

posameznih igralcev, kar zelo zgovorno potrjuje prav Jovanovičeva avtorska predstava *Žrtve mode bum-bum*.

Nadalje izhaja iz tega pregleda, ki je na moč naključen, vendar za eno gledališko sezono vsekakor reprezentativen, čeprav bi bilo pravzaprav lahko štiri do pet variant, vendar končne ugotovitve ne bi bile bistveno drugačne:

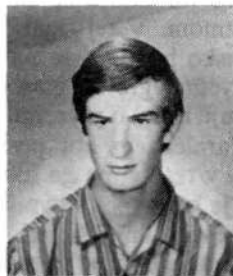
Naloga gledališča je bila, je in bo, da drži zrcalo dobi, če ponovim nešteto krat citiranega Shakespeara, ali v stilu tega zapisa rečeno: da upodablja resnico o resničnosti, ki jo živimo, občutimo, slutimo. In spet vprašanje: koliko je v tej paradi raznoterih gledaliških stilemov ujete resnice o resničnosti? Nekaj drobcev jo je nedvomno v nekaterih prizorih Jovanovičeve parade *Žrtve mode bum-bum*; nekaj v zamejeni pripadnosti bregu, iz katerega si izšel, kakor je to zaslutil Anton Leskovec v *Dveh bregovih*, nekaj nemara v notranjih nasprotjih oziroma nezaupanju v partizanskih vrstah, prikazanem v *Ukani*, nekaj utripov življenjske resničnosti je bilo čutiti v Kovačevem *Oboževanju kurbe*, nekaj poetičnega nadiha iz življenjske vsakdanjosti v Hiengovem *Izgubljenem sinu*, človeške odtujenosti in notranje praznine v Storeyevi *Kmetiji*, predvsem pa resnične predsmrtne groze v Čosičevih *Ločitvah*, vendar samo na ravni literature, ne pa njene gledališke upodobitve. Koliko je v vsem tem praznega estetiziranja, odrskega in verbalističnega, pa namišljene izpovednosti, pa potovanja mimo resnice o resničnosti na račun poze, izmišljotine, patosa, čiste teatralike?

O tempora, o mores! Koliko navideznosti polni človekove oči in mu zastira pogled v resnico o resničnosti. Vsak človek — gledalec ima za to svoj radar, sprejem je odvisen le od tega, na kakšne razsežnosti je naravan.

Življenje pa je neulovljivo; ko ga dohitita poezija in podoba oziroma z njunimi združenimi močmi teater, že izziva in preseneča z novimi iznajdbami, oblikami in zapleti.

Tauferjeva (neobrabljena) pesmarica rabljenih besed

(POSKUS INTERPRETACIJE)



Marjan
Dolgan

Tauferjeva lirika se je že s prvo zbirko *Svinčene zvezde* (1958) odločno odmaknila od tradicionalnega pojmovanja in izpostavila pesniško funkcijo jezika. Zato v njej največkrat bralcu ni serviran en sam, dokončen in edino zveličaven pomen (kar velja tudi za drugo slovensko, starejšo in novejšo liriko, če je seveda ne beremo osnovnošolsko-vzgojno, česar pa večina beročih ne dela, zato se lahko občasno sezna-

nimo s prav naivnimi, poenostavljajočimi mnenji o naši lirski tradiciji v množičnih občilih), ampak je od bralca odvisno, kateri pomenski sklop bo našel v njej. Prevlada pesniške funkcije povzroča večjo nepredvidljivost pomenov, kar pomeni po informacijski teoriji večjo stopnjo informiranosti. Od tod pri naivnem bralcu vtisi nenavadnosti in nerazumljivosti, saj se seznanja s še neznanim upesnjenim svetom, ki ga spravlja v začudenje in

če v še kaj drugega, potem kvečjemu v bes, nikakor pa ne v tisto topo mentalno prežvekovanje, ki si ga najbrž želi. To mu lahko omogoči samo pesništvo, ki posreduje že znan upesnjeni svet s pomočjo klišejskih pesniških prijemov. V takšni poeziji je stopnja informativnosti ničelna. Omenili smo, da je tej nasprotna Tauferjeva lirika, ki omogoča več opomenjenj. Pokazali bomo, kako prihaja do tega.

Med prvim, kar opazimo pri branju novih Tauferjevih pesmi (res novih, saj niso bile prej objavljene v revialnem tisku, razen redkih primerkov v Naših razgledih), je opustitev ločil. Le-to je značilnost njegove lirike od njegove prve zbirke in pomaga k uveljavljanju pesniške funkcije jezika. Prijem namreč povzroča večpomenskost s tem, da je bralec prisiljen odločati se za postavitev tistih ločil, ki se mu zdijo najbolj verjetna. Tako se že opredeli za določen pomen. Oglejmo si npr. zadnja dva verza v pesmi, ki je objavljena na osmi strani zbirke:

Poje
duša da igra

Pri branju lahko postavimo med verzoma različna ločila: »Poje duša. Da igra« — pika pomeni, da občutimo med verzoma ugotavljajoči, povedni odnos. »Poje duša, da igra« — vejica vzpostavi povzemajoči odnos: povzeta je tematika dejanja, ki ga opravlja »duša«. Nove pomenske možnosti se odprejo, če spremenimo v zadnji besedi mesto naglasa, potem dobimo: »Poje duša, da ígra«. Večpomensko vlogo ima tudi »da«, ki je lahko podredni veznik ali pritrdilnica. Če vztrajamo pri prvem naglasu, dobimo vsaj še dve možnosti: »Poje duša. Da igra« / »Poje duša, da, igra«. Njihovo število raste, ko pridružimo, vsakokrat z drugo kombinacijo ločil, citiranima verzoma še tiste, ki stojijo pred in za njima. V zbirki Podatki so bile uporabljene še nekatere bolj skrajne možnosti, ko je klavzulo prvega verza sestavljala prvi morfem kake besede, začetek drugega verza pa drugi morfem. Teh leksikalnih sposobnosti avtor tokrat ni izkoriščal, pač pa nekatere, ki so bile v manjši meri prisotne v njegovi dosedanji poeziji. Ena izmed njih je opazna v citiranih verzih, kjer se pojavljata dva glagola (drugi je lahko samostalniček, toda odločili smo se glede na okoliščine, ki jih bomo še omenili, da je »igra« glagol) — opravlja imamo s paralelizmom. V tej figuri se srečujeta dve poimenovanji za dejanji, ki sta si pomensko blizu, nista pa si istovetni: k petju spada še igranje na instrument. Še vedno gre za glasbeno dejanje, toda to je bolj zapleteno, zahtevnejše, saj vsiljuje misel o potrebni usklajenosti takšnega skupnega glasbenega delovanja. Paralelizem kot pesniška figura ustvarja navidez predstavo enovitega dejanja, v resnici pa ga hkrati notranje pomensko diferencira na različne ravni, kar je opazno s slovniškega vidika, ker je paralelizem skladenski, oblikoslovni, besedni in glasovni. To pesniško figuro najdemo v skromnem obsegu že v zbirki Svinčene zvezde, ohranjala se je v vseh naslednjih, posebno opazno v drugem delu zbirke Podatki (1972), v Pesmarici rabljenih besed pa je dobila tolikšen obseg in pogostnost, da lahko rečemo: je njen poglobitveni pesniški prijem. Če pogledamo pesem na 8.—9. strani, iz katere smo že navedli dva verza, opazimo naslednji ustroj: uvodni in sklepni verz sta grafično izpostavljena, prav tako tudi vsak tretji v pesmi. Če ne upoštevamo prvih štirih in zadnjih štirih verzov, ki so simetrični, opazimo, da se v vsaki trivrstični kitici izmenično pojavlja samo-

stalnik »duša« v različnih predložnih zvezah (»duša, po duši, z dušo, v duši, iz duše, brez duše, za dušo, čez dušo«) najprej v prvem verzu, nato pa še v tretjem v isti kitici. Ponavlja se tudi drugi verz »igra da igra«. V naslednji kitici je prvi verz vedno glagol (»poje, gorí, počí, se odpre, se vzdigne, zapre«), drugi pa je vedno refren »duša da igra«, tretji je ponovitev prvega. Srečujemo se s paralelizmom, ki je povsem simetričen. Če se je sprva zdelo, zaradi opuščanih ločil, da imamo pred seboj primer nadrealističnega pesnjenja, se je sedaj izkazalo, da ni tako, ker je pesem kljub navidezni »poljubnosti« zgrajena dosledno po načelu somernosti; ne krene v smer avtomatičnega pisanja, ki sloni na svobodnih asociacijah, ampak ohranja precejšen nadzor tako, da nastaja simetrični paralelizem. V njem se stalno ponavlja predložna zveza, katere stalna osnova je samostalniček »duša«. Predlogi si sledijo v takšnem zaporedju, da je opazno poudarjanje »duše« kot prostora, v katerem dejanje sprva poteka, nato pa se odmika in se končno odmakne od nje. Glagoli, ki metaforično izražajo to dejanje, so takšni, da kažejo njegovo raznovrstnost. Le-ta se začne s petjem, na katero se navezuje več sorodnih dejanj, ki jih — glede na sobesedilo — sprejemamo metaforično, kot izredno intenzivno doživljanje, ki poteka v človekovem notranjem svetu. Vendar to ni trajno, temveč končno. K temu sklepu nas vodijo sklepni verzi (»zapre / duša«, »čez dušo / igra na eno na tri / (. . .) / in manj«). V pesmi ne moremo prezreti stalnega ponavljanja besede »da« z dvojno pomensko vlogo, ki smo jo deloma že navedli: pritrjevalno, kar še bolj stopnjuje intenzivnost dejanja, ali pa izraža pomislek lirskega subjekta o dejanju oz. dogajanju, v katerem verjetno sam ni udeležen. V celotni pesmi se namreč niti enkrat ne pojavi nobena prvoosebna glagolska ali kaka druga slovniška oblika, ki bi nedvoumno dokazovala subjektovo aktivno soudeležbo. Bolj verjeten je sklep, da ima lirski subjekt distanco do dogajanja, čeprav hkrati izredno poudarja njegovo intenzivnost, v čemer je spet dvoumnost, saj lahko razumemo besedno zvezo »duša da igra« kot izraz subjektovega dvoma o dejanju, če jo seveda sprejemamo v obliki vprašalnega stavka »Duša da igra?«. Uveljavljanje paralelizma v besedju, oblikoslovju in skladnji, čeprav le-ta ni zamejena z ločili, je razvidno npr. iz prve kitice prve pesmi v zbirki na peti strani:

kdo kreše kdo poka
kam leta kdo pada
kdo obeša se krog vrata
kam iz vogala stolpa

Najprej je v njej očitno ponavljanje vprašalnega zaimka in prislova (»kdo, kam«), ki sta v kitici razporejena simetrično, saj prebiramo tri pare vprašalnih stavkov. Poleg obeh vprašalnic, ki se izmenično ujemata na začetkih verzov, se ujema tudi večina samoglasnikov v ostalih besedah na način asonance, ki je dosledno izpeljana na koncu verzov (»poka — stolpa, pada — vrata«) pa tudi znotraj njih. Instrumentacija verza, ki je samo podaljšek paralelizma na drugih slovniških ravneh, je dosegla tolikšno mero, da nas pri branju zanese v to, da se prepustimo glasovnim učinkom, ne da bi pri tem iskali pomenskih zvez. Seveda so le-te implicirane; odkriti nam jih pomaga slovniški ustroj, v katerem prevladujejo vprašalni stavki, ki ostanejo brez odgovorov. Izgovarja jih lahko samo lirski subjekt, ki vprašuje

po tistem, ki opravlja dejanje, in po natančnejši določitvi prostora, v katerem potekajo. Dejanja, ki jih našteva (»kreše, poka, leta, pada, obeša se«) so izredno dinamična in večinoma zvočna. Podobno torej kot v pesmi, ki smo jo prej razčlenjevali. S tem pa je ovržen morebitni očitek o poljubnosti te lirike, češ da gre v njej za golo kopičenje besednega gradiva. Značilnosti, ki smo jih odkrili doslej, to demantirajo, saj smo opazili zelo strogo uveljavljanje paralelizma kot glavnega pesniškega prijema, ki sega na vse ravni pesmi. Učinkovitost pesemskih besedil bi se kaj hitro zmanjšala, ko bi se ponavljal v njih vedno isti tip paralelizma. Vendar se ne, ker se jih v pesmih pojavlja več. Če bi ugotavljali pogostnost, bi najbrž zavzel prvo mesto antonimični paralelizem, ki sloni na vzporejanju dveh nasprotnih si pojavov. Razviden je že iz druge pesmi v zbirki (str. 6), kjer so začetni verzi takšni:

deveti kralj
gleda naprej
gleda nazaj

Najprej je imenovana oseba, katere dejavnost je omejena na vidno zaznavanje in kot takšno ni kdove kako v skladu z njenim hierarhičnim položajem. Prav ponavljanje istega glagola zaznamuje kraljevo trpno početje, bolj natančno ga opredeljujeta pomensko si nasprotna prislova (»naprej — nazaj«), ki še povečujeta vtis o kraljevi negotovi poziciji. Srečujemo se z antonimičnim paralelizmom glede na prostor. Podobno velja za dva naslednja verza, ki bolj natančno opredeljujeta prostorska razmerja z dvema predlogoma:

iz devete dežele
za deveto deželo

V naslednjih dveh verzih je antonimičnost izpeljana s prilastkoma, ki sta števniška; mogoče si ju je razlagati kot upesnjevanje kraljevega izgnanstva, njegovega potovanja ali kako drugače. Če smo se doslej seznanjali s prostorskimi razmerji, v katere je postavljena upesnjena oseba, je naslednji verz posebnost, ker očitno predstavlja komentar lirskega subjekta, ki nas je doslej seznanjal z relacijami prostor — kralj:

eno je nobeno

Verz je spet antonimičen, tokrat zajema količino, hkrati se ujema s prejšnjimi števniškimi prilastki. Zato se ga da razumeti kot vrednostni komentar lirskega subjekta, ki zanika smiselnost kraljevega početja, kar je lahko tudi simbol avtorske oblastiške prakse. Navedeni verz je zanimiv, ne le pomensko, marveč tudi oblikovno, saj vsebuje vzporejanje, ki je bilo doslej vedno razdeljeno v dva verza. Hkrati ga stopnjuje do tolikšne mere, da poistoveti količino z neobstojnostjo. Značilna je uporaba oblike »je« namesto običajne »ni«, kar daje verz u poseben pomenski odtенок, ki je v skladu s simetričnostjo verza.

Z antonimičnim paralelizmom se pogosto prepleta sinonimni, s katerim se srečamo že v naslednjih dveh verzih iste pesmi:

deveti kralj
povsod okrog

Upesnjeno osebo imenuje lirski subjekt tokrat že tretjič; to ponavljanje je spet ena izmed oblik paralelizma, ki jo lahko imamo zaradi stalnega pojavljanja za približno vsakim 3. verzom (spet simetrija) — refren. Osebo subjekt še vedno povezuje s prostorom, ki ga tokrat opredeli manj natančno kot v prejšnjih verzih, ko je navajal: »dežela«; zdaj navede le dva pomen-sko sorodna krajevna prislova: »povsod«, »okrog«. Torej sinonima. V pesmi se »okrog« — nekaj verzov naprej — ponovi na začetku verza (spet simetrija), vendar ne več le v sinonimni zvezi:

okrog prazen
votlo znotraj

Medtem ko sestavljata besedi »prazen« in »votlo« sinonimni paralelizem, ki se zdi v zvezi s citiranim verzom — komentarjem, sestavljata besedi »okrog« in »znotraj« antonimični paralelizem, ki je še zmeraj v zvezi s subjektivim opredeljevanjem prostora. Simetrija postaja proti koncu pesmi neutajljiva, zato lahko govorimo o ornamentiki v Tauferjevi zbirki, kajti srečujemo jo tudi v mnogih drugih pesmih. Morda je najbolj dosleden primer antonimičnega paralelizma s simetrijo vred naslednji (s. 33):

sonce sije pa dež gre
pa sonce gre dež sije
vroče mrzlo

Izrazit primer sinonimnega paralelizma je tale kitica (s. 15):

zgovorna kost
kost roke
kost noge
perutna kost
kost moža
ožgana kost

Njegova stalna osnova je beseda »kost«, ki sestavlja z drugo, vedno spreminjajočo se besedo, verz. Med njima je naslednji skladenjski odnos: »kost« je vedno odnosnica, ki ima ob sebi pridevniški (»zgovorna kost«) ali samostalniški prilastek (»kost roke«). Čeprav je odnosnica ves čas ista, ima vendarle sinonimno naravo, ki ji jo določa zlasti prilastek, ker usmerja bralca na različna področja pojavnosti (človek, živali) in njenih potez (anatomija, spol(nost), uničevanje itd.) — Sinonimni paralelizem z ustrojem, ki smo ga pravkar opisali, ne predstavlja popolne novosti v Tauferjevi liriki, ker smo se z njim srečevali v drugi polovici zbirke Podatki, v Pesmarici rabljenih besed pa je prilagojen tematski naravi zbirke, o čemer bomo še govorili. Modifikacija je kljub temu mogoče opaziti v naslednji kitici, katere prva dva verza se glasita:

ki brusiš kost ki bodeš
ki te brez kože

Tokrat gre za paralelizem, ki je s skladenjskega vidika oziralni odvisnik v vlogi prilastka. Njegova odnosnica je verjetno »kost« v zadnjem verzu prve kitice, poleg tega se še enkrat ponovi med obema odvisnikoma v

prvem verzu druge kitice. Sinonimni paralelizem s simetrijo vred in z njo povezanimi glasovnimi učinki je spet več kot očiten; uveljavljen je v kompoziciji celotne pesmi, ki sloni na analiziranih treh skladenjskih kombinacijah. Precejšnje osamosvojenost je dobil oziralni odvisnik kot tip sinonimnega paralelizma v pesmi na 14. strani. — Ob razčlenjevanju različnih vrst paralelizma smo opozorili na glasovnega, ki sega do rime; najbolj pogosto pa do asonanc in aliteracij, za katere smo nekaj primerov že navedli. Naj zadostuje le še primer paronomazije — besedne igre, ki temelji na ponavljanju istih ali podobnih osnov ali njih delov v različnih besedah:

ali že črvi v mojih ranah
 črvičijo mladiče
 v črnih ranah
 črvičja mladost bela
 (...)
 bom še videl kdaj
 svoje črvičke

Tovrstni glasovni paralelizem je uporabljen tako, da zajema najprej črve kot simbole človekovega telesnega razpadanja in njegove skorajšnje smrti. V sklepnem verzu se dosednji sinonimni glasovni in besedni paralelizem spremeni v antonimičnega, saj pomenijo »črvički« majhne, nebolgljene otroke.

Doslej analizirane značilnosti paralelizma vsiljujejo primerjavo Tauferjevih pesmi z besedili, ki so jih uporabljali pri starodavnih magijskih ritualih, kjer ima odločilno vlogo neposredni čar, ki ga zbuja v udeležencih izgovorjene besede. Tudi te so (bile) razvrščene na način paralelizma, ki zlasti poudarja njihovo glasovnost. Res je, da je bil vpliv teh besed neprimerno večji, kot je danes, kajti verovanje v magično moč besede je bilo vsesplošno. Poskus, ki ga izvaja Veno Taufer v drugačni civilizaciji, ki ji vlada razum, in v okolju, ki ima še pretežno zdravorazumarski odnos do pesništva, je tvegana zadeva. Najbrž se je pesnik tega zavedal, zato se je potrudil najti kolikor toliko ustrezno analogijo prvobitnemu magijskemu učinkovanju in celo verovanju, ki je pri obredih združevalo udeležence. Kohezijo sodobnikov je ugledal v slovenski ljudski pesmi kot v daljnem ostanku davnine. V svojem pesnjenju se je naslonil na ljudsko pesem in poiskal v njej vzporednice današnjemu občutju sveta. Že v tem izhodiščnem razmerju se skriva paralelizem, ki se pojavlja potem v tolikšni meri v pesmih, kar smo precej razčlenili, še bolj pa med njimi samimi. Ugotovili smo več skupnih točk med posameznimi pesmimi, kar je stalna zakonitost celotne zbirke. Tako smo opazili v prvi analizirani pesmi temeljni odnos »duša« — »igra«, pri čemer je treba razumeti nosilca tega dejanja metaforično; v drugi pesmi pa predvsem povpraševanje po nosilcu dejanja, ki je spet znano in v marsičem podobno prejšnjemu: je bolj oddaljeno od glasbe, a še vedno zvočne narave. Da gre za sorodnost obeh pesmi, dokazuje naslov, ki je pri obeh isti in vzet iz ljudske pesmi. Le-ta nam npr. v prvi pesmi potrjuje, da se seznanjamo z glasbenim dejanjem; sugerira, da gre za godčevo »dušo«, ki je vsa predana muziciranju. Oboje pa lahko razumemo kot primerjavo, ki jo izvaja lirski subjekt, zbujač z naslovom v bralcu predstavo o osebi iz ljudske pesmi, v besedilu pa omenja morda le »dušo«

sodobnega slehernika, ki »igra«. Toda to ni glasbeno dejanje, ampak metaforično izražen slehernikov notranji svet in različne stopnje njegove prizadetosti ob njegovem stiku z zunanjim svetom. Morda pa je »duša« simbol ustvarjajočega pesnika. V takšno pomensko širino nas sili že naslov, kajti »pekel«, ki je v njem omenjen, lahko pomeni — po Sartru — življenje s soljudmi, ki se na različne načine mučijo med seboj, ne pa tistega, kar ji je pripisovala krščanska miselnost. Dejstvo, da ima več pesmi isti naslov, kaže na to, da ima že lirski subjekt različne predstave v zvezi z njim, zato nastaja na eno témo, ki jo napoveduje naslov, več različnih pesmi. V kazalu zbirke so vse, ki spadajo v isto skupino, imenovane »varianete«. Tako je tudi med pesmimi izpeljan paralelizem, tokrat verjetno po neposrednem vzoru ljudske pesmi, ki ne pozna svoje dokončne oblike, saj se nenehno spreminja, zato so mogoči le zapisi »variant« ene pesmi. V umetni književnosti »variiranje« ni na široko razvito, ustvarjalno je na drugih umetnostnih področjih, v glasbi in slikarstvu. Tauer ga je prenesel v svojo liriko, ker je v skladu s temeljnim, vseobsegajočim pesniškim prijemom.

Iz takšnega razmerja med ljudsko pesmijo in Tauerjevo liriko postane bolj razumljiv naslov zbirke *Pesmarica rabljenih besed*. V njej se res pojavljajo »rabljene besede«, ki jih večinoma poznamo iz vsakdanjega jezika, toda pesniški prijem, s katerim so povezane v celote, jih dela v bralčevi zavesti nove, ne pa »obrabljene«. Ob tem se zastavlja vprašanje, kako je bilo z »rabljenimi besedami« v dosedanji Tauerjevi liriki. Če si ogledamo njegove dosedanje zbirke, vidimo, da se v Svinčnih zvezdah (1958) in v Jetniku prostosti (1963) niso pojavljale izrazito, čeprav najdemo v njih upesnjene na satirično-ironični način nekatere téme iz vsakdanjosti, za katere se nam zdi danes skoraj povsem razumljivo, da bi bile upesnjene s pomočjo takšnih »rabljenih besed«, ki so last slengovske plasti jezika. To se ni zgodilo, čeprav se napoveduje v Slovenskih sonetih 62 in v ciklu *Nemi Orfej*. Vdor »rabljenih besed« opazimo šele v zbirki *Vaje in naloge* (1969), v kateri so nekatere tradicionalne téme slovenskega lirskega krajinarstva demitizirane prav s pogovornim jezikom in slengom — cikel *Cerkvica na hribčku* (1964). V vseh teh primerih je šlo za vključevanje besedja, ki pripada eni ravni jezika, vendar njegovi sinhroniji, na drugo, literarno raven. Ob njej so se pojavljali primeri vključevanja besedja, ki pripada prav tako literarni ravni jezika, toda tisti iz preteklosti, v današnji literarni jezik, pri čemer je postala izrazita diahronija tega jezika, ki je bila spretno uporabljena v satirično-ironične namene. V cikel *Cerkvica na hribčku* je namreč vpletenih precej verzov ali njihovih drobcev iz Vodnika in Prešerna. Še več jih je v ciklu *Krst*, ki je naravnost naslonjen na Pešernov ep *Krst pri Savici*, zato predstavlja analogijo slovenski ljudski pesmi v *Pesmarici rabljenih besed*. Neposredni predhodnik tej zbirki pa je cikel *Kralj Matjaž* (*Vaje in naloge*), kjer se je prvič v večjem obsegu pojavila v Tauerjevi liriki naslonitev na ljudsko pesem. Vendar obstaja med tem ciklom in *Pesmarico rabljenih besed* razloček, kajti cikel *Kralj Matjaž* je zasnovan tako, da se v njem razodeva satira in ironija na vsakdanje vegetiranje (kar je pogosta téma Tauerjeve lirike), ki je pravo nasprotje junaškemu dejanjem kralja, opevanega v ljudski pesmi. V *Pesmarici* je takšna satira nedvoumna komaj v enem besedilu, v drugih je bolj odvisna od bralčeve konotacije; v nobenem primeru pa ni tako neposredna kot v omenjenem ciklu.

V Pesmarici bi se lahko zgodilo, da bi »rabljene besede« postale »obrabljene«, če bi šlo za bolj ali manj tradicionalne prepesnitve slovenskih ljudskih pesmi, do česar pri Tauferju ni moglo priti, ker tudi takrat, ko upesnjuje tradicionalne motive (npr. Staromodni pomladanski sonet, cikel April — oboje v Vajah in nalogah; nekateri soneti iz Podatkov), vedno poskuša oblikovati le-te nekonvencionalno. Prav tako si ni izbral satire, kar bi bilo, kot je že pokazal, mogoče, temveč tretjo pot. Med neposrečene pesniške rešitve bi bil — najbrž čez čas — prištet, ko bi se odločil po trenutni pesniški navadi za pesnjenje na način nizanja roditeljskih metafor. Za ta način se zdi, da je odtlej, ko ga je Tomaž Šalamun prvi uporabil v večjem obsegu v zbirki Romanje za Maruško (1971), postal model, po katerem se ravna množica mlajših avtorjev. Učinek se je zaradi tolikšne množičnosti in enoličnosti, ki je ne odpravljajo poskusi discipliniranja tega načina pesnjenja z uporabo stalnih pesniških oblik, zgubil. Medtem ko večina grmadi v pesmih ogromne količine besedja, se Taufer zaveda nujnosti gospodarnega besednega izraza, če naj bo dosežen primeren učinek (ta nadzor je opazen tudi v njegovih prejšnjih zbirkah, kjer je nadrealistično pesnjenje vedno obvladano tako, da je največkrat ujeto v modernizirano obliko soneta), zato se besedila v Pesmarici nagibajo h kračini, ki ima najmanjši obseg v prvi »varianti« Lepe Vide (s. 25), le dva verza ali pet besed. Le-te zadoščajo za spodbuditev predstav o razdvojenosti sveta:

glasgow nagasaki
prek sivega morja

V zavesti bralca prav gotovo živi kaka ubeseditev lepe Vide, bodisi ljudska pesem bodisi njena Prešernova predelava, Jurčičev roman ali Cankarjeva drama, ki je naredila iz usode te ženske simbol hrepenenja. V vsakem primeru se pojavlja njena razdvojenost med danost in željami ter za tragiko, ki iz tega izvira. V Tauferjevih verzih ni omenjena nobena oseba, razen Vide v naslovu, ampak samo angleško in japonsko mesto, ki ju ločuje ali povezuje morje. Njuni omembi povzročita predstavo angleške aristokratske, za srednjeevropske pojme še vedno nekoliko viktorijsko zaudarjajoče družbe, ki je druga svetovna vojna ni tako prizadela, kot je japonsko, ki je dobila za plačilo svojega osvajalstva dve atomski bombi; eno prav na Nagasaki. In če po tem povežemo naslov z verzoma, dobimo kontrast med nepreudarno žensko, ki si želi sveta, uživanja, ne pa banalnega zakona (za čimer se skriva po mnenju raziskovalcev ostanek zavesti o mavrskih plenitvah po sredozemskih obalah) in zgodovinsko katastrofo imperialne družbe. Na eni strani polom želja posameznika, na drugi polom velikopoteznih načrtov konkretne družbe. Obakrat pa tragika. — Srečujemo se s primerom izredno lapidarne, a zato nič manj sugestivne pesmi, ki je nismo z zgornjo razlago izčrpali, saj nismo opozorili na razmerje mesto — morje, ki nas vodi k vprašanju o odnosu civilizacija — narava in še k čemu, kar je odvisno od vsakega bralca posebej.

Takšna je v splošnih potezih prva »varianta« Lepe Vide, v Tauferjevi zbirki ji sledijo še tri, daljše, kar je spet oblika paralelizma, tokrat medpesemskega. Ker smo tipe pesemskega že razčlenjevali, nas sedaj zanima, kaj imajo vse štiri »variante« skupnega razen istega naslova, ki napoveduje podobno tematsko osnovo. Naslov zbudi predstavo tragične ženske, toda kot smo videli v prvi »varianti«, je to le izhodišče ali dodatek pesmi, kajti

sama pesem usmeri bralca popolnoma v drugo smer, v skoraj aktualne zgodovinsko-zemljepisne koordinate. Šele iz teh se da spet povrniti k naslovu in najti skupne točke v simboliki. Če se po tej poti približamo še preostalim trem »variantam«, opazimo med drugim, da se v vseh štirih pojavlja v bistvu en motiv, ki je »variiran« — tokrat gre za motivni paralelizem, ki zajema morje, vodo in spremne pojave, posebno atmosferske. V prvi »varianti« je opazen v verzu »prek sivega morja«; v drugi: »veter radira zrak in / snežne številke«

»vzemi me noe v svojo barko«
»zapisujem sezname vode«;

v tretji: »slišiš veter / ali dež«

»ali škriplje pesek / pod ladijskim trupom«
»ali slišiš sneg v očeh / pada«;

v četrti: »mokrota«, »v mesečini«, »prašniki zvezd«, »steber vetra«, »v papirnati zrak«.

Nastete motivne prvine se navezujejo na naslov in s tem omogočajo predstave o morski plovbi skozi neugodne vremenske razmere. Iz nje pa nastaja simbol človekovega bivanja, polnega težav in bridkosti. V vsaki »varianti« so te prvine različno opazne, ker se povezujejo vsakokrat z drugimi motivi, kar je posebno zaznavno v četrti »varianti«, kjer so povezane s poimenovanji in verzi, ki implicirajo motiv spolnosti:

»madeži semen«, »kje je devica za zublje orgelj«, »spočetje mesa«, »po sredi železen penis išče cviljenje v nebesih«.

Prejšnje »variante« so poudarjale problematičnost in minljivost človekovega bivanja, četrti pa vlogo spolnosti v njem, kar je v zvezi z lepo Vido, pri kateri je navzoča tudi erotika.

Motivne paralelizme najdemo v vseh skupinah pesmi — »variant«, le da so v nekaterih manj opazni. Med opazne je treba šteti tiste v »variantah« z naslovom Godec pred peklom, ker smo tri izmed njih analizirali že v zvezi s pesemskim paralelizmom, navajamo sedaj še medpesemskega, motivnega, ki se kaže v naslednjih verzih ali njihovih delih:

Prva »varianta«: »kreše«, »poka«, »leta«, »pada«, »zvodnik glásu«, »oglási se iz molitve iz stoka iz moke«;

Druga: »piska skozi in skozi«;

Tretja: »ena struna«;

Četrti: »igra«, »poje«, »poči«.

Motiv je bolj ali manj jasen — igranje na neki instrument; ugotovili smo že, da v prvi »varianti« poudarja lirski subjekt dejanje; tisti, ki ga izvaja, ostane neimenovan in nedoločen. V drugi »varianti« je to dejanje povsem potisnjeno v stran, v ospredju je oseba, ki ga izvaja — kralj: piskajoč v kost. Početje torej, ki ni kdove kako v skladu z njegovim hierarhičnim položajem, iz katerega je — če upoštevamo celotno sobesedilo — izvržen. Postal je groteskna figura in kot takšen je lahko simbol — omenili smo že — vase zazrte oblasti, ki se tudi ne zaveda smešnosti ceremoniala, v katerega se ovija. Če upoštevamo v večji meri paralelizem z naslovom in

ljudsko pesmijo, lahko razumemo kraljevo groteskno glasbeno izživiljanje kot oblastništvo, ki mu le delno uspeva obvladovati podrejene, saj se tudi godcu, ki se je trudil, da bi rešil svojce iz pekla, njegov namen ni v celoti posrečil. Lahko pa je kralj simbol pesnika, čigar ustvarjanje ostaja v njegovi okolici brez odmeva, kaj šele da bi koga (od)reševalo, kot je godčevo. Takšna razlaga ni brez zveze z dosedanjim pojavljanjem orfejskega mita v Tauferjevi liriki, kjer mu je bila izrečena nezaupnica. Zveza z ljudsko pesmijo omogoča vsaj še eno razumevanje: dobronamerno človekovo dejanje sprejmejo tisti, ki jim je namenjeno, prav nasprotno. Upoštevanje naslednjih naslovov »variantnih« skupin usmerja bralca k naslednjim idejnim vprašanjem:

»Sveti Matija ubije očeta in mater« — generacijski spopadi; »Mrtvaška kost« — minljivost človeka in nedoumljivost usode; »Riba faronika nosi svet« — nenehna nevarnost svetovne katastrofe; »Sežgani in prerojeni človek« — človek, razpet med norme drugih in lastnimi željami;

»Galjot« — človekovo trpljenje;

»Lepa Vida« — neuresničenost njegovih želja;

»Pegam in Lamberger« — izjemna uspešnost junaškega dejanja;

»Kje je moj par« — erotično hrepenenje;

»Narobe svet« — absurden ustroj sveta;

»Gospod Baroda« — neizbežnost človekove smrti.

Če pozorno pogledamo razvrstitev »variantnih« skupin, ki imajo zgornje naslove, opazimo, da je uveljavljeno merilo, ki sledi glavnim postajam človekovega bivanja. Spet paralelizem, tokrat med realnostjo in upesnjevanjem le-te; vmes pa še literarni, med Tauferjevo liriko in slovensko ljudsko pesmijo. Poleg značilnosti, ki smo jih s tem v zvezi že navedli, je opazna še ena v relaciji epika — lirika. Skoraj vse ljudske pesmi, na katere se naslanjajo Tauferjeve pesmi, so epske, zato najdemo v njih epskega pripovedovalca, ki upoveduje dogodke iz preteklosti, postavljene v določene prostorsko-časovne meje, ne da bi pri tem izključeval fantastiko. Upovedene dogodke lahko povzamemo v zgodbo. Ničesar takšnega ne velja za liriko, v kateri se pojavlja lirski subjekt, ki upesnjuje lastno, afektivno doživljanje sveta v sedanosti. Ne gre več za ustvarjanje objektivne, a v vsakem primeru literarno-fiktivne podobe sveta, kar je počel epski pripovedovalec, ko je s strani opazoval dogajanje, npr. lepo Vido, ki je na morskem bregu prala plenice. Pri tem ni posredoval svojega doživljanja Vidine nesreče, marveč samo dogodke, ki jo sestavljajo. V Tauferjevi liriki je prišlo do naslednjih sprememb: namesto epskega pripovedovalca se je pojavil lirski subjekt, kar je samo po sebi povzročilo odpravo zgodbe — zaporedja preteklih dogodkov, postavljenih v prostor in čas. Bralec se v liriki srečuje s sedanjim, notranjim subjektivnim doživljanjem sveta. V Tauferjevi »varianti« Lepe Vide sta sicer imenovani dve zemljepisno določljivi in konkretni mesti, toda med njima ne obstaja nobena strogo kavzalna ali kaka očitna logična zveza. Nikakršen dogodek ni naveden, kaj šele zaporedje preteklih dogodkov, ki bi ju povezoval. Seveda ju nekaj povezuje, sicer ju lirski subjekt ne bi imenoval, toda to nekaj pripada njegovemu subjektivnemu doživljanju sveta, ki ga ni mogoče vedno ustrezno izraziti z besedami. Da pa se ga nakažati, kar se je morda zgodilo v našem primeru. Bralec se mora prepustiti pesmi, da se v njem pojavijo različne predstave — doživetja pesmi, ki so morda sorodna tistim, ki jih je imel lirski subjekt, ali pa ne. Vedno nova

bralčeva doživetja pesmi pričajo o pomenski neizčrpnosti književnosti kot jezika s posebno funkcijo v nasprotju z njegovimi drugačnimi funkcijami, ki so bolj ali manj enopomenske. — Kak aktualističen epski pripovedovalec bi ob Nagasakiju gotovo razpletel daljšo zgodbo o vojni usodi tega japonskega mesta; lirski subjekt tega ne more, toda način, ki si ga je izbral za upesnjevanje, ne zmanjša učinkovitosti. Nasprotno, lirska kračina ga intenzivira morda — predvidevamo — bolj kot epska širina, ki v pesništvu lahko začne hitro razpadati.

V Taufertjevi Pesmarici najdemo poleg posameznih izredno kratkih pesmi — »variant«, ki že navzven pričajo o svoji lirski naravi, tudi takšne, v katerih naletimo na nekatere prikrite prvine epičnosti. V tem se vidi najbolj opazno povezava z ljudskimi pesmimi. Primer nagibanja iz lirskosti v epičnost najdemo že v prvi kitici prve »variante« Godca pred peklom, ki je prva pesem v zbirki. Ker smo jo že citirali, jo le povzemamo: v njej lirski subjekt vprašuje, kdo in v kateri smeri opravlja dejanja, ki jim je skupna zvočnost. Lirski subjekt je prevzet ob njih, toda hkrati je opazno, da sam ni soudeležen v tem početju, ampak stoji ob strani. To pa je značilnost epskega pripovedovalca, ki se v drugih dveh kiticah ne izoblikuje, ker se v njih lirski subjekt povrne k svoji naravi: nakazovanju svojega notranjega občutja, pri čemer niso zunanji dogodki več določljivi, kot so bili v prvi kitici.

V nekaterih »variantah« lahko opazimo prikrite prvine epičnosti v besedah in njihovih zvezah, ki kažejo motivni paralelizem med »variantami« iste pesemske skupine. Citirali smo jih iz skupine Godec pred peklom, kjer si lahko bralec prav s pomočjo motivnega paralelizma ustvari ob vsaki »varianti« svojo epsko zgodbo; vsaka vključuje muzikantski dogodek. Le-tega potem lahko razumemo v različnih prenesenih pomenih. Npr.:

»deveti kralj / (. . .) / noter v kost / piska skoz in skoz«

Tokrat se lirski subjekt spreminja v epskega pripovedovalca s tem, da s strani upoveduje dogodek — grotesknega, ki ga povzroča druga oseba, sam pa ni v njem aktivno soudeležen. Omeni celo nekatere prostorske razsežnosti, ki naravnost vzpostavljajo zvezo z epskim ljudskim slovstvom (»deveta dežela«), a pri tem ne določi natančne pozicije te osebe — kralja (»naprej«, »nazaj«), s čimer relativizira prostor. V paralelizmu, ki sega na več ravni, kar smo že razčlenili, pa prihaja na dan sedanji magijski, čudenjski položaj lirskega subjekta. Pesem se spet ne prevesi povsem v epiko — ni preteklosti —, temveč ohranja lirske prvine. Podobno bi ugotovili v »variantah« skupine Lepa Vida, kjer se motivni paralelizem nanaša na morje, težavno plovbo po njem v neugodnem vremenu, kar spet daje bralcu dovolj osnov za razvitje epske zgodbe. Toda drugi verzji jo relativizirajo, ker se s paralelizmi uveljavlja lirski subjekt in njegova notranjost v sedanjem trenutku.

Še najbolj se je epičnost razvila v drugi »varianti« skupine Sveti Matija ubije očeta in mater, ki je posvečena J.-P. Sartru. Zanj je mogoče reči, da je najbolj aktualistična pesem celotne zbirke, hkrati je naslonitev na ljudsko pesem največja. Začenja se takole:

ko se je sveti matija na svet rodil
k njemu so prišle rojenice tri

V verzih se pojavlja epski pripovedovalec, ki poroča o rojstvu glavne upovedene osebe in dogodku, ki je odločilno vplival na njegovo nadaljnje življenje: o prerokbi rojenic. Značilnosti epike so jasne: začetek zgodbe iz preteklosti, do katere ima pripovedovalec distanco. Iz primerjave obeh verzov z zapisom ljudske pesmi je vidno, da so razločki malenkostni; v glavnem so opuščena ločila in nekaj besedja, kar ne zastira bistveno zaporedja dogodkov: npr. opuščen je napovedni stavek pred prerokbami in še kaj. Razvidno ostane incestno-ojdipovsko razmerje med Matijo in materjo (ljudska pesem je slovenska različica starogrškega mita o Ojdipu) in pripovedovalčev družbenokritični odnos do samozadovoljnosti in konformizma, ki se pojavljata v družbi: le-ta v drugi kitici. Tu se pripovedovalčeva distanca zmanjša, posledica tega je uporaba sedanjika, ki ga lahko imamo za dramatičnega, saj pripovedovalec demonstrativno izjavi: »pogine naj buržuj!«. To geslo, ki se še nekajkrat ponovi skozi celotno pesem, poziva k ustrezni akciji. Matija se sprva zanjo ne vnema, ker je tudi sam eden tistih, ki jim pripovedovalec nasprotuje; šele »mlad študent« mu prebudi družbeno kritičnost. Pri svoji agitaciji se, kot se da sklepati po nekaterih verzih, opira na Sartrovo misel o samouresničevanju človeka v svetu. Ta aktualnost, nasprotja med starejšo in mlajšo generacijo; pomeni glavni razložek med ljudsko pesmijo, ki ji je to nasprotje tuje, pozna le prikrito ojdipovstvo; torej individualni problem brez družbenokritičnih razsežnosti. V Tauferjevi »varianti« je prišlo do preobrata: prevladala je družbena kritika. Kljub pogostnemu pozivanju k uničenju »buržujev«, je dvomljivo, ali pripovedovalec popolnoma pristaja nanj. Ta sklep narekujejo verzi:

»matija je odsekal glavi proč / ju pod svet je zakopal / (...) / zasejal ju je za moč / (...) / naj od spod se ne prikaže huda kri / ne v budnosti ne v snu«

Zadnja dva citirana verza je mogoče imeti za pripovedovalčevo namigovanje ne deformacije, ki jih lahko povzroči fanatično uresničevanje gesla. Zato zveni njegova sklepna ponovitev — »pogine naj buržuj« ne le kot poziv, temveč tudi kot ironično svarilo. Kot vidimo, se da najbolj epsko pesem Tauferjeve zbirke razumeti tako ali drugače, čeprav se je sprva zdelo, da bo pesem zaradi svojega aktualizma v zvezi z generacijskimi spopadi najbolj enopomenska v zbirki, kar ni tako. Naj pripomnimo, da se generacijska tematika ni tokrat prvič pojavila v Tauferjevi poeziji, saj jo je izrazito izpostavil v svoji prvi zbirki Svinčene zvezde cikla Melanholija drugega ešalona, podobno se da razumeti še nekatere poznejše posamezne pesmi, zlasti Popotovanje odo v zbirki Vaje in naloge.

Iz razčlenitve je postalo dovolj razvidno, da predstavljajo pesmi Vena Tauferja v zbirki Pesmarica rabljenih besed primer obvladanega pesništva, ki pa je hkrati tako odprto, da si ga lahko razlagamo na več načinov. Bralec sicer nima absolutne svobode, ker mu uporabljeni pesniški prijem usmerjajo opomenjenja v določene smeri, čeprav nikoli ne nasilno. Svoboda, ki je dana bralcu, je še vedno velika. S tem pa so se razkrili morebitni naivni ugovori koga o »nejasnosti«, »nerazumljivosti« in podobnem v tej liriki kot neutemeljeni.

Pesnik se je morda zavaroval pred njimi s spremnim esejem o rabi rabljenih besed, v katerem pojasnjuje mnoge vidike svojega ustvarjanja.

Predvsem pa posredno opogumlja bralca, naj svobodno dojema njegove pesmi, kot so mu pač blizu, ne pa da jih pričakuje že razložene enkrat za vselej. Poleg tega nekoliko poučnega namena, ki je v naših razmerah na mestu, gre v eseju za prakso, ki je po svetu že dolgo pogosta: pojasniti ali vsaj približati se racionalno procesu pesnjenja. Poe, Majakovski, Eliot, Benn — to je le nekaj znanih pesnikov, ki so to storili. Prav je, da smo dobili tudi domač poskus. V eseju je poudarjeno neutilitaristično pojmovanje pesništva in ni brez zveze s tistim, ki ga je povzročilo sodobno jezikoslovje. Na več mestih odkriva esej avtorjev odnos do domače pesniške tradicije in ob njej na našo literarno zavrtost, ki se kaže v strahu in odporu do novosti. Marsikaj izvemo o njegovi pesniški poti, kar ni obče znano, a je zanimivo vedeti.

Naj sklenemo pregledovanje zbirke z mislijo, da smo imeli doslej zlasti dva izvirna odnosa sodobne slovenske lirike do domače ljudske pesmi; srečevali smo ju pri Gregorju Strniši in Svetlani Makarovič, odslej se jima pridružuje na neobrabljen način, ki smo ga analizirali, Veno Taufer z zbirko *Pesmarica rabljenih besed*.