

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Alojzija Zupan

Užitek branja in pisanja

Razmišljanje ob Svetinovih erotičnih pesmih

Zanimanje za erotično književnost se je najbolj povečalo v zadnjih desetletjih in pospešilo ustvarjanje erotičnih besedil. Avtorji so začeli upoštevati predvsem povprečno izbirčnega bralca po načelih tržnega pridobitništva. "Lahkotnejša" besedila imajo neznatno ali povsem zanemarjeno umetniško vrednost, saj hočejo bralcu le čim hitreje predstaviti čutnost in iz nje izvirajoče ugodje. S stališča vrednotenja takšna dela niso problematična, pri kompleksnejših delih (predvsem takšnih, ki upoštevajo postmodernistično "razrahljanost" žanrov) pa se lahko pojavi vprašanje, ali je takšno delo še erotično ali pa je že pornografsko. Meje med njima se spreminjajo, tako da je lahko oznaka pornografsko čez nekaj časa že neuporabna, torej sčasoma izgubi pejorativni predznak, se osvobodi pečata trivialnosti in uvrsti v erotično literaturo.

Čeprav je nova poetika stapljanja trivialnih in umetniških značilnosti uvedla večjo demokratičnost v označevanje erotičnih besedil, še vedno obstajajo očitne razlike med ljubezensko, erotično in pornografsko literaturo. Te razmejitve ne more odpraviti niti večji hedonistični princip umetnosti, ki tudi v literaturo vnaša veselje in užitek (predvsem z značilnostmi erotične literature).

Povečanje "dionizične" odprtosti je vidno tudi v poeziji. Poezija je bila že zaradi svojih literarnozvrstnih značilnosti vseskozi bolj naklonjena ljubezni, zdaj pa pesniki razmišljajo o njenih telesnih razsežnostih še razvidneje. Tako se je število (pravih) ljubezenskih pesmi zmanjšalo v korist

erotičnih, erotiziranih ali pornografskih. Uvrščanje v tako določujoče oznake seveda ni vedno uspešno, velikokrat lahko postane neumestno; dobrodošlo pa je zaradi poplave nekakovostnih in agresivnih pornografskih pesmi.

Ljubezenska, erotizirana, erotična in pornografska pesem

Literarna teorija nam za terminološko določitev lirske pesmi s posebnimi vsebinskimi kvalitetai ponuja dve oznaki: *ljubezenska* in *erotična* pesem. Obe sta si podobni, saj upesnjujeta odnos med ljubimcema in čustva, ki prevladujejo v izrazito subjektivnem zapisu afektivnoemotivne stvarnosti. Med njima je vzpostavljeno hipernimno razmerje, čeprav se še vedno uporablja napačna – sinonimna – povezava. Termin *ljubezenska pesem* je primeren le za širšo označitev vseh vrst ljubezni, za erotično ljubezen pa samo v splošnem diskurzu ali nekajkratni zamenjavi poimenovanja *ljubezenska* z erotično pesmijo, če je le-ta že prej natančno poimenovana. Nepravilna pa je uporaba termina *erotična pesem* (tudi *erotika*), kjer se v umetniškem delu jasno razkrivajo ali naslutijo le duševne karakteristike ljubezni. Osrednja tema *ljubezenske* pesmi je namreč "ljubezensko čustvovanje, medtem ko erotična dela posebej izpostavijo čutno ljubezen".¹ V *ljubezenski* pesmi se stiki med moškim in žensko obravnavajo z duhovnih in intelektualnih vidikov, zato so "intimni odnosi največ predlagani ali le omenjeni".² Čeprav sta si pesmi delno tematsko podobni, ju ločuje cel niz razločevalnih lastnosti. S podrobnejšo opredelitvijo pojma *erotična pesem* želim razmejiti njeno semantiko od splošnejše in bolj uzakonjene uporabe termina *ljubezenska pesem*, opozoriti na sredinsko/prehodno različico (*erotizirano pesem*) in nakazati aksiološke probleme pri interpretaciji *pornografske pesmi*.

¹ *Literatura*, leksikon CZ. Ljubljana 1984, str. 65, 133.

² *Casell's Encyclopaedia of Literature*, Great Britain 1953.

Erotična pesem

Značilnosti erotične pesmi se prekrivajo s splošnimi lastnostmi erotične literature; v strnjnem pregledu pa sem poudarila tudi tiste lastnosti, ki so specifične samo za erotično pesem.

1) Očitno prevladovanje telesne komponente ljubezni, ki ji je duševni pol podrejen in impliciten, povzroča povečanje poimenovanja telesnosti. Erotičnost temelji zlasti na *metaforičnem in metonimičnem principu* kot načinu izoginitve fizičnemu, to preoblikuje govorico v *aluzivno in konotativno*. Mimezisu se erotični zapis odmika z *estetsko refleksijo in kognitivnimi jedri*. Tako se omeji *identifikacijski princip*, ki pri pornografiji agresivno usmerja bralčevo percepcijo.

2) Erotična pesem izhaja iz rastoče negotovosti. Poudarja erotično napetost in trajanje ter zavlačevanje končne realizacije. Postopnost in pomenska nasprotja vzpostavljajo *dramatičnost*, ki pogojuje navzočnost *klimaksa*. Ta element erotične literature je oblikovan s temo zavlačevanja, "tako da igra želja doseže svoj polni narativni pomen v trenutkih intenzivne zadovoljitve."¹ *Retardacijski elementi*, ki zavlačujejo realizacijo "visoke točke", a jo s tem še bolj vzpostavijo, v pesmi (zaradi njene kratkosti in lirčnosti) niso tako izraziti in relevantni. Pesemski klimaks urejuje tekstualno energijo, ki naj bi bila vedno na meji prezgodnje sprožitve.² Vendar se nujno razlikuje od proznega, saj ne more vključiti vseh narativnih elementov dramatične zgradbe, prevelika aluzivnost namreč lahko zabriše veliko zgradbenih elementov. V nasprotju z drugimi literarnimi zvrstmi ima erotična (lirska) pesem vrh in razplet samo impliciten in nonšalantno izpeljan. Vseeno pa lahko iz nje razberemo večno skušnjavo vsakega erotiziranega besedila: da se bo zasnova prehitro stopnjevala in razrešila. Kot vsa erotična besedila, ki so besedila vznemirjajočega čakanja ter napete priprave in rasti, se tudi erotična pesem "zaveda", da izpolnitvi sledita deflacija in razočaranje ali

¹ Peter Cryle, *Enunciation and Ejaculation, Telling the Erotic Climax*, Style, Volume 24, Number 2, Summer 1990, str. 187–199.

² Ibid.

celo nelagodje. Zato skrbno "prevede" evokacijo erotičnega klimaksa v dve vrsti izraznosti: eksklamacijo in elipso (narativni molk postane tema sam po sebi, tako je tišina narativna refleksija orgazma). V ožjem smislu¹ jima ustreza dvojnost interpunkcije: vzkličnega ločila (klicaja) in ločila nedokončanosti, zamolčanosti (tri pikice).

Milko Valent² imenuje postopek zadrževanja napetosti v erotičnem tekstu *coitus reservatus*. Razume ga kot književni nadpostopek, ki zbira svojo procesualnost v fikcijskem mesu (tekstu oziroma pisanju), in hkrati rafinirani postopek stanja pred katastrofičnim propadanjem v dovršenost poželenja. *Coitus reservatus* je dejavni nadzornik, urejevalec in usmerjevalec primarne erotike.

3) Erotična naracija je usmerjena v deskripcijo objekta poželenja, kjer se vedno čustveno/čutno animira. Vendar je ta objekt hrepenenja lahko zelo abstraktno odmaknjen, zato se označevanje po navadi posveti tudi navzočnosti ljubimcev v prostoru in času. Najbolj referenčna je dejavna dvosmernost njunih odnosov, posebno takrat, ko se pesemska lika "zavedata" drug drugega in se med seboj sporazumevata. Te vrste erotična pesem (z navzočnostjo para) vsebuje največ preglednih in vizualnih podob, različna pomenska jedra so med seboj tesneje povezana, da lahko sporočijo novo ljubezensko resnico.

4) *Erotizacija* je speljana do konca – prav po doslednosti se razlikuje od erotizirane pesmi, kjer je zajela erotizacija le nekaj jezikovnih plasti. Ta literarni postopek izbira besedno gradivo predvsem iz erotičnega besednjaka poimenovanja telesnosti in spolnega približevanja. Pred deskripcijo erotičnega stika (lahko je tudi reminiscenčen) ureja primerno okolje (z estetizacijo) in prireja dogajalni čas. V stiku z nevtralnimi jezikovnimi ozadjem erotične plasti nabijejo tekst s psihofizično močjo ter spremenijo predznak tudi neerotični zasnovi pesmi. Konstantni označevalec erotizacije je dinamična, intenzivna energija – usmerjevalec povednosti v *senzualno percepcijo*.

¹ Ibid.

² Milko Valent, *Erotologike*. Božidar Maslarič, Osijek 1988, str. 25–42.

5) Erotično ozračje zaznamuje tudi "intenziteta, ki iz notranje dinamike besedne umetnosti prehaja na receptorja in se v njem čustveno in fizično odseva".¹

6) Vsebina erotičnega govora je "uživanje, ki naj bi bilo smisel hrepenenja".² To pa se kot temeljno čustvo erotične poezije počasi uresničuje in prilagaja vizualnim soodnosnicam (stisk roke, dotik, poljub), ki morajo paziti, da si duševnost elegantno podrejšo, a je s tem ne izključijo. (Spolnost je namreč samo cilj, ne pa namen, to se zgodi šele v pornografski pesmi.)

Uresničenje hrepenenja rado posega v semantiko prekinitve/preprečitve (nemoč, prepoved, slovo), zato da bi še bolj poudarilo napetost med zaželenim in neuresničenim ter podaljšalo trajanje erotičnega pričakovanja. Podaljševanje pričakovanja hoče izpostaviti tudi pornografska pesem, vendar ga ubesedi zelo popreproščeno in enosmerno, saj ji ta element dramatičnega naboja rabi le za čimprejšnjo in čimbolj nazorno zbliževanje ljubimcev. Najidealnejša in najbolj pretanjena tematizacija erotičnega pričakovanja se pojavlja v erotizirani pesmi, prehodni fazi med ljubezensko in erotično pesmijo. Ta termin sem uporabila za tiste pesmi, ki imajo tako prepletene ali nedosledno izdelane določnice, da jih ne moremo označiti za ljubezenske ali popolnoma erotične.

Erotizirana pesem

Zelo sorodna erotični pesmi je *erotizirana pesem*. Postaviti natančno in določujočo mejo med njima je težko, lažje je opredeliti njune razlikovalne lastnosti v primerjavi z ljubezensko pesmijo. Erotizirana pesem teži k uresničitvi določnic erotične pesmi, vendar ji to ne/noče uspe/ti. Zaobjame samo nekatere, tako da erotizacija ni speljana do konca. Čutna intenziteta izhaja iz ugodja zvočnih in semantičnih učinkov, samo delno pa iz rastoče

¹ Takšno oznako jezika erotične literature podaja Roland Barthes, povzema pa jo Ivan Cesar v članku *Pornografija kot besedilo, Sistem pornografskih besedil*, Sodobnost 1988, št. 11, str. 1063.

² Michele Zeraffa, *Erotika/Eстетika*, Treči program, št. 43, IV-1979, str. 285.

negotovosti motivno-tematske zasnove spolne privlačnosti. Od ljubezenske se razlikuje po agresivnejši notranji dinamiki in aluzivni težnji k nikoli dokončno izraženi vizualnosti.

Erotizirana pesem ubesedi ali odseva čutni užitek, ki je znatno močnejši in očitnejši kot pri ljubezenski pesmi. Roland Barthes¹ ga je utemeljil zgolj na besednojezikovnem gradivu. Po njegovem je beseda erotična, če je ponavljana do izčrpanosti ali nepričakovana in sočna v svoji novosti. Take besede vsebujejo neko čutno energijo, tudi če nimajo erotične vsebine, saj je zadostna že pravilna formulirana organiziranost besedila, ki pogojuje obsesivni ritem ponavljanja in daje bralcu izgubo identitete. Oddajanje samo te vrste intenzitete se mi zdi preskromno; erotizirana pesem se tako ne loči od refleksije o užitku pesnjenja oziroma stika z besedo in njeno mikavnostjo. Najbrž se je treba posvetiti tudi sistematiki erotičnega besednjaka, ki v erotizirani pesmi teži k netipičnemu prisojanju – stvarjem in spolno indiferentnim bitjem se dodajajo čutno dinamični prilastki. Besede z erotično konotacijo so po navadi neurejeno posejane po jezikovni ploskvi. Intenzivna energija, usmerjevalka povednosti v senzualno percepcijo, je bolj razpršena kot pri erotični pesmi in prepušča bralcu še več aluzivne svobode.

Najlažje prepoznamo erotizirano pesem takrat, ko so nevtralnemu osebnizpovednemu ali refleksivnemu jedru samo na začetku ali na koncu pesmi dodane erotične adicije kot dekorativno gradivo z zahtevo estetskega šoka ali pospešitve (sicer monotonega) pesemskega ritma. *Erotična aditivnost*, značilna v slovenski poeziji predvsem za Svetino in delno Kleča, pesmi čutno razgiba, a celotne povednosti ne usmeri v zgoščeno percepcijo.

Podobno je značilno za *erotično atributivnost* (najpogostejši stillem erotizacije Svetinove pesmi), kjer ima del besedne zveze preusmerjevalno vlogo. Najznačilnejši način povezave besed je tak: jedro oziroma odnosnica je po navadi neerotična beseda, povsem nezaznamovana označevalka predmetov ali odnosov v naravi. Določilo ali pridevniški/samostalniški prilastek pa jedru besedne zveze doda čutno vznemirljivo, a neznačilno lastnost. Ker je tako pogosta in programska, dobimo pri njej občutek, da je vnaprej

¹ Roland Barthes, *Zadovoljstvo u tekstu*, Biblioteka Misao, Gradina 1975.

projicirana v besedila samo zato, da bi jih čutno aktivirala ali osvežila njihovo temeljno informacijo (tudi brez pravega povoda). Dokaz za to je pogosta agresivna erotika, ki ne prinaša neke veljavne kognitivne ali estetske izpeljave. Vezana je na erotizacijo neerotične jezikovne plasti (največkrat pri/po/siljeno, zapisano v deformacije in destrukcije). *Erotična atributivnost* je tako zgradbeni postopek, ki se na vsebinski ravni izogne izrabljenosti s tehniko mehkega drsenja iz prostora v prostor, ustvarjajoč v tekstu krajevno amorfnost. Počasna menjava onemogoča statičnosti, da bi ustvarila prepoznavne podobe, in tako še poveča "zabrisanost" pesmi.

Pornografska pesem

Razbijanje prostorskih določnic ima v *erotizirani* in *erotični* pesmi popolnoma drugačno vlogo kot v *pornografski*. Ta vzporedno s permutacijo osrednjih junakov ustvarja nove možnosti izvršitve spolnega akta – najpomembnejše determinante pornografske literature. Iz izpraznjene monotonije se poskuša pornografska lirika rešiti s koloritom prostora (najraje eksotičnim) in množico zapeljujočih predmetov kot "verbalno kamuflažo, ki umetelno podaljšuje (s pretvezo, da utemeljuje) izrekanje telesa prek telesa samega".¹ Idealna shema vsakega pornografskega dela, osiromašenega elementov kulturološkega, etike, estetike in ljubezni med partnerjema je ta, da bi se začejalo brez povoda, trajalo pa neskončno, brez predvidljivega razpleta in konca. "V okviru take fabule se moralna norma neizprosno, po navadi zelo hitro krši, pridobivajoč smisel *moralnega dekorja*, kontrastnega tona, na katerem se silovito uveljavi nagoni impulz."² Učinek presenečenja se praviloma uresničuje na nivoju drastičnih značajev, odnos teh elementov pa je simplificiran in shematiziran. Ker je spolnost v takšnem tekstu sama sebi namen, so spolni detajli poglobljena in po navadi edina tema, besedilo pa je zaradi namena delovati zgolj na bralčevo podzavest (tako, da se jo

¹ Brane Kovič, spremna beseda v knjigi Emanuelle Arsan, *Emanuelle*, DZS, Ljubljana 1987, str. 180.

² Milan Ranković, *Seksualnost na filmu i pornografija*. Beograd 1982.

čimbolj usmerja z nazornostjo, dokončnostjo – identifikacija) osiromašeno. Domišljijско vživljanje bralca v zgodbo je onemogočeno: z natančno deskripcijo, ki je pri pornografskem besedilu omejena na razširjeni slovar za poimenovanje delov telesa, posebno genitalij, in s *klišejizacijo*. Posledica teh postopkov je poenostavljena, neestetska, monosemična jezikovna plast. Skrb za neposrednost banalizira jezik in zgodbo, tako da so le nekatere palilologije pomensko utemeljene. Jezik je za pornografijo mučna dolžnost, saj hoče preseči meje verbalnosti in preiti v vizualnost, to povzroča *blokada komunikacije*. Če so v erotičnem tekstu vzpostavljeni retardacijski mehanizmi, se v pornografiji dogajanje pospeši, da se seksualni objekt čim prej zaloti v spolni združitvi. Davni sen takšne literature je bil osvoboditi se vsega, kar ovira nenehen spolni stik.¹

Rezultat vseh omenjenih določnic se očitno (tudi recepcijsko) izraža s pornografskim nabojem. Ta kategorija posesivnega učinka na bralca nosi pečat trivialnega in umešča to literaturo v subkulturo. Sama hoče svoj položaj prikriti s poudarjeno estetizacijo, ki je le pretveza in substitucija za skromno, banalno vsebino ter odsotnost čustvene angažiranosti.

Erotični videz užitka v postmodernizmu

Zahteve po ločevanju umetniškega in trivialnega besedila zvečine izvirajo iz aksioloških potreb. Nevzdržnost strogega ločevanja med njima se je povečala z novo poetiko postmodernizma, ki odpravlja hierarhijo med visokim in nizkim v umetnosti, tako da ta postane bolj komunikativna in populistična. Množična kultura je svojo hedonistično naravo (užitek kot absolut) okrasila z lažnim videzom duhovnosti, to pomeni tudi detrivializacijo "kiča", ki se približuje umetnosti. Ker se v takšni tesni povezavi težko razločita, bosta mogoče pojem in oznaka trivialno postala neuporabna. Na možnost takšnega razumevanja umetnosti nas napeljuje tudi splošno priznano

¹ Bogdan Tirnanić, *Pornografija kao lepa umetnost*, Književnost 42/1987, št. 9–12, str. 1533–1540.

"spreminjanje metafizične globine",¹ ki vodi v večjo komunikativnost, površnost, blišč in manjšo problematičnost. Močnejši hedonistični princip postmodernistične literature je zmeščal kritično razdaljo do ustvarjanja resničnosti teksta in to je povzročilo, da polemizirajoče strukture delujejo metaforično. V takšnem besedilu se zgoščuje pomen, v branju pa oživlja spomin na pozabljeno sintagmatiko. Namerna eklektičnost pričara slutnjo skritega, globljega, zaplastenega, ki jo *avtoreferencialnost* sicer lahko demitizira, pušča pa le vtisnjene sledi. Takšna zakritost in igrivo odkrivanje pa sta prav tako značilnost erotičnega pisanja. Ker se čutna energija teksta porazdeli in porazgubi, v postmodernističnem besedilu torej ne more več delovati tako radikalno in povedno, zato je razločevanje med erotičnim in neerotičnim oteženo. Med njima pa še vedno obstajajo velike razlike, čeprav zaznamuje vsako postmodernistično (tudi neerotično) besedilo večja čutna koncentracija. Erotizacija v postmodernističnem delu zajame nekaj plasti (kot je značilno za Svetinove pesmi) popolnoma neerotične zgodbe, jih modificira, nato pa presahne v globino notranje zgradbe. Včasih se eklektično poveže še z drugimi žanri, s katerimi vendarle tako polemizira, da jih razkrinka ali premeša v nove konotacije. Erotični naboj je v postmodernizmu izrabljen kot *dekorativno semantično polje*, ki se z drugimi skoraj ne prekriva. Znak je namreč izgubil svojega referenta – ta je pač lahko le neki drug znak – tudi tekst ne more reprezentirati niti sociofizične stvarnosti niti informativnega potenciala drugega teksta – med njima se dogajajo pomembne transformacije.²

Estetsko-moralni šok, ki v erotičnem besedilu učinkovito vznemiri zgradbeno osnovo, je v postmodernističnem besedilu manjši (ali pa ga sploh ni), ker se lahko radikalna jezikovna plast erotičnega besednjaka (oziroma pornografskega) prepozna za citat ali zgradbeno lupino. Tako se vključi racionalizacijski filter receptorja in zmanjšuje moč čutne intenzitete – ta naj bi iz erotičnega teksta prehajala nanj. Bralec prepozna erotično resničnost

¹ Matej Bogataj, *Umetnost, trivialno in množično*. Dialogi 1989, št. 10–11, str. 85.

² Marko Juvan, *Teorije medbesedilnosti*, Primerjalna književnost 1990, št. 1, str. 27–44.

za palimpsestno, to pomanjša iluzionistični učinek identifikacije. Čeprav je postmodernistično besedilo fragmentarno, ga vendarle ne moremo enačiti z estetsko prevaro prikrivanja in odstiranja erotičnega dela. V erotičnem je namreč navzoče neko fabulativno ogrodje (lahko tudi razpršeno), ki sloni na dramskem "trikotniku" zgradbe. Vsebinski elementi se tako povezujejo, da težijo k nakazanemu vrhu (izpolnitvi). Ta se potem lahko realizira ali pa se do njega vzpostavi ironična distanca – nenadna prelomitev stanja (razrešitev napetosti) mora biti enigmatična; nakazati mora uresničitev, a jo vedno znova preprečiti po zakonu rastoče napetosti klimaksa.

Bralcu so v postmodernističnem tekstu erotomanski užitki pristrženi, saj je erotičnost preveč razpršeno razvlečena, da bi zadostila recepcijskemu pričakovanju. Celovita erotična intenziteta se namreč razlikuje od čutnega vzemirjenja ob branju postmodernistične knjige, ki naj bi bila vir užitka (ne več truda in muke). To so poudarili že predstavniki francoske nove kritike, posebej Roland Barthes. Užitek ob branju postmodernega dela vključuje (odvisno od bralca) drugačne določnice: užitek ob prepoznavanju "izpostavljenih" literarne tradicije, premešanih in posodobljenih literarnih kodov, napeti fabuli, nenavadni povezavi vsebinskih elementov, dekorativnosti, lažnega odseva absoluta ... Vsi ti postmodernistični "pripomočki", ki v knjigi postavijo napetost kot temeljno razpoloženje bralnega nemira, se seveda razlikujejo od sredstev erotične naracije. Zato erotično intenziteto ločujem od bralne nestrpnosti, vzburjenosti, meditacije in bralnega nemira. Barthes in njegovi somišljeniki namreč enačijo splošni, vsakokratni užitek recepcije pri prepoznavanju, kombinaciji in poustvarjanju teksta s parcialnim in specifičnim erotičnim užitkom v tekstu.

Poetika sreče

Pojmovanja knjige kot izvora užitka pred postmoderno dobo niso toliko poudarjali, prav tako tudi ne zaželenega zadovoljstva kot predmeta bralnega nemira. Postmodernistični umetniški izdelek pa se hoče čimbolj približati bralcu tudi z všečnostjo in berljivostjo, čeprav je kakovostnih tekstov zadovoljstva, predvsem ljubezenskih, še vedno malo. Takšna predpostavka je vprašljiva že s stališča definicije zadovoljstva. Če naj bi bil tekst

zadovoljstva ubeseditve stanja enakomerne intenzivnosti, bi lahko obstal na neki stopnji pasivnosti in monotonije, vprašljiva bi bila tudi vloga učinka na bralce. Mogoče bi bila boljša oznaka *tekst za zadovoljstvo* (namesto tekst zadovoljstva) – to bi bil tekst, ki ugaja, polni in prežema z zanesenostjo. Glede njega se pojavlja vprašanje, zakaj je teže ubesediti *poetiko sreče* (predvsem v ljubezenskem besedilu) oziroma kje je vzrok konstantnega travmatičnega razpleta literarnih ljubezenskih shem. Ivan Čolović¹ misli, da se pri intenziteti veselja hitro pojavi banalizacija, saj naj bi intenziteta zadovoljstva pomenila draženje čim večje čutne površine z vsemi razpoložljivimi objekti. Zaradi hitre izrabe poseže erotično tudi na področje patološkega in abnormalnega. Umetniška upodobitev sreče zahteva več napora, saj ne more/zna izkoristiti dramatičnih konfliktov (ki jih tudi ne potrebuje), nasprotuje pa tudi literarnemu kodu tradicije, predvsem srednjeveške. Pomembno sta jo označili manihejsko enačenje ljubezni in nesreče ter prepričanje, da sta telo in iz njega izvirajoča strast nujno zlo, ki mu lahko ubežiš le z askezo. To je zelo ustrezalo evropskemu dualizmu,² ki najočitneje zasije spet z mitom romantične ljubezni. Glede na vso literarno dediščino in bralni spomin se evropski bralec pri branju "melodramatične" zgodbe (nezavedno) zaveda, da stopnjevanje proti vrhu (ki ga intenzivno psihofizično doživlja) vodi proti usodni razdvojenosti ljubečih. To ga vedno znova prizadene in "očisti". Takšna ambivalentna zavest (pričakovanje nesreče, pretvarjanje, da se ne bo zgodila, in katarzična čustvena sprostitve ob njej) je seveda bolj razplastena kot meditiranje ob tihi, neeksplozivni konstrukciji, zato ga determiniranost literarnega aspekta ne dolgočasi. Dolgočasi pa ga prikazovanje stanja uravnovešenosti oziroma obsežnejše teženje po harmoniji – to sta temeljni določili neke sproščujoče ljubezenske zasnove. Tako se naše, evropsko sprejemanje ljubezenskih besedil precej razlikuje od vzhodnjakega, saj se to ne ukvarja toliko z oddaljevanjem ljubimcev in zato ne vsebuje tako intenzivnega (velikokrat boleznega) hrepenenja

¹ Ivan Čolović, *Erotizam i književnost*, Ogledi o markizu de Sadu, Biblioteka Savremeni jugoslovenski pisci, Narodna knjiga, Beograd 1990.

² Andrej Capuder, *Spremna beseda v knjigi Francesco Petrarka*, Lirika. Mladinska knjiga 1987, str. 148.

kot evropska literarna tradicija.

Marsikdaj je za ta občutek monotonije pri opisu harmoničnega ljubezenskega zbližanja kriva tudi poetika sreče, ki jo prevečkrat zaznamujeta enosmernost in zaljubljenost vase, užitek ob sedanjem stanju, omejeni dogajalnosti, nekritični do drugih elementov ljubezenske zasnove. Mogoče bo bolj množično in pozorno ukvarjanje s teksti zadovoljstva v sedanjem času vsaj delno spremenilo njihove konstante, poglobilo in razgibalo izražanje sreče, tako pa posredno spremenilo tudi bralno recepcijo. Najvidnejša težnja po uveljavitvi poetike sreče je navzoča v erotičnih delih. Že opisovanje ugodja in povzročanje bralnega užitka ob pričakovanju erotičnega stika sta usmerjeni proti fikciji potešitve, zato (za bralni nemir) sploh ni toliko pomembna razrešitev napetosti. Lahko je tudi negativna, pa bo bralec vseeno v delu užival. Literarno izobraženega bralca bosta namreč bolj zanimala estetski intelektualni odmik od fizičnega ter način izognitve neposrednemu prikazovanju telesnosti.

Umetniki se morajo zavedati paradoksalnosti upesnjevanja erosa: močan fizični refleks najbolj prvinskega čustvovanja je treba preliti v "kvazirealnost" tako, da se dovolj spontana naravnost ogiba očitnemu mimezisu. Izogniti se mora preveč konkretni eksplikaciji, ki vodi v monosemijo in nekvaliteto.

Sodobni slovenski "erotični pesniki" so si izbrali različne poti odmika od verizma v polepoteni refleksiji (Milan Kleč, Maja Vidmar, Vida Mokrin Pauer, Ivo Svetina). Večina je sočasno opustila tematizacijo spolne privlačnosti ter začela ustvarjati tekste užitka. Kjer v pesmih zdrava zazrtost vase in v svoje mehanizme telesnosti samo utripa (Maja Vidmar, *Razdalje telesa*; Andrej Lutman, *Na prepihu*; Milan Kleč, *Nad dečki sije sonce*), jezikovni ekvivalent čutne intenzitete ohranja neposrednost in preprostost. Jezikovna neposrednost, formalna značilnost komunikativnosti, pa rada ubeži vizualni težnji v baročno retoričnost (Vida Mokrin Pauer, Ivo Svetina) ali dialog z antično (Ivo Svetina, Milan Kleč, Brane Mozetič), srednjeveško (Vera Pejović), renesančno (Ivo Svetina) ali ljudsko predlogo (Svetlana Makarovič). Polemiziranje s tradicijo prevrednoti erotične klišeje in zavaruje večplastno govorico pred pretirano vizualno nazornostjo.

Lepota erotizacije v Svetinovem pesništvu

Izmed pesnikov, ki se zelo sistematično odmikajo monosemiji verizma, je najbolj gostobeseden Ivo Svetina. Bogatosti in razvezanosti slikovitih podob dodaja nove izrazne postopke ter spreminja erotično referenco. Njene spremembe iz modernističnega v postmodernistično potrdijo Svetino za erotičnega pesnika, pa čeprav ga od zbirke *Botticelli* (1975) naprej zanima bolj erotičen stik s besedo kot pa njena senzualna semantika. Pesnik se v tej izrazito esteticistični zbirki dokončno enači z magom, čarobnim podeljevalcem življenja besed, iz čigar poslanstva izvirajo *erotizirane* (ne več erotične) *pesmi*.

Njegova dosledna usmerjenost v najbolj primarno in avtonomno človeško bistvo – erotiko – ga je že na začetku ustvarjanja radikalno razmejila od sočasnih ustvarjalcev. Prav tako kot drugi "modernisti" se je znašel v svetu skrajno odprtih zmožnosti, saj se je odsotnost ideoloških imperativov razvezala v osvobojenost. To novo osvobojenost, pod tančico provokacije, je Svetina uporabil za inovativen način izražanja razmerja do sveta: skrajno osebnega, intimnega, ki je na začetku še strukturno-kombinatoričen princip povezovanja erotičnih referenc z drugimi plastmi: zgodovinsko, državno-politično, narodnopripadnostno, kulturno in identitetno. *Verbalni hedonizem* v medsebojno povezanih zbirkah je logično poglobljajal pesniški potencial iz skrajnega vitalizma v "eklektični" pesimizem.

Najzanimivejša razvojna pot od zbirke *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač* (1971) do zbirke *Marija in živali* (1986) je načrtana skozi prizmo erotizacije in njene refleksije. V začetnih zbirkah je ta postopek povezovanja "nevtralnih" jezikovnih sredstev z erotičnimi še toliko neizpeljan, nedokončen, da ustvarja več erotiziranih kot erotičnih pesmi. Erotizacija skrbi zvečine za inovativne povezave, nenavadne preobrate in obrnjenost proti svetu dveh, vsebuje pa še zelo veliko neangažirane napadalnosti. Pomenske plasti vseh zbirk povezuje med seboj erotični besednjak, ki nas igrivo zavede (na prvi pogled so vse pesmi erotične – natančno branje to zanika). Preučevanje ubeseditvenih postopkov opozori na kombinatoriko pravega "razsipavanja" besed. Že v prvi samostojni zbirki prepoznamo temeljne semantične ravnine. Kljub razdiralnim mehanizmom, ki so vanje vgrajeni, jim sledimo še v naslednje zbirke. Mladostno neobremenjena

modernistična igra je ohranila provokativno barvo (z manj ironične distance kot Šalamunova), saj je v "kolaž" vključila tudi politično stvarnost – to se v knjigi *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač* materializira z banalnimi izrazi ali izpeljavami in neknjižnim toposom.

Dominacija in posebna sintaktična ali semantična izpostavljenost erotičnih izjav te zbirke vedno usmerja, uravnotežuje (sicer zelo razpršen) pripovedni tok Svetinovih pesmi. Nenavadno vzporejanje besednega gradiva se posveča zgoščenosti in polnjenju pomena z erotičnim nabojem v vlogi estetizacije. V obravnavani zbirki *Plovi na jagodi pupa magnolija* se pojavlja veliko več erotiziranih pesmi, erotične jih spodrinejo šele v zbirki *Joni* (1979). Ustvarjata jih najpogostejša postopka Svetinove erotizacije, ki sta navzoča v večini zbirk: *atributivna* in *aditivna erotizacija*. Oba imata velik dinamični potencial, vendar izhlapi, če se v polisemičnem besedilu ne ustvari jo zgoščevalna pomenska jedra z agresivno erotiko. Razprta pesniška govorica zbirke *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač* pogreša pravo notranjo estetsko napetost, saj jo aktualizirani jezik hipnih domislic prevečkrat zavede v ustvarjanje dadaističnih "skovank".

Temeljna jezikovna plast konkretne resničnosti se v drugi zbirki *Heliks in Tibija* (1973) umakne vzporejanju različnih referenčnih ravnin, ki oživljajo arhaične svetovne vzorce (najbolj antične in delno slovenske) tradicije na aluziven in le ponekod prepoznaven način. Nenavadnost besednih zvez namerno otežuje percepcijo, elegantna, lahkotna kretnja povezovanja pa vendarle zaznamuje zbirko za knjigo ugodja. Svetina se prepusti užitku pisave, posveča se jeziku, tako kot celotna skupina 441 (pozneje 442), ki ji je pripadal. Besede rojevajo nove pomene, tudi krvave: "*ko koraka krvava krona besed*" (str. 106); z odkrivanjem zakrivajo pomen, do konca pesniške zbirke ostaneta skrivnostna celo poudarjena člena *Heliks in Tibija*. Pisanje pomeni umetniku ustvarjanje novega sveta: "*V črkah črnila se svetlika zlati strop razvratnih dreves, nebes / mladih kostanjev, še vseh lepljivih. V pisavi gori luč sveta neba /.*"

Pesmi pričarajo podobo gladke ploskve vode kot prvobitnega naravnega elementa, površinsko razlitega po pesemskem okviru, in vodnih elementov, kot so snežne kepe, vodno sadje, ženske ribe, ribje risbe, kačji pastirji. Tiha, lesketajoča se idila je identificirana (in tako implicitno uglasena) z glasbo: klavirsko svetleča površina vode, bela uglaselčeva roka, gladina

glasbila. Vodna estetika se s homoerotično reminiscenco (ljubezen deklic, Mea Lesbia) pomika nazaj v mit, pri tem se prepleta z refleksijo pesniškega postopka, zaznamovano z mehkobo, zaljubljenostjo v poimenovanje, sentimentom. Že v pastoralnosti je implicitna energija naravne, izredno ekstenzivne in potentne spolnosti, ki ji je tako odvzet vsakršen pridih ekshibicionizma. Njeni udeleženci so odprti darovalci sebe in uživalci drugega, v neomejen erotični odnos vključujejo še druge ljudi, rastline, živali in stvari. Takšna boccaccievska naravna in preprosta erotika nima dražilnih afinitet, čeprav je ponekod zelo eksplikacijska in načrtno stopnjevana. Prav zaradi radožive odkritosti in celotne umetniške vrednosti na bralca ne deluje posesivno kot pornografija. Tako bi reagirala, šele ko bi se seksualno vznemirjenje¹ pojavilo hkrati z željo, da se na to občutje pljune, da se ga poniža. Zvito božanje razgretga mesa je namreč danes pglavitni spodbujevalec pornografije. Erotična pesem v *Heliksu in Tibiji* se pornografizaciji izogne tudi z nadziranjem identifikacijskega principa, ki ne omejuje receptivne svobode. Telo, nenehen iz/vir naslad, se z miselnimi, diskurzivnimi formulacijami in estetizacijo izogiba razvidnemu predstavljanju spolnosti v baročno grajene besedne zveze. Za njihovo sintagmatičnost velja tole skladenjsko pravilo: jedro estetizira ali prenavlja besedno zvezo, samostalniško določilo pa jo opredeljuje, saj imenuje telesnost. Način povezave je tako ustvaril obsežne genitivne metafore, v katerih nadrealistična kombinatorika družii preveč različnih podob med seboj, da bi lahko erotizacija izkoristila svojo intenzivno energijo. Erotičnih pesmi v tej zbirki še vedno ni veliko (več je erotiziranih), pojavljajo se vzporedno z večjo povednostjo, v kateri prevladuje čutna dimenzija. Od erotičnosti ohranijo (predvsem kratke pesmi z nerazvitim klimaksom) v celoti samo besednjak in aluzivnost, saj se jim včasih izmakne celo predmet hrepenenja. Neizkoriščena energija (nedosežene najvišje točke teksta) se kopiči v estetskost in poetičnost, to okrepi kakovost pesmi, konkretizacija, združena s simplifikacijo, pa jo znatno zmanjša.

V tej knjigi pokriva nekakovostna mesta *antropomorfizacija*, zanimiv erotizacijski postopek, ki spolno nedefinirane subjekte ali objekte postavlja

¹ David Herbert Lawrence, *Pornografija i bestidnost*, Goropadni Eros, Ogleidi o erotizmu, Prosveta, Beograd 1972, str. 39-59.

v erotizirano okolje. Sami so amorfni, njihova telesnost se napaja iz človeških lastnosti, podeljenih živi in neživi naravi. V takem personificiranem prostoru je deskripcija usmerjena pretežno vanj; človeški par je v njem neznatno navzoč. Tudi Heliks in Tibija, ta bukolična dvojica, izgubljata svojo identiteto in postajata emblem.

Intimo srečnega para pesnik še enkrat ponovi v najbolj erotični pesniški zbirki *Joni* (1976), prenovi pa z dekorativno novostjo: *eksotizacijo*. Prevladujoča pomembnost trajne združitve (ideala erotične literature) utemeljuje hedonizem na redukciji sveta, objektivnem erotičnem polasčanju oziroma na dvojici *Joni-Lingam*.¹ Pesmi so tako eksplicitne, da se prelivajoča metafora lahko zaustavi, v njej pa prepoznajo temeljne oblike heteroseksualnega para. Aluzivnost je v tej zbirki samo še baročna adicija, metafora je temu primerno simplificirana in prevedljiva: "*Zadišalo je tleče olje, / ki teče iz tebe.*" "*V ljubljenu sva rodila toplo lužo med telesi in / spenjen konj prihaja, da ne zgori v žeji.*" (*Joni*, str. 14, 21) Njuna ljubezen je uravnotežena, sproščujoča in svobodna. Harmonija se prenaša na jezikovno gradivo, ki si prizadeva družiti (ne nasprotovati) različne vizualne sestave samo zato, da bi se poglobila predstavnost. Besede poimenujejo srečo v številnih reprodukcijah osnovne ideje, misli, podobe se že same sporazumno odločajo za način percepcije: "*Za tvojo ritko v rožah večera gori / srečna beseda.*" Načelo ugodja preprečuje vstop vsakršni disonanci. V avtorefleksijah Svetina zapiše, da se je tako pojavila nova (srečna) razsežnost poezije, ki je izničila trpljenjsko in resignativno konstanto slovenske ljubezenske poezije. Pesnik je postal zapisovalec sreče, ki se v krogu poezija-erotika nenehno rojeva. Ta iluzionistična filozofija ljubezni se približuje Freudovi utopični ideji o nerepresivni družbi, ki bi temeljila na libidno potešenih, srečnih parih. Svoj zalet je pridobila v miselnosti bitniške generacije in seksualne revolucije, tako pa se je postavila nasproti celotnemu izročilu

¹ *Leksikon Cankarjeve založbe*. Ljubljana 1976, str. 397, 533: *Joni* pomeni v hinduizmu maternico, simbol plodnosti, navadno v paru z *Lingamom*; *Lingam* je spolni ud boga *Šive*, v Indiji čaščen kot simbol rodovitnosti.

evropske ljubezenske literature. Klasična ljubezenska zgodba¹ namreč živi od želje, a umira zaradi njene izpolnitve in se torej lahko opiše kot tehnika negovanja, spodbujanja želje z onemogočanjem zadovoljstva. Književnost vedno postavlja vprašanja, problematizira zadovoljstvo ali pa ga preobrača, tako da se le-to spreminja v trpljenje. Zato se je tudi vzpostavila definicija erotizma kot avtonomnega iskanja zadovoljstva. Odnos do iskanja se je gibal med uveljavitvijo stihijskega zadovoljstva in racionaliziranjem, ki se je stopnjevalo v sestavljenem sistemu represije proti njemu. Svetinovo pesništvo tega ambivalentnega razmerja do užitka ne pozna, saj z erotiko izraža ljubezen do biti. Njegova senzualnost je najpodobnejša rimski (načelo *carpe diem*), vendar pa v svojem genetskem prerezu razvija tudi zavest o minevanju (npr. Katulove pesmi, predvsem *Blagoslov ljubezni*), pri Svetini pa je globoko implicitna. V slovenski literarni tradiciji se najbolj približa vitalizmu Vitomila Zupana. Ta kritično izpisuje travmatološke učinke z nihilizmom, ki ne priznava erotike za radirko represivnega življenja (prav na tej točki se razlikuje od Svetinovih zgodnjih zbirk). Ceni jo kot edino optimistično načelo, ki omogoča vitalizmu, da se nenehno upira resignaciji. Pri obeh avtorjih je podobna forma (ne pa podstava) vitalizma, izražena kot zunanji znak, alegorija energije, na katero se veže cel niz pozitivnih človeških lastnosti. Svetina in Zupan torej menita, da je erotika najbolj naravna in neustrašna sila – katalizator moči, resnice, človeške odprtosti in toplote ter poseben privilegij. Zaradi takšnega pomena jo hoče Svetina tudi vidno slovesno okrasiti – obsije jo z močnimi svetlobnimi učinki. Zgoščena barvitost sveta se najbolj sistematično izgradi v naslednji zbirki *Botticelli* (1975), čeprav se že v tej svetloba obnaša tako vizionarsko, da zaduši druge nianse. Takšna vizualizacija ni več polnjenje prostora v čast telesu, ampak je klicanje estetskega v čast obredu – lepoti sami. Z navezavo na sakralno obrednost je povezana s skrivnostjo in daljavo. Pripomočki kultnosti (podoba kruha in vina, imperativi za zapovedovanje ...) so v ljubezenskem kontekstu sprejeli referenco vzajemnega dajanja, podarjanja. Prek Erosa je ustvarjalec tudi na "krščansko-nekromantski" način združil

¹ Ivan Čolović, *Erotizam i književnost*, Ogleđi o markizu de Sadu, Biblioteka Savremeni jugoslovenski pisci, Narodna knjiga, Beograd 1990, str. 88.

svoj jaz z večnim počelom. Pomanjkanje resignativnih, skeptičnih položajev približuje njegovo poezijo budistični filozofiji Nirvane, zato je Joni ena redkih slovenskih knjiž, ki je tako skrajno vitalistična in erotična. Njena programska opredelitev za senzualno tematiko je izpisala najbolj erotične pesmi, ki tudi številčno prevladujejo. Najhitreje prepoznavne so tiste, ki speljejo deskripcijo na žensko lirsko osebo (v pesmi nikoli ne spregovori). Moški ali pesnik se v njej pojavlja v prvoosebni izpovedi, ko sledi pravilom erotične naracije (klimaks, retardacija ...). Najprej se Svetina posveča okolju, ki je že erotizirano ali pa primerno za spolno približevanje zaradi prilagojene eksotičnosti. Pred monotonijo se hitro in učinkovito zavaruje s tehniko mehkega drsenja iz prostora v prostor. Prav krajevna amorfnost preprečuje ukalupljenost naracije, če se dalj časa zadržuje pri ženskem telesu ali telesni združitvi. V primerjalnem opisovanju dekleta (tudi metonimičnih, posameznih delov telesa) se Svetina približuje orientalski, zlasti arabski poeziji, ki hoče s komparacijo, metaforo in okrasnim pridevkom iz narave povečati/polepšati dekle in ljubezen. (Uporaba metonimije ali sinekdohe je klasičen način erotične literature, kako se izogniti telesu kot celoti in telesnemu užitku.) Po drugi strani pa je pojmovanje čutnosti značilno evropsko, saj se prevečkrat neutemeljeno vrača po pomoč k "barvni" erotiki (Afrika, Bližnji vzhod). Nebeli ljudje – predvsem črnci – so simbol nagonskega, neomejene spolnosti in rodnosti. Tem klišejem se pridružujejo še tisti, ki so vezani na večni antagonizem razumsko / čutno, z izpostavljanjem telesne komponente.

Njena pomembnost upade šele v Svetinovi najbolj estetski zbirki *Botticelli* (1975) s sublimacijo (prej namerno zapostavljena) v duhovnost. Celotna zbirka je refleksija pesniškega postopka, je klicanje besed. Popolna poetizacija sveta razpira pesniško govorico v prostor taktilnega izpopolnjevanja čustev. Umetnost je v takšnem svetu skrivnost, samo besede jo lahko razkrijejo, osvetli pa emblem školjke v dialogu z dvema najlepšima Botticellijevima slikama: *Rojstvo Venere* in *Pomlad*. Lepota je način eksistence te sinestetične poezije in vrhovno načelo – pesmi in besede se odprejo čutnemu sprejemanju sveta svetlobe. Resnična je še samo zavest, pesniška misel, ki zaradi moči ekstaze pozablja na materijo: "*Pojem in bledim in zgubljam sled oči in vonja / in sem glasba, zublji zraka, kraki zvezd, telo, prepolno sončne svetlobe v modri peči neba.*" (Botticelli, str. 54) Izpostavljeni miselno-domišljjski proces poviša torej besedo in je prav zaradi obrnjenosti

k poetičnemu bolj retoričen. Pojavi se več apostrof, eksklamacij, zbirka pa se konča z retoričnim vprašanjem: "*Od kod / prihajaš, velika Botticellijeva školjka?*" Odpiranje črne školjke in iskanje pomena je obredno in kultno, izraženo s ponavljajočimi verzi ali paralelizmom členov (vtis psalmskosti). V zbirko vnašajo reminiscenco svetega svetopisemski atributi: oljna vejica, kruh, vino (njuno darovanje), Judita, Herod. Nekatere apostrofe pa bolj kot na krščanski ceremonial spominjajo na iniciacijsko mistiko (takšna povezava se je pojavila že v prejšni zbirki), saj so podobne zaklinjajočim obrazcem. Posebno semantiko prinaša geminacija verza: "*Takrat ko me ni ...*" Pojavlja se v šestih pesmih, v dveh začenja in končuje pesem. Klicanje odsotnosti pesniškega subjekta ustvarja občutek, da smo vstopili v proces napolnjevanja odsotnosti (beline): "*Takrat, ko me ni, je Rim poln srečne vode, / umivajoče obraze belih palač, igrač, skritih / v plavih vrtovih.*" (Botticelli, str. 26)

Včasih se nam zdi, da se bo podoba iztrgala iz jezikovnosti in se osamosvojila, vendar ji kljub dominantnim motivom slikarstva in izredno zgrajeni barvni lestvici ni do tega. Večja dramatična in dinamična estetskost se ustvarja prav v nenehnem poseganju slikovnega v jezikovno, v poustvarjanje iluzije. Kakšna je hierarhija med njima, določa verz: "*Beseda je hiša, barva je dom.*" (str. 35) Iskanje znotraj besedne ovojnice besede tudi uglaši, tako da začnejo zveneti in peti. Slika je sicer prevladujoča, vendar jo zvočna plast (aliteracija, rima, sinestezija, onomatopoiija) in evokativni elementi (glasba, zvok, tišina, klavir, trobenta, simfonija) nenehno oživljajo in poskušajo narediti večdimenzionalno. Dosledno izpisovanje sinestezije odkrije daljno reminiscenco Absolutne knjige (Gesamtkunstwerka), ki se v Botticelliju veseli svoje vednosti, da sta od mallarméjevske želje ostala le še igra in užitek v dotiku z občutljivo sredico pomena. Z izbiro znanega renesančnega slikarja Svetina izziva svojo in leksikalno ustvarjalnost; takšno pustolovščino vzporejanja in prekrivanja plasti spomina imenuje moč. Besede so usmerjene proti svetlobi in glasbi, a se vedno vračajo nazaj k sebi. V takem kroženju ždita začetek in napoved *lingvizma*. Ta se pojavi v *Dissertationes* (1977).

Pesnik z vzklično intonacijo opozarja, da so sreča, zvestoba in ljubezen v tej zbirki (Botticelli) preveč visoko uvrščene idealne vrednosti, da bi jih lahko izpisovali. Najbolj jim ustreza sentiment, ki samo himnizira to

vitalistično poezijo. Kontrastiranje svetlih in temnih tonov ustreza dvojnosti idealnega in materialnega, ki se še ni izoblikovalo v nasprotje (to se zgodi šele v zbirki *Marija in živali*, 1986). Omenjeni pojmi (moč, zvestoba, ljubezen, sreča) in označevalci introvertiranosti (misel, srce, duša) preglasijo poimenovanje telesnega. Zvočna svetloba pa jih sploh dematerializira in povzdiguje proti (neizpeljani) višji točki. Idealiteta se vedno znova vrača nazaj k poimenovanju, k materializiranim zvokom pisavi, ki je označena s simbolom hiše, iz katere črpa tako kot svetloba iz nesvetlobe.

Vračanje v praznino izoblikuje pretanjeno barvno lestvico, edinstveno (predvsem s sistematičnostjo in z estetskostjo) v slovenski poeziji. *Senzualni esteticizem* se je šele v tej zbirki dobro izživel, saj ga slabo razvita, komaj opazna slovenska dekadence ni dovolj izkoristila (to nerazvitost poskuša zapolniti tudi Jure Potokar, problematizacijo dekadence spleena pa uspešno tematizira Brane Mozetič). Zato ni čudno, da je v zbirki *Botticelli* barvna estetika tako skrajno dodelana, da lahko razgiblje temeljno semantično plast besed; obstajajo pa tudi leksemi, ki z navzočnostjo zbudijo svoje globlje plasti, da začno "svetiti": minerali, oči, svilene ladjice, biserni ples, toplo škrlatno poletje. Slikarsko je svetloba najlažje vizualizirana z označevalci za belo, rumeno, rdečo in zlato, zato jih tudi Svetina največ uporablja. Glede pozornosti, ki jim jo posveča, je bela barva očitno izstopajoča in prevladujoča. Absorbirana (predvsem atributivno – kot že v *Heliksu in Tibiji*) je v dveh naravnih elementih: vodi in mleku, prapočelih življenja. Njena idealna asimptomatična moč je izkoriščena v pretiranem ustvarjanju praznega prostora in njegovem vnovičnem polnjenju. Bela prinaša tekstu nove konotacije, ustrezne razmišljanju Kandinskega¹ o polnosti ustvarjalnih možnosti in absolutne tišine. Barvno aluzivnost absolutna prislika tudi sijaj zlata, ki je že tradicionalno zaznamovan za popolno kovino. V vseh religioznih sistemih je človek božanske (predvsem ceremonialne) predmete pozlatil, da bi potrdil popolnost ter odsev nebeške svetlobe. Tudi v Svetinovih zelo estetiziranih površinah zlato odseva podobno željo, združeno z aristokratskim,

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1987, str. 40: "Belo deluje na našo dušo kot absolutna tišina. Ta tišina ni smrt, ampak je prepolna živih možnosti: to je neki nič, nič pred vsakim začetkom."

hladnim sijajem, ki ga razširjajo še druge kovine (srebro, baker). Pesnik je pri izbiri barv pazil predvsem na to, da je z njimi dematerializiral okolico tako, da je prislikal privid Idealitete. Od nesijočih barv je za to najraje uporabljal modro barvo. Z njo je precej utišal erotizacijo, predvsem ko jo je povezal z otroki. Odeti v modro ali belo so še nezreli, spolno nedoločeni, nedokončno materializirani. Pravo erotično intenziteto zmanjšujeta tudi zvočnost in tip *kozmične komparacije*,¹ kjer obsežni primerjalni člen razširja tu-bit v nadčutno, v vesolje. V njem eterična telesa združujejo svojo čutnost in uživajo v svobodi gibanja, bralcu predstavljeni kot monumentalna slika lebdečega telesa. Ženska je v tej nadprostorski poveljčana na način modela – umetnik se osredotoča predvsem na obraz in ta je tudi pri *Rojstvu Venere*² sredinski in najbolj sugestivni element. Pri tem zanemarija celoten ljubezenski akt, telesno komponento sublimira (le ponekod jo rahlo odkrije), to zaznamuje zbirko za erotizirano, ne več erotično.

To velja tudi za naslednjo zbirko *Dissertationes* (1977), ki je od lirskega objekta poželenja dosledno prešla k jeziku kot objektu hrepenenja. Njen lingvizem se hoče povrniti v skrivnostno nastajanje (prvih) besed in božansko podeljevanje pomena.

Iskanje inovacije v besedah je srečno, saj imajo v razkrivanju novih možnosti izpostavljene besede enake pogoje. Vsaka vsebuje tudi avtorefleksijo svoje leksikalnosti – prav zato med "visokimi" (Svetina nekaj besed izpostavi, jih poviša nad druge, da začno hipernimično upravljati semantično energijo teksta) besedami ni razlike v postopku obrednega klicanja, vabljenja, saj so vse besede samo skupni imenovalci velike besede, ki pa je ni, ker nikoli ne bi mogla zajeti čutne energije v en sam emblem. Takšno

¹ Kozmična komparacija je termin, ki se mi je zdel primeren za označitev vzporednosti pri poimenovanju telesa in vesolja. Prostor predstavljanja se je namreč tako megalomaniziral, da so se človeškemu telesu prevrednotile temeljne, tudi biološke funkcije. Četudi se dve telesi dotikata v prepoznavno erotičnem položaju, jima je z raztegljivostjo prostora in časa odvzeta vznemirljivost erotičnega pričakovanja. Večkrat izraženi primerjalni člen – kot – poistoveti tudi oddaljene, semantično nesorodne člene, to spet znižuje erotično intenziteto kozmični komparaciji in jo počasi približuje dekorativnemu (neprevedljivemu) simbolu.

² H. W. Janson, *Istorija umetnosti*, Prosveta, Beograd 1986, str. 344.

pripisovanje metafizične globine navadnim, celo banalnim besedam in stvarjem je postmodernistično in skriva, v ponavljanju obrazcev povzdigovanja, *sveto*. Močno intenzivna psalmska govorica v poudarjanju skrajnih (ambivalentnih) čustvenih položajev sledi krščanski tradiciji, le da opušča moralno-didaktično komponento. Realnost obstaja samo zato, da se prelije v kvazirealnost, takšno razmerje do besed lahko izpisuje le radoživi fetišizem stika z besedo.

Ljubezen je postala temeljno razpoloženje verzov, ki se reistično razdaja stvarjem (kot je značilno za lingvizem). Že v prejšnjih zbirkah je težila k nedimenzionalnosti, spoju univerzalnih sil, zdaj pa biva kot simbol vseh odnosov. Dogaja se zunaj intimnega sveta dveh ali pa raztegne njegove koordinate, tako da voajersko oko pesnika pokuka skozi razpoke. V večini pesmi pa je čutnost le jezikovno gradivo, katere intenzivnost povečuje sugestivnost, a tudi hermetičnost. Medbesedilnost aktivira predvsem strukturna načela, očitna pa je v učinku asemantičnih razdelkov. Na bralca vpliva z vizionarstvom, ki jo povzroča metafizična vsevednost, resnobno stopnjevana v zbirki *Marija in živali* (1986).

Melanholija te knjige ni posledica zorenja pesniškega nihilizma, ampak singularna resnica (nemožnost resnice v postmodernizmu!) kontrastiranja nagona in svetopisemskega spomina. Razbitemu Absolutu se je Svetina poskušal približati na nov, še bolj eklektičen način: z Marijo, eno najbolj mitsko obremenjenih imen, predstavnico "teološkega",¹ metafizičnega, transcendenčnega duhovnega načela. Pesmi so postale skeptične, implikacija krščanskega koda prinese v tekst trpljenjske, represivne poteze, ki jih prej dosledni hedonizem ni izražal.

Razpetost med dve skrajnosti sedaj bralca racionalno motivira (predvsem značilna bivanjska vprašanja), "uspavajoča" atributivnost prejšnjih zbirk je izginila. Pesnik se je ognil sakralni velikodušnosti (darovanje-sprejemanje), zato se je telo znašlo v represivnih (vendar nealarmantnih) situacijah in postalo ogledalo celotne ambivalentne poetike. Razklani lirski subjekt nima več pravega stika z drugim, možnost spolne igre postaja vprašljiva. Besede

¹ Boris Svetel, Ivo Svetina, *Marija in živali, Pesniški apokrif kot izhodišče postmodernističnega zatekanja k Idealiteti*, Slavistična revija 1988, št. 3, str. 293.

osamljenost, samota, gledanje v zrcalo vpeljujejo v zbirko avtoerotično razpoloženje, ki ne odseva več izjemne potence, marveč nemoč telesnega približevanja. Ta resignativni položaj začnejo zaznamovati negativna čustvena stanja: nelagodnost, nevzdržnost, osamljenost in obup; čeprav so zvečine nepoimenovana, so vendarle jasno začrtana. Citatno preigravanje z njimi in očitna "vsevedna distanca" do njih dela globlji smisel hoteno referenčnih verzov (primerno postmodernistični navadi) še skrivnostnejši.

"Tragično" nihanje pesemskega razpoloženja odpravlja radikalno radoživost, ki je zgodnje Svetinove zbirke tako drastično razlikovala od drugih avtorjev. Zbirka *Marija in živali* je zato najbrž res večdimenzionalna (to značilnost ji v celoti pripisuje literarna kritika), a se ne more upreti spominu poetike sreče, prej tolikokrat izpisane. Sentimentalno hrepenenje po njej (podobno Klečevemu) jo spremlja in bogati, vzporedno pa niža intenzivnost erotizacije.

VIRI IN LITERATURA

A

Roland Barthes, *Zadovoljstvo u tekstu* (Gradina: Biblioteka Misao, 1975).
 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Ed. du Seuil, 1977).

Roland Barthes, *Književnost, mitologija, semiologija* (Beograd: Nolit, 1979).

Roy P. Basler, *Sex, Symbolism and Psychology in Literature* (New Brunswick: Rutgers University press, 1948).

Maurice Charney, *Sexual fiction* (Methuen London and New York, 1981).

Jon Stratton, *The Virgin Tekst, Fiction, Sexuality & Ideology* (Great Britain: The Harvester Press, 1987).

Ana Radin, *Eventualne formalno-semantične distinkcije*, Trivialna književnost, zbornik tekstova, priredila S. Slapšak, Beograd 1987, str. 44-50.

Hans Robert Jauss, *Estetika recepcije*, zbirka Književnost i civilizacija, Nolit, Beograd 1978.

Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija*, Biblioteka Suvremena misao, Zagreb 1981.

- Ljubomir Prelić, *Pornografija, porok ili kriminal*, Zavod za izdavačku delatnost, Filip Višnjić, Beograd 1987.
- Richard Sieburth, *Poetry and Obscenity, Baudelaire and Swinburne*, AILC 10, New York.
- Viktor Žmegač, *Književnost i zbilja*, Biblioteka Suvremena misao, Zagreb 1982.
- Patrick A. Thomas, *The Spllit Double Vision: The Erotic Tradition of Medieval Literature*, Neohelicon 15/1988, št. 1.
- Edward Lucie-Smith, *Erotizam u umetnosti Zapada*, Svet umetnosti, Beograd 1973.
- Denis de Rougemont, *Ljubav i zapad*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1974.
- Denis de Rougemont, *Miti o ljubavi*, Književne novine, Beograd 1985.
- Lu Andreas-Salome, *Šta je eros*, Prosveta, Beograd 1986.
- Vjeran Katunarić, *Ženski eros i civilizacija smrti*, Biblioteka Naprijed, Zagreb 1984.
- George Bataille, *Književnost i zlo*, Beogradski izdavačkografički zavod 1977.

B

- Peter Lovšin, *Eseji o pornografiji*, Tribuna 1986/87, št. 9, 10, 11.
- Peter Kolšek, *Kranjc Slovenca vabi, naj se mu fuk ne gabi*, Delo 1990, št. 50.
- Denis Poniž, *Od besed do emblemov, Molk in pisava*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1986.
- Denis Poniž, Ivo Svetina, *Joni*, Naši razgledi 1977, št. 12, str. 318.
- Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde, Prizivanje baroknog* – iz knjige Ivo Svetina, Botticelli, Rijeka 1980.
- Bojan Žmauc, *Re-humanizacija, samoprepoznavanje*, Ivo Svetina, Marija in živali, Dnevnik 1986, št. 281, str. 14.