprotja v romantični poetiki »niso več samo logični soodnosniki ali moralne alternative, med katerimi je treba izbirati, temveč so možnosti, ki jih človek skuša uresničiti kar ob istem času« (Hauser 1969: 208). Najnazornejši zgled takšne umetnine so po mnenju A. W. Schlegla Shakespearove drame, ki so s svojimi disonancami, konsonancami in kontrasti znotraj harmoničnosti prave romantične umetnine *avant la lettre* (A. W. Schlegel 1966: 67).

Coleridgeevo preferiranje simbola glede na alegorijo se torej ujema s prednostjo, ki jo ima organska forma.⁸⁴ Ta forma je po njegovem vrojena, saj se oblikuje in razvija od znotraj navzven, njen razvoj pa se ujema s popolnostjo zunanje forme. V tem stališču se jasno kaže metafizičen pogled na svet, po katerem je zraščeno-st subjekta in objekta privilegirani način ustvarjanja pomena. Simbol je v tem primeru tekstna strategija, ki omogoča usklajevanje razlik med človekom in svetom, ki ga obdaja, in sicer tako, da v sebi združuje najrazličnejša razhajanja, kar vodi v dvo-umja in napetosti. Imaginacija je po Coleridgeu dejavnik tega sintetiziranja, poezija pa je najvišja simbolična forma, ki uteleša enotnost naravnega in umetnega, posameznega in splošnega. To je organska enotnost, v kateri pomen ni več posredovan prek kakšnega umetnega sredstva, pač pa »večno preseva skozi časovno in v njem«, kar pomeni, da je prisotno v ustvarjeni obliki. Alegorija pa ogroža naravno navzočnost pomena. Snovi vsiljuje vnaprej določeno formo in vzpostavlja arbitrarno razmerje med mislijo in stvarjo, med znakom in referentom. Pomen v tem primeru določa bodisi naključna izbira bodisi tradicija, zato ni več naraven, ne zadeva več živosti, ki je v stvareh.⁸⁵

⁸⁴ S tem sta mišljeni tako zunanja kot notranja forma umetniškega dela v njegovi poetiki.

⁸⁵ Ta misel se osupljivo ujema s poznejšo Benjaminovo opredelitvijo alegorije kot izpra-

Coleridgeevo gledanje na svete spise kot na sistem simbolov, ki so vzajemno usklajeni in »istorodni z resnico« (Coleridge 1972: 29), je nadvse zgovorno stališče, saj zelo spominja na poglede bizantinskih ikonoklastov iz 8. stoletja. Njihovo gibanje se je začelo leta 726, ko se je cesar Leon III. odločil, da Kristusovo podobo na bronastih vratih svoje palače zamenja s križem. Zdelo se mu je, da se podoba na vratih ne ujema povsem z opisom Kristusa v *Svetem pismu* oziroma da bi morala biti podoba konsubstancialna z modelom upodobitve (prim. Pépin 1987: 221). Če skušamo to povedati z jezikom Dionizija in Eriugena, lahko rečemo, da mora biti simbol identičen s tistim, kar simbolizira. Ker to ni uresničljivo, je treba izbrati povsem nepodobne simbole, v primeru Kristusa na primer križ.

Leta 843 sta cesarica Teodora in patriarh Metod ikonoklazem prepovedala in s tem spet spodbudila nastajanje in čaščenje podob. A opozoriti je treba, da križ ni povsem nepodoben simbol, saj je med njim in Kristusom vendarle povezava, četudi ne gre za podobnost, ampak za stičnost. Zamenjava podobe Kristusa s križem torej ni najskrajnejša ikonoklastična gesta, vsekakor ne tako skrajna, kot je na primer Malevičev beli kvadrat, naslovljen *Belo na belem* (1918), na področju besedne umetnosti pa denimo *Opus nič* (1967) Francija Zagoričnika ali kratkomalo odsotnost sleherne besede oziroma molk, ki ima včasih to moč, kot dokazuje mistično izročilo, da lahko postane resničnejši od besed (prim. Rougemont 1999: 164; Vrečko 2000: 295).

Coleridge svojega stališča ne radikalizira v tej smeri, čeprav v svojih spisih praviloma ne govori o razliki med simboli kot besedami in simboli kot dogodki. Izraženo s srednjeveško terminologijo, Coleridge očitno noče poglobljati razlike med alegorijo *in factis* in alegorijo *in verbis*, nasprotno, skuša ju spojiti (Whitman 1991: 171). S tega vidika si prizadeva ukiniti strogo ločevanje med sveto in posvetno zgodovino. Opazi namreč, da imajo v *Svetem pismu* dejstva in ljudje vselej svojo preteklost pa tudi prihodnost (Coleridge 1972: 30). Čas je v *Svetem pismu* tisto sredstvo, ki omogoča, da pretekli dogodek postane prihodnji, tako da se šele pokaže njegov polni pomen. Vendar kolikor čas poseže med preteklost in prihodnost, lahko prav tisti časovni proces, za katerega se zdi, da razvija pomen določenega dogodka, tega tudi odgodi. Vprašanje, ali čas pospešuje ali zavira razvoj posvečenih dogodkov, je za Coleridgea stvar globokega dvomja. Ko zgodovino, ki se razbira skozi *Sveto pismo*, razglasi za nekaj večnega in simboličnega (Coleridge 1972: 29), še v istem

znjene forme in melanholije. Forma je potemtakem tudi arbitrarna, je posledica nekakšne mehanske, umetne spretnosti.

spisu posveti pozornost »skritemu misteriju v vsaki, tudi najmanjši obliki bivanja«, ki ima svoje mesto v času in prostoru. Toda prav ta skrivnost, »osvobojena časa in prostora ter ugledana v globinah realne Biti, se razkriva čistemu umu kot dejanska imanentnost vsega v vsem« (Coleridge 1972: 50). Odkritje, da je vse v vsem, da je celota v slehernem delu, zahteva izstop iz časovnih in prostorskih razmerij ter nakazuje težave, in sicer ne le pri Coleridgeu, ampak tudi pri drugih romantikih, ki skušajo dokazati, da je božansko načelo imanentno svetu narave (prim. McFarland 1981). To je razlog, da pozneje v spisu *Aids to Reflection* (Pripomočki za razmislek, 1840), kot je pravilno opozoril Whitman, Coleridge nič več ne zatrjuje, da narava nasploh simbolizira duha, temveč povezuje simbolično predvsem z implikacijami inkarnacije, ki jo razume kot »poseben primer večnosti v obliki časa« (Whitman 1991: 171).

Coleridgeevo pojmovanje razmerja med simbolom in alegorijo se je, kar zadeva posvetno literaturo, predvsem pa njeno kritiko in teorijo, dokončno uobličilo v ameriškem novem kritištvu. Pripadniki te šole so literarni tekst pojmovali kot organsko formo in simbolični znak kot sam v sebi sklenjen smiselni objekt. Njihovo razumevanje pomena na podlagi intrinzičnega in ekstrinzičnega gledanja je posvečalo pozornost zlasti slogovnim prvinam notranje forme, v kateri naj bi bil vsak del udeležen v celoti (Wellek in Warren 1963). Ta pomenska struktura, imenovana *pars pro toto*, je v osnovi Coleridgeevega pojmovanja simbola kot podobe; ta je vselej del relanosti, ki jo dela razumljivo (»partakes of that reality which it renders intelligible«). Alegorični način izražanja pa daje prednost ekstrinzični razsežnosti, ki je po Welleku in Warrenu najšibkejši način ustvarjanja tekstnega pomena in hkrati tudi najbolj deterministični način. Teoretika namreč vidita alegorijo kot mehanično ekvivalenco podobe A v tekstu in njenega referenta B v zunajtekstni realnosti. Alegorična podoba torej nima lastnega življenja, zato proizvaja pomene v skladu s konvencijo. Pesnik kot alegorik tako ponavlja pomene, namesto da bi jih proizvajal, zato njegova poezija ni veliko več kot »fantomski nadomestek« (Wellek in Warren 1963: 189).

Potemtakem je razumljivo, da so predstavniki novega kritištva alegorijo v glavnem odklanjali ali skušali razložiti kot simbolični način. Tako kot na primer Angus Fletcher, ki si v svojem reprezentativnem delu *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Alegorija: teorija simboličnega načina, 1964) prizadeva preseči novokritičsko pojmovanje alegorije, a se mu to ne posreči povsem, ker tudi on ostaja znotraj organicističnega pojmovanja literature. Alegorijo sicer izčrpno obravnava z vseh možnih vidikov, tako v razmerju do zunajtekstne realnosti kot tudi v kon-

tekstu literarnega žanra, a vselej varno umeščeno znotraj monolitnega organskega sistema simboličnega žanra. Fletcherjeva metodološka naravnost je torej povsem v duhu tekstnih analiz novega kritištva, hkrati pa opozarja na organicistično podlago njegove teorije. Alegorija je s tega vidika mogoča samo kot simbol. To gledanje si prizadevajo spodbiti nekatere teorije alegorije v 20. stoletju, ki se spopadajo predvsem z organicistično podlago estetike kot ideologije.

Renesansa alegorije v 20. stoletju

De Manovo razumevanje alegorije in simbola

Why is it that the furthest reaching truths about ourselves and the world have to be stated in such a lopsided, referentially indirect mode?

Paul de Man

ČEPRAV JE BIL FILOZOF WALTER Benjamin tisti, ki je s svojim temeljnim delom *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nesporno sprožil renesanso alegorije v prvi polovici 20. stoletja in tako postal prva in izhodiščna teoretska referenca vseh nadaljnjih obravnav tega področja, je de Manova zasluga v tem, da je nekatere uvide Benjaminove filozofije alegorije nadvse učinkovito uporabil pri preučevanju literature, literarne teorije in kritike svojega časa, to je v drugi polovici 20. stoletja. To je razlog, da razgled po teorijah alegorije v 20. stoletju začujemo z de Manovimi spoznanji, četudi so nastala po Benjaminu in pod njegovim odločilnim vplivom.

Paul de Man je svoje literarno kritištvo zgradil na hipotezi, da so predstavniki novega kritištva in njihovi nasledniki ter evropski somišljeniki nekritično sprejemali ideje romantične estetike in jim pripisali status nečesa samoumevnega, večnega in naravnega. Ali drugače, da so romantično estetiko morebiti v duhu Coleridgeeve dediščine zamenjali za organsko krožnost naravnih procesov, namesto da bi jo razumeli kot hermenevitično krožnost interpretacije. S tem so tudi nereflektirano posvojili opozicijsko in vrednostno zaznamovano razmerje med simbolom in alegorijo. De Man je podvomil o utemeljenosti takšnega razmerja, organicistično pojmovanje literature pa je razglasil za popolno iluzijo. O tem govori v razpravah, pozneje zbranih v knjigi *Blindness and Insight* iz leta 1983 (*Slepota in uvid*: de Man 1997). Med njimi je najbolj odmevala razprava *Retorika časovnosti*, prvič objavljena že leta 1969, v predelani obliki pa 1983.⁸⁶ Besedilo, ki je nemudoma postalo ena

⁸⁶ De Man je pojem alegorije pozneje razvijal tudi v delu *Allegories of Reading*, toda tu se bomo, ravno zavoljo predstavitve polemike z M. Kriegerjem, osredinili predvsem na *Retoriko časovnosti*.

najvidnejših referenc med literarnokritičnimi spisi svojega časa, je še danes mogoče brati kot enega prvih poskusov subvertiranja uveljavljene podobe romantične poezije, ki naj bi ponotranjala razmerje med znakom in referentom, umom in naravo, subjektom in svetom oziroma objektom. V njem avtor ponuja svojevrsten razgled po problematiki razmerja med simboličnim in alegoričnim izraznim načinom.

Protislovja v romantični estetiki, na katera opozarja de Man in o katerih smo natančneje spregovorili v prejšnjih poglavjih, so se prvič pojavila, ko sta Goethe in Coleridge ubesedila razliko med simbolom in alegorijo. De Manu se zdi njuno razlikovanje vse prej kot utemeljeno. Prepričan je celo, da gre denimo pri Coleridgeu za določeno protislovje, saj antitetična razmejitev simbola in alegorije ne ustreza pesnikovim ugotovitvam na drugih mestih, kjer Coleridge simbolu pripisuje strukturo sinekdohe in kjer opredeljuje značaj razmerja med lirskim subjektom in naravo. Poleg tega de Man opaza, da je Coleridgeevo (pa tudi Wordsworthovo) pojmovanje organske enotnosti lirskega subjekta in narave izpeljano iz »gibanj v naravi«, ne pa iz »gibanj znotraj lirskega subjekta«. Tako zlasti v Wordsworthovi poeziji odkriva mesta, na podlagi katerih je mogoče sklepati, da pesnik razmerje med subjektom in objektom, »med jazom in naravo uzira v časovnem smislu« (de Man 1997: 194). Drugače rečeno, ti romantični pisci so skupaj s svojimi moder-nimi interpreti⁸⁷ ujeti v časovno minljivost jaza nasproti večni naravi, in odtod njihova protislovnost naravnost. Po eni strani so zaradi svoje organicistične koncepcije jezika primorani priznati absolutno prednost narave, kar izražajo z opisi pokrajine in prizorov iz narave, ki že vsebujejo vzorce človekovega izkušanja, po drugi strani pa vztrajajo pri nič manj absolutni prednosti jaza pred naravo. Slednje odseva stališče, da v romantični literaturi vse opisovanje narave izvira iz želje, da bi lahko izrazili subjektivno razpoloženje ali emocijo. Zato so ti opisi narejeni kot sporočila o človekovih občutjih ali kot projekcije človeškega uma v zunanji svet. V teh odlomkih – naveden je odlomek iz Wordsworthovega Preludija (*The Prelude*)⁸⁸ – je narava predstavljena kot neskončnost v gibanju;⁸⁹ zunanje spremembe

⁸⁷ Mišljeni so predvsem predstavniki novega kritištva.

⁸⁸ To gibanje je opazil tudi Goethe in ga označil kot »Dauer in Wechsel«.

⁸⁹ »[T]hese majestic floods – these shining cliffs
The untransmuted shapes of many worlds,
Cerulean ether's pure inhabitants,
These forests unapproachable by death,
That shall endure as long as man endures«.
»[T]a veličastna vodovja – te bleščče skalne stene
Nespremenjene oblike mnogih svetov,
Sinjega etra čisti prebivalci,

se dogajajo, vendar ne vplivajo bistveno na njeno temeljno nespremenljivost. Pesniški jaz pa je, nasprotno, pojmovan kot entiteta, ki jo v temelju določa časovna usoda, to je spremenljivost v času in smrt. Za Coleridgea se zdi, da zanika to usodo, ko skuša vdihniti življenje mrtvi naravi. De Man v tej drži opaža, da pesniški jaz podlega skušnjavi, da bi omejili naravo na človeške razsežnosti, s čimer si na neki način »od narave sponodi časovno stabilnost«. Pripadnika novega kritištva M. H. Abrams in Earl Wasserman sta v tem Coleridgeevem pojmovanju človeka in narave videla reprezentativno in hkrati izvorno strukturo romantičnega podobja, pri tem pa sta, kot ugotavlja de Man, prezrla ambivalentnost, ki v Coleridgeevih in Wordsworthovih pesniških besedilih zaznamuje napetost med subjektom in objektom, od koder izvirajo njuna protislovja. Tako na primer Abrams govori o prednosti objekta glede na subjekt, hkrati pa navaja prav tiste odlomke iz obeh omenjenih pesniških opusov, ki dokazujejo nasprotno. Opažena protislovja so de Mana napeljala na misel, da simbolična dialektika med jazom in naravo vendarle ni poglavitna značilnost romantičnega mišljenja in izražanja (1997: 196).

Najznačilnejši primer, ki ga v zvezi s tem navaja de Man, je iz Rousseaujevega romana *Julija ali Nova Heloiza* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761), kjer je analogija, povezana z imaginarijem iz narave, očitnejša kot v angleški poeziji. Rousseaujev roman v pisnih naj bi bil primeren zato, ker naj bi, zgodovinsko gledano, veljal za bogat vir simboličnega načina izražanja.⁹⁰ V tem besedilu je po de Manu zaznavnih dvoje razmerij med subjektom in objektom. V prvem je notranje stanje subjekta izraženo s slikovitim opisom naravnega okolja (meillerijska epizoda), sredi katerega se subjekt ravno nahaja; posledica je učinek simbolične sinteze. V drugem primeru pa nastopa subjekt, ki zatrjuje, da ima oblast nad naravo. De Man ima tu v mislih dogajanje, umeščeno v Julijin vrt, ki najkompleksneje uteleša romantično pojmovanje narave. Tega vrta ne vidi kot simbol Julijinih vrlin in čustvovanj, pač pa kot evokacijo tradicionalnega alegoričnega toposa srednjeveških ljubezenskih vrtov. To naj bi dokazovale tudi Rousseaujeve aluzije na srednjeveško alegorično pesnitev *Roman de la rose*, o kateri se ve, da je v Rousseaujevem času postala spet zelo priljubljena.⁹¹ Izražanje na mestih, kjer je dogajanje povezano z vrtom, je alegorično, se pravi, da nikakor ni izraz »osebne *etat d'âme*« in da se bistveno

Ti gozdovi, ki smrt se jim približati ne more,
Ki bodo trajali, dokler traja človek«.

(Nav. po de Man 1997: 194)

⁹⁰ De Man se pri tem sklicuje na deli Daniela Morneta in Roberta Mauzija.

⁹¹ Ta ugotovitev govori v prid tezi o alegoričnih postopkih Rousseaujevega romana, ki temeljijo na intertekstualnih razmerjih, podobnih tistim, ki jih prepoznavamo zlasti v postmodernih romanih.

razlikuje od odlomkov, ki govorijo o notranjih doživljajih subjekta, na primer v meillerijski epizodi, ko je na delu izrazito simbolična dikcija, »kjer jezik zliva vzporedna gibanja narave in strasti« (1997: 200). Osnovni konflikt v *Novi Heloizi* je torej mogoče opredeliti kot nasprotje med simboličnim in alegoričnim jezikom, ki se razreši v »nadzorovano in jasno odpoved vrednotam, povezanim s kultom trenutka«. Pripoved se, če sledimo de Manovim bralnim uvidom, dejansko izteče tako, da alegorična tekstna strategija prevlada nad simbolično (nav. m.).

Alegorične tekstne strategije so se po njegovem oblikovale na podlagi spoznanja, da se jezikovni znak nanaša samo na entitete znotraj jezikovnega sistema, se pravi samo na druge znake, kar pomeni, da ponavljanja znakov ni mogoče razumeti kot sovpadanje, ampak kot modifikacijo:

Prevlada alegorije vselej ustreza razkrivanju pristno minljive usode, bodisi da se pojavlja v obliki etičnega konflikta, tako kot v *La Nouvelle Héloïse*, bodisi da gre za alegorizacijo zemljepisno določene pokrajine, tako kot pri Wordsworthu. Omenjeno razkrivanje se dogaja v subjektu, ki si je pred pritiskom časa poiskal zavetje v svetu narave, s katero pa v resnici nima ničesar skupnega. (De Man 1997: 204)

V tem stališču je razberljiva etična drža, namreč nemistificirano spoznanje o nepovezanosti stvari in o časovni realnosti te nepovezanosti, kar de Man imenuje »padli svet naše faktičnosti«. To spoznanje, ki vodi v zavestno odpoved želji po sovpadanju, varuje jaz pred varljivim poistovetenjem z ne-jazom, saj mu omogoči, da ga prepozna kot ne-jaz. Z ne-jazom tu ni mišljen drugi človek, temveč narava. V razmerju do te se jaz čedalje bolj spozna in s tem tudi distancira tako od sebe kot od sveta. Ta distanca je ironija, natančneje, ironija ironije ali, če povemo po Baudelairovo, *comique absolue*, opredeljiva pa je tudi kot druga plat tiste temeljne časovne izkušnje, ki konstituira alegorijo.

Omenjeno prepoznavanje se je pozneje, v 19. stoletju, izgubilo v samomistificiranju, ko je subjekt skušal pozabiti na svojo s časom določeno usodo. Jezik je orodje, ki oblikuje heterogeno snov izkušnje, hkrati pa je bitnost med drugimi bitnostmi, vendar tista, ki jaz razločuje od ne-jaza. Zato jezik po de Manu ni zmožen zares zaceliti vrzeli med subjektom in svetom, ki ga obdaja. Simbolične tekstne strategije, ki so očarale večino interpretov v 19. pa tudi 20. stoletju, v svoji tavgatoričnosti prikrivajo to nezmožnost in ustvarjajo iluzijo skladnosti med subjektom in svetom; alegorične tekstne strategije pa jo tematizirajo in s tem ustrezneje kažejo na problematičnost sleherne reprezentacije.

Očitno je, da s poudarjanjem razkoraka med subjektom in svetom, ki ga zaznava v zgodnji romantični literaturi, de Man dvomi o ustaljenih pojmih romantične estetike, kot so izvirnost, spontanost, organičnost, genij ipd. S tem postavi v novo luč razmerje med umom in svetom oziroma naravo v romantični literaturi. Kajti alegorija je po njegovem mnenju predvsem kritika reprezentacije, ki nenehno opozarja na »nestabilnost« literarnega jezika, in kritika »totalizirajočih« načinov interpretacije, čeprav njegova metoda, če smo natančni, ni interpretacija, ampak branje, neločljivo povezano z alegorijo. Vendar ta v tem primeru ni mišljena kot zgolj ena od oblik jezika, pač pa kot temeljna možnost jezikovnega izraza, saj jeziku omogoči, da »govori o sebi, medtem ko govori o nečem drugem«.

Kriegerjeva polemika z de Manovo teorijo alegorije

Kriegerja je v de Manovi *Retoriki časovnosti* nedvomno najbolj zbudla teza, da je alegorija bolj avtentična kakor simbol. Zato se Krieger v svoji kritiki najprej vpraša dvoje: kako je mogoče alegoriji pripisati status večje avtentičnosti, ko pa je tudi alegorija tako kot simbol samo jezikovni konstrukt; ali je čas dejansko izvirna konstitutivna kategorija, ki zadeva faktičnost našega sveta, ne da bi bila že implicirana prek metaforičnosti jezika, ki prežema proces predstavljanja in konceptualiziranja časa: »Če nekritična projekcija spacialnih kategorij spodkopava avtoriteto mita, ali nas sprejemanje realnosti časovnih kategorij tedaj ne zasuznji zgodovini faktičnosti?« (Krieger 1981: 16) Kam meri Kriegerjeva kritika, je mogoče razbrati že iz naslova, predvsem pa podnaslova njegove polemično naravnane razprave *A Waking Dream: A Symbolic Alternative to Allegory*. Očitno je, da avtor zavzeto argumentira zoper alegorično interpretacijo literature, opirajoč se na tradicijo estetike simbola.⁹² Kriegerjeva estetika namreč temelji na organicističnem pojmovanju umetnosti, kot ga je do skrajnih pretanjenosti razvilo ameriško novo kritištvo. A opozoriti kaže, da Krieger bolj kot njegovi novokritiški predhodniki upravičeno poudarja, da je »estetika organske forme« učinkovita samo ob stremljenju k raznolikosti, ki destabilizira organsko enotnost vsebine in oblike. To konkretno pomeni, da je metafora lahko učinkovita samo na ozadju metonimije. To pa je izjava, ki nedvoumno kaže na strukturalistično ozadje Kriegerjeve poetike.

Krieger izhaja iz predpostavke, da tako sinhronija (prostorski odnosi) kakor diahronija (časovni odnosi) funkcionirata v okviru arbitrarnih konvencij človeške

⁹² Mogoče bi bilo reči tudi *simbolistične estetike*, vendar se je izrazu v tem kontekstu bolje ogniti, saj tradicija estetike privilegiranja simbola ne sovпада v celoti s poetiko simbolizma.

ustvarjalnosti in se tudi nanašata nanje. Metonimičnost časa očitno ni možna brez metaforičnosti prostora. Poleg tega Kriegerja moti, da de Man časovnim kategorijam pripisuje prostorske oznake, ko med evociranjem časa govori na primer o distanci in praznini. Opozarja, da gre pri obeh kategorijah za jezikovni konstrukt, tako da dokazovanje večje avtentičnosti enega ali drugega nima nobenega pomena razen polemičnega. Namen tega pa naj bi bilo zgolj odpiranje novega prostora za dekonstrukcijski kritični diskurz zoper avtoriteto romantičnega simbola in modernistične estetike. Še zlasti nesprejemljiva se mu zdi de Manova teza o avtentičnosti alegorije, po kateri je za romantike razmerje med jazom in časom pomembnejše kakor med jazom in naravo. Krieger nasprotno dokazuje, da je pri zgodnjih romantičnih simbol poglavitna tekstna strategija: »V estetskem okviru fiktivske igre z besedami nas lahko pesem sooči z obliko, ki ustvarja iluzijo sočasnosti. Toda tudi tedaj, ko v tej sočasnosti prisostvujemo, se zavedamo njene iluzorne narave.« (1981: 18) Izraz »iluzorno« tu ni mišljen kot neresnično ali zmotno, pač pa označuje način recepcije. Kajti funkcija umetnosti je, da nam pomaga oblikovati tisto, kar vidimo, da dojamemo realnost, v kateri bivamo, zatrjuje Krieger v navezavi na Wolfganga Iserja. In ni naključje, nadaljuje, da pomislimo predvsem na dramo, ko govorimo o literarnem ustvarjanju kot o iluziji, saj je Aristotel svojo misel o ambigviteti iluzornega razvil v razpravi, posvečeni izključno drami. Po Kriegerju je namreč na iluzijo mogoče pogledati z dveh strani, z »estetske in asketske«; sam se nedvoumno postavi na stališče estetike, de Manu in njegovim somišljenikom pa pripisuje stališče »asketskega«.

Z reaktualizacijo Coleridgeevega zavračanja alegorije si Krieger prizadeva spodbiti de Manovo opredelitev alegorije kot retorike časovnosti; zdi se mu namreč, da razdira koherentnost pesniškega teksta, saj prežene »estetske sanje, ki jih goji pesem«. Svoje mnenje utemeljuje s formalističnimi in novokritičnimi spoznanji, češ da je pesniška struktura predvsem ironična »napetost nasprotij« in »jezik paradoksa«, kar naj bi bil dokaz za upravičenost prevlade simbolične tekstne strategije nad alegorično. Svojo trditev dokazuje na primeru Keatsove *Ode slavcu*. Posveti se predvsem sedmi in osmi kitici:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
 No hungry generations tread thee down;
 The voice I hear this passing night was heard
 In ancient days by emperor and clown:
 Perhaps the self-same song that found a path
 Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
 She stood in tears amid the alien corn;
 The same that oft-times hath

Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
Past the near meadows, over the still stream,
Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?
(Keats 1970: 208–209)⁹³

Na začetku zadnje kitice se lirski jaz zbudi iz trenutne zamaknjenosti v vseobsegajoči in vsepenotujoči domišljjski predstavi (»his all-unifying fancy«) in se povrne k samemu sebi (»to my sole self«). Krieger meni, da se pesnik, ki govori o svoji domišljjski predstavi, ne vdaja samoprevari, če se prebudi iz zamaknjenosti in prizna, da je dejansko sanjal. Tisto, kar po njegovem v tem primeru razreši situ-

⁹³ »Pred tabo, Slavec, smrt izgublja moč!

Nihče te ni utišal še do zdaj;
tvoj mili spev poslušam pozno v noč
kot car in klovn sta čula ga nekda;
prav isti spev nemara upov vлил
je v Rutino srce, ki ji spomin
na dom v tujini je rosil oko;
prav isti je motiv
razpiral oknice, da iz dolin
pozabe val naplavljal je srebro.

Pozaba! Sliši se kot glas zvona,
ki vrača me od tebe v moj vsakdan!
Adieu, saj nas čar sanjskega sveta
v prevaro vodi, kot se zdi, zaman.
Adieu! Adieu! Že se gubi tvoj glas
čez travnike, kjer vre studenček skrit,
in v hribe; tih odmev lovi se z njim
v doline preko jas:
mar sanjal sem, je bil vse to privid?
Zastal je glas; sem buden ali spim?«
(Keats 1987: 48)

acijo, je ironija. Ko se pesnik zateče k ironični drži, medtem ko evocira svoje sanje, te vseeno učinkuje kot resnična izkušnja in ne kot nekakšna naivna zabloda. To, kar de Man imenuje »padli svet naše faktičnosti«, potemtakem še zdaleč ne zadeva Keatsove pesmi v celoti, zatrjuje Krieger. Lirski jaz skuša ubežati »padlemu svetu naše faktičnosti«, tako da se prepusti sanjski iluziji slavčeve pesmi z vsemi asociacijami, tudi mitičnimi, ki spadajo zraven. Toda iluzija se razblini, ko ptica odleti daleč proč in ko se polno navzoča vizija transformira v nejasno ponavljanje slavčevega petja, ki ga je v pesmi slišati kot odmev besede *fade* (*pojemat*):

That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim:

Fade away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known

(Keats 1970: 207).⁹⁴

Krieger ugotavlja, da časovni razkorak, s katerim nas pesnik pri tem ponavljanju sooči, učinkuje tako, da bralstvo zazna identiteto nasprotij, oziroma nas »premakne k identiteti nasprotij (podobno kot v simbolični estetiki spacialne forme) in nas hkrati spomni na nepremostljive razlike med navidezno ponavljajočimi se prvinami (podobno kot pri de Manovi opredelitvi 'ponovitve')« (1981: 21). Krieger sicer prepoznava razliko, vpeljana s ponavljanjem in nedoločnostjo zadnje vrstice v pesmi (»Do I wake or sleep«), vendar kmalu zatem v novokritiški maniri razliko ukine oziroma oboje spoji v eno, to je v oddaljeno blagoglasje Keatsovega besedila samega. Kajti pola opozicije, bdenje in spanje, videnje in sanje, ki sta na delu v pesmi, ponikneta drug v drugega – bdenje v spanje, videnje v sanje –, če ju sprejemamo na način ironije. Vendar te na tem mestu – na to kaže posebej opozoriti – ne razumemo v zgodnjeromantičnem smislu, temveč v skladu z novokritiškim pojmovanjem, po katerem je pesniška struktura ironična napetost nasprotij in jezik paradoksa. Ta pogled zagotavlja nepopolnost vizije, ki jo pozneje zazna celo govorec, »pesem, ki jo vsebuje, vsebuje tudi vizijo te nepopolnosti« (nav. m.). Tako se pesem po Kriegerju ogne razumevanju, ki grozi, da bo »simbol zreduciralo na alegorijo«.

⁹⁴ »[I]zpil bi te in, slep za luč sveta,
se s tabo, Slavec, zgubil v temni log:
izginil bi, pozabil bi ta svet,
ki ti nikoli nisi ga spoznal –«

(Keats 1987: 46).

Krieger v Keatsovi *Odi* opaza tudi določene časovne in razsrediščujoče metafore, ki nenehno ogrožajo prostorske konfiguracije, ustvarjene skozi prebiranje pesmi. A hkrati opozarja, da lirski subjekt v Keatsovi pesmi nikoli ne pozabi »na izgubljeni svet človeške eksistence« in se zaveda, da njegovo trenutno srečanje z mitsko ptico ni nič drugega kot iluzija, o čemer razločno spregovorita verza:

Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.
(Keats 1970: 209)⁹⁵

Toda razumeti to vendarle ni isto kot trditi, da se pesniški tekst dekonstruira, ko razkriva vztrajnost časovnosti, zatrjuje Krieger in meni, da poslednji vprašalni stavek v pesmi (»Do I wake or sleep?«) napeljuje na spoznanje, da končni trenutek demistifikacije ne učinkuje nujno kot edina avtentična realnost v pesmi. Zorni kot, s katerega se domišljajska predstava kaže kot prevara, ni končna realnost in čar predstave ni dokončno pregnan. Pravzaprav je izkušnja še vedno na delu, celo po izginotju vizije. Spopad v pesniškem jazu, ki poteka med namerno vizionarno slepoto – ta je namreč omogočila domišljajsko predstavo – in razumom, ki se ji je upiral, ni končan. To je po Kriegerju spopad med mitom in zgodovino. Glasba je sicer utihnila, beremo v zadnji vrstici, njeni učinki pa še vedno delujejo in vodijo v občutje negotove sedanjosti, kar se odraža v vprašanju, ki sklepa pesem:

Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?
(Keats 1970: 209)

Vprašanji sta postavljeni tako, da s svojo hiastično strukturo spodbudita temeljno neodločenost, ki resničnosti noče pripisati niti pesnikovi fantaziji niti »padlemu« svetu naše faktičnosti. Krieger dokazuje, da »končni moment demistifikacije ni nujno edina avtentična realnost«. Lirski subjekt v Keatsovi pesmi po njegovem mnenju obdrži svojo poenotujočo vizijo, četudi jo prepozna kot iluzorno. S tem vzpostavlja enako razmerje tako do spacialnih metafor, ki ga popeljejo v fiktivski svet lepote in tolažbe, kot do zavedanja o pritisku časa in obstoju človeškega trpljenja in smrti. Opozicijski pojmovni par iz naslova Kriegerjeve polemike, »a waking dream«, implicira iluzijo in resnobo, metaforično izjemnost in realistično

⁹⁵ »Adieu! saj nas čar sanjskega sveta
v prevaro vodi, kot se zdi, zaman.«
(Keats 1987: 48)

kognicijo. Z drugimi besedami, oksimoron⁹⁶ vsebuje elemente obeh načinov, simboličnega in alegoričnega.

De Man v odgovoru Kriegerju nasprotno ugotavlja, da pri tem ne gre za »dialektični, pač pa za sinekdohični vzorec, ko alegorija preprosto postane negacija metafore, kognicija pa negacija estetske intuicije, ohranjene v vsem svojem izvirnem primatu« (1993: 183), kar po njegovem dopušča asimilacijo metafore v totalizirajoči simbol. Vprašanje je, pravi de Man, ali je *Oda slavcu* zares primeren tekst za takšno sintetično dojetje. Zato skuša subvertirati Kriegerjevo branje *Ode* in tega niti ne prikriva. V razpravi *Murray Krieger: A Commentary* (Murray Krieger: Komentar), predstavljeni spomladi 1981 kot prispevek na konferenci na Northwestern University, namreč razločno pove, da v njegovi polemiki s Kriegerjem ne gre za problem razmerja med dvema retoričnima figurama, pač pa za razpravo o estetski in tematski razsežnosti umetniškega besedila. A dodati je treba, da je v igri tudi etična razsežnost literature in njene percepcije.⁹⁷ Kajti Krieger, zatrjuje de Man, vidi alegorično strukturo kot tematizacijo končnosti, poraza in smrtnosti, simbolično strukturo pa kot tematizacijo estetske sublimacije in odrešitve. Drugače povedano, Krieger si pri interpretiranju pesmi prizadeva razumsko skeptičnost uskladiti z vizionarsko vneto, »govorico spajanja zlitih z govoricami ločevanja«. Zato de Man pravilno sklepa, da ne gre v tej diskusiji za nič manj kot različni naravnosti do literature in umetnosti. In najbrž ni pretirano reči, da je v poteku polemike, ki se sicer vrti izključno okoli konkretnega literarnega besedila, mogoče zaznati podtone polemične razprave o dveh različnih pogledih na svet. S tem bi se bržkone strinjal tudi Krieger, če sklepamo po njegovi že omenjeni razliki med asketsko in estetsko naravnostjo.

Toda de Man se pravzaprav ne sprašuje o veljavnosti Kriegerjevega sintetičnega pogleda, pač pa o tem, ali je na tej podlagi mogoče interpretirati *Odo slavcu*. Zato se mu zdi najpovednejša Kriegerjeva percepcija sklepnih verzov *Ode* (»Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – Do I wake or sleep?«), v katerih Krieger odkriva predvsem simetrično strukturo in njene estetske implikacije, sam

⁹⁶ Oksimoron je retorična figura, ki vzpostavlja nasprotje dveh na videz protislovnih besed. Da bi proizvedel paradoksen učinek, vsebuje elemente obeh načinov, simboličnega in alegoričnega.

⁹⁷ To med drugim potrjuje tudi de Manova tekstna opomba v omenjeni polemiki, ki pravi, da »alegorija ni dualistična, pač pa prehod [*passage*] od gramatikalnega k izkušnjskemu 'subjektu'« (1993: 212). Ta drobna opomba je nadvse pomembna, saj nakazuje, da je de Manovo teorijo alegorije mogoče brati tudi v post-dekonstrukcijski perspektivi.

pa zgolj navidezno simetrijo. Zato sklepa, da Krieger ne upošteva negotovosti nasprotja med budnostjo in spanjem, saj poudari simbolno komplementarnost videnja (*vision*) in budnega sanjarjenja (*waking dream*). De Man je prepričan, da druga alternativa ni nujno znikanje prve. Prva alternativa se nanaša na izkušnjo slavčeve pesmi in spada v preteklost, druga, pri kateri gre za vprašanje *Do I ali I do*, pa pripada sedanjosti pesmi, namreč sedanjosti njenega pisanja. Pesnik piše odo slavcu, ki ni več navzoč. Prilичiti to preteklost (*was it*) sedanjosti (*do I*) pomeni ohraniti fenomenalnost predteksta ali podteksta pesmi v samem aktu pisanja oziroma predelati tekst v reprezentacijo fenomena in tako preseči časovni razkorak med preteklostjo in sedanjostjo, med prisotnostjo in odsotnostjo. Negacija, ki poseže med dogodka in ki jo, kot meni de Man, Krieger pravilno imenuje »negotovost sedanjosti«, je z vidika kategorije, za katero gre – to je z vidika estetike –, v tej simetrični substituciji med preteklostjo in sedanjostjo pravzaprav nevtralna (1993: 184). Med preteklim spominom *was it* in zdajšnjim zapisom spraševanja *do I* de Man sicer dopušča povezavo, ker se spanje povezuje z bdenjem, tako kot se gledanje povezuje z budnimi sanjami, to je na način simbola. Se pravi, preteklost spominjanja in sedanjost pisanja je mogoče obravnavati skupaj, ker je spanje v razmerju do bdenja to, kar je gledanje v razmerju do budnih sanj. Gledanje in budne sanje, oboje je deležno videnja in spanja. Toda vedeti je treba, opozarja de Man, da sta spanje in sanje koekstenzivni dejavnosti, saj spanje vključuje sanje, tako kot imaginarno vključuje realno v estetski sublimaciji. A kljub temu razmerje med spanjem in sanjami ni tako enostavno, pravi de Man in poudarja, sklicujoč se zlasti na prvo med Descartesovimi *Meditacijami* (*Meditationes de prima philosophia*), da vselej, ko kaj sanjamo, hkrati sanjamo tudi to, da smo budni. V nasprotju z dnevnim sanjarjenjem se v spanju namreč budnost in sanje vzajemno izključujeta, kar pomeni, da nista simbolično komplementarni, pač pa alegorično dispartni (1993: 185). Tej tezi kaže pritrditi, saj v njen prid govori tudi Freudova obravnava razmerja med alegorijo, sanjami in budnostjo. »Prebuditi se, pomeni postati alegorik«, v aforistični maniri zapiše Freud v *Traumdeutung* (*Interpretacija sanj*; Freud 2000: 69). Alegorični znak po njegovem opravlja med spanjem nekakšno cenzorsko funkcijo. Z drugimi besedami, straži mejo med sanjami in budno zavestjo, saj sanjam preprečuje dostop do motoričnih funkcij sanjalca. Če je verjeti Freudu, ko zaspimo, tudi stražar (alegorija) zadremlje, sanje pa ta dremez podaljšujejo, kajti njihova želja je, da bi se nadaljevale v neskončnost. Freud je tu izkoristil etimološko podobnost, ki jo omogoča nemščina, in sicer med besedama *erwachen* (*prebuditi se*) in *bewachen* (*stražiti*) (Freud 2000: 227; prim. Kernev Štrajn 2003). Besedne igre so namreč po Freudu tudi delo sanj. Se pravi, da so dostopne samo znotraj sistema, kjer ni mogoče določiti razlike med bdenjem in sanjanjem, tako da jih še zdaleč ne moremo priličiti simbolično naravnani spravi razrešitvi nasprotij.

Najodločilnejši pri Kriegerjevi interpretaciji *Ode* pa se de Manu zdi način, kako parafrazira končna verza sedme kitice:

Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

in začetna verza osme kitice:

Forlorn! The very word is like a bell
To toll me back from Thee to my sole self!
(Keats 1970: 209)

Ker gre po mnenju obeh teoretikov za ključno mesto v pesmi, velja to Kriegerjevo parafrazo podati dobesedno:

In ko se v zadnji kitici (lirski jaz) povrne od svoje vsepoenotujoče domišljajske predstave k »samo svojemu jazu«, se ozre na svojo zamaknjenost kot zgolj na prevaro [...], ko se poslovi od ptice. Metafora je bila pomota. Z njegove perspektive »zapuščenega« posameznika, osamelega v času in prostoru, se vizionarna resničnost njegove domišljije ne more več vzdrževati. In vendar sklepne besede v pesmi (Do I wake or sleep? [Sem buden ali spim?]) sugerirajo, da končni trenutek demistifikacije ni nujno privilegiran kot edina avtentična realnost. (1981: 20–21)

De Man ugotavlja, da je Krieger tu zamolčal najpomembnejše. Kajti to, kar lirski subjekt v Keatsovi pesmi prikliče nazaj k svojemu »osamljenemu jazu«, je asonanca v besedi *forlorn*, ki zveni kot zvon, obenem pa, kakor hitro jo pesnik zapiše, služi temu, da pesniški jaz prekine samega sebe in razmisli o arbitrarnosti njenega zvoka, ki v povezavi s sanjami in poezijo dejansko učinkuje zaznamovano. De Man namreč opozarja, da tu ne kaže prezreti odločilnega dejstva, da se »s patosom tako nabita pesem«, kot je *Oda*, nenadoma prekine s parabazo, pokaže na glasovno igro označevalcev in pove, da angleška beseda *forlorn* zveni kot mrtvaški zvon. Še zanimivejše pa utegne biti dejstvo, da lahko ta opazka učinkuje kot tematsko najpomembnejša artikulacija dramatične premestitve znotraj lirske pesmi.⁹⁸ To je trenutek besedilne sedanjosti, trenutek njene inskripcije, ko pesnik dejansko zapiše besedo *forlorn* in potem prekine pesem, zato da pripiše še premislek o tem, na kaj ga spominja njen zvok (»the very word is like a bell«). Zdi se, da je vrnitev v življenje tu in zdaj zaznamovana s smrtjo. Obenem je to tudi tisto mesto v tekstu, kjer lirski subjekt sporoči, da se je prebudil, a

⁹⁸ V tej kitici se namreč zgodi preobrat oziroma se prekine hrepenenje lirskega subjekta po slavčevi pesmi in vsem, kar ta predstavlja in kar označuje sintagma »deceiving elf«, kajti govorec se vrne k »my sole self«.

hkrati tudi mesto, kjer izvemo, da je začel sanjati. Dejanska vključitev metajezikovne enote v lirsko pesem je po de Manu (1993: 187) zadosten razlog, da lahko *Odo slavcu* razglasimo za »alegorijo ne-simboličnega« (Krieger bi dejal *asketskega*) oziroma – kot bi zapisali mi – *antinomičnega* značaja pesniškega jezika.

Poleg tega – tu je treba de Mana dopolniti – nas, bralce, ob ponavljanju besede *forlorn*, ki povezuje predzadnjo in zadnjo kitico Keatsove *Ode*, ne ponese samo nazaj v daljno preteklost, v starozavezne čase in kraje, kjer je prebivala užaloščena Ruta, »ki ji spomin na dom / v tujini je rosil oko«, temveč nas verzi ponesejo tudi naprej v prihodnost. Druga raba izraza *forlorn* je namreč posledica prve: »Forlorn! the very word is like a bell / To toll me back from thee to my sole self!« Glasbeno podobje slavčevega petja, ki je bilo prej, se prelevi v pogrebno pozvanjanje, natančneje, v zven pogrebnega zvončka, ki nastopi potem. Ta transformacija poudarja de Manovo poanto. A vseeno se ni odveč vprašati, ali je izginotje slavca in njegove pesmi mogoče razumeti kot padec iz videnja v praznino ali kot prehod iz sanjskega sveta v realnost. V zadnji vrstici je namreč zaznati obžalovanje: »Fled is that music.« Govorec torej doživlja slovo od ptice z občutkom izgube in odpovedi.⁹⁹ Še odločilnejše pa je vprašanje, ali se lirski subjekt v *Odi* zaveda, da je njegova pesniška beseda ločena od sveta ptice. Jesse Gellrich, eden od komentatorjev te pesmi, odgovarja pritrdilno in se pri tem tudi sklicuje na premestitev glasbenega podobja, ki sovпада s časovno razločenostjo med slavčevo pesmijo (prej) in pozvanjanjem zvona (potem), kar ni metafora samonanašanja in ne evocira prisotnosti, ampak odsotnost (de Man 1985: 199).

Samonanašanje namreč v sklepnem vprašanju *Ode* deluje kot oksimoron, a ker sporoča logično, ne pa reprezentacijske inkompatibilnosti, je dejansko aporija, ki – kot skupaj z de Manom in v nasprotju s Kriegerjem zatrjuje Gellrich – dekonstruira jezik paradoksa (de Man 1979: 72; Gellrich 1985: 201). Kajti ironija ne more odpraviti temeljne razločenosti, konstitutivne za alegorijo. To sicer drži, vendar se zdi, da je v *Odi*, vsaj od prvega verza zadnje kitice naprej, vzporedno z alegorijo na delu tudi ironija. Toda to ni ironija v novokritičnem pomenu, ki bi delovala kot jezik paradoksa, temveč ironija v smislu zgodnjjeromantične estetike in baudelairovske *comique absolue*. Se pravi, da gre za ironijo ironije, ki stopnjuje akt govorcevega samozavedanja, utrjuje svoj fikcijski značaj, medtem ko pripoveduje o razmerju med fakti in fikcijo. To napeljuje na sklep, da sta alegorija in ironija v nasprotju s simbolom dve plati iste temeljne časovne izkušnje, tematizirane v *Odi slavcu*.

⁹⁹ To opažanje govori v prid de Manovi tezi in tudi tezam nekaterih drugih teoretikov alegorije (na primer pri Craigu Owensu), ki alegorijo povezujejo z »retoriko odpovedi«.

To spoznanje po svoje potrjuje tudi dejstvo, da so sklepni verzi *Ode* podani v obliki vprašanja, ki pa ni retorično, ampak lirsko vprašanje. To pa – kot zatrjuje Hans Robert Jauss, sklicujoč se na Huga Friedricha – zahteva »suspendiranje neposrednega ali na dlani ležečega odgovora« (Jauss 1998: 254). Hugo Friedrich je vpeljal ločevanje med retorično in pesniško funkcijo, torej tudi med retoričnim in lirskim vprašanjem. Retorično vprašanje je namreč ravno od de Manovih *Allegories of Reading* (Alegorije branja, 1979) naprej eden od osrednjih metodoloških problemov literarne teorije (Jauss 1998: 252). Obema je skupno le to, da stopnjujeta intenziteto povedanega. Vendar lirsko vprašanje »[n]e implicira odgovora, temveč je povsem brez njega in potaplja védeno ali videno v slutnje ali v neko večno, zvečine neboleče, včasih tudi srečno nezapopadenje, ki se ne želi dotikati nobene nerazumljivosti.« (Nav. po Jauss 1998: 254) Jauss k temu dodaja, da

razumevanje lirskega vprašanja zahteva suspendiranje neposrednega ali na dlani ležečega odgovora, da bi tako zaobrnilo smer našega pogleda, ki jo v pesmi zvečine določajo vprašanja [...]. Za lirsko vprašanje torej ni značilna emfatična potrditev implicitno podanega vprašanja, temveč zanikanje vednega, iz katere izhaja sprememba smeri spraševanja: lirsko vprašanje se pravzaprav začne šele tam, kjer je retorično že prispelo na cilj. (Jauss 1998: 254)

Lirsko vprašanje torej odpravi odgovor, ki ga retorično vprašanje implicira, in »v suspenzu odpre nepričakovani horizont mogočega pomena, ki ga mora bralec konkretizirati s preskušujočo estetsko zaznavo« (nav. m.). Idealni primer lirskega vprašanja je vprašanje brez odgovora, ki posreduje neko breztemeljno razpoloženje.

Retorika je, če verjamemo de Manu, tista razsežnost jezika, ki je filozofija nikoli ne more dokončno pojasniti: »Samo če bi znak zaplodil pomen na isti način kot objekt zaplodi znak, se pravi, z reprezentacijo, ne bi bilo nikakršne potrebe po ločevanju med gramatiko in retoriko (de Man 1979: 9). Vendar pomena ni mogoče proizvesti na ta način, saj jezik ni nikoli preprost proizvod dojemanja pojavnosti. Mislimi, da se lahko literarni jezik spoji z naravnim okoljem, je po de Manu zabloda, na kateri temelji celotna »estetska ideologija«, ki daje simbolu prednost pred alegorijo. V poznejšem delu *Allegories of Reading* de Man opredeli alegorijo kot strukturno navzkrižje dveh izraznih ravni jezika, dobesedne in retorične, od katerih ena zanika tisto, kar druga zatrjuje. Tako se zgodi, da dobesedno branje dekonstruira retorično (de Man 1979: 205). Svojo tezo skuša dokazati na različnih literarnih in filozofskih tekstih, njegov najnazornejši primer pa je nedvomno sklepna kitica Yeatsove pesmi *Among School Children* iz leta 1928 (*Med šolarji*), napisana v obliki retoričnega vprašanja:

O chestnut tree, great-rooted blossomer,
 Are you the leaf, the blossom or the bole?
 O body swayed to music, O brightening glance,
 How can we know the dancer from the dance?

(Yeats 1955: 245)¹⁰⁰

Večina branj teh vrstic – dokazovale naj bi neuničljivo enotnost znaka in pomena, značilno za simbolično strukturirano umetnino – domneva, da je sklepni verz dejansko retorično vprašanje, tako da pravzaprav ne išče odgovora na vprašanje, kako je plesalca mogoče ločiti od plesa. Kitico je zares mogoče brati kot slavo-spev popolni organicični metafori.¹⁰¹ V tem primeru je podoba plesa naravno nadaljevanje podobe drevesa, saj obe nakazujeta, da lahko poezija preseže nasprotja med subjektom in objektom, to je nasprotja zunajliterarnega sveta. Zato utegne omenjena kitica učinkovati kot popoln zgled »kontinuitete od dela k celoti, ki iz sinekdohe naredi najzapeljivejšo metaforo« (de Man 1979: 11). Ta učinek nastane, ker se govorec v pesmi sklicuje na »organsko lepoto drevesa, postavljeno s paralelno sintakso podobnega retoričnega vprašanja, ali na konvergenco erotične želje in glasbene oblike v plesu« (nav. m.). Kakor hitro pa verze beremo dobesedno, se pokaže razdalja, ki ločuje znak od pomena, in kot posledica tudi alegorična razsežnost pesmi. Kajti vprašanje, kot pravi de Man, lahko dobi »prizvok nujnosti«: »Povejte mi, prosim, kako naj ločim med plesalcem in plesom?« (nav. m.) Ob tem pa ni več samoumevno, da se znak in referent popolnoma prilegata drug drugemu, da izključujeta sleherni razložek. Vprašanje je torej, kako ugotovimo razlike, ki nas zaščitijo pred tem, da bi istovetili entitete (znake in referente), ki jih ne kaže istovetiti. Ta namig bi moral – če za trenutek evociramo Owensovo razpravo, do katere bomo prišli v nadaljevanju – zadostovati za domnevo, da sta lahko dve popolnoma skladni, vendar nezdružljivi razlagi odvisni od enega samega verza in da »lahko retorična oblika tega verza postavi pomenski in slogovni učinek pesmi na glavo« (Owens 1980: 67). Pri de Manu gre torej za dve branji, za dobesedno branje, ki je v bistvu alegorično, in retorično branje, ki je v bistvu simbolično. Ti branji se po eni strani izključujeta, po drugi pa ne moreta obstajati drugo brez drugega. Plesa ne more biti brez plesalca in znaka ne more biti brez referenta (de Man 1979: 12). De Man je to Yeatsovo besedilo izbral zato, ker velja za tipično modernistično umet-

¹⁰⁰ »O kostanj, ki košato koreninjeno cvetiš,
 Si mogoče list, si svet, si deblo?
 O z glasbo zibano telo, o jasni blesk očes,
 Kako naj vemo, kaj plesalec je, kaj ples?«

(Yeats 1983: 78)

¹⁰¹ Več o problemu organicizma v umetnosti gl. v 2. poglavju.

nino z izrazito simbolično dikcijo. Pokazal je, da je možno tudi alegorično branje, kjer se alegorija razodeva kot strukturna različica slehernega besedila, četudi v mnogih modernističnih delih obstaja samo kot možnost.

Benjaminova filozofija alegorije

*Allegorien sind im Reiche der Gedanken
was Ruinen im Reiche der Dinge.*

Walter Benjamin

Cilj, ki sem si ga zadal, še ni popolnoma uresničen, a pravzaprav sem zelo blizu. [Moje delo] naj bi postalo poglobljena kritika nemške literature. Težava je v tem, da literarna veda v Nemčiji že petdeset let ne velja več za resen žanr. Narediti si mesto v literarni vedi pomeni tako rekoč preoblikovati jo kot žanr,

je 20. januarja 1930 zapisal Walter Benjamin v pismu prijatelju Gershomu Scholemu (Benjamin 1997: 505). Precej neskromna napoved za tedaj še mladega neznanega filozofa, toda njena uresničitev je, kot se ve, preseгла tudi najdrznejša pričakovanja, saj je Benjaminov opus že pred iztekom 20. stoletja postal svetovna teoretska uspešnica. Ni naključje, da je ravno Benjaminova filozofija najprimernejše izhodišče za obravnavo alegorije v 20. stoletju.¹⁰² Njegova filozofija alegorije je kakor že filozofija jezika iz spisa *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (O jeziku nasploh in o človeškem jeziku, 1916) nastala na podlagi kritičnega odnosa, ki ga je razvil do nemške romantike; pozneje jo je dodelal v obsežni razpravi *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. To delo, ki je izšlo leta 1928, nastalo pa že 1924–1925, velja pri raziskovalcih, kot je denimo Susan Buck-Morss, za temeljni kamen Benjaminove koncepcije modernosti,¹⁰³ četudi pripada tako imenovani prvi fazi njegovega razvoja. Raziskovalci namreč ponavadi delijo Benjaminovo filozofsko misel v tri faze: prva, ki zajema sredino dvajsetih let, velja za idealistično in celo teološko, druga, ki zajema konec dvajsetih in začetek tridesetih let, velja za materialistično in marksistično, tretjo, ki je trajala od tridesetih let do njegove smrti, pa razlagajo kot poskus sinteze obeh stališč (prim. Kasten 2001: 150).¹⁰⁴

¹⁰² Vzroka za Benjaminovo rehabilitacijo alegorije ne kaže iskati samo v njegovi polemični naravnosti do tedanje literarne kritike, ampak tudi v njegovem življenju, ki je oblikovalo njegov pogled na svet. Podobno kot denimo Auerbach je tudi Benjamin kot Jud in hkrati nemški intelektualec občutil antisemitsko naravnost tedanje Evrope.

¹⁰³ O genezi tega dela gl. Menninghaus 1980 in Steiner 1977.

¹⁰⁴ Zdi se, da je ta delitev nekoliko poenostavljena, a jo je včasih vendarle vredno upoštevati.

Delo *Ursprung* (tako ga bomo krajšali) je avtor zasnoval kot habilitacijski spis, ki ga je predložil na univerzi v Frankfurtu. Člani komisije so delo zavrnilo, češ da je nerazumljivo. A če bi ga razumeli, bi ga zavrnilo še odločneje, saj je Benjamin uporabil metodo, ki je dotlej v akademskih krogih pa tudi v literarni kritiki niso bili vajeni. Zavoljo tega nesporazuma ni mogel dobiti zaposlitve na nemških univerzah. Danes pa vemo, da bi mesto, ki bi ga na podlagi habilitacije dobil, kmalu tudi izgubil, ker je bil Jud, in bi tako delil usodo mnogih znancev in prijateljev, denimo Adorna in Auerbacha.

Pred vsakim bližnjim soočenjem z Benjaminovo filozofijo alegorije si je treba neogibno vsaj v grobih potezah ogledati njegovo filozofijo jezika, razvito v že omenjeni razpravi o jeziku *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Na podlagi Hamannovih in Humboldtovih dognanj je ugotovil, da ima jezik svojo lastno duhovno bistvo (*geistiges Wesen*) in da se ljudje sporazumevamo v jeziku, ne pa skozi jezik. Tu se je Benjamin nevede zoperstavil semiotskemu pojmovanju jezika, po katerem se znak kot orodje nanaša na pomen. Po njegovem mora znak nositi pomen v sebi. Jezik torej ni zgolj sredstvo, ampak je medij. Jezik lahko torej posreduje, ampak ni zgolj sredstvo posredovanja, jezik je medij. In jezik kot medij vselej posreduje z jezikom. Bistvo jezika je tisto, kar ostane, potem ko jezik že odigra svojo instrumentalno vlogo (Menninghaus 1980: 8–10).

Hamann govori o kabalističnem toposu razodetega jezika, v čemer naj bi bila osrednja skrivnost judovstva. Tisto, kar je neizgovorjeno, kar je skrivnost, je za Benjamin *Inbegriff*, kabalistična magična komunikacija. Imenovati določeno stvar pomeni aludirati na skrivnost imena Boga, tako da poimenovanje stvari ni mimetično, ampak evocira jezik jezika ali bistvo jezika. Če je bistvo stvari v njihovem imenu, je bistvo jezika v skrivnostnem Božjem imenu. Poprej skrito bistvo stvari postane neposredno zaznavno v kabalistični, magični razsežnosti jezika.

Drugi vpliv je Humboldtov, po katerem jezik izraža duhovno bit naroda. Jezik je torej organska celota, živ organizem. To je bilo tudi stališče bratov Grimm in Herderja, a tudi drugih romantikov, ki so v jeziku videli kabalistično razsežnost mistične in večne gramatike. Benjamin to povzame in govori o ekstenzivni in intenzivni totalnosti, kar naveže na svoje razumevanje prevajanja. Prevod je v tem smislu izraz notranjih relacij med jeziki. Vsebina, ki presega vsebino jezika, je način njegovega pomenjanja, je njegov stil. Jezikovni stil, ki je hkrati življenjski stil, ne domuje v semiozi, ampak v oblikah življenja. V svoji zgodnji fazi filozofije jezika je Benjamin absolutiziral razločevanje med pomenom (*das Gemeinte*) in načinom pomenjanja (*die Art des Meinens*) in tako, v skladu z romantično doktrino, postavil

simbol pred alegorijo. Pozneje se je odvrnil od mallarméjevske ezoterične introspekcije v baudelairovsko eksoterično ekstrospekcijo (prim. Lash 1999: 332) in zato na novo premislil po eni strani referencialno razsežnost jezikovnega znaka in po drugi njegovo avtoteličnost. To ga je pripeljalo do povsem novih spoznanj o alegoriji, ki jo je tudi on najprej uzrl na ozadju simbola. Na eni strani torej vidi simbolični znak, ki je nujno totalizirajoč in varljiv v svoji »estetski, organski podobi«, na drugi pa je alegorični znak, ki je izraz, vendar nujno arbitraren, a tudi prisvojljiv, ponovljiv in fragmentariziran. Če poznamo razvoj estetske misli, ki se utemeljuje v estetiki simbola in se je izoblikovala v času zgodnje romantike, kulminirala pa je v eni od najpomembnejših modernističnih smeri 20. stoletja (v simbolizmu in pri dedičih njegove poetike), lahko pritrdimo Benjaminu, ko zatrjuje, da je pravo nasprotje klasicizma barok, ne romantika.

To tezo potrjujejo med drugim tudi mnoge baročne prvine, zaznavne v Baudelairovi poeziji. Alegorije torej ni mogoče zreducirati na ta dva omenjena pojava, četudi Benjamin izpelje njeno povezanost z emblemom in celo ornamentom. Ne smemo namreč pozabiti, da arbitrarnost alegoričnega znaka omogoča mnogostransko korespondiranje (v smislu Baudelairovih korespondenc), kar vodi v vsepšno reverzibilnost in kontradiktornost ter potemtakem tudi v posebljanje stvari in postvarevanje oseb. Primere za vse to pa najdemo ravno v Baudelairovi poeziji (prim. Menninghaus 1980: 150–178). Alegorikova gesta lahko torej arbitrarno vzpostavlja smisel:

Ko postane predmet pod pogledom melanholijske alegoričen, ko zaradi nje od njega odteče življenje, leži pred alegorikom mrtev, a za večno zagotovljen in mu je prepuščen na milost in nemilost. Se pravi, da je odslej povsem nezmožen izžarevati pomen oziroma smisel; pomena ima odslej toliko, kolikor mu ga podeljuje alegorik. (Benjamin 1998: 62; 1991c: 359).

Korespondiranje med alegorijo in melanholijo se torej suče okoli pomenske praznine oziroma odsotnosti smisla, od koder je le korak do koncepcije literarnega fragmenta, to je paradoksnega koncepta *par excellence*. Tega namreč nikakor ni mogoče razumeti brez ozadja, ki ga ponuja teorija alegorije, hkrati pa je res, da ta koncept skriva v sebi določene lastnosti simbola. O njem bomo podrobneje spregovorili v naslednjem poglavju, ob analizi Prešernovega *Krsta*. Za zdaj lahko poudarimo le spoznanje, da je alegorija logična posledica Benjaminove koncepcije jezika, saj poudarja njegovo ne-instrumentalno in celo ne-reprezentativno funkcijo. Če jezik sporoča le svojo sporočilnost, to je samo svoje »duhovno bistvo«, je tudi edina vsebina alegorije. Takšnemu jeziku pa ne preostane drugega, kot da skuša prebijati meje svojega, to je jezikovnega pomena in s tem meje literarnega

žanra. To utegne privedi do fragmentarizacije literarnega diskurza in njenega proizvoda, ki je fragment.

To Benjaminovo stališče je moč razumeti kot nadaljevanje teze – postavil jo je že v svoji razpravi *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, predstavljeni v prejšnjem poglavju – o prozni razsežnosti romantične poezije in pojavu romantične poetične proze, ki se je največkrat uresničila ravno v obliki fragmenta. To je vredno poudariti, ker se bomo k temu pojavu spet vrnili v naslednjem poglavju; poleg tega je kritika romantične estetike¹⁰⁵ izhodišče za njegovo filozofijo alegorije v knjigi o baročni žaloigri. Zakaj se je osredinil na romantiko in na njeno razmerje med simbolom in alegorijo, je zdaj že jasno; k baročni alegoriji pa se je usmeril zato, ker je opazil, da je ta najpripravnejši izrazni način za tematiziranje smrti, žalovanja in odpovedi, s tem pa tudi absoluta in neskončnosti, oziroma za reprezentiranje nereprezentabilnega, kar je izziv za sleherno spekulativno filozofijo.

Eno temeljnih spoznanj *Ursprung* je, da je o nekem umetniškem tekstu kot objektu premišljevanja mogoče izvedeti kaj novega, samo če ga premostrimo v novem kontekstu. Nemška baročna žaloigra je v Benjaminovem času že dolgo veljala bodisi za izkrivljen posnetek grške tragedije bodisi za ponesrečen poskus baročne drame. Benjamin pa se je v skladu s svojimi pogledi na umetnost in literarno vedo lotil rehabilitacije tega žanra.

Zato skuša najprej, v nasprotju z opozicijskimi dihotomijami, izoblikovanimi v romantiki, dokazati, da je sekularizirani simbol – daleč od tega, da bi participiral v absolutnem – dejansko nelegitimna sprevržba svojega teološkega para, to je teološkega simbola (na primer evharistije):

Enotnost čutnega in nadčutnega predmeta, paradoksija teološkega simbola se izkrivi v odnos med pojavom in bistvom. Vpeljavi tako popačenega pojma simbola v estetiko, romantični in protizivljenjski potrati, je sledila puščobnost v novejši umetnostni kritiki. Lepo naj kot simbolična tvorba brez cezure prehaja v božansko (Benjamin 1998: 38; 1991c: 336–337).

¹⁰⁵ Glede romantične estetike je Benjamin med drugim ugotovil, da romantiki niso razvili lastne teorije alegorije, saj so jo dosledno obravnavali samo v razmerju do simbola. S tem so ustvarili vtis, da je estetika, utemeljena na simbolični dikciji, mogoča samo na račun alegorije. A tu naj zadostuje, če omenimo, da so romantiki simbol povezovali z neizčrpnim področjem domišljije in evociranjem življenjske spontanosti, alegorijo pa so imeli za izraz miselnih abstrakcij. Simbol naj bi bil torej v neposrednem intuitivnem razmerju z idejo, alegorična podoba pa je kot način pojasnjevanja dosledno ločena od tistega, kar pojasnjuje.

Klasicizem je gojil ideal popolne skladnosti med zunanjo in notranjo formo umetniškega dela kot brezšivne celote dobrega, lepega in resničnega. O tem je v 18. stoletju najizrecneje spregovoril Winckelmann, ko je interpretiral klasično grško kiparstvo. Model te enotnosti je pri Grkih predstavljalo popolno človeško telo. Benjamin je opazil, da romantiki še zdaleč niso opravili s takšnim idealom umetnosti, čeprav je literarna zgodovina romantiko proglašala za nasprotje klasicizma in so tudi sami zgodnji romantiki zavzemali tako rekoč programsko distanco do klasicističnih idealov. Benjamin je na podlagi svojih uvidov in temeljitega preučevanja nemških romantičnih avtorjev postavil tezo o baroku kot pravem nasprotju klasicistične estetike. Kajti simbolična enotnost, pojmovana kot sinteza med zunanjo obliko in notranjostjo, ne povezuje jaza z drugim, pač pa le s samim seboj. Popolni človeški subjekt naj bi se potemtakem poistovetil z božanstvom in ga s tem pritegnil v svoje sekularno območje, posledica tega pa naj bi bila odrešitev. Benjamin meni, da je takšno razumevanje odrešenja v ostrem nasprotju z baročnim pojmovanjem, ki je odrešenje razumelo kot dialektično gibanje nepovezanih onstranskih in tostranskih razsežnosti. To dialektiko med tostranskim redom in njegovim transcendentnim pomenom naj bi po Benjaminu izražala alegorija kot poglobitni reprezentacijski način baročne umetnosti. Pri tem se Benjamin sklicuje na Creuzerja, ki je v delu *Symbolik und Mythologie der alten Völker* simbolično umetnino opredelil na podlagi štirih načel: jasnost, kratkost, milina in lepota. Benjamin ugotavlja, da je imel Creuzer pri svoji opredelitvi simbola v mislih predvsem klasično kiparstvo. Posebej opozori na drugo načelo iz leta 1810, kratkost, ki ga je Creuzer razložil ravno na podlagi opozicije med alegorijo in simbolom: »'Zato je treba tudi razloček med obema vrstama videti v trenutnosti, ki alegoriji manjka. [...] Tam' – pri simbolu – 'je trenutna totaliteta; tu napredovanje v nizu trenutkov. Zato alegorija – ne pa simbol – vsebuje mit, katerega naravo najpopolneje izraža napredujoči ep'.« (Creuzer 1819: 70–71; nav. po Benjamin 1998: 43; prim. Benjamin 1991c: 341)¹⁰⁶

Na podlagi tega in podobnih opažanj Benjamin sklepa, da je to, kar naj bi bilo mistično poenotenje, v resnici zgolj simultanost. Oba, alegorija in simbol, sta reprezentacijska načina in delujeta skozi podobje, razlikujeta pa se v tem, da skuša simbol v svoji podrejenosti trenutku kazati stvari z vidika večnosti oziroma brezčas-

¹⁰⁶ »'Es ist daher auch der Unterschied beider Arten in das Momentane zu setzen, dessen die Allegorie ermangelt. [...] Dort' – im Symbol – 'ist momentane Totalität; hier ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten. Daher auch die Allegorie, nicht aber das Symbol den Mythos unter sich begreift [...], dessen Wesen das fortschreitende Epos am vollkommensten ausspricht'.« K tej ugotovitvi se bomo vrnili v naslednjem poglavju ob analizi *Krsta*.

nosti, alegorija pa si prizadeva, da bi ta trenutek prek zaporedja metafor neogibno podvrgla časovni razsežnosti. »Mistični« trenutnosti simbola, ki si privošči z iluzijo podložen pogled na idealizirano, nespremenljivo totaliteto, alegorija postavlja nasproti svoj, na zgodovini utemeljen pogled.

Če na alegorijo pogledamo s strogo semiotskega vidika, se pokaže, da se alegorično razumevanje človeške usode na ravni znaka manifestira kot arbitrarno razmerje med alegoričnim označevalcem in njegovim transcendentnim označencem. Alegorija torej v nasprotju s simbolom napotuje le na pomen zunaj svojega semantičnega polja. To pomeni, da karkoli reprezentira karkoli drugega, tako da je označevalec lahko povsem nepodoben označencu, na katerega napotuje, a kljub temu uspešno opravlja svojo označevalno funkcijo.¹⁰⁷ Alegorija je, kot zatrjuje Benjamin, konvencija in izraz. Referencialna posrednost alegoričnega znaka kaže na njegovo odvisnost od konvencije, hkrati pa je ta posrednost tudi izraz alegorikove vere v končno tarascendenco slehernega pomena. Svojevrstno protislovje med tema vidikoma, ki je ostro nasprotje samozadostnosti romantičnega simbola, je po Benjaminu bistveno za alegorični pogled na svet (Benjamin 1991c: 350). Romantični simbol potemtakem ni več nasprotje alegorije, ampak njena lažna zrcalna slika. Če to drži, tudi razlikovanje med izkušnjo in izrazom te izkušnje ni več smiselno. To spoznanje pa lahko zamaje celotno zgradbo romantične estetike.

Benjamin se je preučevanja nemške baročne žaloigre najbrž lotil zato, da bi odkril vlogo alegorije v tej tako posebni obliki umetnosti. Glede na to bi kdo utegnil sklepati, da je njegova koncepcija alegorije kulturnozgodovinsko preveč specifična za aplikacijo na druge tekste, denimo na romantične ali moderne. Zato je treba poudariti, da gre za kombinacijo historičnega in teoretskega prizadevanja in da teorija, kot jo je ta avtor artikuliral v *Ursprung*, daleč presega deklarirani raziskovalni predmet razprave. Tu nas bolj kot zgodovinska zanima njegova teoretska razsežnost, čeravno Benjamin sam nenehno poudarja povezanost baročne alegorije s srednjeveško.

Toda podrobno branje razprave o žaloigri nikakor ne bo enostavno. Najprej zato, ker Benjaminov jezik ni čisto teoretski, ampak je gosto prepleten z izrazitimi literarnimi prvini in citati; drugič zato, ker se avtor, četudi je delo zasnovano kot *Habilitationsschrift* (zaokrožena zgradba iz treh poglavij), ne ravna po prvotno

¹⁰⁷ To je ena tistih Benjaminovih opredelitev, ki je izjemno pomembna, ker kaže naprej na nekatere poststrukturalistične uvide v problematiko, še bolj pa zato, ker nehote evocira Dionizijevo in Eriugenovo teorijo simbolov, o katerih je tekla beseda v 1. poglavju.

zastavljeni liniji sklepanja, ampak se zdi, kot da svoja opažanja namerno drobi in piše tako, kot da bi sestavljal mozaik iz fragmentov (*Denkbruchstücke*) (Benjamin 1991c: 208; prim. Menninghaus 1980: 88); in tretjič zato, ker so dramski teksti, o katerih govori, precej odmaknjeni od obzorja sodobne literarne recepcije. Glavnina jih je nastala v 17. stoletju, v dobi, ko je v Angliji ustvarjal Shakespeare, v Španiji pa Calderón. Ni se torej čuditi, da so literarni zgodovinarji in kritiki že v času romantike hote prezrli nemško baročno žaloigro. Ze tedaj je namreč prevladalo mnenje – ki v nekem smislu očitno velja še danes –, da se ti teksti Gryphiusa, Opitza, Lohensteina in drugih nikakor ne morejo meriti z genialnostjo nekaterih svojih sodobnikov, denimo Calderóna ali Shakespeara. Nemški kritiki so v žaloigri videli popačenje grške kraljevske tragedije. Njeno bombastičnost so pojmovali kot izkripljanje ponosnega grškega patosa, njen krvavi konec pa kot popačenje tragičnega in katastrofalnega razpleta, značilnega za grške tragedije. Vendar romantični kritiki žaloigre niso kritizirali samo zavoljo tistih lastnosti te zvrsti, ki niso bile v skladu s klasično tragedijo, odklanjali so tudi alegorijo, ki je osnovni strukturni princip žaloigre. Benjaminu sicer teh tekstov ni uspelo zares rehabilitirati z estetskega vidika, uspelo pa mu je izdelati in uveljaviti povsem drugačen pogled nanje. Še pomembneje pa je, da je argumentirano zamajal avtonomnost estetskega vidika samega in odprl vrsto vprašanj, med katerimi nekatera še danes čakajo na odgovor. To dokazuje nepregledna teoretska literatura na to temo, ki nastaja v zadnjih desetletjih.

Ursprung sestavljajo trije deli: Spoznavno-kritični prolog, Žaloigra in tragedija, Alegorija in žaloigra.

Spoznavno-kritični prolog temelji na spoznanjih, vsaj deloma znanih že iz Benjaminovega spisa o jeziku *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. V njem Benjamin uvede in razvije koncept izvira (*Ursprung*), ki ga je prevzel iz razprave neokantovca Hermanna Cohena *Logik der reinen Erkenntnis* (Logika čistega spoznanja, 1902), kjer je koncept opredeljen kot spoj intuicije in razumevanja, Benjamin pa ga je nekoliko prilagodil svoji teoretski in zgodovinski rabi. Izvir, čeprav zgodovinska kategorija, nima ničesar opraviti z genezo: tu ne gre enostavno za nastajanje nečesa, na primer posameznega dramskega dela. Z izrazom *Ursprung* meri na način predstavljanja določene ideje. To naj bi predstavili tako, da bi dojeli njeno bistvo v procesu zgodovinskega nastajanja, se pravi v njenem izviru. Izvir namreč »zaznamuje izginjajočo točko, kjer se nadčasovna ideja razpusti v čutnem, ki določa njeno nujno zgodovinsko obliko« (Benjamin 1991c: 226–227; prim. Kasten 2001: 155). To pomeni, da je percepcija izvira odvisna od dvojnega uvida, ki ga tvorita zavedanje o postopni izpolnitvi ideje in neogibna nepopol-

nost manifestacije te ideje. Artikulacija tega uvida prek posredujočih konceptov je naloga filozofsko utemeljene zgodovine.

Za jezikovno interpretacijo ideje je pomemben tudi Benjaminov dialektični pogled na razmerje med univerzalnim in singularnim, kar pomeni, da je idejo mogoče označiti kot sintezo dveh skrajnosti. To še poudarja metafora o izviru kot vrtincu (*Strudel*), kjer se srečujejo nasprotujoče si energije. Glede na Benjaminovo koncepcijo ideje kot »nečesa jezikovnega«, kot simbolne prvine v besedah, ki se zato razlikujejo od svojega profanega pomena, se lahko napetost med skrajnostma manifestira samo kot konflikt med čistim izrazom in zgodovinsko določeno konvencijo, ki ga je Benjamin nakazal že v omenjenem eseju o jeziku (prim. Menninghaus 1980: 92–95). Ta spis in njegove poznejše evokacije v *Ursprung* so za razumevanje Benjaminove teorije alegorije bistvenega pomena predvsem zaradi lucidne primerjave izvira z vrtincem, katerega dinamični princip, ki je posledica presečišča dveh silnic, zgodovinske in nadzgodovinske, lahko opazi samo izurjen bralec.

Iz obeh spisov je razvidno, da se Benjamin tako pri razmišljanju o jeziku kot pri teoriji alegorije opira na Platona, nedvomno prvega alegorika (Menninghaus 1980: 92–95). Benjaminu zanima predvsem Platonova teorija resnice, kot je predstavljena v dialogih, najnazorneje v *Fajdrosu* (Platon 2004: 548 [248b]), kjer ne gre za resnico v smislu *adequatia* kakor tudi ne za resnico v smislu pridobivanja vednosti, temveč za resnico kot reprezentacijo. Če Benjaminu povzamemo s semiotskim jezikom, lahko rečemo, da resnice ni mogoče zaznati v statičnih razmerjih, oblikovanih med označevalcem in označencem, pač pa je možna samo kot nenehno reprezentiranje.¹⁰⁸ In Benjamin ima v mislih takšno resnico, ki je dostopna prek umetniških del. Ta pa je treba, če hočemo o njih izvedeti kaj novega, zmeraj znova motriti v novih kontekstih. Na eni strani imamo torej umetniško delo, ki pripada določenemu žanru, to je baročni žaloigri, na drugi pa je določeno (novo) razumevanje platonske ideje. Posledica tega je – kot je lucidno opazila Madeleine Kasten pri vzporednem branju Benjaminove teorije alegorije in Langlandovega besedila *Piers Plowman* –, da Benjamin platonske ideje ne razume kot abstrakcije, ampak kot *strukture* (Kasten 2001: 154). To pomeni, sklepa naprej avtorica, da Benjamin s tem preseže področje materialnega, pri čemer pa ostaja zvest njegovi sleherni partikularni specifikii: »Ideje so za stvari to, kar so konstelacije za zvezde.«¹⁰⁹ Ker

¹⁰⁸ Ob tej Benjaminovi misli o reprezentaciji ni mogoče, da se ne bi spomnili na Derridajevo opredelitev reprezentacije kot sredstva/koncepta, ki omogoča prevaro. Gl. uvod.

¹⁰⁹ »Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen.« (Benjamin 1991c: 214)

ideje same niso del fenomenalnega sveta, je njihova reprezentacija možna samo prek določenih konceptualnih distinkcij. Da bi pojasnil, kako vidi funkcijo idej, si Benjamin pomaga z Leibnizevo monado kot kozmično enoto, ki je povsem neodvisna in zaprta vase, a vendarle zrcali ves univerzum. To pomeni, da sleherna ideja vsebuje podobo sveta. Namen reprezentacije ideje ni nič drugega kakor skrajšan oris podobe tega sveta. (Benjamin 1991c: 228). Resnico si zamišlja kot idealno, brezintencionalno stanje stvari, saj ravno odsotnost intencionalnosti povezuje idejo z adamitskim imenom, razumljenim kot oblika zaznavanja pred razločitvijo subjekta in objekta. Benjamin opredeli idejo kot »tisti element simboličnega, ki je v bistvu sleherne besede«. ¹¹⁰ Ko podrobneje razpravlja o svojem namenu, da bi prenovil idejo žaloigre, tako da bi jo filozofsko na novo premislil, se zdi, da želi zlasti pokazati, kako neogibna in utemeljena sta diskurzivni način žaloigre in način njenega dramskega prikazovanja (Menninghaus 1980: 110–111). Zato se odloči preučiti posamezne dramske tekste te zvrsti in prikazati imanentni razvoj njihovih lastnosti, iz katerih je moč sklepati, četudi zgolj fragmentarno, o njihovi »strukturni participaciji v ideji« (Kasten 2001: 155). Tako med idejo in tekstom kakor med posameznimi teksti ostaja določena razlika, »ki preprečuje, da bi univerzalno enostavno požrlo posamezno« (nav. m.). Takšno razumevanje ideje se neposredno navezuje na Benjaminovo pojmovanje žanra: »Vsako veliko delo bodisi vzpostavi žanr bodisi ga odpravi, popolno delo pa naredi oboje.« ¹¹¹ Če to izjavo, ki je z leti dobila že status maksime in jo bomo aktualizirali tudi v naslednjem poglavju, vnovič premislimo, se pač moramo strinjati z ugotovitvijo M. Kasten, da se v Benjaminovi adaptaciji platonizma paradoks te maksime povsem uveljavi (Kasten 2001: 155).

Benjamin je skušal dokazati, da je sodba o nemški baročni žaloigri, ki se je uveljavila v literarni zgodovini, povsem neustrezna. Kritikom je očital, da niso dojeli apriorne nujnosti njene oblike in jezikovne razsežnosti; opazil pa je tudi, da so ekspresionistično usmerjeni pisci iz kroga Stefana Georgeja začeli drugače gledati na to zvrst. Weimarski ekspresionizem je namreč imel nekaj skupnega z baročno luteransko Nemčijo, Baudelairovim Parizom in z zadnjimi desetletji Rimskega imperija. Benjamin vidi podobnost predvsem v tem, da je tako za barok kot za ekspresionizem značilno prizadevanje za novo literarno govorico v dekadentnem času (prim. Gilloch 2002: 59). Obe obdobji je namreč zaznamovalo propadanje predhodnega, bolj sintetičnega pogleda na svet in za obe je značilna vztrajna želja po

¹¹⁰ »Die Idee ist ein Sprachliches, und zwar im Wesen des Wortes jeweils dasjenige Moment, in welchem es Symbol ist.« (Benjamin 1991c: 216)

¹¹¹ »Ein bedeutendes Werk – entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den Vollkommenen vereint sich beides.« (Benjamin 1991c: 225)

obnovitvi umetniškega izraza nasploh, močnejša kakor želja po ustvarjanju posameznih izjemnih umetnin. V obeh primerih se ta želja odraža v pretiranem slogu, osredinja pa se predvsem na ustvarjanje zmeraj novih metafor in manj na širše enote figurativnega govora. Obvladati skuša samo »izvire jezikovnega življenja« (»Quellen des Sprachlebens«; Benjamin 1991c: 236). Kljub temu je bil Benjamin prepričan, da v nemški literaturi 17. stoletja ni šlo zgolj za dekadenco, ampak tudi, nasprotno, za nekakšen preporod te literature. Zato se je lotil preučevanja teh nekoliko pozabljenih tekstov, kar ga je pripeljalo do »antinomij v samem jedru žaloigre«.

Priučoče branje se omejuje na razbiranje nekaterih namigov na sorodnosti med srednjeveškim in baročnim pojmovanjem alegorije, išče pa tudi povezave z romantičnim razumevanjem razmerja med simbolom in alegorijo. V prvi vrsti pa vidi *Ursprung* kljub njegovi zgodovinski razsežnosti kot prispevek k sodobni teoriji alegorije.

V osrednjem delu razprave *Ursprung*, ki ima naslov Žaloigra in tragedija, se Benjamin posveti konkretnim tekstom tega žanra. Avtorji nemških žaloigr (Gryphius, Lohenstein, Opitz) so snov za svoje drame večinoma jemali iz izročila vzhodnjaških teokracij, oddaljenih časovno in prostorsko. Zavaljo tega je bilo tudi dramsko dogajanje tako eksotično in nenavadno, da je bilo poistovetenje občinstva pravzaprav nemogoče. V teh igrah kraljuje povsem naključna volja protagonista, ki je tiran, zato tudi kakršnokoli utemeljevanje v družbenem ali kakšnem drugem sistemu ni potrebno (Lash 1999: 332).

Monarh kot glavni junak žaloigre je oseba, ki ima lastnosti tirana in hkrati krščanskega mučenika. Kakor denimo v drami o Katarini, kraljici Georgije, se običajno zgodi, da tiran deluje kot antagonist mučenika, njegova izprijenost in čustvena nestabilnost pa poudarjata odločnost njegove žrtve, ki se je zaradi svojega prepričanja pripravljena odpovedati celo življenju. V nekaterih dramah so te skrajnosti združene v eni sami dramski osebi, ko je monarh hkrati mučenik. Vir konfliktov je ponavadi usodni razkorak med monarhovim vladarskim dostojanstvom, ki je od Boga, in njegovo nesposobnostjo, da bi vladal. Nesposobni vladar je po Benjaminu glavni predstavnik zgodovine, zato se dramska besedila tega časa kar naprej posvečajo tej temi (Benjamin 1991c: 251–252). Vladarjev antagonist – pogostokrat nič manj ambivalenten značaj kot vladar, v službi katerega je – je praviloma makiavelistični dvorjan, ki pretkano deluje v prid lastnim stremljenjem. Uresničijo jih predvsem zato, ker zna predvideti čustvene odzive soljudi in zlasti svojega vladarja. Benjamin vidi v njegovi uspešnosti dokaz izpraznjenosti in ponov-

ljivosti človeškega časa (nav. d.: 276). Toda za ta na videz demonski lik je značilno še nekaj: pogosto se izraža z besednimi igrami in ironično, a s tem ne zbuja le groze, ampak tudi smeh. Tako se nemalokrat zgodi, da žaloigra vsaj začasno prestopi v območje komedije ali celo pantomime, mogoče je torej reči, da ni na delu nič manj kot transgresija žanra.

Ker nemška žaloigra v današnjem gledališču ni ravno popularna, morda ne bo odveč podrobneje predstaviti vsaj en primer te dramske zvrsti, denimo dramo dramatika in pesnika Andreea Gryphiusa *Catbarina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit* (Katarina Georgijska ali preizkušana stanovitnost, 1657), saj je ta v svojem času veljal za nespornega mojstra žaloigre, če ne kar za nemškega Sofokla (Benjamin 1991c: 239). Zgodba drame je povzeta po zgodovinskem dogodku, opisanem v *Histoires tragiques de notre temps* (Tragične zgodbe našega časa, 1635),¹¹² govori pa o smrti Katarine, krščanske kraljice Georgije v Armeniji, ujetnice in žrtve perzijskega šaha. Igra ima pet dejanj, prva štiri spremlja zbor. Drugo dejanje se konča z zborom kraljev, ki jih je šah že umoril, in kličejo nanj maščevanje. Četrto dejanje sklepa zbor Vrlin, Ljubezni in Smrti. Večina dialogov je napisanih v aleksandrincih. Kraj dogajanja je perzijski dvor, čas je poslednji dan Katarininega življenja (prim. Kasten 2001: 159).¹¹³

Benjamin skuša prodreti v bistvo žaloigre in najprej opozarja, da so vsi interpreti delali veliko napako, ko so igro primerjali z antično tragedijo. To je bilo po

¹¹² Avtor je Sieur de Saint-Lazare.

¹¹³ Igra se začne z monologom poosebljene Večnosti, ki govori o jalovosti in minljivosti totranskih stremeljenj; v ozadju je razdejanje na bojnem polju, od zgoraj omejenem z nebesi, od spodaj s peklom. Edina pravilna izbira v življenju, zatrjuje Večnost, je slediti zgledu stanovitne kraljice Georgije. Njena pripravljenost umreti za Boga, čast in deželo sta ji prinesli večno blaženost. Kraljica Katarina je jetnica šaha Abasa, potem ko je zaradi njegovih spletkarjenj izgubila očeta in moža. Šah je namreč strastno zaljubljen vanjo, ona pa ga vztrajno zavrača. Na dan dogajanja kraljica pri dveh rojakih izve, da se je njenemu sinu posrečilo spet osvojiti prestol dežele Georgije in da je prišel ruski odposlanec, da bi se pri šahu pogajal za njeno izpustitev. Šah sprva pristane, da jo bo osvobodil, potem pa obljubo obžaluje. Sam pri sebi se odloči, da mora Katarina pristati na poroko z njim ali umreti. Ko je ta končno soočena z izbiro med življenjem in smrtjo, se odloči za slednjo in umre na grmadi, potem ko so njene muke na odru nazorno prikazane. Šah sicer nemudoma obžaluje svoj ukaz, vendar prepozno. Svojo jezo strese na dvorjana Imana Kulija. Medtem duhovnik izroči kraljičinima rojakoma njeno ožgano glavo, ki jo tadva nato pokažeta ruskemu odposlancu kot dokaz šahove prevare. Odposlanec se razburi, vendar ga drugi spletkarski dvorjan Seinel Kan pomiri, ko vso krivdo zvrne na dvorjana Imana Kulija. V zadnjem prizoru šaha obišče kraljičin duh, ki kliče nanj maščevanje neba.

njegovem tendenciozno in povrh vsega neutemeljeno. Sprašuje se, zakaj bi pravila grške tragedije morala veljati za nadčasovne estetske norme. Ugotavlja namreč, da je žaloigra drama, ki je karseda oddaljena od aristotelskega razumevanja tragedije, saj bi pri Aristotelu zaman iskali instrumentarij za interpretiranje tovrstnega gledališkega dela. Tako Aristotel na primer priporoča zmernost, žaloigra pa praktično skrajne položaje; njegovo zahtevo po zbujanju strahu in sočutja tu nadomešča zahteva po moralni vzgoji. Zato Benjamin sklepa, da je za razumevanje tega žanra ustrežnejše, če ga primerjamo s srednjeveškimi verskimi igrami, zgodovinskimi tragedijami viharništva in klasicistično dramo usode (Benjamin 1991c: 240–242). Druga temeljna razlika po Benjaminu zadeva časovni okvir, saj se grška tragedija dogaja v predzgodovinskem, mitološkem času, dejanje pa se osredinja na konflikt med človeškim junakom in bogovi ali usodo. Žaloigra je, nasprotno, docela potopljena v zgodovino in praviloma osredinjena na monarha, ki je »utelešenje zgodovine«. Benjamin svojo tezo podkrepi s podatkom, ki kaže, da so v 17. stoletju izraz *Trauerspiel* uporabljali tako v zvezi z dramo kot tudi zgodovino.

Katarza je, kot vemo, osrednji pojem Aristotelove poetike drame, saj se navezuje neposredno na kulturni izvir grškega gledališča. Nemška žaloigra pa nima kulturnega izvira in zdi se, da je ravnodušna do občinstva, ki ga vidi zgolj kot del množice v absolutistični državi. Poleg tega žaloigra ne prinaša nikakršne sprave, saj je dogajanje v njej pravzaprav nesmiselno glede na brezupni svet, v katerem poteka. Zato ne zbuja nikakršnega čudenja ne pri dramskih osebah ne pri občinstvu. V družbi, kjer so se vse napetosti že razrešile in kjer nič ne šteje, ni vzroka za doživljanje osuplosti, kajti v absolutizmu ni potrebno nikakršno utemeljevanje stanja stvari. Poleg tega žaloigra v nasprotju z grško tragedijo in klasicistično dramo usode nima pravega razpleta (nav. d.: 316), s čimer tudi manifestira svojo vpetost v zgodovino, saj je končni izid zgodovinskega dogajanja človeku zmeraj nedosegljiv. To potrjuje tudi usodna neodločnost, značilna zlasti za osrednjega kraljevskega junaka žaloigre. V primeru drama *Catharina von Georgien* se to nazorno pokaže v prizoru, ko neodločni šah pošilja svojega dvorjana Imana Kulija z usodnim sporočilom h kraljici: »Proč! Pojdi že! Ostani! Pridi nazaj! Ja, pojdi! To se mora vendar enkrat končati.«¹¹⁴

Žaloigre potemtakem dejansko ne kaže sprejemati kot neuspele tragedije, primerneje jo je videti kot določeno udejanjenje alegoričnega načina. Posledica tega je bistveno drugačen odnos ne le do prikazovanja dramskih oseb in dogajanja, ampak tudi do narave in zgodovine. Tako denimo vladarjeva neodločnost in sebičnost nista

¹¹⁴ »Verzieh! Geh hin! Ach nein! / Halt ein! Komm her! Ja, geh! Es muss doch endlich sein.« (Nav. po Benjamin 1991c: 251)

prikazani kot posledica njegove izprijene osebne morale, pač pa prej neogibnosti zgodovinskih zakonitosti. Podobno so celo grozote, prikazane na odru, večinoma utemeljene in pojasnjene z izrecnim sklicevanjem na naravni zakon. Zgodovina je v teh igrah pogosto metaforično povezana s krožnostjo narave, vzrok katastrofe pa je ponavadi prav »der Stand des kreatürlichen Menschen« (Benjamin 1991c: 268). To stanje je žalost (*Trauer*), ki je v jedru žaloigre. Toda izraz *Trauer* ne pomeni zgolj žalosti in žalovanja. »Trauer je melanholikova senzibilnost«, saj pomeni tudi *kontemplacijo*, kot je lucidno opazil Scott Lash, eden od postmodernih interpretov te Benjaminove razprave (Lash 1999: 333).¹¹⁵

Objekt kontemplacije niso toliko medosebna razmerja, kolikor stvari. To je nekakšna »strastna ne-dejavnost«, ki je obsedena z jezikom, vendar ne z jezikom ljudi, ampak z jezikom stvari, in je po Benjaminu melanholikova edina tolažba ter njegov edini odziv na to, kar vidi kot »der satanischen Verstrickung der Geschichte« (Benjamin 1991c: 320). Sčasoma se objekt tega opazovanja bistveno spremeni. Življenje »odteče iz stvari«, te pa se transformirajo v simbole enigmatske vednosti. Strastno, vendar razosebljeno žalovanje žaloigre je tako v čisto posebnem razmerju s stvarmi. Ker je življenje iz teh stvari odteklo, z ljudmi ne morejo vzpostavljati ustvarjalnih odnosov. To je razlog, sklepa Lash, da se odnos med stvarmi in ljudmi pri Benjaminu kaže povsem drugače kot denimo pri Heideggerju (Lash 1999: 334).¹¹⁶ Pri Benjaminu po Lashu niso objekti niti *zubanden* niti *vorbanden*, ampak zgolj objekti kontemplacije kakor na Dürerjevi *Melanholiji I (Melencolia I)*, kjer raznovrstni instrumenti, raztreseni okoli osrednjega lika, predstavljajo stvari, ki so namenjene zgolj opazovanju in ne opravljajo več svoje prvotne funkcije.¹¹⁷ V tem smislu je tudi narava, ki je »prikrajšana za božjo milost«, spremenjena v dekor za uprizarjanje človeške zgodovine; z drugimi besedami, dogaja se »prehajanje zgodovine v naravno prizorišče« (»die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein«; Benjamin 1991c: 271). Kot opozarja M. Kasten (2001: 160), »na ta način dobi absolutistični dvor 17. stoletja alegorično razsežnost *theatrum mundi*, narava pa po svoje posega v dejanje v obliki zborov, ki utelešajo glas rek, jezer, hribov in vsega naravnega okolja«.

Žalovanje v žaloigri postane metafora za zgodovinsko dogajanje, kar pomeni, da gre predvsem za uprizarjanje zgodovine »padlega sveta naše faktičnosti«, kot

¹¹⁵ Lash ima tu v mislih eno od treh oziroma štirih faz žalovanja, o katerih pišejo raziskovalci od Freuda do Verene Kast.

¹¹⁶ Pri Heideggerju sta možna dva aktivna odnosa do stvari, in sicer *zubanden*, ko gre za rokovanje z njimi, in *vorbanden*, ko so pri roki.

¹¹⁷ Zlasti knjige kot skladišča skrivnostne nakopičene vednosti so značilni predmeti baročne kontemplacije.

bi dejal de Man. To je v 17. stoletju predstavljeno kot katastrofalno propadanje kraljev in kraljestev, trpljenje tako tiranov kot mučenicov. Objekt žaloigre je, kot zatrjuje Benjamin, zgodovinsko življenje, kakršnega so dojemali v tistem času. To je po njegovem ena bistvenih razlik v odnosu do grške tragedije. Kajti predmet slednje ni zgodovina, ampak mit, tako da »tragičnost dramskih oseb ne izvira iz njihovega ranga, pač pa iz predzgodovinskega herojskega obdobja« (Benjamin 1991c: 242–243).

Žaloigra (*Trauerspiel*) zbuja, kot nakazuje že njeno ime, žalovanje tako v gledalcih kot na odru med dramskimi osebami. Še več, to je igra za žalujoče, poudarja Benjamin. Ljudje tiste dobe so očitno čutili potrebo po žalovanju in igra je odsevala njihovo posebno naravnost, ki je bila, kot je bilo že nakazano, melanholija (nav. d.: 298).

Kot je iz doslej povedanega, upam, že povsem jasno, je melanholija eden ključnih Benjaminovih konceptov – kombinacija srednjeveškega humornega in antičnega dialektičnega pogleda –, brez katerega, tako meni tudi sam, ni mogoče razumeti notranje zakonitosti žaloigre. A poudariti kaže, da gre tu res za koncept in ne za emocionalno stanje bodisi avtorja bodisi občinstva. Zgovorno dejstvo je, da so bili avtorji nemških žaloiger protestanti, kar je po svoje gotovo tudi prispevalo k temu, da je etična razsežnost teh dram pomembnejša kakor njihova estetska razsežnost (nav. d.: 317). Melanholična naravnost, značilna za barok, pomeni predvsem odpoved svetu akcije in obrnjenost v notranje življenje. To stanje je zaznal in opazoval že Aristotel. Povezoval ga je z genialnostjo na eni strani in z norostjo na drugi pa tudi z zmožnostjo prerokovanja. Melanholični posameznik prepozna od boga zapuščeno stanje sveta in nesmiselnost, da bi se temu stanju upiral. A z obračanjem vase in z odvrčanjem od družbe se približa stvarem, ki postanejo predmet njegove kontemplativne predanosti (»kontemplativer Ergebenheit«; nav. d.: 333). Kajti svet je kot knjiga, treba ga je opazovati in razbirati.

Poleg tega Benjamin ugotavlja, da ima baročno uprizarjanje melanholije svoj pendant v srednjeveškem smrtnem grehu, ki je brezbriznost oziroma inercija (Benjamin 1991c: 332). Srednjeveška literatura smrtni greh povezuje z neodločnostjo in duševno nestabilnostjo, in oboje je značilno za vladarja kot junaka žaloigre. To sta tudi značilnosti melanholičnega značaja, saj ustrezata dvojni naravi Saturna kot grškega boga časa in italskega boga poljedelstva (nav. d.: 328).¹¹⁸

¹¹⁸ Na osnovi te povezave se je v srednjem veku izoblikoval sloviti lik smrti s koso (Kasten 2001: 163).

Kot smo ugotovili, žaloigre ni priporočljivo primerjati s klasično tragedijo, zato se zdi s hevrstičnega vidika njena primerjava s srednjeveškimi igrami še produktivnejša, in sicer predvsem s srednjeveško religiozno dramo (*Martyrentragödie*) ali pasijonsko igro. Uprizarjanje Kristusovega trpljenja v srednjeveški pasijonski igri naj bi, tako Benjamin, vplivalo na zasnovno glavnega lika žalogire kot nekoga z dvojnimi obrazom, kar zelo otežuje definicijo žaloigre. Ni namreč jasno, ali je to treba opredeliti kot dramo o tiraniji ali kot prikaz odlomkov iz zgodovine mučeništva. Benjamin ugotavlja, da je mučenik kot junak žaloigre pravzaprav »radikalni stoik«, ki ni nič manj »osvobojen sfere imanence kot idealna podoba monarha«¹¹⁹ Tako baročna žaloigra kakor srednjeveška pasijonska igra sta dramski zvrsti, ki ne poznata razvoja dramskega značaja in notranje motivacije, kar Benjamin povezuje z zgodovinsko koncepcijo zapleta v žaloigri in odsotnostjo dramskega razpleta (nav. d.: 255). Plodno se mu zdi zlasti soočenje srednjeveškega in baročnega duhovnega sveta, pri čemer opozarja na nekatere podobnosti med baročnimi definicijami tragedije in definicijami, vsebovanimi v srednjeveških gramatikah in slovarjih; ene in druge namreč povezujejo pojem tragičnosti bolj z vsebino kot z obliko.¹²⁰

Če nekoliko povzamemo, lahko rečemo, da se zdi Benjaminu primerjava med žaloigro in srednjeveškimi dramskimi zvrstmi produktivna, saj na njenem ozadju izstopijo razlike med srednjeveškim in baročnim duhovnim svetom. V času, ko se koncepcija zgodovine loči od starih eshatoloških predpostavk, se »nova sekularna želja« ne more več izraziti v videnjih religiozne izpolnitve. Takšna in podobna opažanja so Benjaminu pripeljala do razbiranja bistvene razlike med srednjeveško igro in baročno žaloigro, razlike, ki jo je strnil takole: »Kjer srednji vek ničevost posvetnih dogodkov in minljivost bitij pokaže kot postaje na poti k odrešitvi, je nemška žaloigra povsem ujeta v tosvetnem brezupu.«¹²¹ Na to spoznanje je mogoče navezati tudi pri določanju razlike med obema alegorijama. Na pomen razlik in podobnosti med srednjeveško pasijonsko igro in žaloigro opozarjajo skoraj vsi preučevalci spisa *Ursprung* (Menninghaus, Lash, Naeher, Gilloch, Kasten), morda najuspešneje Menninghaus, ki primerjavo spelje na razliko med emblemom žaloigre in srednjeveško alegorezo (Menninghaus 1980).

¹¹⁹ »[D]er Immanenz entzieht sich der vollkommene Märtyrer sowenig wie das Idealbild des Monarchen.« (Benjamin 1991c: 252–253).

¹²⁰ Tako na primer Salmasius, filolog iz 17. stoletja, razpravlja o zgodovini z izrazi, ki evocirajo tragedijo, podobno kot je to pet stoletij pred njim počel srednjeveški kronist Otto von Freising (Benjamin 1991c: 257).

¹²¹ »Wo das Mittelalter die Hinfälligkeit des Weltgeschehens und die Vergänglichkeit der Kreatur als Stationen des Heilswegs zur Schau stellt, vergräbt das deutsche Trauerspiel sich ganz in die Trostlosigkeit der irdischen Verfassung.« (Benjamin 1991c: 260)

Alegoriji kot tekstni strategiji se Benjamin posveti predvsem v tretjem delu spisa *Ursprung*, to je v Alegoriji in žaloigri, pri tem pa – na to je treba posebej opozoriti – nikjer ne omenja razlike med alegorijo kot tekstno strategijo in alegorijo kot interpretacijo. Benjamin najprej izrecno zavrne romantično tendenciozno opredelitev simbola in alegorije, zlasti prednost, ki jo je romantična estetika dodeljevala simbolu. Kajti ve se, da je bila negativna sodba o žaloigri posledica ne le primerjave z grško tragedijo, ampak tudi nerazumevanja njenega osrednjega pesniškega postopka, alegorije. Zato Benjaminov *Ursprung* ni le razprava o izvoru nemške baročne žaloigre in teorija alegorije, temveč tudi razprava o kritični metodi nasploh, zlasti o romantični estetiki, ki ji očita predvsem to, da ni premislila teoloških temeljev estetskih konceptov. Benjamin je namreč prepričan, da prav raba, »ki se je z zvijačo pritihovala v govor o simboličnem, omogoča, da vsak umetniški pojav dojamemo 'v njegovi globini', in neznansko prispeva k *udobnosti* raziskav v umetnostnih vedah« (Benjamin 1998: 38; 1991c: 336; podčrtala JKŠ). Romantična teorija vidi simbol kot pojav, kjer se »lepo zlije z božanskim v nedeljeno celoto«, to pa je gledanje, ki temelji na predpostavki o »enotnosti čutnega in nadčutnega predmeta«, kar konstituira paradoks teološkega simbola. Simbol je torej znak, ki razvije pomen v trenutku, alegorija pa se izrazi v procesu metaforičnih substitucij (Benjamin 1991c: 337). Ko Benjamin pojasnjuje simbolični znak, se sklicuje na romantika Creuzerja, po katerem lahko simbol primerjamo s pojavom duha ali bliskom, ki razsvetli temno noč.¹²² Simbol torej vsebuje pomene, ki jih dojema le duh, ne pa razum. Ta namreč težko poveže transcendenco in imanenco, saj se vseskozi zaveda, da vlada med področjem idej (v platonskem smislu) in pojavnim svetom nepremostljiv razkorak. Benjamin meni, da je romantični simbol umetna izolacija nostalgičnega impulza v okviru alegorije, želja po biti, ki se poraja iz zavesti o tem ontološkem razkoraku. Simbol, določen z enotnostjo, je nastal na podlagi miselnosti, ki ni mogla prenašati dvoumij in napetosti v okviru alegorije, napetosti, ki določa človeško življenje.

Alegorični znak tedaj še zdaleč ni ponesrečeni simbolični znak, ampak znak, ki vključuje oziroma upošteva časovno razsežnost in se tako odpre dialektiki med biti in pomeniti. Samo skozi to dialektiko je po Benjaminu mogoče prodreti v baročno obdobje, ki naj bi skušalo spacializirati sprva temporalna dejstva, in sicer »z nenavadnim prepletom narave in zgodovine«, s katerim »sam alegorični izraz stopi v svet« (Benjamin 1998: 45; 1991c: 343). Romantični simbol predstavlja naravo kot mistični trenutek njene odrešene totalnosti, v alegoriji pa se, nasprotno, »prikaže

¹²² To je definicija, ki spominja celo na nekatere lastnosti fragmenta, o katerem bo tekla beseda v naslednjem poglavju.

pred očmi *facies hippocratica* zgodovine kot okamnela prapokrajina. Zgodovina se z vsem, kar ima od začetka na sebi zamujenega, žalostnega, zgrešenega, izraža v obličju ali, bolje, v mrtvaški glavi.« (Benjamin 1998: 44)¹²³ Narava se torej na neki način »odtiskuje« v zgodovino, presečišče narave in zgodovine pa je smrt ali razpad. Naravni objekti namreč razpadajo z delovanjem časa, to je njihova zgodovina. Zgodovinski objekti pa se zaradi svoje minljivosti transformirajo v naravo. Ta percepcija se odraža v baročnem pogledu na zgodovino kot trpljenje (*passion*), pa tudi v kultu ruševine. Zato Benjamin raziše zgodovino baročnega imaginarija ruševin in ugotovi, da časovnost prežema alegorični znak tako, kot se zgodovina vpiše v naravno okolje:

Če zgodovina stopa na prizorišče z žaloigro, počne to kot pisava. Na obličju narave je »zgodovina« izpisana v znakovni pisavi minljivosti. Alegorična fiziognomija narave-zgodovine, ki je postavljena na oder v žaloigri, je tu zares podobna razvalini. Z njo se je zgodovina čutno preselila na prizorišče. V tej obliki pa se ne kaže kot proces večnega življenja, ampak kot proces nezadržnega propadanja. S tem alegorija priznava, da je onkraj lepote. Alegorije so na področju misli to, kar so ruševine na področju stvari. Od tod baročni kult ruševine (Benjamin 1998: 56; 1991c: 353–354).

Ob tej izjavi, ki primerja alegorije in ruševine – ki je prav tako ena od tistih, ki so sčasoma dobile status maksime –, M. Kasten (2001: 170) obrne pozornost na zanimivo, četudi hipotetično povezavo med Benjaminovo emblematično ruševino (*Ruine*) in staronorveškim izrazom *run*, ki pomeni skrivnost: »Na področju alegorične intuicije je podoba fragment, runa. Njena simbolična lepota se razgubi, ker jo oblije luč božje modrosti. Lažni videz popolnosti izgine. Zakaj *eidós* ugaša, prispodoba blede in kozmos usiha.« (Benjamin 1998: 55)¹²⁴ To je še en dokaz, da je alegorija z zgodovinskega vidika neločljivo povezana s skrivnostnim izražanjem. Alegorija torej ni le »drugi govor«, je tudi – to smo sicer omenili že v prvem poglavju, a ne bo odveč ponoviti – *hyponoiai*, pomen, ki se skriva pod čutno pojavnostjo jezika. Imaginarij razvaline je z vidika teorije alegorije osrednjega pomena, saj alegorije ne povezuje le z baročno, ampak tudi z romantično umetnostjo, obenem pa aludira

¹²³ »Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in die Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte der Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidevolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus.« (Benjamin 1991c: 343)

¹²⁴ »Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelahrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet.« (Benjamin 1991c: 352)

na alegorično podlago sodobne umetnosti (Owens 1980). Vendar teh povezav ni mogoče ustrezno pojasniti, če ne upoštevamo tretjega koncepta, fragmenta. O njem bo podrobneje spregovorilo naslednje poglavje.

Za zdaj lahko le opozorimo na to, kar smo omenili že zgoraj: Benjamin alegorijo povezuje z zgodovino, to pa s pisavo, a se pri tem ne sklicuje zgolj na baročno nagnjenje k naravoslovju. Opazi namreč, da sekularizirano oko baročnega alegorika podreja pojavni svet neusmiljeni dialektiki razkroja. Narava je tako prikrajšana za svojo organsko lepoto in fragmentarizirana. Ti fragmenti pa so po svoje spet prikrajšani za notranjo vrednost, ko se znajdejo v novih pomenskih konfiguracijah, kjer postanejo znamenja emblematičnosti pisave, tako značilne za baročno umetnost. Alegorija baroka se razlikuje od srednjeveške alegorije ravno po tem, da svoje podobe izpeljuje vsaj iz treh kulturnih tradicij, krščanske, grške in egiptiške, ki jih tako preplete, da lahko sleherna stvar, oseba ali razmerje pomeni karkoli drugega. Baročna alegorija sama kaže na arbitrnost svojih metaforičnih procesov in prek tega tudi poudarja odvisnost svojega pomena od zgodovinskih in kontekstnih sprememb (Benjamin 1991c: 350 in sl.; prim. Menninghaus 1980: 104–110). Šele ko alegorik spravi določeno stvar ob njeno zadnjo podobnost, ki jo veže na življenje, lahko njen imanentni pomen postane predmet raziskovanja, primeren za uvrstitev v neskončne baročne knjižnice. Baročna umetnost prej razgalja kot skriva to svojo prvino: »Funkcija baročne slikovne pisave ni le razkrivanje čutnih reči. Emblematika bistva upodobljenega ne skriva 'za sliko'. Kakor napis, kakor podpis, ki je v knjigah emblemov tesno povezan z upodobljenim, ga vleče pred sliko. Tako je tudi žaloigra, zrasla na področju alegoričnega, po obliki pravzaprav bralna drama.« (Benjamin 1998: 64)¹²⁵ Antitetični baročni pogled na svet se kaže v sleherni sestavini žaloigre, in sicer v razmerju med dramskim dogajanjem in zborom ali interludijem, v deljeni odrski konstrukciji, v dvojnem naslovu in v napestosti med zvokom in pomenom v dialogih. Benjaminu zanima, kako se te lastnosti odražajo v filozofiji jezika tedanje dobe. Najprej opazi, da interludij funkcionira kot »uprizorjeni *exemplum*, uprizorjena antiteza in uprizorjena metafora« (Benjamin 1991c: 368). Kot *exemplum* korenini v srednjeveški moraliteti, od koder izhajajo personificirani značaji in lastnosti. Prek izmenjave glavnega dogajanja in interludija je dramsko dogajanje ločeno od svojega alegoričnega pomena, hkrati pa podvojeno na odru. Obenem se posamezni dramski dogodek prevede na raven »naravne« nuj-

¹²⁵ »Der Emblematiker gibt nicht das Wesen 'hinter dem Bilde'. Als Schrift als Interschrift, wie diese in Emblemenbüchern innig mit dem Dargestellten zusammenhängt, zerrt er dessen Wesen vors Bild. Im Grunde ist denn auch das Trauerspiel, erwachsen im Bereich des Allegorischen, seiner Form nach Lesedrama.« (Benjamin 1991c: 360–361)

nosti. Razloček med bivanjem in bistvom, ki se tako izoblikuje, pogosto privzame obliko razločka med resničnostjo in sanjami ali slutnjami, ki so mesto globljuje pomena (nav. d.: 368–369).

Dialogi v žaloigri so prepleteni z maksimami (*Lebr- und Denkprüche*), ki imajo po Benjaminu podobno funkcijo kot emblematski napisi. Baročna tendenca razkosavanja jezika intenzivira in transformira pomen. Benjamin meni celo, da je ta postopek fragmentarizacije razlog, da so se ravno v tistem času pojavile velike začetnice pri pisanju nemških samostalnikov. Besede, ločene od svojega konteksta, so tako dobile »dostojanstvo, enako bogovom, rekam, vrlinam in podobnim naravnim oblikam, ki se spajajo v alegoričnem« (nav. d.: 382). Drama lahko namreč le z alegoričnim načinom udejanj zgodovinsko razsežnost svojega časa in z njo povezane paradokse, ki so v jedru žaloigre, zakaj le kolikor je pristop estetski, mora paradoksijska imeti zadnjo besedo: »Kritično lahko sprosti alegorično mejno obliko žaloigre samo iz višjih območij teološkega, znotraj čistega estetskega motrenja mora ohraniti zadnjo besedo paradoksijska.«¹²⁶ Ob tej Benjaminovi izjavi se vsekakor velja ustaviti, saj tako z vidika pričujočega razmišljanja kakor z vidika branja razprave o žaloigri odpira zanimivo vprašanje, ali je Benjaminov odnos do literature dejansko in povsem tako »alegorično« naravnano, kot nam dopoveduje sam. Zdi se, da ni tako, kolikor paradoksijsko razumemo v smislu samonanašalnosti, se pravi potrjevanja in hkrati izključevanja. Isto misel bi namreč, če jo natančno premotrimo, zlahka pripisali vsakemu pravovernemu pripadniku novega kritišтва. In nemara celo Murrayu Kriegerju, teoretiku, čigar polemika z de Manom je bila predstavljena zgoraj, kjer se je na podlagi analize *Ode slavcu* pokazalo, da je paradoks v smislu samonanašanja nekaj drugega kot aporija, ki sporoča logično inkompatibilnost. Sklepati je torej mogoče, da zgornja izjava kaže na sled preostanka simbolične estetske naravnosti, tiste, ki jo sam Benjamin v razpravi o alegoriji vseskozi spodbija.

Še več, Benjaminova izjava se dotakne tudi problema zgodovine, natančneje, *Geschichtstheologie*, ki jo avtor evocira v enem poznejših spisov, kjer razmišlja o prihodnosti filozofije in razločuje med tremi ravnmi zgodovine, natančneje, tremi pogledi na zgodovinski proces (teološkim, svetovnim in naravnim). Glede na to razvrstitev vidi teološko zgodovino kot nedvoumno, kavzalno in koherentno naravno zgodovino, torej kot zgodovino stvarjenja, svetovno zgodovino pa kot razodetje (Benjamin 1991b: 683). Toda samo z gledišča teološke zgodovine je

¹²⁶ »Denn kritisch kann die allegorische Grenzform des Trauerspiels einzig vom höheren Bereiche aus, dem theologischen, sich lösen, während innerhalb einer reinen ästhetischen Betrachtung Paradoxie das letzte Wort behalten muss.« (Benjamin 1991c: 390)

možen uvid v razmerja, ki se oblikujejo med človekom, Bogom in naravo. Samo s tega vidika poenotenja postaneta ostala dva vidika razumljiva in povedna (prim. Kasten 2001: 178). Toda iz konteksta je razvidno, da gre v bistvu za tri različne poglede na isto stvar.¹²⁷

Z vidika literarne kritike in zgodovine je mogoče reči, da je bila obsedenost žaligre s krutostjo, mukami in mučeništvom najtrši oreh. Benjamin vidi vzrok za to v izraziti antiorganicistični naravnosti baročne estetike, ki predpostavlja, da lahko šele fragmentarizacija neke celote proizvede določene pomenske učinke. Nazoren primer tega je prizor iz Gryphiusove *Catharine*, ko njeno glavo pokažejo rojakom kot dokaz šahove prevare. Po Benjaminu je človek v skladu z naravnostjo 17. stoletja emblem v najboljšem pomenu besede, višji alegorični pomen pa dobi samo kot truplo, to je kot emblem prehodnosti oziroma minljivosti (Benjamin 1991c: 391). Ta misel neposredno evocira srednjeveški krščanski pogled, ki mu Benjamin pripisuje »zgodovinsko nujnost alegoričnega pogleda«. Ugotavlja celo, da v baroku ni alegorične podobe, ki ji ne bi mogli najti para v srednjeveškem svetu (nav. d.: 395).

Če skušamo zdaj poudariti tisto, kar se zdi v *Ursprung* najpomembnejše za naše nadaljnje razpravljanje, se moramo vrniti k alegoriji, ki je ključni koncept Benjaminove estetike oziroma antiestetike. Z njim mu je uspelo zamajati veličastno zgradbo romantične, postromantične in deloma celo modernistične poetike. To je storil na čisto svojstven način: ob opazovanju alegoričnih tekstnih strategij, porajajočih se v okviru posebnega žanra, to je nemške baročne žaligre, je dogradil svojo filozofijo jezika in hkrati izoblikoval lastno razumevanje zgodovine, ki jo je na ozadju »baročnega obrata k naravoslovju« ugleдал kot nenehno propadanje in razkroj oziroma kot razpuščanje v okolje na način razvalin; od tod tudi žalost in melanholija. Prav tematizacije žalosti in melanholije so razlog, da so v alegoričnem diskurzu zaznavne tako zgodovinske kot nadzgodovinske silnice. Zlasti prek slednjih se alegorija razbira kot raziskovanje skrivnosti ali kot želja po vednosti. Ta pa je v središču Finemanove teorije alegorije.

¹²⁷ Bistveno pri tem je, da tu še zmeraj deluje določen poenotujoč pogled na zgodovino, ki se mu je Benjamin pozneje, v tezah *O pojmu zgodovine (Über den Begriff der Geschichte)* – in sicer v besedilu, kjer svoje videnje zgodovine razloži skozi interpretacijo slike Paula Kleeja *Angelus Novus* –, zares odpovedal, saj je izoblikoval dva povsem izključujoča se pogleda na zgodovino.

Alegorija po Finemanu

*Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis.*

J. W. Goethe

Izhodišče teorije alegorije, ki jo je Fineman zaokroženo ekspliciral v obsežni razpravi *The Structure of Allegorical desire* (Struktura alegorične želje, 1981), je podobno kot pri de Manu in v nekem smislu tudi pri Benjaminu pojem temeljne izgube ali manka. Toda njegova razlaga delovanja alegorije je diametralno nasprotna de Manovi. De Man namreč označuje alegorijo kot retoriko odpovedi,¹²⁸ Finemanov ključni pojem pa je želja, in sicer želja po interpretaciji. Ta je povezana s hrepenenjem oziroma tematizacijo hrepenenja v literarnem besedilu. Glede na to funkcionira kot tema in hkrati kot strukturno načelo. Tako Fineman literarno alegorijo poveže po eni strani s kritiško interpretacijo nasploh, po drugi pa s psihoanalizo (Fineman 1981: 27). Kar se v kritiški interpretaciji manifestira kot hermenevtični krog, ki ga je zarisala želja po vednosti, se v alegoriji kot tekstni strategiji pogosto pojavi kot znotrajtekstni komentar. Podobno kot sleherna interpretacija skuša alegorija proizvesti svoja navodila, kako jo brati. Primeri, ki jih Fineman v zvezi s tem omenja, so uvodne, emblematične stance k vsakemu od spevov v Spenserjevi *Faerie Queene* (1590), dodatki k njegovemu *Shepheards Calender* (Pastirjev koledar, 1579) in Eliotove opombe k *The Waste Land* (*Pusta dežela*, 1922).

Tesno zvezo med alegorijo in kritištvom je po Finemanu mogoče razbrati tudi iz zgodovine alegoreze oziroma alegorične interpretacije. Alegoreza namreč izhaja iz občutka manka, kot je bilo omenjeno v prvem poglavju. Njen namen pa je ideološka rehabilitacija:

Zdi se, da je alegorija prav način, ki zapolnjuje razdaljo ali premošča razkorak med sedanostjo in izginjajočo preteklostjo, ki bi bila brez interpretacije za zmeraj izgubljena in nedostopna kot na primer psevdohieroglifi iz Horapolla, katerih magična, hermetična pisava se je razvila ravno v trenutku, ko so pravi hieroglifi postali neberljivi. (Fineman 1981: 29)

Z razvojem krščanske eksegeze se je alegorična interpretacija standardizirala. Izoblikovala se je alegorična kozmologija, ki je postala osnova srednjeveške kritiške teorije. Krščanska kozmologija razume ustvarjeni svet in njegovo zgodovino kot interaktivne prvine božje previdnosti. Drugače rečeno, utemeljena je v interak-

¹²⁸ Gl. 1. del tega poglavja.

ciji prostorske in časovne razsežnosti. Fineman pokaže na formalno podobnost med zasnovno kozmosa in klasično retorično definicijo alegorije kot zaporedja metafor, kjer je metaforo mogoče razumeti kot prostorsko projekcijo, podaljšano v času. Metafora predstavlja prvotni »dvosmiselni vpogled v figurativno razsežnost jezika« (Fineman 1981: 30). Tu si Fineman pomaga z Aristotelom, ki je v zvezi s pesniško metaforo opozarjal na zmožnosti zaznavanja podobnosti v razlikah. Brž ko je metaforična projekcija aktualizirana v času, se vsaka od njenih časovnih podaljšav nanaša nazaj na prvotno metaforično substitucijo in tako utrjuje strukturo. Fineman to razloži tako, da nekoliko po svoje interpretira slovito Jakobsonovo opredelitev šestih jezikovnih funkcij.

Jakobson je namreč poetiko razumel kot integralni del lingvistike: »Pesniška funkcija projicira načelo ekvivalence z osi selekcije na os kombinacije.« (Jakobson 1987: 160) Fineman pa glede na to opredeli alegorijo kot »poetično projekcijo metaforične osi na metonimično os, kjer je metafora pojmovana kot sinhroni sistem razlik, ki konstituira red jezika (*langue*), metonimija pa kot diahrono načelo kombinacije in stika, prek česar se struktura aktualizira v času in govoru (*parole*).« (Fineman 1981: 31)

Alegorija se torej začne s strukturo, se misli skozi, ne glede na to, ali so njene literarne realizacije usmerjene navpično ali vodoravno, se pravi, ne glede na to, ali so metaforične ali metonimične. Na vsakem koraku svojega razvoja selekcioniira svoje označevalne elemente iz sistema binarnih opozicij, ki jih preskrbi, kot bi dejal Jakobson, metaforični kod, se pravi struktura. Alegorija tedaj neogibno utrjuje strukturo, ne glede na to, kako manipulira elemente same. Po Jakobsonu gre namreč vselej za projekcijo metaforične osi na metonimično os, ne pa narobe.

Alegorija je po Finemanu poseben primer literarnega diskurza zato, ker tako močno poudarja svojo strukturiranost. To je nadvse pomembno, saj odtod izhaja tudi temeljno protislovje, povezano z alegorijo. Strukturiranost, o kateri govori Fineman, je namreč takšne vrste, da ne implicira nikakršne referencialne razsežnosti, kar pomeni – če nadaljujemo razmislek v Finemanovi smeri in njegovo misel še nekoliko zaostriamo –, da je tu na delu izrazita avtoreferencialnost strukture in potemtakem tudi avtoreferencialnost znaka. Zato se ob tem samo po sebi postavi vprašanje, kaj se zgodi s temeljno razsežnostjo alegorije, ki jo nakazuje predpona *allos* in kaže na drugi, drugačen govor. Fineman si tega vprašanja sicer ne zastavi, a ga morda zasluti, saj ravno tu opozori na razhajanja med Jakobsonovim in de Saussurovim pojmovanjem znaka.

De Saussure je ugotovil, da je razmerje med označevalcem in označencem v jezikovnem znaku arbitrarno, Jakobson pa pravi, da je pri poetičnem znaku to razmerje vselej motivirano. Označevalni elementi ne vzpostavljajo razmerij le na vsaki od ravni znotraj literarne strukture – fonološki, semantični, sintaktični in tematski –, temveč stopajo v razmerja tudi z elementi na drugih ravneh in s strukturo kot celoto. Ravnji podpirajo druga drugo, rezultat pa je prepričljivo strukturiran poetični učinek. Tako pojmovana alegorija je za strukturalizem jezikovna figura *par excellence*. Nobena druga se namreč ne prilega mreži sintagmatske diahronije in diahrona sintagmatike tako tesno, kar pomeni, da nobena druga figura ne ponazarja definicije jezikovne strukture, ki jo je razvil Jakobson na podlagi de Saussura in ruskih formalistov, tako neposredno.

Omenjeni stuktorni učinek alegorije je verjetno razlog, da Angus Fletcher, avtor ene najizčrpnjših in najboljšežnejših monografij o alegoriji (*Allegory as a Symbolic Mode*, 1964), ritem alegorije povezuje z obsesionalno nevrozo. Alegorijo tedaj razlaga v psihoanalitskem duhu in se osredinja bolj na formalni kot na tematski vidik figure, ki izhaja neposredno iz strukture, ki oblikuje ali usmerja njeno ritmično gibanje – ritmično zato, ker gre za ponavljanje.

Dejansko ta nenehno se ponavljajoča želja po interpretaciji kar kliče po analogiji s prisilno nevrozo, in sicer v smislu, kot ga je opredelil Freud v *Totemu in tabuju* (*Totem und Tabu*, 1912–1913), kjer je povezal obsesijo in religiozne obrede, paranojo in filozofijo ter histerijo in mimetično umetnost. V slednji, ki Fletcherja najbolj zanima, gre za to, da se pokaže podobnost med mimetično dejavnostjo, lastno umetniškemu ustvarjanju, in histerijo. Histerik pokaže svoje strahove in želje, a to stori z določeno mimetično gesto. Ker pa vemo, da ni vsa umetnost mimetična, se tu pojavi vprašanje, kakšno analogijo potegniti z nemimetično umetnostjo, na primer tedaj, ko je na delu alegorija. Teoretska psihoanaliza zatrjuje, da imajo miti svoje korelate v sanjah, in sicer prek premestitev, kondenzacij, negacij itn. Pravi sanjski simboli so po Freudu v mitoloških slovarjih, vprašanje pa je, kaj to pomeni za alegorijo. Fletcher domneva, da je ustreznik alegorije prisilni sindrom, ki pa – to kaže poudariti – ne zadeva avtorjev kot ljudi, ampak vpliva na literarne proizvode, ki so alegorični. Prisilno nevrozo vselej določa visoka stopnja ambivalentnosti. Ta se manifestira kot notranji konflikt, ki ga alegorija tematizira. Povezava med prisilnim sindromom in alegorijo je torej nesporna. Vendar takšna primerjava napotuje alegorijo kot način komunikacije na prvinsko obnašanje, ki je zaznavno v osnovni strukturi prisilnega obreda. Ko gre za besede, lahko tako v alegoričnem izražanju kot pri prisilnem sindromu

naletimo na izraze, ki pomenijo natanko nasprotje svojega slovarskega pomena ali pa sploh nekaj povsem drugega. To vpeljuje paradoks in ironijo v jedro alegorije (prim. Fletcher 1964: 34).

A če struktura izprazni alegorične teme, ki jih upravlja, in če posamezni označevalci alegoričnega znaka postanejo vehikli širše strukture zgodbe, ki jo nosijo, a v njej ne sodelujejo, so hkrati vidno potisnjeni v ospredje prav prek tiste strukturiranosti, ki jim postane imanentna. Nazoren primer je rima. Tu ekvivalenca dejansko upravlja s sintakso, zato slišimo bolj zvok zvoka kot pomen pomena.

Fineman na podlagi Jakobsonove sheme pokaže, kako se v primeru rime pesniški smisel spremeni v pesniško čutnost, ko označevalec nekako požre označenca. V tem smislu je alegorija čista poetska funkcija, ki se kaže kot zrcalna (*reflexive*) poetičnost, kot sporočilo zaradi sporočila. In tu nastopi protislovje. Alegorija, ki tradicionalno velja za najbolj didaktično pesniško figuro, se nenadoma razodene kot najbolj izpraznjena in konkretna. Na eni strani imamo torej strukturo diferencialnih opozicij, abstrahiranih iz njenih konstitutivnih enot, na drugi strani pa označevalce, ki ne označujejo ničesar razen sebe. Tu se kaže vprašati, kako je s tematičnostjo pri alegoriji (Fineman 1981: 34).

Fineman meni, da je to le navidezno protislovje. Pomembno je, pravi, da se pri sleherni strukturi, tako kot pri alegoriji, vzpostavljajo pomenske povezave med metaforičnim in metonimičnim polom. Pri tem se sklicuje na Jakobsona, ki je ugotovil, da struktura pesniških zvokov funkcionira glede na strukturo pesniških označencev podobno kot Peirceov indic.¹²⁹ Ko namreč ti kažejo nase, usmerjajo pozornost tudi prek sebe, k strukturi svojih označencev, vsi skupaj pa napotujejo na strukturo jezika. Toda ta koncepcija harmonične, leibnizovske strukture ima, kot je nakazal že sam Jakobson, daljnosežne posledice za osnovna načela lingvistične poetike: v pesniški strukturi, kjer se vsi označevalni elementi nanašajo drug na drugega, obenem pa tudi nase, nastane dvoumje. Vsak znak v sekvenci je metaforično obremenjen, »vsak označevalec je metafora in hkrati metonimija« (Fineman 1981: 35). Jakobson (1989: 177), sklicujoč se na Potebnja, raziskovalca ljudskega gradiva, to ponazori s primerom dekleta in vrbe: »vrba, pod katero gre dekle, hkrati nastopa kot njena podoba; drevo in dekle sta hkrati navzoča v istem besednem simulakru vrbe«. Tako dobimo metonimično meta-

¹²⁹ Indic je poleg ikone in simbola ena od treh razsežnosti znaka po Peirceu. Označuje prek razmerja kontigvitete s tistim, na kar se nanaša. Tako je denimo določen simptom indic določene bolezni.

foro in metaforično metonimijo, rezultat pa je, ugotavlja Fineman, ki se tudi tu sklicuje na Jakobsona, alegorija:

Podobnost, ki nadvladuje bližino, daje poeziji njeno vseprežemajoče simbolično, vsestransko, polisemantično bistvo, ki ga tako lepo nakazujejo Goethejeve besede »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« (»Vse minljivo je zgolj podobnost«). Z bolj tehničnimi besedami: vse sekventno je prispodoba. V poeziji, kjer se podobnost nalaga na bližino in se s tem vpeljuje vanjo, je vsaka metonomija malce metaforična in vsaka metafora ima metonimični nadih. (Jakobson 1989: 177)¹³⁰

Alegorija, sklepa Fineman, torej deluje na opisani način, vprašanje pa je, opozarja, kako tu deluje temeljna strukturalistična postavka. Kaj za metonimijo pomeni, da je nekoliko metaforična, in kaj za metaforo, da je nekoliko metonimična? Paradoks strukturalizma je torej v tem, da sta metafora in metonimija že od nekdaj implicirani druga v drugi. Temeljna razlika med njima se potemtakem izniči zaradi hierarhiziranega, strukturiranega, simboličnega in alegoričnega pomena. Ali: kako se čas umesti v strukturo in kako se struktura umesti v čas? Kako se alegorija začne in kako se nadaljuje? Ali je to še zmeraj strukturalistična shema, se sprašuje Fineman. Kajti strukturalizem je diakritična znanost, utemeljena na absolutni razliki. Mešanje metafore in metonimije pa implicira razpad najbolj temeljne opozicije v strukturalistični poetiki. Kjerkoli se pojavi alegorična struktura, sta metafora in metonimija že vzajemno prepleteni. To misel lahko povemo tudi drugače: asociativna razmerja (paradigmatska, metaforična os) nenehno spodnašajo stična razmerja (sintagmatska, metonimična os).

Fineman ta problem ponazori s hipotetično strukturalistično analizo Chaucerjevih *Canterburyjskih zgodb* (*Canterbury Tales*, ok. 1387), besedila, ki naj bi bilo v vseh pogledih alegorično (Fineman 1981: 41).¹³¹ Prvi verzi Splošnega prologa (*General Prologue*) vsebujejo opis zaporedja mesecev in letnih časov, in sicer popolnoma v slogu srednjeveške alegorične konvencije. Ta se kaže v sklicevanju na kozmološki red, to je na božansko urejeno strukturo v nenehnem gibanju, ki predstavlja najgloblji ideološki temelj alegorije. S stališča literarne tradicije, na katero se Chaucer sklicuje, se zdi, da prolog tematizira spojitev časa in prostora. Tako prva dva verza Splošnega prologa govorita o prodiranju mokrega aprila v suhi marec:

¹³⁰ Zanimivo je, da denimo Francozi izraz *Gleichnis* prevajajo bodisi kot *podoba* bodisi kot *simbol* (prim. Peyre 1974: 34). V slovenskem prevodu Erike Vouk pa se verz glasi: »Kar je minljivo, / je le slepilo.« (Goethe 1999: II/534)

¹³¹ Opraviti imamo torej z alegorijo kot retorično figuro oziroma tekstno strategijo, z alegorijo kot žanrom in z alegorijo kot naravnostjo do sveta.

Whan that Aprille with his shoures soote
 The droghte of March hath perced to the roote[.]
 (Chaucer 1957: 17).¹³²

Pesnik pripovedovalec se tu sklicuje na delitev časa in značilnosti posameznih mesecev, ki jih s prodiranjem mokrega aprila v suhi marec predstavi sredi delovanja. Ta figura strukture v gibanju se ponovi v sedmem in osmem verzu, kjer preberemo, kako sonce potuje po svoji orbiti skozi časovno strukturo zodiaka. Fineman na podlagi svoje strukturalne analize opazi, da prva binarna opozicija (marec in april) sproži v pesnitvi niz sorodnih figurativnih opozicij: mokro in suho, zgoraj in spodaj, nebo in zemlja, moško in žensko, plodnost in jalovost itn. (Fineman 1981: 38). Vse te opozicije funkcionirajo v medsebojnih razmerjih, in sicer na način zrcalnih slik, s čimer utrjujejo metaforično-metonimično strukturo kot celoto. Če to hipotezo apliciramo na vse pripovedi, ki sestavljajo to Chaucerjevo delo, se postopoma izoblikuje sistem družbenih razlik med pripovedovalci posameznih zgodb v *Canterburyjskih zgodbah*, kar se po svoje manifestira tudi na ravni diskurzov teh pripovedovalcev. Poleg tega so te opozicije razberljive tudi na ravni teksta kot celote, na primer v načinu, kako se avtor pripovedovalec distancira od lastnega teksta, kar se zdi Finemanu najradikalnejše in hkrati najbolj nedvoumno ubesedeno na koncu *Canterburyjskih zgodb*, kjer Chaucer podvomi o svojem delu kot celoti.

Osrednje vprašanje, ki se mu Fineman posveti, pa je, kako lahko tako opisana poetična struktura proizvede poetični učinek. Kako strukturni učinek razloži željo, ki žene po eni strani romarja v Canterbury, po drugi pa bralca skozi pesniško pripoved? Z drugimi besedami, kako se struktura podaljša (*longed*) v čas? (Fineman 1981: 40)¹³³ Da bi odgovoril na to vprašanje, se Fineman spet zateče k Jakobsonovi lingvistiki, in sicer k njegovi teoriji fonemov, predstavljeni v razpravi *Phonemic Patterning* (Fonemsko vzorčenje). Tu Jakobson pojasnjuje strukturo pomenskih razlik med glasovi. Po Jakobsonu ta struktura zahteva vsaj dva para opozicijskih fonemov, kajti razlike med glasovi, to je med soglasniki in samoglasniki (na primer *pa*), dobijo pomen šele z uvedbo druge opozicije (na primer *ma*). To je tudi pogoj, da struktura sploh lahko začne funkcionirati. Uvedba drugega opozicijskega para (*ma*) implicira prevrednotenje prvega (*pa*), ki je bil poprej pomenski samo, kolikor je izražal čisto diakritičnost.

¹³² »V aprilu, ko blag dež prodre z višin
 skoz marčno sušo vse do korenin[.]«

(Chaucer 1974: 5).

¹³³ Na tem mestu je Fineman s pridom izkoristil možnost, ki jo ponuja angleški jezik, saj beseda *longed* implicira podaljšavo in hkrati hrepenenje oziroma željo.

Prvi opoziciji ali primarni izjavi (*pa*), se, kot opozarja Fineman, v resnici zgodi to, da jo prav v trenutku, ko se struktura udejanji, izbriše njen pomenotvorni nadomestek (*ma*). To prikritje binarne opozicije, ki konstituira izvir sistema, Fineman označi kot primarni očetomor (izraz je v tem kontekstu še posebej primeren zato, ker je *pa* praviloma prvi zlog, ki ga otroci osvojijo) in domneva, da sleherna struktura izvira iz podobnega umora, to je iz neogibnega nasilnega dejanja, brez katerega ne bi noben sistem deloval. Klasičen primer je seveda najti pri Freudu, ki v delu *Totem in tabu* izvir človeške družbe izrecno poistoveti z očetomorom oziroma z umorom primarnega prednika, čigar duh živi »kot spomin na krivdo, odgovorno za strukturo družbe« (Fineman 1981: 44).

Sedaj je možno odgovoriti na vprašanje, kako poetična projekcija metaforične osi na metonimično os poraja alegorično željo, in razkriti specifično naravo te želje. Literarni tekst je kakor vsaka druga struktura ukoreninjen v telesu svojega primarnega očeta. Kakor hitro začne sistem funkcionirati, se aktivira nostalgično hrepenenje za tem izgubljenim izvirom. Prava alegorična dinamika je nenehno iskanje označevalca, ki bi zacelil prelom v izviru, prelom, ki nastane v trenutku, ko se struktura aktualizira v času in se tako loči od svojega lastnega začetka. Z vsako novo metaforo se tekst nekoliko oddalji od svojega izvira, kar pomeni, da nenehno obnavlja svojo željo. V *Canterburyjskih zgodbah* je to hrepenenje tematizirano kot potovanje v sveto mesto, kjer se nahaja relikvija svetnika mučenika.

Prav nestabilnost alegorične želje utegne biti razlog, da se tako številna besedila, ki jih označujemo kot alegorična, zdijo nedokončana (značilen primer so Kafkovi romani). V nasprotju z drugimi besedili ima literarni tekst, zlasti alegorični, možnost, da tematizira svojo izgubo s povedno tišino in si s tem zagotovi neskončno podaljšanje svojega hrepenenja.

Glede na povedano je mogoče reči, da gre pri Finemanovem pojmovanju alegorije za dialektično razmerje dveh različnih izkušenj. Na eni strani je hermenevtična želja, na drugi pa zavest o nenadomestljivi izgubi ali manku. Na eni strani je alegorija pojmovana kot tekstna strategija, ki poudarja in utrjuje strukturiranost strukture, na drugi pa zaradi nestabilnosti, ki je inherentna izkušanju želje, rahlja zaprtost strukture in jo odpira v smeri fragmenta.

Alegorija po Owensu – vprašanje fragmentarnosti

... *tout pour moi devient allégorie*

Charles Baudelaire

Craig Owens (1950–1990) je bil kot umetnostni kritik eden prvih avtorjev, ki so spoznanja teorije in zgodovine alegorije povezali s postmodernistično teorijo in umetnostjo. To je najeksplicitneje storil v razpravi *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism* (Alegorični impulz: k teoriji postmodernizma), prvič objavljeni spomladi 1980 v reviji *October*. Tu je pokazal na zgodovinske okoliščine, ki so pripeljale do zavračanja alegorije v modernistični umetnosti, kritiki in teoriji. Svoje teze, povezane z alegorijo, utemeljuje predvsem v Benjaminovi teoriji, ki jo jemlje celo za izhodišče.

Prikaz Owensovih spoznanj se zdi na tem mestu smiselno ne le zato, ker je precej vplival na sočasno umetnostno kritiko, ampak predvsem zato, ker je njegov pristop izrazito interdisciplinaren. Owens je namreč prepričan, da je alegorično delo sintetično in transgresivno:

Ta zmešnjava žanrov, ki jo je anticipiral Duchamp, se danes na novo pojavlja v hibridizaciji, eklektičnih delih, ki očitno povezujejo poprej ločene umetniške medije. Prisivjanje, začasnost, kontekstualnost, akumulacija, diskurzivnost, hibridizacija – vse te različne strategije večino sodobne umetnosti ločujejo od njene modernistične predhodnice. Poleg tega ustvarjajo celoto, če jih pogledamo v razmerju do alegorije, in nakazujejo, da postmodernistično umetnost morda določa en sam, koherenten impulz, ki ga kritika ne bo mogla razumeti, dokler bo v alegoriji videla estetsko zablodo. (Owens 1980: 75)

Sam vidi alegorijo na več načinov, in sicer kot odnos, postopek, zaznavanje in naravnost do sveta, temeljna pa se mu zdi njena zmožnost, da »iz pozabe reši to, čemur grozi, da bo izginilo« (Owens 1980: 76). Se pravi, Owens je prav na podlagi Benjaminovih in de Manovih uvidov spoznal, da je alegorija od nekdaj delovala v nekakšni praznini med sedanostjo in preteklostjo, ki bi brez alegorične interpretacije lahko ostala za zmeraj nedostopna.

Z vidika pričujočega razmišljanja je najpomembnejša tista Owensova ugotovitev, po kateri si alegorik podob ne izmišlja, pač pa si jih prisvaja. Te podobe potem v njegovem delu postanejo nekaj drugega (*allos*). Potemtakem podobe pri tem ne ohranijo prvotnega pomena. Ta se je izgubil ali prikril, zato umetnik podobi doda

drug pomen, ki se naloži na prejšnjega, pogosto pa tega nadomesti ali spodrine. V tem vidi Owens razlog za obsodbo alegorije v nekaterih preteklih obdobjih pa tudi razlog za to, da sta Baudelaire in Benjamin alegorično naravnost primerjala z melanholičnim pogledom. Alegorične podobe namreč ponujajo in hkrati odmikajo izpolnitev obljube pomenjanja, spodbujajo in hkrati zatirajo gledalčevo ali bralčevo željo, da bi se ves pomen podobe nemudoma pojasnil. Posledica tega je, da so podobe videti nepopolne, fragmentarne, da so kot znaki, ki jih je treba dešifrirati. Alegorični znak torej po Owensu teži k fragmentarizaciji, kar se ujema s slovito, že omenjeno Benjaminovo primerjavo alegorije z razvalinami; te so osrednja podoba, okoli katere se suče alegorični način videnja stvari, in hkrati podoba, ki alegorijo, kot zatrjuje Owens, povezuje s sodobno umetnostjo.

Poleg podvajanja in prisvajanja podob ter težnje k fragmentarizaciji pa Owens, bržkone tudi pod Finemanovim vplivom, opaža še tretjo temeljno lastnost alegorije, njeno svojevrstno inkonkluzivnost oziroma zmožnost, da se nadaljuje v neskončnost. Značilna alegorična dela tedaj niso grajena na osnovi organicističnega modela, kar je razlog, da so mnoge alegorije, denimo Kafkova romana *Grad* in *Proces*, dejansko nedokončane. Metaforiziranje metonimije in metonimiziranje metafore, o čemer govori Fineman, je tudi po Owensu ena osnovnih strategij alegorije: »Skoznjo se namreč simbolična strategija razodeva kot to, kar v resnici je – retorična manipulacija metafore, ki skuša programirati reakcijo.« (Owens 1980: 73)

Zgodovinsko gledano, pravi Owens, so bila alegorična dela marsikdaj neustrezno dojeta. To nerazumevanje je mogoče v literarni zgodovini opaziti že pri Poejevem zavračanju Hawthorna, češ da s svojim alegoriziranjem pravzaprav moralizira. V slikarstvu se zgrešen odnos do alegorije kaže v razglašanju Maneta za začetnika modernizma, medtem ko je bil dejanski začetnik alegorik Courbet, čigar alegorij v njegovem času niso razumeli. Slikar je bil namreč takrat bodisi alegorik bodisi realist, se pravi bodisi modernist bodisi historicist (Owens 1980: 68). To gledanje na Courbeta je bilo povsem v skladu z odnosom do alegorije v 19. stoletju. Tedaj so jo dojemali kot nekaj historicističnega. Posebno, drugačno mesto v tem odnosu, opozarja Owens, zavzema Baudelaire, ki se je vseskozi zavedal pomembnosti alegoričnega izraza, saj ga je pogosto uporabljal v svoji pesniški praksi, a tudi v svojih kritičnih spisih, na primer v *Salonib*. Temu v prid govori tudi dejstvo, da so ga tako zelo privlačile Meyronove gravure Pariza, kjer se po njegovem antično in moderno prekrivata. Baudelairovo delo, pravi Owens – in tu je spet viden neposreden Benjaminov vpliv –, je treba brati alegorično, se pravi, v njegovih tekstih

je treba zaznavati razdvojevalno načelo, ki je praviloma konstitutivno za alegorijo. Prav to omogoča – na tem mestu se Owens sklicuje na Finemana – alegoriji, da se pojavlja tako v verzu kot v prozi in da je zmožna najobjektivnejši naturalizem spremeniti v najsubjektivnejši ekspresionizem, najbolj neomajen naturalizem pa v najbolj nadrealistično ornamentalen barok (Owens 1980: 69; prim. Fineman 1981: 51). To pa pomeni, da je alegorija tekstna strategija, ki zmore ne samo rahljati strukturo umetniškega dela in jo odpirati v smeri fragmenta, pač pa lahko postavi v novo luč stilno in žanrsko umestitev že kanoniziranega umetniškega dela.

Žanrska problematika in vprašanje fragmenta

Krst pri Savici in Božanska komedija

Ein bedeutendes Werk – entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides.

Walter Benjamin

Motto tega poglavja naj bi bil predvsem poklon velikima mojstrovinama, *Božanski komediji* in *Krstu pri Savici*. Obenem se neposredno navezuje na antiesencialistično razumevanje žanrske problematike, značilno za poststrukturalizem, ki mu je Benjamin s svojim izrazito kontekstualistično naravnanim recepcijskim stališčem tudi v tem pogledu tlakoval pot.

Žanr ni osamljen, enkrat za vselej zakoličen pojav. Njegova istovetnost se spreminja »glede na vsakokratne družbene, kulturne, kognitivne ali ideološke perspektive opazovalcev in kontingenčne vloge, ki so mu pripisane v dani kulturi« (Juvan 2006: 154). Zato žanra ne kaže iskati »niti v tekstu niti v abstraktni definiciji, pač pa v diskurzu, ki literarni tekst povezuje s teorijo«, kot se je na podlagi Jamesonove dialektične teorije žanra in ob sklicevanju na Gérarda Genetta jedrnato izrazila Deborah Madsen (1994: 18).¹³⁴ V vsakem literarnozgodovinskem obdobju se namreč v določeni fazi pojavijo teksti, ki – včasih neodvisno od avtorjeve namere, še večkrat pa prav zavoljo nje – žanrske zakonitosti ignorirajo ali transformirajo.

Krst pri Savici in *Božanska komedija* sta nedvomno teksta, ki ju je mogoče razglasi za posledico takšne žanrske naravnosti. Oba avtorja se tudi izrecno sklicujeta na žanrskost svojih del: Dante v pismu, naslovljenem na Cangrandeja della

¹³⁴ Žanri so, zatrjuje Deborah Madsen, sklicujoč se na Gérarda Genetta, literarne ali estetske kategorije, ki pripadajo lingvistiki, natančneje, literarni antropologiji jezikovnega izraza (Madsen 1994). Vendar se zdi, da bi bilo ravno v primeru, ko gre za povezavo med tekstom in teorijo, ustrežnejše kot o diskurzu govoriti o interdiskurzu oziroma interdiskurzih, kot sta koncept formulirala Jürgen Link in Ursula Link-Heer, pojasnjuje pa ga Alenka Koron v študiji o teorijah diskurza: »Prav interdiskurzivni elementi, analogije, metafore, simboli, miti in kolektivni simboli do določene mere povezujejo številne specialne diskurze.« (Koron 2005: 1/120)

Scala, Prešeren pa že v samem podnaslovu svoje pesnitve, v pismu prijatelju Čelakovskemu, a tudi v uvodnem sonetu, ki ga je treba brati kot integralni del pesnitve. Glede na to se zdi za izhodišče primerjalne obravnave smiselno izbrati prav genološko problematiko obeh pesnitev, se najprej osrediniti na Prešernovo pesnitev in potem tudi s tega vidika osvetliti pojav alegoričnih in simboličnih strategij v njej.

A za začetek velja omeniti nekaj temeljnih razlogov, da ob *Krstu* evociramo ravno Dantejevo *Božansko komedijo* in ne kakšnega drugega teksta, na primer Tassovega ali Vergilovega, katerih vplive je v njem prav tako zaznati. Četudi sta teksta nastala v tako različnih krajih in časih, sta vsak v svojem narodnem okolju odigrala zelo podobni vlogi, saj sta odločilno vplivala na oblikovanje in razvoj ljudskega jezika. Dante je italijansko ljudsko govorico povzdignil na raven knjižnega jezika in obenem obogatil njene druge jezikovne plasti. Svoj podvig je izčrpno pojasnil v delu *De vulgari eloquentia* (O ljudskem jeziku, 1304–1308), napisanem v latinščini in potemtakem namenjenem tedanjim izobražencem. V njem Dante obširno podaja razloge za umetniško ustvarjanje v ljudskem jeziku (*in lingua volgare*). Glede Prešernovega opusa prav tako že dolgo velja, da je odigral odločilno vlogo pri oblikovanju in razvoju slovenskega jezika. Zato je razumljivo, da pesnika v svojih kulturah uživata zelo podoben sloves.

Toda če preusmerimo pozornost na žanrsko problematiko, pade v oči predvsem to, da imamo v obeh primerih opraviti z literarnovrstnim hibridom, z lirsko-epsko-dramsko sinkretično zgradbo, oblikovano po strogih pravilih klasične estetike, kjer ima pomembno vlogo tudi simbolika števil. Dantejeva pesnitev je v tem pogledu povsem zaokrožena celota, sestavljena iz treh kantik (*cantiche*) – *Pekla*, *Vic* in *Raja* –, od katerih se vsaka deli na 33 spevov (*canti*), tako da jih je skupaj sto, če štejemo še uvodni spev, medtem ko je osnovna kitica tercina. Ti spevi štejejo 14.233 italijanskih enajstercev, organiziranih v tercine (Capuder 2005: 264). V Prešernovi pesnitvi, ki ima tri dele – uvodni sonet, Uvod in Krst – in 517 verzov, kjer imata tercina in stanca osrednjo vlogo, pa je najzgovornejše število sedem.¹³⁵ Najpomembnejša skupna poteza obeh besedil je očitno posledica nasprotja med njuno skrajno strukturiranostjo na strogo formalni ravni in sinkretičnostjo na vsebinsko-formalni in širši kontekstualni ravni (odnos med besedilom, bralcem in avtorjem). To nasprotje je namreč v obeh primerih odvisno od razmerja med simbolom in alegorijo. Izkazalo se bo, da ima alegorija *in factis* kot tekstna strategija in diskurzivna dinamika pri tem odločilno vlogo.

¹³⁵ Več o tem je mogoče izvedeti pri Žigonu, Puntarju, Paternuju in še kom. Najzgovornejši v tem pogledu pa je članek Vlada Nartnika, ki simboliko števil v *Krstu* zanimivo opazuje v kontekstu razmerja z *Gazelami* in *Sonetnim vencem* (Nartnik 1988).

A opozoriti kaže, da smiselnost primerjave pogojuje in hkrati relativizira predvsem razlika v obsegu obeh pesnitev, ki je tolikšna, da onemogoča konsistentno primerjalno branje, saj je obseg vselej posledica predmeta in načina prikazovanja. Dante je napisal alegorično verzno pripoved, v kateri je nakopičena in predelana skoraj vsa dotedanja modrost, antična in srednjeveška, vednost o tostranstvu in onstranstvu; pri Prešernu pa gre za izsek zgodovinskega dogajanja na Slovenskem. *Krst* sicer upoveduje dogodka, ki so ključni, a vendarle zamejeni z določenim časom in prostorom (pokristjanjevanje Slovanov v 7. in 8. stoletju). Zato je razumljivo, da je primerjava med tema literarnovrstnima hibridoma možna samo na fragmentarni osnovi in obenem samo na način *fragmenta*.

Na žanrsko opredelitev *Krsta pri Savici* je prvi pomislil avtor sam, saj se mu je zdelo potrebno, da žanrsko označi svoje besedilo, in sicer kot »povest v verzih« ali »poetische Erzählung«. Ta gesta je bila v duhu tedanjega časa, zlasti če se spomnimo denimo na Byronove *verse tales*, čeprav je treba opozoriti, da *Krsta* ni mogoče genološko poistovetiti z njimi (Kos 2002: 6). Prešeren s svojim podnaslovom pravzaprav ni povedal nič določnega, saj je »povest« tedaj označevala dosti širši pojem, kot ga pod to oznako razumemo danes.¹³⁶ »Pomenila je samo zelo na splošno vsako pripovedno besedilo srednjega in daljšega obsega, napisano v verzih ali prozi; bila je torej zbirni pojem za vsa pripovedna besedila, tako za epske pesnitve kot za romane in novele.« (Kos 2002: 4) Mogoče je torej reči, da je pesnik s tem podnaslovom prej odprl razpravo o zvrstnosti svojega besedila, kot pa da bi ga natančno žanrsko opredelil. Nekaj podobnega je storil pozneje še enkrat, ko je v pismu Čelakovskemu (22. avgusta 1836) *Krst* označil kot »metrische Aufgabe« (nalogo iz metrike)¹³⁷ in s tem literarnim zgodovinarjem postavil nikoli izčrpano vprašanje o tem, ali je bila oznaka mišljena resno ali ne. Prešernova formulacija v pismu je pravzaprav zelo jasna, saj je več kot očitno, da je mišljena ironično, vendar ne v smislu ironije kot retorične figure, ki izjavlja eno in misli nasprotno, pač pa v smislu ironije kot tekstne strategije, ki učinkuje večpomensko in sočasno.

¹³⁶ »Povest je starejši izraz za ne preveč strogo določeno pripovedno vrsto ali zvrst, ki se bistveno ne razlikuje od romana pa tudi ne od dolge novele in je zato kot nadomestek za te zvrsti ali pa njihova manj dovršena in zahtevna različica. Razlike med povestjo, romanom in novelo so večidel zunanje: obseg povesti je praviloma manjši kot obseg romana in daljši kot v noveli« (Kos 2001a: 157).

¹³⁷ Tu si ne moremo kaj, da ne bi v dekonstrukcijski maniri opozorili na dejstvo, ki sta ga evocirala že Benjamin in za njim de Man, namreč da nemški samostalniki *Aufgabe* zajema dve semantični polji. Po eni strani pomeni nalogo in prizadevanje, po drugi pa neuspeh, opustitev, poraz in odpoved. S tem Prešernova oznaka pridobi še en pomenski, ironični odtonek (prim. Kernev Štrajn: 1997: 293).

Prešeren je torej svoje besedilo dejansko videl kot metrično nalogo, obenem pa je vedel, da gre za neprimerno več kot to. Ta *več* je avtor vsebinsko opredelil in utemeljil kot svojo »nalogo« v uvodnem sonetu *Matiju Čopu*. Toda ironične osti s tem nikakor ni odpravil; vnovič je prišla na dan že v samem podnaslovu pesnitve: povest v verzih. To poimenovanje je kajpada v nasprotju z opredelitvijo v uvodnem sonetu, kjer napoveduje »pesem milo«. Pesnik nas torej nagovarja, kot je opazil že Marko Juvan, naj besedilo beremo kot pesem milo oziroma elegijo, se pravi kot liriko, obenem pa kot povest v verzih, se pravi kot epiko oziroma kot pripoved. Tako nastane nekakšno protislovje, ki »poveča interpretacijski prostor besedila« (Juvan 1990: 104). Ta prostor je, žanrsko gledano, romantična pesnitev.

Besedna zveza »romantična pesnitev« sicer nima svojega stalnega mesta v terminološkem besednjaku genološke znanosti: ni niti »genološki predmet niti genološka oznaka, zato ne more igrati vloge kronске literarne vrste« (Tokarz 2000: 35). A zdi se, da je v evropskih književnostih nasploh (slovanskih, germanskih in romanskih) pa tudi v slovenski književnosti posebej dovolj primerov literarne prakse in teorije, ki utemeljujejo rabo tega izraza. Na Slovenskem bi kot čas dokončnega preboja pojma utegnil obveljati december 2000, ko je bil ob dvestoti obletnici rojstva Franceta Prešerna organiziran mednarodni simpozij *Romantična pesnitev* (ustrezne samostalnike so *poem*, *Gedicht*, *poème*).¹³⁸ Videti je, da opredelitev ustreza, zlasti če upoštevamo tudi dognanja drugih udeležencev simpozija, na primer Božene Tokarz, ki je v svojem prispevku primerjalno analizirala nekatera verzna besedila iz prve polovice 19. stoletja in razvidno poudarila njihove skupne lastnosti, zavoljo katerih jih je po njenem mnenju mogoče zajeti s skupno oznako *romantična pesnitev*, opredeliti pa kot vrstni hibrid, »v katerem se združujejo vse lastnosti romantične zavesti« (Tokarz 2002: 33). Te so fragmentarnost, multiperspektivnost, polifoničnost izjave, simultanost in dogajalna nerazvidnost, tehnika montaže podob, dogodkov in vrst ter zvrsti, prisotnost okvira, ki je v neskladju z vsebino dela, in intenzivna navzočnost mitologizirane zgodovine (nav. m.). Poljska teoretičarka nadalje sklepa, da je romantična pesnitev »literarnovrstni hibrid«, sestavljen iz notranje povezanosti nasprotij, kot so objektivizem in subjektivizem, preteklost in sodobnost ipd. Najpomembnejša za naše nadaljnje razmišljanje z vidika žanrske problematike pa je njena ugotovitev, da ta besedila učinkujejo tudi kot

¹³⁸ Več o genezi in utemeljitvi pojma gl. v uvodnem eseju *Panorama »romantične pesnitve«*. Marko Juvan, organizator simpozija, urednik zbornika in avtor uvodne razprave je ravno ob tej priložnosti romantično pesnitev opredelil kot »zbirni pojem«, ki »zajema žanre srednjega in daljšega verznega pripovedništva iz prve polovice 19. stoletja« (Juvan 2002b: XIX).

izraz pomanjkanja vere v možnost avtonomne, sklenjene literarne stvaritve. Ker nastaja iz protislovnosti, je popolno utelešenje romantičnega realizma, ki obstoj kontinuuma ne predvideva zaradi ponovitev, temveč zaradi neskončnega ustvarjalnega spominjanja. Zato se je v pesnitvi pojem celovitosti umaknil odprtosti, izraženi v poetiki fragmenta. (Nav. d.: 35)

Razlog za to avtorica vidi prav v dejstvu, da »fragmentarnost izhaja iz same strukture našega uma in najpopolneje odraža idejo neskončnosti« (nav. m.).¹³⁹

Z genološkega vidika sta o *Krstu* razmišljala tudi najvidnejša sodobna prešernoslovca Janko Kos in Boris Paternu. Slednji je *Krst* razglasil za »mejno, hibridno tvorbo«, saj »gre za poemo oz. 'povest v verzih' [...] ki že sama po sebi v obdobju evropske romantike pomeni destabilizacijo epa« (Paternu 1994: 21). Paternujeva ugotovitev torej ustreza okviru, ki ga je pojmu romantične pesnitve zarisala Božena Tokarz, glede evociranja mejnosti in hibridnosti pa se ujema tudi s Kosovim pogledom, ki Prešernovo pesnitev postavlja v vmesni prostor med ep in roman. »Uvod«, pravi Kos, »pripada genološko epu, *Krst* pa prehaja v roman« (Kos 2002: 8). Podobno Paternu pravi, da je »Prešeren izstopil iz območja prave epske strukture«, in dodaja, da »ni prispel v območje romana«, saj je izbral »drugo možnost izstopa, in sicer v strogo lirsko-epsko pesnitev« (Paternu 1994: 21). Kos v nasprotju s Paternujevo opredelitvijo meni, da je sam *Krst* mogoče razumeti kot »fragment ljubezenskega romana v zgodovinskotivni varianti«, in dodaja, da je Prešeren oba dela verzne povesti »oblikoval kot strnjeni, *kontinuirani* enoti, toda vsaka od njiju je samo *fragment* večje celote, ki je ostala neuresničena.« (Kos 2002: 11; podčrtala JKŠ) Teza je nastala na podlagi primerjave s Puškinovim *Jevgenijem Onjeginom*, deloma pa tudi po premisleku o značilnih romantičnih žanrih, kjer ima fragment posebej pomembno mesto, kar napeljuje na sklep, da gre pri *Krstu* za romantični fragment. Tisto, kar od modernizma naprej velja za literarni fragment, je kljub mnogim skupnim potezam z romantičnim fragmentom pojav drugačne vrste.¹⁴⁰ Toda če želimo ugotoviti, ali je *fragment* dejansko najustreznejša žanrska oznaka za *Krst*, si moramo najprej podrobneje ogledati, kaj vse se skriva za to oznako, kaj so splošne značilnosti literarnega fragmenta in zakaj je v sodobni literarni teoriji čedalje aktualnejši.¹⁴¹

¹³⁹ Pri teh opažanjih je viden vpliv kognitivne teorije.

¹⁴⁰ Več o tem gl. v Kernev Štrajn 2003 in 2006.

¹⁴¹ O tem pričajo različni simpoziji v zadnjih letih, organizirani na temo literarnega fragmenta, denimo *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours* (2004) in *L'Écriture fragmentaire: théories et pratiques* (2001).

Literarni fragment

Teorija modernega fragmenta se je oblikovala na podlagi sodobne literarne prakse, v kateri je fragment programsko navzoč že vsaj do Baudelaira;¹⁴² hkrati je v njej mogoče videti tudi eno od posledic dekonstrukcijske naravnosti v literarni vedi. Tako je fragment postal eden tistih dvoumnih načinov literarne prakse in njene interpretacije, ki ga lahko, če nekoliko parafraziramo Kristevo, imenujemo melanholično izkušanje simbolnih virov (prim. Kristeva 1989).¹⁴³

Melanholija se torej po eni strani navezuje na koncept alegorije, po drugi pa je v neposredni zvezi s fragmentom in »občutjem razvalin« (*sentiment des ruines*), starim in razširjenim toposom umetniškega izročila. To potrjujejo številni predromantični, romantični in postromantični avtorji (Chateaubriand, Nerval, Hugo, Lamartine, Wordsworth, Byron, Uhland, Chamisso idr.), ki so pri ubesedovanju melanholičnih razpoloženj gradili na dolgi motivno-tematski tradiciji imaginarija razvalin. Mednje zagotovo sodi tudi Simon Jenko z *Obrazom VII* (Juvan 2000: 160–186). Gre za občutje, ki ga je McFarland, eden od sodobnih teoretikov fragmenta, označil za »več kot resnost in manj kot žalost« (McFarland 1981: 16–17). Toda melanholije ne kaže enačiti s hrepenenjem, čeprav obe izvirata iz občutka manka in dojemanja stvarnosti kot necele in fragmentarizirane. Hrepenenje (*Sehnsucht*) je, kot vemo, najbolj tipično romantično izkustvo, Friedrich Schlegel ga označuje z besedno zvezo *Sehnsucht nach dem Unendlichen*, Schleiermacher pa z *Gefühl einer unbefriedigten Sehnsucht*. Hrepenenje je občutje, ki se poraja, ker subjekt pogrša popolnost, a predvideva, da ta obstaja nekje daleč, da je bržkone nedosegljiva, a da vendarle je; melanholija, ki se prav tako poraja iz občutka manka in nepopolnosti, pa ne predvideva nikakršne izpolnitve v daljnem času in kraju. Za melanholika torej ne obstaja goethejska »dežela, kjer cvetijo limonovci« (prim. McFarland 1981).¹⁴⁴

¹⁴² Med naj sodobnejše in najznačilnejše tovrstne primere sodijo fragmenti francoskega pisatelja Pascala Quignarda.

¹⁴³ J. Kristevo in prek nje francosko romantično literaturo evociram zato, da bi nakazala širšo smer pojmovanja melanholije, ki je, kot smo videli v prejšnjem poglavju, pomemben Benjaminov koncept. Občutje melanholije po Benjaminu nastopi tedaj, »ko pod pogledom melanholika življenje odteče iz predmetov«, to, kar ostane, pa je izpraznjena, izrazito baročna alegorična podoba.

¹⁴⁴ Obenem je melanholija občutje, ki bi ga bilo mogoče pripisati tudi samemu Prešernu kot pesniku in zgodovinski osebi. Sodeč po dejstvih iz njegove biografije, ga zlahka uvrstimo med evropske romantike, kakršni so tudi angleški zgodnji romantiki in denimo Novalis, ki so bodisi zgodaj umirali bodisi se kako drugače uničevali. To omenjamo zato, ker

Glede na to se zdi sloviti Schleglov fragment 24 iz *Atbenäuma*: »Mnoga dela starih so postala fragmenti, mnoga dela novejših so to že takoj ob svojem nastanku« (Schlegel 1998: 21) več kot utemeljen, saj še danes učinkuje kot daljnosežna domisljica. 19. stoletje je bilo v literaturi, če verjamemo nekaterim sodobnim teoretikom, denimo Philippu Hamonu (Hamon 2004) in Lucu Fraissu (Fraisse 1988), dejansko obdobje fragmentarizacije. Ravno ta avtorja namreč celo Balzacove in Proustove romane vidita kot proizvod procesa fragmentarizacije.

Fragment nasploh, bodisi moderni bodisi romantični, je izrazito hibridna tvorba, mejni oziroma robni pojav. To potrjuje tudi njegovo ime (lat. *fragmentum*, *frangere*: zlomiti, razlomiti), ki napotuje na dezintegracijo celote, kar pomeni, da gre za tekst, ki je ostal v nekem smislu nedokončan oziroma nesklenjen, tako da lahko zaznavamo samo posamezne dele neke neznane, odsotne celote, predstavljive ali pa tudi ne. Čeprav se ob izrazu vsiljuje misel na kratkost in jedrnatost, fragmenta ne kaže istovetiti s tradicionalnimi kratkimi formami, kot so aforizem, maksima, sentenca ipd. To so praviloma sklenjene oblike, ki nimajo ničesar opraviti s posledicami dezintegracije.¹⁴⁵ Res pa je, da so aforizmi avtorjev 17. in 18. stoletja vplivali na nastanek fragmenta pri zgodnjih romantikih.¹⁴⁶ Vendar izraz *fragment* ne evocira zgolj manka (ali presežka), dezintegracije, disperzije, mejnosti in vmesnosti, pač pa s svojo glagolsko in samostalniško obliko ter s predpono *in-* (fr. *infracion* iz lat. *infractio*: kršitev, prestopok) pripoveduje tudi o prelomu oziroma transgresiji neke norme in s tem neposredno opozarja po eni strani na žanrsko hibridnost, po drugi pa na prelom z osnovno, kronološko narativno shemo. Toda zanimanje za fragmente se je v času romantike povečalo tudi zato, ker se občinstvu, kot so ugotavljali tedanji kritiki, enostavno ni več ljubilo brati dolgih epskih pripovedi (Harries 1994).

Čeprav vemo, da je roman žanr, ki velja za »romantično knjigo«, vseeno ni pretirano trditi, da je fragment zelo tipičen romantični žanr (Lacoue-Labarthe in

McFarland tudi na podlagi biografskih dejstev domneva, da sta bila romantični »občutek za razvaline« in s tem prakticiranje fragmentarne pisave neposredno povezana z dejanskim življenjem romantičnih umetnikov. Romantika torej pozornosti do fragmenta ni omejevala samo na literarno in kritično prakso, ampak je fragmentarizacijo videla vsepovsod, tudi v neposrednem življenjskem in kulturnem okolju (McFarland 1981: 10–15).

¹⁴⁵ Glede tega so mnenja deljena. Elizabeth W. Harries na primer meni, da gre pri tem za zelo značilne fragmente, in to utemeljuje s sklicevanjem na fenomen umetnih razvalin, ki je odločilno vplival na estetiko predromantičnega časa (Harries 1994).

¹⁴⁶ Znano je, da so na Schlegla močno vplivali Chamfortovi aforizmi (Susini-Anastopoulos 2000).

Nancy 1978: 58), saj so ga ravno zgodnji romantiki odkrili in razglasili za izvorno in hkrati najustreznejšo obliko za izražanje novih pesniških, kritičnih in filozofskih vsebin. V okviru klasicistične poetike bi bil namreč takšen pojav nemogoč, saj klasicistični model harmonične umetniške zgradbe tega kratkomalo ne dopušča. S historičnega vidika je romantični fragment proizvod vsaj treh različnih tradicij, heraklitske, moralistične in biblične. Iz slednje nedvomno izvira eshatološka razsežnost fragmenta kot znamenja naše človeške končnosti in obeta dopolnitve v večnosti (Sousini-Anastopoulos 2000: 3). Romantiki so namreč fragment še vedno videli v razmerju do celote, sicer odsotne in nedosegljive, a vendarle obstoječe in predstavljive.

S teoretskega vidika je romantični fragment plod navideznega protislovja med Schleglovim sporočilom fragmenta 206 iz *Athenäuma*, po katerem naj bi bil fragment »kot majhna umetnina, povsem razločen od obdajajočega ga sveta, in zaokrožen sam v sebi, tako kot jež« (Schlegel 1998: 33), in sporočilom slovitega fragmenta 116, ki govori o romantični poeziji kot univerzalni progresivni poeziji, nikoli dopolnjeni, zmeraj poeziji v nastajanju in zato zmeraj fragmentarni. Protislovje je navidezno zato, ker kaže to razločenost oziroma oddvojenost razumeti v razmerju do tiste popolnosti, ki v kontekstu romantične estetike evocira nedosegljivost in s tem nepopolnost. Navideznost tega protislovja je za razumevanje romantičnega fragmenta bistvena, saj govori o tem, da je romantika kljub določeni kontinuiteti s klasicizmom (simbol kot osrednja tekstna strategija in organicistično razumevanje umetnosti) postavila klasični ideal popolnosti na raven fragmentarnosti oziroma fragmenta, uzrtega na ozadju namišljenega obzorja, ki je veljalo za neuresničljiv in nedosegljiv ideal (Kulcsár-Szabó 1998: 184). S tem je fragment nesporno postal eden osrednjih konceptov romantične poezije in hkrati osrednji koncept romantične pesniške refleksije. Njegov konstitutivni princip izhaja iz nepopolnosti celote oziroma iz izkustva manka, ki je vselej posledica oddvojenosti od totalitete. Fragment kot sistem namreč spodbija koherenco sistemov in, kot poudarja Ernst Behler, predstavlja neposredno nasprotje slovite Heglove teze o resničnem kot celoti (Behler 1992; prim. Kernev Štrajn 2003).

Kakor hitro na fragment pogledamo z vidika literarne prakse, ga lahko dojamemo bodisi kot razkorak med individualno umetniško intuicijo in možnostjo njenega realiziranja bodisi kot projekt v smislu neposredne projekcije tega, česar subjekt ne bi mogel doseči. »Projekt je subjektivna kal nastajajočega objekta«, meni Schlegel in v fragmentu 22 iz *Athenäuma* pojasnjuje:

Popoln projekt bi moral biti hkrati povsem subjektiven in povsem objektivni, nedeljiv in živ individuum. Po svojem izvoru povsem subjektiven, izviren, možen ravno le v tem duhu; po svoji naravi povsem objektivni, fizično in moralno nujen. Čut za projekte, ki bi jih lahko imenovali fragmenti iz prihodnosti, se od čuta za fragmente iz preteklosti razlikuje le po smeri, ki je pri prvem progresivna, pri drugem pa regresivna. Bistvena je zmožnost, da lahko predmete neposredno idealiziramo in obenem realiziramo, dopolnimo in v sebi delno izvedemo. Ker je transcendentalno ravno to, kar se nanaša na povezavo ali ločitev idealnega in realnega, bi lahko nemara rekli, da je čut za fragmente in projekte transcendentalni sestavni del zgodovinskega duha. (Schlegel 1998: 21)

Fragment torej je in ni umetniško delo, tako kot je in ni literarni žanr: »Vse klasične pesniške vrste so v svoji strogi čistosti zdaj smešne« (Schlegel 1998: 12), je zapisal Schlegel v svoji ironični maniri in tako načel vprašanje svobode umetniške ustvarjalnosti ter obenem oblikoval zahtevo po rahljanju in preseganju tradicionalnih žanrskih pravil. Tisto, kar naj bi nastalo, naj ne bi bil več fragment, ampak dotlej neznano umetniško delo. Fragment je torej navzlic vsej svoji revolucionarnosti samo predstopnja (*Vorstufe*), vendar takšne vrste, da se ji z iztrganjem stvari iz normalnih povezav mestoma posreči vsaj za hip spodmakniti organicistični temelj romantične estetike, kot lahko razberemo iz omenjenega fragmenta o ježu (Schlegel 1998: 33). Tega je namreč mogoče brati tudi v nasprotju z organicistično estetiko.¹⁴⁷ Še bolj pa je to razvidno v fragmentu 173 iz *Athenäuma*, kjer Avgust Wilhelm Schlegel romantično pesniško pisavo poveže s hieroglifi: »V slogu resničnega pesnika ni nič ornamentalnega, vse je nujno *hieroglif*.« (Schlegel 1988: II/120)¹⁴⁸ Ta hieroglifska razsežnost fragmentarne pisave kaže po eni strani na njeno neposredno sorodnost z alegorijo, ki »poimenuje proces transformiranja stvari v znake in prek tega aludira na prehodno, minljivo naravo sveta,« kot je zapisal Benjamin, po drugi strani pa romantični fragment učinkuje kot simbolična tekstna strategija. Ta pisava je potemtakem odvisna od zavzetega stališča. Tako je na primer McFarland svojo teorijo fragmenta zgradil na prepričanju, da gre za literarni pojav, usodno povezan s simbolom kot tekstno strategijo, ki implicira popolnoma določen odnos do ubesedovanja sveta oziroma do reprezentacije. Fragment, pojmovan v smislu predstopnje, pa kaže v smeri dialoga, obravnavanega kot »krona in veriga fragmentov«, kot mesto, kjer se iz kaosa poraja *Witz*, dovtip, oprt na širši koncept *romantične* ironije: »Dovtip je brezpogojno družaben duh in fragmentarna genialnost.« (Schlegel 1998: 7) *Witz* torej ni zgolj duhovita domislica, ampak tudi nadvse primerna oblika za tematizacijo krize reprezentacije, saj

¹⁴⁷ Več o tem gl. v Lacoue-Labarthe in Nancy 1978.

¹⁴⁸ Med fragmenti Friedricha Schlegla iz *Athenäuma* so objavljeni tudi fragmenti brata Augusta Wilhelma Schlegla.

potrebuje dialoško situacijo, kjer ustvari nenavadne povezave in izoblikuje duha polno ost, ki ji po Schleglu ravno fragmentarni zapis vsakič znova onemogoči razpustitev v efemernost salonskih duhovitosti.

Temeljno povezanost fragmenta s krizo reprezentacije potrjuje tudi Hamannovo delo, ki je tudi samo izrazito fragmentarizirano. Ta nemški predromantični filolog in filozof jezika v delu *Brocken* (Drobci) svoje pisanje primerja s košarami, polnimi drobcev kruha.¹⁴⁹ Fragmentarno pisanje je torej zbir nepovezanih misli, saj so njegovi fragmenti nastajali postopoma v dolgi polemiki s Kantom. Hamann je namreč skušal Kanta prepričati, kako pomembne so nepovezane in nesistematične oblike, in pri tem opozarjal na neustreznost jezika in razumevanja pri zajemanju in zrcaljenju celote in popolnosti. Ta sicer nedvomno obstaja, dostop do nje pa po njegovem omogoča samo vera. Znaki so v službi reprezentacije, kot jo pojmuje Hamann, pravzaprav so izraz lastne neustreznosti oziroma pomanjkljivosti. Ta pa je po svoje dokaz oziroma znamenje, da nekje obstaja neka višja, popolnejša resnica. S svojim fragmentarnim, skoraj hieroglifskim načinom pisanja je Hamann vplival na mladega Herderja, ki je, deloma tudi pod vplivom pisatelja Laurencea Sterna (prim. Harries 1994), fragment razumel v smislu zgoščenega izraza in izseka. Bistveno za ta izsek pa je, da je kot tekst še zmeraj poveden. Tudi Herderju se namreč zdi, da je nepopolna in razpršena struktura zgovornejša od končne, sklenjene in sistematične.

Romantični fragment je nedvomno paradoksen pojav, je žanrski hibrid in transgresivni žanr, je konvergenten in hkrati divergenten, je torej žanr na način odsotnosti žanra, kot sta lucidno ugotovila tudi Lacoue-Labarthe in Nancy (1978: 71). Zato se zdi utemeljena teza, da je fragment zavoljo vseh omenjenih lastnosti idealna oblika za evokacijo krize reprezentacije. Ker pa je obenem tudi značilen romantični fenomen, je mogoče reči, da so teoretski uvidi romantike, čeprav motreni samo z vidika koncepcije fragmenta, pravo vozlišče protislovij in nasprotij: subjektivizma in objektivizma, elitizma in demokratizma, preteklosti in sodobnosti itn. Eno takšnih protislovij se zelo nazorno kaže v dejstvu, da so se romantični avtorji zavestno »navozovali na topiko, metriko in/ali stilistiko klasikov, se pravi na Homerjevo, Vergilovo, Dantejevo, Tassovo in Miltonovo epiko« (Juvan 2002b: XXXIII), čeprav so izrecno zavračali klasicistično estetiko.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Gre za košare in kruh iz dogodka, opisanega v *Evangeliju po Janezu*. Za podrobnosti o tem dogodku gl. i. poglavje.

¹⁵⁰ S temi protislovji, ki še danes, po več kot dvesto letih, vplivajo na razumevanje in samorazumevanje literature, se je pozneje spopadel Nietzsche, filozof, ki je na podlagi pomanj-

Če se zdaj ob povzemanju dosedanjih trditev vrnemo h *Krstu*, lahko ugotovimo, da besedilo kot celota s svojo mejnostjo, transgresivnostjo in hibridnostjo (ep, roman, drama in sonet) dejansko uteleša eno bistvenih lastnosti romantičnega fragmenta. A velja si ogledati vsako od treh enot posebej. Kajti konstitutivno načelo fragmenta je, kot rečeno, tematizacija manka (ali presežka) oziroma tematizacija oddvojenosti od totalitete. Oddvojenost je zelo jasno tematizirana v *Krstu* pa tudi v uvodnem sonetu,¹⁵¹ nikakor pa ne v Uvodu. Ta namreč, če je sprejet kot samostojna enota, ne pozna izkustva manka. Svet, ki ga upoveduje, je sklenjen, neproblematičen in premočrten, in enako velja za njegove junake. Popisuje sicer vojne strahote, ki pa so, četudi nam da pripovedovalec vedeti, da so nesmiselne, vseeno logično utemeljene v zgodovinskem dogajanju in dejanjih posameznikov, povezanih z njim. Niti poslednji verz nam ne zbujata nikakršnih dvomov in negotovosti. Zato se zdi trditev, da je »uvod samo fragment, ki ostaja odprt in nezaokrožen« (Kos 2002: 9), s tega vidika vprašljiva. Zdrži le, kolikor beremo Uvod zgolj kot uvodni del *Krsta*, se pravi kot del tridelne celote, ki pa je kot celota prav tako fragment. Povsem drugače je s samim *Krstom*, ki je v nasprotju z Uvodom spoj lirskih, epskih in dramskih prvin, a tudi romanesknih. Še pomembneje pa je, da je v *Krstu* tematizirano tisto izkustvo manka, ki se manifestira kot ločitev in odpoved.

Ob tem je treba opozoriti, da odpovedi, tematizirane v *Krstu*, ne kaže istovetiti z resignacijo, tematizirano v *Sonetih nesreče*, pač pa jo je mogoče obravnavati kot nekakšno asketsko naravnost, ki je nujna posledica spoznanja o neizogibni ironiji zgodovine in prehodni, minljivi naravi sveta v smislu Goethejevih verzov »Alles vergänglich / Ist nur ein Gleichnis,« ter hkrati kot odločitev za vztrajanje ob tem spoznanju. Mogoče pa jo je razumeti tudi kot napoved neke nove ne-romantične poetike ali kot obrat od estetike v etiko.¹⁵² O odpovedi v *Krstu*, sicer različno pojmovani, so prešernoslovci že precej razmišljali, med njimi tudi Tone Šifrer, ki v njej vidi najpomembnejši motiv *Krsta*:

Prešeren je porabil vsa sredstva, ki mu jih je snov nudila in njegova publika odobraval, da je podčrtal ločitev in odpoved, nedvomno edini motiv in idejo *Krsta*, kar potrjuje tudi zgradba dela in izpeljava konfliktov. Srečanje Črtomira in Bogomile pri Savici sproži dva konflikta. Prvi se tiče vprašanja spreobrnitve h krščanstvu, v kar Črtomir takoj privoli; drugi važnejši konflikt pa se nanaša na ločitev [...]. Na ta način je pesnik s tistimi sredstvi, ki so jih splošno

kljivo razvitih mest pri Heglu in F. Schleglu sprožil temeljni preobrat od mišljenja celovitosti k mišljenju parcialnosti slehernega razumevanja.

¹⁵¹ Uvodni sonet Matiju Čopu je poseben problem, ki se ga bomo dotaknili pozneje.

¹⁵² Dantejeva *Božanska komedija* lahko pomeni udejanjenje takšnega obrata, Prešeren pa te napovedi ni nikoli uresničil.

smatrali za svete, dosegel, da je ločitev Črtomira in Bogomila popolna, saj je potrjena tako rekoč z nadnaravnimi sankcijami. Enako je popolna obojestranska odpoved in potrjena na enak način. (Šifer 1935: 386)

Podobne misli izrazi Šifer še na drugih mestih v svoji razpravi. Vendar odpovedi nikjer ne povezuje z alegorijo, pač pa s simbolom:

Ne moremo si misliti, da gre v Krstu za alegorijo, kjer bi bil pojem zase in podoba zase, v zmislu le približne enačbe Črtomir – Prešeren, Bogomila – Julija, Čop – morda vsi mrtvi Črtomirovi tovariši. Krst je simbol v tem zmislu, da je ideja odpovedi in ločitve, ta važen življenjski princip, popolnoma nazorna predstava. (Šifer 1935: 387)

Navedeni odlomek zelo dobro ponazarja, kako je bilo na Slovenskem še leta 1935 zakoreninjeno romantično, antitetično gledanje na alegorijo in simbol, gledanje, ki se je izoblikovalo že ob koncu 18. stoletja, ko se je alegorije oprijel sloves zgolj racionalne, mehanicistične figure.

Toda končne sodbe o tem, kakšne vrste fragment je Prešernova pesnitev, ni moč izreči, dokler teoretsko ne ugotovimo, kakšno je razmerje med fragmentom in simbolom nasploh. Po teoriji, ki jo zastopa že omenjeni McFarland v delu o poeziji zgodnje romantike *Romanticism and the Forms of Ruin* (Romantika in oblike ruševin, 1981), je fragmentu in simbolu skupno to, da je pri obeh odločilno razmerje med delom in celoto. Na podlagi etimološke razlage simbola, slovite Coleridgeeve opredelitve simbola (gl. drugo poglavje) in Schellingove izjave, po kateri je simbolično sinteza alegoričnega in shematičnega,¹⁵³ kjer univerzalno ne označuje partikularnega, partikularno pa ne univerzalnega, saj sta eno (McFarland 1981: 33), McFarland sklepa, da je simbol sinekdoha, se pravi del, ki nakazuje celoto. Toda to, kar je navzoče, je vselej le del; morda celote sploh ni mogoče dojeti. Del, to je simbol, je realen, celota pa je hipotetična. Na podlagi dela si je torej mogoče zamišljati celoto, a zares je ni mogoče dojeti. Tako so pod Kantovim vplivom menili nekateri zgodnji romantiki, zlasti Coleridge in Wordsworth. Logika nepopolnosti je tudi logika neskončno oddaljene popolnosti, ki je romantična, logika idealne popolnosti pa je klasicistična. Na logiko neskončnosti in neizmernosti se navezuje tudi koncept sublimnega, ki ga na primer Coleridge povezuje s simbolom. McFarland pa v navezavi na Kanta trdi, da je sublimno zaznavanje velikih fragmentov, kot

¹⁵³ Ob simboličnem je Schelling opredelil tudi shematično in alegorično: reprezentacija, kjer univerzalno označuje partikularno oziroma kjer je partikularno percipirano skozi univerzalno, je shematizem; reprezentacija, kjer partikularno označuje univerzalno oziroma kjer je univerzalno dojeto skozi partikularno, je alegorija (prim. McFarland 1981: 32).

so gore ipd. To zaznavanje spremlja zavest, da veličastne stvari implicirajo še veličastnejše. Se pravi, da gre za koncepcije, ki jih ni mogoče objektivizirati in potemtakem tudi ne primerjati. Sublimno je torej zaznavi dostopno samo prek posameznih oddeljenih delov. To je tudi sublimno po Kantu – zgolj zmožnost mišljenja, usmerjenega na lastnost duha, da lahko preseže sleherni pomen (Kant 1999: §28).

Z našega vidika je glavna poanta Kantove interpretacije sublimnega¹⁵⁴ spoznanje o nereprezentabilnosti, ki je ubesedljivo v obliki negacije. Njen najnazornejši primer je tisto mesto iz *Stare zaveze*, ki prepoveduje upodabljanje vsega, kar ni neposredno vezano na oprijemljivi svet. Moralni zakon, izrečen v *negativni* obliki, to je kot prepoved, je torej prototip izkušanja sublimnega. S tem se problem sublimnega premakne z območja estetike v območje etike (prim. Ellison 2001: 15), kar se po svoje ujema z Benjaminovo tezo o umiku dionizične, obredne razsežnosti iz umetniškega dela (predstavljena je bila v našem drugem poglavju) pa tudi z nekaterimi Benjaminovimi dognanji o alegoriji (predstavljenimi v tretjem poglavju). McFarland pa sublimnega ne vidi na ta način. Ker se njegova misel giblje docela v območju estetskega, je prepričan, da sta sublimno in simbolno strukturirana fragmentarno. Objekt, ki je v zavesti navzoč, implicira večjo strukturo, ki ni in ne more biti navzoča. Zato McFarland meni, da bi sublimno ustrezneje poimenovali, če bi mu rekli *negativni simbol*, saj prisili um, da se zave neomejenosti znotraj sebe (subjekta), ne pa implikacij objekta; gre tedaj za stališče, ki se neposredno navezuje na Goethejevo razumevanje simbola.¹⁵⁵ Simbol je celota, večkrat pove Coleridge, a vendarle le del celote, kar McFarland brez pridržkov razume kot potrditev teze o fragmentarni naravi simbola. V prid tej tezi navaja vrsto argumentov od Schellinga do Carlyla in celo Baudelairovo izjavo o neki Delacroixovi sliki: »C'est l'infini dans le fini.« (»To je neskončnost v končnosti.«) Najbolj jasna in prepričljiva pa se mu zdi izjava A. W. Schlegla: »Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen.« (»Lepo je simboličen prikaz neskončnega.«) (Nav. po McFarland 1981: 32)

McFarland torej meni, da doktrina organske forme oziroma organicistične analogije v literaturi implicira fragmentarizacijo in fragment. Na podlagi interpretacije nekaterih odlomkov iz Kanta, Schellinga, Coleridgea in Walzla skuša dokazati, da je fragmentarizacija neogibna posledica organicističnega pojmovanja umetniškega dela. Razliko med Kantom in Coleridgem pa vidi zgolj v tem, da se pri njunem pojmovanju organizma poudarek premakne od monolitne celote na celoto delov, potem pa se ta tendenca še jasneje izrazi pri Goetheju (McFarland 1981: 40–41).

¹⁵⁴ Podrobneje o sublimnem v 2. poglavju.

¹⁵⁵ Več o tem gl. v 2. poglavju.

Zato McFarland sklepa, da so – ne glede na to, ali ohranjamo razlikovanje med simbolom in alegorijo ali pa ju pojmujejo kot različni vrsti alegorije – fragmenti tisto, kar je dejansko reprezentabilno, saj so večje celote vselej hipotetične konstrukcije.

Glede tega ima McFarland nedvomno prav, saj je kognitivna znanost že davno odkrila, da so naše zaznave fragmentarne in da zaznavamo le po delih. Še zdaleč pa se ne moremo z njim strinjati, ko fragmentarizacijo povezuje z organsko formo in fragment istoveti s simbolom, češ da je »ideja organizma podobno kot ideja simbola v pomembnih pogledih fiktivna ali vsaj hevristična; kakor se *simbolu* rado zgodi, da se tedaj, ko postane predmet praktične interpretacije, spremeni v *alegorijo*, tako postane *organska celota* pod preučevalčevim očesom zaznavna le *po delih*« (McFarland 1981: 54; podčrtala JKŠ). Vendar spoznanje o fragmentarni naravi našega zaznavanja nikakor ne more biti podlaga za dokazovanje istovetnosti simbola in fragmenta. Razlog je preprost: koncept simbola izhaja iz estetike, ki se utemeljuje v organicizmu, koncept fragmenta pa ne. To vsekakor velja za moderni fragment, medtem ko je koncept romantičnega fragmenta bolj zapleten, saj, kot rečeno, predvideva sicer nedosegljivo, a vendarle predstavljivo celoto, hrepenenje po njej in iz tega hrepenenja izvirajočo željo. Moderni fragment pa deluje izključno v smislu *disjecta membra*. Iz njega je, če se izrazimo na Benjaminov način, življenje že odteklo, iz romantičnega pa še ne – spoznanje, ki se bo pokazalo kot odločilno pri žanrski opredelitvi *Krsta*.

Romantični koncept organizma evocira skladnost in celovitost, temelji pa na Kantovem razlikovanju med naravno in umetno celoto. Umetniško delo, ki so ga romantiki podobno kot klasicisti dojemali kot organsko enotnost, naj bi delovalo na podlagi težnje k spajanju nasprotij. A zgodilo se je, da so zgodnji romantiki uvedli koncept diskontinuitete v romantično pripoved, kar je najrazločnejše izrazil Novalis z izjavo o diskontinuiranem načinu romanesknega, proznega pisanja (o čemer smo podrobneje spregovorili že v drugem poglavju). McFarland, ki, kot se zdi, ni zavzel zadostne distance do romantične estetike, predvsem do tiste njene razsežnosti, ki jo določa dediščina klasicistične estetike, očitno ni upošteval, da diskontinuiteta izključuje organsko formo in potemtakem tudi organicistično analogijo, ki odpove, kakor hitro se zavemo divergentne narave pesniškega pomena. Ker je diskontinuiteta ena bistvenih lastnosti fragmenta, tako romantičnega kot modernega, je nemogoče, da bi fragmentarna forma mogla biti proizvod organicistične zasnove in, nadalje, da bi fragment lahko poistovetili s simbolom kot tekstno strategijo.

Stališče, zelo podobno našemu antiorganicističnemu razumevanju fragmenta, je zavzela angleška teoretičarka Elizabeth Wanning Harries v delu *The Unfinished*

Manner (Nedokončani način, 1994). Tudi ona je namreč prepričana, da o fragmentu ni moč zares govoriti, če ostajamo v tradiciji Aristotelove *Poetike*. V tem primeru ga lahko dojemamo samo kot nekaj pomanjkljivega, nikakor pa ne kot načrtovano (ali tudi nenačrtovano) tekstno strategijo, katere shema se je izoblikovala postopoma. Po njenem so med avtorji, ki so vsak po svoje uporabljali strategijo fragmentarnega pisanja, tudi Petrarka (fragmentarizacija pesniškega jaza), Rabelais in Cervantes (fragmentarizacija teksta), Swift (fragmentarizacija videnja sveta) in Sterne (fragmentarnost kot dialog z bralcem) (Harries 1994: 15). Fragment je potemtakem sestavina zahodnega literarnega kanona že več kot šest stoletij in še zdaleč ni samo zgodnjeromantična ali modernistična posebnost. E. W. Harries tu še posebej opozarja na obdobje baroka¹⁵⁶ in konec 18. stoletja. Prepričana je, in v tem ji je treba popolnoma pritrditi, da je fragment kot tekstna strategija način, s katerim se umetnost najlažje spopade z nerešljivim problemom izrekanja neizrekljivega (prim. Harries 1994: 19). Prav iz tega stremljenja so se namreč v postmoderni dobi porodile in se še porajajo neštete pastišne forme, fragmentarizacija pa kot oznaka za ustvarjalni postopek dobiva vse več najrazličnejših konotacij.

Zelo zgovorno je dejstvo, da je prav Petrarka kot prvi v zahodni literarni tradiciji uporabil fragment kot tekstno strategijo; še zanimivejše pa je, da je to dejstvo prvi opazil F. Schlegel, ki je potem v značilni maniri zapisal: »Petrarkove pesmi so klasični fragmenti romana.« (Nav. po Harries 1994: 14)¹⁵⁷ Zato morda ni neutemeljena teza, da je posebnost zbirke *Canzoniere* ravno v tem, kar je ostalo neizrečenega v praznih prostorih med posameznimi besedili. Dante je na primer v zbirki *Vita nuova* (*Novo življenje*, ok. 1292) povezal svoje pesmi z vmesnim komentarjem, Petrarka pa je samo zbral svojih 365 pesmi in jim dodal še molitev Mariji *Vergine bella che di sol vestita* (Devica lepa, v sončni zor odeta), ki stoji zunaj pesniškega okvira zbirke ter s tem zanika njeno časovno in prostorsko zaokroženost. Tako je pesnik prestopil okvir celote ter v tem smislu tudi oblikoval prvi verz: »Voi ch'ascoltate in rime sparse«,¹⁵⁸ kjer nam da vedeti, da skuša iti po Lavrinih razpršenih sledih. Še bolj nenavadno in inovativno pa je, opozarja E. W. Harries, da Petrarka tudi Lavrino telesno lepoto vselej upodablja samo po delih, fragmentarno, saj nikoli ne ugledamo njene podobe v celoti. Angleška teoretičarka je prepričana, da so na Petrarka vplivali stari miti raztelesenja, ki so v literarni reprezentaciji renesanse spet postali aktu-

¹⁵⁶ V tem se njene ugotovitve povsem ujemajo z Benjaminovo interpretacijo baročne drame. Prim. naše 3. poglavje.

¹⁵⁷ Tezo o fragmentu kot pomembnem konceptu Petrarkove poezije je E. W. Harries povzela po petrarkistu Johnu Frecceru (1975).

¹⁵⁸ Dobesedni prevod: Vi, ki poslušate v razpršenih rimah[.]

alni, na primer Orfej, Oziris, Hipolit in drugi sloviti akterji dramskih situacij, ki so na koncu pripeljale do takšnih ali drugačnih raztelesenj (*sparagmos*), čeravno so se pozneje nekatere teh zgodb transformirale v mite reintegracije.

V *Canzonieru* je torej nedvomno na delu fragmentarizacija, reintegracija pa je vprašljiva. Petrarka se namreč zaveda, da ne bo njegova poezija nikoli premogla tolikšne orfične moči, ki bi Lavro, njegovo Evridiko, vsaj za trenutek pripeljala nazaj iz podzemlja (prim. Harries 1994: 24). To ugotovitev, ki je daljnosežnejša in pomembnejša, kot se zdi na prvi pogled, je treba posebej premisliti. Prvič zato, ker ni mogoče, da ne bi soglašali tudi z drugo, prav tako samo na videz skrajno protislovno trditvijo omenjene teoretičarke, po kateri je orfejski mit v vseh fazah in oblikah zaznaven v skoraj slehernem pojavu literarnega fragmenta; *protislovno* pravim zato, ker je ravno *orfičnost* zelo pogosta oznaka pri interpretiranju in vrednotenju moderne poezije, in sicer v smislu brezšivnosti simbolične dikcije. Drugič pa zato, ker je mogoče reči, da pesnikova nemoč, da bi vsaj za trenutek obudil Lavro, jo unavzočil, tematizira krizo reprezentacije, in sicer radikalneje kot Dantejeva *Božanska komedija*. Pri Danteju gre, kot se bo pokazalo, predvsem za nemoč izraziti neizrazljivo, ubesediti neubesedljivo, pri Petraraku pa je problem, kot je lucidno opazila E. W. Harries (1994: 26), nestabilnost in ponovljivost njegove želje (v romantiki se ta želja razvije v hrepenenje). Želji pa so, vemo iz izkušnje, dosegljivi samo fragmenti, ker je celota iluzija.

V *Canzonieru* je zaznavno množstvo lirskih jazov, ki reprezentirajo in hkrati ponavljajo pesnikovo izkušnjo o občutenju nepopolnosti in necelovitosti, ki izvira iz ljubezenske želje oziroma hrepenenja. Ker pesem ne more preseči hrepenenja, samo ponavlja svojo lastno nepopolnost, svoj lastni manko. Ljubezenska želja je torej izvir navdiha in hkrati razlog za nepopolnost pesmi: »Et onde vien l'enchiostro / onde le carte / ch'i' vo empiendo di voi: se 'n ciò fallassi, / colpa d'Amor; non già defecto d'arte.« (Petrarca 1997: 100). Ne gre za pomanjkanje pesniške spretnosti, temveč za nemogoče zahteve želje. Svoje Lavre/Evridike nikakor ne more oživiti, zato proizvaja le fragmente, stori lahko le to, da jih zbere v zbirko (prim. Harries 1994: 20). To Petrarkovo »nemoč«, tematizirano v *Canzonieru*, je mogoče ugledati kot prefiguracijo Barthesovih *Fragmentov ljubezenskega diskurza* (tako jo razume E. W. Harries)¹⁵⁹ ali pa kot prefiguracijo teorije alegorije (tako jo razumemo tu), ki jo je razvil Joel Fineman in je bila podrobno prikazana v prejšnjem poglavju. Zato bo

¹⁵⁹ Barthes namreč, čeprav se ne sklicuje na Petrarka, na podoben način izkuša ljubezensko govornico. Meni, da ljubezenski diskurz ni dialektičen, da je narejen kot nekakšna enciklopedija, kar pomeni, da se ponavlja in odvija le vodoravno in ne upošteva medravninske integracije.

zadostovalo, če na tem mestu samo opozorimo, da Fineman razume alegorijo predvsem kot željo, in sicer željo po interpretaciji, Angus Fletcher pa jo, sklicujoč se na Freuda, pojasnjuje na osnovi spoznanj o prisilnem sindromu, to je na mentalnem mehanizmu, ki deluje izrazito antinomično in potemtakem alegorično.¹⁶⁰ V obeh primerih, tako pri prisilnem sindromu kot pri alegoriji, je v ozadju določena anksioznost in prefigurativna naravnost, ki je vselej časovno določena. To je razlog, da izrazi, ki jih sproža ta mehanizem, proizvajajo pomene, natanko nasprotno njihovi prvotni, slovarski opredelitvi. To se potem znotraj alegorične strukture manifestira kot paradoks in ironični učinek (prim. Fletcher 1964: 392; Fineman 1981). Ali drugače, manifestira se kot simbolični učinek znotraj alegoričnega, kar neposredno pokaže na razpoko v sodobnem, iz Benjaminove teorije izpeljanem pojmovanju alegorije kot tekstne strategije, ki spodmika oziroma umika med delom in bralcem vzpostavljeno mitično, obredno ali dionizično razsežnost literarnega dela (prim. Fineman 1981; Fletcher 1964: 392; Benjamin 1991c). Zato nemara na tem mestu ne bo zvenelo neustrezno, če se vprašamo – čeprav bo vprašanje najbrž moralo ostati odprto –, ali ni morda obredna, dionizična, mitična razsežnost literature, ki je odvisna od določene obsednosti in je bila sprva izključna lastnost pesnika in njegovega besedila, zdaj prešla na interpreta oziroma kritika.

Toda ne glede na značaj literarnega teksta, h kateremu pristopamo, je mogoče reči, da je teorija fragmenta tesno povezana s problemom literarne recepcije, saj nam ravno razlomljenost in razmerje med kontinuiteto in diskontinuiteto onemogočata identifikacijo z upovedenimi osebami in dogodki, fragmentarnost pa še posebej uzavešča naš odnos do strukture dela, predvsem s tem, ko jo nenehno ogroža.

O alegoričnem in simboličnem branju Prešernovega *Krsta pri Savici*

Kljub izjemno bogati tradiciji prešernoslovja, v katerem je bil *Krst* deležen posebne pozornosti interpretov, je videti, da alegorične tekstne strategije *Krsta* niso nikoli zares pritegnile naših prešernoslovcev.¹⁶¹ Izjemi sta Avgust Žigon in Boris Paternu, zato se bomo v nadaljevanju posebej osredinili na njune ugotovitve. Glede zaznavanja in komentiranja simboličnih tekstnih strategij v *Krstu* so opažanja precej enotna, kar je razumljivo, saj se vsa hote ali nehote teoretsko utemeljujejo v tra-

¹⁶⁰ Predstavitev Benjaminove filozofije alegorije v prejšnjem poglavju je pokazala, da je antinomija temeljno gibalo alegorije kot tekstne strategije.

¹⁶¹ Več o tem gl. v magistrski nalogi Vanese Matajc (1999).

diciji aristotelske poetike. Skupno jim je predvsem to, da opazajo »polivalentnost simbola«. Paternu (1989) na primer opozarja na prožno večpomenskost simbola, ki ni racionalno zamejena, in ga ločuje tako od alegorije kot od nekaterih drugih retoričnih figur, Dušan Pirjevec (1964: 266) pa simboličnost *Krsta* primerja s simbolizmom Cankarjevih črtic.

Žigon je v razpravi *Tercinska arhitektonika v Prešernu* (1906) *Krst pri Savici* žanrsko označil kot alegorijo v klasičnem, retoričnem smislu,¹⁶² to je kot alegorijo prikaza Prešernovega in Čopovega kulturnega boja zoper vse nazadnjaštvo na takratnem slovenskem ozemlju. Pozneje je v knjigi *France Prešeren, poet in umeтник* (1918) svojo interpretacijo usmeril drugam, a zdi se, da *Krsta* žanrsko ni več izrecno opredeljeval. Čeprav razpravlja o epskih in romanesknih, lirskih, elegičnih in dramskih prvinah pesnitve, je njegov vidik vselej bolj interpretacijski kot genološki. Žigon je svoje mnenje pozneje precej spremenil, zdi se, da ne le zavoljo mnogih kritik (Izidor Cankar, Josip Tominšek, France Kidrič).¹⁶³ Najbrž je tudi sam spoznal, da je bilo njegovo pojmovanje alegorije v *Krstu*, po katerem naj bi bil Črtomir Prešeren, Bogomila Julija, konflikt pa boj med čbeličarji in konservativci, preveč mehanicistično in naivno.

Alegorijo v zvezi s *Krstom* omenja tudi Paternu, povezuje pa jo z religiozno interpretacijo 49. stance:

K religioznemu doživljanju nagnjeni bralec bo mavrično luč, ki posveti na Bogomilo, dojel kot znak, ki pomeni nenadno in očitno pričujočnost višje, božje moči, posegajoče zdaj tudi v Črtomirovo spoznanje. Taka razlaga bi se verjetno ustavila ob stihu »nebeški zor obda obličje milo«, kjer bi se dalo ugotavljati *prehod opisa v alegorijo* ali prehod od prikazovanja naravnega prizora k nadnaravnemu prizoru »odklenjenega neba«, se pravi k božji intervenciji. (Paternu 1974: 304)

Paternu torej simbol povezuje s podobami iz narave (prikazovanje naravnega prizora), alegorijo pa z religijo in nadnaravnim (odklenjeno nebo), zato tu samodejno pride na misel vprašanje, kako se v to nasprotje vklaplja dvojica racionalno kot alegorično in iracionalno kot simbolično. Paternujeva sodba utegne biti posledica protislovij, ki določajo razmerje med simbolom in alegorijo.¹⁶⁴ Nasprotno, čeprav

¹⁶² Na vprašljivost te teze je opozoril že Kidrič in zdi se, da se večina prešernoslovcev še danes strinja z njegovo kritiko.

¹⁶³ Več o teh kritikah gl. v Dolinar 2002.

¹⁶⁴ V perspektivi nemškega klasicizma in razsvetljenstva je alegorija videti kot proizvod racionalizma. Obstajajo pa tudi druge tradicije (na primer Hamannova); te alegorijo razumejo kot postopek, ki človeku omogoči ohranjati »stik z nadčloveškim izvorom jezika«,

ravno tako iz strogo retorične pozicije, dojema simbol Taras Kermauner, ko interpretira pojav mavrice v 49. stanci. Mavrica je po njegovem »metafora in simbol za ponavzočitev transcendentnega Boga«, ki Črtomiru omogoči, da doseže »drugo stran«, to je Boga kot drugost (Kermauner 1997: 61–62). Ob tej »drugosti« se Kermaunerju kar sama ponuja priložnost, da bi spregovoril tudi o alegoriji, vendar je ne izkoristi. To mu prepreči ravno njegova retorična, aristotelaska pozicija, iz katere bere to stanco. Zato tudi ni mogoče ugotoviti, ali simbol in alegorijo razume kot antitetična pojma ali ne. Vsekakor pa lahko o antitetičnem razmerju sklepamo pri Paternuju, ki simbol kakor že marsikateri prešernoslovec pred njim (denimo Šifrer) povezuje s *Krstom* kot celoto. Paternu to tudi teoretsko utemeljuje:

Poseben problem schleglovskih nazorov o pesniškem jeziku, ki za nas ni nezanimiv, pa je problem simbolnega izražanja, za katerega se zavzemata oba teoretika mlade nemške romantike nasproti alegorizaciji. Simbolično izražanje, tako značilno za romantiko v nasprotju z alegoričnim izražanjem klasicizma in metonimičnim izražanjem realizma, seveda simbolično v schleglovskem smislu, je značilno tudi za *Krst pri Savici*. Na tako izražanje Prešeren sam opozarja, ko v uvodnem sonetu zgodovinsko zgodbo pesnitve predstavi kot prisposodbo svoje osebne zgodbe in usode. (Paternu 1994: 163)

Zgornji odlomek je poučen, saj posreduje kar nekaj literarnoteoretskih in literarnozgodovinskih *idées reçues*, ki precej poenostavljajo problematiko razmerja med simbolom in alegorijo. Pozornosti so vredne zato, ker z njimi najbrž soglašata večina slovenskih prešernoslovcev. Paternu v isti sapi omenja oba brata Schlegel, čeprav se njuna spoznanja razhajajo ravno okoli rabe alegorije in simbola, saj je bil August Wilhelm absoluten prvrženec simboličnega izraza in eden glavnih zagovornikov organicistične estetike, Friedrichovi nazori pa so glede tega precej nihali, o čemer je podrobneje spregovorilo že naše drugo poglavje. Poleg tega je po svoje sporna tudi trditev o nasprotju med alegoričnim izražanjem klasicizma in simboličnim izražanjem romantike, saj je simbolični način v smislu popolnega ujemanja oblike in vsebine predstavljal ideal klasicistične umetnosti.

Paternujevi smeri razmišljanja se pridružuje tudi Marko Juvan, razvije pa ga v luči spoznanja, da je sonet *Matiju Copu* »klasičen primer medbesedilnega *interpretanta*, predstavitev avtorjevega lastnega razlagalnega ključa v svoje delo« (Juvan 1990: 103). Juvan svoje razumevanje razlike med simbolom in alegorijo jasno poda, ko poudari, da imata Črtomir in Bogomila

kar med drugim ponazarja tudi zapleteno razmerje med Hamannom in Herderjem (gl. de Man 1997: 187).

v sonetu vlogo primerjalnih členov v medbesedilni primeri, s tem pa je celotna zgodba, katere prvini sta, postavljena v funkcijo močno razširjenega metaforičnega nosilca za temo, ki jo sonet delno celo eksplicira. Ta pomenska figura, ki se prek odnosa med sonetom in Krstom razpne čez celotno verzno povest (tako da je že blizu tradicionalno goethejansko pojmovanemu simbolu), odpre interpretacijam izredno širok prostor med dobesednim in alegoričnim oziroma paraboličnim, celo simbolizirajočim opomenjevanjem (Juvan 1990: 104).

Iz odlomka je razvidno, da avtor razume alegorijo na podlagi nasprotja med dobesednim in prenesenim pomenom, to je izključno kot retorično figuro v smislu *reči eno, misliti drugo*. Toda to, na kar v svojem intertekstualno-semiotskem polju aludira z izrazom »medbesedilni interpretant«, je mogoče v pričujočem kontekstu povzeti z besedno zvezo »alegorija kot tekstna strategija«. Medbesedilni postopek je hkrati tudi alegorični postopek, saj gre pri alegoriji, kot je zdaj že jasno, prav za medbesedilni komentar, kjer lahko večino medbesedilnih posegov v besedilo razumemo v smislu alegoričnih postopkov (prim. de Man 1997; Owens 1980; Fineman 1981).

Vse kaže, da se je tudi v najnovejšem prešernoslovju uveljavilo prepričanje, da prevladuje v *Krstu pri Savici* simbolični način izražanja oziroma, nekoliko drugače povedano, da je simbol prevladujoča tekstna strategija Prešernove pesnitve.¹⁶⁵

O rekontekstualizaciji, a tudi o dekonstruiranju *Krsta* so razmišljali že mnogi avtorji; zdi se, da so pri tem umetniki šli precej dlje kot teoretiki. Med slednjimi je izjema že navedeni *Imaginarij Kersta* Marka Juvana, še bolj pa njegov poznejši članek z zgovornim naslovom *Modernost Krsta pri Savici?* (Juvan 2002a), kjer avtor zatrjuje, da je v Prešernovi romantični pesnitvi »že izvorno pri delu skrivna dekonstrukcija«, ki »skoraj klasično zgradbo Prešernove umetnine razpira v vrto-glava brezna aporij, protislovij in nezdržljivih perspektiv« (nav. d.: 355); to v nekem smislu »prefigurira« teze, oprte na Derridajevi in Benjaminovi utemeljitvi

¹⁶⁵ Izjema pri tem so nekatere analize Vanese Matajca, ki v že omenjenem delu opozarja na alegorične strukture v Prešernovi poeziji, med drugim v *Krstu* (Matajca 1999). Prese- netljive so tudi nekatere ugotovitve Andreja Capudra, ki primerja Beatrice in Julijo ter postavi tezo o Juliji kot o »negativnem simbolu«. Z vidika našega razmisleka je zgovorna predvsem avtorjeva ugotovitev, da se je zgodil premik »s področja verzifikacije, metričnih, metaforičnih in semantičnih obravnav« na področje »nekega temeljnega odnosa do sveta, do pesnikove *Weltanschauung*, kjer naj bi se intimno in usodno dotikali forma *litterae* in forma *mentis*«. Julija je torej nekakšna »negativna Beatrice«, pri čemer avtor izrecno opozori na paradoks, ki ga skriva ta formulacija, in lucidno sklene, četudi svojega sklepa teoretsko ne utemeljuje, da gre tu za »izraz filozofske in estetske in religiozne 'apofaze' zadnjih dvesto let« (Capuder 2002: 53).

literarne reprezentacije, o *Krstu* kot fragmentu, utemeljenem na alegoričnih tekstnih strategijah.

Glede na povedano nemara ni odveč še enkrat poudariti, da vprašanja o razmerju med simbolom in alegorijo ne razumemo niti kot problem dveh retoričnih figur (čeprav je ta komponenta tudi upoštevana) niti kot problem udejanjanja dveh različnih razmerij med motivom in temo literarnega besedila. Dojemamo ga širše, kot način izkušanja sveta, kot napetost med estetsko, epistemološko in etično razsežnostjo Prešernove pesnitve. Pri tem nas še posebej zanima specifični vzajemni odnos med alegorijo in odpovedjo. Ali drugače, naš namen je pokazati ali vsaj nakazati, zakaj in kako alegorija kot tekstna strategija omogoča tematizacijo odpovedi, molka in brezizhodnosti v *Krstu*, kako se to manifestira in zakaj lahko ob *Krstu* in predvsem ob *Božanski komediji* pod nanosi zgodovine utemeljeno odkrivamo fenomena alegorije *in factis* in alegorije *in verbis*.

Če na kratko povzamemo postopna dognanja prejšnjih poglavij, se izkaže, da je tekstna strategija, ki implicira večpomenskost, ne le simbol, ampak tudi alegorija, pri kateri ne gre le za dvojnost pomena v tropološkem smislu, temveč, podobno pri simbolu,¹⁶⁶ za večpomenskost oziroma večznačnost v epistemološkem in celo ontološkem smislu: alegorijo je mogoče razumeti kot retoriko odpovedi in kot neizpolnjivo željo, kot težnjo k fragmentarizaciji in dezintegraciji ustaljenih literarnih oblik, kot način antinomičnega odnosa med sedanjostjo in preteklostjo, med jezikom in svetom, med dopolnjevanjem in razgrajevanjem umetniškega dela; kot komentar, interpretacijo, podvojitvev in prisvojitvev. Najpomembneje pa je, da alegorije kljub vsem tem pojmovanjem, ki se mestoma močno približajo opredelitvi simboličnih tekstnih strategij, ne kaže »mešati s simboli«, kot je že davno svaril Coleridge. Natanko to je tudi naša poanta, vendar utemeljena na povsem drugačnih argumentih in usmerjena k drugačnemu cilju.

Izhodiščna za alegorično umevanje *Krsta pri Savici* je tista opredelitev, ki vidi bistveno prvino alegorične strukture v komentarju in podvojitvi. Na znotrajkitični ravni jo sugerira že vsebinsko-oblikovni ustroj stance.¹⁶⁷ Ta je grajena dvodelno, z

¹⁶⁶ Ta podobnost nikakor ne implicira drugih podobnosti, zato zavoljo nje razlika med pojmom ne more biti omajana.

¹⁶⁷ Ustroj stance so v slovenskem prešernoslovju doslej najizčrpnje opisali Avgust Žigon v razpravi *Tercinska arhitektonika v Prešernu* (Žigon 1906), Boris Paternu v drugem delu monografije o Prešernu (Paternu 1977) in Boris A. Novak v razpravi *Romantična pesnitev v kontekstu zgodovinskega razvoja pesniških oblik* (Novak 2002).

izrazito zarezo oziroma predahom po šestem stihu, na kar opozarja že izraz *stanza*, ki ga Žigon razlaga na podlagi italijanskega glagola *stare* (*stati*) in pridevnika *stanco* (*utrujen*) (Žigon 1906: 82), Boris Novak pa na podlagi besede *stanza*, ki v italijanščini pomeni sobo.¹⁶⁸ »Dante jo imenuje *stantia*, soba; to je kraj, kjer se pesem obdeluje.« (Novak 2002: 51) Izraz torej aludira na lirični, elegični značaj stance, kar nedvomno ustreza tako v uvodnem sonetu omenjeni intenci Krsta kot zavirajočemu učinku njegove naracije, ki je pravo nasprotje tercinsko ustrojeni naraciji Uvoda. Sleherna stanca je iz dveh delov: prvi del sestavljajo trije verzni pari, ki jih poganja trikratna prestopna rima, drugi del pa dva stiha s parno zaporedno rimo. Vloga sedmega in osmega stiha je torej v tem, da s takim ali drugačnim komentarjem vsakič znova poseže v tok naracije in ga za trenutek zaustavi. Ta kratki refleksivni postanek, ki je temeljnega pomena za narativno strukturo Krsta, lahko v razmerju do prvih šestih stihov nastopa v različnih vlogah. V peti stanci, kjer na primer opis naravnih lepot sledi vrednostna sodba (»Dežela Kranjska nima lepš'ga kraja, / ko je z okolšno ta, podoba raja.«), se pojavi kot povzemajoči sklep. V drugi stanci učinkuje kot stopnjevanje predhodne vsebine (»bolj grize, bolj po novi krvi vpije, / požrešniši obupa so harpije«). Nemalokrat ga je mogoče zaznati v vlogi aluzije na posledico upovedenega dogajanja ali stanja, denimo v trinajsti stanci (»List pride, kak vasi in vèže božje / goré; – čas, Črtomír! je vzet' orožje.«), še izraziteje pa v petnajsti stanci (»bila je lepa, Bogomila! tvoja / podoba, ki speljala ga je 'z boja.«). Nekaj podobnega velja tudi za dvajseto, sedemindvajseto, enainštirideseto, šestinštirideseto pa tudi za poslednjo, triinpetdeseto stanca. Včasih sklepni komentar privzame obliko vprašanja, bodisi retoričnega bodisi lirskega ali pa samo gramatičnega. Na retoričnega naletimo v sedemintrideseti stanci (»in mi povej, al ni Črt nárbolj jezni / njih Bog, ki kličeš ga Boga ljubezni?«), na gramatičnega v devetintrideseti stanci (»Ak sklene me s teboj krst, Bogomila! / kdaj bo zakóna zveza me sklenila?«), kjer sprašuje Črtomir; lirsko vprašanje pa se pojavi v štirideseti stanci, kjer ga nepreklicno postavi Bogomila (»al je za majhen čas se združít' vredno, / de bi ločitve spet se bala vedno?«). Zgodi se tudi, da sklepni komentar učinkuje kot antiteza prejšnjim stihom, kot na primer v štirinajsti stanci (»bogov ne more rešít' slavnih staršov / in ne pred smrtjo ohranít' tovaršov.«). Najznačilnejši primer alegorične strukture kot antitetično naravnane komentarja pa je nedvomno prva stanca, kjer gre, če jo za trenutek ugledamo kot izolirano celoto, za slikovit opis narave:

¹⁶⁸ Ta izraz metaforično, a nadvse natančno izraža funkcijo kitice v organizaciji celotnega pesniškega besedila: če je celotna pesem hiša iz besed, hiša jezika, je osnovni bivalni prostor pesmi – soba, *stanza*.

Mož in oblakov vojsko je obójno
 končala temna noč, kar svètla zarja
 zlatí z rumen'mi žarki glavo trójno
 snežnikov kranjskih siv'ga poglavarja.
 Bohinjsko jezero stoji pokojno,
 sledu ni več vunanjega viharja;
 al somov vojska pod vodó ne mine
 in drugih roparjov v dnu globočine.

(Prešeren 1996: I/179)

Njegova posebnost je – pod pogojem, da stanco razumemo v kontekstu pesnitve in zlasti v razmerju z naslednjo stanco – v tem, da je v prvih šestih stihih prikazano zunanje, pripovedovalčevim očem vidno dogajanje v naravi, v zadnjem dvostišju pa se pogled pripovedovalca usmeri pod vodno gladino, v globočine jezera, in tako evocira niz antitetičnih pojmovnih parov, kot so višina in globina, zgoraj in spodaj, svetloba in tema, mir in vojna, a tudi in predvsem zunanost in notranost. Zlasti zadnji pojmovni par je posebej zgovoren, saj s preusmeritvijo pogleda od zunaj navznoter kaže k tistemu razumevanju alegorije, po katerem je ta v smislu alegoričnega dojemanja sveta nastala kot posledica

temeljite moralne revolucije, ki se je zgodila v poznem poganstvu. Iz vzrokov, o katerih ne vemo ničesar [...], se je človekov pogled obrnil navznoter. Vendar ta obrnjeni pogled ni ugle dal »kompaktnega« značaja moderne fikcije, ampak nasprotujoče sile, ki jih ni mogoče opisati drugače kot z alegorijo. Morala se je torej razviti alegorija, da bi literaturi priskrbela subjektivne prvine za opisovanje notranjega sveta (Lewis 1958: 113).¹⁶⁹

Zadnje dvostišje prve stanice namreč ni le antiteza prejšnjim stihom, ampak funkcionira predvsem kot preusmerjevalec pogleda od zunanjega, čisto epskega dogajanja v protagonistovo notranost, o čemer nedvoumno spregovori druga stanca:

Al jezero, ki na njegá pokrajni
 stojiš, ni, Črtomír! podoba tvoja? –
 To noč je jenjal vojske šum vunanji,
 potihnil ti vihar ni v prsih boja;
 le hujši se je zbudil črv nekdANJI,
 ak prav učí me v revah skušnja moja,
 bolj grize, bolj po novi krvi vpije,
 požrešniši obupa so harpíje.

(Prešeren 1996: 179)

¹⁶⁹ Iz odlomka je razvidno, da Lewis obravnava alegorijo kot simbolični način, to je v Fletcherjevem smislu.

Kakor hitro pa prvo stanco beremo izolirano (ne oziraje se na drugo stanco), se analogija, na kateri temelji njena simbolična dikcija, vsaj za trenutek umakne v ozadje, saj se zazdi, da konkretna geografska toposa (s soncem ožarjeni triglavski vrh in Bohinjsko jezero pod njim), nista pokrajini, ki bi po analogiji reprezentirali subjektovo notranjost. Če povem po de Manovo, niti Triglav niti Bohinjsko jezero ne učinkujeta »kot sinekdohi, ki bi označevali totaliteto«, pač pa funkcionirata kot dela, neodvisna od totalitete, in s tem tudi kot totaliteti (de Man 1997: 187).¹⁷⁰

Toda ta obrat od zunaj navznoter je mogoče razumeti tudi kot nekakšno podvojitev razmerja, ki nastaja na makrostrukturni besedilni ravni, razmerja med Uvodom (zunanje dogajanje) in Krstom (notranje dogajanje). Povsem drugačno razmerje pa uteleša enaindvajseta stanca:

Slap drugo jutro mu grmi v ušesa;
junak premišlja, kak bolj spodej lena
vodà razgraja, kak bregove stresa
in kak pred njo se gòre ziblje stena,
kak skale podkopuje in drevesa,

¹⁷⁰ A brž ko na prvo in drugo stanco spet pogledamo kontekstualno, uvidimo še tretjo možnost. Nakazal jo je lingvist Vlado Nartnik v že omenjenem članku. Ta se pri interpretaciji Prešerna opira na simboliko števil, a tudi na etnološko-antropološka in etimološka spoznanja: »Ker leži Bohinjsko jezero pod glavo trojno Snežnikov kranjskih sivga poglavarja, se seveda krije tudi z zrcalnim trikotnikom pod srednjim vrhom podobe Triglava, ki jo riše gradnja Sonetnega venca. Toda še bolj presenetljiva je k temu skladnost podobe jezera s črno podobo sveta mrtvih v spodnji polovici burijatskega amuleta, izvirajočega z bregov Bajkalskega jezera [...]« (Nartnik 1988: 110). To skladnost utemeljuje z razmerjem, vzpostavljenim med prvo in drugo stanco, in s povezavo nemške besede *die Seele* (*duša*) z besedo *der See* (*jezero*), kajti: »Skladno s prastaro vero, da je duša jezeru pripadajoča, se [...] zbližuje Čertomirova notranjost s podobo jezera, ki napeljuje na samomor kot smiselno nadaljevanje in sklep bratomorne slepote.« (Nav. m.) Ob tem Nartnik opozori še na madžarsko povezavo med besedo *halni* (*mreti*) in *bal* (*riba*), »eno in drugo navezovanje pa ob hkratni skladnosti Kerstovih podob z amuletom potemtakem razkriva širši severni arhetip«. Toda jezero nikakor ni edini vodni arhetip v Krstu. V enaindvajseti stanci se pojavi podoba slapa, ki je kot padajoča voda »nujno dopolnilo prejšnje podobe stoječe vode« in skupaj z njo »oblikuje podobo križa« (Nartnik 1988).

Ob tej zanimivi in izvrstni izpeljavi je treba pripomniti, da bi bilo interpretacijo *Krsta* vsekakor mogoče izpeljati na podlagi raziskave arhetipov in etimologije besed, zlasti tistih, ki zadevajo vodo in z njo povezane besede. V tem primeru bi se analiza najbrž morala opreti na teorijo Northropa Fryeja in prek njega verjetno tudi na Junga. Toda to bi naš razmislek odpeljalo predaleč od začrtane smeri, saj Frye podobno kot Fletcher vidi v alegoriji simbolični način.

kak do nebes leti nje jeze pena ! –
 Tak se zažene, se pozneje ustavi
 mladenič, Črtomír pri sebi pravi.

(Prešeren 1996: 185)

Ker je ta stanca nazoren primer tematizacije subjektovega razmerja do narave, kaže ob njej premisliti, koliko njeno podobje ustreza Schellingovi trditvi, da je »najvišji odnos umetnosti do narave dosežen tako, da si jo ta napravi za sredstvo, ki naredi dušo vidno« (Schelling 1959: 416). Za Črtomira, ki je v Uvodu človek akcije, je pokrajina le spremljajoče ozadje, kulisa, četudi zelo prepričljiva in čutno-nazorna, v Krstu pa postane prispodoba za njegova notranja stanja, kajti Črtomir se v Krstu transformira v opazovalca, »čigar pogled«, če si pomagamo z Jaussem, »premine v gledanju, gledanje pa prejme pomen šele po zaslugi njegovega pogleda« (Jauss 1998: 93). Upodobljena sta torej naravni pojav in subjekt, ki ga opazuje, razmerje pa, ki se oblikuje med njima, je dvoumno, saj gre za kombinacijo »svet zajemajočega obrata navzven« in »svet zanikujočega obrata navznoter« (nav. m.). Res je sicer, da zadnje dvostišje eksplicira podobo prvega dela, a ta bi lahko stal tudi samostojno; stanca kot celota pa vzpostavlja alegorično razmerje na makrostrukturni besedilni ravni, saj prispodobi slapa kot mladostne zagnanosti in lene vode kot zrele umirjenosti oziroma deziluzije podvojita vsebinsko razmerje med Uvodom (razgibanost, upajoča mladost) in Krstom (umirjenost, deziluzija).

Nekoliko drugače se alegorična struktura uresničuje v paralelnih razmerjih med posameznimi vsebinskimi sklopi Uvoda in Krsta. Krst je namreč s tremi protagonistskimi bivanjskimi položaji (upanje; soočenje z neogibnim objektivnim dejstvom; deziluzija in odpoved) mogoče brati tudi kot komentar Uvoda oziroma njegovo svojevrstno podvojitev, Uvod pa razumeti kot nekakšno prefiguracijo¹⁷¹ Krsta. Da sta v Uvodu in Krstu upovedeni dogajanja v alegoričnem razmerju, potrjuje tudi dejstvo, da med njima nastaja določeno časovno razmerje, ki se v pesnitvi uresničuje kot razmerje med predlogo in komentarjem. Na takšno razmerje med Krstom in Uvodom je že leta 1914 opozoril Žigon, le da ga je formuliral nekoliko drugače. Zapisal je, da je Uvod »preludij, ki s točno paralelnimi dogodki napoveduje glavno idejo Krsta« (Žigon 1914: XCIV).

V prvem delu (10 tercin) je upoveden boj za višje zgodovinske cilje, za »vero staršev«. Drugi del (7 tercin) se spleta okoli objektivnega dejstva pomanjkanja

¹⁷¹ Izraz *prefiguracija* je uporabljen namenoma, saj aludira na srednjeveško razumevanje alegorije kot razmerja med *Staro* in *Novo zavezo* (prim. de Lubac 1993).

hrane, kar narekuje neposredno soočenje s sovražnikom, pobeg ali predajo. V tretjem delu (9 tercijn) je prikazan popoln poraz Črtomirove vojske in s tem propad njegove akcije. Podobno kot Uvod tudi Krst sestoji iz treh delov. V prvem delu (20 stanc) se obup po porazu spreminja v upanje na osebno srečo z Bogomilo, gre za žalost in hrepenenje. K slednjemu prispeva tudi retrospektivni opis srečnih dni, ki jih je Črtomir preživel z Bogomilo na Blejskem otoku. Drugi del (15 stanc) je postopen prikaz objektivnih, neizbežnih dejstev, ki jih mora Črtomir dojeti, a jih ne dojame takoj, saj je še preveč zapreden v svojo željo. Tretji del (18 stanc) uvede kratko oklepanje upanja in kratek odpor zoper realna dejstva, nato pa nastopi popolna in dokončna odpoved.

Sklep Uvoda je poraz, ki nujno implicira popolno odpoved junakovim višjim ciljem, sklep Krsta je ločitev, ki nujno implicira popolno odpoved junakovim osebnim ciljem. Žigon v zvezi s tem govori o prestopu iz subjektivne v objektivno smer sprejemanja in dojemanja sveta ter o Črtomirovi »službi objektivnosti« (nav. m.). To Žigonovo spoznanje je treba dopolniti z uvidom, ki Črtomirovo pristajanje na neizprosno logiko zgodovine razume kot učinek alegorične strukturiranosti celotne pesnitve, tiste strukturiranosti, ki proizvede temeljno izgubo in odpoved v de Manovem smislu. Vendar te odpovedi, kot smo že omenili, ne kaže istovetiti z brezupnostjo, tematizirano v *Sonetih nesreče*, še manj pa s kakšnim novim upanjem, kajti v sklepu Krsta je deziluzija popolna. Toda ta popolnost vendarle dopušča več interpretacij. Črtomiru lahko na primer ostane možnost, da se podredi kategoričnemu imperativu (v Kantovem smislu) in se tako dokončno prelevi iz (pogojno rečeno) epskega junaka v moderni meščanski subjekt, zavezan etiki, ki jo ta kategorični imperativ implicira. Je pa še druga možnost: Črtomir z izgubo vseh svojih subjektivnih pozicij (akcije, želje in govora) postane nekakšen »izvotljeni subjekt«, ki se skoraj hipnotično, morda celo mistično prepusti drugemu – liku Bogomile, v katerega se je naselila moč simbolnega reda krščanstva« (Juvan 2002a: 358; podčrtala JKŠ). V Benjaminovi maniri bi lahko rekli, da iz njega življenje izteče, tako da postane podoben stvari s kakšnega baročnega bakroreza oziroma učinkuje kot prefiguracija baudelairovskega lirskega subjekta, melanholika/flâneurja s konca 19. stoletja.

Tu bi se interpretacija utegnila iziti, če le ne bi bilo zagonetne devetinštiridesete stance, ki tematizira Črtomirov molk, njegovo dokončno soočenje z neizprosno resničnostjo in odpoved kot rezultat tega soočenja, in nas potegne nazaj v srž problematike:

Izmèd oblakov sonce zdaj zasije
 In mavrica na blede Bogomilo
 lepote svoje čisti svit izlije,
 nebeški zor obda obličje milo;
 jok, ki v oči mu sili, komaj skrije;
 de ni nebo nad njim se odklenilo,
 de je na sveti, komej si verjame,
 tak Črtomíra ta pogled prevzame.

(Prešeren 1996: 195)

Z našega gledišča je ta stanca pomembna zato, ker ravno s tematizacijo Črtomirovega molka, natančneje, s tematizacijo odsotnosti njegovega odgovora kaže v smer rešitve dramatičnega konflikta pesnitve, konflikta, ki ga predstavljata dve želji, dva svetova: Črtomirov svet volje in želje, usmerjene v tostranstvo, in Bogomilin svet odpovedi, usmerjen v onstranstvo. Toda konflikt se ne razreši v izpolnitev »željâ nespolnjenih«, kot bi sicer lahko sklepali na podlagi prvih štirih stihov stance, kjer gre za slikovit opis naravnega pojava kot zlitja nadosebne narave in Črtomirove osebne želje, zlitja, ki porodi sugestijo simbolne sinteze med subjektom in objektom, naklonjene s trenutnostjo zaznamovanemu pogledu na svet. To naklonjenost dodatno poudarja »analoška imaginacija« v prvem delu stance, »utemeljena v prednosti naravnih substanc pred zavestjo jaza«, kot bi dejal de Man (1997: 193), kar pomeni, da je odločilen začetni moment čutne zaznave, ki je ni mogoče ločiti od nadčutne totalitete. Na delu je torej simbolični postopek, ki skuša v naravo prenesti lastnosti zavesti in jo z njo poistovetiti ter se s tem dokončno zavezati romantičnemu kultu subjekta in »kultu trenutka« ter – to je pomembnejše –, vrednotam, vezanim na tostranstvo.

Vendar ta pogled, ki ga v *Krstu* obelodanja simbolična tekstna strategija, ne doživi zmagoslavja, saj se ve, da se dramski konflikt Prešernove pesnitve ne razreši v izpolnitev »željâ nespolnjenih«, pač pa se konča z zmagoslavjem odpovedi vrednotam, zavezanim s trenutnostjo zaznamovanemu pogledu na svet. To pomeni, da se je simbolični jezik vendarle moral vdati načinu izrazja oziroma tekstni strategiji, ki kaže na nepremostljiv razkorak med subjektom in svetom kot objektom (de Man 1997: 200), se pravi alegoričnemu jeziku. V prid slednjemu govori izrazito dvodelna zgradba devetinštiridesete stance, kjer je drugi del posledična eksplikacija podobe v prvem delu, čeprav tokratno razmerje ni 6 plus 2, ampak 4 plus 4. Še zgovorneje pa je v tem pogledu, da prvine obeh delov evocirajo številna obča mesta literarne tradicije, zlasti tista iz *Božanske komedije*. Tako na primer Josip Puntar ugotavlja, da je »nebeški zor« aluzija na nebeško svetlobo, ki »odpre Danteju zadnji pogled v najglobljo skrivnost sv. Trojice« (Puntar 1921: 146) v XXXI. spevu *Raja*:

Senza risponder, li occhi su levai,
e vidi lei che si faceva corona,
reflettendo da se li eterni rai.

(Dante 1985: 835)¹⁷²

To je le eden od primerov,¹⁷³ ki potrjujejo, da se podobe in primerjave v pesnitvi ne porajajo na podlagi nezavednega in spontanega istovetenja lirskega subjekta z naravnim svetom, pač pa kot premestitve in prisvojitve iz literarnih in drugih diskurzov, ki so se v *Krstu* po svoje kontekstualizirale ter s tem tudi transformirale. V novi konstelaciji so postale nekaj drugega oziroma dobile so drug, alegoričen pomen. Gre torej za tekstne strategije, ki jih je mogoče interpretirati ravno s poststrukturalističnimi opredelitvami alegorije kot tekstne strategije, ki se opira na podvojitve, prisvojitve in transformacije, se pravi na različne intertekstualne in intratekstualne postopke. To pomeni, da se je alegorija kot retorična figura v smislu *reči eno, misliti drugo* tu umaknila alegoriji kot tekstni strategiji, ki tematizira časovni razkorak med privzeto in predhodno podobo pesniškega subjekta in z njo samega pesnika. Pri tem je ključnega pomena Prešernova zasnova tridelne pesnitve in vloga, dodeljena uvodnemu sonetu. Prav način, kako razbiramo to vlogo, namreč odloča med alegoričnim ali simboličnim branjem. Tu smo se – iz razlogov, utemeljenih v uvodu – odločili za alegorično branje, kjer ima uvodni sonet vlogo znotrajtekstnega in zunajtekstnega komentarja, ki prebija in ogroža meje besedila, a vseeno utrjuje njegovo strukturo. Pri simboličnem branju pa se uvodni sonet »razpne čez celotno verzno povest« (Juvan 1990: 103) in jo nepredirno zapre; povedano s srednjeveškim izrazjem, raven dobesednega pomena, ki vključuje tudi figurativni pomen, posrka vse tri alegorične pomene. Rezultat je popolna, brezšivna celota v oblasti estetske ideologije romantike.

Prešeren je namreč prav s postavitvijo uvodnega soneta organiziral svojo pesnitev tako, da je možno zaslutiti tendenco nenehnega prestavljanja meja med fakti in fikcijo, vendar tako, da »usodna« razmejitve niti za hip ne izgine izpred oči. Zato analiza *Krsta* z vidika alegoričnega načina ne more biti popolna, če ne upoštevamo še enega dejstva, ki je za pričujoče razmišljanje nemara najbolj temeljno, povezano pa je – tako kot simbolično branje, a na povsem drugačen način – s

¹⁷² »Nato sem molčal in uprl očesi
do nje, ki s krono žarkov se odeva,
rojenih tam ob vekovečnem krési.«

(Dante 2005: 237)

¹⁷³ Poleg te podobnosti odkriva Puntar v *Krstu* še vrsto občin mest, ki evocirajo obča mesta iz *Božanske komedije* (Puntar 1921: 138–180).

funkcijo uvodnega soneta *Matiju Čopu* in posredno s Prešernom kot zgodovinsko osebo. Ta sonet namreč napoveduje in vpeljuje tako pripovedovalca v Uvodu kot tudi govorca, ki je hkrati pripovedovalec in lirsko-epsko-dramski subjekt v samem Krstu. To pomeni, da sta glavna junaka *Krsta* – v nasprotju z Dantejevimi liki v *Božanski komediji*, ki so praviloma zgodovinske in hkrati fiktivske osebe – povsem fiktivni osebi. Zato kaže zgodovinsko referencialnost *Krsta* videti v osebi pesnika pripovedovalca, se pravi Prešerna, k čemur nedvoumno napotuje uvodni sonet, ki je pomembna vzporednica Dantejevemu pismu Cangrandeju della Scala. Časovna distanca oziroma razkorak med prej in potem, ki se kaže v logični in psihološko utemeljeni transformaciji obeh glavnih junakov (Paternu 1994), namreč dobi svojo podvojitvev v transformaciji, ki jo doživi avtor. Vprašanje, kakšna natanko je ta transformacija, mora za zdaj ostati odprto.¹⁷⁴ Nedvoumno pa je vezana na časovno razsežnost, se pravi na razliko in razkorak med tem, kar je bil pesnik prej, in tem, kar je postal po Čopovi smrti in po zasnutju *Krsta pri Savici*. Ta vmesni čas, ki je v pesnitvi izpostavljen z dvodelno strukturo, v drugem delu pa s kombinacijo analitične in sintetične pripovedi, je pomembna konstitutivna kategorija pesnitve; a te ne bi bilo treba povezovati z alegorično strukturo, če ne bi na neki način odsevala razkoraka v izkustvu pesnika (prej in potem) in s tem razkoraka med pesniško fikcijo in pesnikovo realnostjo.¹⁷⁵

Uvodni sonet nas tako prisili, da se naša pozornost pod diktatom časovne razsežnosti, ki določa razmerja med posameznimi deli pesnitve, preusmeri od alegorije *in verbis*, o kateri smo govorili malo prej in je strogo retorična, k alegoriji *in factis*, o kateri govorimo zdaj in o kateri se vsaj od Pavlovega *Pisma Galačanom* ve, da je neločljivo zavezana tako tekstom kot človekovi »časovni usodi«.

Sama časovna razsežnost *Krsta* nas usmerja nazaj h genološki problematiki pesnitve. Pokaže namreč, da se Prešernova mojstrovina kljub strnjeni, kontinuirani enotnosti posameznih delov umešča med ep, roman, dramo in lirsko elegično pesnitev, tako da ji njena izrazito hibridna in fragmentarna zgradba preprečuje

¹⁷⁴ Teza, da se pri Danteju vsaj približno ve, za kaj gre, pri Prešernu pa ne, se po eni strani navezuje na razliko med duhovnozgodovinsko strukturo srednjega veka in romantike, po drugi pa na razliko med simbolično in alegorično naravnostjo do sveta.

¹⁷⁵ To mesto našega razmišljanja bi lahko postalo izhodišče za nadaljnje razmišljanje v novi smeri, ki jo je nakazal in teoretsko utemeljil Wolfgang Iser v delu *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie* (Fiktivno in imaginarno: Perspektive literarne antropologije, 1991), ki razlikuje med tremi kategorijami: fiktivnim, realnim in imaginarnim. Toda ob upoštevanju okvira pričujočega besedila smo se odločili, da ta možnost ostane odprta.

sleherno dokončno žanrsko umestitev. Izjema je le tisti žanr, ki deluje na način odsotnosti žanra, tega pa je zmožen samo fragment. Vprašanje je le, ali gre za romantični ali moderni fragment. V prid romantičnemu fragmentu govori že Prešernov diskurzivni položaj glede na čas in prostor nastanka pesnitve, v prid modernemu fragmentu pa alegorično branje pesnitve. V luči tega branja se je izkazalo, da je Uvod prefiguracija Krsta, Krst pa podvojitvev oziroma izpolnitev¹⁷⁶ Uvoda; da je njegovo alegorično strukturo mogoče razumeti dvoplastno in večznačno, kot retoriko odpovedi v de Manovem smislu, kot neizpolnjivo željo v Finemanovem smislu, kot težnjo k fragmentarizaciji in dezintegraciji ustaljenih literarnih oblik, kot način zavednega zapolnjevanja distance med sedanostjo in preteklostjo, kot tematizacijo odpovedi in melanholije v Benjaminovem smislu in kot komentar, interpretacijo, podvojitvev in prisvojitvev podob v Owensovem smislu. Naštete lastnosti kažejo tako k romantičnemu kot k modernemu fragmentu, zato lahko sklepamo, da je *Krst* romantični fragment, vendar tiste vrste, ki se odpira v smeri modernizma. To odpiranje po svoje potrjuje tematizacija molka in odpovedi ter odsotnost slehernega namiga na to, da bosta ta dva še kdaj zmožna proizvesti željo. V nasprotju s Keatsovo *Odo slavcu* ali Jenkovim *Obrazom VII* se namreč *Krst* ne konča niti z retoričnim niti z lirskim vprašanjem. Tu je brezizhodnost popolna, enakovredna uvidom, tematiziranim v najradikalnejših ekspresionističnih in celo eksistencialističnih umetninah.

Če se ob sklepu vrnemo k izhodišču obravnave Prešernove pesnitve, lahko ugotovimo, da za analizo s strogo retoričnega vidika, to je z vidika tropov in figur, v načrtovanem okviru ni ostalo kaj dosti prostora. In če upoštevamo izhodišče, ki smo ga zavzeli, tudi simbolična naravnost ne more priti zares do besede. Če bi namreč hoteli *Krst* interpretirati na njeni podlagi, bi se morali vrniti na začetek, si postaviti novo izhodišče in postopek izpeljati po drugi poti. Toda tega ne bomo storili, saj se zavedamo, da so bile analize te pesnitve, ki so upoštevale predvsem simbolično naravnost umetnine, v slovenski literarni vedi že opravljene, nekatere med njimi prav uspešno, čeprav v določeni opreki s teoretskimi izhodišči, ki jih tu zagovarjamo. Vseeno so nam služile za oporo. Tako lahko sklepamo, da povsem zadovoljiva, uravnotežena interpretacija, ki bi svojo pozornost enakomerno razdelila med retorične in hermenevtične ali alegorične tekstne strategije, pravzaprav ni možna. Možno pa je – če alegorijo razumemo kot tekstno strategijo in alegorično interpretacijo, ne kot retorično figuro –, da imamo opraviti z izključujočima se postopkoma, kar naj bi že v prejšnjem poglavju nazorno pokazala analiza Keatsove pesmi.

¹⁷⁶ Izraz *izpolnitev* je uporabljen v pomenu, kakršnega ima v kontekstu Auerbachove razprave o figuri, to, kar se je izpolnilo, pa je ironija zgodovine.

Poststrukturalistični pogled na funkcijo alegorije v *Božanski komediji*

Za vključitev Danteja v pričujočo obravnavo alegorije obstajata vsaj dva temeljna razloga. Ko govorimo o alegoriji in njenem razmerju do simbola in pri tem upoštevamo tudi zgodovinsko razsežnost te problematike, nikakor ne moremo mimo Dantejeve *Božanske komedije*, saj ta implicira vse pomene simbola in alegorije, omenjene v Uvodni besedi (alegorija kot retorična figura in tekstna strategija, alegorija kot žanr in alegorija kot alegorična interpretacija, predvsem pa alegorija kot naravnost do sveta). Poleg tega *Božanska komedija* neposredno evocira shemo mnogoterih ravni svetopisemskega pomena, obenem pa je v njej mogoče zaznati prvine, ki napovedujejo poznejšo poezijo romantike. Zato ne preseneča, da je Dantejevo delo doživelo renesanso ravno v času romantike. Na to se navezuje tudi naš drugi razlog, vpliv *Komedije* na Prešernov *Krst*: »Vrh Prešernovega stika z Dantejevo poezijo je potrebno videti v *Krstu pri Savici*, kjer je lik Bogomile nedvomno zasnovan po vzorcu Beatrice, kakršna se pojavi v 30. spevu *Vic*« (Kos 2001b: 91), saj v Prešernovi poeziji noben od ženskih likov »ne stoji na duhovni ravni, kamor je postavljena Bogomila«. Poleg vzporednice, ki jo je moč potegniti med Bogomilo in Beatrice, je po Kosu »srečanje Črtomira, Bogomile in duhovnika ob Savici mogoče primerjati s srečanjem Danteja, Vergila in Beatrice v 30. spevu *Vic*« (nav. d.: 92). A obstajajo še druge analogije, na primer to, da obe pesnitvi določa kombinacija krščanskih in poganskih virov, ki služijo pojasnjevanju fikcijskega dogajanja, in da obe, Dantejeva izrecneje, Prešernova bolj zadržano, evocirata problem reprezentiranja nerepresentabilnega oziroma problem izrekanja neizrekljivega. Ta podobnost (in razlika) je zgovorna, zlasti če jo motrimo v luči Benjaminove filozofije alegorije in drugih teorij alegorije v 20. stoletju. Zadeva pa problem odnosa obeh umetnikov do estetik, ki so vplivale na njuno poezijo. Pri *Komediji* gre predvsem za vprašanje odnosa do sladkega novega stila (*dolce stil nuovo*) in do trubadurskega pesništva, pri *Krstu* pa za celotno literarno izročilo, ki je vplivalo na Prešernovo poetiko.

V romantični literarni recepciji pripada Danteju posebno mesto, čeprav so romantiki do večine drugih srednjeveških alegoričnih del zavzeli precej odklonilno stališče. Očitali so jim mehaničnost oziroma neorganičnost. Danteja pa so občudovali: naklonjenost romantikov je povsem razumljiva, kajti *Komedijo* določata tako alegorična kot simbolična dikcija. Kakor hitro pa nanjo pogledamo z genološkega vidika, ugotovimo, da je *Komedija* alegorija prav posebne vrste, o čemer bralca pouči tudi Dante sam, in sicer v pismu svojemu dobrotniku, veronskemu

velikašu Cangrandeju della Scala. Avtorstvo¹⁷⁷ tega pisma je še vedno sporno, a ne glede na to je ta *Epistola* za razumevanje alegorije v *Komediji* bistvenega pomena, saj pisec, sklicujoč se na Tomaža Akvinskega in Dionizija Areopagita, različno pove, da je delo večpomensko. Poleg dobesednega ali zgodovinskega pomena mu pripiše še alegorični, moralni in anagogični pomen ter zatrjuje, da gre v njegovi *Komediji* za alegorijo, ki je iste vrste kot v *Svetem pismu*. To ponazorji z začetnimi verzi iz psalma 114:

In exitu Israhel de Aegypto
domus Iacob de populo barbaro
facta est Iudaea sanctificatio eius
Israhel potestas eius.

(Dante 1966)¹⁷⁸

Dobesedno (*ad litteram*), pravi Dante, se ti verzi nanašajo na eksodus Judov v Mojzesovem času, to je tudi njihov zgodovinski pomen; alegorično (*ad allegoriam*, to je v strogo tipološkem pomenu) povezujejo onstranstvo s tostranstvom v smislu prefiguracije in zato označujejo Kristusovo odrešitev človeka. Če jih interpretiramo glede na moralni ali tropološki pomen (*ad moralem sensum*), se nanašajo na spreobrnitev posameznega grešnika, ki iz nesreče v grehu preide v stanje milosti. In končno, če verze beremo anagogično (*ad anagogicum*), prefigurirajo prehod posvečene duše iz izprijenega sveta v svobodo večne blaženosti. Zadnje tri pomene je mogoče razumeti kot alegorične (*dici possunt allegorici*). (Dante 1966 : 173; prim. de Lubac 1993: IV/323; Pépin 1987: 275)

Na eni strani je torej dobesedni ali zgodovinski pomen, na drugi pa trije duhovni pomeni, ki jih lahko kljub razlikam med njimi imenujemo alegorične. Tako je tudi vsebina *Komedije* dvojna. Dobesedno govori o stanju duš po smrti (*status animarum post mortem*) in pesnikovem potovanju po onstranstvu, alegorično pa o človeku svobodne volje, ki s svojimi pregrehami in dobrimi deli vselej pride pred sodnika. Vsebinska dvojnost zahteva tudi dvojno interpretacijo, zato avtor pisma posebej

¹⁷⁷ Če pomislimo, da je namen *Epistole* dajati navodila za interpretacijo oziroma eksegezo *Komedije*, je jasno, kakšen argument predstavlja *Epistola* za zagovornike tipološke teorije in zakaj tako zelo zagovarjajo mnenje, da je njen avtor Dante.

¹⁷⁸ »Ko je šel Izrael iz Egipta,
Jakobova hiša stran od tujega ljudstva,
je Juda postal njegovo svetišče,
Izrael njegovo gospodstvo.«

(Nav. po SSP 1996: Ps 114 /113A/)

poudari način, kako je *Komedija* razdeljena, in pove, da je alegorija potrebna zaradi nemoči neposredne besede, da bi izrazila to, kar je pesnik videl med svojim potovanjem. To misel ponovi v XXXIII. spevu *Raja*. Ko bi rad posredoval svoje videnje Svete trojice, namreč boleče izkusi nemoč svoje besede:

Oh quanto e corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo a quel ch'ì vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.

(Dante 1985: 854)¹⁷⁹

Podobno težavo občuti tudi, ko hoče izraziti grozote pekla:

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue ed le piaghe appieno,
ch'ì ora vidi, per narrar più volte?
Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente,
c'hanno a tanto comprender poco seno.

(Dante 1985: 250)¹⁸⁰

Vendar sporočila *Epistole* ne moremo razumeti, če ga ne beremo na ozadju Dan-tejevega spremenjenega odnosa do pesniške reprezentacije, bistveno drugačnega od tistega, ki ga je udejanjil v zbirki *Vita nuova*, pa tudi od tistega, o katerem razmišlja v *Convivio*. Tu pesnik najprej govori o razliki med pesniško alegorijo (dobesedni in figurativni pomen) in teološko alegorijo (aktualizacija sheme mnogoterih pomenov) in na podlagi tega razločevanja komentira lastni komentar svojih pesmi, češ da bo vselej najprej govoril o dobesednem pomenu posamezne pesmi in potem o njeni alegoriji, to je o resnici, ki se skriva v njej, sem in tja pa se bo primerilo, da se bo moral dotakniti tudi drugih pomenov, ne le alegoričnega v ožjem

¹⁷⁹ »Kako zdaj moji reki so nejasni
in slabi, ker spomin je sled minljiva
tega, kar videl v sreči sem brezčasni!«

(Dante 2005: 254)

¹⁸⁰ »Kdo znal bi, pa čeprav v besedi prosti,
in večkrat znova, vso to kri in rane,
ki sem jih zrl, opisati zadosti!
Tu jezik bi zatajil vse zemljane,
saj misel, saj beseda najbolj zrela
pred takšno grozo zmedena obstane.«

(Dante 2005: 232)

smislu, ampak tudi tropološkega in anagogičnega (Dante 1968: I/240–242). Se pravi, da je Dante že pred pisanjem *Epistole* pripisoval svoji poeziji pomene, ki so bili sicer prihranjeni samo za *Sveto pismo*. To samo dokazuje, kako zelo ga je vznemirjal problem literarne reprezentacije. Očitno ga v času, ko je snoval *Convivio*, še ni mogel do konca domisliti.¹⁸¹ Nesporno pa se je odvrnil od *dolce stil nuovo* in potemtakem tudi od prevladujočega vpliva trubadurske poezije, medtem ko se za povsem drugačen način reprezentacije očitno še ni mogel odločiti. Nihal je med pesniško in teološko alegorijo. Vendar v *Conviviu* še zmeraj prevladuje pesniška alegorija, kar povzroči – kot je ugotovil tudi Charles S. Singleton, ameriški dantolog in prevajalec *Komedije* v angleščino –, da Dante *Convivia* ni nikoli dokončal prav zato, ker je opazil, da je zašel na napačno pot, ko je dovolil, da v delu prevlada pesniška alegorija in ne teološka (prim. Singleton 1954; Hollander 1969: 39; Pépin 1987: 279). V *Epistoli* pa se, kot rečeno, prepričljivo izrazi v prid teološki alegoriji. Ker je ta v *Komediji* osrednjega pomena, je nemogoče, da bi dobesedni ali zgodovinski pomen pesnitve razumeli kot fikcijo ali lepo laž (*bella menzogna*).

Vendar tega ni moč zares dojeti, če ne pojasnimo, v čem je razlikovanje med pesniško in teološko alegorijo drugačno od razločka med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis*, pojasnjenega že v prvem poglavju. Zato bo zadostovalo, če tu samo opozorimo na bistveno razliko med dvojicama.

Alegorija *in verbis* (alegorija, vezana na besede) se oblikuje na podlagi delovanja retoričnih figur, največkrat s povezavo metafor v medbesedilnem postopku v ožjem smislu, ko gre za vzpostavljanje pomenskega razmerja med dvema besediloma. Alegorija *in factis* (alegorija, vezana na dejanja) pa se pojavi kot posledica povezave dogodkov, zabeleženih v *Stari zavezi*, z dogodki iz *Nove zaveze*. V tem primeru lahko govorimo tudi o tipologiji¹⁸² ali figuri.¹⁸³

Če si zdaj za trenutek priključimo v spomin shemo mnogoterega smisla, kot jo je pojasnil Tomaž Akvinski v svoji *Summi* (Akvinski 1984), na katero se sklicuje tudi Dante v *Epistoli*, lahko rečemo, da lahko alegorijo *in verbis* poistovetimo s prvo

¹⁸¹ Glede tega, kako razločno se je Dante zavedal razlike med pesniško in teološko alegorijo, so mnenja dantologov deljena (gl. Hollander 1969: 32–40).

¹⁸² Vendar alegorije *in factis*, še manj pa alegorije nasploh ne kaže enačiti s tipologijo. Tipologija je zmeraj alegorična, alegorija pa nikakor ni zmeraj tipološka.

¹⁸³ Izraz *figura* je tu mišljen v Auerbachovem pomenu, zato je zelo blizu tipologiji pa tudi alegoriji *in factis*, vendar ju z njima ne moremo enačiti, če ne upoštevamo specifičnega konteksta, v katerem je izraz nastal, se pravi Auerbachovega literarnozgodovinskega opusa.

pomensko ravnjo, to je z ravnjo dobesednega, figurativnega in zgodovinskega pomena,¹⁸⁴ alegorija *in factis* pa pokriva tri ravni duhovnega pomena (alegorično v ožjem smislu, tropološko in anagogično).¹⁸⁵ Prva pomenska raven je omejena na človeško rabo, ostale tri pomenske ravni pa so delo Boga, kajti človek je omejen na to, da daje pomen besedam, Bog pa lahko spreminja tudi dejstva in daje pomen dogodkom.

Ker so pesniki vendarle samo ljudje, bi utegnili pričakovati, da bi prvo pomensko raven mnogoterega smisla lahko brez ostanka poistovetili z alegorijo pesnikov, shemo mnogoterega smisla v celoti, se pravi vse štiri ravni, pa s teološko alegorijo in alegorezo. A ravno tu je ključ: stvari niso tako preproste, zapleta jih pojem dobesednega pomena. Alegorije pesnikov namreč ne moremo enačiti niti z alegorijo *in verbis* niti s prvo ravnjo mnogoterega pomena. Ta alegorija je starejša od srednjeveške eksegeze, saj je grškega izvora.¹⁸⁶ Teološka alegorija pa je vezana zgolj na srednjeveško eksegezo, natančneje, bila je vezana nanjo, saj od izida *Epistole* naprej zaznamuje tudi *Komedijo* pa še kakšno srednjeveško delo, denimo *Canterburyjske zgodbe*. Razliko med pesniško in teološko alegorijo torej določa vloga, pripisana dobesednemu pomenu, ki je zgodovinski (ali fiktivni) in hkrati figurativni pomen. Brž ko temu omogočimo, da se spoji z ostalimi tremi pomeni v brezšivno celoto, dobimo pesniško alegorijo ali, drugače in posodobljeno, simbolično tekstno strategijo, ki jo v njeni najčistejši obliki prepoznamo v slovitem stavku: »V začetku je bila Beseda in Beseda je bila pri Bogu in Beseda je bila Bog.« (SSP 1996: Jn 1,1). Če pa spajanje med prvo ravnjo in ostalimi tremi preprečimo, dobimo teološko alegorijo,¹⁸⁷ a te spet ni mogoče brez ostanka enačiti niti s svetopisemsko alegorijo nasploh niti z alegorijo *in factis*. In v *Komediji* gre ravno za to; glede *Epistole* pa bi lahko rekli, da je nekakšen programski tekst za vpeljavo teološke alegorije. V nasprotju z lepo lažjo (*bella menzogna*), značilno za besedila iz *Vite nuove*, ima *Komedija* vse lastnosti resnične laži (*menzogna vera*). Se pravi, gre za pesnitev, ki vsebuje resnico, analogno resnici zgodovine.

¹⁸⁴ Če se izrazimo s saussurovsko semiotsko terminologijo, lahko rečemo, da je to raven označevalca, v Avguštinovi teoriji znakov pa gre za *signum tantum*.

¹⁸⁵ S saussurovske perspektive je to raven označenca, v Avguštinovi klasifikacija pa gre za *signum et res*.

¹⁸⁶ Več o tem gl. v 1. poglavju.

¹⁸⁷ Na tem mestu je treba posebej opozoriti, da teološke alegorije v Dantejevem smislu ne kaže brez ostanka enačiti s svetopisemsko alegorijo nasploh. 1. poglavje je pokazalo, da srednjeveška alegorija nikakor ni enoten pojem in tudi eksegeza, utemeljena na shemi mnogoterega smisla, je lahko zelo raznolika.

Toda z našega vidika je *Epistola* pomembna še iz drugih razlogov. Najprej zato, ker njen avtor nehoti potegne vzporednico med *Epistolo* in Pavlovim *Pismom Galačanom*, ko opredeli alegorije v svetopisemskem smislu kot edino primerno za razumevanje *Komedije*. Drugič zato, ker jo je mogoče razumeti tudi kot navodilo za branje celotne *Komedije*, kar pomeni, da ji lahko pripišemo tudi vlogo, ki jo pri Prešernu igra sonet, posvečen Matiju Čopu, če ga beremo kot začetek in integralni del *Krsta pri Savici*. In tretjič zato, ker je v njej oziroma v njenem razmerju do *Komedije* kakor tudi v razmerju omenjenega soneta do *Krsta* mogoče opaziti nazoren primer alegorije *in factis*. Ta pa je bistvenega pomena za razumevanje poststrukturalističnega zagovora alegorije.

Da bi lažje pojasnili, za kaj pravzaprav gre v poststrukturalističnem, alegoričnem branju *Komedije*, bomo skušali s tega vidika interpretirati enega njenih najslovesnejših prizorov, pri čemer se – glede na to, kar smo pravkar povedali o razliki med pesniško in teološko alegorijo – nikakor ne bo moč ogniti nekoliko polemičnemu stališču do Singletonove obravnave. Ta sicer upošteva razloček med dobesednim in duhovnim pomenom, kar implicira alegorično strukturo, a hkrati zatrjuje, da je ta podrejena simbolični strukturi, češ da ni fikcijska razsežnost Dantejeve pesnitve nič manj kot »zraščena« z realnostjo, tako da ju ni mogoče konceptualno ločiti: »Fikcija Božanske komedije je v tem, da ni fikcija,« se glasi Singletonova aforistična formulacija (1954: 62). To, že na prvi pogled organicistično in simbolistično interpretacijo spodbija Jesse Gellrich, izrazito poststrukturalistično naravnano teoretik, ki meni, da se alegoričnost *Komedije* manifestira v razliki med fikcijskim potovanjem skozi onstranske sfere in dejansko, zgodovinsko dokumentirano, a tudi znotraj pesnitve izpričano¹⁸⁸ spreobrnitvijo Danteja Alighierija (prim. Gellrich 1984: 513).¹⁸⁹ Potemtakem je pri interpretaciji ne le *Krsta*, ampak tudi *Komedije* nujno upoštevati dejansko transformacijo resničnega avtorja, transformacijo, ki je stvar etike, ne estetike.

Pripovedovalec pesnik v *Komediji* nas ne prepričuje, naj verjamemo njegovi zgodbi o popotovanju skozi onstranstvo, gotovo pa si želi, da bi verjeli v njegovo

¹⁸⁸ Dante na svoje grešno življenje namigne v prvih verzih *Pekla I* (1–3): »Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita« (Dante 1985: 3). – »Na sredi našega življenja pota / sem gozdu črnemu zašel v globine, / ker me na stranpot je zavedla zmota« (Dante 2005: 7).

¹⁸⁹ S tem ne more biti mišljena spreobrnitev iz nevere v vero, pač pa spreobrnitev od naravnosti navzven, od čutnih užitkov, k naravnosti navznoter, h kontemplaciji, ki pa je bistveno povezana z vero.

izkustvo spreobrnitve. Na to aludira Gellrich, ko alegorijo opredeli kot »označevalno sredstvo izkušanja spreobrnitve« (nav. m.). Če to drži, Dantejeva pesnitev nikakor ne more temeljiti na znani srednjeveški metafori jedra in lupine (odstiramo dobesedne, figurativne in zgodovinske pomenske nanose, da pridemo do duhovnega jedra), saj je to organicistična metafora, ki napoveduje simbolično dikcijo in je značilna za srednjeveške komentarje svetih spisov vsaj od Avgušтина naprej. Način pisanja v *Komediji* je kompleksnejši, podoben sicer svetopisemskemu, ne pa tudi »knjigi narave«. Narava namreč v Dantejevem času še ni začela pronicati v zgodovino in se še ni ponotranjila kot nprav, kakor pri romantikih, še manj pa velja, da je zgodovina začela prehajati v naravo, kar naj bi se, če je verjeti Benjaminu, dogajalo najprej v baroku, še intenzivneje pa v prvi polovici 20. stoletja (prim. Benjamin 1991c: 238–257; Rotar 1981: 115).

O Danteju kot resnični osebi se ve, da ni bil imun na vsakovrstna poželenja in da jim je tudi rad stregel, kar je zaznamovalo določeno obdobje njegovega življenja. Na to tudi sam aludira na več mestih v pesnitvi, najbolj nedvoumno pa v XXXI. spevu *Vic*:

Piangendo dissi: »Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose.«

(Dante 1985: 556)¹⁹⁰

Zato se zdi smiselno podrobneje pretresti ravno V. spev *Pekla*, in sicer epizodo s Francesco in Paolom Malatesta, kjer sta tematizirani tako poželenje kot literatura, natančneje, njena recepcija. Pesnik romar sredi pekla zasliši Francescine tožbe, ugotoviti hoče, kaj je njihov razlog. Pokliče jo in ona pride ter mu pove, zakaj je pogubljena. To je zgodba o njeni ljubezenski tragediji,¹⁹¹ iz katere izvemo, kako

¹⁹⁰ »V solzah povem: 'Sveta omamna paša
speljala me z varljivimi je čari,
brž ko se skrila mi je slika vaša.'«

(Dante 2005: 244)

¹⁹¹ »Noi leggiavamo, un giorno, per diletto, / di Lancialotto come amor lo strinse: / soli eravamo senza alcun sospetto. / Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante. / Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante.« (Dante 1985: 46)

»Za razvedrilo neki dan sva brala, / kak Lancelota je ljubezen vila, / nič hudega sluteč sama sva ostala. / Ob branju večkrat sva oko sklenila, / bleda v obraz, a tam ob sliki eni

sta s Paolom nekega dne navdušeno prebiral roman *Galehaut*, in sicer odlomek o poljubu, ki ga je Guinevra na pobudo Galehaulta dala Lancelotu. Medtem ko sta Francesca in Paolo brala o tem poljubu, sta se preveč poistovetila z romanesknima junakoma. Se pravi, pripetilo se jima je, da sta ikonično razsežnost literarnega znaka realizirala tako, da sta se vanjo poglobila, pri tem pa nista ustrezno uzaves-tila razlike med zunajtekstno realnostjo in reprezentacijo. Upoštevala sta, če se izrazimo v skladu s peirceovsko semiotiko, le kategorijo prvosti, ne pa tudi kate-gorije tretjosti.¹⁹² Posledica tega je bila, da tisti dan, kot pove Francesca, nista več brala: »Quel giorno piu no vi legemmo avante.« (Dante: 1985: 46) To je bila njuna poguba, kajti zalotil ju je soprog in oba ubil, tako da se nista mogla niti pokesati za svoje grehe. Pesnika romarja ta pripoved tako gane, da na mestu omedli:

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea sì che di pietade
io venni men così com'io morisse,
E caddi come corpo morto cade.

(Dante 1985: 46)¹⁹³

To, kar je bil za Guinevro in Lancelota *Galehaut*, sta bila za Francesco in Paola knjiga in njen avtor.¹⁹⁴ Ta prizor v celoti in pesnikov odziv nanj ponazarjata nezmožnost ločevanja med zgodbo in dejansko izkušnjo poželenja, med svetom pogubljenih in dejanskim svetom živih. Drugače povedano, gre za ponazoritev nezmožnosti alegoričnega branja. Če bi Francesca in Paolo brala roman alegorično, bi jima to preprečilo popolno poistovetenje z romanesknima junakoma, s tem pa bi se bržkone ognila pogubi.

Alegorična razsežnost tega speva se med drugim manifestira tudi kot zrcalna slika nezmožnosti vzpostavljanja razlike. *Med drugim* pravim zato, ker je Francesco

/ dovolj bilo je, da sva se izgubila. / Prebrala sva, / kako nasmeh želeni / ljubimec tisti je poljubil vroče, / ko on, ki bo na vekomaj ob meni, / je k mojim ustnam svoje dal tresočče; / galjot je bil pisar in to berilo, / več brati potlej ni bilo mogoče.« (Dante 2005: 50)

¹⁹² Glede definicije omenjenih kategorij gl. našo uvodno besedo, Peircea (2004: 10–13) in Justina (2004: 178).

¹⁹³ »Ko senca to mi je izrekla milo,
tako je jokal drugi, da zgubljeno
v sočutju mi telo ni več služilo
in padel sem kot truplo pokošeno.«

(Dante 2005: 50)

¹⁹⁴ Vendar to ni edina knjiga, za katero gre v tem spevu, ta namreč evocira še več občin mest od Vergila do Avguština.

v tem prizoru mogoče razumeti tudi kot ponovitev njenega lastnega jaza iz preteklosti, vendar s tem jazom, ki je njen referent, ne more sovpasti (prim. de Man 1997; Fineman 1981). Tudi o tem govori alegorična razsežnost tega prizora. Na podoben način je mogoče razumeti tudi vse druge zgodovinske osebe, ki nastopajo v *Komediji* in so zgodovinske oziroma realne ter obenem fiktivne. Ravno zaradi te hkratne dvojne narave, ki jo omogoča prav alegorija *in factis*, se zdi ustrezno *Komedijo* z žanrskega vidika označiti kot »realno alegorijo«. Ta besedna zveza, utemeljena na oksimoronu, je privzeta iz naslova slovitega Courbetovega platna,¹⁹⁵ saj se zdi, da gre v *Komediji* za alegorijo tiste vrste, ki jo lahko opazujemo na omenjeni sliki. Obenem je izraz pripraven tudi zato, ker evocira Auerbachovo figuro,¹⁹⁶ se pravi pojem, ki se zdi temu avtorju, enemu največjih dantologov 20. stoletja, najprimernejši za pristop k alegorični problematiki *Komedije*.¹⁹⁷ Auerbachovo zavračanje alegorije je treba razumeti v kontekstu njegovega odklonilnega odnosa do vpliva helenizma na literarno reprezentacijo poznejših obdobj. Posledica tega naj bi bila omalovažujoča obravnava konkretnih zgodovinskih dogodkov v *Stari zavezi* kot zgolj znakov. A poudariti kaže, da Auerbach kljub temu vidi figuro kot tekstno strategijo, podobno alegoriji, opredeljeni v našem uvodu: »Ker v figuralni reprezentaciji ena stvar stoji za drugo, ker ena stvar reprezentira in označuje drugo, je figuralna interpretacija 'alegorična' v najširšem pomenu.« (Auerbach: 1959: 54) Auerbacha namreč moti tista koncepcija alegorije, ki temelji na alegoriji kot personifikaciji (navaja poznoantično Prudencijevo *Psychomachio* in srednjeveški Roman o roži).¹⁹⁸ Figuralna interpretacija v nasprotju z alegorično¹⁹⁹ vzpostavlja povezavo med dvema dogodkoma ali dvema osebama, od katerih prvi ne označuje le samega sebe, ampak tudi drugega, ta pa dopolnjuje in vključuje prvega. Figura torej po njegovem zveni kot alegorija, deluje pa drugače. Poleg razmerja med figuro in njeno dopolnitvijo se oblikuje še drugo nasprotje, to je med figuro in zgodovino. Na eni

¹⁹⁵ Gre za delo Gustava Courbeta iz leta 1854–1855 z naslovom *Slikarjev atelje. Realna alegorija, ki določa fazo sedmih let mojega umetniškega in moralnega življenja*.

¹⁹⁶ Izraz *figura* izvira iz obravnave grške literature, kjer je pomenil obliko reprezentacije v jeziku in likovni umetnosti, v rimski retoriki je pomenil govorne figure in slogovne lege, krščanski pisci pa so ji pripisali povsem novo rabo. (Auerbach 1959: 11–28)

¹⁹⁷ Auerbachovega pojmovanja figure nismo predstavili v prejšnjem poglavju, kjer smo obravnavali renesanso alegorije, čeprav bi pravzaprav sodilo tja. Toda vse kaže, da Auerbach sam s tem ne bi bil zadovoljen, saj je pojem alegorije izrecno odklanjal, namesto njega vpeljal pojem figure, a hkrati priznaval, da sta pojma sorodna.

¹⁹⁸ To se po svoje ujema z našo odločitvijo, da tekste, v katerih prevladuje alegorija kot personifikacija, izločimo iz obravnave.

¹⁹⁹ Na tem mestu je treba znova izrecno povedati, da Auerbach uporablja izraz *alegorija* v smislu retorične figure, ki jo poznamo pod imenom *personifikacija*.

strani se torej pojavlja *littera* oziroma *historia* (dobesedni pomen) in na drugi strani *veritas* (pomen, ki se nanaša na izpolnitev), vmesni prostor pa zapolnjuje figura (Auerbach 1954: 47) ali – z našo dosedanjo terminologijo – alegorija *in factis* v svoji poststrukturalistični različici.²⁰⁰

In prav za to vmesnost gre, figura v funkciji alegoreze pomeni, da so dogodki in osebe v dvojni funkciji; če si ogledamo denimo Vergila, lahko opazimo, da ga Dantejev način reprezentiranja predstavi enkrat kot zgodovinsko osebo, drugič kot fikcijo, se pravi kot tistega, ki Danteja vodi po onstranstvu, enako pa je tudi z vsemi drugimi zgodovinskimi osebami v *Komediji*. Zgodovinska oseba je figura izpolnjene resnice, ki jo razkriva pesnitev, ta izpolnitev pa je realnejša in pomembnejša kakor figura. Nekaj podobnega velja za Beatrice, ki ima poseben status, saj ni nastala na podlagi zgodovinskega dejstva, ampak na podlagi avtorjeve osebne izkušnje. Zato Beatrice učinkuje kot dejanska Beatrice Portinari, Dantejeva velika ljubezen iz Firenc, in po drugi kot Beatrice, posvečeno bitje, ki vodi pesnika po raj (Auerbach 1959: 68–76). Tako opazimo, da je Auerbachova obravnava figure precej blizu tistemu poststrukturalističnemu pojmovanju, ki je najbolj eksplicirano pri Owensu in po katerem alegorija v tekstu omogoča nenehno premeščanje meja med fikcijo in realnostjo.

Zato se kaže vprašati, kaj to pove o Dantejevi pesnitvi in kaj o Prešernovi.²⁰¹ Obe nas namreč, ne glede na nepremagljive razlike med njima, soočata z mehanizmom reprezentacije, ne pa z mehanizmi odsevanja oziroma posnemanja.²⁰² Ta razlika je bistvena, zato jo je treba natančneje razložiti:

Izraz »odsevanje« namreč prikriva premestitev od tistega, kar je odsevano, na tisto, kar odseva. Ta premestitev pa je odločilna: pomeni namreč, da »realnost« ali

²⁰⁰ Auerbach na tej podlagi artikulira tudi svoj odnos do zgodovine, ki jo pojmuje kot niz nepovezanih dogodkov. Ti se nikdar ne dopolnijo v sedanjosti in se vselej nanašajo še na nekaj drugega. Zato je zgodovina vselej odprta za nenehno interpretiranje in potemtakem zmeraj nekoliko prikrita in skrivnostna, predvsem pa ni kontinuum. Auerbach sicer v nasprotju z Benjaminom ne uporabi izraza *ruševina*, govori pa o fragmentih, in sicer ravno v zvezi s figuro kot vmesnim členom, zazrtim v preteklost in hkrati v prihodnost (Auerbach 1959).

²⁰¹ V Krstu namreč ne nastopajo zgodovinske, temveč zgolj fiktivne osebe, četudi vpete v neko zgodovinsko dogajanje.

²⁰² Toda učinek upodobljenih čutno nazornih realnosti ni zato nič manjši. Izjemna realistična čutna nazornost je že dolgo znana kot odlika *Komedije* (prim. Auerbach 1998; Singleton 1954).

predmet, ki ga razberemo v odsevajoči formulaciji, v odsevnem diskurzu, ne pripada realnosti zunaj diskurza, temveč prav temu diskurzu, da je nekako produkt tega diskurza. To pomeni, da so elementi realnosti – če pustimo ob strani vprašanje o statusu te realnosti – nujno predelani, takoj ko figurirajo v diskurzu: ne gre več za elemente realnosti, ampak za elemente diskurza. (Rotar 1981: 98)

Pri Danteju mehanizem reprezentacije poganja alegorija *in factis*²⁰³ kot tekstna strategija, ki bralstvu sproti daje navodila za proizvajanje tekstnih pomenov, a ga obenem tudi ovira, saj se pomeni oblikujejo v opreki z igro prikriivanja in razkriivanja, to je z delovanjem alegorije *in verbis* in s simbolično dikcijo.²⁰⁴ Tako tekst našo pozornost kar naprej usmerja na dejstvo, da je fikcija. Se pravi, Dante ne ustvarja iluzije in mita ter nas ne prepričuje, da pomeni rastejo iz njegovega diskurza samoumevno in samodejno kot listi iz stebila; njegova alegorija ni zgradba, ki bi vsebovala resnico, tkanje imaginarnega je, ki s tehniko fragmenta prebija okvire fikcije, ko napotuje na izkustvo spreobrnitve. *Božanska komedija* nas torej nenehno opozarja, da ni božanska in da je fikcija, ter tako prepričuje, da bi ji pripisali status bodisi mita bodisi literarnega simbola.

V nasprotju s *Komedijo Krst* – kakor tudi Courbetova »realna alegorija« – ne uporablja tehnike fragmenta, saj je, kot rečeno, že sam hibridna, fragmentna in tudi kondenzirana forma. Pač pa toliko bolj uporablja mehanizem reprezentacije,²⁰⁵ ki bralstvo, če ga dojemata alegorično, nenehno opozarja, da ima opraviti s fikcijo, torej z lažjo. Alegorija v *Krstu* deluje kot postopek uzaveščanja dejstva, ki ga je v 19. stoletju že vrhunsko razvita tehnika posnemanja znala mojstrsko prikriti in bralstvo prepričevati o samoumevnosti mitičnosti in simboličnosti Prešernove pesnitve. Gre za samoumevnost, ob kateri vse preradi pozabimo, da je tudi *Krst* – podobno kot Courbetov *Slikarjev atelje* in Dantejeva *Komedija* – izjava takšne vrste, ki, medtem ko pripoveduje zgodbo o Črtomiru in Bogomili, govori tudi drugo zgodbo, to je zgodbo o načinu reprezentacije, hkrati pa učinkuje tudi kot »označevalno sredstvo spreobrnitve«.

²⁰³ Tu se moramo spet odmakniti od Auerbachove terminologije.

²⁰⁴ Alegorik Dante nam svet odkriva in ga hkrati prikriiva, pri tem pa podobno kot realist Courbet uspešno uporablja tudi tehniko fragmenta.

²⁰⁵ Gl. zgornje podpoglavje o alegoričnem in simboličnem branju *Krsta*.

Sklepna beseda

*Glede na to, da sem bolj pesnik kot umetnik,
sem si vedno izbiral teme, ki jim nisem bil kos.*

F. M. Dostojevski

DEJSTVO, DA RAZMIŠLJANJE SKLEPAMO s Courbetovo »realno alegorijo«, seveda ni naključje. Ta mojstrovina je pred časom²⁰⁶ postala vnovič zanimiva za širši krog, medtem ko umetnostni zgodovinarji že dolgo soglašajo, da je Courbetov *Slikarjev atelje* (1854–1855) poleg Velásquezovih *Spletičen* (*Las Meniñas*, 1656) in Vermeerjevega *Slikarja* (*De Schilderkunst*, ok. 1662–1668) nesporno vrhunski primer reprezentacije slikarske reprezentacije. Gre torej za temo, sorodno problematiki pričujočega razmišljanja.

Courbetovo delo²⁰⁷ smo v razpravo o simbolu, alegoriji in fragmentu pritegnili iz več razlogov. Prvič zato, ker želimo z njegovo pomočjo prebiti prvotno začrtan okvir in razgibati obravnavano problematiko; drugič, ker upamo, da je analiza odlomkov iz *Božanske komedije* pokazala, da je oznaka »realna alegorija« kot naročena za našo interpretacijo tega besedila in da se sicer izključujoča se pojma alegorija in realnost,²⁰⁸ povezana v »realno alegorijo«, kar vsiljujeta naši recepciji

²⁰⁶ Mišljena je pariška retrospektiva Courbeta v Grand Palaisu leta 2007.

²⁰⁷ Čeprav je *Slikarjev atelje* splošno znana umetnina, morda ne bo odveč na kratko obnoviti njene kompozicije, ki jo sestavlja približno trideset figur, razdeljenih v tri skupine. Na desni strani so razporejeni umetnikovi prijatelji, znanci in ljubitelji umetnosti, na primer Baudelaire, Proudhon, Buchon, Champfleury in drugi; na levi je slikar upodobil predstavnike različnih tipov ljudi iz vsakdanjega življenja, na primer duhovnika, lovca, kosca, klovna, Irko, ki doji otroka, v časnik zavito mrtvaško glavo itn.; na sredi je upodobil sebe pri delu. Ob njem na levi strani stoji kmečki deček, ki gleda v platno na stojalu in sledi umetnikovim potezam, na desni strani stoji gola ženska, ki pozira, le delno zakrita z rjuho, ki ji pada ob telesu, oblačila pa ležijo ob njenih nogah, medtem ko lahko ob slikarjevih nogah, ki niso razločno vidne, opazimo belo mačko v igri. (Prim. Rotar 1981: 103–104; Fried 1981: 94–97)

²⁰⁸ Sredi 19. stoletja, ko je nastajal *Slikarjev atelje*, je veljalo prepričanje, da je slikar lahko bodisi alegorik in historicist ali pa realist in modernist. Atributa *realno* in *alegorično* sta se torej izključevala (prim. Rotar 1981: 96).

Dantejevega besedila; tretjič, ker slika tematizira teoretski problem reprezentacije, ki je hkrati tudi eden osrednjih problemov pričujočega razmišljanja; in končno zato, da bi naš ekskurz v Courbetov *Slikarjev atelje* z novega vidika odpravil nekatere nejasnosti o razmerjih med simbolom, alegorijo in fragmentom.

Poleg tega se zdi, da je *Slikarjev atelje* slika tiste vrste, ki je videti, kot da bi bila namerno narejena ne samo za zgodovino, temveč tudi za teorijo. Čepravno se ne poglobljamo v zajetno umetnostozgodovinsko dokumentacijo o slikarju in njegovem delu, nam zelo razločno sporoča, da je kakor večina mojstrov in nasploh nastala na podlagi zavestnega ustvarjalnega hotenja, o čemer govori tudi njen nadse poveden naslov (*Slikarjev atelje. Realna alegorija, ki določa fazo sedmih let mojega umetniškega in moralnega življenja*), ki v času njenega nastanka ni bil samo zgovoren, ampak tudi provokativen.²⁰⁹ Courbet se je torej dobro zavedal, kaj dela.

Zato je nujno, da sliko motrimo tudi s stališča teorije. Kot je bilo nakazano že v četrtem poglavju ob Dantejevi *Komediji*, jo bomo skušali zdaj razumeti na podlagi njene alegoričnosti, saj je *Slikarjev atelje* alegorija prav posebne vrste, »realna alegorija«, pri čemer naj bi ta oznaka, kot rečeno, veljala tudi za *Božansko komedijo*.

Pri Courbetu gre seveda za alegorijo v slikarstvu. Vendar ta razlika z zornega kota, ki ga zavzemamo, niti ni odločilna. Kot je bilo omenjeno že v uvodni besedi in potem še nekajkrat poudarjeno, razmerja med alegorijo in simbolom ne motrimo z retoričnega, aristotelskega vidika, pač pa z vidika hermenevtične tradicije in teorije znaka oziroma semiotike, kar pomeni, da za trenutek zlahka odmislimo posebne razlike med vizualnim in verbalnim kodom, saj nam gre v obeh primerih za razbiranje znakov.

Umetniki preteklih obdobij, predvsem 17., 18. pa tudi 19. stoletja, so množično upodabljali prizore iz mitologije in religije in v njih sta snovni in duhovni svet mogla učinkovati v simboličnem sozvočju, ki ga najlepše uteleša klasični grški kip. V tem se namreč znak in pomen idealno zlijeta v eno, kar po eni strani omogoča nenehno navzočnost pomena, po drugi pa njegovo mnogopomenskost. Učinek, ki ga proizvede takšna umetnina, je totalizirajoč. Alegorijo pa, nasprotno, določa razdvojevalno načelo nesovpadanja med znakom in pomenom, ki nastaja v igri prikrivanja in razkrivanja. Učinek, ki ga alegorija proizvede, ustvarja vtis fragmen-

²⁰⁹ To se popolnoma ujema s podatkom, da so sliko zavrnil, ko jo je umetnik hotel 1855 razstaviti na svetovni razstavi v Parizu, tako da jo je sam razstavil v Paviljonu realizma, četudi tamkajšnja razstava tedaj ni imela večjega odmeva (prim. Fried 1981).

tarnosti, kontingentnosti in arbitrarnosti in obenem diskurzivnosti. Skrivnost, ki jo sugerira alegorija, je sporočilo, zakrito s pajčolanom. Do sporočila pride samo tisti, ki ga je zmožen postopoma odkriti. Alegorija torej stoji za nečim drugim, govori nekaj drugega, najvažneje pa je, da vseskozi opozarja na to dejstvo, in seveda tudi, kako to počne. Tako pojmovana alegorija lahko neopazno zamenja vlogo in se iz retorične figure v obliki podaljšane metafore prelevi v personifikacijo in potem v alegorični žanr. V tej vlogi je zaslovela v nizu umetnin, v likovni umetnosti na primer na platnih Jean-Baptista Regnaulta (*Svoboda ali smrt* |*La Liberté ou la Mort*), Jacquesa Réattuja (*Zmagoslavje civilizacije* |*Le Triomphe de la civilisation*), 1794–1798), Davida (*Leonid pri Termopilab* |*Léonidas aux Thermopyles*), 1814) in Delacroixa (na primer *Svoboda, ki vodi ljudstvo* |*La Liberté guidant le peuple*), v literaturi pa v tekstih, kot so poznoantična Prudencijeva *Psychomachia*, srednjeveški *Roman de la rose*, poznosrednjeveški Langlandov *Piers Plowman*, renesančna Spenserjeva *The Faerie Queene* in množica drugih.²¹⁰ Še zdaleč pa v to množstvo ne sodita Courbetov *Slikarjev atelje* ali Dantejeva *Komedija*, številnim personifikacijam, ki se mestoma pojavljajo v tekstu, navkljub.²¹¹

Ti deli sicer sta alegoriji, a videli smo, da alegoriji prav posebne vrste, saj se bistveno razlikujeta od vseh pravkar omenjenih umetnin in še bolj od množice klasičnih in romantičnih del, zaznamovanih s simbolično dikcijo, hkrati pa tudi od vseh tistih, ki so nastala pod vplivom »realistične doktrine«. Ta namreč »pripoča mehanizem odsevanja namesto mehanizma reprezentacije, obravnava lahko samo takšno alegorijo, ki se nedvoumno kaže kot alegorija, zamolčano ali pritajeno alegorijo pa dojema kot postopek realističnega odsevanja« (Rotar 1981: 98). Že v četrtem poglavju smo opazili, da *Slikarjev atelje* in *Komedijo* družijo ravno specifičnost njune alegorije. Alegorija *in factis* (v obliki *Komediji* prilagojene svetopisemske alegorije) ali, ustrežnejše, realna alegorija je v *Komediji* zavzela osrednjo vlogo prav zavoljo svoje časovne razsežnosti. Pesnik jo pri življenju ohranja tako, da jo ogradi od alegorije *in verbis*, vendar med njima še vedno vzdržuje določen odnos. Realna alegorija tako postane tekstna strategija znotrajbesedilnega komentarja, ki bralstvo nenehno opozarja, da je to, kar ima pred seboj, fikcija in ne resničnost, v isti sapi

²¹⁰ Personifikacijski vidik alegorije je zelo zanimiv, pri analizi Dantejeve *Komedije* bi utegnil biti celo produktiven, emdtem ko bi v Prešernovem *Krstu* zagotovo odpovedal. V tem smislu je *Krst* interpretiral že Žigon, a se interpretacija ni obnesla. Več o tem pove naše 4. poglavje.

²¹¹ V primeru alegorije kot personifikacije se vse dogaja v okviru alegorije *in verbis*, se pravi na ravni dobesednega in figurativnega pomena, pomen alegorije *in factis* pa je iz procesa izključen, natančneje, poistoveten je s figurativno razsežnostjo dobesednega pomena (v skladu z Avguštinovim tolmačenjem mnogoterega smisla).

pa govori tudi o tem, da je meja med fikcijo in resničnostjo zelo porozna in preamljiva, in tako namerno kliče v spomin umetnikovo osebno zgodbo. Kakor je bilo glede *Slikarjevega ateljeja* ugotovljeno, da gre za delo z zgodbo »zaradi Courbetove osebne zgodbe« (Rotar 198: 109), lahko o *Komediji* rečemo, da je delo z zgodbo zaradi Dantejeve osebne zgodbe. V obeh primerih je namreč pesnik oziroma slikar obenem glavni junak pripovedi. S Prešernovim *Krstom* pa v tem pogledu ni moč potegniti popolne vzporednice, čeprav gre tudi v tem primeru za pesnikovo osebno zgodbo, ki je prav tako odločilna. Zgodba v *Krstu* ima namreč drugačen status.

Razumeli bi jo, četudi ne bi poznali uvodnega soneta, res pa je, da bi jo dojemali drugače, gotovo ne kot performativno izjavo, ki ne zgolj zatrjuje in opisuje, pač pa dejavno poseže v zunajjezikovno stvarnost, vendar ne zavezuje le govorca, ampak tudi poslušalca.²¹² Performativni učinek namreč ni odvisen od pripovedne perspektive *Krsta* (specifičen preplet *mimesis in diegesis*), ki omogoča precejšnjo identifikacijo z osebami in dogodki, ampak od bralčeve pripravljenosti za zaznavanje reprezentacijskih postopkov, utemeljenih prav v alegoričnem načinu.

Z dogajanjem in osebami v *Komediji* je identifikacija možna kvečjemu mestoma in pogojno, v *Slikarjevem ateljeju* pa je sploh onemogočena, saj je slika kot celota izrazit produkt kondenzacije (in fragmentarizacije), izraz alegorija iz naslova pa »uvaja semantične paradigme, ki se povezujejo z vsakim metaforičnim elementom, z vsako posamezno oziroma posebno podobo na tej sliki; ta podoba tako figurira kot zastopnik niza in hkrati kot kontingenten element 'moralnega in metafizičnega življenja', to se pravi, kot metafora in obenem kot metonimija.« (Nav. d.: 107) Če malce posplošimo, vsaka metafora je nekoliko metonimična in vsaka metonimija nekoliko metaforična, kar je v navezavi na Jakobsona opazil tudi Joel Fineman in hkrati opozoril na paradoks strukturalizma, ki je v tem, da sta metafora in metonimija že od nekdaj implicirani druga v drugi, alegorija pa je možna kot rezultat nju-nega medsebojnega razmerja (Fineman 198: 51). Toda to razmerje, ki je posledica procesa umeščanja strukture v čas, je mogoče opredeliti tudi drugače, in sicer kar neposredno v obliki vprašanja: kako se struktura podaljša v času? Ob tem je treba opozoriti, da se alegorija zmeraj pojavi tam, kjer je tematiziran določen manko (in določen presežek). Oba, tako manko kot presežek, povzročita neravnovesje, ki je vselej tematizirano alegorično. Zato nemara ne bo odveč še enkrat povzeti, kar smo na podlagi Finemanove teorije ugotovili v tretjem poglavju, namreč da je alegorija

²¹² Ob tem se zastavlja vprašanje, ali je tak status zgodbe *Krsta* posledica romantične estetike ali gre že za davek samoumevnosti realistične doktrine. Performativnost je najmočnejša vez med *Krstom*, *Komedijo* in *Slikarjevim ateljejem*.

tekstna strategija, ki po eni strani utrjuje in pogloblja ustroj strukture, po drugi pa zaradi nestabilnosti, ki je v osnovi izkušanja manka in iz njega izvirajoče želje, rahlja zaprtost strukture in jo odpira v smeri fragmenta (Fineman 1981: 51). Pri alegoriji gre torej vselej za neko dvojnost, za »kodiranje dveh vsebin znotraj ene forme«, kar je posledica njene nestabilnosti in razdvojenosti ter hkrati razlog, da so nekateri, denimo Borges,²¹³ alegorijo proglašali za »estetsko zmoto« (Borges 1964: 155).

Alegorija je – če se spet skličemo na njen retorični vidik – podobna črni luknji, ki je zmožna posrkati vase vse, kar ji pride na pot, vse od metafor in metonimij do ironije, vse, kar nosi v sebi zametke drugačnosti in tujosti ter zato razsežnost skrivnostnosti. To dokazuje, kot smo opazili že v prvem poglavju, tudi etimologija obeh izrazov, ki sta bila v rabi v stari grščini: *allegorein* in *byponoia*. Toda alegorija kljub izjemni energiji, ki jo ima kot tuji in drugačni govor, nečesa v nobenem primeru ne more zaobseči, in sicer simbola: kakor hitro simbol mislimo dosledno, ne more biti alegoričen, saj je tavtegoričen. Zato simbol ni retorična figura. To dejstvo že *a priori* izključuje popolno antitetizo med alegorijo in simbolom, ne izključuje pa možnosti oziroma potrebe, da bi razločevali med njima, kar dodatno dokazuje tezo o zapletenosti njunega razmerja.

Coleridge je bil na pravi poti, ko je dejal, da simbolov z alegorijami res ne kaže mešati, povsem zgrešeno pa je presodil njuno razmerje. Nekaj podobnega bi lahko trdili tudi o Goetheju. Toda če sklepamo naprej v tej smeri, utegnemo prek radikaliziranih Coleridgeevih dognanj, predstavljenih v drugem poglavju, prispeti do ikonoklastičnega pojmovanja tako simbola kot alegorije, to je do njunega popolnega zlitja v totalni nezmožnosti reprezentacije, do popolne (prostovoljne ali vsiljene) odsotnosti likovnih upodobitev in, kar zadeva besede, do molka. Ta molk, naj ga razumemo mistično ali ne, tematizira temeljni manko (ali presežek!) človeškega jezika, v katerem se nobena izjava ne more iziti brez ostanka, in hkrati temeljno nezmožnost človekovega polnega oziroma popolnega izražanja. To je dokaz, da vendarle obstaja nekaj, česar ni mogoče izreči, nekaj, kar je neupodobljivo.

Ob tem se neogibno postavlja vprašanje, ki nikakor ni retorično: kaj pomeni neupodobljivost v smislu nereprezentabilnosti? Ali je sploh možna kakršnakoli

²¹³ Borges je alegorijo očitno razumel v najbolj okostenelem retoričnem smislu, sicer si njegovo stališče težko razložimo, saj je večina njegove proze izrazito alegorična. Podobnemu nesporazumu je podlegel tudi Melville, ki je v alegoričnem romanu *Moby Dick* bralstvo svaril pred tem, da bi romana razumelo kot »grozotno in neznosno alegorijo« (Melville 1966: 226).

opredelitev? To je pravzaprav najzanimivejše vprašanje, a bo moralo žal ostati odprto, kajti v smer razmišljanja, ki bi utegnila pripeljati do odgovora, se za zdaj ne nameravam spustiti, saj vodi iz literarne vede v filozofijo, teologijo in mistiko ter s tem seveda daleč v preteklost, prav tja, kjer se je začel naš razmislek: v pozno antiko in zgodnje krščanstvo, ko so se prvič pokazale razlike med klasično grško alegorično interpretacijo na eni strani in krščansko alegorično interpretacijo na drugi.

V zgodnjem krščanstvu – v mislih imamo predstavnika aleksandrijske šole Filona in Origena – so bili prepričani, da je pravi pomen svetih spisov popolnoma neodvisen od dobesedne tekstne ravni, a so obenem opozarjali, da duhovni pomen vseeno ni povsem poljuben. Je sicer mnogoter, nahaja pa se v duhu teksta, ki je Sveti duh, saj bralec kot tudi tekst, prejemata navdih od Boga, ki ju vodi k pravilnemu razbiranju svetoписemskih pomenov. Pozneje se je ta povsem poduhovljena razlaga *Biblije* začela prepletati z zgodnjekrščanskim tipološkim razumevanjem, katerega prototip je najti v Pavlovem *Pismu Galačanom*. Zanj je značilno, da ne predvideva arbitrarnega razmerja med figurativnimi in duhovnimi razsežnostmi svetega teksta, pač pa znotraj teksta odkriva njegov pomen kot zgodovinsko kontinuiteto (*Stara zaveza* kot prefiguracija *Nove zaveze*). *Pismo Galačanom* je z vidika sodobne literarne teorije zanimivo zato, ker je prvi primer alegorije kot tekstne strategije v funkciji notranjega komentarka, ki je hkrati tudi zunanji komentar, tako da alegorija nastopa v dvojni vlogi notranje tekstne strategije in alegoreze. Na tem mestu namreč svetoписemski tekst proizvaja svojo lastno eksegezo, kar je značilno tudi za najmodernejša alegorična besedila. Sloviti primeri slednjih so Calvinova proza in teksti pripadnikov ameriške metafikcije. A znani so tudi primeri iz preteklih literarnih obdobj, na primer Melvillova, Hawthornova in Kafkova dela, če omenim le nekatere, in seveda Dantejeva *Komedija*. V prvem poglavju smo izvedeli, da je ta način razberljiv tudi iz Jezusovih parabol.

Toda omenjeni preplet retorične in hermenevtične (eksegetske) tradicije v obravnavi alegorije ni edina nejasnost, povezana s srednjeveškimi pojmovanji, saj terminologija v srednjem veku večinoma ni bila ustaljena, tako da ne preseneča, da so alegorijo pogosto mešali s simbolom ali razumeli kot vrsto simbola. V zvezi s tem je treba še enkrat poudariti, da vseskozi govorimo o literarnem simbolu. Iz razlogov, o katerih je tekla beseda v prvem in drugem poglavju, je ta simbol možno vsaj deloma istovetiti z romantičnim simbolom, saj ne gre za pojem, ki bi bil vezan zgolj na romantiko, kar je ugotovil že Benjamin. Poglavitna značilnost tega simbola je, če povemo z Gadamerjevimi izrazi, nerazločljiva povezanost »vidnega zora in nevidnega pomena«, to ujemanje dveh sfer pa je podlaga vseh oblik religioznega kulta (Gadamer 2001: 71). V tem smislu je literarni simbol

usodno povezan s teološkim simbolom, natančneje z evokacijo inkarnacije, hkrati pa prav to najbolj nedvoumno razločuje literarni simbol od alegorije. Zato je še toliko bolj nenavadno, da je razlikovanje v pojmovanjih in rabah simbola in alegorije v literarnih vedah, vključno s slovensko, precej nejasno, na kar smo opozorili že v prvem poglavju, deloma pa tudi v četrtem. To je tudi eden od razlogov, da si je pričujoče delo postavilo za nalogo slediti mnogokrat zapletenim potem te mešane rabe, vendar vselej z natanko določenim namenom. Želelo je opozoriti na tiste srednjeveške in romantične obravnave in rabe omenjene pojmovne dvojice, ki so s to ali ono svojo lastnostjo nakazale razpoke in vrzeli v okviru prevladujočih pojmovanj in s tem omogočile vsaj v zametkih zaslutiti precej poznejšo teoretsko misel, ki je simbol ločila od alegorije. To ločevanje je potekalo bodisi v obliki vrednotenjsko zaznamovanega antitetičnega razmerja med pojmom, kakršno se je izoblikovalo v zgodnji romantiki (Goethe in Coleridge), bodisi v obliki teorij alegorije, kakršne so se pojavile v 20. stoletju, to je v Benjaminovi filozofiji alegorije in poststrukturalističnih različicah razumevanj alegoričnega in simboličnega načina izražanja (de Man, Fineman, Owens).

S te perspektive je skušalo delo izrisati in predstaviti povezave med določenimi toposi v eksegetski tradiciji, kjer se je problem alegorije ali simbola še posebej zgovorno nakazal. Ti toposi so bili, če jih na hitro povzamemo: Pavlovo *Pismo Galačanom*, na Plotinovi in Proklovi filozofiji utemeljeno Dionizijevo razlikovanje med podobnimi in nepodobnimi simboli, Eriugenova interpretacija tega pojmovanja ter njegovo ločevanje med *mysteria* in *symbola*. Eriugena je, če si priključimo v spomin nekaj ugotovitev iz prvega poglavja, *mysteria* opredelil kot alegorijo, ki pripada tako redu jezika kot redu dogodka,²¹⁴ *symbola* pa po njegovem zadevajo zgolj red besede. Kot zelo odločilna se je pokazala vpeljava razlikovanja med alegorijo *in verbis* in alegorijo *in factis*, ki se po eni strani navezuje na model štirih ravni branja svetih spisov, po drugi pa na Dionizijevo filozofijo, ki je vplivala tudi na Derridajevo filozofijo jezika.

Glede sheme mnogoterega smisla je treba posebej poudariti, da je Tomaž Akvinski dobesedni pomen razumel ne le kot zgodovinski, ampak tudi kot figurativni pomen. Izkazalo se je, da so določene vzporednice z romantičnim dojemanjem simbola in poststrukturalistično konceptualizacijo alegorije razberljive že v Avguštinovih, Bedovih in Tomaževih, a tudi v Eriugenovih in Dionizijevih spisih. Posebna pozornost je bila posvečena Dantejevemu nihanju med pesniško in teološko alegorijo v *Conviviu* in njegovi programski odločitvi za teološko alegorijo.

²¹⁴ Eriugena tu omenja različne zakramente, na primer krst.

Ta odločitev je z našega zornega kota nadvse pomembna – ne glede na uresničitev v *Komediji* –, saj dokazuje Dantejev premišljen odklon od poetike *dolce stil nuovo* in tradicije trubadurske lirike, odklon, ki ga tu razumemo kot premišljeno odvrtitev od estetske k bolj etični naravnosti do umetnosti. V tem pogledu pa tudi v nekaterih drugih, ki jih je ekspliciral četrto poglavje, se je Dantejeva *Komedija* pokazala kot primerljiva s Prešernovim *Krstom*, velikim razlikam med besediloma navkljub.

V našem selektivnem pogledu v srednjeveško zgodovino pojmov je bil pojem fragmenta vseskozi zapostavljen, saj srednjeveških piscev ni posebej zanimal, čeprav so se razmerjem med delom in celoto posvečali že v antiki pa tudi v srednjem veku. Pričujoči razmislek se je tej problematiki namerno ognil, ker bi sicer zašel predaleč v antično filozofijo in ker je bil usmerjen predvsem na fenomen romantičnega in modernega literarnega fragmenta. S konceptualizacijo fragmenta, kot ga razumemo danes, so se dejansko spopadli šele zgodnji romantiki (fragmenti F. Schlegla in Novalisa), še močneje pa v 19. stoletju in predvsem v teorijah in umetniških praksah druge polovice 20. stoletja. Glede na to, da moramo pri obravnavi fragmenta upoštevati problem razmerja med delom in celoto, in glede na etimologijo besede simbol (več o tem pove prvo poglavje) povezujejo nekateri teoretiki fragment s simbolom (denimo McFarland), drugi pa z alegorijo (denimo E. W. Harries). Sami vseskozi zagovarjamo antiorganicistično, na alegorijo vezano razumevanje fragmenta; obravnavamo ga bodisi kot alegorični postopek, bodisi kot žanr (kakor smo ponazorili ob analizi Prešernovega *Krsta*) bodisi kot način recepcije (kakor smo ponazorili ob Dantejevi *Komediji* in deloma tudi ob Courbetovem *Slikarjevem ateljeju*).

Razloge za antiorganicistično razumevanje fragmenta je treba iskati v moderni filozofiji alegorije, ki jo je prvi ekspliciral Walter Benjamin v delu *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, določene estetske, natančnejše, antiestetske nastavke zanjo pa je pripravil že v delu *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920). Njegovo delo je imelo daljnosežen vpliv na – kakor smo pojav poimenovali – renesanso alegorije v drugi polovici 20. stoletja.²¹⁵ A poudariti velja paradoks, da je k renesansi alegorije po svoje prispeval tudi Auerbach, Benjaminov sodobnik in prijatelj. To je paradokсно zato, ker je Auerbach izrecno odklanjal alegorijo kot retorično figuro antičnega izvora pa tudi alegorijo kot žanr, naklonjeno pa je obravnaval krščanski alegorični postopek, ki ga je poimenoval *figura*. S tem je hočeš nočeš bistveno prispeval k novemu, poststrukturalističnemu razumevanju alego-

²¹⁵ In s tem tudi na razne dekonstrukcijske prakse.

rije v 20. stoletju oziroma k renesansi alegorije, zlasti kar zadeva njeno odvisnost od časovne razsežnosti.

Na časovno razsežnost alegorične strukture je bila usmerjena tudi naša raziskava, hkrati pa tudi na posebno zmožnost alegorije, da premešča meje med znotrajjezikovno in zunajjezikovno realnostjo. Izkazalo se je, tako vsaj upamo, da takšni alegorični postopki ali alegorične tekstne strategije nikakor niso izključna domena postmoderne literature. Prav zato smo za ilustracijo izbrali Dantejevo *Komedijo*, ki navzlic svoji izjemno prepričljivi čutni nazornosti ni podlegla čaru realistične doktrine, in Courbetov *Slikarjev atelje*, ki je slika o slikarstvu in obenem – prav zaradi uvajanja distance do slikarstva – »parodija realizma in ironija slikarstva« (Rotar 1981: 109). Oboje je posledica posebne alegoričnosti teh dveh del. Med njima je (časovno) *Krst*, ki je kanoniziran kot romantična in simbolična umetnina, a s svojo hibridno, fragmentarno zgradbo napoveduje spremembe v smeri modernizma, kar je gotovo eden od razlogov, da ga lahko beremo tudi alegorično.

A vrnimo se k izhodišču in se ponovno ustavimo pri alegoriji. Opredelili smo jo kot reprezentacijski način in tekstno strategijo, ki je zmožna po eni strani predstavljati meje med realnostjo in fikcijo, po drugi pa komentirati svojo lastno naracijo. V tej vlogi se lahko izkaže za izrazito medbesedilno figuro (pravzaprav se je za takšno izkazala že v okviru tipologije). Nazoren primer si lahko ogledamo v tretjem poglavju, kjer de Manova interpretacija odkrije medbesedilne sledi srednjeveškega ljubezenskega vrta v Rousseaujevi *Novi Heloizi*, pa tudi v četrtem poglavju, kjer je zlasti ob devetinsštirideseti stanci Prešernovega *Krsta* mogoče odkriti njegovo medbesedilno zvezo z Dantejevo *Božansko komedijo*; o tej pa je splošno znano, da je prava enciklopedija medbesedilnih povezav.

Po eni strani lahko tedaj pritegnemo Coleridgeevi izjavi, da simbolov ne kaže mešati z alegorijami, po drugi strani pa se moramo od njega popolnoma ograditi, ko ugotavljamo, da je vrednostno razumevanje teh dveh pojmov popolnoma zgrešeno. Polemika med Paulom de Manom in Murrayem Kriegerjem, predstavljena v tretjem poglavju, je, upam, pokazala, da v ozadju problemov, ki smo se jih lotevali, ni samo več kot dvesto let stara zgodba o antitetičnem razmerju med alegorijo in simbolom, pač pa temeljna razlika v razmišljanju o literaturi in umetnosti nasploh.

Namen razmeroma podrobne razprave o vnovičnem rojstvu teorije alegorije v 20. stoletju je bil predvsem v tem, da pojasni, zakaj se zdi alegorija najprimernejša

tekstna strategija za tematizacijo odpovedi, ločevanja in molka. Zato nemara ne bo odveč, če tu še enkrat spomnimo, da skoraj vse opredelitve alegorije evocirajo fragmentarnost, raz-ločenost, odsotnost (in kar je še pojmov s podobnim, negativnim predznakom). Največ zaslug za oblikovanje in prevlado takšnega gledanja ima nedvomno Walter Benjamin, ki je v razpravi *Ursprung des deutschen Trauerspiels* med drugim ekspliciral tezo o metodi kot ovinku (*Methode als Umweg*), hkrati pa v tem tekstu tudi udejanjil takšno metodo, saj je objekt raziskave, nemško baročno žaloigro, opazoval iz številnih novih zornih kotov. Tako je spoznal razliko med faktično vednostjo (*Erkenntnis*), ki jo je moč posedovati in predstaviti, in resnico (*Wahrheit*), ki je ni moč ne posedovati ne predstaviti. Resnico je možno le reprezentirati (*darstellen*). Resnica je torej »predočljiva v plesu reprezentiranih idej«, ²¹⁶ zato tudi metoda Benjaminove razprave ni premočrtna pot k resnici, ampak poteka po ovinkih, se pravi digresivno. Vprašanje reprezentacije je torej vprašanje resnice, hkrati pa je, kot vemo, tudi eno osrednjih vprašanj literarne vede. Zato morda ne bo odveč na tem mestu znova opozoriti, da kakor Benjaminova, de Manova in še marsikatera razprava tudi pričujoče razmišljanje ne temelji na Aristotelovi koncepciji resnice v smislu skladnosti misli s stvarjo oziroma v smislu ujemanja znaka z referentom, pač pa se navezuje na tisto koncepcijo, ki je zunaj tega razmerja in je najnazorneje ubesedena v Platonovem *Fajdrosu*, kjer Sokrat med drugim pove, da duše »odidejo od zrenja Bivajočega nepopolne; in ko odidejo, jedo hrano videza. Njihovo veliko prizadevanje, da bi videle ravnino Resnice, kjer [Resnica] je, nastaja zaradi tega, ker hrana, primerna za najboljši del duše, prihaja s tamkajšnje livade; to hrano zahteva narava krila, s katerim se duša dviga.« (Platon 2004: 548 /248b/). Resnica torej je, vendar ni predstavljava, ni je mogoče zaznati v razmerjih, ki se oblikujejo med označevalcem in označencem, možna je samo kot nenehno reprezentiranje. To spoznanje pa potrjuje naše temeljno teoretsko izhodišče, ki je dekonstrukcijsko in zato v nekem smislu blizu Platonu. ²¹⁷ Obenem je treba poudariti, da je navezava na neoplatonizem problematična oziroma dvoumna. Po eni strani to razmišljanje ni moglo mimo neoplatonizma, saj je ta vse prej kot homogen pojav prodril v skoraj vse pore intelektualnega življenja od pozne antike do renesanse in neoklasicizma, njegovi vplivi pa so zaznavni tudi v romantični estetiki in njenih modernističnih odvodih. Po drugi strani pa smo v teorijah, nastalih pod neoplatonističnim vplivom, skušali opozarjati na vrzeli, ki so pokazale na možnost dekonstrukcije neoplatonističnih pogledov in s tem na možnost oblikovanja novega

²¹⁶ »Die Wahrheit, vergegenwärtigt im Reigen der dargestellten Ideen, entgeht jeder wie immer gearteten Projektion in den Erkenntnisbereich.« (Benjamin 1991c: 209)

²¹⁷ Potrditev je mogoče poiskati v marsikaterem Derridajevem tekstu, najizrecneje v razpravi *O gramatologiji* (*De la grammatologie*, 1967).

razumevanja alegorije, po katerem ta ne bi bila več podvrsta simbola ali simbolični način v okviru srednjeveške, klasicistične, romantične in večkrat celo sodobne umetniške produkcije in kritike, temveč samostojna, z zgodovinskim trenutkom določena tekstna strategija in način reprezentacije.

Spoznanje o določeni zvezi med dekonstrukcijo in platonskimi idejami ne napotuje na klasično in klasicistično opredelitev alegorije kot retorične figure in podvrste simboličnega načina izražanja, pač pa kaže k baročnim, modernističnim in sodobnim alegoričnim postopkom. Vendar s to ugotovitvijo na tem mestu ne odpiramo razprave – četudi bi se nedvomno pokazala kot plodna – o povezavah med platonizmom in dekonstrukcijo. Namen je bil dosežen, če smo kolikor toliko razločno opozorili na nastavke možnih povezav med srednjeveškimi, romantičnimi in sodobnimi razumevanji razmerja med simbolom, alegorijo in fragmentom.

S tem smo, upamo, bralce in bralke prepričali, da vprašanje razmerij med omejenimi pojmi sploh ni retorične narave, četudi retorična tradicija nenehno preči pričujoči diskurz. Ti pojmi namreč nikakor niso zgolj domena estetske razsežnosti literature, tja sodi samo literarni simbol, alegorija in fragment pa ne zadevata le estetske, ampak tudi in predvsem etično razsežnost umetnosti. Vendar etične razsežnosti v tem primeru ne kaže pojmovati zgolj zunajtekstualno, pač pa kot nekaj, kar sicer zadeva zunanost, a je hkrati tudi najbolj notranje. To gibljivost omogoča alegorija.

Morda na koncu ne bo odveč, če še enkrat poudarimo, da je alegorija kot tekstna strategija utemeljena na načelu nesovpadanja, razdvajanja in destabiliziranja znaka in strukture, da je strategija, ki demistificira organicistično podstat literarnih in kritičnih tekstov, utemeljenih na simboličnih tekstnih strategijah, ki omogočajo – zdi se, da je to najizraziteje v poeziji – analoško korespondiranje med zunajtekstno realnostjo in diskurzivno reprezentacijo. In ravno za to gre, za organsko enotnost podobe in izvornika na eni strani in za njuno nepodobnost oziroma razločenost na drugi strani. Prototip prve je inkarnacija, prototip druge je mehanizem reprezentacije.²¹⁸

Oba sta prastara, njenih izvorov ne moremo določiti, a oba sta starejša tako od akta inkarnacije kot tudi od slovitega stavka, s katerim se začne *Evangelij po*

²¹⁸ Ali, kot bi dejal de Man, vdajanje skušnjavi simboličnega branja in odpoved tej skušnjavi.

Janezu. Vtis je, da sta večna, a nista. Kot vse, kar je od tega sveta, sta zgolj proizvod zgodovine in odvisna od nje. Simbol, zrasel s svojo organicistično podlago, je užil svoje zlato obdobje. Vrhunec in hkrati prvo pravo krizo je doživel v času romantike, labodji spev pa v simbolizmu. Moderna alegorija in fragment sta na antiorganicizmu utemeljena načina sodobne umetnosti. A vprašanje je, koliko časa še.

Bibliografija

- ANDIA, YSABEL DE, 2007: *Denys l'Aréopagite: Tradition et métamorphoses*. Pariz: J. Vrin.
- AUERBACH, ERICH, 1959: Figura. V: Erich Auerbach: *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Str. 11–76.
- AUERBACH, ERICH, 1998: *Mimesis: prikazana resničnost v zabodni literaturi*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: LUD Literatura.
- AVGUŠTIN, 1959: *Oeuvres complètes de saint Augustin*. Ur. M. Raulx. Pariz: Institut d'Études Augustiniennes.
- AVGUŠTIN, 1961: *De vera religione liber unus*. Ur. G. M. Green. Dunaj: Hoelder-Pichler-Tempsky.
- BAUDELAIRE, CHARLES, 1980: *Oeuvres complètes*. Ur. Guy Schoeller. Pariz: Robert Laffont.
- BEHLER, ERNST, 1992: *Frühromantik*. Berlin in New York: Walter de Gruyter.
- BENJAMIN, WALTER, 1991a: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. V: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. 1. Ur. Rolf Tiedemann in Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp. Str. 7–122.
- BENJAMIN, WALTER, 1991b: *Gesammelte Schriften*. 6.: Fragmente; Autobiographische Schriften. Ur. Rolf Tiedemann in Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER, 1991c: Ursprung des deutschen Trauerspiels. V: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. 1. Ur. Rolf Tiedemann in Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp. Str. 203–409.
- BENJAMIN, WALTER, 1997: *Gesammelte Briefe*. 3. Ur. Christoph Gösde in Henri Lonitz. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER, 1998: Alegorija in žaloigra. Prev. Alenka Mercina. Walter Benjamin: *Izbrani spisi*. Ljubljana. SH. Str. 35–68.
- BORGES, JORGE L., 1964: *Other Inquisitions 1937–1952*. Prev. Ruth C. Simms. Austin: University of Texas Press.
- BORI, PIER C., 1987: *L'interpretazione infinita: L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*. Bologna: Il Mulino.
- BOWIE, ANDREW, 1996: *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London in New York: Routledge.

- CAPUDER, ANDREJ, 2002: Dante in Prešeren v moralni resonanci. V: *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel s sodelovanjem Darka Dolinarja. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 49–60.
- CAPUDER, ANDREJ, 2005: Dante – človek in delo. V: Dante Alighieri: *Božanska komedija*. Celje: Mohorjeva družba. Str. 257–277.
- CHAUCER, GEOFFREY, 1957: *The Works of Geoffrey Chaucer*. Ur. F. N. Robinson. Boston: Houghton Mifflin.
- CHAUCER, GEOFFREY, 1974: *Iz Canterburyjskih zgodb*. Prev. Marjan Strojjan. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- CHOL, ISABELLE, 2004 (ur.): *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.
- CICERO, 1969: *De Oratore*. Vzporedno prev. H. Rackham. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- CICERO, 1971: *Brutus. Orator*. Vzporedno prev. G. L. Hendrickson in H. M. Hubbell. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- COLERIDGE, SAMUEL T., 1972: *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. 6. Ur. R. J. White in Bart Winer. London: Routledge.
- CREUZER, FRIEDRICH, 1819: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. I. Leipzig in Darmstadt: Heyer und Leske.
- DANTE ALIGHIERI, 1938: *De vulgari eloquentia*. Ur. Aristide Marigo. Firenze: Le Monnier.
- DANTE ALIGHIERI, 1964: *Il Convivio*. 2 zv. Ur. Giovanni Busnelli in Giuseppe Vandelli. Firenze: Le Monnier.
- DANTE ALIGHIERI, 1966: *Dantis Alagherii Epistolae: The Letters of Dante*. Ur. in prev. Paget Toynbee. Oxford: Clarendon Press.
- DANTE ALIGHIERI, 1985: *La divina commedia*. Ur. Giuseppe Villaroel. Milano: Oscar Mondadori.
- DANTE ALIGHIERI, 2005: *Božanska komedija*. Prev. Andrej Capuder. Celje: Mohorjeva družba.
- DAWSON, DAVID, 2000: Plato's Soul and the Body of the Text in Philo and Origen. V: *Interpretation and Allegory*. Ur. Jon Whitman. London, Boston in Köln: Brill. Str. 89–107.
- DE MAN, PAUL, 1979: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven in London: Yale University Press.
- DE MAN, PAUL, 1981: Pascal's Allegory of Persuasion. V: *Allegory and Representation: Selected Papers From the English Institute, 1979–1980*. Ur. Stephen J. Greenblatt. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press. Str. 1–25.

- DE MAN, PAUL, 1993: Murray Krieger: A Commentary (1981). V: Paul de Man: *Romanticism and Contemporary Criticism*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press. Str. 181–187.
- DE MAN, PAUL, 1997: *Slepota in uvid*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana. LUD Literatura.
- DERRIDA, JACQUES, 2003: Kako ne govoriti: Odznanikanja. Prev. Barbara Pogačnik in Nike Kocijančič-Pokorn. V: Jacques Derrida: *Izbrani spisi o religiji*. Ur. Nike Kocijančič-Pokorn in Vid Snoj. Ljubljana: KUD Logos. Str. 23–103.
- DIONIZIJ AREOPAGIT, 2008: *Zbrani spisi*. Prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Slovenska matica.
- DOLINAR, DARKO, 1992: Hermenevitične teorije in metode v literarni vedi: razvoj in možnosti, položaj na Slovenskem. [Doktorska disertacija.] Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- DOLINAR, DARKO, 2002: Med biografiko in arhitektoniko: Podoba pesnika v starejšem prešernoslovju. V: *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel s sodelovanjem Darka Dolinarja. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 305–322.
- ECO, UMBERTO, 1984: *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana: Indiana University Press.
- ELLISON, DAVID, 2001: *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FILozOFIJSKI RJEČNIK, 1965. Ur. Vladimir Filipović, Predrag Vranicki in Zoran Bujas. Zagreb: Matica hrvatska.
- FINEMAN, JOEL, 1981: The Structure of Allegorical Desire. V: *Allegory and Representation: Selected Papers From the English Institute, 1979–1980*. Ur. Stephen J. Greenblatt. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press. Str. 26–60.
- FLAUBERT, GUSTAVE, 1933: *Correspondance (1830–1880)*. 9. Pariz: Conard.
- FLETCHER, ANGUS, 1964: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca (N. Y.) in London: Cornell University Press.
- FRAISSE, LUC, 1988: *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*. Pariz: Corti.
- FRECCERO, JOHN, 1975: The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics. *Diacritics*, št. 5, str. 34–40.
- FRIED, MICHAEL, 1981: Representing Representation: On the Central Group in Courbet's Studio. V: *Allegory and Representation: Selected Papers From the English Institute, 1979–1980*. Ur. Stephen J. Greenblatt. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press. Str. 94–144.

- GADAMER, HANS-GEORG, 2001: *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura.
- GELLRICH, JESSE, 1984: The Structure of Allegory. *Analecta Husserliana* XVIII, str. 505–519.
- GELLRICH, JESSE, 1985: Deconstructing Allegory. *Genre* XVIII, str. 197–213.
- GILLOCH, GRAEME, 2002: *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Oxford in Malden (Mass.): Polity Press in Blackwell.
- GILSON, ÉTIENNE, 1973: *La filosofia del Medioevo*. Prev. Maria Assunta del Torre. Firenze: La Nuova Italia.
- GOETHE, JOHANN W., 1962: Über die Gegenstände der bildenden Kunst. V: Johann W. Goethe: *Schriften zur Kunst. Erster Teil*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. Str. 64–67.
- GOETHE, JOHANN W., 1968a: Farbenlehre. V: *Goethes Werke in zwölf Bänden*. 12. Berlin in Weimar: Aufbau. Str. 323–407.
- GOETHE, JOHANN W., 1968b: Maximen und Reflexionen. V: *Goethes Werke in zwölf Bänden*. 7. Berlin in Weimar: Aufbau. Str. 455–575.
- GOETHE, JOHANN W., 1999: *Faust*. Prev. Božo Vodušek in Erika Vouk. Maribor: Obzorja.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, 1998: Prilika, oblika življenja. Prev. Gorazd Kocijančič. *Literatura* 10, št. 89–90, str. 173–179.
- HAAS, ALOIS M., 1997: Mistika. Prev. Tomo Virk. *Literatura* 9, št. 69, str. 89–120.
- HALMI, NICHOLAS, 2007: *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford in New York: Oxford University Press.
- HAMON, PHILIPPE, 2004: D'une gène théorique a l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXème siècle en particulier. V: *Théorie et pratique du fragment*. Ur. Lucia Omacini in Laura Este Bellini. Ženeva: Slatkine. Str. 73–90.
- HARRIES, ELIZABETH W., 1994: *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville in London: University of Virginia Press.
- HAUSER, ARNOLD, 1969: *Socialna zgodovina umetnosti in literature*. Prev. Helena Menāše. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HEGEL, GEORG W. F., 1970: *Estetika*. 3 zv. Prev. Nikola Popović in Vlastimir Đaković. Beograd: Kultura.
- HEIMONET, JEAN-MICHEL, 1993: *Politiques du symbole: L'humanisme critique dans la tradition romantique et moderne*. Pariz: Kimé.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1991. Ur. Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- HODGSON, JOHN A., 1981: *Transcendental Tropes. V: Allegory, Myth, and Symbol*. Ur. Morton W. Bloomfield. Cambridge (Mass.) in London: Harvard University Press. Str. 273–292.
- HOLLANDER, ROBERT, 1969: *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton in New Jersey: Princeton University Press.
- HRIBAR, TINE, 1983: *Drama brepenenja: Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JAKOBSON, ROMAN, 1989: *Lingvistika in poetika. V: Roman Jakobson: Lingvistični in drugi spisi*. Prev. Zoja Skušek. Ljubljana: ISH. Str. 147–190.
- JANEZ SKOT ERIUGENA, 1950–1951: *Expositiones super ierarchiam caelestem. Archives d'histoire doctrinal et littéraire de Moyen âge*, št. 18, str. 244–302.
- JANEZ SKOT ERIUGENA, 1968–1981: *Periphýseon (De divisione naturae)*. 3 zv. Vzporedno prev. Inglis Patrick Sheldon-Williams in Ludwig Bieler. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- JANEZ SKOT ERIUGENA, 1969: *Homélie sur le prologue de Jean*. Ur. in vzporedno prev. Edouard Jauneau. Pariz: Cerf.
- JANEZ SKOT ERIUGENA, 1972: *Commentaire sur l'évangile de Jean*. Ur. in vzporedno prev. Edouard Jauneau. Pariz: Cerf.
- JAUSS, HANS R., 1998: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura.
- JESIĆ, MILAN, 2001: *Verzi: izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JUSTIN, JANEZ, 2004: *Uvod v Peirceovo teorijo znaka in pomena. V: Charles S. Peirce: Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena*. Prev. Alenka Hladnik in dr. Ljubljana: Krtina. Str. 155–183.
- JUVAN, MARKO, 1990: *Imaginarij Kersta v slovenski literaturi: Medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Vezi besedila: Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2002a: *Modernost Krsta pri Savici? V: Romantična pesnitev: Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 347–360.
- JUVAN, MARKO, 2002b: *Uvod: Panorama »romantične pesnitve«*. V: *Romantična pesnitev: Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. XV–XXXVII.
- JUVAN, MARKO, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KANT, IMMANUEL, 1999: *Kritika razsodne moči*. Prev. Rado Riha. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

- KASTEN, MADELEINE, 2001: *In Search of »Kynde Knowynge«: Piers Plowman and the Origin of Allegorical Dynamics*. Amsterdam: ASCA.
- KEATS, JOHN, 1970: *Poetical Works*. Ur. H. W. Garrod. London, Oxford in New York: Oxford Univeristy Press.
- KEATS, JOHN, 1987: *John Keats*. Prev. Andrej Arko. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KERMAUNER, TARAS, 1997: *Slovenski plemenski junaki. Črtomir*. Ljubljana: SAZU.
- KERNEV ŠTRAJN, JELKA, 1997: Spremnna beseda. V: Paul de Man: *Slepota in uvid*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: LUD Literatura. Str. 289–301.
- KERNEV ŠTRAJN, JELKA, 2003: Fragment kot spomin, vtkan v tekst. V: *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 319–330.
- KERNEV ŠTRAJN, JELKA, 2006: Ali je alegorija alternativa simbolu? *Primerjalna književnost* 29, št. 2, str. 39–55.
- KERNEV ŠTRAJN, JELKA, 2007: O možnosti ekokritičskega pogleda na tematizacijo »ne-človeške subjektivnosti« v literaturi. *Primerjalna književnost* 30, št. 1, str. 39–54.
- KMECL, MATJAŽ, 1976: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Borec.
- KOCIJANČIČ, GORAZD, 1996a: »Kar jih le malo spozna, ni nespoznatno«. *Poligrafi* 1, št. 1–2, str. 66–71.
- KOCIJANČIČ, GORAZD, 1996b: *Posredovanja*. Celje: Mohorjeva družba.
- KORON, ALENKA, 2004: Teorija/teorije diskurza in literarna veda: I. del. *Primerjalna književnost* 27, št. 2, str. 97–117.
- KOS, JANKO, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- KOS, JANKO, 2001a: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- KOS, JANKO, 2001b: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOS, JANKO, 2002: Puškinov roman v verzih in Prešernova povest v verzih kot genološki problem. V: *Romantična pesnitev: Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 3–12.
- KRIEGER, MURRAY, 1981: »A Waking Dream«: The Symbolic Alternative to Allegory. V: *Allegory, Myth, and Symbol*. Ur. Morton W. Bloomfield. Cambridge (Mass.) in London: Harvard University Press. Str. 1–22.
- KRIEGER, MURRAY, 2000: My Travels With the Aesthetics. V: *The Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*. Ur. Michael P. Clark. Berkeley in Los Angeles: University of California Press. Str. 208–236.
- KRISTEVA, JULIA, 1970: *Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle*. Haag in Pariz: Mouton.
- KRISTEVA, JULIA, 1989: *Soleil noir. Dépression et mélancholie*. Pariz: Gallimard.

- KULCSÁR-SZABÓ, ERNÖ, 1998: Aspekti (ne)savršenoga: fragment i dovršeno umjetničko djelo u promjeni obzora jezičnosti. *Umjetnost riječi* 43, št. 3–4, str. 181–197.
- KVINTILIJAN, 1961: *Institutio oratoria*. 4 zv. Vzporedno prev. H. E. Butler. London: Heinemann.
- LACLAU, ERNESTO, 2008: *O populističnem umu*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Sophia.
- LACQUE-LABARTHE, PHILIPPE, in NANCY, JEAN-LUC, 1978: *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Pariz: Seuil.
- LASH, SCOTT, 1999: *Another Modernity: A Different Rationality*. Oxford: Blackwell.
- LEWIS, CLIVE S., 1958: *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford in New York: Oxford University Press.
- LOTMAN, JURIJ M., 2006: *Znotraj mislečih svetov: Človek – tekst – semiosfera - zgodovina*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: SH.
- LUBAC, HENRI DE, 1993: *Éxégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*. 4 zv. Pariz: Cerf in Desclée De Brouwer.
- MADSEN, DEBORAH, 1994: *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*. New York: St. Martin's Press.
- MADSEN, DEBORAH, 1996: *Allegory in America: From Puritanism to Postmodernism*. New York: St. Martin's Press.
- MATAJC, VANESA, 1999: Simbol v slovenski romantiki in novi romantiki. [Magistrsko delo.] Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- MCCOLE, JOHN, 1993: *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca (N. Y.) in London: Cornell University Press.
- MCFARLAND, THOMAS, 1981: *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation*. Princeton (N. J.): Princeton University Press.
- MELVILLE, HERMAN, 1966: *Beli kit*. Prev. Mira Hihelič. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MENNINGHAUS, WINFRIED, 1980: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- METZLER LEXIKON, 2001: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ur. Ansgar Nünning. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler.
- MITCHEL, W. J. THOMAS., 1990: Representation. V: *Critical Terms for Literary Study*. Ur. Frank Lentricchia in Thomas McLaughlin. Chicago in London: University of Chicago Press. Str. 11–22.

- MOČNIK, RASTKO, 1989: Teoretik za vse čase. V: Roman Jakobson: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC in ZIFF. Str. 255–275.
- NARTNIK, VLADO, 1988: Semantika jezera v Prešernovem Kerstu. V: *Nemzetközi szlavisztikai napok III*. Budimpešta: Művelődési Minisztérium Nemzetiségi Önálló Osztálya. Str. 107–113.
- NOVAK, BORIS A., 2002: Romantična pesnitev v kontekstu zgodovinskega razvoja pesniških oblik. V: *Romantična pesnitev: Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 43–59.
- NOVALIS, 1960: *Schriften*. Ur. Paul Kluckhohn in Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer.
- OCVIRK, ANTON, 1979: Stilni premiki pri Cankarju v simbolizem. V: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo: Razprave*. 2. del. Ljubljana: DZS.
- OCVIRK, ANTON, 1982: *Pesniška podoba*. Ljubljana: DZS.
- OWENS, CRAIG, 1980: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October* 12, str. 67–86, in 13, 58–80.
- PATERNU, BORIS, 1974: Prešernov Krst pri Savici. V: Boris Paternu: *Pogledi na slovensko književnost: Študije in razprave*. 1. Ljubljana: Partizanska knjiga. Str. 217–318.
- PATERNU, BORIS, 1977: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. 2. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PATERNU, BORIS, 1994: *France Prešeren: 1800–1849*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PEIRCE, CHARLES S., *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena*. Prev. Alenka Hladnik in dr. Ljubljana: Krtina.
- PÉPIN, JEAN, 1958: *Mythe et allégorie*. Pariz: Aubier.
- PÉPIN, JEAN, 1987: *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*. Pariz: Institut d'Études Augustiniennes.
- PETRARCA, FRANCESCO, 1997: *Canzoniere*. Ur. Raffaele Manica. Rim: Newton–Compton.
- PEYRE, HENRI, 1974: *Qu'est-ce que le symbolisme?* Pariz: PUF.
- PIRJEVEC, DUŠAN, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- PLATON, 2004: Fajdros. V: Platon: *Zbrana dela*. 1. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba.
- PREŠEREN, FRANCE, 1996: *Zbrano delo*. 1. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS.
- PROKLOS, 1901: *In Platonis rem publicam commentarii*. 2. Ur. Wilhelm Kroll. Leipzig: Teubner.
- PUNTAR, JOSIP, 1921: Dante in problem Prešernove »Nove pisarije«. V: *Dante (1321–1921): Ob šeststoletnici smrti velikega genija*. Ur. Alojzij Res. Ljubljana: Kleinmayr in Bamberg. Str. 96–260.

- RIHA, RADO, 1993: Problemi postnacionalne identitete. *Problemi* 31, št. 7, str. 85–100.
- RIHA, RADO, 1999: Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika. V: Immanuel Kant: *Kritika razsodne moči*. Prev. Rado Riha. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 461–495.
- RIPOLL, RICARD (ur.), 2002: *L'Écriture fragmentaire: Théorie et pratiques. Actes du Ier Congrès international du groupe de recherches sur les écritures subversives. Barcelona 21–23 Juin 2001*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan.
- ROTAR, BRACO, 1981: Igre realnosti. V: Braco Rotar: *Govoreče figure: Eseji o realizmu*. Ljubljana: DDU Univerzum. Str. 94–134.
- ROUGEMONT, DENIS DE, 1999: *Ljubezen in Zabod*. Prev. Zdenka Erbežnik. Ljubljana: Založba /*cf.
- SCHELLING, FRIEDRICH W. J., 1959: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. V: Friedrich W. J. Schelling: *Werke*. 3. Ur. Manfred Schröter. München: C. H. Beck. Str. 391–429.
- SCHILLER, FRIEDRICH, 1966: Über das Erhabene. V: Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*. Ur. Gerhard Fricke. München: Carl Hanser. Str. 201–222.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, 1988: *Kritische Schriften und Fragmente [1798–1801] (Studienausgabe in sechs Bänden)*. I., 2. Ur. Ernst Behler in Hans Eichner. Paderborn in dr.: Ferdinand Schöningh.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, 1991: *Transcendentalphilosophie*. Ur. Michael Elsässer. Hamburg: Meiner.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, 1998: *Spisi o literaturi*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura.
- SINGLETON, CHARLES S., 1954: *Dante Studies I. Commedia, Elements of Structure*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- SNOJ, MARKO, 2003: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan.
- SÖRENSEN, BENGT A., 1972: *Allegorie und Symbol: Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt ob Majni: Athenäum.
- SPIVAK, GAYATRI C., 1971: Allégorie et histoire de la poésie. *Poétique* 8, str. 427–441.
- SSP, 1996: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze: Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov*. Ur. in soprev. Jože Krašovec. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.
- STEINER, GEORGE, 1977: Introduction. V: Walter Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*. Prev. John Osborne. London: NLB. Str. 7–11.
- STRUBEL, ARMAND, 1975: Allegoria in factis et allegoria in verbis. *Poétique* 23, str. 342–357.

- STRUCK, PETER T., 2004: *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of their Texts*. Princeton (N. J.): Princeton University Press.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, FRANÇOISE, 2000: Romantisme allemand et poétique du fragment. V: *Romantismes européens et romantisme français*. Ur. Pierre Brunel. Montpellier: Espaces 34. Str. 29–42.
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 2007: *Sinji stolp*. Ljubljana: Študentska založba.
- ŠIFRER, TONE, 1935: Čop in Prešernov Krst pri Savici. *Ljubljanski zvon* 55, str. 377–396.
- ŠKULJ, JOLA, 1991: Paul de Man in pojem modernizem: konceptija odprtosti, ki je hkrati celovitost. *Primerjalna književnost* 14, št. 2, str. 41–49.
- TITZMANN, MICHAEL, 1978: Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit. V: *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposium Wolfenbüttel*. Ur. Walter Haug. Stuttgart: J. B. Metzler. Str. 642–685.
- TODOROV, TZVETAN, 1977: *Théories du symbole*. Pariz: Seuil.
- TOKARZ, BOŽENA, 2002: Ideja romantične pesnitve. V: *Romantična pesnitev: Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 33–59.
- TOMAŽ AKVINSKI, 1984–1986: *Somme théologique (Summa theologiae)*. 4 zv. Ur. Albert Raulin in Aimon-Marie Rouget. Pariz: Cerf.
- VILJEM IX. AKVITANSKI, 1973: *Poesie*. Ur. Nicolò Pasero. Modena: STEM Mucchi.
- VORLÄNDER, KARL, 1968: *Zgodovina filozofije*. I. Prev. Primož Simoniti. Ljubljana: Slovenska matica.
- VREČKO, JANEZ, 2000: Bogomilina vera in Črtomirova mistika. V: *Romantična pesnitev: Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 281–302.
- WEBER, SAMUEL, 1990: Criticism Underway: Walter Benjamin's *Romantic Concept of Criticism*. V: *Romantic Revolutions: Criticism and Theory*. Ur. Kenneth R. Johnston in dr. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press. Str. 302–319.
- WEISKEL, THOMAS, 1976: *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WELLEK, RENÉ, in AUSTIN WARREN, 1963: *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- WHITMAN, JON, 1987: *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press.
- WHITMAN, JON, 1991: From the Textual to the Temporal. *New Literary History* 22, št. 1, str. 161–176.

- YEATS, WILLIAM B., 1955: *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan.
- YEATS, WILLIAM B., 1983: Izbrano delo. Prev. Veno Taufer. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ZAMBON, FRANCESCO, 1980: Allegoria in verbis. V: *Simbolo, metafora, allegoria*. Ur. Daniela Goldin. Padova: Liviana. Str. 75–105.
- ŽIGON, AVGUST, 1906: Tercinska arhitektonika v Prešernu. V: *Zbornik Slovenske matice*. 8. Str. 57–128.
- ŽIGON, AVGUST, 1914: *France Prešeren: poet in umetnik*. Celovec: Družba sv. Mohorja.

Imensko kazalo

- Abrams, M. H. 91
Adorno, Theodor W. 105
Ambrozij, latinski cerkveni oče 54
Andia, Ysabel de 44, 189
Ariosto, Lodovico 24
Aristotel 26, 94, 115, 117, 125, 149, 186, 208
Auerbach, Erich 21, 34, 36, 39, 104–105, 164, 168, 173–175, 184, 189
Avguštin (Augustinus, Aurelius) 13, 36–37, 40, 47–52, 54, 169, 171–172, 179, 183, 189, 210
Avguštin iz Dacie 33
- Bal, Mieke 22
Balzac, Honoré de 141, 215
Barth, John 21, 211
Barthelme, Donald 21, 211
Barthes, Roland 9, 150
Baudelaire, Charles 9–10, 20, 24, 74, 76, 79, 84, 92, 106, 112, 131–132, 140, 147, 177, 189, 217
Beda Častitljivi (Beda Venerabilis) 31, 48, 55, 210
Behler, Ernst 17, 142, 189, 197
Benjamin, Walter 7–8, 10–11, 19, 22–23, 34, 39, 59, 63, 68–82, 84–85, 89, 104–124, 131–132, 135, 137, 140, 143, 147–149, 151, 154, 160, 164–165, 171, 174, 182–184, 186, 189, 192, 195, 197–198, 208, 213–214, 218
- Borges, Jorge L. 181, 189, 214
Bori, Pier C. 37, 49–51, 189
Bowie, Andrew 74, 189
Buchon, Max 177
Buck-Morss, Susan 104
Byron, George N. G. 137, 140
- Calderón de la Barca, Pedro 110
Calvino, Italo 21, 182, 211
Cangrande della Scala 25, 49, 135, 163, 166, 209
Cankar, Ivan 28–29, 152, 193, 196
Cankar, Izidor 152
Capuder, Andrej 136, 154, 190
Carlyle, Thomas 147
Cervantes Saavedra, Miguel de 149
Chamfort, Nicolas 141
Chamisso, Adelbert von 140
Champfleury (Fleury-Husson, Jules F. F.) 177
Chateaubriand, François-René de 140
Chaucer, Geoffrey 128–129, 190
Chol, Isabelle 190
Cicero (Cicero, Marcus Tullius) 30, 39, 190
Cohen, Hermann 110
Coleridge, Samuel T. 22, 46, 51–52, 59, 61–62, 72, 82–87, 89–91, 94, 146–147, 155, 181, 183, 185, 190, 195, 209, 211–212, 218
Collet, Louise 12

- Courbet, Gustave 7, 11, 24, 132, 173, 175, 177–180, 184–185, 191, 214, 217–218
- Cruzer, Georg F. 17, 64–65, 82, 108, 119, 190
- Čelakovský, František L. 136–137
- Čop, Matija 138, 145–146, 152–153, 163, 170, 197
- Dante Alighieri 7–8, 24–25, 49, 135–137, 144–145, 149–150, 156, 161–163, 165–172, 174–175, 178–180, 182–185, 190, 193, 196–197, 207, 209, 217–218
- David, Jacques-Louis 179
- De Man, Paul 8–9, 16–17, 22–23, 34, 39, 46, 63, 69, 81–84, 89–94, 96, 98–103, 117, 122, 124, 131, 137, 153–154, 158, 160–161, 164, 173, 183, 185–187, 190–191, 194, 197, 207, 212–214, 219
- Delacroix, Eugène 147, 179
- Demetrij, grški filozof in retorik 26
- Derrida, Jacques 8, 11, 40, 70, 111, 154, 183, 186, 191, 207
- Dionizij Areopagit 7, 41–46, 49–56, 58–59, 81–82, 86, 109, 166, 183, 191, 209–210, 212, 218
- Dolinar, Darko 50–51, 152, 190–191, 194
- Duchamp, Marcel 131
- Ducrot, Oswald 52
- Dürer, Albrecht 116
- Eco, Umberto 26, 191
- Ellison, David 63, 147, 191
- Eliot, Thomas S. 124
- Eriugena (gl. Janez Skot Eriugena)
- Fichte, Johann G. 61, 72–74
- Fidomen iz Gadare 33
- Filon Aleksandrijski 31–33, 182, 209
- Fineman, Joel 9, 14, 22–23, 26, 29, 34, 39, 51, 65, 123–125, 127–130, 132–133, 150–151, 154, 164, 173, 180–181, 183, 191, 214, 219
- Flaubert, Gustave 12–13, 191
- Fletcher, Angus 46, 87–88, 126–127, 151, 157–158, 191
- Fraisse, Luc 141, 191, 215
- Freccero, John 149, 191
- Freud, Sigmund 8, 70, 99, 116, 126, 130, 151, 208
- Fried, Michael 177–178, 191
- Friedrich, Hugo 102
- Frye, Northrop 158
- Gadamer, Hans-Georg 18–19, 27, 58, 81, 182, 191, 209
- Gellrich, Jesse 101, 170–171, 192
- Genette, Gérard 135
- George, Stefan 112
- Gilloch, Graeme 112, 118, 192
- Gilson, Étienne 52, 192
- Goethe, Johann W. 17, 22, 28, 63, 65–67, 69–70, 78, 82, 90, 124, 128, 145, 147, 181, 183, 192, 209, 211
- Gregor I. Veliki 37
- Greimas, Algirdas J. 57–58, 192
- Grimm, Jakob 105
- Grimm, Wilhelm 105
- Gryphius, Andreas 110, 113–114, 123,
- Guys, Constantin 74

- Haas, Alois M. 76, 192
 Halmi, Nicholas 51, 58, 61, 72, 74, 80–81, 192, 212
 Hamann, Johann G. 105, 144, 152–153
 Hamon, Philippe 141, 192, 215
 Harries, Elizabeth W. 141, 144, 148–150, 184, 192
 Hartmann, Geoffrey 207
 Hauser, Arnold 85, 192
 Hawthorne, Nathaniel 132, 182
 Hegel, Georg W. F. 17–18, 63, 67–69, 75, 81, 142, 145, 192
 Heidegger, Martin 116
 Heimonet, Jean-Michel 192
 Heraklit Alegorik 33, 39
 Herder, Johann G. 105, 144, 153
 Heziod 29
 Hodgson, John A. 83–84, 192
 Hoffmann, Ernst T. A. 10
 Hölderlin, Friedrich 69, 79–80
 Homer 25, 29, 31–32, 34, 41–42, 144, 208
 Hribar, Tine 28–29, 193
 Hugo Svetoviktorski (Hugo de St. Victor) 40, 50–51
 Hugo, Victor 140
 Humboldt, Wilhelm von 105
- Iser, Wolfgang 94, 163
 Izidor Seviljski 30–31
- Jakobson, Roman 13, 125–129, 180, 193, 195
 Jameson, Fredric 135
 Janez Hrizostom 54
 Janez Skot Eriugena (Johannes Scotus Eriugena) 40, 45–46, 49–50, 52–58, 86, 109, 183, 193, 209, 210, 218
- Jauss, Hans R. 10, 12–13, 102, 159, 193
 Jenko, Simon 140, 164
 Jesih, Milan 13, 193
 Johnson, Barbara 9
 Joyce, James 13
 Jung, Carl G. 158
 Justin, Janez 15, 172, 193
 Juvan, Marko 135, 138, 140, 144, 153–154, 160, 162, 193–195, 198
- Kafka, Franz 21, 57, 130, 132, 182, 211
 Kant, Immanuel 61–63, 67, 69, 74, 144, 146–148, 160, 193, 196
 Kast, Verena 116
 Kasten, Madeleine 104, 110–112, 114, 116–118, 120, 123, 194
 Katarina Georgijska, kraljica 114
 Keats, John 7, 23, 94–97, 100–101, 164, 194, 213
 Kemper, Johann 37
 Kermauner, Taras 9, 153, 194
 Kernev Štrajnc, Jelka 63, 99, 137, 139, 142, 194
 Kidrič, France 152
 Klee, Paul 123
 Klemen Aleksandrijski 35, 54
 Kmecl, Matjaž 27–28, 194
 Kocijančič, Gorazd 39, 53, 57, 194
 Konrad von Hirsau 50
 Koron, Alenka 135, 194
 Kos, Janko 27, 137, 139, 145, 165, 194
 Krieger, Murray 23, 72, 81, 89, 93–101, 122, 185, 191, 194, 213
 Kristeva, Julia 9, 79, 140, 194
 Kulcsár-Szabó, Ernő 142, 195
 Kvintilijan (Marcus Fabius Quintilianus) 30–31, 39, 195

- La Sale, Antoine de 79
 Laclau, Ernesto 16, 195
 Lacoue-Labarthe, Philippe 141, 143–144, 195
 Lalande, André 26
 Lamartine, Alphonse de 140
 Langland, William 111, 179
 Lash, Scott 106, 113, 116, 118, 195
 Leon III., bizantinski cesar 86
 Lewis, Clive S. 157, 195
 Link, Jürgen 135
 Link-Heer, Ursula 135
 Lohenstein, Daniel C. 110, 113
 Lotman, Jurij M. 15, 26, 195
 Lubac, Henri de 21, 30–34, 36–40, 48, 52–54, 58, 159, 166, 195

 Madsen, Deborah 32, 36–38, 135, 195
 Malevič, Kazimir 86
 Mallarmé, Stéphane 14
 Manet, Édouard 132, 214
 Matajč, Vanesa 27, 151, 154, 195
 Mauzi, Robert 91
 McCole, John 75, 195
 McFarland, Thomas 87, 140–141, 143, 146–148, 184, 195
 Melville, Herman 181–182, 195, 214
 Menninghaus, Winfried 104–106, 110–112, 118, 121, 195
 Metod, patriarh 86
 Meyron, Charles 132
 Mickiewicz, Adam 24
 Miller, Joseph Hillis 9, 207
 Milton, John 144
 Mitchell, W. J. Thomas 9, 16, 195
 Močnik, Rastko 8, 196
 Moritz, Karl P. 64
 Mornet, Daniel 91

 Naeher, Jürgen 118
 Nancy, Jean-Luc 142–144, 195
 Nartnik, Vlado 136, 158, 196
 Nerval, Gérard de 140
 Nicolas de Lyre, 33
 Nietzsche, Friedrich 8, 144, 208
 Novak, Boris A. 155–156, 196
 Novalis 10, 17, 68–75, 79, 140, 148, 184, 196, 209

 Ocvirk, Anton 28, 196
 Opitz, Martin 110, 113
 Origen Aleksandrijski 31–32, 35–38, 54, 182, 209
 Otto von Freising 118
 Owens, Craig 9, 23, 34, 39, 101, 103, 121, 131–133, 154, 164, 174, 183, 196, 214, 219

 Paternu, Boris 28, 136, 139, 151–153, 155, 163, 196
 Pavel, apostol 7, 20–21, 33–37, 41, 48, 84, 163, 170, 182–183, 209, 211
 Peirce, Charles S. 13, 15, 127, 172, 193, 196
 Pépin, Jean 31–32, 34, 37–38, 40, 44–49, 53–55, 58, 86, 166, 168, 196
 Petrarka (Petrarca, Francesco) 149–150, 196
 Peyre, Henri 128, 196
 Pirjevec, Dušan 28, 152, 196
 Platon 11, 16, 42–43, 53, 59, 76, 111, 186, 196
 Plotin 40, 43, 183
 Poe, Edgar A. 132
 Portinari, Beatrice 174
 Potebnja, Aleksander A. 127
 Prešeren, France 7–8, 24, 106, 136–140,

- 145–146, 151–155, 157–159, 161–165,
170, 174–175, 179–180, 184–185, 190,
194–198, 207, 215–218
- Proklos 40–43, 45, 81, 183, 196
- Proudhon, Pierre-Joseph 177
- Proust, Marcel 141, 191, 215
- Prudencij (Aurelius Prudentius
Clemens) 22, 173, 179, 211
- Puntar, Josip 136, 161–162, 196
- Puškin, Aleksander S. 139, 194
- Pynchon, Thomas 21, 211
- Quignard, Pascal 140
- Rabelais, François 149
- Réattu, Jacques 179
- Regnault, Jean-Baptiste 179
- Riha, Rado 62, 74, 197
- Ripoll, Ricard 197
- Ritter, Johann W. 69
- Rollinson, Philip B. 37
- Rotar, Braco 11, 16, 171, 175, 177, 179–
180, 185, 197
- Rougemont, Denis de 86, 197
- Rousseau, Jean-Jacques 91, 185
- Saint-Lazare, Sieur de 114
- Salmasius, Claudius 118
- Saussure, Ferdinand de 15, 46, 59,
125–126,
- Schelling, Friedrich W. J. 17–18, 29, 59,
63–65, 81–82, 146–147, 159, 197
- Schlegel, August W. 69, 85, 143, 147,
153, 212
- Schlegel, Friedrich 8, 10, 17–18, 61,
68–75, 78–80, 140–145, 149, 153,
184, 197, 209, 215–216
- Schleiermacher, Friedrich D. E. 32, 140
- Scholem, Gershom 104
- Shakespeare, William 85, 110
- Singleton, Charles S. 168, 170, 174, 197
- Snoj, Marko 14, 27, 197
- Sofokles 114
- Solger, Karl W. F. 65
- Sörensen, Bengt A. 17, 65–66, 197
- Spenser, Edmund 22, 124, 179, 211
- Spivak, Gayatri C. 14, 64, 197
- Steiner, George 104, 197
- Sterne, Laurence 144, 149
- Strubel, Armand 40, 47–49, 197
- Struck, Peter T. 28, 39, 41–44, 198
- Susini-Anastopoulos, Françoise 141,
198
- Swift, Jonathan 149
- Šalamun, Tomaž 8–9, 198
- Šifrer, Tone 145–146, 153, 198
- Škulj, Jola 74, 198
- Tasso, Torquato 24, 136, 144
- Teodora, cesarica 86
- Titzmann, Michael 18, 68, 198
- Todorov, Tzvetan 26, 63–65, 198
- Tokarz, Božena 138–139, 198
- Tomaž Akvinski 40, 49–52, 166, 168,
183, 198, 210
- Tominšek, Josip 152
- Uhland, Ludwig 140
- Vergilij (Vegilius Maro, Publius) 136,
144, 165, 172, 174
- Vermeer, Jan 177
- Viljem IX. Akvitanski 12, 198
- Vorländer, Karl 31–32, 36, 52, 198
- Vrečko, Janez 86, 198

- Walzel, Oskar 147
Warren, Austin 87, 198
Wasserman, Earl R. 91
Weber, Samuel 73–74, 198
Wellek, René 87, 198
Weiskel, Thomas 62, 198
Whitman, Jon 25–26, 84, 86–87, 198
Winckelmann, Johann J. 18, 108
Yeats, William B. 102–103, 199
Zagoričnik, Franci 86
Zambon, Francesco 46, 48, 55–58, 199
Žigon, Avgust 136, 151–152, 155–156,
159–160, 179, 199

The Renaissance of Allegory: Allegory, Symbol, Fragment

Summary

DEALING WITH A BOOK WHOSE MAIN subject is allegory – more precisely, the observation of modes of transforming relations among allegory, symbol and literary fragments – it should first be observed that it concerns neither the history of the notion nor its apology. The book treats allegory and its related notions, symbol and fragment, as a methodological tool for comprehending, interpreting and evaluating literature. However, the book does not explicitly speak about evaluation and it does not evaluate. It therefore deals with two works that have long been part of the established canon: Dante's *Divine Comedy* (1307–1313) and Prešeren's *Baptism at the Savica* (1836). The book especially focuses on the relations among tropological, epistemological and ethical components of literature. It is conceived as a preliminary stage for forming a methodological tool to interpret and criticize writing. Its point of departure could be labelled poststructuralist. Because this is a very loose designation, it must be pointed out that what it is meant is the methodological trend developed by American deconstructionists, above all by J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman and Paul de Man, on the basis of Derrida's insights.

The concept of allegory is present in the book not merely in the role of a rhetorical figure but, above all, as a textual strategy that implies a specific orientation towards art and, consequently, a specific experiencing of the world. Conceived in this way, it is not only tied to artistic production but also to reflection on it, and it is therefore based more in hermeneutics than in rhetoric. However, this expression could be misleading because hermeneutics here does not mean searching for the hidden meaning that lies concealed in the depths of a text, best illustrated by the medieval metaphor of the shell and the kernel, but instead designates the process of transforming one single potential textual meaning into an indeterminate number of different meanings. The method on which the work will be based is thus neither

hermeneutic nor rhetorical; for want of a more suitable expression, one could call it “post-hermeneutic”. In any case, the method involved is the digressive or meandering method. This decision is supported above all by the fact that both Walter Benjamin and Sigmund Freud, independently of each other, developed the method “as a turn”, and it has been latently present in Western philosophical thought ever since Nietzsche.

However, no sooner do we agree to this poststructuralist definition of the method than we find ourselves in contradiction with the concept of evaluation because in artistic creation, which is determined by infinite semiosis, everything that can stand interpretation can be valuable. Nonetheless, we know that this depends more on the person doing the interpreting than on the work itself. Allegory (and the theory of related concepts, particularly the symbol and the fragment) ought offer an exit from this quandary, were it not for the fact that it involves a concept or concepts that are by no means univocal and themselves require interpretation or at least a similar definition. We therefore find ourselves at a crossroads, from which it is no longer possible to develop an idea merely in a straight line. The area we have entered is not only one of theory, but also history; not only of rhetoric, but also hermeneutics. Moreover, the text constantly draws attention to the fact that the intertextual or allegorical commentary is not the narrator’s commentary on the events described, but more of an instruction to readers. The textual processes that produce such instructions can be observed from the post-hermeneutic viewpoint mentioned above because indirectly or directly they address the reader, and in various ways break through the edges of literature. At the same time it should not be forgotten that these processes are also always rhetorical. At this point, the approach to allegory (and related concepts) is additionally complicated, and this complication is determined by the contrast between hermeneutics and rhetoric mentioned above. That is to say: although the method of this work is hermeneutic (or post-hermeneutic), it is constantly traversed by insights from the rhetorical tradition.

The rhetorical tradition (that is to say, the tradition observed by this work) is based on Aristotle’s *Poetics* and *Rhetoric* – whereas, regarding the tradition of allegorical interpretation, its origins need to be sought among the ancient interpreters of Homer (in approximately the sixth century BC). The likelihood exists that in this period, for one reason or another, Homer’s epics became ideologically questionable and that their interpreters began interpreting them allegorically in an attempt to make them acceptable again. The practice of allegorical interpretation once again

found expression in the Hellenistic period (Origen, Philo of Alexandria), among the biblical exegetes (St Paul, Dionysius the Areopagite, Eriugena) and of course among the Romantics (F. Schlegel, Novalis, Coleridge) and with Goethe. These authors or schools are only a part of the enormous body of historical writings on allegory and symbols. Allegory (from Latin *allegoria*) as a textual strategy has its roots in three different cultural traditions: Greco-Roman, Judaic and Christian. The question of allegory and rhetorical tradition in the Arab world and other Eastern cultures has been deliberately left to one side; if all of these traditions were taken into account, the text would have to be at least three times as long.

The work primarily focuses on Christian allegory (and symbol as well), developing the thesis that it was Christian allegory (together with its theological symbol) that essentially influenced the development of Europe's arts from the early Christian period to today. It is through the early Christian understanding of allegory (and symbols) that one can understand the specific nature of the relationship between allegory and symbol in Romanticism, and the corresponding comprehension of the artistic and theoretical renaissance of allegory in the twentieth century.

Allegory has long functioned as the conveyor of messages about truths that are different from that which appears to be comprehensible at first glance. It generally implies several concepts: allegory as a rhetorical figure in the sense of saying one thing and meaning another, allegory as a textual strategy in the sense of intertextual commentary, allegory as a literary genre and allegory as allegorical interpretation. This division is not, of course, intended to be immutable. It aims to take in (although only implicitly) the entire changing history of the concept of allegory, with a special emphasis on the medieval classification of allegory into poetic (rhetorical) allegory and theological, philosophical or hermeneutic allegory. Dante makes particular reference to this division in his epistle to Cangrande della Scala, and we have therefore considered it in light of the *Divine Comedy*.

Defining the symbol is perhaps even more problematic than defining allegory because the former is an expression that is not tied exclusively to literature and art, but also belongs to linguistics, logic, philosophy, psychoanalysis and other fields. It is, however, true that in the case of the symbol, as with the sign, we are dealing with two sides of one and the same thing that are inseparably connected. Unlike the sign, the symbol does not represent an arbitrary label, but on the one hand envisages the metaphysical connection of two spheres, which according to Gadamer is "the basis of all forms of religious cult" (Gadamer 2001); on the other hand,

it always implies the relationship between the part and the whole, or more precisely the participation of the part in the whole. This participation, however, may turn into identification of the part with the whole.

The symbol initially played the role of an aid to recognition and establishing identities and agreements. This is also confirmed by its etymology. This is dealt with in greater detail in the first chapter.

In the *Renaissance of Allegory*, the most current use of the symbol is the religious, Christian use (e.g., the sacrament of the Eucharist), which might seem unusual in view of the fact that its central subject is literature. However, it is not always possible to unambiguously distinguish the literary symbol from the religious, Christian or theological symbol. The question of what the concept of the symbol means for Romantic aesthetics, and also for all later artistic movements, is thus more important than efforts to find the most suitable definition of the concept. The answer to this question, as in the case of the allegory, is only possible via a “turn”, and this leads through history.

It has been necessary to reach far back into the history of both terms (i.e., into Late Antiquity and Early Christianity) in order to confirm a number of hypotheses. First, that it is possible to encounter the problem of differentiating between symbol and allegory, or more precisely between the various types of allegory, in even the earliest interpretations of the Bible, and that on the basis of this differentiation (which is of course anything but uniform and clear cut) it is possible to posit the theory of certain “elective affinities” between the way in which some Church Fathers used the concepts of symbol and allegory in their writings and the brand-new methodological approaches offered by the rebirth of the allegory in the second half of the twentieth century. This study therefore focuses only on those parts of the rich medieval tradition based on which it is possible to establish, indicate or at least point to a specific connection (albeit a very remote one) either with the Romantic treatment of the symbol or with the poststructuralist renaissance of the allegory.

In this regard, the first chapter illustrates, among other things, the differentiation between similar and dissimilar symbols introduced by Dionysius the Areopagite and later originally interpreted by Eriugena, who on the basis of Dionysius’ theory articulated the differentiation between *mysteria* and *symbola*. As regards allegory, the discussion centres on the typical medieval differentiation between allegory *in verbis* and allegory *in factis* (Augustine, the Venerable Bede and Thomas Aquinas).

Tied to this differentiation is the central purpose of the first chapter, which draws attention to those gaps in medieval uses and treatments of allegory and symbol that led to the antithetical, evaluative relationship between the two concepts in the Romantic period, to the devaluation of allegory and to the revaluation of the symbol. The discussion therefore devotes particular attention to the typical medieval differentiation between allegory *in verbis* and allegory *in factis*.

The reason early Christianity is the starting point of this reflection is found in St Paul's *Epistle to the Galatians*, which is the first example of a Christian allegory, also called a typology, and which may be proclaimed the most typical example of an allegory because it combines in itself its three forms: rhetorical figure, textual strategy and allegorical interpretation. If we consider it merely from the point of view of a New Testament text, it appears as a rhetorical figure, but as soon as we look at it from the point of view of the Bible as a whole we can understand it either as a textual strategy or as an allegorical interpretation. It is therefore possible to assert that St Paul's *Epistle to the Galatians* is a kind of first prototype of the allegorical processes realised in some literary texts of the twentieth century, where, parallel to the development of the narrative, they also offer instructions for their own interpretation. This, then, is a procedure that is well known either from Kafka or from American metafiction (Barth, Barthelme, Pynchon), and that is also found, for example, in Italo Calvino.

In view of the above, it is possible to understand why this meditation has avoided all those texts in which allegory changes from a rhetorical figure, most frequently personification, into a genre – in other words, into the form that made it famous, above all in the *Psychomachia* by the Late Antiquity poet Prudentius, the medieval *Roman de la rose*, Spenser's *The Faerie Queen* and other Renaissance allegories and, in particular, the allegories of classicism and neoclassicism. Although these are very interesting texts, if they were brought into the discussion we would move too far away from the central issue of this book; that is, from the relationship between allegory, symbol, and fragment.

The second chapter is devoted to the Romantic (and also neoclassicist) revaluation of the symbol as a mode of representation and the simultaneous devaluation of the allegorical method. This relationship was theoretically elucidated by Goethe and Coleridge in particular. They even introduced controversy to the debate when they assigned the symbol absolute precedence over allegory. Allegory thus gained connotations of rationality, schematicness, unimaginativeness and inorganicness,

while the symbol became the true mode of representing genuine artistic imagination. Allegory thus continued to be seen as a method that translates abstract ideas into the language of images, while the symbol as a textual strategy established itself as the only method capable of suitably fusing the idea with the sense image. Yet even in the Romantic period this use was not yet wholly fixed because different authors used the concepts in different ways and also introduced other designations. August Wilhelm Schlegel, for example, used the expression *Sinnbild* (sense image) for both. Coleridge was most consistent with regard to the use of the expressions “symbol” and “allegory” and explicitly warned against mixing symbols with allegories. He defined the symbol as a synecdoche – in other words, as an essential part of the represented whole. This, then, is that relationship between the part and the whole in which the part is identified with the whole, which is also the origin of its tautological nature. On the one hand, this allows the symbol to naturalise itself – a consequence of this is the symbolism of Romantic nature – whereas on the other hand it also questions the definition of the symbol as a rhetorical figure. This is where the difference between the Romantic symbol and Dionysius’ “dissimilar” symbol lies. Dionysius defined the relationship between the sign and the referent as a relationship of similarity and dissimilarity; for the Romantics it was a relationship of partiality. The Romantics therefore made the symbol a mode of representation, and not only that but also a method of interpretation (cf. Halmi 2007). To put it another way, the present work develops the theory that the Romantic symbol (and the later Symbolist symbol) is more theological than the medieval symbol, which still contains certain conceptual elements of allegory.

The reason that the work devotes itself to the Romantic (i.e., antithetical and evaluative) relationship between symbol and allegory is that this relationship survived the Romantic period and continued to exist deep into the twentieth century. In other words, in a certain way it is still current today. The reaction to this situation is the rebirth of the allegory in the twentieth century. Credit for this goes to the deconstructionists, in particular Paul de Man, and therefore the first part of the third chapter contains an account of his understanding of allegory, as put forward in his work *The Rhetoric of Temporality* (1969). Even today it is possible to read this as one of the first attempts to subvert the established image of Romantic poetry, which was supposed to internalise the relationship between sign and referent, mind and nature, and subject and world (or object). In it, de Man offers a unique view of the problem of the relationship between the symbolic and allegorical modes of expression.

De Man built his literary criticism on the hypothesis that the New Critics and their successors and similarly-minded critics in Europe had uncritically accepted the ideas of Romantic aesthetics and bestowed on them the status of something self-evident, eternal and natural. In other words, in the spirit of the legacy of Coleridge, they had misunderstood them for the organic circle of natural processes rather than understanding them as the hermeneutic circle of interpretation. Thus they also unreflectingly adopted the antithetical and evaluative relationship between symbol and allegory. De Man doubted the well-foundedness of such a relationship and proclaimed the organicist conception of literature to be a total illusion. A response to his theories came from Murray Krieger, an American critic of deconstruction. A polemic developed between them concerning the relationship between the allegorical and symbolic modes of literary expression. They clashed over Keats's famous poem "Ode to a Nightingale".

However, de Man's criticism of New Criticism probably would not have had such a good theoretical foundation had it not been written under the influence of Walter Benjamin's philosophy of allegory. It was Benjamin, with his fundamental work *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), who unquestionably triggered the rebirth of allegory in the first half of the twentieth century and thus became the first and original theoretical reference for all subsequent discussions of this topic. De Man deserves credit for, among other things, using some of the insights of Benjamin's philosophy of allegory very effectively in his study of the literature, literary theory and criticism of his day.

The central section of the third chapter is thus dedicated to an account of Benjamin's treatise. Benjamin compares allegory with ruins and fragments and, following from this, establishes that allegory is a name for the process of transforming things into signs, and alludes via this to the transitional, transitory nature of the world. In other words, Benjamin does not merely see allegory as a rhetorical figure; he understands it above all as a way of experiencing the world. Benjamin thus succeeded in shaking the magnificent structure of Romantic, post-Romantic and, in part, even modernist aesthetics. He did this in an utterly original way: observing the allegorical textual structures emerging within a particular genre, in this case German Baroque tragic drama, he perfected his philosophy of language and at the same time gave form to his own understanding of history, which against a background of the "Baroque shift towards natural history" he saw as a ceaseless decay and disintegration or, to put it another way, as a dissolution into the environment in the manner of ruins; this is also the origin of sadness

and melancholy. The essential thing about the relationship between symbol and allegory, in Benjamin's view, is that (to paraphrase him slightly) symbolic structure produces a view of the whole marked by momentariness, whereas allegorical structure reveals history and nature as ruin and fragment. Their thematisation is the reason why both historical and suprahistorical lines of force can be perceived in allegorical discourse. Via the latter, in particular, allegory is understood as an exploration of a mystery or a desire for knowledge. This lies at the centre of Fineman's theory of allegory.

Joel Fineman shares with Benjamin, de Man and Owens the credit for the renaissance of allegory in the twentieth century. The basic starting point of Fineman's theory of allegory is the concept of essential loss and absence (similar to de Man and Benjamin), which produces desire – namely, desire for interpretation or comment. This functions as a theme and, at the same time, as a structural principle. To put it another way, Fineman deals with the dialectical relationship of two different experiences, hermeneutic desire and the consciousness of an irreplaceable loss or deficiency, which is above all of a temporal nature. In this sense, allegory is supposed to bridge the distance between present and past, which without interpretation would remain forever lost. Thus on the one hand allegory emphasises and consolidates the structuredness of the structure, while on the other hand, because of the instability inherent to the experience of desire, it loosens the closedness of the structure and opens it up in the direction of the fragment.

Owens's interpretation, which explicitly links this with commentary or rhetorical duplication, is directly connected to Fineman's theory. If allegory denotes the separateness of the subject from the predicate, the sign from the referent, then when it tries to overcome the gap between signified and signifier it adds or supplements the insufficient, previous meaning. The text is therefore "duplicated" by a second text in a manner that is similar to a commentary. Owens links the problem of many questionable or even erroneous artistic judgements in the history of criticism to this duplication. Thus, for example, a mistaken attitude towards allegory was demonstrated by the proclamation of Manet as the originator of modernism, when in fact this was the allegorist Courbet.

Even more plainly, the consequence of the conceptual misunderstanding in connection with allegory – a misunderstanding that this book attempts to clear up – is evident in the commentaries of allegorists themselves (e.g., Melville and Borges) when, each in his own way, they proclaimed allegory to be an aesthetic

aberration, thus overlooking the fact that their own mode of literary expression is distinctly allegorical.

Not until the last chapter is the reader presented with specific literary works, where the focus is on the problem of the literary fragment either as a genre or as a textual strategy or literary process. The chapter is devoted to a comparative reading of *Baptism at the Savica* and the *Divine Comedy*. This reading itself is very fragmentary – it could not be otherwise, if we take into account the specific structural characteristics of the two texts and, above all, their very different scale (the *Comedy* has 14,233 lines, and *Baptism at the Savica* 516 lines). The *Comedy* as a whole is in no sense a fragment, but it has a distinctly hybrid form, consisting of lyric, epic and dramatic elements that, because of its great length, can only be perceived by sections; that is to say, fragmentarily. Regarding Prešeren's Romantic poem, on the other hand, in its marginality, transgressiveness and hybrid nature (epic, novel, drama and sonnet) it actually embodies the Romantic fragment and opens it in the direction of modernism.

In this sense, Schlegel's famous Fragment 24 from the *Athenaeum*, "Many of the works of the ancients have become fragments. Many modern works are fragments as soon as they are written" (1988: 107) is more than justified because even today the effect is that of a far-reaching idea. If we are to believe certain contemporary theorists (e.g., Hamon and Fraisse), the nineteenth century was actually the period of fragmentation in literature. Hamon and Fraisse even see the novels of Balzac and Proust as products of a fragmentation process.

The fragment, be it Romantic or Modern, is an emphatically borderline, hybrid and transgressive genre, as suggested by its very denomination (Latin *fragmentum*, *frangere* 'to break') which indicates the disintegration of the whole. This means that we are dealing with a text that has remained unfinished or unconcluded in a certain way; one can perceive only individual parts of an unknown, absent whole, conceivable or not. In spite of the fact that the term evokes brevity and conciseness, the fragment is not to be identified with traditional short forms such as aphorisms, maxims, sentences and the like. Nonetheless, it is true that the aphorisms of seventeenth- and eighteenth-century authors influenced the emergence of the fragment in early Romanticism. However, the term fragment does not only evoke loss (or surplus), disintegration, dispersion, borderlines and intermediateness. In its verbal and noun form, and with the prefix *in-* (French *infracion* from Latin *infractio*), it also speaks about the breaking and transgression of a norm and thereby directly

calls attention to genre hybridity on the one hand and on the breaking of the basic (i.e., chronological) scheme on the other.

Viewed historically, the Romantic fragment is the product of various traditions. Theoretically, the most interesting problem, at least for our purposes, is the contradiction – which is however only an ostensible one – between the message of fragment 206 of the *Athenäum*, according to which a fragment, “like a miniature work of art has to be entirely isolated from the surrounding world and be completed in itself like a hedgehog,” and the message of the famous fragment 116, in which Schlegel speaks of Romantic poetry as “progressive universal poetry” (*progressive Universalpoesie*), which is never completed, always in the process of becoming and therefore necessarily fragmentary.

There are many definitions of the fragment, but none of them are completely satisfactory. This is understandable because the phenomenon is one that is determined by a loss (or surplus). The thematisation of this loss is the pivotal point around which both Romantic and Modern or Postmodern fragmentary writing revolve. It is therefore possible to say that the fragment is a phenomenon that is formed around a signifying void, and as such functions as a reflection on the impossibility of articulating the fulfilled meaning.

However, regardless of the character of the literary text being tackled, the theory of the fragment is closely connected to the problem of literary reception because fragmentation and the relationship between continuity and discontinuity make it impossible to identify with the characters and events described, whereas a fragmentary nature makes us particularly aware of our attitude towards the structure of the work, especially when it is constantly threatening it.

This chapter also addresses the issue of the genre of Prešeren’s poem, and the first half of the chapter therefore devotes particular attention to the concept of the Romantic fragment and the phenomenon of the fragment as a textual process. The second half of the chapter is an attempt to interpret *Baptism at the Savica* from the point of view of allegory while taking symbol into account. At this point, readers may ask once again, and with reason, why exactly this Romantic poem and not some other? There are several reasons. The Romantic period is seen as an extraordinarily productive intermediate phase in the development of the relationship between allegory and symbol because we are familiar with the close connections of Romantic literature with the medieval tradition. Not only that but, from today’s

point of view, we are constantly discovering its evocations – necessarily unconscious but no less surprising – of Modern and even Postmodern literary processes. If Slovenian literature is now looked at from the Romantic point of view, we can recognise in the texts the influences of the medieval allegorical tradition, especially Dante, and at the same time observe the seeds of certain allegorical structures that were later developed most productively – in another place and time, and independently of Prešeren – by Charles Baudelaire.

In Dante, the mechanism of representation is driven by allegory *in factis*, which reveals the world by concealing it, and in doing so successfully uses the technique of the fragment. The allegory *in factis* is therefore a textual strategy that constantly gives the reader instructions for the production of textual meanings, but at the same time hinders the reader because meanings are formulated in contradiction to the game of concealing and revealing; that is, to the operation of the allegory *in verbis* and the symbolic textual strategy. Thus the text continues to direct readers' attention to the fact that they are dealing with fiction. Dante, in other words, does not create an illusion and a myth and does not persuade us that meanings grow out of his discourse self-evidently and automatically like leaves from a stalk; his allegory is not a structure containing the truth, but a weaving of the imaginary that, using the technique of the fragment, breaks through the framework of fiction by pointing to the experience of conversion. The *Divine Comedy* thus constantly draws attention to the fact that it is not divine and that it is a work of fiction, and thus prevents us from bestowing on it the status of either myth or literary symbol.

Unlike the *Comedy* and also Courbet's "real allegory" (his painting *The Artist's Studio: A Real Allegory of a Seven-Year Phase in my Artistic Life*, 1854–55), *Baptism at the Savica* does not use the technique of the fragment because, as already stated, it is already in itself a hybrid, fragmentary and condensed form. So much the more, then, does it employ the mechanism of representation, constantly cautioning readers that understand it allegorically that they are dealing with fiction; that is, a lie. In Prešeren's Romantic poem, allegory functions as the process of raising awareness of a fact – which the technique of imitation, already highly developed in the nineteenth century, was masterfully able to conceal, while convincing readers of the self-evidence of the mythical and symbolic nature of Prešeren's poem. This is self-evidence in the face of which we are all too ready to forget that *Baptism at the Savica* – like Courbet's *The Artist's Studio* and Dante's *Comedy* – is a statement of a kind that, while telling its own story, is also telling another story, the story of the mode of representation, and at the same time acting as the "signifying medium of conversion".

However, this chapter not only discusses the genre issue of Prešeren's Romantic poem, it also attempts a genre definition of Dante's *Comedy*. Analysis of a specific fragment of the text shows that in connection with Dante's work there is some basis for speaking about a "real allegory". This designation is taken from the title of Courbet's work mentioned above, which is also the reason that the concluding text examines this painting somewhat more closely. This helps the present reflection approach the issue from a completely new angle and also illuminates it from a broader, interdisciplinary point of view.

To briefly recapitulate what has been stated, the *Renaissance of Allegory* thoroughly speaks in favour of the thesis that the time is ripe for precise theoretical differentiation of the two notions. This is why the book agrees with Coleridge, who explicitly warned against mixing symbols with allegories, yet it opposes his evaluative definition of this pair of notions. It gradually shows the essential difference between symbol and allegory despite many various unstable understandings and uses. Representation is conceived in both cases, albeit in two different ways.

Allegory involves a mode of representation and a textual strategy that, on the one hand, is capable of shifting the boundaries between reality and fiction, while on the other hand it is able to comment on its own narration. It can appear in this role as a clearly intertextual figure. The symbol, on the other hand, involves a mode of representation that can be identified with spontaneous imitation. The two concepts and their use, definitions and interpretations are of course historically conditioned and dependent on time and place. This work therefore seeks the embryo of this differentiation in the earliest Christian writings, and discerns it in Dionysius' treatment of similar and dissimilar symbols, in Eriugena's introduction to the difference between *mysteria* and *symbola*, and in the introduction to differentiation between allegory *in factis* and allegory *in verbis*.

The work attempts to link these medieval concepts and the Romantic understanding of the literary symbol, which, although it is a concept that relates exclusively to autonomous, secular literature, is conceptually more closely tied to the theological symbol than is the medieval symbol. The symbolic mode of representation is not a Romantic product, but was practically and conceptually shaped in the Romantic period, with the result that many later artists and critics no longer recognised it as one of the possible modes of representation, instead seeing it as the only possible mode. In other words: the symbolic mode gained the status of self-evidence. This self-evidence was not questioned until 1928 by Walter Benjamin,

but his critique was more or less ignored and thus his philosophy of allegory was also overlooked. It did not experience a rebirth until the last quarter of the twentieth century, following the rapid expansion of the deconstructionist method. This is shown by the commentary on essays by de Man, Fineman and Owens.

It is interesting and telling that many critics of a clearly modernist orientation also failed to question the self-evident nature of the symbolic mode. Thus, for example, they also interpreted the phenomenon of the literary fragment symbolically (i.e., in an organicistic manner) and not allegorically (i.e., in an anti-organicistic manner).

This work tries to contribute to a new genre definition based on the examples of the *Divine Comedy* and *Baptism at the Savica*. It seeks to highlight the problem of the fragment as a textual strategy and as a genre, which already in its Romantic variety contained the seeds of the shift from the aesthetic to the ethical component of writing.



ZALOŽBA
Z R C

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

Doslej izšlo:

- 2004 Drago Šega: Literarna kritika
- 2004 Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature
- 2005 Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
- 2005 Matija Ogrin (ur.): Znanstvene izdaje in elektronski medij
- 2005 Vid Snoj: Nova zaveza in slovenska literatura
- 2007 Tone Smolej: Slovenska recepcija Émila Zolaja (1880–1945)
- 2007 Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji
- 2007 Marijan Dovič: Slovenski pisatelj
- 2007 Tomo Virk: Primerjalna književnost na prelomu tisočletja
- 2008 Marko Juvan, Darko Dolinar (ur.): Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk
- 2008 Vita Žerjal Pavlin: Oblikovanje ciklov v slovenski liriki 19. in 20. stoletja

O avtorju

Jelka Kernev Štrajn (1953), magistra primerjalne književnosti, živi in dela v Ljubljani kot literarna teoretičarka, kritičarka in prevajalka. Teoretično se posveča predvsem literarni metodologiji, v okviru te pa posebej problemu razmerij med spoznavno, etično in estetsko razsežnostjo literature. Je avtorica razpravo poststrukturalizmu, feministični teoriji in ekokritiki, mdr.: *Preliminarije k obravnavi razmerja med alegoričnimi strukturami in prvinami iracionalnega v pravljici* (Otrok in knjiga 2002), *Feministična literarna teorija in postkolonialno branje* (Delta 2002), *Château de Coppet - A Site of Modernity?* (primerjalna književnost 2004), *Žanr kot odsotnost žanra* (Primerjalna književnost 2006), *Memory as Fragment, Woven into Text* writing Literary History, ur. D. Dolinar in M. Juvan, Frankfurt a. M. itn., 2006), *O možnosti ekokritičkega pogleda na -«ne-človeško» subjektivnost v literaturi* (primerjalna književnost 2007)'

Je sourednica posebne tematske številke Primerjalne književnosti (2006), posvečene teoretsko-literarnim hibridom. Objavlja recenzije teoretskih del v Primerjalni književnosti in Delti ter že nekaj let redno kritično spremlja sodobno slovensko poezijo na straneh Književnih listov (literarne priloge časnika Delo). V svoj prevajalski opus pa uvršča predvsem izbrano humanistično literaturo, med njimi so: Claude Lefort, Jacques Lacan, Paul de Man, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Ernesto Laclau, Mme de Stael.



9 789612 541194

22,50 €

<http://zalozba.zrc-sazu.si>