



## Portret

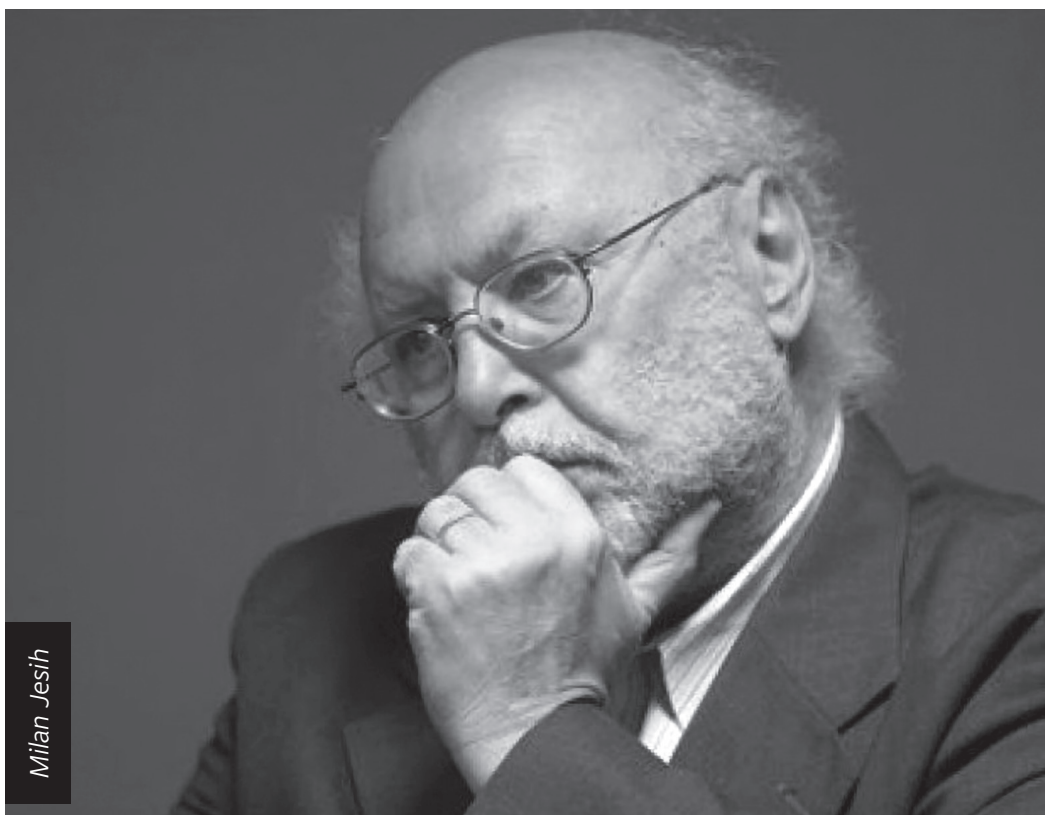
**Boris A. Novak**

## Portret Milana Jesiha

*ali Ves svet je en sam sonet  
(ali pa vsaj kuplet)*

V času, ko sem kot pubertetnik bral Tolstojev roman *Vojna in mir*, sem na ulicah Ljubljane zagledal nekaj let starejšega mladeniča, ki mi je bil takoj silno simpatičen in ki sem ga sam pri sebi imenoval Pierre Bezuhov, saj je naravnost poosebljal mojo domišljjsko podobo Tolstojevga junaka, predvsem pa je izžareval tisto specifično kombinacijo dobrote in inteligence, občutljivosti in humorja, radoživosti in modrosti, ki sem jih začutil v Tolstojevem liku. Ko sem pozneje gledal številne ekranizacije *Vojne in miru*, sem bil vselej najbolj razočaran nad igralskimi upodobitvami Pierra Bezuhova. Niti eden od njih se namreč ni niti približno približal – slovenskemu pesniku Milanu Jesihu. Še danes sem prepričan, da je Lev Nikolajevič ob upodabljanju najbolj plemenitega značaja svojega nesmrtnega romana imel v mislih prav Milana.

Milan je takrat nosil dolge lase, s svojo falstafovsko figuro in prešernim smehom pa je na veliko odstopal od prevladujoče sivine ljubljanskih ulic konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, ko je provincialno zatohlost in tradicionalno katoliško ozkost kot svinec obremenjevala še komunistična zadrtnost. Bil je to čas hipijevskega iskanja avtentičnosti,



Milan Jesih

avantgardističnega raziskovanja pesniškega jezika in študentskega gibanja, ki je togi stvarnosti zoperstavilo kategorične utopične zahteve. Milan je bil eden izmed ključnih akterjev estetskega in idejnega prepiha tistih norih in nepozabnih let: kot pesnik je z jedko in osvobajajočo ironijo izpostavil posmehu nekatere vrednostne in politične tabuje, tako da se je moral zaradi nedolžne rime “kaj tito / kaj žito” celo zagovarjati. Sodeloval je tudi v eksperimentalni gledališki skupini Pupilija Ferkeverk, ki ima zgodovinske zasluge za detronizacijo tradicionalnega verbalnega gledališča in vzpostavitev odrske umetnosti na podlagi energije upora. V tej eksperimentalni skupini je sodelovalo še nekaj pomembnih pesnikov, med drugim Ivo Svetina, Andrej Brvar, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, dramatik in režiser Dušan Jovanović.

Ta generacija je odrasčala v liberalnem vzdušju druge polovice šestdesetih let, ko je politična in ekonomska odjuga v nekdanji Jugoslaviji sovpadala s tektonskimi spremembami vrednostnega sistema povsod po svetu: ob poslušanju glasbe Beatlesov in Rolling Stonesov se je prebujala

nova občutljivost, sveži kulturni in vrednostni modeli so povzročali ostro nezadovoljstvo z zarjavelo tradicionalno kulturo, kritične družbene ideje mednarodnega študentskega gibanja so dvigale prepih tudi v zadušljivi slovenski provinci. Estetiko in način življenja tedanje mlade generacije dobro dokumentira film Karpa Ačimovića *Godine*, ki ga je posnel s člani gledališča Pupilije Ferkeverk, v njem pa nastopa tudi Milan Jesih.

Duh na Slovenskem nikoli ni premogel toliko domišljije in humorja kakor v tistih letih! Umetnost nikoli ni bila tako svobodna! Ta ugotovitev utegne zveneti paradoksalno spričo dejstva, da je bil politični sistem še zmeraj globoko zakoreninjen v nedemokratski ideologiji. Toda bil je to čas, ko je na Slovenskem, v Jugoslaviji in v mednarodnih razsežnostih vladala ugodna, liberalna klima, ko so kritični intelektualci še verjeli v uresničljivost novega sveta, ki so ga zahtevali, inovativni umetniki pa so uživali v sreči stvarnikov: na novo odkrita avtonomija umetnosti je omogočala navidezno neskončne izrazne možnosti. Bil je to čas naše mladosti. Naj mi bo zato dovoljen nostalgичen spomin na Šumi, epicenter tedanje ljubljanske boeme in umetniške avantgarde: ta bistrojček nasproti ljubljanske Drame je bil kulturno zbirališče umetnikov, hipijev in aktivistov študentskega gibanja; tam smo na nekaj kvadratnih metrih dobesedno *prestali* svojo mladost. Rad se spominjam, kako smo iz Šumija ob sobotah popoldne romali na stadion blizu Plečnikove cerkve v Šiški bodrit drugega pesniškega Milana, Deklevo, ki je igral v rugby klubu Ljubljana; Jesih je celo napisal himno tega kluba, ki je sprožala salve smeha in športnega navdušenja, danes pa žal pripada ustnemu, nepisanemu kulturnemu izročilu, zato ob tem citatu ne bo oznake vira in se opravičujem obema Milanoma, če ta distih po spominu nemara napačno navajam:

*V soboto rad nag bi  
s teboj igral rugby!*

Ker je slovenska poezija že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja – predvsem s futurizmom Antona Podbevška in konstruktivizmom Srečka Kosovela – doživela svojo zgodovinsko avantgardo, imenujemo jezikovne eksperimente šestdesetih in sedemdesetih let *neoavantgarda*; inavguriral jo je Tomaž Šalamun s pesniško zbirko *Poker* (1966). Milan Jesih je pripadal drugemu valu neoavantgarde, ki se je od radikalnih eksperimentov vizualne in konkretne poezije odvrnil v jezikovno igrivost, zato je literarni zgodovinar Taras Kermauner poimenoval to poetiko *ludizem* (iz latinske besede *ludus* – igra). Neobremenjene domišljjske in besedne igre, polne

parodičnih in satiričnih bodic na kulturno tradicijo in socialistični politični sistem, zaznamujejo Jesihov pesniški prvenec *Uran v urinu, gospodar!* (1972), njegova "igra v enem samem nonšalantnem zamahu" *Grenki sadeži pravice* (1974) pa – ob igrah Dušana Jovanovića – predstavlja ne le najvišji dosežek ludistične dramatike, temveč tudi delo, ki je načrtno estetske zakonitosti celotnega obdobja in artikularno življenjsko občutje mlade generacije v politično svinčenih sedemdesetih letih. Spomnim se, s kakšnim navdušenjem smo hodili gledat to predstavo, ki jo je režiser Zvone Šedlbauer režiral v eksperimentalnem gledališču Glej: sam sem jo videl približno dvajsetkrat, poznam pa tudi kolege, ki so šli *Grenke sadeže pravice* gledat vsak večer – vsi smo znali celotno besedilo na pamet in ga do onemoglosti citirali!

Milan Jesih je eden največjih mojstrov jezika, kar jih premore sodobna slovenska poezija. Zanj jezik ni zgolj okrasna vinjeta čustva in misli, temveč razsežnost, ki ima svojo lastno gostoto in resnico. Zanj jezik ni zgolj posoda sporočila, temveč pesniška in človeška usoda. Ob branju Jesihove poezije začutimo vso upravičenost filozofske maksime Ludwiga Wittgensteina: "Meje mojega jezika so meje mojega sveta." Spričo bogastva, svežine in pomenske večplastnosti Jesihovega jezika imamo občutek, da izrazna moč njegovih stihov razširja meje doslej znanega pesniškega sveta.

Zgodovino slovenske poezije tvori vrsta globokih in prefinjenih lirikov, za katere sta večinoma značilni tragična življenjska usoda ter elegična pesniška drža. Radoživih, vitalnih pesnikov je v teh tesnih in tesnobnih subalpskih dolinah malo. Milan Jesih pa je v slovensko literarno zavest vnesel povsem novo vrednoto – plemenito spojino tenkočutnosti ter širokega, vedrega, življenjskega humorja.

Jesihova druga pesniška zbirka *Legende* (1974) je po krivici ostala v senci pozornosti kritike in literarne zgodovine. Tudi tu zbrane pesmi temeljijo na ludističnem načelu, ki pa ga pesnik okrepi z izjemnim ritmom in retoriko. Kljub igrivosti te pesmi spominjajo na zarotitvene obrazce, z (avto) ironičnim zaklinjanjem pa fingirajo izmišljene mitološke like. Gre za izjemen dosežek čiste poezije v smislu, kakršnega je temu pojmu podelil Paul Valéry.

V Jesihu pa je bilo zmeraj preveč pesnika in raziskovalca, da bi se zadovoljil z lagodnim eksploitanjem rudnikov, ki jih je bil sam odkril. V času upadanja estetske in življenjske moči ludizma je bil Jesih eden prvih, ki so začutili potrebo po sintetiziranju avantgardistične svobode izraza (predvsem pri kombinatoriki besed) z vrednotami klasičnega pesniškega izročila. Svoje inovativne pesniške postopke je začel podlagati z večjo sporočilnostjo in emocionalnim nabojem. – Če pogledamo nazaj,

razločno vidimo, da je bil Milan Jesih eden od pionirjev postmodernizma v slovenski poeziji.

Najbrž lahko prva znamenja porajajočega se postmodernizma zasledimo že v *Legendah*, do sistema pa se postmodernistična poetika razvije v zbirkah, naslovljenih po redkih kovinah, *Volfram* (1976) in *Kobalt* (1980). Obe sta zgrajeni na tako dolgih verzih, da jih ni bilo mogoče tiskati običajno, vodoravno, v stolpcih, ki potekajo od leve proti desni, ampak obratno – navpično, v stolpcih, ki se začenjajo na dnu in tečejo proti vrhu strani. Pri tem pa ni bistven le nenavaden grafični učinek, temveč tudi in predvsem ritem – široko valovanje, ki je tako značilno in neposnemljivo, da ta dolgi verz lahko imenujemo kar *jasihovski verz*.

Že v *Legendah* je dikcija nabrekla v svojevrsten besedni barok, dolžina vrstic v *Volframu* in *Kobaltu* pa je narekovala baročno radikalizacijo jezika, aktiviranje vseh plasti slovarja in sintakse, metaforično bogastvo, kjer obriši prepoznavnega sveta zmeraj znova doživijo metamorfozo v domišljjske, sanjske oblike, obstoječe le v jeziku.

Nato je sledilo obdobje, ko se je pesnik prestrašil baročnega preobila besed in je prekinil svoj načrt upesnjevanja periodnega sistema Mendelejeva. Začel je graditi na pesniškem temelju – na kratkih, miniaturnih pesniških utrinkih. Njegova lapidarnost pa vselej izžareva večpomensko sporočilo. S to kristalizacijo pesniških postopkov in estetsko-eksistencialnega doživljanja se mu je v zbirki *Usta* (1985) posrečil pesniški čudež: ti drobceni lirični biseri odsevajo vesoljni svet.

Skozi izkušnjo koncentracije izraza se je Jesih vrnil k poetičnemu izrekanju sveta, kar je bil prehod k njegovi zreli poeziji, ki jo zaznamujeta sonetna forma in verzni ritem jamskega enajsterca. Obsežni knjigi *Soneti* (1989) in *Soneti drugi* (1993) po mnenju mnogih kritikov in literarnih zgodovinarjev pomenijo enega izmed vrhuncev slovenske sonetistike ter enega izmed najvišjih dosežkov sodobne slovenske lirike nasploh. Tema prelomnima zbirkama se leta 2000 pridružijo *Jambi*, kjer ob sonetih prevladujejo pesmi, sestavljene iz štirivrstičnih kitic, v letih 2007 in 2008 pa še dve zbirki – *Tako rekoč* in *Mesto sto*. Gre za umetnine, ki pomenijo svojevrsten mejnik v razvoju slovenske lirike.

Ko je Jesih v svojih *Sonetih* demona Ironije obrzdal s poglobljenim in prefinjenim čustvenim nabojem, je ustvaril enega izmed najvišjih pesniških dosežkov slovenskega postmodernizma. Sonetno obliko, ki je bila doslej rezervirana le za visoke teme in visok jezik, je “demokratiziral” z uvedbo vseh možnih plasti jezika in človekove izkušnje. Njegov verz sproža sveže estetske in pomenske učinke, ki dajejo domišljiji stvarnost

in stvarnosti domišljijo. V Jesihovih *Sonetih* smo v kristalno čisti klasični obliki nenadoma zaslišali melodije in ritme stvari, ki doslej niso bile vredne upesnitve. Z le njemu lastnim jezikovnim humorjem in (avto)ironijo je Jesih daroval svoj glas nemim kontinentom vsakdanjega socialnega in čustvenega življenja ter jih na ta način dvignil na piedestal Poezije.

Zanimivo in plodno je, kako skozi Jesihove verze na palimpsesten način presevajo formulacije in pesniška dikcija največjega slovenskega romantičnega pesnika Franceta Prešerna (1800–1849), ki je vzel v svoje roke jezik slovenskih kmetov in mu podelil moč evropskega duha in svetovne književnosti. Jezik, ki mu ni bilo namenjeno, da preživi, a je preživel, zahvaljujoč poeziji. Prešeren je na kongenialen način prevzel in v skladu s specifično naravo slovenskega pesniškega jezika adaptiral številne verzne, kitične in pesemske oblike, ki so cvetele v srednjeveški in renesančni poeziji romanskih narodov in jim je romantika dala nov ustvarjalni zagon. Vrhunec njegove lirike v eksistencialnem smislu so gotovo *Sonetje nesreče*, v artističnem smislu pa je osupljiv dosežek njegov *Sonetni venec* (1833), v katerem preplete tri teme – hvalnico ljubezni, tlačeni domovini in pesniški umetnosti. Čeprav je slovenski romantik uporabil pravila renesančne Sienske akademije, je sonetni venec še dodatno obogatil z akrostihom, predvsem pa je prvi pesnik v zgodovini svetovne lirike, ki je to igrivo in manieristično obliko družabnega dvorskega pesnikovanja napolnil s čustvenim žarom in resničnim pesniškim sporočilom.

Prešeren je vzpostavil temeljni model soneta, ki kot kanon lebdi nad celotno nadaljnjo zgodovino slovenske sonetistike (celo kadar se pesniki od njega oddaljujejo ali ga celo kršijo). Med pomembnejšimi slovenskimi pesniki so redki tisti, ki se ne izražajo (tudi) skozi sonetno formo. Po Prešernu se sonet ponovno povzpne do polnokrvne umetniške moči pri prezgodaj umrlem Dragotinu Ketteju, enem izmed štirih pesnikov slovenske moderne. Spričo mediteranskega kulturnega obzorja je sonet osrednja izrazna oblika lirike Alojza Gradnika v prvi polovici 20. stoletja. V razvoju slovenskega soneta in modernizaciji pesniškega jezika je ključno vlogo odigrala zbirka *Odčarani svet* (1939) Boža Voduška. Med drugo svetovno vojno preminuli pesnik France Balantič je tradicionalno strukturo prešernovskega soneta obogatil z drzno metaforiko. Kljub prevladi prostega verza je sonet ohranil svojo mikavnost tudi po drugi svetovni vojni: Ciril Zlobec oživi petrarkistično spraševanje o naravi ljubezni, Janez Menart in Ervin Fritz pa tradicionalno podobo soneta napolnita z anekdotičnimi prvinami in ironijo. Pomenljivo je, da sonet ni izgubil svoje vloge niti v obdobju radikalnega modernizma in neoavantgardizma šestdesetih in sedemdesetih let. Znotraj tega gibanja koeksistirata dva različna, čeprav

medsebojno prepletena odnosa do soneta: po eni strani radikalno eksperimentiranje s sonetno obliko, pri katerem je najdlje prišel Veno Taufer (*Podatki*, 1972, *Sonetje*, 1979), po drugi strani pa esteticistična uporaba zvočne vrednosti tradicionalnega soneta, kjer so rime in ritem na ploden in svež način sintetizirani z metaforično gostoto in svobodno kombinatoriko besed; slednjo smer je na sledi Mallarméjevega in Valéryjevega principa čiste poezije uveljavil predvsem Niko Grafenauer v zbirki *Štukature* (1975). V obdobju postmodernizma sonet utrdi svoj pomen, saj postane "zaščitna znamka" rehabilitacije literarnega izročila zoper brezmejno avantgardistično svobodo; skozi sonetno obliko se izražajo Miklavž Komelj, Aleš Debeljak in Milan Dekleva. Starejši mojster Kajetan Kovič je v zbirki *Sibirski cikel* (1992) izdelal kristalno čiste sonete, ki se odlikujejo z naravno eleganco in globoko sporočilnostjo. Pisec pričujočega portreta sem raziskoval izrazne možnosti sonetne forme s poetiko, kjer "zven besede pomeni in pomen zveni", napisal pa sem tudi nekaj sonetnih vencev in *coron*. A duha časa je s svojimi soneti ujel prav Milan Jesih; ta umetniški dosežek se mu je – paradoksalno – posrečil prav skozi navezavo dialoga s Prešernom.

Do velikega vzornika Jesih vzpostavlja kompleksen postmodernistični odnos afirmacije in ironije, nostalgije in blasfemije, priklona in odklona: prešernovski model soneta jemlje kot material, iz katerega s sodobno občutljivostjo gradi svoje in samosvoje videnje sveta. Jesihova verzifikacija je vrhunska: pesnik preigrava različne možne variante razporeditve rim; moške klavzule in rime, vključno z razširjenimi moškimi rimami, so pogoste, kar je logična posledica Jesihova verzifikacija je vrhunska: pesnik rad preigrava različne možne variante razporeditve rim; v nasprotju s Prešernovo izključno rabo ženskih rim, ki zveni klasicistično čisto in visoko, so pri Jesihu pogoste moške klavzule in rime, vključno z razširjenimi moškimi rimami (kjer je naglas proparoksitoničen – na predpredzadnjem zlogu), kar je posledica Jesihove poetike, naravnane k upesnjevanju vsakdanjega jezika in "življenjskega sveta". Jesih je moderniziral ritem jamskega enajsterca ter evfonične kriterije za rimanje, saj jih je prilagodil sodobni izgovorjavi, s to sprostitvijo pa odprl nov manevrski prostor za slovenski verzni ritem in rimo.

Kulturni spomin pa še zdaleč ni edina razsežnost spomina, na kateri Milan Jesih gradi svoje pesniško videnje sveta. Čeprav je v svojih poetoloških izjavah pesnik karseda nezaupljiv do prvoosebnega lirskega izrekanja – *osebno izpovedne poezije*, kot se je svojčas po šolsko reklo –, pa njegovi soneti temeljijo na drobcih osebnih spominov in doživetij, ki jih pesnik s spretno igro zrcaljenja besed navda z občutjem privida in minljivosti, kot bi lebdeli na robu sanj in budnosti. Jesih mojstrsko menjava časovne perspektive in ravni, z nenadnimi preskoki iz sedanjosti v preteklost in

iz predprihodnosti v virtualni *večni zdaj* pesniškega jezika pa stori, da se v živo zavemo smrtnosti in v isti sapi enkratne, neponovljive, čudežne vrednosti slehernega trenutka. Zgovoren primer je naslednja pesem iz *Sonetov drugih* (1993, str. 47):

*Večeri se. Baker zlat zatona  
samoten se gasi na robu dneva  
na hribih kot okrvavljena krona.  
Ona in on na vrtu tiho jeva*

*pod šumotanjem zelenečih vej  
ljubezen, jed brez časa in spomina;  
on sem usedel se nasproti njej  
in se strmiva. Slast je bolečina*

*in rana in že hkrati brazgotina.  
Veter, ki je zastal, hiti naprej  
skoz vrt, in z vlažno vrečko po obrazih*

*nalahno, nehote naju oplazi;  
refleksno, hip neznamen, zamiživa;  
in že je noč, velika, nezmerljiva.*

Lepa, presunljiva pesem! In čeprav v zvezi z Jesihom kritiki hvalijo predvsem njegovo jezikovno mojstrstvo, pesnik sam pa tudi zanika avtobiografsko ozadje ter trdi, da je poezija imanentno in eminentno jezikovna dejavnost, je v njegovih zbirkah mogoče najti čudovite ljubezenske pesmi, ki jih odlikuje svojevrsten tih, pridušen, decenten in zato toliko močnejši čustven ton.

Sklepna pesem Jesihovih *Sonetov* (1989, str. 93) je postavljena v oklepaj, s tem znamenjem pa nakazuje, da ne gre za direktno pesniško "iz-poved" in "pris-podobo", temveč za avto-refleksijo, ki lastne pesniške postopke izpostavlja ironičnemu preizpraševanju. Pesnik razgrinja proces pesnjenja. Postopek tovrstnega samopremisleka je tipično postmodernističen: pesnik opazuje samega sebe pri delu ter premišljuje o naravi pesniške forme, v kateri pesni; v tem primeru lahko govorimo celo o avtocitiranju. Gre torej za sonet o sonetu, zrcalno podvojitve soneta, ki osvetli vso zgodovino forme in pesnikov lastni ustvarjalni postopek. Obenem Jesih senzibilno, s plastičnimi podobami nakaže, da je med pesniškim ustvarjanjem nemogoče zasledovati samega sebe, zato se ta samopremislek paradoksalno, a logično konča v nevednosti, sladki izgubljenosti nerazumevanja lastnega početja. Kot da nekdo diktira "*neznane verze mi z obrobja sanj*". Ko se pesnik zbudi

iz spanca, se ničesar ne spomni: “*Buden ne vem ne teme ne besed.*” Pravkar citiranemu, predzadnjemu verzu pa nato sledi emfatični vzklik proslavljanja Poezije in Soneta kot kristalne pesniške oblike: “*A je, pod zvezdami, je tak sonet.*”) Ob vsej jesihovski ironiji je ta pesniška izjava tudi skrajno resna, zavezujoča, po svoji kozmični vertikali tudi izrazito simbolistična. Tudi verza “*saj roža je bila v imenu rože, // celo srce v rečenosti srca*” izražata simbolistično vero, da pesniška beseda izraža Resnico Srca in Sveta. Postmodernistični postopek citiranja (tu naslova romana *Ime rože* Umberta Eca) je imenitno sintetiziran s simbolističnim izrekanjem Neizrekljivega. In čeprav pesnik ne more izreči Neizrekljivega, ga opremi z atributi, ki sodijo v tradicionalno metafiziko, pri tem pa ideje opremi celo z velikimi začetnicami: “neznani verzi” so namreč “Obenem Luč, Lepota in Resnica”. Izjava, ki bi v pesmi kakšnega manj nadarjenega pesniškega amaterja zvenela kot nepoetična platonistična patetika, pri Jesihu zveni polno in prepričljivo prav zaradi konkretnosti pesniških podob “*grizljanja svinčnika*” ter humorja in avtoironije. Prisluhnimo tej mojstrski hvalnici čudežu pesnjenja!

*(Grizljal sem svinčnik ves preljubi dan  
in silil se z eno samo vrstico,  
kakor da bi z neba vabikal ptico,  
naj pride sest mi na odprto dlan,*

*pa nič; a bežni spanec je doklical,  
ko sem sede zakinkal poklapan,  
neznane verze mi z obrobja sanj  
– Obenem Luč, Lepoto in Resnico –,*

*da sem samo strmел pobit pobožen,  
pred silo, ki je budnost ne pozna,  
saj roža je bila v imenu rože,*

*celo srce v rečenosti srca ...  
Buden ne vem ne teme ne besed.  
A je, pod zvezdami, je tak sonet.)*

Štiri leta po izidu *Sonetov*, ki so nemudoma očarali ljubitelje poezije in korenito spremenili slovensko pesniško pokrajino, je Jesih leta 1993 izdal *Sonete druge*, ki so utrdili, obenem pa razširili in obogatili poetiko, s katero je epohalno zaznamoval obdobje postmodernizma. Njegov pesniški jezik je na ploden način razpet med čudežno vsakdanjost življenja in Lepoto,

ki seva skozi in dosega simbolistične višave. Primer upesnjevanja konkretne življenjske stvarnosti je naslednji iz *Sonetov drugih* (1993, str. 83):

*Ves dan sem živel. Najprej sem zarana  
pogledal, kaj se včeraj je spisalo  
(ukrotil patos: strast se piše z malo),  
šel ven, koder vrvela je Ljubljana,*

*na trgu videl lepe ženske mlade,  
kupil sardele, jih doma zalil,  
avtor postal kozarčku marmelade,  
bral in podremal in se zbudil živ*

*in živel še naprej. Proti večeru,  
kakor sem bil se pravi čas nameril,  
sem krog vratu zadrnil si kravato,*

*se nadišavil in odšel v teater.  
Komad je bil puščoben in neslan.  
Spil šardonejček. Živel sem ves dan.*

Simbolistično vertikalno nedosežnosti in večnosti, prisotnosti-in-nedotakljivosti spominov, odsotnosti-in-stvarnosti sanj izreka čudovito nežen, a obenem tudi duhovit sonet (1989, str. 63):

*Sanjam spomin, a se spominjam sanj?  
Slavci žgolijo ob počasni reki  
in nizko v glavi v forte vstaja neki  
oddaljen glas, od težke sle teman,*

*da me s podobo iz kresnic premoti –  
lebdí dekle, ki ljubim jo od zmeraj,  
z drugega brega lahna mi naproti:  
bosa po vodi, bela iz večera,*

*s krilom do pet, vendar si ga ne zmoči  
(kaj v igri z njim počenja vetrov sin!),  
prav sem prihaja, milo vseh milin,*

*s cvetlico v roki in pogledom žgočim,  
ki zdaj ga, in nasmeh, zlahka razločim –  
te sanje pomnim, sanjam ta spomin.*

Ni pesnika, ki bi znal na tako naraven, presenetljiv in poetičen način “so-in-zoperpostaviti” (termin ruskega strukturalista J. M. Lotmana) banalno, smešno vsakdanjo stvarnost in vertikalo prvih-in-poslednjih reči:

*Popoldne sem, omotičen od vina,  
zaspal na vrtu. Z bosimi nogami  
po nebu sem tacal; tačas na rami  
je papagajček lahek, dih spomina,*

*mi šepetal v uho pornografijo,  
da so na usta sedale čebele  
mi iz nasmeha pit in da so rdele  
nedolžne oblačice sramežljivo.*

*Predramil sem se, ko zašlo za griče  
je blago sonce in kot z ognjem v rano  
trd hlad mi je za srajco segel z roko:*

*prazno veselje nad menoj globoko  
je vase že bilo vsesalo ptiče  
in je, neznansko, zevalo nad mano.*

Tako kot *Sonete* je Jesih tudi *Sonete druge* sklenil s sonetom, ki ga je postavil med oklepaj (str. 110). Tudi tu imamo na delu simbolistične vertikale – tišino, ki “šine iz utajenega spomina,” in “dom v neizrečenosti daljav”.

Zato nas ne bo presenetilo, da je tudi zadnji sonet zbirke *Jambi* (2000) postavljen v oklepaj. Ta zbirka pa ne obsega le sonetov, temveč tudi pesmi v kitični obliki samih štirivrstičnic, najpogosteje zgrajenih na samih štirivrstičnicah, pogosto tudi na kvadratu štirih štirivrstičnic. Gre tudi za nosilno kitično obliko zbirk *Mesto sto* in *Tako rekoč*, ki sta obe izšli leta 2007.

Uvodna pesem knjige *Mesto sto* je po stvariteljski pesniški gesti graditve mesta izjemno duhovita in očarljiva, sporočilno pa po eni strani izraža Milanovo predanost *mestu* kot najbolj človeški obliki življenja (v) skupnosti, po drugi in tretji in stoti strani pa stvariteljsko moč pesniške domišljije, domišljije kot stoternega doma (str. 5):

*Brž ko prispem – ni daleč, še v Evropi –,  
že vtem, ko se iztovarjam,  
mesto postavim – kam pa naj izstopim? –;  
zasilen kolodvor, nekaj bulvarja,*

*onkraj obris hotela neskončan  
(zadošča: ne bi dvakrat ga pogledal,  
še kdor bi moral mimo slednji dan),  
ti, pošta, stopi zraven za sosedo,*

*na obakraj steci, sklenjena zidava:  
vse hiše kot en pomnožen obraz  
– kakor je jata en golob, ki vzplava  
stoteren prhutaje srat na nas*

*(nas: ker stojim, s kovčkom pri nogah, sam  
za vseh svetov vse tujce tujec) –;  
še suh cingljajcelj tramvaja dodam  
za grund vedute; in poimenujem,*

*kar se mi zdi, da gledam vseokoli,  
z latinskim vodnatim imenom starim,  
v spomin potaknjenim otroku v šoli,  
in v to neznano zložno zaviharim.*

Ta pesem na najlepši možni način pove, da je MESTO zmeraj STO, stoter-  
no, da se v mestu naša posebna identiteta postoteri in smo torej v mestu  
s stoterimi drugimi življenji in usodami sicer omejeni, a tudi stoterno večji.

Tako pesnik "mesto postavi", nato pa "v to neznano zložno zavihari".  
Tako je Milan viharil po pesniško razviharjenem in zahvaljujoč njegove-  
mu humorju neskončno pisanemu centru sive, socialistične, provincialne  
Ljubljane v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, naj se  
po jesihovsko poigram z besedami: MESTOLETJA. In tako sva pod mar-  
šalskim vodstvom Milanovega humorja viharila po starem Sarajevu na  
pesniškem festivalu, ki ga je organiziral najin prijatelj, žal pokojni pesnik  
Josip Osti, v istem sivem, socialističnem, a neskončno idiličnem času pred  
našim poslednjim štetjem – pred vojno in obleganjem Sarajeva.

Moderna in postmoderna upesnitev razmerja med pesnikom – oziroma  
širše: posameznikom – in družbo ne more mimo epohalne uprizoritve  
mesta kot življenjskega prostora anonimnih množic v poeziji Charlesa  
Baudelaira. V drugi izdaji prelomne zbirke *Rože zla* leta 1861 je Baudelaire  
prvotnemu izboru stotih pesmi, ki je bil nasilno iznakažen s sodno pre-  
povedjo šestih pesmi, dodal cikel *Pariške slike*, pomemben zaradi tematike  
velemesta. Pariz je bil eno izmed prvih mest, ki je doživelo to globoko  
metamorfozo. Z nastankom velemest se je seveda spremenil tudi položaj

posameznika: industrijska revolucija 19. stoletja je povzročila nastanek t. i. "množične družbe". Motivi urbanega in industrializiranega okolja, ki prej niso bili "upesnitve vredni", na ta način dobijo domovinsko pravico v poeziji, kar je ena izmed inovativnih Baudelairovih zaslug za zgodovino evropske poezije. Prav ob teh pesmih je nemški filozof Walter Benjamin v sijajnem eseju *O nekaterih motivih Baudelairovih Rož zla* razvil analizo spremenjenega položaja umetnosti v času množične družbe: v odnosu do množice – fenomena, ki je sad industrijske družbe 19. stoletja – je pesnik "flaneur", sprehajalec, opazovalec, ki uživa v svoji obrobni vlogi. Benjamin lucidno pravi, kako klišejska ljubezen "na prvi pogled" v množični družbi izgubi svojo sladkobno neproblematičnost in postane ljubezen "na zadnji pogled", saj se usodi oseb, ki sta se za trenutek srečali s pogledi, nikoli več ne bosta križali; namesto razvodenele "romantične" ideologije večne ljubezenske sreče Baudelaire torej vzpostavi ljubezen kot trenutek, zaznamovan s smrtjo, kar najbolj prihaja do izraza v sonetu *Za Mimoidočo*. Zdaj pa prisluhnimo jesihovski upesnitvi tega motiva v zbirki *Mesto sto*, ki je izšla natanko 140 let po objavi cikla *Pariške slike*. Skozi več pesmi se v variacijah ponavlja občutje, ki ga na način definicije že z začetnima verzoma uvaja pesem na str. 69: "Mesto je tuje. Mesta so vsa tuja. / Mesta so pravzaprav tujota sama." Izrazito jesihovski je lirski monolog, ustrezno označen z navednicami premega govora (str. 73):

*"Živim v predmestju v sobici najeti.*

*Tako se pričakuje,*

*da tujec živel bo na tujem –*

*tuj tloris, mebel tuj, tuji predmeti,*

*vključno z zrcalom in kretenom v njem*

*– ki spake in jezik in prezir mu kaže –;*

*v tujem jeziku iz knjižne stelaže*

*tujih duhov zbor glumi, zdaj objem*

*in strast, zdaj mržnjo in strast, zdaj strast in smrt.*

*V še globlje tuje okno se odpira,*

*z znucano rimo v tuji mrzli vrt*

*in v vselej tuji tuji čas večera;*

*v robidju vrtnic, z žico ogolelim,*

*in v nebu, polnem zvezd: sam nič brezdušen.*

*Če oči zaprem in se odselim:*

*povsod je tuje in doma najtujše."*

Antologijski je zadnji verz, ki mu grozo podeljuje tudi duhovita besedna igra: "Povsod je tuje in doma najtujše."

Jesihov najbližji pesniški kolega in prijatelj Ivo Svetina je lucidno interpretiral imaginarij in sporočilo zbirke *Mesto sto* v nadvse pohvalni kritiki z odličnim naslovom *Urbanist Milan Jesih*, kjer med drugim beremo (2008, str. 64): "Pesnikova edina naloga je, je menil Mallarmé, da si v samoti izkleše GROBNICO. Milan Jesih se ne meni za to Mojstrovo misel, saj on v samoti piše mesto, Mesto sto. Mesto, izsanjano nekje na relaciji med Gogo in Ljubljano."

Naslov pesniške zbirke *Tako rekoč* je tudi tipično jesihovski, saj postavlja lastne pesniške izjave pod narekovaje, realnost pa v oklepaj umetniške kvazirealnosti, kar je gotovo v skladu s fenomenološko estetiko, še bolj pa z večplastnostjo pesniškega in še posebej Jesihovega jezika. Tudi tu so objavljene antologijske pesmi v širokem razponu od diktature domišljije in humorja do presunljive nežnosti in ranljivosti, kar vse se pri Jesihu na mojstrski in pretresljiv način prepleta. Naj kot glasnogovornica diktature domišljije in humorja spregovori naslednja pesem (str. 8):

*Jaz vérujem v vélikega praptiča,  
ki v pumparicah po prдавni modi  
ošaben po dvoriščih zložno hodi  
in ga kokošji kokodajs veliča;*

*in verujem v njegov dvomljivi prav,  
kadar pod nebes z gnoja kikirika,  
kot bi se v kikirika slast zažgal,  
da izblini se za hip slepeča slika,*

*pa dolgo se, prafeniks, spet oveda,  
kot slednje bitje, ki prihaja iz ničā,  
in se ove in sebe in pogléda  
zbora, ki s kokodajsom ga veliča –,*

*v vélikega praptiča izrekam credo  
– golič negoden, ves svoj vek v plenica –,  
v njegovo silno prvo prabesedo,  
ki z njo me iz da grla je izklical*

*biti na časa vselej skrajni rob;  
v ptiča, ki brusi kljun ob led sred zime  
onkraj dežel in tokraj prispodob  
in enkrat samkrat kavsne in že ni me.*

Eden izmed najbolj tematsko šokantnih, a umetniško presenetljivo plodnih "projektov" je Jesihova zbirka *Maršal* (2017), kjer naslovna figura ne pomeni nikogar drugega in nikogar manjšega kot edinega jugoslovanskega maršala. Čeprav je poimenovan le po svojem vojaškem rangu – ki ga je, mimogrede, Josip Vidmar predlagal na Drugem zasedanju AVNOJ-a (Antifašističnega sveta narodne osvoboditve Jugoslavije) v Jajcu leta 1943 – ne more biti nobenega dvoma, da gre za Josipa Broza Tita, Vrhovnega komandanta Narodnoosvobodilne vojske in partizanskih odredov Jugoslavije v drugi svetovni vojni, generalnega sekretarja Komunistične partije oziroma poznejše Zveze komunistov Jugoslavije in doživljenjskega predsednika nekdanje skupne države. Pod peresom kakšnega pesniškega diletanta bi taka tema zdrsnila bodisi v slepo občudovanje ali v zagrizeno kritiko, v obeh primerih krepko ideološko začinjeno. Jesih pa z neverjetnim bogastvom čutno nazornih detajlov in pesniških podob nariše obdobje Titove vladavine, in sicer skozi domiselno vizuro, kako so Tita doživljali navadni ljudje (tu predvsem "mati" "lirskega subjekta", plesalka, zaljubljena v Maršala), kar omogoči po eni strani poetične, po drugi strani pa neskončno smešne situacije in prizore. Jesihov jezik tu na mojstrski način preigrava vse mogoče jezikovne registre, vključno z značilnim slovarjem socialističnega štetja, razpetega med banalno, a čudežno realnost in napihnjeno retoriko ideologije. To je tema, ki jo je zmoغل s tako jezikovno bravuroznostjo in umetniško večplastnostjo upesniti le Milan Jesih. Prisluhnimo prvi pesmi (str. 7):

*Maršal si dni davno minule  
mizico bil privlekel je iz hiše,  
reže si h kruhu špeha in čebule,  
nožiček si ob irharice briše*

*– napev nemara komaj slišen  
s harmonike v junijskem vonju lip  
z bližnjega vrta traja kratek hip  
in spet umolkne, da je zdaj še tiše –;*

*če uslikam predenj  
zvrhan poliček,  
prizor je še bolj poln, še bolj poveden  
in dosti bolj resničen.*

*Tako ga opazujem tam sedeti,  
našega ljubega maršala,  
pred pičlimi šestdesetimi leti.  
Za ta pogled, nebesa, hvala.*

Umetniška gesta IRONIJE, ki jo je Hegel ostro kritiziral pri najbolj radikalnih nemških romantikih (npr. E. T. A Hoffmannu, avtorju domišljijско bogatih in srhljivih pravljič ter romana *Doživetja mačka Mura*), je v Milanu Jesihu dobila svojega velikega mojstra! (Dobro bi zvenela zanj oznaka *Veliki mojster prostoironične lože!*)

Značilno za ozke prostore naših subalpskih dolin pa je, da si niti v času ustavno razglašene demokracije in svobode izražanja naš domnevno tako svobodoljubni kulturni prostor ni upal pohvaliti Jesihovega *Maršala* tako, kot bi si zaslužil. Kajti bolje je biti previden, nikoli se ne ve, kaj si utegne kak skrit maršaloljub misliti o smešnih detajlih portreta Velikega Vodje ali pa – še huje – kaj utegne kak današnji maršalofob, sevė nekdanji maršalofil, ukreniti zoper restavracijo Maršalovega kulta, brrr ...

Zbirka *Lahkoda* (2013) sledi tonu *Maršala* in ga – neverjetno, le kako je to mogoče, a lahkoda! – preseže po popolni, popolnoma nori, divji, neskončno smešni diktaturi humorja, ironije in avtoironije. Ali obstaja kakšen višji poveljniški naziv od maršala? V običajnem svetu in zgodovini ne. V jesihovskem jezikovnem kozmosu pa ... lahkoda. Pa pojdimo *in medias res*, k pesmi, kjer se oglasi tudi vsedopuščajoči izraz LAHKODA, ki pusti biti vsemu, kar je, kakor je, in vsemu, kar ni, kakor v domišljiji in jeziku pač je (str. 46):

*Moj stric ima tri tete: eno češe  
– lasje so radi fetiš, če si plešec –,  
drugo lasa, ne, ker da kaj je kriva,  
ampak stric ob vreščanju žensk uživa,*

*in tretjo s svitom slednji dan pobrije  
– lasek; ga ni na vsej; in dlačka: ni je –,  
pa polovi jih ročno in v šopek zveže,  
se z njim požene v ure nizke ježe*

*v pozabo čez prerije in savane  
in skoz spomine v tundre, pampe, stepe,  
skoz skrite upe in neodkrite epe,  
skoz mesta zgažena, vasi požgane,*

*skoz vse, kar je in bi bilo mogoče,  
lahkoda in verjetno in nemara  
količkaj več kot zgolj slepilna utvara  
– zgolj zrak, skoz zrak potočen –*

*ga v solzah potočit na srčev grob.  
Potem se peš ob konju črnem  
na gradec k ljubim tetam vrne  
jih česat, cukat, brit v jutrove sobe.*

Potem ko je s pesniško zbirko ironičnih in neskončno veselih hvalnic okronal zgodovinsko detroniziranega in popljuvanega *Maršala*, je Jesih storil še zadnji in največji prekršek pri upesnitvi še bolj in kar najbolj najbolj proskribirane tme, te najbolj črne temè v času politične korektnosti in strahopetne defektnosti (str. 37):

*Stara fašistka v svoji borni koči  
zvečer sedi pri borni razsvetljavi,  
si v črno šalčko črne vode toči  
in vpije v radio: "Daj, ne zajebavi!"*

*Črne solze drsijo ji po licih,  
v kofe ji kapajo in ga grenijo:  
"Laži, da na kozlanje gre resnici!  
Kaj nam vsiljujejo demokracijo,*

*ko hočemo brkatca, da bo vladal  
odločno, samovoljno, brezobzirno,  
orjaka, ki bo vedel, kaj bi rada,  
in me ozmerjal kdaj z zabito štirno,*

*molčati mi ukazal in me ustavil,  
če izražala bom voljo ljudskih množic,  
me v strahu držal in mi jih naložil  
po pukeljnu, če treba, in po glavi,*

*hvalil, kako je krepka moja kava;  
z menoj počičal po večerji;  
z basom, ki sanje vzdramlja, me uspaval;  
vso noč me objeto čuval pred vampirji."*

Kot je bilo razvidno že v zbirki *Usta* (1985), s katero je Jesih zapustil avantgardistično avtonomijo jezika in do skrajnosti zgostil izraz, pod tako mojstrskim peresom tudi skrajna ekonomija izraza izžareva ogromno pomensko večplastnost. V zadnjih letih je Jesih svojo priljubljeno

kitično obliko štirivrstičnic skrajšal in zgostil na dve kitici, formo, ki se je mestoma pojavljala že v prejšnjih zbirkah. Ta kitična oblika pa popolnoma prevlada v knjigi *Namreč* (2022) in formalno zaznamuje sedanjost Jesihovega pesniškega iskanja in raziskovanja: kljub jedrnatosti tega kanoničnega, a grafično raznolikega kitičnega okvirja Jesihove “pesmice” rade zajamejo celotno življenjsko zgodbo, obenem pa so tako dialoške v bahtinovskem smislu trka diametralno različnih življenjskih nazorov in pogledov, da jezikovno in sporočilno bogastvo daleč presega obseg osmih verzov.

Integralna razsežnost te dvokvartinske Jesihove pisave postane tudi sam prostor: grafična razvrstitev verzov ni zgolj konvencionalna, z “levo naslonko” verznihih začetkov, ampak so verzi pognani v gibanje, začetki se radi umikajo na desno in ustvarjajo zanimive grafične diagonale, predvsem pa zdaj med besedami spregovori zamolk, belina papirja, ki ni nikoli prazna, temveč vsebuje neizrečena sporočila. Ta postopek pisave bistveno razburka tudi verzno ritmiko, saj ustvarja dramatične tišine, iz katerih besede črpajo skrivnostne, neizrečene, a jasno slišne besede Neizrekljivega ... Oglejmo si primer iz zbirke *Namreč* (str. 40):

\* \* \*

*Davi je spet  
na rob  
vsega prišel sedet  
en filozof,*

*ki se mu zdi očitno najbolj prav,  
če spraševanja o smislu sit  
tam čez z nogami bo bingljaj  
in bolščal dol v nebit.*

Ob vsej ozemljenosti in humorju Jesihovega jezika pa velja opozoriti tudi na decentno, a izrazno in čustveno izredno močno duhovno vertikalo, ki sega od tega sveta, kjer smo za nekaj časa zbrani mi živi, do onega sveta, kjer so zbrani vsi tisti, ki jih ni več na našem svetu. V tem smislu premore Jesihova poezija naravnost dantejevsko ambicijo in izrazno moč priklicati “onstranstvo”.

Kakor v prejšnjih zbirkah tudi tu Jesih v oklepaje postavi tiste pesmi, ki razlagajo njegovo poetiko in sporočilno etiko; uvodna pesem (str. 6)

upesnjuje prav temeljno optiko, da te pesmi izgovarja glas nekoga, ki ga ni več in je pesem njegov spomin na čudež življenja:

*(Nekoč, saj sem o tem že kaj razkril,  
sem gorko ilo se potepal  
po šumnih vzhodnih velemestih,  
po sto in sto milj brezljudnih stepah*

*in v pristaniščih s tujci vino pil,  
poln mišičnih moči in preobjesti.  
Kje zdaj so leta – saj po svoje lepa –  
ko sem bil živ.)*

Izjemno lepa in poetična v najvišjem smislu besede je zbirka z jesihovskim naslovom *Tudi* (2024), ki jo je s senzibilnimi likovnimi podobami opremil kipar in slikar Mirko Bratuša. Tudi v tej zbirki je mogoče ponovno občudovati izjemen razpon med humornim in ironičnim upesnjevanjem čudežnega vsakdana ter prvimi in poslednjimi stvarmi. Branje teh pesmi omogoča izjemen užitek in služi v čast bogastvu slovenskega jezika. Z božansko gesto jezikovne svobode Jesih spravi v pičlih osem verzov stvaritev sveta (str. 79):

*Včeraj, ko se je svet začel – ob štirih,  
če nisem kaj neprav na uro gledal –  
in z njim plesnivi kozji sir  
in vsem nam ljuba literarna veda*

*in src nadele avbe si in peče  
in za prepih se derete: “ej, vleče,  
a sem ti rekla, da zapiraj!” –  
ob štirih, mislim, in bilo je včeraj.*

Tu je tudi pesem, v kateri Jesih oživlja spomin na bufet *Šumi*, ki je bil sveti kraj stvaritve sveta naše uporniške generacije, generalštab slovenske umetniške avantgarde in protestnega študentskega gibanja. Prostor je imel kvadraturo dnevne sobe, vsak dan pa smo se v njem gnetli kot sardine, še posebej od 12. do 14. ure in od 19. do 20.30. Šumi je premogel le tri stolčke in pult na sredi, na katerem je rad jezdil Milan Jesih in kričal: “*Ves svet je en sam bufet!*” In kako se tega mitičnega, svetega kraja naše mladosti, ki ga žal ni več, spominja Milan Jesih, osrednji pesnik Šumija? Z mladostno jesihovsko zajebancijo, takole (str. 35):

*Edini grizli, ki sem ga kdaj videl,  
čemel je v Šumiju za šankom  
– leta katerega, ne vem natanko –,  
pil žganje in si luščil arašide.*

*Nihče ga ni poznal in on nikogar,  
takšnim smo pravili tranzitna stranka,  
Je bil grizli ali le vloga?  
Ko je odšel, ni tam nič manjkal.*

Predlagam bralkam in bralcem, da namesto mojih razlag sami vzamejo Jesihove pesniške knjige v roke in jih po kapljicah berejo in prebirajo, mor-da tako, kot smo svojčas, v hipijevskih šumijevskih časih, brali japonske haikuje – po enega na dan.

Milan Jesih je vsestransko nadarjen književnik, ki del svoje ustvarjalne energije posveča tudi prevajanju. Dolgujemo mu vrhunske prevode Puškinovih pesmi ter ruskih dramskih klasikov – Ostrovskega, Gogolja, Čehova, Gorkega, Bablja, Bulgakova in drugih. Že dobrih dvajset let gara tudi na ambicioznem projektu: potem ko je Oton Župančič, ki velja za največjega slovenskega pesnika prve polovice 20. stoletja, skupaj z nekaterimi drugimi prevajalci prevedel celotnega Shakespeara in s tem opravil pomembno kulturno dejanje, se je Jesih lotil ponovnega prevajanja ključnih Shakespearevih iger; gre za prevode, ki so pomensko in formalno zvesti izvirniku, ki pa izžarevajo sodobno jezikovno in estetsko občutljivost.

Ne nazadnje naj omenim še eno področje Jesihove ustvarjalnosti – njegovo ustno poezijo. Ni literata in ni človeka na Slovenskem, ki bi imel tako sposobnost jezikovnega improviziranja kot Milan. Njegovi gostilniški domisleki so nenapisane pesmi trenutkov, ki jih ta pesnik velikodušno troši v veter časa. Njegove pesniške krilatice in epigrami so zaznamovali jezik celotne mlade generacije sedemdesetih let. Spominjam se časa, ko smo množično ponavljali Jesihove “štose”, ker so tvorili “šifre” našega generacijskega doživljanja sveta ter komunikacijskega prepoznavanja in komuniciranja.

Milana Jesiha poznam že dobrih petdeset let – neverjetno, polovičko stoletjeca! – in se zmeraj razveselim, kadar ga srečam. Kajti Milan Jesih ožarči ves prostor okoli sebe s plemenitim, človeško širokim in toplim humorjem. Nekoč, davnega maja 1975, mi je pomagal z modrimi nasveti, ko sva se razšla z mojo Véliko Mladostno Ljubeznijo. Hvala, Milan!