

GOGA

Mladen Dolar
Kamen in glas

Spisi o literaturi

Vsebina

9 **Uvod**

TEORIJA

15 **Enajst tez o ironiji**

39 **Končnica estetike: Od Hegla do Becketta**

63 **Najbolje je ne biti rojen** (*Ojdip*)

KLASIKI

93 **Gulliverjeva paralaksa** (Jonathan Swift)

107 **Pisar Bartleby in njegova pravica** (Herman Melville)

135 **Skopuh in Napoleon** (Puškin, Gogolj, Dostojevski)

OD KAFKE DO BECKETTA

167 **Najbolj tvegani trenutek** (Kafka & Co.)

183 **Telefon, literatura, psihoanaliza** (Proust, Benjamin, Freud)

207 **Brechtovska gesta**

227 **Pomen na drevesu** (Italo Calvino, *Baron na drevesu*)

239 **Več kot eden, manj kot dva** (Samuel Beckett, *Mercier in Camier*)

257 **Neizničljivo najmanj**

275 **Kamen in glas: Še enkrat od Hegla do Becketta**

SLOVENSKE REČI

305 **Zapredek** (Mojce Kumerdej, *Fragma*)

311 **Kajti** (Anja Golob, *V roki*)

317 **Déjà-vu, ki se še ni zgodil** (Marko Zorko, *Mein Kampf*)

KODA

323 **Druga godba**

339 Seznam objav

Uvod

»Kje zdaj? Kdaj zdaj? Kdo zdaj?«

Prvi stavek – najtežje je napisati prvi stavek. Prvi stavki romanov tvorijo poseben žanr. Naznanjati morajo, kar prihaja in bo sledilo, pritegniti morajo pozornost, bralcu morajo vzbuditi radovednost. Po eni strani morajo ponuditi informacijo, da bomo vedeli ali vsaj zaslutili, v kakšno štorijo se podajamo, kje in kdaj se nahajamo, kdo govori, obenem pa morajo zastaviti uganko, ki bo dobila svojo rešitev šele v nadaljevanju, kamor naj usmerijo bralsko pozornost. Kažejo preko sebe naprej, a obenem delujejo tudi sami zase, v samonanašanju, prinašajoč že zaključeno prvo poanto, in tako se nemalokrat zgodi, da prvi stavki zasvetijo v lastni slavi in preidejo v pregovor. Npr. »Recite mi Ishmael«, neprekosljivi prvi stavek Melvillove sage o belem kitu; ali pa kot domnevne splošne resnice, zapisane s pomežikom bralcu: »Vse splošno priznana resnica je, da samski moški s čednim premoženjem potrebuje ženo« (Jane Austen, *Prevzetnost in pristranost*). Ali pa: »Vse srečne družine so si podobne ...« (nadaljevanje in navedba vira najbrž nista potrebna). Prvi stavek ni še nič, a hkrati v zametku, v popku, v orehovi lupini že potencialno vsebuje vse. *In a nutshell*, v orehovi lupini, kot se glasi izvrsten angleški izraz.

Gornji navedek je začetni stavek (ali pravzaprav trije, tesno speti skupaj, tri vprašalne povedi) Beckettovega romana *Neimenljivi* (1953). Lahko ga beremo kot nekakšen meta-prvi stavek, kolikor eksplicitno zastavlja implicitna vprašanja, na katera bi moral prvi stavek pravzaprav vsaj v zametku podati odgovor – seveda če funkcijo prvega stavka razumemo v skladu s tradicijo, namreč da bi moral bralcu ponuditi diegetski kompas, odgovor na osnovna vprašanja »kje, kdaj, kdo«, da se bo znašel in se čimprej poučil, v kakšnem pripovednem prostoru se nahajamo, in dobil vsaj te tri minimalne napotke. Ta prvi stavek sicer v skrčeni obliki povzema staro Ciceronovo listo, na katero naj bi se po njegovem nasvetu opiral govornik: *Quis, quid,*

ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando – »Kdo, kaj, kje, s kakšnimi sredstvi, zakaj, kako, kdaj«. Spisek ima svoj izvor že pri Aristotelu, Cicero ga je strnil v heksameter in mu zagotovil tisočletno slavo. (Ironično, to vodilo še dandanes bojda vtepaajo v glave mladim novinarjem.) Beckettov začetek kot da še ni pravi začetek teksta, ampak se giblje v območju »pogojev možnosti«, da bi s pripovedjo sploh lahko začeli, sledeč tradicionalnemu, že antičnemu nasvetu. Anticipira bralčeva pričakovanja, povzema njegovo predpostavljeno zanimanje, ki ga je sploh gnalo, da je odprl prvo stran, željo, da bi stopil čez prag; mogoče ga je brati kot prozopopejo bralčevega notranjega glasu. Tako je, kot da bi ta prvi stavek s kratko gesto strnil v sebi vse možne začetke romanov, vsa mogoča pričakovanja, in jih skrčil v kar najsplošnejšo vstopno točko treh parametrov, ki so nujni za pripoved. A iz teh pričakovanj nazadnje ni nič, vsa se izjalovijo, vprašanja ne dobijo odgovorov, stvar se neposredno nadaljuje takole: »Kje zdaj? Kdaj zdaj? Kdo zdaj? Se tega ne spraševati. Reči jaz. Tega ne misliti. Reči temu vprašanja, domneve. Iti naprej, reči temu iti, reči naprej.« Pripovedni glas noče dati nobene informacije, ne mara se niti spraševati o najbolj osnovnih koordinatah, ravnodušen je do okoliščin in hoče ohraniti to ravnodušnost. Problematično je celo to, da bi sploh rekel »jaz«, še njegova prva oseba ednine je negotova – pripovedni glas le reče »jaz«, a tega ne misli, reče »jaz« brez *cogito* (in posledično tudi brez *sum*), ne govori iz kartezijske gotovosti, govori brez identitete, kraja in časa. In ne le da na prvi strani ali vsaj kje kmalu zatem ne izvemo, »kje, kdaj, kdo«, tega konec koncev ne bomo izvedeli niti v nadaljevanju, vse do zadnje strani, ki se na koncu izteče le v to, da je treba nadaljevati, nadaljevati tako kot doslej, brez določnih kraja in časa in brez identitete. Videti je, da gre tu za najbolj abstrakten možen prvi stavek, ki uvaja v anonimno pripoved ne le neimenovanega, temveč neimenljivega pripovedovalca – pa vendar uvaja v pripoved, ki je do kraja intimna in prežeta s strastjo; pripoved, ki jo poganja neka brezosebna strast, pa zato nič manj vroča in nepopustljiva, onkraj konkretnih časa in kraja in brez imena. V tem romanu izvemo vse, razen tega, kje in kdaj se dogaja in kdo govori. (»Kaj pa je važno, kdo govori,« pravi nekje drugje Beckett.)

Ta stavek sem izbral, ker sam ne vem, kje začeti v uvajanju teh svojih spisov o literaturi. Če ne veš, kako bi začel, si vzemi citat za pretekst – dobesedno pretekst kot pred-tekst, ki predhodi tekstu, in pretekst kot izgovor ali pretvezo, da bi odpomogel lastnemu nelagodju in ti ne bi bilo treba

začeti samemu, temveč bi se lahko skrnil za hrbet drugega. V uvodu bi moral sam povedati kaj o »kje, kdaj, kdo«, o katerih bo govora v knjigi, ki sledi – ti podatki so hitro na voljo, vendar ne povedo kaj dosti. Kje, kdaj, kdo? To so, skratka, spisi, ki sem jih napisal o literaturi v toku let (vedno sem bil strasten bralec literature, tega se je nabralo precej)¹ ob različnih povodih in priložnostih – podatke o njihovem nastanku je mogoče dobiti v virih, ki so navedeni na koncu knjige. Povodi so bili malo naključni in zunanji, a četudi ti spisi izhajajo iz močno različnih avtorjev, avtoric, branj, interpretacij, komentarjev, se nazadnje spletajo v eno samo prizadevanje in teoretski napon. Vhodi so različni, izhodi pa se stikajo in vzajemno podpirajo, tako da se nazadnje raznorodnost branj in analiz vendarle vpisuje v skupni projekt. Na »kje, kdaj, kdo« je mogoče hitro odgovoriti, veliko teže pa je kaj reči o naravi projekta, ki se je skozi ta branja implicitno izrisoval.

Gotovo je pomenljivo in zgovorno, da sem si za izhodišče izbral začetek Beckettovega romana, enega najbolj ekstremnih tekstov modernizma. Začeti s klasičnimi vprašanji (»kje, kdaj, kdo«), skorajda šolsko, in nadaljevati brez odgovorov nanja, z izneverjenjem pričakanj – to je bilo mogoče ravno v modernizmu, ki je literaturo odlepil od zgodbe, naracije in od oseb/likov, jo postavil v avtonomno sfero, se nasploh postavil po robu vsej logiki reprezentacije – a vse to z ambicijo, da bi tako tem bolj zadela v srčiko naše sedanjosti. To je praksa pisanja, ki stopi ven iz časa in prostora, a le zato, da bi lahko stopila v njuno sredico. Z obstranci in izobčenci stopi iz družbe, a jo zato toliko bolj notranje zadeva. Ne govori o historičnih pogojih in družbenih okoliščinah, a vendar goreče terja, da mi kot bralci odgovorimo na »kje, kdaj, kdo«, da sami stopimo na mesto odgovora in privzamemo, malo patetično rečeno, svojo historično in politično odgovornost. Kaj bi bilo dlje od zgodovine in politike kot dva potepuha, ki v nedoločni in brezčasni pokrajini čakata na Godota (ki pregovorno nikoli ne pride)? – A kljub temu se ne moremo umakniti v občudovanje »čiste literature« in tudi ne v modrovanje o večnih eksistencialnih temah. Tako je navsezadnje z vso literaturo, ki nikoli ni le estetski objekt, ampak terja angažma, ki nikoli ni le eskapizem v vzporedni svet, ampak iz tega vzporednega sveta nagovarja najbolj žgoče

1 Naj v opombi dodam, da ima pričujoči zbornik mojih spisov o literaturi svoj sestrski zbornik, v katerem so zbrani moji spisi o drugih umetnostih, gledališču, glasbi, arhitekturi, likovnosti: Mladen Dolar, *Uprizarjanje konceptov. Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Maska 2019.

probleme sedanjosti – tu je to postavljeno na konico noža prav v tej na videz maksimalni razdalji. Tu kot da najbolj apolitična literatura, kar jih je, najbolj neposredno terja angažma. Temu pogumnemu prizadevanju pa se dodaja tudi hrbtna stran modernizma, njegova vzvišenost in njegov prezir do publike, ki ji je bilo čedalje manj mar za avantgardne eksperimente in za literaturo brez oseb in pripovedi, temveč si je želela razvedrila in oddiha. Razdalja med umetnostjo in občestvom nemara še nikoli ni bila tako velika, četudi so jo kdaj prekoračili nepričakovani kratki stiki.

Dva teksta, eden bolj na začetku in drugi bolj na koncu tega zbornika, nosita podnaslov »Od Hegla do Becketta« in že podnaslova v konturah nakazujeta naracijo o koncu neke dobe, o izteku klasičnih estetskih pričakovanj in standardov, zgodbo o vzponu modernizma kot velikega pričevanja o našem modernem habitusu – a tudi zgodbo o koncu in izteku samega modernizma. To je nazadnje osrednja zgodba, ki jo je mogoče izluščiti iz heterogene raznolikosti tu zbranih tekstov in pristopov. Če sem sam, kot je iz tekstov očitno, globoko zavezan historičnemu momentu modernizma in formiran s prakso pisanja »od Kafke do Becketta«, se obenem dobro zavedam vse problematičnosti te drže. Mi, pričevalci slavnihi časov, ki so zdaj minili; mi, pričevalci herojske dobe, ko je bilo mogoče z ekstremnimi umetnostnimi sredstvi poseči v svet in ko je bilo mogoče razmišljati o radikalni spremembi; mi, pripadniki generacije, ki je še sama to doživela, preden smo se vsi skupaj začeli utapljati v pritlehnosti sedanjih časov. Kaj se je zgodilo po izteku modernizma? – Želel bi si, da bi takšna drža ne potegnila za sabo samovšečnosti lepe duše niti samopomilovanja nostalgije za minulo glorio, temveč da bi z vso ostrino na novo postavila vprašanje »Kje zdaj? Kdaj zdaj? Kdo zdaj?«, v tako zelo drugačnem času sedemdeset let po tem, ko je Beckett zapisal ta začetek (in zapisal ga je prav v času mojega rojstva). Kje, če ne tu, kdaj, če ne zdaj, kdo, če ne mi?

Naj na koncu za kontrast citiram še en prvi stavek, enega najslavitejših v vsej svetovni literaturi, v veliki razdalji od Becketta, in vendar nemara v nenavadni bližini:

Bili so najboljši časi, bili so najslabši časi, bila je doba modrosti, bila je doba brezumnosti, bila so leta verovanja, bila so leta nevere, bili so dnevi Svetlobe, bili so dnevi Teme, bila je pomlad upanja, bila je zima obupa, vse je bilo pred nami, ničesar ni bilo pred nami, vsi

smo šli naravnost proti nebesom, vsi smo šli naravnost v nasprotno smer – skratka, doba je bila toliko podobna sedanji dobi, da so njeni najbolj glasni izvedenci trdili, da se lahko o njej govori, tako v dobrem kot v slabem, le v najvišji primerjalni stopnji. (Charles Dickens, *Povest o dveh mestih*)

Dickensov roman je izšel leta 1859 in govori o nič manj kot o času francoske revolucije. Tudi Dickensov stavek ne pove, ne kje ne kdaj ne kdo – vendar bomo odstavek zatem izvedeli, da smo v letu 1775, v Angliji in Franciji, naslednja poglavja pa nam bodo z večino mojstrskega pripovednika postopoma predstavila protagoniste. Nenavadna prepričljivost tega stavka pa je v tem, da se z ostrino postavljenih protislovij natanko prilega prevratnemu času, v katerega uvaja in v katerem se bo odvila pripoved, a je obenem pomehi slehernega časa; da je čas ravno čas protislovja, antagonizma, in da je sleherni čas potencialno tudi čas prevrata. Literatura in prevrat, tako bi se lahko glasil implicitni naslov tega projekta. S tem da je v teh naših časih videti, da se je niz Dickensovih protislovij močno nagnil na njihov drugi pol – in da smo zato toliko bolj zavezani k angažmaju za predrugačenje.

Na koncu se moram zahvaliti vsem publikacijam in založbam, ki so prijazno dovolile ponatis teh tekstov – vsi teksti so bili sicer za to priložnost revidirani in nekoliko predelani. Predvsem pa dolgujem veliko zahvalo Založbi Goga, ki je ta projekt velikodušno sprejela v svoj program, in njeni sijajni uredniški ekipi.

Enajst tez o ironiji

Izhodišče tega pretresa pojma ironije je izjemno enostavno, namreč zelo kratka in zgoščena klasična definicija ironije, ki jo je podal Kvintilijan, avtor najobsežnejšega kompendija antične retorike, *Institutio oratoria*, napisanega nekje okoli leta 95 n. š.¹ Tam definira ironijo takole: »*Contrarium ei quod dicitur intelligendum est*« (IX, ii, 44). »Treba je razumeti nasprotno od tistega, kar povemo« (Kvintilijan 2015, str. 644). Vsega skupaj šest besed (v latinščini), ampak naj so videti še tako preproste, vendarle sežejo daleč in merijo na nekaj bistvenega v človeški govorici in onkraj tega v človeškem položaju. Sledeč tej definiciji v ironiji lahko povsem iste besede, stavki, izjave itd. pomenijo, kar je neposredno videti, da pomenijo, lahko pa pomenijo tudi nasprotno od tega, kar je rečeno. Ironija je tedaj zmožnost sprevrnitve vsakega dobesednega pomena, obdarjena je z močjo, ki lahko zamaje sleherni pomen in ga napravi negotovega. Kvintilijanova definicija še vedno predstavlja standard, tako nam npr. Websterjev slovar ponuja naslednjo opredelitev: »Ironija je takšna raba besed, da te izražajo nekaj drugega od svojega dobesednega pomena, in še posebej njegovo nasprotje.«² Če podam zelo banalen primer (ki ga je predlagal Gregory Vlastos in se kot vzorec pogosto ponavlja): lije kot iz škafo in nekdo reče: »Kakšno lepo vreme imamo danes.« Zveni trivialno, ampak trivialnost vara.

1 Celoten rokopis tega *opus magnum* je bil najden v samostanu St. Gallen v Švici leta 1416. Našel ga je Poggio Bracciolini, ki mu dolgujemo tudi to, da je našel poslednji še obstoječi izvod Lukrecijevega teksta *De rerum natura* in ga rešil za moderno dobo. Poggio Bracciolini je eden velikih neznanih in neopevanih herojev naše kulturne zgodovine (cf. Greenblatt 2011). Rokopis Kvintilijana hranijo v Zentralbibliothek v Zürichu. Pred letom 1416 so bili znani le ekscerpti, povzetki in posamezni deli.

2 »Irony is the use of words to express something other than, and especially the opposite of, [their] literal meaning.« (Cit. po Bernstein 2016, str. 14)

Iz tega izhodišča je mogoče izpeljati vrsto ključnih točk, in naj jih razvrstim v enajst tez, sledeč notoričnemu modelu.

Prva teza. Ni nobenega lingvističnega markerja, znamenja, pokazatelja, indica, ki bi razlikoval dobesedni pomen od ironičnega, torej nasprotnega pomena. Besede so povsem enake. Če je ironija velika sila sprevačanja pozitivnega v negativno, potem je njena posebnost v tem, da to stori na istem kraju, ob istem času, z natanko istimi sredstvi. Nemara je to najpreprostejši način, da se ovemo izdajalske, varljive ali kar zahrbtne narave jezika. Kako razumeti določeno izjavo, stavek, jezikovno sporočilo, je odvisno od procesa izjavljanja, od statusa subjekta izjavljanja, a ta subjekt ni označen z nobenim pozitivnim markerjem, v stavku ni ničesar, kar bi ga zaznamovalo, nimamo nobenih navodil za uporabo. Kako naj torej ločimo eno od drugega? Na podlagi česa naj se odločimo, ali je bila stvar mišljena dobesedno ali v nasprotnem pomenu? Če ni lingvističnega markerja, potem si lahko pomagamo z nelingvističnimi pomagali, denimo z glasom in njegovimi odenki, privzamemo ironični ton, ki naj nakaže, kako bi kazalo razumeti izrečeno. Ob odsotnosti pozitivnega obeležja lahko subjekt izjavljanja daje take ali drugačne namige, ne le z gradacijami glasu (čemur se dobro prilega izraz »podton«), temveč tudi z obnašanjem, z zavzetjem ironične drže, z obrazno mimiko, v bolj grobi obliki s tistim, čemur se v angleščini reče *tongue in cheek* (imamo za to gesto sploh kakšno dobro slovensko oznako?). Ali pa smo napoteni na to, da se odločimo z razbiranjem konteksta – toda kontekst je raztegljiv, težko ga je zamejiti, razširja se na nepregledno vrsto socialnih in psihičnih dejavnikov. In kaj je potem z zapisanim besedilom, kjer takšni namigi niso na voljo? Namigi lahko praktično delujejo v vsakdanjih kontekstih, a to ne more biti zadovoljiv način, kako se lotiti tega problema. Tisto, za kar v ironiji nazadnje gre, je povsem strukturne narave, nezvedljivo na psihologijo, namero, namige ali socialne okoliščine. V zadnji instanci gre v čisti obliki za dvojnost človeške govornice, njeno notranjo podvojitvev: vsaka jezikovna izjava je načeloma lahko podvržena ironiji, v vsakem trenutku lahko reče to, kar reče, ali nasprotje tega, in to s povsem istimi sredstvi. – Morda pa je to tisto, kar nas dela za ljudi – da nikoli ne rečemo preprosto samo tega, kar rečemo? Da nobena izjava ne sovпада sama s seboj?

Naj temu dodam dve kratki opombi. Prvič: bodo računalniki lahko to sploh kdaj dojeli? Kako naj dešifrirajo, ali je nekaj mišljeno dobesedno ali

ironično? Je rečeno to ali nasprotje tega? Videti je, da je tu nekaj, kar bo *Google Translate* nujno zgrešil, saj ni algoritma, ki bi lahko zajel odsotnost kakršnegakoli markerja, odsotnost, ki se pokriva z neoprijemljivo vsepovsodno prisotnostjo subjekta izjavljanja. Subjekt izjave je vselej markiran, četudi implicitno, subjekt izjavljanja pa ne. Drugič: kako naj se s tem spopada politični diskurz? Drastičen primer je poročilo iz Severne Koreje: »Severna Koreja je prepovedala sarkazem, ker se Kim Jong Un boji, da se ljudje z njim strinjajo le 'ironično'. Uradno so sporočili, da sarkastični izrazi kot npr. 'Za to je kriva Amerika' [*This is all America's fault*] predstavljajo nesprejemljivo kritiko režima« (*The Independent*, 8. 9. 2016). Tako naj bi torej ne bilo več dovoljeno reči v tisti deželi zelo ustaljene fraze »Za to je kriva Amerika«, kar naj bi sicer veljalo za čisto resnico, in to iz čistega strahu pred ironijo. – Stvar ima strukturo slovitega Freudovega vica: »Zakaj mi praviš, da je vse krivda Amerike, če pa dobro vemo, da je res vse krivda Amerike – zakaj mi torej lažeš?«

Druga teza. Kvintilijanova knjiga je šola retorike, kompendij vsakršnih retoričnih tropov in figur. Vse šole retorike podajajo cvetober takšnih retoričnih trikov in pomagal – metafore, metonimije, apostrofe, sinekdohe, apozicije, aliteracije, analogije, katahreze, pleonazmi, prozopopeje, silepse, vsega je na desetine in stotine. Vsi ti tropi in figure naj pripomorejo k temu, da bi običajni govor postal bolj prepričljiv in učinkovit. Retorika je v osnovi okrasje in lišp običajnega govora, njegova amplifikacija, z njeno pomočjo naj bi bolje dosegli namen prepričevanja in vplivanja. Tako se torej ukvarja z dodatki običajnemu govoru (četudi je težko določiti, kaj naj bi bil nevtralen in neobeleden govor).³ V ironiji pa imamo retorično figuro (če tu pustimo ob strani Kvintilijanovo razlikovanje med tropi in figurami), v kateri ničesar ne dodamo – ironija izjavo pusti nespremenjeno, takšno, kakršna pač je, ne predlaga nobenega dodatka ali okrasa ali trika (in tudi nobenega odvzetka). Ironija je ničelna retorična figura, figura, ki ohrani jezik identičen, kot je v običajni rabi – vsaj na pogled. Ironija je trop brez tropa, v njej katerikoli kos običajnega govora začne delovati kot retorična figura, nezaznamovan govor se spremeni v figuro, ostajajoč povsem isti. Ironija ničesar ne doda – razen

3 V nekaterih primerih se ukvarja z »odbitki«, izpusti, elipsami itd., a to so še vedno odstopanja od nevtralne rabe, čeprav v drugi smeri.

samega ničā. Doda neki nič, neko ničlo, ki je ni nikjer videti ali slišati, in na vsem lepem se vse zamaje. Dodati »nič« ni nekaj nedolžnega, četudi tega ničā ni mogoče nikjer zabeležiti in zakoličiti. Nihanje med nasprotnima pomenoma, med pozitivnim in negativnim, med +1 in -1, je omogočeno z dodatkom \emptyset . Če stvari zvedemo na minimum, potem bi v kratki formuli lahko rekli, *da je ironija jezik plus nič, \emptyset* . (Če naj se še sam podam v ta tveganji podvig definiranja ironije po tako številnih poskusih, ki so se v glavnem vsi izkazali za nezadovoljive.)

Tretja teza. Ironija je intersubjektivna in dialoška. Sobesedniku servira uganko in sobesednik je tako postavljen v položaj, ko mora razbrati, ali je bila stvar mišljena dobesedno ali ironično. To mora dešifrirati brez pomoči kakšnega pokazatelja ali orodja ali jasnega navodila. Bo torej drugi razumel ali ne? Tu je ena od (mnogih) nevarnosti ironije, namreč da svojo publiko razdeli na tiste, ki so dovolj brihtni, da jo dojamejo, in tiste, ki so za kaj takega preveč butasti. Na tiste, ki lahko slišijo ali vidijo ničlo, in tiste, ki tega ne zmorejo, sicer iz zelo dobrega razloga, da ni česa slišati ali videti. Kot je zapisala ena od teoretičark ironije: »Ironija je elitistična: reči nekaj in meniti nekaj drugega, ali reči nekaj nasprotnega od tega, kar je razumljeno, zavisi od možnosti, da bodo izključeni tisti, ki niso razsvetljeni ali ne poznajo konteksta« (Colebrook 2002, str. 18–19). Ali kot pravi Jonathan Lear, avtor ene od referenčnih knjig o ironiji (Lear 2011): treba je imeti uho za ironijo, uho, ki ga ne formirajo le lingvistične sposobnosti, obvladovanje jezika in razumevanje njegovega pomena – treba je slišati ne le tisto, kar je mogoče slišati, temveč tudi tisto, česar ni slišati, razliko brez markerja. Imeti uho, tega se je zelo težko, nemara nemogoče naučiti, saj se ni mogoče zaneseti na nič danega. Obstoji pa tudi nevarnost, da »slišimo glasove«, ki jih ni, da torej nad-interpretiramo in vidimo ironijo tam, kjer ni bila nameravana.⁴ To, kar je treba slišati v ironiji, »ima substancialnost režanja cheshirske

4 Ironija ima v tem pogledu podobno strukturo kot šibolet v biblični zgodbi o tem, kako so Gileadci porazili Efrajimce. Ko so Efrajimci poskusili pobegniti čez reko Jordan, so jim dali preprost test, naj izgovorijo besedo »šibolet« (ki v hebrejščini pomeni klas). Tiste, ki so to besedo izgovorili »sibolet«, ker niso slišali razlike med s in š, so brez nadaljnega pobili. Biblija je tokrat zelo natančna s podatki: »Tako je v tistem času padlo dvainštirideset tisoč Efrajimcev.« (Sod 12,6)

mačke« (Lear 2011, str. 26).⁵ Od tod tendenca ironije k vzvišenosti nad običajno neuko publiko in k razkazovanju superiornosti govorca in njegovih pajdašev. Tendenca k delitvi na nas in na njih, na notranjo in zunanjo skupino, *ingroup* in *outgroup*, in več ko je ljudi, ki so preveč neumni, da bi jo dojeli, bolj gloriozno smo videti »mi« sami, bolj si lahko čestitamo.

Četrta teza. Če sledimo Kvintilijanovi definiciji, potem je videti, da se moramo pri ironiji odločiti za eno od dveh možnosti: bodisi dobesedni pomen bodisi njegovo nasprotje. Videti je, da se nahajamo v binarnem svetu, kjer lahko obvelja le ena od dveh možnosti. Vendar pa samo dejstvo, da je ironija vnesla nihanje pomena, dejansko proizvede nekaj tretjega, točko neodločljivosti, ambivalence, ekvivokacije, območje, kjer je prej videti, da obe nasprotni rešitvi pravzaprav reducirata in zameglita tisto, za kar gre. Če je pomen zveden na enega od nasprotujočih si pomenov, potem gre nekaj v izgubo, namreč sama pozicija ničle, od koder je bila sploh možna dualna odločitev. Nemara vse ugodje (ali užitek?) v ironiji izhaja prav iz tega, da vzdržujemo in podaljšujemo to stanje neodločitve, potencialnost pomenov, ki se jih ne da zvesti zgolj na pozitivnega ali negativnega, vklemiti v prisilni jopič ali-ali. Ničla ni kar preprosto nič, rabi lahko kot vzvod in vir posebnega uživanja v jeziku. Ponuja zmožnost, da lahko rečemo nekaj, česar ni mogoče reči niti skozi dobesedni niti skozi nasprotni pomen, nekaj, kar se upira zakoličenju v eno ali drugo smer in lahko lebdi le v zraku neodločitve. – Tudi ni načina, da bi to samorefleksivno izrekli, denimo »to mislim ironično«, saj je v trenutku, ko kaj takega rečemo, ironije konec. Še ena entiteta, ki si ne upa izreči svojega imena, saj v trenutku, ko ga izreče, preneha biti, kar je.

Peta teza. Iz učbenikov logike se lahko hitro poučimo, da vse od aristotelovskih začetkov logike obstojijo trije temeljni logični zakoni: najprej zakon identitete, ki postavlja $A = A$, namreč da je vsaka entiteta identična sama sebi; dalje zakon neprotislovnosti, saj nekaj, kar je protislovno, ne

5 Gre seveda za slovito mesto iz *Alice v čudežni deželi*: »'No, pa ne,' je dejala mačka; in tokrat je izginjala precej počasi; začela je s končkom repa in končala z režanjem, ki se je še pomudilo v zraku, potem ko je bila preostala mačka že čisto izginila. 'Ta je pa dobra,' je rekla Alica, 'že velikokrat sem videla mačko brez režanja – ampak režanje brez mačke! Kaj bolj čudnega še nisem videla svoj živi dan!' « (Carroll 1990, str. 74)

more biti res – ne moremo hkrati trditi A in ne-A; in nazadnje zakon izključenega tretjega, tako da mora biti resnična bodisi trditev bodisi njena negacija, tretje možnosti ni. Pustimo ob strani tehnikaliije. To so železni zakoni, ki uokvirjajo logiko, za nas pa je pomembno, da ironija s kar najbolj preprostimi sredstvi krši vse tri. Ironija implicira, da rečem to, kar rečem, hkrati pa rečem tudi prav nasprotno od tega, in to istočasno, na istem kraju, z istimi sredstvi. Lahko bi jo parafrazirali takole: »Trdim to in hkrati tega ne trdim«, ali pa: »Trdim A in ne-A«. Ironična izjava ravno ni identična sama sebi, vtem ko je videti povsem nedolžna, nasprotni pomen lahko implicira prav spričo tega, da izjava ne sovпада sama s seboj. Prav tako se ne pokorava zakonu izključenega tretjega, saj implicira nekaj, česar se ne da zvesti ne na afirmacijo ne na negacijo. Ironija je tako nekaj, kar »po definiciji«, po Kvintilijanovi klasični definiciji, nasprotuje celotni aristotelovski logični tradiciji.⁶ Logičnim zakonom se postavlja po robu na najenostavnejši možen način, vtem ko pušča izjavo povsem nedotaknjeno – samo nevidni dodatek je tisto, kar subvertira logiko. A kako naj vemo, in s kakšno gotovostjo, ali je ta nevidni privesek navzoč ali ne?⁷

Lahko bi rekli, da je bil konec koncev namen iznajdbe logike prav v tem, da bi skonstruirali jezik, ki bi bil prost ironije, nasploh ambivalence, dvoumnosti, izdajalske narave človeške govorice – ironija pa je prav najbolj minimalen in neposredno učinkovit primerek tega. Prav v tem je logična utopija, utopija univerzalnega enoznačnega pomena. A skozi tisočletja razvoja logike se je pokazalo, da se je izgnana ironija vendarle maščevala v podobi logičnih paradoksov, s katerimi se je morala logika intenzivno ukvarjati, pregnana ambivalenca se je vrnila skozi druga vrata, tako da

6 Aristotel sicer v *Retoriki* na kratko omenja tudi ironijo, ko govori o šalah in posmehu kot retoričnem orožju: »Kar zadeva šale: ker se zdi, da imajo v besednih sporih neko korist in ker je Gorgias pravilno dejal, da je treba resnost nasprotnikov uničevati s smehom, smeh pa z resnostjo, smo v *Poetiki* povedali, koliko vrst šal obstaja, od katerih so ene primerne za svobodnega človeka, druge pa ne, in da bo vsakdo posegel po šali, ki je zanj primerna. Svobodnemu človeku je bolj lastna ironija kot burkaštvo; ironik se namreč šali zaradi sebe, burkač pa zaradi drugega« (14.19b, Aristotel 2011, str. 417–418). Šaljenje zaradi sebe ali za lastno zabavo je brez dvoma bolj sumljiva kategorija, kadar gre za ironijo, ki je tako odvisna od tega, kako jo vzamejo drugi.

7 Vsekakor se z ironijo ukvarjata tudi kognitivizem in sodobna analitična filozofija. Najbolj resen poskus predstavlja obsežni zbornik Raymond W. Gibbs Jr. in Herbert L. Colston (ur.) (2007). Tipično in simptomatično: le ena od 24 razprav, vključenih v ta zbornik, omenja Kvintilijana, ena Sokrata in ena Kierkegaarda.

nazadnje zgodovina logike sovпада z zgodovino paradoksov. Kar zadeva tradicionalno logiko in njen temeljni zakon identitete, je bil potreben Heglov veliki genij, da je stavek $A = A$ prebral kot ironični stavek, ki pomeni, kar dobesedno pomeni, obenem pa tudi nasprotje tega, tako da v isti sapi zatrjuje identiteto in neidentiteto. Mar ne bi mogli vzeti Heglove *Logike* natanko kot veliki podvig ironičnega branja aristotelovske logike? To izhaja že iz prve teze, ki jo je Hegel predložil za zagovor svoje doktorske disertacije: »*Contradictio est regula veri, non contradictio falsi*« (TWA 2, str. 533). »Protislovje je pravilo resnice, neprotislovnost pa pravilo napačnega/neresničnega.« A to je druga in posebna zgodba.

V ozadju tega pa je veliko širše vprašanje: kaj je tu z matematiko? Kaj je z znanostjo nasploh? Mar ne velja, da matematika, fizika, nevrobiologija, astronomija itd. temeljijo prav na izjavah, ki so proste možne ironije, nedvoumne, takih, ki pomenijo le to, kar pomenijo, in nič drugega? Ali ne bi mogli reči, da je znanost nasploh veliki poskus, kako pregnati ironijo? Videti je, da je znanost zares znanost, le če trdi to, kar trdi, in nič drugega. In če to velja za naravoslovne znanosti, kaj je potem s humanistiko in družboslovjem? Tu se zdi, da je izgon ironije na bolj majavih nogah in lahko računa le na dvomljiv uspeh. Morda bi lahko to vzeli kot ironičen komentar k večni diskusiji o razmerju med trdimi in mehkiimi znanostmi: prve, ki se ubadajo z naravo, se lahko hvalijo s tem, da so pregnale ironijo in da so prav zato zares znanosti, medtem ko drugim, ki se ukvarjajo s človekom, kaj takega nikoli zares ne uspe. Ali obstaja »matem človeškega«, ki bi se lahko znebil ironije?⁸

Šesta teza. Če zdaj naredimo hiter skok od Kvintilijana k Freudu in odpremo *Interpretacijo sanj* na str. 300, lahko preberemo tole:

Najizrazitejši je način, kako sanje obravnavajo kategoriji nasprotja in nasprotovanja. Zanju se kratko malo ne zmenijo; zdi se, da »ne«

8 Če znanost temelji na izgonu ironije, kaj bi bila potem umetnost? Njeno polno utelešenje? Če se držimo minimalnega, bi lahko rekli, da umetnina ni, kar neposredno je, in da je nezvedljiva na pomen, bodisi dobesedni bodisi nasprotni. Ničelni primer tega, ki je historično privedel to vprašanje do temeljne oblike, bi bilo Duchampovo *Kolo* – objekt, ki neposredno, na istem kraju in ob istem času, je in ni kolo. Lahko bi ga postavili kot objektni protipol Kvintilijanovi definiciji ironije: trdi, kar trdi, in obenem nasprotje tega, hkrati pa ne enega ne drugega.

za sanje ne obstaja. S posebno naklonjenostjo združujejo nasprotja v eno ali pa jih predstavljajo kot isto stvar. Sanje si tudi jemljejo pravičico, da predstavijo poljuben element z njegovim zelenim nasprotjem, tako da o nobenem elementu, ki pozna nasprotje, ne vemo takoj, ali je v sanjskih mislih navzoč na pozitiven ali negativen način. (Freud 2000, str. 300)

Jezik sanj, pravi Freud, ne pozna negacije, vendar iz tega ne sledi, da v njem ni negativnosti, prav nasprotno, vsak element v sanjah ima dvojno ost, tako da nikoli ne vemo, ali ga je treba vzeti pozitivno ali negativno. Negativnost je vseprisotna, vendar nima nobenega specifičnega markerja, na podlagi katerega bi se lahko odločili, v katero smer naj gre interpretacija. Vsak element je reverzibilen, tako da negativnosti ni mogoče izolirati, nima posebne eksistence, obstaja samo skozi mrežo substitucij, zgostitev in premestitev. Tako torej nikoli ne vemo, ali naj pomen katerekoli instance vzamemo dobesedno ali v nasprotnem pomenu. Vpadljivo je, da Freudov opis mehanizmov nezavednega natanko ustreza Kvintilijanovi definiciji ironije. Je nezavedno veliki mojster ironije? Le da gre v enem primeru za zavestno intenco, v drugem pa za to, da se nezavedno maščuje zavestni intenci.⁹ Nemara je nadvse ironično, da ironična narava jezika pride najbolj prominentno do veljave prav v nezavednem, tako rekoč v svoji čisti obliki. Če je »nezavedno strukturirano kot govorica«, kot se glasi Lacanova razvpita formula, potem bi lahko dodali, da je po tej plati kot govorica, samo v še večji meri, še bolj kot govorica, kot je običajna govorica. Freud *avec* Kvintilijan?

Freud sam o ironiji govori le redko, najbolj eksplicitno v knjigi o vicu:

Morda prikaz skozi nasprotje dolguje svoj privilegij okoliščini, da tvori jedro nekega drugega ugodje-prinašajočega načina izražanja misli, pri katerem pa se nam za razumevanje ni treba obračati na nezavedno. V mislih imam *ironijo*, ki se že zelo približuje vicu in ki jo prištevamo k podvrstam komike. Njeno bistvo je v tem, da

9 Ob tem je treba napotiti tudi na Freudov tekst »Über den Gegensinn der Urworte« (1910), »O nasprotnem pomenu prabesed« (Freud 2003b), kjer se je Freud skliceval na sicer zelo problematično teorijo nemškega lingvista Karla Abela, po kateri so bile v zgodnjem razvoju jezika iste besede sprva nosilke nasprotnih pomenov in so se šele postopoma razvile v ločene izraze za pozitivni in negativni pomen.