

ŽANR KOT ODSOTNOST ŽANRA

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

UDK 82.0:1

Članek zagovarja stališče, da se hibridizacija (razumljena kot poseben spoj teoretičnega in literarnega diskurza) ni nikjer uveljavila tako zelo kot ravno v fragmentarni obliki modernistične in predvsem postmodernistične literature. Tej se kljub številnim transformacijam pozna, da jo z romantičnim fragmentom veže več, kot je videti na prvi pogled. Zato si romantični fragment zasluži posebno pozornost. Saj je, gledano z današnje perspektive, povzročil revolucijo v pojmovanju razmerja med filozofijo in literaturo, med teoretičnim in pesniškim govorom. Romantično mišljenje se je nenehno vrtelo okoli neizpolnljive naloge, ustvariti popolno, univerzalno umetniško delo. Ta hipotetična oblika, katere žanr je še zmeraj uganka, naj bi bila v posameznih umetninah prisotna na način odsotnosti. Fragment naj bi utelešal to odsotnost. Fragment, bodisi romantični bodisi moderni, je torej protisloven pojav, je literarni žanr in hkrati to ni. Morda je ravno zato najprikladnejši za opazovanje več kot dvestoletnega vzajemnega prežemanja literarne in teoretske misli.

Ključne besede: žanr, fragment, romantika, Friedrich Schlegel

Neposredni povod pričujočega razmišljanja je vprašanje, ki je v okviru refleksije o literaturi vse prej kot novo. Namreč, v čem se kritiški jezik razlikuje od literarnega jezika. Odgovorov na to v novejši zgodovini literarne vede ne manjka. Vsi poznamo definicijo razlike med mišljenjem v konceptih in mišljenjem v podobah itn.; in poznamo tudi slovito Derridajevo priporočilo, naj sleherni tekst beremo kot del občega teksta (*texte générale*), se pravi filozofski, antropološki, kritiški itn. tekst kot literarni tekst in narobe. A poznamo tudi argumente, ki te odgovore sistematično zavračajo ali bolj ali manj utemeljeno spodbijajo. Takšna je, denimo, v jezikovni pragmatiki utemeljena kritična analiza Jakobsonove slovite opredelitve poetične funkcije, izpod peresa Mary Louise Pratt. Če omenim samo enega

najbolj odmevnih primerov. Očitno je, da jasne in enoznačne razlike med kritiškim in pesniškim jezikom nikakor ni moč vzpostaviti, a ne le zaradi raznolikosti literarnih šol in žanrov, ampak predvsem zaradi izjemne razplatenosti diskurzov.

In vendar mi je med pripravami na ta kolokvij zbudila pozornost precej duhovita, v psihoanalizi utemeljena opredelitev omenjene razlike, ki gotovo ni nič manj vprašljiva od ostalih, a je zanimiva zavoljo določenih uvidov, ki utegnejo produktivno prispevati k razmisleku o hibridizaciji diskurzov. Pravi namreč, da je zmožnost »strukturacije molka v diskurz« tisto, kar pesniški govor razločuje od kritiškega. Postavil jo je, a je žal ni razvil, Joel Fineman (48).¹ Fineman zatrjuje, da pesniški tekst lahko, če seveda hoče, strukturira molk v diskurz, kritištvo pa tega nikakor ne more. Glede na to, da pesništvo sestavljajo besede, je možno, da umolkne, ko ne najde več besed, s katerimi bi še naprej pripovedovalo o svojem hrepenenju. Tedaj se zapre v pomenljivi pesniški molk in s tem zajamči podaljšanje svojega hrepenenja v neskončnost. V kritiškem diskurzu pa, kjer so važnejši pomeni in koncepti kot pa besede in prispodobе, so molk, premolk, zamolk ali tišina zgolj spodbude za nadaljnjo razvijanje sporočilnega pomena, za nadaljnje govorjenje, ki se kaže kot želja po interpretaciji. Zato ena kritiška interpretacija nekega pesniškega teksta neogibno potegne za seboj drugo, ta tretjo itn. Kritiški teksti se torej v nekem smislu kar naprej ponavljajo in prek tega tematizirajo lastni občutek krivde, ker se jim končni pomen nenehno izmika.

In če se zdaj vprašamo, katera literarna oblika je najustreznejša za strukturacijo molka v diskurz, zlahka ugotovimo, da je to fragment. Ali, drugače povedano, teza pričujočega prispevka je, da je fragment najprimernejši žanr – kolikor, seveda, sploh je žanr – za tematizacijo neizrečenosti in neizrekljivosti, molka, zamolkov, premolkov in kar je še sorodnih pojmov. Toda vsi ti pojavi niso nič manj bistveni za vsakdanje sporazumevanje. Zato lahko sklepamo, da fragmentarizacija ni le značilni postopek pesniškega jezika, ampak tudi vsakdanjega, pogovornega jezika, kar so že pred časom dokazali nekateri teoretiki (na primer Ducrot in Derrida). Omenjene lastnosti, zamolki, premolki, izpusti in podobno so namreč tiste sporazumevalne prvine, ki so najbolj odvisne od konteksta in zato v okviru vsakdanje govorice največkrat učinkujejo mnogopomensko. Mnogopomenskost pa je, kot se ve, spet ena bistvenih lastnosti pesniške govorice. Fragment se tako ravno zavoljo svoje usodne povezanosti z molkom po eni strani kaže kot tista diskurzivna oblika, za katero je mogoče reči, da se nahaja na meji med vsakdanjo govorico in poezijo, po drugi strani pa ga zaradi sorodnosti z alegorijo in alegorezo, ki ju kaže razumeti kot željo po interpretaciji v smislu kompulzivne nevroze,² lahko proglasimo za izrazito kritiški žanr. Zlasti v zadnjih dvajsetih letih so se opazno namnožili kritiški teksti o fragmentu. Nekateri med njimi (na primer *Une gêne technique à l'égard des fragments*, 1986, Pascala Quignarda) so napisani na izrazito fragmentaren način in hkrati govorijo o fragmentu, kar neposredno spominja na fragmente Friedricha Schlegla:

Dejstvo je, da fragment bolj kaže krožnost, avtonomijo in enotnost kot nepretrgan diskurz, ki z bolj ali manj očitnimi zvijačami, vijugavimi prehodi in

z nerodnimi cementiranjmi zaman prikriva svoje zlome; na koncu pa nenehno postavlja na ogled svoje šive, obšive in svoja zakrpana mesta (*Une gène* 43).³

Fragment je torej, glede na povedano, prostor križanja in prepletanja treh vrst diskurzov (množino uporabljam zaradi njihove razplatenosti), pesniškega, vsakdanjega in kritiškega. Je torej izrazito hibridna tvorba, mejni oziroma robni pojav. Temu v prid govori tudi etimologija njegovega imena (lat. *fragmentum*, *frangere*), ki napotuje na dezintegracijo celote. Se pravi, da gre bodisi za tekst oziroma dele teksta, ki je bil nekoč celota in so se v teku časa ohranili samo posamezni deli, bodisi da gre za izdelek, ki je nehote ostal v nekem smislu nedokončan oziroma neskljenjen. V teh primerih lahko zaznamo samo posamezne dele neke neznane, odsotne celote. Lahko pa gre za tekste, ki so že v svoji zasnovi fragmentarni, danes znani predvsem kot romantični fragmenti, čeprav jih najdemo tudi v drugih obdobjih. »Mnoga dela starih so postala fragmenti. Mnoga dela Modernih so to že takoj ob svojem nastanku« (AF 24),⁴ je leta 1798 zapisal Friedrich Schlegel. A še danes nekateri interpreti (na primer Elisabeth Wanning Harries) menijo, da ni povsem jasno, kaj natanko je imel avtor v mislih z »deli Modernih«. Sklepati je mogoče, da ni mislil samo na sočasna, komaj porajajoča se romantična besedila (na primer Novalisova in Jean-Paulova), ampak tudi na nekatere romane osemnajstega stoletja (na primer Sterneve) in na kratke oblike, *brevitas*, sedemnajstega in osemnajstega stoletja, kot so maksima, aforizem, sentenca in podobno. Saj izraz »fragment« od nekdaj evocira tudi kratkost in jednatost. Navzlic temu fragmenta v modernem smislu (to je v romantičnem, realističnem, modernističnem in postmodernističnem) ne kaže istovetiti s temi tradicionalnimi kratkimi oblikami, ki so praviloma sklenjene in nimajo ničesar opraviti s posledicami dezintegracije (Sangsue 341). Res pa je, da so aforizmi avtorjev sedemnajstega in osemnajstega stoletja vplivali na nastanek fragmenta pri zgodnjih romantikih. Vendar izraz »fragment« ne evocira zgolj manka, dezintegracije, disperzije, mejnosti in vmesnosti, pač pa s svojo glagolsko in samostalniško obliko ter s predpono *in* (fr. *infraction* iz lat. *infractio*) pripoveduje tudi o kršenju oziroma o preseganju neke norme (prim. Hamon 73) in s tem neposredno napotuje po eni strani na žanrsko hibridnost, po drugi strani pa na prelom z osnovno, to je s kronološko narativno shemo. Kajti fragment, kot je opazil že Adorno, določata diskontinuiteta in eksperiment in tista logika, ki je bolj asociativna kot demonstrativna (17). To se nemalokrat odraža tudi na jezikovni ravni, ko avtorji modernih fragmentov, zlasti v obdobju po Nietzscheju, namenoma kršijo ustaljena skladenjska pravila.

Čeprav se ve, da je roman »romantična knjiga«, bržkone ni pretirano reči, da je fragment zelo tipičen zgodnjeromantični žanr (Lacoue-Labarthe – Nancy 58), saj so ga ravno zgodnji romantiki odkrili in proglasili za izvirno in hkrati najustreznejšo obliko pri izražanju novih pesniških, kritičnih in filozofskih vsebin. V okviru klasicistične poetike bi bil namreč takšen pojav nemogoč, ker klasicistični model koherentne umetniške zgradbe tega enostavno ne dopušča. (Drugače je s poetiko baroka, ampak to vprašanje mora zaenkrat ostati odprto.)

S historičnega vidika je romantični fragment proizvod različnih tradicij, predvsem heraklitske, moralistične in biblične. Iz slednje izvira eshatološka in celo evharistična razsežnost fragmenta kot znamenja naše človeške končnosti in obeta dopolnitve v večnosti (Susini-Anastopoulos, »Romantisme allemand« 3). Vpliv biblijskih tekstov, zlasti po odkritju njihove palimpsestne strukture, je v moderni literaturi o fragmentu premalo raziskan, čeprav je za nastanek fragmenta in fragmentarne pisave nasploh gotovo pomembnejši, kot se zdi. Manifestira se na ravni zgradbe, to je kot osnovno strukturno načelo pripovedovanja, uresničeno na primer v obeh romanih (*Tristram Shandy*, 1760–67, in *Sentimentalno potovanje po Franciji in Italiji*, 1768) Laurenca Sterna, ki je kot poklicni pridigar zelo dobro poznal Sveto pismo, kjer fragmentarna struktura bralstvo nenehno opozarja na organizacijo sveta, o kateri ne odloča človeška volja, ampak nekaj, kar je nad njo in je nedoumljivo. To poanto je v Sternovem kontekstu moč razumeti kot odraz dvoma v sistematično vednost in mišljenje ali, če se izrazim po schleglovsko, kot zaupanje v absolutno izvirnost in v prostor nerazumljivosti. To naravnost nekateri raziskovalci fragmenta – na primer Elisabeth Wanning Harries – povezujejo z vplivi konkretnih odlomkov iz Nove zaveze, ki jih je mogoče razumeti tudi kot tematizacijo fragmentarnosti. V tem pogledu je značilen prizor s kruhovimi hlebci in ribami iz Janezovega evangelija (SP 6:12), kjer Jezus veli učencem, naj poberejo vse drobtine, tako da ne bo nič ostalo. Ko to storijo, ugotovijo, da so napolnili dvanajst košar, ki lahko nasitijo množico. Kajti to niso zgolj ostanki, ampak znamenja, ki govorijo o nekem nepredstavljenem obilju. Tematizacija fragmenta potemtakem ni povezana samo z izkustvom manka, ampak tudi z izkustvom preobilja, in sicer preobilja kot transgresije (Wanning Harries 48–52). V tem smislu je fragmentarnost tematizirana tudi pri Rabelaisu.

S teoretskega vidika je fragment plod navideznega protislovja med 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,«⁵ (*Spisi* 33) in sporočilom slovitega fragmenta 116, kjer Schlegel govori o romantični poeziji kot o univerzalni progresivni poeziji (*progressive Universalpoesie*), nikoli dopolnjeni, zmeraj v nastajanju in zato zmeraj fragmentarni. Protislovje je navidezno zato, ker kaže omenjeno razločenost oziroma oddvojenost razumeti v razmerju do tiste popolnosti, ki v kontekstu romantične estetike evocira nedosegljivost in s tem tudi nepopolnost. Ta evokacija implicira zavest o za zmeraj izgubljenem svetu iz daljne preteklosti. Otipljive ostanke tega sveta so romantiki videli v ruševinah. Od tod pogost imaginarij ruševin v romantični literaturi, kar po svoje tudi potrjuje zvezo med romantično poetiko in fragmentarnostjo. Navideznost omenjenega protislovja je za razumevanje romantičnega fragmenta bistvena, saj govori o tem, da si je romantika, kljub določeni kontinuiteti s klasicizmom, klasični ideal popolnosti postavila na raven fragmentarnosti oziroma fragmenta, ugledanega na ozadju virtualnega horizonta, ki je veljal za neuresničljiv in nedosegljiv ideal (Kulcsár-Szabó 184). S tem je fragment nesporno postal, kot sta ugotovila že Lacoue-Labarthe in Nancy v svoji temeljiti raziskavi romantike (*L'absolu littéraire*, 1978),⁶

eden osrednjih konceptov romantične poezije in hkrati tudi osrednji koncept romantične pesniške refleksije. Njegov konstitutivni princip izhaja iz nepopolnosti celote oziroma iz izkustva manka, ki je vselej posledica oddvojenosti od totalitete (Kulcsár-Szabó nav. m.). Fragment kot sistem namreč spodbija koherenco sistemov in, kot poudarja Ernst Behler v svoji knjigi o zgodnji romantiki (*Frühromantik*, 1992), predstavlja neposredno nasprotje slovite Heglove teze o resničnem kot celoti (21; več o tem gl. Kernev Štrajn 323–324).⁷

Mogoče je torej reči, da fragment označuje prazno mesto »knjige, ki še pride«, v smislu slovitega Blanchotovega dela (*Le livre à venir*, 1959). Ali, drugače, fragment je najustrežnejše mesto reflektiranja neizrekljivosti in nemožnosti polnega pomena, saj se poraja okoli označevalne praznine. Oblikuje se torej natanko tam, kjer je lociran subjekt, ki vednost o tej praznini vztrajno potlačuje. Iz tega sledi, da je fragment izrazito subjektivistična izrazna forma. Je manifestacija jaza, ki sam sebe percipira kot nekaj necelega, diskontinuiranega in razpršenega. Če ga gledamo z vidika literarne prakse, ga lahko razumemo bodisi kot razpor med individualno umetniško intuicijo in možnostjo njenega realiziranja bodisi kot projekt v smislu neposredne projekcije tega, česar ne more doseči, ali, kot pravi Schlegel:

Projekt je subjektivna klica nastajajočega objekta. Popoln projekt bi moral biti popolnoma subjektiven in hkrati popolnoma 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. (AF 22; *Spisi* 21)⁸

Fragment torej je in ni umetniško delo, tako kot je in ni literarni žanr: »Vsi klasični pesniški žanri so zdaj smešni v svoji strogi čistosti,« (KF 60)⁹ je zapisal F. Schlegel in s tem načel problem svobode umetniške ustvarjalnosti ter obenem artikuliral zahtevo po rahljanju tradicionalnih žanrskih pravil in njihovem preseganju. Tisto, kar naj bi nastalo, naj ne bi bil več fragment, ampak do tedaj še neznano umetniško delo. Fragment je navzlic vsej svoji revolucionarnosti samo prestopnja (*die Vorstufe*), vendar takšne vrste, da se ji z iztrganjem stvari iz normalnih povezav mestoma posreči vsaj za hip spodmakniti organicistični temelj romantične estetike, kot je mogoče razbrati že iz fragmenta o ježu (AF 206). Tega namreč lahko beremo tudi v nasprotju z organicistično estetiko, se pravi ne le kot opredelitev romantičnega fragmenta, ampak tudi kot prvi zametek modernističnega razumevanja fragmenta. Ta se, kot je bilo že večkrat ugotovljeno,¹⁰ od romantičnega pojmovanja razlikuje ravno glede na svoje razmerje do celote. Romantiki so namreč fragment še vedno videli v razmerju do celote, čeprav so jo seveda razumeli kot odsotno in nedosegljivo. Moderni

projekt pa funkcionira izključno v smislu *dissecta membra*¹¹ ali, kot pravi Quignard v že omenjenem delu, gre za » ... s prelomom oddeljeni del, nekaj iztrganega, s silo izvlečenega ...« (Une *gêne* 33).¹² Zelo uporabna je v tem pogledu tudi Benjaminova dikcija, v skladu s katero lahko rečemo, da se moderni fragment od romantičnega loči ravno po tem, da je iz modernega fragmenta življenje že odteklo, iz romantičnega pa še ne. Temu po svoje pritruje tudi Schleglov fragment 173 iz *Athenäuma*, ki romantični pesniški način pisanja povezuje s hieroglifi: »V slogu pravega pesnika ni nič okrasnega, vsaka stvar je nujni *hieroglif*.« (AF 173; poudarek J. K. Š.)¹³ Ta hieroglifska razsežnost pesniškega diskurza je pomembna, ker po eni strani evocira nemško predschleglovsko tradicijo odnosa do fragmenta, najnedvoumneje izraženo pri Hamannu; po drugi strani pa napotuje na njegovo neposredno sorodnost z alegorijo, ki poimenuje proces transformiranja stvari v znake in prek tega aludira na prehodno, minljivo naravo sveta (Benjamin, *Ursprung*). Fragment kot predstopnja (*Vorstufe*) evocira dialog, pojmovan kot »krona in veriga fragmentov«,¹⁴ kot mesto, kjer se iz kaosa poraja *Witz*, oprt na širši koncept romantične ironije: »Witz je brezpogojen čut družabnosti ali fragmentarna genialnost« (KF 9).¹⁵ *Witz*, ki se je očitno rodil skupaj z romantičnim fragmentom, potemtakem ni zgolj duhovita domislica, ampak nekaj, kar v trenutni, enkratni dialoški situaciji ustvari nenavadne povezave in izoblikuje duha polno ost, ki ji, po Schleglu, ravno fragmentarni zapis vsakič znova prepreči razpustitev v efemernost salon-skih duhovitosti. Romantični fragment je žanrski hibrid in transgresivni žanr, je konvergenten in hkrati divergenten, je, skratka žanr na način od-sotnosti žanra (Lacoue-Labarthe – Nancy 71), predvsem pa je paradoksen pojav. Ker pa je tipičen romantični fenomen, je mogoče reči, da so tudi teoretski uvidi zgodnje romantike, četudi motreni samo z vidika koncepcije fragmenta, pravo vozlišče protislovij. 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 pomanjkljivo razvitih mest o parcialnosti slehernega razumevanja pri Heglu in Schleglu sprožil temeljni preobrat od mišljenja celovitosti k mišljenju parcialnosti slehernega razumevanja.

Nietzsche (376) se je namreč jasno distanciral od Heglove teze o resnici kot celoti in s tem dodelil fragmentu določeno avtonomijo, ki več ne temelji na osnovi nasprotja med delom in celoto. Posledica ukinitve tega dihotomnega razmerja kot podlage za razumevanje fragmenta je bilo spoznanje, da se ta, četudi ni samozadosten, nanaša samo na samega sebe in se tudi ne povezuje z drugimi fragmenti, da bi prispeval k popolnejšemu mišljenju in k popolnejšemu spoznanju. Fragmentarno ni predhodno celoti, ampak se poraja izven celote in ne glede nanjo. To spremembo nekateri (na primer Kulcsár-Szabó in Blanchot) pripisujejo dejstvu, da se je obravnava fragmenta preselila s strukturne na diskurzivno raven. Pri tem je bil odločilen »lingvistični obrat« v drugem in tretjem desetletju dvajsetega stoletja, ko so se filozofi prenehali ukvarjati z vprašanjem »Kaj je mogoče vedeti?« in se osredinili na vprašanje »Kaj je mogoče reči?« Tedaj je v prvi plan stopil problem jezikovne artikulacije spoznanja, kar se je v okviru

filozofije jezika najnazorneje pokazalo v Heideggrovi izjavi: »Die Sprache spricht.« (Jezik govori.) pozneje pa še radikalneje v de Manovi maksimi: »Die Sprache verspricht sich.« (Jezik se zagovori – Kulcsár-Szabó 187; gl. tudi Kernev Štrajn 323–324). Odtlej se o svetu dosledno razpravlja skozi diskurz o jeziku, se pravi skozi metadiskurz. Prvine tega metadiskurza že dolgo, v zadnjih desetletjih pa posebej intenzivno pronicajo v pesniško diskurzivno območje, ki se tako čedalje bolj teoretizira. Proces sicer že neprimerno dlje časa poteka tudi v nasprotni smeri, a zdi se, da v zadnjih letih manj intenzivno kot poprej.

V vsakem primeru se odvija prek fragmentarnega mišljenja in govora, na podlagi katerih se je, kot ugotavlja Philippe Hamon, sklicujoč se na Lyotarda, izoblikovala neke vrste postmodernistična filozofija, in sicer v smislu nasprotovanja vsemu, kar kakorkoli spominja na totalitarno mišljenje (79). Posledice te naravnosti lahko opazujemo v nekaterih izjemnih literarnih dosežkih dvajsetega in enaindvajsetega stoletja, denimo, v *L'Écriture du désastre* (1981) Mauricea Blanchota, v *Le Jardin des plantes* (1997) Clauda Simona, kjer je zadaj teorija novega romana, v *Fragments de discours amoureux* (1977, Fragmentih ljubezenskega diskurza) Rolanda Barthesa ter v *Dernier royaume* (2002) in *Petits traités* (1990) Pascala Quignarda, če opozorim samo na nekaj najizbranejših primerov, vzeti iz francoske literature. Razlog za to izbiro kaže iskati v dejstvu, da je trend prežemanja teoretskega in literarnega diskurza trenutno tam najmočnejši, denimo s Quignardom in njegovim konceptom »deprogramiranja literature« (*déprogrammation de la littérature*). Ta koncept se po eni strani navezuje na prakso, ki jo je uvedel že Montaigne v svojih *Esejih* (1580, 1595), po drugi strani pa na Novalisovo in Schleglovo pojmovanje literarnega dela kot spajanja, prežemanja, kombiniranja in končno tudi ukinjanja vseh žanrskih omejitev in pravil.

Zdi se, da to ni posledica naključja. Pojav bi bržkone bolje dojeli, če bi pobliže preučili razvoj postopkov fragmentarnega načina pisanja v evropskih literaturah od renesanse naprej. Tedaj bi ugotovili, da se je proces, ki je pozneje pripeljal do romantičnega, modernističnega in tudi postmodernističnega fragmenta začel že s Petrarcom, in sicer v njegovi pesniški zbirki *Rime sparse* (1349, Razpršene rime), ki ima, kot opozarja Elisabeth Wanning Harries (14), tudi alternativni latinski naslov, *Rerum vulgarium fragmenta* (Fragmenti poezije v ljudskem jeziku). Ista avtorica tudi meni – sklicujoč se na Durlinga – da je ravno v naslovu omenjene Petrarrove zbirke izraz »fragment« prvič uporabljen za opis nekega umetniškega dela. Glede na to Elisabeth Wanning Harries postavi hipotezo, da se je evropska literatura začela s fragmentom (nav. m.). Fragmentarni način pisanja je pri Petrarcu zaznal tudi Friedrich Schlegel, kar ga je spodbudilo, da je nekje zapisal: »Petrarrove pesmi so klasični fragmenti romana.«¹⁶ Vrhunec pa je ta način pisanja dosegel v devetnajstem stoletju, in to pri tako različnih ustvarjalcih, kot sta, denimo, na eni strani Balzac in na drugi strani Baudelaire. Toda to je že druga zgodba, o kateri nikakor še ni bila izrečena zadnja beseda.

OPOMBE

¹ Joel Fineman je bil anglo-ameriški teoretik, eden najlucidnejših kritikov strukturalistične poetike, ki se je pozneje usmeril v novi historizem.

² Ta nenehno ponavljajoča se želja po interpretaciji naravnost kliče po analogiji s kompulzivno nevrozo, in to v smislu, kot ga je opredelil Freud v *Totemu in tabuju*, na analogijo z literaturo pa je opozoril Angus Fletcher v delu *Allegory*. Tu je pokazal na stične točke med alegorično strukturo in kompulzivnim sindromom oziroma prvinskim obnašanjem, zaznavnim v osnovni shemi kompulzivnega rituala. Kajti kompulzivni sindrom se pogostokrat odraža v telesnih reakcijah, in sicer takšnih, ki jih zaznamuje ritmično ponavljanje določenega dejanja. Hkrati je za kompulzivno nevrozo značilna, kot ugotavlja Fletcher, izrazita ambivalentnost znotraj alegorične strukture. Kajti v obeh primerih je na delu določena anksioznost, avtoritarnost in prefigurativna naravnost. Prav tako je možno, da izrazi, uporabljeni pri kompulzivni nevrozi, lahko pomenijo natanko nasprotno glede na njihov prvotni pomen, kar se znotraj alegorične strukture manifestira kot ironični učinek. (Prim. Fletcher, *Allegory* 392)

³ « En fait le fragment trahi plus de circularité, d'autonomie et d'unité que le discours suivi qui masque vainement ses ruptures à force de roueries plus ou moins manifestes, de transitions sinueuses, de maladroites cimentations, et expose finalement sans cesse à la vues ses coutures, ses ourlets, ses *rentritures* » (Quignard, *Une gêne* 43).

⁴ »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« (AF 24).

⁵ »Ein fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel« (AF 206).

⁶ « Le fragment est bien le genre romantique *par excellence*. » (Lacoue-Labarthe – Nancy 58).

⁷ Ob tem Behlerjevem stališču je treba opozoriti, da Heglovega pojma celote ne kaže razumeti v smislu statične kategorije, pač pa v kontekstu njegove dialektike.

⁸ »Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommnes Projekt müsste zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat; so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen geistes« (AF 22).

⁹ »Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich« (KF 60).

¹⁰ O tem pišejo Françoise Susini-Anastopoulos, Philippe Lacoue-Labarthe in Jean-Luc Nancy, Ernst Behler in drugi.

¹¹ Povedno je, da je leta 1825 Jules Barbey d'Aurevilly napisal delo s tem naslovom (*Disjecta membra*, Paris: La Connaissance, 1825).

¹² « ... le morceau détaché par fracture, quelque chose d'arraché, de tiré violemment » (Quignard, *Une gêne* 33).

¹³ »Im Styl des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe« (AWS; AF 173).

¹⁴ »Ein Dialog ist eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrößertem Maßstabe, und Memorabilien sind ein System von

Fragmenten. Es gibt noch keins was in Stoff und Form fragmentarisch, zugleich ganz subjektiv und individuell, und ganz objektiv und wie ein notwendiger Teil im System aller Wissenschaften wäre« (AF 77).

¹⁵ »Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität« (KF 9).

¹⁶ »Petrarcas Gedichte sind klassische Fragmente eines Romans.« (Characteristiken und Kritiken, I, 1 vi, št. 4; navedeno po Wanning Harries 14).

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Esej kot oblika.« *Beleške o literaturi*. Prev. Mojca Savski. Ljubljana: CZ, 1999. 7–23.
- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin – New York: Walter de Gruyter & Co., 1992.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.
- — —. *Gesammelte Schriften* III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1991. [1. izd. 1972.]
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1981.
- Dällenbach, Lucien – Ch. L. Hart Nibbrig, ur. *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
- Fineman, Joel. »The structure of allegorical desire.« *October* 12 (1981): 47–66.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca – New York: Cornell University Press, 1964.
- Hamann, Johann Georg. »Biblische Betrachtungen.« *Sämtliche Werke* 1. Ur. J. Nadler. Wien: Herder Verlag 1949–1957. 146–152.
- Hamon, Philippe. »D'une gène théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXème siècle en particulier.« *Théorie et pratique du fragment*. Études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini. Genève: Slatkine Érudition, 2004.
- Haug, Walter, ur. *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel, 1978. Stuttgart: Metzler, 1979. (Germanistische Symposien-Berichtsbande, 3)
- Hegel, G. W. F. *Fenomenologija duha*. Prev. Božidar Debenjak. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
- Kernev Štrajn, Jelka. »Spomin kot fragment, vtkan v tekst.« *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Ur. Darko Dolinar – Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 319–330.
- Kulcsár-Szabó, Ernő. »Aspekti (ne)savršenoga.« *Umjetnost riječi* 17.3-4 (1999): 181–197.
- Lacoue-Labarthe, Philippe – Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke* IV. Wien: Caesar, 1980.
- Quignard, Pascal. *Une gène technique à l'égard des fragments*. Paris: Éditions fata morgana, 1986.
- — —. *Petits traités* I, II. Paris: Gallimard, 1990.
- Sangsue, Daniel. »Fragment.« *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Encyclopedia Universalis – Albin Michel: Paris, 2001. 341–345.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Studienausgabe. Band 1–6. Ur. Ernst Behler – Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988.
- — —. *Spisi o literaturi*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998 (Labirinti).
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.

— — —. »Romantisme allemand et poétique du fragment.« *Romantismes européens et Romantisme français*. Ur. Pierre Brunel. Montpellier: Éditions Espaces, 2000. 29–42.

Sveto pismo. Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1994.

Wanning Harries, Elisabeth. *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville – London: University Press of Virginia, 1994.

LE GENRE COMME ABSENCE DE GENRE

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

UDK 82.0:1

The premise of this article is that hybridization (understood as a special blend of theoretical and literary discourse) has asserted itself most strongly in the fragmentary form of modernist and, above all, postmodernist writing. Despite numerous transformations, it is still evident that this is tied to the romantic fragment by more than may be apparent at first glance. It therefore seems that the romantic fragment deserves special attention: viewed from today's postmodern perspective, it caused a revolution in the conception of the relationship between philosophy and literature, and between theoretical and poetic language. Romantic thinking revolved incessantly around a task that could not be completed: to create a perfect, universal work of art, the genre of which remained an enigma. In concrete works of art this genre would be present in the mode of absence. The fragment should figure as the embodiment of this absence. The fragment, be it romantic or modern, is therefore a paradoxical form: it is a literary genre and at the same time it is not. Perhaps this is what makes the fragment so suitable for observing the two-hundred-year process of intersection and coexistence of poetic and theoretical discourse.

Keywords: fragment, genre, Romanticism, Friedrich Schlegel

Ce propos est directement motivé par une question qui est loin d'être nouvelle dans le cadre de la réflexion sur la littérature. A savoir, en quoi le discours critique diffère-t-il du langage poétique ? Les réponses ne manquent pas dans l'histoire moderne des études littéraires. Nous connaissons tous la définition de la différence entre la pensée en idées et la pensée en images etc. et nous connaissons aussi la célèbre recommandation de Derrida selon laquelle tout texte doit être lu comme faisant partie du texte général, c'est-à-dire qu'un texte philosophique ou anthropologique ou critique etc. doit être lu comme un texte littéraire et vice versa. Néanmoins, il existe

aussi des arguments rejetant systématiquement ces réponses ou les mettant en cause de manière plus ou moins justifiée. Telle est par exemple l'analyse critique de la fameuse définition de la fonction poétique donnée par Jakobson que Mary Louise Pratt a fondée sur la pragmatique linguistique. Si je ne mentionne qu'un des exemples les plus débattus, il est évident que la différence claire et univoque entre le discours critique et le langage poétique ne peut nullement être établie, et ce non pas seulement en raison de la diversité des écoles et des genres littéraires mais surtout à cause de la stratification exceptionnelle des discours.

Il existe pourtant des définitions de cette différence qui méritent notre attention et sont même ingénieuses. Pendant la préparation de ce colloque, une définition de cette différence, fondée sur la théorie de la psychanalyse, a attiré mon attention. Cette définition s'appuie sur la théorie de la psychanalyse mais n'est sans doute pas moins discutable que les autres. Elle est intéressante à cause de certains aperçus qui pourront contribuer de manière productive à la réflexion sur l'hybridation des discours. Elle affirme en effet que c'est par la possibilité de la « structuration du silence dans le discours » que le langage poétique diffère du discours critique. Elle a été formulée par Joel Fineman (48)¹ qui ne l'a malheureusement pas développée. Fineman soutient que le langage poétique peut – s'il le veut évidemment – structurer le silence dans le discours, tandis que la critique ne peut nullement le faire. La poésie étant composée de mots, il lui est possible de se taire lorsqu'elle ne trouve plus de mots lui permettant de raconter sa langueur. Elle s'enferme alors dans un silence poétique significatif garantissant ainsi la prolongation de sa langueur dans l'infini. Dans le discours critique, où les significations et notions sont plus importantes que les mots et figures, le silence ou la pause ne sont que des incitations au développement ultérieur de la signification, au discours ultérieur qui traduit une volonté d'interprétation. Par conséquent, l'interprétation critique d'un texte poétique conduit inévitablement aux autres interprétations. Dans un certain sens, les textes critiques se répètent ainsi à l'infini et de ce fait thématisent leur sentiment de culpabilité parce que la signification définitive leur échappe toujours.

Et si nous nous posons maintenant la question : quelle est la forme littéraire la plus appropriée pour structurer le silence dans le discours, nous pouvons facilement constater que c'est le fragment. Autrement dit, la thèse de la présente communication est la suivante : le fragment est le genre le plus approprié – bien sûr, pour autant qu'il soit genre – pour thématiser l'indicible et l'ineffable, le silence, la pause et autres notions semblables. Mais tous ces phénomènes ne sont pas moins essentiels pour la communication quotidienne. Nous pouvons donc conclure que la fragmentation n'est pas le procédé typique seulement du langage poétique mais aussi du langage familier et quotidien, ce qu'ont démontré depuis un certain temps certains théoriciens (par exemple Ducrot et Derrida). Les caractéristiques mentionnées, les silences, les pauses, les omissions et autres choses semblables sont en effet les éléments de communication qui dépendent le plus du contexte et à cause de cela fonctionnent dans la langue quotidienne le plus souvent de manière polysémique. La polysémie est certainement l'une

des caractéristiques essentielles du langage poétique. En un sens, c'est précisément en raison de sa liaison fatale avec le silence que le fragment est considéré comme cette forme de discours à propos de laquelle il est possible de dire qu'elle se trouve à la frontière entre le langage quotidien et la poésie. Toutefois, en raison de sa parenté avec l'allégorie et l'allégorèse qu'il convient de considérer comme la volonté d'interprétation au sens de la névrose compulsive,² le fragment peut être déclaré comme étant un genre expressivement critique. C'est surtout dans les vingt dernières années que les textes critiques sur le fragment sont devenus particulièrement nombreux. Certains (par exemple *Une gêne technique à l'égard du fragment*, 1986, de Pascal Quignard) sont eux-mêmes écrits de manière très fragmentaire rappelant directement les fragments de Friedrich Schlegel :

En fait le fragment casse plus la circularité, l'autonomie et l'unité que le discours suivi qui masque vainement ses ruptures à force de roueries plus ou moins manifestes, de transitions sinueuses, de maladroitesses cimentations, et expose finalement sans cesse à la vue ses coutures, ses ourlets, ses *ren-tre-ai-tures*. (*Une gêne* 43)

Le fragment est ainsi, au regard de ce qui précède, le lieu de croisement et d'entrelacement de trois types de discours (j'utilise le pluriel à cause de la stratification de ces discours), à savoir les discours poétique, quotidien et critique. Il est donc une forme expressivement hybride, un phénomène marginal et à la frontière de ces discours. Ceci est corroboré aussi par l'étymologie du mot (lat. *fragmentum*, *frangere*) qui renvoie à une désintégration de l'ensemble, ce qui signifie qu'il s'agit soit d'un texte ou de parties d'un texte qui a été une fois ou auparavant un tout et dont sont conservées au cours du temps certains morceaux soit d'un texte resté dans un certain sens inachevé ou bien non clos de sorte que nous ne pouvons en percevoir que des éléments isolés d'un ensemble inconnu et absent. Pourtant il est possible qu'il s'agisse de textes fragmentaires dans leur ébauche même connus aujourd'hui comme fragments romantiques. Bien que l'on puisse en trouver dans d'autres périodes aussi. « Nombre d'œuvres des Anciens sont devenues fragments. Nombre d'œuvres des Modernes le sont dès leur naissance. » (AF 24)³ a, en 1798, écrit F. Schlegel. Bien qu'il s'agisse de l'un de ses fragments les plus célèbres, il y a encore, même aujourd'hui, des interprètes (par ex. Elisabeth Wanning Harries) qui sont persuadés que ce à quoi Schlegel faisait référence en parlant des œuvres des Modernes n'est pas tout à fait clair. Il est toutefois possible de conclure qu'il ne pensait pas seulement aux textes contemporains et à peine naissants du romantisme (par ex. de Novalis et de Jean-Paul) mais aussi à certains romans du XVIII^e siècle (par ex. de Sterne) et aux formes courtes, *brevitas* (par ex. maxime, aphorisme, sentence et autres) des XVII^e et XVIII^e siècles. Car le terme « fragment » évoque aussi depuis toujours la brièveté et la concision. Le fragment au sens moderne (c'est-à-dire aux sens romantique, réaliste, moderne et postmoderne) ne doit pourtant pas être identifié par les formes courtes traditionnelles qui sont en règle générale achevées et ne sont en rien assimilables aux conséquences de la désintégration (Sangsue

341). Il est vrai pourtant que les aphorismes des auteurs des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles ont influencé la naissance du fragment chez les premiers romantiques. Le terme « fragment » n'évoque pas seulement le manque, la désintégration, la dispersion, la limite et l'intermédiaire mais par sa forme verbale et nominale ainsi que par le préfixe *in-* (fr. infraction du latin *infractio*) il parle aussi de la transgression ou bien du dépassement d'une norme (cf. Hamon, « D'une gêne théorique » 73) en évoquant ainsi directement, d'une part, le caractère hybride du genre et, d'autre part, la rupture par rapport au schéma de base, c'est-à-dire le schéma narratif chronologique. Car le fragment est – comme l'a déjà fait remarquer Adorno (17) – déterminé par la discontinuité et le caractère expérimental ainsi que par cette logique qui est plutôt associative que démonstrative. Tout cela se reflète souvent aussi sur le plan du langage lorsque les auteurs des fragments modernes, notamment après Nietzsche, rompent délibérément avec les règles syntaxiques établies.

Bien qu'il soit connu que le roman est le « livre romantique », il ne serait sans doute pas exagéré de dire que le fragment est un genre typique du premier romantisme (Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu* 58), puisque ce sont les premiers romantiques qui l'ont découvert et qui ont proclamé sa forme à la fois originale et la plus appropriée pour exprimer les nouveaux thèmes poétiques, critiques et philosophiques. Un pareil phénomène serait impossible dans la poétique du classicisme, le modèle classique de la construction artistique cohérente ne le permettant pas (Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire* 3). (C'est différent dans la poétique du baroque, mais cette question doit rester ouverte pour le moment.)

D'un point de vue historique, le fragment romantique est le produit de différentes traditions, notamment héraclitéenne, moraliste et biblique. C'est incontestablement de cette dernière que provient la dimension eschatologique et même eucharistique du fragment comme signe de la finalité humaine et promesse de l'achèvement dans l'éternité (Susini-Anastopoulos, « Romantisme allemand » 30). L'influence des textes bibliques, surtout après la découverte de leur structure palimpseste, dans la théorie moderne du fragment, n'est pas assez explorée. Pourtant, en ce qui concerne la naissance du fragment et de l'écriture fragmentaire en général, elle est sans doute plus importante que l'on ne pense à première vue. Elle se manifeste sur le plan de la structure, c'est-à-dire comme un principe structural de la narration, réalisé par exemple dans les deux romans de Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, 1760–67, et *Sentimental Journey through France and Italy*, 1768). Ce dernier étant prédicateur, était sans doute parfaitement au courant des textes bibliques (cf. Wanning Harries 42–48). Dans ces deux romans, la structure fragmentaire attire sans cesse l'attention sur l'organisation du monde. Cette dernière n'est pas déterminée par la volonté humaine, mais quelque chose, qui est au dessus d'elle et qui est inconcevable. On peut comprendre ce point de vue dans le contexte de Sterne comme le reflet d'un doute dans la connaissance et dans la pensée systématiques ou, si on le dit à la manière de Schlegel, comme la confiance dans une originalité absolue et dans un « espace d'incompréhension ». Certains théoriciens

du fragment – comme par exemple déjà mentionné par Elisabeth Wanning Harries – lie cette attitude avec les influences de certains passages de la Bible. On peut comprendre ceux-ci comme la thématization du processus fragmentaire. Dans cette perspective, la scène de l’Evangile d’après Jean (6 : 12) avec des miches de pain et du poisson, quand Jésus ordonne à ses disciples de ramasser tous les restes afin que rien ne demeure. Faisant ça les disciples se rendent compte qu’ils ont rempli douze paniers qui pourraient rassasier une foule. Car ce ne sont pas que des restes, mais des signes, d’une abondance inimaginable. C’est-à-dire que la thématization du fragment n’est pas liée seulement avec l’expérience du manque, mais aussi avec l’expérience de l’abondance. Celle-ci doit être comprise dans le sens de transgression (Wanning Harries 48–52). Dans ce sens le processus de la fragmentation est thématized chez Rabelais aussi.

Du point de vue théorique, le fragment est le produit de la contradiction apparente entre le message du fragment 206 d’*Athenäum* selon lequel le fragment serait « pareil à une petite œuvre d’art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et close sur lui-même comme un hérisson »⁴ et le message du célèbre fragment 116 dans lequel Schlegel parle de la poésie romantique comme d’une poésie progressive universelle (*progressive Universalpoesie*), jamais achevée, toujours en devenir et par conséquent toujours fragmentaire. La contradiction est apparente parce que ce détachement ou cet achèvement limité doit être compris par rapport à cette perfection qui, dans le contexte de l’esthétique romantique, évoque l’inaccessibilité et par là aussi l’imperfection. Cette évocation implique la conscience du monde du passé lointain perdu à jamais. Les romantiques ont vu les vestiges tangibles de ce monde dans les ruines. De là l’imaginaire fréquent des ruines dans la littérature romantique, ce qui confirme d’une certaine manière le lien entre la poésie romantique et le mode fragmentaire. Le caractère apparent de cette contradiction est essentiel pour la compréhension du fragment romantique car il implique que le romantisme, malgré une certaine continuité avec le classicisme, a placé l’idéal classique de la perfection sur le plan de la fragmentation (Kulcsár-Szabó 184) ou bien du fragment vu à l’horizon virtuel qui est passé pour un idéal irréalisable et inaccessible. De là, le fragment est incontestablement devenu l’une des notions essentielles de la poésie romantique ainsi que la notion essentielle de la réflexion poétique romantique comme l’ont constaté Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans leur recherche approfondie sur le romantisme allemand (loc. cit.).⁵ Son principe constitutif découle de l’imperfection de l’ensemble ou bien de l’expérience du manque qui est toujours la conséquence de la séparation avec la totalité (Kulcsár-Szabó loc. cit.). Le fragment en tant que système conteste la cohérence des systèmes et – comme le souligne Ernst Behler dans son livre sur le premier romantisme (*Frühromantik*, 1992) – représente la contradiction directe de la fameuse thèse de Hegel sur le réel comme le tout.⁶ (cf. Kernev-Štrajn 323–324)

Il est donc possible de dire que le fragment désigne l’espace vide du « livre à venir » au sens de l’œuvre célèbre de Blanchot (*Le livre à venir*, 1959). Autrement dit, le fragment est le lieu le plus approprié pour la ré-

flexion sur l'ineffable et l'impossibilité d'une pleine signification car il naît autour du vide de sens. Il se forme justement là où se trouve le sujet, qui réprime de façon insistante la connaissance de ce vide de sens. Il s'ensuit que le fragment est une forme d'expression extrêmement subjective. Il est la manifestation du moi qui se perçoit comme quelque chose d'incomplet, de discontinu et de dispersé. Vu, du point de vue de la pratique littéraire, il peut être considéré soit comme le désaccord entre l'intuition artistique individuelle et la possibilité de sa réalisation soit comme le projet au sens de la projection directe de ce qu'il ne peut pas atteindre, ou d'après Schlegel :

Un projet est le germe subjectif d'un objet en devenir. Un projet parfait devra être à la fois pleinement subjectif et pleinement objectif, un individu impartageable et vivant. Par son origine, pleinement subjectif, original, impossible ailleurs que dans cet esprit ; par son caractère, pleinement objectif, d'une nécessité physique et morale. Le sens des projets – ces fragments du futur, pourrait-on dire – ne diffère du sens des fragments du passé que par la direction, ici régressive et là progressive. L'essentiel est la faculté de, en même temps, idéaliser et réaliser immédiatement des objets, les compléter et les achever. Or comme le transcendantal est précisément ce qui a rapport à l'union ou à la séparation de l'idéal et du réel, on pourrait fort bien dire que le sens des fragments et projets est la composante transcendante de l'esprit historique. (AF 22)⁷

Ainsi, le fragment est et n'est pas une œuvre d'art comme il est et n'est pas un genre littéraire : « Tous les genres poétiques classiques, dans leur rigoureuse pureté, sont à présent risibles, » (KF 60)⁸ a écrit F. Schlegel, soulevant ainsi la question de la liberté de la créativité artistique et exprimant l'exigence d'atténuer et de dépasser les règles traditionnelles du genre. Ce qui devrait naître ne serait plus un fragment mais une œuvre d'art jusqu'alors inconnue. Le fragment n'est malgré son caractère révolutionnaire que le premier degré (*die Vorstufe*) mais un tel degré qu'il réussit parfois – en arrachant les choses de leurs liens habituels – à saper le fondement organiciste de l'esthétique romantique, ce qui peut être déduit du fragment sur le hérisson (AF 206). Car ce fragment peut être lu aussi en contradiction avec l'esthétique organiciste, c'est-à-dire, non seulement comme la définition du fragment romantique, mais aussi comme la première ébauche de la compréhension moderniste du fragment. Ce dernier se distingue du fragment romantique, comme cela a déjà été noté plusieurs fois⁹ précisément en regard de son rapport avec le tout. Les romantiques ont en effet toujours perçu le fragment par rapport au tout qui est, bien sûr, absent et inaccessible mais tout de même décisif. Tandis que le fragment moderniste fonctionne exclusivement dans le sens de *dissecta membra*,¹⁰ car il s'agit du « morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. » (Quignard, *Une gêne* 33). Si on emprunte les mots à Walter Benjamin, on peut dire le fragment moderne se distingue du fragment romantique par le fait que la vie a déjà quitté celui-là mais pas encore celui-ci. De cela parle aussi, à sa manière, le fragment incroyablement perspicace de A. W. Schlegel dans l'*Athenäum* qui lie l'écriture romantique

aux hiéroglyphes : « Dans le style de l'authentique poète, rien n'est ornement ; tout y est *hiéroglyphe* nécessaire. » (AF 173 ; souligné par J. K. Š.).¹¹ Cette dimension hiéroglyphique du discours poétique est importante, parce qu'elle évoque d'une part la tradition allemande préschlegelienne du rapport au fragment exprimée de la façon la moins ambiguë chez Hamann ; et d'autre part son affinité directe avec l'allégorie qui désigne le processus de transformation des choses en signes et, par là, fait allusion à la nature passagère et éphémère du monde (Benjamin, *Ursprung*). Le fragment en tant que premier degré évoque le dialogue considéré comme « la couronne et la chaîne des fragments », ¹² comme le lieu où, du chaos, naît le *Witz* fondé sur la notion plus large de l'ironie romantique : « Le *Witz* est esprit de sociabilité absolue, ou génie fragmentaire. » (KF 9)¹³ Le *Witz*, qui est apparemment né avec le fragment romantique, n'est donc pas seulement une trouvaille ingénieuse, mais quelque chose qui, dans cette situation momentanée et unique de dialogue, établit des liens extraordinaires et crée un mordant plein d'esprit dont la désintégration en éphémères ingéniosités de salon est, d'après Schlegel, toujours à nouveau empêchée précisément par la forme fragmentaire.

Le fragment romantique est un hybride de genre et un genre transgressif ; il est à la fois convergent et divergent, il est enfin le genre à la manière d'absence de genre (Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu* 71) et surtout, il est un phénomène paradoxal. Étant pourtant un phénomène romantique typique, il est possible de dire que les aperçus théoriques du premier romantisme, bien qu'envisagés seulement du point de vue de la conception du fragment, sont un véritable nœud de contradictions. Celles-ci qui encore à présent, plus de deux siècles plus tard, influencent la compréhension et l'auto-compréhension de la littérature, ont été abordées par Nietzsche. Le philosophe qui a provoqué, sur la base des idées imparfaitement développées sur le caractère partiel de toute compréhension chez Hegel et Schlegel, le revirement fondamental de la notion de compréhension globale vers la notion de compréhension partielle.

Nietzsche s'est distancié clairement de la thèse de Hegel sur le réel comme tout (376) et a attribué ainsi au fragment une certaine autonomie qui n'est plus fondée sur la différence entre la partie et le tout. La conséquence de l'abolition de ce rapport dichotomique pris pour base de la compréhension du fragment a été que celui-ci n'est pas autosuffisant, qu'il ne s'articule pas par rapport à lui-même et qu'il ne se lie pas non plus avec d'autres fragments pour pouvoir contribuer à une réflexion et à une connaissance plus complètes. Le fragmentaire n'est pas préalable au tout, mais naît en dehors de et sans égard au tout. Certains (par ex. Kusksár-Szabó et Blanchot) attribuent ce changement au fait que la discussion sur le fragment se fait maintenant sur le plan du discours et non plus sur le plan de la structure. Le facteur décisif a été le « tournant linguistique » dans les années 20 et 30 du XX^{ème} siècle, quand les philosophes ont cessé d'aborder la question « Que peut-on savoir ? » et se sont concentrés sur la question « Que peut-on dire ? ». A cette époque là, la question de l'articulation de la connaissance dans le langage est venue au premier plan, ce qui est, dans le cadre de

la philosophie du langage, apparu le plus clairement dans la déclaration de Heidegger : « Die Sprache spricht » (La langue se parle.), et plus tard plus radicalement par la maxime de de Man : « Die Sprache verspricht sich » (La langue fait des lapsus ; Kulcsár-Szabó, « Aspekti » 187 ; cf. Kernev Štrajn 323–324). Depuis, le monde est systématiquement débattu à travers le discours sur le langage, c'est-à-dire le métadiscours. Depuis longtemps et de manière particulièrement intensive ces dernières décennies, les éléments du métadiscours s'introduisent dans le domaine du discours poétique qui devient ainsi de plus en plus théorique. Le processus se déroule déjà depuis très longtemps aussi dans le sens inverse, mais, semble-t-il, moins intensivement ces dernières années.

Le processus se déroule en tout cas à travers l'écriture et le langage fragmentaires sur la base desquels – comme le constate Philippe Hamon se référant à Lyotard – une sorte de philosophie postmoderne s'est formée, à savoir dans le sens de l'opposition à tout ce qui rappelle d'une manière ou d'une autre une réflexion totalitaire (79). Nous pouvons voir les conséquences de cette orientation dans certaines œuvres littéraires exceptionnelles des XX^e et XXI^e siècles, à savoir *L'Écriture du désastre* (1981) de Maurice Blanchot, *Le Jardin des plantes* (1997) de Claude Simon sous-tendu par la théorie du nouveau roman, dans *Fragments du discours amoureux* (1977) de Roland Barthes, *Dernier royaume* (2002) et *Petits traités* (1990) de Pascal Quignard, pour ne citer que quelques-uns des meilleurs exemples de la littérature française. Ce choix est dû au fait que la tendance à l'interpénétration des discours théorique et littéraire y est en ce moment la plus forte ; citons par exemple Quignard et sa notion de « déprogrammation de la littérature ». Ce concept se lie d'une part à la pratique, déjà introduite par Montaigne dans ses *Essais* (1580, 1595), et d'autre part à la notion de l'œuvre littéraire, dans le sens de Novalis et F. Schlegel, comme jonction, imprégnation, combinaisons et finalement aussi abolition de toutes les limites et de tous les règlements du genre. Cela semble-t-il n'est pas fortuit. Nous pourrions peut-être mieux comprendre ce phénomène en examinant de plus près l'évolution des procédés de l'écriture fragmentaire dans les littératures européennes de la Renaissance jusqu' à aujourd'hui. On pourrait alors constater que ce processus, qui plus tard a conduit au fragment romantique, moderniste et même postmoderniste, a commencé déjà chez Pétrarque, à savoir dans son recueil des poèmes *Rime sparse*, 1349 (Les rimes dispersées), le recueil qui porte aussi un autre titre en latin, *Rerum vulgarium fragmenta*. Ce pourrait être, comme l'écrit Wanning Harries, évoquant Durling, à propos de ce texte que la notion de fragment a été pour la première fois utilisée pour la description d'une œuvre poétique. D'ailleurs, Wanning Harries déduit que l'on pourrait dire que la littérature européenne a commencé avec le fragment (14). Chez Pétrarque, cette façon d'écrire en fragments a été notée aussi par F. Schlegel, constatant que « Les poèmes de Pétrarque sont les fragments classiques d'un roman. »¹⁴ L'apogée de ce processus a été atteint au XIX^e siècle, notamment par Balzac d'un côté et par Baudelaire d'un autre côté. Mais c'est déjà une autre histoire, dont le dernier mot n'a pas encore été écrit.

NOTES

¹ Joel Fineman était théoricien anglo-américain et l'un des critiques les plus lucides de la poétique structuraliste qui s'est tourné plus tard vers le nouvel historicisme.

² Cette volonté récurrente d'interprétation évoque l'analogie avec la névrose compulsive et ce au sens défini par Freud dans son *Totem et tabou*, tandis que l'analogie avec la littérature a été rappelée par Angus Fletcher dans son *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode*. Il y a montré les points communs entre la structure allégorique et le syndrome compulsif ou bien le comportement primitif discernable dans le schéma de base du rituel compulsif. Car le syndrome compulsif se traduit souvent dans les réactions du corps, notamment celles, qui sont marquées par une répétition rythmique d'un acte précis. La névrose compulsive est, comme le constate Fletcher, caractérisée aussi par une ambivalence accentuée dans la structure allégorique. Une certaine angoisse, un caractère autoritaire et une orientation pré figurative agissent dans les deux cas. Il est également possible que les termes utilisés dans le cas de la névrose compulsive puissent avoir une signification exactement contraire à leur signification originelle, ce qui se traduit dans la structure allégorique comme un effet ironique. (Cf. Fletcher 392)

³ »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« (AF 24).

⁴ »Ein fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel« (AF 206).

⁵ « Le fragment est bien le genre romantique *par excellence* » (Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu* 58).

⁶ Il faut remarquer que la notion hégélienne du tout ne doit pas être comprise dans le sens d'une catégorie statique, mais dans le contexte de sa dialectique.

⁷ »Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müsste zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat; so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes« (AF 22).

⁸ »Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich« (KF 60).

⁹ A ce sujet voir aussi: Susini-Anastopoulos, Lacoue-Labarthe et Nancy, Behler *et alii*.

¹⁰ C'est significatif que en 1825 Jules Barbey d'Aurevilly a écrit un œuvre avec ce titre (*Dissecta membra*, Paris: La Connaissance, 1825).

¹¹ »Im styl des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe« (AWS ; AF 173).

¹² »Ein Dialog ist eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrößertem Maßstabe, und Memorabilien sind ein System von Fragmenten. Es gibt noch keins was in Stoff und Form fragmentarisch, zugleich ganz subjektiv und individuell, und ganz objektiv und wie ein notwendiger Teil im System aller Wissenschaften wäre« (AF 77).

¹³ »Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität« (KF 9).

¹⁴ »Petrarcas Gedichte sind klassische Fragmente eines Romans« (Charakteristiken und Kritiken, I, 1 vi, n 4; cité après Wanning Harries 14).

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. »Esej kot oblika.« *Beleške o literaturi*. Traduit par Mojca Savski. Ljubljana: CZ, 1999. 7–23. [Noten zur Literatur].
- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter & Co., 1992.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.
- . *Gesammelte Schriften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991 [1972].
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1981.
- Dällenbach, Lucien et Ch. L. Hart Nibbrig (sous la dir. de). *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
- Fineman, Joel. "The structure of allegorical desire." *October* 12 (1981) : 47–66.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964
- Hamon, Philippe. « D'une gène théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXème siècle en particulier. » *Théorie et pratique du fragment*. Études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini. Genève : Slatkine Érudition, 2004.
- Hamann, Johann Georg. »Biblische Betrachtungen.« *Sämtliche Werke* 1. Sous la dir. de J. Nadler. Wien: Herder Verlag 1949–1957. 146–152.
- Haug, Walter (sous la dir. de). *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposion Wolfenbuttel*, 1978. Stuttgart: Metzler, 1979. (Germanistische Symposien-Berichtsbande, 3)
- Hegel, G. W. F. *Fenomenologija duha*. Traduit par Božidar Debenjak. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998 (Analecta). [*Phänomenologie des Geistes*].
- Kernev Štrajn, Jelka. »Spomin kot fragment, vtkan v tekst.« *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Sous la dir. de Darko Dolinar et Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 319–330.
- Kulcsár-Szabó, Ernő. »Aspekti (ne)savršenoga.« *Umjetnost riječi* 17.3-4 (1999) : 181–197.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke* IV. Wien: Caesar, 1980.
- Quignard, Pascal. *Une gène technique à l'égard des fragments*. Paris: Éditions fata morgana, 1986.
- . *Petits traités* I, II. Paris: Gallimard, 1990.
- Sangsue, Daniel. « Fragment. » *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopedia Universalis et Albin Michel, 2001. 341–345.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Studienausgabe, Band 1-6. Sous la dir. de Ernst Behler et Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.
- . « Romantisme allemand et poétique du fragment. » *Romantismes européens et Romantisme français*. Sous la dir. de Pierre Brunel. Montpellier: Éditions Espaces, 2000. 29–42.
- Sveto pismo*. Slovenski standardni prevod, 1996. Ljubljana: Slovenska svetopisemska družba. [*Bible*].
- Wanning Harries, Elisabeth. *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville et London: University Press of Virginia, 1994.