

Janez Strehovec

Telo pesmi

Strniševa poezija med subtilno derealizacijo in kompleksnim utelešenjem

Trirazsežnostna pesem, pesem telo, pesem kot kocka, valj ali krogla, "pasti v pesem", potopitev v okolje pesmi, branje notranjih stranic pesmi – kocke in volumetrično branje je le nekaj konceptov, značilnih za sodobno digitalno oziroma novomedijsko poezijo, ki raziskuje usodo črke in besede v okviru novih medijev in pri tem izrablja vrsto sodobnih programskih orodij za oblikovanje nečesa, čemur bi lahko rekli pesem - telo (Strehovec, 2007). Vendar pa ideja pesmi - telesa nikakor ni iznajdba novih, digitalnih medijev, ampak je bila ta ideja blizu tudi (neo)avantgardnim iskanjem na področju konkretne in vizualne poezije; pojavlja se tudi kot metafora v moderni liriki (recimo pri Paulu Celanu¹), vsekakor pa jo v prav posebni varianti srečamo tudi v poetiki Gregorja Strniša.

Tu mislimo predvsem na njegovo razpravo *Relativnostna pesnitev*, na katero so vplivala tako dognanja novoveške in sodobne filozofije (predvsem Kanta, Heideggerja in tudi fenomenologije, ko gre za koncepte pesniškega oddaljevanja od resničnosti) in sodobne fizike (predvsem Einsteinove splošne relativnostne teorije) kot tudi moderne literature (razpon romanov, ki jih avtor omenja, sega od *Gnusa*, *Golih in mrtvih* in *Čarobne gore* do *Stepnega volka* in *Lorda Jima*), popularne kulture (Strniša omenja v njegovem času sodobne pojave džeza, tvista in rokenrola) in moderne poezije (velik poudarek je namenjen analizi Murnove *Pesmi o ajdi*). Že na začetku tega eseja se srečamo z opisom:

"Tako kot snovna telesa naj bi tudi leposlovne stvari imele svojo posebno telesnost, umetniško prostornino torej in njeno površino, iz več različnih stranic. Bralec dojema hkrati več strani istega dela, in govoriti sliši o več plasteh znotraj dela, kot eni vrh druge. V taki vsebinski in

¹ "Ena beseda – ti veš / eno truplo. / Daj, da ga operemo, / daj, da ga počesemo, / daj, da mu oko / naravnamo k nebu." P. Celan: *Lirika*, Ljubljana, 1985, str. 21.

oblikovni mnogostranosti pa je telesnost besedne umetnine.” (Strniša, 1989: 177). V nadaljevanju povezuje tisto lastnost umetnin, ki izraža zunanjim predmetom podobno samostojnost, z njihovo genezo, kajti tudi umetnine nastajajo podobno kot vsi drugi predmeti danega sveta. Tudi umetnina dobi predmetno stabilnost šele na podlagi kompleksne izdelave ali kar gradnje, ki temelji na treh realnih prostorskih oseh in eni imaginarni. Čeprav gre za duhovne razsežnosti (čustvo, razum, čutna predstavnost in domišljija), so te razsežnosti uresničene šele v prostorski in časovni zavesti kot nekakšnem kantovskem aprioriju.

To besedilo smo začeli z omembo prizadevanj pesnikov digitalnega medija, da bi oblikovali pesmi kot trirazsežnostna, pogosto tudi animirana telesa, ki nimajo popisanih samo zunanjih stranic, ampak se z razprostrtim besedilom srečamo tudi v njihovi notranjosti; vendar naj že takoj omenimo, da Strnišu ne gre za tovrstna prizadevanja, za, recimo, kar naivno izdelavo pesmi v obliki geometričnega telesa, zato tudi ni sprejel izziva podobnih tendenc v takratni konkretni in vizualni poeziji, ki je sicer na Slovenskem pustila opazne sledi – nasprotno, srečujemo se s kompleksnejšo telesnostjo, ki nastane tudi in predvsem ob pomoči duhovnih podlag in kvalitet, vendar pa napotilo k digitalni poeziji ter tudi k vizualni in konkretni poeziji tukaj kljub vsemu nikakor ni povsem neumestno. Strniša piše o treh realnih prostorskih oseh in poudarja pomen prostorske zavesti, to pa kaže na to, da je tako v svoji praksi (torej pesnjenju) kot v poetiki (tu omenjeno besedilo *Relativnostna pesnitev*) namenjal veliko pozornost tudi sami materialnosti, celo (geometrijsko načrtani) fizikalnosti pesmi, dejansko pesmi - telesu. Avtor piše o “snovnih prvinah v leposlovnem delu”, postavljenih v takšne in drugačne medsebojne odnose; prav tako kot vse druge sestavine žive in nežive narave so vključene v vesolje oziroma vesolja, imajo delež pri tistem, kar poimenuje kot “svetovanja”, in so vključene v planetne koordinatne sisteme. Telesnost pesmi je torej učinek kompleksne gradnje, se pravi večplastne kompozicije, ki pa zahteva kar se da eksaktno aktivnost, torej pesnjenje, v katerem ni nič prepuščeno naključju, ampak je vsaka beseda v pesmi - telesu na točno določenem mestu; z velikim smislom za lingvistične raziskave, izpričane ob njegovi obravnavi Murnove *Pesmi o ajdi*, je Strniša vztrajal pri strogih merilih, predvsem filtriranju, selekciji in zgoščevanju, ki omogočajo izbiro stabilnih konstitutivnih elementov pesmi. Pesem - telo je, smemo figurativno zapisati, umito telo s počesanimi lasmi, in sicer ne negibno, temveč zelo živo telo s povečano maso in močnim energetskim in težnostnim poljem.

Leposlovne implikacije splošne relativnostne teorije, pesniški $E = mc^2$

Po avtorjevih besedah, namenjenih avtorefleksivni opredelitvi narave *Relativnostne pesnitve*, "vzporeja tole razmišljanje besedno umetnino s telesom fizikalnega sveta" (isto delo, str. 180) in vlečenje teh vzporednic doživi vrhunec prav v trenutku, ko Strniša, brez dvoma pod vplivom Einsteinove splošne relativnostne teorije, spregovori tudi o implikacijah te teorije na področju življenja pesmi - teles. Za Strnišo, ki samoumevno umešča pesmi v okolje planetarnih interakcij, je pravzaprav samoumevno, da lahko podobno relativnostno modifikacijo, kot je tista, ki zadeva na podlagi hitrostnega učinkovanja v fizikalnem vesolju prostor, maso in čas, ugotavljamo tudi v duhovnem in materialnem pesniškem univerzumu, v katerem prihaja do "kontrakcije prostora [...] in časa [...], ki se tako rekoč zožita v prikazanem predmetu, ko se v vseh njegovih prvinah in med njimi enako skrajšajo prostorski in časovni intervali, hkrati pa pri vseh enako zrastejo njihove snovne vsebine oziroma njihovi pomeni in s tem, vsebina (masa) vsega sveta besedne umetnine" (isto delo, str. 180, 181). To stališče spodbuja vrsto premislekov, pa tudi vprašanj in hipotez, ki nas usmerjajo k področju, ki ga lahko poimenujemo na različne načine, kajti zadeva "umetnostno relativnostno teorijo", potem relativiziranje umetniške stabilnosti (tudi kanonov) in postavljanje pod vprašaj tudi tiste stabilnosti, ki zadeva umetniško percipiranje.

Tu bi lahko razmišljali tudi v smeri, da se nam v trenutku, ko ugotavljamo relativnost umetniškega dela, odpre pot k mišljenju, ki se ukvarja s posttestetsko in postobjektno naravo umetnosti, ki je postala celo značilnost poglavitnega toka sodobne umetnosti. Vendar pa moramo takšne spekulacije hitro omejiti, saj segajo prek Strniševih pogledov; njegov problem ni bil relativiziran "Kunstwerk", ampak relativizirane prostorske, časovne in snovne lastnosti "Kunstwerka"; pomislekov mu ni zbuja "Werk", torej narava dela, ampak njegova fizikalna, snovna, vsebinska, prostorska in časovna podlaga. Tisto, kar je tu lahko predmet premisleka, so, recimo kar dobesedno, fizikalne in materialne posledice relativnostne teorije na področju umetniškega, konkretno leposlovnega dela. Strniša ugotavlja krajšanje prostorskih in časovnih intervalov, se pravi krčenje razdalj in časovne dolžine, ki brez dvoma pomeni neko zgoščevanje, ki smo mu danes priča pri vrsti recimo kar trendovskih dejavnosti v sodobni množični kulturi; vrsta atrakcij v tematskih parkih je aranžiranih prav za svojevrstno časovno in prostorsko zgoščenost, ki omogoča ekstremno atraktivna doživetja, recimo pri vlakcih smrti, skokih z elastiko ipd.

Kontrakcija prostora in časa torej lahko implicira neki *več*, ki izhaja iz takšnega časovnega in prostorskega *manj*, namreč iz *več* na ravni snovi oz. vsebine; to je tukaj gotovo bistveno. "Tako je na začetku omenjena posebna telesnost besedne umetnine, kot jo vidijo v njeni vsebinski in oblikovni mnogostranosti, je torej njena vsebinska masa, izražena s samostojnim načinom, v premem sorazmerju s čustvom" (isto delo, str. 190). Tu se zato odpirajo vprašanja, ali ni takšna relativizacija leposlovne umetnine prevratna tudi glede zvrsti in njenih posebnosti, ki se začenjajo prilagajati duhu časa v tem smislu, da so sedanji posamezniki dejansko vedno bolj naklonjeni predvsem tistim stvarim in razdaljam med njimi, ki so vedno manjše, in časom, ki so vedno krajši (tendenco k imetju vsega, gledano doživljajsko, v hipnem in tehniškem realnem času, s katerim se srečujemo pri vsakdanjem delu pred računalniškimi zasloni). Pri tem pa je bistveno, da naraščajo vsebinski aranžmaji, to pomeni, da gre za tendenco po kar se da veliki količini informacij, dostopnih na omejenem prostoru in v zelo kratkem časovnem intervalu. Pojav naraščanja mase je brez dvoma tisti impulz Einsteinove splošne relativnostne teorije, ki se zdi avtorju najbolj izzivalen, tudi ko gre za leposlovno relativnostno teorijo.

Strniša v *Relativnostni pesnitvi* ni obširneje nadaljeval svojega razmišljanja v smeri pomembnosti relativiziranja leposlovne umetnine za revolucioniranje literarnih zvrsti (recimo tendenca h kratki in zgoščeni zgodbi namesto razvlečenega romana), vendar pa se v tem besedilu srečamo z zanimivim stališčem, za katero je bistveno, da med vsemi leposlovnimi oblikami presenetljivo favorizira pravljico, ki je za Strnišo hkrati najobjektivnejše in tudi najbolj domišljijsko pripovedovanje, uresničeno v, z njegovimi besedami, stvarnem jeziku. Pravljica (praviloma je kratka, ekonomično konstruirana) spregovori o počlovečenih živih rečeh in omogoča svojevrstno preseganje časa, in sicer tako nazaj (v animistično obdobje) kot naprej, se pravi v novo dobo.

Bralec, ujet v težnostnem polju pesmi

Ob relativiziranju leposlovne umetnine Strniša opozori tudi na problem bralca, ki zapade posebni relativnosti prav zato, ker se zatopljen v branje ves čas giblje skupaj z leposlovnim delom, je v njegovem koordinatnem sistemu oziroma težnostnem polju. Tudi ta misel je relevantna in kaže na Strniševo poznavanje sodobnih fizikalnih in naravoslovnih teorij na splošno, kajti takšen bralec ni nič drugega kot notranji opazovalec sistema, ki

je, preprosto rečeno, udeležen v njegovem življenju. Ob notranjem opazovalcu (v njegovi terminologiji "naivnem bralcu") pa omenja tudi bralca v vlogi opazovalca, ki delo motri iz drugega sistema, iz realnega sveta; in videti je, da takšna pozicija nenaivnega bralca in neudeleženega opazovalca Strnišu, ko gre za poezijo in filozofijo te poezije, nikakor ni tuja, kajti pogosto se odmika iz stališča udeleženca poteka stvari k točki, ki mu omogoča širše razglede nad celoto. Bralec, živo vpet v življenje pesmi, je bralec v gibanju in ima brez dvoma pomembno mesto v branju kot procesu, dejansko, s Strniševimi besedami, transcendiranju. Bistveno sodi k življenju pesmi, in to Strniševo stališče je gotovo blizu sodobni recepcijski estetiki in teoriji bralnega dejanja, ki izhajata iz poudarjene vloge bralca kot tistega, ki s svojimi domišljjski akti konkretizira in polni praznine in mesta nedoločenosti (recimo v Iserjevi in Ingardnovi s fenomenologijo navdahnjeni literarni teoriji).

Relativnost predpostavlja udeležnost in gibanje, in sicer takšno gibanje, ki je kar se da opazno, torej hitro, in ima v sebi tudi prav posebno življenje, ki je opredeljeno z ritmi. Kontrakcija prostora in časa ter z njima povezano zgoščevanje in intenzivnost usmerjata k hitrosti in ritmičnim kvalitetam te hitrosti. Strniša ne le glede na dognanja sodobnega naravoslovja, ampak tudi glede na sodobno filozofsko misel pravilno ugotavlja, "da čistega, neodvisnega in nespremenljivega časa in prostora, brez teles in njihovega gibanja v njiju, ni" (isto delo, str. 178), zato je pomemben tudi tisti del njegovega eseja, v katerem se usmerja k sicer kratki, toda zelo umestni tematizaciji dveh soodnosnikov relativnostnega sveta, in sicer k telesu in ritmom, ki jim je to telo izpostavljeno.

Tu presenetljivo poseže v sodobno popularno kulturo, ki z ekstatičnim predajanjem mladine ritmom popularne glasbe odpira pot k novi senzitivnosti, senzibilnosti in tudi dobi, ki je opredeljena s temi kvalitetami. Kot uspešen pisec besedil slovenskih popevk je bil Strniša gotovo seznanjen s sodobno popularno kulturo, pri tem pa je pogled usmerjal tudi na plesišče, na katerem je sledil novim tendencam, recimo pri rokenrolu, tvistu in shakeu, pri katerih se "plesalca že spuščata in se vsak od njiju zase zagnano prepušča samo še ritmu" (isto delo, str. 185). V poudarjeno ritmični glasbi, ki je podlaga za takšen ples, pride do ekstatičnega preseganja vsakokratnega jaza, do težnje, da se izgubiš in identificiraš z neskončnim, in to v zgoščenih trenutkih, "ki se utegnejo, ko napočijo, zazdeti, kot da jim ne bo nikdar konca" (isto delo, ista stran). To so trenutki, ki jim, če sledimo Strniševemu navdušenju nad splošno relativnostno teorijo, raste masa, in sicer kot posledica kontrakcije linearnega, odtekajočega časa. Kako opredeliti, jasno, da gre tu za figurativno

izražanje, povečano maso trenutka? Recimo v smislu, da je to trenutek, ki je "dolga", sestavljen iz množice zdajev, razprostrti v različne smeri, to pa povzroča subjektivni občutek, da gre za trenutek, ki traja celo večnost. Vsekakor je pri tem pomembno, da je v sodobni popularni kulturi odkrival najavljanje nove dobe, katere poglobitveno gonilo pa je, tukaj očitno sledeč Heideggerjevi filozofski misli, razumeval kot sodobno tehniko in njene podlage v naravoslovju, še posebno v teoretski fiziki.

Ritmi novih glasbenih oblik in ekstatični plesi poudarjene telesne ritmičnosti niso nekaj naključnega, ampak učinek zgoščevanja, večanja mase in plimovanja s kar se da visokimi amplitudami; to je posledica, figurativno rečeno, večanja mase trenutka in zato zastoja v času, kajti videti je, da postaja linearnost vedno bolj blokirana; čas ne odteka, ampak narašča na mestu, v katerem se zlivajo sedanjost, preteklost in prihodnost. Smo pred nevarnostjo, da bo čas recimo kar *poplaval*. Imperativ, ki se plesalcu razkrije v tej situaciji, je samo eden: izstopiti. Toda kam? Ne more prestopiti naprej, zato intenzivno krili na mestu, se spušča (pri tvistu in shakeu) ali pa skuša pobegniti gor, in sicer pri nekaterih figurah in gibih, ki jih spodbuja tehno oziroma plesna glasba (ki pa je Strniša, razumljivo, ni poznal).

Ekskurz k primerom iz množične kulture (tako v glasbi kot pri družabnem plesu) nam kaže, da je *Relativnostna pesnitev* zelo kompleksno besedilo, ki ima izjemno vlogo na področju poetoloških besedil slovenskih in ne le slovenskih klasikov. Srečujemo se s pesnikovimi premisleki o poeziji, ki pa nikakor niso zamejeni samo z vprašanji zvrsti in za njegov čas relevantnimi filozofskimi pogledi, ampak se refleksija o leposlovnem, konkretno pesniškem delu umešča tudi v kontekst sodobnih naravoslovnih pogledov (resda razumljenih v popularni, humanistično izobraženemu posamezniku dostopni obliki) in sodobne množične kulture. Če bi današnji pesnik želel slediti tej Strniševi strategiji, bi se moral iz svojega eseja o poeziji usmeriti tudi k vprašanju sodobne filozofije, sodobnega naravoslovja in sodobne množične kulture, to pa bi konkretno pomenilo, da bi nekaj pozornosti moral nameniti tudi stvarim, kot so molekularna biologija (genetika), tehnoglasba in klubska kultura ter splet 2.0 (z blogi, wikipedijami, YouTubom, Flicrom, Second Lifom itn.).

Strniša je v svoji poeziji in poetiki brez težav prehajal med področji znanstvenih dognanj in umetniškimi svetovi, vlekel je drzne vzporednice in prav obravnavani esej *Relativnostna pesnitev* je poskus dokazati, da je življenje leposlovnih del kompatibilno s tedenci sveta, ki jih opisuje sodobno naravoslovje. Med recimo kar svetom znanosti in umetnostnim, konkretno leposlovnim področjem so mogoče korespondence, kajti oba

soodnosnika sta enakovredna, oba raziskujeta in razlagata kozmos; počneta tako rekoč isto, le sredstva, se pravi jezik, njunih pristopov se razlikujejo. Ni le naravoslovje izziv za sodobno konceptualizacijo umetnosti, ampak tudi umetnost lahko marsikaj pojasni, osvetli; tudi leposlovnih koncepti so produktivni, ko gre za razumevanje sodobnega sveta.

“Pri vzporejanju besedne umetnine s fizikalnim telesom naj bo dovoljeno tudi obrnjeno, izhajati iz pojmov besedne umetnosti [...] lahko bi se reklo, da je masa fizikalnega telesa njegova *fizikalna vsebina*, vsebina besedne umetnine pa njena *pesniška masa*” (isto delo, str. 189, 190). Menimo, da je to stališče, pravzaprav obrat, ključno za Strniševu razumevanje novih duhovnih konstelacij, in sicer v tem smislu, da začneš tudi pojme besedne umetnosti uporabljati za pojasnjevanje širših, torej ne le leposlovnih ali umetniških podlag resničnosti; to pomeni, da lahko tudi besedna umetnost opravlja spoznavno in raziskovalno funkcijo. Tudi ona je proizvajalka novega znanja in tisto, kar izreka, ima pomen in smisel tudi za druga področja. Smo, recimo, kar pri nečem, kar lahko poimenujemo pesniška znanost v smislu povsem relevantnega in dopolnjujočega vedenja. Vsekakor pa ima ta obrat tudi vrsto estetskih in epistemoloških konsekvenc, med katerimi je osrednja predvsem tista, ki izhaja iz postestetske narave takšne poezije in takšnega leposlovja; vzbujanje učinkov lepega nikakor ni več nujna prvotna naloga besedne umetnosti, temveč je ta predvsem spoznavanje in razlaganje resničnosti v mediju in potenci umetnosti in poezije.

In kaj je posebnost pesniške mase, tu nas, jasno, zanima predvsem leposlovje, konkretno poezija? Zanj je bistveno, da se večja in bogati s količino in kakovostjo emocionalne energije, ki ima na področju poezije podobno vlogo kot kinetična energija na področju naravnih pojavov. Pesniška masa je dejansko spremenljiva količina, ki jo poganja emocionalna energija; Strniša je to izrazil s sklepnim in temeljnim stališčem o tem, kaj je posebnost pesniške telesnosti. “Tako je na začetku omenjena posebna telesnost besedne umetnine, kot jo vidijo v njeni vsebinski in oblikovni mnogostranosti, je torej vsebinska masa dela, izražena z njegovim samostojnim načinom, v premem sorazmerju s čustvom” (isto delo, str. 190). Poudarek je na čustvu in njegovi energiji, kot ugotavlja tudi pri Murnovi *Pesmi o ajdi*, ki ji namenja veliko pozornost tudi v smislu svojevrstne avtopoetičnosti, samonanašanja in samopreseganja; to vodi k naraščanju mase vseh členov, udeleženi v življenju umetnine. Avtor opozori na to s stališčem, da je “njena ajda bolj ajda kot v realnem svetu” (isto delo, str. 198) in da njena vsebinska masa stalno dobiva večjo težo.

Ajda, ki skriva vase čebelo, ima podobno vlogo kot zemlja v Heideggerjevem esaju *O izvoru umetniškega dela*², to pomeni, da vse obdaja, v določenem smislu nosi. Strniša namreč kontrastira "svet ajde in njenega nezavednega organskega življenja in svet človeka in njegovega zavestnega truda" (isto delo, str. 200).

Poezija kot raziskovanje, komplementarno znanstvenemu

Vsekakor pa je tu pomemben tudi tisti poudarek, ki pesniško ajdo postavlja nad ajdo v naravi, konkretno, na polju, kajti ajda v pesmi je bolj to, kar je v realnem življenju, to pa pomeni, da je poezija medij, ki omogoča čutno, v figurativnem jeziku izraženo predstavitev bistva stvari. Še temeljiteje kot pri ajdi je, ko gre za razumevanje pesnjenja kot pravega ontološkega uprizarjanja povečanih bistev, ta pojav opisan ob primeru goloba, ki "v pesmi ni ptica sploh, še manj žival kot žival [...] ampak bolj golob od goloba v zraku ali v ornitološki razpravi. V golobu v pesmi je bistvo goloba povečano" (isto delo, str. 197). Kak Strnišev oboževalec to stališče samo s patosom prebere, češ kako globokoumno je Strniša spet nekaj zapisal, in odfrfota dalje, vendar se je ob tej misli vsekakor treba zaustaviti. Srečujemo se s tezo o povečanem estetskem bistvu goloba, ekvivalentnem njegovi povečani vsebinski masi, ki pa ni rezultat statičnega in ločenega uvida goloba (in, v drugem primeru, ajde), ampak izhaja iz prav posebne zveze (in zvez), se pravi na podlagi odnosov, ki se vzpostavljajo med golobom in ajdo. Pomembno je torej tisto vmes, sam medij pesniškega posredovanja, svojevrstno spravljane v odnose, ki privede do povečane, se pravi večje mase, kot je tista, ki je lastna le izoliranim členoma. Videti je, da omogoča pesnjenje inscenacijo laboratorija, v katerem se kot v kakem pospeševalniku na podlagi umetnih povezav, torej pesnjenja kot sinteze, povečujejo vsebinska bistva stvari, to pomeni, da prihaja do pravcete ontološke funkcije pesnjenja kot transcendiranja in kombiniranja, povezovanja. Ni dovolj, da ima pesnik na razpolago ajdo, goloba, polje, nebo, zvezde in čarovnico, ampak mora te sestavine vključiti v prav posebne vsebinske odnose, ki jim bodo podelili življenje. In takšno življenje je tisti pospeševalniški dispozitiv, v katerem narašča pesniška masa, to pomeni, da bo pesniška ajda lahko presegla ajdo v naravnem okolju; in to v trenutku, ko se bo pospeševala

² Upravičeno lahko domnevamo, da je Strniša bral prve prevode Heideggerjevih besedil v slovenščino, še posebno v reviji *Perspektive*. Poleg eseja o *Izvoru umetniškega dela* je nanj vplivala tudi *Doba slike sveta*, ki je bila v izvirniku prvič objavljena 1938. leta.

ob pomoči svojih bistvenih vsebinskih soodnosnikov, recimo z golobom in čarovnico (postavljenima v ritmiziran laboratorij pesmi).

Motor pesmi poganjajo čustva, dejansko čustvena energija, vendar pa avtor namenja velik poudarek tudi razumu; to pomenljivo opiše z besedami "razum ni bergla čustva, ampak raketa, z ohišjem iz domišljajskih predstav, ki jo poganja čustvena energija, da odnese pesnitev iz območja Zemlje v prostor in čas zunaj Zemljinega težnostnega polja" (isto delo, str. 209). Iti ven, se izstreliti, relativizirati vse in vse tudi presegati – to je temeljna naloga pesnjenja kot umetnosti in svoje nadaljnje razmišljanje o bistvu poezije v okviru *Relativnostne pesnitve* je zato naslovil *Ironična pesnitev*. V njem je velik poudarek namenil preseganju prostora in časa v pesmi, se pravi transcendiranju, ki nikakor ni le lastnost pesmi same, ampak tudi bralca. Pesnitev si prizadeva za razdaljo do vse časnosti in s tem za tisto, kar Strniša poimenuje nadčasovnost *na sebi*; toda ta lastnost je dialektični soodnosnik posameznikove smrtnosti, "groba tega sveta", kajti pesnitve lahko nastajajo le, ker je človek kot njihov tvorec smrten, omejen. Avtor *Relativnostne pesnitve*, zvest svojemu holističnemu pogledu, povsem razumljivo reflektira svet v obliki, ki zajema vse končne in neskončne oblike, nebo in Zemljo; "vse reči so enako pomembne" (str. 239), je njegovo ključno stališče, ki se še posebno izrazi v njegovi poeziji, ki bolj kot k lirskemu subjektu usmerja k množicam recimo kar lirskih objektov³.

Ironija je tam, kjer je odmik, oddaljevanje od realnosti, postavljanje realnosti med oklepaje, ki je mogoče v trenutku, ko doseže avtor ironični temelj, kot, po Strniševih besedah, Arhimedovo točko vse besedne umetnosti (isto delo, str. 236). Šele tam najde točko, ki mu omogoča pogled na resničnost, kot da bi bila laboratorijska pokrajina, ki se lahko poljubno manipulira v vseh smereh, se pravi, vrti naprej in nazaj, poveča ali pomanjša, postavi na glavo, vključi v drugačen potek stvari itn. Pesem (v Strniševi terminologiji pesnitev) ni ne *res extensa* ne *res cogitans*, njen ontološki način bivanja ni identičen bivanju knjige, v kateri je natisnjena. Srečujemo se s področjem, ki bi ga fenomenološki estetiki poimenovali irealno, recimo kar kraljestvo irealnih kot-da-bitnosti, vendar pa za avtorja teh pogledov popolne irealnosti ni, ampak omogoča Arhimedova točka

³ V eseju *Strniša in Memon*, objavljenem v moji knjigi *Besedila z napakami*, 1988, sem že pred dvema desetletjema zapisal, da se pri Strniševem opusu srečujemo s poezijo, ki bistveno odstopa od poglobitnega toka moderne poezije, v kateri se vse vrti okrog lirskega subjekta. Ta je pri njem v ozadju, kajti ospredje je opredeljeno z lirskim veseljem, z rečmi različnih izvorov in bivanjskih načinov, ki so organizirane skozi dispozitiv pesnjenja.

besedne umetnosti pogled v “nadčloveški čas in prostor vesolja”, to pomeni, da Strniša pozna ime za tisto, kar uhaja prizemljeni profanosti.

Čas je, da zato od Strniše kot avtorja zanimivega razmišljanja o poeziji in svetu poezije sežemo k njegovi poeziji, se pravi k pesmim, ki so v določenem pogledu telesa, to pomeni, da je zanje bistvena določena kompaktnost, stabilnost, temelječa na kompleksni sestavi, pri kateri sodelujejo različni elementi in omogočajo uprstorjeno in materializirano besedilno strukturo v času. Pesem - telo pri Strniši niti slučajno ni samo stvar navdiha, emocij, poudarjenega patosa in sanj, ampak je resno delo, ki vključuje številne povsem racionalne sestavine in postopke, ki temeljijo na logično-algoritmičnem pristopu, filtriranju, odbiranju, analiziranju, primerjanju in celo računanju; nič ni prepuščeno naključju, spontanemu avtomatizmu in intuiciji. Navdihnjen s Kantovo *Prolegomeno in Kritiko čistega uma* je nekaj svojih pesmi poimenoval kar s filozofskimi izrazi (analisis, organon, prolegomena, dialektike). Pesnik v svojih domišljjskih projekcijah sicer derealizira, oblikuje svet v modusu kot-da, vendar pa vedno tudi veliko realizira, kajti – smo pri paradigmi pesmi kot telesa – oblikovati mora telo pesmi, se pravi, nekaj realizirati v smislu utelešenja.

Natančnejše branje tistih strani *Relativnostne pesnitve*, ki so namenjene analizi Murnove *Pesmi o ajdi*, je kar se da ilustrativno, kajti povabljeni smo k pravcatemu znanstvenemu razčlenjevanju pesnjenja kot izrazito miselnega in analitičnega početja, v katerem ne sme biti nič prepuščeno naključju; vsaka beseda v verzu mora biti na točno določenem mestu, se pravi, prav tam, in niti slučajno ne drugod; težišče pesmi se nenaključno usmerja h koncu; “prva vsebinska enota obsega štiri, druga samo še dve, tretja samo eno kitico”, je zapisal Strniša (isto delo, str. 201) in s tem poudaril samosvojo kompozicijo te vsekakor kompleksne pesmi. Avtor je pri tem ugotovil tudi vzporedno dogajanje na ravni ritmičnega komponiranja, ki mora slediti morfologiji pomenskih žarišč (ajda in čarovnica), in je hkrati kot pravcati pesniški Einstein analitik zapisal: “Ko se prostor in čas pesmi zožita na njeno novo žarišče: čarovnico, se šele hkrati do kraja zožita tudi na prvo žarišče: ajdo, ki šele zdaj dobi svojo do kraja povečano pomensko maso, tako gosto, kot bi se vanjo zgostilo vse živo življenje sveta” (isto delo, str. 201). Poudarek je na zgoščevanju, oženju časa in prostora, katerega rezultat je vsebinski nekaj več, na pomenski in ritmični nasičenosti pesmi. To, kar je pri Strnišu povezano z njegovim razumevanjem relativnostne teorije in z apliciranjem te na področje leposlovja in umetnosti na splošno, je v resnici bistveno za vso (dobro) poezijo; pri njej gre dejansko za zgoščevanje in koncentracijo, za poseg v

prozo (razvlečenega) življenjskega toka. Roman ima na razpolago veliko časov, metaforično bi lahko celo zapisali, da vse čase (in tudi prostore) tega sveta, medtem ko ima pesem kot umetnost stisnjenega, torej racionalno, s strukturo stihov in kitic organiziranega prostora, na razpolago samo omejen, koncentriran čas, ki ga mora prav zato kar se da skrbno in racionalno udejanjiti – v ekonomiki stopnjevanega ritma.

Tu lahko za trenutek sežemo h glasbenemu videu kot primeru sedanje množične kulture, katerega oblikovalci se dobro zavedajo tistega, kar smo zapisali ob primeru pesmi, namreč njene izjemne vsebinske, prostorske in časovne zgoščenosti. Vrsta uspešnih primerkov te zvrsti, ki je doživela vrhunec predvsem v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v okviru MTV-jevskih glasbenih videov, nam uspešno demonstrira postopke, usmerjene k temu, da v časovno kar se da majhni enoti (recimo treh, štirih minut) uresničiš, torej prikažeš za roman ali dva snovi. Takšno zgoščevanje je uresničeno s postopki hitrih rezov, z drznimi preskoki med skoraj simultano soobstoječimi nizi podob in s posebno poudarjenimi zvočnimi učinki.

Pesnjenje med emocionalno energijo in strogo razumsko analitiko

Strniša ne prisili le jezika, da se obnaša drugače kot v vsakdanjih, običajnih zvezah, ampak skuša ugledati tudi stvari tako, da je njihov potek (lahko tudi za 180 stopinj) drugačen od tistega, s katerim se srečujemo v vsakdanjosti. Kako to doseže, kako opredeliti njegov postopek pesnjenja? Zanj je značilna derealizacija in z njo povezano filtriranje v obliki, da pesnik najprej izoblikuje merilo, ki definira tisto, kar sme stopiti v telo pesmi. To je lahko prav vsako bitje žive in nežive narave (omenili smo že njegovo misel o enaki pomembnosti vseh stvari), kot značilno demonstrira že bežno srečanje z njegovo pesnitvijo *Vesolje*, iz katere navedimo te začetne verze:

“Ptice stopajo po tleh. / Sladka jezera so puščave. / Jate trave čez nebo lete. / Gore so v noči rosne kaplje. Vzame jih sonce, ni jih več. / Tudi sonce sije drugače: / slišiš ga, vidiš ga ne” (*Balade o svetovjih*, str. 70).

V teh verzih se srečujemo s, preprosto rečeno, narobe svetom oziroma svetom, ki je postavljen na glavo ali pa je v laboratoriju za poljubno eksperimentiranje. Pod vplivom kantovskega pogleda na apriorne oblike zorov skuša tudi Strniša v mediju pesnjenja načrtati umetne (pred)pogoje, ki omogočajo oblikovanje novega, umetnega sveta iz derealiziranih, se pravi, svinčene teže realnega (termin Nicolaija Hartmanna) odrešenih

stvari. Srečujemo se z optiko, ki je na ravni poststrukturalistične esejistike doživela popularnost v Baudrillardovih pogledih na prednost zemljevida pred ozemljem; zemljevid je tisti, ki je po tej logiki predhodnik teritorija, in v Strniševi pesmi *Zemljevid* se srečujemo s podobno konstelacijo. V uvodni štirivrstičnici je na tleh zemljevid iz senc, v tretji, sklepni štirivrstičnici pa smo priče novi sintezi, ko se sestavine sveta, njegovi razsuti deli in ozvezdja spet zložijo "v jasno zarisano zemljevid" (Strniša 1989a: 92). Svet poezije je vesolje čistih možnosti in veselje je slediti avtorjevemu prizadevanju za upesnjevanje novega poteka stvari, njihovim novim povezavam in interakcijam. Ne smemo pa pozabiti, da je tudi pesniško vesolje v soodnosu z znanstvenim vesoljem, ki pa je razumljeno v poevklidskem in relativnostnem kontekstu; preprosto rečeno je tudi tukaj na delu enačba $E = mc^2$, to pomeni, da se, čim pri Strniši slišimo za vesolje, srečujemo z okoljem - matrico, ki mu načeluje kvadrat svetlobne hitrosti, torej matematično-fizikalna entiteta, ki pa jo je mogoče izraziti tudi v nečem, kar lahko poimenujemo kot poezijo vesolja in kar je poglavitni predmet njegovih pesniških raziskav.

Pesem kot leposlovna umetnina pozna prizemljenje, utelešenje, snovno realizacijo v materialnem zapisu. Pesem je organizem, telo, ki prisili naš pogled, da obravnavamo njene enote (besede - črke) drugače kot znotraj vsakdanjih jezikovnih tvorb. Je pesem okno, kot je lahko slika, to pomeni strogo določen izsek vidnega polja, ki na poseben način organizira tisto, kar je v oknu, se pravi ugledano? Pesem sicer ni okno, je pa tekst, ki je kompaktno organiziran, sestavljen iz plasti, kompleksen, ostro razmejen od rek prozaične besedilnosti.

Omenili smo že močne vplive moderne in sodobne filozofije in nič manj tudi sodobne znanosti (predvsem fizike, konkretno splošne relativnostne teorije) na Strnišev opus, ki se kažejo tudi v pogosti rabi pojasnjevalnih stihov ali kar kitic, ki končujejo uvodne ekspozicije in sinteze umetnih besedilnih resničnosti. In pri tem lahko bralci dobijo občutek, da Strniša celo pretirava s filozofijo⁴, s čisto racionalnostjo; po tem je prepoznaven, zanimiv, vendar včasih preveč puščavniško abstrakten. Preveč pojasnjuje, vse hoče povedati, razjasniti, omejiti dvoumnosti,

⁴ Predvsem zbirka *Oko* je izrazito kantovska. Podnaslovljena je *Oris transcendentalne logike*. Upravičeno lahko domnevamo, da je Strniša poznal slovenski prevod Kantove *Prolegomene* (Ljubljana, 1963), kajti tako v *Transcendentalni pesnitvi* kot v sami poeziji se stalno vprašuje o možnosti poezije, transcendentalnih idejah in še posebno o kozmoloških idejah. Tudi teoretik, ki se zanima za filozofska vprašanja igre, bo našel zanimive spodbude v ciklu *Zabavišče*, uvrščenim v zbirko *Oko*, recimo v uvodni kitici *Nagice*, v kateri se srečamo z idejo o igri sveta, namreč s poljubnim obračanjem, ki ga izvaja zabaviščna artistka.

stvari prizemljiti, pokazati na rešitve, sugerirati nadaljevanja, to pa pogosto vodi k skoraj prozaično trivialnim stihom. Bodimo konkretni: zadnjo štirivrstičnico pete enote *Veseljaka* končujeta stiha "Rad bi kdaj vsaj videl gore druge obale. / Ampak druge obale ni" (Strniša 1989a: 75). Popolnoma jasno je, da je to mogoče izraziti prav s tema sintagmama in manj zahteven bralec se lahko takšnega pojasnila celo razveseli, toda so pesniki, mojstri metafor in še bolj drznega oddaljevanja od dane resničnosti, ki bi to znali izraziti tudi veliko manj prozaično. Da druge obale ni, bi morala ugotavljati bralec in kritik, in to na podlagi metafore, ki bi nakazovala odsotnost pristajanja v drugem, nemožnost priveza nekje daleč, proč od tega tukaj, se pravi blizu. Če sežemo po konceptih, kot so Ingardnova mesta nedoločenosti in Iserjeva prazna mesta v besedilni pokrajini (obravnavana v njunih že omenjenih literarnih teorijah), lahko tu zapišemo, da jih v Strniševi liriki ne mrgoli, nasprotno, videti je, da je pesnik v sicer skrajno ekonomičnem jeziku vendarle zelo zgovoren, da ga je recimo kar strah, da bi aktivni bralec preveč samosvoje konkretiziral takšne praznine in nedoločenosti, zato se čuti poklicanega, da v pesnitve umesti tudi pojasnjevalne verze, namenjene oženju poljubnosti v pristopih.

Strniševa poezija je, pa čeprav jo poganja emocionalna energija, skrajno racionalna; skuša zadostiti celo merilom objektivnosti, namesto lirskega subjekta jo zanima lirični kozmos. Pri tem pa lahko opazimo, da si avtor z osredotočenostjo na objektivno in transsubjektivno pogosto zapira pot k tistim paradigmam sodobne filozofije, ki se bližajo sodobnemu naravoslovju prav z refleksijo mobilnega in fraktalnega subjekta. Relativizirana prostor in čas sta soodnosnika gibanja takšnega posameznika, dejansko njegovega telesa-v-svetu. Vendar pa postavljanje lirskega subjekta z njegovim eksistencialnim patosom⁵ v oklepaje, njegovo opazno razsrediščenje in odkritje kozmosa ne pomenijo zmagoslavja nekakšnega postsubjektnega in posthumnega stanja, nasprotno, kozmična perspektiva se prepleta s perspektivo pesnitve in njene transcendentalne ironije, ki spodbuja bralca, da transcendirata tudi on, kajti "pesnitev mu razklepa njegovo ujetost, zamejenost in končnost v prostoru in času" (Strniša 1989, str. 250). Strniševa veselja bolj kot pesnike nagovarjajo prav bralce – vas in nas, tebe in mene. Vabijo nas k negotovemu potovanju kot transcendiranju, ki ima gotovo tako narativne kot eksistencialne implikacije.

⁵ "Poezija je odlično orodje za raziskovanje eksistencialnih tem," zapiše teoretik Rich Furman (2007), vendar pa takšno stališče nikakor ni blizu Strniši, pri katerem je eksistencialno potopljeno v kozmološki matrici, pa čeprav kot njena pomembna sestavina. Pesnikova naloga je raziskovati v mediju pesnjenja prav vesoljske okvire bivanja.

Literatura:

- Celan, P. (1985). *Lirika*. Ljubljana: MK.
- Furman, R. (2007). "Poetry and Narrative as Qualitative Data: Explorations into Existential Theory". V: *The Indo-Pacific Journal of Phenomenology*. Let. 7, št. 1. http://www.ipjp.org/May2007/Richard_Furman_7e1.pdf. Dostopno: 28. oktobra 2007.
- Heidegger, M. (1990). *Vom Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam.
- Strehovec, J. (1988). *Besedila z napakami*. Maribor: Založba Obzorja.
- Strehovec, J. (2007). *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: Literatura, Novi pristopi.
- Strniša, G. (1989a). *Balade o svetovjih*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Strniša, G. (1974). *Oko*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Strniša, G. (1989). *Rhombos*. Ljubljana: DZS.