Boris A. Novak

# MLEČNA CESTA

## Zvezdni simboli slovenske pesniške pokrajine

FF
UNIVERZA V LJUBLJANI
Filozofska fakulteta

# Mlečna cesta: zvezdni simboli slovenske pesniške pokrajine

Avtor: Boris A. Novak
Uredila: Eva Vrbnjak
Recenzenta: Miran Košuta, Varja Balžalorsky

Tehnično urejanje: Jure Preglau
Prelom: Eva Vrbnjak
Fotografija na naslovnici: Vincent van Gogh: Zvezdna noč (vir: Wikimedia)

Založila: Založba Univerze v Ljubljani
Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani
Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.
Ljubljana, 2025
Prva izdaja
Naklada: 250
Cena: 39,90 EUR

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije, vsi citirani izvirni in prevedeni verzi, pesmi in drugi prevodi). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs, all the original and translated verses, poems and other translations).

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.

Izdajo monografije je sofinancirala
Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL
DOI: 10.4312/9789612977146

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=256187651
ISBN 978-961-297-716-0

E-knjiga
COBISS.SI-ID=256169731
ISBN 978-961-297-714-6 (PDF)

## Kazalo vsebine

**1 Kaj je simbol in kaj simbolizem? . . . . . 9**
**2 Časovna razpršenost slovenskega simbolizma . . . . . 15**
**3 Časovna preglednica simbolizma v slovenski literarni zgodovini . . 17**

**PRVI DEL: Literarnozgodovinsko obzorje simbolizma**

**I. Temeljne značilnosti simbolistične poetike . . . . . 27**
**II. Obseg pojma *simbolizem* in terminološka »gneča« . . . . . 43**
**III. Razmerje med simbolizmom, postromantiko in novo romantiko . . 47**
**IV. Razmerje med simbolizmom in dekadenco . . . . . 49**
**V. Wellekova definicija simbolizma . . . . . 57**
**VI. Slovenska moderna kot »zgodovinski simbolizem«. . . . . 59**
1. Murn sredi zime . . . . . .59
2. Župančičeva roža mogota . . . . . .60
**VII. Postsimbolizem . . . . . 63**
1. Nebeški zven Antona Vodnika . . . . . .63
2. Kocbek, svečenik ozemljenega neba . . . . . .64
3. Kosovelove simbolistične tangente . . . . . .66
4. Antisimbolizem Boža Voduška. . . . . .67
**VIII. Neosimbolistični elementi v slovenski poeziji po drugi svetovni vojni . . . . . 71**
**IX. Prevodna recepcija simbolizma na Slovenskem . . . . . 85**

**DRUGI DEL: Branje zvezdnih kažipotov slovenske pesniške pokrajine**

**X. Kosovelov in Kocbekov verz kot pot k uni-verz-umu . . . . . 89**
1. Uvod . . . . . .89
2. Kosovel na poti iz kaosa v kozmos . . . . . .90
3. Kocbek: od »slepega nemira človeštva« do vsemirja . . . . . .101
4. Kocbekova po-etika . . . . . .105
**XI. Pesem na samem: današnje branje lirike Ceneta Vipotnika . . . . . 111**

**XII. Prosti verz, ki ga ni: ritmična optika Udovičevega simbolističnega videnja sveta . . . . . 123**

1. Simbolistično videnje sveta . . . . . 123
2. Vezana beseda pri Udoviču. . . . . 129
3. Udovičeva poezija med vezano besedo in prostim verzom . . . 131
4. Podrejanje sintakse metriki v vezani besedi in ritmotvornost sintakse v prostem verzu . . . . . 138

**XIII. Pesniška spirala Kajetana Koviča . . . . . 143**

1. Trema . . . . . 143
2. Mladi Kovič, pesnik usodne zamude . . . . . 143
3. Simbolistična vertikala v Kovičevi poetiki. . . . . 152
4. Spomin jezika, jezik spomina . . . . . 167
5. Glasba Kovičevega verza . . . . . 170
6. Osebni dodatek . . . . . 196

**XIV. Dvogovori s pesmijo Daneta Zajca . . . . . 197**

**XV. Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič. . . . . 209**

1. Pesnica v zgodovinskem kontekstu . . . . . 209
2. Fenomenologija zla . . . . . 212
3. Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila . . . . . 214

**XVI. Odtisi: ti si . . . . . 231**
(poskus branja bivanjskega sporočila poezije Nika Grafenauerja)

**XVII. Pesem, razpeta med poljub in spomin: lirika Erike Vouk . . . . . 257**

1. Poetika Erike Vouk . . . . . 257
2. Baladna sinteza Erike Vouk . . . . . 263

**XVIII. Milan Dekleva, džezovski glasbenik na instrumentu jezika . . . 271**

**XIX. Andrej Medved, pesnik in mislec, ki tvega . . . . . 303**

**XX. Beseda erosa, eros besede: brezmejna pesniška pot Iva Svetine . 321**

**XXI. Portret Milana Jesiha ali ves svet je en sam sonet . . . . . 357**

**XXII. Najbolj pogumna duša je Maruša: o etiki in življenjski poetiki Maruše Krese . . . . . 383**

**XXIII. Aleš Debeljak, pesnik poznega časa – spominski povzetek . . . 397**

**XXIV. Eros, bolečina in svetloba: lirika Maje Vidmar . . . . . 441**

**XXV. Ostrina miline in razpoke: simbolizacija erosa v liriki Barbare Korun . . . . . 467**

**XXVI. Neosimbolistična poetika in pristna lirika Braneta Senegačnika. . . . . .475**

**XXVII. Jezikovna fizika in pesniška metafizika Miklavža Komelja. . . . 491**

**XXVIII. Izrekanje reči kot simbolizacija stvari: poetika Aleša Štegra . . . . . 513**

**TRETJI DEL: Velike sinteze: sonetni venci, lirske in epske pesnitve, roman, ep**

**XXXIX. Veliki sonetni venci Valentina Cundriča . . . . . 547**

1. Literarnozgodovinska usoda Valentina Cundriča: slava margine in sramota središča . . . . . .547
2. Zgodovina sonetnih ciklov corone, sonetnega venca, sonetnega venca sonetnih vencev itd. . . . . .549
3. Cundričeva poetika upesnitve mitov v mitičnih pesniških oblikah in sodobnem jeziku . . . . . .555

**XXX. Lirska pesnitev *Zgiban prek Mure* Klarise Jovanović . . . . . 561**

**XXXI. Lainščkova *Sprehajališča za vračanje* verza v roman . . . . . 567**

**XXXII. Epska pesnitev *Sveta poroka* Vlada Žabota skozi prizmo primerjalne verzologije . . . . . 581**

**XXXIII. Pesniška duša Dušana Šarotarja. . . . . 597**

**XXXIV. Pesnitev–reka, kakor jo Nina Dragičević u-glas-bi in iz-reka . . 617**

**XXXV. Boris A. Novak: Oživitev epa od mrtvih . . . . . 639**
(nastopno predavanje ob izvolitvi v izrednega člana SAZU 1. marca 2018)

**Summaries: Milky Way: The Starry Symbols of the Slovenian Poetic Landscape . . . . . 675**

**Seznam citirane literature. . . . . 703**

**O avtorju. . . . . 727**

**Boris A. Novak: Curriculum vitae . . . . . 731**

**Imensko kazalo . . . . . 735**

# Uvodne razlage

## 1 Kaj je simbol in kaj simbolizem?

Že naslov pričujoče knjige – *Mlečna cesta: zvezdni simboli slovenske pesniške pokrajine* – je simbolistično uglašen s pogledom, uprtim navzgor, v kozmično vertikalo za nas ključne, »domače«, »naše« galaksije, *Mlečne* oziroma *Rimske ceste,* kamor romajo naše začudene oči, duh in srce, sledeč zvezdam in ozvezdjem, ki nas kot utripajoči kažipoti peljejo po poteh naših življenj. Naslov knjige o slovenskem simbolizmu, postsimbolizmu in neosimbolizmu je torej simbolističen, kar je edino prav. V njem je tudi citatni namig na slavno radijsko igro *Pod mlečnim gozdom (Under Milk Wood)* angleškega oziroma točneje: valižanskega modernističnega pesnika **Dylana Thomasa**. Namen pričujoče knjige je premisliti in ovrednotiti poetike nekaterih vodilnih slovenskih pesnikov in pesnic zadnjih desetletij kot »dediščino simbolizma«, kakor je pesniški jezik radikalnega modernizma prve polovice 20. stoletja v pomembnem literarnozgodovinskem delu *Dediščina simbolizma (The Heritage of Symbolism, 1943)* lucidno interpretiral oxforski profesor sir **Cecil Maurice Bowra**.

V zvezi z naslovom te knjige velja omeniti tudi dve vrhunski slovenski deli, obe naslovljeni *Rimska cesta*. Pod tem naslovom je kantavtor Tomaž Pengov l. 1992 izdal ploščo z dvanajstimi pesmimi presunljivo lepe sinteze poezije in glasbe, ki po svoji izvirni in močni simboliki sodi v obzorje simbolizma. L. 2009 pa je Peter Semolič objavil pesniško zbirko *Rimska cesta*, ki je povsem drugače uglašena, ozemljena v konkretne življenjske situacije, v vsakdanje čudeže, ki jih pesnik prežarči s pesniškim čudenjem. Obe deli sta povezani tudi z Rimsko cesto v starem delu Ljubljane, nekdanje rimske Emone: na tej antikvarni ulici blizu Filozofske fakultete sva se pogosto srečevala s Pengovom, saj sva oba stanovala v soseščini, tudi Semolič pa je na Rimski cesti preživel nekaj let. Njegova zbirka vsebuje tudi cikel *Pesmi z Rimske ceste*, kjer se prvi verz pesmi, naslovljene *Njen dih se srebri* (25), glasi: »*Visoko nad Rimsko cesto spiva. Globoko pod Rimsko cesto spiva.*« Simbolika Rimske ali Mlečne ceste je torej v slovenski umetnosti izjemno bogata.

Termin *simbol* pa gre razumeti v etimološkem pomenu besede: starogrška beseda *sýmbolon* je prvotno označevala *palico,* ki sta jo domačin in gost ob slovesu prelomila na dvoje in shranila vsak svojo polovico, zato da bi se pozneje lahko ponovno medsebojno prepoznala po tem *simbolu* prijateljstva in gostoljubnosti; isti običaj je veljal tudi za njune potomce. Ko sta se recimo,

po dolgih letih ločitve prijatelja – ki sta se med tem postarala in spremenila, zredila ali shujšala, v vojni izgubila roke ali z leti lase – ponovno srečala, sta staknila obe polovici palice skupaj (starogrški glagol *sym-bállein* pomeni *skupaj vreči),* in če sta se ujemali, je bilo to zanesljivo znamenje, da gre za prava prijatelja. *Simbol* je torej v sebi razpolovljen na dve medsebojno povezani polovici: je namreč konkretna (otipljiva, stvar-na) stvar, ki predstavlja podobo oz. prispodobo abstraktnega (neotipljivega, splošnega, višjega) smisla.

Za nas je bistveno vprašanje, ali ima simbol enako naravo kot drugi lingvistični znaki. Temelje moderne lingvistike je postavil **Ferdinand de Saussure**, švicarski jezikoslovec, ki je na prelomu 19. in 20. stoletja v znamenitih *Predavanjih iz splošne lingvistike* prvi interpretiral jezik kot *sistem znakov*. Po Saussuru sleherni *znak* tvorita t. i. *označevalec* (*le signifiant* – zven besede oz. njena črkovna podoba) in t. i. *označenec* (*le signifié* – pomen besede), njuna povezava pa je *arbitrarna (poljubna).* Kaj to pomeni? Glasovi in črke (označevalci) označujejo nekaj drugega, kažejo nekam ven iz sebe, drugam. Kam? K pomenu besede, skozenj pa k stvari, ki jo beseda označuje (t. i. referent).

Saussurovo teorijo o arbitrarnosti odnosa med označevalcem in označencem nadaljuje in radikalizira **Jacques Derrida**: po njem jezik nikoli ne doseže trdnega in končnega označenca, ampak gre vselej le za *»verigo«* označevalcev, ki z medsebojnimi razlikami ustvarjajo označence, ki se nenehno spreminjajo. Če je torej Saussure še verjel v Arhimedovo točko označenca, jo Derrida spodmakne z *»drsenjem«* označevalcev. Pomen torej ni nič trdnega, temveč je nenehen proces, nenehno spreminjanje …

Čeprav je Saussurova teorija znaka splošno sprejeta kot osnova sodobne lingvistike, je njena pomanjkljivost, da ne obravnava drugačne, specifične narave znakov v umetnosti. Prav na tej točki je Saussura utemeljeno kritiziral **Roman Jakobson**, veliki ruski jezikoslovec in literarni teoretik formalistične usmeritve (med drugim je analiziral tudi pesmi **Otona Župančiča**), ki je opazil, da zveza med označevalcem in označencem v književnih besedilih (še posebej pa v poeziji) ni poljubna, temveč *»ikonična«* (*ikona* je *podoba*), kar pomeni, da označevalec že s svojo glasovno ali likovno podobo sugerira označenca. Jakobson je ponovno opozoril na zven pesniške besede in na dejstvo, da *»glasba besed«* že sama po sebi izžareva pomen in poglablja smisel umetniškega besedila. Na ta način je Jakobson v modernem jezikoslovju in literarni vedi teoretično utemeljil lingvistično in umetniško

vrednost zvena besed na različnih ravneh, od *ritma* prek *glasovnih figur,* kakršne so *rima, asonanca* in *aliteracija,* do *onomatopoije* (stgr.: *enakozvočja, glasovnega slikanja*), ko že sama zvočna sestava besed nakazuje in sugerira pojave iz predmetnega sveta, kot recimo v besedah *šelestenje, škripanje, mrmranje, pisk, vrisk* itd.

Temu problemu se lahko približamo tudi na drugačen način. **René Alleau** v knjigi *Znanost simbolov (La science des symboles,* 1996) zastavlja naslednje vprašanje: »Saussure razume jezik kot 'formo' in ne kot 'substanco'. Jezik ne kaže nobenega pozitivnega odnosa, ampak le razlike. Od tod naslednja definicija, ki je izjemno jasna: 'Tisto, kar razločuje nek znak od drugih, je tisto, kar ga vzpostavlja.' Lahko enako rečemo tudi za simbol?«

Kaj to pomeni? **Saussure** utemeljeno trdi, da znak razumemo zgolj na podlagi njegovih razločevalnih obeležij, se pravi tistega, kar ga razlikuje od drugih znakov. Znak je torej sestavljen iz samih *»razlik«* in ne »vsebuje« ničesar *»pozitivnega«,* materialnega. Pomen znaka se vzpostavlja na podlagi njegovih razlik do drugih znakov in ne na podlagi njegovega *lastnega* pomena.

Prav na tej točki se simbol razlikuje od splošne lingvistične narave znaka. *Lev* namreč že sam po sebi vsebuje značilnost, ki nakazuje njegov simbolni pomen – *moč.* Medtem ko je pri splošnem lingvističnem znaku razmerje med označevalcem in označencem poljubno, arbitrarno, je pri simbolu motivirano: označevalec pri simbolu že sam po sebi nakazuje označenca.

Zdaj že imamo na razpolago dovolj argumentov za ugotovitev, da se simbol po svoji naravi razlikuje od običajnega lingvističnega znaka.

**Jakobsonova** analiza je izjemnega pomena za razumevanje specifične narave simbolov. **Saussurova** teza o *arbitrarni (poljubni)* naravi razmerja med označevalcem in označencem bi namreč pomenila, da je povezava med konkretnim in abstraktnim polom simbola povsem naključna, kar pa ne drži. *Leva* kot simbol *moči* doživljamo na podlagi nedvomnega dejstva, da je sam lev močan, saj bi drugače kot simbol moči lahko vzeli katerokoli drugo žival, tudi take, ki so šibke, denimo *vrabca, zajca* ali *miš.* Abstraktni pomen simbola *(*npr. *moč)* tako vselej temelji na dejanskih lastnostih (ali pa vsaj na eni izmed značilnosti) konkretne podobe *(lev)*, ki služi kot podlaga. Simbol je torej *ikoničen znak* v **Jakobsonovem** pomenu in ne *arbitraren (poljuben) znak* v **Saussurovem** pomenu.

V sodobni retoriki – vedi, ki se je v antiki začela kot umetnost govorništva, danes pa je sestavni del literarne vede in lingvistike – simbol sodi med t. i. *makrostrukturalne figure,* se pravi retorična sredstva, od katerih je odvisen smisel besedila v celoti. Poleg simbola so makrostrukturalne figure še *alegorija, hiperbola, ironija, paradoks* in mnoge druge. V nasprotju z makrostrukturalnimi so *mikrostrukturalne figure* tiste, ki temeljijo na konkretnih jezikovnih učinkih, bodisi zvočnih (npr. *anafora,* ponavljanje iste besede na začetku več stavkov ali verzov), bodisi skladenjskih oz. sintaktičnih (npr. *elipsa,* se pravi način govora, pri katerem manjkajo nekatere besede, npr. glagoli, ki pa jih razumemo same po sebi), ali pa učinkujejo kot *tropi* (npr. *metafora*). Kot bomo videli, anafore strukturirajo tudi skladnjo, zato so pomembne pri prostem verzu, v katerem sama sintaksa postane ritmotvorna. Mikrostrukturalne figure določajo pomen in učinek določenega fragmenta ali segmenta teksta, medtem ko simbol in druge makrostrukturalne figure gradijo in zajemajo smisel celotnega teksta. Razlikovanje med mikrostrukturalno in makrostrukturalno razsežnostjo ponuja tudi sprejemljivo razlago za razmerje med *metaforo* in *simbolom,* ki ju pogosto zamenjujejo. Tako je **Verlaine** verjel, da simbol ni nič drugega kot metafora, ta do zmotnosti poenostavljena sodba pa je razširjena tudi danes. Če naj uporabimo žargon današnjega ekološkega gibanja – simbol učinkuje *»globalno«,* na celoto besedila, metafora pa *»lokalno«* in obarva le fragment teksta.

Simbolisti so razvili pesniški jezik, ki temelji na gosti mreži *metafor.* Leksikon *Literatura* (CZ, 1977) takole definira metaforo: »[gr. prenos], osrednja retorična figura: besedo ali besedno zvezo nadomesti druga beseda ali besedna zveza; čeprav pripadata obe – nadomestujoča in nadomeščena – dvema različnima pomenskima območjema, ju povezuje zamolčana, a iz konteksta razvidna skupna značilnost (tertium comparationis).« Navedena definicija pa je le ena izmed teorij metafore, in sicer najstarejša. Nemški literarni teoretik **Gerhard Kurz** v knjigi *Metapher, Allegorie, Symbol* (1982, 1997) to teorijo imenuje *»substitucijska teorija (Substituzionstheorie)«: substitucija* zato, ker naj bi metafora substituirala (nadomestila) *»dejansko besedo (eigentliche Wort)«;* med novo in dejansko besedo naj bi obstajalo razmerje podobnosti ali analogije. Podzvrst te teorije je *»primerjalna teorija (Vergleichstheorie)«,* ki jo je zasnoval že **Aristotel,** češ da je metafora okrajšana primerjava.

Metafora se je dejansko razvila iz primerjave. Tradicionalna metafora primerja dve različni stvari, ki jima najde skupno točko, skupni imenovalec.

Zato ima najbolj preprosta metafora obliko primerjave in so zanjo značilne besedice *kot, kakor, podoben* itd. Primer: *»Oko je PODOBNO gorskemu jezeru.«* Ali: *»Oko je KAKOR gorsko jezero.«* Tej vrsti metafore pravimo *simile,* iz latinskega pridevnika *similis – podoben.* V tradicionalni poeziji, ko so pesniki morali brzdati svojega Pegaza ter paziti na realistično zmernost pri izrazu, so večinoma uporabljali to obliko metafore. V poznejšem razvoju pesniškega jezika, s pojavom modernizma pred stotimi leti, ko so se pesniki osvobodili spon razumskega realizma in odkrili neskončno bogastvo jezika, so pričeli na neposreden način metaforično soočati besede in stvari: *»Oko je gorsko jezero.«* Slovenščina spričo specifične slovnične strukture omogoča t. i. *rodilniške* metafore, ki imajo slovnično obliko rodilnika: *»oko jezera«* ali *»jezero očesa«.* V jezikih, ki ne poznajo sklanjatve in si pri genitivnih relacijah pomagajo s predlogi, je uporabnost tovrstnih metafor omejena.

Tradicionalna metafora učinkuje kakor most: zveže dve pomensko oddaljeni besedi, ki ju združuje le zamolčani skupni imenovalec (t. i. *tertium comparationis – tretji del primerjave*). Tako, denimo, metafora *»maslo je rjuha od kruha«* temelji na zamolčanih, a vsem znanih lastnostih, ki sta skupni tako *maslu* kot *rjuhi:* oba elementa sta *vodoravna* in oba sta *bela.* Obenem se nam v zavesti sproži tudi podoba *postelje,* ki je podobna kosu *kruha.* In čeprav metafore pri branju pesmi ponavadi ne seciramo tako racionalistično, *intuitivno* takoj doumemo, v čem sta si podobna *maslo* in *rjuha, kruh* in *postelja.*

*Interakcijska teorija* po drugi strani trdi, da za metaforo ni nikakršnega *»dejanskega«* izraza ter da se metafore ne da nadomestiti z razumljivejšim in racionalnejšim izrazom. Ta teorija analizira metaforo glede na *kontekst* in na funkcioniranje v jeziku. Metaforični pomen naj bi nastal iz *interakcije,* pomenske napetosti med metaforičnim izrazom in kontekstom.

Za simbolistični pesniški jezik je značilna t. i. *absolutna metafora,* pri kateri ni več možna nikakršna primerjava: metafora ne izraža več izvenjezikovne stvarnosti, ampak gradi avtonomni svet znotraj jezika. Več o absolutni metafori v poglavju *Metafora, najmočnejše orožje domišljije.*

Beseda *alegorija* izvira iz starogrškega pridevnika *állos (drugi)* in glagola *agoreúein (govoriti). Alegorija* torej pomeni *govoriti drugače.* Že ta etimološki pomen dovolj jasno nakazuje naravo alegorije kot literarne zvrsti: gre za način pisanja, kjer prvotni, neposredno razvidni pomen besedila kaže in

razkriva *drug* in *drugačen,* višji, alegorični smisel. Pri tem je prvotni, razvidni pomen besedila (alegorični znak) povsem prozoren in služi le kot posoda za razkrivanje globljega in višjega alegoričnega sporočila. Alegorični znak je torej zgolj navidezen, nima nobene vrednosti sam po sebi, ampak je le kažipot k abstraktni ideji. Kot primer omenimo *Gulliverjeva potovanja,* ki jih je avtor, **Jonathan Swift**, prvotno razumel zgolj kot alegorijo za svoje razsvetljenske ideje. (Dandanašnji *Gulliver* večinoma funkcionira kot knjiga za otroke: prvotno alegorično sporočilo je pozabljeno, tako da to delo danes doživljamo kot domišljijsko razgibano pravljico in uživamo v njegovih estetskih, se pravi umetniških razsežnostih.)

Simbol funkcionira drugače. Že iz doslej povedanega je razvidno, da pri simbolu ne »šteje« zgolj njegov abstraktni smisel, ampak da tudi sama simbolična podoba vsebuje svoj lastni pomen in sporočilo. Alegorični znak služi le kot sredstvo za vzpostavitev višjega, abstraktnega sporočila in torej ne biva sam po sebi, nima svoje lastne stvarnosti; simbolični znak pa se opira na svojo lastno realnost. Z drugimi besedami: pri alegoriji je poudarek na idejnih, pogosto tudi moralno-didaktičnih prvinah, medtem ko je pri simbolu razmerje med čutnimi in abstraktnimi razsežnostmi uravnovešeno. Prav zato je alegorija ponavadi značilna za avtorje, ki hočejo s pomočjo umetnosti propagirati določeno idejo, medtem ko je raba simbola značilna za polnokrvne umetnike, ki ne pridigajo idej, temveč na večplasten način kažejo svet in človeka v njem.

Vrednostno razmerje med alegorijo in simbolom je v umetniškem smislu torej jasno: alegorija se giblje na robu umetnosti in umetniška izrazna sredstva uporablja za zunajumetniške namene, zato je po estetskih kriterijih ponavadi šibkejša kakor simbol. Obenem pa se je treba zavedati, da mnoga dela trajne umetniške moči vsebujejo tudi alegorične elemente: najbolj značilen primer je **Dantejeva** *Božanska komedija,* ki jo je mogoče interpretirati kot veličastno alegorijo krščanske vere. Poleg tega je Dantejeva umetnina polna čutnih podob (še posebej v *Peklu*), ki onemogočajo, da bi jo brali zgolj kot verzificirano religiozno sporočilo, temveč s svojo večplastnostjo ustvarjajo kompleksne umetniške simbole.

Moramo pa se zavedati, da je alegorija – tako kot simbol – makrostrukturalna retorična figura, kar pomeni, da obvladuje semantiko teksta v celoti. To je eden izmed razlogov, zakaj je simbol in alegorijo včasih težko ločevati.

## 2 Časovna razpršenost slovenskega simbolizma

Po **Prešernovem** suverenem nastopu na odru evropske romantike je *»slovenska moderna«* – če naj uporabimo ta nekoliko že zbledeli izraz – drugo obdobje, ko več ne moremo govoriti o tradicionalnem slovenskem *»zamudništvu«*. V primerjavi s francosko *»simbolistično šolo«* v ožjem pomenu besede (t. i. *torkovci,* navdušenimi sledilci **Stéphana Mallarméja** in obiskovalci njegovega pesniškega »salona«) **Murn, Župančič** in **Cankar** sicer zamujajo deset let, vendar so sočasni cvetenju simbolizma v drugih evropskih deželah.

Problemi razumevanja simbolističnih fenomenov v slovenski književnosti se začnejo pozneje, v 20. stoletju. Simbolizem se z nenavadno močjo vrne v slovensko liriko v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja in zaznamuje poetiko **Antona Vodnika, Edvarda Kocbeka,** na način kritike pa tudi **Boža Voduška.** Najbrž je tudi v načinu gradnje pesniških simbolov v zgodnji (*»impresionistični«*) liriki **Srečka Kosovela** mogoče zaslediti določene simbolistične elemente. Nov val poetik, močno zaznamovanih s simbolistično dediščino, se pojavi po drugi svetovni vojni in z nenavadno trdovratnostjo in z avtentičnimi umetniškimi dosežki traja do danes, česar v drugih evropskih in neevropskih književnostih ni zaslediti.

Na podlagi ponovnega branja in premisleka temeljnih pesniških opusov v slovenski liriki 20. stoletja sem prišel do sklepa, da je slovenska literarna zgodovina pretirano zožila simbolizem tako po časovnem kot po vsebinskem obsegu avtorjev, ki jih uvršča pod to oznako.

Značilnost simbolizma v slovenski književnosti je namreč svojevrstna časovna »razpršenost«, saj ta poetika – ali pa vsaj njeni elementi in impulzi – tvorno učinkuje od konca 19. stoletja do današnjega časa, se pravi dobro stoletje, z večjo ali manjšo intenzivnostjo, a vselej nenavadno plodno. Tako plodovite navzočnosti simbolizma v drugih književnostih ni mogoče zaslediti, saj zadnji odmevi post-simbolizma ponavadi zamrejo sredi 20. stoletja. Zaradi ponavljajočih se simbolističnih valov, ki pa vseeno izkazujejo medsebojne razlike, bi morda kazalo tudi na področju simbolizma vpeljati podobno razlikovanje, kot se je s pridom uveljavilo pri razlikovanju *»zgodovinske avantgarde«* z začetka 20. stoletja in *»neo-avantgard«* po drugi svetovni vojni. V tej optiki bi simbolistična razsežnost tistega pojava, ki ga ponavadi imenujemo *»slovenska moderna«,* imela vlogo *»zgodovinskega*

*simbolizma«,* oživitev simbolističnih prvin v povezavi z drugimi poetikami v dvajsetih in tridesetih letih *»post-simbolizem«* (**Anton Vodnik, Kocbek**), medtem ko bi celo vrsto pesnikov in poetik (od **Udoviča** in **Koviča** prek **Grafenauerja** do **Dekleve, Detele, Debeljaka** in **Miklavža Komelja**) lahko razumeli kot obnovo, oživitev in razvijanje nekaterih simbolističnih nastavkov. Oznake *neo-simbolizem* ali *novi simbolizem* tukaj najbrž ne moremo uporabiti na način vseobsegajoče definicije, saj so v poetikah teh pesnikov močneje navzoče mnoge druge prvine, kljub temu pa bi raba pojma *neo-simbolizem* kot sekundarnega literarnozgodovinskega atributa bolje pojasnila nekatere temeljne značilnosti teh poetik, kakor to zmorejo sedanja, uveljavljena poimenovanja.

## 3 Časovna preglednica simbolizma v slovenski literarni zgodovini

**1900** Simbolistična poetika je bistveno zaznamovala tudi slovensko moderno: med našo »četverico« sta se ji najbolj približala **Josip Murn - Aleksandrov** (1879–1901) in **Oton Župančič** (1878–1949), **Ivan Cankar** (1876–1918) je simbolistične nastavke plodno uporabljal in razvijal predvsem v delu svoje proze in dramatike, medtem ko se je **Dragotina Ketteja** (1876–1949) simbolizem dotaknil le v manjši meri. **Murn** ni bil simbolist na zavestni, manifestativni ravni, a je utelešal simbolističnega duha, ki ga je srkal iz ozračja časa; bil je simbolist ne le po mehki, čustveni muzikalnosti verza, temveč tudi po načinu razumevanja lirskega subjekta. Po tragični smrti rosno mladega Murna je njegove pesmi uredil in s toplim, vplivnim spremnim esejem objavil literarni zgodovinar **Ivan Prijatelj** (1903). Glasba besed je značilna tudi za **Župančiča**. Že v pesniškem prvencu *Čaša opojnosti* (1899) je razvil motive in izrazil bivanjska občutja (na eni strani melanholija, na drugi strani igriva lahkotnost), ki so tipično simbolistična in dekadenčna: pesem *Ti skrivnostni moj cvet* učinkuje tako rekoč kot programsko besedilo simbolizma. Župančič je dosegel pesniško zrelost v zbirki *Čez plan* (1903), kjer se poleg elegičnih tonov oglaša tudi vitalizem, ki spominja na **Whitmanovo** in **Verhaernovo** ljubezen do vesoljnega sveta in »kozmične duše«. Zbirka *V zarje Vidove* (1920) je najbrž zadnja Župančičeva zbirka, v kateri se poleg domovinske in socialne tematike še oglašajo simbolistični impulzi (pesem *Slap*). Po pesniškem prvencu *Erotika* (1899), k se napaja iz evropskega simbolizma in dekadence, je **Cankar** prenehal pisati pesmi, je pa simbolistično čutenje in jezikovno tehniko vgradil v prozna in dramska dela.

**1920** L. 1920 (a z letnico 1919) slovenski romanist **Anton Debeljak** objavi antologijo *Moderna francoska lirika,* za katero sam prevede mnoge simboliste.

**Anton Vodnik** (1901–1965) je pesnik izjemne jezikovne in izrazne občutljivosti, za katerega lahko z vso gotovostjo trdimo, da je scela »predihal« in ponotranjil simbolistično vizijo kozmosa in človekovega položaja v njem ter prevzel simbolistični kult pesniškega jezika

kot glasbe besed. Napisal je pesniške zbirke *Žalostne roke* (1922), *Vigilije* (1923), *Skozi vrtove* (1941), *Zlati krogi* (1952) in *Glas tišine* (1959). Simbolizem **Antona Vodnika** izžareva religiozna sporočila, kar je značilno tudi za **Edvarda Kocbeka** (1904–1981).

V prelomni zbirki *Zemlja* (1934) se **Kocbek** plodno navezuje na izročilo simbolizma, vendar ne na simbolistične nastavke znotraj slovenske lirike, temveč na evropsko simbolistično dediščino. Bil je svetovljan z visoko umetniško in humanistično vizijo, zato ga spodobna, a vendarle omejena slovenska recepcija simbolizma ni mogla zadovoljiti. *Velike pesmi,* zadnji cikel *Zemlje,* so zgrajene na ritmu *verseta,* širokega, valujočega svetopisemskega verza, kar je vpliv *Petih velikih od* **Paula Claudela**.

**Srečka Kosovela** (1904–1926) slovenska literarna zgodovina ne povezuje s simbolizmom. Spričo dramatične hitrosti svojega pesniškega razvoja je resda skočil direktno iz post-romantike (t. i. *impresionistična* **Kosovelova** lirika) v najdrznejše avantgardistične eksperimente, zbrane v zbirki *Integrali* (1966), vendar to ne pomeni, da se simbolizem Kosovela ni dotaknil: način gradnje simbolov v njegovi liriki je namreč tipično simbolističen.

**1930** **Božo Vodušek** (1905–1978) je objavil eno samo pesniško zbirko *(Odčarani svet,* 1939), ki pa izkazuje eno izmed najčistejših in najbolj radikalnih poetik slovenskega modernizma. Kot je **Janko Kos** analiziral v *Primerjalni zgodovini slovenske književnosti* (1987), je **Vodušek** sprejel plodne impulze **Valéryjevega** koncepta čiste poezije (*poésie pure*), k temu pa dodajamo, da je jedka kritična distanca do človeške družbe zapeljala **Voduška** izven območja simbolizma: pesnik namreč ne pristaja več na čar sveta; v tem smislu je pomenljiv naslov njegove pesniške zbirke *Odčarani svet*. **Vodušek** je torej »antisimbolist« (tako kot je bil »antisimbolist« tudi **T. S. Eliot**).

**1940** Čeprav je literarna zgodovina **Franceta Balantiča** (1921–1943) opredelila kot ekspresionista, ni mogoče spregledati navezave na simbolistično dediščino (*V ognju groze plapolam,* 1944).

**1950** Nenavadno in pomenljivo je, da je simbolistično izročilo v slovenski poeziji ostalo plodno celo po drugi svetovni vojni. Dokončna

»modernizacija« slovenske lirike se je pravzaprav zgodila v tesni navezavi na nekatere simbolistične vzgibe.

Lirika **Jožeta Udoviča** (1912–1986) izhaja iz simbolističnega obzorja; to velja predvsem za njegovo prvo zbirko *Ogledalo sanj* (1962).

»*Kozmična zavest*« **Gregorja Strniše** (1930–1986) na svojevrsten način sodi v okvir simbolističnih vizij. Močna raba simbolov je značilna že za njegov prvenec *Mozaiki* (1958), nakar jo razvija v *Odiseju* (1963), *Zvezdah* (1965) in *Želodu* (1972), vrhunec pa doživi v obsežni pesniški knjigi *Oko* (1974), ki je kompozicijsko zastavljena kot odmev **Kantove** filozofije in ustrezno podnaslovljena kot *Oris transcendentalne logike*. Izrazito simbolistične so tudi Strniševe poetične drame *Samorog* (1967), *Žabe* (1969), *Ljudožerci* (1972) in *Driada* (1976).

Francoski simbolizem je na ljubljanski Filozofski fakulteti sistematično predaval **Anton Ocvirk**, utemeljitelj slovenske primerjalne književnosti.

**1960** **Dušan Pirjevec** objavi svojo doktorsko disertacijo *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964).

Literarna zgodovina je ovrednotila zbirko *Poker* (1967) **Tomaža Šalamuna** (r. 1941) kot prelomno dejanje v razvoju slovenskega pesniškega jezika. Spričo poudarjanja njegovega avantdardizma so literarni zgodovinarji spregledali, da je poleg neomejene jezikovne domišljije in igrivosti pri Šalamunu na delu tudi temeljna zavezanost pesniški Besedi in gigantski napor, da bi vzpostavil relacijo do Absoluta, kar ga postavlja v tesno razmerje s simbolizmom.

**1970** Določene simbolistične elemente je mogoče najti tudi v poetiki **Daneta Zajca** (1929–2005), npr. v zaklinjevalskem jeziku zbirke *Rožengruntar* (1974) in v metafizičnih razsežnostih zbirke *Doldol* (1998).

Po tem, ko se je uveljavil kot eden najboljših pesnikov intimistične usmeritve, je **Kajetan Kovič** (1931–2014) na oseben, visoko kultiviran in obenem naraven način obnovil nekatere simbolistične lege, predvsem v zbirki *Labrador* (1975); pesem *Južni otok* bi lahko služila kot šolski primer simbolističnega izklicevanja transcendence.

Z **Nikom Grafenauerjem** (r. 1941) je slovenska lirika tudi »od znotraj« izkusila **mallarméjevsko** in **valéryjevsko** izkušnjo jezika, kar velja predvsem za zbirko sonetov *Štukature* (1975). Na sledi teh dveh francoskih simbolistov je **Grafenauer** sintetiziral mojstrsko obvladano klasično (sonetno) formo in modernistično svobodo pri kombiniranju besed.

Eden izmed pesnikov, ki so sledili **Šalamunovi** revoluciji, je **Ivo Svetina** (r. 1948), ki je v slovenski sodobni poeziji dokončno in suvereno uveljavil hibridno literarno zvrst *pesmi-v-prozi*. Med njegovimi pesniškimi zbirkami omenimo prvenec z značilno dolgim in razkošnim imenom *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač* (1972) ter zbirke *Dissertationes* (1977), *Bulbul* (1982), *Péti rokopisi* (1987) itd. Z njegovim metaforičnim razkošjem je v slovensko pesniško občutljivost dokončno vstopila **rimbaudovska** jezikovna in domišljijska izkušnja.

**Jure Detela** (1951–1992) je bil pesnik, ki je združeval poetiko in etiko. Čeprav doslej ni bil obravnavan v kontekstu simbolistične dediščine, je **Detela** za nas zanimiv po izjemno močni in osebno predihani predelavi tiste razsežnosti simbolizma, ki upesnjuje svetost sveta *(Zemljevidi,* 1978, *Mah in srebro,* 1983).

Pesnik, ki se podpisuje kot **Boris A. Novak** (r. 1953), gradi svojo poetiko na geslu, da *»zven besede pomeni in pomen zveni«,* kar je simbolistična intenca, značilna za njegovo mladostno liriko, predvsem za pesniški prvenec *Stihožitje* (1977), za zbirko treh lirskih pesnitev *Hči spomina* (1981), ter za pesnitev *1001 stih* (1983). Svojo ljubezen do simbolizma je Novak udejanjal tudi s prevodi vodilnih francoskih simbolistov.

L. 1975 **Slavko Kumer** v knjižni obliki objavi svoje prevode **Saint - John Persa**, l. 1977 pa izide prvi izbor **Baudelairovih** *Rož zla* v slovenščini, za katerega so verze prevedli **Jože Udovič**, **Božo Vodušek**, **Cene Vipotnik** in **Andrej Capuder**, dodani pa so starejši prevodi pesmi v prozi, delo **Pavla Karlina**.

**1980** **Milan Dekleva** (r. 1946) oživlja izročilo simbolizma tako z zvočnostjo svojih verzov kot z rabo simbolov, za katero je značilna sinteza

čutnonazornih podob in duhovne vertikale, naravnane k neizreklji-vemu. Po modernističnih začetkih se simbolistični impulz okrepi v zbirkah *Narečje telesa* (1984), *Odjedanje božjega* (1988) in *Panični človek* (1990), Deklevovi pesnitvi *Jezikava rapsodija* in *Improvizacije na neznano temo* (1996) pa se plodno navezujeta na izhodišča **Rilkejevih** *Devinskih elegij.*

**Svetlana Makarovič** (r. 1939) je razvila svojo pretresljivo baladno poezijo iz bogate ljudske tradicije, ki jo je radikalno moderniziirala ter s pomočjo mitoloških figur upesnila eksistencialni položaj sodobnega človeka, izpostavljenega nasilju, kar še posebej velja za ženske. Prav navezava na mitologijo in baladno izročilo je omogočila pesnici tudi plodno rabo simbolističnih pesniških postopkov.

Nekatere (post)simbolistične elemente srečamo tudi v poetiki zgodnjih zbirk **Aleša Debeljaka** (1961), osrednjega pesnika slovenskega postmodernizma, predvsem v zbirki *Imena smrti* (1985).

**Brane Mozetič** objavi prvi slovenski knjižni izbor **Rimbaudovih** pesmi (1984), **Aleš Berger Lautréamontove** *Maldororjeve speve* (1985), **Mallarméja** pa prevedeta in knjižno predstavita **Boris A. Novak** (1989) in **Marko Crnkovič** (1990).

**1990** **Miklavž Komelj** (r. 1973) v pesniškem prvencu *Luč delfina* (1991) oživi nekatere postopke pri gradnji simbola, ki so značilni za simbolizem, simbolistična vertikala pa se še okrepi v poznejših zbirkah, npr. *Hipodromu* (2006).

**Marko Crnkovič** objavi prevode **Baudelairovih** pesmi v prozi in esejev (1990), **Boris A. Novak** prve knjižne izbore **Valéryja** (1992) in **Verlaina** (1996, 2000), **Marko Marinčič** pa **Claudela** (1993).

**B. A. Novak** objavi literarnozgodovinsko knjigo *Simbolistična lirika* (1997), ki poleg izvornega francoske šole analizira tudi bogato mednarodno simbolistično gibanje; izdaja vsebuje tudi antologijo pesmi, prevedenih iz različnih jezikov.

**2000** **Aleš Šteger** izda *Knjigo reči,* kjer z izrazno močjo, domiselno in izvirno oživi stvari. Pesnik razlikuje med *stvarjo,* ki je povezana s *tvarjo, materijo,* medtem ko je *reč* tesno povezana z glagolom *iz-reči,*

se pravi z možnostjo njenega *iz-rekanja, iz-rekljivosti.* Če je *stvar* objektivno dejstvo, ki biva celo brez ozira na človeka, je *reč* bistveno bolj zaznamovana z zmožnostjo človekovega *iz-rekanja*, torej bistveno bolj odvisna od človeškega jezika, duha, (raz)uma. V jezikoslovnem in pesniškem smislu bi lahko *reč* definirali tudi kot *stvar,* ki doživi *simbolizacijo,* torej kot *simbol.*

**B. A. Novak** izda obsežno antologijo *Moderna francoska poezija* (2001), kjer je osrednji del posvečen simbolistom, l. 2007 pa literarnozgodovinsko knjigo *Pogledi na francoski simbolizem.* L. 2004 izide prevod integralnih **Baudelairovih** *Rož zla,* delo **Marije Javoršek.**

**2010** Proti vsemu pričakovanju se na Slovenskem zgodi oživitev lirskih in epskih pesnitev in celo polnokrvne verzne epike. Naj tu opozorimo na naslednja dela: veliki sonetni venci (sonetni venci sonetnih vencev) **Valentina Cundriča** (r. 1938), objavljeni v zadnjih desetletjih ob nerazumljivem molku literarne kritike in zgodovine, lirska pesnitev *Zgiban prek Mure* (2007) **Klarise Jovanović** (r. 1954), roman v verzih *Sprehajališča za vračanje* (2010) **Ferija Lainščka** (r. 1959), epska pesnitev *Sveta poroka* (2013) **Vlada Žabota** (r. 2058) ter *opus magnum* podpisanega **B. A. Novaka**, epos *Vrata nepovrata,* kjer gre za kar 45.000 verzov na 2.300 straneh v treh knjigah (*Zemljevidi domotožja,* 2014, *Čas očetov,* 2015, in *Bivališča duš,* 2017). Ob vsej epski naravnanosti do upesnjevanja tragične »zgodBovine« je Novakov ep zaznamovan tudi s simbolističnimi razsežnostmi, kar npr. velja za nadnaravno »Postavo«, ki se skozi celoten ep pojavlja v ključnih trenutkih in še posebej v 3. knjigi s pomenljivim naslovom *Bivališča duš.*

**Brane Senegačnik** v zbirkah *Tišine* (2014) in *Pogovori z nikomer* (2019) v navezavi na postsimbolistične slovenske poetike, predvsem **Antona Vodnika**, razvije svojo in svojstveno verzijo neosimbolističnega videnja sveta, s sintezo tradicionalnih pesniških oblik (večinoma soneta) in postmodernistične svobode metaforičnega združevanja besed. Za njegovo vzpostavljanje duhovnih in religioznih vertikal pa je značilna presenetljiva lirska ranljivost, osebni glas, ki podeljuje pesmim avtentičnost in izrazno moč.

**2020** Vrsta pesnikov in pesnic na tak ali drugačen način upesnjuje simbolistične vertikale, ki so pogosto močno zasidrane v boleče družbene horizontale. Najvišjim pesniškim ambicijam sledita **Milan Dekleva** in **Miklavž Komelj**, osupljive jezikovne raziskave z medsebojnim zrcaljenjem horizontal in vertikal se dogajajo v poeziji **Milana Jesiha,** presunljivo poetičnost decentnih simbolov pa omogoča proza **Dušana Šarotarja**. Obenem pa ni mogoče spregledati, da iniciativo za pretresljivo artikulacijo človeške resnice v tem nadvse težavnem in nevarnem zgodovinskem obdobju prevzemajo pogumne pesnice, med njimi **Barbara Korun** s skrajno ozemljenimi pesniškimi zgodbami, ki v isti sapi izžarevajo svetlobo čudenja smislu, ki je »v zraku«, **Miljana Cunta** z osebno poetiko, v kateri na izviren način zvenijo tudi simbolistični registri, **Nina Dragičević** z izrazno močjo, etiko protestnega krika in raziskovalno zvočno poezijo, ki je v daljnem sorodu s simbolistično glasbo jezika, **Varja Balžalorsky** z nadvse konkretnimi in bolečimi zgodbami iz zgodovine (*»zgodBovine«,* kot temu sam pravim), ki jih beremo kot simbole naše sedanje usode, in vrsta pesnic najmlajše generacije, med njimi **Laura Repovš** s kristalno čisto sintezo zvena in pomena, ki gradi rahle, tihe, a eksistencialno močne simbole, **Lucija Mirkac** z metaforično bogatim in svežim jezikom ter baladno uglašenimi in poduhovljenimi simboli, **Katja Gornik** pa z nadvse intenzivnimi in šokantnimi upesnitvami usode žensk v današnjem času, kjer feminizem ne zveni kot aktivizem, temveč kot nujna eksistencialna drža, ki se izraža skozi žive simbole.

**Sklep je torej jasen: očitno je, da je postsimbolistični impulz omogočil enega izmed najmočnejših tokov slovenske poezije 20. stoletja in da je živ tudi danes, skozi močne neosimbolistične elemente v poetikah vodilnih slovenskih pesnikov in pesnic, česar za druge evropske književnosti ne bi mogli trditi.**

# Prvi del
# Literarnozgodovinsko obzorje simbolizma

## I. Temeljne značilnosti simbolistične poetike

Kot sem analiziral v monografiji *Pogledi na francoski simbolizem* (2007, 46–94), so temeljne značilnosti simbolistične poetike naslednje:

### 1. Simbolistična kritika realizma in naturalizma ter znanstvenega pozitivizma

Skupni imenovalec simbolizma, dekadence in drugih sočasnih, različnih, pa vendar sorodnih in medsebojno prepletenih gibanj, je bila ostra, nepomirljiva kritika *realizma* in njegovega skrajnega poganjka – *naturalizma.* Simbolisti so postavili pod vprašaj sam princip umetniškega posnemanja stvarnosti, se pravi *mimesis,* ki je od **Platona** in **Aristotela** naprej temeljno določilo umetnosti v zahodnem svetu. Zavrnili so ne le umetnost, ki *odraža* družbeno stvarnost (kar je značilno za realizem in še bolj za naturalizem), temveč tudi umetnost, ki *izraža* človekovo psihično in čustveno notranjost (denimo romantika).

### 2. Estetika grdega

Po dolgih stoletjih opevanja Lepote in njenega idealističnega izenačevanja z Resnico in Dobroto se je tovrstna »pozitivna« estetika sredi 19. stoletja dokončno izčrpala in ni več omogočala avtentičnega umetniškega izražanja. Tudi družba se je tako radikalno spremenila, da dotedanji estetski ideali niso več zmogli izreči resnice zgodovinskega sveta. Zato so pesniki namesto *»estetike lepega«,* ki je tri tisoč let obvladovala zahodno umetnost, začeli iskati in raziskovati *»estetiko grdega«,* ki je s šokantno novim pogledom ponovno omogočila čustveno reakcijo in polno doživetje. *»Čisto in bizarno«* je ena izmed **Baudelairovih** definicij lepega.

### 3. Velemesto kot prizorišče drame modernega človeka

Industrijska revolucija je v 19. stoletju ustvarila novo zvrst prebivališča za človeške množice, ki postane prizorišče drame modernega človeka – velemesto, in simbolisti so ga odkrili kot upesnitve vredno scenerijo. Do industrializiranega, urbanega okolja so čutili ambivalenten odnos: po eni strani so bili fascinirani, po drugi strani pa so do tega odtujenega prostora človekovega bivanja čutili globok odpor in celo gnus.

## 4. Pokrajina kot »stanje duše«

Odkritje urbane pokrajine pa seveda ni ukinilo upesnjevanja priljubljene teme tradicionalne poezije – naravne pokrajine. Ta tematika je v simbolizmu celo pridobila drugačen značaj in novo razvojno stopnjo. Ni več šlo za opisno poezijo narave, značilno za 18. stoletje, temveč za tesno povezanost in prepletanje zunanjih pokrajin in notranjih pokrajin duše. Kot je posrečeno dejal **Ferdinand Brunetière**, eden izmed utemeljiteljev primerjalne književnosti, o pomenu pokrajin za simbolistično liriko: *»Pokrajina je stanje duše (Un paysage est un état de l'âme).«*

## 5. Pomenska večplastnost simbolistične lirike

Za simbolizem je značilna semantična večplastnost simbolov. Simbol simbolistične lirike je namreč čutno-nazorna podoba, ki je ni mogoče reducirati na enoznačni alegorični pomen. Simbolni naboj lahko včasih pridobi tudi kakšen konkreten predmet. Nenavadno in pomenljivo je, da si je **Mallarmé**, najradikalnejši simbolist, kot izhodišče za svoje simbole pogosto izbiral stvari iz vsakdanje stvarnosti; tako je napisal tri pesmi o pahljači.

## 6. Korespondence

V simbolističnem smislu *korespondenca* pomeni *sozvočje* ali *soglasje*. **Baudelaire** je ta pojem prevzel od švedskega mistika **Emanuela Swedenborga** (1688–1772), ki je z delom *Nebesa in pekel* močno vplival na romantike in simboliste. Tam Swedenborg trdi: *»Vse, kar je nebeško, je v korespondenci z vsem, kar je človeško«.* Naravni svet je odsev duhovnega *(»nebeškega«)* sveta in se iz njega poraja. Človek je križišče obojega, narave in nebes: njegova telesna zunanjost tvori njegov naravni svet, njegova notranjost pa duhovni svet; človekov obraz je torej *»ogledalo duše«.* Za **Baudelaira** simbol ni zgolj jezikovni postopek in umetniško sredstvo – je bistveno več: kakor je posrečeno formuliral v svojem znamenitem sonetu *Korespondence (Correspondences),* je celotna narava *»gozd simbolov«*; vse stvari in vsa bitja tega sveta so torej simboli, ki kažejo drug na drugega in na ta način udejanjajo vesoljne *korespondence,* kakor to upesnjuje že uvodna kvartina v prevodu B. A. Novaka (2007, 57):

*La Nature est un temple où de vivants piliers*
*Laissent parfois sortir de confuses paroles;*
*L'homme y passe à travers des forêts de symboles*
*Qui l'observent avec des regards familiers*

*Narava je svetišče, kjer živi stebrí*
*zašepetajo včasih zmedene glasove;*
*tam človek hodi mimo skoz gozdove*
*simbolov, ki vanj zro z domačimi očmi.*

## 7. Sinestezije

Med korespondence sodi tudi *sinestezija,* za katero bi lahko rekli, da je korespondenca med različnimi čutili. Izraz *sinestezija,* ki v starogrščini pomeni *so-čutenje,* si je literarna veda izposodila iz nevrologije, kjer označuje čutenje določenih zaznav z drugim, »napačnim« čutom, npr. barvno doživljanje zvokov ali obratno – zvočno doživljanje vidnih zaznav. Ta pojav je baje posledica preskakovanja elektronov v možganih med različnimi živčnimi središči. Sodobna nevrologija pravi, da je ta pojav sorazmerno razširjen, čeprav se ga v blagi obliki ponavadi ne zavedamo; prava sinestezija pa je redka. Kot sinestezijo razume nevrologija že to, če za določeno melodijo rečemo, da je *»mehka«* ali če za svetlobo pravimo, da je *»ostra«,* se pravi, da zvočno zaznavo doživimo s čutilom dotika in jo izrazimo s taktilnim (»dotičnim«) besednjakom. Tovrstni izrazi so najbrž tudi rezultat dejstva, da ima človeški jezik omejen besednjak in da za vse pojave pač nimamo lastnega imena, zato se zatekamo k metaforičnemu izražanju in združujemo besede, ki pripadajo različnim pomenskim (tu: čutnim) območjem. **Baudelairove** *Korespondence* so zgrajene na sinestezijah: *odmev,* ki je *»prostran kot noč in kot jasnina«,* izenačuje zvočne in vidne fenomene, *»vonj, blag kot oboa«* združuje kar tri čute – voh, tip in sluh, verz *»tako soglašajo barve, zvoki in vonjave«* pa uvaja sinestezijo na programski ravni. Znamenit je sonet *Samoglasniki (Voyelles),* v katerem je **Arthur Rimbaud** podelil barve glasovom:

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu*
*A črn, E bel, I rdeč, U zelen, O moder*

## 8. Glasba besed

Ena izmed temeljnih značilnosti simbolistične poetike je glasba besed. Zvočnost pesniškega jezika, ki jo je na najbolj prefinjen način udejanjil **Paul Verlaine**, poezijo oddaljuje od direktnega imenovanja stvari in ji podeljuje moč čustvenega učinkovanja, kakršno premore glasba. Glasbena umetnost je tako postala simbolistični ideal. Verlaine ni bil teoretik, zato

je tudi svojo literarno estetiko upesnil: na poetičen način jo je strnil v pesmi z naslovom *Poetika*. Prvi verz je postal programsko vodilo simbolizma; tu je naveden v slovenskem prevodu B. A. Novaka (Verlaine, 2000, 134–135);

| | |
|---|---|
| *De la musique avant toute chose,* | *Pred vsem drugim bodi glasba,* |
| *Et pour cela préfère l'Impair* | *In zato izberi Lih korak,* |
| *Plus vague et plus soluble dans l'air,* | *Da se, lahno, raztopi v zrak,* |
| *Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.* | *Brez peze in brez poze, preobrazba.* |

## 9. Prosti verz

Simbolizem je v svojem odporu zoper okostenelo tradicionalno verzifikacijo, ki ni več zmogla izražati bistveno spremenjenega sveta, lansiral **prosti verz (vers libre),** ki se nato uveljavi kot osrednji način verzne ritmike 20. stoletja. Prosti verz se seveda ni pojavil iz niča: tako kot pri pesmi v prozi je tudi pri tem verznem ritmu mogoče ugotoviti predzgodovino. Francoska literarna veda pod izrazom *klasični prosti verz (le vers libre clasique)* razume heterometrične verze (verze, zgrajene na različnih metrih) z mešanimi zaporedji rim, kar je značilno za klasicistična avtorja, pesnika basni **La Fontaina** in komediografa **Molièra**. Tudi v nemški romantični poeziji, predvsem v **Hölderlinovih** *himnah* in t. i. *svobodnih ritmih (freie Rhythmen),* je mogoče zaslediti predhodnike simbolističnega prostega verza. Zgodovinski korak k vzpostavitvi prostega verza je storil ameriški pesnik **Walt Whitman**, ki je v pesniški zbirki *Travne bilke (Leaves of Grass)* l. 1855 vpeljal široki, ritmično valujoči verz, kjer so številne anafore (ponavljanja prve besede na začetku več verzov ali stavkov) opravljale funkcijo organizacije pesniškega besedila. Ni povsem jasno, ali je mladi **Rimbaud** slišal za **Whitmanove** poskuse (za časa njegovega bivanja v Parizu sta o Whitmanu izšla le dva časopisna članka) ali je do prostega verza prišel na podlagi lastnega eksperimentiranja s pesniškim jezikom; v zbirki pesmi v prozi *Iluminacije* je objavil tudi dve pesmi v prostem verzu. Kakorkoli že: če **Whitmanu** pripada zasluga za uvedbo prostega verza v svetovnem merilu, potem je **Rimbaud** prvi pesnik, ki je ta verzni ritem vpeljal v francosko in evropsko poezijo.

## 10. Pesem v prozi

Druga pomembna formalna pridobitev simbolizma, ki je omogočila silno razširitev izraznih sredstev, je t. i. *pesem v prozi.* Ta plemenita hibridna oblika ritmiziranih proznih stavkov je pravzaprav obstajala že pred simbolizmom, vendar jo je simbolizem dokončno ustoličil kot klasičnim oblikam vezane besede enakovredno literarno formo. Že sámo ime te pesniške oblike govori, da gre za križanje poezije in proze, za križišče metaforičnega jezika in proznega stavka, za prepletanje poetične občutljivosti in prozne pripovedi. Ta dvojna narava pesmi v prozi se kaže tudi v mnogih drugih razsežnostih, saj gre za obliko, ki imenitno kombinira navidezno nasprotujoče si lastnosti: liričnost in humor, dramatično zgoščenost kratke zgodbe in meditativno zazrtost k poslednjim rečem. Za pesem v prozi je ponavadi značilna visoka ritmiziranost stavka. Vse kaže, da pesem v prozi s svojo fragmentarnostjo še posebej ustreza duhu modernega časa, ko je celota sveta razpadla na črepinje.

Ta hibridna oblika ima daljšo predzgodovino, ki jo tukaj povzemamo v osnovnih obrisih. Evropska književnost pozna različne oblike ritmizirane proze že v antiki. Francoska literarna veda uporablja izraz *proza v kadencah – prose en cadence* (Morier 1975, 853–860): *kadenca* v glasbi označuje konec glasbene fraze, v retoriki padajoči iztek stavka ali retorične periode, v poeziji pa ritmično pravilen govor. Tako organizirana proza je značilna za nekatere oblike liturgičnih krščanskih besedil, npr. pri **Sv. Bernardu** (prva polovica 12. stoletja) ali pri protestantu **Calvinu.** To formo uporabljajo nekateri pesniki visokega srednjega veka, npr. ***veliki retoriki* (Jean Marot)** ali pesnica **Christine de Pisan**, v renesansi **Montaigne** (v določenih pasažah svojih *Esejev*), v času klasicizma **Molière** (v proznih odlomkih svojih v aleksandrincih napisanih komedij), v obdobju razsvetljenstva **Rousseau**, med romantiki pa je na ta način pisal predvsem **Chateaubriand**. T. i. *mala pesem v prozi* pa je oznaka za zvrst, ki jo razvijejo romantiki, predvsem **Mme**. **De Staël**, **Saint-Beuve**, **Musset** in **Aloysius Bertrand**, ki neposredno vpliva na **Baudelaira**. Pesem v prozi se je uveljavila ob istem času (v obdobju simbolizma) in iz enakih razlogov kot prosti verz. Ko je klasična oblika zbledela in zarjavela, so pesniki začeli iskati sveža izrazna pota. Potrebo po novi obliki je **Baudelaire** utemeljil z naslednjimi besedami, ki jih imamo lahko za definicijo pesmi v prozi (Baudelaire, *Spleen,* 1992, prev. Marko Crnkovič):

*Kdo izmed nas še ni v ambicioznih dnevih sanjal o čudežu poetične proze, ki bi bila muzikalna, brez ritma in brez rime, dovolj gibka in dovolj nepravilna, da bi se lahko prilagajala liričnim gibanjem duše, valovanjem sanjarij in sunkom zavesti?*

To natančno oznako je Baudelaire zapisal v uvodu k zbirki svojih pesmi v prozi. Ker sam ni dočakal izida te knjige (1869) in je tovrstna besedila za časa življenja objavljal le revialno, literarni zgodovinarji nihajo pri naslavljanju tega segmenta Baudelairovega opusa: revialne objave je pesnik naslovil kot *Male pesmi v prozi (Petits poèmes en prose)* in *Pariški spleen (Le spleen de Paris),* tako da sta zdaj v uporabi oba naslova, kar ni nič narobe, če se le zavedamo, da označujeta isto zbirko. Baudelairu so nato sledili **Rimbaud** *(Iluminacije),* **Lautréamont** *(Maldororjevi spevi – Les Chants de Maldoror)* in **Mallarmé** *(Divagations – Blodenja),* simbolistično gibanje je prevzelo pesem v prozi kot eno izmed svojih glavnih izraznih sredstev, dokler ni v 20. stoletju postala ena najbolj priljubljenih pesniških oblik (npr. pri **Saint - John Persu**). Pri Slovencih jo je že dovolj zgodaj mojstrsko uporabljal **Ivan Cankar** (recimo v nekaterih besedilih *Podob iz sanj*), sijajne pesmi v prozi je pisal **Srečko Kosovel,** simbolistično poreklo pa imajo tudi jezikovno razkošna besedila **Iva Svetine** v sedemdesetih letih 20. stoletja.

## 11. Odkritje likovnega telesa besede

Pri raziskovanju pesniškega jezika pa se simbolisti niso ustavili le pri iznajdbi novega pesniškega ritma (prosti verz, pesem v prozi) in moderne zvočnosti, pač pa so postali pozorni tudi na likovno razsežnost, na črkovno telo pesniškega besedila. Nenavadno je, da je pionirski korak v tej smeri storil prav **Stéphane Mallarmé**, pesnik, ki ni nikoli opustil vezane besede klasičnih pesniških oblik. Svoje učence, ki so eksperimentirali s prostim verzom, je sicer podpiral, vzpodbujal in jih solidarno branil, ko so v francoski literarni prostor, ob velikem odporu tradicionalistov, uvajali prosti verz, vendar se jim sam pri tem početju ni pridružil. Bil je namreč še radikalnejši od njih: l. 1897 (leto dni pred smrtjo) je napisal tipografsko pesnitev *Met kock ne bo nikoli odpravil naključja (Le coup de dés jamais n'abolira le hasard),* s katero je utemeljil *vizualno poezijo* in druge avantgardistične pesniške prakse 20. stoletja. Pravzaprav je **Mallarmé** na ta način oživil pradavno pesniško obliko *likovne pesmi*, ki so jo svojčas imenovali z latinskim izrazom *carmen figuratum (figurativna pesem).* Že v starih časih so se pesniki namreč radi

igrali z obliko pesmi: tako so, recimo, napisali ... – točneje: *narisali* pivsko pesem v obliki vrča, ljubezensko pesem v obliki vrtnice ali posmrtno elegijo v obliki križa. Avantgardističnih eksperimentov z likovno platjo pesniškega besedila se je v 20. stoletju prijelo ime *vizualna poezija.* Če vizualna pesem vsebuje le črke, jo lahko imenujemo kar *tipografska poezija* (izraz *tipografija* označuje tipe črk, ki jih uporabljajo tiskarji); Mallarméjev *Met kock* je torej prvi primer tipografske pesnitve.

## 12. *»Jaz je Drugi«:* izginjanje prvoosebnega lirskega subjekta

V simbolizmu se zgodi še revolucionarni obrat izginjanja prvoosebnega lirskega subjekta. Za tradicionalno liriko je bolj ali manj značilen osebnoizpovedni princip, ki se v pesniških besedilih najpogosteje kaže v prvoosebni glagolski obliki: *lirski subjekt* je torej izenačen s pesnikovim »Jazom«, se pravi z osebnostjo ali vsaj značajem samega avtorja. Ta princip je v romantiki spričo poudarjene subjektivnosti in zaostrenega konflikta z družbenim ustrojem doživel celo radikalizacijo. Moderna lirika, ki se v veliki meri začenja s simbolizmom, vlogo jaza po eni strani absolutizira (**Baudelaire**), po drugi strani pa ukinja (**Nerval, Mallarmé**). Tovrstna »objektivizirana« pesniška govorica je bila značilna že za *parnasovsko šolo,* ki se je s pomočjo formalizma uprla razčustvovani romantiki. **Rimbaud** na dramatičen način niha med obema poloma: če je *Sezona v peklu (Une Saison en Enfer)* zbirka pesmi v prozi, ki je – kljub osvobojenemu jeziku – še zmeraj izraz tragičnega in v osnovi romantičnega konflikta čistega Jaza s *»preveč trnovo stvarnostjo«*, so *Iluminacije* zbirka srečnih pesmi v prozi, kjer je princip Jaza presežen v smeri izrekanja čudežnosti avtonomnega sveta, odkritega v samem jeziku. V pismih gimnazijskemu profesorju **Georgesu Izambardu** in mlademu pesniku **Paulu Demenyju** l. 1871 **Rimbaud** pri starosti sedemnajstih let zapiše: *»Je suis un Autre. (Jaz sem nekdo Drug.)«* Predhodnik simbolizma **Gérard de Nerval** je bil paradoksalno še radikalnejši, saj je namesto Rimbaudovega nedoločnega člena uporabil določni člen: *»Je suis l'Autre. (Jaz sem Drugi.)«* Najdlje je ta princip pripeljal **Mallarmé**, ki je z zanj značilno lucidnostjo v eseju *Kriza verza* zapisal:

> *Čisto delo implicira izrazno izginotje pesnika, ki prepušča iniciativo besedam, te pa v gibanje spravi trk njihovih neenakosti; prižigajo se od medsebojnih odsevov kakor možna sled ognja na draguljih ...*

## 13. Metafora, najmočnejše orožje domišljije

Da bi ujeli v pesem vesoljno mrežo simbolov in korespondenc, so simbolisti uporabljali jezik, ki temelji na gosti mreži *metafor*. Zato metafora v simbolizmu postane najmočnejše pesniško orožje domišljije. Metafora je tista zmožnost pesniškega jezika, ki združuje besede iz pomensko oddaljenih območij, kar omogoča sveže in odkrivateljsko videnje sveta ter povzroča čudenje nad korespondencami različnih besed, stvari in bitij. **György M. Vajda** je v študiji *Struktura simbolističnega gibanja,* objavljeni v zborniku *Simbolistično gibanje v literaturah evropskih jezikov* (1984) takole opredelil specifično rabo metafore v simbolistični liriki:

> *Neosebna lirska poezija vsebuje enkratno in prevladujoče slogovno sredstvo, 'absolutno metaforo'. V le-tej je polovica primerjave opuščena, druga polovica pa prevzame funkcijo celotnega, popolnega simila* (simile – dobesedno: podoben – je latinski izraz za primerjavo, op. B. A. N.). *'Velika skrivnost simbolizma,' je l. 1936 zapisal Gyula Illyés, 'je v tem, da so pesniki javno zadavili eno samo besedico: besedo 'kakor'.*

Metafora je pesniški način spoznavanja in spreminjanja sveta. Metafora spreminja običajne pomene besed in stvari. Metafora iztrga stvari iz železnih navad vsakdanjega razumevanja in uporabe ter osvetli svet z novo, svežo, začudeno, odkrivateljsko svetlobo. Metafora odkriva dotlej neslutene, nevidne in ne(za)slišane pomene besed, neznane in neznanske razsežnosti sveta. Metafora je rojstna govorica Skrivnosti.

## 14. Izrekanje neizrekljivega

Priklicevanje neke višje realnosti – pravzaprav: **izrekanje neizrekljivega** – s pomočjo simboličnih korespondenc je ena izmed ključnih značilnosti simbolistične poetike. Do izraza prihaja v eni izmed »najbolj« simbolističnih **Baudelairovih** pesmi, naslovljeni *Élévation (Vzpon);* citiramo sklepno kitico v prevodu B. A. Novaka (*Pogledi,* 82–83):

*Celui dont les pensers, comme des alouettes,*
*Vers les cieux le matin prennent un libre essor,*
*– Qui plane sur la vie, et comprend sans effort*
*Le langage des fleurs et des choses muettes!*

*Kdor z mislimi, podobnimi škrjancem, prôsto*
*K nebesnemu oboku zjutraj poletí,*
*– Kdor zviška gleda na življenje in z lahkoto*
*Razume govorico rož in molk stvari!*

**Hugo Friedrich** je v vplivni knjigi *Struktura moderne lirike* (1956) analiziral način metafizične utemeljitve človekovega bivanja pri osrednjih simbolističnih pesnikih. Postavil je tezo, da namesto pozitivnega ideala tradicionalne metafizike simbolisti upesnjujejo *»prazno idealiteto«*. Ko obravnava **Baudelaira**, pravi, da je cilj vzpona prazen in da gre za *»idealiteto brez vsebine«*. To naj bi po Friedrichu vodilo simboliste v bolečo napetost brez izhoda in v skrivnostnost, ki je sama sebi namen.

Baudelaire pogosto uporablja izraz *Ideal,* vendar ga natančneje ne definira oziroma ga označi na protisloven način. Nekatere pesmi, npr. *Duhovna zora (L'Aube Spirituelle),* ki priklicujejo *Ideal,* poudarjajo njegovo nedosegljivost. Tako se prvi verz druge kitice glasi: *»Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur –Duhovnih Nebes nedosegljiva modrina.«* V isti pesmi Baudelaire definira Ideal kot *brezno (gouffre).* Transcendenca je torej tu označena tako s pozitivnimi kot negativnimi kategorijami. Kadar Baudelaire poskuša definirati vsebino svojega metafizičnega Ideala, jo pogosto opredeli na nejasen, dvoumen način, s pomočjo simbolne korespondence, ki omogoča različne razlage. Tega hrepenenja po *»nebesih«* pa ne smemo razumeti v smislu tradicionalnega krščanstva. Kadar Baudelaire imenuje Ideje in Ideale tradicionalne metafizike in religije, jih zanika s silno čustveno močjo globokega razočaranja. V svojem uporu zoper zlagane tradicionalne vrednote in ustroj sveta gre pesnik do skrajnega roba, do *satanizma,* ki ga je treba razumeti na pravilen način: Lucifer je namreč po Bibliji *padli Angel,* ki ga je Bog kaznoval, ker se mu je uprl. Tako Baudelaire personificira in mitizira upor zoper družbene konvencije. Refren *Satanovih litanij* se glasi: *»Usmili se, Satan, moje dolge bede!«*

Že pri Baudelairu, začetniku simbolizma, imamo torej opraviti s temeljno zagato in protislovjem: želja po begu *»anywhere out of this world«* priklicuje neki višji, duhovni svet, vendar ga ne eksplicira. **Friedrichova** oznaka *»prazne idealitete«* je v tem smislu utemeljena. Korak naprej od protislovne Baudelairove pozicije in morebitna razrešitev tega inicialnega simbolističnega protislovja je teza, ki jo vzpostavi **Mallarmé**: da ne gre za *»prazno idealiteto«,* temveč da je sama ta idealiteta – Praznina! **Mallarmé** radikalizira metafiziko praznine, ki je pri **Baudelairu** le nakazana, Že pred **Nietzschejem** je Mallarmé v mladostni pesmi *Sinjina (L'Azur)* iz l. 1864 vzkliknil: *»Nebo je mrtvo.«* V tej pesmi – ki na preroški način vsebuje

celotno zgodovino moderne lirike – Mallarmé upesnjuje lépo ravnodušnost neba do človeške usode, spričo katere pesnik prekolne nebo, pošlje nadenj dim in meglo, svojo tesnobo in obup. A ko poln črne moči razglasi smrt neba, se nebo vrne in ga s svojo čistostjo prebode, da zmore obseden le še jecljati besedo: »*L'Azur! – Sinje!*«

**Nietzsche** torej nebo zapre, **Mallarmé** pa mrtvo nebo ponovno odpre kot neizrekljivo skrivnost, ki ga do dna presune s sevanjem svoje odprtosti, svoje sinje praznine. Nietzsche je z razglasitvijo smrti Boga izrekel skrito nihilistično resnico evropske metafizike, hkrati pa je z radikalnim »*prevrednotenjem vseh vrednot*« nezavedno odseval logiko te iste metafizike. V nasprotju z Nietzschejem, ki je iz smrti Boga izpeljal svojega nadčloveka ter s tem radikaliziral in razkril princip novoveškega subjektivizma, Mallarmé ni ubil umirajočega Boga zato, da bi na njegovo mesto stopil človek kot vsemogočni subjekt, temveč je v trenutku smrti Boga razpustil tudi sam princip subjektivizma. Na eksistencialni ravni se je Mallarméju ta proces kazal kot potopitev Jaza v brez-osebnost, v čutilno zmožnost duhovnega univerzuma, na ravni poetike pa se to kaže kot ukinitev tradicionalnega (in z romantiko v tragičnosti le še okrepljenega) lirskega subjekta. Postavitev prvoosebnega lirskega subjekta v oklepaj ter preseganje lirskega principa neposredne izpovednosti sta v zvezi s spremenjenim načinom uporabe pesniškega jezika. Tako je ta mirni in skromni pesnik izpeljal globalno tektonsko spremembo v zgodovini evropske lirike, njegov kvantitativno droben pesniški opus pa je oznanil rojstvo moderne poezije in moderne dobe.

Pod navidezno polnostjo tradicionalne evropske metafizike Biti se je torej Mallarméju razkrila praznina Niča. Njegova poetika temelji na postopku brisanja stvari, na postopku brisanja stvarnosti – vse dokler ne zazija in zasije brezno ... nebo ... brezno neba. S tem negativnim postopkom Mallarmé ustvari prostor za čisto sevanje pesniške besede o usodi govorečega bitja, imenovanega človek. Že sama jezikovna analiza Mallarméjevih pesmi kaže, da prevladujejo negativne kategorije: odsotnost, praznina, Nič *(Néant)*. Med glagoli igra ključno vlogo *abolir (odpraviti, ukiniti, razveljaviti, izbrisati, izničiti),* med pridevniki pa *nul (noben, nikakršen)*. Mallarmé je izjavil: »*Destrukcija je bila moja Beatrice.*« Zato ni naključje, da je Nič prva beseda Mallarméjevih *Poezij,* kakor jih je pesnik uredil proti

koncu življenja, izšle pa so šele postumno, l. 1899. Gre za začetek soneta *Pozdrav (Salut)* iz l. 1883 (Novak, *Pogledi,* 82–83, cela pesem v *Mallarmé,* 1989, 5):

| | |
|---|---|
| *Rien, cette écume, vierge vers* | *Nič, deviški stih iz pene,* |
| *À ne désigner que la coupe…* | *Označuje le pokal…* |

Združeni učinek metaforične gostote jezika in glasbe besed je, da pesem ne imenuje več direktno stvari ali čustva, temveč *»evocira (prikliče)«* njun učinek, s tem pa izžareva *»skrivnost«,* kar je po Mallarméju temeljni smoter poezije. Oglejmo si Mallarméjeve simbolistične pesniške postopke na primeru njegove pesmi *Svetnica (Sainte)* v prevodu B. A. Novaka (*Mallarmé,* 1989, 32–33; *Pogledi,* 89):

| | |
|---|---|
| *À la fenêtre recélant* | *Na oknu, kjer se skriva daven* |
| *Le santal vieux qui se dédore* | *Sandalov les in mre sijaj viole,* |
| *De sa viole étincelant* | *Ki je nekoč blestela zraven* |
| *Jadis avec flûte ou mandore,* | *Piščali in mandóle,* |
| | |
| *Est la Sainte pâle, étalant* | *Sloni Svetnica bledih lic* |
| *Le livre vieux qui se déplie* | *In kaže davne bukve hvalnic,* |
| *Du Magnificat ruisselant* | *Ki žuborele so nekoč iz* |
| *Jadis selon vêpre et complie:* | *Večernic in jutranjic:* |
| | |
| *À ce vitrage d'ostensoir* | *Vitraž monštrance zaigra* |
| *Que frôle une harpe par l'Ange* | *Na harfo, ki jo Angel slika,* |
| *Formée avec son vol du soir* | *Leteč z večernega neba,* |
| *Pour la délicate phalange* | *Za prste nežnega dotika,* |
| | |
| *Du doigt que, sans le vieux santal* | *Ki z njim, brez davnih bukev* |
| *Ni le vieux livre, elle balance* | *In davne sandalovine,* |
| *Sur le plumage instrumental,* | *Prebira perje zvokov,* |
| *Musicienne du silence.* | *Glasbenica tišine.* |

(*Mandola* oz. *mandora* je lutnji podobno brenkalo, razširjeno v času od 16. do 18. stoletja; tako se imenuje tudi velika *mandolina*.)

Ta pesem s patino starosvetnosti diha občutje minljivosti. Ves svet je tu potopljen v nepovratno minljivost. Odtekanje časa je usojeno celo večni Svetnici. Nekoč živi zvoki so sedaj le še – tišina. Čas zapre knjigo in glasbilo onemi, ostane le glasba tišine … Na delu je tipičen Mallarméjev postopek brisanja in izničevanja stvarnosti: od znanega proti neznanemu in neznanskemu, od stvari proti nad-stvarni, pesniški stvarnosti, od vidnega proti še nevidenemu, od slišnega proti še ne(za)slišanemu. Tako se besede odženejo od svojih običajnih pomenov, da bi se dotaknile neizrekljive skrivnosti. Zadnji stih *Svetnice* predstavlja odlično definicijo skrivnostne narave poezije: poezija je – *glasbenica tišine.*

Tišina, odsotnost in praznina so temeljne kategorije Mallarméjeve lirike. Mallarmé je tradicionalno religijo nadomestil z religijo Niča. Očitno je torej, da je Mallarméjeva umetniška ambicija izbrisati subjektivistični princip, na katerem je temeljila tradicionalna poezija in – na širši, filozofski ravni – tudi evropska novoveška metafizika. Zato v eseju *Kriza verza* Mallarmé zapiše preroške besede: »*Čisto delo implicira izrazno izginotje pesnika, ki prepušča iniciativo besedam …*«

Primerjajmo postopek simbolizacije pri **Baudelairu** in **Rimbaudu**! **Baudelaire** v že analizirani pesmi *Vzpon (Elévation)* opisuje duhovno preseganje stvarnosti. Pri **Rimbaudu** prav tako gre za polet iz »*stvarnosti, ki je preveč trnova,*« k idealiteti, vendar podobe večinoma ne ustrezajo več našim običajnim predstavam, temveč vzpostavijo duhovno vertikalo s pomočjo relacij, ki so možne le v domišljiji in jeziku. Natančno preberimo pesem v prozi z angleškim naslovom *Bottom (Dno)* v prevodu B. A. Novaka (*Pogledi,* 91):

> *Čeprav je stvarnost preveč trnova za moj močni značaj, – sem se le znašel pri svoji Gospe, v obliki velikega sivomodrega ptiča, ki leti proti okrasnim letvam na stropu in vleče peruti skoz večerne sence.*
> *Bil sem, ob vznožju baldahina, ki podpira njene oboževane dragulje in telesne umetnine, velik medved vijoličastih dlesni in dlake, posivele od bridkosti, z očmi, polnimi kristalov in srebra s tramov.*

Po tej podobi poleta iz »*trnove stvarnosti*« k »*vznožju*« idealne lepote, ki ni imenovana, le naznačena s »*telesnimi umetninami*«, sledi sklep besedila, ki v prvem stavku *(»Vse je postalo senca in žareči akvarij«)* metaforično prikliče neizrekljivi zanos ob stiku s tem višjim svetom, v drugem stavku pa opiše

tisto, kar se je zgodilo po tem srečanju – slovo, oddaljevanje in obžalovanje, da je vse skupaj trajalo le trenutek:

> *Vse je postalo senca in žareči akvarij.*
> *Zjutraj, – v bojeviti junijski zarji, – sem stekel na polja, osel, ki trobi in vihti svojo tožbo, vse dokler niso iz predmestij prišle Sabinke, da se mi vržejo na prsi.*

Tako v **Baudelairovi** pesmi *Vzpon* kot v **Rimbaudovi** pesmi v prozi *Bottom* je torej na delu isti vzgib – navzgor, iz »trnove« stvarnosti gor k idealiteti, iz imanence k transcendenci. **Hugo Friedrich** v *Strukturi moderne lirike* pravi, da je idealiteta, ki jo priklicujejo simbolisti, prazna. Kakorkoli že ocenjujemo to tezo, naj se z njo strinjamo ali ne, dejstvo je, da ta idealiteta ostaja neizrečena in neizrekljiva. Pomenljivo je, da simbolisti radi uporabljajo pridevnik *neizrekljiv,* ki očitno ni zgolj hiperbola, retorična figura pretiravanja, ni določen samo kvantitativno, ampak tudi kvalitativno: transcendenca, idealiteta ali kakorkoli že imenujemo duhovni svet, po katerem hrepenijo simbolisti, je *per definitionem* neizrekljiv. Paradoks simbolistične lirike je v tem, da se zaveda neizrekljivosti hrepenenjskega cilja, da pa obenem trdno verjame, da jezik poezije zmore priti do praga te kozmične skrivnosti. Med vsemi umetnostmi neizrekljivo skrivnost najbolje predstavlja glasba, kar je eden izmed razlogov, da se jezik simbolistične lirike poskuša s svojo zvočnostjo karseda približati glasbeni umetnosti.

Preverimo tezo o neizrekljivosti Ideala na *Zarji (Aube),* eni najlepših pesmi v prozi iz **Rimbaudovih** *Iluminacij,* tu v prevodu B. A. Novaka (*Pogledi,* 92):

> *Objel sem poletno zarjo.*
> *Nič se še ni premikalo na pročeljih palač. Voda je bila mrtva. Senčna polja niso zapuščala gozdne steze. S slehernim korakom sem prebujal živahne in mile sape, in dragulji so spregledali, in peruti so se dvignile brez šuma.*
> *Prva dogodivščina je bila, ko mi je cvetlica na stezici, že prekriti s svežim in bledim lesketanjem, zaupala svoje ime.*
> *Nasmejal sem se plavolasemu wasserfalu, ki se je kuštral skozi jelke: na posrebrenem vrhu sem prepoznal boginjo.*
> *Nato sem drugo za drugo dvigal tančice. V drevoredu, mahajoč z rokami. Na ravnini, kjer sem jo ovadil petelinu. Sredi velemesta je*

*bežala med zvoniki in kupolami, jaz pa sem jo lovil in tekel za njo kakor berač po marmornih nabrežjih.*

*Nad cesto, zraven lovorovega gozda, sem jo ogrnil z njenimi nabranimi tančicami, in sem čisto malo začutil njeno neznansko telo. Zarja in otrok sta padla na dno gozda.*

*Ob prebujenju je bil poldan.*

To čudovito, mehko, dobesedno idilično besedilo upesnjuje pot do Ideala, ki ima tu simbolični imeni *»poletna zarja (l'aube d'été)«* in *»boginja (la déesse)«*. Lirski subjekt gre po poti Idealu naproti in *»s slehernim korakom prebuja živahne in mile sape«*, se pogovarja z rožami in se smeje razkuštranemu slapu. Na valu slapa spozna *»boginjo«*, ki pa beži pred njim, medtem ko on poskuša *»dvigniti«* njene *»tančice«*. Ko jo slednjič ujame, *»čisto malo začuti njeno neznansko telo (son immense corps)«*. Pridevnik *neznanski (immense)* je na tem mestu karseda zgovoren: *neznansko* je tisto, kar je neznano in brezmejno, česar se ne da omejiti, dotipati in dogledati, *neznansko* uhaja čutom in besedi, je neizrekljivo, sveto in božje/božansko. *Neizrekljivo, brezmejno, neznansko* so od nekdaj atributi boga, božjega in božanskega, lastnosti svetega. V nasprotju z **Verlainom**, ki je doživel fazo katoliške spreobrnitve, pri **Rimbaudu** ne moremo govoriti o krščanskem razsvetljenju (čeprav je sestra **Isabelle** po njegovi smrti poskušala uveljaviti mit o Rimbaudu kot krščanskem *»mistiku v divjem stanju«*, kot je njegovo domnevno vero označil **Paul Claudel**). Nedvomno pa lahko govorimo o priklicevanju Ideala, transcendence ali kakorkoli že imenujemo izgubljeno duhovno domovino, po kateri so simbolisti tako hrepeneli.

Podobno kot v pesmi v prozi *Bottom* tudi v *Zarji* ta Ideal – »poletna zarja«, »boginja« – ostaja vsebinsko nedoločen. Neizrekljivost Ideala se zareže v tekst z nenavadnim zamolkom: brž ko »čisto malo začuti njeno neznansko telo«, se besedilo konča, saj stopi na prag neizrekljivega. Kot odmev izzvenita le še zadnja stavka: »Zarja in otrok sta padla na dno gozda. Ob prebujenju je bil poldan.«

### 15. Kozmopolitizem simbolističnega gibanja

Za simbolistično šolo in gibanje v celoti je značilen *kozmopolitizem.* Čeprav je bilo središče gibanja v Parizu, je treba upoštevati dejstvo, da je Pariz takrat – tudi po zaslugi simbolizma – funkcioniral kot kulturna prestolnica

sveta, zato so se vanj zgrinjali pesniki iz različnih dežel in celin. Tisti tuji ustvarjalci, ki so v Parizu našli svoj novi dom v osemdesetih letih 19. stoletja, so večinoma sprejeli francoščino kot jezik svojega umetniškega izražanja, pesniki, ki so tja »romali« v devetdesetih letih, pa so se nato večinoma vrnili domov ter razširili simbolistično gibanje malone po vsem svetu. Gre za t. i. *diseminacijo (raztrositev)* simbolizma. Za ta proces pa je značilno, da pesniki različnih narodov niso zgolj posnemali francoske simbolistične šole, temveč so v svojo simbolistično poezijo vnašali tudi verzifikacijske značilnosti svojih jezikov ter tiste poteze nacionalnih značajev, ki izvirajo iz specifičnega kulturnega in zgodovinskega izročila.

Med literarne ustvarjalce različnih narodov in jezikov, ki so se aktivno udeležili simbolističnega gibanja v času njegovega razcveta, sodijo tudi veliki začetniki slovenske moderne – Oton Župančič, Josip Murn in Ivan Cankar (izrazno močnega Dragotina Ketteja zaradi drugačne in bolj tradicionalne poetike med simboliste ne moremo šteti).

## II. Obseg pojma *simbolizem* in terminološka »gneča«

Kadarkoli izrečemo izraz *obseg pojma,* implicite predpostavljamo tudi njegovo *vsebino.* Znani aksiom, ki izvira iz splošne logike, pravi, da je razmerje med *obsegom* in *vsebino pojma* obratnosorazmerno: čim večji je obseg, tem manjša je vsebina in *vice versa* – čim bolj natančno je določena vsebina kakšnega pojma, tem manjši je njegov obseg.

Ta logični aksiom velja tudi za *simbolizem* in – *mutatis mutandis* – za vsa obdobja in fenomene, s katerimi se ukvarja literarna zgodovina. Če je pri mnogih drugih obdobjih – kot so *renesansa, romantika* ali *realizem* – razmerje med obsegom in vsebino pojma bolj ali manj ustaljeno in temelji na splošnem konsenzu, je pri pojmu *simbolizma* še zmeraj odprto in podvrženo različnim interpretacijam. Posledica je, da literarnozgodovinske definicije simbolizma nihajo od teze, da gre zgolj za pariško literarno skupino od srede osemdesetih do srede devetdesetih let 19. stoletja, do teze, da gre za literarnozgodovinsko obdobje, ki mu je treba priznati enako težo kot pojmom *renesansa, barok, klasicizem, romantika* in *realizem.* Vmes se pogosto pojavljajo oznake, da je simbolizem *literarna smer* in *gibanje.* Da je zmeda še večja, imamo opraviti tudi z nerazčiščeno terminologijo.

Slovenska literarna zgodovina se je pri izrazoslovju v zvezi s tem obdobjem zgledovala pri nemški literarni vedi, ki je s terminom *nova romantika* zajela simbolizem, dekadenco in druge sočasne fenomene. Pri tem je paradoksalno, da je izraz *nova romantika* skoval **Stefan George**, ki se je kot simbolistični pesnik formiral prav v **Mallarméjevem** literarnem krožku *(»torkovci – mardistes«).* Čeprav je že **Izidor Cankar** v članku *Simbolizem v francoskem pesništvu* (objavljenem v reviji *Dom in svet* l. 1912) lucidno pripomnil: »… če kdo imenuje simbolizem moderno romantiko, je označitev popolnoma pravilna«, sta se v slovenskem prostoru namesto izraza *simbolizem* uveljavila termina *moderna* in *nova romantika.* **Janko Kos** v svoji enciklopedični *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (1987) uporablja pojem *moderne* kot »časovno zbirni pojem«, ki obsega naslednje »literarne smeri – novo romantiko, dekadenco, simbolizem, realizem in naturalizem«. Zahvaljujoč vrsti srednješolskih učbenikov je ta terminološki razrez pojmov prešel v splošno rabo. Vendar je treba priznati, da je pojem *moderne,* ki ga je slovenska literarna zgodovina vrsto desetletij uporabljala kot uradno ime za to obdobje, sčasoma zbledel in je danes komaj uporaben: njegov obseg

se je namreč čedalje bolj širil, v vsebinskem smislu pa je postajal čedalje bolj meglen. Vzporedno z upadanjem uporabnosti pojma *moderna* se je krepil pomen pojma *nova romantika,* ki pa je dvoumen, saj vsebino simbolistične in – širše – modernistične poetike definira na »vzvraten« način, z značilnostmi »stare« romantike.

**Dušan Pirjevec**, najvplivnejši literarni teoretik druge polovice 20. stoletja, je v svoji doktorski disertaciji, ki je l. 1964 izšla pod naslovom *Ivan Cankar in evropska literatura,* podelil pojmu *simbolizem* večjo veljavo. V nasprotju s **Kosom**, ki v simbolizmu vidi zgolj literarno smer, je **Pirjevec** videl *»literarno idejno gibanje«,* to pa vselej v binarni opoziciji z dvojčkom – *dekadenco.* Ta dva pojma je namreč razumel kot oznaki za sicer povezani, vendar različni gibanji. Po Pirjevcu (1964, 26–27) simbolizem časovno sledi dekadenci,

> *ki se je s svojim moralnim relativizmom znašla v slepi ulici, od koder ni bilo rešitve. (...) Simbolizem je ohranil osnovni konflikt, ki je značilen za dekadenco, ohranil je konflikt med posameznikom in družbo, med človekovo dušo in zunanjim svetom, ter prav tako kot dekadenca sprejemal teze skrajnega subjektivizma. (...) Ob tem temeljnem konfliktu so se tudi simbolisti zatekali v lepo notranjost in proglasili za edino resničnost samo človekovega duha. Vendar ta simbolistični subjektivizem ni identičen z dekadenčnim subjektivizmom. V (...) pismu Cazalisu pravi Mallarmé svojemu prijatelju tudi tole: 'Pauvre Henri, abreuve-toi de l'Idéal – Ubogi Henri, napajaj se z Idealom.' Takega nasveta bi dekadent nikdar ne mogel napisati, kajti dekadent se ni opajal ob nekem idealu, marveč se je prepuščal svojemu, da tako rečemo, čisto privatnemu sanjarjenju, prepuščal se je svojim nagonom. Simbolizem pa je namesto privatnih sanjarjenj in nagonov govoril o nekih višjih normah, govoril je o idealu. Tako je simbolizem negiral individualizem dekadenčnega subjektivizma in si ustvaril vizijo nekega ideala, neke idealne resnice, skratka vizijo neke višje nadosebne norme, medtem ko dekadenca ni poznala in ni hotela sprejeti misli o takšni nadosebni duhovni kategoriji, o čemer nas (...) prepričuje tudi naslednji Verlainov verz: 'La Vie est triomphante et l'Idéal est mort – Življenje je zmagalo in Ideal je mrtev'.*

Pirjevčeva analiza je nedvomno lucidna in filozofsko utemeljena. Vendar pa iz njegovih izvajanj sledi, da sta **Verlaine** in **Rimbaud** *»najpomembnejša*

*predstavnika*« in »*najvidnejša pesnika francoske dekadence*«, medtem ko naj bi bil **Mallarmé** najbolj izrazit simbolist. Glede na dejstvo, da lahko pri **Verlainu** in **Rimbaudu** najdemo tudi pesmi, ki izkazujejo simbolistično poetiko in ki jih literarna zgodovina celo pogosto citira kot najbolj nazorne primere simbolistične lirike, ter da lahko pri **Mallarméju** najdemo tudi pesmi, ki so izrazito senzualne in dekadenčne (npr. pesem, ki jo po reviji prve objave ponavadi naslavljajo *Iz Satiričnega Parnasa* in ki upesnjuje, kako črna služabnica zapelje belo deklico), ločnica med tema dvema gibanjema najbrž ni tako jasna, kot nas skuša prepričati **Pirjevec**.

Posrečeno opredelitev zapletenih razmerij in razlik med novo romantiko, dekadenco in simbolizmom je prispeval **Janko Kos** v srednješolskem učbeniku literarne zgodovine in teorije *Književnost* (1989):

> *Te razlike so včasih majhne in težko opazne. Pesniki in pisatelji so iz ene smeri pogosto prehajali v drugo. Zato je njihova dela težko razvrstiti pod pojme dekadenca, simbolizem ali nova romantika. Vsem trem je namreč skupna reakcija na realizem in naturalizem ter usmeritev k čustvom, čutom in intuiciji. Zaradi boljšega razločevanja pa vendarle lahko opišemo te smeri po posebnih znamenjih:*
>
> - *nova romantika obnavlja romantiko z začetka 19. stoletja, njeno poetičnost, poudarja lepoto pesnikove duše, čustev, posebne občutljivosti, neposrednosti in moči, vse to s pomočjo bogatih podob, slogovnih učinkov in verzne muzikalnosti;*
> - *dekadenca poudarja predvsem izjemne, bolestne, tudi perverzne poteze v pesniškem doživljanju sveta, ki lahko bralca estetsko presenetijo, omamijo in s tem predstavljajo nasprotje povprečni meščanski stvarnosti;*
> - *simbolizem se ne zadovolji z lepimi občutji, pa tudi ne z izjemnimi dekadentnimi doživljaji, ampak hoče s pomočjo simbolov priklicati vtis globlje resničnosti, ki se skriva za pojavi v smislu spiritualizma ali pa mističnih doživetij, ki jih ni mogoče utemeljiti niti s filozofijo niti z znanostjo.*

## III. Razmerje med simbolizmom, postromantiko in novo romantiko

Nobenega dvoma ni, da so simbolisti prevzeli del dragocene dediščine evropske romantike. **Baudelaire** je samega sebe doživljal kot romantika; značilen je v tem smislu esej *Kaj je romantizem?* iz l. 1846, kjer romantizem definira kot najmodernejši izraz lepega, za katerega so značilni intimnost, duhovnost in težnja k neskončnosti. Bistvena naj bi pri tem ne bila tematika, ampak način bivanja, ne zunanjost, temveč notranjost. Baudelaire je torej pojmu romantike dal vsebino, ki je že izrazito modern(istič)a. Od tod sledi tudi Baudelairova ostra kritika poznih romantikov, ki naj bi izdajali temeljna načela romantizma. (Da bi specifično Baudelairovo rabo francoskega pojma *romantisme* kot nadčasovnega določila razločevali od uveljavljenega literarnozgodovinskega pojma *romantika*, je bolje uporabljati izraz *romantizem*.)

Konflikt med subjektom, ki gradi metafizični svet na temelju lastne notranjosti, in sovražnim svetom ostaja tudi za simboliste eden temeljnih eksistencialnih problemov in ena izmed obsesivnih tem njihove umetnosti, vendar ga razrešujejo drugače kakor romantiki.

V drugi polovici 19. stoletja pravzaprav soobstajata dva različna tokova, ki oba izvirata iz romantike:

- *Post-romantika* nadaljuje romantično vizijo sveta, vendar je – kot pravilno ugotavlja **Janko Kos** – razmerje med subjektom in obdajajočim ga svetom že porušeno, tako da je postromantični subjekt v sebi bistveno šibkejši kakor subjekt polne romantike. Izhoda iz tega brezizhodnega položaja sta dva: bodisi skrajni obup, ki včasih pridobi avtodestruktivne poteze, bodisi resignacija, v kateri mora subjekt priznati poraz in sprejeti zunanjo stvarnost kot nujnost.
- *Nova romantika,* ki se po izkušnji realizma in naturalizma vrne k romantičnim izhodiščem, predvsem k veri v prevalenco (večjo vrednost) subjekta nad zunanjo, objektivno stvarnostjo. Velik del *moderne lirike,* ki nastane v drugi polovici 19. stoletja, sodi v območje *nove romantike.* Tudi poetika utemeljiteljev moderne lirike – **Baudelaira, Verlaina, Rimbauda** in **Mallarméja** – je s popkovino še zmeraj privezana na romantično videnje sveta in človeka, zato vse štiri velikane francoske

poezije lahko uvrstimo v obzorje nove romantike ... vendar ne scela. Poleg neoromantičnih dimenzij namreč v njihovem pesniškem jeziku in načinu izrekanja sveta srečamo tudi bistveno drugačne in povsem neromantične tone, zato oznaka *nova romantika* »pokriva« le del njihovega poetološkega in duhovnozgodovinskega spektra. Nemški literarni zgodovinar **Hugo Friedrich** je zaradi protislovnega odnosa simbolistov do dediščine romantike moderno liriko posrečeno definiral kot »*deromantizirano romantiko*«.

## IV. Razmerje med simbolizmom in dekadenco

Največji terminološki problem povzroča razločevanje med *simbolizmom* in *dekadenco.* Mnogi literarni zgodovinarji obravnavajo dekadenco kot posebno literarno in umetniško gibanje ter ga v tem smislu postavljajo ob bok simbolizmu.

Nujno je treba seveda razlikovati pojem *dekadenca* v njegovem širšem, nadčasovnem smislu od *dekadence* kot literarnozgodovinske oznake za umetniški fenomen v drugi polovici 19. stoletja. Sam izraz pomeni v latinščini »*od-padanje*« (iz predloga *de* in glagola *cadere*), prvotno pa je označeval odmik od klasičnih idealov starogrške umetnosti v helenističnem obdobju ter upadanje izrazne moči rimske književnosti po t. i. *zlati dobi,* ki se konča s smrtjo **imperatorja Avgusta**.

Umetnost dekadence se je po zakonu reakcije obrnila stran od realističnega in naturalističnega odražanja družbene stvarnosti k samospraševanju posameznika: objektivni ton prejšnjega romanesknega pripovedništva zamenja skrajni subjektivizem, ki najde svoj najustreznejši izraz v liriki, vendar dekadenti celo jezik proze izrazito podredijo principom pesniškega jezika, kot kažeta romana *Proti toku (À rebours)* **Jorisa Karla Huysmansa** in *Slika Doriana Graya (The Picture of Dorian Gray)* **Oscarja Wilda.**

Ameriška literarna zgodovinarka **Anna Balakian**, ki je l. 1977 objavila avtoritativno knjigo *Simbolistično gibanje (The Symbolist Movement)* s podnaslovom *Kritična ocena (A Critical Appraisal),* je to vprašanje artikulirala na naslednji način:

> *'Simbolist in dekadent!' Vse prepogosto literarne zgodovine sugerirajo, da je slavni 'in' pravzaprav 'ali'. Toda ta 'in' je resničnejši kakor 'ali', in kakršnakoli sugestija dvojnosti je dejansko zmota. Eno ne more obstajati brez drugega, in Mallarmé je to od vsega začetka dokazal s svojim lastnim življenjem, v svojem pisanju in pogovorih, čeprav sam zase ni uporabljal nobene izmed oznak.*

Mimogrede: kakor se je **Verlaine** posmehoval oznaki *simbolizem,* češ da je ne razume, tako se je **Mallarmé** posmehoval oznaki *dekadenca.*

Zdaj imamo že dovolj elementov, da si zastavimo vprašanje: ali dekadenca in simbolizem označujeta dve različni literarni in umetniški gibanji ali

gre samo za dve različni razsežnosti enega samega gibanja? Analiza čutnih vtisov in čutnosti nasploh je skupni imenovalec dekadence in simbolizma; vendar se simbolizem ne zadovolji zgolj s senzualnostjo, temveč vzpostavi tudi izrazito transcendentalno, metafizično vertikalo, saj je njegova najvišja umetniška ambicija s simbolnimi korespondencami pokazati, kako je zemeljski svet zunanja manifestacija duhovnega sveta. Plodna napetost med dekadenčnim senzualizmom in simbolistično poduhovljenostjo je bolj ali manj značilna za vse nosilne avtorje tega obdobja, na najbolj dramatičen način pa se kaže v poetiki in življenjski usodi **Charlesa Baudelaira**. Da pa razločevanje med simbolizmom in dekadenco ni vselej lahko in enoznačno, kažejo primerjave naslednjih pesniških besedil.

**Pirjevec** je kot enega izmed manifestov dekadence pogosto citiral **Verlainovo** pesem *Hrepenenje (Langueur),* drugo besedilo cikla *Na način mnogih (À la manière de plusieurs),* prvič objavljeno v reviji *Chat noir (Črni maček)* 26. maja 1883, nato pa vključeno v zbirko *Davno in nedavno (Jadis et Naguère)*. Gre za zbirko *davno* in *nedavno* napisanih pesmi, ki je izšla l. 1884, in sicer v prvem delu zbirke, kjer je zbrana *davno* nastala poezija. Prisluhnimo tej pesmi, polni močnih podob in bolestnega občutja sveta, s slavnim prvim verzom, v prevodu B. A. Novaka (*Verlaine* 2000, 144–145; *Pogledi,* 2007, 30–31):

| | |
|---|---|
| *Je suis l'Empire à la fin de la décadence* | *Jaz sem Imperij na izteku dekadence,* |
| *Qui regarde passer les grands Barbares blancs* | *Ki gleda plavolase, mišične Barbare* |
| *En composant des acrostiches indolents* | *In kleplje abotne akrostihe v zlatem starem* |
| *D'un style d'or où la langueur du soleil danse.* | *Slogu, kjer pleše sonce, ki medli v sence.* |
| | |
| *L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense.* | *Samotni duši je slabo, v njej se zgošča dolgčas.* |
| *Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.* | *Tam spodaj, pravijo, je dolg, krvav spopad.* |
| *Ô n'y pouvoir, étant si faible aux voeux si lents,* | *O tja ne zmorem, šibek, upočasnjenih naslad,* |
| *Ô n'y vouloir fleurir un peu cette existence!* | *O nočem, da to bivanje po malem gre v klas!* |
| | |
| *Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!* | *O tja ne zmorem, ne želim umirati po malem!* |
| *Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire?* | *Ah! vse smo spili! Batil, so zamrle tvoje šale?* |
| *Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!* | *Ah! vse smo spili, vse pojedli! Ni več kaj reči!* |

| | |
|---|---|
| *Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,* | *Le pesem, malce butasta, ki konča v peči,* |
| *Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,* | *Le suženj, ki po malem teče in vas zanemarja,* |
| *Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!* | *Le dolgčas, ki vas, bog vedi zakaj, vznemirja!* |

Vso problematičnost obravnavanja tega soneta kot manifesta dekadence kaže primerjava z **Mallarméjevo** mladostno pesmijo v prozi *Jesenska tožba (Plainte d'automne),* ki je nastala l. 1864; najprej citiramo prvi odstavek, ki potrjuje **Pirjevčevo** analizo (prevod B. A. Novak – *Mallarmé,* 1989, 70):

*Odkar me je Marija zapustila, da bi se preselila na neko drugo zvezdo – le kam, na Orion, Atair ali k tebi, zelena Venera? – sem zmeraj nežil samoto. Koliko dolgih dni sem preživel sam s svojim mačkom. Če rečem* sam, *mislim brez snovnega bitja, kajti maček je moj mistični tovariš, maček je duh. Lahko torej rečem, da sem preživel dolge dni sam s svojim mačkom in – sam – z enim izmed poslednjih piscev latinske dekadence; kajti, odkar je belo bitje izginilo, sem na nenavaden in čuden način vzljubil vse, kar vsebuje beseda: padanje. Tako med letnimi časi ljubim zadnje, medleče dneve poletja, te glasnike bližnje jeseni, med urami dneva pa uro svojega sprehoda, ko sonce počiva pred izginotjem, z medeninastimi žarki na sivem zidovju in z bakrenimi žarki na šipah. Ravno tako tudi v književnosti, od katere moj duh terja naslado, najbolj cenim umirajočo poezijo poslednjih trenutkov Rima, pod pogojem, da na noben način ne diha pomlajevalnega bližanja Barbarov in ne jeclja otročje latinščine prvih krščanskih proz.*

**Mallarmé** z literarnim sporočilom uporabi natančno etimologijo besede *dekadenca,* ki izhaja iz latinskega glagola *cadeo – padam.* Pravkar citirana polovica pesmi bi utegnila zapeljati bralca k sklepu, da gre za odkrit kult dekadence. Drugi odstavek pa dekadenčne motive prestavi v povsem drugačno luč (*Mallarmé,* 1989, 71)::

*Bral sem torej eno izmed teh ljubih pesmi (katerih patina izžareva več očarljivosti kot rdečica mladosti), z roko potopljen v krzno čiste živali, ko nenadoma pod mojim oknom hrepeneče in otožno zapoje lajna. Igrala je v velikem topoljem drevoredu, katerega listje name celo spomladi učinkuje turobno, odkar je skozenj šla Marija s svečami, takrat poslednjič. Glasbilo žalosti, da, resnično: klavir se iskri, violina podari raztrganim žilam svetlobo, lajna v somraku spomina pa me je pripravila do tega, da sem brezupno sanjaril. Zdaj, ko je mrmrala neki veseljaški ljudski napev in prinašala radost v srce predmestja,*

*napev staromoden in prostaški: le zakaj mi je njen refren segel v dušo in me pripravil do joka kot romantična balada? Narahlo sem okušal slast napeva, ne da bi vrgel kovanec skozi okno, ker sem se bal, da bi pokvaril svoj vtis in da bi spoznal, kako glasbilo ne poje sámo.*

V kontekstu konflikta med dekadenčnim Rimom in Barbari je posebnega pomena dejstvo, da se originalni francoski izraz za *lajno* glasi *orgue de Barbarie.*

Motivna podobnost med Verlainovim sonetom in Mallarméjevo pesmijo v prozi spodbija tradicionalno tezo, da je **Verlaine** dekadent, **Mallarmé** pa simbolist. Motiv rimskega obdobja dekadence namreč ne zadošča, da bi neko besedilo označili za dekadenčno, bolj bistvena je raba pesniškega jezika. Bistveno vprašanje se torej glasi: ali se na ravni pesniškega jezika dekadenca razlikuje od simbolizma?

Nadaljnji razvoj simbolizma meče zelo čudno luč na uveljavljeno prepričanje, da je **Verlaine** dekadent: Verlaine je namreč vzpostavil temeljni model simbolistične pesmi, tako na ravni zvočnosti pesniškega jezika kot na tematski ravni (predvsem z upesnjevanjem pokrajin). Če stotine simbolistov v različnih evropskih in neevropskih književnostih do nezavesti posnemajo Verlainov model, ali je še mogoče kategorično trditi, da je sam Verlaine dekadent?!

Slavni **Baudelairov** sonet *Eksotičen vonj (Parfum exotique)* ponavadi definirajo kot dekadenčno pesem. Vendar: ali je to res? Bolj gre za tipičen primer simbolistične poetike: vonj ljubljene ženske pričara pesniku idilične južne, čezmorske dežele, v katerih naj bi bilo življenje en sam užitek. To besedilo je očitno vplivalo na **Mallarméjevo** mladostno pesem *Morska sapa (Brise marine),* ki se konča z verzom: *»In vèndar, o srce, poslušaj spev mornarjev!«* Zakaj naj bi bil **Baudelairov** *Eksotičen vonj* primer dekadence, **Mallarméjeva** *Morska sapa* pa primer simbolizma, če med njima obstajajo očitne motivne in sporočilne vzporednice?!

Uveljavljeno literarnozgodovinsko prepričanje o razliki med simbolizmom in dekadenco torej ne zdrži resne kritike in primerjave na ravni konkretnih pesniških besedil. Očitno gre za medsebojno tesno povezana fenomena, kjer ni enostavno potegniti enoznačne ločnice. Poudarjena čutnost, ki jo

kot ključno značilnost dekadence navajata tako **Pirjevec** kot **Kos**, ne more biti razločevalno znamenje, saj ne pripada izključno dekadenci: že iz zgoraj navedenih primerov je očitno, da tudi simbolistične pesmi temeljijo na močni senzualnosti in čutno-nazornih podobah. Edina razlika, ki jo je torej še mogoče začrtati med dekadenco in simbolizmom, je prisotnost duhovne vertikale v simbolizmu in njena odsotnost pri dekadenci. Vendar moramo biti tudi tu previdni: močan poudarek na čutnosti sam po sebi še ne izključuje duhovnosti. Sámo dejstvo, da določeno pesniško besedilo ne artikulira metafizičnih razsežnosti na ekspliciten način, še ne pomeni, da jih ne priklicuje na impliciten način. Ta splošna ugotovitev še toliko bolj velja za simbolizem, ki je temeljil na večplastnosti simbolov; večina simbolistov se je izogibala preveč direktnemu imenovanju abstraktnih idej ter je skrivnostnost duhovnega, metafizičnega sveta rajši sugerirala s pomensko odprtim in polivalentnim pesniškim jezikom. Značilna je v tem smislu **Mallarméjeva** zahteva, da naloga poezije ni v direktnem imenovanju stvari, ampak v sugeriranju njihovega učinka na duha ter v evociranju skrivnosti.

Poudarjanje dekadence kot posebnega, od simbolizma različnega literarnega gibanja je pravzaprav bolj značilno za recepcijo teh fenomenov v drugih evropskih književnostih – sama francoska literarna zgodovina dekadenci niti približno ne posveča take pozornosti. Značilno je v tem smislu stališče **Henrija Peyra**, ki je v knjigi *Kaj je simbolizem? (Qu'est-ce que le symbolisme,* 1974) postavil tezo, da je **Huysmansov** roman *À rebours (Proti toku, Proti dlaki* ali *Narobe)* iz l. 1884 *»edina pomembna francoska knjiga, ki jo je ustvarila literatura dekadence«*. **Joris Karl Huysmans** (1848–1907) je bil francoski pisatelj nizozemskega porekla, ki je svojo umetniško pot sicer začel kot naturalist. Glavni junak njegovega romana **Des Esseintes** je izjemen vplival na literarno, kulturno in družabno življenje: vzpostavil je estetski ideal dekadentov – uživanje v redkih, eksotičnih in ekscentričnih čutnih užitkih, prezir do narave in njeno nadomeščanje z umetnimi tvorbami, odklanjanje tradicionalne umetnosti in hlepenje po novotarijah. Huysmans je z romanom *À rebours* ogromno storil za popularizacijo simbolistične poezije, ki je takrat razen ozkih umetniških krogov nihče ni poznal in bral, obenem pa je bila izpostavljena grobemu in poniževalnemu posmehu etablirane malomeščanske kritike. Des Esseintesovo navdušenje nad (v romanu citiranimi) pesmimi **Paula Verlaina**, ki je po obdobju mladostnih uspehov padel v popolno pozabo, in **Stéphana Mallarméja**,

ki je bil širši javnosti skoraj povsem neznan, se je preneslo na radovedne mlade duhove, ki so iskali nov pesniški izraz in pod njunim vplivom formirali *simbolistično šolo* v ožjem smislu besede. Da bi izrazil hvaležnost **Huysmansu**, je **Mallarmé** napisal eno izmed svojih najbolj hermetičnih pesmi, ki je pomembna zato, ker je v njej upesnil svojo poetiko – *Proza za Des Esseintesa (Prose pour Des Esseintes)*. Pozor: izraz *proza* v naslovu te pesmi je treba razumeti v smislu, kakršnega ima v srednjeveški latinski poeziji, kjer označuje liturgično pesem, rimano himno v latinščini, ki so jo peli pred Evangelijem ob velikih slovesnostih; eden najlepših primerov tovrstne »proze« je *Dies irae*.

Mimogrede: vzor za **Des Esseintesa** je **Huysmans** našel v liku grofa **Roberta de Montesquiouja**, ki je pozneje navdihnil tudi **Marcela Prousta** za lik **barona Charlusa** v *Iskanju izgubljenega časa*. Na osnovi teh literarnih obdelav je de Montesquiou obveljal kot paradigmatičen primer blazirane-ga, dekadentnega esteta. Dandanašnji je manj znano, da je pisal tudi pesmi (deset zbirk).

Izrazita predstavnika dekadenčne miselnosti in okusa sta **Dorian Gray** in njegov mentor **Lord Henry Wotton** v romanu *Slika Doriana Graya* **Oscarja Wilda**. Mimogrede: značilno je, da Wilde za uvod k temu sijajnemu romanu postavi svoje aforizme, ki umetnost vrednostno postavijo nad življenje. Zato je toliko bolj nenavadno, da konec romana problematizira tako zastavljeno razmerje med umetnostjo in življenjem: dejstvo, da Dorian Gray v imenu umetnosti postane morilec, zgovorno priča, da utegne postati tovrstni esteticizem skrajno nihilističen, če ga s področja umetnosti poskušamo prenesti na področje etike. Oscar Wilde je kot občutljiv umetnik kljub svoji dekadenčni, esteticistični in larpurlartistični ideologiji globoko čutil ta problem in ga v samem romanu izrazil na način, ki zanika njegove lastne, sicer briljantne programske izjave.

Najboljši dokaz nerazdružne prepletenosti simbolističnih in dekadenčnih prvin pa so prav Baudelairove *Rože zla:* tu se izrazito simbolistične pesmi nenehno izmenjavajo z besedili, ki izkazujejo »zgolj« dekadenčno čutnost. Marie-Jeanne Durry v *Uvodu* k izdaji *Rož zla* (1972) ugotavlja, da je celotna Baudelairova psiha nesrečno razpeta med dva medsebojno nasprotujoča si vzgiba, dve vrsti *»gibanja (mouvements)«:* dviganje v duhovne višave in sestopanje, sklanjanje v prepad. Tretja pesem *Rož zla*, naslovljena *Élévation*,

dobesedno *Vzpon*, upesnjuje preseganje zemeljske stvarnosti v smer neba in transcendence.

A transcendenca, ki jo ta lepa pesem evocira, ostaja vsebinsko nedoločena, pesnik je ne definira. Ta duhovni, meta-fizični (onstran-telesni) svet, ki je predmet in cilj njegovega hrepenenja, je – po posrečeni oznaki **Huga Friedricha** v *Strukturi moderne lirike* (1956) – *»prazna idealiteta«*. Nekatere pesmi, npr. *Duhovna zarja (L'Aube Spirituelle),* ki priklicujejo *Ideal,* poudarjajo njegovo nedosegljivost; tako se prvi verz druge kitice glasi: *»Des Cieux Spirituels l'inaccesible azur«* – dobesedno: *»Duhovnih Nebes nedosegljiva modrina«.* V isti pesmi Baudelaire definira Ideal kot *brezno (gouffre).* Transcendenca je torej tu označena tako s pozitivnimi kot negativnimi kategorijami.

Naj kot primer izrazito dekadenčne poezije navedemo konec pesmi *Njej, ki je preveč vesela (À Celle qui est trop gaie),* enega izmed šestih **Baudelairovih** besedil iz *Rož zla,* ki ga je zadela sodna prepoved. Šokantna je podoba *»režečih in rdečih ustnic«*, rane, ki naj bi jo lirski subjekt zadal svoji ljubimki na vrhuncu naslade.

Na osnovi zgoraj naštetih protislovij postaja jasno, da lahko kriterije za definiranje simbolizma in njegovo razlikovanje od drugih literarnozgodovinskih pojavov najdemo samo v specifični rabi pesniškega jezika.

## V. Wellekova definicija simbolizma

Ameriški literarni zgodovinar in teoretik **René Wellek** se je v študiji *Kaj je simbolizem? (What is Symbolism?),* objavljeni l. 1984 v zborniku *Simbolistično gibanje v literaturah evropskih jezikov (The Symbolist Movement in the Literature of European Languages,* ur. Anna Balakian), ukvarjal tudi z naravo simbola kot temeljne norme pri identificiranju simbolizma v različnih deželah. Zavrnil je preširoko razumevanje simbola v *Anatomiji kritike (Anatomy of Criticism* – 1957*)* **Northropa Fryeja**, kjer je simbol *»sleherna enota kateregakoli literarnega dela, ki jo je mogoče izolirati za kritično pozornost«,* ter **Verlainovo** identifikacijo simbola in metafore (iz intervjuja **Julesu Huretu** l. 1891). **Wellek** poskuša najti definicijo simbola, ki bi ga omejila na način, kakor so ga uporabljali sami simbolisti, in se pri tem opira na lingvistični teoriji **Jana Mukařovskega** in **I. A. Richardsa**: **Mukařovský**, vodilni teoretik praškega lingvističnega krožka, je pri analizi češkega simbolističnega pesnika **Karla Hlaváčka** našel preprosto formulo, da je v simbolistični metafori razmerje med *»predmetom (thing)«* in *»podobo (image)«* obrnjeno. Povedano z izrazi **Richardsove** lingvistike, je obrnjeno razmerje med *»vsebino (tenor)«* in *»izraznim sredstvom (vehicle)«*. **Wellek** ta obrat razvije na naslednji način:

> *V večini starejše poezije je 'predmet' téma, 'podoba' ga je pa ilustrirala, medtem ko v simbolizmu podoba pridobi materialnost in je predmet le še njegova spremljava. Gramatikalno rečeno, bi lahko simbolistično poezijo poimenovali poezija predikata. Govori o nečem ali nekom, vendar pa predmet (subject), oseba ali stvar, ostaja skrita. Tako poskuša simbolistična poezija oddaljiti jezikovno izjavljanje od izven-jezikovne situacije. Zanemarja 'tukaj' in 'zdaj', konkretno situacijo v družbenem smislu. (...) Gre za tisto, kar Christine Brooke-Rose v svoji* Slovnici metafore (Grammar of Metaphore) *imenuje* Preprosta Nadomestitev (Simple Replacement): 'Pravi izraz je povsem nadomeščen z metaforo, ne da bi bil sploh omenjen.' *(...) Toda preprosta nadomestitev je, seveda, postopek, ki je precej starejši in bolj razširjen kakor francoski simbolizem. Na podlagi te analize bi celo pregovor* 'na kotalečem se kamenju ne raste mah (a rolling stone gathers no moss)' *bil simbol. To seveda ne gre.* '*Preprosto nadomestitev*' *moramo omejiti. Skriti predmet (...) mora biti neki notranji*

> *dogodek ali izkušnja, ki namiguje na nekaj transcendentnega, pri mnogih simbolistih pa tudi na nekaj nadnaravnega ali celo okultnega. Predmet, sleherni predmet, kakor v Rilkejevih* predmetnih pesmih (Dinggedicht), *lahko postane* izrazno sredstvo (vehicle), *vendar mora zmeraj sugerirati* vsebino (tenor): *skrivnost življenja in smrti. Vrnili smo se k definiciji svetovnega nazora simbolistov, vendar smo to storili po poti nujne stilistične lastnosti: strukture simbola. Simbolistični simbol ima poseben značaj: preprosto nadomestitev in sugestijo skrivnosti. To bi lahko bila ozka definicija simbolizma.*

Pri tej definiciji simbolizma se Wellek očitno opira na lucidne misli, ki jih je **Mallarmé** izrazil v intervjuju **Julesu Huretu** l. 1891 (Mallarmé, 1987, 709):

> Imenovati *predmet pomeni uničiti tri četrtine užitka v pesmi, ki je vendar narejena zato, da bi jo odkrivali po kapljicah:* sugerirati *predmet, to je sen. Popolna uporaba te skrivnosti ustvari simbol: po kapljicah priklicati predmet, da bi uprizorili duševno stanje, ali pa, obratno, izbrati določen predmet in iz njega izpeljati duševno stanje skozi proces dešifriranja. (…) V poeziji mora vselej obstajati enigma, cilj literature – ni nobenega drugega – je* priklicevanje *stvari.*

Wellekova definicija torej omogoča razlikovanje simbolizma v literarnozgodovinskem smislu od tistega vseobsegajočega pojma, ki vključuje polovico svetovne književnosti.

## VI. Slovenska moderna kot »zgodovinski simbolizem«

### 1. Murn sredi zime

Simbolistična poetika je vstopila v slovensko književnost s pesniki moderne. **Murn** in **Župančič** sta izrazita simbolista tako po svojem videnju stvarstva kot po odnosu do zvočnosti pesniškega jezika. **Cankarjeva** mladostna poezija v nekaterih legah izžareva simbolistični naboj; čeprav se je nato oddaljil od lirike in našel svoj pravi umetniški glas v pripovedništvu in dramatiki, je v globoki simboliki njegovih proznih in dramskih del ter v »pesniški« (močno ritmizirani) obdelavi stavka in dialoga mogoče razpoznati močne simbolistične elemente. Še najmanj se je simbolistična poetika dotaknila **Ketteja**.

**Josip Murn** (1879–1901) je bil nezakonski sin služkinje, zato je moral v rejo. Gimnazijo je obiskoval v Ljubljani, študij prava na Dunaju pa je moral prekiniti zaradi pomanjkanja denarja. Poleg **Ivana Cankarja, Otona Župančiča** in **Dragotina Ketteja** je bil eden izmed štirih članov slovenske *moderne,* vendar ga literarni prijatelji niso resno jemali. Umrl je od jetike v ljubljanski »*Cukrarni*«. Za časa življenja ni izdal nobene pesniške zbirke, njegove pesmi je po smrti uredil in jih s toplim spremnim esejem objavil literarni zgodovinar **Ivan Prijatelj** (1903). Danes velja za enega izmed najčistejših slovenskih lirikov.

**Murn** se je naslonil na ritem in besednjak ljudske pesmi, kar je bil najbrž eden izmed razlogov za prezir bolj »imenitnih« pesniških kolegov, ki so gojili kozmopolitiske ambicije in so se jim Murnove pesmi zato zdele preveč domačijske in provincialne. Bili so slepi in gluhi za dejstvo, da je Murn neprimerno bolj radikalno izrekel simbolistično videnje sveta in človekove usode, kakor so ga bili zmožni v tistem času drugi slovenski pesniki. (**Župančič** je svoj globoki pesniški potencial in svojo inačico simbolistične poetike razvil šele pozneje, **Kette** je bil edini, ki v tej četverici ni bil »okužen« s simbolizmom, **Cankar** pa je po mladostni epizodi pustil poezijo in se zapisal pripovedništvu in dramski umetnosti.) Murn je simbolist ne le po mehki, čustveni muzikalnosti verza, temveč tudi po načinu razumevanja lirskega subjekta: podobno kakor pri **Mallarméju** – a seveda iz drugačnih eksistencialnih pobud in z drugačnimi umetniškimi nameni – tudi

pri **Murnu** prvoosebni subjekt *»prepušča iniciativo besedam«* (kakor bi rekel **Mallarmé**) in se utaplja v čudežnem bivanju vsega, kar je. To simbolistično estetsko in eksistencialno naravnanost dobro ponazarja Murnova pesem *Nebo, nebo* (1979, 78):

*Nebo, nebo*
*in neskončna, brezmejna ravan.*

*Pijano oko*
*žari in iskri*
*in vpija ta svet prostran.*

*Horizont molči.*
*Ob neba sem mrak hiti…*
*le še tam v daljave*
*v te proste širjave*
*brezmejno prost nekdo beži.*

## 2. Župančičeva roža mogota

**Otona Župančiča** (1878–1949) slovenska literarna zgodovina večinoma obravnava kot drugega največjega slovenskega pesnika vseh časov (po **Prešernu**, seveda). Princip zvočnosti pesniškega jezika je **Župančič** udejanil do popolnosti: ritmična gibčnost in zvočna ekspresivnost njegovega verza kažeta slovenščino kot jezik, ki ga je Bog naredil za poezijo.

Glasba besed pa je le ena izmed simbolističnih značilnosti njegove poetike. Že v pesniškem prvencu, ki je izšel l. 1899 pod naslovom *Čaša opojnosti,* je Župančič razvil motive in izrazil bivanjska občutja (na eni strani melanholija, na drugi strani igriva lahkotnost), ki so tipično simbolistični in dekadenčni. Znana pesem *Ti skrivnostni moj cvet* učinkuje tako rekoč kot programsko besedilo simbolizma (navajamo prvo in četrto, zadnjo kitico):

*Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota,*
*jaz sem te iskal,*
*mimo tebe sem šel in pogledal sem te*

*in sem ves vztrepetal…*
*(…)*
*O, jaz sem bogat –*
*pomagaj, pomagaj mi dvigniti*
*moje duše zaklad!*

Župančič je imel izjemen posluh. Prenovil in oživil je rabo rime ter ji odprl nove možnosti, obenem pa je dvignil asonanco na raven enako pomembnega in pogostega zvočnega stika. Prisluhnimo prvi kitici pesmi *Zvečer:*

*Vsa tenka, vsa mirna*
*je zarja večerna,*
*da vidim zvezde skoz njo;*
*nad kupolo mračno,*
*čez mesto temačno*
*se tiho v loku svetlem pnó.*

Vendar je Župančič dosegel pesniško zrelost šele v zbirki *Čez plan,* ki je izšla l. 1903: tu je objavil tudi znameniti cikel *Manom Josipa Murna - Aleksandrova,* ki ga je napisal ob prijateljevi smrti. V zbirki *Samogovori* (1908) je pesnik okrepil družbeno angažirane tone *(Z vlakom, Duma),* vendar se vrsta pesmi še zmeraj giblje znotraj simbolističnega obzorja, denimo miniatura *Večerna impresija.* Če je Župančiča na začetku pesniške poti, v *Časi opojnosti,* navdajalo bivanjsko občutje melanholije in obupa, zdaj prevladuje vitalizem, ki marsikdaj spominja na **Whitmanovo** ljubezen do vesoljnega sveta. Ta vitalizem po eni strani navdihuje družbeno angažirane pesmi, po drugi strani pa podeljuje svetlo energijo tudi pesmim, ki izžarevajo simbolistično videnje. Zbirka *V zarje Vidove* (1920) je najbrž zadnja, kjer se poleg domovinske in socialne tematike *(Kovaška, Žebljarska)* še oglašajo simbolistični toni. Uvodna pesem *Slap* sicer kaže posameznika kot člen v verigi rodu, vendar v panteistični perspektivi, kjer je vesoljno stvarstvo doživeto kot božanstvo; v tem obdobju je na Župančiča najbrž vplivala tudi filozofija francoskega misleca **Henrija Bergsona**. Navajamo začetek in konec *Slapa:*

*Sredi samotnih sten*
*v pajčolanih pen*
*slap pada, pada, pada.*

*(…)*
*Koliko let še? Šli so pred nami*
*bratje in sestre nepovratno pot;*
*tihi, skrivnostni tisti so hrami,*
*tih, kakor gluh je njihov rod;*
*ali jih mami ali jih drami,*
*ko tam sam*
*sredi samotnih sten*
*v pajčolanih pen*
*slap pada, pada, pada?...*

Med dvema vojnama je Župančič žrtvoval poezijo drugim dolžnostim, ki jih je od njega terjal razvoj kulture slovenskega naroda: bil je intendant Slovenskega narodnega gledališča, prevajal je Shakespeara, napisal tragedijo *Veronika Deseniška* (1924) itd. K poeziji se je ponovno vrnil v tridesetih letih *(Med ostrnicami),* dvignil pa je tudi moralni glas zoper okupacijo Slovenije za časa druge svetovne vojne *(Veš, poet, svoj dolg?).*

Še zmeraj nepresežena ostaja njegova poezija, namenjena otrokom: *Pisanice* (1900), *Lahkih nog naokrog* (1913), *Sto ugank* (1915), *Ciciban in še kaj* (1924) itd.

## VII. Postsimbolizem

### 1. Nebeški zven Antona Vodnika

**Anton Vodnik** (1901–1965) je pesnik izjemne jezikovne in izrazne občutljivosti, za katerega lahko z vso gotovostjo trdimo, da je scela »predihal« in ponotranjili simbolistično vizijo kozmosa in človekovega položaja v njem ter prevzel simbolistični kult pesniškega jezika kot glasbe besed. Bil je eden izmed svežih literarnih in intelektualnih glasov v katoliškem mladinskem gibanju med dvema vojnama. Urejal je literarni reviji *Križ na gori* ter *Dom in svet.* Med drugo svetovno vojno je bil nekaj časa zaprt, po vojni pa je delal kot korektor. Čeprav ga literarna zgodovina obravnava kot ekspresionista, ni mogoče spregledati močnih simbolističnih prvin, tako v izjemni muzikalnosti verza kot v gosti metaforičnosti, kjer čutno nazorna stvarnost postaja simbol za višjo, religiozno doživeto realnost. Napisal je naslednje pesniške zbirke: *Žalostne roke* (1922), *Vigilije* (1923), *Skozi vrtove* (1941), *Zlati krogi* (1952), *Glas tišine* (1959) ter nekaj izborov pesmi. Čarobno zvočnost njegovega pesniškega jezika, ki je izrazito simbolistična, izkazuje tudi pesem *Nočni jezdec* iz zbirke *Zlati krogi;* navajamo začetek in konec (Vodnik, *Zbrano delo 3,* 1996, 153–154):

*Potihoma pojoč*
*srebrnega konja*
*jezdim skozi noč.*
*(…)*
*O zlate čebele*
*iz zvezdnega ulja!*
*Prevzet, razvnet*
*sem od žarenja,*
*nočnega bedenja*
*neznanih stvari.*

*Srcé mi diha,*
*o daljna, tiha,*
*lahnó, lahneje,*
*kakor niha*
*v vetru cvet…*

Simbolizem **Antona Vodnika** izžareva religiozna sporočila, kar je značilno tudi za **Edvarda Kocbeka.**

## 2. Kocbek, svečenik ozemljenega neba

**Edvard Kocbek** (1904–1981) je eden izmed največjih pesnikov 20. stoletja, ne le v slovenskih, temveč tudi v mednarodnih okvirih. Razpon njegovih pesniških registrov nima primere v zgodovini slovenske lirike: Kocbek je pesnik mojstrsko obvladane klasične oblike in drzni raziskovalec izraznih sredstev moderne lirike, pevec ljubezni in prerok zgodovine, upesnjevalec smrtnosti in pesnik globoko osebne religiozne izkušnje. V pesniškem prvencu z naslovom *Zemlja* (1934) je zapel hvalnico čudežu bivanja vseh stvari, vseh bitij in kozmosa v celoti, s svežo in bogato metaforiko pa je prenovil slovenski pesniški jezik. V *Zemlji* se Kocbek plodno navezuje na izročilo simbolizma, vendar ne na simbolistične nastavke znotraj slovenske lirike, temveč na evropsko simbolistično dediščino.

Druga pesniška zbirka s pomenljivim naslovom *Groza* (1963) vsebuje elegično uglašene pesmi o usodi modernega človeka. O skrivni povezanosti vseh bitij in stvari (o simbolističnih *»korespondencah«,* kot bi rekel **Baudelaire**) govori preprosta in čarobna pesem *Na polju* iz te zbirke (1977, 1, 190):

*Drevo, beseda in človek,*
*trije samotarji*
*sredi ravnine.*

*Strmijo drug v drugega,*
*od vekomaj povezani*
*s skrivnim spominom.*

*Drevo je tišina,*
*beseda je ptica,*
*človek je uho.*

*Tišina in ptica*
*in uho čakajo:*
*kje je veter?*

*Vprašanje je ljubezen,*
*ljubezen je veter*
*in veter je začetek.*

*Drevo je zašumelo,*
*ptica je zažvrgolela,*
*človek je zapel.*

*Drevo, beseda in človek,*
*trije prijatelji*
*od vekomaj.*

A Kocbekovi simboli ne vzpostavljajo le idiličnih harmonij, temveč osvetljujejo svet tudi in predvsem skozi eksistencialijo groze, kakor je zapisal že v pesmi *Med koreninami ležim* iz *Zemlje* (1977, 1, 39):

*Duh mi ne more prevpiti smrti.*
*Starodavna prst omamno diši.*
*Naj se zruši vse razen groze,*
*v njej je bližina, bližina.*

Zgodovinsko tematiko je v zbirki *Poročilo* (1969) razvil v družbenokritično držo. Tu sta objavljeni tudi znameniti pesmi – pretresljivi *Mikrofon v zidu,* ki je nastal, ko so doma odkrili prisluškovalne naprave (1977, 2, 75) ter oda *Lipicanci,* kjer ti plemeniti beli konji postanejo simbol slovenstva (prav tam, 78).

Proti koncu življenja in po smrti l. 1981 se je izkazalo, da je Kocbekov pesniški opus neprimerno obsežnejši, kot se je dalo sklepati po objavljenih knjigah: v okviru *Zbranih pesmi* (1977) so izšle kar tri dotlej neznane zbirke *(Pentagram, Žerjavica* in *Nevesta v črnem),* postumno pa so bile obelodanjene še mnoge druge pesmi. Kocbekovi *Dnevniki* so epohalno pričevanje o osebni usodi pesnika in slovenski zgodovini 20. stoletja.

V pozni liriki se okrepi »kozmična zavest«; značilna v tem smislu je pesem *Altamira Palomar* iz zbirke *Nevesta v črnem* (1977, 2, 173), kjer pesnik sooča predzgodovinsko jamo s pradavnimi risbami človeške ustvaralnosti ter supermoderni teleskop za opazovanje zvezd:

*Stara zemlja – zvezdna ječa,*
*magično oko ječar,*
*v njem se leča groze veča,*
*Altamira Palomar.*

Tudi pozni Kocbek vztraja pri simbolistični korespondenci med Jazom in svetom; pesem *Ob sveči* iz zbirke *Žerjavica* (1997, 2, 97) se konča s preprosto in véliko izjavo:

*Negibnost me nosi.*
*Stalnost me spreminja.*
*Vse zunaj mene je moj jaz.*
*Vse znotraj jaza*
*je vse.*

## 3. Kosovelove simbolistične tangente

**Srečka Kosovela** (1904–1926) slovenska literarna zgodovina ne povezuje s simbolizmom. Zanikanje te povezave je utemeljeno, a le delno. Kraški pesniški komet je spričo dramatične hitrosti svojega pesniškega razvoja resda skočil direktno iz post-romantike (t. i. *impresionistična* Kosovelova lirika) v najdrznejše avantgardistične eksperimente, zbrane v zbirki *Integrali* (ki pa je zagledala videla luč dneva šele l. 1966). Čeprav torej oznake *simbolizem* za Kosovelovo poetiko ne moremo uporabljati, pa to ne pomeni, da se simbolizem Kosovela ni dotaknil. Način gradnje simbolov v njegovi liriki je namreč tipično simbolističen. Mar **Kosovelova** *Slutnja,* iz katere navajamo prvo kitico (*Zbrano delo II*, 1974), ni blizu **Verlainovi** obravnavi pokrajine kot »*stanja duše*«?

*Polja.*
*Podrtija ob cesti.*
*Tema.*
*Tišina bolesti.*

Za simbolizem značilen postopek simbolizacije (gradnje simbola) lahko zasledimo tudi v pretresljivi Kosovelovi *Baladi* (*Zbrano delo 1,* 1946, 71).

*V jesenski tihi čas*
*prileti brinjevka*
*na Kras.*
*(…)*
*Strel v tišino;*
*droben curek krvi;*
*brinjevka*
*obleži, obleži.*

Znane *Bore* bi bilo mogoče celo interpretirati kot simbolizem *non plus ultra,* saj združujejo tako simbolistično simbolizacijo kot glasbo besed, ki do groze poglobi pomene besed. O **Verlainovem** vplivu pri **Kosovelu** najbrž ne moremo govoriti, zanimivo pa je, da tudi slovenski pesnik uporablja princip ponavljanj besed, podobno kot francoski simbolist, kakor kaže močna pesem *Bori* (*Zbrano delo 1,* 1946, 62):

*Bori, bori v tihi grozi,*
*bori, bori v nemi grozi,*
*bori, bori, bori, bori!*

## 4. Antisimbolizem Boža Voduška

**Božo Vodušek** (1905–1978) je ustvaril eno izmed najbolj čistih in radikalnih poetik slovenske moderne lirike. Po poklicu je bil odvetnik. Po drugi svetovni vojni (v letih 1943–1945 je bil v partizanih) je delal na Inštitutu za slovenski jezik pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti.

Bil je odličen prevajalec (prvi del Goethejevega *Fausta).* Čeprav je objavil eno samo pesniško zbirko *(Odčarani svet,* 1939), gre za izjemno pomembno in prelomno pesniško delo: v mojstrsko izbrušenih Vodušek brez sentimentalizma, značilnega za slovensko poezijo, artikulira eksistencialni položaj modernega človeka, ki je izgubil garancijo vnaprej danega smisla. Vodušek je umetnik soneta. V sonetu *Tihožitje* odmeva **Mallarméjev** *Sonet na iks* (*Pesmi,* 1980, 78):

*(…)*
*kajti še zdaj šumi drhteča svila,*
*in vidiš beli blesk, ki sramežljiva*
*gladina ogledala ga prikriva.*

Očitno tudi Božo Vodušek črpa del svojega literarnega obzorja iz simbolistične dediščine. Čeprav je njegova čustvena uglašenost večinoma mračna, občasno zazvenijo pri **Vodušku** tudi zanosni himnični toni, značilni za eno izmed linij simbolizma (**Rimbauda, Verhaerna, Saint-Pol-Rouxa,** pri nas za **Župančiča**), kot npr. v pesmi *Pomladni veter* (1980, 25):

*O vseprešinjajoči*
*silni veter pomladi,*
*vstani, da očistiš*
*zemljo in nebo!*

Kot je **Janko Kos** analiziral v *Primerjalni zgodovini slovenske književnosti* (1987), je **Vodušek** sprejel plodne impulze **Valéryjevega** koncepta *čiste poezije (poésie pure),* kjer je kristalno jasna in pomensko polivalentna besedna struktura posledica zavestnega *dela* na pesniškem jeziku. K točni **Kosovi** analizi dodajamo, da je jedka kritična distanca do človeške družbe zapeljala **Voduška** izven območja simbolizma: pesnik namreč ne pristaja več na *čar* sveta, na *čaranje* z jezikom in na *očaranost* človeka, kar so bistvene lastnosti simbolističnega odnosa do poezije sveta in sveta poezije; v tem smislu je pomenljiv naslov njegove pesniške zbirke *Odčarani svet*. Lahko bi torej rekli, da je bil **Vodušek** »antisimbolist« (tako kot je »antisimbolist« bil tudi **T. S. Eliot**). Obratno kot **Valéry**, ki opeva Narcisa, ga **Vodušek** s srdom razkrinka; pesem *Nezadovoljni Narcis* se konča z verzoma (1980, 12):

*Spusti bleščeče telo v temno dlan*
*globočine, razbij zrcalo, Narcis!*

Pesmi, ki jih je Vodušek pisal po vojni, odpirajo nova obzorja in predstavljajo enega izmed temeljev poezije mlajših generacij, obenem pa se navezujejo na simbolistično izročilo, kot npr. *Bleščeča tihota visokega dne* (1980, 131):

*Bleščeča*
*tihota visokega dne*
*skriva sence*
*nevidnih strahov,*
*prikazni,*
*ki brez obrazov žive*
*spodaj*
*v domu temnih bogov.*

## VIII. Neosimbolistični elementi v slovenski poeziji po drugi svetovni vojni

Nenavadno in pomenljivo je, da je simbolistično izročilo v slovenski poeziji ostalo plodno celo po drugi svetovni vojni. Dokončna »modernizacija« slovenske lirike se je pravzaprav zgodila v tesni navezavi na nekatere simbolistične vzgibe.

Lirika **Jožeta Udoviča** (1912–1986) izhaja iz simbolističnega obzorja. To velja predvsem za njegovo prvo zbirko *Ogledalo sanj* (1962), kjer poje o »*daljnih otokih jasnine*« (*Zbrana dela,* 1, 70) in »*neskončni vrsti svetlobnih let*« (prav tam, 71). Udovič je pesnik, za katerega stvari niso zgolj mrtvi predmeti, temveč živa, skrivnostna bitja, začarana v čuden in čudežen mir. Pesnik, ki z občutljivim ušesom sliši nemo petje, tiho življenje stvari, kakor v pesmi *Dar* (prav tam, 76):

*Mogoče bom slišal zvečer*
*katero nemih stvari,*
*da mi bo rekla:*
*človek.*

Udovič je pesnik, ki s stvarmi čuti skrivno vez – vez skupnega bivanja v času in prostoru, vez skupnega bivanja v življenju, vez skupne usode v smrti, vez biti. Njegov verz »*Stvari so v tebi, ti v stvareh*« upesnjuje občutje **Baudelairovih** *Korespondenc.* (Mimogrede: ta Baudelairov sonet je pozneje prevedel, in sicer pod naslovom *Sorodnosti,* zelo vplivni pa so bili njegovi prevodi **F. G. Lorce**, zbrani v večkrat ponatisnjenem izboru *Pesem hoče biti luč.*)

**Kajetan Kovič** (1931–2014) na oseben, visoko kultiviran in obenem naraven način obnavlja nekatere simbolistične lege, predvsem v zbirki *Labrador* (1975). Pesem *Južni otok* bi lahko služila kot šolski primer simbolističnega izklicevanja transcendence (2009, 280):

Je *južni otok.* Je.
*Daleč v neznanem morju*
*je pika na obzorju.*
*Je lisa iz megle.*
*(…)*

*A voda se odpre*
*in močna zvezda vzide*
*in nova ladja pride*
*in južni otok* je.

Kot smo že povedali, *»kozmična zavest«* **Gregorja Strniše** (1930–1986) na svojevrsten način sodi v okvir simbolističnih vizij. To velja predvsem za zbirka *Oko* (1974), ki je kompozicijsko zastavljena kit odmev **Kantove** filozofije in ustrezno podnasljena kot *Oris transcendentalne logike.* Prva pesem te obsežne knjige izklicuje duhovno vertikalo, značilno za simbolizem; kot transcendentalna točka eksistencialne orientacije služi zvezda Severnica, ki jo – kot nakazuje zadnja kitica – človekova zavest intuitivno čuti (1974, 15):

*A nevidna češerika*
*vidi ko magnetna igla,*
*kje cveti na nebu čista,*
*daljna, sama, Severnica.*

Izrazito simbolistične so tudi Strniševe poetične drame *Samorog, Žabe, Ljudožerci* in *Driada.*

Z **Nikom Grafenauerjem** (r. 1941) je slovenska lirika tudi »od znotraj« izkusila **mallarméjevsko** in **valéryjevsko** izkušnjo jezika, kar velja predvsem za zbirko sonetov *Štukature* (1975). Na sledi teh dveh francoskih simbolistov je **Grafenauer** sintetiziral mojstrsko obvladano klasično formo in modernistično svobodo pri kombiniranju besed (1975, 12):

*v zorenju ivje, v duhu pirueta,*
*trpežno zvočno sevanje besed,*
*na nič odtisnjen bakrorez soneta.*

Samorazlaga na zavihku te zbirke kaže, da se je – vsaj tedaj – pesnik strinjal s **Kermaunerjevo** interpretacijo poezije kot igre *(ludizem)*:

*Nikoli nisem bil pisec dolgih pesmi, zato mi je sonetna forma blizu, saj v svoji klasični izvedbi zahteva le štirinajst srednje dolgih verzov, v katere se da namestiti povprečno nekaj manj kot sedemdeset besed. Vse to, vključno z rimami, razporeditvijo verzov na dve kvartini in*

*dve tercini, številom zlogov v njih in metrom, predstavlja okvir, ki obvezuje k določenim pravilom igre. Gre torej za neke vnaprejšnje omejitve in selekcijo, ki daje samemu oblikovanju besedila privlačnost biti v igri.*

Ta avtorefleksija se očitno vpisuje v tisto linijo simbolizma, ki trdi, da je pesnjenje cerebralen, racionalen napor, in ne stvar iracionalnega navdiha, torej na teorijo, ki so jo – izhajajoč iz **Edgarja Allana Poeja –** razvili predvsem **Mallarmé, Valéry** in **Jorge Guillén.** Na **Grafenauerja** sta precej vplivala tudi **Gottfried Benn** s svojimi *Statičnimi soneti* in **Paul Celan**; oba nemška pesnika je tudi prevajal.

Verz *»na nič odtisnjen bakrorez soneta«* razločno kaže, da je temelj **Grafenauerjevega** sveta Nič: razume in razlaga ga sicer v **heideggerjanskem** smislu, vendar je v pesniškem smislu izvor te religije Niča seveda – **Mallarmé.** V *Štukaturah* je ves svet – jezik. Ker pa mu znotrajjezikovna lepota eksistencialno ne zadošča, Grafenauer v zbirki *Palimpsesti* (1984) odpre svet-zgolj-jezika v jezik sveta; ker pa Nič ostaja ontološki temelj, se mu *vse, kar je,* izkaže *kot vse-eno* (23):

*živi sedanjosti, padanje zvezd*
*v minulost, svetli rez*
*udarcev ur, v noč razkropljeno*

*brezteţno uravnoteţenje:*
*vse-*
*eno.*

Eden izmed najbolj ambicioznih poskusov obnove simbolističnega videnja sveta je **Grafenauerjeva** zbirka elegij *Izbrisi* (1989), kjer se je zgledoval po **Rilkejevih** *Devinskih elegijah.*

Literarna zgodovina je že ovrednotila zbirko *Poker* (1966) **Tomaža Šalamuna** kot prelomno dejanje v razvoju slovenskega pesniškega jezika v drugi polovici 20. stoletja. Zato se je Šalamuna oprijela oznaka *avantgardist,* **Taras Kermauner** pa je zanj ter za pesnike, ki so mu sledili, izumil tudi vplivni oznaki *ludist* (iz latinske besede za *igro – ludus*) in *reist* (iz latinske besede za *stvar, reč – res*). Vse te definicije so na svojih ravneh točne, vendar

je literarna zgodovina obenem spregledala, da je poleg neomejene jezikovne domišljije in igrivosti pri Šalamunu na delu tudi temeljna zavezanost pesniški Besedi in gigantski napor, da bi vzpostavil relacijo do Absoluta. Povsem resno – in ne zgolj kot davek eksistencializmu tistega časa – je treba vzeti tudi uvodna verza cikla *Mrk* iz prvenca *Poker* (2011, 12)*: »Utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil.«* Kaj to ne spominja na **Baudelairovo** gesto *»Anywhere out of this world!«?* Predlagam v ponovno branje **Šalamunov** obsežni pesniški opus (več kot 30 zbirk) s stališča oživitve in osebne presvetlitve simbolistične dediščine. Značilni so v tem smislu verzi iz pesmi *Pesek*, objavljene v zbirki *Arena* (1973, 11):

*Nisem subjekt,*
*omara boga sem.*
*(…)*
*Buča na vroči strehi sveta sem,*
*gospod kaplja vodo name,*
*da ne zgorim.*
*Nisem subjekt.*
*Buča sem.*
*Nisem subjekt.*
*Omara boga sem.*

Celo v poeziji **Svetlane Makarovič** (r. 1941) literarna zgodovina preveč poudarja modernizacijo ljudske pesmi, kar povzroča slepo pego za druge razsežnosti poetike te genialne ustvarjalke. Ena med njimi je tudi navezava na določene razsežnosti simbolistične dediščine, kar velja predvsem za način gradnje simbolov in za evociranje metafizičnega Zla. Temu temnemu videnju sveta in človekove usode se najbolje poda zvrst balade, ki – kot je poudarjal že **Goethe –** združuje lirske, pripovedne in dramske elemente (dialog). To možnost je znotraj obzorja »zgodovinskega« simbolizma realiziral predvsem **Maurice Maeterlinck**, tako v svoji poeziji kot dramatiki. Premislimo iz tega zornega kota balade **Svetlane Makarovič,** denimo *Rožo* iz zbirke *Sosed gora* (1990, 15):

*Jaz sem mala roža,*
*roža mamina,*
*mama žre semenje*
*mojega srca.*

*(…)*
*Vse nas bo pojedel*
*velik, dimast cvet.*
*Vstal bo silen veter*
*in pomedel svet.*

**Ivo Svetina** (r. 1948) je svojo umetniško pot začel v zgodovinsko-kulturnem kontekstu neoavantgardizma konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, v ozračju ustvarjalne svobode, ki jo je omogočil **Šalamunov** *Poker.* Tedanje revolucionarno odkritje neskončno svobodne kombinatorike besed je **Svetina** kmalu razvil v svojo in samosvojo poetiko metaforično goste pesniške izreke, kjer *bogastvo jezika* funkcionira kot simbolno znamenje *bogastva sveta.* Z njegovim metaforičnim razkošjem je v slovensko pesniško občutljivost dokončno vstopila **rimbaudovska** jezikovna in domišljijska izkušnja, Svetinovo bogastvo podob pa spominja tudi na **Saint-John Persa.** Značilen je odlomek zadnje besedila zbirke *Botticelli* (1975):

*Za pesem je dovolj slutnja, lepa ko želva*
*sredi tihega žretja, žival svetlobe, visoke*
*beline, ki je dozorela v s krvjo porisani*
*zibki, v gnezdu večne luči in tišine, skrita*
*pod zlato dlanjo. V črnem dvorcu tvojega*
*očesa preberem pesem. Od kod prihajaš mehka*
*školjka vesolja?*

Svetina je v slovenski sodobni poeziji dokončno in suvereno uveljavil hibridno literarno zvrst *pesmi-v-prozi.* Med njegovimi pesniškimi zbirkami omenimo prvenec z značilno dolgim in razkošnim naslovom *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač* (1972) ter zbirke *Dissertationes* (1977), *Bulbul* (1982), *Péti rokopisi* (1987) itd. V zgodovini slovenske poezije bo ostal zapisan tudi po svoji erotični liriki: razkošje metafor, s katerimi je upesnil čudež ljubezenske združitve, nima primere v moralistično zavrti slovenski književnosti, po svoji svežini in lepoti pa se lahko kosa s slavnimi primeri svetovnega erotičnega pesništva, denimo z arabskimi ljubezenskimi pesmimi (*Joni,* 1975, *Lesbos,* 2005). Tudi Svetinova navezava na *Tibetansko knjigo smrti* v zbirki *Knjiga očetove smrti* (1990) ter drugih knjigah, estetsko

najmočneje v *Oblaku in gori* (2003), udejanja eno izmed možnosti, ki so jo v »zgodovinskem« simbolizmu in post-simbolizmu odprli tisti evropski pesniki, ki so se odprli impulzom vzhodnjaških filozofij (**Claudel, Segalen, Rilke**): na sledi tibetanske modrosti se slovenski pesnik čedalje bolj poglablja v vprašanja kroženja življenja, časa in večnosti, smrti in tako imenovanega *»zasmrtja«*.

**Milan Dekleva** (r. 1946) oživlja izročilo simbolizma tako z zvočnostjo svojih verzov kot z rabo simbolov, za katero je značilna sinteza čutno-nazornih podob in duhovne vertikale, naravnane k neizrekljivemu. Po modernističnih začetkih se simbolistični impulz okrepi v zbirkah *Narečje telesa* (1984) in *Odjedanje božjega* (1988).

Zbirka *Panični človek* iz l. 1990 je zastavljena na način poetičnih monologov: Deklevov *alter ego, persona* ali *lirski subjekt* je tu predsokratik Anaksimander. Imaginarni glas starogrškega misleca omogoča sodobnemu slovenskemu pesniku, da svojemu videnju podeli zgoščenost paradoksalnih izrekov o minljivosti človeške vrste pod zvezdami. Antologijska je pesem *Anaksimander odšteva* (1990, 75):

*Pet čutil za eno srce.*
*Štiri strani neba za eno zemljo.*
*Tri razsežnosti za en prostor.*
*Dve bitji za enega otroka.*
*Eno življenje za eno smrt.*
*Nobene besede za brezkrajno, ki združuje*
*srce, zemljo, prostor, otroka in smrt.*

Deklevovi pesnitvi *Jezikava rapsodija* in *Improvizacije na neznano temo* (1996) se navezujeta na izhodišča **Rilkejevih** *Devinskih elegij.*

**Jure Detela** (1951–1992) je pesnik, ki je združeval poetiko in etiko ter je za svojo po-etiko garantiral z lastnim telesom. Njegova visoka zavest se je kazala tudi tako, da je pazil, da bi po nesreči ne pomečkal kakšne žuželke, saj je bilo sleherno življenje zanj sveto. Sledove svoje pesniške in duhovne avanture je pustil v zbirkah *Zemljevidi* (1978) ter *Mah in srebro* (1983), po njegovi tragični smrti pa je nedokončana zbirka *Tisoč krotkih oči* izšla v okviru *Pesmi* (1992), skupaj s prvima dvema. Čeprav doslej ni bil obravnavan

v kontekstu simbolistične dediščine, je **Jure Detela** za nas zanimiv po izjemno močni in osebno predihani predelavi tiste razsežnosti simbolizma, ki upesnjuje svetost sveta in smo jo analizirali v zvezi z **Baudelairovim** sonetom *Korespondence* v poglavju *Izrekanje neizrekljivega.* V zbirki *Mah in srebro* je objavljeno tudi besedilo z grafično obliko soneta (1983, 59):

*V projekciji na plosko planjavo*
*povsod med razrito potjo*
*in sivorjavim obzorjem*
*zastrtim z meglo in mrakom:*

*in v sveti vertikali*
*globlje od podzemnih prepletov*
*klijočih skoz prazno ravnino*
*v drobne šope zelenja:*

*korenine*
*večnega*
*drevesa*

*za gnezda*
*prihodnjih*
*stoletij.*

Poetika **Erike Vouk** (r. 1941) sledi daljnim, a čistim idealom simbolističnega pesniškega jezika. Njeni verzi so jedrnati in izbrušeni, temeljijo na glasbi jezika, kjer zven besed podpira utišan in prefinjen pomen. Pesnica sledi najvišjim poetološkim vrednotam simbolističnega izrekanja sveta – njen pesniški jezik je čist in zgoščen, a pomensko globok in bogat, njen pesniški opus pa zaokrožen, od prvenca *Bela Evridika* (1984) do zadnje, baladno intonirane zbirke *Ta dan* (2018) notranje razvejen. Temeljna tečaja njene pesniškega zemljevida sta Eros in Bolečina, osnovna prizma njenega doživljanja sveta pa spomin: iz preteklosti priklicuje ljube obraze in dotike, ki so odtekli daleč, daleč, a so še zmeraj tu, na dnu spomina. Z zarotitveno močjo pesniškega glasu hoče prečarati odsotnost v prisotnost. Kako ji to

uspe? S pomočjo in močjo bolečine. Bolečina je tista razsežnost človekovega bivanja, ki odsotnega so-človeka naredi prisotnega.

**Boris A. Novak** (r. 1953) gradi svojo poetiko na geslu, da »*zven besede pomeni in pomen zveni*«, kar je simbolistična intenca (predvsem v zbirki pesmi *Stihožitje,* 1977, knjigi treh lirskih pesnitev *Hči spomina,* 1981, ter pesnitvi *1001 stih,* 1983). Eno izmed besedil iz njegovega pesniškega prvenca z značilnim naslovom, Novakovim neologizmom *Stihožitje*, se konča z verzom (1977, 29):

*vsemirje, ta vse, ta mir in ta je, neizrekljiva rima rim, vserimje!...*

Beseda *vsemirje* je torej razstavljena na tri sestavne dele – *vse, mir* in *je,* njen koren *mir* pa je »*prebeseden*« (prav tako Novakova skovanka iz zbirke za otroke *Prebesedimo besede!,* ki je nastala v istem času) v – *rimo. Vsemirje* se torej spremeni v *vserimje,* vesoljno harmonijo, soglasje vsega in vseh. Značilna je v tej zvezi tudi Novakova raba pridevnika »*neizrekljiv*«, ki izkazuje simbolistično poreklo. Že na začetku svoje pesniške poti, l. 1974, je Novak definiral pesniško poklicanost s paradoksalno formulacijo, ki navidezno zanika glas in besedo: »*Pesnik je / vrtnar tišine*« (2013, 89). Ta pesniška definicija je dala tudi naslov zbirki *Vrtnar tišine* iz l. 1990. Sama originalna zbirka pesniških miniatur, naslovljena *Definicije,* ki je nastajala v letih 1973–75, pa je izšla šele štirideset let pozneje, l. 2013, pri založbi Goga.

Naslov druge Novakove zbirke iz l. 1981 – *Hči spomina* – vsebuje aluzijo na starogrško mitologijo, kjer so bile muze hčere boginje spomina Mnemozine; tu zbrane lirske pesnitve upesnjujejo različne plasti doživljanja časa, od mitološkega časa in kulturnega spomina *(Kamnita Afrodita)* prek osebnega časa in spomina *(Otroštvo)* do krožnega časa narave *(Let časa).* Temeljna bivanjska drža te zbirke je *spomin* kot tista razsežnost zavesti, skozi katero človeku priteka identiteta. Četrti, zadnji spev pesnitve *Let časa* je naslovljen *Zima* in je zgrajen na simbolu beline snega, ki funkcionira večplastno: je podoba zamrznjene lepote, obenem pa Časa in Smrti; spev se konča z naslednjima kiticama (1981, 72):

*Bel veter izbriše prostor v čisto belino, v beli mir.*
*Beli in kratki so dnevi, bele in dolge noči: čas prši.*
*(Pišem, da bi izgazil pot skoz ta zimski, beli, prazni papir;*
*a zaman: bele so besede, te lepe besede brez sledi…)*

*Ta belina, ki mede vse sled… to je čas, ki sneži v nas.*
*Ta sneg, ki zasipa vse gazi… to je smrt, ki živi v nas. –*
*A pod ledeno zimsko skorjo smrtonosna reka nosi nov čas:*
*nove pomladi in poletja za nas… in celo večnost brez nas…*

V tretji Novakovi pesniški knjigi, pesnitvi *1001 stih,* ki je izšla l. 1983 in je obsežno pesniško besedilo (obsega natančno 1001 verz), je Novak poskušal skozi fabulativni okvir znamenite zbirke arabskih pravljic *1001 noč* upesniti Šeherezadin, se pravi pesnikov boj zoper Čas in Smrt. Ta boj je sicer obsojen na neuspeh, vendar že sámo pesniško izrekanje sveta pomeni neznansko slast, čudenje čudežu bivanja sleherne stvari, slehernega bitja in sveta v celoti, kar kulminira v himničnem tonu zadnjega, Desetega speva, ki ga poje Šeherezada (verz 970, 1981, 45): *»sveto materinstvo svetlobe in svetlo otroštvo sveta!«* Zato se zadnji, 1001. Šeherezadin stih glasi (47): *»Naj živim vsaj še en dih… – vsaj še ta stih!…«* Gre torej za pesniško hotenje, ki je izrazito simbolistično.

V nadaljnjem pesniškem razvoju se je Novak čedalje bolj oddaljeval od simbolističnih izhodišč in razvijal svojo osebno poetiko, ostal pa je zvest nekaterim pesniškim postopkom, značilnim za simbolizem, predvsem glasbi besed. Svoj dolg simbolistični poetiki, ob kateri se je formiral kot mlad pesnik, je povrnil z intenzivnim prevajanjem francoskih simbolistov.

Nekatere (post)simbolistične elemente srečamo tudi v poetiki zgodnjih zbirk **Aleša Debeljaka** (1961–2016), osrednjega pesnika slovenskega postmodernizma. V zbirki *Imena smrti* (1985) je najboljši, a tudi najbolj presenetljiv zadnji cikel, naslovljen *Kronika melanholije* in posvečen **Samuelu Beckettu**. Presenetljiv zato, ker pesnik tu povsem neženirano nagovarja večnost, kategorijo, ki je bila v modernizmu pa tudi post-modernizmu kratko malo prepovedana, izgnana: *»in si ekstaza večnosti. tudi če to ni.«* Toda strast pesniškega jezika je sposobna priklicati tudi večnost kot najvišje in poslednje obzorje našega času zapisanega pogleda: *»zavihan si pod rob vidnega / obzorja.«* Apostrofiranje večnosti se zgodi na ozadju zavesti o smrtnosti človeka in minljivosti vsega, kar je: *»dolgo trepetanje niča.«* Prisluhnimo verzom iz zadnjega soneta tega cikla (1985, 97):

*vselej si. vsenaokrog je nezadržna vera, da obstajaš.*
*pika. dolgo trepetanje niča. zavihan si pod rob vidnega*
*obzorja. ah, ta zastrti hlad spomina: od nikjer te ne pozna.*
*(…)*
*(…) je neznatno eno.*
*in vroče kot je sitotisk vseh možnih opeklin. najbolj je*

*pritajeno v neotipljivosti. brez pravega pomena. čas iztanjšanega*
*bdenja: še zadnji beli šum. ogromen prostor se skriva v simetriji*
*bivanja. zdaj si svet in nič. in mirovanje smrti. en sam. in vsi drugi.*

L. 1991 je **Miklavž Komelj** (r. 1973) pri komaj osemnajstih letih objavil *Luč delfina,* zbirko močne in nevarno lepe poezije. Tam zbrane pesmi so temeljile na nenavadni čistosti glasu, značilni za pristno liriko. Pesnik je izkazoval za svoja leta presenetljivo in strašljivo zrelost izrekanja poslednjih stvari. Že prvi verz uvodnega soneta artikulira smrtnost kot človekovo usodo z otroško nedolžno in toliko bolj presunljivo dikcijo: »*Težko je Smrti na kolenih rasti.*« Kot govori že naslov, je eden izmed ključnih pesniških simbolov te zbirke delfin: v prvem sonetu delfin izzveni kot simbol čistosti, ljubezni, lepote, poezije, »*strupeni zrak*« pa najbrž označuje posamezniku sovražno družbo; »*materinsko Morje*« v tem kontekstu sugerira varnost bivanjskega Smisla, kamor se delfin hrepeneče vrača :

*Težko je Smrti na kolenih rasti*
*in Zemljo radovedno preiskati,*
*na njej pa le nebesni gost ostati*
*in se smejati njeni lačni strasti…*
*(…)*
*Naj kar delfin me nauči modrosti.*

*Iz vode skoči, ni ga strah norosti,*
*potem pa, ko strupeni zrak preorje,*
*še globlje utone v materinsko Morje.*

**Miljana Cunta** (r. 1976) je razvila osebno poetiko, v kateri se na izviren in avtentičen način oglašajo tudi simbolistični registri. Njene pesmi so pisane

v prostem verzu, ki pa izkazuje nenavadno ritmično trdnost. Ob vsej pripovednosti izžarevajo njene pesmi svojevrstno muzikalnost, verzi pa valovijo z glasbeno intonacijo.

Njene štiri dosedanje pesniške zbirke – *Za pol neba* (2010), *Pesmi dneva* (2014), *Svetloba od zunaj* (2018) in *Nekajkrat smo zašli, zdaj se vračamo* (2023) – so medsebojno povezane in sklenjene z zvestobo istim poetološkim in jezikovnim principom, sporočilni domet pa se nenehno razširja in poglablja.

Navidezna preprostost izraza pridobi pri Miljani Cunta globlje, višje in večplastne pomene. Svet, ki se pesnici kaže kot odkritost, v pesmi odmeva kot skrivnost. Njen pesniški glas je avtentičen ter v avtentičnosti zvest samemu sebi: pesnica se odpira širnemu, neskončno lepemu, a tudi strašnemu in nevarnemu svetu, da bi tam našla sebe in v neskončni raznolikosti stvarstva skrivne, neizrekljive vezi, ki potekajo vodoravno in navpično, v zemeljski horizontali in duhovni vertikali, prekrižani v – ljubezni.

Vsaka pesem je svojevrstna zgodba, ki je karseda konkretna in polna čutnih detajlov, v procesu pripovedovanja pa te stvarne stvari doživijo poetizacijo, ki jih napolni s simbolnimi pomeni, močnim čustvenim nabojem in slutnjo duhovnega smisla. Pesmi Miljane Cunta omogočajo različne interpretacije, kar priča o bogastvu njenega pesniškega jezika. Kljub očarljivo naravnemu in navidezno neposrednemu tonu pesnica v vsaki pesmi zgradi polivalentno podobo, ki se je ne da reducirati na enoznačne razlage in moralne nauke. V nasprotju s tradicionalno poezijo, ki je duhovne vrednote pogosto slavila s pomočjo moralistične kritike domnevno nemoralnega stvarnega sveta in telesnega življenja, Miljana Cunta opeva čudežno normalnost vsakdanjega življenja in telesnost ljubezni kot pojavne oblike duhovne resnice. Njene pesmi so po eni strani hvalnice, po drugi strani pa izžarevajo tudi svojevrstno elegičnost. Pesnica se ne zadovolji s proslavljanjem svetlobe sveta, temveč sestopa tudi v sence, temò, temno globino. Poje z elegičnimi toni obarvane ode enkratni in neponovljivi vrednosti življenja, ki uteleša neizrekljivo Besedo in svetost, katere vidni del je Svet, nevidni pa Svetloba, zahvaljujoč kateri vidimo Svet in Vse, tudi sence.

Tako kot Erika Vouk tudi Miljana Cunta nadaljuje in na svoj način razvija impulze simbolistične poetike, ki je v slovenski poeziji nenavadno živa,

precej bolj kot v drugih književnostih. Kljub vsem razlikam obstaja torej med njima tudi močan skupni imenovalec – in to je simbolistična dediščina.

Izjemno pesniško dejanje, ki obenem oživlja dediščino simbolizma, je zbirka *Knjiga reči* **Aleša Štegra** (r. 1973). Ta knjiga je izjemna tako po tematski osredotočenosti na svet reči kot po izrazni moči, ki iz-najde tako domiselne in izvirne načine za upesnjevanje reči, da te med našim branjem dobesedno oživijo. Pozornosti je vredna izbira besede »*reč*« v naslovu, in ne »*stvari*«. Ponavadi doživljamo ti dve besedi kot sinonima, natančnejši premislek pa brž trči ob pomenske razlike, ki so povezane tudi z drugačno etimologijo obeh izrazov. Če je *s-tvar* objektivno dejstvo, del *stvar-nosti,* ki biva celo brez ozira na človeka, je *reč* bistveno bolj zaznamovana z zmožnostjo človekovega *iz-rekanja*, torej bistveno bolj odvisna od človeškega jezika, duha, (raz)uma. V jezikoslovnem in pesniškem smislu bi lahko *reč* definirali tudi kot *stvar,* ki doživi *simbolizacijo,* torej kot *simbol.* Izjemno zanimiva, lucidna in pesniško zveneča je Štegrova razlaga razlike med stvarjo in rečjo v *Pripisu h Knjigi reči* (2005, 89):

*Lastimo si stvari. Nasprotno me imajo reči trdno ujete v svojem zrcalnem zrklu. Leva in desna roka, strani neba, dobro in zlo so izmenjane v pesmi. Poiščejo me in učijo jezika izmenjav.*

*

*Stvar najdem. Reči izsledijo vse tiste osebe, ki sem.*

Med pomembnimi pesniškimi dejanji v sodobni slovenski književnosti velja opozoriti na dve obsežni, konceptualno in jezikovno radikalni pesnitvi **Nine Dragičević** (r. 1984) – *Ljubav reče greva* (2019) in *To telo, pokončno* (2021).

Najprej velja opozoriti, da so tako dolge in ambiciozne pesnitve v slovenski poeziji sila redke. Pesnitvi Nine Dragičević se radikalno razlikujeta od tradicionalnih pesnitev, za katere je značilna trdna ritmična in kitična struktura vezane besede. Pri Nini Dragičević se verzna struktura nenehno spreminja, ob tem pa sledi karseda močnim ritmičnim impulzom, z glasovnim bogastvom aliteracij, asonanc in drugih vzorcev ponavljanja glasov pa ustvari bogato glasbo besed. Ob branju njenih pesnitev imamo občutek močnega toka, kjer verzi padajo kot slapovi skozi belino papirja, se

grupirajo v zgoščene ali širše skupine, naraščajo v močan, peneč se tok in zmeraj znova razpadajo na osamljene besede. V skladu z oznako *roman-reka,* kakor je bila poimenovana ena izmed variant modernega romana (npr. Proustov veličastni romaneskni cikel *Iskanje izgubljenega časa*), bi lahko obe stvaritvi Nine Dragičević formalno poimenovali z izrazom *pesnitev-reka.*

* * *

Očitno je torej, da je (post)simbolistični impulz omogočil enega izmed najmočnejših tokov slovenske lirike 20. stoletja in da je živ tudi danes, česar za druge evropske književnosti ne bi mogli trditi.

Naj sintetiziramo plodno vlogo simbolistične dediščine v slovenski moderni, avantgardistični in postmoderni liriki.

V nasprotju s tendencami velike večine mednarodnih literarnih procesov po drugi svetovni vojni, je simbolistični ustvarjalni impulz ostal zelo dejaven tudi v tem obdobju ter je doživel plodno sintezo celo z avantgardističnimi eksperimenti (kar je sicer značilnost že pri zgodovinskem simbolizmu, če pomislimo predvsem na Mallarméja, Rimbauda in Lautréamonta). Dokončna »modernizacija« slovenske lirike se je pravzaprav zgodila v tesni navezavi na simbolistične vzgibe. Lirika Jožeta Udoviča izhaja iz simbolističnega obzorja. Kajetan Kovič v *Labradorju* mojstrsko obnavlja nekatere simbolistične lege. *»Kozmična zavest«* Gregorja Strniše na svojevrsten način sodi v okvir simbolističnih vizij. Pretresljive pesniške zarotitve Daneta Zajca in temne moderne balade Svetlane Makarovič izžarevajo simbolistično vertikalo. Z Nikom Grafenauerjem je slovenska lirika tudi »od znotraj« izkusila mallarméjevsko in valéryjevsko izkušnjo jezika. Ivo Svetina je pesnik rimbaudovskega navdiha, ki se kaže v neskončni domišljiji besedne kombinatorike, s katero tke svoje pesmi v prozi. Milan Dekleva s sintezo čutno-nazornih podob in duhovne vertikale, naravnane k neizrekljivemu, na svoj in samo-svoj način udejanja simbolistično rabo simbolov. Izjemno močno in osebno predelavo nekaterih razsežnosti simbolizma lahko zasledimo v liriki Jureta Detele in Miklavža Komelja. Avtor te knjige svojo poetiko gradim na geslu, *»da naj zven besede pomeni in pomen zveni«,* kar je simbolistična pesniška postava. (Post)simbolistične elemente srečamo tudi v poetikah Aleša Debeljaka in Aleša Štegra, na način glasbe besed pa v pesnitvah Nine Dragičević.

## IX. Prevodna recepcija simbolizma na Slovenskem

Presenetljiva aktualnost simbolizma za povojno slovensko kulturno zavest je najbrž botrovala tudi skrbi za prevajanje klasikov simbolistične književnosti.

Najhitrejša in najintenzivnejša je bila recepcija **Maeterlinckovih** iger na slovenskih odrih od začetka 20. stoletja naprej. Odmevne so bile tudi uprizoritve **Ibsenovih** in **Strindbergovih** simbolističnih dramskih besedil. V primerjavi s simbolistično dramatiko je prevajanje lirike dolgo šepalo, kar lahko vsaj delno pripišemo težavam pri slovenjenju glasbeno ubranih in sporočilno zahtevnih simbolističnih pesmi ter dejstvu, da slovenski pesniški jezik pri svojem lastnem razvoju še ni dosegel simbolistične izkušnje.

Kar zadeva francoski simbolizem, sta najširšo informacijo posredovali edini slovenski antologiji francoske poezije 19. in 20. stoletja: l. 1920 (a z letnico 1919) je romanist **Anton Debeljak** objavil znamenito antologijo *Moderna francoska lirika,* za katero je sam prevedel mnoge simboliste; vse uvrščene pesnike je sam tudi prevedel. L. 2001 pa je **Boris A. Novak** izdal obsežno antologijo *Moderna francoska poezija,* kjer osrednji poudarek velja prav simbolizmu; večino simbolistov za to antologijo je prevedel sam **Novak** (predhodnika **Aloysiusa Bertranda** in **Gérarda de Nervala, Paula Verlaina, Stéphana Mallarméja, Charlesa Crosa,** »prekletega pesnika« **Tristana Corbièra, Julesa Laforguea, Paula Valéryja, Saint-Pol-Rouxa, Victorja Segalena** ter belgijska simbolista **Émila Verhaerena** in **Mauricea Maeterlincka**); **Henrija de Régniera** je za to antologijo prevedla **Marija Javoršek.**

Kar zadeva knjižne izdaje utemeljiteljev francoskega simbolizma, so pri nas postali žrtve tipičnega slovenskega »zamudništva«: čeprav so pesniki naše moderne poznali vsaj nekatere med njimi, smo morali čakati celo stoletje, do konca 20. stoletja, da smo dobili prve knjižne izdaje teh klasikov. Tako so se **Baudelairove** *Rože zla* v izboru pojavile šele l. 1977, zahvaljujoč prevajalskemu trudu **Jožeta Udoviča, Boža Voduška, Ceneta Vipotnika** in **Andreja Capudra**; za to izdajo v zbirki Kondor (MK) so ponatisnili starejše prevode pesmi v prozi, delo **Pavla Karlina**. Šele l. 2004 so v slovenskem prevodu izšle integralne *Rože zla,* požrtvovalno delo **Marije Javoršek. Rimbauda** je prevedel **Brane Mozetič** (1984), **Mallarméja** pa **Boris A. Novak** (1989) in **Marko Crnkovič** (1990). **Novak** je prevedel in knjižno z

obsežnim komentarji objavil tudi **Valéryja** (1992) in **Verlaina** (1996, 2000). Pravzaprav je med slovenske bralce najprej prišla knjižna izdaja izbora pesmi v prozi postsimbolističnega pesnika **Saint-John Persa,** za kar je poskrbel **Slavko Kumer** (1975). **Aleš Berger** je prevedel **Lautréamonta** (1985), **Marko Marinčič** pa **Paula Claudela** (1993).

Hitrejšo recepcijo so doživeli simbolisti drugih narodov. Najintenzivnejši sprejem je doživel **Lorca** v prevodu **Jožeta Udoviča;** uspešnost njegovih prevodov se pozna po dejstvu, da je bila knjiga *Pesem hoče biti luč* od l. 1958 naprej večkrat ponatisnjena. Ker pa je pesmi iz zbirke *Ciganski romancero (Romancero gitano),* ki temeljijo na tradicionalni obliki španske romance, kljub obstoju optimalnega **Prešernovega** modela recepcije te forme, **Udovič** prevedel v prostem verzu (najbrž je čas zahteval, da ga je treba dokončno uveljaviti v slovenski poeziji), je **Aleš Berger** l. 2007 objavil prevod integralnega *Ciganskega romancera,* tokrat spoštujoč izvorno obliko. Španske postsimbolistične pesnike je intenzivno prevajal tudi **Ciril Bergles,** ki je objavil prevod zbirke **Rafaela Albertija** *O angelih* (1996) in prvi izbor pesmi **Fernanda Pessoe** (1997), ki je z enim izmed svojih glasov – s svojim ortonimom! – pač simbolist. Podobno uspešen kot **Lorca** je bil **Rilke: Kajetan Kovič** je od l. 1968 naprej objavil več izborov njegovih pesmi, s knjižnim izborom pa je predstavil tudi **Stefana Georgeja** (1995). **Ciril Zlobec** je v sedemdesetih letih prevedel italijanske *»hermetiste«,* **Tone Pavček** je objavil **Bloka** (1978), nakar sta skupaj z **Dragom Bajtom** pripravila *Antologijo ruske poezije 20. stoletja* z lepo predstavitvijo simbolistov (1988).

Tako smo Slovenci – sicer s tradicionalno zamudo – končno dobili knjižne izdaje velikanov simbolistične lirike.

Kar zadeva literarno zgodovino, so se s simbolizmom v njegovih mednarodnih razsežnostih najbolj sistematično ukvarjali utemeljitelj slovenske primerjalne književnosti **Anton Ocvirk** v svojih univerzitetnih predavanjih, **Dušan Pirjevec** v svoji doktorski disertaciji *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964) in **Boris A. Novak** (*Simbolistična lirika,* 1997; *Pogledi na francoski simbolizem,* 2007; *Salto immortale: študije o prevajanju poezije,* I-II, 2011; *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku,* 2022).

# Drugi del

# Branje zvezdnih kažipotov slovenske pesniške pokrajine

# X. Kosovelov in Kocbekov verz kot pot k uni-verz-umu

## 1. Uvod

Oba pesnika, rojena istega leta 1904, ob zarji tragičnega 20. stoletja in moderne dobe, Kosovel in Kocbek, sta se na svojih pesniških začetkih boleče soočala s *»krizo verza«,* kakor je francoski simbolist Mallarmé označil izčrpanost tradicionalnega pesniškega jezika, predvsem metrike, na kateri je temeljil. Pesnika sta se bistveno različno odzvala na ta ritmični, izrazni, čustveni in sporočilni problem.

Kosovelova prvotna raba tradicionalne metrike je nerodna, ustvarja celo vtis, da gre za slabega verzifikatorja, kar s svojo vulkansko energijo ter pogumnim, svežim jezikovnim raziskovanjem kmalu preseže in doseže izvirno pesniško pričevanje zgodovinskih razsežnosti. Kosovel najde izhod iz *»krize verza«* v postopku ponavljanja besed in sintaktičnih vzorcev, v postopku, ki je značilen za t. i. *prosti verz,* novoosvojeno prostost jezika pa radikalizira z avantgardističnimi eksperimenti. Prvotno labilnost forme suvereno prevede v dinamičnost izraza.

Tudi Kocbek je pesnik zgodovinskega in mednarodnega formata, v nasprotju s Kosovelom pa tudi mojster verzifikacije. Čeprav izkazuje mnoge presenetljive strukturne podobnosti s svojim vrstnikom Kosovelom, se je v nasprotju s Kosovelovim rahljanjem vezane besede Kocbek odločil za drugačno pot – po eni strani je stabiliziral ritem prostega verza in mu tako dokončno podelil domovinsko pravico v slovenski poeziji, po drugi strani pa je s svojo novo pesniško občutljivostjo ponovno stabiliziral tudi ritmiko vezane besede in ji z novo rabo znova omogočil pravico do bivanja. Razlika med Kosovelom in Kocbekom je torej v tem, da je bil Kosovel v prvi fazi pri rabi vezane besede karseda *labilen,* Kocbek pa karseda *stabilen.* Oba izraza označujeta naravo ritmične organizacije verza in nimata nikakršne vrednostne konotacije, saj gre v obeh primerih za vélika pesnika.

Kocbekov opus od samega začetka razpada na dva različna, čeprav medsebojno tesno prepletena in komplementarna korpusa: pesmi v vezani besedi in pesmi v prostem verzu. Za razmerje med tema dvema korpusoma velja zakonitost temeljne razlike: medtem ko se v vezani besedi sintaksa podreja metričnim omejitvam, postane v prostem verzu sama sintaksa ritmotvorna.

Sintaktično-ritmična struktura verza pa je v osnovi enaka prvemu zgodovinsko izpričanemu načinu organizacije verza, še preden je pri starih Grkih verzno ritmiko začel regulirati *metrum:* gre za tako imenovani *paralelizem členov,* ki ga poznamo iz psalmov Svetega pisma Stare zaveze. Pri Kocbeku se je čustvena navezanost na ritem psalmov, ob katerem je odraščal, plodno navezala na notranjo potrebo občutljivega pesnika, da z novim ritmom izrazi novo občutje spremenjenega sveta. Mnoge Kocbekove pesmi so psalmodične v tem dvojnem smislu besede – v vsebinskem in formalnem: gre namreč za psalme kot zvrst religiozne lirike in obenem za psalmodični ritem, ki obvladuje ne le njegovo religiozno liriko, temveč celotni njegov pesniški jezik, ne glede na tematiko.

Pesniški izkušnji Kosovela in Kocbeka kažeta, da k sreči verzifikacija v poeziji ni vse. Verzifikacija se s časom tudi spreminja. Napake znotraj starega estetskega ali poetološkega sistema rade postanejo kvalitete v naslednjem obdobju. Prav razmerje med normo in napako je ena izmed tem te študije. Napako je mogoče ugotoviti le na ozadju določenega sistema pravil. Še več: napaka kot taka je učinek pravila. Od tod sledi zelo preprosto pravilo: če v določenem sistemu naredimo napako, jo najbolj učinkovito odpravimo tako, da jo ponovimo. Prav Kosovel je eklatanten primer modre plodnosti te drže, saj je na začetku svoje pesniške poti intuitivno sledil tej umetniški strategiji: ponoviti napako in iz formalne napake narediti umetniško resnico, nov pesniški svet.

Oba pesnika, tako Kosovel kot Kocbek, vsak na svoj način, pa izpričujeta, da je VERZ na svetu zato, da izrazi UNI-VERZ-UM.

## 2. Kosovel na poti iz kaosa v kozmos

Kosovelova zgodnja pesniška dela – če v primeru pesnika, ki umre pri dvaindvajsetih letih in za seboj pusti ogromen opus, sploh lahko uporabimo priljubljeno literarnozgodovinsko frazo *»zgodnja dela«* – ponujajo sijajen material za analizo razpada vezane besede v prosti verz. Mladi pesnik se je očitno trudil, da bi obrzdal verzifikacijo, vendar mu je uhajala iz rok; obupno si je prizadeval, da bi svoj prirojeni posluh za pesniški ritem prilagodil (pre)ostrim metričnim omejitvam, vendar njegovi verzi nerodno štrlijo iz pravil tradicionalne metrike; rimo je očitno še zmeraj doživljal kot nepogrešljivo znamenje pesniškosti pesniškega besedila, vendar so se

mu le redkokdaj posrečile na umetniško poln in prepričljiv način. V zgodovini slovenske poezije ni bolj drastičnega primera *»krize verza«*, če naj uporabimo Mallarméjevo formulacijo. Kaj naj naredi nadarjen mlad pesnik, če ne obvlada materiala svoje umetnosti – pesniškega jezika? Ustvari nov jezik. Kako? Tako da napake spremeni v vrline, da pomanjkljivosti prevede v prednosti, da iz šibkosti skuje novo moč.

Če govorimo o napakah, jih je mogoče ugotoviti le na ozadju določenega sistema pravil. Še več: napaka kot taka je učinek pravila. Kot rečeno: če v določenem sistemu naredimo napako, jo najbolj učinkovito odpravimo tako, da jo ponovimo. Ponovljena napaka ni več napaka; je že sistem. Na začetku svoje pesniške avanture je Kosovel intuitivno sledil prav tej umetniški strategiji: ponoviti napako! Iz formalne napake narediti umetniško resnico!

Začetnik ne najde novih in svežih rim, zato nenehno ponavlja iste dvojice rim ali pa zadrego razreši s ponavljanjem istih besed v funkciji rim, kar je postopek, ki ga je tradicionalna poetika močno odsvetovala, češ da gre za mehanično ponavljanje. Toda oglejmo si, kako tovrstno ponavljanje v Kosovelovi pesmi *Vas za bori* paradoksalno obogati pomen (1946, 138):

*V oklepu zelenih borovih rok*
*bela, zaprašena vas,*
*poldremajoča vas*
*kot ptica v varnem gnezdu rok.*

Besedi *roke* in *vas* pesnik večkrat ponovi v verznih izglasjih, v funkciji rime; ponovljeni besedi tako vstopita v različne semantične kontekste in razvijeta niz pomenskih odtenkov, ki razširijo vsebinsko polje teh obrabljenih besed daleč zunaj območja tradicionalnega svetobolja in nanj navezane poetike. Pozneje bomo natančneje analizirali ta postopek in ugotovili, da gre za svojevrstno oživitev trubadurskega principa *za-ključnih besed*.

Pesniški jezik v teh pesmih je zelo preprost: verzni ritem je utemeljen na najbolj pogostih in priljubljenih metrih, podedovanih iz dolge tradicije, za evfonijo so značilne že neštetokrat slišane in zlizane rime, kompozicija pesmi pa je členjena v najbolj razširjene kitične oblike. Najpogostejše so štirivrstičnice, pri čemer čuti Kosovel posebno afiniteto do pesemske povezave

treh štirivrstičnic, kar je znotraj njegove poezije daleč najbolj frekventna kitična kompozicija.

Temeljna zakonitost vezane besede je podrejanje sintakse zunanjim, metričnim omejitvam. Preprosto povedano: stavek se mora podrediti omejitvam, ki jih narekuje metrična shema (mreža naglasov, število zlogov itd.), zvočni vzorci (rime, asonance, aliteracije), kitična oblika itd. Ko se na prelomu 19. in 20. stoletja, po dolgi prevladi vezane besede, tradicionalna verzifikacija »izpoje« in zbledi v kliše, pesniki začutijo legitimno potrebo po razbijanju kalupov, ki dušijo živ navdih. (Namenoma uporabljam sentimentalno tradicionalno besedo *navdih, inspiracija,* ker se v njej etimološko skriva koren *dih, dihanje,* torej ritem pljuč, krvi, srca, telesa.) Resnici na ljubo pa je treba priznati, da razpad metričnih pravil dejansko povzroči tudi razpad pesniškega jezika. V organizmu verza nastane strukturni vakuum, saj verza ne organizirajo več metrične zakonitosti in omejitve. Za verz v poeziji, pisani v vezani besedi, je značilno, da nenehno opozarja na svojo pesniškost, da nenehno vpije oz. poje: »*Jaz nisem proza, jaz sem verz!*« Signali za pesniškost verza so (bili) pravilen (metrično organiziran) ritem, »cingljanje« rim v verznih končnicah itd. Kako naj verz dokaže, da je verz, da je vzvišena poezija in ne zgolj banalna proza, če se odpove svojim najmočnejšim sredstvom? Kriza metra torej povzroči potrebo po novem organizacijskem, urejevalnem principu, po novem načinu ritmotvornosti. Temeljno ritmotvorno vlogo zdaj prevzame sintaksa, skladnja. – Kosovelova »impresionistična« lirika zelo natančno kaže ta razvoj. Znotraj zgodovine slovenske poezije nam pravzaprav ponuja najboljši material za opazovanje in razumevanje tektonskega preloma, dramatičnega in daljnosežnega prehoda iz vezane besede v prosti verz.

Izraz *prosti verz* je nevaren, ker sugerira iluzijo popolne umetniške svobode, ki je v pesniškem jeziku ni in ne more biti. Verz mora vselej temeljiti na močnem ritmu, pa naj je ta organiziran metrično ali kako drugače, sicer ni verz.

Namesto ponavljanja ritmičnih in evfoničnih (zvočnih) vzorcev, značilnega za vezano besedo, prosti verz temelji na ponavljanju sintaktičnih enot ter besed oz. skupin besed, pogosto v funkciji retoričnih figur *anafore* (ponavljanje besed na začetkih več verzov ali stavkov) in *epifore* (isti postopek na koncu več verzov ali stavkov). Ta način ritmične organizacije verza pa je v osnovi enak pradavnemu, zgodovinsko prvotnemu principu pesniškega

jezika, ki ga poznamo iz egipčanskih delovnih pesmi in čudovitih psalmov Svetega pisma Stare zaveze in ki ga imenujemo *paralelizem členov*. Tako urejena, retorično organizirana besedila seveda ne potrebujejo dodatnih metričnih ponavljanj in omejitev. Sonet *Želja po smrti* (1946, 212) je psalmodičen tako v vsebinskem kot v formalnem smislu, saj se sedemkrat ponovi anafora *Daj* (v uvodnem verzu s formulacijo *Daj mi, Bog):*

*Daj mi, Bog, da mogel bi umreti,*
*(…)*
*Daj, da stopim vstran od ljudi,*
*daj, da stopim in da se ne vrnem,*
*daj mi milost: temo, ki tešĭ,*
*da se v bolečini s Tabo strnem,*
*daj, da odidem od teh ljudi,*
*daj, da odidem in da se več ne vrnem.*

Natančnejša analiza te pesmi pokaže, kako živi ritem, temelječ na nav-dihu, pač pelje pesnika stran od metričnih zapovedi in prepovedi.

Še posebej je zanimiva Kosovelova raba rime: njegov slovar rim je – če naj bomo povsem iskreni – izjemno reven, s prevlado tako imenovanih *glagolskih rim*. (Med vsemi besednimi družinami je zaradi sovpadanja končnic glagole v slovenščini najlaže rimati, rime, ki so prelahke, pa so pomensko – in torej tudi zvočno – revne.) Kot da Kosovel nenehno ponavlja rime, ki se jih je na pamet naučil iz pesniškega kanona slovenske poezije 19. stoletja. Pri vsakem drugem, manj nadarjenem sočasnem pesniku bi zatekanje k tako znanim in domačim verznim končnicam pomenilo znamenje obupno sentimentalne, zastarele in konservativne poetike. Pri Kosovelu pa te neštetokrat uporabljene in zlorabljene rime nenadoma zazvenijo drugače, sveže, umetniško pristno. Znotraj okvirov tradicionalne verzifikacije se zgodi tih, a globok in daljnosežen prelom: drugačna raba jezika tudi tem podedovanim ritmom in rimam podeli nov zven in pomen.

Ena izmed strategij, s katerimi Kosovel preseže semantično in evfonično revščino svojih rim je – paradoksalno – prav postopek ponavljanja, o katerem smo govorili zgoraj. Ponovljena napaka ni več napaka. Pomensko in zvočno šibka rimana beseda, ki se ponovi, ni več šibka, saj spremenjeni

semantični kontekst podeli tej besedi nov in drugačen, močan pomen. Ponavljanje rimanih besed, ki je bilo morda na začetku izraz zadrege in nerodnosti, nezmožnosti najti novo besedo na isto rimo, se spremeni v zavesten in ploden postopek. Kosovelova raba tega postopka je tako intenzivna, da ne gre več za rimo v tradicionalnem smislu (spomnimo se: definicija rime je, da gre za ponavljanje vseh glasov od zadnjega naglašenega vokala), temveč za postopek, ki ga italijanska literarna veda imenuje *parole rime,* kjer se torej rimajo cele besede, kjer ponavljanje besed nadomešča rime. Sam imenujem ta postopek *za-ključne besede: zaključne besede* v verzu so ritmično, zvočno in pomensko *ključne.* Ta postopek so radi uporabljali provansalski trubadurji 12. in 13. stoletja, in sicer na sila različne načine: za-ključne besede so se bodisi ponavljale v vsaki kitici na istem mestu (na koncu prvega, drugega, tretjega itd. verza) ali pa so po zapletenem ključu spreminjale svoj položaj, kar najbolj prihaja do izraza v *sekstini,* pesemski obliki, ki jo je izumil Arnautz Daniel in kjer se za-ključne besede ponavljajo po vzorcu 6 – 1 – 5 – 2 – 4 – 3. Po šestih sekstinah, šestvrstičnicah, se v sklepni trivrstični *tornadi* oglasi prvotno zaporedje za-ključnih besed, po dve v vsakem verzu. Z izjemo sekstine, ki zahvaljujoč Danteju in Petrarci preživi, ta jezikovni postopek trubadurske umetnosti žal izgine iz repertoarja evropske poezije; kako nenavadno in lepo je, da ta postopek ponovno oživi nerodni mladi pesnik s slovenskega Krasa! Naj kot primer rabe za-ključnih besed navedemo znano in pretresljivo balado *Bori* (1946, 62):

*Bori, bori v tihi grozi,*
*bori, bori v nemi grozi,*
*bori, bori, bori, bori!*

*Bori, bori, temni bori*
*kakor stražniki pod goro*
*preko kamenite gmajne*
*težko, trudno šepetajo.*

*Kadar bolna duša skloni*
*v jasni noči se čez gore,*
*čujem pritajene zvoke*
*in ne morem več zaspati.*

*»Trudno sanjajoči bori,*
*ali umirajo mi bratje,*
*ali umira moja mati,*
*ali kliče me moj oče?«*

*Brez odgovora vršijo*
*kakor v ubitih, trudnih sanjah,*
*ko da umira moja mati,*
*ko da kliče me moj oče,*
*ko da so mi bolni bratje.*

Namesto rim tu ponovno srečamo princip za-ključnih besed *(groza, bori, gora, bratje, mati, oče),* k trdni organizaciji tega besedila pa bistveno prispevata tudi retorični figuri *geminacije,* se pravi ponavljanja besed (predvsem besede *bori),* in anafore *(bori, ali, ko da)*. *Bori* so ena izmed najboljših Kosovelovih pesmi in zgovoren dokaz, da je mladi pesnik prvotno verzifikacijsko nerodnost s pomočjo principa ponavljanj presegel v smer globoko osebnega pesniškega izraza, kjer je zelo zgodaj dosegel nenavadno umetniško zrelost.

K močnemu učinku in usodnemu sporočilu *Borov* veliko prispeva tudi verzni ritem trohejskega osmerca, eden izmed najpogostejših ritmov baladnega pesništva ne le pri nas, temveč tudi pri drugih narodih. Naj med tipično baladnimi elementi omenimo tudi rabo dialoga v tej pesmi.

Mnoge Kosovelove zgodnje pesmi so v zvrstnem in formalnem smislu modernizirane balade. Zanimivo je, da z oznako *Balada* Kosovel naslovi drobno in preprosto pesem, ki je ena izmed njegovih najbolj priljubljenih in jo je Anton Ocvirk uvrstil na uvodno mesto *Izbranih pesmi Srečka Kosovela,* ki jih je uredil in l. 1931 objavil kot drugo izdajo izbora Kosovelovih pesmi po tragični smrti mladega pesnika (1931, 61; *Zbrana dela, 1,* 1946, 11):

*V jesenski tihi čas*
*prileti brinjevka*
*na Kras.*

*Na polju*
*že nikogar več ni,*
*le ona*
*preko gmajne*
*leti.*
*In samo lovec*
*ji sledi…*

*Strel v tišino;*
*droben curek krvi;*
*brinjevka*
*obleži, obleži.*

V tej pesmi Kosovel kombinira pripovedne in lirske prvine. Ta zvrstni vidik in tragični konec sta najbrž razloga, zakaj je pesnik naslovil to besedilo kot *Balado.* Evfonično in ritmično vezivo te jedrnate pesmi tvorijo moške rime, dvojica *čas – Kras* ter kar petkrat ponovljena moška rima *ni – leti – sledi – krvi – obleži.*

Rima seveda ni le evfonični, temveč tudi ritmični in semantični fenomen. Sovisnost ritma in rime (ne pozabimo: ti dve besedi sta tudi etimološko povezani!) se dobro kaže v mnogih Kosovelovih besedilih, ki se odmikajo od tradicionalne verzifikacije: tam, kjer je pesniški ritem metrično neoporečen, si Kosovel dovoli opustitev rime, močnejša raba rime pa kompenzira labilnost ritma v besedilih, kjer se odpove metrični pravilnosti. Še ena potrditev zakonitosti, ki smo jo zgoraj orisali, da je strukturni vakuum ob razpadu vezane besede treba nadomestiti z drugimi sredstvi: če umolkne rima, spregovori ritem; če ritem drsi, daje verzu oporo rima. Iz številnih primerov, ki nam jih ponuja Kosovelova poezija, lahko izluščimo tudi splošnejšo zakonitost, da v obdobju razpada vezane besede velja obratno sorazmerje med metrom in rimo. Pesem *Spomnim se* (1946, 93) je tipičen primer, ko

okrepljeni metrično organizirani ritem (trohejski osmerec) zapolni strukturni vakuum, ki je nastal zaradi opustitve rime in simetrične členitve kitic, k večji organiziranosti pesniškega besedila pa prispevajo tudi anafore *(in; tiho, da ni)* in sintaktični paralelizmi:

*Tam pod tistim temnim zidom*
*sem poslavljal se od tebe*
*in sem te težko poljubljal*
*na oči otožnovdane*
*in na tvoje temne lase*
*in tajil besede rahle,*
*da bi Krasu bil podoben.*

Naj kot primer nasprotnega postopka, ko rime kompenzirajo odsotnost metra, citiramo pesem *Mati čaka* (1946, 125):

*Joj! Ugasnila je luč. Zakaj, ne vem.*
*Šel bi pogledat, tujec, a zdaj ne smem.*
*Daj mi, da morem umreti tukaj, sedaj,*
*glej, meni je ugasnil edini, poslednji sijaj.*

Metrični impulz te pesmi je trohejski, ki pa doživi številne variacije, ritem se spreminja, enako kakor število zlogov, ki niha od 10 do 15. Da bi presegel labilnost tovrstnega verznega ritma, Kosovel poleg zaporednega načina rimanja, ki je najbolj preprost in »glasen«, tu poseže tudi po simetričnem, pravilnem kitičnem členjenju. K pravilu o obratnem sorazmerju med metrom in rimo v času razpadanja vezane besede v prosti verz lahko torej pritegnemo tudi kitično členjenje. Pri metrično razpuščenih pesmih Kosovel in drugi pesniki tega prehodnega obdobja vztrajajo pri simetričnih, pravilnih kiticah, medtem ko metrična strogost omogoča razpustitev simetričnega kitičnega členjenja v različno dolge kitice, ki jih organizira predvsem »vsebinski«, se pravi sintaktično-semantični vidik.

Čeprav jih ne bi pričakovali, je v Kosovelovem pesniškem opusu ohranjenih kar 50 sonetov; gre nedvomno za vrhunec Kosovelovega truda, da bi obvladal tradicionalno verzifikacijo. Anton Ocvirk jih je kot urednik objavil v II. razdelku prve knjige Kosovelovih *Zbranih del* (1946). Kot sonetist je

Kosovel razmeroma neroden, kar je gotovo posledica mladosti, vendar mu je uspelo nerodnost premagati z izrazno močjo in drugimi razsežnostmi pesniškega jezika. Kosovel je primer, kako verzifikacija v poeziji ni vse, kako so možne odlične pesmi, ki temeljijo na šibki verzifikaciji.

Manj poučeni bralci teh besedil najbrž niti ne prepoznajo kot sonete, saj dvema kvartinama sledi tretja, šestvrstična kitica (tercini sta torej združeni v sekstino). A tudi ta kitična kompozicija je znotraj bogate zakladnice podzvrsti sonetne oblike možna in po kitični sestavi regularna. Tu si Kosovel pogosto prizadeva doseči zgodovinsko prvotni ritem jambskega enajsterca, posreči se mu celo t. i. *simplex,* kakor je Antonio da Tempo v 14. stoletju poimenoval zahtevno razporeditev rim ABBA, ABBA, CDC, DCD (*oklepajoče rime* v kvartinah, v tercinah pa *verižne – rime incatenate),* kar je najpogostejša oblika Prešernove recepcije soneta in torej temeljni model rimanja v zgodovini slovenskega soneta.

Obenem velja poudariti, da te rigorozne razporeditve rim Kosovel ne kombinira zmeraj z verznim ritmom jambskega enajsterca, zgodovinsko prvotnega in tudi pozneje najbolj pogostega sonetnega ritma, ampak uporablja tudi druge metrične impulze.

Ob vseh odstopanjih in nerodnostih znajo biti razporeditve rim tudi regularne: v kvartinskem delu *prestopne rime* (ABAB, ABAB) in *oklepajoče rime* (ABBA, ABBA), v tercinskem pa celo *ponovljene rime* (*rime replicate* – CDE, CDE) ali *obrnjene rime* (*rime invertite* – CDE, EDC). Zanimivo pa je, da Kosovel poseže tudi po razporeditvah rim, značilnih za *francoski sonet* (ABBA, ABBA – ali ABAB, ABAB – CCD, EED) in *angleški sonet* (ABAB, CDCD, EFEF, GG), kar je v slovenski poeziji sila nenavadno.

V nasprotju s Prešernovo izključno rabo ženskih izglasij in rim v sonetih in vseh pesmih, zgrajenih na verznem ritmu jambskega enajsterca, Kosovel pogosto posega po moških izglasjih in rimah (ali po t. i. *razširjeni moški rimi,* kjer daktilska končnica in rima nadomeščata moško), kar je tudi nasploh tendenca slovenske sonetistike po Prešernu. Raba moških rim je ena izmed razsežnosti, kjer Kosovel in drugi pesniki odstopajo od Prešernovega modela soneta, ki sicer nenehno lebdi nad slovenskimi sonetisti, celo takrat, kadar se od njega oddaljujejo. Pomenljivo je, da Kosovel v pesmih s kritično in politično tendenco, npr. pri sonetih *Revolucija, Predkosilni sonet*

ali *Iz cikla: Peto nadstropje*, skoraj izključno uporablja moška izglasja in rime (1946, 178–180).

Sonetistika predstavlja vrhunec Kosovelovega formalnega napora; med njegovimi soneti je tudi nekaj močnih pesmi, ki sodijo v antologijo slovenskega soneta. To gotovo velja za *Sonet smrti* (1946, 211):

*In vse je nič. Te žametne oči*
*so kakor žalost, ki strmi v sivino,*
*njih temni soj prodira med tišino*
*kot zvok, ki se v šumenju izgubi.*

*Te tihe, črne, žametne oči*
*mi s svojim temnim bleskom in milino*
*poljubljajo to sivo bolečino,*
*ki mojo dušo vsak dan bolj duši.*

*Te tihe, črne, žametne oči*
*so kakor črno, žametno nebo,*
*nad ostro rano Krasa razprostrto,*
*so kakor luč, ki dušo pomiri;*
*ko ugasne nad pokrajino razdrto,*
*se v mehko temo duša potopi.*

Kot vemo, pa je pesniška avantura peljala Srečka Kosovela drugam, v avantgardistične jezikovne eksperimente. Ritmotvorna vloga sintakse ter princip ponavljanj besed, ki sta značilna za njegov izstop iz območja vezane besede v prosti verz, sta osnovi njegovega nadaljnjega iskanja in raziskovanja.

Skratka: korpus Kosovelovih pesmi, napisanih v vezani besedi, nam ponuja obilo šolskih primerov, da umetniško močna poezija ni vselej zgrajena na enako spretni verzifikaciji. Srečko Kosovel je slab verzifikator in velik pesnik. Kot že rečeno: k sreči verzifikacija v poeziji ni vse. Verzifikacija se s časom tudi spreminja. Prepovedi znotraj starega, strogega poetološkega sistema vezane besede rade postanejo priljubljeni postopki v bolj sproščenem obdobju prostega verza.

Tu velja opozoriti tudi na simbolistične elemente v poeziji Srečka Kosovela, ki ga slovenska literarna zgodovina ne povezuje s simbolizmom. Spričo svetlobne hitrosti svojega umetniškega razvoja je sicer priletel naravnost iz srca post-romantike (t. i. impresionistična lirika) v najpogumnejše avantgardistične raziskave, zbrane v *Integralih*, vendar to ne pomeni, da simbolizem ni vplival na Kosovela: narava simbolov v njegovi liriki je namreč globoko simbolistična. V ta poetološki kontekst sodi tudi vrsta himničnih sporočil, ki proslavljajo Kozmos, kot npr. *Odprto* iz *Integralov* (1974, 181): *»V večnost je moje srce odprto: / iz Kaosa v Kozmos.«* Znamenje pesniške veličine pa je, da svetloba zvezdnega neba ne prevpije Smrti kot človekove usode, temveč obratno – Smrt izžareva svetlobo, kakor v pesemskem diptihu *Smrt,* kjer se prva pesem glasi (1974, 183):

*Mi gremo*
*proti Kozmosu.*

*Povsod je Kozmos:*
*v vsaki duši,*
*v vsakem srcu.*

*Ko odpoljubi Smrt*
*nam vso bolest*
*in v srcu se ustavi čas,*
*se umaknemo*
*v veliki Prostor.*

*Svetal postane naš obraz.*

Eno izmed znamenj simbolistične naravnanosti je tudi pesem v prozi. Ta hibridna zvrst se je pojavila približno ob istem času kot prosti verz in iz približno enakih razlogov. Ko je klasična oblika zbledela in zarjavela, so pesniki začeli *»v svojih ambicioznih trenutkih sanjati o poetični prozi, ki bi bila sorodna glasbi, brez ritma in brez rime, dovolj prožna in dovolj nepravilna, da bi se lahko prilagajala liričnim gibanjem duše, valovanjem sanjarij in sunkom zavesti«*. To natančno definicijo je zapisal Baudelaire v uvodu k

svoji zbirki *Male pesmi v prozi,* znane tudi pod naslovom *Pariški spleen* iz l. 1869 (1967: 31–32). Pri pisanju teh čudovitih in bolečih pesniških biserov se je Baudelaire zgledoval po zbirki *Gaspard de la Nuit (Nočni Gašpar),* ki jo je l. 1836 objavil Aloysius Bertrand, kateremu literarna zgodovina priznava čast, da je izumil plemenito spojino pesmi-v-prozi. Baudelairu so nato sledili Rimbaud *(Iluminacije),* Lautréamont *(Maldororjevi spevi)* in Mallarmé *(Blodenja),* simbolistično gibanje je prevzelo pesem v prozi kot novo in bogato izrazno možnost, dokler ni v 20. stoletju postala ena izmed najbolj priljubljenih pesniških oblik moderne lirike. Pri Slovencih jo je že dovolj zgodaj mojstrsko uporabljal Ivan Cankar. Čudovite pesmi v prozi, ki pa žal nikoli niso bile deležne zaslužene pozornosti, je napisal Srečko Kosovel. Tudi Kocbek je rad varil to plemenito spojino, vendar imajo znotraj njegovega opusa pesmi v prozi vendarle sekundarno vlogo v primerjavi z verzi. Kljub sporadičnim poskusom v 20. stoletju je šele Ivo Svetina dokončno uveljavil pesem v prozi kot legitimno možnost pesniškega izražanja. V njegovih zgodnjih zbirkah so besedila temeljila na gostem jeziku, na ognjemetih metafor, skratka: na lirskem principu, medtem ko se v poznejših zbirkah okrepi vloga narativnih elementov.

## 3. Kocbek: od »slepega nemira človeštva« do vsemirja

Edvard Kocbek (1904–1981) je eden izmed največjih pesnikov 20. stoletja, ne le v slovenskih, temveč tudi v mednarodnih okvirih. Razpon njegovih pesniških registrov nima primere v zgodovini slovenske lirike: Kocbek je pesnik mojstrsko obvladane klasične oblike in drzni raziskovalec izraznih sredstev moderne lirike, pevec ljubezni in prerok zgodovine, upesnjevalec smrtnosti in pesnik globoko osebne religiozne izkušnje. V pesniškem prvencu z naslovom *Zemlja* (1934) je zapel hvalnico čudežu bivanja vseh stvari, vseh bitij in kozmosa v celoti, s svežo in bogato metaforiko pa je prenovil slovenski pesniški jezik. V *Zemlji* se Kocbek plodno navezuje na izročilo simbolizma, vendar ne na simbolistične nastavke znotraj slovenske lirike, temveč na evropsko simbolistično dediščino. Bil je svetovljan z visoko umetniško in humanistično vizijo in ga spodobna, a vendarle omejena slovenska recepcija simbolizma ni mogla zadovoljiti. *Velike pesmi,* zadnji cikel *Zemlje,* so zgrajene na ritmu *verseta,* širokega, valujočega svetopisemskega verza; tu se nedvomno kaže vpliv *Petih velikih od* Paula Claudela. Na tej sledi Kocbek

piše panteistične hvalnice vsemu, kar je, z močnim, a svobodnim (metrično nevezanim) ritmom in nadvse živo, plastično metaforiko. Za simbolizem značilno gradnjo simbola pa srečamo tudi v besedilih, ki so navidezno pripovedna, kot npr. v pesmi, naslovljeni po prvem verzu *Močna rdeča junca gresta počasi* in kjer tako rekoč naturalistično kopičenje podrobnosti na koncu »preskoči« v novo kvaliteto – junca postaneta simbol narave, zemlje, idilične dežele, avtentičnega bivanja, ki ne pozna časa (Kocbek, *Zbrane pesmi 1,* 1977, 42):

*Rdeče blesteča se koža jima toplo diši,*
*in ko s sanjajočim voznikom stopata*
*v gozd, se zdi, da izginjata za večno.*

*Čez nekaj časa vidim rdeča junca,*
*kako kimata iz gozda po hribu navzgor.*
*Nič se nista spremenila, v tej mirni*
*zemlji ni časnosti.*

Kocbek je vse življenje opeval dostojanstvo človeka in njegovo tragično izpostavljenost vrtincem zgodovine, v katerih je tudi sam dejavno sodeloval – kot akter in kot žrtev. Bil je upornik s razmišljajočo in pokončno držo: zaradi podpore republikancem v španski državljanski vojni se je sprl s konservativnimi krogi v slovenski katoliški cerkvi, ta spor pa se je še poglobil, ko je Kocbek kot vodja krščanskih socialistov odigral eno izmed ključnih vlog pri ustanovitvi Osvobodilne fronte slovenskega naroda zoper nacistično in fašistično okupacijo l. 1941. Njegovi dnevniki iz partizanskih let *(Tovarišija* in *Listina)* predstavljajo najbolj zanosna pričevanja o slovenskem odporniškem gibanju, kar velja tudi za njegove pesmi, raztresene v več zbirkah. Kocbek je celo peterokrako zvezdo, vojaško znamenje partizanov, izmaknil iz območja ideološke rabe in jo dvignil na raven mističnega simbola – *pentagrama,* kakor v istoimenski pesmi, ki je dala tudi naslov zbirki *Pentagram.* Ta zbirka je izšla šele proti koncu pesnikovega življenja, l. 1977, v izdaji *Zbranih pesmi* (1, 247):

*Naša zemlja, dragocena skrinja,*
*nosi rdeče vrezan pentagram.*
*Glejte, to je magična svetinja!*
*Da bi zlo zatrl in rešil hram,*
*zarotilec bese z njo zaklinja.*

Ozkosrčna komunistična oblast pa ga je l. 1952 po izidu njegove zbirke novel *Strah in pogum* odstranila iz javnega življenja. Odtlej je bil Kocbek najpomembnejši slovenski disident, ki je s svojim literarnim, intelektualnim in etičnim profilom učinkoval kot najvišji vzor za mlajše generacije, vključno s podpisanim.

Druga pesniška zbirka s pomenljivim naslovom *Groza* (1963) vsebuje elegično uglašene pesmi o usodi modernega človeka. O skrivni povezanosti vseh bitij in stvari (o simbolističnih *»korespondencah«,* kot bi rekel Baudelaire) govori preprosta in čarobna pesem *Na polju* iz te zbirke (1977, 1, 190): *»Drevo, beseda in človek, / trije prijatelji / od vekomaj.«*

A Kocbekovi simboli ne vzpostavljajo le idiličnih harmonij, temveč osvetljujejo svet tudi in predvsem skozi eksistencialijo groze, kakor je zapisal že v pesmi *Med koreninami ležim* iz *Zemlje* (1977, 1, 39):

*Duh mi ne more prevpiti smrti.*
*Starodavna prst omamno diši.*
*Naj se zruši vse razen groze,*
*v njej je bližina, bližina.*

Zgodovinsko tematiko je v zbirki *Poročilo* (1969) razvil v družbenokritično držo. Tu je objavljena tudi znamenita oda *Lipicanci,* kjer ti plemeniti beli konji postanejo simbol slovenstva (1977, 2, 78–79):

*(…) lipicanci so beločrni burkeži,*
*dvorni šaljivci njenega veličanstva,*
*slovenske zgodovine.*
*(…)*
*zato so dunajski cesarji govorili*
*francosko s spretnimi diplomati,*

*italijansko z zalimi igralkami,*
*španско z neskončnim Bogom*
*in nemško z nešolanimi hlapci,*
*s konji pa so se pogovarjali slovensko.*

Proti koncu življenja in po smrti l. 1981 se je izkazalo, da je Kocbekov pesniški opus neprimerno obsežnejši, kot se je dalo sklepati po objavljenih knjigah: v okviru *Zbranih pesmi* (1977) so izšle kar tri dotlej neznane zbirke *(Pentagram, Žerjavica* in *Nevesta v črnem),* postumno pa so bile obelodanjene še mnoge druge pesmi, med drugim v knjigi *Rane pesmi,* ki jih je l. 1991 uredil Tone Pavček, spremno besedo pa je napisal Kocbekov mladostni prijatelj Anton Trstenjak. Kocbekovi *Dnevniki* so epohalno pričevanje o osebni usodi pesnika in slovenski zgodovini 20. stoletja. Pri literarnozgodovinskem raziskovanju in pripravi Kocbekovega gigantskega opusa za objavo v *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev,* v veliki meri v rokopisih spravljenega in čakajočega opusa je požrtvovalno delo opravil Andrej Inkret.

Redki so pesniki v zgodovini svetovne književnosti, ki so bili zmožni upesniti človekovo usodno izročenost smrtonosnemu toku zgodovine, kot je to znal Kocbek. Antološka je v tem smislu njegova pesem *Zgodovina* iz zbirke *Žerjavica,* prvič objavljene v *Zbranih pesmih* (1977, 2, 113):

*O zgodovina, slepi nemir človeštva,*
*nenehno spopadanje dobrega in zlega,*
*padanje trušča v brezdanji prepad,*
*(…)*
*zaman odkritja v megafonih*
*in zaman žrtvovanje ženskega rodu, zaman*
*parade in salve, salve v pozdrav, salve*
*v opozorilo, salve za kazen, preveč je*
*prepovedi, preveč ukazov, vse gre mimo*
*neba in mimo človeka na zemlji.*

Kljub temu pesimizmu pa pozni Kocbek še zmeraj vztraja pri svetlih hvalnicah bivanju in pri simbolistični korespondenci med Jazom in svetom;

pesem *Ob sveči* iz zbirke *Žerjavica* (1997, 2, 97) se konča s preprosto in véliko izjavo:

*Negibnost me nosi.*
*Stalnost me spreminja.*
*Vse zunaj mene je moj jaz.*
*Vse znotraj jaza*
*je vse.*

## 4. Kocbekova po-etika

Kosovel je slab verzifikator, a velik pesnik, medtem ko je Kocbek velik pesnik in obenem mojster verzifikacije. Kosovel najde izhod iz *»krize verza«* v postopku ponavljanja besed in sintaktičnih vzorcev, v postopku, ki je značilen za t. i. *prosti verz.* Edvard Kocbek**,** ki izkazuje mnoge presenetljive strukturne podobnosti s svojim vrstnikom Kosovelom, pa se je v nasprotju s Kosovelovim rahljanjem vezane besede odločil za drugačno pot – stabiliziral je tako ritmiko prostega verza in ji tako dokončno podelil domovinsko pravico v slovenski poeziji. Celo več: Kocbek je s svojo novo pesniško občutljivostjo ponovno stabiliziral tudi ritmiko vezane besede in ji z novo rabo znova omogočil pravico do bivanja. Razlika med Kosovelom in Kocbekom je torej v tem, da je bil Kosovel pri rabi vezane besede karseda *labilen,* Kocbek pa karseda *stabilen.* Oba izraza označujeta naravo ritmične organizacije verza in nimata nikakršne vrednostne konotacije, saj gre v obeh primerih za vélika pesnika. Kot vemo, je zavest o labilnosti (lastne) poezije v vezani besedi in o *»krizi verza«* nato peljala Kosovela do raziskovanja skrajnih mejá pesniškega jezika – v tem smislu je bil neprimerno bolj radikalen kakor Kocbek. Prepričani smo, da je Kosovelovo radikalno eksperimentiranje paradoksalna posledica labilnosti njegovih začetni(ški)h pesmi v vezani besedi. Kocbek ni čutil take potrebe po eksperimentiranju, saj je bil njegov temeljni pesniški ritem neprimerno bolj stabilen, zato mu ni bilo treba toliko iskati in raziskovati na ravni osnovnih izraznih možnosti. Kocbek je bil tak mojster pesniškega jezika, da bi zanj lahko uporabili Picassovo izjavo: *»Je ne cherche pas – je trouve. (Meni ni treba iskati – jaz pač najdem.)«*

Kocbekov opus od samega začetka razpada na dva različna, čeprav medsebojno tesno prepletena in komplementarna korpusa: pesmi v vezani besedi

in pesmi v prostem verzu. Za razmerje med tema dvema korpusoma veljajo enake zakonitosti, kot smo jih v tej študiji že poudarili: medtem ko se v vezani besedi sintaksa podreja metričnim omejitvam, postane v prostem verzu sama sintaksa ritmotvorna. Prosti verz namreč temelji na ponavljanju sintaktičnih enot ter besed oz. skupin besed, najpogosteje v vlogi retoričnih figur *anafore* (ponavljanje besed na začetkih več verzov ali stavkov) in *epifore* (enak postopek na koncu več verzov ali stavkov). Ta sintaktično-ritmična struktura verza pa je v osnovi enaka prvemu zgodovinsko izpričanemu načinu organizacije verza, še preden je pri starih Grkih verzno ritmiko začel regulirati *metrum:* gre za tako imenovani *paralelizem členov,* ki ga poznamo iz psalmov Svetega pisma Stare zaveze. Pri Kocbeku se je čustvena navezanost na ritem psalmov, ob katerem je odraščal, plodno navezala na notranjo potrebo občutljivega pesnika, da z novim ritmom izrazi novo občutje spremenjenega sveta. Mnoge Kocbekove pesmi so psalmodične v tem dvojnem smislu besede – v vsebinskem in formalnem: gre namreč za psalme kot zvrst religiozne lirike in obenem za psalmodični ritem, ki obvladuje ne le njegovo religiozno liriko, temveč celotni njegov pesniški jezik, ne glede na tematiko.

Oglejmo si najprej pesniške oblike v Kocbekovi *Zemlji* (1934), prelomni zbirki slovenske lirike 20. stoletja. S krovnim pojmom *pesniška oblika* razumemo tri različne, a medsebojno tesno povezane ravni organizacije pesniškega besedila: verzno obliko (ali verzni ritem), kitično obliko in pesemsko obliko, ki na najbolj celovit način določa kompozicijo besedila.

V nasprotju z večino pesnikov in pesnic v zgodovini slovenske lirike, ki so se radi izražali skozi sonetno obliko, pri Kocbeku preseneča odsotnost sonetov. Ta odsotnost je pomenljiva, nikakor ni naključna, temveč kaže na eno izmed temeljnih značilnosti Kocbekove poetike – odprtost. Sonetna forma je namreč sklenjena, zaprta, dovršena v dvojnem smislu popolnosti in dokončanosti. Kocbeku, ki je sicer spoštoval in udejanjal formo v svojem pesniškem jeziku, tovrstna zaprtost soneta in drugih tradicionalnih oblik ni ustrezala. Zato pri njem lahko analiziramo le verzne in kitične, ne pa tudi pesemskih oblik.

Odsotnost sonetne oblike je toliko bolj nenavadna spričo dejstva, da Kocbek pogosto gradi svoje pesmi na verznem ritmu jambskega enajsterca, torej zgodovinsko prvotnega in najbolj značilnega sonetnega ritma. Kljub

italijanskemu izvoru, ki botruje tudi domači oznaki *»laški« enajsterec,* se je pod močnim vplivom Prešernovega pesniškega modela ta ritem tako udomačil v slovenski poeziji, da ga doživljamo kot avtohtoni ritmični izraz slovenske duše. Toda tukaj moramo biti previdni. Jambski enajsterec je sicer ljub rodovom slovenskih pesnikov, vendar to še ne pomeni, da gre za pristno ljudski ritem. Z raziskavo pesmi, ki jih pišejo slovenski otroci *(Trohejski osmerec z otroškim krmarjem,* v: *Po-etika forme,* 1977) sem prišel do sklepa, da je jambski enajsterec učeni in na-učeni ritem, ritem pesnikov, medtem ko sta avtohtona verzna ritma otroških izštevank jambski in predvsem trohejski osmerec. Gre za enega izmed najstarejših in najbolj razširjenih ritmov, kar se med drugim pozna po nenavadnem dejstvu, da na njem temelji t. i. *otroški ritem,* ritem otroških izštevank malone po vsem svetu, v medsebojno sila različnih jezikih.

Ta lahkotni ritem je ena izmed stalnic Kocbekove poezije, od zgodnjih do poznih pesmi. Zelo pogosto pa Kocbek uporablja gladki ritem trohejskega osmerca za pesmi, ki upesnjujejo grozo, npr. prav v zbirki tega strašnega naslova, *Groza,* v pesmi *Junij* (1977, 1, 127): *»Hip je jagnje, večnost tiger, / smrt je žalostna od iger.«*

Gre za izjemno močan ritem, ki ima v sebi tudi nekaj lajnastega. Prav ta učinek lajne Kocbek vgradi v pesem, tako da ritem učinkuje kot neizogibnost usode: sam ritem, ki je čas doživljanja pesmi, nas postavi v vlogo jagnjeta, ki trepeta pred tigrom večnosti. Metrična trdnost ritma je dodatno podprta z zvonkimi, bogatimi rimami, kjer rimane besede vstopijo v kompleksno igro medsebojnega zrcaljenja, ki razkriva neslutene pomenske vzporednice. Začudenje ob odkritju teh vzporednic pa nas nemudoma navda z novo zavestjo o razliki med rimanima besedama, pojmoma, pojavoma.

Kocbek rad posega tudi po ritmu t. i. *romarskega verza* (kombinacije trohejskega osmerca in sedmerca), priljubljenega že v srednjem veku in med drugim znanega po mnogih udarnih pesmih iz kodeksa *Carmina burana.* Pomenljiva je raba prastarega romarskega verza v pesmi *Altamira Palomar* iz zbirke *Nevesta v črnem* (1977, 2, 173); že v naslovu Kocbek sooča pradavnino človeškega rodu z izgubljenostjo modernega človeka v kozmosu:

*Stara zemlja – zvezdna ječa,*
*magično oko – ječar,*
*v njem se leča groze veča,*
*Altamira Palomar.*

Mnoge pesmi v *Zemlji,* kjer se metrika rahlja, obnavljajo trdno strukturo pa način obratne korelacije med verznim ritmom in rimami: Kocbek kompenzira odmik od metričnih shem z izrazitim in polnim rimanjem ter obratno – nerimane pesmi pogosto temeljijo na zelo močnem, malone metrično pravilnem ritmu. (Enaka postopka obratne korelacije med ritmom in rimami lahko zasledimo tudi pri Kosovelu.)

Kocbek je mojster rime. Repertoar zaporedij njegovih rim pa bistveno odstopa od postopkov, ki so se uveljavili kot norma v slovenski poeziji pred njim in po njem. Pogosta je evfonična povezava konca kitic: rimanje zadnjih verzov kitic učinkuje kot zvočno in pomensko lepilo na ravni kompozicije pesmi. Ta postopek je nadvse redek v slovenski poeziji, bil pa je konstitutiven za trubadursko liriko in srednjeveške francoske balade (Charles Orléanski, François Villon). Tudi postopki ponavljanja določenih besed ali verzov oz. delov verzov v funkciji refrena spominja na forme srednjeveške poezije, npr. francoske balade, kjer se kot refren ponavlja zadnji verz vsake kitice; ta postopek Kocbek zelo rad uporablja, npr. v zadnji pesmi zbirke *Pentagram* (1977, 1, 277), ki je naslovljena prav po refrenu *Noč orožje snema.* Tovrstne Kocbekove pesmi zvenijo tako harmonično, kot bi bile namenjene uglasbitvi, zato ni naključje, da so zgrajene na postopkih in oblikah prvotne srednjeveške sinteze poezije in glasbe (rondeli, rondoji); značilni sta v tem smislu pesmi *Joči, draga, nad to pomladjo* iz cikla *Ljubezenskih pesmi* iz zbirke *Zemlja* (1977, 1, 59) in *Dobro je, da smo ostali* iz cikla *Tovariških pesmi,* prav tako iz *Zemlje* (1977, 1, 73); ciklična konteksta teh dveh pesmi nista naključje, saj ponavljanje besed in verzov tu poetično, etično in čustveno intenzivira človeško ljubezensko dvojino in tovariško množino. Pri nekaterih Kocbekovih pesmih pa ponavljanjue besed in verzov spominja celo na afroameriški *blues.*

Kocbek gradi zvočnost verza tudi na pogostih asonancah in aliteracijah. Pri teh zvočnih vzorcih ne gre zgolj za prijetno glasbo besed, temveč za razsežnost, ki poglablja pomen besed ter jim podeljuje sporočilno ostrino

in obenem večplastnost. (Kakor vselej je v pristnem pesništvu *zven* že vselej tudi *pomen.)* Naj kot primer močne aliteracije (na S) navedem pretresljivo pesem *Mikrofon v zidu* iz zbirke *Poročilo,* objavljene l. 1969 (1977, 2, 7). Gre za avtobiografsko upesnitev travmatičnega dogodka, ko je Kocbekov sin Matjaž, tudi sam pesnik, odkril prisluškovalne naprave v družinskem stanovanju na Veselovi ulici v centru Ljubljane, v neposredni bližini postaje Ljudske milice in tedanje Skupščine republike Slovenije, za svobodo katere se je boril tudi tovariš Pavle, kakor se je glasilo partizansko ime Edvarda Kocbeka.

*(…)*
*sramotim te in te psujem,*
*skrivač, slepar, strupar,*
*skrunilec, suženj, satan,*
*stroj, smrt, smrt,*
*požiraš svojo sramoto*
*(…)*

Pesem *Zeleno* (prav tako iz zbirke *Poročilo,* 1969) je zgrajena na tesnem prepletanju aliteracije (na Z) in preigravanja različnih pomenskih odtenkov nosilne, naslovne besede ter besed, ki etimološko izvirajo iz nje (1977, 1, 31):

*In ko sem spregovoril zeleno*
*in začel zarotovati zelenje,*
*zeli, zelenice, zeleniko,*
*zéleno, zelišč in zimzelen,*
*sem vedel, tudi obup je zelen.*

Če je za velik del Kocbekovega pesniškega opusa značilna Razgradnja metrične vezane besede v smer prostega verza, pa to ne velja za poezijo, pisano v partizanih (del *Groze* in *Pentagram),* kjer se Kocbek – paradoksalno – pod pritiskom dramatičnih zgodovinskih okoliščin ponovno izraža skozi najstrožje klasične verzne in kitične oblike. (Enak fenomen je značilen za pesnike v zaporu, ki praviloma pišejo v tradicionalnih oblikah, tudi zaradi

mnemotehničnih razlogov, saj si laže zapomnimo pesmi z močnim ritmom in rimami.) Bolj pripovedno razvezane so Kocbekove pesmi, ki upesnjujejo akcije, kot npr. *S Travne gore na Babno goro* in *Zaseda.*

V *Zemlji* prevladujejo dvokitične pesmi z jasno dramaturgijo *pozicija – opozicija,* medtem ko pozneje Kocbek rad piše daljša besedila z večjim številom kitic. Pri kitični sestavi njegovih pesmi pa je nadvse nenavadno in plodno, da so kitice izomorfne (sestavljene iz enakega števila vrstic), celo takrat, ko obsega verzov ne moremo prešteti na prvi pogled. Psihologija percepcije pravi, da pri ritmu lahko takoj zaznamo osem elementov (+ / – 1). Kocbek rad uporablja tudi daljše, na ozadju tradicije sila redke kitice: po devet, enajst, trinajst itd. vrstic, vendar vsaka kitica vsebuje natanko enako število verzov. Tako, denimo, že omenjena pesem *Lipicanci* (ta oda konjem, ki govorijo slovensko), vsebuje sedem dvanajstvrstičnih kitic (1977, 2, 78–80). Tovrstna kompozicija kitic je torej pri Kocbeku eden izmed ključnih organizacijskih principov. Včasih je kitična kompozicija tudi pomensko motivirana, kot npr. v pesmi *Pentagram,* hvalnici osvobodilnemu gibanju, kjer petokrako zvezdo utemelji s pradavno mitološko simboliko: nikakor ni naključje, da pesem obsega natanko pet petvrstičnic. Pet krat pet. Pentagram.

Obenem je treba poudariti, da zelo pogosto kitica – tudi dolga – obsega en sam stavek. Stavki so torej zelo dolgi, bogati, verzi polni *enjambementov.* Intonacija je odprta, v verznih končnicah večinoma sega navzgor: gre torej za antikadenco, kjer verz kliče verz, misel išče stvar, čutimo, da je pesem porojena iz iskateljstva, iz stvariteljske radovednosti. Sinteza iskateljstva in trdne ritmično-kompozicijske strukture je ena izmed temeljnih značilnosti poezije Edvarda Kocbeka.

Metrično vezanost pogosto zamenjajo sintaktični paralelizmi, so-in-zoperpostavljanje pomenov, ki nemalokrat temelji na paradoksih. Tu imata sintaksa in pomen ritmotvorno vlogo.

Naj gre za vezano besedo ali prosti verz, za himnično ali elegično uglašene pesmi, pa je Kocbekov pesniški navdih vselej ekstatičen. Prav ta ekstatičnost, zanos, je temeljna značilnost Kocbekovega ritma, njegovega načina doživljanja sveta in pesniškega izražanja.

## XI. Pesem na samem: današnje branje lirike Ceneta Vipotnika

Kar zadeva razmerje med osebnim življenjem umetnikov in njihovo ustvarjalnostjo, je poezija v isti sapi najbolj okrutna in najbolj velikodušna umetnost. Okrutna je zaradi skrajne koncentracije pesniškega izraza, ki je – prevedena v tržno preverljiva kvantitativna merila števila avtorskih pol in bibliografskih enot – pogosto zanemarljiva. Velikodušna pa je – paradoksalno – prav iz istega razloga, saj pesniška umetnost ne gradi na kvantiteti, temveč zmeraj in izključno le na kvaliteti; kvantiteta določenega pesniškega opusa je sicer lahko občudovanja vredna, ampak le ob pogoju, da jo spremlja in podpira kvaliteta. V skrajni konsekvenci to pomeni, da je za preživetje imena pesnika v literarni zgodovini in zavesti ljubiteljev poezije dovolj ena sama resnično dobra pesem. Naj kot primer navedem *Tichbornovo elegijo,* kakor so poimenovali pesem, ki jo je napisal mladi angleški renesančni pesnik Chidiock Tichborne – če gre verjeti legendi, v zadnji noči, ko je kot obsojenec zaradi zarote zoper kraljico Elizabeto I. čakal na usmrtitev v londonskem Towru. (Temu mlademu in nesrečnemu pesniku je sicer mogoče pripisati še dve pesmi.) Še več je primerov, da pesniki in pesnice pustijo za seboj eno samo pesniško zbirko vrhunske izrazne moči; če prebrskamo le po francoski simbolistični poeziji, na katero je bil Cene Vipotnik kot pesnik in romanist globoko navezan, bomo našli obilo primerov: Baudelairove *Rože zla* (šele po pesnikovi smrti so knjižno izšle še njegove pesmi v prozi), Corbièrove *Žolte ljubezni,* Lautréamontovi *Maldororjevi spevi* ali posmrtno objavljene Mallarméjeve *Poezije.* Da vsa omenjena imena sodijo v Verlainovo ponarodelo definicijo *»prekletih pesnikov«,* najbrž ne more biti naključje. Kakor ni naključje, da je fenomen ene same pesniške zbirke še posebej značilen za zgodovino slovenske poezije, začenši s Prešernovimi *Poezijami* prek posmrtno objavljenih zbirk Murna in Ketteja do temeljnih kamnov moderne lirike, kot so Voduškov *Odčarani svet,* s tragičnima usodama zaznamovane pesmi Kajuha in Balantiča ali *Drevo na samem* Ceneta Vipotnika. Še bolj kot drugje je fenomen ene same zbirke na Slovenskem posledica nenehnega in smrtonosnega pritiska Zgodovine na pesniško ustvarjalnost in same pesnike.

Na Verlainovi sledi smo uporabili težko besedo: *prekletstvo.* Da, gotovo, vendar tudi milost. Poezija, še posebej lirika, namreč ubira drugačna pota

do človekovega srca, kot je to značilno za pripovedništvo ali dramsko pisanje, glasbo ali likovno umetnost, da o medijsko skrajno agresivnih in množično priljubljenih umetniških medijih našega časa na čelu s filmom sploh ne izgubljamo besed. Tiha, rahla lirična pesem se dotakne krhkega, ranljivega srca v tišini njegove samote … in kot sled človeške ranljivosti ostane v njem neprimerno dlje kot vse glasne, neznosno blebetave manifestacije javne kulture. Naj v zvezi z naslovom pričujočega eseja, *Pesem na samem,* ki je seveda parafraza naslova edine Vipotnikove pesniške zbirke *Drevo na samem,* poudarimo: *pesem se prebira na samem.*

Pesmi, ki stavijo na tihi, a nenavadno dolgi spomin bralcev, so sila različne, a za vse je značilen skupen imenovalec – da so radikalno osebne. Pesem, ki je kar najbolj osebna, se dotakne src kar največjega števila ljudi, ki v njej prepoznajo svojo lastno (p)osebnost, krhkost, ranljivost, človeškost. – Taka je tudi lirika Ceneta Vipotnika.

Modrost, skrita v jeziku, nam sicer nenehno prišepetava poreklo besed, a ga v hrupu vsakdanje komunikacije ne slišimo. Žal celo mnogi pesniki danes ne slišijo, da beseda *pesem* etimološko izvira iz *petja,* ta povezava pa nikakor ni naključna, temveč pove nekaj ključnega o naravi pesniške umetnosti: da je pesem sestavljena iz *(za)petih besed,* zato je zanjo bistvena zvočnost, ki poglobi pomen do pomenskega bogastva, kakršnega vsakdanja raba istih besed nikoli ne more doseči. – Taka je tudi lirika Ceneta Vipotnika.

Zvočnost jezika in spomin sta tesno povezana. V temi časa, preden se je uveljavila pisava, ki je omogočala trdnejšo in trajnejšo sled spomina, se je spomin skupnosti prenašal iz roda v rod ustno, predvsem s pomočjo pesmi. Besedni zven, predvsem ritem verza, je iz mnemotehničnih razlogov takrat igral vlogo nosilca spomina: težko si je zapomniti daljše, ritmično nevezano besedilo, pripovedovalci epskih pesmi pa so nekoč očitno nosili v spominu tisoče ritmično urejenih verzov; če jih je kdaj spomin pustil na cedilu, so besedilo spletli na novo, a v istem ritmu.

Lirika Ceneta Vipotnika je posrečena in uravnotežena sinteza tradicionalnih slovenskih pesniških vzorcev, v katerih sta ritem in evfonija zvočnih stikov omogočala trdno jezikovno tkanje verza, ter simbolističnega gesla, ki ga je najbolje formuliral Verlaine – »*De la musique avant toute chose*«, kar

sem prevedel kot *»Pred vsem drugim bodi glasba«.* Tako zastavljena glasba besed pa spominu bistveno olajšuje delo. Kot sem večkrat analiziral (prvič v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji,* 1995), pesniški jezik, predvsem vezana beseda, temelji na *»spominu jezika«:* nenehno ponavljanje elementov na različnih ravneh organizacije pesniškega besedila preprečuje, da bi besede odtekle v pozabo in molk. To za pesniški jezik ključno spominsko sposobnost sem analiziral v knjigah *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (1995), *Salto immortale: študije o prevajanju poezije* (2011) ter *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku* (2022):

> *Za tradicionalno vezano besedo je značilen svojevrsten spomin jezika: ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalo, ki prebije in presega horizontalno odtekanje teksta skozi čas v molk, v nič. Ritmična in zvočna ponavljanja ohranjajo v živi zavesti besede, ki so že odtekle v preteklost: kadarkoli se oglasi nov ritmični segment, se verz, ki je že izzvenel, spominsko vrne in lebdi nad verzom, ki se oglaša v živi sedanjosti. Kadarkoli se oglasi ista rima, odmevanje istih besednih končnic prikliče iz tišine že potopljene besede.* (2011, 1, 149)

Taka je tudi lirika Ceneta Vipotnika. Njena gosta in bogata, očarljiva in elegantna zvočnost se zasidra v spomin. Pomislimo le na čudovito pesniško formulacijo *»zemlje zeleni spomin«,* ki je ponudila tudi učinkovit naslov za Vipotnikove zbrane pesmi in prozo (pod poznavalsko uredniško roko Jožeta Kastelica so izšle l. 1975, tri leta po pesnikovi smrti). *»Zemlje zeleni spomin«* je pesniška podoba, ki je lepa tako po likovni kot po zvočni plati. V njej se pomen in zven tesno prepletata.

Za Vipotnikov pesniški jezik je značilna *zlata mera,* klasična uravnoteženost vseh uporabljenih jezikovnih sredstev, zato ni naključje, da je napisal tudi vrhunske sonete.

Kljub spoštovanju najbolj priljubljenih vzorcev slovenskega pesniškega izročila (prevladujoče štirivrstičnice in verzni ritem jambskega enajsterca) je že na ravni zvočnosti mogoče ugotoviti, da je Vipotnik pesnik, ki iz tradicije sicer izhaja, vendar jo obenem tudi presega v smeri moderne lirike.

Zven njegovega verza je kljub spoštovanju v slovenski poeziji uveljavljenih modelov že bistveno moderen, ta modernost pa nedvomno izvira tudi iz svežine pesniških podob. Pri tem se je Vipotnik očitno plodno oplajal pri francoskem simbolizmu, predvsem pri Baudelairu in Verlainu.

Baudelaire, kateremu je Cene Vipotnik vrnil svoj dolg z občutenimi prevodi, ki jih je po revialnih objavah prispeval tudi za prvi izbor iz *Rož zla* v zbirki Kondor (MK, 1977), je na slovenskega pesnika vplival z drznostjo metafor ter iskanjem in raziskovanjem analogij, *»korespondenc«* med zemeljskim in duhovnim svetom, kar je ena izmed temeljnih značilnosti simbolizma.

V *Simbolistični liriki* sem zapisal, da *»simbolistična lirika upesnjuje položaj modernega človeka, človeka, ki je izgubil nebo nad seboj in tla pod seboj, s pomočjo pesniških simbolov pa je poskušal znova najti izgubljeno duhovno domovino«* (1977, 83).

Pomenljivo je, da je simbolistično duhovno vertikalo mogoče zaslediti tudi v poetiki in umetniški etiki Ceneta Vipotnika, ki je bil v političnem smislu sicer humanistični, socialno čuteči levičar. S svojo rabo simbolov je Vipotnik paradoksalno bližji Baudelairu kot nekaterim svojim slovenskim pesniškim predhodnikom, ki so se prav tako oplajali pri simbolizmu, npr. Anton Vodnik in Edvard Kocbek. Pri Baudelairu in Vipotniku gre za upesnjevanje svetosti, ki pa nima verskega značaja; pri Antonu Vodniku in Kocbeku pa ima posvečeno podobje tako pesniško kot religiozno sporočilo. Baudelairovim bogokletnim impulzom slovenski dediči simbolizma niso sledili. Nastavki francoskega simbolizma so omogočali različne drže – tako radikalen ateizem Stéphana Mallarméja kot radikalno religiozno mistiko Paula Claudela, ki mu je mladi Kocbek izrazito sledil v svojem pesniškem prvencu *Zemlja* (1934). S svojim odnosom do Boga je Vipotnik bližji Božu Vodušku, ki je na sledi *čiste poezije* Paula Valéryja z zbirko *Odčarani svet* (1939) ustvaril kristalno izbrušeno liriko izrekanja lepote sveta, katerega je Bog zapustil. Značilen za to razsežnost Vipotnikove pesniške vizije je 2. sonet iz diptiha *Ostarela soneta* (Vipotnik, 1975, 60; 1999, 26):

*Hotel si, Mojster, zmerom plodoviti,*
*naj se zasveti moja medla glina;*
*odprla se je srcu plaha lina*
*in jel sem, kar greni, kar godi, piti.*

*Če hrepenenje bi kot jagned gnalo,*
*bi v vejah večne zvezde šelestele,*
*a sile zemlje so mi sanje vzele,*
*telo je ranam bridki prostor dalo.*

*Odkar sem tu, me trda beda biča,*
*le duh, neranjen, sega za lepoto,*
*(sledjo to milo tvojega odseva);*

*oprhki njeni mi žare v samoto,*
*kroté tešljivo veletoke gneva,*
*ko devlješ mojstrsko me v nič iz niča.*

Nemara še bolj kot Baudelairove metaforične in metafizične »*korespondence*« pa je bila Vipotniku blizu Verlainova poetika, po eni strani s svojo glasbo besed, po drugi strani pa z odnosom do pokrajine kot simbola človekovega domovanja v svetu in času.

Rojstno Zagorje je mlademu pesniku ponujalo dve diametralno nasprotni pokrajini: naravo v podobi divjih gora in dolin, ta »*zemlje zeleni spomin*«, ter razdejano prizorišče industrijske revolucije. Mukotrpno življenje rudarjev občasno odmeva v Vipotnikovih pesmih, brezpravnost njihovega položaja pa je tega občutljivega in etično visokega mladeniča nedvomno pripravila do družbenega angažmaja. V isti sapi s popolno zavestjo o nujnosti upora zoper poniževalni družbeni red pa je mladi pesnik očitno čutil tudi globok, čeprav morda ne povsem zaveden odpor zoper kolektivistično premočrtnost in podrejanje umetnosti »višjim« političnim smotrom. V tem smislu je ob vsej svoji predanosti boju za bolj človečne družbene razmere Cene Vipotnik ostal čist lirik. Čeprav Zgodovina odmeva v njegovih pesmih s kriki mnogih svojih žrtev, tega zavednega zagorskega borca za »boljši jutri« niso nikoli preslepile in premagale sirene Ideologije: ostal je pesnik in intelektualec.

Domnevam, da je boleče čutil razklanost med »*čisto poezijo*« in zahteve Zgodovine. Prav Zgodovina ga je – tako kot tolike druge slovenske pesnike – s svojimi vrtinci iztrgala od ustvarjalne sreče mojstrenja besed in ga pahnila

v družbeno akcijo. Njeno upravičenost je čutil z vsem svojim intelektom in pogumnim srcem, duša pa ga je bolela zaradi domotožja po lepoti. Prav ta razklanost je – paradoksalno – uravnovesila njegov pesniški glas: preprečila mu je narcisistični solipsizem jezikovnega raziskovanja, v katerega so padli mnogi modernisti; skeleča zavest o socialni stvarnosti in zgodovinskih viharjih mu je pomagala iskati in najti protislovno in boleče ravnotežje med poetiko in etiko.

V Vipotnikovi liriki pogosto odsevajo realne podobe bližnjih bitij, od ljubezenskih pesmi za ženo do žalostinke ob smrti sina, še dojenčka; odmevajo imena konkretnih oseb in zemljepisnih krajev, vendar se te pesmi nikoli ne sprevržejo v privatistične spominske albume, nikoli ne izgubijo svoje pesniškosti, svoje univerzalnosti. Osebno izgubo ljubljenih bližnjih bitij in prijateljev Vipotnik s pesniško besedo kristalizira v sporočilo, ki postane zavezujoče tudi za bralce. Izguba se vpiše v spomin jezika, v jezik spomina. Grobovi postanejo simboli. Te grobove pesnik zmeraj uzre v prostoru, v naravi, ki tako postane simbolni zemljevid porajanja in umiranja.

Skozi vso Vipotnikovo poezijo je čutiti, da je narava pesnikov pravi in pristni dom. V njej je očitno našel tudi zavetje pred divjanjem Zgodovine, ki ga je odtrgala od mlade družine in ga – idealističnega domoljuba, člana Osvobodilne fronte – pahnila v italijansko internacijo.

Vipotnikovo doživljanje narave je globoko osebno in ga je mogoče celo umestiti v realne slovenske pokrajine (predvsem Zagorje in Kras). Ker pa obenem sledi simbolističnim impulzom, njegovo upesnjevanje narave vselej sega visoko nad konkretne slovenske pokrajine in se dotika obzorij univerzalnega duha. Baudelairovo zgodovinsko odkritje pesniške teme Velemesta, ki ga je ob sonetu *Za Mimoidočo (À une Passante)* tako lucidno analiziral Walter Benjamin (da se tradicionalna »*ljubezen na prvi pogled*« v pogojih množične družbe neizogibno spreminja v »*ljubezen na zadnji pogled*«) seveda ni ukinila priljubljene teme tradicionalne poezije – naravne pokrajine. Ta tematika je v simbolizmu celo pridobila drugačen značaj in novo razvojno stopnjo. Ni več šlo za opisno poezijo narave, značilno za 18. stoletje, temveč za tesno povezanost in prepletanje zunanjih pokrajin in notranjih pokrajin duše. Kot je posrečeno dejal Ferdinand Brunetière, eden izmed utemeljiteljev primerjalne književnosti, o pomenu pokrajin za simbolistično liriko: »*Pokrajina je stanje duše (Un paysage est un état de l'âme).*«

Verlainov način uporabe simbolov, ki sem ga analiziral v knjigah *Po-etika forme* (1977) in *Pogledi na francoski simbolizem* (2007), je bistveno zaznamoval simbolistično gibanje, ne le v Franciji, temveč tudi v drugih nacionalnih književnostih. Scenerija Verlainovih pesmi je pomenljiva: pokrajina, polna meglic in senc, sončnih zahodov in gozdov, ribnikov in vrb žalujk. Ta melanholični scenski okvir je Verlaine upesnjeval vse življenje, saj je skozenj očitno izražal svojo eksistencialno bolest. Simbolistično pesniško sredstvo korespondenc med zunanjim in notranjim svetom prihaja do izraza v mnogih Verlainovih besedilih, denimo v pesmi *Zahajajoča sonca (Soleils couchants)* iz njegovega pesniškega prvenca *Saturnijske pesmi* (*Poèmes saturniens,* 1866), kjer je med naravnim pojavom *(sončni zahod)* in osebnim doživljanjem *(melanholija)* vzpostavljen enačaj. Z drugimi besedami: simbol je za simboliste v isti sapi nekaj objektivnega in subjektivnega, celo več – simbol je zanje nekaj absolutnega. Ravno ta večpomenskost simbola, ki temelji na konkretnem, objektivno obstoječem naravnem pojavu, omogoča slehernemu bralcu, da ga razbere in doživi v skladu s svojo enkratno in neponovljivo individualno izkušnjo. Sledi francoski original in prevod podpisanega (Verlaine, 2000, 30–31, Novak, 2007, 53–54):

| | |
|---|---|
| *Une aube affaiblie* | *Medla zarja lije* |
| *Verse par les champs* | *Čez raván brez kraja* |
| *La mélancolie* | *Dih melanholije* |
| *Des soleils couchants.* | *Sonca, ki zahaja.* |
| *La mélancolie* | *Dih melanholije* |
| *Berce de doux chants* | *Mi srce opaja* |
| *Mon coeur qui s'oublie* | *S tihim, mehkim sijem* |
| *Aux soleils couchants.* | *Sonca, ki zahaja.* |
| *Et d'étranges rêves,* | *In prečudne sanje,* |
| *Comme des soleils* | *Kakor barva sonca,* |
| *Couchants sur les grèves,* | *Ko skopni brezdanje* |
| *Fantômes vermeils,* | *V privid vsa bronca,* |
| *Défilent sans trêves,* | *Zginjajo v dalje,* |
| *Défilent, pareils* | *Zginjajo brez konca* |
| *À des grands soleils* | *Kakor barva sonca,* |
| *Couchants sur les grèves.* | *Ki skopni brezdanje.* |

Podoben postopek simbolizacije narave in pokrajine srečamo pri Cenetu Vipotniku, predvsem pri nenehnem raziskovanju večplastnih pomenov *drevesa,* ki je osrednji simbol njegove lirike, zato je tudi botroval lepemu in za to poetiko nadvse primernemu naslovu edine Vipotnikove zbirke – *Drevo na samem* (Vipotnik, 1999, 33; 1975, 67):

*Vihar ga je zasadil v goličavo,*
*med kamne strastne korenine vije,*
*ubira sapa hlastne melodije*
*na veje grčave z roko bahavo.*

*Kdo bi ukradel mu samotno slavo?*
*Gospod sam sebi v pušči trpek rije,*
*sit, če poletje pod nebo razvije*
*oblakov modrih praznično ponjavo.*

*Zaman, drevo, učiš krotiti želje!*
*Bleščijo se mi pred očmi stremena,*
*da stopim vanje, preden čas me zmelje.*

*Usoda draga, daljna, brezimena!*
*Kdaj me pokličeš? Čakam na povelje.*
*Planiva že! Noč se vali s slemena.*

Vipotnikova simbolizacija je presenetljivo podobna poetizaciji narave, ki se je zgodila petnajst let po nastanku njegovih ključnih pesmi na koncu petdesetih let 20. stoletja, v okviru poetike, ki ji je literarna zgodovina nadela ime *intimizem*. Za rojstno letnico tega gibanja je v literarni zgodovini in splošni kulturni zavesti obveljalo leto 1953, ko so štirje pesniški tovariši – Kajetan Kovič, Janez Menart, Tone Pavček in Ciril Zlobec – skupaj objavili zbirko *Pesmi štirih,* ki naj bi prelomila s po drugi svetovni vojni vladajočo estetiko socialnega realizma in kolektivističnimi utopijami. Ne da bi kakorkoli zmanjševali pomen te pesniške zbirke, pa je le treba opozoriti na simptomatično dejstvo, da je v upravičenem boju zoper kolektivistične zablode kot prelomni kamen obveljala kolektivna zbirka pesnikov, ki so

svoje najboljše pesmi napisali šele pozneje. Žrtve te »kolektivistične« literarne zgodovine so bili tisti pesniki in pesnice, ki so poetiko intimizma uveljavljali že prej, sočasno ali pozneje, a z bolj samotno – dobesedno: bolj *intimno* – življenjsko držo: Jože Udovič, Ivan Minatti, Lojze Krakar, Lili Novy, Ada Škerl, Saša Vegri … in Cene Vipotnik. K tej deloma napačni kanonizaciji zgodovine intimizma je nedvomno prispevalo tudi dejstvo, da so zaradi izbruha druge svetovne vojne in/ali nenaklonjenih razmer v ideološko nadzorovanem založništvu prvih povojnih let nekateri ključni pesniki svoje zbirke objavili šele pozneje. Vipotnikovo *Drevo na samem* je izšlo l. 1956, čeprav je v tej zbirki zbral tudi pesmi, ki jih je pisal pred drugo svetovno vojno in ki intimizem direktno napovedujejo. Podobna »zamudniška« usoda je zadela Udovičevo magistralno pesniško delo, *Uho tišine,* ki je izšlo šele l. 1962. Edino Ada Škerl je svojo – nedvomno intimistično intonirano zbirko – *Senca v srcu* izdala že l. 1949, a je naletela na skrajno odklonilen odnos tedanje ideološko motivirane literarne kritike in aroganco trdovratnega moškega šovinizma. Tudi lirika Lili Novy vsebuje izrazite nastavke, ki odpirajo pot intimizmu. Minattijeva poezija je bila sicer vseskozi izjemno priljubljena, vendar mu literarna zgodovina tudi ni priznala pionirske vloge pri razvoju intimizma.

Literarnozgodovinski pogled iz časovne distance pogosto izgubi občutek za marsikateri detajl živega časa, ki ga sodobniki dobro poznajo in upoštevajo; po drugi strani pa omogoča tudi jasnejše razumevanje temeljnih literarnih tokov in sprememb. Razdalja šestih, sedmih, osmih desetletij od zgoraj orisanih premikov v poetoloških vrednostnih sistemih slovenske poezije nam omogoča, da ugotovimo, da se je dokončna uveljavitev intimizma na slovenski literarni sceni sicer zgodila l. 1953 s *Pesmimi štirih,* da pa so to poetiko uvajali pesniki in pesnice, ki jim je v tem procesu literarna zgodovina po krivici odpisala sekundarno vlogo – Lili Novy, Cene Vipotnik, Ada Škerl, Jože Udovič, Ivan Minatti, Lojze Krakar, Saša Vegri pa še kdo. Da bi bil ta časovni zemljevid slovenske pesniške pokrajine po drugi svetovni vojni popoln, bi bilo treba k obzorju intimizma pripisati tudi osebnoizpovedno razsežnost tedaj premalo znanega opusa Edvarda Kocbeka, določene registre v liriki Boža Voduška (predvsem povojne pesmi), tragično liriko pesnikov, ki jih je zaznamovala vojna, v prvi vrsti Kajuha in Balantiča, pa tudi še zmeraj tvorno odmevanje osebne (predvsem ljubezenske in religiozne) lirike predstavnikov starejših generacij, predvsem seveda Župančiča, Gradnika, Antona Vodnika itd.

Nemara največja žrtev literarnozgodovinskih poenostavljanj in redukcij pa je ravno – Cene Vipotnik.

Najbrž je k premalo intenzivni navzočnosti v slovenski kulturni zavesti prispeval tudi sam, predvsem z *»nizko produktivnostjo«,* kot se je temu reklo v času industrijskega modernizma, in s pomanjkanjem posluha in veselja za *»trženje«,* kot se temu reče danes, v času postmodernističnega cinizma. Cene Vipotnik je bil gotovo pesnik visokih poetoloških in estetskih kriterijev, ki jih je v prvi vrsti terjal od samega sebe. Od tod izvira vrhunska, mojstrska izbrušenost *vseh* objavljenih pesmi in (samo)obsojenost na tišino. Očitno ni hotel nikogar – ne javnosti ne svojega pesniškega opusa, predvsem pa ne svoje občutljive duše – »onesnaževati« z »nedonošenimi« pesmimi. Spoštovanja vredna modrost.

K temu pesniškemu molku in navidezni ustvarjalni pasivnosti pa je gotovo bistveno prispevala tudi frenetična aktivnost Ceneta Vipotnika kot urednika, prevajalca in javne kulturne osebnosti. Priče vedo povedati (in v tem smislu je zelo zgovoren esej Jožeta Kastelica), da je imel Vipotnik kot urednik pri Cankarjevi založbi velike zasluge za formiranje cele vrste pisateljev in pesnikov. Tovrstne zasluge so žal obsojene na javni molk, redko in neradi pa se jih pozneje spominjajo celo mnogi avtorji, ki so jih bili deležni in bi morali izkazovati če že ne hvaležnost, pa vsaj spominsko pravičnost.

Na podlagi vsega, kar o njem vem, predvsem pa na osnovi njegovih pesmi, sem si ustvaril naslednjo podobo o Cenetu Vipotniku kot umetniku in človeku: bil je nežna, občutljiva duša z izrazito socialno empatijo; bil je pesnik v nepesniških časih, ki so zahtevali dejanja in za seboj puščali razdejanja; poskušal je uravnotežiti pesniško, odprto, človeško srce in strašne zahteve Zgodovine; izkazoval je živo, velikodušno solidarnost z drugimi; razdajal se je vsem, vse dokler ga zase ni več ostalo nič.

Ostalo pa je kar nekaj presunljivo lepih pesmi. Ostali so verzi, ki desetletja po nastanku še zmeraj zvenijo v ušesu našega časa, enako sveži, močni, srce razkrivajoči in svet odkrivajoči. Tu je na delu tisti spomin jezika, o katerem sem govoril uvodoma, in katerega odličen primer je prav lirika Cene Vipotnik. Spomin jezika in jezik spomina. Več pesem ne more doseči.

* * *

Ceneta Vipotnika žal nisem osebno poznal, poznal pa sem Jožeta Kastelica. Ob ponovnem branju njegovega izjemno poučnega eseja o razvoju in dosežkih Vipotnikove lirske govorice sem znova občudoval njegov izbrušeni, znanstveno natančni in v isti sapi poetično zveneči jezik, lucidnost njegovih opažanj in prefinjeno, previdno čuječnost njegovih analiz. Leta po njegovi smrti sem v tišini branja Kasteličeve analize ponovno zaslišal njegov glas, tako prepričljiv v ritmu premišljenih formulacij in argumentacij. Seveda sem kot mlad pesnik vedel, da gre za pomembnega arheologa, umetnostnega zgodovinarja in literata, a njegov zgodovinski pomen doumevam šele danes. Toliko bolj sem mu hvaležen za vse navdihujoče pogovore, pri katerih sem se veliko naučil, še posebej za tistega, ko sva neko pomlad, po večurnem sestankovanju in proslavljanju v Društvu slovenskih pisateljev na Tomšičevi ulici v središču Ljubljane opolnoči obsedela na klopi v Valvasorjevem parku, oba nekoliko okajena, stari in mladi pesnik, in opazovala zvezde in tiho mesto v polni mesečini, in se pogovarjala še dolgo, dolgo v noč, dokler se niso oglasili prvi ptiči.

## XII. Prosti verz, ki ga ni: ritmična optika Udovičevega simbolističnega videnja sveta

### 1. Simbolistično videnje sveta

Namen pričujoče študije je formalna analiza Udovičevega pesniškega jezika. Vendar poezije ponavadi ne beremo na tak način, da bi najprej analizirali formalno strukturo pesniškega besedila. Ljubitelji poezije se prepustimo celostnemu nagovoru pesmi, kjer se zvočnost besedne materije tesno prepleta z učinkovanjem podobja, enotnost zvena in pomena pa bistveno poglobi čustveni naboj, eksistencialno razsežnost in umetniško moč pesmi. Kadar uživamo v tihem, samotnem branju ali poslušanju glasnega izvajanja pesmi, se sicer zavedamo tudi forme besedila, vendar je ponavadi ne ločimo od celotnega estetskega in pomenskega, čustvenega in eksistencialnega učinka pesmi. Razločno čutimo, da ritem in evfonija bistveno prispevata k čustvenemu učinku pesmi, razločno se zavedamo tudi dejstva, da glasba besed s svojo nadvse razvejano in pretanjeno mrežo korespondenc med zvenom in pomenom razširi sporočilo pesmi do razsežnosti, ki jih racionalni, utilitarni jezik ne zmore izraziti; in vendar v samem trenutku stika s pesmijo ne čutimo nikakršne potrebe, da bi besedilo razstavljali na metrične sheme in odstotke realizacije iktičnih mest, kot da gre za avto, ki ga je treba razstaviti na sestavne dele. In prav je tako!

Njegov pesniški opus kvantitativno ni obsežen, je pa vse-obsežen v umetniškem dometu in v smislu simbolistične vse-obsežnosti njegovih konkretnih, svežih in inventivnih pesniških podob. Čeprav so v srcih soborcev in sobork odmevale že njegove mladostne partizanske pesmi, je pesniški prvenec *Ogledalo sanj* objavil šele l. 1961.

Kljub izjemni izrazni moči in izvirnosti pesniškega glasu, ki je našel širok krog občudovalk in občudovalcev, ga je literarna zgodovina žal spravila v predal t. i. *intimizma,* se pravi v gibanje, ki je bilo bistveno določeno z zbirko *Pesmi štirih* (Kovič, Menart, Pavček, Zlobec) iz l. 1953, zato starejši pesniki podobne osebno-lirske naravnanosti (Cene Vipotnik, Ivan Minatti, Udovič), ki so pripadali starejši partizanski generaciji, niso bili deležni pravšnje kritiške pozornosti, kar še bolj velja za pesnici Ado Škerl in Sašo Vegri.

Druga Udovičeva zbirka *Darovi* ni vzbudila večje pozornosti, saj je izšla l. 1975, ko je slovenska pesniška neoavantgarda že bistveno zaznamovala in spremenila pesniško krajino; tudi poetološko je bila ta zbirka izraz krize, saj pesnik v tej fazi ni več z besedami tipal po svetlobi skrivnosti, temveč je upesnjeval osebno in družbeno krizo. V tretji in zadnji pesniški zbirki s pomenljivim naslovom *Oko in senca* (1982) pa je pesnik, soočen s senco smrti in grozečega družbenega nesmisla, zmogel ugledati in zapeti vso čudežno tragičnost človekovega bežnega, enkratnega bivanja in vertikalo hrepenenja po smislu, ki sega do zvezd.

Preden torej pričnemo z verzološko »vivisekcijo« Udovičevega pesniškega jezika, se spodobi, da povemo nekaj besed o njegovem videnju sveta in človekove usode v njem. Šele iz konteksta tega globalnega pesniškega sporočila je mogoče razumeti način funkcioniranja konkretnih jezikovnih postopkov, *differentio specifico* Udovičeve poetike v odnosu do poetik drugih avtorjev ter njen položaj v razvojnem loku slovenske poezije in mednarodnih tokovih moderne lirike.

Začnimo z eno izmed najbolj očitnih lastnosti: Udovič je pesnik narave. Pesnik, za katerega stvari niso zgolj mrtvi predmeti, temveč živa, skrivnostna bitja, začarana v čuden in čudežen mir. Pesnik, ki z občutljivim ušesom sliši nemo petje, tiho življenje stvari, kakor šepne konec pesmi *Dar* iz *Ogledala sanj* (*Zbrano delo* 1, 76):

*Mogoče bom slišal zvečer*
*katero nemih stvari,*
*da mi bo rekla:*
*človek.*

Občutenje narave seveda ni značilno le za simbolizem, vendar je Udovičeva podoba očitno navezana na simbolistične korespondence med človekom in stvarstvom. Naj v tem kontekstu še enkrat citiramo začetek znamenitega Baudelairovega programskega soneta *Korespondence* – v prevodu podpisanega (*Pogledi,* 2007, 57):

| | |
|---|---|
| *La Nature est un temple où de vivants piliers* | *Narava je svetišče, kjer živi stebrí* |
| *Laissent parfois sortir de confuses paroles …* | *zašepetajo včasih zmedene glasove …* |

Udovič je pesnik, ki s stvarmi čuti skrivno vez – vez skupnega bivanja v času in prostoru, vez skupnega bivanja v življenju, vez skupne usode v smrti, vez biti: »*Stvari so v tebi, ti v stvareh.*« (ZD, I, 32) Ta lepa formulacija je značilna za simbolistično videnje sveta.

Udovič je pesnik svetlobe. Pesem *Videl sem te* iz njegove prve pesniške zbirke *Ogledalo sanj* (1962) poje o »*vencih hiteče svetlobe*« in »*neskončni vrsti svetlobnih let*« (*ZD* I, 71). Z zanesenimi, presvetljenimi besedami – iz nezgrešljivo simbolističnega besednjaka – opeva svetlobo kot neskončno nežno moč, ki odpira temo in svet.

A Udovič je hkrati tudi pesnik sence. V njegovi poeziji se svetloba in senca prepletata v venec življenja in smrti. Svetloba je mati sence in senca je hči svetlobe. Svetloba osvetljuje svet. Svet, z ene strani osvetljen s svetlobo, meče na drugo stran senco v oko. Zato je pesnik »*osvetljen s senco*«. Zato pesnik govori o »*večni senci sveta*«. Tretja in zadnja Udovičeva zbirka *Oko in senca* (1982) upesnjuje to usodno senco, ki pada na oko. To je senca »*nezadoščene snovi*«. Senca izgubljenosti v zatemnjenem svetu, polnem medčloveškega nasilja, kakor to sluti pesem *Njegovo priznanje* (1982, 47):

*Poznam vsa skrivna imena noči,*
*vendar nobeno ne more izreči*
*vsega, kar skriva moja noč.*

Senca smrti v pesmi *Metulj* (1982, 33):

*Oko pa ni gledalo,*
*bilo je slepo.*
*V njegovi zenici*
*je sredi svetlobe*
*v bedečem spanju*
*ležala drobna, ledena smrt.*

Udovič je pesnik časa. Pesnik, ki s skrajno intenzivnostjo in rahločutnostjo ubeseduje čas kot usodo človeka. Vendar pa Udovič časa ne doživlja zgolj v senci minljivosti, temveč tudi v luči porajanja vsega, kar je. Od tod vrsta nežnih impresij, ki upesnjujejo trenutek kot najbolj živo in bežno, najbolj

toplo in neulovljivo konico časa, kakor v zadnji kitici pesmi z emfatično simbolističnim naslovom *Sorodnosti* (1982, 96):

*In zdaj ta trenutek,*
*ki odpira*
*svojo notranjost*
*in v njem resnica,*
*ki bije kakor srce.*

Trenutek odteče v preteklost, kjer se ga zmore dotakniti le še spomin. Spomin, poslednji dotik odteklega trenutka. Spomin, ki smrt trenutka prikliče s tako silovitostjo, da odsotnost postane naravnost boleče prisotna. Spomin, ki trka na čašo v prvi pesmi, naslovljeni *Smer* (1982, 7):

*Na čašo,*
*ki je ostala prazna,*
*nalahko potrka spomin in sokovi znova*
*zakipijo čez rob.*

Poleg spominske zazrtosti v preteklost je Udovičeva poezija zazrta tudi v prihodnost – s strahom in z upanjem, kakor ju upesnjuje zadnja kitica pesmi *Meja* (1982, 95):

*Brazda na vodi*
*pa naj še dolgo ostane,*
*da jo vidijo jate,*
*ki se bodo selile*
*v prihodnost.*

Čas požene življenje v smrt. Vendar smrt za Udoviča ni zgolj preprosta negacija življenja. Življenje in smrt sta v njegovi poeziji vezana v en in isti, čisti venec:

*Vonj pokošene trave,*
*v njem se druži*
*cvet in smrt.*

Smrt za Udoviča ni neznana in neznanska pošast, ki od zunaj prihaja v življenje in po življenje. Smrt zanj ni zgolj konec življenja, ampak na paradoksalen način tudi njegov izvir: šele smrtnost namreč podari življenju enkratno, neponovljivo, čudežno vrednost. Zato Udovič pogosto riše smrt s toplimi besedami, kot so recimo *»dobrotna, prijazna smrt«*.

Udovič je pesnik ljubezni. Pesnik erotičnega odnosa do celotnega sveta. Pesnik erotične ljubezni med ljudmi. Pesnik ljubezni kot medčloveške svetlobe:

*In njune oči*
*so novo, tisti trenutek*
*odkrito ozvezdje.*

Udovič je pesnik globokega in visokega človeškega etosa, kakor kaže pretresljiva pesem iz njegove tretje in zadnje pesniške zbirke *Oko in senca* (1982, 41):

*Ali se moreš*
*dotakniti kruha,*
*ne da bi počrnel,*
*(...)*
*če si svojo noč*
*nahranil s tujo smrtjo,*

*če si žalosti*
*iztaknil oči...*

Udovič je pesnik, ki upesnjuje vlogo in usodo pesništva v tem našem izpraznjenem, razklanem svetu, v katerem

*temno žari*
*kot njegovo središče*
*véliki spor.*

Za Udoviča je pesem *»iskra v besedi«,* notranja svetloba, ki razsvetli temni svet. Pesem je poslednja popkovina svetega in resničnega v onemelem svetu,

ki ne govori več resnice, kar je izrazito simbolistična vizura sveta. In, kakor je Udovič zapisal v *Vencu* (1982, 3, 7), je pesem

*glas, ki se pogovarja*
*z mladiko in zrnom,*
*pa meri svoje stopinje*
*z mero bose noge*
*(...)*
*Tako se zgodi,*
*da se neminljivo*
*lahko spusti*
*na venec besed.*

Jože Udovič je velik pesnik.

Ob tem ne more biti dvoma, da se njegova poetika na ploden način način oplaja pri simbolizmu; literarnozgodovinsko ga je torej mogoče uvrstiti v post-simbolizem ali neo-simbolizem.

Po superlativni vrednostni oznaki si lahko dovolimo tudi nekaj kritičnih tonov, ki veljajo Udovičevi drugi pesniški zbirki, ki je pod naslovom *Darovi* izšla l. 1975.

Nedvomna vrhova Udovičevega opusa sta zbirki *Ogledalo sanj* ter *Oko in senca,* se pravi prva in tretja oz. zadnja pesniška zbirka. *Ogledalo sanj* je vrhunski dosežek pastelno intonirane, metaforično sveže, obenem goste in rahle govorice pesniškega intimizma, medtem ko je jezik zbirke *Oko in senca* izkristalizirana elegična govorica, ki z bolečo zrelostjo, globino in modrostjo izreka poslednje reči. Čeprav tudi zbirka *Darovi* vsebuje vrsto odličnih, močnih pesmi, njena poetika preveč zapada v ekspresionistične klišeje. Mestoma se vsiljuje tudi vtis, da ta zbirka ni tako izdelana, kot sta knjigi *Ogledalo sanj* ter *Oko in senca.* Morda gre razlago za ta vtis nedodelanosti iskati v izjavi Toneta Pavčka, urednika Cankarjeve založbe v času izida *Darov,* da je založba Udoviča silila, naj čim prej odda rokopis, ker se jim je mudilo izdati novo zbirko tako pomembnega lirika. Pavček je piscu pričujoče študije povedal, da je imel Udovič nato občutek, da je *Darove* prezgodaj oddal in izdal.

## 2. Vezana beseda pri Udoviču

Preden se lotimo osrednjega predmeta pričujoče študije, moramo analizirati Udovičevo rabo vezane besede, saj nam bo ta analiza omogočila iztočnico za analizo njegovega prostega verza. Oglejmo si najprej, kakšno je v celotnem Udovičevem pesniškem opusu kvantitativno razmerje med korpusoma pesmi v vezani besedi in pesmi v prostem verzu. Kot rečeno, je Udovič v skladu s skrajno selektivnostjo in perfekcionizmom svoje pesniške drže za časa življenja objavil le tri pesniške zbirke: *Ogledalo sanj* (1961), *Darovi* (1975) ter *Oko in senca* (1982). Po revijah pa je od začetka svoje pesniške poti sredi tridesetih let tega stoletja objavil še precej drugih pesmi, ki pa jih pozneje ni vključil v svoje tri knjižno objavljene zbirke; največ teh »nezbranih« pesmi datira iz začetnega obdobja njegove ustvarjalnosti, ki spričo poznega izida knjižnega prvenca zajema široko časovno obdobje od srede tridesetih do začetka šestdesetih let. Če o njegovi poetiki iz tega obdobja sklepamo na podlagi razdelka *Iz nezbranih pesmi,* kakor jih je Drago Šega uredil za postumno izdajo Udovičevih *Pesmi* (Cankarjeva založba, 1988), potem ugotavljamo, da dobra polovica tu objavljenih besedil temelji na tradicionalnih pesniških oblikah, kjer je možno izluščiti določene metrične sheme in kjer ključno vlogo pri evfoničnem učinkovanju igrajo rime. Podrobneje: med sto šestimi pesniškimi besedili (sem nismo šteli le štirih dvostišij, napisanih na grobnice padlim partizanom) gre v triinpetdesetih primerih za vezano besedo, v triinštiridesetih primerih pa za prosti verz. Kolikor je mogoče sklepati po časovnem zaporedju nastajanja in objavljanja teh pesmi, se je prvotna navezanost na tradicionalne oblike čedalje bolj umikala prostemu verzu. Ta tendenca pa postane kristalno jasna, če preštejemo število pesmi v vezani besedi v knjižno izdanih zbirkah: gre za zgolj 12 besedil, pa še ta so objavljena le na začetku *Ogledala sanj,* se pravi prve Udovičeve zbirke. Natančneje – v vezani besedi so napisane naslednje pesmi: uvodna pesem zbirke z naslovom *Sonca, dežele neznane,* večina besedil prvega cikla z naslovom *Poslednja minuta* (izjemi sta le zadnji pesmi tega cikla, *Sibila* in *Iščem te besede*) ter vse pesmi drugega cikla z naslovom *Odkritje*. Izjemno nizko število pesmi v vezani besedi v kontekstu tistega dela Udovičevega opusa, ki je šel skozi strog avtorski izbor knjižnih izdaj, razločno kaže na tendenco njegovega pesniškega razvoja ter na preferenco njegove zrele poetike – prosti verz.

Če podrobneje pregledamo ritmični in evfonični ustroj Udovičevih pesmi v vezani besedi, bomo ugotovili, da pesnik le redko gradi verzni ritem na popolnem spoštovanju metričnih shem ter da razporeditev rim odstopa od simetrije, značilne za tradicionalno verzifikacijo.

Ni naključje, da Udovič stroga pravila tradicionalne ritmike in evfonije upošteva v sonetih, saj sonetna oblika zaradi svoje zvočnosti (že sama beseda *sonet* pač pomeni *»mali zven«*) že *per definitionem* zahteva podrejanje umetniškega izraza zgodovinsko danim verzifikacijskim pravilom. Vendar je značilno, da med 318 pesniškimi besedili Udovičevih *Pesmi* (CZ, 1988) srečamo le osem sonetov, kar predstavlja le 2,5 %. Če ob tem upoštevamo dejstvo, da je v tri knjižno objavljene pesniške zbirke Udovič vključil zgolj en sam sonet, *Slišim hreščeči glas* (pa še tega le v uvodni ciklus *Ogledala sanj,* svoje prve zbirke, kjer so zbrane pesmi s partizansko tematiko), medtem ko preostalih sedem srečamo v razdelku *Nezbranih pesmi*, potem postane povsem očitno, da sonetistika ne pomeni bistvenega segmenta Udoviče-ve poetike. Tudi v tem kontekstu je značilna in pomenljiva stroga avtoselektivnost pri pripravi Udovičevih knjižno objavljenih zbirk: dejstvo, da je knjižno objavil en sam sonet (v okviru 224 pesniških besedil, objavljenih v treh zbirkah, to pomeni pičlo polovico odstotka), zgovorno kaže, da je šel njegov ustvarjalni razvoj v smeri odpovedi sonetni obliki. V tem smislu je Udovič eden izmed redkih pomembnih lirikov v zgodovini naše poezije, ki ni čutil večje potrebe po izražanju skozi formo soneta, ki od Prešerna naprej – kljub tujemu izvoru –funkcionira kot osrednja in najbolj »domača« pesemska oblika slovenskega pesništva. V Udovičevem odnosu do soneta se torej zrcali zgoraj orisani odnos do pesniškega oblikovanja v vezani besedi nasploh, kar seveda ni naključje, saj je prav sonet primer ritmično in evfonično *»vezanega«* pesniškega govora *par excellence.*

Udovič je sicer napisal nekaj pesmi, kjer ritem temelji na brezhibno realizirani metrični shemi, razporeditev in narava (moška, ženska itd.) rim pa se strogo ponavlja iz kitice v kitico. Primer takega besedila so *Sanje poletne noči* iz *Ogledala sanj* (*ZD,* I, 30); prisluhnimo prvi kitici, da bi ugotovili ritmični in evfonični ključ te pesmi (črke označujejo rime, številka v oklepaju pa število zlogov):

| | |
|---|---|
| *V temni kraj je planil vrisk,* | A (7) |
| *zbudil vsepovsod odmeve,* | B (8) |
| *za goro drhteči blisk* | A (7) |
| *sipal je v vodo odseve.* | B (8) |
| *V prsih me je zaskelelo,* | C (8) |
| *v dnu gozdov je zašumelo* | C (8) |
| *in z doslej neznano silo* | D (8) |
| *me je v pozno noč vabilo.* | D (8) |

Verzi, ki se končajo z žensko rimo (B, C in D) imajo vselej po 8 zlogov, verza, ki se končata z moško rimo (A) pa imata po 7 zlogov. Gre torej za dve varianti najbolj razširjenega verza slovenskega pesništva od ljudskega izročila do današnjega dne – *trohejskega osmerca*, ki v akatalektični varianti (z žensko končnico oz. rimo) dejansko obsega 8 zlogov, v katalektični varianti (z moško končnico oz. rimo) pa zlog manj. Kombinacija trohejskega osmerca in sedmerca je bila zelo priljubljena že v srednjeveški poeziji (npr. v zborniku *Carmina burana*) in se imenuje *romarski verz*.

## 3. Udovičeva poezija med vezano besedo in prostim verzom

Verzifikacija Jožeta Udoviča pa je zanimiva in pomenljiva tudi kot izrazit primer vmesne faze med vezano besedo in prostim verzom.

Če podrobneje pregledamo ritmični in evfonični ustroj Udovičevih pesmi v vezani besedi, bomo ugotovili, da pesnik le redko gradi verzni ritem na popolnem spoštovanju metričnih shem ter da razporeditev rim odstopa od simetrije, značilne za tradicionalno verzifikacijo. Ritmika njegovih pesmi je – poliritmična. Tako je za veliko večino Udovičevih pesmi v vezani besedi značilno, da razpoznavno metrično osnovo pesnik »krši« (pravilneje bi bilo reči: *presega* ali *dopolnjuje*) s spreminjanjem števila zlogov v verzih, s spreminjanjem ritmičnega impulza iz verza v verz ter z ritmičnimi variacijami znotraj verza. Oglejmo si vse tri postopke v prvih dveh kiticah pesmi *Noč v Suhi krajini* iz uvodnega cikla zbirke *Ogledalo sanj,* objavljene l. 1961 (*Zbrano delo,* 1, 15):

| | |
|---|---|
| *Mesec v oknih plaho išče,* | A – trohej (8) |
| *prešteva v dolgi vrsti speče,* | B – jamb (9) |
| *prečara v zlato prejo nam ležišče,* | A – jamb (11) |
| *zunaj burja splašena rezgeče.* | B – trohej (10) |
| | |
| *Neznana hiša v kraju čudnem,* | C – jamb (9) |
| *ne veš, kdo brat je, kdo je volk,* | D – jamb (8) |
| *v plesnivih stenah gnije molk,* | D – jamb (8) |
| *kotijo pajki v čadu se ostudnem.* | C – jamb (11) |

Prva kitica temelji na prestopni, druga pa na oklepajoči rimi. V osmih verzih pa se menjava kar pet različnih verznih oblik: trohejski osmerec, trohejski deseterec, jambski osmerec, jambski deveterec in jambski enajsterec. – Ti dve kitici sta torej poliritmični! Prvotni estetski vtis ob branju zgoraj navedenih kitic pa je ravno obraten – da gre za gladko tekoč ritem, kjer so besede in vrstice z močnimi ritmično-evfoničnimi vezmi sprijete v kitične kristale. In ritmičnim občutkom je treba verjeti bolj kot metričnim shemam.

Na delu je torej razklepanje enačaja med metrom in ritmom, ki je značilno za prvo fazo moderne lirike. Jože Udovič je odigral eno izmed vidnih vlog v sklepnem obdobju osvobajanja pesniške govorice izpod okostenelega, v kliše zarjavelega kopita tradicionalne verzifikacije.

Zanimivo in ključno je vprašanje, ali obstaja kakšen vezni člen med strukturo Udovičevih pesmi v vezani besedi in v prostem verzu. Prepričan sem, da gre ta vezni člen iskati v tistih pesmih v vezani besedi, kjer je verzni ritem, ki ga načenja poliritmija, okrepljen s sintaktičnimi paralelizmi ter s ponavljanji besed v funkciji anafore ali refrena. Vse kaže, da med metrično in sintaktično organizacijo verza vlada obratno sorazmerje: večja ko je metrična organiziranost, manjši je vpliv sintakse na ritem (kar se v tradicionalnih pesniških oblikah kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza poveča. Tako meter kot sintaksa sta torej ritmotvorna, vendar se njuna ritmotvornost sproža v različnih kontekstih.

Kot primer soobstoja razrahljane metrično-evfonične strukture in sintaktičnih paralelizmov si oglejmo Udovičevo *Himno* iz *Nezbranih pesmi*

(naglašeni zlogi so označeni z velimi črkami, številka ob strani pa njihovo število v verzu):

| | |
|---|---|
| *Kle**čim** pred **go**ro trp**lje**nja vseh lju**di**,* | 4 |
| *pred pre**li**to krv**jo**, pred **tem**nimi **mu**kami* | 4 |
| ***tis**tih, ki so jih **vrg**li zve**rem**, pred vz**di**hi* | 4 |
| ***teh**, ki so bili **ži**vi sež**ga**ni, pred tre**pe**ti* | 4 |
| ***njih**, ki so **ži**vi **gni**li, v kam**ni**te **je**če u**je**ti.* | 6 |
| *Kle**čim** pred **mu**ko o**be**šenih in ob**gla**vljenih,* | 4 |
| *pred **gro**zo razčet**ver**jenih in **bi**čanih,* | 3 |
| *pred brez**plo**dno **žrt**vijo za**man** postre**lje**nih:* | 4 |
| *kako **maj**hen je **moj de**lež trp**lje**nja med **nji**mi.* | 5 |
| | |
| *Kle**čim** v spošto**va**nju pred go**ba**vci,* | 3 |
| *pred zav**da**nimi, pred za**hrbt**no umor**je**nimi,* | 3 |
| *pred vojš**ča**ki, pre**dr**timi s **su**lico,* | 3 |
| *pred raz**ko**sanimi od ne**sreč**nih gra**nat** in **kro**gel,* | 4 |
| *pred raz**tre**senimi kost**mi mrt**vih vse zem**lje**,* | 4 |
| *pred **la**koto in **smrt**jo ne**dolž**nih ot**rok**,* | 4 |
| *pred **smrt**jo požrtvo**val**nih ju**na**kov* | 3 |
| *in **ti**ho **smrt**jo **star**cev v pod**streš**nih **so**bah:* | 5 |
| *kako **maj**hen je **moj de**lež trp**lje**nja pred **nji**mi.* | 5 |
| | |
| *Kle**čim** pred sve**tost**jo in pred za**ta**jo,* | 3 |
| *pred **bla**ženostjo **zna**nih in ne**zna**nih sve**tni**kov,* | 4 |
| *pred za**mak**njenostjo in sa**mo**to puš**čav**nikov,* | 3 |
| *pred lju**bez**nijo že**na** in lju**bez**nijo **mož**,* | 4 |
| *pred lju**bez**nijo **ma**ter in lju**bez**nijo ot**rok**,* | 4 |
| *pred **vse**mi **du**šami, zve**li**čanimi ali go**re**čimi,* | 4 |
| ***du**šami **mož**, ot**rok**, de**vic**, **kra**ljev in be**rač**ev,* | 6 |
| *pred **več**nimi mo**lit**vami in **psa**lmi me**ni**hov:* | 4 |
| *kako **maj**hno je **mo**je ve**se**lje pred **nji**mi.* | 4 |

| | |
|---|---|
| *Kle**čim** pred ve**se**ljem **zem**lje in ne**bes**,* | 4 |
| *pred **mu**kami **vic** in **mu**kami pe**kla**,* | 4 |
| ***vi**dim **zve**zde, **lu**no, **son**ca **kres**,* | 5 |
| ***slu**tim pretres**lji**vo **za**rjo **Boga** –* | 4 |
| ***vse** ob**jem**ljem, v **vse** se po**tap**ljam -* | 4 |
| *kako ve**li**ka je **že**ja člo**ve**škega sr**ca**.* | 4 |

Med triintridesetimi vrsticami te pesmi kar dvajset verzov temelji na štirih močnih naglasih. Akcentuacijska ritmično-pomenska členitev verzov na štiri močne naglase predstavlja torej dovolj jasno (dvotretjinsko) tendenco te pesmi. Tovrstna ritmično-pomenska členitev prevladuje v prvi, tretji in četrti kitici (v vsaki s po šestimi verzi); izjema je le druga kitica, kjer prevladuje členitev na tri močne naglase.

Rekli smo: ritmično-POMENSKA členitev. In res: v nasprotju s silabotonično verzifikacijo, ki je tvorila osnovni model in zakon tradicionalne slovenske poezije in kjer je ritem odvisen od sodelovanja naravnih naglasov in mreže iktičnih mest v metrični shemi verza, naglasi v akcentuacijski verzifikaciji vselej sovpadajo s pomenskimi poudarki. Akcentuacijska verzifikacija temelji na stalnem številu močnih naglasov v verzu, medtem ko je število nanaglašenih zlogov poljubno. Tudi v silabotonični verzifikaciji semantična plast zmeraj v določeni meri vpliva na intenzivnost naglasov in *eo ipso* na verzni ritem, kar najbolj nazorno prihaja do izraza pri enozložnicah: če so pomensko polne, realizirajo iktično mesto, kjer pričakujemo naglas – če pa gre zgolj za funkcionalne besedice, ikta ne realizirajo. A vpliv besednega pomena na ritem verza je pri akcentuacijski verzifikaciji nujno močnejši.

Tendenca k štirim močnim naglasom v verzu nikakor ni naključje; bolj ali manj srečamo to ritmično tendenco v poeziji vseh jezikov, ki temeljijo na akcentuacijskem principu verzifikacije, npr. v staroangleški in staronemški poeziji. Nenavadno veliko število modernih angleških in ameriških pesnikov gradi svoj pesniški jezik na oživljenem akcentuacijskem ritmu staroangleške poezije (t. i. *four-beat rhythm*). Tudi glasbeni ritem *rapa* izvira iz sinteze afroameriške kulture in ponovnega odkritja akcentuacijskega ritma začetkov angleške poezije. Najbrž je tu na delu podzavesten spomin na arhaične akcentuacijske ritme, ki so ponovno prišli na dan z razpadanjem silabotonične verzifikacije, kakršno je s posnemanjem italijanske verzne

ritmike v 14. stoletju vzpostavil Chaucer in ki je odtlej funkcionirala kot metrična posoda tradicionalne angleške poezije. Zanimivo je vprašanje, ali je Udovič ob rahljanju silabotonične verzifikacije zavestno ali podzavestno segel po starejšem, akcentuacijskem ritmu.

Kot smo že nakazali, semantična razsežnost pesniškega besedila bistveno vpliva na njegovo ritmiko. Osnovne semantične povezave med besedami uravnava sintaksa. Udovičeva *Himna* je dober primer izjemne vloge, ki jo sintaksa igra pri graditvi pesniškega ritma: iste sintaktične strukture se ponavljajo iz verza v verz.

Pri tem je ključnega pomena anafora. S tem izrazom označujemo retorično figuro ponavljanja iste besede na začetkih stavkov, retoričnih period ali verzov. Funkcijo anafore v *Himni* opravljata predvsem glagol *klečim* in predlog *pred.*

Občasno princip ponavljanja besed preraste v refren, ki ritmično, evfonično in sintaktično utrjuje poliritmično in polisilabično strukturo pesmi. Taka je, denimo, pesem *Poslednja minuta* iz istoimenskega, uvodnega cikla zbirke *Ogledalo sanj* (*ZD,* 1, 14); navajamo začetek te pretresljive elegije:

*Pred puškami stojim,*
*jutro vstaja, živo jutro poslednjega maja,*
*tenki jok zvona je segel do tihega kraja.*
*Pred puškami stojim,*
*sonce, urno izza zelenega hriba vstani,*
*poslednjič me s svojo čisto lučjo nahrani!*
*Pred puškami stojim*
*in vidim veliki vzrok in duha, ki je kriv,*
*a kdor mori, je mrtev, in mrtvi ostane živ (...)*

Rahljanje tradicionalne regulativne vloge metrične sheme ima za posledico krepitev drugih oblik in ravni ponavljanja kot temeljnega motorja kakršnegakoli ritma. Gre predvsem za okrepljeno vlogo sintaktičnih paralelizmov, ki strukturirajo ritem, ter za izjemno funkcijo anafore, ki opravlja različne vloge: intonira skladenjske enote, zvišuje ritmično urejenost besedila, obenem pa opravlja tudi izrazito evfonično vlogo.

Pri vrsti pesmi se zdi, kot da bi v trenutku izginotja rime pesniški jezik čutil potrebo po drugem in drugačnem načinu ritmično-evfoničnega ponavljanja. Kot bi se rima – ta signal za konec verza – preselila na začetek verza. Obenem se »rima« razširi s sovpadanja besednih končnic na ponavljanje ene in iste besede, ki začne v celoti funkcionirati kot rima.

Med rimo in anaforo je mogoče ugotoviti tudi naslednjo strukturno vzporednico: oba postopka namreč vzpostavljata skupni imenovalec besed oz. verzov, ta skupni imenovalec pa obenem še bolj izpostavi pomensko razliko med rimanima besedama oz. verzi, povezanimi z anaforo. Tako predlog *PRED* iz že citirane Udovičeve *Himne* vzpostavi skupni imenovalec vseh verzov, ki jih uvaja:

*PRED zavdanimi, pred zahrbtno umorjenimi,*
*PRED vojščaki, predrtimi s sulico,*
*PRED razkosanimi od nesrečnih granat in krogel,*
*PRED raztresenimi kostmi mrtvih vse zemlje,*
*PRED lakoto in smrtjo nedolžnih otrok,*
*PRED smrtjo požrtvovalnih junakov …*

Izrazit primer pesniškega besedila, v celoti zgrajenega na sintaktičnem paralelizmu, je *Psalm,* lepa in pretresljiva pesem (Udovič, 1982, 98):

*Zakopano v zemlji telesa,*
*najdeno pod plugom sonca.*

*Ujeto v upognjenem deblu,*
*rešeno v poletju oči.*

*Zazidano v vlažni noči,*
*odkrito s tipajočo roko.*

*Sežgano v pozabljenem ognju,*
*obujeno v zelenju ust.*

*Obsojeno v nemem prostoru,*
*oproščeno zglasom, ki drhti.*

V zvezi s témo našega razpravljanja – vlogo sintaktičnih paralelizmov v pesniškem jeziku, posebej v pesmih, napisanih v prostem verzu – je pomenljiv naslov pravkar navedene pesmi – *Psalm.* Gre za pesniško obliko hebrejskega pesništva, ki se pogosto pojavlja tudi v Svetem pismu stare zaveze, temelji pa na paralelizmu sintaktičnih členov. In ker gre za zadnjo pesem tretje in zadnje Udovičeve pesniške zbirke, bi lahko rekli, da se je Udovičeva pesniška pot končala tam, kjer se je nam znana poezija naše civilizacije začela.

Udovičev pesniški razvoj gre v smeri dramatičnega povečanja frekvence sintaktičnih paralelizmov.

Kakšna je torej ritmična struktura Udovičevih pesmi v prostem verzu? Vzemimo eno izmed tipičnih tovrstnih pesniških besedil; ker tako pogosto omenjamo zbirko *Ogledalo sanj,* analizirajmo prvi dve kitici naslovne pesmi (Udovič, 1999, 37). V skladu s tradicionalnimi oznakami, izposojenimi iz kvantitativne antične metrike, – označuje naglašen, ∪ pa nenaglašen zlog:

| | |
|---|---|
| *Ogledalo sanj* | ∪ ∪ – ∪ – |
| *meče v noč* | – ∪ ∪ – |
| *svojo svetlobo.* | – ∪ ∪ – ∪ |
| | |
| *Začudena je omočila* | ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ |
| *v potok mesečine* | ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ |
| *dolge lase,* | – ∪ ∪ – |
| *zdaj jih suši* | – ∪ ∪ – |
| *v tujem vrtu.* | ∪ – ∪ – ∪ |
| *Vrtnice je ne poznajo,* | – ∪ ∪ – ∪ – ∪ |
| *noč je ne pozna,* | – ∪ – ∪ – |
| *duh vratar je ne pozna* | – ∪ – ∪ – ∪ – |
| *in ne spusti je,* | – ∪ – ∪ – |
| *dokler ne bo izdala,* | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ |
| *kdo je in od kod.* | – ∪ – ∪ – ∪ |

Že pri tihem – še bolj pa, seveda, glasnem – branju te lepe pesmi nas očara močan, čeprav nevsiljiv, karseda naraven ritem te pesmi. Njegova naravnost je gotovo tudi posledica dejstva, da se verz povsem podreja naravni skladnji.

Pričakovali bi torej, da je ritem te pesmi podoben ritmu vsakodnevnega govora ali neritmizirane proze. Ritmična analiza tega pesniškega besedila pa je odkrila nenavadno pravilen, tako rekoč metrično pravilen ritem, ki pa temelji na različnih impulzih. Kako je mogoče, da tako harmonično zvenijo verzi, ki so po metrični razlagi kontraindicirani? Metrična razlaga je tu pač prekratka. Razlaga lepega zvena te pesmi je tako očitna (dobesedno: vidimo jo z očmi!), da nanjo ponavadi sploh ne pomislimo: verz te pesmi je ob vseh variacijah zelo ozek, zato se stavek preliva iz verza v verz (najbolj izrazito v drugi, najdaljši kitici, ki obsega 11 vrstic, pa jo sestavljata zgolj dva stavka). Pri tako ozkem verzu je *enjambement* pač nujnost. Obenem s stavkom se tudi ritem preliva iz verza v verz, tako da se trohejski ritmični tok povsem naravno, brez kakršnekoli motnje, prelije v jambskega in obratno.

## 4. Podrejanje sintakse metriki v vezani besedi in ritmotvornost sintakse v prostem verzu

Najboljše možno izhodišče za razumevanje razmerja med vezano besedo in prostim verzom še zmeraj ponujajo analize ruskih formalistov. Jurij Tinjanov v študiji *Pomen verzne besede* iz l. 1924 pravi (1970, 204): »Vers libre, ki ga običajno imajo za 'prehod k prozi', pravzaprav poudarja konstrukcijski princip stiha ravno s tem, da je podan na tujem, nespecifičnem objektu.«

Boris Tomaševski pa v študiji *Ritem proze* (1929) podaja ploden model kompleksnega odnosa med vezano besedo in prostim verzom na temeljni strukturni ravni razmerja med ritmom, metrom in sintakso (1984, 312):

> *Verz in proza se razlikujeta po tem, da ima verz zmeraj nesintaktična sredstva za delitev na zgradbene enote – verze. Ta sredstva so lahko metrum in rima in še veliko drugega, pomembno pa je, da je ritmična naloga, ki predestinira konstrunkcijsko členitev govora, neodvisna, pred govorom, in vnaprej določa njegovo zgradbo. Tukaj ritem ni dejstvo kot v pogovorni besedi in ne posledica kot v prozi, temveč je estetsko uzaveščena norma.*

Na podlagi te teze Tomaševskega je beograjski verzolog Leon Kojen v knjigi *Studije o srpskom stihu* razmerja med vezano besedo in prostim verzom predstavil na naslednji način (1996, 21):

VERZ

(vsebuje zunajsintaktična sredstva členitve na osnovne ritmične enote)

/ \

/ \

*VEZANA BESEDA* *PROSTI VERZ*

(s pomočjo teh sredstev se verz obenem prilagaja metričnemu obrazcu)

(s pomočjo teh sredstev se verz ne prilagaja metričnemu obrazcu)

Ta koncept omogoča, da vzpostavimo skupni imenovalec med pojmoma vezane besede in prostega verza. Na podlagi tovrstnega pristopa se sama po sebi vsiljuje definicija prostega verza kot »metrično nevezanega verza«. Več sodobnih verzologov je zahtevalo tako ali podobno spremembo imena, češ da je oznaka prosti verz zavajajoča. Tako sta Harvey Gross in Robert McDowell v delu *Sound and Form in Modern Poetry* (1996) predlagala nevtralen in politično korektnejši izraz »nemetrična prozodija«. Tudi Derek Attridge se v knjigi *Poetic Rhythm* (mimogrede: gre za eno izmed najboljših razlag angleškega verza) strinja s kritiko oznake prosti verz, vendar predlaga razumno uporabo tega pojma (1995, 168):

> *Običajna oznaka za verz, ki se ne prilega metričnemu vzorcu* (metrical pattern), *je prosti verz (free verse), ime, ki v veliki meri izvira iz propagande pesnikov, ki so terjali priznanje zaslug za svojo novo prakso, ime, ki ga ne bi smeli razumeti v takem smislu, češ da namiguje, da je metrični verz, prav obratno, omejen in poln prepovedi* (limited and restricted). *Natančnejše ime bi bilo* nemetrični verz, *ki bi kot negativna definicija imelo to prednost, da bi naznačevalo vrsto verza, ki nima lastne identitete, medtem ko »prosti verz« zavajajoče sugerira specifičen* (single) *tip poezije. Toda negativno ime bi utegnilo sugerirati večvrednost tistega, kar je imenovano pozitivno, in to bi bilo prav tako zmotno. Prosti verz, pod tem imenom pa se skriva mnogo različnih vrst, ni v primerjavi z metričnim verzom, splošno gledano, ne boljši ne slabši, niti ni težji ali lažji za pisanje. Najbrž je trenutno v tisku več slabih prostih verzov kakor metričnih verzov, vendar je to bolj rezultat kulturne zgodovine kakor inherentnih lastnosti obeh oblik.*

Vrnimo se k vlogi sintakse v pesniškem jeziku. Teorija Tomaševskega, na katero se sklicuje tudi Kojen, ima ob pozitivnih nasledkih to pomanjkljivost, da ne ponuja ustrezne razlage za dejstvo, da so v prostem verzu ritmične strukture zelo pogosto zgrajene z uporabo sintaktičnih paralelizmov, da je – z drugimi besedami – sintaksa v prostem verzu ritmotvorna. Ključ za razumevanje ritma prostega verza je torej sintaksa.

Sintaksa opravlja v pesniškem jeziku enako funkcijo kakor v drugih oblikah človeške govorice: po eni strani povzuje, po drugi strani pa ločuje temeljne elemente kakršnekoli izjave. Njena osnovna povezovalno-ločevalna vloga je v pesniškem jeziku še bistveno bolj poudarjena kakor v racionalnem jeziku vsakodnevne komunikacije. Ponavljanje skladenjskih enot ima nenavadno moč: zmore organizirati pesniški jezik. Sintaktični paralelizmi dvignejo jezik do poetičnega učinka brez tradicionalnih verzifikacijskih sredstev, ritma in rime oziroma drugih glasovnih figur. Tako se je pravzaprav v zarji nam znane zgodovine poezija tudi začela: z egipčanskimi pesmimi in hebrejskimi psalmi, ki so temeljili na t. i. paralelizmu členov.

Sintaktična enota se mora v pesmih, napisanih v vezani besedi, povsem prilagoditi izvensintaktičnim sredstvom, ki jih vzpostavlja predvsem metrično-ritmična organizacija verza. Celo znana postopka, ki kršita nujnost podrejanja skladnje metru in ritmu stiha, *enjambement* (»prestop-ek«, kjer sintaktična enota prestopi čez rob verza) in *rejet* (»notranji enjambement«, kjer sintaktična enota »krši« mejo cezure), predstavljata le izjemi, ki drastično potrjujeta osnovno pravilo podrejenosti sintakse metrično-ritmični razsežnosti verza v vezani besedi.

Pri prostem verzu pa je to razmerje drugačno. Sintaksa postane v prostem verzu ritmotvorna. V študiji *Prostega verza ni! (»prosti verz« pri Udoviču),* sem prosti verz označil takole (Novak, 1997, 216–217):

> *Sintaksa se ne podreja več metrično-ritmični organizaciji verza, temveč obratno – v veliki meri, predvsem s sintaktičnimi paralelizmi, oblikuje ritem pesmi. […]*
>
> *Če je prosti verz osvobojen metrične »vezanosti besed«, ni osvobojen ritma. Če je prosti verz osvobojen tradicionalne evfonije rim, ni osvobojen drugih postopkov, ki zvišujejo zvočnost pesniškega govora. Če*

> *je prosti verz osvobojen nujnosti podrejanja sintakse metrično-ritmičnim omejitvam, ni osvobojen sintaktičnega členjenja govora, ki v moderni poeziji prevzame izrazito ritmotvorno vlogo.*

Z analizo Udovičevih pesmi, napisanih v prostem verzu, sem ugotovil, da sintaktični paralelizmi (pogosto s pomočjo anafore, retorične figure ponavljanja besed na začetku več stavkov ali verzov) igrajo ritmotvorno vlogo pri organizaciji verza. Tedaj sem formuliral »pravilo o obratni sorazmernosti ritmotvorne moči metra in sintakse« (Novak, 1997, 242):

> *Večja ko je metrična organiziranost, manjši je vpliv sintakse na ritem (kar se v tradicinalni vezani besedi kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza bistveno poveča.*

## XIII. Pesniška spirala Kajetana Koviča

### 1. Trema

Moram priznati, da imam kot pisec literarnozgodovinske interpretacije poetike Kajetana Koviča tremo. Čeprav sem po poklicu literarni zgodovinar, po poklicanosti pa pesnik in si torej domišljam, da nekaj vem o poeziji, je kvaliteta pesniškega opusa Kajetana Koviča tako čista in visoka, sporočilnost njegovih pesmi pa tako kompleksna in zavezujoča, da se bojim, da v okvirih pričujočega premisleka ne bom mogel ustrezno obdelati vseh relevantnih značilnosti njegove poetike.

### 2. Mladi Kovič, pesnik usodne zamude

Nekatera temeljna dejstva iz Kovičeve literarne biografije so splošno znana, zato se pri njih ne bom preveč zadrževal. Eno tovrstnih splošnih mest je zbirka *Pesmi štirih,* v kateri je Kovič l. 1953 prvič knjižno nastopil, skupaj s tovariši Janezom Menartom, Tonetom Pavčkom in Cirilom Zlobcem. Po že kanonizirani oceni literarnih zgodovinarjev naj bi ta pesniška zbirka – skupaj z liriko nekaterih drugih, v istem času ali pa celo pred tem pišočih pesnikov in pesnic, kot so Ada Škerl, Jože Udovič in Ivan Minatti – prelomila s po drugi svetovni vojni vladajočo estetiko socialnega realizma in uveljavila poetiko *intimizma.* Zbirka *Pesmi štirih* je tesno povezala te štiri pesnike; k sreči so ohranili prijateljstvo, solidarnost in skupinsko zavest, kakršne je v literarnih krogih mogoče videti le redko, še posebej na tako dolge proge. In vendar: kaj ima na ravni poetike Kovič skupnega z Zlobcem, da o Menartu in Pavčku ne govorimo? Natančno branje samih pesniških besedil pove: bore malo. Kovič ni zgolj *eden izmed* štirih pesnikov. Kovič je Kovič. En sam in edinstven. (Kakor je Zlobec Zlobec in Pavček Pavček.) Kar zadeva v istem času živeče in pišoče pesnike, pa ima Kovič neprimerno več skupnega s Kocbekom, Voduškom, Udovičem, Strnišo in Grafenauerjem. Tega ne govorim vrednostno, temveč na ravni bližine in oddaljenosti poetik teh pesnikov.

Uvrščanje avtorjev v gibanja in označevanje njihovih poetik z zbirnimi, krovnimi oznakami je posledica nujnosti in v isti sapi zadrege literarnih zgodovinarjev. Nujnost izvira iz potrebe po preglednosti in iz dejstva, da

avtorje iste generacije ponavadi združujejo tudi skupni imenovalci na ravni poetik. Vendar sodi tovrstno označevanje v pripravljalna dela, v zidarske odre literarne zgodovine. Od tod naprej bi se pravo delo – ugotavljanje *specifike* in *izvirnosti* posameznih avtorjev in avtoric – moralo šele začeti, a se vse prepogosto tudi že konča. Kljub dejstvu, da nobena oznaka ne more pokriti specifike posamezne poetike, pa je izraz *intimizem,* ki ga je skoval Taras Kermauner, posrečen. Meri na to, da je sredi hrupnega proslavljanja kolektivističnih vizij in nihilističnega prilagajanja stvarnosti ideološkim zahtevam tiha naravnanost na človekovo notranjost *(»srce«)* in naravo kot edino pristno domovanje ranljivega človeka pomenila tudi vrnitev poezije k resničnemu pesniškemu jeziku. Da je pri tem premiku ljubezenska tematika ponovno prevzela vodilno vlogo, ne more biti nikakršno naključje, saj je po izgubljenih iluzijah sreče, ki naj bi jo zagotavljala popolna zlitost posameznika z množico (od tod pogosta raba prve osebe množine v socrealističnem stihoklepstvu), ljubezenska dvojina ostala edina možnost realizacije posameznika in njegovega stika s sočlovekom. Generacija intimistov je na zgodovinski brodolom milenarističnih komunističnih projektov odgovorila s krhko, nežno, pastelno mehko liriko; naslednja generacija, zaznamovana z eksistencializmom – v poeziji predvsem Dane Zajc, Gregor Strniša in Veno Taufer – je na nasilje ideologije odgovorila na neprimerno ostrejši način, ki se je kazal tudi v radikalnejšem iskanju novega pesniškega jezika. Intimistična generacija je ob vsej svežini čutenja in izraza vztrajala pri tradicionalnih pesniških oblikah ter je možnosti svojega umetniškega sporočila iskala znotraj meja, ki jih je bila v svetovni liriki na začetku 20. stoletja osvojila simbolistična in post-simbolistična lirika.

Kljub sentimentu, ki preveva večino Kovičevih pesmi iz skupinskega prvenca, pa je med njimi tudi nekaj besedil, ki odstopajo od splošne uglašenosti. Paradoksalno in pomenljivo je, da sta najbolj »osebni« prav pesmi, ki sta formalno najbolj neosebni, *Star klavir* in *Lajnar.* Citirajmo obe, saj zaznamujeta izhodiščno pozicijo mladega Koviča (*Vse poti so,* 2009, 15–16):

*STAR KLAVIR*

*V mraku ropotarnice počiva*
*zrinjen v kot, med skrinje in smeti,*
*star klavir, ki v svojem molku skriva*
*zven akordov, zlitost harmonij.*

*Prav nikogar ni, ki bi z večerom*
*bele tipke rahlo preigral.*
*Prah, ki ga prekriva, bo za zmerom*
*v razglašenih strunah obležal.*

*LAJNAR*

*Za majhen denar je pod oknom zapel*
*tisto lepo o sinjem galebu.*
*Za nekaj petakov je lajno vrtel*
*na tretjerazrednem pogrebu.*

*Postaral se je in polslep in polgluh*
*je beračil od mesta do mesta*
*s poltrudnim, poltožnim refrenom: Kruh*
*in bela cesarska cesta ...*

Sentimenta, značilnega za prvoosebne ljubezenske pesmi, tu ni – obe sta zgrajeni na navidezno hladnem, distanciranem opazovanju stvari in ljudi, čutno nazorne podobe pa pridobijo simbolni pomen. Obe miniaturi po »objektivnem« tonu spominjata na Rilkejev princip *»predmetne pesmi (Dinggedicht)«*. Obe upesnjujeta glasbo, ki je utihnila ali pa je razglašena, se pravi neuglašena z novim časom. In obe – sredi svetlega, novega časa in pomlajenega sveta – artikulirata starost, staranje, umiranje. Umiranje starega lajnarja in smrt starega sveta, sveta *»bele cesarske ceste«*, zvenečih klavirjev in lepote, ki ni uglašena z *»novim človekom«* in kolektivističnimi vizijami prihodnosti. V času prevlade prihodnosti nad sedanjostjo se torej mladi Kovič nostalgično ozira v preteklost. V nasprotju z ideologijo

avantgardističnih futuristov, da *»veter besed piha iz prihodnosti«,* mladi pesnik intuitivno čuti, da lirika piha iz preteklosti, iz spomina. Da iz spomina priteka osebna identiteta. Da v kolektivu prav zaradi vere v prihodnost posameznik izgubi samega sebe. Prav zato, ker nima spomina. Navidezno tradicionalistično oklepanje klasičnih pesniških oblik, temelječih na metrični pravilnosti in blagozvenečih rimah, torej pri mladem Koviču izvira iz zavesti o ključni vlogi spomina. Pesem je *»Hči spomina«* (kot sem pisec pričujoče spremne besede nekoč naslovil zbirko lirskih pesnitev, na podlagi starogrške mitološke zgodbe, da so bile Muze hčere vrhovnega boga Zevsa in boginje spomina Mnemosine).

Vid Snoj je v navdihnjeni in lucidni interpretaciji Kovičeve poetike, naslovljeni *Pot v zgodnjost* in objavljeni ob izboru pesmi *Letni časi* v zbirki Kondor (MK, 1992), posrečeno izhajal iz naslova prve samostojne Kovičeve zbirke *Prezgodnji dan* (1956) ter izpeljal pojem *zgodnjosti* kot temeljno določilo pesnikovega doživljanja sveta. V zvezi z mladostno Kovičevo liriko jo Vid Snoj definira kot *»neodzivnost narave in zapadlost vsakdanjosti«.* Kot poudarja Snoj, je vsak dan *prezgodnji dan,* ki *»napoči s prebujeno skrbjo. Iz prebujenja prihaja v prezgodnji dan zaskrbljenost (… ) kot način, kako se (človek) mudi v vsakdanjem dnevu.«*

Obenem prezgodnji dan prinaša spomin na ljubezensko noč ter tej noči pripadajoče *»zgodnjejše spomine: spomine na nekoč. To so spomini 'dekliških sanj in deškega srca' ('Moje mesto').«* Snoj občutljivo strne te čustvene obrate:

> *Čustvovanje se je na način spominjanja in pričakovanja odvrnilo k spominom otroštva. V teh spominih je shranjena pokrajina otroštva. Otroštvo je bivše: bilo je, preden je življenje začelo minevati kot vsakdanje življenje s sopripadnim, minevanju in pozabi bivšega podvrženim načinom biti.*

Pojmi, s katerimi operira Vid Snoj, izvirajo iz pesnikovih besed, ki jim interpret s posluhom vdihne filozofski domet in jih pripelje v bližino Heideggerjevih kategorij mišljenja biti. Pri tem se Vid Snoj izrecno ogradi od biografske in sociološke metode ter celo od duhovnozgodovinskega pristopa, ki so bili značilni za (pol)preteklo literarno vedo.

In čeprav moram priznati, da se je Snoju posrečilo interpretirati Kovičevo videnje sveta s pretanjenim razumevanjem poezije, velja opozoriti tudi na

možnost drugačnega branja. Vrsta Kovičevih pesmi kaže, da je za njegovo videnje sveta od samega začetka pesniške poti značilno občutje *»poznega časa«,* usodne zamude, eksistencialni občutek, da je na svet prišel *prepozno.* Ta občutek – o katerega resničnosti nima smisla razpravljati, saj je za posameznika samega kot *občutek* vselej pač resničen, avtentičen – po vsej verjetnosti izvira iz zgodovinske konstelacije pesnikovega otroštva in mladosti. Kajetan Kovič je namreč pripadnik generacije, ki je na oder zgodovine prišla *prepozno:* med drugo svetovno vojno je bil še otrok, in se vanjo torej ni mogel dejavno vključiti. Nemožnost *biti kos* strašnim dogodkom, ki so divjali okoli njega, pa ne pomeni, da je bil manj izpostavljen trpljenju. Prav obratno: ko štirje jezdeci vojne apokalipse uničujejo svet, je še najbolj varno biti vojak. Pri tem ne govorim le o notoričnem dejstvu, da v sleherni vojni najbolj trpijo civilisti (predvsem najšibkejši – otroci, ženske in starejši), ampak tudi o paralizirajočem občutku nemoči, ki ga ima odraščajoči deček ob vsesplošni vladavini smrti, oropan temeljne varnosti, oropan brezskrbnosti otroštva. Ne da bi se spuščal v biografske okoliščine njegovega odraščanja, lahko na podlagi bolečih sledi v njegovih pesmi sklepam, da je bil Kajetan – tako kot tisoči in milijoni drugih dečkov in deklic v tistem strašnem času – deček, ki je *prezgodaj* odrasel. (To branje ne ukinja veljavnosti Snojeve interpretacije *zgodnjosti,* temveč ji podeljuje novo, drugačno, komplementarno razsežnost.) Med vojno tudi za puberteto ni bilo dovolj časa. Dečki so bili starci in deklice starke, ujete v še otroška telesa. V trenutku zmagoslavnega konca vojne, ko je na družbeni oder stopila le nekaj let starejša generacija (prepogosto pozabljamo, da je bila velika večina slovenskih partizanov in partizank zelo zelo mlada, za težo dogodkov prav gotovo premlada), pa je Kovičeva generacija lahko le ploskala: ostali so večni otroci. Kdor v življenju ne nosi orožja, ostane otrok, ne glede na biološko starost. Pri velikanski delitvi vojnega plena je ta generacija ostala v ozadju. Zmeraj so bili prepozni. Zmeraj so ostali *»ta mali«.* Temeljno občutje te generacije je bilo, da so prišli *prepozno:* zamudili so lastno otroštvo in mladost, zamudili so *»vlak zgodovine«*, zamudili so lastno življenje. Morda od tod izvira Kovičevo obsesivno vračanje v otroštvo, gigantski osebni poskus s pesniško besedo obnoviti svet in življenje, kakršnih – morda – nikoli ni bilo. Od tod tudi temeljno bivanjsko občutje izvrženosti iz narave, iz varnega okrilja človeške družbe, celo iz lastnega življenja. To občutje mladi Kovič v sonetu *Drevo* iz *Pesmi štirih* personificira s tradicionalno podobo osamljenega drevesa (2009, 38):

*Jaz sem kakor osamljeno drevo*
*ob robu razviharjene ravnine,*
*šibak in sam, brez trdne korenine,*
*ki bi se zagrizla v peščeno dno.*

Motiv *osamljenega drevesa* (simbola za *osamljenega, ranljivega posameznika*), na milost in nemilost izpostavljenega *viharjem* in *strelam* (simbolom za *okrutno usodo*) dovolj razločno kaže na prešernovski navdih, predvsem na znameniti *Sonet nesreče,* ki se začne z verzom *Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne.* Svojo zavezanost Prešernovemu doživljanju sveta in pesništva je Kovič večkrat ekspliciral tudi v svojem zrelem obdobju. Ne nazadnje pričajo o tej navezanosti tudi sijajni Kovičevi slovenski prevodi Prešernovih nemških pesmi.

Usojenost *spomina* ter bivanjski občutji *prepoznosti* in *izvrženosti* iz narave in družbe tvorijo temeljno eksistencialno konstelacijo Kovičevega doživljanja sebe in sveta ter obenem prostor, iz katerega izvira njegov pesniški glas, kakor priča pesem *Pesnikovo življenje* iz zbirke *Prezgodnji dan* (2009, 43):

*Med urami spomina živim*
*in med urami pričakovanja*
*in sredi zamišljenih rim*
*sem nekdó, ki sanja*

*o veliki ljubezni in o sreči,*
*o mrtvih in nerojenih ljudeh,*
*o travi čez leta zeleneči*
*in o v starinarno postavljenih dneh.*

*Moja podoba se v sanjah izgublja.*
*Tuje življenje živim*
*in sredi domišljenih rim*
*sem nekdó brez imena.*

Začetek pesmi razpre prostor razpetosti med »*urami spomina*« in »*urami pričakovanja*«. *Pričakovanje* se tako zvočno kot pomensko rima na *sanje.*

V sanjah pa se razpetost med preteklost in prihodnost še enkrat ponovi kot sanje *»o mrtvih in nerojenih ljudeh«*. Sedanjost, iz katere pesnik govori, je torej točka skrajne napetosti med mrtvimi in še nerojenimi – tema, ki jo bo pozneje, v magistralni zbirki *Labrador,* Kovič artikuliral v ciklu *Dežele,* predvsem v pesniškem triptihu, treh medsebojno povezanih pesmih, naslovljenih *Dežela mrtvih, Dežela živih* in *Dežela nerojenih,* ki se konča z antologijsko zadnjo kitico (2009, 253):

*Bela ptica, ki tiho leti*
*skoz neskončna okrožja:*
*eno perut iz prihodnosti,*
*eno iz domotožja.*

A od te zrele formulacije se vrnimo k mlademu Koviču, kjer artikulacija še ni tako estetsko dovršena, je pa zaradi mladostne »izpovednosti« bolj neposredna. Sklepni formulaciji pesmi *Pesnikovo življenje – »tuje življenje živim«* kot *»nekdo brez imena«* (2009, 43) – po svojem pesimizmu spominjata na Kafko, po krizi Jaza pa na Rimbauda in Pessoo. Kljub navidezni tradicionalnosti ta pesem torej že izžareva temno svetlobo eksistencialnega občutja moderne dobe in moderne lirike.

A premislimo natančneje, kaj to pomeni – *biti brez imena?* Paul Valéry je nekoč iskrivo dejal, da je človeku njegovo ime najbolj lastno in v isti sapi najbolj tuje. Ime novorojencu podelijo starši, priimek pa je itak rodovno podedovan; ime torej slehernemu posamezniku prilepi družba, prihaja od zunaj. Ime predstavlja posameznika (v) družbi, je *lastno*-st, ki mu je v očeh drugih najbolj lastna, po kateri ga prepoznajo, a je samemu človeku – njegovi notranjosti – obenem najbolj tuja. Ime podeljuje posamezniku njegov položaj v družbi, šele prek imena je posameznik sploh vključen v družbo; ime je torej predpogoj, da posameznik sploh postane družbeno bitje. *Biti brez imena* pomeni živeti zunaj družbe, zunaj družbenega reda, biti torej dvakrat tuj, tuj družbi in tuj celo samemu sebi. Edina mentalna in kulturna – se pravi, družbena – struktura, ki preprečuje popoln razpad te skrajno razrahljane osebne identitete, se skriva v predzadnjem verzu te pesmi, vmes med obema artikulacijama tujosti: *»Tuje življenje živim / in sredi domišljenih rim / sem nekdó brez imena.«*

»*Domišljene rime*« so edini jez Jaza pred dvema breznoma tujosti, družbene in lastne. Gre za izjemno jasno, a obenem večplastno formulacijo. To sporočilo se odlikuje z nenavadno radikalnim pesimizmom glede možnosti življenja in preživetja posameznika v skupnosti. Tovrstne formulacije bi prej pričakovali pri Danetu Zajcu ali Gregorju Strniši, se pravi pripadnikih naslednje, po sodbi literarne zgodovine radikalnejše generacije; to in podobna mesta v Kovičevi liriki, ki jih ni malo, je treba vzeti torej resno in na nek način *dobesedno,* če sploh želimo izmeriti vso globino njegove poezije. Zdaj lahko tudi vidimo, kako površne so tiste interpretacije, ki težo njegovega izrekanja človekove usode odpravijo s prelahkimi oznakami, češ da je mladi Kovič upesnjeval nekakšno intimistično idilo.

To mesto obenem kaže, kako velik pomen igra pesniška beseda v Kovičevem življenju. S poezijo, to krhko rečjo, ki jo v skladu s svojo, še tipajočo, mladostno poetiko rahlo ironično imenuje *»domišljene rime«,* njegov svet stoji in pade.

In čeprav je tovrstno početje v sodobni literarni vedi karseda nepriljubljeno, naj na osnovi doslej povedanega poskušam začrtati silhueto Kajetana Koviča na začetku osebne in pesniške poti, v petdesetih letih prejšnjega stoletja. Na pragu sveta je občutljiv mladenič s sicer introvertiranim, a obenem karseda radovednim in do drugih odprtim značajem. Lirsko srce v najboljšem smislu besede, ki pa se paradoksalno odlikuje z ironijo in avtoironijo. Po poreklu komunikativen in vesel Štajerec, ki mu je v »beli«, hladni, togi Ljubljani nerodno. Mlad, nadarjen začetnik, ki se hlepeče vključi v literarne kroge in se nenavadno hitro uveljavi, v katerem pa počasi zori neprimerno višja pesniška ambicija – *»zares peti«,* kot bi rekel Rilke, pesnik, ki ga je Kovič s tako ljubeznijo in s takim posluhom prevajal. Študent elitnega študija primerjalne književnosti, ki si hitro širi intelektualna obzorja, mladenič s sposobnostjo lucidnega (samo)premisleka in z etičnim občutkom za človeške in socialne probleme okolja, v katerem mu je dano živeti, v katerem pa ne prepozna (več) svojega pristnega domovanja. S poreklom, ki mu je zavezan, ki ga je pa prerasel. Z družbo, v katero se poskuša čim bolj konstruktivno vključiti, čeprav v isti sapi nezadržno čuti, da je zgrajena na trdi, kosmati roki, odtujenih razmerjih in hipokriziji.

Mimogrede: vladajoča komunistična ideologija je katoliško dvoličnost zamenjala s svojo, sebi lastno dvoličnostjo. Kako težko si je bilo v časih

»socializma s človeškim obrazom« ustvariti človeka vredno življenje, najti službo (ekonomsko varnost), priti do stanovanja (pogoja za družino) in graditi literarno kariero, priča nenavadna Kovičeva pesniška knjiga, ki predstavlja »demokratično« izjemo v njegovem opusu, sicer uglašenem na najčistejše, najvišje in – naj tu uporabim besedo, ki v tistih časih vsesplošne enakosti (»uravnilovke«) ni bila priljubljena – *elitne* estetske in poetološke kriterije: *Mala čitanka* iz l. 1973 (2009, 185–239) je svojevrsten pesniški dnevnik, verzificirana avtobiografija, opremljena s proznimi komentarji, kjer Kovič na karseda duhovit in človeško topel način priča o težavah, ki jih ima kot občan z raznoraznimi uradi in uradniki, kot pesnik s političnimi cenzorji, kot mlad družinski oče z reševanjem stanovanjskega vprašanja itd. Za tiste, ki bi se radi spomnili okusa in vonja petdesetih in šestdesetih let, ter za mlajše, ki tega časa sami niso okušali in povonjali, je *Mala čitanka* najboljši vodnik. Tematika in družbenokritičen pristop sta terjala bolj neposredno dikcijo, narativnost in anekdotičnost, se pravi značilnosti, ki odstopajo od rdeče niti Kovičeve visoke lirike. S temi, bolj »ljudskimi« toni se je Kovič približal naravnanosti svojega pesniškega tovariša Janeza Menarta ali osvobajajočemu poetičnemu humorju Jacquesa Préverta. *Mala čitanka* bolj kot druge Kovičeve pesniške zbirke razkriva njegov osebni značaj: kljub intelektualni kritičnosti in socialnemu občutku za krivice gre za prijazen, širok, topel značaj. Tak je tudi njegov pesniški opis družbene stvarnosti v obdobju socializma. Med vrsticami njegovih hudomušnih in ljubeznivih opisov vsakršnih zagat, s katerimi se je otepal kot občan in pesnik, uslužbenec in družinski oče, pa je mogoče naslutiti vso zagatnost časa, ves nečloveški hlad birokratskega (u)stroja, vso aroganco politične in policijske moči. *Mala čitanka* med drugim kaže, da je Kajetan Kovič presenetljivo *normalen* človek: v nasprotju z mnogimi drugimi pesniki in pesnicami, katerih biografije kažejo tragične konflikte z okoljem ter take ali drugačne oblike ekscentričnosti, je Kovič živel življenje, ki bi ga lahko označili kot *meščanskega,* če bi bila taka oznaka v času socializma sploh mogoča. Vse tveganje, vso eksistencialno avanturo je prenesel *navznoter,* v svojo poezijo. V tem smislu je Kajetan Kovič od daleč podoben Stéphanu Mallarméju, francoskemu simbolističnemu pesniku, ki je bil pri raziskovanju pesniškega jezika enako radikalen kot uporniški Rimbaud, ki pa je namesto bohemske in pustolovske eksistence izbral mirno meščansko življenje gimnazijskega profesorja angleščine; zunanji mir mu je bil potreben, da bi revolucionarno

spremenil pesniški jezik. Podobnost se kaže tudi na ravni pesniškega jezika: tako Mallarmé kot Kovič sta ostala zvesta klasičnim pesniškim oblikam. A medtem ko Mallarmé svoje pesniške kristale pomensko skrajno zatemni in tako ustvari enega izmed najskrajnejših primerov *hermetizma,* Kovič ob vsem bogastvu in svežini svojega metaforičnega jezika ostaja bralcem prijazen pesnik, njegove pesmi pa omogočajo dešifriranje izvenjezikovne stvarnosti in celo čustveno identifikacijo; v tem smislu je Kajetan Kovič tradicionalen pesnik v najboljšem smislu besede. Kljub temu velja natančneje premisliti njegovo razmerje do modernizma in predvsem do simbolizma.

## 3. Simbolistična vertikala v Kovičevi poetiki

Medtem ko so bili njegovi pesniški tovariši Zlobec, Pavček in Menart močno zasidrani v pred-modernistični slovenski pesniški tradiciji, se je Kovič od samega začetka oplajal pri simbolizmu. Ker smo navajeni oznako *simbolizem* uporabljati le za literarne pojave, značilne za drugo polovico 19. stoletja in začetek 20. stoletja (pri nas predvsem za t. i. *moderno* – Murna, Župančiča in Cankarja, manj Ketteja), moramo na novo premisliti naravo simbolizma in Kovičevo navezavo nanj.

V primerjavi z izvornim francoskim simbolizmom Murn, Župančič in Cankar sicer zamujajo deset let, vendar so sočasni cvetenju simbolizma v mnogih drugih evropskih deželah. Problemi razumevanja simbolističnih fenomenov v slovenski književnosti se začnejo pozneje, v 20. stoletju. Simbolizem se z nenavadno močjo vrne v slovensko liriko v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja in zaznamuje poetiko Antona Vodnika, Edvarda Kocbeka, na način kritike pa tudi Boža Voduška. Najbrž je tudi v načinu gradnje pesniških simbolov v zgodnji (»*impresionistični*«) liriki Srečka Kosovela mogoče zaslediti določene simbolistične elemente. Nov val poetik, močno zaznamovanih s simbolistično dediščino, se pojavi po drugi svetovni vojni in z nenavadno trdovratnostjo in z avtentičnimi umetniškimi dosežki traja do danes, kar za druge evropske in neevropske književnosti ne velja.

Na podlagi ponovnega branja in premisleka temeljnih pesniških opusov v slovenski liriki 20. stoletja sem prišel do sklepa, da je slovenska literarna zgodovina pretirano zožila simbolizem tako po časovnem kot po vsebinskem obsegu avtorjev, ki jih uvršča pod to oznako. Značilnost simbolizma v slovenski književnosti je namreč svojevrstna časovna »razpršenost«, saj ta

poetika – ali pa vsaj njeni elementi in impulzi – tvorno učinkuje od konca 19. stoletja do današnjega časa, se pravi dobro stoletje, z večjo ali manjšo intenzivnostjo, a vselej nenavadno plodno. Tako trdovratne navzočnosti simbolizma v drugih književnostih ni mogoče zaslediti, saj zadnji odmevi post-simbolizma ponavadi zamrejo sredi 20. stoletja. Zaradi ponavljajočih se simbolističnih valov, ki pa vseeno izkazujejo medsebojne razlike, bi morda kazalo tudi na področju simbolizma vpeljati podobno razlikovanje, kot se je s pridom uveljavilo pri razlikovanju *zgodovinske avantgarde* z začetka 20. stoletja in *neo-avantgard* po drugi svetovni vojni. V tej optiki bi simbolistična razsežnost tistega pojava, ki ga ponavadi imenujemo *slovenska moderna,* imela vlogo *zgodovinskega simbolizma,* oživitev simbolističnih prvin v povezavi z drugimi poetikami v dvajsetih in tridesetih letih bi zaslužila oznako *post-simbolizem* (Anton Vodnik, Kocbek), medtem ko bi celo vrsto pesnikov in poetik v zadnjih desetletjih (od Udoviča in Koviča do Milana Dekleve) razumeli kot obnovo, oživitev in razvijanje nekaterih simbolističnih nastavkov. Oznake *neo-simbolizem* ali *novi simbolizem* tukaj najbrž ne moremo uporabiti, saj so v poetikah teh pesnikov močneje navzoče mnoge druge prvine, kljub temu pa bi raba pojma *neo-simbolizem* kot sekundarnega literarnozgodovinskega atributa bolje pojasnila nekatere temeljne značilnosti teh poetik, kakor to zmorejo sedanja, uveljavljena poimenovanja.

Že na prvi pogled je mogoče ugotoviti, da Kajetan Kovič na oseben, visoko kultiviran in obenem naraven način razvija nekatere simbolistične teme, predvsem v zbirki *Labrador* (1975). A podrobneje si oglejmo, v kolikšni meri Kovičeva poezija dejansko sovpada s simbolistično poetiko. V knjigi *Pogledi na francoski simbolizem* (2007) sem sintetiziral ter na začetku pričujoče knjige strnil temeljne značilnosti simbolistične poetike:

1. Simbolistična kritika realizma in naturalizma ter znanstvenega pozitivizma
2. Estetika grdega
3. Velemesto kot prizorišče drame modernega človeka
4. Pokrajina kot »stanje duše«
5. Pomenska večplastnost simbolistične lirike
6. Korespondence
7. Sinestezije

8. Glasba besed
9. Prosti verz
10. Pesem v prozi
11. Odkritje likovnega telesa besede
12. »Jaz je Drugi«: izginjanje prvoosebnega lirskega subjekta
13. Metafora, najmočnejše orožje domišljije
14. Izrekanje neizrekljivega
15. Kozmopolitizem simbolističnega gibanja

V primerjavi s časom simbolizma sta znanost in tehnika dandanašnji svoj diktat še bistveno okrepili. Kajetan Kovič je eden izmed redkih pesnikov, ki se je v svoji poeziji direktno soočil s tem problemom, v katerem vidi eno izmed največjih groženj za človeka in človečnost. Paradigmatičen je v tem smislu cikel *Roboti,* objavljen l. 1961 v zbirki *Korenine vetra*. Iz tega cikla je tudi pesem *Očenaš* (2009, 94), ki si privzema leksiko in ritmiko krščanske molitve, da bi zastavila etično vprašanje bolečine kot bistva človeškega sveta. V kontekstu tedanje dobe je to etično vprašanje na impliciten način vsebovalo tudi političen podton:

*Oče naš Veliki Stroj,*
*ti, ki nam daješ in jemlješ*
*barvo, obliko, ime,*

*ki bi nas rad vse enake, enake, enake*
*kot stroje po svoji podobi,*

*ti, ki si prepovedal trnova stebla,*
*ker so se tvoje roke*
*zbodle na trnu,*

*povej,*

*kam naj rasejo zdaj*
*bolečine akacij?*

Na prvi pogled se zdi, da je estetika grdega edina točka, v kateri se Kovičev pesniški svet razlikuje od simbolističnih premis. A podrobnejše branje odkrije celo pri tem visokem estetu elemente estetike grdega.

Po dolgih stoletjih opevanja Lepote in njenega idealističnega izenačevanja z Resnico in Dobroto se je tovrstna »pozitivna« estetika sredi 19. stoletja na evropskem prizorišču v veliki meri dokončno izčrpala in ni več omogočala avtentičnega umetniškega izražanja. Tudi družba se je tako radikalno spremenila, da dotedanji estetski ideali niso več zmogli izreči resnice zgodovinskega sveta. Zato so pesniki namesto *estetike lepega,* ki je tri tisoč let obvladovala zahodno umetnost, začeli iskati in raziskovati *estetiko grdega,* ki je s šokantno novim pogledom omogočila bistveno drugačno razumevanje človeka in sveta. Hugo Friedrich je v *Strukturi moderne lirike* (1956) poudaril, da se je pri Baudelairu lepota skrila v metrične oblike, medtem ko je na tematski ravni pesnik segal po bizarnih učinkih. »*Čisto in bizarno*« je ena izmed Baudelairovih definicij lepega. Baudelaire je s pogumom velikega pesnika vstopil v dotlej prepovedane blodnjake podzavesti, seksualne želje in problematičnih erotičnih odnosov. Učinki, ki so v tradicionalni estetiki veljali za grde, so mu bili potrebni, da bi sprožili novo, sveže, intenzivno doživetje stvari, ki jih tradicionalni način doživljanja spričo v kliše zbledele estetike lepega ni bil več sposoben ugledati kot čudenja vredne pojave. Zato so Baudelairove ljubezenske pesmi polne nenavadnih, mestoma tudi bizarnih, grotesknih ali celo patoloških podrobnosti.

Kovič nikoli ne gre tako daleč. Tudi kadar govori o grdoti sveta, to počne na prizanesljiv, topel, prijazen način. V njegovi zgodnji liriki pogosto upesnjuje socialno stvarnost, ki jo s poetizacijo rešuje njene resnice – neznosnosti razčlovečenja, ki jo je socializem povzročil prav ljudstvu, v imenu katerega je gradil svoj nemogoči projekt. Značilna je v tem smislu pesem *Vsakdanjost* iz zbirke *Prezgodnji dan* (2009, 56):

*Namesto v sanjah živimo zdaj med pohištvom,*
*ki je, odrgnjeno od dolgih let,*
*že zdavnaj obupalo nad svojim devištvom*
*in mu je vseeno, soba ali klet.*
*(…)*

*Kakor večer dolgočasne nedelje*
*življenje se vleče in žalosti*
*in kakor roke prezeble šivilje*
*v razdrapani kamri srce drhti.*

Kolikor se grdota sploh pojavlja v zgodnji Kovičevi poeziji, ima pojavno obliko, ki bi jo z Mallarméjevimi besedami iz pesmi v prozi *Zimski drget* lahko opredelili kot *»milino ovenelih stvari«,* kakor sem podpisani prevedel *»la grâce des choses fanées«* (Mallarmé 1989, 73): celo grde reči izžarevajo milino. Izrazita disonantnost pride do besede šele pozneje, prvič v zbirki *Labrador* (1975), predvsem v uvodnem ciklu *Bezgove ure,* kjer je téma neznosne stiske erotičnega prebujanja dečkov zahtevala radikalno spremembo pesniškega jezika: odpravo rim, ki vzpostavljajo harmonijo besed in reči, in njihovo nadomestitev z intenzivnimi zvočnimi vzorci asonanc in konzonanc (pogoste so aliteracije), ki pogosto zvenijo onomatopoetično, kot napeto zvočno slikanje nelepe, strašljive stvarnosti v pesmi *Dež* (2009, 244): *»Dež ropota po žlebu, / objestni, otožni pločevinasti šum.«* Namesto metrične pravilnosti, značilne za veliko večino dotedanjih (in tudi poznejših) Kovičevih pesmi, je verzni ritem zgrajen na sintaktičnih paralelizmih. Vzporedno z rušenjem tradicionalne metrične ritmike in evfonije se zgodi tudi sprememba običajne simetrije kitic v *stihično* razvrstitev (starogrško: *katà stíchon*), se pravi v odsotnost kitične členitve besedil (pesmi so enokitične). Pesnik »umakne« čarovniška sredstva svoje poetizacije, da bi z vso močjo prišla do besede paradoksalna in usodna igra erotične sle in strahu. Grdota reči, ki obdajajo dečke, je zunanji analogon protislovnosti njihove erotične želje, ujete med nasprotujoča si vzgiba privlačnosti in odpora, celo gnusa. Podobe so realistične kot v pesmi *Bezgove ure* (*»preležani duh samskih stricev«,* 243), a v svoji čutni nazornosti neznosne (244): *»Zid je lepljiv in pôten. / Dečki božajo mokre pse / in svoja tesna, neznana telesa.«* Intenzivnost tega disonantnega čutenja nakazuje pesem *Vonji* (246):

*V navadnem dopoldnevu*
*presunljiv duh suhe trave,*
*okus po tropinah,*
*moker vonj iz kleti*
*in prstena luč*

*iz nenadnih sanj,*
*ko stojijo pred vrati*
*bele postave mrtvih*
*in kot ponižni psi*
*vohajo hišo in prag*
*in temni hodnik,*
*na katerem dečki*
*v zgodnjem večeru*
*začutijo srh in grozo deklet.*

Literarni kritiki so ponavadi hvalili likovno domišljijo in posluh Kajetana Koviča, se pravi podobje, pogosto zgrajeno na barvah, ter izrazito zvočnost verza. Niso bili dovolj pozorni na dejstvo, da poleg čutov vida in sluha, ki prevladujeta v zgodovini slovenske lirike, Kovič posveča veliko pozornost tudi vohu oziroma vonjem. Ne gre le za prijetne dišave, ampak – kot to kaže zgoraj citirana pesem – tudi neprijetne, mučne vonjave, ki vzbujajo gnus in grozo. Naravnanost na voh je značilnost, ki Koviča pripenja na Baudelaira, denimo na programski sonet *Korespondence,* kjer slavi simbolno vrednost vonjev.

Pri Koviču torej ne moremo govoriti o estetiki grdega kot razvitem sistemu, prav gotovo pa lahko govorimo o njenih elementih. V tej luči velja posebej premisliti tiste pesmi, ki na estetsko visok način upesnjujejo grozne reči (smrt, prelito kri, ubijanje), npr. *Drugo* med *Pastoralami* (2009, 261–262):

*Med rdeče pastirice*
*stopi temni gospodar.*

*V noč se vzdigne mračen dvorec.*
*V enem oknu luč gori.*
*Težka, gosta kri je vzorec*
*na rjuhah večnosti.*

Privilegiran oder estetike grdega je seveda velemesto. Industrijska revolucija je v 19. stoletju ustvarila novo prizorišče človeške drame, in simbolisti so ga odkrili kot upesnitve vredno scenerijo. Do industrializiranega, urbanega

okolja so čutili ambivalenten odnos: po eni strani so bili fascinirani, po drugi strani pa so do tega odtujenega prostora človekovega bivanja čutili globok odpor in celo prezir.

*Topos* Kovičeve poezije je narava. Kolikor upesnjuje mestno življenje, ne gre za velemesta, ki jih Slovenci k sreči ali žal seveda nimamo, pač pa za mesta po naši, slovenski meri, kjer ozke ulice ustvarjajo dvoumno ozračje topline in zatohlosti, varnosti in klavstrofobije. Z občutkom velikega pesnika Kovič začuti to majhnost, ki nam je dana, in jo dvigne na raven usode, kot v pesmi *Moje mesto* (2009, 47) iz druge, l. 1956 objavljene Kovičeve zbirke *Prezgodnji dan*:

*Na severu te male domovine*
je *mesto, kjer sem bil nekoč doma.*
*Nad njim so nizke gozdnate planine*
*in dobra volja vedrega neba.*
*(…)*
*In tam je park in v ribniku labodi*
*in dolg kostanjev drevored,*
*ki nekam tja v predmestje vodi,*
*kjer se prične in neha drugi svet.*

Svet je drugje, ne tu. Svet se začne za vogalom naše ulice, za obzorjem, onstran mejá, ki nas utesnjujejo. – To je pristna pozicija simbolističnega pesnika, ki jo je Baudelaire izrazil z angleško formulacijo *»Anywhere out of this world!«* Kovič s svojim hrepenenjem po resničnejšem, širšem, večjem svetu natančno čuti to temeljno stisko, ki nas stiska v ozki tukajšnji prostor. Ker pa gre za človeka, ki je obenem ozemljen in globoko čustveno navezan na ta tesni in tesnobni slovenski svet, išče v sebi in okoli sebe detajle, ki bi jih poetiziral, da bi upravičil vztrajanje v tem problematičnem domu. V tej legi Kovičeve poezije je nekaj ganljivega, saj je čutiti, kako družbena stvarnost srka in duši lepoto, ki jo pesnik čuti v sebi in v jeziku. In čeprav je v Kovičevem opusu malo pesmi, ki bi bile direktno politično angažirane (pesnik se očitno boji enoplastnosti političnih gesel, ki kaj hitro ubijejo resnično poezijo), pa je ravno v teh krhkih lirskih besedilih o malih rečeh iz življenja »malih« ljudi skrito etično in politično sporočilo, ki po svoji moči

daleč presega politične deklaracije, sociološke analize in plakatersko držo t. i. *angažirane umetnosti.* Kljub prijaznosti, s katero pesnik oživlja negibnost stvarnosti, v kateri mu je usojeno živeti in pustiti svojo mladost, je mogoče skozi njegove blago humorne in toplo ironične pesmi natančno začutiti – če naj uporabimo žurnalistični termin – *stanovanjsko vprašanje* v petdesetih letih, ko je socialistična ideologija povzdigovala Človeka z Veliko začetnico, bolj malo pa naredila za človeka z malo začetnico. Zato pesniku preostane le sanjarjenje. Vse kaže, da je Kovič to stisko zdržal z držo čarovnika: svet je od-čaran, Kajetan Kovič je kot občan (študent, urednik z majhno začetniško plačo, s katero preživlja družino) raz-očaran, njegov pesniški pogled pa po zidovih sive stvarnosti čara lepoto … Čigavo lepoto? Lepoto lastnega pogleda. Značilna je v tem smislu *Soba* (2009, 45) iz *Prezgodnjega dneva:*

*Srce navidez negibnih stvari*
*oživljajo neki neznani kraji,*
*neko življenje, ki se sicer s pomišljaji*
*pregiblje, vendar ne stoji.*

Čaranje z besedami zahteva veliko moč in pesnik se po obdobjih koncentracije in projiciranja lepote na sivi zid sveta zmeraj znova utrudi. Po kresu je temà še temnejša. Po mavrici je sivina še bolj brezupna. Vrsta pesmi artikulira ta trenutek raz-očaranja in izgubljenosti, npr. že citirana pesem *Pesnikovo življenje.* Na tem mestu se nam vsiljuje formulacija *Odčarani svet,* s katero je Božo Vodušek naslovil svojo briljantno pesniško zbirko iz l. 1939, ki z mojstrsko izbrušenimi soneti brez sentimentalizma, značilnega za slovensko poezijo, artikulira eksistencialni položaj modernega človeka, ki je izgubil garancijo vnaprej danega smisla. Očitno tudi Božo Vodušek črpa del svojega literarnega obzorja iz simbolistične dediščine. Kot je Janko Kos analiziral v *Primerjalni zgodovini slovenske književnosti* (1987), je Vodušek sprejel plodne impulze Valéryjevega koncepta *čiste poezije (poésie pure),* kjer je kristalno jasna in pomensko polivalentna besedna struktura posledica zavestnega *dela* na pesniškem jeziku. K točni Kosovi analizi dodajam, da je jedka kritična distanca do človeške družbe zapeljala Voduška izven območja simbolizma: pesnik namreč ne pristaja več na *čar* sveta, na *čaranje* z jezikom in na *očaranost* človeka, kar so bistvene lastnosti simbolističnega odnosa do poezije sveta in sveta poezije; v tem smislu je njegove pesniške

zbirke *Odčarani svet* karseda pomenljiv. Tudi Kovič ve, da je svet odčaran, vendar se ne more upreti siloviti želji, da bi ga s čarovnijo pesniške besede nazaj začaral. Začaral v kaj? V poln, smiseln svet. Ta želja je v humanističnem smislu plemenita, za poezijo in umetnost je pa lahko pogubna. In ker je Kovič pesnik, ki zelo natančno čuti, kje so meje med umetniškim in neumetniškim, zelo natančno ve tudi to, da odčaranega sveta ne sme poetizirati v idilo, v pastoralo, v neproblematično podobo lastne in vseplošne sreče, temveč da mora resnico odčaranega sveta uravnovesiti s principom, ki *»ni od tega sveta«:* realnemu toposu grdega zoperstavi u-topijo, nevzdržni tukajšnjosti kategorični imperativ *drugam.* Da bi zmogel zdržati to strašno napetost med odčaranim svetom in čarom »drugega, lepšega« sveta, mora čedalje bolj intenzivirati čaranje z besedami.

Konflikt med čarovnikom in od-čaranim svetom se z leti zaostruje. Krhko ravnovesje med svetom in pesmijo, ki je značilno za Koviča v *Pesmih štirih* in *Prezgodnjem dnevu,* ne more več zdržati naraščajoče napetosti. Pesnik razrešuje ta pekoči problem z različnimi strategijami, med katerimi je najbolj učinkovita ta, da svet preseli v pesem. Pesniškemu jeziku podeli substancialnost edino zveličavne resničnosti. Čarovnik postane stvarnik, stvarnik lastnega, pesniškega sveta. Pomenljiva je v tem smislu pesem *Zidam* iz l. 1961 objavljene zbirke *Korenine vetra* (2009, 103–104):

*Zidam stavbo duše.*
*Velik kvader vetra.*
*Velik kvader ognja.*
*Velik kvader vode.*
*Velik kvader zemlje.*
*Zidam stolp mesa.*
*(…)*
*Zidam školjko bitja.*
*Med ostmi vprašajev*
*lomim iz drobovja*
*kvadre elementov*
*in čeprav je muka,*
*zidam, ker je slast.*

Kljub vrsti mestnih motivov pa Kovič ostaja v prvi vrsti pesnik narave. Seveda ne gre več za opisno poezijo narave, značilno za 19. stoletje, temveč za simbolistično povezanost in prepletanje zunanjih pokrajin in notranjih pokrajin duše. Kot je posrečeno dejal Ferdinand Brunetière, eden izmed utemeljiteljev primerjalne književnosti, o pomenu pokrajin za simbolistično liriko: »*Pokrajina je stanje duše (Un paysage est un état de l'âme).*«

Verlainov način uporabe simbolov je bistveno zaznamoval simbolistično gibanje (ne le v Franciji, temveč tudi v drugih nacionalnih književnostih). Scenerija njegovih pesmi je pomenljiva: pokrajina, polna meglic in senc, sončnih zahodov in gozdov, ribnikov in vrb žalujk. Ta melanholični scenski okvir – pokrajino severne Francije – je Verlaine upesnjeval vse življenje, saj je skozenj očitno izražal svojo eksistencialno bolest. Simbolistično pesniško sredstvo korespondenc med zunanjim in notranjim svetom prihaja do izraza tudi v mnogih Kovičevih pesmih, a je pokrajina drugačna. Dovolj natančno jo evocirajo »*barvne pesmi*« iz cikla *Vetrnice,* objavljenega v zbirki *Korenine vetra* (1961), kjer barve v naslovih simbolizirajo letne čase – *Zelena pesem* govori o pomadi, *Rumena pesem* o poletju, *Rdeča pesem* o jeseni in *Bela pesem* o zimi. Iz vsake citiramo zadnjo kitico (2009, 100–113):

*ZELENA PESEM:*

*Šipek poganja rožnate bradavice.*
*Zrak je ženitve v bukovih krošnjah pijan.*
*Jelen beži po sveži sledi samice*
*in po kopitih ga tolče zeleni dan.*

*RUMENA PESEM:*

*Dišeča, zrela trava si postilja*
*v naročje vlage in rumenih sap*
*in v sladkih, vročih žilah izobilja*
*se vsaki kaplji sanja, da je slap.*

*RDEČA PESEM:*

*Jutranji gozd rdečo sapo diha,*
*koruzni storž luščine je napel,*
*na veji v starem sadovnjaku niha*
*rdeči sad, do zadnje peške zrel.*

*BELA PESEM:*

*Gole akacije stražijo reko,*
*divji golobi zapuščajo gozd,*
*zášlo v megli na samotno poseko*
*neko drevo se pripravlja na post.*

Še neprimerno bolj osebna pa je pokrajina, kakršno iz spomina izklicuje cikel *Pastorale* iz *Labradorja,* kjer pa se idilična lepota, značilna za to zvrst, prepleta s tesnobo in grozo, kot npr. v zadnji kitici *Prve* (2009, 260):

*Mile praproti zore.*
*Temni glas med gabri toži.*
*Na zahodnem robu dne*
*spi nekdo v pretesni koži.*

Za simbolizem je značilna semantična večplastnost simbolov. Simbol simbolistične lirike je namreč čutno nazorna podoba, ki je ni mogoče reducirati na enoznačni alegorični pomen. Simbolni naboj lahko včasih pridobi tudi kakšen konkreten predmet ali pojav. Tipična za Kovičev postopek simbolizacije je pesem *Okus po medu,* ki na način *naštevanke* navaja različne pomene medu, ki skupaj soustvarjajo večpomenski simbol (2009, 276):

*Okus iz ajdove noči*
*po soli in po zemlji,*
*žgoč praokus po materi,*
*po neizčrpnem jemlji,*
*(…)*
*okus po času, ki beži*
*bos po skelečem ledu,*

*v telesu prostor iz slasti:*
*večni okus po medu.*

Od Baudelaira naprej je pojem *korespondenca* ena izmed ključnih kategorij simbolistične poetike. Izraz ima več pomenov: dandanašnji ga običajno uporabljamo v smislu *dopisovanja;* glagol *korespondirati* pomeni *odgovarjati, ustrezati.* V simbolističnem smislu pa *korespondenca* pomeni *sozvočje* ali *soglasje*. Baudelaire je bil nadvse navdušen nad švedskim mistikom Emanuelom Swedenborgom (1688–1772), ki je uporabljal pojem *»korespondence«* v smislu vezi, ujemanja med človeškim in nadnaravnim svetom. V delu *Nebesa in pekel* Swedenborg trdi: *»Vse, kar je nebeško, je v korespondenci z vsem, kar je človeško«.* Naravni svet je odsev duhovnega *(»nebeškega«)* sveta in se iz njega poraja. Človek je križišče obojega, narave in nebes: njegova telesna zunanjost tvori njegov naravni svet, njegova notranjost pa duhovni svet. Med človekovo zunanjostjo in notranjostjo, med njegovim naravnim in duhovnim svetom vlada korespondenca, ki jo po Swedenborgu lahko vidimo na človekovem obrazu kot *»ogledalu duše«;* v človekovih gibih se zrcali volja, v njegovi govorici pa razum. Za Baudelaira simbol ni zgolj jezikovni postopek in umetniško sredstvo – je bistveno več: kakor je posrečeno formuliral v svojem znamenitem sonetu *Korespondence (Correspondences),* je celotna narava *»gozd simbolov«*; vse stvari in vsa bitja tega sveta so torej simboli, ki kažejo drug na drugega in na ta način udejanjajo vesoljne *korespondence.* Skrivnostno smiselnost izrekajo tudi Kovičeve pesmi, predvsem v *Labradorju,* npr. *Genesis* (2009, 275):

*Pohlevno vije se bršljan*
*med sviti in večeri*
*in svet je velik in prostran*
*in narejen po meri.*

Priklicevanje višje realnosti s pomočjo simboličnih korespondenc je ena izmed ključnih značilnosti simbolistične poetike. Na delu je svojevrstna duhovna vertikala: za vse simboliste je značilen *vzpon, gibanje navzgor.* (To velja celo za Rimbauda, ki je v tem smislu najmanj »cerebralen«, saj namesto vélikih besed rajši uporablja čutno nazorne podobe, ki so nadrealistično halucinantne, ki pa izžarevajo svežino otroškega pogleda.) Simbolisti čutijo

nezadržno potrebo po tem, da bi se *dvignili* iz stvarnosti, ki jo Baudelaire opredeli kot *»kužno izparino«*. In kakšen je ta svet zgoraj, ki je z močjo svoje privlačnosti prepričal pesnika, da zapusti svoje »kužno« zemeljsko bivališče? Odgovora ne zvemo. Simbolistična lirika upesnjuje položaj modernega človeka, človeka, ki je izgubil nebo nad seboj in tla pod seboj, s pomočjo pesniških simbolov pa je poskušal znova najti izgubljeno duhovno domovino.

Tudi Kovičev pesniški glas prihaja iz domovine, ki je kot v preteklost odteklo otroštvo na vekomaj izgubljena, v isti sapi isti pa s hrepenenjem zmeraj znova izsanjana, zaželena in pričakovana. Kot nam obsesivno dopoveduje, ta domovina *je,* vendar vselej *drugje* in *nekoč* – v obeh časovnih legah te besede, s katero se začenjajo pravljice: pretekli in prihodnji. Iz te notranje, čustvene, čudovito čutne in obenem duhovne domovine pesniški glas prejema svojo resnico in svetlobo, a je obenem ne more jasno locirati in definirati. Hugo Friedrich je v *Strukturi moderne lirike* analiziral način metafizične utemeljitve človekovega bivanja pri osrednjih simbolističnih pesnikih. Postavil je tezo, da namesto pozitivnega ideala tradicionalne metafizike simbolisti upesnjujejo *»prazno idealiteto«*. Ko obravnava Baudelaira, pravi, da je cilj vzpona prazen in da gre za *»idealiteto brez vsebine«*. To naj bi po Friedrichu vodilo simboliste v bolečo napetost brez izhoda in v skrivnostnost, ki je sama sebi namen. V Kovičevi poeziji se pogosto ponavlja formulacija o *»deželi, ki je ni«*. A, kot pravi v *Južnem otoku,* eni izmed najlepših pesmi slovenske in evropske lirike, ta dežela – *je.*

Značilno je, da Kovič ne opiše južnega otoka, ampak ga le imenuje, točneje: z emfatično gesto zgolj *evocira, prikliče* njegov *obstoj,* njegovo *bivanje.* Besedi *obstoj* in *bivanje* v tej zvezi filozofsko najbrž nista dovolj natančni, saj gre – če naj uporabimo Heideggerjev aparat – pravzaprav za *bit.* Bit, kot nas je na Heideggerjevi sledi učil profesor Dušan Pirjevec, pa ni ne *bistvo* ne nič *bivajočega*, ampak jo izraža prav besedica *je.* O južnem otoku izvemo le to, da *je,* in nič o tem, kakšen je. Ta Kovičeva antologijska pesem torej izžareva simbolistično naravnanost (2009, 280):

Je *južni otok*. Je.
*Daleč v neznanem morju*
*je pika na obzorju.*
*Je lisa iz megle.*
*(…)*
*A voda se odpre*
*in možna zvezda vzide*
*in nova ladja pride*
*in južni otok* je.

Iz te visoke in čiste simbolistične pozicije se Kovič v nadaljnjem pesnjenju čedalje bolj vrača v zgodovinski in osebni svet, venomer pa ohranja neomajno zvestobo svoji neimenovani in neimenljivi metafizični domovini. Kot bomo podrobneje videli v nadaljevanju, zbirka *Sibirski ciklus in druge pesmi raznih let* (1992) označuje sestop iz metafizičnih »nebes« v »pekel« zgodovinskega sveta oz. točneje: presvetlitev krvave temè zgodovine s simbol(istič)no svetlobo, medtem ko *Poletje* (1990) s svojimi pripovedno uglašenimi pesmimi v prostem verzu, s pritajeno, zadržano nostalgijo in decentnimi simboli na pretresljiv način priklicuje zamujeno otroštvo in mladost. V zbirki *Kalejdoskop* (2001) – kot sugerira že naslov – pesnik mojstrsko preplete ti dve rdeči niti, ki jima svetlobo podeljuje postopek simbolizacije čutno nazornega v duhovno. Duhovna vertikala je pri zrelem Koviču že tako trdna, da si pesnik lahko dovoli tudi izlete v navidezno »priložnostne« in efemerne téme, kot je nabiranje gob ali kuhanje goveje juhe. Tisti literarni zgodovinarji in teoretiki, ki simbolizem povezujejo zgolj z rabo vélikih besed, se globoko motijo. Simbolni naboj lahko pridobi tudi kakšen konkreten predmet. Pomenljivo je, da so simbolisti kot izhodišče za svoje simbole pogosto izbirali stvari iz vsakdanje stvarnosti; naj kot primere navedem antologijske primere – Baudelairove pesmi o mačkah ali Mallarméjev sonet o tobačnem dimu oz. njegove pesmi o pahljačah kot simbolih pesniške umetnosti. Kovič se je te umetnosti po vsej verjetnosti učil ob Rilkejevih *»predmetnih pesmih«,* ki jih je s takim občutkom prevedel.

Naj na osnovi povedanega poskušam rekapitulirati razvojne faze Kovičeve pesniške poti: zgodnja, intimistična lirika se v tej optiki kaže kot nemoč občutljive, lepe duše ob premočni stvarnosti in obup spričo zamude lastnega otroštva in mladosti; ta občutek nemoči, ki ga eksistencialno ogroža, pesnik

preseže z edinim sredstvom, ki mu je na voljo – z močjo pesniške besede, ki ji podeli simbolno moč priklicevanja izgubljene metafizične domovine. Ko mu uspe vzpostaviti to duhovno vertikalo *(Labrador),* se vrne v zgodovinski *(Sibirski ciklus)* in osebni svet *(Poletje),* nato pa vse temeljne téme svojega pesništva strne v zbirki *Kalejdoskop* in pesmih, ki jih je pisal v zadnjih letih in so bile prvič objavljene v knjigi *Vse poti so: zbrane in nove pesmi* (Študentska založba Beletrina, 2009).

Posebna odlika Kovičevih *Zbranih pesmi* je, da poleg dragocene strnitve celotnega pesniškega opusa znotraj enih samih platnic vsebujejo tudi doslej neznane pesmi, ki po eni strani sledijo rdeči niti Kovičeve poetike, po drugi strani pa s svojo specifiko osvetljujejo prehojeno pesniško pot s posebno in nepričakovano svetlobo. Ta besedila izpričujejo nenavadno Kovičevo ustvarjalno vitalnost, ki je pri tej starosti izjemno redka in dokazuje Heglovo tezo, da bi najboljšo poezijo pravzaprav morali pisati starejši pesniki, če bi seveda ohranili svežino duha, značilno za mladost. Nove pesmi povzemajo celoten register Kovičevih podob, tem in pesniških oblik, kot bi se spirala njegovega pesniškega razvoja paradoksalno vrnila k začetku, a na višji ravni. Prav geometrija spirale (sicer tako ljuba Heglovi dialektiki razvoja absolutnega duha) nam ponuja najboljši možni model za razlago Kovičeve pesniške poti: pesnik nenehno piše o istih temah, obsesivno se vrača k istim bolečinam in slastem, a to od zbirke do zbirke počne na zmeraj višji ravni. Tudi njegovo spominsko vračanje v otroštvo je oblika spirale: pesnik se vrne na isto točko, a ga od nje loči višina (točneje: globina) časovne razdalje. Rojstnega kraja, domače hiše, očeta, matere, deklic, v katere je bil zaljubljen, se zdaj lahko dotakne le še z besedo. Učinek je vrtoglava praznina, kot v ogledalu jasna, a nedotakljiva podoba, sladko-grenki občutek minljivosti.

In vendar je v teh »poznih« pesmih tudi element, ki je vsebinsko bistveno nov in se oglaša v antologijskih erotičnih pesmih. V nasprotju z mladostno ljubezensko liriko, ki je izžarevala občutje zamude in nerodnost občutljivega, sramežljivega mladeniča, ter v nasprotju z usodnim konfliktom temne čutnosti in svetlega hrepenenja v *Labradorju,* je za nove erotične pesmi značilno ekstatično proslavljanje telesnosti. Tu je nekaj najlepših pesmi, kar jih je bilo kdajkoli napisanih o telesni združitvi. Po osnovni tonu gre za hvalnice, ki pa vsebujejo tudi elegično senco: iz največje erotične bližine se zaradi nemožnosti večne združitve oglaša tudi zavest o smrtnosti.

Mladostne ljubezenske pesmi so bile po časovni perspektivi bodisi zaznamovane z obžalovanjem ali pričakovanjem; kolikor so izražale sedanji trenutek, pa je bila erotična želja okrutno omejena s povsem neerotično, sivo stvarnostjo. Za nove Kovičeve erotične pesmi pa je značilen sedanjik, polni sedanji čas, intenzivni *prezent.* Navzočnost, ki sicer vselej odteče v odsotnost, v *ni-je,* vendar je za trenutek tu. In bo večno v pesniški besedi. V tem smislu so to srečne pesmi.

## 4. Spomin jezika, jezik spomina

Kot že rečeno, sem v knjigi *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku* formuliral in analiziral temeljni zakon pesniškega jezika (2022, 9):

> *Pesniški jezik vselej vsebuje in ohranja* ***spomin jezika:*** *ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalo, ki prebije in presega horizontalno odtekanje teksta skozi čas v molk, v nič. Ritmična in zvočna ponavljanja ohranjajo v živi zavesti besede, ki so že odtekle v preteklost: kadarkoli se oglasi nov ritmični segment, se verz, ki je že izzvenel, spominsko vrne in lebdi nad verzom, ki se oglaša v živi sedanjosti. Kadarkoli se oglasi ista rima, odmevanje istih besednih končnic prikliče iz tišine že potopljene besede.* ***Spomin jezika*** pa omogoča in nosi ***jezik spomina***.

Vsi jezikovni postopki, kar jih poezija uporablja, temeljijo na ponavljanju. Verz je vrstica, ki se obrača, ki se ponavlja. Ta ponavljajoča se narava verza je bila še posebej poudarjena v tradicionalni poeziji, pisani v t. i. *vezani besedi.* Ista temeljna značilnost velja tudi za t. i. *prosti verz,* čeprav z določenimi modifikacijami.

Poleg spomina jezika vsebuje sleherni verz še eno funkcijo, ki jo v pomanjkanju boljših izrazov delovno imenujem *zvočni signal* ali *zvočni grb verza.* Pesniški jezik ima vselej vgrajeno sporočilo o svoji pesniškosti, verz zmeraj vsebuje ritmično-evfonični mehanizem, ki kot da že vnaprej opozarja: »*Pozor! Jaz sem verz, in ne navaden govor!*« Poleg izrazitega ritma, rim in drugih glasovnih vzorcev igrajo vlogo tudi privzdignjena dikcija, poudarjena raba nekaterih retoričnih figur, ki jih asociiramo predvsem s poezijo, posebno, »poetično« ozračje itd. V razmerju do vsakodnevne govorice utilitarne

komunikacije nas zvočni signal nemudoma prestavijo na »višjo« raven: iz praktičnega sveta prestopimo v tako rekoč »posvečeni« prostor, kjer ritmična regularizacija in estetska intenzifikacija jezika omogočata govor o rečeh, ki so s stališča pragmatičnih eksistenčnih potreb nebistvene, s stališča resnice sveta pa bistvene. Zvočni signal verza funkcionira tudi v zvrstnih relacijah: v razmerju do drugih estetskih rab jezika nam sporoča: *»Pozor! Jaz sem verz, in ne banalna proza!«* Pesniški jezik z visoko stopnjo svoje organiziranosti se do drugih literarnih vrst in zvrsti obnaša »elitno«: zato zvočni signal imenujem tudi *grb verza,* češ *»Jaz, verz, sem iz boljše družine, mi imamo modro kri!«* Verz je namreč plemenit, verz je *von Vers.*

Poleg evfoničnega in ritmičnega učinka pa ima spominska vertikala tudi izrazite semantične učinke. Bistvo ritma in rime namreč ni v geometrični pravilnosti in prijetnem zvončkljanju, temveč v – pomenu. Ritmična organiziranost verza opravlja distinktivno-semantično vlogo, ki člene semantiko besedila, glasovne figure pa so strateška vozlišča pri graditvi specifično pesniškega sporočila. Obe razsežnosti – ritmična in evfonična – vzpostavljata razmerja ekvivalence. Tako rima vzpostavi nenadejani skupni imenovalec med pomensko različnima besedama: če postavi skupaj besedi *vila* in *svila,* se nenadoma zavemo, da je v *vili* nekaj *svilenega* in v *svili* nekaj *vilinskega.* Komaj vzpostavljeni skupni imenovalec pa nemudoma še bolj opozori na pomensko razliko teh dveh besed in pojmov. Rima je proces neskončnega zrcaljenja, pomenskega približevanja in oddaljevanja besed: kot podobe, ki se množijo v neskončnost, če jih postavimo med zrcala, ki zrcalijo druga drugo.

Gre za dialektičen proces, kjer sovpadanje elementov na eni ravni še bolj poudari razliko na drugi ravni. Kot je poudarjal že Lotman, so tavtološke rime revne. Pravzaprav so vse rime – in tudi nasploh: vsi postopki, ki so prelahki, v umetniškem smislu revni. V slovenščini in mnogih drugih jezikov se glagolske končnice medsebojno ujemajo, zato so glagolske rime znamenje pomanjkanja občutka za pesniški jezik. S tem nočem reči, da jih ne smemo uporabljati, a umetniški razlogi zanje morajo biti močni. In čeprav v zadevah zvena in pomena ni dokončnih receptov in večnih resnic, nasploh velja, da bolje zvenijo rime, sestavljene iz končnic besed, ki pripadajo različnih družinam.

A rima – kot vemo – ni nujni element pesniškega jezika, ampak zaznamuje le segment v zgodovini pesništva. V nasprotju z rimo je ritem nepogrešljiv.

Obstajajo nerimane pesmi, pesem, ki bi ne imela ritma, pa je *contradictio in adiecto.*

Raba rime je torej zgodovinsko določena. Zaradi inflatorne rabe v preteklosti je rima v mnogih jezikih (denimo francoščini in italijanščini) dandanašnji »kompromitirana«, tako da jo je tako rekoč nemogoče uporabljati, razen za parodične in satirične namene. Še posebej zagatna je v tem smislu raba rim v sodobni angloameriški poeziji. Zaradi velikega števila diftongov je namreč slovar čistih rim v angleščini zelo omejen (manjši kot v slovenščini), zato so bile v dolgi zgodovini angleške poezije vse čiste rime že neštetokrat preigrane; to je tudi razlog za poenostavitev rimanja in nastanek t. i. *angleškega soneta.* Dejstvo, da je rima doživela svojo renesanso v sodobni slovenski liriki, je najbrž znamenje, da je v umetniškem smislu slovenščina relativno mlad jezik, v katerem vse možnosti rimanja še niso izčrpane, kar še zmeraj ponuja zapeljiv manevrski prostor za izražanje. Res pa je, da smo v primerjavi s prevladujoči prostim verzom pesniki in pesnice, ki še zmeraj kultiviramo rimo, v manjšini, da se nas prešteti na prste ene roke.

Rima je tudi zelo močno sredstvo: včasih je zelo glasna, z(e)lo-glasna, preglasna. Gre za postopek, ki je dovršen v dvojnem smislu popolnosti zvočnega stika in njegove dokončnosti, zaprtosti. Rima je težka artilerija pesniške zvočnosti, primerna za hude bitke, a neprimerna za lege, kjer potrebujemo tišja sredstva.

Kajetan Kovič je eden izmed največjih mojstrov verznega ritma in rime. Oboje pri njem zveni povsem naravno, obenem pa inovativno. Njegov verz je plodno naslonjen na tiste verzne ritme, ki so tako globoko zasidrani v slovenskem pesniškem (tudi ljudskem) izročilu, da jih povsem telesno doživljamo kot naraven slovenski pesniški izraz. Enako naravna, zasidrana v prastari tradiciji, obenem pa presenetljivo sveža je Kovičeva raba rime, kar je med drugim posledica izjemno bogatega semantičnega zrcaljenja rimanih besed.

Ritem, rima in vsa druga ponavljajoča se pesniška sredstva (refreni, kompozicija pesmi itd.) tvorijo torej *spomin jezika.* Kot ugptavljamo, pa *spomin jezika* omogoča in nosi *jezik spomina.* Kajetan Kovič je mojstril *spomin jezika,* da bi našel *jezik svojega spomina,* ki je bil osnovni eksistencialni motiv njegovega pesnjenja.

## 5. Glasba Kovičevega verza

Naj znova citiram misel Huga Friedricha, da je idealiteta, ki jo priklicujejo simbolisti, prazna. Kakorkoli že ocenjujemo to tezo, naj se z njo strinjamo ali ne, dejstvo je, da ta idealiteta ostaja neizrečena in neizrekljiva. Pomenljivo je, da simbolisti radi uporabljajo pridevnik *neizrekljiv,* ki očitno ni zgolj hiperbola, retorična figura pretiravanja, ni določen samo kvantitativno, ampak tudi kvalitativno: transcendenca, idealiteta ali kakorkoli že imenujemo duhovni svet, po katerem hrepenijo simbolisti, je *per definitionem* neizrekljiv. Paradoks simbolistične lirike je v tem, da se zaveda neizrekljivosti hrepenenjskega cilja, da pa obenem trdno verjame, da jezik poezije zmore priti do praga te kozmične skrivnosti. Med vsemi umetnostmi neizrekljivo skrivnost najbolje predstavlja glasba, kar je eden izmed razlogov, da se jezik simbolistične lirike poskuša s svojo zvočnostjo karseda približati glasbeni umetnosti. Glasba besed, ki jo je znotraj francoskega simbolizma na najbolj prefinjen način udejanjil Paul Verlaine, poezijo oddaljuje od direktnega imenovanja stvari in ji podeljuje moč čustvenega učinkovanja, kakršno premore glasba. Glasbena umetnost je tako postala simbolistični ideal. Verlaine ni bil teoretik, zato je tudi svojo literarno estetiko upesnil: na poetičen način jo je strnil v pesmi z naslovom *Ars poétique – Poetika* iz l. 1874. Prvi verz *Poetike – »De la musique avant toute chose«*, kar sem prevedel kot *»Pred vsem drugim bodi glasba«* (Verlaine, 1996, 78–79) – je ponarodel in funkcionira kot zgoščeno geslo simbolistične naravnanosti k zvočnosti pesniškega jezika.

Kovič je tudi glasbenik besed, a se njegova glasba razlikuje od Verlainove, ne le zato, ker je slovenska, temveč tudi zaradi drugačnega »skladateljskega« posluha. Naj zato razgrnem osnovne značilnosti specifične zvočnosti Kovičevega pesniškega jezika, kakor sem jih neprimerno podrobneje analiziral v študiji *Naravna eleganca Kovičevega verza,* objavljeni v knjigi *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku* (2005).

Gre za enega izmed redkih pesnikov, ki se enako naravno in umetniško prepričljivo izražajo v vezani besedi in prostem verzu. Ustvarjalci njegove generacije so ponavadi začenjali pesniti v tradicionalnih oblikah, da bi nato odvrgli meter in rime ter našli lasten pesniški izraz v različnih variantah prostega verza. Tudi Kovič je pozneje odkril prosti verz, a se nikoli ni odpovedal klasičnim formam, prav obratno: velika večina njegovih besedil

vztraja pri vezani besedi. V tem smislu je Kovič ena izmed redkih izjem v slovenski in evropski poeziji 20. stoletja. Prav gotovo je njegov zgled precej prispeval k temu, da smo po obdobju neoavantgardističnih eksperimentov v drugi polovici šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let nekateri pesniki ponovno odkrili čar pravilnega ritma in zven rime.

Pri tej zvestobi tradicionalnim pesniškim oblikam pa ne gre za lenobno prežvekovanje ustaljenih in varnih kalupov, temveč za zavestno uporabo tistih pesniških oblik in izraznih postopkov, ki so spričo svoje dolge tradicije do te mere znani vsem govorcem slovenskega jezika, da jih doživljamo kot »*naraven*« pojav, kot »*naravno*« pesem, kot »*naravo*« sámo. Kovičev ustvarjalni napor je od samega začetka naprej bil usmerjen v plodno sintezo »*naravno*« danih pesniških oblik in svežega, inovativnega, metaforično bogatega, večplastnega podobja. (V okvirih pričujoče študiji se podobju žal ne morem dovolj natančno posvetiti; sicer pa sta odlične analize Kovičevega podobja napisali kolegici Darja Pavlič in Irena Novak Popov.)

Kajetan Kovič je pravzaprav eden izmed tistih pesnikov, o katerih velja stara misel, da vse življenje pišejo eno in isto pesem. Ne le na tematski in sporočilni ravni, kjer nenehno kroži okoli istih motivov in tem, ki pa jim od zbirke do zbirke, iz desetletja v desetletje podeljuje zmeraj globlji, širši in višji pomen, tudi na oblikovni in izrazni ravni se nenehno vrača k osnovnim verznim, kitičnim in pesemskim obrazcem, Kovičev pesniški opus je kakor spirala, kjer se iste točke oboda nenehno ponavljajo, a na zmeraj višji ravni.

Čeprav Kovič uporablja široko pahljačo različnih verznih oblik, je iz repertoarja njegovih ritmov mogoče izluščiti nekatere izrazite tendence. Tako je že od začetka njegove ustvarjalne poti očitna naravnanost na temeljne verzne ritme, ki jih je podedoval iz slovenskega pesniškega izročila: gre predvsem za *trohejski* in *jambski osmerec* ter *jambski (»laški«) enajsterec.* Kot bomo videli, gre za verzne ritme, ki kljub vtisu »*domačnosti*«, kakršnega vzbujajo pri slovenskih bralcih in poslušalcih, izvirajo iz starejšega evropskega izročila.

Trohejski in jambski osmerec sta se razvila iz antičnih ritmov (– označuje dolg, ∪ pa kratek zlog): trohejski osmerec iz *trohejskega dimetra,* ki je imel metrično shemo – ∪ – ∪ / – ∪ – ∪ in je nastal z razbitjem daljšega *trohejskega tetrametra* (16 zlogov); jambski osmerec pa iz antičnega *jambskega*

*dimetra* (∪ – ∪ – / ∪ – ∪ –), ki je nastal z razbitjem dvakrat daljšega *jambskega tetrametra* (prav tako 16 zlogov). Oba verz ritma sta bila v srednjem veku izjemno priljubljena.

Latinski trohejski dimeter – dandanašnji mu pravimo osmerec – je v srednjem veku postal ritmična osnova za krščanske liturgične hvalnice ter za vagantsko poezijo, ki je med drugim zbrana v zbirki *Carmina burana* (npr. *romarski verz,* kombinacija trohejskega osmerca in sedmerca).

Trohejski osmerec odlično učinkuje v pripovednih pesmih. Relativno ozek verz onemogoča pridevnike, prislove in druge okraske ter mašila, ki so pri širših verzih dokaj pogosti. Pri verznem ritmu trohejskega osmerca pa se mora pesnik osredotočiti na bistveno, tej pripovedni jedrnatosti prilagaja tudi skladnjo, kjer sintaktične enote (priredja in podredja) večinoma sovpadajo z mejo verza, kar pomeni, da se mora biti sintaksa podrejati metriki. Učinek je popolno zlitje verznega ritma in skladnje. Prav ta popolna harmonija pa pri Koviču obenem izžareva večplastno pesniško sporočilo, kjer bogastvo pomenov izvira tudi iz medsebojnega zrcaljenja rimanih besed.

Vendar je trohejski osmerec primeren tudi za lirsko koncentracijo izraza. Ni torej naključje, da je ta ritem pogost pri baladah in romancah, se pravi pri hibridnih zvrsteh, kjer gre za sintezo epskih, lirskih in dramskih razsežnosti.

Da je trohejski osmerec tudi v današnjem času lahko karseda umetniško ploden, je dokazal prav Kajetan Kovič. V tem ritmu je napisal pet besedil že v svojem prispevku k *Pesmim štirih.* Trohejski osmerec, kombiniran s trohejskim sedmercem v zadnjem verzu vseh kitic, zaznamuje tudi *Belo pravljico.* Čeprav to besedilo sodi med mladostna pesnikova dela, ima antološko vrednost, zato ni naključje, da Kovič prav z *Belo pravljico* pogosto uvaja knjižne izbore svojih pesmi (2009, 9):

*Križemsvet gredo stopinje,*
*križemsvet gazí po snegu.*
*Ena izmed njih je moja,*
*nanjo pada, pada sneg.*

Po raznovrstnih ritmih (tudi trohejskih), ki jih je uporabljal v zbirkah *Prezgodnji dan* (1956), *Korenine vetra* (1961) in *Ogenjvoda* (1965), se Kovič

k ritmu trohejskega osmerca sistematično vrne v zbirkah *Labrador* (1975) ter *Sibirski ciklus in druge pesmi raznih let* (1992). V nekaterih pesmih Kovič uporablja akatalektično (neskrajšano) varianto trohejskega osmerca, še pogosteje pa *romarski verz* – kombinacijo trohejskega osmerca in sedmerca. Včasih je za *romarski verz* značilno zaporedje osmercev in sedmercev obrnjeno, tako da osmerci sledijo sedmercem, kot npr. v prvi pesmi cikla *Dežele,* ki je dala naslov tudi celotni zbirki *Labrador* (2009, 249):

*Belo je šumenje rek*
*v mračnih tajgah Labradorja.*
*Daleč je megleni breg.*
*Vmes so hribi. Vmes so morja.*

V tej fazi Kovečevega pesnjenja je pogost tudi jambski ritem, npr. v *Deželi mrtvih* (2009, 251):

*Smrt me bo vzela za točaja.*
*Bel paž bo stopil v temni dvor.*
*Zašla bo slika tega kraja.*
*Njegova teža in napor.*

Čeprav pričujoča analiza ni namenjena obravnavi Kovičeve poezije za otroke, je v kontekstu problematike verznega ritma le treba omeniti, da je poglavitni ritem njegovih pesmi za otroke prav – trohejski osmerec. Taka je ritmična osnova večine Kovičevih pesmi v zbirki *Maček Muri* (1975 in več izdaj), recimo pesem *Muca Maca:*

*Muca Maca je zaspanka,*
*prava mačja Parižanka.*

Izbira tega ritma pri poeziji, namenjeni otrokom in mladini, ni nikakršno naključje, saj je trohejski osmerec temeljna ritmična struktura t. i. *otroškega ritma* (ritma izštevank in drugih otroških iger) tako rekoč po vsem svetu: nadvse nenavadno je, da – ne glede na razlike pri naglaševanju besed v različnih jezikih – *»otroški ritem«* povsod izkazuje vzorec trohejskega osmerca oz. njegove okrajšane variante, se pravi sedmerca.

V tej zvezi velja opozoriti tudi na pomemben ritmični fenomen: v nasprotju s prepričanjem večine Slovencev, da je najbolj *»domači«* in razširjeni slovenski verz *jambski enajsterec* (pri tem se nezavedno opirajo na ritmični model Prešernove sonetistike), je temeljni ritmični izraz na Slovenskem prav – trohejski osmerec! Kljub velikanskemu vplivu Prešernovega pesniškega modela (tudi v formalnem smislu) na slovensko književnost in kulturno zavest, je jambski enajsterec ritem, ki ga obvladajo le pesniki, večina »navadnih« ljudi pa ga sicer takoj razpozna, vendar ni sposobna napisati verzov v tem ritmu. Pisanje jambskih enajstercev zahteva »učno dobo«, zavesten formalni napor, saj gre za »učeni« in na-učeni ritem, za ritem slovenskih pesnikov, ne pa za ritem slovenskega ljudstva. Po drugi strani pesniški poskusi otrok (ki sem jih analiziral v letih 1986–1991, ko sem urejal literarno revijo *Kurirček)* v veliki večini izkazujejo ritmični impulz trohejskega osmerca, kar je mogoče razložiti le na ta način, da se tega ritma naučijo doma oziroma pri igrah na dvorišču. Gre za ritem mnogih uspavank in drugih pesmi, ki jih matere pojejo otrokom (nekoliko patetično rečeno: otroci »vpijajo« ta ritem z materinim mlekom) ter za ritem otroških poštevank in izštevank. Ko potem pišejo pesmi, se »samodejno« izražajo v ritmu trohejskega osmerca, saj jim je ta ritmični vzorec daleč najbolj domač.

Po tej digresiji se vrnimo h Koviču: s svojim prefinjenim ritmičnim posluhom je natančno začutil, da je ritem trohejskega osmerca otrokom naravno blizu, zato je velika večina njegovih pesmi za najmlajše bralce napisana v tem verznem ritmu.

Ritmični *pendant* trohejskemu dimetru je *jambski dimeter.* Tudi ta verzni ritem je odigral nadvse pomembno vlogo pri razvoju srednjeveške poezije v romanskih jezikih. Z delitvijo prvotnega dolgega verza na dva krajša je nastal znameniti *osmerec,* eden izmed najpomembnejših ritmičnih izrazov francoske srednjeveške poezije. Za razliko od *deseterca* starejše francoske epike, znanega kot *commun vers (preprosti* oz. *skupni verz),* ki je imel cezuro po četrtem zlogu in ki je doživel najbolj znamenito realizacijo v *Pesmi o Rolandu (Chanson de Roland),* je osmerec postal ritmična osnova viteških romanov v verzih, začenši s tistimi, ki jih je pisal Chrétien de Troyes. Tega ritma so se držali tudi drugi *truverji* (severnofrancoski trubadurji), globoko pa je vplival tudi na poezijo nemških *Minnesängerjev,* ki so akcentuacijsko in aliteracijsko osnovo nemškega verza poskušali prilagoditi francoski

metriki: tovrstni *Achtsilbler* (osemzložni verz) je najbolj zaživel v tako imenovanem *Knittelversu,* verzni obliki nemških viteških romanov v verzih.

Vseevropska razširjenost tovrstnega osmerca je najbrž našla svoj odmev tudi na Slovenskem in tako si morda lahko pojasnimo dejstvo, da je jambski ritmični impulz v srednjeveški slovenski ljudski tvornosti pogostejši kot trohejski. Trohejski ritem v zadnjih dveh, treh stoletjih sicer prevlada nad jambskim, vendar je jambski osmerec vse do današnjega dne eden izmed najpomembnejših verznih ritmov slovenske poezije. V zadnjem času ga je na magistralen način oživil prav Kajetan Kovič.

Po sporadičnih pojavljanjih tega verznega ritma v pesniških zbirkah petdesetih in šestdesetih let, se jambski osmerec prebije do statusa enega izmed osrednjih ritmičnih izrazov v zbirki *Labrador,* nemara najpomembnejši Kovičevi pesniški knjigi. Na tem ritmu sta namreč zgrajena kar dva cikla – vse pesmi v ciklu *Balade o bratu in sestri* ter večina pesmi v ciklu *Genesis* (z izjemo zadnjih dveh). Prisluhnimo prvi kitici *Tihega časa,* uvodne pesmi cikla *Genesis* (2009, 274):

*Je zimski čas in je drevo*
*in lovcev črna četa*
*in je osamljeno telo*
*na poti v mrzla leta.*

Ritmično gibanje jambskega osmerca je diametralno obratno gibanju trohejskega osmerca. Enako kontraindicirana sta vzgiba jambske in trohejske kombinacije osmerca in sedmerca: v nasprotju z *romarskim verzom,* kjer gladkost in odprtost ženskega izglasja trohejskega osmerca zmeraj znova doživi močan in zaprt zaključek z moškim izglasjem sedmerca, pri jambskem *pendantu* gre za to, da se odsekani, zaprti sklep moške končnice osmerca zmeraj znova razpre in zmehča s pomočjo ženske končnice sedmerca.

Včasih so jambski verzi po številu zlogov tudi drugačni. Tako ena izmed najboljših Kovičevih pesmi, znameniti *Južni otok,* temelji na zaporedju jambskih šestercev in sedmercev.

Tretja ritmična konstanta Kovičevega verza je *jambski enajsterec,* spričo italijanskega porekla imenovan tudi *»laški«* enajsterec. S svojim genialnim

pesniškim posluhom ga je Prešeren tako naravno presadil v njivo slovenskega jezika, da ga odtlej doživljamo kot enega ritmičnih izrazov slovenske biti. Pri Koviču se pojavlja že v *Pesmih štirih,* čeprav tu še ne predstavlja nosilnega ritma (na tej verzni obliki temelji petina Kovičevega prispevka). V naslednji knjigi – *Prezgodnji dan* – frekvenca pesmi, zgrajenih na ritmu jambskega enajsterca, naraste na tretjino besedil. Nenavadno je, da Kovič – sicer veliki občudovalec Prešerna – povzdigne to prešernovsko verzno obliko do statusa ključnega ritmičnega izraza šele v zbirki *Sibirski ciklus in druge pesmi raznih let* iz l. 1992: med petimi cikli te knjige kar trije – *Sence,* naslovni in najdaljši *Sibirski ciklus (s komentarjem)* ter *Izročilo* – temeljijo na tem prastarem in dobro znanem ritmu. Nekatera besedila v teh ciklih imajo sonetno obliko, ki je že od svojega nastanka na sicilskem dvoru Friderika II. v drugi polovici 13. stoletja tesno povezana z ritmom jambskega enajsterca. Med njimi je tudi čudoviti in modri pesniški diptih *Dvogovor* (2009, 381–382), kjer gre za medsebojno zrcaljenje poklica pesnika in prevajalca, ki ju Kovič oba zelo dobro pozna, saj gre za vrhunskega prevajalca (njegov prevajalski opus šteje številne pesnike, med katerimi naj omenimo G. Trakla, S. Georgeja in R. M. Rilkeja).

*I (prevajalec pesniku)*

*Ti si kot vrč s tisoč in eno rožo.*
*Usojam si postati tvoj vrtnar.*
*Posojam ti srce, razum in kožo.*
*Služabnik sem in ti si gospodar.*

*Tam, kjer stoji pri tebi zadnja pika,*
*se moj spopad z oblikami začne.*
*Nesem te v zibel drugega jezika,*
*kjer nisi, dokler jaz ne rečem: je.*

*Kdo torej ukazuje, kdo uboga?*
*Kdo iz oblike sklepne govori?*
*Mogoče sva med pikami na i*

*II (pesnik prevajalcu)*

*Kdo si, ki trkaš na odprta vrata?*
*Naključni potnik? Radovedni gost?*
*Te mikata drugačnost in novost?*
*Ali je v tebi tudi nekaj brata?*

*Ta hiša ti je dana v uporabo.*
*Tu južna luč, tam severna temà.*
*Nastani se, kjer boš najbolj doma.*
*Jaz bom kot hišni duh bedel nad tabo.*

*Naj prva najdba te ne preslepi.*
*Nikoli ni storjena zadnja pika*
*v podzemeljskih delavnicah jezika.*

*le dve neznatni na obodu kroga,*
*ki v njem drugačen jezik žubori*
*nekoga, ki se z nama samo žoga.*

*Zaupam ti. To je tvoj del poti.*
*Od tu, kjer se je zdelo vse končano,*
*odhajam s tabo spet na pot v neznano.*

Že doslej smo večkrat ugotovili menjavanje moških in ženskih izglasij in rim kot pomembno značilnost Kovičeve verzne tehnike. Ta postopek je tako pogost v vseh fazah pesnikovega razvoja in tako globoko določa ritmiko, evfonijo in posledično tudi pesniško semantiko njegovih besedil, da ga moramo upoštevati kot eno izmed ključnih konstant Kovičevega pesniškega jezika. Da bi točno razumeli pomen tega ritmično-evfoničnega postopka, pa ga je treba postaviti v kontekst zgodovine evropske verzifikacije.

Francoska normativna poetika je dvignila postopek obveznega menjavanja moških in ženskih rim na raven zapovedi. (To vprašanje sem podrobneje obravnaval v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji,* 1995.) Da bi se izognili nevarnosti ritmične monotonije, ki sledi iz oksitonične narave samega jezika, se pravi naglaševanja besed na zadnjem zlogu, so francoski pesniki v poznem srednjem veku in renesansi postopoma uveljavljali postopek menjavanja moških in ženskih rim, ki ga je nato kodificirala normativna klasicistična poetika v 17. stoletju na čelu z Boileaujem *(L'Art poétique).* Žensko rimo Francozi razumejo drugače kakor mi: gre za zvočni stik besed, ki imajo na koncu t. i. *nemi e (e muet)* oz. točneje: *atonični (nenaglašeni) e.* Poenostavljeno rečeno, ta glas izgovarjajo takrat, ko se morajo izogniti trku soglasnikov. V verznih končnicah ga izgovarjajo, ne pa tudi štejejo, zato denimo pri aleksandrincu število zlogov ostaja nominalno 12, čeprav imajo – fonetično gledano – ženski aleksandrinci 13, moški pa 12 zlogov. Pod vplivom francoske poezije se je pravilo o obveznem menjavanju moških in ženskih rim uveljavilo tudi v drugih evropskih jezikih, čeprav po tem ni bilo prave potrebe.

Ker nemški jezik ne pozna *nemega e,* ima spoštovanje pravila o obveznem menjavanju moških in ženskih aleksandrincev za posledico, da moški verzi ohranijo 12 zlogov, ženski verzi pa so daljši in obsegajo 13 zlogov. Tako se *izosilabičnost,* značilna za francosko verzifikacijo, v nemški adaptaciji aleksandrinca poruši.

Ko Janez Damascen Dev proti koncu 18. stoletja v *Pisanicah,* zbornikih slovenske razsvetljenske literarne tvornosti, prevzame nemško varianto

aleksandrinca, skupaj z njo sprejme tudi pravilo o obveznem menjavanju moških in ženskih rim. Čeprav aleksandrinec pozneje bolj ali manj izgine iz ritmičnega repertoarja slovenske poezije (Prešeren ga uporablja le v epigramih), je za razvoj slovenskega pesniškega jezika sila pomemben, saj se je prav s pomočjo aleksandrinca slovenska poezija prvič začela izražati v svojem naravnem verznem ritmu in je prišlo na dan, da je slovenska verzifikacija – silabotonična (kar pomeni, da metrum temelji na mreži naglašenih in nenaglašenih zlogov).

Prešeren je v svoji verzni tehniki pogosto uporabljal vse tri načine rimanja – moške, ženske in tekoče (daktilske) rime. Pri tem pa je njegova raba različnih izglasij in rim zvrstno motivirana in določena: v baladah in romancah ter drugih pesmih pripovednega značaja, ki so naslonjene na ljudsko ritmiko in leksiko, Prešeren izjemno pogosto uporablja moške in tekoče (daktilske) rime, slednje največkrat kot nadomestek moške rime (postopek, ki ga je Boris Merhar poimenoval *razširjena moška rima,* npr. *prišlà – deklicà).* Frekvenca Prešernove rabe moških in tekočih (daktilskih) izglasij presega slovensko povprečje. Zato toliko bolj pade v oči – točneje: v useša! – popolna odsotnost moških in tekočih rim ter izglasij v vseh pesniških besedilih, ki so zgrajena na verznem ritmu jambskega enajsterca, se pravi v vseh sonetih, *Krstu pri Savici* ter pesmih, napisanih v *stancah.* Izključno rabo ženske variante jambskega enajsterca je Prešeren očitno zvrstno asociiral z »visoko« poezijo, se prvi z ljubezensko, nacionalno in refleksivno tematiko. Če Prešernovo rabo moških in ženskih rim torej primerjamo s Kovičevo, bomo ugotovili, da oba pesnika posegata po celotni paleti ritmičnih in evfoničnih verznih končnic – tako po moških in tekočih (daktilskih) kot po ženskih rimah, vendar je razlika v tem, da Prešeren te postopke uporablja ločeno, diferencirano po različnih zvrsteh, medtem ko jih Kovič uporablja v isti sapi, v isti pesmi, in sicer tako, da jih nenehno menjava.

Pregled verzne tehnike poprešernovskih pesnikov kaže postopno oddaljevanje od visoke forme in norme, kakršno je vzpostavil Prešeren. To se med drugim kaže tudi v uvedbi moških rim v sonetistiko. Vendar pa se pri večini slovenskih pesnikov in pesnic 19. in 20. stoletja ta postopek dogaja na nesistematičen način. Celo pri pesnikih, ki so mojstri jezika, kakršen je npr. Božo Vodušek, ne moremo zaslediti do te mere sistematičnega in zavestnega menjavanja moških in ženskih rim kakor pri Koviču. Zato je

očitno, da je pri Kajetanu Koviču ta postopek popolnoma zavesten in da ima konstitutiven značaj za njegovo verzno ritmiko in evfonijo. Ženski verzi imajo mehkejšo, bolj blagoglasno kadenco, medtem ko moški verzi s svojim ostrim, odsekanim koncem učinkujejo trše. Če torej ženskemu verzu sledi moški, to čutimo kot prehod iz valovanja vode v trdnost brega, iz širine v ožino, iz plesa v vojaški korak, iz gibanja v negibnost, iz možnosti nadaljevanja v dokončnost konca. In seveda obratno. Tovrstno variiranje verznih končnic pa seveda ni zgolj evfoničen in ritmičen fenomen, temveč je vselej vključeno v kompleksno mrežo semantičnih distinkcij.

Mnogi primeri iz Kovičeve poezije torej potrjujejo pomen prastarega razlikovanja med *moško* in *žensko rimo.* Če je torej ta terminološka razlika ponovno dokazala svojo upravičenost, pa tega ne moremo trditi za terminološki par *krepka* in *šibka rima,* ki služita kot sinonima za *moško* in *žensko rimo.* Čeprav ženski rimi pravimo tudi šibka, ni po svoji lepoti čisto nič šibkejša od krepke moške rime. Prej obratno: ker gre tu za ponavljanje večjega števila glasov (rimajo se pač besede z naglasom na predzadnjem zlogu), ženske rime ponavadi učinkujejo lepše in bogateje. Potreben pa je tak besedni kovač, kot je Kajetan Kovič, da tudi moškim rimam podeli bogat in mehak zven.

Kar zadeva kitične oblike, je celoten korpus Kovičevih pesmi v vezani besedi skoraj izključno zaznamovan z eno samo kitico – *štirivrstičnico.* Frekvenca rabe te kitične oblike sicer niha v različnih fazah Kovičevega pesniškega razvoja, vendar je značilno, da se pesnik k njej zmeraj znova vrača. Že njegov pesniški začetek je zaznamovan z izrazito prevlado štirivrstičnic.

Pri izbiri te forme kitične organizacije pesniškega besedila se je Kovič naslonil na izročilo: štirivrstičnica je daleč najbolj pogosta kitična oblika tako v ljudskem slovstvu kakor tudi v slovenskem umetn-išk-em pesništvu od Prešerna dalje. Štirivrstičnica je najbolj nevtralna kitična oblika tudi v zvrstnem smislu, saj se podaja tako lirskim kot epskim besedilom, tako intimnim ljubezenskim in refleksivnim temam kot baladnim pripovedim o tragičnih zunanjih dogodkih.

Ugotavljamo, da je Kovič plodno izkoristil vse naštete potenciale te kitice, s svojim posluhom pa jih je celo razširil, saj je v starodaven in spričo domačnosti naravno zveneč kitični okvir »ulil« moderen, metaforično gost jezik.

Kitično obliko, ki sodi v kolektivni kulturni spomin, je oživil z globoko osebnim bivanjskim sporočilom.

Analiza kitične sestave Kovičevih pesmi razločno kaže, da nekatere med njimi po stalnem številu kitic v pesmi preraščajo kitično naravo v smeri stalnih pesemskih oblik: gre predvsem za pesniška besedila, ki obsegajo po tri in pet štirivrstičnih kitic. Pesemsko strukturo v teh primerih dodatno krepi dejstvo, da so tovrstna besedila ponavadi grupirana v obliki ciklov. V teh primerih enaka kitična arhitektura pesmi (število kitic) zvišuje kohezivno vezivo med pesmimi v ciklu, po drugi strani pa ciklični kon-tekst vzvratno vpliva na izomorfizacijo posameznih besedil v stalno pesemsko obliko.

Če pa se sprašujemo o stalnih pesemskih oblikah v tradicionalnem pomenu besede, pa bi naslov tega poglavja moral pravzaprav imeti edninsko obliko, saj gre za eno samo pesemsko formo, krono evropske in slovenske lirike – *sonet!*

Ob tem je presenetljivo dejstvo, da se sonet prebije v ospredje Kovičevega formalnega oblikovanja šele v zrelem obdobju, medtem ko v prejšnjih fazah njegovega razvoja – od petdesetih do osemdesetih let – pesnik sicer posega po sonetni obliki, vendar le občasno. Kovičev sonet je nastajal v tesnem »so-in-proti-delovanju« s Prešernom, ki je vzpostavil temeljni model slovenskega soneta. (Značilnosti Prešernove sonetne poetike sem natančneje analiziral v knjigi *Oblika, ljubezen jezika.*)

Presenetljivo in pomenljivo je dejstvo, da je med relativno široko pahljačo regularnih možnosti razporeditve rim v srednjeveški in renesančni poeziji Prešeren izbral le najbolj kanonično (s prestopnimi rimami v kvartinah in verižnimi v tercinah: ABBA ABBA CDC DCD): to evfonično formulo je naš romantik očitno doživljal kot izrazno sredstvo »visoke umetnosti« ter je od nje odstopil le v sonetih lažjega žanra *(Zabavljivi soneti)* ter v sonetu *Memento mori,* kjer razporeditev rim v tercinskem delu sledi sestavi t. i. *francoskega soneta* (CCD EED). Zvrstno motivirana in določena izbira evfoničnih in ritmičnih sredstev torej kaže na izrazito Prešernovo zavest o razliki med *liriko* in *epiko* – liriko je v skladu s prastarimi značilnostmi te literarne vrste in v skladu s samim imenom (iz starogrškega glasbila *lira*) doživljal kot blagoglasno, glasbi bližnjo umetnost, ki mora »angažirati« zvočne in ritmične potenciale jezika, pri verzni epiki pa zadoščajo bolj preprosti

postopki. Tovrstna strogost pri izbiri izraznih sredstev nedvomno izvira iz močne Prešernove želje, da bi slovenski jezik s pomočjo lirike dvignil na raven evropske omike in da bi z rabo najbolj zahtevnih oblik dokazal njegovo gibkost in lepoto.

Kovič sledi prevladujočemu toku razvoja slovenskega soneta po Prešernu, ki je šel v smer čedalje močnejšega uveljavljanja moških in tekočih verznih izglasij in rim.

Nenavadna in plodna je pri Koviču raba *angleškega soneta,* ki sicer v slovenski poeziji ni naletel na plodna tla, saj je velika večina naših sonetistov slepo sledila Prešernovemu modelu, se pravi rabi italijanskega soneta. Verzni ritem obeh »različic« soneta – italijanskega in angleškega – je enak: v italijanščini se imenuje *endecasillabo giambico* (v slovenščini enako: *jambski enajsterec),* v angleški vedi pa *iambic pentameter.* Razlika med *italijanskim* in *angleškim sonetom* se kaže na ravneh kitične organizacije pesemskega besedila in razporeditve rim. V nasprotju z italijanskim sonetom, zgrajenem na dinamičnem ravnovesju dveh kvartin in dveh tercin, je angleška »različica« soneta zgrajena na treh štirivrstičnicah in sklepnem distihu. Verze italijanskega soneta povezuje štiri ali pet rim (odvisno od tega, ali tercinski del temelji na dveh ali treh rimah), pri angleškem sonetu pa gre kar za – sedem rim: ABAB CDCD EFEF GG. V nasprotju z italijanskim sonetom, kjer rime povezujejo kitice (npr. v že večkrat omenjeni kanonični varianti ABBA ABBA CDC DCD), kitice angleškega soneta večinoma niso medsebojno povezane z rimami. Na poenostavitev rimanja v angleškem sonetu vpliva že sama narava angleškega jezika, ki spričo velikega števila diftongov vsebuje relativno majhen slovar čistih rim; v dolgi zgodovini angleške poezije so bile čiste rime tolikokrat »preigrane«, da angleški posluh ne prenese večjega števila ponovljenih rim. Dejstvo, da kitice angleškega soneta niso zvočno povezane z rimami, pa ima *eo ipso* posledice tudi za semantične in sporočilne razsežnosti: medtem ko imamo pri italijanskem sonetu občutek harmonične in organske povezanosti vseh sestavnih delov (verzov in kitic), angleški sonet učinkuje drugače – kot linearno zaporedje nepovezanih kitic, ki »prinašajo« material, ki ga sklepno, zaporedno rimano dvostišje na jedrnat način strne ali pa duhovito obrne. Spričo bistveno različne strukture so se mnogi teoretiki v preteklosti spraševali, ali je angleški sonet sploh sonet, ta dilema pa ostaja odprta tudi dandanašnji. Ta dvom v sonetno naravo

te forme pa seveda ne pomeni, da gre za manjvredno ali celo »slabo« pesemsko obliko. Prav obratno: angleški sonet s svojim aditivnim principom zaporedja kitic in ostrim, skrajno zgoščenim dvostišnim sklepom ponuja svojevrstno dramaturgijo gradnje pesniškega sporočila, kar je sijajno izkoristil Shakespeare, za njim pa vrsta angleških in ameriških pesnikov, zunaj angleškega govornega območja pa v 20. stoletju, denimo, Borges. Ne glede na to, ali je ta gradnja sonetna ali ne, je v zakladnici svetovnih pesniških oblik nepogrešljiva.

Čeprav se je sonet zgodovinsko formiral prav v tesni povezavi z verznim ritmom jambskega enajsterca, sonetna oblika s svojo elastičnostjo omogoča tudi druge ritme. Kovič je sonetno obliko pogosto kombiniral z ritmom trohejskega osmerca, se pravi z ritmom, ki ga – kljub pradavnemu poreklu in mednarodni razširjenosti – doživljamo kot najbolj »domačega« in »svojega«.

Med štirimi soneti iz zbirke *Ogenjvoda* je po svoji umetniški moči in naravnost programski sporočilnosti najpomembnejša pesem, ki že s svojim naslovom – *Sonet* – opozarja na svojo obliko. Če analiziramo ritmiko in evfonijo tega besedila na formalen način, potem seveda lahko ugotovimo spremenljivost verznega ritma in števila zlogov. Ker pa ritmika vselej funkcionira v širšem kontekstu izraznih sredstev, kjer tesno sodeluje z drugimi vzvodi organizacije pesniškega besedila (intonacijo in melodijo, sintakso, arhitektoniko pesmi itd.), je temu sonetu treba priznati izjemno močan, impresiven ritem (2009, 142):

*Beseda je beseda in večbeseda.*
*Strašen prostor iz ječe njenih glasov valovi.*
*V njem plavamo kot lovci v prozorni vodi.*
*Ker ne vidimo plena, se nam motna zdi.*

Nenavadno je, da v *Labradorju* – zbirki, v kateri se je Kovič sredi sedemdesetih let na umetniško magistralen način vrnil k vezani besedi in tradicionalnim pesniškim oblikam – ni niti enega samega soneta. Kljub dvojnosti uporabljenih izraznih sredstev – prostega verza in vezane besede – *Labrador* učinkuje kot harmonično sklenjena celota. Ta celota se v nadaljnjem Kovičevem pesniškem razvoju razklene na dva vzporedna tokova: v zbirki

*Poletje* (1990) se osamosvoji poezija, pisana v prostem verzu, v *Sibirskem ciklu* (1992) pa lirika, pisana v strnjenih in elegantnih kitičnih in pesemskih oblikah, s stalnim verznim ritmom in čarobno evfonijo rim in drugih zvočnih stikov. In šele tu – se pravi v zadnjem obdobju Kovičevega pesniškega ustvarjanja – se sonet razmahne in postane ključna oblika njegovega izrekanja sveta.

V *Sibirskem ciklu* sta uvodni cikel z naslovom *Tujec* in zaključni cikel z naslovom *Izročilo* sestavljena iz sonetov, ki sodijo v vrh sodobne slovenske lirike. Pri tem je v verzifikacijskem smislu zanimivo, da soneti cikla *Izročilo* temeljijo na tradicionalnem modelu jambskega enajsterca, medtem ko so soneti cikla *Tujec* zgrajeni na ožjem verzu (jambskem šestercu), ki inovativno razširja izrazne možnosti sodobne slovenske sonetistike. Sodo število zlogov ima seveda za posledico izključno rabo moških klavzul in rim. Tovrsten ritem v slovenski poeziji ponavadi zveni odsekano in trdo in se mu – z izjemo pripovedne poezije, od ljudskih pesmi do Aškerčevih balad in Gregorčičevih pesmi – slovenski pesniki rajši izogibajo, še posebej zato, ker široka pahljača ritmičnih možnosti v slovenskem verzu (možnosti naglasov na različnih položajih v besedi in verzni končnici) omogoča tudi drugačne variante v izglasjih. Kadar pa ta ritmično »nevarni« postopek pride pod pero takega jezikovnega mojstra, kakršen je Kajetan Kovič, takrat celo izključna raba moških verzov zveni nenavadno mehko in muzikalično. Zmehčanost moških klavzul je najbrž tudi paradoksalna posledica *enjambementov:* ker je nemogoče stlačiti celotne stavčne segmente v ozek okvir šestih zlogov, je nujen »verzni prestop« (kakor naši slavisti napačno slovenijo *enjambement,* saj ne gre za prestop verza iz stavka v stavek, ampak za prestop stavka iz verza v verz, torej za *stavčni prestop*). Kakorkoli ga že imenujemo, pa ima to dobro lastnost, da pri tako ozkih verzih malce zaduši ostrino izključno moških rim. Oglejmo si te postopke na primeru soneta *Blaznica* iz l. 2001 objavljene zbirke *Vrt* (2009, 399):

*So mrzli kraji, kjer*
*na vratih noč in dan*
*zapah je prikovan,*
*kjer žarnica zvečer*

*nad kamrami duha*
*visi kot goli sad*
*in žlica ropota*
*skoz tôpi, tuji glad,*

*kjer iz zidov v temi*
*surovi hlad puhti*
*in se dotika miz*

*spomin na žolč in kis,*
*kjer tudi sol in kruh*
*imata žarki duh.*

Kot je razvidno, Kovič rima celo enklitike, pomožne besedice (v tem sonetu predlog *kjer*), kar je v tradicionalni verzifikaciji veljalo za prepovedano, saj so enklitike nenaglašene, tovrstna naglasna šibkost pa naj bi slabo vplivala na zven rime; če je to pravilo veljalo za tradicionalno poezijo, prav gotovo ne velja za poetiko, kakršno je uveljavil Kovič s svojimi soneti, kjer zaradi ozkosti verza celo rimanje enklitik zveni polno.

Kovičevi »ozki« soneti torej pomenijo dragocen prispevek k novim ritmično-evfoničnim možnostim slovenskega soneta.

Rima je zven, odmev besed, soodmevajoča končnica verzov, skupni imenovalec besede in zvoka, pesniškega besedila in glasbe. Glasovna ekvivalenca med končnicami besed pa le še bolj poudari njihovo kompleksno semantiko, nenadejano pomensko podobnost, ki po drugi strani dodatno osvetli njihovo pomensko različnost. Rima torej ni zgolj zvočna vinjeta, zvončkljajoči okras na koncu verza, temveč strateško mesto, semantični vozel, ki vzpostavlja bogato sporočilo, povsem nemogoče zunaj polja konkretne pesmi. Poskusimo analizirati »zgolj« mrežo rim v Kovičevi antologijski pesmi *Južni otok* (2009, 280), sledeč metodi, ki sta jo pri analizi enega izmed Baudelairovih sonetov o mačkah uporabila Roman Jakobson in Claude Lévi-Strauss:

*Je* južni otok. *Je.*
Daleč v neznanem morju
je pika na obzorju.
Je lisa iz megle.

Med svitom in temo
iz bele vode vzhaja.
In neizmerno traja.
In v hipu gre na dno.

In morje od slasti
je težko in pijano.
In sol zatiska rano.
In slutnja, da ga ni.

Da so na temnem dnu
samo zasute školjke
in veje grenke oljke
in zibanje mahu.

A voda se odpre
in močna zvezda vzide
in nova ladja pride
in južni otok *je.*

Preberimo enkrat le rime:

| | |
|---|---|
| 1. kitica: | je – morju – obzorju – megle |
| 2. kitica: | temo – vzhaja – traja – dno |
| 3. kitica: | slasti – pijano – rano – ni |
| 4. kitica: | dnu – školjke – oljke – mahu |
| 5. kitica: | odpre – vzide – pride – je |

Na ritmični-evfonični ravni je mogoče ugotoviti že omenjeno menjavanje moških in ženskih rim.

Na gramatikalni ravni pozornost vzbuja rahla prednost samostalnikov (11) nad glagoli (8), kar v kontekstu te pesmi občutimo tudi kot napeto in krhko ravnovesje z rahlo prevlado statičnosti, ki jo na koncu zmagovito premaga dinamika upesnjenega sveta. Med rimanimi besedami je en sam pridevnik, a ta nadvse zgovoren *(pijano).* V 1. in 3. kitici prevladujejo samostalniki nad osamljenim glagolom (3 : 1), v 2. kitici je vzpostavljena enakost (2 : 2), 4. verz (tik pred koncem) vzpostavi ekskluzivnost samostalnikov, ki jo zadnja kitica pomete s tiranijo glagolov.

Gramatikalno analizo podpira prostorska: 1. kitica upesnjuje izrazite horizontale, najbolj vodoravno reč na svetu, sámo vodo, *morje,* in daljno *obzorje,* ki se v zadnji rimi razpreta tudi vertikalno, v *meglo.*

Druga kitica z rimami *(temo – vzhaja – traja – dno)* vzpostavlja izrazite vertikale, kar še posebej velja za glagol *vzhaja* in njegovo nasprotje, samostalnik *dno.*

Po horizontalni prvi in vertikalni drugi kitici tretja kitica z rimami *(slasti – pijano – rano – ni)* upesni njun križ – človekovo telo in srce, njegovo na smrt odprto in ranljivo bitje *(slast, pijanost, rana)*, kar rezultira v zanikanju južnega otoka: »*In slutnja, da ga ni.*«

Tej najnižji, ničelni točki pesmi sledi upesnjevanje *dna,* se pravi ponovna horizontala, vendar ne horizontala površja, vidljivosti in zračnosti, ampak horizontala globine, teme, vodnega groba. V tem smislu je *dno* pravzaprav *brez(d)no.*

In iz te brezdanje globine se pesem v zadnji kitici dramatično in zmagoslavno povzpne na površje, dvigne se v zrak in odpre v svetlobo: glagola *odpre* in *vzide* sta sicer zelo preprosta in naravna, a izžarevata tudi konotacije svetosti, kar še bolj velja za glagol *pride.* Ni mogoče spregledati tudi izrazite erotiziranosti teh glagolov. Kot zadnja rima se oglasi ključna beseda te pesmi – besedica *je,* ki pesem tudi začenja. *Južni otok* se torej s svojim koncem krožno vrne k začetku, vendar je besedica *je* na koncu bistveno bolj določena kot na začetku, kar omogoča tudi izjemno močan simbolni naboj.

*Je* je tretja oseba ednine glagola *biti,* ki označuje najširšo in najbolj nedoločeno, a obenem dobesedno vitalno kategorijo – da nekaj ali nekdo *je* – kategorijo biti. Prvo vsebinsko pojasnilo besedice *je* je ravno prva rima te pesmi, *megle.* Kategorija biti, ki je na začetku pesmi podana apodiktično, a vsebinsko pač nujno prazno, je na koncu kitice natančneje določena, a z oznako, ki vseobsežno nedoločenost tega pojma še bolj poudari: *je* je sestavljen iz same *megle.*

Pozitivni vrednosti bitnega določila *je* se v pesmi zoperstavlja njeno zanikanje, besedica *ni* na sredini pesmi (na koncu 3. kitice). Razmerje med *je* in *ni* bi lahko razložili s Heglovim modelom dialektične triade: prvi *je* je teza, *ni* je antiteza, drugi *je* pa je sinteza, ki zanika, obenem pa ohranja tako uvodni, prazni *je* kot *ni.*

Z drugimi besedami: strukturalna analiza Kovičevega *Južnega otoka* kaže, da rima na sporočilni ravni služi harmoniziranju disharmoničnega sveta.

Ugled sijajnega sonetista si je Kovič še dodatno utrdil s pesniško zbirko *Kalejdoskop* (2001), ki je sestavljena iz samih sonetov. Tokrat vsi soneti temeljijo na verznem ritmu jambskega enajsterca, se pravi na zgodovinsko prvotnem ritmu sonetne forme, med triinštiridesetimi besedili pa prevladujejo italijanski soneti (35); osem pesmi ima obliko angleškega soneta. Zbirko uvaja naslovni sonet, sledijo pa trije cikli: *Bakrorezi, Soneti za očeta* in *Abecedarij.* Zanimivo je poreklo teh treh ciklov, ki izvirajo iz različnih tematskih in poetoloških linij Kovičevega ustvarjanja.

Cikel sedmih sonetov *Bakrorezi* po tematiki sledi sonetom iz *Sibirskega cikla,* saj upesnjujejo zgodovinske osebnosti (Julij Cezar, Atila – *Bič božji,* grofje *Celjski,* Martin Luther, Peter Veliki, Napoleon in celo nesrečni prestolonaslednik Avstroogrske monarhije Rudolf Habsburški v tragični ljubezenski zvezi z baronico Marijo Vetsera) ter toponime, ki spričo usodne povezanosti z zgoraj omenjenimi zgodovinskimi akterji izžarevajo simbolne pomene *(Rubikon, Celje, Wittenberg, Sankt Peterburg, Sveta Helena, Mayerling* – naslovi pesmi so označeni z ležečo pisavo). Enako kot v *Sibirskem ciklusu* so intimne drame treh osebnosti upesnjene v tretji osebi ednine; kljub rabi te glagolske oblike, ki rada ustvarja pripovedno distanco, nam pesnik na zgoščen in čustveno presunljiv način odpre vpogled v *intimo* teh junakov in antijunakov, zato se ti soneti po dikciji približujejo

tisti pesniški zvrsti, ki jo angloameriška literarna veda imenuje *dramatic monologue* in kjer lirski subjekt privzame glas in vlogo kakšne zgodovinske osebnosti. Tudi Slovenci seveda poznamo izraz *dramski monolog,* vendar ga uporabljamo izključno v povezavi z dramatiko in gledališčem, ne pa tudi s poezijo, čeprav bi tudi v slovenskem pesništvu našli kar nekaj primerov te zvrsti. Gre torej za plodni hibrid lirskih in pripovednih elementov. Značilnost, ki ločuje tovrstne Kovičeve pesmi od tipičnih dramskih monologov angleške in ameriške poezije je svojevrstna kritična zavest, ki kaže zrcalo značajem upesnjenih osebnosti, nihilističnemu nasilju vojskovodij in vladarjev, kot so Cezar, Atila, Peter Veliki, Napoleon ali naši grofje celjski.

V zbirki *Kalejdoskop* je najbolj inovativen tretji in najdaljši z naslovom *Abecedarij.* Inovativnost se tokrat ne zgodi toliko na ravni pesniškega jezika, ampak bolj na ravneh tematike in arhitektonike cikla. Trideset sonetov tega cikla je namreč razporejenih po abecednem zaporedju prvih črk naslovov: *Advent, Begunka, Bolnik, Cerkev, Čaj, Dež, Duša* itd. Vsako črko abecede »predstavlja« vsaj en sonet, nekatere črke – kot vidimo – pa so »deležne« več pesmi. Skupaj trideset sonetov.

Angloameriška literarna veda uporablja izraz *alphabet poem, abecedna pesem,* za pesmi, ki preigravajo črke abecede, tako da se vsak verz ali kitica začne z drugo črko. Angleški pesnik iz 19. stoletja Edward Lear, začetnik t. i. *nonsense* poezije, je ustvaril znameniti primer za *alphabet poem.* Oton Župančič je zastavil zbirko štirivrstičnih pesmic za otroke, tako da je upesnil živali in cvetlice iz narave in otrokovega življenjskega okolja ter besedila razporedil po abecednem principu; ker te knjige sam ni dokončal, je pesmi na nekaj manjkajočih črk dodal Niko Grafenauer. Abecedni princip pa ni rezerviran le za književnost, namenjeno otrokom, ampak ga lahko najdemo tudi v poeziji, namenjeni odraslim. Tako je odlična sodobna danska pesnika Inger Christensen zbirko *Alfabet* (1981) sestavila po abecednem principu (prvo besedilo se začne s črko A, drugo s črko B itd.), obenem pa je kitično sestavo zgradila na t. i. *Fibonaccijevem številu,* kjer je vsako naslednje število vsota prejšnjih dveh; obseg besedil torej narašča po naslednjem principu: 1, (1+1)=2, (1+2)=3, (2+3)=5, (3+5)=8, (5+8)=13, (8+13)=21 … Abecedne pesmi za otroke sva pisala tudi Dane Zajc in podpisani A. do Ž. Novak, za odrasle pa Aleš Šteger.

Kajetan Kovič je s pridom uporabil princip abecedne pesmi. Cikel *Abecedarij* vsebuje tudi resne, pretresljive sonete, vendar mu osnovni ton dajejo duhovite in tople pesmi, ki upesnjujejo stvari in fenomene iz našega vsakdanjega življenjskega sveta, ta razsežnost, ki se tokrat prvič v takem obsegu pojavlja v Kovičevi poeziji za odrasle, pa nedvomno izvira ali pa vsaj marsikaj dolguje pesnikovi izkušnji z otroškim svetom.

Naj med elegično ubranimi soneti omenim uvodna dva, *Advent* in *Begunka. Advent* (2009, 420) na pretresljiv način sooča nostalgične spomine na veselo adventno vzdušje, ki mu osnovni ton daje »*mamin jasni glas*«, ter resnico sedanjosti – odsotnost, sivino in pozabo: »*In ve, da mamin grob je daleč stran / in da ga le poredko obiskuje.*«

Kajetan Kovič velja za apolitičnega pesnika, malone za esteticista. Tovrstni nesporazumi razločno kažejo površnost literarnih kritikov, ki zaradi lastnih političnih predsodkov ne razumejo odgovornosti pesniške besede do zgodovinskega sveta, ki jo obkroža in iz katerega raste. Lepota pesniškega jezika ne pomeni nujno, da je pesnik larpurlartist, ki se ne meni za družbene probleme in usodo soljudi. Nekatere pesmi, ki so citirane v tej študiji, izžarevajo tudi izrazito politična sporočila. Seveda ne gre za verzificirane politične programe ali propagando, Kovič je prevelik pesnik, da bi padel v to past. Politične razsežnosti vselej ugleda kot organski del človekove usode, zato ne moralizira in ne pridiga, temveč je zmožen tudi *politikon* izraziti na poetičen način. Pretresljivi angleški sonet *Begunka* nas spomni sto tisočev naših nekdanjih sodržavljank in sodržavljanov, ki so jih vojne v devetdesetih letih pognale na štiri strani sveta, tudi k nam, kjer so nato jedli grenki kruh izgnancev (2009, 421):

*Nešteto ulic, a poti nikjer*
*iz tega z mržnjo križanega geta,*
*kjer se, namenjena v nobeno smer,*
*ponavljajo enako tuja leta*

*in se prostora videti ne da,*
*ki sréčnejši mu pravijo: doma.*

Pesmi z elegično eksistencialno težo pa so v ciklu *Abecedarij* prejkone izjema: ta sonetni cikel je večinoma ubran humorno, ironično, mestoma celo satirično. Gre za poezijo, ki je ozemljena v življenjski praksi, v utripu vsakdanjega življenja, zato je sočna in topla. Prav to je največja tematska inovacija zbirke *Kalejdoskop:* sonetna forma, ki je bila v literarni zgodovini in tudi v Kovičevem lastnem opusu rezervirana za visoka sporočila, se je s pomočjo življenjske tematike »demokratizirala« in »počlovečila«. Tako uglašena pesniška sporočila pa ne zadevajo zgolj vzvišenih, posebej senzibilnih duhov, temveč nagovarjajo slehernika. Tu srečamo pesmi o mačkah in psih, postrežnicah in raznašalcih časopisov, kravatah in šahu, drevesih in vrtičkarjih, tovornjakarjih in delavskih malicah. Tematska raznovrstnost, ki sega od visokih, duhovnih do »nizkih«, vsakdanjih motivov je najbrž eden izmed razlogov, zakaj je pesnik naslovil to zbirko z naslovom *Kalejdoskop.* Še posebej duhovite pa so pesmi, povezane s hrano, soneti *Goban, Taraxacum officinale (Navadni regrat)* ali antologijski sonet, naslovljen *Juha* in podnaslovljen z razlago *Recept* (2009, 433):

*Zajeten kos govedine se vzame*
*in rahle ali mozgove kosti.*
*Oboje, po receptu stare mame,*
*se v lonec mrzle vode potopi.*

Sklepni distih angleškega soneta *Taraxacum officinale (Navadni regrat)* doda tovrstnim receptom »religiozno« piko na i (2009, 444): »… *da se pod nebom v ustih raztopi / kot čisto poveličanje slasti.*«

Tovrstna učinkovita poanta je značilna za naravo angleškega soneta: zgoščenost dveh jambskih pentametrov (pri nas: enajstercev) ter zaporedni način rimanja bistveno prispevata, da je poanta čim bolj ritmično in pomensko poudarjena. Kajetan Kovič je dobro začutil to specifično značilnost angleškega soneta.

Soneti, zbrani v *Kalejdoskopu,* pa dokončno potrjujejo tudi evfonično-ritmično konstanto Kovičeve verzne tehnike, ki smo jo srečali in izpostavili že pri obravnavi prejšnjih zbirk, ki pa zaradi sistematičnosti rabe postane še posebej očitna – oziroma točneje: slišna – v tej zbirki: gre za menjavanje moških in ženskih verznih izglasij oziroma rim.

Kajetan Kovič ni le mojster vezane besede, temveč tudi prostega verza. Pri tem velja poudariti, da izraz *prosti verz* ne zadeva zgolj verznega ritma, temveč vse ravni organizacije pesniškega besedila – verzno, kitično in pesemsko obliko.

Tovrstne Kovičeve pesmi zgovorno kažejo, da prosti verz ne pomeni odsotnosti oblike, ampak drugačno razmerje med formo in konkretnim besedilom: v nasprotju s tradicionalnimi pesniškimi oblikami, kjer je treba spoštovati vnaprej določena pravila, mora pesnik iznajti enkratno obliko za vsako pesem v prostem verzu posebej. Izraz *prosti verz* je torej nenatančen in pravzaprav predstavlja *contradictio in adiecto:* po sami svoji naravi je pesniški jezik vselej podvržen omejitvam, in celo več – prav omejitve sploh strukturirajo pesniški jezik. »Prostemu verzu« bi morali torej natančneje reči *metrično nevezani verz,* saj gre za verzifikacijo, ki ni regulirana z metrom. Po tej svoji lastnosti je prosti verz moderne lirike nenavadno podoben prvi zgodovinsko znani obliki pesništva, t. i. *paralelizmu členov,* na katerem je zgrajeno pesništvo staroegipčanske in hebrejske književnosti (*psalmi* v Svetem pismu stare zaveze). Ko revolucija moderne lirike ob koncu 19. stoletja ukine prevlado metra in ustoliči *prosti* (metrično nevezani) *verz,* se spričo odsotnosti metričnih omejitev ritmotvorna vloga sintakse ponovno okrepi. Če je torej za vezano besedo značilno podrejanje sintakse metričnim omejitvam, potem je za prosti verz značilna ritmotvorna funkcija sintakse. Ta postopek je značilen tudi za Kovičeve pesmi v prostem verzu. (To problematiko sem podrobneje analiziral v študiji *Prostega verza ni: »prosti verz« pri Udoviču,* objavljen v knjigi *Po-etika forme* (1997).

Kovičev prispevek v *Pesmih štirih* se še v celoti giblje znotraj obzorja vezane besede. Prvi odmiki od tradicionalnih pesniških oblik v smer prostega verza se zgodijo v drugi zbirki, v *Koreninah vetra,* ter se v naslednjih zbirkah intenzivirajo. Kljub mnogim briljantnim pesmim v vezani besedi se prosti verz v naslednji Kovičevi zbirki, naslovljeni *Korenine vetra* (1961), še bistveno okrepi. Glede na zgoraj omenjeno sorodnost med biblijskimi psalmi in prostim verzom na ravni sintaktičnih paralelizmov je značilna zadnja pesem v zbirki z naslovom *Psalm* (2009, 115). Izbira verzne oblike je tu torej literarnozgodovinsko motivirana in določena:

*Blažena nerazumnost živali,*
*ločena od besed, ki so dane človeku,*
*da se z njimi do nesporazuma zastrupi.*

*Blažena skupna tema črede in samotarjev*
*pred podobo sveta, ki je ne meri duh,*
*ampak čuti, začudeni nad stvarmi.*

Pridevnik *blažena* funkcionira kot *anafora,* retorična figura ponavljanj uvodne besede stavka ali verza. Anafora pa tukaj nima le retorične, ampak tudi ritmično funkcijo organizacije besedila: kot začetek in skupni imenovalec vseh verzov bistveno vpliva na skladnjo vseh štirih stavkov oziroma vseh štirih kitic. Ker je tudi na semantični ravni ta beseda vzeta iz svetopisemskega slovarja, imamo opraviti s pravim psalmom tako v vsebinskem kot v oblikovnem smislu.

Mnoga besedila iz zbirke *Korenine vetra* izkazujejo še intenzivnejši sintaktični paralelizem. Pesem *Veter in steblo* temelji tako na *anaforah* (ponavljanju začetnih besed) kot na *epiforah* (ponavljanju zaključnih besed) v stavkih ali verzih. Anafora in epifora sta obliki *iteracije,* retorične figure ponavljanja besed oziroma besednih skupin. Vmes med številnimi anaforami (samostalnika *veter* in *steblo* ter veznik *in)* in epiforami *(zvezde, veter)* se na način iteracije nenehno ponavlja tudi glagol *iti (gre).* Ob iteraciji, anafori in epifori, ki so *mikrostrukturalne* retorične figure (zato ker strukturirajo fragmente besedila) pa je Kovič v tej pesmi uporabil tudi *gradacijo,* ki je *makrostrukturalna* retorična figura, saj strukturira celotno besedilo. Tudi gradacija pa ima v tej pesmi obliko ponavljanja, in sicer ponavljanja verzov (2009, 85):

*Veter gre za zvezdami.*
*Steblo gre za vetrom.*

*Veter gre za zvezdami*
*in za rekami.*
*Steblo gre za vetrom.*

Spričo tako goste mreže ponavljanj besed je seveda nemogoče govoriti o prostem verzu. K visoki stopnji organiziranosti tega besedila prispeva tudi verzni ritem oziroma kar meter, saj gre v prvih treh kiticah za dosledno in neoporečno spoštovanje trohejske metrične sheme (variacije se pojavijo le pri številu nenaglašenih zlogov na koncu verzov).

Zgoraj že citirana pesem *Zidam* izkazuje enako stopnjo retoričnih ponavljanj, obenem pa pravilno, simetrično kitično členjenje besedila (pet šestvrstičnih kitic) in večjo ritmično enotnost v smislu popolnega spoštovanja metrične sheme. V primeru tega in mnogih podobnih Kovičevih besedil nikakor ni mogoče govoriti o prostem verzu: pesem sicer ni zgrajena na rimah, vendar je verzni ritem tako metrično pravilen in strog, besedna in skladenjska ponavljanja pa vzpostavijo tako gosto teksturo teksta, da lahko tovrstno poetiko opredelimo kot modernizirano inačico vezane besede.

Pravemu prostemu verzu se Kovič približa v ciklih *Bezgove ure* in *Okus po pomladi,* objavljenih v zbirki *Labrador.* Najbolj radikalno izkušnjo s prostim verzom je Kovič doživel ob pesmih iz zbirke *Poletje*. Z izjemo ene same pesmi *(Legenda),* ki je razdeljena na kitice z neenakomernim obsegom, je za to zbirko značilna odsotnost kitične členitve: gre torej za *stihično* organizacijo pesniškega besedila, kjer celotna pesem funkcionira kot ena sama kitica. Izraz *stihična pesem* – starogrško: *katà stíchon* – je v antiki označeval besedilo z izometričnimi verzi, ki ni bilo razdeljeno na kitice. Pesmi iz *Poletja* pa so stihične le na ravni odsotnosti kitične členitve, namesto verzne izometrije pa gre za prosti verz. Vrstica je večinoma ozka, po številu zlogov pa niha. Tudi besednih ponavljanj in sintaktičnih paralelizmov je v *Poletju* bistveno manj kot v prostem verzu prejšnjih zbirkah. Pesmi so po tonu izrazito pripovedne, v smislu uporabljenih izraznih sredstev celo asketske. Ta zavestna »skromnost« izraza pa omogoča globoko čustvene in pretresljive učinke. Ena izmed značilnih pesmi iz te zbirke je *Mon père,* ki se konča z verzi (2009, 333):

Mon père,
*nobeden ni bil*
*kakor ti.*
*Tako sam,*
*tako moj,*

*tako oče,*
*zgubljen na tem svetu*
*kot jaz.*

Besednih ponavljanj je v tej pesmi malo, vendar zadoščajo, da ta pripoved postane pesem – globoko, pretresljivo pričevanje.

Naj sklenem: Kajetan Kovič je v kontekstu sodobne lirike inovativno in plodno oživil starodavne pesniške oblike: med številnimi verznimi ritmi, ki jih uporablja, so najbolj pogosti *trohejski* in *jambski osmerec* ter *jambski enajsterec,* med kitičnimi oblikami ima absolutno prednost *štirivrstičnica,* med pesemskimi oblikami pa *sonet.* Stalna struktura nekaterih na štirivrstičnicah temelječih pesmi, povezanih v cikle, tudi kaže tendenco, da kitična oblika preraste v pesemsko: gre predvsem za pesemsko sestavo treh in petih štirivrstičnic.

Naravna eleganca in elegantna naravnost Kovičevih verzov sta v veliki meri posledica gladko tekočega ritma. Pod peresom tako veščega jezikovnega mojstra, kakršen je Kajetan Kovič, zvenijo starodavni verzni ritmi povsem sodobno.

Kljub dejstvu, da je torej pesniški jezik *per definitionem* umeten (modrost, skrita v lepem slovenskem jeziku, nam pravi: *umetnost je umetna*), pa mora vselej zveneti karseda naravno, če hoče učinkovati čustveno. Ta maksima velja za velik del evropske in svetovne poezije od njenih začetkov v predzgodovinski temi časa do danes, z izjemo določenih avantgardističnih gibanj 20. stoletja, ki so pesniško avanturo zastavila kot čisti jezikovni eksperiment zunaj vsakršnih emocionalnih in eksistencialnih razsežnosti. K tradicionalnemu tipu poezije, ki še zmeraj temelji na bivanjskem sporočilu in čustvenem učinkovanju pesmi, prav gotovo sodi tudi ustvarjalnost Kajetana Koviča. Pomenljivo je, da tudi sam pesnik v svojih izjavah poudarja princip *naravnosti* kot eno ključnih značilnosti svoje poetike.

Pesniške oblike, ki jih Kovič uporablja, pripadajo širšemu evropskemu izročilu in so se že pred stoletji tako močno zasidrale v slovenskem jeziku, da jih doživljamo kot »domače«, tako rekoč »naravne« oblike svojega pesniškega izražanja. Učinek *»naravnosti«* pa je rezultat visoke kulture, jezikovnega mojstrstva. Narava, *natura* ni prvobitna sila, kakor si to predstavljamo od

Rousseauja naprej, temveč je v človeški družbi že od nekdaj *obdelana, kultivirana.* (Naj ob tem spomnimo, da izraz *kultura* izvira iz latinskega glagola *colo – obdelujem,* npr. polje; prvotni pomen besede *cultura* v latinščini je torej *obdelovanje, poljedelstvo.*)

Ideologija moderne lirike in umetnosti je detronizirala postopke tradicionalne poezije s pesniškimi oblikami, ki naj bi s svojo *»umetnostjo«* – v smislu *umetnega, nenaravnega* – onemogočale *naravnost* doživljanja in izražanja, ustvarjanja in sprejemanja umetnosti. Primer Kovičeve poetike zgovorno in plodno kaže, da se je ideologija modernizma na tej točki globoko motila, saj je spregledala prav temeljno dejstvo, da naravnost izreke izvira iz kulture. Naravnost v poeziji in umetnosti torej ni izbruh nekontrolirane spontanosti, ni zavezana zgolj živemu trenutku sedanjosti, temveč izvira iz starodavnih postopkov, ki so nam prišli tako globoko pod kožo, da jih doživljamo kot naravne.

Naraven zven verza na ritmični in evfonični ravni seveda še ne zadošča za to, da bi neko pesem doživeli kot naravno. Pri Koviču vtis naravnosti izvira po eni strani iz premišljenih oblikovnih postopkov, ki smo jih analizirali v pričujoči študiji; po drugi strani pa je temu velikemu pesniku od začetka njegove pesniške poti vse do vrhunskega konca suvereno uspevalo, da je z naravno eleganco jezikovnega izraza »ujel« živo in sveže, globoko in toplo, pretresljivo boleče in pretresljivo radostno doživljanje sveta. Prav ta osebna čustvenost v tesni povezavi z lepo zvenečim verzom in bogatim podobjem ustvarja vtis naravnosti Kovičevega verza. Brez emocionalnosti – tistega, čemur Tine Hribar posrečeno pravi *»primarni lirizem«* – poezije namreč ni, čeprav sama po sebi ne zadošča za dobro pesem.

V okviru pričujoče študije žal ni mogoče natančneje obdelati razmerja med pojmoma *naravnosti* in *klasičnosti,* zato naj le omenimo, da je bila *naravnost* eden izmed atributov *klasike* in *klasikov:* spomnimo se antičnih estetskih idealov, renesančnega obujanja antičnih modelov ali pa klasicistične združitve visoke forme in naravnosti, npr. pri Goetheju. Prešerna lahko v tem smislu opredelimo kot klasika v kontekstu romantičnega doživljanja sveta. Po temeljni naravnanosti svoje poetike na sintezo visoke kulture in narave ter po uravnoteženi uporabi izraznih sredstev tudi Kovičevo liriko lahko opredelimo s kategorijo *klasičnosti.* Spričo izjemnih umetniških dosežkov pa Kajetan Kovič zasluži oznako *klasik* tudi v vrednostnem smislu.

## 6. Osebni dodatek

Poleg globokega spoštovanja in občudovanja Kovičeve lirike imam tudi močne razloge za hvaležnost Kajetanu – človeku. Kot glavni urednik Državne založbe Slovenije je – v času, ko so mojo poezijo druge založbe odklanjale – objavil dve moji pesniški zbirki, l. 1977 tudi knjižni prvenec *(Stihožitje),* za vsakega pesnika najpomembnejšo zbirko. Ob izidu pesnitve *1001 stih* pa mi je z dobrohotnim nasmehom rekel: *»Boris, bodi prijazen s svojim demonom!«* Tega nasveta takrat nisem razumel, kot mlad pesnik pa sem tudi prepotentno verjel, da nasvetov ne potrebujem. Danes se mi dozdeva, da razumem, kaj mi je hotel povedati. Kajo, hvala!

## XIV. Dvogovori s pesmijo Daneta Zajca

Še za časa življenja so bile o Danetu Zajcu napisane mnoge tehtne analize in študije, vendar naj – brez lažne skromnosti – povem, da sem bil eden izmed dveh interpretov, ki sva Zajca kanonizirala. Prvi je bil Taras Kermauner, ki je v šestdesetih in sedemdesetih letih v več knjigah opredelil poezijo in dramatiko Daneta Zajca z eksistencialističnega in protostrukturalističnega stališča. Sam sem v osemdesetih in devetdesetih letih na način *»pesnikujočega dvogovora«* interpretiral Zajčevo poetiko in pesniško etiko, izhajajoč iz analize njegovega pesniškega jezika, predvsem zarotitvenega ritma. Napisal sem vrsto študij o Zajcu, od spremnih besed (denimo za tri izdaje izbranih pesmi *Kepa pepela* v zbirki Kondor v letih 1984, 1996 in 2007) do dramaturških analiz in predstavitev Zajčevega dela doma in v tujini. Nekatere med temi študijami so objavljene v knjigah *Po-etika forme* (1997) ter *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku* (2006). Skupaj s pesnikom sva uredila izdajo *Dane Zajc v petih knjigah* (1990), ki je v času izida funkcionirala kot »zbrana dela« in je še zmeraj najbolj relevanten vir za raziskovanje njegovega opusa. Uredniško sem pripravil tudi zbornik *Interpretacije št. 4: Dane Zajc* (1995), ki je v literarnozgodovinskem smislu in interpretacijskem smislu še zmeraj najkompletnejša obdelava življenja in dela Daneta Zajca. – Naj mi bo torej dovoljeno, da strnem svoje izkušnje iz dolgoletnega intenzivnega srečevanja z Zajcem pesnikom in Danetom človekom.

Prvič sem ga bral še kot gimnazijec leta 1971, v izboru pesmi *Glava sejavka,* in seveda pozneje kot študent, v obdobju, ko sem se pesniško formiral. Magnetično sta me pritegnili njegova sveža metaforika in močan ritem, vendar sem ga odložil: v tistem času sem bral Rimbauda, Rilkeja in Lorco, čutil sem potrebo po poetizaciji stvarnosti, *»črne zgodbe«* Zajčevih pesmi so me navdajale s tesnobo, zbal sem se ga.

Iskreno povedano, so mi še danes »najbližje« tiste pesmi *Požgane trave* (1958) in *Jezika iz zemlje* (1961), ki so po eni strani zgrajene na razvejenih metaforah, po drugi strani pa so »zgodbotvorne«. Dane Zajc je prav gotovo eden izmed najpomembnejših prenoviteljev pesniškega jezika: radikalna vpeljava rodilniških metafor je od *Požgane trave* naprej eden izmed razpoznavnih znakov njegove poetike. Divji trk pomensko različnih besed omogoča sveže videnje stvarnosti – kot bi stvari videli prvič, z otroško

začudenimi očmi. A Zajčevo raziskovanje pesniškega jezika se ni ustavilo pri iznajdbi nove metaforike. Preroško moč ima njegova napoved iz *Kepe pepela,* uvodne pesmi v zbirki *Jezik iz zemlje* (1990, 97):

*Zato odvržeš zarjaveli ključ.*
*Potem si narediš nov jezik iz zemlje.*
*Jezik, ki govori besede iz prsti.*

Divjo, a še zmeraj razvozljivo metaforiko ter odlično grajeno naracijo od sedemdesetih let dalje zamenja odkritje ritma kot pesniškega rituala in zamolka / elipse kot temeljnega postopka pri izrekanju sveta.

Ob prvem branju zbirke *Rožengruntar* (1974), ki jo danes imam za najradikalnejšo Zajčevo pesniško avanturo, pa sem doživel celo nelagodje – imel sem občutek, da je Zajčeva vizija sveta ne le drugačna od moje, temveč celo, da mi je tuja. In vendar je bil v tem občutku tujstva trn, ki mi je ostal zaboden v duši in sem ga v naslednjih letih poskušal izpuliti tako, da sem se vračal k tem pesmim. Dokončno so se mi odprle leta 1980, ko sem pripravil izbor besedil za inscenacijo Zajčevih pesmi v predstavi *Ogenj v ustih,* ki jo je na odru Male Drame režiral nadarjeni režiser Ivo Prijatelj. (Pozneje je režijo žal opustil, kot izjemen dramatik pa je ostal zvest gledališču.) Zajčeve besede sta utelesila Iva Zupančič in Rudi Kosmač, igralca njegove generacije, ki sta pod kožo čutila njegovo poetiko in jezik. A ne le to: pod vodstvom Iva Prijatelja in v prijateljskem vzdušju ekipe, kjer sem sodeloval kot dramaturg, sta igralca izstopila ne le iz tradicionalnih klišejev podajanja t. i. *umetniške besede,* ki jo je Kosmač celo predaval na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, temveč sta daleč presegla tudi tisti način recitiranja, ki ga je vzpostavila t. i. eksistencialistična generacija, se pravi *Oder 57*, ki so mu vsi trije s srcem pripadali. Kot je rekel Zajc, *»sta vstopila v neznano«,* raziskovala njegove besede in svoja glasova, raziskovala svoji telesi in črni prostor Male Drame. Rezultat je bila predstava, ki je sicer nosila spominski pečat ekspresionizma, vendar se ji je poznala tudi izkušnja radikalnega pesniškega modernizma, na ravni gledališkega jezika pa izkušnja ritualnega in fizičnega gledališča, predvsem Grotowskega. Če naj bi med vsemi predstavami, pri katerih sem v življenju sodeloval, izbral tisto, ki mi osebno največ pomeni, bi izbral *Ogenj v ustih.* Ta predstava nikoli ni skrepenela v *»izdelek«,* nikoli ni imela enkrat za vselej dane, dokončne oblike, ob vsem trdnem

ogrodju je omogočala širok manevrski prostor za vsakokratne improvizacije in izbruhe energije, ki je nosila oba igralca in ki jo je izžarevala Zajčeva pesniška beseda. Smrt Rudija Kosmača zgodaj jeseni 1981, na generalki za Zajčevo lutkovno igro *Mlada Breda,* ki jo je Helena Zajc režirala na velikem odru ljubljanske Drame, je zaznamovala vse, ki smo ga poznali. Tudi Daneta, ki je bil tedaj v New Yorku. V *Pogovoru o starih stvareh sred novega sveta,* ki sva ga uprizorila 28. februarja in 1. marca 1991 in je objavljen v zborniku *Interpretacije,* je Dane povedal tudi naslednje (1995, 193–194):

> *Takrat, ko je igralec Rudi Kosmač tako nesrečno umrl, sem bil v New Yorku in naenkrat sem imel blazen občutek, da me je prevzel, da mi kar naprej prišepetava in kar naprej govori, da je skozi in skozi z mano. Tako da sem bil obseden od njega. Od njegovega glasu in njegove navzočnosti, v kraju, kjer on nikoli ni bil (pa ki bi bil nekakšna zveza z mano).*
>
> *(…)*
>
> *Rudi je bil predvsem izreden v tem, da je svojo govorno tehniko izpopolnil do zadnjih možnosti in da ga je pravzaprav smrt prehitela, ker je napravil svoj korak v neznano, namreč korak iz svojega znanja v razbitje svojega izraza in to ravno skozi recitacijo. Meni se zdi, da ga je k temu načinu spobudila Svetlana Makarovič, ki je imela proti koncu sedemdesetih let poseben način recitiranja svojih pesmi …*

V zvezi z izkušnjo glasu je tudi Zajčevo doživljanje jazza. Pričevanje iz istega *Pogovora* (192–193):

> *V jazzu me je presenetilo prevzemanje vodilne vloge po raznih instrumentih. (…) Moje pesmi so velikokrat sestavljene iz različnih elementov, ki v njih tudi nastopajo in se skoznje razvijajo – najprej nastopijo kot čisto nova metafora in nov element v pesmi, tako da je na koncu večglasje teh metafor zaključeno in zavezano v zaključek pesmi. To je tehnični princip, ki mi je pri jazzu odgovarjal, ki je nekako soglašal z mojim načinom pesnjenja. Verjetno je bil ta tehnični princip pri meni že tudi prej odkrit, ampak v jazzu sem to potrditev našel. Predvsem pa gre v jazzu za pot. Velikokrat sem jazz poslušal kot pripovedovanje enega glasu, na primer trobento pri Milesu Davisu, ki*

*potuje skozi čudni prostor. In tako imam jaz velikokrat ta motiv poti v pesmi, da nekam greš in ta prostor je tak in tak, in opisujem prostor. Ti prostori so se mi velikokrat potrjevali prav v jazz glasbi. Prodiranje v neznano, občutje samo, čisto telesno – kadar nenadoma nastopi južno vreme, imam občutek, da bi kar hodil in hodil in bi izginil v prostoru, namreč, da se mi kar neki prostor premakne v ozračju, da je možnost, da bi človek telesno izginil v drugo dimenzijo.*

Čeprav sem v izbor pesmi za inscenacijo vključil pesmi iz vseh obdobij dotedanjega Zajčevega pesniškega razvoja, vključno z »zbori« iz njegovih poetičnih iger, sem bil sam presenečen nad dejstvom, da so ključno vlogo odigrale pesmi iz *Rožengruntarja,* med njimi *Asskalla, Wakaba* in *Isti.* Tu je do besede prišlo Zajčevo mladostno odkritje poezije t. i. *primitivnih* ljudstev, ki je bila po lastnem pričevanju eden izmed impulzov za iskanje poznejšega, drugačnega pesniškega jezika. V svojih premišljevanjih o Zajčevi poetiki sem pogosto uporabljal izraze *»zaklinjanje«, »zarotitveni ritem«, »ritem kot pesniški ritual«* in podobne.

Ravno v tej zvezi velja poudariti, da je verzni ritem Daneta Zajca eden izmed najboljših možnih primerov zakonitosti prostega verza. Dokaj razširjena je iluzija, da je prosti verz osvobojen vsakršnih zakonitosti, kar je pravzaprav izraz modernistične ideologije domnevno neomejene umetniške svobode. V tem smislu je izraz *prosti verz* zavajajoč: v nasprotju s tradicionalno vezano besedo, ki jo regulira meter, se pravilna definicija prostega verza glasi – *metrično nevezani verz.*

Bistvena značilnost vezane besede je podrejanje sintakse metričnim zakonitostim in omejitvam. Kot sem prvič analiziral v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (1995) in nato razvil v knjigi *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku* (2022), je za tradicionalno vezano besedo značilen svojevrsten *»spomin jezika«:* ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalo, ki prebije in presega horizontalno odtekanje teksta skozi čas v molk, v nič. Ritmična in zvočna ponavljanja ohranjajo v zavesti besede, ki so že odtekle v preteklost: kadarkoli se oglasi nov ritmični segment, se verz, ki je že izzvenel, spominsko vrne in lebdi nad verzom, ki se oglaša v živi

sedanjosti. Moj izraz *»spomin jezika«* meri na dejstvo, da pesniško besedilo ob linearnem odtekanju v molk in preteklost vsebuje tudi časovni mehanizem, ki ga poganjata ritem in glasba besed in ki omogoča nenehno *vračanje* elementov. Prav to je etimološki pomen besede *verz: versus* v latinščini pomeni *obrat,* recimo obrat pluga za začetek nove brazde. Verz je torej vrstica, ki se obrača, ki se ponavlja. Ta ponavljajoča se narava verza je bila še posebej poudarjena v tradicionalni poeziji, pisani v t. i. *vezani besedi,* kjer vrsta pesniških postopkov – od ritma in rime do pravilnih kitic in kompozicije – temelji prav na ponavljanju osnovnih zvočnih in pomenskih elementov. Ista temeljna značilnost velja tudi za t. i. *prosti verz,* čeprav z določenimi modifikacijami. V knjigi *Po-etika forme* (1997, 242) sem formuliral *»pravilo o obratni sorazmernosti ritmotvorne moči metra in sintakse«:*

> *Večja ko je metrična organiziranost, manjši je vpliv sintakse na ritem (kar se v tradicionalni vezani besedi kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza bistveno poveča. (…)*
>
> *In tudi nasploh bi lahko rekli: prostega verza ni! Ni verza, ki bi bil prost, svoboden, osvobojen ritma. V prostem verzu pišejo le slabi pesniki.*

Če je torej za vezano besedo značilno podrejanje sintakse metričnim omejitvam, potem je za prosti verz značilna ritmotvorna funkcija sintakse; v tem smislu je prosti verz 20. stoletja po ritmičnem principu soroden pradavnemu *»paralelizmu členov«,* na katerem je zgrajeno pesništvo staroegipčanske in hebrejske književnosti (*psalmi* v Svetem pismu stare zaveze). Ne more biti nikakršno naključje, da Zajčev verzni ritem nosi tudi močan pečat svetopisemskega jezika in cerkvene liturgije: to je ritem, ki ga je vpijal v otroštvu sredi moravških hribov in gozdov.

*Paralelizem členov* je najstarejši znani način ritmične organizacije verza. Ni reguliran z metričnimi zakonitostmi, ki se uveljavijo pozneje, temveč je strukturiran s ponavljanji besed in skladenjskih vzorcev. Ko revolucija moderne lirike ob koncu 19. stoletja ukine prevlado metra in ustoliči *prosti* (točneje: *metrično nevezani*) *verz,* se ritmotvorna vloga sintakse ponovno okrepi. Pri prostem verzu torej ne gre za odsotnost forme, ampak za drugačno razmerje med formo in konkretnim besedilom: v nasprotju s

tradicionalnimi pesniškimi oblikami, kjer je treba spoštovati vnaprej določena pravila, mora pesnik iznajti enkratno obliko za vsako pesem v prostem verzu posebej.

Prav ponavljanje je temeljna značilnost Zajčevega pesniškega jezika, od prve do zadnje zbirke, od *Požgane trave* (1958) do *Dol dol* (1998). Naj omenim le dva primera. V pesem *Ujeti volk* iz *Požgane trave* se kar enajstkrat ponovi glagol *teči,* ki prav z obsesivnim ponavljanjem paradoksalno sugerira svoje lastno nasprotje – nemožnost teka v kletki (1990, I, 79):

*Teči naprej.*
*Teči nazaj.*
*Z odprtim gobcem.*
*Z rdečim jezikom.*
*Teči kot siva senca,*
*siva tiha senca sovraštva,*
*siva senca prezira*
*v kletki.*

V pesmi *Sreča samota* iz *Dol dol* (1998, 27) pa se kar dvaindvajsetkrat ponovi beseda *samota,* poleg nje pa še po dvakrat pridevnika *sama* in *samotni* – tolikšna gora samote, da bralca zmrazi in zmelje :

*sreča samota drugo samoto*
*in reče samota drugi samoti*
*pojdi na moj dom samotni samota*
*in druga samota vstopi v dom samotni*
*in prva samota vstopi v drugo samoto*
*sta dve samoti ena v drugi*
*sta dve samoti zlepljeni v samoto*
*in reče ena samota drugi samoti*
*si mi dala vse kar si imela samota*

Ponavljanja pri Zajcu niso nikoli mehanična, temveč zmeraj podelijo besedilu večplastno sporočilo. Lahko služijo kot šolski primer, kako ponavljanje funkcionira v poeziji: ponavljanje istih besed namreč nikoli ne pomeni tudi

ponavljanja istega pomena, saj ponovljeni *tekst* glede na spreminjajoči se *kon-tekst* nenehno spreminja, razširja in poglablja svoj pomen.

Še posebej inovativna je njegova raba negativnih kategorij, ki v povezavi s postopkom ponavljanj izžarevajo občutek vrtoglavega zrenja v odsotnost, skrito pod gladino ogledal.

Od začetka svoje pesniške poti upesnjuje Zajc temeljno človekovo samoto na svetu, ki ni prijazen dom, temveč mrzlo in ravnodušno, nevarno in človeku sovražno bivališče. Na antologijski način je pesnik artikuliral to témo v pesmi *Ni te* iz zbirke *Ubijavci kač* (1968), od koder citiramo uvodno kitico (1990, I, 167):

*Ni te v glasu vetra, ne v razmetanosti gora,*
*ni te v cvetu, in če kličejo ptice, ne kličejo tebe,*
*ni te v goloti zemlje, ne v težkem vonju trave,*
*in če sadiš rože, da bi ti dišale, rože dišijo sebi,*
*in če zgradiš cesto, ti bo cesta pripovedovala o sebi,*
*in če postaviš dom, če ga napolniš z dragimi predmeti,*
*te bo nekega dne sprejel kot tujca*
*in predmeti bojo govorili sebi s svojim jezikom,*
*posmehljivim zate.*

V poznejšem razvoju svojega pesniškega jezika Zajc prenese negativne jezikovne kategorije zanikanja in odsotnosti na sámo sintaktično strukturo besedila. Paradigmatična je v tem smislu pesem *V spomin* (prvotno objavljena v ciklu *Belo* v Novi reviji, št. 3–4, 1982, nato pa v enako naslovljenem, a razširjenem ciklu v prvi knjigi izdaje *Dane Zajc v petih knjigah,* 1990). Primerjajmo prve tri verze vseh treh kitic omenjene pesmi kot primer skladenjske radikalizacije negativnih kategorij (1990, I, 265):

*stopiš iz temnega prostora visoko*
*stopiš čez lesen prag se skloniš pod nizkim*
*prečnikom nekaj žagaš*

*  *  *

*stopiš iz temnega prostora visoko*
*stopiš čez lesen prag (praga ni)*
*se skloniš pod nizkim prečnikom (prečnika ni)*

*  *  *

*ne stopiš iz temnega prostora visoko*
*ne stopiš čez lesen prag se ne skloniš pod nizkim*
*prečnikom ne žagaš ne sekaš*

Tvegajmo »prevod« citiranih verzov v diskurzivni jezik interpretacije, čeprav je sam pesnik karseda črtil *»poklicno razlaganje besedil«*. Jasen opis nekaterih preprostih dejanj, ki je v prvi kitici podan s pozitivnimi kategorijami (glagoli *stopiš, se skloniš* in *žagaš,* samostalniki *prag, prečnik* itd.) je v drugi kitici zanikan na način odsotnosti omenjenih stvari *(praga ni, prečnika ni),* da bi v tretji kitici zanikanje zajelo sama dejanja (na način nikalne oblike glagolov: *ne stopiš, se ne skloniš, ne žagaš…*). V povezavi s pomenskim kontekstom celotne pesmi in s pomenljivim naslovom *(V spomin)* ta preprosta, a nadvse prefinjena, učinkovita in inovativna raba negativnih kategorij na pretresljiv način ubesedi odmikanje dogodkov in doživetij v spominski optiki: stvari in ljudje, dragoceni trenutki v človeškem življenju, ki so najprej karseda fizično navzoči, čedalje bolj izginjajo v nenavzočnost, v odsotnost, kjer spomin zmore natipati le njihove nejasne obrise, da bi na koncu poniknili v nič. Kot bi ne bilo ničesar. Ne stvari ne ljudi, ne dogodkov ne doživetij, ne dragocenih trenutkov v življenju ne življenja samega. Kot bi ne bilo ničesar. Kot bi bil le nič. Zato se pesem *V spomin* konča s strašnimi stihi:

*ničesar ne živi se ne giblje ne parklja*
*ne meketa samo tišina*
*riše samo sebe*
*na velikansko ozadje iz molka*

V zbirki *Dol dol* rabi negativnih kategorij postane eden izmed prevladujočih jezikovnih postopkov. S pomočjo tega pomenotvornega skladenjskega postopka Zajc ustvari vtis postopnega brisanja, razpadanja vsega, kar je: tako sveže uporabljena sintaksa s presunljivo lepoto izreka minljivost kot

človeško usodo. Značilna je v tem smislu pesem *Ni* – tu so navedene prva ter zadnje tri kitice (1998, 8–9):

*je senčnat kraj ga sonce*
*ne obsije nikoli. ni sonca*
*ne vzhoda ne zahoda*
*in trava se v vetru nikoli*
*ne premakne. ni vetra*
*ni trave*

*  *  *

*prostoren senčnat kraj a brez prostora*
*prostoren za vsa življenja. ni*
*življenja*

*najbrž da zgine vse. mogoče*
*samo ljubezen iskra njena ostane.*
*ni iskre v senci*
*mogoče sovraštvo svoj trdi mraz*
*preživi. ni sovraštva ni mraza*

*je senca v kraju senčnatem*
*je senca je*
*če ptič jo preleti. kje pa.*
*ni ptiča*

Negativne kategorije pogosto dobijo tudi funkcijo *anafore,* retorične figure ponavljanja iste besede na začetku več stavkov ali verzov. Značilen je v tem smislu začetek pesmi *Besede v dež,* prav tako iz zbirke *Doldol* (1998, 12–13):

*Dež, obvaruj me pred mano.*
*Naj ne pridem k meni opotekav*
*in s cunjasto kožo.*
*Ne s kletvinami pod opuhnjenim*
*jezikom. Ne z lažmi*
*in ne z medenimi sladkostmi.*
*Ne s potoglavimi smehljaji.*
*Ne z obljubami. Ne z upanji*
*lažnimi. Dež, ne.*

*Ne pusti me več k meni.*
*Ne razhojenega. Ne razgrabljenega.*
*Ne, ki grabi, dež.*

Zarotitveni ritem v zbirki *Doldol* temelji na ritualnih ponavljanjih besed, ki skozi mojstrsko izpeljano gradacijo nenehno spreminjajo, razširjajo in poglabljajo svoje pomene. Številne anafore in druge oblike paralelizma sintaktičnih členov še dodatno krepijo magnetični ritem pesmi. Eliptična skladnja, številni zamolki in rezi pa puščajo, da sredi gostih besednih mrež zazveni molk, ki priklicuje skrivnost bivanja vsega, kar je. Skrivnost, ki je grozna in obenem lepa.

Kot sem podrobneje analiziral v študiji *Ritem pri Zajcu* (zbornik *Interpretacije,* 1995, oz. knjiga *Po-etika forme,* 1997), ponavljanje besed in sintaktičnih struktur ni zgolj okrasna vinjeta Zajčevega pesniškega jezika, temveč strategija graditve večplastnega, kompleksnega pesniškega sporočila. Retorika ponavljanja učinkuje na dva medsebojno povezana in prepletena načina: obsesivno ponavljanje istih besed zvišuje ritmično urejenost pesniškega besedila, poleg tega pa besede in stavčni členi v procesu ponavljanja stopajo v nove zvočne in pomenske zveze, ki spremenijo njihov izvorni, denotativni pomen in ga nadgradijo s številnimi konotacijami, ki so možne le na polju pesniškega jezika konkretnih pesmi.

Zajc je izvedel dotlej nezaslišano sprostitev pesniškega jezika z rabo rodilniške metafore *(»plot zob«, »beli ris ustnic«)* ter z združevanjem pomensko oddaljenih, v tradicionalni poeziji nezdružljivih besed, kar napoveduje

slovensko avantgardistično poezijo šestdesetih in sedemdesetih let. Kot sem večkrat analiziral, je za prvo obdobje Zajčevega pesnjenja – zbirki *Požgana trava* in *Jezik iz zemlje* (1961) ter igra *Otroka reke* (1963) – značilen do kristalne strukture izbrušen stih in stavek, kjer ritem temelji na obsesivnem ponavljanju besed in sintaktičnih vzorcev ter je torej sama sintaksa ritmotvorna. V poznejših ustvarjalnih obdobjih pa je Zajc iskal in raziskoval zvočne, pomenske in estetske učinke, ki se odprejo z razbitjem formalno sklenjene skladnje. Zato je za zbirke *Rožengruntar* (1975), *Si videl* (1979), *Zarotitve* (1985) in *Doldol* (1998) ter za drame *Voranc* (1978), *Mlada Breda* (1981), *Kálevála* (1985), *Medeja* (1987), *Grmače* (1993) in *Jagababa* (uprizorjena posmrtno, l. 2007) značilna eliptična sintaksa, ki s svojo raztrganostjo in zgoščenostjo učinkuje magično, zarotitveno, ritualno. Elipsa je zamolčanje nekaterih besed, delov stavka. Molk je torej organska razsežnost Zajčeve pesniške sintakse. V že omenjenem *Pogovoru o starih stvareh sred novega sveta* je pesnik takole opredelil vrednost zamolka v poeziji (1995, 184):

> *Nastopilo je nekaj, kar me je vodilo nekako naprej. To, da se da velikokrat stvari povedati na ta način, da jih tudi zamolčiš, oziroma da jih samo nakažeš, oziroma da jih samo čisto malo vpleteš, da v verzu stavka velikokrat sploh ni treba dokončati kot stavka, ampak da je samo po sebi razumljivo, kaj si hotel reči. To se mi je zdelo zelo koristno, ker se je namreč s tem spet vzpostavil ustvarjalni ritem v pesmi, ki je zame zelo važen.*

Ritem je bil za Zajca poglavitno izrazno sredstvo. Ritem je bil zanj pesniški ritual. Ritual, ki izklicuje onstranrazumsko, prvinsko energijo v človeku in kozmosu. Ritual, ki upesnjuje erotično pravez med človekom in naravo, med moškim in žensko. V magistralnem eseju *Igra besed in tišin* (1973) je Zajc reflektiral pomen ritma za poezijo (1990, 4, 16–17):

> *Zdi se, da je ritem, kadar je adekvaten, nepreklicen, ker ga prišepetava organizem. Izhaja najbrž iz krvi, iz tistega, kar imenujemo temperament in leži globoko pod besednim zakladom. Vlada nad tem zakladom, izbira iz njega besede. Kadar se misel in ritem sporečeta, izberemo napačno besedo. Zato se ob njej pisanje ustavi, ritem ponikne v skrivalnice kraških labirintov, od koder ga nobeden več ne prikliče.*

*(…) Ritem je najbrž zares skrit pod našimi sanjami, zasut z njihovo nesmiselno vsebino, prikrit za oči, ki bi ga hotele odkriti. Ampak v njegovi nezapisljivi pisavi je zapisano vsako naše doživetje, vsako z drugačnimi črkami, in je zato odkrivanje svojega ritma istovetno s prisluškovanjem svojemu glasu. Najbrž da je v ritmu šifrirano, kako doživljamo kot posamezniki, najbrž da je v njem skrito sporočilo, ki ga nosimo podedovanega v organizmu zato, da ga bomo izročili svojim potomcem. Ritem je tudi tisto neimenovano, zaradi česar in s čigar pomočjo bomo pesem sprejeli prej, kot se bo dotaknila našega razuma. Takrat ko pesnik ne posluša več svojega ritma, so njegove pesmi neme. Tudi takrat ko mu že odkriti ritem preide v navado (vsak doživljaj je zapisan z drugačno ritmično šifro), zgubi njegova umetnost tisto, kar je zanjo nepogrešljivo. Pri pesniku, čigar ustvarjalnost je otrpnila, lahko verjetno najprej preiščemo, kaj se je zgodilo z njegovim ritmom, kje se mu je zneveril, ker se je s tem zneveril eni od prevladujočih moči svojega biološkega in tudi etičnega zakonika.*

V analizah Zajčevega pesniškega jezika me je posebej zanimalo, kako se globoki in presunljivi čustveni patos, ki je značilen za prvo obdobje Zajčeve poezije, pozneje umakne morbidnemu, groteskнemu humorju, *»temnemu smehu«* ironije in avtoironije. Pesnik je radikalno upesnil položaj sodobnega človeka, ki je izgubil tla pod seboj in nebo nad seboj, ki je izgubil vnaprejšnjo garancijo smisla bivanja. Kot sem to formuliral že v eseju *Pesem in človek,* spremnem eseju k izboru Zajčevih pesmi *Kepa pepela,* ki sem ga napisal l. 1984 in ga nato nenehno dopolnjeval (1984, 151):

*Zajčeva pesem me nagovarja kot človeka, se pravi kot bitje, ki je izvrženo iz narave in ki hkrati dela silo naravi, kot bitje samote in hkrati bitje ljubezenske odprtosti, kot neskončno ranljivo in hkrati neskončno nevarno bitje, kot smrtno in hkrati smrtonosno bitje.*

*Zajčeva pesem me nagovarja kot človeka.*

# XV. Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič

## 1. Pesnica v zgodovinskem kontekstu

Po splošnem konsenzu je Svetlana Makarovič »prva dama« sodobne slovenske poezije. Je kompleksna umetniška osebnost, avtorica vrhunskega in izrazno močnega pesniškega opusa. Če bi pisala v kakšnem jeziku z »večjo difuzijo«, bi gotovo veljala za eno izmed pomembnih imen evropske književnosti zadnjih desetletij. Upajmo, da bodo prevodi njenih pesmi prispevali k zasluženi mednarodni uveljavitvi pretresljivega glasu Svetlane Makarovič.

Da bi laže razumeli njeno poetiko, so potrebne naslednje literarnozgodovinske informacije.

Rodila se je v meščanski družini na predvečer druge svetovne vojne v Mariboru. Čeprav je le redkokdaj direktno razkrila spomine na otroška leta, je mogoče domnevati, da njeno temno doživljanje človeške usode delno izvira iz zgodnjih izkušenj odraščanja sredi vojne ter odpora zoper zadušljivo sivino prvih povojnih let v tedanji Jugoslaviji. Po eni strani jo je dušila ozkosrčna (malo)meščanska morala okolja, po drugi strani pa ideološki diktat komunistične oblasti. Iz tega zgodnjega občutka dušenja v družbi brez oken in vrat, brez zraka, najbrž izvira njena organska, telesna potreba po zraku, po svetlobi, po svobodi. Rdeča nit njenega pesništva v vseh razvojnih fazah je odpor zoper puritansko dvoličnost, zoper nasilje družbenih institucij in patriarhalnega reda, zoper vsakršne zapovedi in prepovedi, ki utesnjujejo človekovo pravico do samega sebe.

Na ravneh sociologije kulture in psihologije ustvarjanja je Svetlana Makarovič nenavaden primer: po poreklu meščanska gospa, ki si je za pesniški izraz izbrala ljudski ritem, umetnica najvišjih kriterijev, ki je izjemno priljubljena, predstavnica elitne kulture, ki zoper fašistoidno »demokracijo« večine zahteva pravice za šibkejše, za vsakršne manjšine, za vse druge in drugačne. Fascinantna umetnica, pokončen in dostojanstven značaj.

Doštudirala je igro na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Na začetku svoje umetniške kariere je nekaj let delala kot gledališka igralka, večino svojega življenja pa je preživela kot svobodna književnica. V tej zvezi velja poudariti, da se je Svetlana Makarovič vztrajno in

pogumno borila za boljši družbeni položaj umetnikov in avtorske pravice. Del težav, s katerimi se je soočala in jih premagovala, prav gotovo izvira iz njenega spola: podrejeni položaj žensk v tradicionalni družbi je bil še posebej trdovraten in poniževalen na področju umetnosti, kjer so samopašno vladali moški. Prav Svetlani Makarovič gre zasluga, da je v prikrito mačistični slovenski družbi zlomila monopol moških. Tovrstne zasluge pa se, kot vemo, drago plačajo.

Narava jo je bogato obdarila s celo vrsto talentov: poleg pesniškega in igralskega daru je Svetlana tudi izvrstna glasbenica, pianistka, pevka in skladateljica, ki je sama uglasbila vrsto svojih balad in šansonov. Svetlanine koncertne izvedbe lastnih pesmi so očarljive in presunljive. Izraža se tudi likovno, saj je ilustrirala nekatere izmed svojih knjig za otroke. Svetlana Makarovič je torej umetniška »poliglotka«.

Intenzivno obdobje življenjske zveze s pesnikom Gregorjem Strnišo je na ploden način zaznamovalo oba. Strniša je avtor ene izmed najbolj izvirnih poetik druge polovice 20. stoletja, ki kombinira keltsko in germansko mitologijo na eni strani ter izrazito moderno zavest, ki jo je sam imenoval »*kozmična*«. Oba – tako Gregor Strniša kot Svetlana Makarovič – se produktivno naslanjata na ljudsko izročilo, predvsem na baladno pesništvo, vendar vsak od njiju razvije to iztočnico na svoj in samosvoj način: Strniša arheološke ostanke jezika ljudske pesmi inovativno sintetizira s postopki, značilnimi za moderno liriko, Svetlana Makarovič pa se zvesto drži ritmike in leksike tradicionalne balade, vendar njene pretresljive balade upesnjujejo razčlovečeno naravo sodobnega sveta.

Pomembna razsežnost Svetlaninega literarnega opusa je pisanje za otroke in mladino: njene pravljice (npr. *Kosovirja na leteči žlici, Pekarna Mišmaš, Sapramiška* in mnoge druge) posrečeno kombinirajo tradicionalno pravljičarstvo in osebno, izvirno, moderno poetiko. Otroci – in odrasli – obožujejo njene lutkovne igre. Toplina Svetlaninega pisanja za otroke je navidezno nezdružljiva z grozljivim vzdušjem balad, ki jih piše za odrasle, vendar podrobnejši premislek razkrije globoki skupni imenovalec – izražanje bolečine ranljivega posameznika (otroka ali živali) zaradi nasilja institucionalne družbe.

Njene prve pesniške zbirke so se vpisovale v družbeni kontekst, ki je bil še zmeraj zaznamovan z ideološko kontrolo komunističnih oblasti. Prvi val

odmika od uradno razglašene estetike socialističnega realizma se je zgodil že na začetku petdesetih let s tako imenovano poetiko *intimizma* (pesnica Ada Škerl, pesniki Jože Udovič, Ivo Minatti in četverica, ki je l. 1953 nastopila skupaj s knjigo *Pesmi štirih* – Kajetan Kovič, Janez Menart, Tone Pavček in Ciril Zlobec). Naslednja pesniška generacija se ni več zadovoljevala s pastelnimi toni intimističnega umika v zasebnost, temveč je revolucionirala pesniški jezik ter z velikim umetniškim in državljanskim pogumom kritizirala tedanjo oblast. Jedro te generacije so tvorili pesniki Gregor Strniša, Dane Zajc in Veno Taufer. Njihova drzna in sveža poezija pa je tvorila sestavni del literarnega, gledališkega in družbenokritičnega gibanja, ki je vpeljalo eksistencializem ter sprožilo vrsto prelomnih kulturnih in političnih dejanj, med drugim revije *Beseda, Revija 57* in *Perspektive,* ki so bile vse po nekajletnem izhajanju prepovedane, njihovi avtorji pa preganjani. V tem krogu so se formirali avtentični slovenski disidenti, čeprav v nekdanji Jugoslaviji ta izraz ni bil v rabi. Tej pogumni pisateljski generaciji sta se proti koncu petdesetih let pridružili dve nadarjeni mlajši pesnici – Saša Vegri in Svetlana Makarovič. Saša Vegri je osupnila zadrte filistre z drznim in svežim jezikom erotične lirike, nakar je žal bolj ali manj utihnila, pri Svetlani Makarovič pa se zgodnje jezikovno mojstrstvo veže z vitalistično željo po uresničitvi intimne sreče znotraj nasilnega in razdejanega sveta. Avtentična in ganljiva iluzija možnosti sreče, značilna za prvi dve pesniški zbirki, *Somrak* (1964) in *Kresna noč* (1968), pozneje nepovratno izgine: od zbirke *Volčje jagode* (1972) naprej Svetlana Makarovič upesnjuje srhljivo nasilje družbe nad posameznikom. V tem temnem svetu je človek bodisi rabelj ali žrtev – ali pa pogosto oboje. Dokončno zrelost je pesnica dosegla z zbirkami *Srčevec* (1973), *Pelin žena* in *Vojskin čas* (slednji 1974). Izjemen uspeh je doživel izbor njenih pesmi *Izštevanja* (1977). Odtlej je pesnica svoj v osnovi že izgrajeni svet plodno dopolnjevala, razširjala in poglabljala. Med poznejšimi zbirkami velja omeniti knjigi *Sosed gora* (1980) in *Tisti čas* (1993).

Iz današnje časovne distance je mogoče ugotoviti, da je kljub občasnemu sodelovanju pri kolektivističnih projektih Svetlana Makarovič povsem samosvoja ustvarjalka z izvirno poetiko, ki je ni mogoče reducirati na umetniške programe in manifeste različnih skupin in gibanj v zadnjih desetletjih.

## 2. Fenomenologija zla

Balade Svetlane Makarovič so pravcata fenomenologija zla. Podobno kot nekateri drugi slovenski pesniki v petdesetih in šestdesetih letih – predvsem Dane Zajc – je tudi Svetlana Makarovič presegla tolažilni romantični predsodek, da je Jaz nedolžna žrtev, medtem ko da zlo vselej prihaja od drugih.

Za Zajca je človek vselej ranljiv in v isti sapi nevaren, smrten in v isti sapi smrtonosen; zanj ima zlo nešteto obrazov, od človeških prek družbeno institucionalnih do metafizičnih. Tudi Svetlana Makarovič – še posebej v svoji zreli, baladni fazi – zlo vidi kot vseobsegajočo silo, ki je obenem človeška in nadčloveška, naravna in nadnaravna. Z natančnostjo skalpela razloči nešteto variant in pojavnih oblik zla. Ves njen ustvarjalni napor je usmerjen k pesniški »analizi« vzrokov in posledic, strategij in taktik zla. Njene balade so bogata zakladnica vseh možnih dialektično protislovnih odnosov med rabljem in žrtvijo.

Naj na tem mestu omenimo pomembno vzporednico in nič manj pomembno razliko med Zajcem in Svetlano Makarovič. Oba izkazujeta globoko empatijo do trpljenja otrok, ki jih zelo dobro razumeta in se z njimi identificirata; oba sta avtorja vrhunskih del za otroke in mladino. Tematska specifika Svetlane Makarovič je odkritje temeljnega dejstva, da je poleg otroka glavna žrtev patriarhalne družbe – ženska.

Svetlana Makarovič je v svoji poeziji oživila celo vrsto slovenskih bajeslovnih likov, ki so bolj ali manj životarili na podstrešju kolektivne pozabe: desetnica, kresnik, Zeleni Jurij, Pehtra, vešča oz. čarovnica, sojenice, škopnik itd.

Lik, h kateremu se pesnica zmeraj znova, naravnost obsesivno vrača, je desetnica. Gre za postavo iz ljudskega izročila, deseto hčer, ki mora zapustiti varnost doma in se znajti v krutem svetu, kakor ve in zna. Mit o desetnici po eni strani kaže na skrajno revščino praslovanske skupnosti, kjer družina ni mogla preživeti vseh otrok, po drugi strani pa na pošastno logiko izgona iz varnega kroga doma, družine, vasi: desetnica je zaradi svoje ranljivosti in drugačnosti prisiljena trpeti nasilje najbližjih in jesti grenki kruh tujine.

Kot je značilno za močno in pristno poezijo, je okrutne obrede, s katerimi prazgodovinsko pleme kaznuje uporniške in nemočne posameznike, mogoče razumeti kot prispodobo za »rasistični« odnos današnje družbe do

posameznikov, ki so drugačni na kakršnikoli ravni – spolni, etnični, politični, religiozni itd. Desetnica je mitsko ime za vse izgnanke in izgnance, begunke in begunce, tujke in tujce. Svetlana Makarovič je s pesniško oživitvijo tega mita obnovila problematiko nasilja avtoritarne skupnosti nad posameznikom in – še bolj – posameznico.

Če je njena oživitev desetnice še v skladu z izvornim pomenom tega mitološkega lika, pa je nekatere druge like pesnica na izviren in ploden način preinterpretirala. Tak je njen poseg v splošno znano simboliko Zelenega Jurija, bajeslovne postave, ki preganja zimo in prinaša pomlad. Rituali slavljenja Zelenega Jurija so še zmeraj živi v Beli Krajini, lepi in revni pokrajini na jugu Slovenije. Iz te pokrajine izvira tudi Oton Župančič, eden izmed največjih slovenskih pesnikov iz prve polovice 20. stoletja; muzikalnost njegovega pesniškega jezika je z občudovanjem analiziral Roman Jakobson. V nasprotju s kanoniziranim Župančičem, ki je Zelenega Jurija upesnil na tradicionalno svetal način, je Svetlana Makarovič v ciklu *Zeleni Jurij* iz zgodnje zbirke *Volčje jagode* (1972) ta pomladni ritual prikazala na črn in pošasten način. Pesnica tu imenitno prevzame in nadgradi ritmiko in leksiko ljudskih pesmi v čast pomladi, vendar slavljenje Zelenega Jurija obrne na glavo: ljudje pohabijo to svetlo postavo, mu iztaknejo oči, zato se vrne kot Sivi Jurij, maščevalec, ki hodi po hišah in iztika oči. »*Kar je dobil, to stoterno deli,*« se glasi sklepni verz.

Motiv maščevanja je pri Svetlani Makarovič zelo pogost. Žrtev postane rabelj in vrača prizadejano zlo. Začarani krog zla se tako vrti v neskončnost.

Žrtve v baladah Svetlane Makarovič so najpogosteje deklice ali mlade ženske, se pravi bitja, zaznamovana z dvojno šibkostjo – ranljivostjo otroka in ženske. Ta dvojna ranljivost je še dodatno stopnjevana v številnih baladah na temo tragične usode nosečnic, ki izgubijo otroka.

Eno izmed najpomembnejših odkritij Svetlane Makarovič, ki doslej še ni bilo pozorno potrebne pozornosti, je tesna povezava principa moči in seksualnosti. S pogumom nujnosti izrekanja strašne resnice nam pesnica omogoča vpogled v grozljivo resnico nasilja: kaže nam, da je nasilje vselej seksualno motivirano in determinirano. Zato ni naključje, da je čarovnica eden izmed osrednjih likov v galeriji Svetlane Makarovič, smrt z ognjem, na grmadi, pa obsesivni motiv, ki se v različnih variantah nenehno ponavlja.

## 3. Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila

Ta analiza je posvečena trem razsežnostim izvirne, močne in večplastne poetike Svetlane Makarovič. Prva tema je pomenska motiviranost verznega ritma v njenih baladah: pesnica je resemantizirala meter kot korak Usode, neizogibni korak Smrti. Druga tema je narava njenih balad, ki ne rastejo le iz slovenskega ljudskega izročila, temveč oživljajo tudi metametrične značilnosti drugih tipov balad iz širšega evropskega in sredozemskega prostora. Skozi modernizirane slovenske balade Svetlane Makarovič se oglaša tudi prvobitna italijanska plesna *ballata* (prek nje pa vpliv mozarabskega *zadžala*), krožna struktura francoske srednjeveške pesemske oblike *ballade,* dramatična moč angleške oz. škotske *ballad* ter pripovedni modeli nemške *Volksballade* in *Kunstballade*. Tretja tema je fenomenologija Zla: pesnica upesnjuje nasilje avtoritarne družbe, ki ji vladajo moški, nad šibkejšimi, predvsem otroki in ženskami. Ponuja nam strašljiv uvid v tesno povezavo volje do moči in seksualnosti.

Balade Svetlane Makarovič ne rastejo le iz slovenskega ljudskega izročila, kot trdijo slovenocentrični literarni zgodovinarji, temveč oživljajo tudi metametrične značilnosti drugih tipov balad iz širšega evropskega in mediteranskega prostora. Resnici na ljubo pa tudi slovenska ljudska balada z vrsto vrhunskih in pretresljivih besedil ni nastala *ex nihilo,* temveč je rezultat pretakanja pesniških zvrsti in oblik iz jezika v jezik, od ljudstva do ljudstva.

»Vseevropsko« razsežnost baladne poetike slovenske pesnice sem doslej analiziral trikrat: v študijah *Metronom usode: baladni ritem Svetlane Makarovič* (2005), *Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič* (2008) ter *Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila* (2011). Že naslovi teh študij opozarjajo na plesni in glasbeni izvor balade. V pričujoči študiji poskušam sintetizirati svoje dosedanje ugotovitve.

V pesmaricah pesniških oblik *Oblike sveta* (1991, 18), *Oblike srca* (1997, 50) in *Oblike duha* (2016, 76) sem balado označil kot *»najmlajšo hčer Plesa in Glasbe«*. Ta metaforična oznaka meri na plesni izvor balade, ki se oglaša v etimološkem pomenu same besede, kakor ga izpričuje italijanski glagol *ballare – plesati* –, ter na značilno zvočnost baladnih besedil.

V nasprotju z zoženo recepcijo slovenske literarne zgodovine in teorije, ki balado razumeta zgolj kot temačno pripovedno pesem, je balada pravzaprav krovna oznaka, ki pokriva tako zvrstno naravnanost kot široko pahljačo izraznih modusov, kitičnih in pesemskih oblik. Vsa razvejena družina balad pa izvira iz pramatere, ki je rodu dala tudi ime: *balada* ali *dansa* sta provansalski imeni za plesno pesem, enak pomen ima tudi italijanska srednjeveška *ballata* (ime izvira iz glagola *ballare – plesati*). Značilno je, da se prvotna *ballata antica* (*starodavna balada*) v italijanščini imenuje tudi *canzone a ballo – pesem za ples* (Orlando, 1994, 62). Razvoj plesne *ballate* v kancono (morda pa celo v sonet) sta raziskovala italijanska verzologa Raffaele Spongano (1989, 30) in Ladislao Gáldi (1988, 270–271), sam pa sem ga analiziral v knjigah *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (1995, 126, 236–237) in *Sonet* (2004, 56–61).

Po vseh verjetnosti je na strukturo italijanske *starodavne balade* vplival mozarabski *zadžal*. Izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran* (*musta'rib*), mozarabske pesniške oblike pa so pod vplivom arabskih verznih obrazcev nastajale za časa mavrske prevlade na Iberskem polotoku (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Španski literarni zgodovinar Ramón Menéndez Pidal je v prelomni študiji *Arabska in evropska poezija* leta 1941 postavil odločno tezo o vplivu arabske ljubezenske lirike na provansalske trubadurje 12. in 13. stoletja. Svojo trditev je oprl na primerjalno analizo metrike: ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji Iberskega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. *Zadžal* (šp. *zéjel*) ima v prvobitni obliki tri elemente (Menéndez Pidal, 1973, 18):

1) monorimni tristih (šp. *mudanza* = *mutacija*),
2) verz z drugačno rimo (*vuelta* = *obrat*), ki se rima na
3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi 2 verza.

Ta andaluzijska oblika je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu. Prvotno je šlo za obliko ljubezenske lirike, pozneje pa so jo uporabljali tudi za religiozna sporočila (mistik Mohidín na prelomu 12. in 13. stoletja). Enako srečno usodo je doživel *zadžal* na Zahodu, v

vsem romanskem svetu. Kakor je dokazal Ramón Menéndez Pidal, je »prvi trubadur« Guilhem, IX. vojvoda Akvitanski, uporabljal to kitico (prav tam: 34). Navajamo primer, začetek ene izmed enajstih Guilhemovih ohranjenih pesmi, v okcitanskem originalu (Bec, 1979, 72) in prepesnitvi podpisanega (2003, 14):

| | | |
|---|---|---|
| *Pòs de chantar m'es pres talentz,* | *A* | *Rad bi zapel, kot da je meč* |
| *Farai un vers don sui dolenz:* | *A* | *na smrt me ranil, krvaveč:* |
| *Mais non serai obedienz* | *A* | *ljubezni ne bom služil več* |
| *En Peitau ni en Lemozí.* | *X* | *v rojstnem kraju Limousin.* |
| | | |
| *Qu'èra m'en irai en eissilh:* | *B* | *Na vekomaj od tod pregnan,* |
| *En gran paor, en gran perilh,* | *B* | *živim v strahu dan na dan,* |
| *En guerra laissarai mon filh,* | *B* | *moj sin iz vojn ne more stran,* |
| *E faràn li mal siei vezí.* | *X* | *sosedom padel bo v plen.* |

Argument zagovornikov avtohtonega razvoja trubadurske lirike iz latinskih monorimnih tristihov, češ da prvotna kitica trubadurjev nima refrena, je Menéndez Pidal ovrgel z dejstvom, da tako v arabski liriki kot v poeziji romanskih jezikov obstajajo variante *zéjela* brez *estribilla* oziroma refrena (Menéndez Pidal, 1973, 43). V čem je razlika med tema dvema variantama *zéjela*? *Mudanzo* je pel solist, *vuelta* pa je bila znak, naj zbor začne peti *estribillo*, ki ima enako rimo kakor *vuelta.* Raba refrena je značilna za ljudsko, kolektivno umetnost. Ko *zéjel* prevzamejo trubadurji, pa zaradi bolj individualiziranega pesniškega govora ter ožjega in bolj elitnega okolja »odjemalcev« *estribillo* odpade!

Da je *zadžal* vplival na sestavo italijanske *ballate,* dokazuje enaka sestava osnovne kitice in pomenljivo ime zanjo – *strofa zagialesca* (Menéndez Pidal, 1973, 45–46; Orlando, 1994, 65). *Strofo zagialesco* in *ballato* je rad za svoja religiozna sporočila uporabljal tudi frančiškanski pesnik Jacopone da Todi (13. stoletje). Kot primer navajamo začetek njegove pesmi *Rajska Gospa (Donna de Paradiso)* (Pazzaglia, 1993, 140) in prepesnitev podpisanega (2011, 7):

| | | |
|---|---|---|
| *«Donna de Paradiso,* | *Y* | *O rajska, blažena Gospa,* |
| *lo tuo figliolo è priso,* | *Y* | *ubijajo ti Jezusa,* |
| *Iesù Christo beato.* | *X* | *vrh križa bo zveličan.* |
| | | |
| *Accure, donna, e vide* | *A* | *Poglej, Gospa, kako je strt,* |
| *che la gente l'allide:* | *A* | *bes množice je krut in trd:* |
| *credo che lo s'occide,* | *A* | *kot da ponj že prihaja smrt,* |
| *tanto l'ho flagellato».* | *X* | *tako strašnó je bičan.* |

Italijanska *ballata antica* (*starodavna balatta*) ali *canzone a ballo* (*plesna pesem*) ima enake prvine kakor mozarabski *zadžal* (Spongano, 1989, 30; Novak, 1995, 236):

1) uvodna verza tvorita *refren* – ital. *ripresa* (*obnova*) ali *ritornello* (*pripev*), kar izvira iz pomenljivega glagola *ritornare* (*vračati se*), saj plešoči zbor ponovi ta refren po koncu vsake
2) kitice – ital.: *stanza* (dobesedno: *soba*), ki je namenjena solističnemu petju; verzi kitice se imenujejo *piedi* (dobesedno: *noge*), kar bi lahko poslovenili kot *korake*; po treh korakih sledi verz, ki se imenuje
3) *obrat* – ital.: *volta* (*obrat*), ker z rimo ponovno prikliče *refren* (*ripreso, ritornello*).

| XX | AAAX + XX | BBBX + XX itd. |
|---|---|---|
| *ritornello* | *piedi – volta* | *piedi – volta* |
| *ripresa* | (*koraki*) – (*obrat*) | |
| (= *refren*) | *stanza* (= *kitica*) + *ritornello* | *stanza* + *ritornello* *itd.* |

Razvoj *ballate* gre iz tega prvotnega preprostega izhodišča v smer bolj kompleksnih in kompliciranih oblik, kar se zgodi z diferenciacijo sestavnih delov, tako da sleherni izmed elementov doživi notranjo »delitev«: distih refrena XX tako postane štirivrstičnica XY.YX, verz A se razdeli na dvostišje AB, tako da se prvotna štirivrstična kitica AAAX spremeni v dvakrat daljšo strukturo AB.AB.AB.BX, pozneje pa v AB.AB.BC.CX.

Za primerjavo si oglejmo prvo kitico *Preštevanja* Svetlane Makarovič (1977, 81):

| | |
|---|---|
| *To glas je, ki prešteva,* | *A* |
| *prešteva tvoje dni,* | *B* |
| *enakomerno šteje* | *C* |
| *živali in ljudi* | *B* |
| *pa vse okoli tebe,* | *C* |
| *pa vse, kar se ti zdi,* | *B* |
| *da se zaradi tebe* | *C* |
| *rojeva in živi,* | *B* |
| *lobanjice se bele* | *C* |
| *kotalijo čez svet,* | *X* |
| *preštevati, preštevati,* | *Y* |
| *red mora biti, red.* | *X* |

Razporeditev rim (kamor štejemo tudi asonance in ponavljanja besed) izkazuje strukturo AB.CB + CB.CB + CX.YX, ki nenavadno sovpada s sestavo razvite italijanske *ballate* AB.AB + BC.CX + XY.YX.

Verzni ritem moderniziranih balad Svetlane Makarovič (z osrednjo vlogo jambskega osmerca) je izrazito lahkoten in igriv ter ustreza plesnemu poreklu baladne zvrsti. Na sporočilni ravni izraža ranljivost posameznika in še pogosteje posameznice, na smrt izpostavljene smrtonosnemu nasilju (moške) skupnosti kot izvora zla. Nemalokrat se v njenih pesmih oglasi tudi zbor, kolektiv, prvoosebni množinski subjekt, bodisi kot nosilec zla ali njegova žrtev. Strukturno igro med solistom in zborom v plesnih »prabaladah« naša pesnica torej »prevede« na sporočilno raven in jo tematizira kot osrednji problem človekovega bivanja.

Slovenska literarna veda je že zgodaj ugotovila, da se je pesnica plodno naslonila na izročilo slovenskega bajeslovja in ljudske pesmi, vendar se je zadovoljila s prehitro in površno sodbo, da tragično sporočilo njenih pesmi izvira iz modernizacije starih ljudskih balad. Literarni kritiki in zgodovinarji so spregledali – točneje: preslišali, glede na plesni značaj teh pesmi bi lahko rekli celo: pohodili – dejstvo, da tragični učinek Svetlaninih balad v veliki meri izvira iz metrično določenega plesnega ritma, ki je resemantiziran kot plesni korak Usode. Z drugimi besedami: v baladah Svetlane

Makarovič meter ni zgolj abstraktna zakonitost verznega ritma, temveč kar – nosilec tragičnega sporočila.

Učinek sinteze vesele intonacije melodije in usodno črnega podobja je pri Svetlani Makarovič pogosto grotesken. Pesnica se z »obešenjaškim humorjem« in krvavo ironijo pridružuje tistim modernim pesnikom in pisateljem, ki tragiko modernega sveta izražajo s pomočjo groteske (Baudelaire, Kafka, Beckett, Vasko Popa, v določeni meri tudi Gregor Strniša in Dane Zajc od zbirke *Rožengruntar* naprej). Groteska je modernizirana inačica tragičnega. Razmerje med »veselostjo« in tragiko je umetniško reflektirala v pesmi *Kost* (1977, 8):

*Oj ta kost, mrtvaška kost,*
*suha bela veselost,*
*on je svoje dotrpel,*
*jaz sem svoje prav začel.*

*Belo kost bom izvotlil,*
*bom piščalko naredil,*
*da mi pela bo lepo*
*suho belo pesmico.*

Kar se oglaša v tej baladi, je navidezna veselost lajne, ki s svojim poskočnim, trdim, durovsko ubranim ritmom zveni kot korak Usode, korak smrti. Tu Svetlana Makarovič v poetološkem okviru moderne lirike oživlja dvoumno, protislovno naravo *mrtvaškega plesa* (*danse macabre*), likovne zvrsti poznega srednjega veka, kjer v plesnem koraku, držeč se za roke, vsi gredo v smrt – od revežev do kraljev. Ta »obešenjaški humor«, ki je tako je značilen za osrednjega pesnika srednjeveških francoskih balad Françoisa Villona, je na kongenialen način oživila slovenska pesnica Svetlana Makarovič. Ni boljše ilustracije za njene balade, kot je *Mrtvaški ples* v Hrastovljah.

Mrtvaški ples odšteva ljudi. Zato ni naključje, da naša pesnica resemantizira otroško igro izštevanke. Pretresljiva je njena *Odštevanka,* kjer je konec toliko bolj tragičen prav zaradi navidezno otroške intonacije pesmi (Makarovič, 1977, 71):

*Rada pojem pesmice,*
*psujem pa še rajši,*
*rada tudi kar molčim,*
*vsako leto rajši,*
*so na pragu stali,*
*mrliče preštevali:*
*ti so moji, ti so tvoji, ti so pa njegovi.*

Še bistveno strože kakor italijanska plesna *ballata* je strukturirana francoska pesemska oblika *ballade,* ki ni določena le zvrstno, temveč natančno definira vse tri ravni organizacije pesniškega besedila – verzni ritem, kitično sestavo in kompozicijo pesmi v celoti. Pravkar citirana pesem *Odštevanje* je po svoji sestavi modernizirana francoska balada.

Poznamo različne podzvrsti francoske balade, za večino pa je značilna trikitična struktura, ki jo zaključi krajša sklepna kitica. Tridelno sestavo balade je izdelal Guillaume de Machaut, največji francoski pesnik 14. stoletja, pomemben tudi kot skladatelj, razvoj oblike pa je v drugi polovici 14. stoletja dokončal njegov učenec Eustache Deschamps, ki je trem daljšim kiticam dodal jedrnato sklepno kitico – t. i. *envoi* (*poslanico, posvetilo*). Francoska balada se odlikuje z rigoroznim načinom rimanja: ponavadi celotno besedilo temelji le na treh ali štirih rimah, razporeditev rim pa je v vseh kiticah enaka. *Envoi*, ki v sporočilnem smislu funkcionira kot rezime pesmi, v formalnem smislu ponavlja metrično in evfonično strukturo druge polovice daljših kitic. Vse štiri kitice se končajo z istim verzom, ki igra ključno vlogo refrena. Tako »tesna« oblika omogoča nenavadno bogato in prefinjeno zvočnost besedila.

V umetniškem smislu je francoska balada dosegla vrhunce v pretresljivih baladah, s katerimi so svoje nesrečne usode upesnili trije tragični pesniki, princ Charles Orléanski (1394–1465), nesojeni francoski kralj, ki je velik del življenja preživel kot talec na angleškem dvoru, vagabund François Villon, ki je najbrž končal na vislicah, in pesnica Christine de Pisan, ki je v baladni obliki izrazila svojo bolečino ob smrti ljubljenega moža, danes pa je bolj znana kot avtorica utopičnega traktata *Mesto dam*, ki ga feminizem povzdiguje kot enega izmed prvih programov enakopravnosti žensk.

Najbolj elegantna med vsemi variantami je oblika, ki jo francoska literarna veda imenuje *mala balada* (*la petite ballade*), znana pa je tudi pod italijanskim imenom *baladetta.* Ponavadi obsega tri osemvrstične kitice (oktave) z zahtevno razporeditvijo zgolj treh rim (velika črka označuje refren): a b a b b c b C (Morier, 1975, 132). Kitica razločno razpada na dve polovici – a b a b | b c b C – ki pa ju skupaj lepi rima b, ki daje kitici harmonijo ter zvočno in pomensko sklenjenost, v isti sapi pa povzroča precejšnje težave pri pisanju te oblike, saj je treba najti nič manj kot štirinajst besed na to rimo (kar pomeni kar polovico rim v pesmi), tovrstno ponavljanje pa francoski verz laže prenese kot slovenski. Refren se ponavlja v zadnjem verzu vseh kitic; *envoi* obsega štiri verze in ponavlja zaporedje rim druge polovice oktav (bcbC). Čeprav se ta balada imenuje »mala«, je med vsemi oblikami balade najtežja, in sicer zaradi zapletenega načina rimanja.

T. i. *velika balada* (*la grande ballade*) ima tri daljše, desetvrstične kitice (decime) z razporeditvijo rim a b a b b c c d c D. Tudi tu je očitna izrazita dvodelnost kitice – a b a b b | c c d c D – ki razpada v zrcalno simetrični polovici, ki pa v nasprotju z malo balado nista povezani s skupno rimo. Enako kakor pri mali baladi tudi tukaj zaključna jedrnata poslanica povzema sestavo druge polovice kitice, torej: c c d c D.

Varianta male balade je znamenita elegija Charlesa Orléanskega *Ko sem strmel v smeri Francije*, ki je navedena v posodobljeni francoski transkripciji (Armand, 1992, 117) in prepesnitvi podpisanega. Napisal jo je v Angliji, kjer je preživel kar petindvajset let kot talec na angleškem dvoru po porazu francoske vojske v bitki pri Azincourtu leta 1415 (prevod B. A. Novak, 2011, 11):

| | |
|---|---|
| *En regardant vers le pays de France,* | *Ko sem strmel v smeri Francije,* |
| *Un jour m'advint, à Douvre sur la mer,* | *nekoč, z obale Dovra, čez obzorja,* |
| *Qu'il me souvint de la douce plaisance* | *sem padel v sladkóst, sanjarjenje* |
| *Que souloye au dit pays trouver.* | *o tej deželi daleč onstran morja.* |
| *Si commençai de coeur à soupirer,* | *In sem ihtel, in vedel sem, da moram,* |
| *Combien certes que grand bien me faisoit,* | *čeprav obdan z obiljem dobrega,* |
| *De voir France que mon coeur aimer doit.* | *uzreti Francijo svojega srca.* |
| | |
| *Je m'avisai que c'était non savance* | *Spoznal sem, da to skrivno nagnjenje* |
| *De tels soupirs dedans mon coeur garder ;* | *zahteva od srca vse več prostora;* |

| | |
|---|---|
| *Vu que je vois que la voie commence* | *izvedel sem, da kmalu se začne* |
| *De bonne Paix, qui tous biens peut donner ;* | *lep čas Miru, brez vojne in razdora,* |
| *Pour ce, tournai en confort mon penser.* | *kar misli je uteha in opora.* |
| *Mais non pourtant mon coeur ne se lassoit* | *In vèndar si želim, bolj od vsegà,* |
| *De voir France que mon coeur aimer doit.* | *uzreti Francijo svojega srca.* |
| | |
| *Alors chargeai en la nef d'Espérance* | *Na ladjo, imenovano Upanje,* |
| *Tous mes souhaits, en leur priant d'aller* | *bom natovoril želje, brez premora* |
| *Outre la mer, sans faire demeurance,* | *naj plujejo tja čez, do Francije,* |
| *Et à France de me recommander.* | *kot moji sli, priprošnje in podpora.* |
| *Or nous doint Dieu bonne Paix sans tarder !* | *Daj Mir nam, Bog z ozvezdenega kora!* |
| *Adonc aurai loisir, mais qu'ainsi soit,* | *Izpolni mi največjo vseh željá –* |
| *De voir France que mon coeur aimer doit.* | *uzreti Francijo svojega srca.* |
| | |
| *Paix est trésor qu'on ne peut trop louer.* | *Mir je zaklad; ne dam ga v najem.* |
| *Je hais guerre, point ne dois la priser ;* | *Strahotam vojn ne pojem hvalnice.* |
| *Destourbé m'a longtemps, soit tort ou droit,* | *Predolgo žge me, po krivem ali prav –* |
| *De voir France que mon coeur aimer doit.* | *uzreti Francijo svojega srca.* |

Svetlana Makarovič je napisala kar nekaj pesmi s trikitično sestavo ter refrenom na koncu vsake kitice (*Kolovrat*, *Večernice*, *Odštevanka*, *Preštevanje*, *Nerojen*, *Kolo* itd.), kar strukturno ustreza tipu male francoske balade – pač brez sklepne krajše kitice. Drži se torej zgodovinsko prvotne forme francoske balade, kakor jo je izdelal pesnik in skladatelj Guillaume de Machaut. Podobno kot pri *Odštevanki*, kjer se poleg zadnjega verza (refrena) z variacijami ponavljajo tudi drugi verzi, tudi pesem *Kolo* temelji na kompleksnem refrenu, ki poleg dobesednih ponavljanj v zadnjih petih verzih vseh treh kitic vsebuje tudi variacije. Prvotna varianta te pesmi, objavljena v zbirki *Sosed gora* (1980, 21–22), je bila zgrajena na ožjem verzu, vsaka kitica pa je štela 19 vrstic; v izboru *Samost* je pesnica povsem enak besedni material razporedila v širše verze in dobila tri desetvrstičnice, s tem pa se približala strukturi velike francoske balade (Makarovič, 2002, 81–82). Navajamo prvo kitico:

*Melje kolo, melje kolo,*
*iz ognja v vodo, iz svetlobe v temo,*
*na tej strani zakaj, na oni zato.*
*Se duri zaprejo, odpro se tla,*
*se postelj odgrne, pa grob zazija,*
*pa izteče oko pa odpade uho*
*pa jezik prirase na nebo.*
*So nageljni veli, je pelin zelen,*
*je Jelengar mrtev, je pankrt rojen –*
*iglaaltatatragermathen.*

Včasih je število kitic večje, a se refren prav tako oglaša na koncu vsake kitice. Take so pesmi *V tem mrazu*, *Na svetu tako* ali *Plesen.* Vendar je treba poudariti, da trikitična sestava ni edina možna struktura francoske balade: t. i. *kraljevski spev* (*le chant royal*), ki velja za najbolj zahtevno podzvrst francoske balade, obsega pet daljših (enajstvrstičnih) kitic s petvrstično sklepno poslanico, skupaj torej 60 verzov.

V študiji *Metronom usode: baladni ritem Svetlane Makarovič* sem analiziral strukturne podobnosti med pesmijo *Ura* (Makarovič, 1980, 11) in francosko srednjeveško obliko *rondel* (Novak, 2005, 153):

*Prva ura bije,*
*smrt še ni prišla,*
*druga ura bije,*
*zunaj je megla,*
*tretja ura bije,*
*tiha lakota,*
*četrta ura bije,*
*huda pestrna,*
*peta ura bije,*
*dver zaklenjena,*
*sedma ura bije,*
*zver priklenjena,*

*osma ura bije,*
*kriki do neba,*
*deveta ura bije,*
*torklja ropota,*
*deseta ura bije,*
*suha jablana,*
*enajsta ura bije,*
*smrt še ni prišla,*
*dvanajsta ura bije.*

Lihi, levo postavljeni verzi, ki štejejo ure, učinkujejo kot refren pesmi, ki ga doživljamo na način grozljive gradacije. Ponovitev drugega verza – »smrt še ni prišla« – tik pred koncem pesmi stopnjuje napetost do skrajnosti. Zadnji verz bi se moral glasiti »smrt je že prišla«, a ga pesnica ne zapiše, saj ni potreben. Zgroženi ga v sebi izgovorimo poslušalci oz. bralci pesmi in na ta način sami dokončamo pesem.

Zamolčanje zadnjega verza je postopek z izjemno močnim učinkom. Francoski srednjeveški pesniki so ga prakticirali v pesemski obliki, znani pod imenom *rondel*. Ta prefinjena oblika ima naslednjo strukturo (črke označujejo rime, pri čemer veliki črki predstavljata verza, ki se ponavljata kot refren, male črke pa verze, ki se ne ponavljajo): A B b a / a b A B / a b b a A (Morier, 1975, 930). Značilno je že sámo ime *rondel,* ki izvira iz francoskega pridevnika *rond – okrogel* – kar opozarja na krožni značaj te oblike. Refren (prva dva verza) se poslušalcu oz. bralcu zareže(ta) v spomin, ko se ponovi(ta) na koncu druge kitice. Ko potem na koncu pesmi zazveni le prvi verz refrena, poslušalec oz. bralec samodejno po tihem izgovori tudi drugi verz refrena. Druga polovica refrena je torej zavestno »izbrisana«: pesem vstopi v za-molk, v spomin in srce … Skratka: gre za sublimiran zvočni in pomenski efekt, ki verza na koncu pesmi namenoma ne izreče na glas, zato da bi pri tem močneje izzvenel v notranjem ušesu, v spominu. Kot sem to z lastnim pesniškim primerom definiral v priročnikih pesniških oblik *Oblike sveta* (1991, 105), *Oblike srca* (1997, 209) in *Oblike duha* (2016, 357): »*Rondel je pesem zvočnega spomina.*«

Naj kot primer tega postopka navedemo očarljivo pesem že citiranega pesnika, nesojenega kralja Charlesa Orléanskega, v originalu (*La poésie médiévale*, 1992, 248) in prevodu podpisanega (*Baladni*, 2011, 13):

| | |
|---|---|
| *Le temps a laissé son manteau* | *Čas je slekel stari plašč* |
| *De vent, de froidure et de pluie,* | *iz vetra, mraza in dežjà,* |
| *Et s'est vêtu de broderie,* | *in s tkanino se bahà* |
| *De soleil luisant, clair et beau.* | *iz žarkov, ki so sončni lošč.* |
| | |
| *Il n'y a bête ni oiseau* | *Zver in ptica sredi gošč* |
| *Qu'en son jargon ne chante ou crie :* | *vsak svojo pesem pôjeta.* |
| *Le temps a laissé son manteau* | *Čas je slekel stari plašč* |
| *De vent, de froidure et de pluie!* | *iz vetra, mraza in dežjà.* |
| | |
| *Rivière, fontaine et ruisseau* | *Reka iz podzemnih kašč* |
| *Portent, en livrée jolie,* | *vre v livreji iz zlata,* |
| *Gouttes d'argent d'orfèvrerie,* | *prelestnih kapljicah srebra.* |
| *Chacun s'habille de nouveau :* | *Vsakdo je zdaj nov, nalašč:* |
| *Le temps a laissé son manteau !* | *Čas je slekel stari plašč!* |

Že Goethe je v svojih *Opombah in razpravah k boljšemu razumevanju Zahodno-vzhodnega divana* (*Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans*) iz leta 1819 z občutkom ugotavljal, da se balada godi na trojnem križpotju epike, lirike in dramatike. T. i. *naravne oblike (Naturformen*) je opredelil z znamenitimi oznakami: epika je »jasno pripovedujoča« (*klar erzählende*), lirika »entuziastično razvneta« (*entusiastisch aufgeregte*), dramatika pa »osebno delujoča« (*persönlich handelnde*) (Goethe, 1961, 179–180). Vse tri naravne oblike naj bi se razvile iz neke literarne praoblike, »prapesništva« oz. »prapesnitve (Urdichtung)«, ki naj bi bila podobna poznejši baladi.

Ena izmed temeljnih značilnosti balade je makrostrukturalna retorična figura *gradacije*. Podobno kot starogrška tragedija (npr. Sofoklov *Kralj Ojdip*) tudi balada temelji na postopku *odlaganja* resnice: brezupne iluzije obrambnih mehanizmov pred grozo čedalje bolj stopnjujejo napetost. Ta dramaturgija je značilna za t. i. *angleške* in *škotske balade,* ki so večinoma nastale v poznem srednjem veku, po grozeči atmosferi in kompoziciji pa so podobne nemškim in slovenskim ljudskim baladam. Kljub ritmični in kitični raznovrstnosti prevladuje t. i. *baladna kitica* (*ballad stanza*), štirivrstičnica, kjer

imata prvi in tretji verz po štiri naglašene zloge, drugi in četrti verz pa po tri naglašene zloge ter se rimata, čemur angloameriška verzologija pravi *baladni meter – ballad meter* (*The New Princeton Encyclopedia,* 1993, 118–119). Število nenaglašenih zlogov je poljubno, važno je le točno število naglašenih zlogov, kar je temeljna značilnost *naglasne (akcentuacijske) verzifikacije*.

Primerjajmo angleško balado *The Cruel Mother* (*Okrutna mati*) in *Kolovrat* Svetlane Makarovič. *The Cruel Mother* je zgodba o detomorilki, ki bo za svoj zločin kaznovana s peklom. Posebno dramatičnost daje tej baladi dialog detomorilke in umorjenega dojenčka, ki preganja okrutno mater. Navajamo angleški original (*The Penguin Book of Ballads*, 1984, 82) in prevod podpisanega, prilagojen ritmiki in leksiki slovenske balade (*Baladni,* 2011, 14–15):

| | |
|---|---|
| She sat down below a thorn, | Nad trnje je sedla, spodvila je krilo, |
| *Fine flowers in the valley;* | *rdeča se roža smeji iz prsti,* |
| And there she has her sweet babe born, | in tam se rodilo je detece milo, |
| *And the green leaves they grow rarely.* | *zeleno pa listje le redko cveti.* |
| Smile na sae sweet, my bonie babe: | Smehljaj se mi milo, o detece zdravo: |
| And ye smile sae sweet, ye'll smile me dead. | smehljaš se mi milo, smehljaš se mi mŕtvo. |
| She's taen out her little penknife | Izvlekla je svoj ostri žepni nožič, |
| And twinned sae sweet babe o its life. | in milo je dete že mali mrlič. |
| She's howket a grave by the light o the moon | Skopala je grobek pod lunino svečo, |
| And there she's buried her sweet babe in. | in tja položila je mickeno srečo. |
| As she was going to the church | Ko pa je stopila v cerkvi na prag, |
| She saw a sweet babe in the porch. | je vanjo strmel njen otrok, mil in drag. |
| O sweet babe and thou were mine | O detece milo, če tu bi bilo, |
| I wad cleed thee in the silk so fine. | v svilo oblekla bi tvoje telo. |
| O mother dear, when I was thine, | O mati, ko pa sem jaz tvoja bila, |
| You didna prove to me sae kind. | mi nisi kazala dobrote srca. |
| O cursed mother, heaven's high, | O mati prekleta, visoko je nebo, |

| | |
|---|---|
| And that's where thou will neer win nigh. | ne bo ga zagledalo tvoje oko. |
| O cursed mother, hell is deep, | O mati prekleta, globok je pekèl, |
| *Fine flowers in the valley;* | *rdeča se roža smeji iz prsti,* |
| And there thou'll enter step by step, | in tja boš ti šla, in trohnela na dnu, |
| *And the green leaves they grow rarely.* | *zeleno pa listje le redko cveti.* |

*Kolovrat* Svetlane Makarovič temelji na menjavanju jambskega sedmerca, ki ima zaradi ženskega izglasja mehkejšo kadenco, in osmerca, ki ima zaradi moškega izglasja ostrejši ritem, kar učinkuje kot dialog. Ženska izglasja s svojo mehkobo zavajajo, v povezavi z idiličnimi podobami in klišeiziranimi formulacijami tradicionalnih pesmi *(»Je sineka povila – Le predi, dekle, predi, / prav lepo nit naredi«)* pa skoraj storijo, da spregledamo smrt, umor, detomor. Kaj je torej sporočilo ritma prvih dveh verzov vseh treh kitic? Iluzija, da umor ni nič hudega, da je tudi po detomoru mogoče naprej normalno, idilično živeti, naprej presti nit življenja, kot da se ni nič zgodilo. Oster ritem moških izglasij naslednjih treh verzov zmeraj znova prereže nit te iluzije. Ponavljanje istih formulacij in verzov z drobnimi, a ključnimi pomenskimi spremembami (»*Le predi, dekle, predi – Le predi, torklja, predi*«) je mojstrska gradacija, ki nezgrešljivo pelje k izpolnitvi Usode. Onomatopoetični refren kitic »drdr, drdr, drdr« na prvi pogled – ali točneje: na prvi posluh – spominja na pesmice za otroke, a njegova navidezna nedolžnost še bolj poudari krivdo predice, detomorilke (Makarovič, 1977, 54):

*Je sineka povila,*
*v tolmunu utopila.*
*Zdaj pri kolovratu sedi,*
*se smeje z belimi zobmi,*
*z lesenimi očmi strmi,*
*drdr, drdr, drdr.*

*Le predi, dekle, predi,*
*prav lepo nit naredi.*
*Ko ura udari polnoči,*
*se v bledo torkljo spremeni,*

*kolovrat suho zaječi,*
*drdr, drdr, drdr.*

*Le predi, torklja, predi,*
*mrtvaški prt naredi.*
*Naj iz najtanjše preje bo*
*za njeno cartano telo,*
*s kolovratom zadavljeno,*
*drdr, drdr, drdr.*

Kar zadeva nemško *Volksballade* in *Kunstballade,* so podobnosti bolj na ravni tematike in dramaturgije zgodbe. *Volksballade* je izraz za *ljudske pesmi (Volkslied),* ki ga je Herder uveljavil v antologiji *Glasovi ljudstev v pesmih* (*Stimmen der Völker in Liedern*) iz leta 1778, pomembni prelomnici pri vzpostavitvi predromantike in interesu za ljudsko izročilo. Da bi podčrtali razliko med anonimnimi avtorji ljudskih pesmi in balad, so balade znanih avtorjev nato poimenovali *Kunstballade,* čeprav – resnici na voljo – *Kunstballade* s pridom uporablja postopke in tematiko *Volksballade* (Frey, 1996, 106–109).

Ni mogoče spregledati vzporednic med Bürgerjevo *Lenoro* in slovensko ljudsko balado *Mrtvec pride po ljubico*, ki jo je Svetlana Makarovič dramsko tudi adaptirala. Če Smrt v nemških baladah prihaja po žive v podobi moškega, pa si v baladah Svetlane Makarovič pogosto privzame tudi podobo ženske. Razlika je fundamentalna in zadeva po eni strani arhetipske razlike na ravni vrednostnega sistema, po drugi strani pa duha časa in avtorsko poetiko. Smrt je v nemščini *der Tod,* torej moškega spola: kadar jo personificirajo, rečejo *Er, On, Moški.* Pri germanskih narodih je pač Smrt imela podobo vojščaka, prihajala je na rezilu meča in konici sulice, prihajala – točneje: prijahala – je na konju. Pogost je motiv potovanja v Onstran na konju, npr. že omenjena Bürgerjeva *Lenora* in Goethejev *Erlkönig*, od koder navajamo uvodna verza (*Deutsche Balladen*, 2001: 52) v originalu in slovenskem prevodu *Duhovína,* kot je Oton Župančič poslovenil naslov (*Goethe v slovenskih prevodih*, 2000, 114):

| | |
|---|---|
| *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?* | *Kdo jaha tak pozno v veter in noč?* |
| *Es ist der Vater mit seinem Kind …* | *To oče z otrokom hiti na moč.* |

Pri romanskih in slovanskih narodih je Smrt ženskega spola, je *Ženska,* personificiramo jo z *Ona,* upodabljamo jo kot starko s koso, pogosto je erotizirana. To arhetipsko drugačno videnje Smrti kot ženske Svetlana Makarovič še bistveno podkrepi s svojo pesniško analizo položaja ženske v družbi, ki ji vladajo moški. Ženska je v njenih baladah smrtna žrtev moških, ki se kot nadnaravna sila vrača v temni Tostran, da bi kaznovala krivce in jih odpeljala v temni Onstran. Svetlana Makarovič je torej obrnila temeljni vrednostni dispozitiv nemške balade na glavo, kar je pomembna inovacija.

Žrtve v baladah Svetlane Makarovič so najpogosteje deklice ali mlade ženske, se pravi bitja, zaznamovana z dvojno šibkostjo – ranljivostjo otroka in ženske. Ta dvojna ranljivost je še dodatno stopnjevana v številnih baladah na temo tragične usode nosečnic, ki izgubijo otroka. V eseju *Memento mori ali Kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič* (spremni besedi k izboru pesmi v zbirki Kondor) Josip Osti ugotavlja (1998, 150):

> *Zdi se mi, da so v zgodovini etično držo ohranjale prav pesnice v nasprotju s številnimi pesniki, ki so pogosto pristajali na služenje vsakovrstnim vladarjem in ideologijam ter njihovim ciljem. Varovale in branile so življenje, kot ga običajno branijo ženske, verujoč, da je bolj dragoceno od kakršnegakoli višjega interesa ali ideje, medtem ko ga moški, predvsem v boju za oblast in kot vojaki, v glavnem uničujejo.*

Podobno kot nekateri drugi slovenski pesniki v petdesetih in šestdesetih letih – predvsem Dane Zajc – je tudi Svetlana Makarovič presegla tolažilni romantični predsodek, da je Jaz nedolžna žrtev, medtem ko da zlo vselej prihaja od drugih. Za Zajca in Svetlano Makarovič je človek vselej ranljiv in v isti sapi nevaren, smrten in v isti sapi smrtonosen. V zreli, baladni fazi njenega pesnjenja je Zlo vseobsegajoča sila, ki je obenem človeška in nadčloveška, naravna in nadnaravna.

Eno izmed najpomembnejših odkritij Svetlane Makarovič, ki mu doslej še ni bila namenjena potrebna pozornost, je tesna povezava principa moči in seksualnosti. S pogumom nujnosti izrekanja neznosne resnice nam pesnica omogoča vpogled v grozljivo resnico nasilja: kaže nam, da je nasilje vselej

seksualno motivirano in determinirano. Zato ni naključje, da je čarovnica eden izmed osrednjih likov v galeriji Svetlane Makarovič, smrt z ognjem, na grmadi, pa obsesivni motiv, ki se v različnih variantah nenehno ponavlja.

Naj sklenemo. Naša pesnica oživlja in na oseben način razvija ne le izročila slovenske ljudske balade, temveč tudi zakladnico drugih baladnih zvrsti in oblik iz širšega evropskega in mediteranskega prostora: z igrivim, dobesedno plesnim ritmom se navezuje na naravo italijanske *ballate* (in mozarabskega *zadžala,* ki je nanjo vplival), s kitično sestavo in vlogo refrenov na pesemsko obliko francoske *ballade,* z verznim ritmom, pogosto rabo baladne štirivrstičnice in temačnim sporočilom pa je blizu angleški oz. škotski baladi. Z modernizacijo vseh teh tipov balade je Svetlana Makarovič ustvarila pretresljivo pričevanje o usodi šibkejših (predvsem žensk in otrok) v družbi, kjer je vsakdo vsakomur rabelj in žrtev v isti sapi.

Vprašanje, ali so strukturne podobnosti balad Svetlane Makarovič z neslovenskimi tipi balad plod zavestnih avtorskih odločitev, presega okvir te analize, saj bolj sodi v psihologijo ustvarjanja. Naj bo podpisanemu dovoljena naslednja domneva. Svetlana Makarovič je ena izmed najbolj razgledanih in izobraženih osebnosti sodobne kulture, vendar dvomim, da bi se pri pisanju svojih balad zavestno zgledovala po pravilih tvorjenja starodavnih oblik iz zakladnic različnih nacionalnih književnosti. Prepričan sem, da je z globoko umetniško intuicijo začutila in razvila različne izrazne možnosti, ki so položene v bogat oblikovni in sporočilni potencial široke pahljače pesniških oblik, ki jih pokrivamo s krovnim imenom *balada.* To je beseda poezije.

Ugotovitev o mednarodnih razsežnostih pa ne velja le na formalni ravni, ampak zadeva tudi umetniško vrednost njene poezije: Svetlana Makarovič je vélika slovenska in evropska pesnica. Verjamem, da njene balade sodijo v tisto kategorijo, ki sta jo Herder in Goethe poimenovala *svetovna književnost*.

## XVI. Odtisi: ti si

***(poskus branja bivanjskega sporočila poezije Nika Grafenauerja)***

Literarna zgodovina je že natančno opredelila inovativni prispevek Nika Grafenauerja k razvoju moderne slovenske lirike in visoko mesto, ki ga zavzema v naši književnosti druge polovice 20. in začetka 21. stoletja.

Taras Kermauner je Grafenauerjev pesniški prvenec, ki je pod naslovom *Večer pred praznikom* izšel na začetku šestdesetih let, obravnaval v članku z značilnim naslovom *Samočutenje in samouživanje* iz l. 1967. Pozneje, v spremni besedi k zbirki *Štukature* (1975) je takole strnil svojo analizo Grafenauerjeve mladostne lirike (56):

> *Prva zbirka, Večer pred praznikom, 1962, je tedaj dvajsetletnemu pesniku prinesla lepo ime. Gotovo da ni bila tisto, za kar so jo hoteli narediti nekateri literarni ideologi in kulturno politični manipulanti: da bi predstavljala optimistično različico nasproti črni temi prejšnjega rodu, Zajca in Strniše, perspektivo nasproti nihilizmu, sintezo nasproti antitezi. (…) V nji sem zaznal izjemno radikalno čutno predajanje, stališče (stanje) absolutnega subjekta, ki se je bil odrekel kakršni koli akciji, socialni, historični, osebni, se – drogantno – prepustil milini lastnega razpoloženja, se ves spremenil zgolj v razpoloženje, v vibracijo iracionalnega čuta, ves svet porinil vase, se torej s svetom poistovetil, svet poistovetil s sabo, prepesnil vse v eno samo skladje, ki pa se otožno nagiblje v večer, gnije, razpada, umira, a ob tem do kraja polno, bogato, napeto, sproščeno, potopljeno vase, drgetajoče, pomirjajoče in izmirajoče uživa lastni konec.*

Z nekaterimi Kermaunerjevimi ugotovitvami se je mogoče strinjati še danes, dobrih šestdeset let po izidu Grafenauerjevega pesniškega prvenca; občutje vesoljnega skladja res prihaja do besede v mnogih pesmih *Večera pred praznikom,* denimo v antologijski pesmi *Mehkoba* (1996, 7):

*S tega hriba gledam ptice,*
*dobre spletične daljav, poslane,*
*da bodo srca v prsih modrine.*
*Gozd pod menoj:*
*razpenjena gladina brona.*
*Poletje zvija zastavo zelenega listja.*
*Sam sem*
*v času, modrem od mraka.*
*Sključen: nežnost mi približuje rame,*
*ustvarjene iz pesmi valujočih žit.*
*Spodaj so njive odprti odri jeseni.*
*Malo puste v nastajajoči temi. V rokah*
*avgusta knjiga, ki jo veter lista.*
*(Mehkoba raste v meni kot planina.)*

Vendar pa so v *Večeru pred praznikom* zbrane tudi mnoge pesmi, ki izpričujejo krčevit konflikt s svetom ter bolečino odprte, globoke, nezaceljive eksistencialne rane. Prisluhnimo zadnji kitici pesmi *Pomlad in odsevi* (1996, 15):

*S trpljenjem je okrvavljena duša*
*in rane so črno ozvezdje bridkosti.*
*Ti daljni obeti! Klic, ki me vabi navzdol.*
*Nepomirljivo. Ta krona: biti.*
*Niti glasu o sreči.*
*Tako me žeja v osrčju.*
*Ah, onemel je rog –*
*molk in solze.*

Citirana kitica nazorno kaže zgrešenost stališča večine literarnih zgodovinarjev, češ da je *Večer pred praznikom* zgolj mladostna razvojna stopnja sicer izjemno nadarjenega pesnika, ki se odlikuje s kulturo jezika, domišljijo pri ustvarjanju podob itd. Če odštejemo davek času, kakršna je beseda *trpljenje,* gre namreč za enako besedje in podobje, kakršni Grafenauer uporablja še danes, eliptična sintaksa, napet ritem in zgoščen izraz zgoraj

navedenih verzov pa so vsem ljubiteljem poezije znani »zaščitni znaki« poetike *Palimpsestov, Izbrisov* in *Odtisov* ter drugih Grafenauerjevih pesniških zbirk. Kaj pomeni ta sorodnost jezikovnih postopkov? Ne more pomeniti nič drugega, kakor da se skozi celotni Grafenauerjev pesniški opus vleče »rdeča nit« enotnega videnja sveta in človekove usode. Njegovega prvenca torej ne moremo odpisati kot začetniško fazo, pred-stopnjo resnične poezije: *Večer pred praznikom* je v smislu izrazne moči že *praznik* besede! Globok čustveni naboj, ki izvira iz bivanjske presunjenosti, povezuje tri desetletja oddaljeni zbirki – *Večer pred praznikom* in *Odtise!* Enak intonacijski lok verza, sorodni ritmični postopki in pri ključnih pojmih identičen pesniški slovar so dejstva, ki kažejo, da se v *Odtisih* Grafenauer vrača k močnim poetičnim virom svoje mladosti. Kot bi spirala njegovega pesniškega razvoja prišla tako visoko, da lahko zdaj z lahkoto povzame vase vso čustveno energijo svojih začetkov in jo kombinira z modrino in modrostjo svetlobe *večera po prazniku.*

Literarna javnost je sprejela Grafenauerjevo drugo zbirko, ki je izšla l. 1965 s pomenljivim in učinkovitim naslovom *Stiska jezika,* kot pesniški izraz eksistencialistične filozofije. Tea Štoka v eseju *Narcis, poezija in alkimija jezika,* ki je izšel kot spremna beseda k izboru Grafenauerjevih pesmi v zbirki *Kondor* l. 1996, takole razloži temeljno tematsko naravnanost te zbirke (167–168): *»V* Stiski jezika *se pojavi nova tema, kot lahko bralec sklepa iz naslova, to je molk, ogroženost in nemoč človeške govorice, problem komunikacije.«* Zato ni naključje, da so centralna pojmi te zbirke *beseda* in *tišina* oz. *molk.* Značilna je v tem smislu pesem *Tišina* (1996, 36):

*Beseda tišina se je naselila v tišini kot kamen.*
*V rjavi megli niha svet, nemo so se zaprle poti.*
*Čas vstaja pred mislijo živih kot stena.*
*Pomlad bo, ko pride, polna kačje sline in vlažnih sledi.*

*Pozen dež v zraku potemni deželo z mrko težo.*
*Tiho kot na meč me nabada vse, kar molči.*
*Zemlja, kjer stojim, se vzdiguje k meni kakor ženska.*
*V mrtvem očesu razredčena svetloba obdaja stvari.*

*Bežim po mišnici, prah se suklja kot porog.*
*Nikjer ni zavetja, da me použije kot črn plamen.*
*Strma negibnost na obzorju zapira svet.*
*Beseda tišina se je naselila v tišini kot kamen.*

Kermauner je pravilno ugotovil, da je ta zbirka ostala v javnosti tako rekoč neocenjena, ker je izšla v času *»hudih tektonskih premikov«*, ki jih je sredi šestdesetih let povzročila *»pesniška revolucija, skrajna v svojih gestah in izvedbah, razbijajoča verz, stavek, pomensko celoto, obračajoča resnost v parodijo, družbo v rokodelski oder, dušo v privatno težavo, globino v tečno vsiljivko, tradicijo v operetno prikazen, človeka v mučno pomoto«*. (1975, 58) Če pogumno in preroško eksperimentiranje dvajsetih let (Podbevšek, Kosovel, Černigoj itd.) obravnavamo kot zgodovinsko avantgardo, potem moramo novi val raziskovanja mejá izrazne svobode v šestdesetih letih imenovati *neoavantgarda.* Šlo je za radikalen prelom v odnosu do estetskih aksiomov in vrednostnega sistema, na katerem je temeljila tradicionalna slovenska poezija. Najbolj izrazit pesnik te usmeritve je nedvomno Tomaž Šalamun. V istem času je Grafenauer zastavil temelje svoje pesniške avanture, ki ni nič manj radikalna od eksperimentiranja njegovih generacijskih tovarišev, vendar se odreka uporniškemu hrupu destrukcije, sklonjena k tihim, a zvenečim besedam. Že Taras Kermauner je v spremni besedi k zbirki *Štukature* (1975) vpeljal posrečeno delitev tedanjega pesniškega raziskovanja: če lahko poezijo neoavantgardistov opredelimo kot *eksplozijo* jezika, potem lahko Grafenauerjevo poezijo označimo kot *implozijo* jezika. Neoavantgardisti so dokončno pometli z vsemi tradicionalnimi pesniškimi oblikami; Grafenauer pa je ponovno odkril razbito formo in jo napolnil z novim pesniškim jezikom na sledi Mallarméja in Valéryja. Izhajajoč iz soočenja modernega človeka z Ničem, s svetom, ki je izgubil temelj in nebo ter kakršnokoli zagotovilo vnaprej danega smisla, je Grafenauer utemeljil svojo poetiko na tezi, da v svetu, oropanem metafizične resnice, edino jezik podeljuje substanco človekovemu bivanju.

Kermauner je v poetiki *Štukatur* razbral varianto ludizma (1975, 64–66):

> *Ta hiperkultivirani Estet-grafofil ima mnogo smisla za igro, čeprav za resno; je tipičen ludist. Ravno njegova poezija popravlja nekatere preveč preproste današnje slovenske predstave o ludizmu. Ludizem*

> *ni le ena izmed smeri, gibanj, šol, ni le avantgarda, temveč je konstitutiven element sleherne poezije, od Prešernove ali celo Vodnikove do današnje. (…) Grafenauerju sonet torej ni konvencionalna forma, nepomembna posoda, v katero polaga svoje neposredno srce, ampak bistvena prvina: prvina jezika kot igrivega sistema. Lepota skrivnosti je tem lepša, če se sveti kot izbrušen kristal in ni dana le v naturni aglomeraciji vitalnega šalamunskega skalovja, tornadov in ptičjih arij. Grafenauer je poet murnovske vokacije.*

Z interpretacijo poezije kot igre se je tedaj strinjal tudi sam pesnik, ki je v spremnem besedilu, natisnjenem na zavihku te pesniške zbirke, zapisal: *»Nikoli nisem bil pisec dolgih pesmi, zato mi je sonetna forma blizu, saj v svoji klasični izvedbi zahteva le štirinajst srednje dolgih verzov, v katere se da namestiti povprečno nekaj manj kot sedemdeset besed. Vse to, vključno z rimami, razporeditvijo verzov na dve kvartini in dve tercini, številom zlogov v njih in metrom, predstavlja okvir, ki obvezuje k določenim pravilom igre. Gre torej za neke vnaprejšnje omejitve in selekcijo, ki daje samemu oblikovanju besedila privlačnost biti v igri.«*

Kermaunerjeva analiza – očitno motivirana z nujnostjo preseganja zastarelih postulatov tradicionalne literarne vede, da je književno delo odraz objektivne družbene stvarnosti ali izraz subjektivne, notranje, psihične stvarnosti ustvarjalca samega – opozarja na zgolj-jezikovno naravo Grafenauerjevih pesniških besedil (1975, 72–73): *»Resnica pesmi je spravljena pod subjektom in objektom: v jeziku, v besedi. Ta beseda je igra: je pirueta, je arabesken gib: je kaligram. Za trpežno zvočno sevanje besed gre, ne za sevanje ivja in jat. Za čist zapis gre, za pisavo.«*

Zanimivo je, da Boris Paternu pod navideznim formalizmom Grafenauerjeve lirike še zmeraj vidi izpovedni impulz; tako v *Eseju o treh likih našega časa* (poleg Grafenauerja je analiziral še Svetlano Makarovič in Tomaža Šalamuna), ki je izšel l. 1979 kot spremna beseda k izboru *Pesmi* teh treh pesnikov, Paternu pravi (1979, 186–187):

> *O Grafenauerjevi poeziji lahko na koncu sklenemo, da v svojem temeljnem loku predstavlja primer izstopa iz romantične tradicije in prehoda iz bivanjske v smer netematizirane, formalistične lirike. Vendar je ta prehod daljnosežnejši v teoriji kot v praksi. Njegovo*

*pesništvo je v resnici še zmeraj izpovedno in ohranja bistvene bivanjske napetosti, ki artističnim poizkusom dovajajo življenjske tokove, da ne okrnijo v tehniko eksperimentiranja z jezikom samim. Grafenauer v resnici ostaja še v območju 'konstruktivne poetike' in zunaj novodobne jezikovne destrukcije, v kakršno se je spustil del njegovega in mlajšega rodu.*

V času, ko so bile te besede zapisane, je kazalo, da Paternu bere Grafenauerja s pretirano tradicionalističnega stališča. Vse kaže, da časovna distanca, ki stvari postavlja na pravo mesto, daje prav temu tradicionalnemu, *»naivnemu«* branju. Naredimo preizkus! Odvrzimo modernistični formalizem pri razbiranju semantičnih relacij in post-modernistično vztrajanje na površini ter preberimo naslednji sonet iz *Štukatur,* kot bi brali kakšno Prešernovo pesem (1975, 25):

*Mraz se je v mirnem zraku razprostrl*
*z višaji bleskov, a od davnih dni*
*z odtisi senc popisane oči.*
*obzorje kot privzdignjena obrv.*

*na liniji ravnanja temni hribi,*
*jate duš, v dihanju svetel prah.*
*črne pečke solza, teža v rokah*
*in do prosojnosti zglajeni gibi.*

*prelivanje totalov dneva in noči*
*po površini. za hrbtom mrtvih*
*bela tektonika odsotnosti.*

*algebra zvokov, odcvetelo listje*
*in samostalniška zgoščenost zraka*
*za rože zadnje skopo zatočišče.*

Sonet se začne z lepo podobo (očitno jesenske) narave. A melanholična, nostalgična lepota pokrajine prikliče spomin *(od davnih dni / z odtisi senc popisane oči)*. Spomin na kaj? Na koga? Na mrtve *(jate duš; črne pečke solza;*

*za hrbtom mrtvih / bela tektonika odsotnosti)*. Kaj so torej rože v zadnjem verzu? Na sledi tega branja (ki pa je le eno izmed možnih, v tem je ireduktibilna modernost Grafenauerjevega pesniškega jezika) gre za rože, položene na grob. Pod eleganco in filigransko mrežo odnosov med zvenom in pomenom mojstrsko obvladanih besed se torej ne razpira svet igre, temveč poslednje reči, eksistenciali življenja in smrti, časa in spomina, narave in lepote.

Janko Kos v Grafenauerjevi poetiki vidi daljnega dediča simbolizma, zato jo v antologiji *Moderna slovenska lirika (1940–1990)* analizira na naslednji način (1995, 190):

> *Na videz podobna Šalamunovi, po bistvu pa ravno nasprotna je poezija, ki jo je v sedemdesetih letih in po 1980 izoblikoval Niko Grafenauer. Izhodišče ji je bila Mallarméjeva absolutna lirika, zato je v nji na skrivnem navzoča mistično-metafizična razsežnost, prekrita z impresionizmom zvokov in asociativnih besednih zvez, večidel uklenjenih v tradicionalno obliko soneta ali elegije. Zdi se, da se je Grafenauer najbolj približal idealu 'čiste' lirike, z magičnimi učinki, ki nakazujejo skrivnost, ne da bi jo mogli imenovati.*

Če je Kermauner najbolj natančno reflektiral poetiko prvih treh Grafenauerjevih pesniških zbirk *(Večer pred praznikom, Stiska jezika* in *Štukature),* je Tine Hribar na podlagi svojega mišljenja svetega s pretanjenim posluhom za naravo pesniškega jezika artikuliral nekatere temeljne razsežnosti *Palimpsestov* in *Izbrisov.* V eseju *V nič razcveteni čas,* spremni besedi k zbirki *Palimpsesti* (1984), Hribar potegne vzporednico med spremembami na ravni pesniškega jezika in videnja sveta, ki se zarisujejo med *Štukaturami* in *Palimpsesti* (1984, 95–96):

> *V* Palimpsestih *se tehnopoetski klinamen stopnjuje, dokler se odklonski kot povsem ne razpre, tako da se pesniška vsebina razlije čez sonetno obliko. (…)* Palimpsesti *so zaradi tega metrično veliko bolj razgibani od* Štukatur. *Večja razgibanost se kaže tudi na ritmični, semantični, emocionalni, eksistencialni in tematski ravni.*
>
> *V navideznem nasprotju s takšno razgibanostjo je uravnoteženje* Palimpsestov *na vse-enosti. Nasprotje je navidezno, ker vse-enost v Grafenauerjevi poeziji ne pomeni običajne vseenosti, marveč vse-enost sveta, znotraj katerega ne obstaja zareza med resnico in videzom, marveč med videzom in nevidnim, resnico in skrivnostjo.*

Hribarjeva razlaga se nanaša na eno izmed ključnih pesniških besedil te zbirke, ki temelji na svojevrstni sonetni obliki (23):

*Od:vrnjena, trepalnice svetlobe*
*spuščene z dotikom senc v večer.*
*obzorje zvrhano mehkobe*
*in v zraku sončni svetlomer*

*daljav. nepovrnljivo sama.*
*pod tisočvekami trenutkov v svit*
*spominjanja z obrazom zakopana*
*med klic in klic. dan v luč solza privit.*

*šivi sedanjosti, padanje zvezd*
*v minulost, svetli rez*
*udarcev ur, v noč razkropljeno*

*breztežno uravoteženje:*
*vse-*
*eno.*

Hribar takole razlaga ta sonet (105): »*Poezija* Palimpsestov *je poezija od-vrnjenosti. Odvrnjenosti od avtistično solipsističnega samo(po)uživanja in zato zaobrnjenosti k drugemu, torej tudi k samemu sebi kot od-vrnjenemu.*«

Hribar je svoje premišljanje naslovil z Grafenauerjevim verzom *V nič razcveteni čas,* ki ga interpretira na naslednji način (104–105):

*Čas biti je v nič razcveteni čas; ker človeško bivati pomeni prebivati, prebiti svoj čas: insistirati v eksistenci. Kar nam je podarjeno s tem, da prav iz groze zgolj niča kipi slast biti. V grozi zgolj niča razklano srce je polno in prepolno slasti, ki jo občuti vsakdo izmed nas, kolikor je kot prebivalec tega sveta izročen preminevanju in predajanju; prežarjen s slastjo, ki je slast žrtve. Vse-eno groze* in *slasti, breztežno uravnoteženje groze niča* in *slasti je vse-eno, ki je dodeljeno človeku kot žrtvi v sveti igri sveta in po kateri smo vsi smrtniki, brez izjeme,*

*svete žrtve. Kot sveta žrtev smo zaznamovani s prvobitno od-vrnjenostjo: človeka od sveta, človeka k svetu. Hrepenenje po življenju je na skrajni meji zato hkrati hrepenenje po smrti. Najgloblja ljubezen je od-vrnjena ljubezen, je ljubezen do od:vrnjene. Ker je najsvetejša in zato najvišja tista ljubezen, ki je ljubezen za nič.*

*Palimpsesti* se sklenejo z elegijo *Crngrob,* s katero se začne naslednja Grafenauerjeva pesniška knjiga, zbirka elegij z naslovom *Izbrisi* (1989). Tine Hribar v eseju *Poezija Nika Grafenauerja,* objavljenem kot spremna beseda k izboru poezije v zbirki *Samota* (1990), takole opredeli po-etični in etični pomen te pesnitve:

> Crngrob *je pesniški spominski obelisk sprave med živimi in mrtvimi Slovenci. V njem je pričujoča bolečina spomina, ki je izvir najstarejše zaveze, zaveze med poezijo in smrtjo. V* Samoti, *zadnji elegiji iz pesniške zbirke* Izbrisi, *zaveza med poezijo in smrtjo prekrije skoraj vse obzorje. (…) Prodira neka neobvladljiva neizmernost. Neizmernost, ki si v* Izbrisih, *od elegije do elegije pogosteje, utira pot z besedico* koliko:
>
> *rana zazrta v rano, oko v oko.*
> *koliko budnosti razmika veke!*
> *se moja kri in tvoj utrip prelivata*
> *v enem obtoku?*
>
> *Čez vse se širi, razteza podoba uroborosa. Bolečina, da sem, bolečina biti se je izostrila do skrajnosti in se obrnila k sami sebi, vase. Ne gre več ne za romantično samožrtvovanje in samopoužívanje ne za eksistencialistično insistiranje v eksistenci kot izpostavljenosti v svetu brez smisla, marveč za bitno brez-upnost:* je bivanje / z grezilom bolečine izmerjena globina / brez dna? *Je upanje vsaj v tem vprašanju? Ali pa res preostane le izbris? Diabolična zareza v sim-bolu se je raztegnila do robov. Iz oči v oči si ne zreta več dva (s)pola, marveč sta druga v drugo zazrti dve rani. Brez hrepenenja po spolnitvi, kajti popoln je samo nič, nič, ki ukinja vsako upanje, s tem pa tudi hrepenenje.*

K tej lucidni analizi velja le dodati, da vzklik *koliko,* ki se čedalje pogosteje pojavlja v Grafenauerjevi liriki, ni le znamenje neizmernosti, temveč izžareva tudi čudenje, ki je *per definitionem* pritrjevanje čudežu bivanja. Ta in podobni vzkliki izžarevajo čustveno napetost, ki navidezno hladni Grafenauerjevi poeziji podeljuje izrazito toplino in človeškost. Ni naključje, da se ta vzklik vselej pojavlja na semantičnem križišču lepote, življenja in smrti.

Preden preidemo k analizi Grafenauerjeve pesniške zbirke *Odtisi*, naj se z nekaj besedami ozremo tudi k njegovi poeziji za otroke in mladino, ki jo pesnik piše z enakimi umetniškimi ambicijami kakor poezijo za tako imenovane odrasle. Med mnogimi Grafenauerjevemi zbirkami velja posebej omeniti *Pedenjpeda* (1966 in več izdaj), ki je dobesedno ponarodel med generacijami manjših otrok, ter *Skrivnosti* (1983 in še dve izdaji), eno izmed najbolj čarobnih pesniških zbirk v zgodovini slovenske književnosti. Čeprav je namenjena mladini, pesniške razlage temeljnih pojmov človeškega čustvenega sveta s svojo lepoto in humorjem do te mere presegajo didaktiko, da se dotikajo src ljubiteljev pesniške besede vseh starosti. Lahko bi citirali katerokoli izmed pesmi, zbranih v *Skrivnostih,* vse, čisto vse so antologijske! Zaradi razloga, ki se bo razkril po analizi pričujoče Grafenauerjeve zbirke, je tokrat najbolj primerna pesem *Jaz* (1983, 20):

*Jaz celo življenje zori,*
*zagledan vase.*
*A svoje zrcalo še drugim drži,*
*da ob njih rase.*

*Jaz nikdar ne more biti*
*jaz, če je sam.*
*Šele takrat se ga da razločiti,*
*ko hoče iz sebe drugam.*

*Zato je jaz v sebi razklan*
*na dve polovici:*
*na tisto iz svetlih pričakovanj*
*in tisto po resnici.*

*Tako mora ves čas strmeti*
*na eno in drugo stran.*
*Samo kadar spi, se mu sveti*
*eno samo lice iz sanj.*

*A včasi se jaz prebudi*
*v noč brez zvezd.*
*Takrat se še sam znoči*
*v podzavest.*

Ena izmed posebnosti pesniškega jezika *Skrivnosti* je kombiniranje različno dolgih verzov: širokim, valujočim vrsticam sledi koncentracija besed v ozek verz, in obratno. Rezultat je ritmična dinamika, zvočno in pomensko bogastvo ter učinek »*hitrosti*« jezika.

* * *

*Štukature* so prelomna točka v razvoju slovenske lirike: s to pesniško zbirko je naš pesniški jezik tudi od znotraj doživel dokončno modernizacijo. *Štukature* so na zemljevidu slovenske lirike uveljavile tisto poetiko, ki sta jo v pionirski dobi moderne lirike vzpostavila Mallarmé in Valéry.

Tudi znotraj Grafenauerjevega opusa pomenijo *Štukature* točko najvišje popolnosti: tu so vse ravni organizacije pesniškega besedila uravnovešene v optimalni skladnosti. Nadaljnja ustvarjalna pot pelje pesnika stran od ideala popolnosti, v čedalje večjo izrazno odprtost, obenem pa njegova pesniška govorica pridobiva čedalje večjo eksistencialno težo.

Popolnost namreč *per definitionem* pomeni tudi sklenjenost, dovršenost, zaprtost. Kar je dovršeno, je tudi končano in pripada preteklosti. Pot do popolnosti je karseda težavna, vendar princip popolnosti ponuja tudi zavetje pred bolečino. Veličino Grafenaurjeve ustvarjalne energije lahko med drugim vidimo tudi po tem, da se je bil pripravljen odpovedati varnemu zavetje popolne forme in vstopiti v odprt, tvegan in nevaren prostor iskanja in raziskovanja pesniškega jezika ter prisluškovanja vzgibom, ki jih bivanjska izkušnja prišepetava notranjemu pesniškemu posluhu.

Zato lahko že v *Palimpsestih* (1984) ob številnih čudovitih sonetih zasledimo tudi inovativno in plodno razgradnjo sonetne forme in drugih pravilnih kompozicijskih struktur (ena izmed najpogostejših v Grafenauerjevi poeziji je arhitektonika štirih štirivrstičnic) ter vdor kitično nesimetričnih besedil. Obenem se zgodi odmik od relativno strogih metričnih impulzov, ki so diktirali ritem sonetom *Štukatur:* ostane izjemno močan, do visoke specifične teže zgoščen ritem, ki pa je odprt in notranje spremenljiv. Na evfonični ravni se zgodi vzporeden premik od čudovitega blagoglasja rim (ki jih je Grafenauer moderniziral in jim s *Štukaturami* izboril domovinsko pravico tudi znotraj rimam nenaklonjenega konteksta prevladujočih modernističnih in avantgardističnih poetik) k pesniški govorici, ki temelji na številnih glasovnih figurah in gostih vzorcih zvočnega ponavljanja, ki pa ne temelji več na okostju zunanjih rim. Pretanjen Grafenauerjev posluh je znal iz besed izvabiti dotlej skriti zven in pomen besed. Zvočni stiki številnih aliteracij, asonanc in notranjih rim, vključno z izpostavljanjem v vsakdanji komunikaciji prikritih zvočnih in pomenskih korenov besed, tvorijo bogato in kompleksno semantično mrežo: najbrž ni pesniškega jezika, ki bi bil tako pomensko zgoščen in nabit, kot je to Grafenauerjeva pesem.

V *Palimpsestih* Grafenauer vpelje mnoge nove pesniške postopke. Med njimi je najbolj plodno lomljenje sestavljenih besed z vezajem na sestavne dele, ki ohranjajo svoj pomen, v odnosu do sestavljene besede pa vzpostavljajo pomenske razlike, ki nas osupnejo s poetično svežino. Zakaj? Zato ker pesem razkrije pomene, ki so skriti v jeziku in se jih v vsakodnevni, utilitarni komunikaciji sploh ne zavedamo. Spomnimo se na zgoraj citirano »raz-graditev« besede *vseeno* v *vse-eno*, kar tvori enega izmed ključnih, navidezno enostavnih, a semantično večplastnih pesniških pojmov zbirke *Palimpsesti.* Pesniška beseda v rokah jezikovnega mojstra torej postane arheologija pomenov, arheologija modrosti, skrite v jeziku.

Soroden je postopek tvorjenja neologizmov, skovank, besednih novotvorb. Grafenauer je sposoben spraviti v objem tudi besedi, ki sta si pomensko diametralno nasprotni, kot npr. *daleč* in *tu* (*Odtisi,* 1999, 13):

*Daleč-tu, v drobcih, zadrtih vate*
*z ostrino nedoseženega, pritiska*
*življenje k tlom.*

Skovanka *daleč-tu* je osupljiva po svoji protislovnosti, vendar ta paradoks najbolje izraža večpomensko sporočilo zbirke *Odtisi:* vse, kar je tu, razpada v čas, vsi, ki so blizu, se razsipajo po daljnem prostoru, slovo razklene ljubezenski objem, da ostane le še daljava … vendar je ta daljava v spominu vrtoglavo blizu, je tu.

Združitev besed v nove, semantično kompleksne tvorbe vzpostavlja pomen, ki je možen le na polju konkretne pesmi; tako Grafenauer preprosti besedici *med nama* združi v – *mednama.* Na ta način substantivizirana skovanka s samo svojo podobo paradoksalno ukinja kakršnokoli razliko in razdaljo, ki ju sugerira predlog *med:*

*proti glasu, ljubezen moja, brez izhoda*
*v sebi? izčasena v belino, ki te pokopava*
*v svoj daleč stran od mehkega*
*z življenjem objemljivega mednama.*

Vzporedno s sproščanjem formalnih okvirov, značilnih za *Štukature,* se premik zgodi tudi na ravni strukturiranja lirskega subjekta ter retoričnih in pesniških figur, ki skoznje izraža svoje videnje sveta in samega sebe: če je bila v *Štukaturah* človekova usoda upesnjena skozi prizmo minljivosti, oseba pa skrita za brezsosebno dikcijo (navzoča na način metonimij: namesto človeka je bilo navzoče njegovo *oko, uho* ali *spomin*), se živo, utripajoče in ranljivo bitje od *Palimpsestov* naprej čedalje bolj intenzivno vrača v Grafenauerjevo poezijo. V *Palimpsestih* gre še zmeraj pogosto za evociranje osebe na način metonimije:

*v zraku zamah, bel blesk slovesa,*
*z roko mehko v noč položen.*

Sveža in lepa pesniška podoba, izrisana z mehkimi potezami, kjer čustveni vtis poglobijo glasovne figure (aliteraciji v prvem verzu: *v Zraku Zamah* in *Bel Blesk*) ter asonance (v prvem verzu štirikrat A, v drugem verzu pa šestkrat O, v obeh verzih petkrat E). Lepota teh dveh verzov pa pretresljivost slovesa zmehča v sladko bolečino.

V *Odtisih* je slovo upesnjeno z enako močjo in svežino podob, vendar v isti sapi neprimerno bolj osebno; lirski subjekt se več ne skriva za metonimijami, temveč direktno »izpove« bolečino slovesa in odsotnosti (1999, 32):

*… čigavo je srce, ki bije v njem*
*z mojim življenjem? tvojim? s toliko*
*teže v enih samih prsih, venomer*
*lažje: pozno je.*

*brez naju*
*trohni objem v prstenem spanju.*
*a z usti prižeta bolečina k ustom*
*traja v nikdar pretrganem slovesu.*

Sleherna Grafenauerjeva pesniška knjiga je *dejanje,* ki vzpostavlja celoten svet. V nasprotju z večino pesniških kolegov, ki zbirke sestavljajo kot bolj ali manj naključno vsoto pesmi, Grafenauerjeve zbirke učinkujejo kot celota. Tako sporočilo *Odtisov* presega sporočilo sleherne izmed tu zbranih pesmi, saj izžareva tudi kompleksne prostore, ki jih tkejo medsebojna razmerja med posameznimi besedili in cikli.

Kot je značilno za vse Grafenauerjeve pesniške zbirke, najbolj doslej pa za *Štukature,* so tudi *Odtisi* zgrajeni na trdnem in premišljenem kompozicijskem loku: knjiga je sestavljena iz šestih ciklov; prvi štirje obsegajo po sedem pesmi, predzadnji z naslovom *Izrezi* šest, zadnji pa tvori dvanajst pesniških miniatur. Skupaj torej 46 pesmi. Celotna arhitektonika zbirke temelji na številih sedem in šest. Emocionalni tonus zbirke narašča od prvega do četrtega cikla; cikel *Izrezi,* ki predstavlja svojevrstne in izvirne pesniške portrete petih pesnikovih prijateljev, slovenskih pisateljev in mislecev (Tineta Hribarja, Jožeta Snoja, Rudija Šeliga, Miroslava Košute in Draga Jančarja), ki jim je pesnik dodal portret nemškega pesnika judovskega rodu Paula Celana (katerega je navdihnjeno prevajal), je drugače uglašen kot preostali cikli, zato zavzema logično mesto proti koncu zbirke; miniature na koncu knjige pa s svojim zgoščevanjem pesniške govorice nazorno kažejo, kako glas vznika iz molka in vanj nazaj ponika, kako se črka poraja iz beline papirja in vanjo nazaj zamira … Arhitektonski lok

zbirke torej temelji na petih močnih stebrih, ki jih sledi epilog, kadenca, odmev, izzven …

Ta pesniška *zbirka* je torej izraz skrajne pesniške in duhovne *zbranosti.* Ta zbranost pomeni nenavadno povečanje specifične teže slehernega pesniškega besedila in tudi zbirke v celoti. Zato bo imel bralec *Odtisov* občutek, da ni zgolj prebral šestinštiridesetih pesmi, temveč da je vstopil v razkošen in skrivnosten, obenem pa boleč in presunljiv svet, v katerem je zajeta vsa naša usoda, se pravi vsa lepota in vsa minljivost človeškega bivanja.

Ena izmed konstant Grafenauerjeve poetike je njegova globoka navezanost na mitologijo: njegove upesnitve starogrških bajeslovnih likov v sonetnem ciklu *Ikar* v zbirki *Štukature* so zgleden primer modernizacije teh arhetipskih usod, v katerih pesnik prepoznava tudi svojo in našo bivanjsko izkušnjo. V primerjavi z mitološkimi liki *Štukatur,* kjer vlada ravnovesje likov, ki svojo usodo dopolnijo v zraku in svetlobi (Ikar, Leda), ter likov, katerih usoda prihaja iz zemlje in podzemlja (Evridika, Ariadna, Saloma), v *Odtisih* ugotavljamo popolno prevlado bajeslovnih oseb, vezanih za pod-zemlje (nesrečna Evridika, boginja podzemlja Proserpina, prerokinja Sibila, v ta kontekst pa najbrž lahko uvrstimo tudi Ofelijo, ki svojo smrt prostovoljno najde v vodi). Pomenljivo je imenovanje podzemeljske reke Lete, reke pozabe. Omemba Ikarja v eni izmed pesmi cikla *Trajanje* – značilno! – temelji na negaciji, ki pomeni tudi zanikanje možnosti izpolnitve (1999, 12):

*… s kriki*
*v sebi oživčeno prostranstvo čaka*
*brez Ikarja na svojo izpolnitev.*

Na enak način je zanikana tudi možnost Odisejevega junaškega potovanja domov, na rojstno Itako (1999, 13):

*plovba brez Odiseja, na Itaki spuščeno*
*sidro…*

Evridika je najbolj pogost mitološki lik v Grafenauerjevi poeziji, kar je gotovo tudi posledica dejstva, da naš pesnik razume svoje petje kot orfejsko poslanstvo – radost, muko in usodo. Reflektiranje orfejske narave pesništva je značilno že za sonet *Evridika* iz *Štukatur,* kjer beremo (1975, 32):

*… bleda*
*od nedostopnosti*

*in sama. grob v zraku*
*izklesan, a strti let*
*zvočnega kaligrama,*

*dih razcveten v šepet*
*brez listja, čista pena*
*v prelivanju imena.*

Evridika v *Odtisih* pa je poosebljenje erotične rane, usodne razdalje, ki ločuje ljubimca, nepovrnljivosti časa (1999, 43):

*ozri se, s profilom globoko vtisnjena*
*v spomin, Evridika. naj grem,*

*do koder sega čas v prostoru,*
*korak korakov, svojo pot v celec,*
*kjer ni nikogar, k tebi, brez sledov*
*za sabo.*

Antična definicija za pesnika se je glasila *poeta vates.* Grafenauerjeva evokacija Sibile je pretresljiva v zastavljanju radikalnega vprašanja položaja preroka in smisla zemlje, na kateri je človeku usojeno živeti in se vanjo vrniti (1999, 40):

*življenje spodplakuje, v kapljah,*
*trenutek za trenutkom, trdna tla*
*pod mano. Sibila je brez roke,*
*zemlja, moja?*

Kljub prevladi podzemeljskih in podvodnih tonov nad zračnimi in sončnimi pa je treba poudariti, da tudi v zbirki *Odtisi* gre za tesno prepletanje in intimni boj dveh temeljnih razsežnosti človeškega bivanja – htoničnih in solarnih dimenzij. V tej knjigi se pogosto zgodi tudi istovetenje obeh polov

človekovega življenja – zemlje in neba. Značilna je v tem smislu jedrnata pesem iz zadnjega cikla zbirke, naslovljenega *Dih* (1999, 63):

*Iskreča se ježica poldneva,*
*razprta v zraku.*
*z upočasnjenimi trenutki*
*diha čas.*
*v višinah usmrčeni Krik*
*še traja v notnem svetlopisu*
*Neba.*
*a polnoč se zapira,*
*popolna in za zmerom,*
*v zračnem Grobu.*

Ob vsem spoštovanju sijajnih in lucidnih interpretacij, s katerimi so dosedanji razlagalci Grafenauerjeve poetike razstirali tančice njegovega večplastnega pesniškega sveta, naj bo piscu pričujočega zapisa dovoljeno opozoriti na zelo preprosto, a za liriko ključno zadevo: čustvenost. Grafenaurjevo jezikovno mojstrstvo je mnoge literarne kritike in zgodovinarje napeljalo k prehitri in prelahki domnevi, da gre za formalizem in racionalizem. Pri tem so se opirali tudi na nekatere eseje, ki jih je v sedemdesetih letih napisal sam pesnik, v katerih je zoper razčustvovano tradicionalno liriko in *filo-zofsko* racionalnost mimetične estetike vzpostavil princip t. i. *filo-tehnične poetike,* se pravi poezije, ki se natančno zaveda svoje jezikovne narave in nenehno reflektira svoje izrekanje oz. točneje: graditev sveta. Inovativne Grafenauerjeve *teoretične* kriterije, ki so v slovensko liriko prinašali impulze za vzpostavitev *čiste lirike* po vzoru Mallarméja in Valéryja, so vnašali tudi v branje njegovih pesmi. Če je s principi *čiste lirike* in *filo-tehnične poetike* še mogoče razložiti poetiko *Štukatur,* pa se že *Palimpsesti* kljub navidezni jezikovni sorodnosti s svojo osredotočenostjo na tematiko Erosa in Thanatosa dogajajo že povsem zunaj območja formalizma in racionalizma. Kot smo zgoraj nazorno pokazali, je celo v prefinjeni lepoti *Štukaturah* mogoče zaslutiti pritajene čustvene tone in bivanjsko prizadetost, ki ju prikriva navidezno objektivistična dikcija tretjeosebnega lirskega subjekta. Je v poeziji sploh možna lepota brez čustva? Najbrž ne. »*Primarni lirizem*«*,* kot je to svojčas posrečeno definiral Tine Hribar, je nujni predpogoj poezije, vendar sam po sebi za poezijo ne zadošča.

Če bi natančneje prebrali, kolikokrat se v Grafenauerjevem opusu pojavljajo čustveno skrajno obremenjene besede ali sklopi besed, bi bili presenečeni, saj jih modernistični kontekst njegove poetike prestavlja na drugo in drugačno raven.

Čustveno napetost zvišujejo retorične figure številnih ponavljanj. Gre za postopek, ki ga je Grafenauer uporabljal že prej, ki pa ga v novi zbirki karseda intenzivira. Eden izmed mnogih primerov je zadnja kitica prve pesmi zbirke *Odtisi,* ki uvaja cikel *Trajanje* (1999, 9):

*z obrazi drugega in drugega in*
*drugega v večnem pluralu diha*
*v jaz brez obličja potemnjeni*
*Nihče.*

Ponavljanje besed je najbolj značilno za tiste kontekste, ki upesnjujejo erotično in tanatalno razsežnost ter njuno združitev v minljivosti človeškega bivanja; taka je besedna novotvorba *dihindih* iz pesmi, ki bo pozneje v celoti citirana. Zavest o enkratni in vsakokratni vrednosti trenutka je pri Grafenauerju tako močna, da jo lahko primerno izrazi le ponavljanje čustveno nabitih besed (1999, 15):

*z besedami iz davno zakopanih*
*ust na druga usta, ki rdeče obcvetujejo*
*vokabularje dneva, odprta od*

*neizrečenosti, a s tisoč in tisoč–*
*kratnim Včeraj dovršeni Danes.*

Globoko pretresljivo pa ponavljanje besed učinkuje v pesmih, ki so najbolj osebne – svojčas so jim rekli *izpovedne* (1999, 24):

*… več, zmerom več*

*ljubezni je vse tesneje obmejene*
*z manj in manj življenja.*

Pregled leksike, uporabljene v zbirki *Odtisi,* potrjuje naravnanost, ki jo je pesnik izkazal že v prejšnjih zbirkah: relativno ozek slovar besed, ki pa v

procesu intenzivnega medsebojnega zvočnega in pomenskega zrcaljenja pridobijo nenavadno bogat sporočilni razpon. Natančnejša analiza bi pokazala, da iste besede, ki jih Grafenauer obsesivno ponavlja v več pesmih, spričo drugačnega konteksta izžarevajo različne pomenske odtenke.

Včasih gre celo za besede, ki so bile nosilke sentimenta v tradicionalni poeziji, npr. *solze;* pojavljanje solz znotraj navidezno cerebralne Grafenauerjeve lirike je znamenje skrajne izpostavljenosti in ranljivosti v bivanjskih legah, ki so bodisi ljubezenske ali smrtne, najpogosteje pa gre za tesno prepletenost obojega. Npr. v *Palimpsestih* (1984, 19):

*solza zre solzo z viškom žalosti*

*nad izgubljenim, čista se iskri*
*od teže v lesk izbrušenega hipa,*
*molk voska dušo, čas naju zasipa.*

V elegiji *Samota* iz zbirke *Izbrisi:*

*odmaknjena pogledu, se v njem blešči*
*med gubami venomer žalujoča solza.*

Ali v *Odtisih* (1999, 41):

*solza, polna nikogaršnje*
*bližine v kaplji sebe, z obzorjem,*
*zvrhanim samote.*

V zrak dvignjena roka kot znamenje slovesa je ena izmed podob stalnic Grafenauerjeve lirike. Zgoraj smo citirali primer iz drugega soneta diptiha *Psiha* iz zbirke *Palimpsesti.* V *Odtisih* je ta podoba radikalizirana na pretresljiv način: pesem, ki predstavlja *Epitaf za F. G. (1903–1940)* je žalostinka, posvečena pesnikovi materi, ki je umrla, ko ga je rojevala (1999, 25):

*polno prgišče, sprhneli zbogom*
*v roki brez zamaha. slovo, ki traja*

Gre nedvomno za ključni dogodek v Grafenauerjevem življenju, ki s svojo dvorezno razpetostjo med rojstvo in smrt v temelju zaznamuje pesnikov odnos do sveta in jezika. V tej pesmi je Grafenauer zmogel pogum, da je ubesedil to temeljno travmo:

*nebo, vzpon k lahkemu, sveto nebo*
*nad črno posteljo, skopano v čas*
*med nama. spiš v moji budnosti?*

*razžrta od kristalov, zlogov teme,*
*nikoli videna, nikdar imenovana,*
*v-Drugem-in-Istem-Venomer ob-*
*enem.*

Nežna in hvaležna, topla in obupana, pretresljiva je pesem, posvečena *Ani G.* (1999, 24):

*Vrata so zmerom odprta, ključi do sebe*
*zgubljeni na poti, kjer se srečujeta*
*senci na pragu nakopičeni za*
*nama in v njem zaustavljen korak.*

V pesemskem diptihu *Ofelija* skrb za bližnjo, ljubljeno osebo do te mere razžari besedje in podobje, da nastane presunljiva slika (1999, 23):

*v zračnem pokopališču ivnati*
*izrastki mraza, skrhani leti ptic,*
*razkrečene pesti daljav, z odmevi*
*krikov iz sna ometani svod tišine.*

*je v brzojavnem prostranstvu zime*
*vsak zven belina? med stenami*
*bolnišnice udušena s haljami in gibi,*
*mehko razvešenimi po zavesti.*

Zaradi bolečine so besede kakor v krču. Tesno se prižemajo druga k drugi, da bi izrazile tesnobo. Vendar tesnobni krč bolečine osvobodi jezik običajnih besednih kombinacij in ga odpre v brezmejno svoboden prostor. Tam se besede najdejo v enkratnih povezavah, ki na sugestiven način pričarajo tesnobno počutje in vzdušje.

Vrhunec elegične uglašenosti zbirke *Odtisi* pa so pesmi, zbrane v tretjem *(Čas v pogledu)* in četrtem ciklu *(Vezi daljav)*. Še nikoli doslej se ni

Grafenauerjeva erotična lirika povzpela – oziroma točneje: sestopila – do tako ranljive človeškosti. V ljubezenskih legah se je prva oseba ednine, značilna za Grafenauerjev pesniški glas, odprla v dvojino. Gre za antologijske verze, ki priklicujejo erotično bližino dveh teles in duš (1999, 44):

*… na tvoji koži pod mojo*
*roko spi prh mesečine. buden,*

*z obrazom na blazini gleda v naju*
*široko razprt tvoj jaz, moj ti*
*med vekami v pogledu, kjer je največ*
*prostora, kar ga lahko vzdrživa.*

*v njem se pogrezava, telo k telesu.*
*koliko ustnic se me dotika, ko grem*
*vate …*

Pesnik z vznesenimi besedami upesni čudež erotičnega srečanja (1999, 33):

*Koraki brez stopinj. s polnimi pljuči*
*prostora diha božja transcendenca.*
*na dvoje perutnic razklano hrepenenje,*
*v breztežnost odposlana beg in lov.*

*pod svodom popoldneva visi bližina,*
*minljivo lahka, s težo v oblakih,*
*z obrisi v zraku, s sencami*
*v naključjih, s trenutki v listnatem*

*poletju. nad mizo v vrtu dihindih.*
*večnost naslonjena na nič*
*med nama …*

In tu se pesem prelomi. V vso to zanosno lepoto erotične bližine vstopijo čas in razdalje. Citirajmo to občuteno ljubezensko pesem do konca. Do konca, ki traja v spominu. In vrnimo se nazaj, tako kot se spomin zmeraj vrača k najlepšim stvarem v življenju:

*… nad mizo v vrtu dihindih.*
*večnost naslonjena na nič*
*med nama. koliko nakopičenega časa*
*z udarci ur v neuresničenem življenju*

*med dvema smrtnima tečajema?*
*z voskom ulit pogled, izbrisan*
*glas, dva konca upanja z ustnicami*
*drug mimo drugega v molku med sabo.*

Ne, *ki te zlog za zlogom zakopava v črno*
*obrobljeni spomin.*
Da, *ki te vrača*
*z ozadjem več in več vanj nanešenih let.*
*v moj zdaj in venomer*
*med njima.*

Erotična bližina je namreč v isti sapi polna daljave. Trenutek združitve je obenem že trenutek slovesa. Lepa in boleča želja žene dve bitji, da izstopita iz svoje samote v skupno samoto, a le zato, da bi se že naslednji hip razločili v času in prostoru. Strašna je dvoumnost časa, ki prinaša in odnaša. In strašna dokončnost razdalje v neskončnem prostoru. Vrsta pesmi v *Odtisih,* predvsem v ciklih *Čas v pogledu* in *Vezi daljav,* upesnjuje slovo kot mejo in resnico ljubezenskega stika (1999, 39):

*v rokah nikdar razklenjeno zajetje*
*polnega slovesa? samo še pod dotiki*
*snežnih trenutkov, gola, trepeta toplina.*

*nad razvalinami daljav med nama*
*so razprostrti črni vozni redi.*
*z vezmi ločitve brez oziranja*
*k duši prižeti smrtno živi zbogom.*

*v življenju, ki s svojim koncem*
*dohiteva korak do lahkosti*

*na drugi strani dneva, te zadržuje*
*popotni daleč, poln vrnitve.*

Vrnitev je slovo od slovesa. A slovo se nenehno ponavlja. Slovo je večno:

*z usti prižeta bolečina k ustom*
*traja v nikdar pretrganem slovesu.*

Kar ostane, je spomin. Spomin, ki iz odsotnosti zmeraj znova prikliče ljubljeno in izgubljeno obličje. Spomin, ki je do te mere vrtoglav in boleč, da je podoba ljubljene in izgubljene osebe tako rekoč telesno prisotna v verzih (1999, 29):

*… brez tebe, ugreznjena v podzemno,*
*ki potuje s koščenim šklepetanjem*

*časa med Lexingtonsko avenijo*
*in Pen station. k tebi, obraz za šipami,*
*s temo izbožan do pozabe, se oziram,*
*nikdar izbrisana v spominu.*

Imenovanje konkretnih zemljepisnih in osebnih imen je ena izmed novosti, ki jih zbirka *Odtisi* prinaša v Grafenauerjevo poetiko. Kot bi hotel s konkretnimi imeni pesnik v foto-grafskem (beri: svetlo-pisnem) »objektivu« pesmi ovekovečiti bogastvo in bolečino so-bivanja z Drugimi. Sam sem še posebej občutljiv za pesem iz uvodnega cikla *Trajanje,* ki je s svojim mottom *(Sarajevo, oktobra 1994)* tematsko pripeta za tragedijo vojne v Bosni in Hercegovini. Zadnja kitica se glasi (1999, 14):

*je v reži med dvema kratkima trenutkoma*
*tvoj delež, Siniša? priprt v življenje*
*brez odrešitve gledaš, kako vstaja na tej*
*in drugi strani isti skeletni dan?*

Kdo je tu imenovani Siniša? Sarajevčan, ki je požrtvovalno pomagal skupini slovenskih pisateljev, v kateri smo bili Niko Grafenauer, Drago Jančar, žal že pokojni Josip Osti in podpisani, ki smo med vojno obiskali oblegano Sarajevo zaradi humanitarne pomoči, ki sem jo v imenu Slovenskega in Mednarodnega PEN-a organiziral za sarajevske kolege, in zaradi stikov s

tamkajšnjimi Slovenci. Vsem štirim se je globoko v spomin vpisalo, kako nas je Siniša prepeljaval po Sarajevu v starem avtu, ki je smrdel po bencinu, saj je bil rezervoar zaradi nevarnosti strelov, granat in kraje montiran znotraj kabine; ponoči je pod budnimi očesi ostrostrelcev skozi popolno temo drvel brez luči s hitrostjo 100 km/h, in le vsakih nekaj sto metrov za trenutek prižgal žaromete, da se ne bi kam zadeli. Naj bralec, oborožen s to vednostjo, ponovno prebere kitico, v kateri se pojavlja Siniša:

*je v reži med dvema kratkima trenutkoma*
*tvoj delež, Siniša? priprt v življenje*
*brez odrešitve gledaš, kako vstaja na tej*
*in drugi strani isti skeletni dan?*

Pretresen s sarajevsko izkušnjo, je Niko napisal to pesem, v kateri evocira »*htonično noč*« evropske zgodovine. Podobno kot v zbirki elegij *Izbrisi* tudi pesmi, zbrane v *Odtisih,* upesnjujejo strašno usodo posameznika v vrtincih zgodovine (1999, 19):

*šele v besedah, krikih, ki ranjujejo,*
*živo utripa smrtna zgodovina.*

V teh legah sta se osebna ednina in ljubezenska dvojina Grafenauerjevega pesniškega glasu razprla v – množino (1999, 21):

*vsak hip je drug v spregatvi časa, ki nas povezuje*
*v neponovljivem Zmerom: sam, v dvoje*
*ali v množici, sam: jaz-ti-mi v isti,*
*nikdar z življenjem dosegljivi ob-časnosti.*

Mnogi interpreti so kot ključno značilnost Grafenauerjevega odnosa do sveta poudarjali *narcisizem,* pri tem pa so se opirali tudi na dejstvo, da se sam pesnik včasih poigrava s to idejo o samem sebi. Če je bilo to morda res za dotedanjo pesniško pot Nika Grafenauerja, pa prav gotovo ne drži več za zbirko *Odtisi:* to je poezija ranljive odprtosti k Drugemu! Odprtosti, ki je boleča, ki pa poraja lepoto tega človekovega edinega in minljivega bivanja na zemlji, pod nebom. Človeški svet se odpira samo v razmerju med *Jaz* in *Ti.* Grafenauer je v zbirki *Odtisi* razprl to razmerje. Pravzaprav je pesnik to razsežnost zaslutil že v zgoraj citirani pesmi *Jaz* iz *Skrivnosti* (1983, 20):

*Jaz nikdar ne more biti*
*jaz, če je sam.*
*Šele takrat se ga da razločiti,*
*ko hoče iz sebe drugam.*

Ko mi je Niko Grafenauer izročil rokopis pesniške zbirke *Odtisi*, je zraven prilepil tudi listek z besedno igro:

*Odtisi pomeni:*
*od:ti si.*

Kot se rado zgodi, ta besedna igra kot simptom skriva in razkriva globljo stvarnost. Zato sem jo postavil za naslov pričujočega razmisleka pesniških sporočil Nika Grafenaurja.

Avtor sam je bil skeptičen glede tega naslova in ga je nameraval zamenjati. Vendar imajo besede svojo resnico in pogosto razkrivajo tisto, kar je nam ljudem, ki jih uporabljamo, prikrito. Po dolgi pesniški poti, ko je poudarjal negativne kategorije, *molk* in *smrt, brisanje* in *nič,* je pesnik prišel do točke, ko se v magnetnem polju napetosti med *Jaz* in *Ti* zarišeta edini stvari, ki v tem minljivem in poroznem bivanju *sta:* ljubezenski *dotik* in pesniška *beseda* kot njegov krhki, prhki *odtis* …

## XVII. Pesem, razpeta med poljub in spomin: lirika Erike Vouk

### 1. Poetika Erike Vouk

Redki so pesniški glasovi, ki so tako zaokroženi, in vendar tako notranje razvejeni, kot je dosedanja poezija Erike Vouk: kakor da od pesniškega prvenca *Bela Evridika* (1984) prek zbirk *Anima* (1990), *Belo drevo* (2000), *Opis slike* (2002), *Album* (2003), *Valovanje* (2003), *Rubin* (2008) in *Ta dan* (*balade,* 2018) pesnica izpisuje eno in isto pesem, obenem pa čedalje bolj razširja in poglablja svojo poetiko.

Celo na ravni pesniškega jezika avtorica ostaja zvesta svojim izhodiščem. Skrajna zgoščenost izraza je značilna zanjo že od samega začetka. Glede na dejstvo, da je Erika Vouk odlična prevajalka Goethejevega *Fausta,* je v tej zvezi primerno spomniti na etimologijo nemške besede *Dichter (pesnik)* – iz glagola *dichten, tesniti.* Erika Vouk potrjuje lucidno misel Paula Valéryja, da je lirska pesem *»razvoj vzklika«*. Je namreč mojstrica lirske miniature. Podobno kakor v likovni umetnosti lahko tudi v poeziji zasledimo paradoksalen proces: takrat ko je število elementov zmanjšano na minimum, sleherni znak postane nenavadno važen, vsak detajl pridobi dotlej neznano in neznansko težo. Tako miniatura *Vonj po človeku* iz prvenca *Bela Evridika* napoveduje v embrionalni obliki vso poetiko, sporočilni naboj in nadaljnji razvoj pesniškega glasu Erike Vouk (2007, 8):

*S pesmijo te kolnem*
*in poljubljam,*
*lakotno ubijam ribe*
*v tvoji strugi.*
*In vedno znova, znova*
*te izgubljam,*
*ti večno moj,*
*in večno drugi.*

Ta pesem je nežna in v isti sapi kruta. *Poljubu* sta zoperstavljena *kletev* in *ubijanje.* Celo več: *poljub* je definiran kot *ubijanje.* Ključna beseda za vzpostavitev razmerja med svetlimi *(poljub)* in temnimi pomeni *(kletev, ubijanje)*

je prislov *lakotno. Poljub* je *lakota,* in ker je *lakota,* je obenem tudi *ubijanje.* Drugi del te miniature s čustvenim nagovorom izraža nemogočo željo, da bi sedanjost *ljubljenja-in-ubijanja* večno trajala. Kar pet med dvanajstimi besedami izklicuje *ponavljanje* in *večnost: »vedno znova, znova«, »ti* ***večno*** *moj, / in* ***večno*** *drugi«.* Ta obsesivna potreba po večnosti bi učinkovala sentimentalno, če bi ne bila blokirana, dobesedno spodsekana z bolečo zavestjo o *izgubi* in *drugačnosti,* celo o radikalni *drugosti.*

Tu v igro pomenov bistveno poseže rima, ki pri dobrih pesnikih in pesnicah ni nikoli zgolj prijetno zvončkljanje besednih končnic, temveč tudi in predvsem strateško vozlišče pomenov. Pesem temelji na dveh parih rim: *poljubljam – izgubljam* in *strugi – drugi.* Rima je vselej zrcaljenje besed; glasovna enakost dveh pomensko oddaljenih besed vzpostavi njun nepričakovani semantični skupni imenovalec: *poljubljanje* postane obenem tudi *izgubljanje.* Komaj vzpostavljeni pomenski enačaj pa takoj še bolj poudari njuno razliko. *Poljubljanje* JE in NI, NI in JE *izgubljanje.* Na ozkem prostoru jedrnate osemvrstičnice se zgodi nevihta, pomeni odmevajo in se medsebojno odsevajo, valovijo in butajo drug ob drugega ter rastejo v kompleksno sporočilo, ki je možno le na polju te konkretne pesmi. Pod kožo gladkega ritma in rim tli skrajna semantična napetost in razpetost: pesem upesnjuje notranjo konfliktnost ljubezni pod *»gladko kožo«* zvena.

Drugi par rim *(strugi – drugi)* je pomensko enako pomemben ter s svojim položajem vzpostavi sklepni akord sporočila. Tudi tukaj je na delu protisloven odnos med zvenom in pomenom: rima vzpostavi *harmonijo* med dvema besedama, ta harmonija pa v naslednjem trenutku še bolj poudari njuno pomensko različnost. Prav nepričakovana podobnost in na njeni osnovi z novo lučjo osvetljena razlika med besedama *strugi* in *drugi* je vir specifičnega pesniškega sporočila. Čeprav je prva polovica pesmi zaznamovana z večinoma ostrimi, temnimi besedami *(»kolnem… lakotno ubijam«),* zadnja beseda tega uvodnega segmenta *(strugi)* vzpostavi vtis harmonije. Strugi se prilega (neimenovana) reka, struga in reka pripadata drug drugemu, sta dvoje-v-istem in isto-v-dvojem. S podobo *struge* se raztrganost in nasilje, ki zaznamujeta prve štiri verze, skleneta s *»slavolokom«* ljubezni. Pri tem beseda *struga* učinkuje zelo čutno in telesno: *struga* namreč predpostavlja *ležanje* reke, reka *leži* v strugi, struga je postelja reke. Podoba *struge* torej priklicuje *ljubljenje,* ljubezen dveh teles. (Pesmi pri branju seveda ne seciramo tako

racionalno, vse to bogastvo pomenov doumemo v hipu, intuitivno, poezija nam jih tako rekoč »intravenozno« vbrizga v srce.) Čeprav torej *struga* leksikalno nima nobene zveze z ljubeznijo, postane na polju te konkretne pesmi Erike Vouk podoba in pris-podoba, simbol ljubezni. Ko se *strugi* kot podobi harmonične telesne ljubezni pridruži zadnja beseda pesmi – *drugi* – se harmonija podre: beseda *drugi* razveljavi vsa čustvena zaklinjanja *»večne ljubezni«,* ljubezen je zmeraj znova zaznamovana z radikalno in nepresegljivo drugostjo in drugačnostjo. V povezavi s prvim parom rim *(poljubljam – izgubljam)* se torej ljubezen izkaže za globoko potrebo po večnosti bližine, ki pa je že vselej zaznamovana z bolečino *izgube* in slovesa. Zdaj je treba nekoliko korigirati prejšnjo formulacijo, da se harmonija podre: harmonija resda izgubi svojo trdnost, svojo utemeljenost v večnosti, vendar postane dinamična, zmeraj znova se vzpostavlja v živem in minljivem času, poljub se zmeraj znova sklene prav skozi nenehni proces izgubljanja. Svet ni narejen po meri Jaza: onstran Jaza so drugi, onstran Jaza je Drugi, ki je temeljna in višja instanca. Tako že v pesniškem prvencu *Bela Evridika,* kjer je Erika Vouk l. 1984 zasnovala svojo *poetiko*, lahko zasledimo in izluščimo njeno erotično *etiko.*

Če je osnovna prizma doživljanja sveta na začetku njene pesniške poti Eros, v poznejših zbirkah, predvsem v *Opisu slike* in *Albumu,* osnovna prizma videnja postane Spomin. Pesnica oživlja slike iz spominskega albuma. Iz preteklosti priklicuje ljube obraze in dotike, ki so odtekli daleč, daleč stran, a so še zmeraj tu, na dnu spomina. Značilna je v tem smislu naslednja pesem iz l. 2003 izdane zbirke *Album* (2003, 78):

*ČRN ALBUM, TRDO VEZANE PLATNICE,*
*okras iz potemnele medenine,*
*intarzije iz školjke bisernice,*
*iniciale, grb neke družine*
*s fotografij starinskega formata:*
*podoba bledega aristokrata,*
*mož toge drže; svila krinoline*
*razgiblje sliko, žena z gosto kito,*
*s pogledom bolj razžárjenim od zublja. –*
*Na trhli mizi par rok krčevito*
*objema znano sliko in poljublja.*

Gre za liričen, a natančen *»opis slike«,* kakor se glasi tudi naslov ene izmed zbirk Erike Vouk. Pesnica nekdanjega časa ne priklicuje z velikimi, abstraktnimi besedami o nepovratni minulosti, ampak s pretanjenimi detajli prikliče barve, oblike, vzdušje preteklosti. Iz besedila pravzaprav zvemo le to, da sta na zbledeli *»fotografiji starinskega formata«* ovekovečena *»bledi aristokrat«* in *»žena z gosto kito«.* Vsak od njiju je določen z redkobesednimi, a mnogopovednimi »podatki«: pri njem gre za *»moža toge drže«,* pri njej pa za gospo, oblečeno v *»svilo krinoline«, »s pogledom, bolj razžárjenim od zublja«.* Te skope pesniške »informacije« pa zadostujejo, da si bralci in bralke v duhu orišemo naravo njunega razmerja. Pomenljivo je, da pesnica posveča več besed opisu albuma in fotografij: detajli kot *»okras iz potemnele medenine«, »intarzije iz školjke bisernice«* in *»grb neke družine«* z močjo čutnonazornih podob oživijo atmosfero oddaljenega, mrtvega časa in bistveno obarvajo skopo orisano vsebino razmerja med togim aristokratom in čutno razžarjeno gospo. S skrajno ekonomijo izraza pesnici torej uspe napisati cel »roman« o nekdanji meščanski in aristokratski družbi, ki je temeljila na diktaturi Forme. Ni mogoče prezreti, da je odnos Erike Vouk do nekdanje visoke Forme nostalgično afirmativen in da aristokratsko-meščanski kulturi priznava svojevrstno estetiko, za katero naš banalni čas nima več pravega posluha in občutka. Obenem z domotožjem po izginulem aristokratskem svetu pa pesnica pronicljivo »opazi« razkorak med družbenimi konvencijami, ki jih pooseblja moški (*»mož toge drže«*) in živo, utripajočo čutnostjo, spontanostjo narave, ki jo personificira ženska *»s pogledom bolj razžárjenim od zublja«.* Konflikt družbene moči in Erosa. V nekaj verzih je torej izrisana tako resnica nekdanje dobe kot intimna zgodba. Gre za rodbinski spomin Erike Vouk? Glede na fotografijo, objavljeno na naslovnici zbirke *Album,* bi bilo to možno. Vendar za bralce to ni bistveno. Bistveno je, da pesnici uspe dvigniti to posebno in osebno zgodbo na raven univerzalnega sporočila Ob liriki Erike Vouk se ponovno zavemo, da je v umetnosti tisto, kar je najbolj osebno, obenem tudi najbolj univerzalno in se dotakne src kar največjega števila ljudi.

Za učinkovanje te pesmi je ključen njen sklep, kjer prejšnji pripovedni ton zamenja pretresljiv čustveni akord: *»Na trhli mizi par rok krčevito / objema znano sliko in poljublja.«* Opis se spremeni v smrtni ris. Površina fotografije se nenadoma poglobi v brezno časa. Osebnega časa, ki ga ne merijo leta, ampak izgube. Ta pesem govori o davnem, a še vedno enako živem in pekočem, dokončnem, neprebolenem, neutolažljivem slovesu.

Erika Vouk udejanja *liriko* v njenem etimološkem in zgodovinsko prvotnem pomenu povezanosti poezije in glasbe: *lirika* je vselej *lira,* pa četudi so strune sestavljene iz samoglasnikov in soglasnikov. In kakor vselej pri pristni liriki, čar pesmi Erike Vouk v veliki meri temelji na močnem ritmu. Ritem je namreč čustvena podstat pesmi.

Pri tem je značilno, da Erika Vouk rada gradi verzni ritem na starih, preizkušenih in spričo stoletne rabe za slovensko uho domače zvenečih metrih. Pesnica je od zbirke do zbirke spreminjala in variirala metrične impulze, a je vseskozi ohranjala pristno napetost in osebno obarvanost ritma. Na začetku njene pesniške poti je prevladoval ozek, skrajno jedrnat verz, ki pa ni bil vselej metrično zamejen. Najbrž ni naključje, da je v zbirkah *Opis slike* in *Album,* kjer je osnovna prizma videnja sveta Spomin, Erika Vouk uporabila verzni ritem, ki pooseblja kulturni spomin – jambski enajsterec. Kljub italijanskemu izvoru je naš prvi pesnik France Prešeren tako naravno vsadil »laški« enajsterec v plodni humus slovenskega jezika, da ga vse odtlej doživljamo kot enega izmed najbolj »domačih« ritmičnih izrazov. Današnja raba tega verznega ritma vzbuja asociacije na visoki Prešernov pesniški model in kulturno izročilo.

Zelo pogosti pa so v celotnem pesniškem opusu Erike Vouk (nazadnje v zbirki *Valovanje,* 2003) krajši jambski in trohejski verzni ritmi (npr. trohejski osmerec). Gre za ritme, ki so bili že v antiki izjemno priljubljeni, v srednjeveških evropskih književnostih pa so doživeli prilagoditev spremenjenim verzifikacijskim principom. Ti verzni ritmi so se trdno zasidrali tudi v slovenskem ljudskem in umetn(išk)em pesništvu, zato jih doživljamo kot »domače«. Erika Vouk prastare metrične obrazce napolni z živim in svežim utripom svojega osebnega ritma, ki – naslov zbirke *Valovanje* je v tem smislu pomenljiv – izrazito *valoví.*

Razlika med rabo jambskega enajsterca in trohejskega osmerca v slovenski poeziji je preprosta: jambski enajsterec je ritem pesnikov, medtem ko otroci, kadar pišejo pesmi, samodejno posežejo po trohejskem osmercu, najbolj znanem in domačem ritmu, ki so ga sesali z uspavankami in si ga priigrali z izštevankami. Nekaterim odličnim sodobnim pesnikom, kot sta Kajetan Kovič in Erika Vouk, je tovrstni gladki in tekoči ritem potreben, da bi dosegli naraven zven jezika. Tu smo priče svojevrstnemu paradoksu: ti v tradiciji neštetokrat preigrani in »splošni« ritmi omogočajo karseda osebno poezijo.

Pesniški jezik Erike Vouk je izbrušen, a obenem odprt. Vsak verz ima lepo intonacijo in kadenco, obenem pa kliče naprej k naslednjemu verzu. Melodija ima eleganten lok, obenem pa je ritmično in pomensko trdna. Dikcija je jedrnata, včasih celo asketska, v isti sapi pa zvočno in pomensko bogata.

Preprost, a pomensko kompleksen naslov *Valovanje* dobro ponazarja kvalitete pesniškega jezika Erike Vouk: njeno podobje je večinoma mehko in prosojno kakor bistra voda, ki lomi valovanje svetlobe in na ta način kaže presenetljive slike sveta; njena metaforična invencija je spreminjasta kakor morski valovi, ki vsakič ustvarijo novo konfiguracijo obale. Voda in svetloba pa poleg teh lastnosti – mehkobe, prosojnosti, spremenljivosti – imata tudi diametralno nasprotne značilnosti: ni močnejšega in bolj rušilnega elementa, kakor je prav voda, bela svetloba pa v sebi skriva vse mogoče barve, tudi črno. S prefinjenim prepletanjem pomena in zvena, kjer igrá pomembno vlogo očarljiva glasba rim, avtorica podeli navidezni prosojnosti pesniškega jezika izrazito večplastnost. Ob vsej zračnosti in krhkosti so njene pesmi metaforično goste, kar podeljuje njenemu jeziku veliko »specifično težo«.

Z drugimi besedami: poetika Erike Vouk predstavlja lepo in uravnoteženo zlitje nature in kulture. Eros je njen temeljni ustvarjalni impulz in njena temeljna téma: upesnjen je toliko močneje, ker spregovori skozi mojstrsko obvladan in aristokratsko kultiviran jezik.

Z zarotitveno močjo pesniškega glasu pesnica prečara odsotnost v prisotnost. Kako ji to uspe? S pomočjo in močjo bolečine. Bolečina je tista razsežnost človekovega bivanja, ki odsotnega so-človeka naredi prisotnega.

Tudi o tem valovanju govori Erika Vouk: o valovanju bežne sedanjosti in mile minulosti, o valovanju prisotnosti in odsotnosti, o valovanju ljubezni in izgube, o valovanju poljuba in daljave, o valovanju življenja in smrti, o valovanju besede in molka.

Morda so njene pesmi prav zato tako jedrnate, da bi tem bolj poudarile molk, to prvo in poslednje obzorje človeške govorice. Konstitutivni element pesniške besede Erike Vouk je molk.

V dosedanjem, javnosti dostopnem opusu Erike Vouk obstaja le eno samo besedilo, ki je daljše in ima značaj pesnitve. Objavljeno je v zbirki *Belo drevo* (2000). Ni naključje, da je ta poema naslovljena *Pesem.* V pričujoči spremni

besedi k izboru njenih pesmi sem poskušal izluščiti dva tečaja pesniškega sveta Erike Vouk: Eros in Spomin. Pesnitev *Pesem* kaže, da je Erikin središčni meridian, ki povezuje oba tečaja njenega sveta prav – Poezija. Poezija povezuje Eros in Spomin. Pesem stori, da nekdanji Eros še zmeraj žari skozi Spomin. Pesem reši Eros v Spomin. Pesnitev *Pesem* upesnjuje usodo Erikine poezije in pesništva sploh v današnji in tukajšnji družbi; sklene se z močnimi verzi:

*Prečudno pleme,*
*ki med tabo bivam;*
*že me preraščа*
*grabežljivi sleč.*
*Nič več obraza*
*pred lučjo ne skrivam,*
*adijo pesem,*
*padam,*
*ni me več.*

## 2. Baladna sinteza Erike Vouk

Dosedanji pesniški opus Erike Vouk se odlikuje z nenavadno čistostjo in zaokroženostjo, obenem pa z nenehno umetniško rastjo. Kakor sem zapisal v spremni besedi k izboru njenih pesmi *Z zamahom ptice neka roka slika* (2007, 111), se zdi, kot da pesnica nenehno *»izpisuje eno in isto pesem, obenem pa čedalje bolj razširja in poglablja svojo poetiko«.* Njen pesniški razvoj poteka na način spirale, kjer se osnovni elementi nenehno ponavljajo, a na višji in širši umetniški ravni.

Njena zadnja, l. 2018 objavljena zbirka z naslovom *Ta dan* in z zvrstnim podnaslovom *balade,* ostaja zvesta poetološkim premisam te pesniške samohodke, obenem pa prinaša pomembno novost – razvoj nekaterih izhodišč, navzočih že v prejšnjih zbirkah, v izrazito baladno poezijo. Čisti lirski glas Erike Vouk je torej zdaj dozorel do dialoške napetosti in nuje pripovedovanja zgodb.

Premislimo, kaj po dolgem obdobju lirskih monologov pomeni ta nova baladna večglasnost. Začnimo pri lirski podstati.

Ni naključje, da mitološki motiv Orfeja in Evridike po logiki spirale odmeva tudi v zbirki *Ta dan*. Presunljiv je sklepni akord pesmi *Orfeju:*

*Ozrl si se,*
*da bi pretrgal nit slovesa.*
*(...)*
*Ozrl si se.*
*Zdaj tvoja lira poje*
*o njej, ki z njo živiš*
*en sam v dvoje.*

Pomenljiva je raba simbolno bogate besede *lira.* V pesmi *Orfeju* je uporabljena v izvornem mitološkem kontekstu, vendar gre *liro* razumeti tudi v smislu pradavne sinteze poezije in glasbe. To sintezo Erika Vouk udejanja s pesniškimi postopki, ki izvirajo iz dolge tradicije klasičnih pesniških oblik, ki pa jim v isti sapi podeljuje izrazito sodoben dih in izraz. Podobno kakor že Kajetan Kovič, Gregor Strniša in Svetlana Makarovič tudi Erika Vouk rada gradi verzni ritem na starih, preizkušenih in spričo stoletne rabe za slovensko uho domače zvenečih metrih, ki imajo to magnetično moč, da učinkujejo tako rekoč *»intravenozno«,* da jih začutimo s telesom. Erika Vouk je po zgodnjih zbirkah, ko je preizkušala in variirala različne metrične vzorce, kristalizirala ritem svoje zrele govorice na metru jambskega enajsterca (podobno kakor Kovič). Gre za verzni ritem, ki pooseblja evropski in slovenski kulturni spomin. Današnja raba tega verznega ritma vzbuja asociacije na visoki Prešernov pesniški model in kulturno izročilo. Erika Vouk mu podeljuje nesposnemljivo osebno in posebno barvo.

Enako velja za rabo rime, ki pri njej nikoli ne zdrsne na raven bombastičnega zvončkljanja in prazne verzifikacije, temveč vselej bistveno prispeva k raziskavi jezika in k graditvi sporočila. Njene rime na ravni evfonije in semantike vzpostavijo nenadejane skupne imenovalce med različnimi besedami, s tem pa ustvarjajo zvočne odmeve in nove, bogate pomene, ki so možni le na polju posamezne pesmi in daleč presegajo slovarske definicije uporabljenih besed.

Pesniški jezik Erike Vouk je izbrušen, vendar nikoli ne zapade v skušnjavo samozadostnega perfekcionizma. Vsak verz temelji na lepem melodičnem loku, na naravno zveneči intonaciji in kadenci, ki priklicuje naslednji verz.

Izbiro besed vodi rigorozna ekonomija varčevanja z besedami, kondenzacije izraza, ki tako pridobi izjemno gostoto in večpomenskost. Ob vsej asketski naravnanosti so pesmi evfonično in semantično zelo bogate.

Eros tudi v novi zbirki ostaja temeljna tema in izrazni impulz. Razlika z dosedanjo poezijo Erike Vouk se nakazuje na ravni časovne vizure: če so bile ljubezenske pesmi v prejšnjih zbirkah pogosto napisane v sedanjiku, zdaj prevladuje preteklik bolečega spomina in nepovratnega domotožja.

Tako raba jezikovnih sredstev kot sporočilni naboj izžarevata sveže sožitje Nature in Kulture.

Tudi za zbirko *Ta dan* velja ugotovitev, ki sem jo zgoraj zapisal: »*Erikin središčni meridian, ki povezuje oba tečaja njenega sveta, je prav – Poezija. Poezija povezuje Eros in Spomin. Pesem stori, da nekdanji Eros še zmeraj žari skozi Spomin. Pesem reši Eros v Spomin.*«

Zvrstni podnaslov *balade* nas opozarja na ključno značilnost tu zbranih pesmi, ki je v isti sapi tudi največji odmik in največja novost te zbirke v primerjavi z dosedanjo pesniško potjo.

Nekatera izmed šestnajstih pesniških besedil te zbirke sicer na nov način preigravajo motiviko prejšnjih zbirk. To velja predvsem za vizuro Spomina, ki je poleg Erosa temeljni tečaj sveta Erike Vouk. V nekaterih prejšnjih knjigah – *Opis slike* (2002), *Album* (2003) in *Valovanje* (2003) – je Spomin doživel kristalizacijo na način izklicevanja nepovratne preteklosti, pogosto s pomočjo časa, zamrznjenega na slikarskih platnih in v rastru starih fotografij. Če je bila nostalgija Erike Vouk doslej naravnana predvsem na izginuli meščanski svet, se tokrat oglašajo tudi presunljivi socialni toni, kot npr. v pesmi *Vitezi lesene mize:*

*Dan za dnem tiho, ponosno, možato*
*se vračajo s šihta, garači revirja,*
*za staro leseno mizo oglato*
*večerjat . – Van Goghovi jedci krompirja.*

Pesem *Bajberle* s čutno nazornimi podobami imenitno prikliče vzdušje srednjeevropskih mest, tudi Erikinega Maribora:

*V hišah, ki imajo gank,*
*vonj po podstrešjih, mračne kote,*
*je polno čarov in ugank*
*in čiste radosti samote.*

Če je bila dosedanja poezija Erike Vouk izrazito lirska, kar je pri izklicevanju preteklosti pomenilo brezčasnost podob, zamrznjenih v spominu, nova zbirka požene to statičnost v časovno dinamičnost baladnih zgodb. Izrazit primer je *Balada za Aurelijo Candolini,* ena izmed najlepših pesmi v zbirki; naj tu navedemo le začetek in konec:

*Globoke rane dolbejo spomini.*
*Spi mirno, lepa Aurelija Candolini.*

*Hodila si po stari Herrengasse.*
*V zatilju spete kite temnolase,*
*plitek klobuček, ozek krajec z rožo*
*je rahlo senčil tvojo belo kožo.*
*(...)*
*Zaspala si v brezčasje onstran diha,*
*izžgana od življenja, bleda, tiha.*
*Brez zlate rinke si ležala v krsti*
*s podobico med sklenjenimi prsti.*

*Ni jih bilo, ki bi te pokropili,*
*ki bi molče postali ob gomili.*
*Ni jih bilo, le on, kot Ojdip slep.*
*Postoj, spomin, kako si vendar lep.*

Zadnji verz je seveda parafraza znamenitega Goethejevega verza, posvečenega bežeči lepoti trenutka. Erika Vouk zaklinjanje lepote minljivosti radikalizira s tem, da »*trenutek*« zamenja s »*spominom*«, ki ga ponavadi doživljamo kot bolj trajnega. Gre za ganljiv poklon Velikemu Mojstru in za prefinjen način *avtoreference, samonanašanja* na preteklo ustvarjalno delo naše pesnice in prevajalke – na njen magistralni prevod drugega dela Goethejevega *Fausta.*

Naj se k weimarskemu klasiku zatečemo tudi glede narave baladnega pesništva. Goethe je izdelal vplivno teorijo balade v svojih *Opombah in razpravah k boljšemu razumevanju Zahodno-vzhodnega divana (Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans)* iz l. 1819, kjer razlikuje *»naravne oblike (Naturformen)«* pesništva, epiko, liriko in dramatiko, od zgodovinsko določenih *»pesniških načinov (Dichtarten)«,* med katerimi našteva (v skladu z nemško abecedo) alegorijo, **balado**, kantato, dramo, elegijo, epigram, epistolo, ep, novelo *(Erzählung),* basen, epopejo (junaško pesem), idilo, didaktično pesem *(Lehrgedicht),* odo, parodijo, roman, romanco in satiro. Naravne oblike opredeli z znamenitimi definicijami: epika naj bi bila *»jasno pripovedujoča (klar erzählende)«,* lirika *»entuziastično razvneta (entusiastisch aufgeregte)«,* dramatika pa *»osebno delujoča (persönlich handelnde)«.* Vse tri naravne oblike naj bi se razvile iz neke literarne praoblike, *»prapesništva«* oz. *»prapesnitve (Urdichtung)«,* ki naj bi bila podobna poznejši baladi. Ta Goethejeva misel zgovorno kaže, kakšen pomen je pripisoval baladi. Goethe je dobro vedel, o čem govori, saj je napisal nekaj najmočnejših balad nemške in svetovne književnosti.

Že Goethe je torej natančno čutil, da se balada godi na trojnem križpotju epike, lirike in dramatike. Po verzni obliki in čustvenem učinku sodi v liriko, po narativni dikciji v epiko, po dramatičnem vzdušju in pogosti rabi dialogov pa je sorodna dramatiki. Te splošne lastnosti balade veljajo tudi za besedila Svetlane Makarovič in Erike Vouk.

Prepoved mešanja žanrov je bila pomembna značilnost normativne estetike. Eden izmed plodnih in daljnosežnih poskusov preseganja tovrstne praktične in teoretične zvrstne omejenosti je prav Goethejeva misel o *»prapesništvu«* oz. *»prapesnitvi (Urdichtung)«,* iz katerega naj bi se razvili posamezni literarni žanri. Goethejev koncept skupnega izvora literarnih vrst in zvrsti predstavlja dobro razlago za literarnozgodovinsko dejstvo, da določeni žanri (predvsem ljudska poezija), ki jih imamo za časovno prvotne, predstavljajo žanrsko mešanico. Kot smo videli, so dober primer tovrstne žanrske hibridnosti prav balade. Možnosti mešanja žanrov pa Goethe ni videl le na začetku razvoja književnosti, ki je potopljen v temo časa, temveč tudi v sodobnosti: *»Lahko kombiniramo vse tri elemente (lirskega, epskega, dramskega) in v neskončnost variiramo pesniške žanre.«*

Če je Goethe v baladi videl *»prapesnitev (Urdichtung)«,* začetek pesniške umetnosti, se je njegova slovenska prevajalka Erika Vouk k *»prapesnjenju«* vrnila v zreli fazi svojega razvoja. Zbirka *Ta dan* pomeni baladno sintezo njenega pesništva.

Erika Vouk seveda ni prva in edina slovenska pesnica, ki je na izviren način modernizirala in reaktualizirala pradavno tradicijo baladnega pesništva. Če je Gregor Strniša baladnim motivom (predvsem iz germanskega mitološkega okrožja) podelil kozmično simbolno vertikalo in če je Svetlana Makarovič slovenske bajeslovne like in jezik ljudskih balad priklicala, da bi izrazila večno tragično usodo žensk kot žrtev nasilnega patriarhalnega sveta, balade Erike Vouk ob vsem obnavljanju baladnih arhetipov (npr. v baladah *Kačji kamen* in *Potovalec*) zvenijo brezčasno in v isti sapi presenetljivo sodobno. Imeniten primer je antologijska pesem *Zatópató,* ki izkazuje vse kvalitete Erikine lirike ter v isti sapi nenavadno sposobnost pripovedovanja zgodb z lirskimi sredstvi.

Naslov pesmi s svojo zvočnostjo spominja na pesmi za otroke, ritem in uvodni motiv pa ustvarita vtis plesne veselosti, ki oživlja prvotno naravo *balade* kot *plesne pesmi.* (Italijanska *balatta* je poimenovana s pomenom, ki ga ohranja italijanski glagol *balare – plesati*.) Posebej zanimiva in plodna je raba refrena v sklepnih verzih vseh treh kitic, kar spominja na prvotno formo t. i. *francoske balade* v pesmih Guillauma de Machauta, sicer bolj znanega kot skladatelja. Ta dispozitiv je nato z dodatkom sklepne krajše kitice, imenovane *envoi (sporočilo, poslanica),* nadgradil Eustache Deschamps, ta forma pa je z različnimi podzvrstmi (*mala* in *velika balada, chant royal* oz. *kraljevski* spev) nato doživela vrhunske realizacije pri francoskih srednjeveških pesnikih, princu Charlesu Orléanskem in vagabundu Françoisu Villonu, ter pesnici Christine de Pisan, eni izmed prvih profesionalnih pisateljic v zgodovini.

Podobno recepcijo teh prvotnih pojavnih podob balade sem ugotovil tudi v poetiki Svetlane Makarovič (glej poglavje *Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila*).

Balada *Zatópató* Erike Vouk je sijajna avtorska adaptacija italijanske plesne *balatte* in francoske pesemske oblike *ballade.* Prefinjene in globoko pomenljive so rahle variacije v besedilu refrena (*In dvanajst senčnih MOŽ za njo – In dvanajst senčnih DUŠ za njo – In dvanajst senčnih duš IN njo),* ki peljejo

zgodbo iz območja življenja v zasmrtje. Naj zaradi premisleka forme in sporočilnega dometa v celoti citiramo to balado:

*Zatópató je bosa šla*
*med trave žejnih korenin,*
*skoz trnat šipek in češmin,*
*čez zemljo, vajeno gorja.*
*Zatópató.*
*In dvanajst senčnih mož za njo.*

*In ni ustavila koraka*
*pred kamnom, ki je bil mejnik,*
*ni je preplašil strm zvonik*
*in je hodila vse do mraka.*
*Zatópató*
*In dvanajst senčnih duš za njo.*

*Hodila je po črni prsti,*
*od daleč je zamolkel glas*
*zvoná votlo odšteval čas,*
*počasi, trinajstkrat po vrsti.*
*Zatópató.*
*Za dvanajst senčnih duš in njo.*

Kristalno čisto in lepo, mojstrsko in pretresljivo! Hvala, Erika!

## XVIII. Milan Dekleva, džezovski glasbenik na instrumentu jezika

Milan Dekleva je eden izmed najmočnejših in najčistejših pesniških glasov slovenske književnosti zadnjih desetletij, izviren in sugestiven pripovednik ter luciden esejist.

Milanovo odraščanje je bilo po eni strani zaznamovano s športom, po drugi strani pa z glasbo; najbrž prav iz te uravnotežene dvojnosti izvira sinteza telesnega in duhovnega, ki je značilna za njegovo pesniško videnje sveta. Pisec pričujočega portreta se spomnim, kako smo iz bistroja Šumi, epicentra tedanje ljubljanske boeme, umetniške avantgarde in študentske revolte, v sedemdesetih letih ob sobotah popoldne hodili na stadion Šiška bodrit Deklevca, kot smo ga klicali, ki je bil eden izmed glavnih igralcev v rugby klubu Ljubljana ter celo član državne jugoslovanske rugby reprezentance. Drugi šumijevski Milan, Jesih namreč, pa je napisal celo himno tega rugby kluba, zraven pa še kuplet, ki je ponarodel:

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

Med študijem primerjalne književnosti je nanj – tako kot na vse nas, tedaj mlade pesnike – vplival profesor Dušan Pirjevec s svojim pedagoškim žarom, nekonformističnim razmišljanjem in apologijo avtonomije Poezije. V nasprotju z radikalnimi avantgardisti svoje generacije pa neomejena domišljija jezikovnih iger Deklevi ni zadoščala: od kopičenja pomensko nemotiviranih podob se je odvrnil k skrajni koncentraciji izraza, ki z metaforično svežino izreka čudežnost narave in ljubezni. Navidezna preprostost jezika Deklevovih pesniških začetkov je pravzaprav znamenje umetniške kompleksnosti pri modeliranju sveta. Zato ni naključje, da prav Milanu Deklevi dolgujemo prvo zbirko haiku pesmi v slovenski poeziji. *Mushi mushi* je knjižica, inovativno popartovsko oblikovana kot natakarska beležnica, kjer je vsak haiku objavljen na svoji strani in tako žari iz beline in tišine papirja. Ta zbirka je izšla kot prva knjižna izdaja Študentske založbe, ustanovljene med velikim študentskim protestnim gibanjem na začetku sedemdesetih let. Vrhunec teh protestov je bila študentska zasedba Filozofske fakultete v Ljubljani spomladi 1971, pri kateri je Milan igral vidno – bolje rečeno: slišno! – vlogo, kot dirigent improviziranega *big banda,* jazz orkestra, ki je na

vso moč trobil protest v eni izmed velikih predavalnic. Haikuji, objavljeni v zbirki *Mushi mushi,* pa so se odlikovali z lirsko utišanostjo; že tu pojem »tišine« zavzema centralno sporočilno mesto:

*Besede, v srcu*
*tišine pozaspale.*
*Nobene sledi!*

*Mushi mushi* je razdeljen na tri sklope: prvi nosi naslov *Glasba,* drugi *Ljubezen,* tretji pa *Svet.* S temi poimenovanji je mladi pesnik začrtal temeljne razsežnosti svojega pesniškega sveta in jim ostal zvest pri vseh stopnjah svojega nadaljnjega umetniškega razvoja. Prisluhnimo trem haikujem, ki upesnjujejo te tri temeljne teme. Sklop *Glasba:*

*Ekstaza glasbe*
*v slednjem cvetu. Oglušim.*
*Tišina zvoka.*

*Ljubezen* (v tem ljubezenskem haikuju pa se oglašata tudi naslova drugih dveh sklopov – *Glasba* in *Svet*):

*Dotaknem se te.*
*Cvet iste glasbe cvetiš,*
*zib istih svetov.*

In *Svet:*

*Mreža signalov.*
*Jeklo puške za smrtni*
*strah letečih ptic.*

Haiku je jedrnata hvalnica. Čudenje vsemu, kar je, je temeljna značilnost pogleda na svet, ki ga omogoča ta japonska lirska oblika. V nasprotju z evropsko metafizično tendenco k upesnjevanju visokoletečih Idealov z vélikimi besedami je haiku naravnan k malim stvarem in tihim besedam, k temam, ki znotraj parametrov tradicionalne evropske poezije večinoma niso bile upesnitve vredne. Zenovski pogled je sijajno *»zavibriral«* (izraz iz naših hipijevskih časov) z občutljivo dušo mladega slovenskega pesnika, ki

je bila ozemljena v lepoti narave in je v erotični bližini doživljala duhovnost. Haiku je najbrž potrdil temeljni vzgib Deklevovega odnosa do sveta: sprejemanje, potrjevanje, občudovanje, upesnjevanje vsega, kar je. (Tovrstno doživljanje sveta je imenitno korespondiralo s Pirjevčevim *»dopuščanjem biti«*.)

Enako pomenljive so razlike. Če je izvorni japonski haiku izrazito naravnan k upesnjevanju *»bogastva konkretnega«,* je Dekleva napolnil to jedrnato obliko z metaforično gostoto, ki naj izrazi *neizrekljivo.* Ali, s terminologijo retorike: z določeno stopnjo poenostavljanja in posploševanja bi lahko rekli, da izvorni japonski haiku temelji na metonimiji, Deklevova adaptacija haikuja pa na metafori kot svojem najmočnejšem orožju. Zato ob vsej pozornosti do konkretnih stvari Deklevovi haikuji izžarevajo tudi duhovno vertikalo, ki je tipično evropska in modernistična. Ta pesniška strategija kaže Deklevovo navezanost na simbolistično dediščino in je vse do današnjega dne ostala zvezda stalnica njegovega pesniškega iskanja. Deklevova recepcija japonskega haikuja je torej zvesta izvorni naravi japonske oblike tako na formalni (zlogovna sestava) kot »vsebinski« ravni (osredotočenost na lepoto trenutka, narave in konkretnih stvari), obenem pa je izrazito aktivna in ustvarjalna, saj japonski način čutenja kombinira z evropskim in slovenskim izročilom, predvsem pa z močnim osebnim utripom. Od tega inicialnega umetniškega dejanja dalje je Deklevov pesniški jezik zaznamovan s čutno nazornostjo podobja, ki izžareva neizrekljivo skrivnost, v kateri je Mallarmé videl temeljni namen poezije. Pesništvo Milana Dekleve nam lahko služi kot odličen primer, da je konkretnost podob osnovna značilnost pesniškega jezika, da pa je poezija prav zato na svetu, da bi izrekla stvari, ki se jih drugače ne da izreči.

V tradicionalnih japonskih haikujih je ljubezen vselej le diskretno nakazana; zen budizem kot vrednostna podlaga te poezije sicer razume in dopušča erotično ekstazo, vendar se v imenu miru kot najvišje vrednote izogiba strastem, ki použijejo človeka in ves svet. Dekleva pa je dinamiziral kontemplativni mir haikuja z erotično čutnostjo:

*Gibanje prsi.*
*Utripajočih bokov*
*mi rečeš zemlja.*

Dekleva se je zvesto držal izvornega silabičnega pravila japonskega haikuja – sedemnajstih zlogov (5 + 7 + 5). Paradoksalne modrosti zen budizma, ki je botroval pri zgodovinskem vzniku te čarobne forme, so blizu tudi Deklevi. Pač pa slovenski avantgardist spremeni in obogati to japonsko obliko s svežimi metaforami, naslonjenimi na iskateljsko igrivost sočasne slovenske pesniške avantgarde. Haiku je ena izmed emanacij japonskega jezika, izrazito naravnanega k upesnjevanju bogastva konkretnega sveta; zato so v klasičnem haikuju metafore redke. Haiku je čutno nazorna podoba dogajanja v naravi; kolikor se poslužuje retoričnih figur, gre večinoma za *metonimije,* kjer so besede oziroma stvari kombinirane po principu sorodnosti (npr. del predstavlja celoto ali vzrok posledico), medtem ko so *metafore,* kjer gre za združitev pomensko oddaljenih besed in stvari, sila redke. Haikuji v evropskih jezikih izkazujejo neprimerno večjo stopnjo metaforičnosti, kar je značilno tudi za poetiko Milana Dekleve:

*Prasket svetlobe.*
*Zapis zabrisanega*
*lica v zrcalu.*

Po drugi strani je res, da utegne celoten haiku učinkovati kot metafora – recimo kot metafora minljivosti časa. Tovrstno celostno učinkovanje haikuja kot metafore pa ne temelji le na tistem, kar je v haikuju izrecno izrečeno, temveč tudi na tistem, kar je zamolčano. Molk torej predstavlja bistveni zakon ekonomije pesniškega jezika haiku poezije. Beseda vznikne iz tišine in po kratkotrajnem trenutku žarenja ponovno ponikne v tišino. Beseda ponikalnica. Beseda, ki molči. Beseda, ki je hči tišine – tišine, ki govori.

Tišina je torej konstitutivna razsežnost haikuja in sleherne prave pesniške besede. Na vizualni ravni se tišina kaže kot belina papirja, v katero se zagrinjajo osamljene trivrstičnice.

Eden izmed prvih esejev, v katerih je Dekleva na poetičen način reflektiral paradoksalne pomene *»tišine«,* je besedilo, ki ga je napisal l. 1973 za ovitek epohalne sinteze »péte poezije« – kantavtorske plošče *Odpotovanja* prijatelja Tomaža Pengova, s katerim sta pozneje sodelovala tudi v odlični in inovativni glasbeni skupini *Salamander,* poleg kitarista Jerka Novaka, multiinstrumentalista Lada Jakše, pevke Bogdane Herman in drugih. Njihovo glasbeno poetiko bi lahko opredelili kot lirični jazz. Velika škoda je, da jim v nekaj

letih delovanja zaradi nenaklonjenih založniških razmer ni bilo dano posneti kakšne plošče in nam zapustiti slišne sledove svojega občutljivega in plemenitega iskanja; ohranilo se je le nekaj televizijskih posnetkov njihovih nastopov. Milan je pri *Salamandru* pisal besedila, igral klavir in se preizkušal tudi kot skladatelj. V zadnjih letih je skupina obnovila svoje plemenito delovanje, žal brez Tomaža Pengova, ki je umrl l. 2014 … (v mojem naročju na Golniku).

Določene značilnosti Deklevovega pesnjenja si lahko pojasnimo prav skozi prizmo njegove glasbene izkušnje. Kakor skladatelj prisluškuje tonom, ki se porajajo v srcu tišine, tako pesnik prisluškuje besedam, ki se oglašajo pod gladino molka. Kakor glasbenik preigrava lestvice na svojem instrumentu, tako pesnik preigrava registre svojih podob. Kakor džez saksofonist izvabi ton iz zračnega stebra svojega telesa, tako pesnik iztrga glas iz svojega drobovja: telo mu diktira ritem. Besede zapisuje tako, da čutimo, kako jih na glas izgovarja, kako po ustih valja samoglasnike in soglasnike, kako preizkuša okus sičnikov in šumnikov. Besede išče, ponavlja in izumlja, da bi zadel pravo tonaliteto, pravo jakost in višino, pravi zven in pomen. In kakor je glasba odvisna od sozvenenja različnih glasbil, tako je pesem odvisna od sozvenenja in sopomenjanja zvena in pomena.

Za slehernega glasbenika je bistven občutek, *posluh* za vznikanje zvoka iz nedrja tišine in za njegovo ponikanje nazaj v tišino. Ni naključje, da se je Milan Dekleva v svojih poetičnih esejih toliko ukvarjal s tišino, saj je tišina predpogoj zvenenja kakršnega koli zvoka in glasu.

Prav sinteza poezije in glasbe je značilnost, ki ustvarjalnost Milana Dekleve približuje idealu simbolistične poetike v smislu slavnega uvodnega verza Verlainove *Poetike »Pred vsem drugim bodi glasba (De la musique avant toute chose)«*.

Dekleva pripada generaciji, ki je z radikalnim iskanjem in raziskovanjem pesniškega jezika izpeljala tektonski prelom v pesniškem jeziku, vendar je bil njegov pesniški impulz – v nasprotju s poetiko t. i. *ludizma* (Milan Jesih, Ivo Svetina, Matjaž Kocbek) – od samega začetka bolj lirično uglašen, kar je tudi posledica občutljivega posluha in naravnanosti k zvočnosti verza. Šele v naslednjih dveh zbirkah, *Dopisovanjih* iz l. 1978 in *Nagovarjanjih* iz l. 1979, je Dekleva začel raziskovati možnosti svobodnejše kombinatorike besed, pa še to znotraj okvirov svoje že izdelane poetike. Temeljni »motor« njegovega

pesniškega jezika je od samega začetka glasba besed. Ta v *Dopisovanjih* prihaja do izraza tudi v simetrični kitični gradnji večine pesmi, kjer se vsako dvostišje začne z istim soglasnikom, aliteracija pa tudi sicer igra osrednjo vlogo med figurami glasovne ekvivalence; druga pesem te zbirke zveni takole:

*Tišina je izmerljiva: toliko vatlov laporne zemlje, korakov,*
*ki se v isti hrib vračajo z motiko, majolko, mastnih ustnic.*

*Tvoj hrbet spominja na deževje, pivnik rose, tvoji boki so*
*ročaj kopača. V žlebovih je slišen mrmralni zbor kapnice.*

*Trave imajo sijočo globino, ali pa ptičji preklici polnijo*
*peči zgodovine? »Nikamor,« dobiš odgovor še zasopel in topel.*

*To ni ljubezenska pesem; ni posvečena, in ali veš, kako beseda*
*ljubi? Slečena zlu in dobroti leži v komaj zgrajenem domu.*

Milan Dekleva je tudi pianist in zaljubljenec v džez. Dvojno ljubezen do glasbe in besede je v sedemdesetih letih združil v okviru delovanja glasbene skupine *Salamander*. Milan je pri *Salamandru* pisal besedila, igral klavir in se preizkušal tudi kot skladatelj. V zbirki *Nagovarjanja* je objavil besedilo ene izmed teh pesmi (1979, 27):

*polnilnica let*
*solzavi spomin*
*mokrota vetrov*
*magnetičnost vin*

*ostaja njen vonj na grmovju*
*zalizan v kožuhe ovc*
*spreminja se v težnost storžev*
*in hrapav otroški glas*

*planktonske noči*
*ošiljenost streh*
*drstenje morja*
*razgrabljeni smeh*

*njen vonj se seli med ciprese*
*zarisan med razpoke las*
*obleko odvrže v temo*
*ostane nagota zanj*

Določene značilnosti Deklevovega pesnjenja si lahko pojasnimo prav skozi prizmo njegove glasbene izkušnje. Kakor skladatelj prisluškuje tonom, ki se porajajo v srcu tišine, tako pesnik prisluškuje besedam, ki se oglašajo pod gladino molka. Kakor glasbenik preigrava lestvice na svojem instrumentu, tako pesnik preigrava registre svojih podob. Kakor džez saksofonist izvabi ton iz zračnega stebra svojega telesa, tako pesnik iztrga glas iz svojega drobovja: telo mu diktira ritem. Besede zapisuje tako, da čutimo, kako jih na glas izgovarja, kako po ustih valja samoglasnike in soglasnike, kako preizkuša okus sičnikov in šumnikov. Besede išče, ponavlja in izumlja, da bi zadel pravo tonaliteto, pravo jakost in višino, pravi zven in pomen. In kakor je glasba odvisna od sozvenenja različnih glasbil, tako je pesem odvisna od sozvenenja in sopomenjanja zvena in pomena.

Za slehernega glasbenika je bistven občutek, *posluh* za vznikanje zvoka iz nedrja tišine in za njegovo ponikanje nazaj v tišino. Ni naključje, da se je Milan Dekleva v svojih poetičnih esejih toliko ukvarjal s tišino, saj je tišina predpogoj zvenenja kakršnega koli zvoka in glasu.

Besedila v zbirkah *Dopisovanja* (1978) in *Nagovarjanja* (1979) gradijo avtonomne svetove iz jezika in domišljije, zasuk v drugačno videnje sveta pa prinese knjiga *Narečje telesa* (1984), kjer glasba besed doživi eksistencialno poglobitev. S to knjigo je Dekleva presegel avantgardistično poetiko, ki je zašla v slepo ulico. Po močnem čustvenem naboju, oživitvi nekaterih tradicionalnih postopkov in avtorefleksivni razsežnosti Deklevova poezija sodi v območje post-modernizma, čeprav je ta oznaka tako široka, da ne more »pokriti« bogate in globoko osebne Deklevove poetike. Kontrapunktiranje žive in utripajoče glasovne palete z večplastno igro pomenov ustvarja nezgrešljiv in neposnemljiv »deklevovski« pesniški slog. V rokah tega veščega jezikovnega kovača nastajajo skovanke, ki razširjajo besednjak in izrazne možnosti slovenskega jezika. Primer je že naslov zbirke *Narečje telesa,* kjer pesnik nadomesti besedo *naročje,* ki metonimično pripada *telesu,* z besedo *narečje* ter na ta način ustvari večpomensko metaforo. Lepo bi zvenela že metafora *Jezik telesa,* vendar je pojem *jezik* abstrakten, medtem ko je *narečje*

vselej že posebna, »lokalna«, ozemljena raba jezika: naslov *Narečje telesa* torej med drugim pomeni, da telo vselej govori po svoje, da ima svoje *»narečje«*. Prisluhnimo pesmi *Vsakič. Vedno. Vselej* iz te zbirke *Narečje telesa* (1984, 35):

*Strašno je biti povabljen v odprto.*
*Kakor cvet, ki mu je duša shrepenela*
*v lepoto.*
*Vsakič, ko le preveč ga zaboli,*
*izjoče plod. In nas zmiri.*

*Strašno je biti obljubljen jasnini.*
*Kakor drozg, ki mu je rep krmilo*
*vetra.*
*Vedno, ko vzgon luči ga oslepi,*
*izpoje pesem v tla. In nas zbistri.*

*Strašno je biti pečat umolknine.*
*Kakor volk, ki ga mraz spreminja*
*v blodno ščene.*
*Vselej, ko izgubi se v lastno sled,*
*izslini srd zveri. In odživi.*

*Strašno, blagodar popolnih!*
*Kako so zvezde kašče časa!*
*Kako človeško mete v*
*veličast*
*brezpotja!*

*Strašno,*
*kako –*

Deklevove pesmi potrjujejo, da je poezija tista ustvarjalna zmožnost, ki poraja in obnavlja jezik ter mu odpira nova in sveža območja izražanja sveta.

V ciklu *Narečje telesa,* ki uvaja istoimensko pesniško zbirko, Dekleva izenači stih, telo in dušo ter v embrionalni obliki postavi temelje svoje poetične ontologije,

s tem pa na ploden in izviren način nadaljuje in razvija simbolistične nastavke. Prva pesem tega cikla se začne z nenavadno *»energijo stiha«* (1984, 9):

*Ti si stih. Izdihnjen,*
*neizpisan stih.*
*Jaz sem glava. Nadarjena za britje*
*slepih. Ob odločitvah prevarana varljivka.*
*Pollunja, z ostalo svetlobo jašem metlo*
*svobode: med razumnike, tako natančne, tako*
*zbrane.*

»Lirski subjekt« te pesmi se identificira z deli telesa: *»Jaz sem glava – roka – trebuh – koža,«* na koncu pa se sestavi in predstavi celota: *»Jaz sem telo.«* Jezik z izjemno hitrostjo skače od besede do besede čez velikanske pomenske razdalje. Kakor da je jezik ogromno, kozmično telo, ki tipa svoje ude in sestavne dele, da bi se na koncu sestavilo v celoto.

Zgoraj uporabljena oznaka *»energija stiha«* ni nikakršno *»bluzenje«* in *»nirvanizem«,* temveč znanstveni izraz strukturalista Jurija Lotmana za *»strukturno napetost«* med zvočnimi, ritmičnimi, melodičnimi, pomenskimi in gramatičnimi plastmi organizacije verza; *»trčenje, konflikt, boj različnih konstrukcijskih principov«* obogati običajne pomene besed z nenavadnimi in ne(za)slišanimi nadpomeni. Prisluhnimo ritualu telesnosti z začetka II. pesmi istega cikla (10):

*Ti si telo.*
*Žmirek sonca v nabreklini nog.*
*Ognjeni krog bivanja: mrljenje. Požig*
*dedovanja, prerod spomina.*
*Jaz sem zvok, golčavi golobnjak pomena.*

Zvočnost Deklevovih besed je tako gosta in sočna, da jezik doživimo kot telo. Dih, izdih, navdih telesa je stih. Ponovimo: *»Ti si stih. Izdihnjen, / neizpisan stih.«* Telo govori in poje, telo diha, izdihuje in navdihuje, telo je duša. In obratno, kot beremo na začetku V. pesmi tega cikla (13):

*Duša, ti si telo.*
*Visoko stojiš, z neslišno rano v prsih,*

*med pokolenji smisla. Visoko stojiš, z milujočim licem*
*naklonjena temu, kar ostaja nedoseženo.*

Duša, ki je telo, je naravnana k nedosež(e)nemu. Hrepenenje po osmislitvi povzroča telesno rano, *»rano v prsih«*, saj ni enega samega, edino zveličavnega, odrešilnega Smisla – je množica smislov, so *»pokolenja smisla«.* Bivanje je nenehni boj za smisel, v slehernem trenutku iz *prihodnosti* (iz časa, ki *prihaja*) trgamo koščke smisla, koščke *bodočnosti,* kakor beremo v isti pesmi:

*Imamo prihodnost: pa imamo tudi bodočnost?*
*In odgovarjaš, z uganko, s protislovjem poljuba:*
*bok na bok, prsi na prsi, sencè na sencè,*
*da je hudo in gladko, da prihaja nevzdržna lepota,*
*da se čut obdaja s korono, da palatalizira zavest,*
*da je presežek biti puhli ničes,*
*da se življenje*
*shuli pod perut*
*vsezdanje*
*praznine.*

Ves smisel, ki je dan duši, je dan skozi telo, skozi *»nevzdržno lepoto«* ljubljenja. Le s telesom se da začutiti dušo, le s telesom se da naslutiti presežno, ki spuhti kot *»puhli ničes«, »vsezdanja praznina«.* Kaj nam torej sporoča Deklevov cikel *Narečje telesa:* da duša ljubi in poljublja ter da je telo tisti filozof v nas, ki misli dušo (samega sebe) in presežno, nič in praznino.

*Narečje telesa* v embrionalni obliki vsebuje ves pesniški kozmos, ki ga je Dekleva pozneje zgradil. Središče tega kozmosa je praznina. Postavitev praznine v središče kozmosa je nedvomno pesnikov poskus preseganja tradicionalne evropske metafizike, kjer je bilo središče zmeraj polno: zapolnjevali so ga Bog, Ideja, Človek itd. Posledice polnega središča so hierarhizacija stvarstva, marginalizacija mnogih pojavov, razvrednotenje vsega, kar ni v skladu z naravo središča, spreminjanje celotnega sveta v predmet in v skrajni konsekvenci – v predmet uničevanja. Zoper tovrstni metafizični nihilizem se je Milan Dekleva z intuicijo pesnika oprijel drugačnih konstrukcij kozmosa. Praznina v taoizmu in zen budizmu ima za posledico rabo paradoksov kot edine govorice, ki se zmore dotakniti protislovne resnice sveta: Milan Dekleva je sprejel to »lekcijo« bolj kot katerikoli slovenski umetnik.

Ni naključje, da je enega izmed svojih sijajnih esejev o poeziji naslovil s pomenljivim naslovom *Načrt za prazno pesem.*

V tem obdobju Dekleva je vzpostavil intenziven pesniški dialog z nekaterimi klasiki moderne lirike, predvsem z Rilkejem: v *Devinskih elegijah* ga fascinirajo enotnost življenja in smrti, preseganje razcepljenosti na tostranstvo in onstranstvo, upesnjevanje Nevidnega. Z intuicijo pristnega umetnika pa obenem natančno ve, da mora razviti svoj lastni jezik in svet. Zato trmasto poglablja osebni pesniški glas, ki se odlikuje z mojstrstvom ritma in evfonije, presunljivo bivanjsko zavezanostjo ter zasidranostjo v življenjskem svetu. V zbirki *Zapriseženi prah* iz l. 1987 Dekleva zapoje hvalnico ljubezni:

*Velik posel čaka ljubeče.*
*Brez dna hrepeneti*
*z napetim plodiščem.*
*V osišču ženske*
*spoštljivo tkati somerno tišino:*
*biti sonce*
*in biti hkrati planet.*

Zbirko uvaja *Predpesem,* himna vesoljnemu miru in redu:

*Začetek je v mir in v red*
*zazibani svet.*
*In knjiga v snegu,*
*brez naslova, brez spomina,*
*brez besed.*

*Vsi se pričenjamo znova,*
*v vsem.*
*Sonce se je vrnilo z velikega lova.*
*Pes, ki se je v noči počutil kot smet,*
*je močan. Z zobmi iz posebnega kova.*
*Dete, ki s sanjami streslo je zibko,*
*gleda mamin smehljaj.*

*V očesu mu jutrna ptica spleta*
*brezkrajno mil sijaj.*
*Vse se pričenja znova,*
*v vseh.*

*Pomladi pa ni in ni.*
*Ni je, da bi z imeni se dotaknila*
*stvari.*
*Ni je, da Škrtavcem v kamnu,*
*Sikavcem v mahu,*
*Tresavcem v brezi*
*solzo požene v prosojna telesa*
*in v dremotno kri.*

*Svet je mir.*
*Svet je red.*
*Kdo, le kdo bi ga zmogel*
*… preživet?*

Stvari pri Deklevi niso mrtve, so živa bitja. Narava je polna duhov, ki jo oživljajo. Toda človek s svojim subjektivističnim nemirom grozi miru sveta in v tem smislu ravna uničevalno, nihilistično. Pesem *Kopernikanski obrat* se konča z verzoma: »*Ne. Mi nismo mera, / ampak nemir vseh stvari.*« Lepo zvení pomensko bogato soočenje dveh ključnih besed – »*nemir*« in »*mera*«. Skrajšani nedoločnik »*preživet*« omogoči rimanje na »*svet*«, s svojo pogovornostjo pa zasidra jezik v življenjskem svetu in spusti patetiko visokih eksistencialnih vprašanj na človeško mero, mero vsakdanjega življenja. Modro in lepo.

*Nemir* je tudi prva beseda naslednje Deklevove zbirke, ki je pod naslovom *Odjedanje božjega* izšla l. 1988. Pesem *V kalečem ušesu* se začne s štirivrstičnico (7):

*Nemir prihaja, iz vetra prihaja!*
*Najprej je slutnja, da za domačim gričem*
*diha velika daljava. Potlej je južni vonj,*
*ki divjadi v smrčkih nagaja.*

Človek biva tu in obenem onstran, v bližini in v »prekomernosti«, eksistencialno izprožen iz sebe k drugim in drugam, nenehno na nevarnem robu. To paradoksalno, nemirno, nasilno in obenem krhko naravo človekovega bivanja v svetu izražajo mnoge Deklevove pesmi, tudi *Domovi na štiri kote* (19):

*S točke, ki nosi naš pogled, bivamo četverno:*
*z enim dihom poljubimo blizkost in prekomerno.*

*Krhke domove zidamo na štiri kote.*
*V njih vstajamo misleči, v višino.*
*V njih legamo sanjavi, v širino.*
*V njih ljubimo zbezljani, v globino.*
*V njih staramo otroke, v čas in zmote.*

*Pomladi rešujemo zemljo, ki se dviga v telesa.*
*Poleti smo temelj neba, njegova oslomba.*
*Jeseni strpljivi čakalci bogov, s težo peresa.*
*Pozimi si smrti darujemo. Nismo več pesem,*

*ampak na njenem robu nežna, zbledela opomba.*

Prav v zvezi z Deklevovo poetiko velja z literarnozgodovinskega stališča odpreti doslej prezrto vprašanje globokega vpliva simbolizma na vso slovensko moderno poezijo 20. stoletja, vključno z neoavantgardo šestdesetih in sedemdesetih let.

Milan Dekleva oživlja izročilo simbolizma tako z zvočnostjo svojih verzov kot z rabo simbolov, za katero je značilna sinteza čutno nazornih podob in duhovne vertikale, naravnane k neizrekljivemu. Po modernističnih začetkih se simbolistični impulz okrepi v zbirkah *Narečje telesa* (1984) in *Odjedanje božjega* (1988).

Zbirka *Panični človek* iz l. 1990 je zastavljena na način poetičnih monologov: Deklevov *alter ego, persona* ali *lirski subjekt* je tu predsokratik Anaksimander. V nasprotju s Talesom iz Mileta, ki je za substanco *(arché)* razglasil vodo, ter mnogimi drugimi filozofi, ki so temelj sveta videli v kakšnem

drugem fizičnem elementu, je Anaksimander storil velik filozofski korak naprej, ko je za substanco postavil t. i. *ápeiron,* ki ga Karl Vorländer v *Zgodovini filozofije* razlaga kot *»tisto, kar je neomejeno, nedoločeno, kar je prav kot prapočelo pred vsakršno kvaliteto«.* Dekleva v *Paničnem človeku* sloveni *ápeiron* kot *»brezkrajno«,* v njegovih upesnitvah Anaksimandrovih paradoksov pa ni mogoče spregledati, da je *ápeiron* drugo ime za taoistično in zenovsko praznino, rilkejevsko Nevidno in tisto tišino, ki ga obseda kot glasbenika. Imaginarni glas starogrškega misleca je omogočil sodobnemu slovenskemu pesniku, da je svojemu videnju podelil zgoščenost paradoksalnih izrekov o minljivosti človeške vrste pod zvezdami. In čeprav smo to antologijsko pesem citirali že na začetku knjige, si *Anaksimander odšteva* zasluži, da zazveni tudi tukaj (1990, 75):

*Pet čutil za eno srce.*
*Štiri strani neba za eno zemljo.*
*Tri razsežnosti za en prostor.*
*Dve bitji za enega otroka.*
*Eno življenje za eno smrt.*
*Nobene besede za brezkrajno, ki združuje*
*srce, zemljo, prostor, otroka in smrt.*

Ves kozmos odseva v tej pesniški miniaturi. Vsaka beseda je tu na svojem mestu. Ritem je brezhiben, in vendar se ne ozira na meter. Pri tako koncizznih besedilih je metrična razsežnost zanemarljiva, ritem temelji na drugih, globljih temeljih, na »diktaturi« sporočila.

Dvojček *Paničnega človeka* je *Preseženi človek* iz l. 1992, zbirka izrekov, kjer Dekleva vzpostavlja dialog s francoskim pesnikom Renéjem Charom. Če je treba naslov *Panični človek* razumeti kot človekov strah pred temeljnimi bivanjskimi vprašanji, potem naslov *Preseženi človek* nakazuje kritiko človeka kot subjekta, se pravi kot vladarja in – v skrajni konsekvenci – uničevalca sveta. Nihče drug v slovenski poeziji ni tako globoko in pretresljivo upesnil stisko, v katero je človek pahnil svoj edini svet ter nevarnost in celo verjetnost, da bo človek zato *»presežen«* in izbrisan z obličja zemlje. V tej zbirki filozofski izreki s pomočjo paradoksov, ki so govorica poezije, zapustijo območje abstraktnega uma, tako da nastane plemeniti hibrid mišljenja in pesništva. Zadnja dva izreka, 105. in 106., se glasita takole (1992, 67):

*Človek je končno, a nedokončano bitje. Dokaz za to je smrt, naša neskončnost.*

*Doslej nismo zbrali moči, da bi zaživeli Smisel. Od tod naš pohod v globino preteklosti. Tam se razum sooča z nerešljivo zagato, kajti Zgodovina vključuje prihodnost, prihodnost pa nujno ne vključuje človeka.*

Obdobje postmodernizma je obnovilo pomen soneta. To obnovo je paradoksalno začel Veno Taufer s parodijo sonetne forme in *»prešernovske strukture« (Vaje in naloge,* 1969, *Podatki,* 1972), Niko Grafenauer je s *Štukaturami* (1975) dosegel najvišjo modernistično (hermetično) lego soneta, sam sem prešernovski model obnovil zvesto tradicionalnemu ritmičnemu in evfoničnemu modelu, vendar na obzorju post-modernizma (sonetni venci v zbirki *Kronanje,* 1984), Milan Jesih pa z leksiko, ki jo upesnjuje obenem resno in ironično *(Soneti,* 1989, *Soneti drugi,* 1993). Razumljivo je torej, da je kmalu prišlo do reakcije zoper ponovno vzpostavljeni prešernovski model: ta odklon so začrtali Deklevovi *Šepavi soneti* iz l. 1995. S posebnim načinom »sinkopiranja« naglasov zvišuje ritmično energijo. Ne drži se tradicionalnih obrazcev za razporeditev rim, pač pa s svobodnimi in nepričakovanimi kombinacijami odpira nove in sveže evfonične možnosti za to staro, a po izraznih možnostih očitno neizčrpno pesniško obliko; rad uporablja tudi notranje rime, asonance in aliteracije. *Enjambementi* in odmiki od simetričnih struktur na vseh treh ravneh – verzne, kitične in pesemske oblike – ustvarjajo sporočilno napetost. Naslov knjige teh sonetov je torej (avto) ironičen, saj v teh pesmih ni ničesar šepavega: gre namreč za pesnika, ki s prefinjenim posluhom »orkestrira« zven in pomen, za jezikovnega mojstra, ki presega geometrijo tradicionalnih form, da bi izklesal kompleksnejše osebne oblike. Prisluhnimo (1995, 23):

*Pesem o sinjini se ne prične z nebom,*
*prične se s slepoto. Bistveno gre zmeraj*
*v izgubo, torej v lepoto. Še včeraj*
*se je mojster Lune bil z grozoto*

*časa. Danes, brez telesa, je le še jasa*
*jezika. Se bo ujel, kot slika večnosti*
*v popolno ponovitev? V nepofukano goloto*
*rojstva? Rojstva iz nič. Nič je britev*

*v srcu reda. In, kajpak, sladka zmeda*
*semen, s katero moški rine v svojega Boga.*
*Kar mu je dal, ima. Mogoče je to sen.*

*Mogoče še kaj manj: odzven. Ali še manj:*
*Pesem o sinjini se ne prične z nebom,*
*prične se s slepoto, slepoto, slepoto.*

Pravkar citirani sonet je grafično enak klasičnemu italijanskemu sonetu. Na ravni kitične členitve pa Dekleva uporablja tudi nekatere variante soneta, ki se v slovenski poeziji niso uveljavile, kot je repati sonet (1995, 39):

*Pesem je sprehod skozi odsotno.*
*Mojstri vedo, ko častijo stvari:*
*nič na tem svetu nas bolj ne ščemi*
*kot dojka v usločeni dlani, strahotno!*

*Mojstri vedo, ko častijo stvari:*
*Luna vpliva na rast obrvi,*
*sanje na slanost kipečega vala.*
*Metulj je močnejši kot Bog, to ni šala.*

*Mojstri vedo, da v razporeditvi utvar*
*ni absoluta, kajti utvare so dar*
*in človek njihov otročji čuvar.*

*Mojstri vedo, ko častijo stvari,*
*in molčijo. A če jih stvari odslovijo,*
*izprosijo glas in prispodobo:*

*jaz.*

Poleg repatega soneta Dekleva posega tudi po drugih redkih variantah sonetne forme, ki jih je normativna estetika tradicionalne poezije obravnavala kot kuriozitete. V zbirki *Šepavi soneti* se rad poigra tudi z zaporedjem kitic. To zanimivo podzvrst sem v svoji zakladnici pesniških form *Oblike duha* (2016) poimenoval s šahovskim imenom *»sonet z rošado kitic«,* kar sem razložil takole (412): *»V zgodovini soneta so se pesniki igrali tudi z zaporedjem kitic italijanskega soneta. Tako se je pojavil sonet, ki se začenja s tercinama in končuje s kvartinama, ali sonet, kjer kvartini oklepata tercini.«* Oglejmo si Deklevov sonet, ki se začne s tercinama (1995, 29):

*Deževje se prične s katalogom smrti.*
*Kaplja in zemlja: načrt in spomin.*
*Padec za padcem. Spet. Črta ob črti.*

*Odšli so na hitro, skozi zidove brez lin,*
*v Odprto. Polni skomin, ali pa strti,*
*v zanko Sebe ujeti. Prej kakor sin.*

*Bili so krhki junaki v robustnih romanih.*
*Iz tiste nedokončane snovi, ki bliskoma mine.*
*Za njimi drobijo rodbine. V epske praznine*
*Svetih Kletvin. Nerazumljenih. Neznanih.*

*Bili so ljudje. Kakor čebele so častili zarje.*
*Zdaj so na robu ozvezdij, spremenjeni v kvazarje.*
*Iz njih sršijo možnosti tišin. Tlin. Tlin.*
*Deževje se dviga iz korenin.*

Kdor misli, da tovrstne igre porušijo formo soneta kot najbrž najpomembnejšo evropsko pesemsko obliko, se moti. Pod peresom takega glasbenika jezika, kakršen je Dekleva, sonet izžareva globoko muzikalnost. V primeru pravkar citiranega soneta z rošado kitic k večji zvočni intenzivnosti pripomorejo poleg zunanji tudi notranje rime.

V zgodovini poezije poznamo več obdobij in gibanj, ki se odlikujejo z izjemno oblikovno inovativnostjo in iskateljstvom; eno najbolj znanih in plodnih je trubadurska ljubezenska lirika od 12. do 14. stoletja, ko se je pesniška beseda nenehno prepletala z glasbo, rima je – kot rad pravim – veljala za poljub besed, izjemna raznorodnost uporabljenih verznih, kitičnih in pesemskih oblik pa je bila znamenje svežine ljubezni. Precej razširjena neoavantgardistična aroganca nad zakladnico tradicionalnih pesniških oblik in postopkov prav tako ne zdrži kritike. Najboljši primer plodne in sveže rabe tradicionalnih oblik je plod dejavnosti francoske in mednarodne avantgardistične skupine *OuLiPo,* kar je okrajšava za *Ouvroir de la Littérature Potencielle (Delavnica Potencialne Literature);* pesniki, prevajalci in matematiki te formacije (Raymond Queneau, Jacques Roubaud) so se še posebej radi igrali s sonetno obliko.

Tudi Deklevovi *Šepavi soneti* dokazujejo neverjetno trdoživost in dolgoživost sonetne oblike, ki je ena izmed redkih tradicionalnih form, ki je suvereno zdržala tudi revolucijo moderne lirike in uveljavitev prostega verza kot prevladujočega verznega ritma 20. stoletja in našega časa. Že Tomaž Šalamun je rad eksplozijo svojih besed zauzdal v grafično formo italijanskega soneta; pri nekaterih sodobnih pesnikih, npr. pri izrazno izjemno močnem Petru Semoliču, je tovrsten, zgolj z grafično obliko zaznamovan sonet celo poglavitno izrazno sredstvo. Ali imamo pravico, da tovrstnim besedilom odrečemo naravo in status soneta? Ne. To seveda niso klasični soneti, so pa soneti v prostem verzu. Deklevovi soneti so s svojimi glasbenimi kvalitetami, se pravi z močnim ritmom in evfonijo rim, asonanc in aliteracij, karseda blizu klasičnemu sonetu, obenem pa je za našega pesnika značilna avantgardistična igrivost s formo. Podobno raziskovalno elastičnost izkazujejo Deklevovi soneti tudi na kompozicijski ravni. Zanimiv je naslednji sonet, v katerem sta uvodni kitici po številu verzov še okrepljeni (namesto štirivrstičnic gre za petvrstičnici), zaključni kitici ustrezno ožji (namesto tercin sta tu dve dvostišji). Skupaj 14. Torej sonet s vitkimi nogami, debelim trebuhom in močno glavo. Prisluhnimo (45):

*Cipresa je hotela biti sonet*
*in besede so jo uslišale.*
*Zravnana pesem. Kdo je bil njen ded?*
*Zrasla je v čisto stanje. Utišale*
*so jo razdalje vetrov: z njimi je merila svet.*

*Rast ji je v kobaltne veje natkala*
*poglede ljubimkanj, umorov, tihih nesreč.*
*Z njimi se je ravodušno ravnala,*
*v sušo, neurje, sončni napad, boleč*
*pozdrav snega. Vsemu je darovala*

*pokončnost. Z njo je vsemu kljubovala.*
*Ravnanju zlih in dobrih je dodala*

*čut lesa. In storž, čebelji pik neba.*
*Z njim bo rast pesnjenja nadaljevala.*

Zbirka *Šepavi soneti* med drugim nazorno kaže vso zgrešenost ozkega »šomoštrskega« ločevanja med edino zveličavnimi klasičnimi oblikami in avantgardističnimi eksperimenti. Celo več: ker se je slovenski nacionalni program od Stritarjeve kanonizacije Prešernovih *Poezij* utemeljeval na našem Prvem Pesniku in predvsem na njegovi sonetistiki, so naslednje generacije slovenskih pesnikov slepo sledile Prešernovim skrajno zahtevnim postopkom, brez upoštevanja razlogov, ki so napeljali našega Prvega pesnika k rabi najtežjega načina rimanja (ABBA, ABBA, CDC, DCD), izključne rabe ženskih rim itd. Ker niso bili tako nadarjeni in spretni kot njihov veliki vzornik, so zapadali v jezikovno nerodnost. Briljantna Prešernova sonetistika je s svojim globokim vplivom povzročila tudi negativno posledico – da Slovenci poznamo sonetno formo le po najbolj kanonični varianti, ki jo je uveljavil Prešeren. Celo angleških sonetov (s tremi kvartinami in sklepnim distihom: ABAB, CDCD, EFEF, GG) je v slovenski liriki zelo, zelo malo. Zato so toliko pomembnejše inovativne igre s formo, ki jih je po eni strani izpeljal v *Šepavih sonetih* izpeljal Milan Dekleva, po drugi strani pa podpisani s svojim verzološkim in praktičnim raziskovanjem pesniških oblik in postopkov, uvajanjem še neznanih form v slovenski jezik ter izumljanjem novih, kar sem dokumentiral in za pedagoške potrebe komunikativno komentiral v pesmaricah pesniških oblik *Oblike sveta* (1991), *Oblike srca* (1997) in *Oblike duha* (2016).

Med Deklevovimi pesmimi iz *Šepavih sonetov* je zelo zanimivo besedilo, ki obsega le 13 verzov, vendar na način, ki očitno kaže, da je zadnji, štirinajsti verz zamolčan, izbrisan (15):

*V polnem, sočnem zrenju je praznina.*
*V mlečni, komaj shojeni ljubezni*
*je praznina. Udi angelov so jezni,*
*trdi iščejo tolažbe v puhu spleena.*

*Eon, utelešena praznina, ve za slast.*
*Seme, ki izteče iz ničesa, lepa smrt*
*erotičnih dotikov, je praznina, vrt,*
*ki se osipa, ko še vse gre v rast.*

*Klije v nas, praznina, a zori za čas.*
*Vse, kar vrže senco, ji postaja last.*
*Tudi virus v mozgu, ki ima svoj jaz.*

*Skoz svetlobo gre praznina, v past*
*Bližine, v smrtni hropec, prazen glas.*

Zamolčanje, izbris, izpah štirinajstega, zadnjega verza je v tem sonetu tudi sporočilno motivirano z raziskavo praznine. Zato ni naključje, da je pesnik kot uvod v *Šepave sonete* objavil svoj esej *Načrt za prazno pesem.*

Formalno sodi ta sonet v skupino *skrajšanih sonetov,* kakor sem jih poimenoval v *Oblikah duha* (2016, 459). Tu poročam, da se je v zgodovini pesništva nabralo relativno veliko besedil, ki očitno temeljijo na sonetni osnovi, kjer pa je iz takih ali drugačnih razlogov regularnemu temelju sonetne oblike dodan ali odvzet kakšen verz. Včasih se to zgodi, ker pesnikom spodleti prvotni načrt napisati sonet in se – hvala bogu! – rajši odločijo, da bo pesem imela verz več ali manj, kakor da bi namesto dobre pesmi imeli pravilen sonet. Včasih pa so tovrstni posegi tudi rezultat zavestnega in umetniško motiviranega odmika od tradicionalnih sonetnih shem; tak je tudi zgoraj citirani Deklevov sonet. Gre torej za sonetoidne oblike, za sonete z zvišanim ali znižanim številom verzov, kar bi lahko poimenovali *podaljšani* oz. *skrajšani soneti.* (Zabavno bi bilo uporabiti metaforični oznaki, izposojeni iz glasbe – *sonet z nižajem* in *sonet z višajem.)* Pravzaprav so že določene regularne podzvrsti italijanskega soneta

*(repati, dvojni, podvojeni, potrojeni* itd. *sonet) podaljšani soneti.* Tudi izuma podpisanega, *brisani* in *zamirajoči sonet*, sta v tem smislu *podaljšana soneta.* Prav tako pa niso redki primeri besedil, kjer gre za neke vrste *skrajšane sonete.* Včasih umanjka tercina ali kvartina. Nekatere kitične oblike imajo sestavo dela soneta: tako decima (desetvrstična kitica) spominja na sonet brez prve kvartine. Med skrajšane sonete sodi tudi t. i. *pristriženi sonet (curtail sonnet)* angleškega pesnika Geralda Manleyja Hopkinsa iz 19. stoletja, radikalnega in vizionarnega predhodnika moderne poezije, ki je svojo poetiko utemeljil na zgoščevanju jezika: svoj ideal pesniškega ritma je imenoval *sprung rhythm* (modernizirana inačica starega anglosaškega akcentuacijskega, naglasnega verza).

Včasih pa Dekleva uporabi tudi drugačne, nove, asimetrične kitične sestave, zato z ozirom na kanonično podobo italijanskega soneta namenoma učinkujejo »šepavo«, čeprav so mojstrske. Kot bi šlo za sinkopiranje veljavne forme, da bi že utrujenim in izpraznjenim pravilom podelil novo in sveže življenje. In tudi nasploh bi lahko temeljni zakon Deklevovega pesniškega jezika opredelili kot »sinkopiranje«: na ravni verznega ritma se to dogaja kot odmik od metričnih shem, ki z izpahi zlogov ali s premeščanjem naglasov ustvari živo, močno in osebno ritmično paleto; na ravni zvena se to kaže kot glasba besed, ki je tako intenzivna, da se ne zadovolji zgolj s tradicionalnimi vzorci glasovnih ponavljanj, temveč organsko išče in najde svoje načine zvenenja; na ravni kitične členitve se to kaže kot nenadno rušenje kitične simetrije, ki s svojo »ekscentričnostjo« ustvari močan sporočilni naboj; na semantični ravni se to kaže predvsem kot igra paradoksov, ki nenehno »izpodriva« in »izpodbija« uveljavljeni in vsem znani pomen, da bi ga presegla, razširila in poglobila. Milan Dekleva je džezovski glasbenik na instrumentu slovenskega jezika.

Temeljna Deklevova umetniška ambicija je celovito videnje sveta. Zato je logično, da je po vrsti zbirk lirskih pesmi Dekleva zajel celoto svoje izkušnje sveta v dveh pesnitvah, *Jezikavi rapsodiji* in *Improvizacijah na neznano temo,* ki ju je objavil v isti knjigi l. 1996. Velja opozoriti, da je Milan Dekleva eden izmed redkih pesnikov v zgodovini slovenske lirike, ki je posegel tudi po obsežni in zahtevni formi pesnitve; slovenska poezija je namreč po svoji osnovni naravi naravnana k lirskemu, se pravi jedrnatemu načinu izražanja. Če se kot lirski pesnik Dekleva posveča

prvim in poslednjim rečem, se pravi Ljubezni in Smrti, pa v pesnitvah, ki zajemajo celoto sveta, upesnjuje tudi zgodovinski svet, svet nasilja in razdejanosti; tu odmevajo kriki žrtev holokavsta, jedrske bombe, odvržene na Hirošimo, in obleganja Sarajeva. Prisluhnimo odlomkom iz Enajstega speva *Jezikave rapsodije*, ki je naslovljen z glasbeno oznako *Zanosno* (1996, 23–25):

*Stoletje se je začelo z zanosom in utvaro.*
*V Whitmanovi močni sapi je Marinetti*
*iz zvezd skoval podkve za roževinasto prihodnost*
*domišljije.*
*(…)*
*Bog in Breton pa sta brenčala v dvoglasju.*
*Bog in Breton, dva sistematika sanj.*
*Medtem ko se je vsemirje širilo,*
*je postajala globina atoma vrtoglava.*
*Meje med snovjo, duhom in sporočilom*
*so bile dokončno izbrisane:*
*človekova svoboda se je prekrila s samovoljo,*
*geniji in krvniki so ostali brez oporne točke,*
*realiteta je postajala izmišljija,*
*mestni trgi, bazilike, igrišča so se spremenili*
*v pokopališča,*
*življenje se je preselilo v zemljo,*
*kajti zrak je postal kraljestvo smrti.*
*(…)*
*Celi narodi so bili izbrisani,*
*ne da bi njihovi pripadniki doživeli intimo,*
*doživeli so le samoto.*
*A samota ni intima, temveč njena pozaba.*
*(…)*
*Kdo bo udomačen v težnosti?*
*Kdo bo osvajal bližino?*

*Kdo bo izpraznil želje v svojo ljubo*
*in jo čuval pred uroki in zlokobnimi*
*pajdaši teme?*

*Nihče. Nihče se ne bo podal na pot.*
*Nihče se ne bo vračal.*
*Ne bo se mogel.*
*Nikogar ne bo. Človek se je odpravil*
*s sveta.*
*V pulziranju Vsega se na videz ni spremenilo nič,*
*a človek se je izstradal.*

Izjemno kompozicijsko in sporočilno koherenco izžareva Deklevova zbirka *Sosledja* iz l. 2001. Večpomenski naslov gre najbrž razumeti tudi kot opozorilo na medsebojno prepletenost besedil: vse pesmi so zgrajene iz štirih štirivrstičnic, ki jim nato kot svojevrsten »rep« sledita še verz ali dva, včasih celo trije, ki s kompozicijskim in pomenskim zavihom razprejo simetrijo pesmi v širši sporočilni prostor. Pesmi pogosto ponavljajo verz ali dva iz prejšnjih besedil; ti ponovljeni verzi vstopijo v drugačen pomenski kontekst nove pesmi in zazvenijo drugače. Ta princip ponavljanja podeljuje zbirki enovitost in sklenjenost, čeprav sleherna pesem pomensko in estetsko učinkuje tudi in predvsem kot samostojna, organska enota. Prisluhnimo, kako v pesmi *Vrč* pesnik prefinjeno zgradi večplastni simbol (2001, 14):

*Nihče, ki se me, varuha praznine,*
*vdrugič dotakne, ni mlajši. Neka roka*
*me je ljubeznivo votlila. Smoter mojega*
*bitja je izpolnjen z bistro odsotnostjo.*

*Žlahtim slavja družin, ki so me prenesla*
*čez prag v temno izbo, sladim zarotitve*
*in izdihljaje, opijam junaške zamisli,*
*ki se končajo s klofutami in sedmino.*

*Iz žeje rojen, od žeje mrtev. V meni*
*šumijo deževja vsega sveta, zakoni ila,*
*starejši od beljakovin in spomina,*
*utvare ameb, vladarjev, opuščenih malikov.*

*Vtkan sem v dotike ustnic, v mižanja,*
*v dišeči spol zemlje. V meni sope slepa*
*trma prednikov in izrojenost potomcev.*
*Nikjer ste, prepevam, nikjer, klokočem,*

*nikjer, kapljam, izpijte na dušek*
*ta svoj nikjer!*

Pesnik se tu ne zadovolji zgolj z bogastvom metafor, temveč sporočilo stke okoli rdeče niti – osebno razumljenega in ubesedenega – simbola vrča. Metafora je mikrostrukturalna, simbol pa makrostrukturalna retorična figura – ali, z drugimi besedami: metafora je *»lokalna«,* simbol je *»globalen«.* Naj tu s šilcem humorja uporabimo strukturno primerjavo z geslom ekološkega gibanja: *»Misli globalno, deluj lokalno!«* Milan Dekleva kot pesnik vselej *»deluje lokalno«,* neguje vrt podob, se posveča detajlom, gradi lepe metafore; obenem pa zmeraj *»misli globalno«* in detajle podreja temeljnemu sporočilu, ki ga pogosto lahko razberemo kot simbol.

Vse doslej povedano, od pesniškega izrekanja celote sveta do muzikalnosti pesniške govorice, kaže, da se Dekleva plodno navezuje na izročilo (post) simbolizma. Očitno je torej, da je (post)simbolistični impulz omogočil enega izmed najmočnejših tokov slovenske lirike 20. stoletja in da je živ tudi danes, česar za druge evropske književnosti ne bi mogli trditi. V tem kontekstu ima poetika Milana Dekleve še posebej izpostavljeno mesto.

L. 2001 je poleg *Sosledij* izšla tudi Deklevova zbirka *Glej medenico cvetne čaše, kako se razpira,* kjer pesniško čudenje vsemu, kar je, izvira iz erotične odprtosti, kot denimo v pesmi *Vonj ljubezni:*

*Ljubezen diši, njene noge so dolga*
*mamina senca, vonjajo po algah*
*in ti pod jezik polagajo jajčeca.*

*V njih je Bog.*
*(…)*
*Njene noge strižejo svet na*
*trakove, na pasice, na vijačnice.*
*Na njih je izpisana in razmnožena Celota.*

Že naslov zbirke *V živi zob* iz l. 2003 poudarja, da gre v tej poeziji krvavo zares, do bolečine zares. V tej knjigi pesnik razvija in poglablja svoje temeljne teme, med drugim tudi avtorefleksijo svoje poezije, svojo poetiko: pesem za Milana Deklevo ni stvar, ki bi bila enkrat za vselej dana, jasna in končana, temveč je odprta kot nenehno potovanje, kot beremo v besedilu *Pesem in pot* (2003, 9):

*Pot je vedno pripravljena*
*in pesem je večno čakanje,*
*da jezik stopi na pot.*

Izjemno širok sporočilni register, ki se razpira od upesnjevanja bogastva konkretnega sveta do simbolistične vertikale, prihaja do izraza v zbirki s pomenljivim naslovom *Audrey Hepburn, slišiš metlo budističnega učenca* (2011); ta naslov zveni »pop-kontemplativno«, nepričakovan trk različnih razsežnosti stvarnosti in kulture pa nam omogoča, da svet vidimo z drugačnimi očmi.

Izjemno lepa, presunljivo modra in neskončno inventivna v jeziku je zbirka *Čistost tega jutra* (2025). Osupljiva je preprostost jezika, ki z deklevovskimi obrati odpira usodno prostost človeškega bitja za ljubezen, trenutek in njegovo minevanje. Lep primer je naslednja pesem (70):

*Telo je naklonjeno telesu*
*in upogiba prostor,*
*da lahko svet postane leča*
*in zrcalo.*
*Duša je naklonjena leči*
*in zrcalu,*
*da lahko zavest upogiba čas*
*in postane žarenje*
*odsotnosti.*

Prav tako je povsem naravno, da je pesnik, ki se tako rad igra z besedami in se čudi čudežem sveta, napisal čudovite, tople in smešne pesmi za otroke – *Pesmi za lačne sanjavce,* ki je izšla l. 1981. Tu je ena (25):

*Magnet privlači železne besede:*
*likalnike in lokomotive,*
*mišnice in detektive,*
*mlinčke in gnojne vile,*
*umetna zobovja in pile.*

*Magnet, da ne bo kakšne zmede:*
*Ruse peha med bruse,*
*Poljake pa sili na vlake.*
*In, ker privlači zaljubljene pare,*
*kokoši in nože in vroče obare,*

*moram izreči že spet:*
*magnet je ves svet!*

Otrokom in mladini so se zelo priljubile Milanove zgodbe *(Ob devetnajstih zjutraj, Totalka odštekan dan).* Napisal je tudi več lutkovnih in radijskih iger za otroke in mladino, za katere je značilna združitev poetičnega jezika, fantazije in humorja, zasidranega v doživljajskem svetu mladih; naštejmo le nekaj naslovov: *Magnetni deček, Sanje o govoreči češnji, Lenča Flenča* in *Zveza diamantnega čuka.* Ker je glasbenik, ni naključje, da imajo njegove igre pogosto naravo libretov za *mjuzikle* (za odrasle *Sla boeme,* za otroke *Bučka na Broadwayu).*

Ob vsej poglobljenosti videnja sveta Deklevov pesniški jezik temelji na besednih igrah, humorju in ironiji. Dekleva ve, da smeh prizemlji metafizični naboj in ga počloveči. Smeh ne razveljavlja resnosti čustev, temveč čustvom podeljuje toplino. Ironija usodnim vprašanjem ne jemlje njihove usodnosti, temveč – ravno obratno – kaže ironijo usode, ki smo ji ljudje izpostavljeni. Igra ne banalizira poslednjih reči, temveč – paradoksalno – poudarja enkratnost in neponovljivost tega našega edinega bivanja. Deklevova jezikovna igrivost včasih izkazuje tudi satirične in parodične tone.

Zato je naravno, da se Dekleva rad poigra z besedami tudi na povsem neobremenjen način. Sad tovrstne nebrzdane igre so *Kvantaški stihi,* ki so izšli l. 1994. Naj ob tem opozorimo, da je t. i. *pornografska poezija,* kot zavrti dvoličneži radi poimenujejo to zvrst, prastara pesniška panoga, v kateri so se uspešno preizkušali tudi mnogi klasiki svetovne in slovenske poezije, med drugim tudi Prešeren. Prisluhnimo, kako zveni *Klofuta Tomažu Akvinskemu:*

*Zjutraj, ko vstajam z dušo usahlo,*
*si ga pobožam čisto narahlo.*
*Slišim, kaj rekel Tomaž bi Akvinski:*
*»Bog te bo čofnil, voluharček svinjski!«*

*Hitro mu vrnem klofuto nazaj:*
*»Bil si kot jaz, zdaj pa trpi svoj raj!«*

Redki so ustvarjalci, ki se enako suvereno in naravno izražajo v različnih literarnih vrstah in zvrsteh: Milan Dekleva je eden izmed tovrstnih umetniških »poliglotov« – pesnik, dramatik in pripovednik. Jezik njegovih romanov in zgodb marsikaj dolguje njegovi pesniški izkušnji: stavki so ritmično napeti in »orkestrirani« s pomočjo glasovnih figur, kakor da gre za verze, pripoved pa se pogosto zateka k metaforam in pesniškemu podobju. Prisluhnimo pretresljivemu koncu *Reševalca ptic,* naslovnega besedila iz zbirke zgodb, ki je izšla l. 1998, kjer je Milan z globoko umetniško empatijo poustvaril glas trpinčenega otroka:

*… Kaj se je zgodilo vpraša gospa vzgojiteljica. Stopi okrog vozička in me pogleda. Vzame robec da bi mi obrisala nos ampak*

*lisasta smrdeča roka jo odrine da slišim kako se trga blago na bluzi in robec odleti iz njene roke. Tudi ta robec bo postal ptič. Leti kakor liščck. In tudi rdeč trebušček ima. Ker to je začarani ptič iz zgodbe ki nam jo je povedala gospa vzgojiteljica. Rešil ga bom in ga vzel v zavetišče. Tedaj gospa vzgojiteljica zakriči s preveč belim glasom. Da me zaboli in se mi v glavi razpoči strela*

*utihni kreten slišim človeka. Vidim njegovo pest ki me trešči v usta. Ampak to me sploh ne boli. Temveč me reši strele v glavi in lahko utihnem. Čutim da mi iz ust teče kri. Lepo rdeča je. Zdrava kri mi je povedal zdravnik. Zakaj mi ustnice nabrekajo? Ne vem če je prav*

*potem čutim da mi na hrbtu rastejo peruti in vem da je prav. Ker se mi usta spreminjajo v kljun. Lahek postanem in vem da postajam ptič. Hočem se nasmehniti gospe vzgojiteljici. S kljunom gre težko. Postajam ptič in lahek. Sreča je lahka. Sreča je najlažja stvar kar sem jih srečal. Zdaj šele bom dober dober*

*reševalec ptic*

Kljub izrazito pesniškim postopkom Dekleva zna zgraditi pripovedno napetost in zgodbo. Pod slapovi razkošnega, mojstrsko obvladanega jezika bralec s presenečenjem in umetniškim zadoščenjem odkrije rojenega, sijajnega pripovedovalca. Zgodbe iz zbirke *Reševalec ptic* (1998) se odlikujejo s pripovedno napetostjo, vzbujajo pa globoko pretresenost.

Prva dva Deklevova romana, *Oko v zraku* iz l. 1997 in *Pimlico* iz l. 1998, uprizarjata ozračje sedemdesetih let prejšnjega stoletja ter odraščanje mladih umetnikov in intelektualcev, ki se upirajo nasilju socialističnih dogem in malomeščanski sivini, iščoč nove možnosti izražanja in pristnega življenja. In čeprav je Dekleva zgradil oba romana s svobodno umetniško domišljijo, ni težko ugotoviti, da je junaka *Očesa v zraku* modeliral po karizmatičnem mislecu, univerzitetnem profesorju Dušanu Pirjevcu ter da je ljubezenska zgodba v *Pimlicu* transpozicija ene izmed velikih ljubezni tistega časa; tisti, ki smo mladost prebili v bufetu *Šumi* nasproti ljubljanske Drame, ki je bil naša neformalna univerza, prepoznavamo v tej zgodbi dragega, žal pokojnega prijatelja Pigla, kakor smo klicali Tomaža Pengova. Avtorju je uspelo dvigniti (avto)biografske elemente na raven človeških usod, ki izžarevajo univerzalno simbolno veljavo: tudi bralci, ki niso bili Pirjevčevi študentje, bodo razumeli boj starajočega se profesorja s smrtjo na ozadju vitalnih študentskih demonstracij; in tudi tisti, ki niso poznali najlepšega para, ki je tedaj hodil po ljubljanskih ulicah, bodo razumeli dramo ljubimcev, ki gresta narazen.

Roman *Zmagoslavje podgan,* ki je izšel l. 2005, je zastavljen povsem drugače in je po izrazni moči *tour de force*. V glavnem junaku tega obsežnega in inovativnega romanesknega besedila Slavku Gromu je mogoče prepoznati dramatika Slavka Gruma, v gospe, ki jo imenuje s tisoč ljubkovalnimi imeni, pa Josipino Debelak, njegovo usodno ljubezen. Roman je razdeljen na tri dele, ki so povezani s tremi prizorišči Gromovega človeškega propadanja: prvi del, *Dunaj,* izžareva očarljivo kozmopolitsko vzdušje in vero v možnost uresničitve vseh umetniških in erotičnih sanj; v drugem delu,

naslovljenem *Ljubljana,* se te visokoleteče sanje razblinijo ob ozki in trdi realnosti slovenske družbe; epilog, postavljen v *Zagorje,* pa pomeni dokončno potopitev vseh upov na dnu province. Poraz umetniških hotenj je vzporeden s porazom ljubezni. To depresivno sporočilo je podano v tako briljantnem, mojstrskem jeziku, da lahko *Zmagoslavje podgan* ovrednotimo kot pomembno novo stopnjo v razvoju slovenskega romana. Prisluhnimo začetku tega romana in se prepustimo magiji stavkov:

> *Ko prečka Ring, se med kočije, vozičke in avtomobile zavrtinči veter, jih opozori na bližajočo se jesen, obdrsne, zapusti in se zaplete v veje dreves v parku pred Mestno hišo. Listje zapleše v zrak; smrt pleše. Lahko listje, lahka smrt. Pozno popoldne je, dolgih senc, dolgih pogledov v praznino svinčenega neba.*
>
> *Na pločniku pred kavarno Landtmann omahljivo zamenca, podrsa z nogo, zastane. Veter znova potegne, tokrat moker, mrzel, dišeč po Donavi, po krvavosladkem spominu na daljave, ki so se obrusile, civilizirale v prividih monarhične moči in reda in se potuhnile v baročnih zakristijah, v secesijski pozlati. Zdaj tega ni več, svet se je zamajal, veter se zamaje in vzpne po oblačilih mimoidočih; dame pridržijo rob svojih pokrival, moški si klobuke potisnejo trdneje na glavo.*
>
> *Mladeničevo ozko čelo, ozke ličnice, ki mu dajejo videz konja, hočejo naprej, oči pa ne, zato se trup smešno zasuka, kot pri lutki, ki jo je animator za hip zanemaril. Oči strmo gledajo skozi elipsasta stekelca očal v peskane šipe kavarne. Gledanje postane zrenje in kar traja, traja. Ne vemo, koga gleda mladi mož, in ne vemo, kdo ga gleda – tu je skrivnost in v njej presečišče, tišina celega sveta. Mladenič – konj, mladenič – lutka se imenuje Slavko Grom in je Slovenec.*

Ker sem avtor pričujoče knjige poznal gospo Josipino Debelak (eno izmed najbolj fascinantnih osebnosti, kar sem jih kdaj srečal!) in mi je veliko pripovedovala o strastni, boleči in nesrečni ljubezni, ki jo je usodno vezala s Slavkom Grumom, naj mi bo dovoljeno, da tudi s te stvarne perspektive potrdim senzibilnost in globino umetniške interpretacije Milana Dekleve. Radovedni pa lahko posežejo tudi po čustveno in literarno izjemno močni ljubezenski korespondenci med Grumom in gospo Debelak, ki jo je Lado Kralj kot urednik uvrstil v Grumova *Zbrana dela*.

Tudi pozneje Dekleva rad gradi romane na domišljijskem tipanju zgodovinske in biografske resnice junakinj in junakov: *Svoboda belega gumba* (2011) priklicuje notranjo svobodo umetniškega ustvarjanja v času tragičnega obleganja Sarajeva, mednarodno uspešna knjiga *Telo iz črk. Roman o Almi* (2015) pa je fascinanten potopis zunanjih in notranjih potovanj svetovne popotnice in upornice Alme Karlin. V *Inštitutu doktorja Faulstaffa* (2016) Dekleva na jedko ironičen način zastavlja temeljno vprašanje našega časa – razmerje med ranljivim človekom in vsemogočno znanostjo. *Lističi* (2025) je eden izmed najbolj inovativnih slovenskih romanov: z vrsto fragmentov, označenih z različnimi letnicami, a pomešanih v čarovniškem klobuku pripovedovalca, Dekleva na pretresljiv in poetičen način obuja dramatično zgodovino Trsta v 20. stoletju ter lik pomembne zgodovinske osebnosti, Alberta Široka, svojega sorodnika po materini strani.

Poetika Milana Dekleve se odlikuje z izjemno močjo avtorefleksije. Zato je povsem naravno, da je Milan Dekleva tudi sijajen esejist in da njegovi eseji sodijo med najboljša dela slovenske esejistike vseh časov. Naravo pesniške in glasbene umetnosti ter druge kulturne in družbene fenomene je z izjemno lucidnostjo premislil v številnih esejih, člankih in kritikah. Eseje o pesništvu je zbral v knjigi *Gnezda in katedrale* (1997), širše, tudi družbene teme pa v knjigi *O trnu in roži* (2002). Gre za *essai* v izvornem, montaignovskem pomenu *poskusa* zastavitve pravih vprašanj in tveganja odgovorov, za sintezo osebne eksistencialne izkušnje in naslutene kozmične celote, za izrekanje čudežne, paradoksalne in nedoumljive skrivnosti življenja in sveta. Deklevove (avto)refleksije pesniškega jezika po lucidnosti in poetičnem naboju sodijo med najboljše premisleke narave poezije.

Milan Dekleva je eden izmed redkih umetnikov, ki z nezmanjšano iskateljsko energijo ustvarja že desetletja, ob zvestobi svojim eksistencialnim in poetološkim izhodiščem pa nenehno prenavlja svoj pesniški jezik in izrazna sredstva, tako da zmeraj znova zveni avtentično in sveže. Čaroben je *Poetični diptih* (2020), dvakratni pesniški zamah, kjer občutena likovna govorica Jožefa Muhoviča vstopa v dialog z glasbo besed Milana Dekleve. Prva knjiga, *In vsi so očarani z mesečino (okrog pesmi),* je posvečena Luni, druga, *Zora in čriček (lirična opera za dva glasova),* pa Soncu, obe, tako svetla kot temna knjiga, pa skupaj sestavljata krog človekovega bivanja, razpetega med ljubezen in smrt, čas in večnost.

Podpisani že petdeset let spremljam intenzivno in plodno umetniško iskanje in raziskovanje kolega in prijatelja Milana Dekleve. In zmeraj z nestrpno radovednostjo čakam, da me preseneti njegova naslednja knjiga. In sem vesel vsakega srečanja, ker je Milan tak, kot je vedno bil, odprt, topel, nasmejan, duhovit, (primorsko) temperamenten, navihan (z brki), načelen, kritičen, prodoren, solidaren, sočuten, izjemen in redko posrečen primerek človeške vrste, velik umetnik in nenavadno normalen človek.

## XIX. Andrej Medved, pesnik in mislec, ki tvega

Andrej Medved je umetniški in intelektualni samohodec, ki vselej ubira svoja in samosvoja pota.

Rodil se je l. 1947 v Ljubljani. Študiral je filozofijo in umetnostno zgodovino ter zelo zgodaj dosegel izjemno miselno zrelost. Plodno umetniško in intelektualno pot je začel v burnih šestdesetih letih, obdobju prevrednotenja vseh družbenih in estetskih vrednot. Iskanje novih in svežih poti pesnjenja in mišljenja je kategorični imperativ, ki mu Medved vse odtlej sledi s strastno predanostjo.

V konfliktih je bil zmeraj neustrašen, pa naj je šlo za uporništvo zoper represijo socialistične oblasti ali zoper ozkosrčno miselnost provincialnih slovenskih kulturniških krogov. Nikoli malenkosten: Andrej Medved je – naj uporabim izraz iz likovne umetnosti, s katero se tako intenzivno ukvarja – človek *»velikega zamaha«.* Zato je lahko na koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let urejal avantgardistično revijo *Problemi,* ki je temeljito prevetrila zatohli slovenski prostor, v osemdesetih letih z vodenjem Obalnih galerij povezal slovensko likovno dogajanje z najbolj svežimi sočasnimi likovnimi usmeritvami *(»nova podoba«),* v devetdesetih letih pa zasnoval ambiciozen in velikopotezen založniški projekt (založba *Artes*).

Je avtor izjemno obsežnega pesniškega opusa; v tej analizi se bomo omejili na njegove začetke, s katerimi se je v šestdesetih in sedemdesetih letih izkazal kot eden izmed pionirjev slovenske avantgarde, ter na zbirke ob prelomu tisočletja, v katerih je izdelal osnovo svoje zrele poetike, zgrajene na bogatem metaforičnem in simboličnem jeziku.

Po zbirki, kjer je l. 1966 zbral svoje zgodnje pesniške poskuse in jo poimenoval s francoskim naslovom *Toujours de nouveau (Vedno znova),* je l. 1969 objavil knjigo s pomenljivim naslovom *Po poti vrnitve, po poti bega,* kjer se refleksija bivanjskih vprašanj že izraža skozi prenovljen pesniški jezik. V tej zbirki še zmeraj kot daljni spomin odmevajo pastelni toni intimistične lirike prejšnjih pesniških generacij (predvsem Minattija, Udoviča in Koviča), neposredno izhodišče pa je temna energija »eksistencialistične« generacije, ki se je zbirala okoli *Revije 57* in *Perspektiv* (predvsem »hrapavi« jezik in zarotitveni ritem Daneta Zajca).

Poleg mehkih tonov in lirične uglašenosti v najboljšem tradicionalnem smislu besede – pa se v tej zbirki že oglašajo tudi ostri toni in krčeviti sunki jezika, značilni za poznejšo Medvedovo poezijo.

V tem inicialnem pesniškem obdobju je Andrej Medved z dramatično hitrostjo dozorel tudi v misleca. Z osupljivo plodovitostjo je pisal prodorne literarnoteoretske in filozofske analize: v slovensko kulturno javnost, kronično zaznamovano z »*zamudništvom*« za mednarodnimi tokovi, je vpeljal teme, ki so bile tedaj »*na špici*« evropskega intelektualnega dogajanja. Po eni strani je s pomočjo Heideggerjevega mišljenja biti premišljeval o duhovnozgodovinskem položaju umetnosti v času nihilistične prevlade znanosti in tehnike, po drugi strani pa je s pomočjo impulzov francoskega strukturalizma in že tudi post-strukturalizma (Derrida, Deleuze, Kristeva, Sollers itd.) razvijal teorijo jezika. Sodil je v avantgardo tedanje slovenske estetike in filozofije, ki se je zbirala okoli karizmatičnih figur Dušana Pirjevca in Tarasa Kermaunerja, vendar je za Medvedovo intelektualno samostojnost značilna tudi njegova tedanja kritika Pirjevčeve misli. Skupaj z vrstniki in nekoliko starejšimi kolegi – Nikom Grafenauerjem na literarnem področju, Tomažem Brejcem in Bracom Rotarjem na likovnem področju ter Slavojem Žižkom in Rastkom Močnikom na filozofskem področju – je sooblikoval prvo fronto novega načina mišljenja. Oba izvora svoje misli – filozofskega in lingvističnega – je strnil v teoriji igre, ki predstavlja radikalen in briljanten dosežek slovenske estetike ob koncu šestdesetih let; v tem smislu sta važna predvsem traktata *Bit in/kot igra* ter *Vprašanje o igri,* ki sta doživela knjižno objavo dobrih trideset let pozneje, v knjigi *Spisi in razlage,* kjer je Medved zbral svoje kritične eseje iz let 1968–70.

Kljub filozofskemu kultu igre pa eksperimentiranje z jezikom pri Medvedu nikoli ni šlo v smeri lahkotne in neobvezne igrivosti, ki je bila značilna za tedanje literarno gibanje, katerega je Taras Kermauner poimenoval »*ludizem*«*,* npr. pri pesniku Milanu Jesihu in dramatiku Dušanu Jovanoviću. Mogoče »introvertiranost« pesniškega glasu ponuja tudi razlago za dejstvo, da v nasprotju s svojimi vrstniki Medved nikoli ni postal član avantgardističnih skupin *(OHO, 443),* ki so temeljile na »kolektivističnih« projektih.

Kljub samostojni poziciji je bil Medved eden izmed ključnih soustvarjalcev podobe slovenske pesniške neoavantgarde na začetku sedemdesetih let. Že takrat je njegov pesniški jezik izkazoval eksistencialno zavezujoč in

posvečen, tako rekoč ritualen odnos do besede: pesmi, objavljene v zbirki *Sled* l. 1971, se po čutni teži in gostoti svojega jezika, pogosto zgrajenega na podobah iz živalskega sveta, bistveno razlikujejo od zračne lahkotnosti in neobveznosti besednih iger njegovih pesniških vrstnikov. Že v tej zbirki pride do izraza nenavadna Medvedova zmožnost koncentracije pesniškega jezika. Zgoščevanje izraza se v naslednjih zbirkah čedalje bolj stopnjuje: primerjave in prispodobe se zjedrijo v metafore (najpogosteje rodilniške), ki nimajo več ekvivalenta v zunanji stvarnosti, temveč obstajajo le na polju jezika, po volji pesniške domišljije, utripajoč v ritmu Želje, ki je najvišja postava medvedovskega sveta. Metafore se absolutizirajo v simbole. Ti temeljni vzgibi ostajajo značilni tudi za poznejše Medvedovo pesništvo.

V zbirki *Ogenj, ogenj pada* iz l. 1974 princip zgoščevanja zajame sintakso, tako da jezik postane eliptičen. Pesmi temeljijo na principu obrednega priklicevanja in naštevanja teles, bitij in stvari, zato učinkujejo kot zarotitve, kot uroki, ozračje sakralnosti pa še stopnjujejo retorične figure ponavljanj besed in skladenjskih vzorcev. Medvedova besedila spominjajo na svetopisemske *psalme,* ki so prav tako temeljili na *paralelizmu členov* (ponavljanju besed in sintaktičnih struktur) ter vzneseni dikciji. Od zbirke do zbirke pesnik čedalje bolj pogosto uporablja retorično figuro, ki učinkuje kot vezivo besednega tkiva: gre za *anaforo* – ponavljanje iste besede na začetku vsakega verza ali stavka. Anafora daje verznim in sintaktičnim strukturam, ki jih uvaja, enotno fakturo, kot skupni imenovalec zaporedja verzov ali stavkov pa zvišuje tudi ritmično urejenost besedila, kar ima za posledico tudi zvišani čustveni učinek.

Medvedova zgostitev pesniškega izraza (ob kateri se spomnimo, da v nemščini in nizozemščini glagol *dichten* pomeni obenem *tesniti* in *pesniti*) izžareva silno energijo. Kot bi ves snovni svet izginjal v črno luknjo, ki na ta način v drobnem volumnu pridobi neznansko težo. Kot magma vroča in težka čutnost Medvedovega pesniškega slovarja je zaradi eleptične sintakse in nominalnega sloga ujeta v trpnost, v skrajno napeto, a negibno muko: zaradi odsotnosti glagolov se besede ne izlivajo v dejanja in pesmi se ne prelivajo v zgodbe. Pesniške podobe so samostojne in jih ni mogoče več razvezati v tradicionalne pris-podobe. Medvedov pesniški svet je torej avtonomen, dogaja se iz sebe in zase, na zunaj-jezikovno stvarnost ga ne priklepajo nikakršne mimetične vezi. Pesem je erotična radost in muka besed, ki vznikajo iz tišine in se vanjo po razžarjenem trenutku zvenečega

pomenjanja znova vračajo: razmerje med glasom in časom je podoba temeljnega eksistencialnega razmerja med rojstvom in smrtjo.

Zgoščevanje izraza je imelo za posledico tudi vdor molka in tišine v Medvedovo pesniško govorico. Navzven se je ta prevlada molka kazala kot belina papirja, v katero so se zagrinjale osamljene enovrstičnice, ki so tekle s strani na stran, tako da so bila besedila tudi fizično »razpršena«. Pesnik je prvotno podobo teh pesniških besedil za izdajo svojih izbranih pesmi *Svetloba, v labirintu* (2007 korigiral in »normaliziral« tako, da je tovrstne »enovrstičnice« združil v konvencionalne kitice, vendar je s tem nekoliko »povozil« izvorno energijo zbirke *Ogenj, ogenj pada.* Naj si bralci predstavljajo, da je sleherna izmed citiranih vrstic prvotno žarela preko celotne strani (2007, 8):

*Videnje ognja, staljene kite*
*svetlobe, včrnjena gibljiva*
*prikazen, v kožnati mišici zemlje.*
*zabegla, pohlepna zver v*
*srpastem tilniku noža. videnje*
*krvi, možnost, da si,*
*zaprtje telesa, skrajna muka.*

V naslednji zbirki s pomenljivim naslovom, skovanko *Vbič* (1978), pesnik razvije in sistematizira svojevrstni »slovar« svoje poezije, ritmična in likovna razporeditev verzov pa se iz enovrstičnic podaljša in razplasti v tri ali štiri diagonalno razpostavljene stolpce, med katerimi vsak obsega verz ali dva. Branje torej ne poteka več linearno, od leve proti desni, temveč tudi diagonalno, od zgornjega levega roba proti spodnjemu desnemu robu, kar spominja na kaskade, slapenje vode s kamna na kamen (2007, 19):

NETOPIRJI

V ŠOTORU OGNJA,
OKOVANE KOŽNATE LADJE.

HITRI KOT LEVI,
PREREZANO TKIVO, STALJENA

ČUTNA SMOLA

Slovar Medvedove zgodnje poezije je pravzaprav ozek: iste besede se vrtijo v številnih kombinacijah ter v procesu medsebojnega zrcaljenja dosežejo nesluteno pomensko poglobitev, ki jih bistveno oddalji od njihovega osnovnega, denotativnega, slovarskega pomena. Gre torej za poetiko, ki bi jo lahko označili kot minimalistično. Že naslovi Medvedovih zbirk nakazujejo ta postopek zgoščevanja pesniškega sporočila v ključne besede, besede-jedra, ki izžarevajo polivalentno semantično sevanje, npr. že omenjena naslova *Ogenj, ogenj pada* in *Vbič.*

Pesnik obsesivno ponavlja nekatere besede, ki učinkujejo kot jedra, okoli katerih se zgoščajo jezikovna ozvezdja. Te ključne besede *(ogenj, telo, seme, koža, kri, kača)* pridobivajo pomen in težo simbolov. Medvedov odnos do simbolnega pomena besed spominja na misticizem Williama Blaka, na katerega se slovenski pesnik pogosto sklicuje. Od časov Blakove romantike se je seveda zgodilo marsikaj, kar Medved kot občutljiv pesnik in intelektualec z nenavadno močjo avtorefleksije artikulira tudi v svoji pesniški pisavi: dokončen razkroj metafizike je moderni liriki omogočil izkušnjo jezika kot ontološko avtonomnega sveta, kjer se simbolne vrednosti besed prelivajo daleč čez ustaljene pomene. Med evropskimi avantgardisti, ki so vplivali na Medveda, velja omeniti nemško-francoskega pesnika in kiparja Hansa (Jeana) Arpa, ki ga je Andrej tudi prevajal *(Dada pesmi,* 1976).

Kljub izrazito osebnemu pesniškemu glasu in samosvoji poti je Andrej Medved zavestno in strastno pripadal gibanju slovenske neo-avantgarde. Avantgarda je tipični estetsko-politični fenomen dvajsetega stoletja: umetniški avantgardizmi tvorijo estetske vzporednice ideološki avantgardi, milenaristični (predvsem komunistični) viziji svetovne revolucije, ki naj bi prenovila in prečistila človeško bitje in človeško družbo. Zgodovinska tla avantgard, ki jih je obnovil neo-avantgardistični val v šestdesetih letih, so se dokončno udrla v sedemdesetih letih; nastopila je epoha post-modernizma tako globalno kot tudi v slovenskih okvirih. Kazalo je, da je Medved utihnil, da se v novem obdobju ni znašel, vsaj kot pesnik ne. Intenzivno pa je bil prisoten v kulturnem življenju kot umetnostni zgodovinar in galerist: v Obalnih galerijah je pionirsko odpiral vrata tedanji *novi podobi;* kot vselej je »ujel korak« z mednarodnim umetniškim vrenjem. A v pesniškem smislu so bila osemdeseta leta prejšnjega stoletja za Andreja Medveda obdobje molka, morda tudi obdobje globoke krize. Kriza molka pa je v isti sapi vselej tudi

obdobje najbolj intenzivnega iskanja in raziskovanja, tipanja nove pesniške poti. V tem času *»prebesedenja besed«* (če naj parafraziram naslov svoje zbirke za otroke) je Medved izdal le eno samo pesniško knjigo, naslovljeno *Glava* (1987). Jezik te knjige na travmatičen način kaže poetiko prehoda, tektonskega premika in preloma: pesmi so sicer daljše kakor v prejšnjem obdobju, a govor je krčevit. *Glava* pravzaprav predstavlja skrajno točko ponotranjenja krča, preden se krč odpre in eksplodira navzven, kar se pesniku zgodi v devetdesetih letih. Značilna v tem smislu je naslednja pesem (2007, 28):

*Dotikaš nemo, kot v grozi;*
*telo jelena, kresna noč; čebele*
*na obrazu. Pasti, pripete z volno.*
*Metulji se dotikajo ramen*
*kot gosta dlaka zemlje. Dotik*
*odpira polt; poljubi na*
*oči, na čelo, usta, na ramena.*
*Gol trebuh, vrelo mleko; bodalo*
*iz lesa, napeta vrv. In maske*
*v kamnu, v koži piramide.*

Iz »neme groze« krča se izvije *dotik,* ki *»odpira polt; poljubi na / oči, na čelo, usta, na ramena«*. Iz krča se izlije slutnja svetlobe, nežnosti, ljubezni. Knjiga *Glava* v embrionalni obliki vsebuje naslednjo, zrelo razvojno stopnjo Medvedove poetike, za katero je značilna sinteza krča in odprtosti, bolečine in erosa, groze in lepote. V tem smislu je nadvse primeren naslov pričujočega izbora Medvedovih pesmi, ki ga je predlagal sam pesnik: *Svetloba, v labirintu.* Ta naslov posrečeno združuje svetlo in temno, izgubljenost in ožarjenost, iskanje in smisel. Pomenljiva je tudi vejica po svetlobi, ki daje podobi še dodaten ritmični in pomenski poudarek. Medved je pesnik, ki gradi na detajlih.

V pesniških zbirkah, objavljenih v devetdesetih letih *(Telo losa,* 1992, *Videnja,* 1994, in *Kilini,* 1996), se pesnik premakne od skrajne implozivnosti zgodnje poetike k bistveni jezikovni in sporočilni razširitvi svojega sveta. Zbirka *Telo losa* nakazuje premik od skrajne implozivnosti zgodnje Medvedove poetike k bistveni razširitvi njegovega pesniškega sveta, ki prihaja do besede v zbirki s pomenljivim naslovom *Videnja.* (Že sam naslov te zbirke

sugerira navezavo na mistično blakovsko izročilo.) Na ravni leksike v *Videnjih* še zmeraj zasledimo tipične »medvedovske« simbole iz zgodnjega obdobja, za katere je značilna energija težke, trpne čutnosti. Besede groze, razkroja in nasilja pa so zdaj vpete v drugačen pesniški kontekst, saj so jim kot protiutež dodane besede lepote, nežnosti in življenja. Če naj tvegamo interpretacijo *Videnj,* bi lahko rekli, da je skupni imenovalec med življenjem in smrtjo – lepota. Pesem ubesedi lepoto kot tisto razsežnost stvarstva in bivanja, kjer se dotakneta življenje in smrt.

Tudi nasploh kombiniranje besed v tej Medvedovi zbirki temelji na paradoksalnem združevanju nasprotujočih si in protislovnih kategorij: sočenje mehkega in trdega, toplega in mrzlega, širokega in ozkega, večnega in minljivega, lepega in strašnega, znanega in neznanega oz. neznanskega, domačega in nevarnega …

Razlika med prejšnjo in novo Medvedovo poezijo je vidna že na prvi pogled: namesto žarečih, a osamljenih besed na ozadju tihega, belega papirja se tu srečujemo z izrazitimi kiticami, ki funkcionirajo kot samostojne pesmi in ki temeljijo na širokem, valujočem, izrazito ritmičnem verzu. Nenavadno in plodno je, da je osnovni ritmični impulz Medvedove poezije zadnjih let – jambski enajsterec, ki od Prešerna naprej predstavlja najbolj značilen in najbolj »domač« verz slovenske poezije v vezani besedi. Tako se prvi verz *Videnj* glasi (v skladu s tradicionalnimi znamenji je navzgor obrnjen polkrožec oznaka za nenaglašen zlog, črtica pa oznaka za naglašen zlog):

∪ –|∪ – | ∪– |∪ – | ∪ –|∪

*Izsanjan zvok, sladkobni vonj po koži.*

Prisluhnimo celotni pesmi (1994, 7):

*Izsanjan zvok, sladkobni vonj po koži;*
*kot kamen, ki blešči v globini, kot stisnjen*
*zrak, v strahu pred ugrizi, kot prepletene*
*roke v trajanju naslade. V odsotnost*
*se zajeda, ki jo narekuje slutnja;*
*v skrčeno telo, v skelečo luč; hitreje*
*kot koraki, ki se izgubljajo v očesni gubi.*

Poleg številnih jambskih verzov srčamo v zbirki tudi druge ritme, tako trohej in daktil. Širina verza, številni enjabementi in značilne cezure (pesnik je iznašel celo posebno interpunkcijsko znamenje, |, pokončno črto), delno zakrivajo in presegajo osnovne metrične sheme, zato bi bilo nemara bolj pravilno, če bi namesto tradicionalnega izraza *»metrična shema«* v zvezi z ritmiko Medvedovih verzov uporabljali novejši in bolj natančen termin *metrični* oz. kar *ritmični impulz.*

Čeprav sleherna kitica funkcionira kot samostojna pesem, natisnjena na svoji strani, so besedila medsebojno povezana, saj se ključna beseda zadnjega verza prejšnje pesmi ponavadi ponovi v prvem verzu naslednje pesmi. Oglejmo si ta postopek na primeru prehoda iz prve v drugo pesem (7 in 8):

*(…)*
*kot koraki, ki se izgubljajo v očesni gubi.*
…….
…….
*V rahli slutnji, v razpokanem očesu,*
*(…)*

Ta postopek spominja na postopek provansalskih trubadurjev, v okcitanščini poimenovan *coblas capfinidas* (dobesedno: *glavokončne kitice,* kot slovenski naziv pa predlagam bolj udarno in zabavno ime *glavoritne kitice*), kjer se zadnja beseda vsake kitice ponovi kot prva beseda naslednje kitice.

Na ravni leksike v *Videnjih* še zmeraj zasledimo tipične »medvedovske« simbole iz zgodnjega obdobja, za katere je značilna energija težke, trpne čutnosti. Tovrstne besede pa so zdaj vpete v drugačen pesniški kontekst, saj so jim kot protiutež dodane besede, ki zvenijo izrazito nežno in estetsko; tako se ob *strahu* v prvi pesmi oglasi tudi *slutnja;* dober primer tovrstnega kontrapunktiranja nasilja in nežnosti je tretja pesem (9):

*V izglodanem prividu, v šelestenju*
*drevja, so stkana jutra, ki oznanjajo*
*besedo in se zaraščajo v okus*
*po jodu; v otrpel mir, ki nas zasiplje*
*s snegom, s perutmi ranjenih živali.*

Besede groze, razkroja in nasilja *(izglodan privid, okus po jodu, otrpel mir, ranjene živali)* se torej pojavljajo v isti sapi z besedami lepote, nežnosti in življenja *(šelestenje drevja, jutra, ki oznanjajo besedo)*. Konec pesmi vzpostavi skupni imenovalec med obema poloma pesmi – med nežnostjo in nasiljem, med življenjem in smrtjo: *sneg* je metaforično izenačen s *perutmi,* ki pa se izkažejo za *peruti ranjenih živali.* Naj ponovimo, da je skupni imenovalec med življenjem in smrtjo – lepota. Pesem je beseda lepote, kjer se objameta življenje in smrt.

Tudi nasploh kombiniranje besed v *Videnjih* temelji na paradoksalnem združevanju nasprotujočih si in protislovnih kategorij; značilne so v tem smislu številne metafore, med katerimi navajamo le dva primera:

- *»kovinska rosa«* (13) kot kombinacija trdega *(kovina)* in mehkega *(rosa),* kjer je *tertium comparationis* bleščanje obeh;
- *»kristali kože«* (24) kot kombinacija trdega *(kristal)* in mehkega *(koža),* večnega *(kristal)* in minljivega *(koža),* kjer je *tertium comparationis* očitno lepota.

Tovrstno bipolarno kombiniranje besed zasledimo tudi v širših enotah (18):

> *(…) Da sapa stke svileno peno,*
> *ki se razlije v jaso stisnjene zavesti.*

*Razlivanje* in *jasa* sugerirata širino, tudi *sapa* se razliva skozi prostor, te metafore širine pa pesnik takoj zoži s *»stisnjeno zavestjo«.*

Navedena formulacija kaže tudi tendenco k zvočno in pomensko močni rabi aliteracij *(**s**apa **st**ke **s**vileno) in* konzonanc *(razli**je** v **j**aso **st**isnjene zave**st**i)*. (Termin *aliteracija* uporabljam na tradicionalen način, kot ponavljanje začetnih soglasnikov oz. korenskih zlogov besed, pod oznako *konzonanca* pa razumem kakršenkoli vzorec ponavljanja konzonantov.) Zvočni stiki vzpostavljajo sorodnosti med pomensko oddaljenimi besedami, obenem pa na način medsebojnega zrcaljenja besed še bolj poudarijo njihove pomenske razlike, kot npr. v podobi *»zazrti / v **l**ed, v vre**l**o **l**avo«* (22). Kakšen učinek ima zvočno poudarjanje glasu ***-l-*** za pomen teh dveh diametralno nasprotnih besed? Aliteriranje teh dveh besed le še bolj poudari pomensko različnost *ledu* in *lave: led* kot agregatno stanje vode – *lava* kot ognjeno stanje zemlje; *led* kot negibnost vode, *lava* kot gibanje zemlje. Obenem pa

aliteracija izpostavi tudi njuno paradoksalno in v vsakdanjem jeziku skrito pomensko presečišče: *led* kot povrhnjica vode in zemlje – *lava* kot notranjost zemlje, ki privre na površje; *led* kot smrt vode – *lava* kot smrt zemlje … *led* in *lava* kot *smrt.*

V zbirki *Videnja* Andrej Medved pogosto uporablja retorično figuro *anafore* – ponavljanja iste besede na začetku vsakega verza, periode ali sintagme. Anafora daje verznim in stavčnim strukturam, ki jih uvaja enotno fakturo, kot skupni imenovalec zaporedja verzov ali stavkov pa zvišuje tudi ritmično urejenost besedila, kar ima za posledico tudi zvišan čustveni učinek. Ni nikakršno naključje, da so anafore igrale ključno vlogo pri *paralelizmu členov,* prvem nam znanem principu organizacije pesniških besedil (v egiptovskih delovnih pesmih in psalmih Svetega pisma stare zaveze).

Daleč najbolj frekventna, naravnost obsesivna anafora pri Medvedu je predlog ***v,*** kakor v že zgoraj citirani prvi pesmi *Videnj* (7): *»**V** odsotnost / se zajeda (…) **v** skrčeno telo, **v** skelečo luč.«*

Predlog *v* se ne veže le z mestnikom *(»**v** očesni gubi«)* in torej ne označuje le položaja določene stvari v prostoru, temveč je pogosto povezan s tožilnikom in označuje smer določenega dejanja, torej *prehod.* Če je bila za Medvedov pesniški jezik v prejšnjih obdobjih značilna trpnost, *stanje* (dobesedno!), je zdaj značilno gibanje, prehajanje, nenehna metamorfoza. Iz prvotne poetike izoliranih bitnosti in osamljenih besed v praznini papirja je Medvedova poezija prerasla v poetiko vsesplošne in vseprežemajoče metamorfizacije in simbolizacije. Ni naključje, da se bistveni zakon tega osmotičnega prenikanja imenuje – Eros.

Prav v povezavi s predlogom ***v*** se v poznejših zbirkah najpogosteje pojavlja tudi nenavadno znamenje interpunkcije, pokončna črta |, ki jo je Medved iznašel, da bi zasekal v reko besed z močno cezuro ter na ta način dosegel ritmični in pomenski poudarek.

V funkciji anafore in ponavljajoče se besede v verzih se nenavadno pogosto pojavlja tudi veznik *kot,* ki služi kot člen med elementi primerjave. Naslednji citat je iz že citirane uvodne pesmi *Videnj* (7), kar ni naključje, saj nakazuje in uvaja vse bistvene pesniške postopke, ki jih Medved uporablja v tej zbirki:

*(…)*
***kot** kamen, ki blešči v globini, **kot** stisnjen*
*zrak, v strahu pred ugrizi, **kot** prepletene*
*roke v trajanju naslade. (…)*

Ena izmed funkcij ponavljanja besedice *kot* je zviševanje ritmične sklenjenosti besedila. Ker pa je Andrej Medved radikalni modernist, je toliko bolj presenetljiva pogosta raba te besedice, po kateri je mogoče prepoznati zgodovinsko prvotno in najbolj tradicionalno obliko metafore – primerjavo. Latinska retorika je tovrstno primerjavo imenovala *simile* (iz latinskega pridevnika *similis, -e:* podoben). Tradicionalen primer: *Tvoje oči so lepe kot planinska jezera.* Podrobnejša analiza pa razkrije, da Medved le navidezno uporablja tradicionalni *simile,* saj v njegovih »primerjavah« manjka osnovni člen: ne vemo namreč, kaj ali kdo je »***kot** kamen… **kot** stisnjen zrak… **kot** prepletene roke«.* Pesnik torej le simulira oz. »*similira*« tradicionalno obliko primerjave. V tem vračanju k tradicionalnim postopkom pa je morda treba videti »nostalgijo« modernističnega pesnika po izgubljeni smiselnosti sveta, ki jo je simbolizirala nekdanja raba *simila.*

Tovrstna vrnitev k jezikovnim postopkom, značilnim za tradicionalno poetiko, je vsekakor nenavadna, saj gre za ustvarjalca, ki se je formiral v obdobju radikalnega avantgardizma šestdesetih in začetka sedemdesetih let 20. stoletja in ki je na ravni leksike še zmeraj zvest principu svobodnega izraza, kar se kaže predvsem kot drzno, sveže kombiniranje pomensko oddaljenih besed. Kaj pomeni paradoksalno dejstvo, da se je nekdanji avantgardistični pesnik vrnil k izraznim sredstvom, značilnim za tradicionalno poezijo?

Sam razbiram to tradicionalizacijo metafore kot znamenje, da se je Andreju Medvedu absolutna metafora razvezala in sprostila v *pris-podobo.* Podoba zgodnje Medvedove poezije je stala sama zase in iz sebe, samostojna in absolutna, saj je na zunajjezikovni svet niso priklepale nikakršne mimetične vezi; ni bila zrcalo sveta in duše, temveč le svoj lasten odsev, jezik, ki tipa samega sebe in proizvaja sebi lasten, avtonomen, na neskončni moči jezikovne in domišljijske igre zgrajen svet. Pris-podoba vselej pred-postavlja dva konstitutivna elementa: stvar, ki jo primerjamo z drugo stvarjo, besedo, ki jo nadomeščamo z drugo besedo. Besedo in stvar. Pesem in svet.

Pris-podoba vselej predpostavlja svet.

Tradicionalizacija Medvedovih pesniških postopkov (od ritma in metafore do kitične organizacije pesmi in kompozicije pesniške zbirke v celoti) pomeni, da je v Medvedovo pezijo vstopil – svet! Da se je v njegov pesniški svet vrnilo – čustvo!

Sinteza razkošne, avantgardistično svobodne metaforike in tradicionalno organizirane glasbe besed je kvaliteta Medvedove poezije.

Zato v njegovih pesmih zadnjih let nenadoma lahko naslutimo tudi obrise zgodb. Dogodek sam sicer ni imenovan, po impulzih metafor pa lahko sklepamo, da gre bodisi za silovit užitek ali pa za skrajno, se pravi smrtno razdejanje. Včasih se zdi, kot da sta užitek in smrt dva obraza iste resnice bivanja.

Po besednih sledeh neimenovanega dogodka lahko stkemo prostor, kjer se je zgodil (morje, ledeni sever ali puščavski jug), in čas (ponavadi napeti mir pred nevihtnim izbruhom dogodka ali smrtni mir neposredno po njem).

Ta erotični dotik življenja in smrti, pesmi in sveta, ki se dogaja v *Videnjih,* se imenuje lepota. Medvedova poezija ponovno priklicuje lepoto kot temeljno kategorijo človeškega bivanja.

Iz muke erosa, iz krčevitega objema življenja in smrti je pesnik našel izhod v sinje čistem hrepenenju po lepoti, o čemer na pretresljiv način pričajo zadnji verzi te lepe in močne pesniške zbirke (89):

*(…) Da govoriš nazaj, da vrneš*
*v protitok besede, ki vznikajo v zaklep*
*tišine; v tolmune iker, v belino zrkla.*
*Da splašiš črede gamsov v dolini, da piješ*
*čisto roso, pri izviru; v podobi samoroga.*

Pesem je za pesnika samorog, edina podoba čistosti in lepote, izvir besede iz tišine kot vselej ponovljeno rojstvo.

Tako sem poslušal in slišal Medvedova *Videnja.*

Motiv samoroga, s katerim se *Videnja* končajo, predstavlja temeljno témo naslednje zbirke, ki je izšla l. 1996 in nosi na prvi pogled nerazumljiv, vendar za posvečene globoko pomenljiv naslov: *Kilini* so namreč kitajska beseda

za samoroge. Z lavo čutno nabitih besed se Medved še zmeraj navezuje na skrajno zgoščenost zbirk, ki so nastajale v sedemdesetih letih *(Ogenj, ogenj pada* in *Vbič),* poetiki predhodnih zbirk iz devetdesetih let *(Telo losa* in *Videnja)* pa sledi s širokim, valujočim tokom besed, kjer se skozi metaforično gosto govorico nakazujejo obrisi zgodb. V tej knjigi Medved še stopnjuje skrb za pesniško obliko na različnih ravneh organizacije verza: pogoste anafore vzpostavljajo paralelizem členov, številne aliteracije in asonance z glasovno ekvivalenco pomensko različnih besed gradijo bogato sporočilno mrežo, pesmi pa izžarevajo magnetični ritem, ki temelji na ritmičnem impulzu jambskega enajsterca. Za to zbirko je ponovno značilna sinteza bogatega pesniškega podobja in intenzivne zvočnosti: prvič je prišla do izraza v zbirki *Videnja,* v zbirki *Kilini* pa je dosegla stopnjo globoke umetniške prepričljivosti in ustvarjalne zrelosti.

Ob vsem domišljijskem bogastvu podob ter čustveni intenzivnosti mnoga besedila v tej zbirki vsebujejo tudi avtoreferenčno razsežnost: kot da je v pesem vgrajeno zrcalo, ki kaže, kako pesem kaže svet. Tovrstni *»metajezikovni«* postopki so značilni za post-modernistično poetiko, vendar je treba priznati, da je Andrej Medved že od nekdaj pesniško besedo izpostavljal samopremisleku. Ta *»filozofska«* razsežnost Medvedove poezije je gotovo v zvezi z dejstvom, da gre za enega izmed najbolj razgledanih in iščočih slovenskih mislecev. Avtorefleksivne pasaže v *Kilinih* vselej organsko rastejo iz tkiva pesniškega besedila.

Iz knjige v knjigo lahko torej sledimo čedalje večji Medvedovi potrebi po harmonizaciji vseh v pesmi uporabljenih jezikovnih postopkov v sporočilo, ki naj izrazi celoto sveta. Stisko človekovega bivanja v sodobnem svetu hoče preseči z domišljijskim vračanjem k prvobitni čistosti bivanja: v tej zbirki so simboli te bivanjske čistosti predvsem živali, ki jih pesnik imenuje na koncu sleherne pesmi. Besedišče te zbirke učinkuje kot kombinacija živalskega in rajskega vrta, v središču tega neznansko lepega sveta pa so *kilini – samorogi.* Živalska, pred-človeška čistost omogoča torej najvišjo, nad-človeško duhovnost. Prav duhovnost je temeljni cilj pesnikovega hrepenenja ter tista razsežnost bivanja, ki minljivost časa osmišlja v radost, tesnobo samote pa v tesno življenje z drugimi. Zadnji verz *Kilinov* se glasi: *»In najdeš mir v dihanju otroka.«* Skozi labirint jaza in muko erosa se pesnik z besedo prebije do čiste, tihe jase: *kilini* so – drugi.

Zbirka *Hiperion* (2002) pomeni novo razširitev Medvedove pesniške vizije. Evokacija Hiperiona, enega izmed najbolj eteričnih in poduhovljenih antičnih mitov, je globoko pomenljiva, saj priča o čedalje močnejšem pesnikovem hrepenenju po duhovnosti. Tu prevladujejo svetli toni. Zadnja pesem te zbirke se glasi (2007, 77):

*V težnosti, brez kril, bom*
*varoval tvoj ogenj, v zatisnjenem*
*zvenenju; in če odideš, le korak,*
*bom zgodovina sanj, v sanjah*
*in brez sna, nespečnost*
*brez očesa. Da vrejo kriki, ki*
*napolnijo vetrove, da brizga zrak,*
*v curkih, s težnostjo telesa;*
*da pridem in odidem, sam,*
*odrasel v plamenu, ki varno hodi*
*čez ognjene kamne; da vržem*
*v zrak besede in imena, in*
*se zavem, v razprtem zodiaku; in*
*vodim ladje v luč pristana.*
*Da sem, da svetim v usta dneva.*

Za zbirko *Hiperion* je Andrej Medved zasluženo prejel nagrado Prešernovega sklada l. 2003. Gotovo bi jo bil moral prejeti že kdaj prej, tako da gre to nagrado razumeti kot zapoznelo – ne pa prepozno – priznanje pogumni poetiki pesnika, ki je vselej hodil svoja pota.

Slabša posledica te Medvedove trme je dejstvo, da se pesniški jezik, ki ga je zgradil, rad spremeni v retoriko, ki včasih učinkuje patetično in formalistično, pogosto pa odbije bralce s samozadostnostjo svoje govorice. To negativno značilnost prejšnjih stopenj je Medved v zadnjih letih presegel z bolj odprtim in sproščenim tematiziranjem čustvenega temelja pesmi.

Kljub imanentnemu erotizmu, značilnem za njegov pesniški jezik, Andrej Medved ni bil pesnik ljubezenske lirike … vse do prvih let novega stoletja (tisočletja), ko pesnik erotiko artikulira na prelomno drugačen način – tudi na tematski ravni: zbirke *Rimske elegije, Nevarna razmerja*

in *Kitera* (vse iz l. 2004) na decenten, a jasen način tematizirajo to večno témo lirskega pesništva.

Pisec pričujočega portreta sem bil presenečen, ko sem v Medvedovih *Rimskih elegijah* našel tudi odmeve svojih zbirk ljubezenske lirike *Alba* (1999) in *Žarenje* (2003); nekatere moje pesmi so ga očitno tako očarale, da je moje verze iz silnega navdušenja kar posvojil. Nisem mu zameril oziroma točneje: po prvotni zadregi sem razumel. Temeljna hrana poezije je čustvo; a poezija se hrani tudi s poezijo.

Značilni so že naslovi Medvedovih knjig iz tega obdobja, ki vzbujajo asociacije na klasicistično, romantično in simbolistično tradicijo. Rim je večno mesto, središče umetniških in ljubezenskih *romarjev* (*sic:* slovenska beseda *romar* izvira iz toponima *Roma!*), Kitera pa je utopos idilične in pastoralne poezije od antike prek baročnega slikarja Watteauja do Verlainovih *Galantnih praznikov.* Drugačne asociacije sproži naslov *Nevarna razmerja* (2004), povzet po romanu Choderlosa de Laclosa o cinizmu volje do moči na področju erosa in medčloveških odnosov.

Ponovno velja opozoriti, da so naslovi Medvedovih zbirk pomenotvorni: gre za sporočilne ključe, ki nam odpirajo vrata in spuščajo svetlobo v hermetično temačne notranje svetove. Misticizem Williama Blaka evocirajo naslovi *Videnja, Uroki in prerokbe* (poezija, nastala po zbirki *Ogenj, ogenj pada,* a jo je pesnik založil in nanjo pozabil, objavil pa v svoji samozaložniški ediciji *Hiperion* šele l. 2001) ali *Priprtja in odstrtja* (zbirka iz l. 2006). Če so v prvem obdobju Medvedovega penjenja v naslovih prevladovale močne pesniške podobe *(Ogenj, ogenj pada, Vbič, Telo losa),* v poznejših letih prevladujejo simbolično nabita imena iz kulturnega spomina: mitični starogrški *Hiperion* (2002), ki ga danes sprejemamo skozi Hölderlinovo prizmo; *Kilini* (1996) – kitajski samorogi, ki tudi v evropskem srednjeveškem imaginariju zavzemajo najvišje in najčistejše mesto; *Afrika* (2006) kot evokacija izvora človeške vrste, tople maternice sveta, Petrarkove obsesije; in celo *Confessiones* (2005), naslov, izposojen od Svetega Avguština, enega izmed temeljnih cerkvenih očetov in prvega pisatelja, ki je radikalno pisal v prvi osebi ednine.

Zbirki, ki sta izšli v letu 2006 – *Afrika* ter *Priprtja in odstrtja* – predstavljata sintezo dotedanjega Medvedovega pesniškega opusa. Tu se jezik razpre

in zajame vase poslednja vprašanja, rojstvo, ljubezen in smrt. Prisluhnimo pesmi iz zbirke *Priprtja in odstrtja,* ki govori o tem, kako nas minevanje pripira in odstira (2007, 126):

*Hodniki, s sobami, ki se*
*odpirajo v jutra,z zapovedjo, na*
*nebu, kot kristalnojasni kosmi, in ptice, ki*
*se vračajo v spolzka domovanja.*
*Iz nič jasnina vdira v │odprta usta, da*
*izvotlí tesnovo v zaraslo jaso, da se sprijemlje,*
*s tankimi peresi, v │kotanje, v │žlebove;*
*v struge hudournikov, v ugasle meteorske zvezde.*

Kot sem že omenil in je razvidno iz zgoraj citiranih verzov, je Medved v repertoar pesniških izraznih sredstev vpeljal posebno ločilo, znamenje interpunkcije, navpično črtico │, ki preseka verz z močjo cezure. Označuje tišino pred nevihto, jez, pred katerim se pesniška energija ustavi in zbere, da bi se nato s še večjim pogumom in močjo vrgla v brezno tišine in beline, v novo iskanje pravšnjih besed.

V skladu z naravo in naravnanostjo znaka │ so v zbirki *Priprtja in odstrtja* tudi pesmi, ki minevanje presegajo s ponovnim začetkom. Tudi Medvedova pesniška pot je polna poguma ponovnih začetkov in energije zmeraj znova začetih potovanja in raziskovanj. Sledile so številne pesniške zbirke, številni novi začetki …

Naj mi bo dovoljeno v sklepu te analize povedati tudi nekaj osebnih tonov.

Andrej Medved je eden izmed najbolj markantnih ljudi, kar jih poznam. Moč njegove osebnosti se zrcali že na njegovi zunanji podobi: visoko čelo nad žarečimi očmi, orlovski nos na izklesanem obrazu, ki predstavlja plemenito sintezo trdnosti in prefinjenosti. Izraz na obrazu je vselej razpet med dva pola tega bogatega in protislovnega značaja: po eni strani strastna zavezanost iskanju resnice, da mu oči med govorjenjem žarijo od tisočih isker, po drugi strani pa ironija, ki napolni Andrejeve oči z drugačnim, posmehljivim, a toplim in prijaznim ognjem.

Samosvoja umetniška usoda in njej predana intenzivnost sta torej osnovni značilnosti Medvedove poetike in estetske etike. V okviru slovenske družbe to žal pomeni, da je pesnik obsojen na težavno in naporno usodo samohodca, upornika, utiralca novih poti. Njegove poti so samotne in boleče, a svetle in odprte. Zvest je samemu sebi, obenem pa predan nenehnemu iskanju in raziskovanju. Zato živi paradoksalno usodo: nenehno *»v areni življenja«,* sredi ustvarjalnega vrveža in bojev za novo umetnost in novo mišljenje, v isti sapi pa umaknjen sam vase, kot da sredi najbolj hrupnega družbenega dogajanja ohranja v sebi mirno, od zunanjega sveta povsem nedotaknjeno in nedotakljivo votlino, kamor se kot puščavnik umika razmišljat in pisat.

Skratka: Andrej Medved je ustvarjalna in samosvoja osebnost sodobne slovenske kulture. Pesnik in mislec, ki nenehno prestopa meje znanega in raziskuje neznana področja besedne in likovne umetnosti, estetike in filozofije. Človek, ki tvega.

## XX. Beseda erosa, eros besede: brezmejna pesniška pot Iva Svetine

Uglaševanje hripavih pesniških glasov v pubertetniških letih in formiranje pesniških osebnosti je seveda najtesneje povezano z branjem poezije starejših pesnikov in pesnic, od klasikov svetovne in slovenske književnosti do sodobnega literarnega vrenja. Na podlagi lastne introspekcije in opazovanja lastne generacije in zdaj že mnogih mlajših pa sem prišel do nenavadnega, a tudi nenavadno preprostega sklepa, da je pri navidezno predrznih, a v resnici plašnih prvih korakih v literarni svet bistven tudi socialni model starejših pesnic in pesnikov, umetnic in umetnikov, ki mladim kaže, kaj sploh pomeni biti pesnica, pesnik, umetnica, umetnik. Pri tem ne gre toliko za uveljavljene avtorice in avtorje kot za nam starostno najbližje, komaj nekaj let starejše »modele«. Ko sem pri petnajstih letih začel pisati poezijo, so bili štiriperesni avtorji *Pesmi štirih* že splošno znane in priznane umetniške veličine, zato se na noben način nisem mogel zgledovati po njih, da bi si odgovoril na vprašanja, ki so me mučila: kaj pomeni biti pesnik, kako ravnati z besedo, ki se oglaša v tišini, kako jo obvarovati pred hrupnim svetom? Bistveni »modeli« zame so bili nekaj let starejši pesniki, slikarji, glasbeniki, umetniki. Med njimi je Ivo Svetina zame odigral eno izmed ključnih vlog.

Zanj sem – gimnazijec – prvič slišal spomladi l. 1969, ko mi je prišla v roke v samozaložbi izdana pesniška zbirka treh mladih pesnikov (poleg Svetine sta se s pesmimi predstavila tudi Denis Poniž in Ferdinand Miklavc) in prezgodaj umrlega slikarja Barda Iucundusa. Sledi romantične tradicije (knjiga je bila posvečena Byronu) so se tu mešale z eksistencialističnimi elementi in vplivi tedanjih avantgardističnih eksperimentov v slovenski poeziji, predvsem Tomaža Šalamuna. Skupina si je nadela ime *441,* ki ga je nato v skladu z naraščanjem »kadrovskega« in umetniškega potenciala spremenila v *442* in *443*. Pridružili so se ji mnogi nadarjeni mladi ustvarjalci, med drugim pesniki Matjaž Kocbek, Milan Jesih, Andrej Brvar in Tomaž Kralj. Intenzivni dialog med pesniško in likovno umetnostjo so razširili v gledališki prostor: tako je nastalo *Gledališče Pupilije Ferkeverk,* ki je med drugim v Mali Drami spomladi l. 1969 pod režijskim vodstvom Dušana Jovanovića pripravilo šokantno in inovativno predstavo *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*, l. 1970 pa so raziskovanje radikalizirali v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*.

Današnje mlade generacije si sploh ne morejo predstavljati, kako siva in pusta je bila Ljubljana v tistih časih. Kot brodolomec sem se oklepal podob tistih redkih otočkov, v katerih sem zavohal svobodo, pogum in domišljijo: OHO-jevci, *Pupilija,* literarna avantgarda, zbrana okoli revije *Problemi* in Pirjevčeve zbirke *Znamenja,* študentska uporniška avantgarda, zbrana okoli *Tribune,* ki je funkcionirala kot glavni štab zasedbe Filozofske fakultete spomladi 1971, literarna in vsakršna avantgarda, ki se je vsak dan zbirala v *Šumiju,* epicentru naše mladosti in velikega pretresa, ki ga je ta radikalna generacija zanesla v zatohlo provinco in pri katerem sem – ob izteku, v »svinčenih« sedemdesetih letih – po svojih močeh sodeloval tudi sam …

Avantgardistična generacija je odraščala 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 *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, ki ga je posnel s člani *Gledališča Pupilije Ferkeverk,* kjer nastopa tudi Ivo Svetina.

Od teh prvih odrskih korakov je Svetina ostal zvest gledališču: v eksperimentalnem gledališču *Pekarna,* ki ga je na začetku sedemdesetih let ustanovil Lado Kralj, je režiral sijajno predstavo *Gilgameš,* ki je sodila v poetiko tako imenovanega *fizičnega* oziroma *ritualnega gledališča,* pozneje pa se je uveljavil kot dramatik, ki je obnovil lepo tradicijo slovenske poetične igre z dramskimi besedili *Šeherezada, Lepotica in zver, Tako je govoril Zaratuštra* itd. Z gledališčem je povezan tudi velik del profesionalne poti našega pesnika, saj je bil umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča v enem izmed najbolj plodovitih in uspešnih obdobij njegovega razvoja.

Poleg poezije in gledališča se Ivo Svetina intenzivno posveča tudi esejistiki: njegove intepretacije pesniških del so tudi same napisane v pesniškem jeziku; ne gre za racionalistične razlage, temveč za – tu je na mestu posrečena Heideggerjeva formulacija – *»pesnikujoče dvogovore«*. A vrnimo se k začetkom.

V nasprotju z nekoliko starejšimi literarnimi in likovnimi kolegi, zbranimi v skupini *OHO,* ki so šli v smer radikalnega eksperimentiranja z izraznimi možnostmi, je Svetinova generacija kritiko tradicije obogatila z estetizacijo pesniškega jezika. Radikalno iskanje novega jezika pri zgodnjem Šalamunu in Iztoku Geistru Plamnu sta tu zamenjala neomejena moč domišljije (Svetina) in igriva ironija (Jesih). Taras Kermauner, najbolj bojeviti apologet tedanjih literarnih inovacij, je poetiko *OHO-ja* poimenoval *reizem* (iz latinskega imena za *stvar),* poetiko mlajše generacije pa *ludizem* (iz latinske oznake za *igro).* Dušan Pirjevec, znameniti profesor, ki je s svežim načinom razmišljanja privabil na primerjalno književnost Filozofske fakultete v Ljubljani cvet tedanje mlade inteligence, med drugim tudi Svetino, je v intervjuju za Mladino l. 1971 lucidno opazil, da je po revolucionarnem posegu Šalamunovega *Pokra* v razvoj slovenskega pesniškega jezika Ivo Svetina tisti, ki odpira nove izrazne možnosti.

Kogar zanima živ utrip tedanjega umetniškega dogajanja, naj si prelista letnike revije *Problemi* na koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, predvsem tako imenovane *Probleme – Magacin:* 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 politični sistem bil še zmeraj globoko zakoreninjen v nedemokratični 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 nostalgičen spomin na *Šumi:* ta bistrojček nasproti ljubljanske Drame je bil kultno zbirališče umetnikov in bohemov, hipijev in aktivistov študentskega gibanja; tam smo na nekaj kvadratnih metrih, iz dneva v dan, iz leta v leto, zoper sivino socialistične stvarnosti utelešali alternativno skupnost človeške, prijateljske in ljubezenske prihodnosti.

Ivo Svetina pri de-kon-strukciji jezika nikoli ni šel tako daleč kot Šalamun in I. G. Plamen, Franci Zagoričnik in Matjaž Hanžek. Pač pa je pionirsko osvojil najbolj izpostavljeno točko tiste rabe pesniškega jezika, ki temelji na – kot bi rekel Hugo Friedrich – *»diktaturi domišljije«.*

Estetizacija in poetizacija jezika in sveta sta od samega začetka temeljni značilnosti Svetinove poetike. Drugo smer estetizacije pesniškega jezika je

v sedemdesetih letih začrtal Niko Grafenauer, predvsem z zbirko *Štukature* (1975), kjer je modernistično svobodo metaforičnega združevanja besed kombiniral s klasično formo soneta. Taras Kermauner je poetiko Šalamuna in Svetine posrečeno definiral kot *»eksplozijo jezika«*, medtem ko naj bi za Grafenaurja bila značilna *»implozija jezika«*. Če je šel Grafenauer po sledi Mallarméja in Valéryja, potem je šel Svetina po Rimbaudovi sledi.

Svetinovega esteticizma pa nikakor ne gre razumeti v smislu apolitičnosti ali slonokoščenega stolpa. Obratno: Svetinovo zgodnjo fazo odlikuje izrazita kritičnost, zaradi katere je večkrat zašel tudi v mučne in nič kaj nedolžne politične težave: njegova ironizacija partizanstva v pesmi *Slovenska apokalipsa*, objavljeni v študentskem glasilu *Tribuna* (enem izmed poligonov novih literarnih in mišljenjskih praks ter zahtev po demokratizaciji družbe), je imela za posledico skrajno ostre reakcije političnega in kulturniškega esteblišmenta. V to linijo sodi tudi Svetinov angažma pri študentski zasedbi ljubljanske Filozofske fakultete spomladi l. 1971.

Na vseh teh frontah je bil Ivo v prvih vrstah, kot pesnik, kot gledališčnik v eksperimentalnem gledališču *Pekarna* na Tržaški 15, kot žareč, očarljiv, duhovit, uporniški, vizionarski mlad vitez.

Kljub rušenju mimetične podobe zunanjega, družbenega sveta in graditvi avtonomnega, znotrajliterarnega sveta s pomočjo igre in domišljije pa »*Sveti Jezik*« (izraz Paula Valéryja) pri slovenski avantgardi ni bil povsem samozadosten in sam sebi namen, vsaj ne v junaških letih eksperimentov. Predstavniki vladajoče oblasti in tradicionalnih vrednot so eksperimentalno umetnost doživljali kot upor ter žalitev dobremu okusu in ustaljenim vrednotam. Največje kulturnopolitične škandale pa so s svojimi pesmimi povzročili Tomaž Šalamun, Vladimir Gajšek in Ivo Svetina. Šalamun s satirično pesmijo *Duma 1964,* kjer naslov zveni kot parodija Župančičeve *Dume,* od koder je vzel tudi verz *»Hodil po zemlji sem naši in pil nje prelesti«*, vendar je to idilično podobo Šalamun parodiral kot *»Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu«*. Gajšek je s krvavo balado *Sveta družina* dregnil v tedaj navidezno šibkejši, a neprimerno starejši in tako rekoč večen steber moči – Katoliško cerkev, ki ga je nato dolga leta napadala. Svetina pa je s *Slovensko apokalipso* postavil pod vprašaj tedaj nedotakljivi mit partizanstva in sprožil temačen manifest *Demokracija da – razkroj ne!* tradicionalističnega kulturnopolitičnega kroga na čelu z vrhovnim arbitrom Josipom Vidmarjem. Ta

Svetinova pesnitev močno odstopa od njegove siceršnje poezije, saj gre za satirično koračnico, ki se začne z verzoma *»In smrt je postala / nalezljiva bolezen«,* konča pa z naslednjimi kiticami (*Zbornik skupnosti študentov,* 2024, 642–643):

*neke noči padli smo v zasedo*
*rokovnjači se nam v bran postavili*
*kuga je od smradu medlela*
*smrt je izgubila koso*
*lakota je v kaščo zablodila*
*vojna se ga je napila*
*hlapci so po polju spali*
*dekle so jih umivale*
*bil je prvi maj*
*moj mesec maj*
*mir v deželi*
*kot omehčano devištvo*

*po proslavi smo se*
*razšli*
*groza spremenila se je*
*v strah*
*kuga oženila se je*
*z lakoto*
*vojna v ljubico*
*nebeško*
*babe strašne*
*šle so na hrvaško*

*slovenijo so zapustile*
*hej jumpajdija jumpajda*
*slovenija junaška*
*apokalipsa je odšla*

V nasprotju z ostrimi in grozečimi političnimi obsodbami, ki so v Svetonovi pesnitvi videle zgolj subverzivno satiro, velja poudariti, da je *Slovenska apokalipsa* napisana v izvornem baladnem tonu, ki je veseljaški. Pesnitev sledi ritmu in podobam alpske poskočnice. Tu gre za oživitev najstarejše znane vrste balade kot péte in plesne pesmi. Ta veseli, pevsko-plesni značaj balade je ohranjen v pomenu njenega imena: *balada* namreč v okcitanskem (staroprovansalskem, trubadurskem) jeziku pomeni *plesna pesem,* enak pa je pomen italijanske besede *ballata* (iz glagola *ballare, plesati).* Veseljaški ritem verzov Svetinove *Slovenske apokalipse* paradoksalno poudarja ranljivost človeškega življenja, na smrt izpostavljenega nasilju. V teh verzih se oglaša tudi kolektiv, ki izvaja svojo neomejeno smrtonosno oblast nad smrtnim posameznikom. Vtis alpske poskočnice tu učinkuje usodno, kot neizbežnost smrti. Plesni ritem polke tu zveni apokaliptično. Naslov *Slovenska apokalipsa* je torej v isti sapi ironičen in krvavo resničen. Pesnik pozneje ni več sledil temu tonu, čeprav je tudi pozneje imel težave z oblastmi in je zbirko *Vaša partijska ljubezen, očetje! herojska smrt življenja* moral l. 1976 izdati v samozaložbi. Pri tem velja upoštevati dejstvo, da pesnik Ivo Svetina izvira iz ponosne partizanske družine, kakor sicer tudi podpisani.

Spominjam se časa – je od takrat res preteklo že 52 let?! – ko smo mladi pesniki Milan Kleč, Jure Perovšek in jaz pijani ležali na tleh avtobusa, ki je brzel proti Pulju, in v tisočih ritmih kričali Svetinov verz: *»Ah, ti beli grški mercedesi.«* Za nas, ki smo bili tedaj na začetku svoje pesniške poti, je Ivo Svetina predstavljal poosebljenje pesniške svobode, bil je eden izmed tistih, od katerih smo se učili, kaj je pesniški jezik in kaj pomeni biti pesnik. Verz, ki nas je takrat navduševal bolj kot Prešernova in Cankarjeva zbrana dela ter vsa šolska učenost skupaj, je bil l. 1971 objavljen v Svetinovem prvencu (če ne štejemo zgoraj omenjene, v samozaložbi izdane skupinske knjige *441*) z značilno nadrealističnim naslovom *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač.* Knjiga je izšla v zbirki *Znamenja* tedaj močne mariborske založbe Obzorja; to zbirko je urejal dr. Dušan Pirjevec, star partizan in poznejši disident, profesor primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti, ki je znal prisluhniti plodnim impulzom literarne neoavantgarde šestdesetih in začetka sedemdesetih let in ki je *Znamenja* razvil v enega izmed najpomembnejših dokumentov prelomnega literarnega dogajanja tistega časa. Prisluhnimo značilnemu besedilu iz te Svetinove pesniške zbirke:

*Sem rabarbara v kratkih hlačah maja. Čepim v kotu tople grede in čakam ust, razmočenega jezika in sladke smetane. Navsezgodaj globoko diham in tekmujem z brivci v postopanju in dišečih laskih. Opoldan sem utrujen in se umikam muham; proti večeru pa me ima, da bi zrasel preko vsega, da bi bil ves svet rabarbara. Da bi prišla ženska usta. Simfonično počasi bi izginjal in se manjšal do dolžine moškega uda. Tedaj bi postal kompot.*

Mlajše generacije, ki niso doživele morečega in morilskega pritiska narodnobudniške kulturne tradicije, ki je s pomočjo politične indoktrinacije tiransko dušila sleherno spontanost in inovativnost v umetnosti in življenju, si najbrž težko predstavljajo, kako osvobajajoč učinek so imela ta in taka Svetinova besedila. Vendar tudi danes, ko smo – žal ali k sreči – bolj ali manj pozabili tedanje zgodovinske in kulturnopolitične okoliščine, bogastvo Svetinovega pesniškega jezika zveni presenetljivo sveže. Neusahljiv slap podob, ki se razliva po njegovih knjigah, predstavlja eno izmed pomembnih zarez v razvoju slovenskega pesniškega jezika ter točko največjega razkošja pesniškega podobja. Pesnik je intenziviral to naravnanost v drugi zbirki, ki je izšla l. 1973 pri *ŠKUC-u (Študentskem kulturnem centru),* ki je opravljal pomembno vlogo pri socializaciji nove umetnosti. Naslov *Heliks in Tibija,* ki zveni kot naslovi antičnih in renesančnih ljubezenskih romanov, je povzet po anatomskih terminih za kosti. Prisluhnimo uvodnim tonom:

*V črkah črnila se svetlika zlati strop razvratnih dreves, nebes mladih kostanjev še vseh lepljivih. V pisavi gori luč svetá neba. Ko se suši, bledí jásni odsev zavesti. Globina pisanja, pariškomodri vrtinec vrtnice razigranega spajanja spanja.*

*(…)*

*Lasje se ti spuščajo po nevidnih tirih k zemlji in v tvojem glasu je skrita razodeta skrivnost lepote konjev; kipečih mišic tik pred daritvijo. Ujamem se za tvoje potne rame, s potoki potujejo poljubi po naraslem bregu telesa. V mladem hladu pazduh sem zgrabil naročje mlečnih sadežev, med bolj in bolj prijaznimi prsti trdita tvoji nabrekli bradavici. Gnetem po svežem testu trebuha, modeliram plitvino popka in iščem ust, ki so načela mater. Spušča se obzorje, migota in tiktaka; nato dvigneš boke, žetveni kupoli, po katerih hodim z bosimi rokami. Nabira se rosa ljubezni; na tepihu, na ustju skleneva usta, spretne in v globino drseče rdeče gibe. Med desetimi prsti leži, z razcepljeno nabreklo glavo, izlivajoč spermasto misel, z*

*mrzlimi zobmi in grenkim jezikom krožiš po zagorelem penisovem čelu. Prerežem te prek mušice, hruška!*

Očitno je torej, da je metafora osrednje jezikovno sredstvo v pesniškem jeziku Iva Svetine. Da bi razumeli specifično vlogo metafore pri tem sodobnem slovenskem pesniku, moramo v osnovnih obrisih razgrniti zgodovinski kontekst rabe metafore v poeziji.

Metafora seveda ni nič novega: pesniki so jo uporabljali že v pradavnih časih (pomislimo le na t. i. *homerske metafore)*. Ta starogrški izraz je sestavljen iz predloga *méta (onstran, preko, čez)* in glagola *phéro – nosim*. Metafora je torej *prenos*. Tradicionalno teorijo metafore je v svoji *Poetiki* zastavil že Aristotel: zanj je metafora zamenjava pomensko oddaljenih besed, prenos pomena z besede na besedo, nadomestitev ene besede z drugo. Kljub pomenski oddaljenosti pa oba pola metafore še zmeraj povezuje skrita, zamolčana vez: ta most je tradicionalna literarna veda imenovala *tertium comparationis (tretji del primerjave)*. Metafora se je dejansko razvila iz primerjave, zato ima najbolj preprosta oblika metafore, t. i. *simile* (iz latinskega pridevnika *similis, simile – podoben),* obliko primerjave, za katero so značilne besedice *kot, kakor, podobno* itd. Razvoj pesniškega jezika je šel v smeri opuščanja teh pomožnih besedic, ki pesniško podobo vselej racionalno razložijo: pesniki so začeli direktno soočati semantično raznorodne besede. Tradicionalna poetika je metaforo sicer dopuščala, vendar je njeno rabo vselej poskušala omejiti in kontrolirati. Metafora je namreč najmočnejše jezikovno orožje: sposobna je ustvariti svetove iz besed, zgolj z močjo domišljije. Metafora je tista zmožnost pesniškega jezika, ki združuje besede iz pomensko oddaljenih območij, kar omogoča sveže in odkrivateljsko videnje sveta ter povzroča čudenje nad korespondencami različnih besed, stvari in bitij. Racionalistično naravnana tradicionalna poetika se je te jedrske moči metafore bala, zato jo je cenzurirala. Revolucija pesniškega jezika v drugi polovici 19. stoletja pa je metaforo sprostila in iz nje naredila osrednjo delavnico za ustvarjanje avtonomnih svetov, neodvisnih od izven-jezikovne stvarnosti.

Dandanašnji imamo mnoge in zelo različne teorije metafore. Za premislek funkcije metafore pri Ivu Svetini so najbolj primerne tiste teorije, ki metaforo analizirajo v literarnem kontekstu, predvsem v zvezi s poetiko simbolizma. Svetinova raba metafore se namreč izrazito navezuje na

zgodovinsko odkritje narave in moči metafore pri simbolistih, predvsem pri Arthurju Rimbaudu.

Naj tu ponovno citiramo Györgyja M. Vajdo, ki je v študiji *Struktura simbolističnega gibanja,* objavljeni v zborniku *Simbolistično gibanje v literaturah evropskih jezikov* (1984), takole opredelil specifično rabo metafore v simbolistični liriki:

> *Neosebna lirska poezija vsebuje enkratno in prevladujoče slogovno sredstvo, 'absolutno metaforo'. V le-tej je polovica primerjave opuščena, druga polovica pa prevzame funkcijo celotnega, popolnega simila. 'Velika skrivnost simbolizma,' je l. 1936 zapisal Gyula Illyés, 'je v tem, da so pesniki javno zadavili eno samo besedico: besedo 'kakor'.*

Mojster absolutne metafore v francoski poeziji je bil Rimbaud, mojster absolutne metafore v slovenski poeziji pa – Ivo Svetina.

V tem kontekstu je zanimivo Svetinovo razumevanje *emblema,* kakor ga je pozneje razvil predvsem v programskem besedilu, objavljenem v zbirki *Dissertationes* (1977). Ker Svetina uporablja pojem *emblem* na nekoliko drugačen način od običajnega pomena v literarni teoriji in umetnostni zgodovini (ta izraz pač izvira iz likovne umetnosti), velja razložiti to razliko. Literarna veda pod emblemom razume enega izmed *»ikoničnih znakov«.* Ta pojem je eden izmed pomembnih prispevkov, s katerimi je Roman Jakobson dopolnil teorijo Ferdinanda de Saussura, ki je postavil temelje moderne lingvistike. Po Saussuru je jezik *sistem znakov,* sleherni *znak* pa tvorita t. i. *označevalec* (zven besede oz. njena črkovna podoba) in t. i. *označenec* (pomen besede), njuna povezava pa je *arbitrarna (poljubna).* Arbitrarnost povezave med označevalcem in označencem je nato Jacques Derrida radikaliziral s teorijo o nenehnem *»drsenju označevalcev«,* ki nikoli ne ujamejo nobenega trdnega označenca. Saussurovo razlogo funkcioniranja jezika je Jakobson kritiziral z lucidno pripombo, da poljubnost razmerja med označevalcem in označencem ne velja za umetniško (literarno) rabo jezika, ki temelji na drugačnih zakonitostih. Jakobson je namreč opazil, da povezava med označevalcem in označencem v književnih besedilih (še posebej pa v poeziji) ni poljubna, temveč *»ikonična«.* (Izraz *ikona* izvira iz starogrške besede za *podobo*.) Z drugimi besedami: razmerje med zvenom in pomenom besede naj bi v umetniških besedilih bilo motivirano. Jakobson je opozoril, da je za

pesniško besedo bistven zven, ter na dejstvo, da ta *»glasba besed«* že sama po sebi izžareva pomen in poglablja smisel umetniškega besedila. Na ta način je Jakobson v modernem jezikoslovju in literarni vedi teoretično utemeljil lingvistično in umetniško vrednost zvena besed na različnih ravneh, od *ritma* prek *glasovnih figur,* kakršne so *rima, asonanca* in *aliteracija,* do *onomatopoije*. *Emblem,* kakor ga razumeta umetnostna zgodovina in literarna teorija, je torej *ikonični znak* v Jakobsonovem smislu. Pri Svetini pa ima *emblem* bolj pomen *simbola,* kakor so ga v pesniški praksi uveljavili simbolisti.

Z Ivom Svetino je torej slovenska poezija končno osvojila jezikovno izkušnjo Arthurja Rimbauda, Paula Claudela, Saint-John Persa. Izkušnjo radikalnih simbolistov in nadrealistov. Nadrealistična svoboda kombinacije besed je v njegovi poeziji dobila eno izmed avtentičnih slovenskih podob. Baročno bogastvo jezika je tu znamenje za zavest o bogastvu sveta. – Obenem je treba poudariti, da pravkar uporabljeni literarnozgodovinski pojmi, kot so *barok* n *simbolizem, nadrealizem* in *avantgardizem,* imajo v primeru Iva Svetine zgolj pomožno, opisno vrednost: gre namreč za vsestransko osebnost, za polnokrvnega pesnika, ki je v različnih razvojnih obdobjih ustvaril podobo človeka in kozmosa, katere ni mogoče reducirati na pavšalne oznake.

Med predhodniki svobodne kombinatorike besed v slovenski poeziji lahko naštejemo le nekaj imen: Srečko Kosovel v svojih radikalnih legah, Edvard Kocbek, Dane Zajc in Tomaž Šalamun. Pri Kocbeku in Zajcu je metafora kljub drznosti trka pomensko raznorodnih besed še zmeraj motivirana. Šalamun to motiviranost razdre in odpre prostor svobodnih asociacij in besednih impulzov. To Šalamunovo gesto Svetina estetizira in jo s tem v določeni meri ponovno tradicionalizira.

Svetinov pesniški *»brat«* iz junaških avantgardističnih let je bil Milan Jesih. Gre za mojstra jezika, izjemno nadarjenega pesnika, ki pa je bil že od začetka povsem drugače uglašen kot Svetina: njegove neskončno duhovite besedne igre predstavljajo vrh ludizma. Po zatonu avantgardizma se je nekaj časa zdelo, da nadaljnji razvoj slovenske lirike sledi bolj Svetini kakor Jesihu, katerega razpenjena igrivost se je znašla v brezzračnem prostoru. Pozneje, ko je Jesih v svojih *Sonetih* demona Ironije obrzdal s poglobljenim in prefinjenim čustvenim nabojem, je ustvaril enega izmed najvišjih pesniških dosežkov slovenskega postmodernizma. A vrnimo se v zlate avantgardistične čase, ko je bila beseda užitek in ne sporočilo, kaj šele poslanstvo!

Tako *Plovi na jagodi…* kot *Heliks in Tibija* sta zbirki, sestavljeni iz pesmi v prozi. Ta hibridna oblika je vse do najnovejšega časa ostala osrednji način izražanja Iva Svetine, čeprav so v nekaterih zbirkah pesniška besedila grafično razčlenjena v (proste) verze. Zaradi pomembnosti pesmi v prozi za Svetinov opus in za sodobno slovensko poezijo nasploh naj se nekoliko zadržim pri zgodovini te forme.

Namenoma uporabljam za pesem v prozi oznako *pesniška oblika.* V nasprotju z razširjenim mnenjem, da pesem v prozi nima oblike, sem globoko prepričan, da ima sleherna resnična poezija obliko. Tudi pesem v prozi. Tudi prosti verz. Razlika med tradicionalno vezano besedo na eni strani ter prostim verzom in pesmijo v prozi na drugi strani je pač v tem, da pri pisanju pesmi v vezani besedi (denimo soneta) pesniki morajo upoštevati vnaprej dana pravila igre, medtem ko ima sleherna pesem v prostem verzu ali pesem v prozi enkratno in neponovljivo obliko, ki se prilega edino in zgolj konkretnemu pesniškemu besedilu.

Že sámo ime te pesniške oblike govori, da gre za križanje poezije in proze, za križišče metaforičnega jezika in proznega stavka, za ljubezenski objem poetične občutljivosti in prozne pripovedi. Ta dvojna narava pesmi v prozi se kaže tudi v mnogih drugih razsežnostih, saj gre za obliko, ki imenitno kombinira navidezno nasprotujoče si lastnosti: liričnost in humor, dramatično zgoščenost kratke zgodbe in meditativno zazrtost k poslednjim rečem. Vse kaže, da pesem v prozi s svojo fragmentarnostjo še posebej ustreza duhu modernega časa, ko je celota sveta razpadla na črepinje.

Kot smo analizirali že v uvodnih poglavjih, povezanih s francoskim simbolizmom in njegovo mednarodno razširitvijo, se je pesem v prozi pojavila v obdobju simbolizma, približno ob istem času kot prosti verz in iz približno enakih razlogov. Ko se je klasična poezija izpraznila in zbledela v klišeje, so pesniki začeli iskati pesniška sredstva onstran ozkih in zadušljivih metričnih pravil ter zaporniških rešetk rim, kakor so doživljali zadušljivo tradicijo; rešitev so našli v ritmično živem, a sproščenem prostem verzu in hibridni formi pesmi-v-prozi. Čeprav je že Cankar pisal pesmi v prozi in imamo od moderne naprej nepretrgano tradicijo izvrstnih avtorjev te dragocene forme (med njimi Kosovela, Kocbeka ter v novejšem času avantgarde Svetino in Brvarja), je ta pomembna oblika pesniškega izražanja ostala na robu pozornosti literarne zgodovine. V tem kontekstu

velja poudariti, da je šele Ivo Svetina dokončno uveljavil pesem v prozi kot legitimno možnost pesniškega izražanja. V njegovih zgodnjih zbirkah so besedila temeljila na gostem jeziku, na ognjemetih metafor, skratka: na lirskem principu, medtem ko se v poznejših zbirkah okrepi vloga narativnih elementov.

Svetinove pesmi v prozi temeljijo na močnem, valujočem ritmu. Prav ritem je na formalni ravni tisti skupni imenovalec med vezano besedo, prostim verzom in pesmijo v prozi, ki združuje te tri raznorodne korpuse besedil v isto literarno vrsto – liriko. Razpad verzifikacijskih pravil vezane besede in na njej zgrajenih tradicionalnih pesniških oblik je v drugi polovici 19. stoletja povzročil strukturni vakuum v pesniškem jeziku. V odsotnosti metra, ki je določal notranje zakonitosti ritma in tvoril temelj organizacije verza, soočeni z nevarnostjo, da se brez metričnega veziva pesem razlije v brezbrežnost, kaos in nič, so pionirji moderne lirike posegli po prastarem sredstvu, da bi ponovno dosegli notranjo kohezijo pesniškega besedila: tako je *paralelizem členov,* značilen za staroegipčanske delovne pesmi in hebrejske svetopisemske psalme, ponovno oživel v nedrju moderne lirike. Sintaksa, ki se je v tradicionalnih pesmih, zgrajenih na vezani besedi, morala podrejati metričnim zakonitostim in omejitvam, je v moderni liriki – v prostem verzu ter pesmi v prozi – postala ritmotvorna. To ritmotvornost pesniki ponavadi dosegajo s ponavljanjem besed in skladenjskih vzorcev, pogosto s pomočjo *anafore,* retorične figure ponavljanja istih besed na začetku več stavkov ali verzov. Notranja urejenost Svetinovih pesmi v prozi potrjuje to zakonitost, kakor kaže tudi naslednji odlomek iz zbirke *Vaša partijska ljubezen, očetje! herojska smrt življenja* (1976, 48):

*Moskva, 3. junija*

*Dragi Iljič!*

*To pismo ti pišem z nohti na kutikolo lotosovega cveta. Zgodovina je odložila svoje temne otroke v mojem prozornem obrazu. (…)*

*Imel sem sestre in brate, ki so bolj ljubili svetleč svet ko naše polje, mizo, posteljo, mater Rusijo. Imel sem tople hiše, v katere sem se nežneje zavijal ko v tvojo porodno pesem, mama. Imel sem sveto vest iz časov pred rdečim*

*vesoljnim potopom, ljubezen je brstela v vrtu metastaz. Bil sem labod, ki me je v roževinastih kleščah prenesel prek polnočne vode Peterburga.*

*Veš, Iljič, težko je umreti, bivati brez pravljičnih igrač in nevrotičnih pokrajin idealizma, v mrak potopljenih domov epilepsije. Težko je brez matere graditi kupolo srečnega sveta.*

*Krepko ti stiskam roko.*

Gre za zbirko, kjer se je zgodila erupcija kontrastnih in do družbene stvarnosti kritičnih podob. Izšla je šele l. 1976, čeprav je nastala že štiri leta poprej, l. 1972. Razlogi, zakaj jo je pesnik moral izdati v samozaložbi, so najbrž politične narave, saj je knjiga – kot kaže tudi izbrani citat – posejana z referencami na vodjo boljševiške revolucije Vladimirja Iljiča Lenjina oziroma z njegovimi citati. Tudi dikcija pogosto ironično povzema komunistično retoriko *(»Krepko ti stiskam roko«)*. Povezava tako direktnega političnega nagovora z drzno upesnjeno erotično tematiko je morala na tedanje cenzorje učinkovati blasfemično.

Ritmotvorno vlogo ponavljajočih se besed in sintaktičnih vzorcev potrjujejo tudi besedila, napisana v prostem verzu in objavljena v zbirki *Botticelli* (1975). Skozi celo zbirko se kot rdeča nit vleče formulacija *»Takrat, ko me ni,«* kot, denimo, v preprostem in lepem dvostišju:

*Takrat, ko me ni, sem v pesem razlita slika.*
*Beseda je hiša, barva je dom.*

Možnost baročnega bogastva jezika, v neskončnost rastočih in prepletajočih se podob je ponujala zapeljivo možnost, in Svetina jo je v prvih zbirkah do skrajnosti izkoristil. V *Botticelliju* pa je od tega principa deloma odstopil: tu pesniški jezik ne temelji na principu kopičenja, temveč zgoščevanja podob. Rezultat je očarljiv: jezik je tu manj zapleten, a v svoji plastičnosti in čutni nazornosti bolj učinkovit; podobe so drzne in sveže, vendar zračno prosojne. Tematska navezava na slikarja Botticellija ni nikakršno naključje, saj Svetinovi verzi izžarevajo pastelno mehkobo in barvno bogastvo, ki sta odlikovala tega mojstra italijanskega renesančnega slikarstva. *Botticelli* je po vsej verjetnosti estetski vrhunec mladostne faze Svetinovega pesnjenja. Lep primer za čistost in prefinjenost pesniškega jezika te zbirke je zadnja pesem:

*Za pesem je dovolj slutnja, lepa ko želva*
*sredi tihega žretja, žival svetlobe, visoke*
*beline, ki je dozorela v s krvjo porisani*
*zibki, v gnezdu večne luči in tišine, skrita*
*pod zlato dlanjo. V črnem dvorcu tvojega*
*očesa preberem pesem. Od kod prihajaš mehka*
*školjka vesolja? V tvojem zvezdnatem telesu*
*spi tanek lesk italijanskega slikarstva,*
*čudežna globina kovinske geometrije*
*obroblja ljudi, angele, živali in dežele.*
*Naznanjaš darove modrih, rdečica ljubkuje*
*tvoje prsi, lasje, dolgorepi pavi v južnem*
*nebu. Od kod prihajaš sinja školjka vesolja?*
*V lilijah, ki so ladje v zrcalih češenj, dolge*
*dolge roke, dišeče v vinu, ki curlja iz mlade*
*Madonine dojke. Tvoje ustnice pečejo v strupu,*
*rojeva se svetloba, plava soba jezika. Od kod*
*prihajaš velika Botticellijeva školjka?*

Že iz zgoraj navedenih primerov je razvidno, da je Eros temeljno gibalo Svetinove mladostne lirike. Z drznostjo in direktnostjo upesnjevanja erotike je Ivo Svetina podrl tabuje tistega, kar se v poeziji spodobi izreči. Zaradi specifičnih okoliščin zgodovinskega razvoja smo bili Slovenci že od nekdaj obremenjeni z ozkosrčnimi in puritanskimi pogledi na seksualnost; katoliški dvoličnosti se je po drugi svetovni vojni pridružila komunistična premočrtnost, ki je prav tako temeljila na preziru do čutnosti in telesnosti. Svetinova erotična lirika je v tem kontekstu odigrala ne le estetsko vlogo odpiranja novih tematskih razsežnosti in novega, svežega pesniškega jezika, temveč je s svojo rehabilitacijo telesa učinkovala zdravilno tudi v psihosocialnem smislu. S svojim vzorom je Svetina odprl pot mnogim pesnikom in pesnicam, da so v ljubezenskih pesmih bolj sproščeno izražali telesnost. Zaradi osvoboditve erotične lirike izpod moralističnih spon gre Ivu Svetini posebno mesto v zgodovini slovenskega pesništva.

Vrhunec te tematske naravnanosti je pesniška zbirka, ki je izšla l. 1975 z značilnim naslovom *Joni* (ta beseda v sanskrtu označuje ženski spolni organ). Iz nje navajamo značilno uvodno besedilo, ki ima programski značaj, saj natančno artikulira razmerje med Erosom in pesniškim jezikom, kakor ga je pesnik tedaj razumel (5):

> *Prva leta pesnjenja so leta učenja; učenja, kako ravnati*
> *s samim seboj, kako nadzorovati rast javanskega tkiva,*
> *kako sejati seme sanjskega kruha, kako plesti rahlo pajčevino*
> *besed, v katero se bo ujela plaha gazela, kako odkrivati v*
> *vsem in vsem poezijo, ki je vsa že zdavnaj zapisana v meni*
> *in ki jo bo potrebno nekoč s previdnostjo in veščino starih*
> *alkimistov, z otroško roko in umito dušo ter z zvesto ljubeznijo*
> *do tebe, ki si v meni in jaz v tebi, dvigniti iz logotetskega*
> *vodnjaka, iz tvoje dišeče delte, o vélika mirna in prozorna*
> *reka jezika, iz tvojega izvira najinih otrok, iz tvojega*
> *zrelega* jonija.

V tej zbirki nas čaka lepo presenečenje: v *»rahlo pajčevino besed«* se res ujame gazela – a ne elegantna puščavska žival, temveč elegantna pesniška oblika (42):

> *Tam, kjer se začne tvoja žila mojega telesa,*
> *tam, kjer se rojeva umetnost ozvezdenja tvojega telesa,*
> *tam, kjer si legla v mojo pesem, v bratovščino*
> *črnih in zlatih črk mojega telesa*
> *(…)*
> *si se odprla, tam, kjer se pase gazela tvojega telesa,*
> *barva mojega telesa, zrel jaspis iz sence tvojega razprtega telesa,*
> *ko si poljubila moj penis, ki se ovija krog vod*
> *tvojega ljubečega nosečega telesa.*

Po štirih pesniških zbirkah, ki so temeljile na razkošnih slapovih in ognjemetih podob, na – naj še enkrat citiramo Tarasa Kermaunerja – *»eksploziji jezika«,* smo ob citirani pesmi nenadoma soočeni z bistveno bolj strukturiranim besedilom, ujetim v tradicionalno formo arabske gazele. Gre za eno

izmed oblik, ki jim je Prešeren s svojo ljubezensko liriko dal domovinsko pravico v slovenskem jeziku. Svetinova oživitev te forme se po eni strani vpisuje v njegov kult Vzhoda, po drugi strani pa vzpostavlja dialog modernega duha s pesniškim in kulturnim izročilom.

Že v prvih zbirkah pesnik pogosto posega po scenerijah in motivih, značilnih za kulture Bližnjega in Daljnega vzhoda. Ena izmed podob, ki obseda slovenskega pesnika, je Rimbaudov pobeg iz zatohle meščanske Evrope v neznano, v pustolovščino, v Afriko. Od sredine sedemdesetih let naprej pa čedalje bolj prihaja do izraza Svetinova navezanost na raznovrstne mitološke in literarne, filozofske in religiozne impulze vzhodnjaških kultur. Tovrsten interes je v zgodovini slovenskega slovstva zelo redek pojav; izjema je nemara le Vladimir Bartol s svojim *Alamutom*, vendar gre dolgotrajno zanikanje dometa tega romana v naši literarni zgodovini nemara pripisati prav slovenski ravnodušnosti in celo preziru do Vzhoda. Šestdeseta in sedemdeseta leta so bila povsod po svetu zaznamovana s prebujenim zanimanjem za vzhodnjaško filozofijo in religije. Nihče na Slovenskem pa ni teh impulzov sprejel na tako resen in poglobljen način kakor prav Ivo Svetina. V zbirki *Dissertationes,* ki je izšla l. 1977, so posejane reference na Turčijo in Egipt, Perzijo in arabske dežele, afriške kulture in svetove indijskega polotoka (59):

> *Čaščena živiš, črna dežela Kemit, medeno testo, poraslo s*
> *čudeži kot z dateljni, v tvojih podzemeljskih sobah živé*
> *noseče povodne kobile in zravnane hodijo po tvojih žilah*
> *na plano, da se premikajo piramide iz turkiznega pudra, da*
> *bele in črne rože slavijo tvoje veke, vedno odprte, vedno*
> *v ljubezni s soncem in krmarijo veliko ladjo svetlobe,*
> *da se čez palube razlivajo dolge zaspane klopotače in*
> *sikajo nad otroki, do pasu zakopanimi v koralde in želatino*
> *komaj rojene krvi zaklane koze…*

Eden izmed segmentov Svetinovega kulturnega kozmopolitizma je navezanost na svetopisemsko dikcijo. Od zbirke *Dissertationes* naprej se množijo besedila, ki imajo tako po vsebinski kot po formalni plati (paralelizem členov) značaj hebrejskih psalmov (13):

*Pokliči me na dan bolečine, beseda,*
*in imenoval te bom, in zapisal te bom,*
*in slavil te bom, kakor otroci Izraela,*
*ko jim je bilo obljubljeno mesto iz draguljev,*
*da ga bodo zidali in jedli.*

Lepa je pesem, zgrajena na eni izmed form gazele, iz katere navajamo uvodne tri in sklepni distih (79):

*Iz tvojega imena sem stesal ladjo,*
*s katero sedaj plovem v vodo daljno.*

*Iz tvojega mesa sem narisal deželo,*
*v katero potujem vihar peščeni.*

*Iz tvojih oči sem zgradil palačo,*
*v kateri otroci rasejo v može.*
*(…)*
*Iz tvojih ustnic sem naredil domovino,*
*v katero se vračam iz vode daljne.*

Če v smislu lepote in bogastva jezika *Botticelli* pomeni estetski vrh mladostnega obdobja Svetinovega pesnjenja, predstavljajo *Dissertationes* prvo véliko sintezo njegove poetike. Dejstvo, da je pesnik podnaslovil to zbirko kot »prvi del« knjige, posvečene »ekonomiji emblemov«, najbrž pomeni, da je čutil potrebo po nadaljnjem črpanju bogatih rudnin, ki jih je odkril na tej stopnji. Ne glede na dejstvo, da napovedanega drugega dela *Dissertationes* nikoli ni izdal, je že v prvi knjigi, ki je zelo obsežna, odprl mnoge nove poti; v tem smislu *Dissertationes* niso le sinteza vse dotedanje Svetinove lirike, temveč tudi visoko izhodišče za nadaljnja potovanja. Kot je razvidno že iz zgoraj citiranih verzov, se tukaj prvič oglasi – bolečina. V tej zbirki lahko še zmeraj preberemo veliko ljubezenskih in erotičnih pesmi, vendar je ton zdaj drugačen, pretresen in nemalokrat pretresljiv. Ni naključje, da je tu objavljen tudi sonet, ki priklicuje spomin na Petrarco in njegovo Lauro, se pravi na začetke evropske ljubezenske lirike, začetke, kjer je Eros drugo ime za Thanatos (kakor je to imenitno izrazil že Alojz Gradnik). Ivo Svetina, ki

je dotlej z neznansko energijo proslavljal življenje, ki je v petih dotedanjih pesniških zbirkah pel hvalnice Erosu, je nenadoma soočen s človeško usodo – minljivostjo, smrtnostjo (89):

*Smrt moja, nikomur ti ne boš luč, ne beseda, ne poljub;*
*ne boš svetila skoz knjige, v katerih sem pustil otroke*
*svoje kot solze v očeh, ko sem sledil svojim komaj*
*odraslim učiteljem, sedemletnim pesnikom prek ognja*
*zemlje in vrelosti morjá…*

*Dissertationes* torej napovedujejo zasuk od Erosa k bolečini, od estetičnih k etičnim temam. Mogoče je teža soočenja s smrtnostjo po velikem umetniškem zamahu zbirke *Dissertationes* za nekaj let odvzela pesniku besedo iz ust.

Druga polovica sedemdesetih let je bila tudi čas tihega, a globokega preloma v razumevanju umetnosti: avantgardistični eksperimenti so se sprevrgli v klišeje, ki niso več omogočali izrekanja sveta; ekskluzivizem radikalnega modernizma je zamenjala nova zgodovinska možnost – postmodernizem, ki je s svojo sinkretičnostjo omogočal sintezo modernistične svobode pri kombiniranju besed s trdnejšo kohezijo besedila ter navezavo na tradicijo. Tine Hribar je v svojih analizah slovenskega pesništva kot začetnike slovenskega postmodernizma omenjal tri pesnike: Vena Tauferja, Iva Svetino in podpisanega. A čeprav je Svetina eden izmed začetnikov postmodernizma na Slovenskem, bogastva njegove poetike nikakor ni mogoče meriti s postmodernističnimi parametri.

Ko se je l. 1982, po nekaj letih molka, Svetina ponovno oglasil s pesniško zbirko *Bulbul,* smo imeli priložnost spoznati novega pesnika. Kljub nadaljevanju in intenziviranju navezanosti na vzhodnjaške kulturne reference se tu oglašajo motivi in teme, ki nato prevladajo v Svetinovem pesništvu. S to zbirko pesnik začenja eno izmed najlepših in najbolj pretresljivih sporočilnih linij svoje poezije: temo otroka kot namena in smisla življenja. V tej knjigi je med drugim objavljena hvalnica otroku, sinu Svitu, pod naslovom *Kamen, še deček v sredici* (51):

*Kamen, še deček v sredici, gnezdo tajne govorice,*
*za zastorom zraka stopinja, ki rodi v votlem srcu.*
*(…)*

*Deček, že risba doma, prostor še topel pod licem,*
*ki je skorja kruha za naju brez imena v svitu.*
*(…)*
*Deček, še smrt v senci, ki pôje hiša črke v piščalki stiha.*
*(…)*
*Deček, že pesem v meni, ki se nevesta oblačim vanjo.*

Navedeni verzi so izjemno zanimivi in plodni tudi na ravni sintakse. Čeprav v okviru pričujoče študije ni mogoče natančneje analizirati tega segmenta Svetinovega pesniškega jezika, pa je treba poudariti, da je ta pesnik ogromno naredil za razvoj skladnje. Njegova sintaksa je kljub nenehnemu vijuganju razvejanih priredij in podredij nenavadno precizna, mnogi sintaktični vzorci pa so inovativni in predstavljajo pomembno možnost izražanja ne samo za slovensko poezijo, temveč tudi za sodobni slovenski jezik nasploh.

Mimogrede: verzologija se je doslej podrobno posvečala predvsem zvočnim platem pesniškega jezika, ritmiki in evfoniji verza, zanemarjala pa je sintakso, za katero tradicionalno velja, da sodi v domeno slovničarjev. Sleherni jezikovni način izražanja temelji na sintaksi, na zakonitostih urejanja in razporejanja besed v stavke; v tem smislu je sintaksa tudi temelj pesniškega jezika. V tradicionalni poeziji, v klasičnih pesniških oblikah t. i. vezane besede, se je sintaksa podrejala metričnim omejitvam in zakonitostim; v prostem verzu pa sintaksa postane ritmotvorna, zato je raziskovanje sintakse v moderni liriki toliko bolj pomembno. Resnici na ljubo je za razumevanje prostega verza instrumentarij tradicionalne verzologije v veliki meri neuporaben oziroma točneje: omogoča točne odgovore na nebistvena vprašanja. Verzologija prostega verza bi pravzaprav morala biti svojevrstna pesniška gramatika!

A vrnimo se k *Bulbulu.* V tej zbirki je objavljena tudi antologijska pesem *Kanjúh V* iz istoimenskega cikla (113):

*Bil sem ptič, ki jé rože, sedaj sem*
*mesojedi cvet. Ni mi do imen in*
*izogibam se glagolov, ko opisujem*
*svoje spanje. V stolpu brez stopnic*
*živim z dečkom, ki si na večer volčjo*
*glavo nadene. Zgodbe so se poskrile*

*nazaj v knjige, potujoče v lesenih*
*zabojih na jug, in pričele sanjati*
*svoje življenje po koncu. Pojavi*
*nimajo več teže ne senc. Padajo vznak,*
*v svoje, v govoru živeče sestre. Les*
*postaja vlažen in mehak, da vsak hip*
*znova ozeleni in se namesto z jagodami*
*odene s kapljicami krvi. Deležen sem*
*razkošja slepcev. Samo še robove reči*
*vidim.*

Metaforika, zgrajena na svetu živali, je ena izmed stalnic Svetinovega pesniškega kozmosa in je botrovala naslovoma dveh zbirk: *Bulbul* (kar je perzijsko ime za *slavčka*) ter *Marija in živali* iz l. 1986. Tu se erotična tematika prepleta s poznavalskim upesnjevanjem različnih živalskih značajev. Živali, kakor jih upesnjuje Svetina, so sestavni, organski del celote stvarstva, ki temelji na Erosu kot vseporajajoči, ustvarjalni moči. Posrečena je pesem *Osel,* iz katere navajamo prvo kitico:

*Nežnost, ti najšibkejša krutost,*
*ki med najinima telesoma ribo rodiš,*
*me sedaj obiskuješ v liku debeloglavega*
*osla, ki mu črn ud opleta nizko pod trebuhom.*
*Jaz pa moram piti, veliko piti, da odžejam*
*vse tiste, katerim si me obljubila.*

Knjiga *Péti rokopisi* iz l. 1987 nadaljuje pripovedno linijo Svetinovega pesništva, ki se izraža skozi pesmi v prozi. Tu je princip narativnosti pripeljan do vrhunca. Čudovito je besedilo *Arabeska*, kjer jedrnata zgodba upesnjuje razmerje med umetnostjo, ljubeznijo in oblastjo:

*Aga Mirak je slikal ptice in cvetje, vodo in vladarja. Samo nje, ki je edina smela ležati v vladarjevi postelji, ni smel upodobiti. Kajti skopili bi ga. Slikal in slikal je arabeske, milimeter za milimetrom nanašal barvo na izrisane like in v njih so se prebujale ptice in cvetje in voda – le vladarjevega obraza ni bilo nikjer več zaznati. Mesece in mesece je slikal, vztrajno, samo v zgodnjih jutranjih urah, ko so spali tako delavci kot vladar. In nekega*

*jutra, tretjega dne šestega meseca zarana, je bila naslikana arabeska in bila je ona, ki bi ga skopili zaradi njene podobe. Izmučen je zaspal nad njo, z licem na njenem trebuhu, opraskanem z vladarjevim prstanom. Tedaj se je vladar prebudil in v postelji poleg njega je bila narisana arabeska v podobi cvetnega labirinta, v čigar srcu se je za večno izgubila ona, ki je edina smela ležati v njegovi postelji.*

*Knjiga očetove smrti* iz l. 1990 je ena izmed najbolj presunljivih Svetinovih zbirk; tu prihaja do besede minljivost človekove usode. Soočen s smrtjo svojega očeta, na katerega je bil močno navezan, pesnik odkrije svojo ranljivost, saj ga oče ne ščiti več pred smrtjo; zdaj je on tisti, ki v odnosu do svojega sina izpolnjuje vlogo očetovskega ščita pred smrtjo. Skozi menjavo rodov odkrije večni krogotok življenja in smrti. Prisluhnimo 48. besedilu te knjige (55):

*Nisem te videl mrtvega. Nisem te videl, ko je tvoja lepa glava postajala rudnina pravilnih mineralov, katerih stranice se lomijo v ostrih kotih in se na vsaki od njih svetloba preliva v sedmerem spektru mavrice. »Ne umikaj z mene svoje milostne roke! Ne umikaj svojega pogleda s širin nevidnega sveta!« Naj se še ne izsušita tvoji solznici, da se ti zrkli spremenita v dragulja iz rodu mehkih kamnov. (…) Nisem te videl, ko si bil pepel in so te razgrebli, da se hitreje ohladiš in so se pričeli množiti kristali v prsti neznanega rodu, iz katere vzklije zrno obupa. Tisoč let je že zapisano tvoje umiranje, mnogo mnogo pred svojim rojstvom si bil številka, ki bo z drugimi v verigo sklenjena tvorila skoraj neskončnost. Rana, ki vanjo čas položi seme iz nebeške kašče in štetje dozori v vrhovno veščino nikdar preštetih delcev, v katerih si se razpršil, hipni privid roja mušic, ki jih moja svetilka prikliče z barja, da s fasetnimi očmi strmé vame kot v živo in žalostno goro. Tedaj se srečava kristal in sončni žarek. Mir in pravilno lomljenje svetlobe. In predaš mi steno, ki si jo kot svoje otroke hranil, da drobna in strma zdrsne v mojo občutljivo dlan. Nikomur potreben dar!*

Ni nikakršno naključje, da naslov *Knjiga očetove smrti* spominja na *Tibetansko knjigo mrtvih*. To povezavo potrjuje tudi sklepno besedilo zbirke, kjer na koncu beremo (90):

*Zatorej pišem tako, da me nihče ne razume, ker samo na tak način ohranim prvotno obliko izrečenega! Da niti mrtvi ne morejo pojasniti govorice, same sebe v blodnjak vodeče. V notranje uho sveta grem, na veke*

*prisluškujoč utvaram, slepo za prividom kot neuka voda k v opoldnevu razbeljenemu kamnu. Da le sled soli zaskelim v očesu, prikovanem na nebu; ne prvem ne poslednjem, le tistem edinem, vsakokratnem, ki se za dné prazno zdi, a ga z nočjo daljne zlate ribe preplavijo, da za vedno ostanem mož kamna, čigar lepota kar traja, živeč v senci Prazne gore, Knjiga očetove smrti.* Tibet.«

V tej zbirki sodobni slovenski pesnik med drugim evocira Tsang Jang Gjatsa, šestega dalajlamo (1683–1706).

V devetdesetih letih Svetina na sledi tibetanske modrosti čedalje bolj poglablja vprašanja kroženja življenja, časa in večnosti, smrti in tako imenovanega »*zasmrtja*«. K tem poslednjim vprašanjem so naravnane poezije, zbrane v zbirkah *Almagest* (1991), *Glasovi snega* in *Disciplina bolečine* (obe objavljeni l. 1993) ter *Zakoni vode in lesa* (1997).

Pesniška knjiga z alkimistično zvenečim naslovom *Almagest* žal ni vzbudila zaslužene pozornosti kulturne javnosti, saj je izšla v dramatičnem zgodovinskem trenutku prvih dni agresije Jugoslovanske vojske na Slovenijo junija l. 1991; hrup zgodovine je tedaj preglasil tihi pesniški glas. Posvetilo, ki mi ga je avtor napisal v podarjeni izvod knjige 27. junija 1991, dobro ponazarja stisko in upanje tistih dolgih dni in noči:

*Borisu,*
*sredi mračne noči,*
*ko jezik – ne srce! –*
*ne smeta molčati –*
*teh sto pesmi,*
*da kresnice žaré*
*v palmi dlani…*

V tej zbirki pesnik primerja svoj glas z glasom vrabca (v pesmi, oštevilčeni 70):

*Jaz v gozd, vrabec skozenj in pred*
*drevesom, za čigar ime ne vrsto*
*nisem popolnoma gotov – a je vrabčev*
*dom – se srečava – pevca.*
*(…)*

*ni se pogreznil v nič* on*, ki ga ljudje*
*vidijo kot eno – pojoče. Obnorel sem*
*jaz, stoječ v senci njegovega doma,*
*širnejšega in skladnejšega od vsake*
*moje pesmi in tujčeve učenosti.*

V zbirki *Glasovi snega* pesnik nadaljuje z začrtavanjem zemljevidov »predsmrtja« in »zasmrtja«. Tako v 40. besedilu (47) beremo:

*Misel minljiva, v predsmrtju plaha,*
*četudi žetev v votlem zlatu kašče.*
*Maternica je presvetljena s snegom,*
*oče veter k njej gre z nožem rosnim …*
*… je prva noč po rojstvu, oko še sámo*
*vase gleda, da vidi čas, ki ga je spočel,*
*prihodnje jutro belo, spanje nekdanje.*
*Svet je dopolnjen, pričenja se konec*
*neminljivi.*

»*Konec neminljivi*« je temeljna formulacija Svetinovega videnja človeške usode, zato se na emfatičen način ponovi tudi na koncu te zbirke, v 80. besedilu (87):

*Preganjan s snegom, dežjem,*
*vetrom in temo,*
*naj ugledam s slepim očesom*
***Zakon**, zapovedujoč konec neminljivi.*

Svetina v skladu z nauki tibetanskih budističnih menihov čedalje bolj odkriva, da praznina ni pasivna, temveč karseda aktivna, ustvarjalna, stvariteljska sila kozmosa. Vesoljni svet izvira iz niča: »***nič**, ki se vsakomur daje*« (pesem 49, 56). Pesnika obsedajo temeljna vprašanja: geneza sveta, prisotnost in odsotnost, prostor in čas, preteklost, sedanjost in bodočnost …

Čeprav Ivo Svetina – v nasprotju s svojim generacijskim kolegom Milanom Jesihom – nikoli ni pisal pesmi v vezani besedi in strogih klasičnih oblikah, je za njegov pesniški jezik značilna zvočnost, ki temelji predvsem na

glasovnih figurah asonance in aliteracije, z občasnimi notranjimi rimami. Ta zvočni princip doseže novo stopnjo in kvaliteto v zbirki *Glasovi snega,* kot med drugim kaže konec pesmi 67 (74):

> *Že ugaša luč, bela in bežna,*
> *ker oko se je obrnilo vase,*
> *leglo v smaragd, v sol,*
> *da mu razodene zakon mraza.*

Ti štirje verzi so zgrajeni na močnih, a decentno zvenečih asonancah (v prvem verzu ***u**gaša l**u**č, b**e**l**a** – b**e**žn**a***), aliteracijah (v prvem verzu ***b**ela – **b**ežna*, v tretjem verzu ***s**maragd – **s**ol*) in konzonancah (v četrtem verzu ponavljanje soglasnikov D, M, R, Z in N: ***d**a **m**u **r**azod**e**n**e** z**a**k**o**n **m**r**a**z**a**).* Citirana asonanca je horizontalna: tako imenujem vzorce ponavljanja samoglasnikov znotraj verza, v nasprotju z vertikalno asonanco, ki učinkuje v verznih končnicah ter je v tem smislu podobna rimi. (Radovednejši bralci lahko v tej zvezi pokukajo v knjigo podpisanega *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji,* 1995.) Pod konzonanco razumem kakršenkoli vzorec ponavljanja soglasnikov, brez ozira na njihov položaj v besedi, medtem ko je aliteracija – v skladu z ustaljenim izrazoslovjem – pač zvočni stik, ki temelji na ponavljanju začetnih soglasnikov oziroma korenskih zlogov besed; konzonanca je torej širši pojem, aliteracija pa vrsta konzonance.

V zbirkah *Zakoni vode in lesa* (1997) ter v *Svitanicah* (1998) je pesnik formuliral svoja temeljna spoznanja v obliki modrostnih izrekov.

*Zakoni vode in lesa* izžarevajo ton arhaičnih pindarjevskih od, hvalnic čudežem stvarstva, ki je blizu upesnjevanju stvari, kakršno je uveljavil francoski pesnik Francis Ponge, pri nas pa predvsem reistična poezija skupine OHO na čelu z Iztokom Geistrom Plamnom, v novejšem obdobju pa Aleš Šteger v zbirki *Knjiga reči* (2005). Svetinova zbirka *Zakoni vode in lesa* je napisana v obliki zakonika; prisluhnimo *1. zakonu* (7):

> *Les je knjiga, v kateri so z nevidno pisavo zapisane vse nedoumljive skrivnosti vode, in voda je slovnica, ki narekuje pravilnost zapisovanja modrosti lesa. V zrcalu vode rase drevo, podpirajoče nebo, v katerem se konec začenja in začetek konča. Voda je živa in ne dà se je ujeti z zakonitostmi menjav tekoče in trdne snovi. Valoví brezmejna, brezdanja, ne pozna ne solzá ne*

*čolna. Kjer mati je, po kateri pripluje molk, da se jezik končno ové pokornosti zakonom vode in lesa. Oče zakonov bo tisti, ki bo prvi stopil na pot in bo svet samo po njegovih korakih. Edini od tisočev, ki so poskušali.*

Naslov *Svitanice* na posrečen način apostrofira ime pesnikovega sina Svita; v tej knjigi je torej pesnik zbral nasvete za sina, *napotke* v etimološkem smislu: navodila *za-na-pot*. Prvi izrek se glasi takole (5):

*Prosi odpuščanja tistega, ki si ga ranil in s svetlim dihom napolni srce njegovo. In tvoje oko bo postalo roža in ljubezen tvoje trpljenje, hrepeneče po izrekih dežja.*

Zadnji izrek pa je tak (130):

*Ko bom umrl, sedi poleg mene in prvič odpri to knjigo in začni jo tiho brati, sin moj. Slišal te bom, verjemi mi, ker že bom v tebi. Ker boš že vstopil v eno od mojih minulih, v eno od mojih prihodnjih življenj. Počasi izrekaj besede, naj jih tvoj topli dih oživlja, ki sem jih pisal ono daljno zimo, ko je bil ves svet bel in ti najsvetlejše bitje na njem. Svetal kakor Prva Čista Luč, ki jo uzrem, ko se ločim od svojega telesa, ki je oblikovalo tvoje srce. Bodi glas mojega življenja, ki je brezimna reka teklo med bregovoma ptičjega petja in sanjskih rož.*

Po sinu je pesnik naslovil tudi izbor svojih pesmi *Svit*, ki je izšel skupaj z reprodukcijami grafik Vladimirja Makuca v odlični zbirki *Dvanajst* (založba Edina, 2000). Besedo svit pa Svetina tudi sicer pogosto uporablja v svoji poeziji, ki je – od Botticellija do novejših zbirk – v veliki meri naravnana na svetlobne izraze in metafore.

Pesniška zbirka *Oblak in gora* je nastala l. 1999. Tako po tematiki kot po pesniškem jeziku predstavlja sintezo različnih segmentov Svetinove poetike. Podnaslov zbirke – »*Yuan Hung-Tao: 1568 – 1610*« zveni kot naslov biografskega članka ali nagrobni napis. Sodobni slovenski pesnik si je za junaka izbral pesnika, ki je živel in ustvarjal v davnih časih ter v daljnih krajih: Juan Hung-Tao je bil kitajski budist, pesnik in esejist, ki je živel in ustvarjal v času dinastije Ming; med drugim je pisal tudi o Tibetu. Obzorje te pesniške knjige je torej začrtano z gorami Tibeta in budističnim zemljevidom Praznine. Vendar *Oblak in gora* ponuja vse kaj več kakor zgolj upesnjeno modrost tibetanskega budizma. Podroben opis Yuanovega življenja – celo

vsakdanjih podrobnosti: pitja čaja, prisluškovanja ptičjemu petju, opazovanja rož – je tako čustveno poglobljen, da imamo občutek, kot da beremo poetično avtobiografijo samega Iva Svetine. Bivanjska izkušnja je tu predihana in umetniško prepričljiva.

Gre za zbirko sto enajstih pesmi, ki temeljijo na tako dolgih vrsticah, da jih imamo lahko za pesmi v prozi. Odlikuje jih naravno zveneča zlitost pripovednih in lirskih elementov, narativne napetosti zgodbe in poetičnih detajlov. Zgodba je tu nujno potrebna, saj omogoča pesniku, da zajame eksistencialno izkušnjo in usodo posameznika. Usoda posameznika pa je vselej enkratna in neponovljiva, karkoli se že z njim zgodi po smrti, v »*zasmrtju*«.

Pesnik upesnjuje ključne trenutke v življenju svojega junaka, kakor jih ta doživlja ali pa si jih priklicuje v spomin. Angloameriška literarna veda uporablja za ta način pesnjenja iz dramaturgije izposojeni izraz *dramatic monolog – dramski samogovor.* V skladu z alogično logiko zen budizma bi se lahko vprašali: Kdo pravzaprav piše te pesmi? (Literarna veda bi na tem mestu uporabila učeni izraz: Kdo je *lirski subjekt?)* Ivo Svetina? Yuan Hung-Tao? Ali kdo tretji? Ali Ivo podoživlja Yuanova čustva, strahove in upanja? Ali Yuan napoveduje Ivove misli in spomine? Je Yuan, kakor ga priklicuje ta zbirka, Ivova imaginacija? Ali je, obratno, Ivo Yuanova imaginacija? Je Yuan Ivov *drugi jaz?* Ali Ivo Yuanov *alter ego?* Sta oba morda odmeva nekega tretjega, neslišnega glasu? Kaj pomeni dejstvo, da je homonim vzhodnjaškega imena Yuan špansko ime Juan, ki ni nihče drug kot slovenski Janez, Ivan, Ivo? Zenovska vprašanja ter tibetanska vera v reinkarnacijo se tu prepletata z borgesovskimi labirinti ponavljanj ene in iste zgodbe v različnih časih in prostorih ter s heteronimi Fernanda Pessoe, ki kažejo, kako identiteta nikoli ni nekaj monolitnega, ampak je vselej sestavljena iz različnih plasti, obrazov, glasov, resnic …

Kalejdoskopska sinteza posameznih besedil sugerira vtis celote Yuanovega življenja. Fragmenti skupaj sestavljajo trden kompozicijski lok zbirke. Lahko bi torej rekli, da gre za svojevrstni poetični roman, roman v verzih, roman v pesniških podobah in zgodbah, *roman oblak.*

V 15. besedilu je upesnjen trenutek, ko v Yuanovo zavest vstopi bolečina (21):

*Znenada ga je prebodla silna, nepoznana bolečina,*
*da se je njegovo zrelo meso skrčilo*
*kot novorojenček, ko ga oblije luč sveta.*
*Zavedel se je, da tako v človeka vstopa bolečina*
*in z njo trpljenje. In z njim spoznanje o resnici,*
*ki je ne more nihče zanikati.*

Iz citiranega besedila je dobro razvidna tudi dvodelnost, ki je temeljno kompozicijsko načelo v tej zbirki zbranih pesmi: napevu sledi odpev, podobi sledi protipodoba, zgodbi njena refleksija.

Pesmi *Oblaka in gore* so hvalnice lepoti narave in bivanja, obenem pa elegije ob minljivosti vseh živih bitij. Te elegije so – paradoksalno – karseda vedre, saj lepota stvari izvira prav iz njihove smrtnosti. Tudi naslovna sintagma – *Oblak in gora* – sugerira dva nasprotujoča si pola življenja in sveta: *gora* kot simbol negibnosti in trdnosti, *oblak* pa kot simbol *spremenljivosti* in *nestalnosti*. V kontekstu tem, ki obsesivno preganjajo pesnika Svetino, pridobi *oblak* simbolični pomen *časa, minljivosti, smrtnosti, gora* pa simbolizira *večnost*.

*Oblak in gora* je pesniško dejanje. Ta zbirka pomeni svojevrstno sintezo obeh polov Svetinove dotedanje umetniške poti: njegovo upesnjevanje središčnih vozlov bivanja se še zmeraj naslanja na tibetansko razumevanje razmerja med življenjem in smrt(nost)jo človeka, obenem pa je v pesniškem jeziku znova spregovoril utripajoči impulz bogatega in čutno nazornega videnja. Kot bi pesnik hotel doslej prehojeno pesniško in življenjsko pot strniti v plemeniti sintezi razkošja podob in čistosti modrih izrekov, čutnosti in duha, širnega sveta in hrepeneče človeške duše.

Sledijo tri kvalitetne zbirke – *Pesmi nevednosti* (2004), *Lesbos* (2005) in *Vrt pozabe* (2005). Nadaljujejo že znane linije Svetinove poezije, vendar jih razvijajo in bogatijo, tako kot spirala na višji stopnji ponavlja že zarisane kroge: *Pesmi nevednosti* sodijo v obzorje meditativne, refleksivne lirike, *Lesbos* na briljanten način oživlja temeljno temo in navdih Svetinovega pesniškega glasu – Eros, *Vrt pozabe* pa upesnjuje minljivost, smrtnost, pozabo.

*Pesmi nevednosti* (2004) so zbirka čiste lirike. Morda v nobeni drugi zbirki Svetina ni tako daleč šel v liričnost, ki je in ostaja izvor poezije. Prej se

nam je zapisalo, da gre za knjigo meditativne, refleksivne lirike, kar je treba dopolniti z bolj natančno oznako: pesnik velikih tem ne razglaša na deklarativen način, ampak jih zgolj nakaže, da jih slutiti skozi prefinjen, posreden in pomensko večplasten pesniški jezik. V nasprotju z nekaterimi prejšnjimi Svetinovimi zbirkami, kjer imajo pesniške formulacije naravo filozofskih in mističnih izrekov ter torej ambicijo splošne etične veljave, se lirski subjekt v tej fazi pesnjenja ne čuti več vsemogočnega in vsevednega – od tod tudi na prvi pogled nenavaden naslov, *Pesmi nevednosti.* Pesnik nima več moči, da bi svojo človeško ranljivost prikrival z zidovi večnih resnic. V priznanju te človeške nemoči pa je izvor pesniške moči: drhteč, prosojen, in vendar večpomensko bogat jezik te zbirke omogoča, da iz rane – kakor v školjki – nastane biser.

Lirična vizura sveta in srca – kar je v liriki eno in isto, kajti svet je tu srce, svet-v-srcu – je narekovala zgoščenost izraza in muzikalnost verza in naravnanost k prvim in poslednjim rečem, se pravi k rojstvu in smrti, ljubezni in bližnjim, človeški minljivosti in Bogu.

Pogosteje kot sicer Svetina tu uporablja aliteracije, da bi z zvočno podobnostjo poudaril korespondence med različnimi stvarmi, kot denimo *»glasba gozda«* (*Jutro I*, 58) ter *»skoz jasnino jadrate«* in *»palača poldneva«* (*Jutro II*, 72).

Ena izmed nepisanih zakonitosti lirike je, da mora zveneti naravno in preprosto. Take so tudi Svetinove *Pesmi nevednosti:* srednje dolgi verzi tvorijo večinoma krajša besedila, ki – z izjemo dveh pesmi – niso členjena v kitice, temveč so enokitična. K preprostosti vtisa prispevajo tudi naslovi: vsi naslovi te zbirke imajo eno samo besedo. Naslove je mogoče grupirati v nekaj tematsko-motivnih območij, ki imajo svojo predzgodovino v Svetinovi poeziji: živali, rastline, ure dneva (*Jutro, Večer*), usodne lastnosti in družbene vloge (*Kralj, Slepec, Gospodar, Tujec*), čustva, pesništo in umetnost, bližnji (*Brat, Mati, Sin, Žena*), se pravi tisti Drugi, ki jim pesnikov Jaz pravi Ti, ter smrt in poslednje reči (*Nebo, Bog*).

Na svoji zdaj že dolgi pesniški poti je Ivo Svetina postal mojster kratke pesniške zgodbe. Dober primer je pesem *Šola* (20), ki prav tako upesnjuje smrt(nost):

*V nekih davnih časih so na Kitajskem*
*imeli šolo, imenovano Čista dežela.*

*Tja sem vstopil pri Jutranjih vratih*
*in sédel k modrim, ki so slepe učili*
*hoditi tik globoke vode.*
*Ko pa se je znočilo in sem hotel poiskati*
*cvet, h kateremu bi legel,*
*saj bil je oblike žene, mi je najmlajši*
*med modrimi, lahko bi bil moj sin,*
*povedal, da sem v Zahodnem raju,*
*kjer nihče ne spi, ker vsi so že umrli.*

Pesem *Sapfo* artikulira erotično radost in bolečino kot izvir lirike ter vseh lirskih pesnic in pesnikov. Pesem se začne z vprašanjem, ki je naslonjeno na legendo, da so pesnico Sapfo imeli za deseto muzo (13): »*Je muza, četudi deseta, rodila vse nas, / ki z besedo kot z ljubljenim bitjem ravnamo?*« Če ta uvodni akord upesnjuje ekstatično enotnost ljubezni in pesmi, pa sklepni akord na elegičen način uzavesti njuno tragično ločenost: »*A beseda je še po njeni smrti ostala / bela kot rjuha, na katero nikdar ni kanila / njena deviška, od koprnenja strupena kri.*«

Pesem *Sapfo* iz *Pesmi nevednosti* je iztočnica za zbirko Iva Svetine s pomenljivim naslovom *Lesbos* (2005). Obisk otoka, kjer je na prehodu 6. in 7. stoletja pred našim štetjem živela, ljubila in pesnila nesrečna Sapfo, je navdihnil Iva Svetino, da se je vrnil k izvirom evropske in lastne lirike – k upesnjevanju Erosa. Z vrnitvijo k izviru se je v Svetinov pesniški jezik – po mnogih zbirkah bolj asketskega, meditativnega in pripovednega značaja – vrnil tudi slog njegove mladostne lirike, baročno bogata metaforika, svežina in drznost podobja, ki temelji na podmeni, da je ekstatičnost jezika ekvivalent ekstatičnosti erotične energije (83):

***Iz česa narejen je tvoj vonj? Ta nežna uganka***
*za bežen hip se v nosnicah mojih naseli,*
*da pijem iz nje kot iz studenca potešitve,*
*iz vzdrhtelega tolmuna, v kateren odsevaš, ko te ni.*

Odgovor na to vprašanje poda slovenski pesnik v obliki naštevanja različnih dišav – obliki, ki spominja na srednjeveški *blason*, pesem »naštevanko« lepih lastnosti ljubljene Gospe:

*Iz cimeta, sladkega malajskega lesa, skoz katerega plazi se*
*bitje čudno, smaragdnih oči in svilnate dlake, ne ptič ne cvet;*
*iz vanilije, z bledimi lici in težkimi stroki, da javanski veter*
*tiho pôje, ko zvonijo ob uri žalovanja;*
*iz mete, ki v opoldanski sopari modra z nébesom*
*se pari in je Lesbos kamnito ležišče moje duše…*

Sledijo še *mira, narda, ambra, mošus, pižmar, žafran* in *kokos:* z naštevanjem vonjav, večinoma vzhodnjaškega porekla, pesnik upesnjuje vonj svoje ljube. V fazi *Heliksa in Tibije* ali *Jonija* bi se pesem izčrpala s tovrstnim naštevanjem in čudovitimi podobami. Zdaj ne več. Na vmes prehojeni dolgi poti pa je pesnikov glas dozorel, zato so slapovi bleščečih podob zdaj obvladani z mero umetniške modrosti: pesnik ne dovoli več svoji jezikovni invenciji, da se razliva v kopičenje metafor, v brezbrežje lepotičenja, temveč trdno bedi nad ekonomijo pesniškega besedila, zavedajoč se, da se morajo sijajni detajli vselej podrejati temeljnemu sporočilu, *celoti* pesmi. Zato zdaj Svetina konča pesem z močnim sklepnim akordom, ki v enotno sporočilo poveže niti naštevanja različnih vonjev, obenem pa ga dvigne na čustveno višjo raven:

*Iz umite otroške kože narejen je tvoj vonj,*
*ljubljena, ki spomin neviden na stotera ljubljenja budi,*
*ko sam s seboj pijem žganje in me zagrinja moker mrak.*

Naštejmo še enkrat vse vonje, ki nastopajo v tej pesmi: *cimet, vanilija, meta, mira, narda, ambra, mošus, pižmar, žafran, kokos* in – kot kvintesenca – *»umita otroška koža«.* Gre za pravo pravcato »razstavo« vonjav, za olifaktorno antologijo. Tej pesmi na rob le drobna pripomba: pri simbolni rabi čutov v poeziji – vključno z erotično liriko – absolutno prednjačita vid in sluh, medtem ko je podobje, zgrajeno na vonjavah, relativno redko in je svojčas veljalo tudi za nespodobno. Upesnjevanje vonjev je rehabilitiral Baudelaire v *Rožah zla,* slovenski liriki pa se še zmeraj večinoma izogibajo temu »animaličnemu« čutu – z izjemami, med katerimi smo Svetina, Maja Vidmar, Barbara Korun, pisec pričujoče študije pa še kdo.

V teh pesmih odmeva mit o rojstvu boginje ljubezni Afrodite iz morske pene, o čemer naj bi govorila tudi domnevna etimologija njenega imena, iz besede αφρός – izg. *afrós* – morska pena. V školjki kot na čolniču naj bi jo

vetrovi izkrcali na obali nekega drugega mitičnega grškega otoka – Cipra, ki je postal središče Afroditinega kulta. Ne more biti torej naključje, da sodobni slovenski pesnik uporablja v tej zbirki simbol školjke v izrazito erotičnem smislu (57):

***Tam, kjer so sprehajali se bogovi mogočni,***
*si legla v deško morje in tvoja školjka –*
*barve otroškega mesa – je drgetala v pričakovanju…*
*da veter popoldanski na tvojem ustju rodi biser,*
*teman, skoraj črn, ki se zarine v tvojo nežnost.*

Poleg mita o rojstvu Afrodite iz morske pene, ki se je v renesansi uveljavil tudi zaradi eterične slike Sandra Botticellija – tu lahko zasledimo tesno povezavo s Svetinovo mladostno pesniško zbirko – pa obstaja tudi manj znana, apokrifna mitološka varianta, po kateri naj bi se Afrodita rodila iz vode, ki jo je oplodila odsekana moškost vrhovnega boga Urana, katerega je s srpom skopil lastni sin Kronos. V nasprotju s sublimirano zgodbo o rojstvu iz morske pene ta varianta v ljubezni poudarja kri, telesnost, slo, nasilje, smrt; zasledimo jo tudi v prenekaterem tonu Svetinove zbirke *Lesbos* (75):

***V tvoji plitvini se zibam, riba, hladna, vitka,***
*sestra bodalu, s katerim so ovci prerezali grlo,*
*da so se razsule koralde krvi in zavrele bele pene*
*smrtnih muk, ki srdito božanstvo upokoje,*
*da se svirka vetra znova med oljkami začuje*
*in da moje čelo kot poldan zažari, ko znoj z njega posrkaš.*

Eros je torej zdaj za Svetino oboje – nežnost in strast, milina in čutnost, duša in telo, dajanje in jemanje, življenje in smrt …

V prvi fazi svojega erotičnega pesništva se je Svetina vselej do kraja in brez rezerve identificiral z vsakokratnim mitičnim svetom, ki si ga je izbral za pesniško Arkadijo, deželo ljubezni, pa naj je bil to indijski svet zbirke *Joni*, turško-arabski svet besedil iz knjige *Dissertationes* ali renesančni svet zbirke *Botticelli*. Nekdanja upesnitev ljubezni je bila inovativna in čudovita prav v svoji popolni predanosti domišljijskim svetovom, »diktatura« osvobojenega jezika, ki se ne meni za mimetične predsodke, je

tista značilnost, ki mladostnim Svetinovim zbirkam daje posebno mesto v zgodovini slovenske lirike. Ponovitev nekdanje vere v s(i)lo ljubezni, moč besede in vsemogočnost domišljije bi danes najbrž ne delovala več enako učinkovito in prepričljivo, in Svetina kot pošten umetnik to ve. Tovrstne popolne identifikacije zdaj ni več, in to je v prid umetniški prepričljivosti sedanje Svetinove ljubezenske lirike.

Potovanje na Lesbos je napovedalo odkrivanje Sredozemlja, Srednjega Vzhoda in Afrike, ki prihaja do izraza v zbirki *Na obali oceana tovarna poezije* (2008). Že v naslovu preseneča *»so-in-zoper-postavljanje«* (izraz Jurija Lotmana) treh ravni stvarnosti, ki ju običajno doživljamo kot radikalno ločene – na eni strani brezmejni *ocean* kot najširši in najgloblji vir in prostor narave, na drugi strani *tovarna* kot groba stvarnost sodobne tehnike in produkcije, na tretji strani pa poezija kot dih človekovega srca in duha; povezava *tovarne* in *poezije* v *»tovarno poezije«* zveni šokantno in rimbaudovsko. Prisluhnimo pesmi, ki se začne s tem intrigantnim in močnim naslovnim verzom (75):

*Na obali oceana tovarna poezije –*
*poje pesem še nenapisana, z modre*
*verande valujoča do palm in čolnov,*
*v ozadju vijolične gore iz spečega ognja.*
*Preprosta risba s potjo čez sipine,*
*da za mano stopa utrujena leopardka,*
*v gobcu, nežnem kot lahko je le materin,*
*z mrtvim opičjim mladičem še golim,*
*ki ga zaklala je mrzla afriška noč.*

Pesniška zbirka *Pes in Perzijci* (2008) je ena najbolj nenavadnih v zgodovini slovenske poezije … in širše. Presenetljiva povezava *psa* in *Perzijcev,* ki jo najprej dojamemo kot močno aliteracijo, se v kazalu zbirke razpre kot tematska dvojnost knjige: prvi razdelek vsebuje ljubeče hvalnice psu kot najboljšemu prijatelju in zaupniku, drugi razdelek pa hvalnice in elegije, posvečene klasičnim perzijskim pesnikom in pesnicam, med drugim Firduziju in Omarju Hajamu. Upam si reči, da gre pri obeh razdelkih za globoko intimne pesmi, zapisane iz ljubezni in nuje, najbrž tudi samote. V

primeru psa gre za ganljivo skrb, posvečeno najbližjemu prijatelju, v primeru perzijskih pesnikov in pesnic pa za dialoge, ki osmišljajo poezijo in pesnjenje kot temeljni in najvišji smoter življenja in dela Iva Svetine. Kot pesnik se lahko podpisani le priklonim pred tako lepim in avtentičnim pesniškim dejanjem.

Zbirka *Sfingin hlev* (2012) se z močnimi podobami, a s temno in bolečo nežnostjo spomina vrača k izginulim soncem in sencam mladosti, npr. k prijatelju, ki je storil samomor. Eksistencialno in kulturno pomembne pojme, pojave, toponime in osebnosti je pesnik lucidno in z energijo jezika portretiral v zbirki *Kentaver, maline in … alkohol* (2011).

V čustvenem smislu pa je prav gotovo izjemno pomembna knjiga *Oče, tvoje oči gorijo,* ki je nastajala v letih 2012–2016, objavljena pa je bila l. 2017, saj se navezuje, razvija in poglablja eno ključnih Svetinovih knjig – *Knjigo očetove smrti* iz l. 1999. Pesmi so nenavadne in nenavadno močne, saj je bolečina izražena z ironijo in avtoironijo ter z netipičnim jezikom, ki bolečino stori še bolj avtentično. Tanja Petrič je upravičeno naslovila svojo lucidno spremno besedo k tej zbirki z zrcalno formulacijo *Konec začetka – začetek konca* (103–116). Ta formulacija zadeva temeljito avtorefleksijo, ki jo Ivo Svetina opravlja v pesniških zbirkah zadnjih let, ki pa – kar je nenavadno in izjemno plodno – ne pomeni ponavljanja dosedanjih pesniških postopkov, ampak nenehno prenavljanje dosedanjega jezika in osvajanje novih celin pesniškega izražanja.

Tovrstno plodno preigravanje nekaterih zgodnjih razsežnosti lastne poetike je značilno tudi za zbirko *Strašni delavci* (2014), kjer naslov predstavlja Rimbaudovo definicijo za pesnike. *Otroka v jaguarju* (2016) pa že z naslovom priklicujeta motive, značilne za Svetinov pesniški prvenec *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač,* ki je izšla 45 let prej, v letu 1971, času študentske zasedbe Filozofske fakultete, ko je Ivo Svetina igral eno izmed pogumnih umetniških in državljanskih vlog.

Svojevrstno sintezo svojega soočanja s spominom očeta in prednikov je Ivo Svetina na skrajno oseben, boleč in iskren način opravil v dramski kroniki *V imenu Matere* (2018), v kateri je dramatiziral junaško in tragično usodo svojih prednikov v štirih generacijah od l. 1891 do zgodovinskega leta 1991, ko se tudi v obdobju svobode, samostojnosti in blaginje Slovenije, za katero

so se predniki borili, izkaže, da nekatere članice in člani rodbine ponavljajo strašne zgodbe življenja in smrti prednikov.

Žal v okviru te študije ni mogoče natančneje pritegniti razmisleka o Svetinovi dramatiki, ki po eni strani zvesto sledi poetiki Svetinove poezije, po drugi strani pa izkazuje večji interes za usodo človeka v zgodovinskem svetu, še posebej v tragičnih kataklizmah 20. stoletja. V ta okvir izrazito sodita zgodnja igra *Biljard na Kapriju* (1989), kjer je glavni junak Lenin pred svojim zgodovinskim pohodom v Moskvo zanetit oktobrsko revolucijo, in *Pasijon po Edvardu Kocbeku* (2009) o izjemnem prispevku velikega pesnika narodnoosvobodilnemu boju ter njegovi kalvariji pod premočrtnim valjarjem ideologije zmagovalcev, kar je Svetina dobro poznal tudi osebno, kot prijatelj Kocbekovih sinov Matjaža in Jureta.

Svetina je sledil enemu izmed najmočnejših tokov moderne dramatike, ki je tragične starogrške mite in osebnosti uporabljal kot okvir za uprizarjanje usodnih dram našega časa; taki sta drami *Ojdip v Korintu* (1998) in *Sapfo* (2017). Iz galerije literarnih likov je tudi *Maldoror (O svitu zlo)* iz l. 2001, kjer besedilo v oklepaju naslova predstavlja prevod imena *(Mal d'aurore)* satanističnega (anti)junaka pesmi v prozi francoskega simbolističnega avtorja Lautréamonta, poleg Rimbauda najbolj radikalnega avtorja inovatorja pesniškega jezika. V skladu s svojimi pesniškimi potovanji na Vzhod je Svetina zgradil več dramskih besedil na vzhodnjaških religijah, mitologijah in filozofijah, npr. *Tibetanska knjiga mrtvih* (1992) in *Tako je govoril Zaratuštra* (1997). V ta kontekst sodi tudi Svetinov največji uspeh, *Šeherezada* (1989), ki je zahvaljujoč režiji Tomaža Pandurja v Slovenskem mladinskem gledališču osvojila svetovne odre.

Mimogrede: obsesija s perzijsko-arabsko zbirko zgodb *1001 noč* je bila značilna za postmodernizem, začenši s Jorgejem Luisom Borgesom; podpisani sem zgodbe in like *1001 noči* upesnil v pesnitvi *1001 stih* (napisano v letih 1980–81, objavljeno l. 1983), ki šteje natančno 1001 stih, zvesto izvorni zbirki zgodb pa je glavna pripovedovalka in junakinja prav Šeherezada.

Ivo Svetina je presenetil kulturno javnost tudi z romanom *Malabar* (2020), kjer je kot okvir za svojo napeto pripoved uporabil dnevniške zapise popotovanja raziskovalca Duarteja Barbose na portugalski trgovski ladji Santa Lucia iz 16. stoletja. Strast odkrivanja neznanih dežel, ki jo izžareva ta

roman, zrcali tudi strast avtorja pri odkrivanju in raziskovanju neznanih in neznanskih kontinentov Jezika.

Da, neznanska je pesniška pot, ki jo je Ivo Svetina doslej prehodil in po kateri hodi še naprej …

## XXI. Portret Milana Jesiha ali ves svet je en sam sonet

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 pooseblјal mojo domišljijsko podobo Tolstojevega 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. Kajti, niti eden se 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 zadrtost. Bil je to čas hipijevskega iskanja avtentičnosti, 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 – Ivo Svetina, Andrej Brvar, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, dramatik in režiser Dušan Jovanović itd.

Ta generacija je odraščala 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,* kjer 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 politični sistem bil še zmeraj globoko zakoreninjen v nedemokratični 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 nostalgičen spomin na *Šumi,* epicenter tedanje ljubljanske boeme in umetniške avantgarde: ta bistrojček nasproti Drame Slovenskega narodnega gledališča je bil kultno 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, salve smeha in športnega navdušenja pa je vzbujal tudi naslednji kuplet, ki pripada ustnemu, nepisanemu kulturnemu izročilu, zato je edino prav, da ta biser urbane folklore vpišemo tudi v literarno zgodovino:

*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* l. 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 domišljijske 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 začrtalo estetske zakonitosti celotnega obdobja in artikuliralo 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 izmed 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 eksploatiranjem rudnikov, ki jih je bil sam odkril. V času upadanja estetske in življenjske moči ludizma je bil Jesih eden izmed 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 izmed 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 *jesihovski 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 obrisi prepoznavnega sveta zmeraj znova doživijo metamorfozo v domišljijske, sanjske oblike, obstoječe le v jeziku.

Nato je sledilo obdobje, ko se je pesnik prestrašil baročnega preobilja 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 doživljaja 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 jambskega 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 l. 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 ciklus* (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 Jesihove poetike, naravnane k upesnjevanju vsakdanjega jezika in »življenjskega sveta«; njegova dikcija pa je obenem naravnana k upesnjevanju vsakdanjega jezika in »življenjskega sveta«. Jesih je moderniziral ritem jambskega 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 naslednji sonet (1993, 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 neznaten, 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 se odlikujejo s svojevrstnim tihim, pridušenim, decentnim in zato toliko močnejšim čustvenim tonom.

Sklepna pesem Jesihovih *Sonetov* (1989, 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 prespraševanju. Pesnik razgrinja proces pesnjenja. Postopek tovrstnega samo-premisleka je tipično post-modernističen: pesnik opazuje samega sebe pri delu ter premišljuje o naravi pesniške forme, v kateri pesni; v tem primeru lahko govorimo celo o avto-citiranju. Gre torej za sonet o sonetu, zrcalno podvojitev 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 samo-premislek 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 avto-ironije. 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 strmel pobit pobožen,*
*pred silo, ki je budnost ne pozna,*
*saj rožа 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 l. 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 skoznjo in dosega simbolistične višave. Primer upesnjevanja konkretne življenjske stvarnosti je naslednji iz *Sonetov drugih* (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 zadrgnil si kravato,*

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

Simbolistično vertikalo nedosežnosti in večnosti, prisotnosti-in-nedotakljivosti spominov, odsotnosti-in-stvarnosti sanj izreka čudovito nežen, a obenem tudi duhovit biser iz prvih *Sonetov* (1989, 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 –*
*lebdi 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, kakor to uspe Jesihu v zbirki *Jambi* (2000, 46):

*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 vesolje 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 (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, pogosto v kvadratu štirih štirivrstičnic. Gre tudi za nosilno kitično obliko zbirk *Tako rekoč* (2007) in *Mesto sto* (2008).

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 (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, stoterno, 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 njegovemu humorju neskončno pisanem centru sive, socialistične, provincialne Ljubljane v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, naj se po jesihovsko poigram z besedami: MESTOLETJA. In tako sva pod maršalskim 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 post-moderna upesnitev razmerja med pesnikom – oz. 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 (Fleurs du Mal)* l. 1861 je Baudelaire prvotnemu izboru stotih pesmi, ki je bil nasilno iznakažen s sodno prepovedjo šestih pesmi, dodal cikel *Pariške slike (Tableaux parisiens),* 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* (*À une Passante* – prevod B. A. Novak, 2007, 51–52; 2022, str. 251):

| | |
|---|---|
| La rue assourdissante autour de moi hurlait. | Okoli je oglušujoča cesta vpila. |
| Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, | Visoka, vitka, žalno skrita v črnino, |
| Une femme passa, d'une main fastueuse | Je mimo šla ta ženska, ki je z milino |
| Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; | Rôke pridrževala izvezen rob krila, |
| | |
| Agile et noble, avec sa jambe de statue. | Gibčna in plemenita, z nôgo izklesano. |
| Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, | Jaz pa, okamenel kot kak čudak, sem vpijal |
| Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, | Njeno oko, nebo z nevihto razdivjano, |
| La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. | Milino, ki obseda, užitek, ki ubija. |

| | |
|---|---|
| Un éclair… puis la nuit! – Fugitive beauté | Le blesk… in noč! – Lepota, ena sama bežnost, |
| Dont le regard m'a fait soudainement renaître, | Ki si s pogledom me nenadoma zbudila, |
| Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? | Te bom še videl, preden naju vzame večnost? |
| | |
| Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! **jamais** peut-être! | Nekje drugje! Prepozno! Morda **nikoli** več! |
| Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, | Ne veš, kam grem, jaz pa ne vem, kam si se skrila, |
| Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! | O ti, ki bi lahko te ljubil, o ti, ki to veš! |

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 (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 mi 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 zimo 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 (*Ampak,* november 2008, 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 kvazi-realnosti, 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 pretresliv način prepleta. Naj kot glasnogovornica diktature domišljije in humorja spregovori naslednja pesem (8):

*Jaz vérujem v vélikega praptiča,*
*ki v pumparicah po pradavni 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 niča,*
*in se ove in sebe in pogléda*
*zbora, ki s kokodajsom ga veliča –,*

*v vélikega praptiča izrekam credo*
*– golič negoden, ves svoj vek v plenicah –,*
*v njegovo silno prvo prabesedo,*
*ki z njo me iz dna 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.*

Zanimivo je primerjati to Jesihovo pesem s pesmimi angleškega pesnika Teda Hughesa v zbirki *Vran (Crow),* ki jo imamo v kongenialnem prevodu Vena Tauferja. Za pokušino le pesem *Examination at the Womb-door* v originalu (Hughes, 1988, 5) in Tauferjevem prevodu (Hughes, 1999, 12):

| | |
|---|---|
| Who owns these scrawny little feet? *Death.* | Čigava so ta mršava drobna stopala? *Smrti.* |
| Who owns this bristly scorched-looking face? *Death.* | Čigavo je to kocinasto in kakor ožgano obličje? *Smrti.* |
| Who owns these still-working lungs? *Death.* | Čigava so ta tiho delujoča pljuča? *Smrti.* |
| Who owns this utility coat of muscles? *Death.* | Čigava je ta koristna obloga kit? *Smrti.* |
| Who owns these unspeakable guts? *Death.* | Čigavo je to neizrekljivo drobovje? *Smrti.* |
| Who owns these questionable brains? *Death.* | Čigavi so ti sumljivi možgani? *Smrti.* |
| *(…)* | *(…)* |
| Who is stronger than hope? *Death.* | Kdo je močnejši od upanja? *Smrt.* |
| Who is stronger than the will? *Death.* | Kdo je močnejši od volje? *Smrt.* |
| Stronger than love? *Death.* | Močnejši od ljubezni? *Smrt.* |
| Stronger than life? *Death.* | Močnejši od življenja? *Smrt.* |
| But who is stronger than death? | A kdo je močnejši od smrti? |
| *Me, evidently.* | *Očitno jaz.* |
| Pass, Crow. | Naprej, Vran. |

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 l. 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 oz. 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 in nemogoče registre, vključno z značilnim slovarjem socialističnega štetja, razpetega med banalno, a čudežno realnost in napihnjeno retoriko ideologije. To je tema, ki jo je zmogel s tako jezikovno bravuroznostjo in umetniško večplastnostjo upesniti le Milan Jesih. Zbirka se začne in konča z besedo maršal. Prisluhnimo prvi pesmi (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 domišljijsko bogatih in srhljivih pravljic ter romana *Življenjski nazori mačka Murra*), 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, sevé nekdanji maršalofil, ukreniti zoper restavracijo Maršalovega kulta, brrr … Zato naj maršaloljubno navedem še zadnjo pesem te zbirke, ki je v skladu z Jesihovo že prislovično zbirkoslovno doktrino postavljena v oklepaj (112):

*(Maršal je rad poslušal glasbo, res*
*oboževal pa je edino ples,*
*in najbolj ples, ki ga je zanj vrtela*
*najzaljša, najlepša, najbolj debela*

*od vseh artistk in balerin,*
*kolibrica, vilinska moja mati,*
*če so prav zasrbeli jo podplati;*
*tako kot jaz, ki sem njen sin,*

*če pod jezikom me zapeče prav,*
*ne mislim nič, vsaj ne veliko,*
*že vre iz mene vzbuh cvilečih vzkrikov,*
*zavzdihov, stokov: hrupim blebetav*

*– »gostobeseden« tukaj je premalo –,*
*ne bom vam tvezil, da me samo žene,*
*a vendarle močnejše je od mene;*
*torej, po nuji sem to podedoval*

*– plus, če dovolite, preobilno salo –,*
*ko rimam, zavzdiguje me od tal,*
*kot njo je v petah vzdigovalo,*
*kar je tako občudoval maršal.)*

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 (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 téme, te najbolj črne temè v času politične korektnosti in strahopetne defektnosti (*Lahkoda,* 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:*
*»Laží, 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.«*

Seveda ni moglo biti drugače, kot da je Jesih upesnil tudi nas same, nekdanje šumijevske upornike in hipije – in nastala je ena izmed najbolj ironičnih, a obenem najlepših, najbolj zajebantskih, a obenem čudovito sproščujočih pesmi, prava pravcata hvalnica staremu hipiju, njegovemu staremu psu in celó starosti sami, ki je lahkoda lepa (34):

*Hipi je star in star je pes njegov*
*in stara hodita po starem mestu*
*in še bolj stara prideta domov*
*in še bolj stara gresta spat na lestev:*

*igrata se »midva sva dve kokoški«*
*– dve kuri birokratski, pravzaprav –;*
*pes strogo vpraša: »So nastali stroški?«*
*»Ne v zvezi s spisom,« hipi bo zmrmral –*

*to v kurniku pomeni »lahko noč«.*
*Sanjata se, mladiček sta in deček,*
*ki bosta v hudih časih si nekoč*
*oprtala ta težki svet na pleča:*

*dobro se spi, če kuža ni tatin*
*in varne so pred njim klobase*
*in človek če ne jemlje podkupnin*
*in če konoplje sam pridela zase.*

*Vstaneta pozno, hipi ne verjame,*
*kmalu bo dvanajst, pravi: »Nemogoče,*
*kako sva stara! Kot tri stare mame!«*
*Pes reče pa samo: »Prepis je točen.«*

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 sedanjo fazo 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« verznih 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 dva primera iz zbirke *Namreč* (40 in 185):

*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 bingljal*
*in bolščal dol v nebit.*

* * *

*Dekleta smo na Stolnem trgu*
*postavale po dve in dve in v troje*
*– če nam bo s pihcem kdo poljubček vrgel –;*
*tako nekoč bilo je;*

*potem je sem nalilo oceane.*
*Zdaj smo duhovi. Ni nas.*
*In ne spomina.*
*Toliko smo, kot nas kdaj kdo ugane.*

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 dantejevske 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 (7) 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 (79):

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

*in ste 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 (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,*
*A je bil grizli a zgolj vloga?*
*Ko je odšel, ni tam nič manjkal.*

Predlagam bralkam in bralcem, da si namesto mojih razlag sami vzamejo Jesihove pesniške knjige v roke in jih po kapljicah berejo in prebirajo, morda 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. Dolgo je garal 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 Shakespearovih 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 trosi 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!

## XXII. Najbolj pogumna duša je Maruša: o etiki in življenjski poetiki Maruše Krese

V neskončni sivini, ki je kot svinčena kislina razjedala duše v Ljubljani šestdesetih let, je le nekaj postav izžarevalo svetlobo in žive barve. Med temi redkimi mavričnimi puntarji je Maruša Krese (takrat oborožena tudi z magičnim priimkom Šalamun) zavzemala prav posebno mesto: bila je vilinsko lepa, očarljiva in krhka, v svoji krhkosti pa nenavadno vitalna in močna – kot bi s svojimi dolgimi krili lebdela nad tlemi! Z dolgimi lasmi in okroglimi očali, ki so obkrožala odprt, intenziven in preiskujoč pogled, je utelešala vse najboljše, kar je klilo v tedanji mladi generaciji – kritično zavest, umetniško raziskovanje ter intelektualno iskanje odgovorov na nakopičena zgodovinska in družbena vprašanja.

Sam sem pripadal nekaj let mlajši skupini pesnikov in gledaliških eksperimentatorjev, ki smo se formirali ob zgledih starejših kolegov iz *Tribune, Problemov, OHO-ja, Pupilije Ferkeverk, Gleja, Pekarne*. Kako ponosni smo bili, da smo smeli v Šumiju, epicentru tedanjega študentskega gibanja in bohemske negibnosti, stati ob svojih vzornikih, piti njihove besede in se učiti, kaj pomeni biti umetnik, intelektualec, upornik. Bili so prijazni do nas, še posebej Maruša. – Petintrideset let pozneje, ko smo Maruša, Milan Kleč in podpisani dolge ure v Petit caféju obujali spomine na šumijevsko ilegalo, ji je na obrazu, shujšanem od bolezni, še zmeraj lebdel isti ponosni, a v isti sapi blagi in očarljivi smehljaj.

Odlomek iz *Knjige za Tomaža in Ano,* ki smo ga objavili l. 1974 v *Mladih potih*, literarni prilogi *Mladine*, je sanjski dnevnik potovanj po Ameriki in utopičnih deželah, pravljično izrekanje vrednostnega sistema hipijevske ekstatičnosti in študentskega revolta. Spričo poetične moči gre za ključno umetniško pričevanje o šestdesetih in sedemdesetih letih, ki so bila pri nas še zmeraj preraščena s politično represijo, mi pa smo živeli notranjo svobodo, kakršne ni bilo ne dotlej ne poslej:

> *Uspelo nam je. Kitajski blagoslov smo dobili pravočasno in Simon Smith nas je lahko s svojim dekletom popeljal čez blatni ocean. Srečali smo jadrnico s petimi zvezdami in ljudmi, ki so peli. Rekli smo jim Hej, Hej. Gremo, Gremo. Rekli so nam, Ste vzeli jagode? Predvsem smo vzeli mleko za majhno dete in veliko rastlinskega šampona. Ladje puščajo ogromno nafte.*

*Imeli smo petrolejke in poganjke. Imeli smo veliko koruznega kruha in nekaj denarja.*

*(...)*

*In potem smo se šli sonce in govorili o soncu in plesali za sonce in blebetali o soncu. Pa nas je zabolela glava, da smo dobili mnoge tablete, pa smo jemali morfij, da nas ne bi bolelo, in na koncu smo dejali O sonce nas je rešilo, ker smo mu plesali in posvetili spomine in trdili, da izviramo iz njega, pa so nas rešile tablete in zdravniki, ki so nam izrezali sinuse in ostanke mandeljnov, ki so nas že dušili. In potem smo bili veliko na soncu in lepo zagoreli, ker je bila koža potrebna E vitamina.*

V hipijevski *večni zdaj* vdirajo kulturni spomini na ideale in idole, ki so pripravljali pot izbruhu svobode v šestdesetih in sedemdesetih letih. Tako naslednji odlomek priklicuje zgodovino feminizma: v imenu *Gertrude* prepoznamo ameriško avantgardistično pisateljico Gertrude Stein, v imenu *Alice* pa njeno ljubico, s katero sta živeli v Parizu in jo je Gertrude ovekovečila v inovativnem romanu *Avtobiografija Alice B. Toklas* (1933):

*Dobila sem piščalko in pekla potico. Vozila sem avto in jedla čudne piškote. Tudi Gertrude jih je jedla in Francie jih je jedla in Alice jih je jedla. Živele smo v Parizu in jedle piškote. Bilo je to v dvajsetih letih. Nosile smo dolge obleke, vendar je Gertrude ljubila krila, medtem ko je Francie že hodila v širokih hlačah. Gertrude je pobrala jezik mojega pesnika in Francie je slikala angele. Z Alice sva se sovražili, ker sva bili obe suhi. Nekoč sva šli na Eifflov stolp in gledali avtomobile. Alice je hotela postati medicinska sestra, pa se je zaljubila v Gertrude in vozila kolo. Potem je začela šivati stole, ker je bila ljubosumna na Picassa. Zato sva s Francie odšli.*

Sredi čarobnih odstavkov poetizacije stvarnosti pa se nenadoma oglasita besedi, ki bosta bistveno zaznamovali Marušino bitje in žitje:

*Sedeli sva tam z bolečino. Brali sva pesmi in jih mešali z zgodovino. Bolečina in zgodovina. Bolečina in zgodovina. Sedeli sva tam, z zgodovino in bolečino, in tisti sivi koščck neba so bile Gabrče. Nabirali sva češarke in divje češnje in jih metali v tisti koščck neba. Češnje sva jedli. Bolečina in zgodovina. Bolečina in zgodovina. Brali sva Buddhist Bible.*

S svojimi dolgimi, vihrajočimi krili je Maruša letela skozi Ljubljano, kot bi se ji nikoli ne bilo treba prizemljiti. Prizemljitev je prišla, neizogibno in boleče. Notranja svoboda šumijevske generacije se je raztreščila ob zobati stvarnosti druge polovice sedemdesetih let. Na zapiranje slovenske in jugoslovanske družbe je odgovorila s suverenim svetovljanstvom: pot jo je peljala v Nemčijo, kjer si je ponovno ustvarila družino. Otrokoma iz prvega zakona, Ani in Davidu, se je pridružil Jakob. S kakšnim ponosom je venomer pripovedovala o njih!

Žarčila je diamantno svetlobo, na dnu duše pa se ji je nabiralo oglje, kakor lahko sklepamo po poeziji, ki jo je objavljala od konca osemdesetih let dalje. Z lapidarnim jezikom je brez sentimentalnih alibijev in posladkanih okraskov razgaljala stvarnost, grenki položaj ženske, upornice v zarjavelem kolesju patriarhalne družbe, humanitarne bojevnice v okolju pogoltnih, nasilnih, sebičnih in ciničnih pokvek. Njene pesmi so bile vselej brezkompromisno osebne. Maruša Krese je dala svežo, avtentično in prepričljivo definicijo starima in zlizanima pojmoma *osebnoizpovedna lirika* in *družbenokritična poezija*.

Pogosto je sodelovala s sestro Meto, ki na področju fotografije izkazuje podoben pogum in sočutje pogleda, kakršna je v svojem pisanju in delovanju vselej izkazovala tudi Maruša. Pri skupnih razstavah je Maruša s svojimi jedrnatimi pesniškimi komentarji dajala glas nememu trpljenju žrtev vojn in družbene bede v različnih koncih sveta, vseh teh žensk, starcev in otrok, ki jih je Meta ujela v svoj občutljivi, vsevidni fotografski objektiv. Gre za neprecenljiv arhiv razdejanja in neuničljivega človeškega upanja.

V pomenljivem in plodnem nasprotju s trpko in jedko poezijo njena proza diha svojevrstno poetičnost spominske nostalgije po minulih časih. Zbirki zgodb *Vsi moji božiči* (2006) in *Vse moje vojne* (2009) odlikujeta inovativna kompozicija in poetika sestavljanja črepinj preteklosti v kompleksen mozaik zgodovine. Maruša Krese je dokazala, da osebne izkušnje s svojim spominskim grezilom neprimerno globlje zajamejo bistvo zgodovine kakor velike in zaradi posplošenosti nujno zamegljene analize »množičnega« zgodovinopisja. Zbirki božičev in vojn ob vsej proustovski atmosferi *»izgubljenega«* in s pomočjo pripovedovanja zgodb *»ponovno najdenega časa«* razgrinjata tudi boleče soočenje avtorice s spominsko podobo staršev ter z izročilom partizanskega boja, ki sta mu oba starša z vsem srcem pripadala. Ta

téma doživi zrelo in umetniško presunljivo kristalizacijo v knjigi *Da me je strah?* (2012), ki je obsijana s protislovno avro novega začetka (romaneskni prvenec!) in konca, saj gre za njeno poslednje delo. Kakšna škoda! Za vstop v trojezično pripoved tega romana (dogajanje se zrcali skozi prizmo treh pripovedovalcev – očeta, matere in njune hčerke) je pomenljiva anekdota, kako si je Maruša kot deklica bolj od vsega želela, da bi postala – partizanka. Čeprav romana ne smemo reducirati zgolj na avtobiografske reference, ni mogoče spregledati dejstva, da je Maruša vanj vgradila tudi velik del svoje izkušnje otroka, ki se identificira s herojskim bojem staršev, a se mu v iskanju lastne identitete in poti v življenje obenem tudi upira. Očitno je globoko ponotranjila usodo očeta, vojnega invalida, ter materino legendarno junaštvo. Vso Marušino etično držo je mogoče sežeti v provokativnem stavku, ki ga je povzela po materi in ga izbrala za naslov svojega zadnjega dela in ki ga imamo lahko za njen literarni in človeški *credo*: *Da me je strah?* Seveda ne. Upornica s partizanskim imenom Maruša ni poznala strahu. In tudi njena hči Maruša ni poznala strahu.

Poznala je pa samoto, razočaranja, žalost in obup, ki ga je s svojim razdajanjem drugim zmeraj znova premagala, a ga je življenjem za druge na paradoksalen način le še potrjevala, saj se je s tem odpovedovala sebi in svoji sreči. Najbrž ni naključje, da je te temne razsežnosti svoje življenjske izkušnje izrazila v pesniškem jeziku, ki je od nekdaj poklican za prevajanje intime v jezik skupnosti.

Marušin pesniški jezik se radikalno razlikuje od poetik, ki so prevladovale v slovenski neoavantgardistični poeziji njene generacije pa tudi širše – v moderni slovenski liriki, ki je ključno zaznamovala 20. stoletje. V nasprotju z večino pesnikov in pesnic, ki so zaznamovali to stoletje in so plodno uporabljali govorico simbolov, je Maruša brezprizivno izgnala simbole – in celo metafore – iz svoje poezije. Maruša Krese je celo najbolj izrazit primer *antisimbolizma* v slovenski poeziji. To ni vrednostna, ampak strukturna oznaka; ne označuje manjše poetične vrednosti njene poezije, temveč bistveno drugačen pogled na svet. Maruša je prezirala simbole in metafore, ker je v njih videla jezikovno ocvetličenost in bežanje od realnosti, sama je pa hotela karseda resnično, po potrebi tudi brutalno resnično, upesniti človeški svet, da bi zažarel v vsej svoji grozi in enkratni lepoti. V tem smislu podpisani uporabljam oznako *antisimbolizem* pri Maruši Krese v tistem

smislu, ki ga je mogoče uporabiti za poetiko Thomasa Stearnsa Eliota. In prav tu se odpira zanimiva in večplastna literarnozgodovinska vzporednica. Tomaž Šalamun mi je nekoč pripovedoval, da je nanj v času pisanja pesmi za prelomni prvenec *Poker* bistveno vplival Eliotov jezik. Da se je Maruša Krese, prva Šalamunova žena, pozneje oddaljila od poetiziranja – tako tradicionalnega, sentimentalno ocvetličenega, kot modernističnega, domišljijsko bogatega, a samozadostnega – k izražanju v razgaljenem in boleče stvarnem jeziku, je pomenljivo poetološko dejstvo.

Zakaj in čemú torej Maruša Krese, prepričana antisimbolistka, v tej knjigi, posvečeni simbolističnemu impulzu v slovenski moderni in sodobni poeziji? Prav zato.

Njen pesniški jezik se torej po asketizmu in trpkosti radikalno razlikuje od poezije, kakršna je v tem času prevladovala na Slovenskem: v nasprotju z avantgardistično »avtonomijo« jezikovne inventivnosti in domišljije ter cinično distanco postmodernistov do velikih zgodovinskih zgodb je Maruša vselej pisala poezijo, ki smo jo svojčas – z dobršno dozo vzvišenega posmeha – imenovali »*osebnoizpovedna*«. V pesmih je Maruša brezkompromisno odkrita, a ne le do drugih, temveč tudi do same sebe, kar podeljuje njeni etični in poetični drži prepričljivost in težo. Tematsko se osredotoča na ključne človeške relacije, najpogosteje na razmerja matere in otroka, pri čemer to srečno in skrajno napeto razmerje upesnjuje v dvojni optiki ter sebe pogosto vidi kot hčer in mater v isti sapi. Ni mogoče spregledati globokega razočaranja nad moškimi, ki ne izpolnjujejo temeljnih dolžnosti ter na ta način obremenjujejo ženske s strahotnim bremenom skrbi za preživetje otrok in družin. Številne pesmi na to temo sodijo med najbolj presunljiva pričevanja o le redkokdaj tako iskreno obelodanjeni bolečini žensk ter na ta način predstavljajo tudi pomembne dokumente o mukotrpni zgodovini feminizma na Slovenskem. Eden izmed mnogih primerov je pesem iz zbirke *Danes* iz l. 1989 (citirana po izboru *Pesmi,* 2019, 25–26):

*Življenje je agonija.*
*Angeli nad mano letijo,*
*rojevam brez rojstva.*
*(...)*

*Rdeče, rdeče, spet je rdeče.*
*Otroci vdirajo iz trebuha,*
*pridite nazaj,*
*ne zmorem tudi vaše agonije.*
*Angeli so sinji,*
*včasih tudi vlažni.*
*Obuti so v škornje,*
*s svilenimi trakovi se igrajo.*
*Otroci moji,*
*ne morem vas držati,*
*ne morem vas peljati*
*med angele steklene.*
*Tam je ženska,*
*tam je mati,*
*mati božja ne obstaja.*
*Angeli so jo poteptali.*

*Rdeče vidim, rdeče,*
*otroci moji, strah me je.*

V nasprotju z mnogimi feministkami pa Maruša Krese žensk ne idealizira, temveč z enakim gnevom kot brutalnim moškim kaže ogledalo tudi polaščevalskim ženskam. V zbirki *Danes* je tudi strašna, večplastna, modra in boleča pesem na to temo, ki je v književnosti le redkokdaj obravnavana (2019, 19):

*Kako naj napišem odgovor,*
*ne samo tebi, ampak tudi tebi in tebi.*
*Vsem vam, ki ste iz ženske zmožni*
*narediti Ksantipo.*
*Vsi vi, ki plešete naokrog kot mali*
*angelski jelenčki,*
*ki postavljate ženske na oltarje*
*in iz njih naredite neresnične podobe.*

*Obrnite se do mater svojih in se z njimi*
*porazgovorite.*
*(...)*
*Kako naj napišem ta odgovor?*
*Tudi mene je rodila mati*
*in tudi jaz sem mati.*

*Kako naj napišem ta odgovor,*
*ko še vedno vsi klečite pred materami*
*v zadregi.*

S presunljivo preprostostjo Maruša upesni tudi trenutke sreče v pesmi *Arne Jakob* (2019, 319):

*Okoli sveta si prišel.*
*Majhen fantek k meni se je privil*
*in začel pripovedovati.*
*Jaz sem se smejala*
*in ti si gledal.*
*Dan se je izgubil v sreči.*

Ali očarljivo jedrnata pesem, oštevilčena *45.*, iz dvojezične zbirke *Selbst das testament ging verloren / Še testament se je izgubil* (2001):

*Veselje.*
*Prosim, David,*
*zakoplji se v srečo.*

*Veselje, sreča.*
*Prosim.*

Poetičnost teh pesmi izvira iz radikalne preprostosti izraza. Le tu in tam pesnica »zaviha« neposrednost izreke z večplastnostjo metafor: *»Vem, da zdaj boli. / Te male hiške paradiža.«*

Navidezno vsakdanje formulacije so organizirane v sintaktične paralelizme, ki podeljujejo verzom izredno močan in čustveno ozemljen ritem, kot npr. v naslednji pesmi iz zbirke *Postaje* (1992, 45):

*Še ena cigareta,*
*lahko noč,*
*vsa ta godba,*
*te dežele,*
*ves ta čas,*
*vsi ti pločniki,*
*vse te ceste,*
*vse te igre,*
*vse to sovraštvo,*
*vsa ta moč,*
*vsa ta slavja,*
*vse te slike.*

*Lahko noč,*
*otroci.*

Naštevanje je eden izmed zgodovinsko najstarejših principov organiziranja pesniških besedil, značilen že za *paralelizem členov* v egipčanskih delovnih pesmih ter v psalmih Svetega pisma Stare zaveze. Na tem postopku zgrajenim pesmim sam pravim *naštevanke,* angleška literarna veda pa jih ponavadi imenuje *catalogue poem, kataloška pesem.* S padcem metrične organiziranosti tradicionalne vezane besede v drugi polovici 19. stoletja je prosti verz postal osrednje izrazno sredstvo moderne lirike v 20. stoletju, vakuum, ki je nastal z razpadom metričnih zakonitosti, pa je zapolnilo ponavljanje besed in skladenjskih vzorcev, ki vzpostavlja ritmično in semantično hrbtenico pesmi in je nenavadno podobno starodavnemu paralelizmu členov. Temu principu na svoj, samosvoj in svež način sledi tudi Maruša Krese.

Postopek naštevanja je še posebej pomensko in umetniško utemeljen v dvojezični nemško-slovenski zbirki *Yorkshire tasche / Yorkshire torba* (2003), kjer naštevanje pridobi eksistencialno težo ključnih reči, ki jih pesnica nosi skozi življenje (79):

*Zdaj jo bom res zaprla. To Yorkshire torbo.*
*Pravzaprav jo bom najprej odprla.*
*Vse spomine bom ven pometala.*
*(...)*
*Školjke in pesek iz Mrtve puščave,*
*roman, ki mu nisem konca napisala,*
*ključe od avtomobila, ko so mi ga ukradli,*
*stara zdravila in čaj za prebavo,*
*hormonske tablete in stare tampone.*
*Telegram z vsebino: »Vso srečo.«*

*Res bom to torbo odprla in jo potem zaprla.*
*Enkrat.*
*Danes ne.*

Potovanja so ključno zaznamovala Marušino življenje: poleg srečnih, iskalskih in raziskovalskih potovanj, na katerih je odkrivala svet in ga ubesedila v svetlih tonih, je bilo v njenem življenju tudi veliko drugačnih, temnejših potovanj, »odpotovanj«, kot bi to rekel Tomaž Pengov, zmeraj znova ponovljenega in vsakič z bolečino čedalje globljega in bolj nepremostljivega slovesa. Tako je bil njen odhod iz Slovenije v Nemčijo ob vseh osebnih in družinskih odločitvah povezan tudi z vrednostno odločitvijo, ki je pomenila radikalno ločitev od politične stvarnosti nove, pravkar osamosvojene države, kritiko slovenskega nacionalizma. Zato ni naključje, da je svoje pesniške zbirke objavljala pri avstrijskih založbah, dveh sicer slovenskih (Drava in Wieser iz Celovca).

Med njene številne humanitarne angažmaje sodijo tudi potovanja v oblegano Sarajevo med jugoslovanskimi vojnami v prvi polovici devetdesetih let. Spominjam se njenega prvega potovanja, ki je bilo povezano tudi z eno izmed njenih najglobljih travm. Darovala je ledvico bolnemu sinu Davidu, ki pa se žal ni »prijela«. Rana po hudi operaciji se ji še ni zacelila, ko je l. 1993 odpotovala v nesrečno Sarajevo. Pomagat. Dolge ure sem jo prepričeval, naj počaka, naj najprej okreva. A Maruša kot Maruša – šla je takoj! Čez čas sem ji sledil tudi sam. Skupna izkušnja humanitarne pomoči je najino prijateljstvo postavila na novo raven: postala sva soborca.

Njene pesmi o vojni v Bosni in Hercegovini so pretresljive, v svoji lepoti pa izžarevajo posebno lepoto čudenja lepoti živih bitij in stvari ter enkratni, čudežni vrednosti življenja; taka je naslednja pesem iz zbirke *Beseda* (1994, 39):

*Ne smem več spati,*
*ne smem več zapreti oči,*
*ne morem jokati,*
*ne morem kričati,*
*moram vas spet v peklu obiskati.*

*V vašem peklu človek sreča normalne ljudi,*
*v vašem peklu se ve, kje kdo stoji,*
*v vašem peklu se gleda naravnost v oči,*
*v vašem peklu se od srca objame,*
*v vašem peklu spoznaš,*
*da je črno črno in belo belo,*
*v vašem peklu se rokuje po človeško,*
*življenje nežno objema življenje,*
*v vašem peklu je bog*
*življenje resnice*
*prepustil nevihti.*

V eni izmed pesmi Maruša na preprost, topel in ganljiv način upesnjuje »nabiralsko akcijo« za prijatelje v trpečem Sarajevu kot svojo edino dediščino in zapuščino (2019, 127–128):

*Hodim po obali in nabiram školjke svetleče,*
*da jih ponesem s seboj v okupirano mesto.*
*(...)*
*Stojim pred vojaki v modrih čeladah,*
*zlagam zaklade iz žepov,*
*v vseh mogočih jezikih razlagam,*
*da je to edino,*
*kar mi ostaja,*

*da je to edino,*
*kar bom zapustila svojim otrokom.*

V eseju *Pot v Jajce* pa Maruša Krese v bistveno drugačni tonaliteti prikliče spomin na »nabiralsko akcijo« za prijatelje, zaprte v obleganem Sarajevu; ob tem se ji sproži spomin na mladostni preboj iz tradicionalne vzgoje partizanske družine v uporništvo. Tu omenjeni Matjaž je tudi žal že pokojni pesnik in slikar Matjaž Kocbek, sin Edvarda Kocbeka, velikega pesnika, enega izmed ustanoviteljev Osvobodilne fronte zoper nacistično in fašistično okupacijo, za kar so se mu komunisti po vojni »zahvalili« s političnim preganjanjem. Prav sin Matjaž je v steni družinskega stanovanja našel prisluškovalni mikrofon, ki je sprožil pretresljivo pesem njegovega očeta *Mikrofon v zidu.* Kljub »rdečemu poreklu« se je Maruša očitno identificirala in solidarizirala z Matjaževo usodo, kar priča o njeni pravičnosti.

*Sekire, partizani, belogardisti, Nemci, Italijani, prvomajske parade, padli heroji, kurirčki in dedki mrazi, utrujeni starši od borbe, dela in razočaranj in mi, večno razumevajoči otroci. Pa ne, da bi zares kaj razumeli. Le to, da bomo razumeli, ko bomo starejši.*

*Spomini, Katjuše, Kalinke ... v ušesih mi zveni mamin stavek: »Vsa partizanska leta sem si želela, da pridemo do morja. Do morja.« Te skromne male želje.*

*Prišla so leta, ko sem pozabila na to shizofrenijo svojega otroštva, na sekire, narodne heroje in šolske izlete z Matjaževo mamo. Prišla so leta revolucionarstva, maoizma, joge in Tai Chija, OHOja in Pupilije, Chubbyja, Hanžka in Tomaža Kralja, koketiranja s hašišem in štopanjem po svetu, neoluščenega riža in vzhodnih religij, branja Tibetantske knjige mrtvih in pitja »posvečenega« čaja. In morja. Prišla so leta lakote po življenju, po novem življenju, po drugačnem življenju, po življenju brez herojev in domobrancev in šolskih izletov, prišla so leta radovednosti po tisoč različnih življenjih. Prišli so Bob Dylan in Velvet Underground in Living Theater in Bread and Puppets Theater in... prišli so... in mi smo šli z njimi. Zdelo se mi je, da je kar vse naše.*

*Spominjam se noči, ko smo trgali strani iz Kapitala, delali iz njih ladjice in jih spuščali po Ljubljanici, in cirkusa, ko smo zasedli filozofsko fakulteto in je na njej visel velik plakat: »V boj proti komunizmu! Za komunizem!« Ali nekaj podobnega. Včasih me je kdo pobaral (imen raje ne povem), češ da še*

*nisem v partiji, pa sem ga pogledala, kot da je padel z lune. V partiji? Kdo se še danes vpisuje v partijo, sem se spraševala. Takrat.*

*Leta pozneje sedim na obali v Splitu. Slovenija je samostojna. Hrvaška. Bosna je samostojna, ampak je vojna. V žepe hlač sem si natlačila vejice rožmarina, školjk, malo sivke. Čakam, kateri vojaški avion me bo vzel s seboj v Sarajevo. V vojno. Spominjam se mame, ki je dejala: »Komaj sem čakala, da bomo partizani prišli do morja.« Ampak mama, to ni več tisto morje ... to morje je barvo izgubilo. Čakam in razmišljam, kako je življenje postalo »skromno«, samo še vprašanje preživetja ... Čakam in razmišljam, kako se je vsakdanja govorica spremenila. Pri nas. Tu. Naenkrat je postal jezik poln besed, brez katerih sem mirno v svoji prvi polovici življenja živela. Naenkrat prevladujejo besede* »narodi in njihovi izdajalci, domovine, domačije, izruvana srca, krivice, disidenti, železne zavese, vojni zločinci postajajo junaki, junaki zločinci, terorji taki in taki ... vaše, naše ... exili ... moj jezik, tvoj jezik ... « *Le kje sem živela? Nobene radovednosti ni več. Nič novega, samo še pot nazaj. Nazaj. Do kam nazaj?*

*Včeraj, ali danes, ali jutri pridem v Ljubljano. Rada pridem v Ljubljano. Rada pridem v Ljubljano, ker me tam še vedno čaka shizofreno otroštvo, ki me je pravzaprav naredilo kar močno ali pa vsaj cinično. Rada pridem, ker me tam čaka mladostna revolucionarnost, ki je bila, sedaj ko pogledam nazaj, zares en sam nežni prelet, in rada pridem, ker me tam čaka Ljubljanica, majhna umazana reka, ki pozna vse moje skrivnosti.*

Ob vsej grozi je bila Maruša prav v vojnih pesmih sposobna vedrih, humornih, zajebantskih tonov (2019, 53):

*Avioni, vojaki,*
*mirovnjaki,*
*ministri, fotografi,*
*granate, rešilci,*
*e, jebi ga.*
*(...)*
*Puščava je lepa,*
*šotori so prazni,*
*morje izziva.*
*Mojzes se skriva,*
*e, jebi ga.*

Nekoč mi je pripovedovala, kako ji je na zabavi sredi Berlina neki *fini* starejši gospod z drhtečim glasom priznal, da ga že vse življenje muči slaba vest, ker je kot vojni pilot v vasi blizu Mokronoga bombardiral cerkev, polno ljudi. Bil je prepričan, da je zadel tarčo, saj so v nebo švignili plameni, ki jih je kmalu zagrnil gost in visok dim. Maruša se je začudila, saj od staršev ni nikoli slišala za to tragedijo. Prosila je prijatelja Sinana Gudževića, pesnika in klasičnega filologa, naj gre o tem povprašat njeno mater Marušo, ki je bila takrat na obisku pri njej v Berlinu in je doma čuvala otroke. Reakcijo matere Maruše mi je njena hči Maruša opisala s temi besedami: »Povej tej nacistični barabi, da niti bombardirati ne zna dobro, saj je zgrešil cerkev, kjer se je skrivala vsa vas, in zadel bližnji skedenj, zato je bilo toliko ognja in dima.« Nemec se je zjokal na Marušini rami: prvič po tolikih desetletjih je svobodno zadihal, odrešen neznanske krivde. Priči te čustvene krize in srečnega razpleta sta bila tudi slovenski sociolog Rastko Močnik, katerega oče je bil tudi iz Mokronoga, ter znani srbski disident Ivan Čolović. Prijatelj Sinan pa je to neverjetno anekdoto na nadvse napet in duhovit način opisal v *Demonu, imenovanem Jutri*, drugi knjigi diptiha *Maksimir in Mirogoj* (2018). Še razlaga naslova: Maksimir je park, Mirogoj pa pokopališče v Zagrebu.

Ta zgodba kaže nenavaden Marušin dar za poslušanje drugih ter umetnost, ki je sila redka: znala je svetovati brez dvignjenega prsta, pomagati drugim tako, da je v njihovih stiskah našla tudi rešitev in moč za izhod iz stiske. Zvijala si je cigareto za cigareto in poslušala. Tudi mene. Z njo sem se lahko pogovarjal o stvareh, o katerih se z drugimi nisem mogel. V šumijevskih letih sem ji večkrat pripovedoval o svojih prvih ljubeznih, Maruša pa me je zmeraj pozorno poslušala in mi modro svetovala. Pogovori z Marušo v zadnjih letih njenega življenja so bili enako odkriti in lepi, a bistveno temnejši: zadevali so najine temeljne skupne imenovalce. Zakaj naju tako obremenjuje dediščina staršev – partizanov. Zakaj nekatere žrtve vojne, ki sva jim pomagala v Sarajevu, bolj sovražijo naju, ki sva jim prinašala pomoč, kot tiste, ki so jih oblegali in obstreljevali. Kako vse to dopustiti in odpustiti.

Te pogovore najbolj pogrešam.

Ko smo ji mesec dni pred smrtjo po dolgi in težki bolezni z izgovorom predstavitve njenega romana *Da me je strah?* prijatelji pripravili topel večer v Trubarjevi hiši literature, je seveda vedela, da gre za kamuflirano slovo. Bila je povsem izžeta, a je zmogla nasmeh in smeh, lepa, pogumna duša.

Takrat sem prebral tudi odlomke iz njene mladostne *Knjige za Tomaža in Ano*. Bila je presenečena, zahvaljevala se mi je z besedami, da je povsem pozabila, da je kdaj napisala to besedilo, in da je srečna, da lahko ponovno sliši odmev iz svoje lepe, divje, pravljične mladosti.

V *Bivališča duš*, tretjo knjigo svojega epa *Vrata nepovrata,* sem v zvezek *Pesniške duše* vključil tudi pesem o Maruši Krese (2017, 798–800). Eden sklepnih akordov je:

> Če bi moral izbirati po kriteriju poguma,
> bi brez oklevanja dejal: *Najbolj pogumna duša*
> *je – Maruša.*

Tako nekrolog za Delo kot pesem sem sklenil s parafrazo Horatiovega slovesa od Hamleta v Shakespearovi kraljevski tragediji:

> *Good night, sweet princess!*

## XXIII. Aleš Debeljak, pesnik poznega časa – spominski povzetek

Spominjam se prvega srečanja z Alešem Debeljakom. Bilo je maja 1980, na literarni prireditvi v Škofji Loki, ki se je družabno nadaljevala v stanovanju Jureta in Matjaža Potokarja v Ljubljani. Sam sem imel 26 let, objavil sem že svoj pesniški prvenec. Z radovednostjo sem opazoval mladeniče devetnajstih let, v katerih sem prepoznal naslednjo pesniško generacijo. V tej veseli druščini meni tedaj še neznanih navdušencev za poezijo sem postal posebej pozoren na dva – na Aleša, ki je izžareval vedro in svetlo energijo, in na Boštjana Seliškarja, v katerem sem slutil tišjo in bolj introvertirano energijo. Prav prezgodnja, šokantna smrt tega mladostnega prijatelja je Aleša globoko zaznamovala. Odmevala bo v mnogih njegovih pesmih, nazadnje v antologijski pesmi *Živi in mrtvi* iz Debeljakove zbirke *Tihotapci* (2009, 35):

*Trave rinejo navzgor,*
*ven in stran od jarma iz granita. Kam? Kamorkoli,*
*samo da ne ostanemo doma, pod pokrovom mesta,*
*kjer so predniki sejali šibko seme. Možno, da nič*

*ni strašno. Važno je, da želja traja in traja trmoglavo.*
*Ni treba, da resnica te skrbi, a pokleknil sem vseeno,*
*preden sem se vrnil pod obzorje iz anten in zmede:*
*pokleknil sem in nežno trave gladil, skoraj do krvi.*

Kmalu po prvem srečanju sem prebral Debeljakove zgodnje pesmi: šlo je za jezikovno tipanje, iskanje lastnega pesniškega glasu. Nato pa – čudež! Nikoli v življenju nisem bil priča tako hitremu, bliskovitemu umetniškemu razvoju ... Izraz *razvoj* je pravzaprav napačen, ker sugerira proces. Ne: Aleš Debeljak je kot Atena skočil iz Zevsove glave, že oblečen v oklep, v bleščeči oklep svoje tedanje poezije! Njegove pesmi, zbrane v zbirki *Zamenjave, zamenjave,* ki je zaradi nezavidljive založniške situacije izšla pri Mladinski knjigi l. 1982 v zborniku *Pesniški almanah mladih,* so napovedale vstop nove pesniške generacije na oder slovenske književnosti in kulture v prelomnih osemdesetih letih.

Jezik te zbirke se je odlikoval z očarljivo lepoto, metaforičnim bogastvom in svežino izraza. Spominjam se, kako navdušen je bil Tomaž Šalamun nad prvim verzom te zbirke (1982, 271):

*začudeno se misel za krikom seli v govorico.*

Za prvenec *Zamenjave, zamenjave* je značilen gost metaforičen jezik, razkošen in eleganten ognjemet podob, ki očarajo bralca s svežino izraza in videnja sveta. Tu je bil Debeljak še pripet na tisto usmeritev slovenske moderne lirike, ki je prerezala mimetično vez med pesniškim jezikom in izvenjezikovno stvarnostjo ter je umetniški svet utemeljila na imanentnih zakonitostih jezika samega. Debeljak se pri tem ni naslonil na najbolj radikalno realizacijo te usmeritve, ki sta jo v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih dosegla Tomaž Šalamun in I. G. Plamen, temveč na navidezno bolj umirjeno varianto, ki je bila naravnana k estetizaciji pesniškega jezika, kakor jo je na Mallarméjevi in Valéryjevi sledi zastavil Niko Grafenauer (predvsem v zbirki sonetov *Štukature* iz l. 1975), k neomejenemu užitku domišljije, kar je s svojimi pesmimi v prozi odkrival predvsem Ivo Svetina, ter k samoraziskavi pesniškega jezika, možnostim, ki smo jih na različne načine odpirali Milan Jesih na ravni trenja različnih jezikovnih plasti, Milan Dekleva na ravni eksistencialne poglobitve avantgardistične svežine videnja in pisec pričujočih vrstic na ravni razmerja med zvenom in pomenom besede. Kljub tem navezavam jezik Debeljakovega pesniškega prvenca že predstavlja izvirno, avtorsko dejanje. V zbirki *Zamenjave, zamenjave* je z razkošjem inventivnih podob in metafor pričaral domišljijski svet, ki je možen le znotraj jezika. Podrobneje si oglejmo kakšno izmed teh čudovitih pesmi, denimo drugo pesem iz uvodnega cikla, naslovljenega *Zrak, zrak* (1982, 272):

*s peresom iz nebesne moke izvotljena polja!*
*temna voda vre čez mrzle odtise telesa*
*in bežeči strah s kamnitim pogledom ubije volja.*

*peščena ura se izteka med starost in večno sled.*
*ko se ledena roža počasi zavija v prosojni pled.*
*s trdo rjuho prekriva težki dotik posušeno sredico*
*in strnjena kri vrže iz svežega gnezda najmlajšo ptico.*

Zbirka *Zamenjave, zamenjave* je bila naslovljena po zadnjem izmed šestih ciklov premišljeno sestavljene celote. Že na samem začetku je torej

Debeljak svojo pesniško pot zastavil in vzpostavil kot iskanje Knjige in ne zgolj kot iz-najdevanje posameznih pesmi; gre torej za hotenje v Knjigo zajeti celoto eksistencialne izkušnje in ne zgolj posamezne izseke videnja sveta. Lirske pesmi doživijo svojevrstno nadgradnjo z načinom svoje »vezave« v višjo celoto. Ta nadgradnja je kar dvakratna, saj posamezna pesem učinkuje kot sestavni element cikla, cikel pa kot sestavni element celotne zbirke. Tako v prvencu kot v naslednjih Debeljakovih pesniških knjigah je razmerje med posameznim besedilom, ciklom in celotno zbirko uravnovešeno na ta način, da sleherno pesem sicer lahko beremo in raz-beremo tudi samo-stojno, iztrgano iz kontekstov cikla in zbirke, saj vzpostavlja svoj in samo-svoj svet; obenem pa zaporedje pesmi gradi pomensko mrežo, ki presega sporočilni domet posameznih besedil in izžareva kompleksno, večplastno umetniško sporočilo pesemskega cikla in zbirke v celoti. Debeljak je torej eden izmed tistih pesnikov, pri katerih izraz *»pesniška zbirka«* potrjuje svoj etimološki izvor: *zbirka* je tisto, kar je *izbrano* in *zbrano,* kar je sad *izbranosti* in *zbranosti* – umetniške izbranosti in duhovne zbranosti. V tem smislu smemo slovensko besedo *»zbirka«* retrogradno interpretirati kot starogrški *»logos«*.

Od tega inicialnega trenutka dalje pesniške zbirke za Debeljaka niso zgolj vsota naključno nabranih in napaberkovanih besedil, temveč knjižna dejanja, ki temeljijo na trdnem kompozicijskem loku. Včasih imamo občutek, kot da pesnik ne piše pesmi, temveč pesniške zbirke. Podobno arhitektoniko izkazuje tudi večina poznejših Debeljakovih zbirk:

- *Imena smrti* (1985), kjer je zbranih pet ciklov sonetov;
- *Slovar tišine* (1987), kjer gre za šest ciklov po sedem pesmi, kjer je vsako besedilo sestavljeno iz treh štirivrstičnic, celoto pa zaključuje krajši, osamljeni tekst;
- *Minute strahu* (1990), knjiga sedmih ciklov pesmi v prozi, kjer vsak cikel obsega šest besedil, z izjemo zadnjega, *Kratke študije povratka,* ki vsebuje zgolj štiri pesmi v prozi, s to asimetrično okrajšavo pa izžareva občutek nedokončanosti in fragmentarnosti, ki pripada poetiki hibridne oblike pesmi-v-prozi;
- *Mesto in otrok* (1996), kjer se Debeljak vrača h grafični sonetni obliki, zbirka pa je razdeljena na sedem ciklov po šest pesmi;

- *Nedokončane hvalnice* (2000), edina zbirka, ki ni razčlenjena na cikle in kjer pesmi – z izjemo ene same – niso strukturirane v kitice;
- *Pod gladino* (2005), kjer se Debeljak ponovno vrne k svojemu osnovnemu urejevalnemu principu – zbirko sestavlja pet ciklov, med katerimi vsak obsega šest pesmi, vse pa so zgrajene na kitični obliki dvostišij;
- *Tihotapci* (2009), kjer ponovno srečamo matematično natančno kompozicijo – 5 ciklov po 9 pesmi;
- in čeprav je *Kako postati človek* (2014) zbirka pesmi v prozi, so te organizirane v dvojice po igrivem ključu, ki spominja na t. i. *abecedno pesem,* pesniško obliko, *»kjer vrstice in kitice sledijo abecednemu vrstnemu redu, tako da se prva začne z A, druga z B, tretja s C, četrta s Č, itD., itŽ.«* (glej B. A. Novak, *Oblike duha,* 2016, 2018, 23).

Abecedne pesmi so v slovenski poeziji pisali Oton Župančič (abecedni cikel njegovih štirivrstičnic je dopolnil Niko Grafenauer), Dane Zajc je napisal zbirko pesmi za otroke *Abecedarija* (1971), Kajetan Kovič pa je to tipično otroško zvrst s pridom uporabil pri poeziji za odrasle v ciklu *Abecedarij* zbirke *Kalejdoskop* (2001). Aleš Šteger je uporabil postopek abecedne pesmi v ciklu *Tedaj* iz zbirke *Knjiga teles* (2010). Tako kot pri Zajcu in Koviču je tudi pri Debeljaku princip *abecedne pesmi* povezan z otroštvom, saj je knjiga *Kako postati človek* zbirka njegovih upesnjenih spominov na otroštvo, pri čemer vsaka črka abecede »obsega« dve pesmi v prozi: A *Albanijo* in *Avtomobil,* B *Benetke* in *Bolnišnico,* C *Cesto* in *Cirkus,* Č *Časopis* in *Čoln,* D *Delo* in *Dvoživko,* E *Ekvator* in *Eskime* itd. Vidimo torej, da je v svoji žal, žal, žal poslednji pesniški knjigi, v kateri je na čustveno ganljiv in duhovit način obujal svoje otroštvo, Debeljak s pridom uporabil in obenem inovativno razvil temeljni kompozicijski princip svojih pesniških zbirk.

Eno izmed razpoznavnih znamenj Debeljakove poetike je torej izrazita pozornost na kompozicijo zbirk, ki je v sodobni slovenski poeziji dokaj redka – pesniška zbirka slovenskega avtorja pogosto ne zasluži imena *»zbirka«,* ker gre zgolj za vsoto poljubno nabranih pesmi, ki jih ne združuje razpoznaven tematski in formalni kriterij.

Skrb za kompozicijo pa ne prihaja do izraza le na makro ravni organizacije ciklov in celotnih zbirk, temveč tudi na mikro ravni organizacije posameznih pesniških besedil. Z izjemo zbirk *Minute strahu* in *Kako postati človek,* kjer narava pesmi v prozi omogoča večjo elastičnost pri obsegu in notranjem ustroju besedil, so vse druge Debeljakove zbirke sestavljene iz besedil, ki izkazujejo enako kitično strukturo. Na prvi pogled se zdi, kot da *Nedokončane hvalnice* odstopajo od tega urejevalnega principa, ker – z izjemo pesmi *Soba v hotelu v Marseillu,* ki je sestavljena iz petih štirivrstičnic – druga besedila niso členjena v kitice, temveč tečejo brez medkitičnih belin in razmikov, so tako rekoč enokitična. V antiki so tovrstni organizaciji pesniškega besedila rekli *katá stíchon,* v tistem času pa so bili seveda vsi verzi izometrični, se pravi, da so temeljili na enakem metru. Upoštevaje tudi asociacijo na besedo *stihija,* bi torej princip *katá stíchon* lahko poimenovali *stihična pesem.* (Enako velja tudi za Kovičeveve pesmi v prostem verzu, kar je obravnavano v študiji *Pesniška spirala Kajetana Koviča.*) Debeljakova izbira kitičnih oblik sicer niha od knjige do knjige, vendar pa je za njegov pesniški opus značilna nenavadna zvestoba trivrstičnicam in štirivrstičnicam. Zanimivo, kombinirano sestavo teh dveh kitičnih oblik izkazujejo cikli Debeljakovega pesniškega prvenca, naslovljenega *Zamenjave, zamenjave:*

- pesmi uvodnih ciklov *Zrak, zrak* in *Steklo, steklo* temeljijo na redki kombinaciji teh dveh kitic – zaporedju trivrstičnice in štirivrstičnice;
- sledita cikla *Spomin, spomin* in *Spanec, spanec,* kjer je vsaka pesem sestavljena iz dveh štirivrstičnic;
- pesmi zadnjih dveh ciklov, naslovljenih *Pokrajine, pokrajine* in *Zamenjave, zamenjave,* pa so – v nasprotju z dvokitično sestavo predhodnih ciklov – zgrajene na treh trivrstičnicah.

Spričo naravnanosti k tri- in štirivrstičnicam ni naključje, da se v dveh zbirkah, *Imenih smrti* ter *Mestu in otroku,* zgodi tudi sinteza teh dveh kitičnih oblik v višjo, plemenito formo soneta. Od te kitične tendence nekoliko odstopa Debeljakova zbirka *Pod gladino,* kjer so besedila členjena v distihe, kar je na grafični ravni videti kot stopnjevanje beline, te vizualizirane tišine, znotraj sosledja verzov. Ker Debeljakova pesniška dikcija zahteva dolge, notranje razčlenjene in komplicirane stavke, tovrstna kitična sestava seka sintaktične enote z izjemno močnimi *enjambementi,* kar v povezavi

s semantičnimi razsežnostmi učinkuje kot za-molk, kot da med pesniške besede »vdira« tišina.

Pomembna vloga sonetne oblike je torej ena izmed konstant Debeljakove poetike. Z izbiro sonetne forme se Debeljak ni navezoval na tradicionalno poetiko, znotraj katere je sonet funkcioniral kot privilegirana pesniška oblika, ampak na tisto linijo modernistične in post-modernistične slovenske lirike, ki je iz novih estetskih izhodišč rehabilitirala to klasično obliko in ji podelila novo življenje. Oživljanje sonetne forme »od mrtvih« se je pravzaprav začelo z avantgardističnimi eksperimenti Vena Tauferja *(Vaje in naloge,* 1969, *Podatki,* 1972), nadaljevalo z esteticistično lepoto Grafenauerjevih *Štukatur* (1975) in je paradoksalno pripeljalo k arheološkemu ponovnemu odkrivanju te forme v sonetnih vencih avtorja pričujoče študije *(Kronanje,* 1984). Po tem, ko smo pesniki predhodnih generacij presegli samovoljnost modernističnih in avantgardističnih poetik v smer trdnejše forme ter oživitve emocionalne globine in eksistencialne zavezanosti, je Aleš Debeljak storil bistven korak k vzpostavitvi post-modernistične poetike na Slovenskem. Še več: Debeljak je nedvomno najpomembnejši pesnik in idejni vodja generacije, ki je v osemdesetih letih v celoti sprejela postmodernizem kot svoj umetniški program. (Naj se danes, ko vlada hiperinflacija rabe pojma postmodernizem, zavoljo poštenosti le spomnimo, da je prvo slovensko knjigo o postmodernizmu napisal nihče drug kot Aleš Debeljak: *Postmoderna sfinga* je izšla l. 1989.) Ni nikakršno naključje, da je njegova prelomna zbirka *Imena smrti* knjiga sonetov, saj sonetna forma predstavlja upor post-modernizma zoper estetsko poljubnost radikalnega modernizma in avantgardizma predhodnih generacij. *Soneti* Milana Jesiha (1989) se zgodijo šele pozneje: bila je potrebna vrsta pesnikov, ki so ponovno zasidrali sonet med izraznimi sredstvi sodobne lirike, preden je Jesih na magistralen način združil čustvo in ironijo, prešernovsko leksiko in sodobno jezikovno občutljivost, ter na ta način »demokratiziral« sonetno formo, od nekdaj rezervirano za visoka sporočila. Če Jesihovi soneti predstavljajo vrhunec postmodernistične sonetistike, pa Debeljak ostaja pesnik, ki je v *Imenih smrti* in *Slovarju tišine* na najgloblji način začutil in izrazil bistvo postmoderne dobe, razsrediščenost in melanholijo postmodernega človeka. O tej razsežnosti Debeljakove poetike več v nadaljevanju, ob analizi njegovega pesniškega slovarja in podobja.

Pomenljivo je torej, da je osrednji pesnik postdomernistične generacije kar dve zbirki – *Imena smrti* ter *Mesto in otrok* – v celoti zgradil na sonetni formi. V teh dveh zbirkah zbrana pesniška besedila imajo grafično obliko sonetov, ki so sicer nerimani, vendar pa temeljijo na močnem, valujočem ritmu, kjer je – kot bomo v nadaljevanju nazorno nakazali z značilnimi primeri – skoraj povsod mogoče izluščiti metrične sheme.

Če trdna kompozicija pesemskih besedil in pesniških zbirk ostaja stalnica Debeljakovih umetniških postopkov, pa raba nekaterih drugih izraznih sredstev doživi bistvene modifikacije.

Največje spremembe zasledimo na ravni evfonije: v pesniškem prvencu so v treh ciklih (prvem, tretjem in petem) verzi povezani z rimami, pozneje pa rima izgine. Prisluhnimo, kako rima zveni v prvem besedilu uvodnega cikla *Zrak, zrak* (1982, 271):

*začudeno se misel za krikom seli v govorico.*
*odmaknjeni trenutek, izpraskan iz brezvetrja*
*vznemirjeno barva izpiljeni glas z bleščico.*

*staljeni čas, vlit v obliko? takt lepote,*
*iz odsotnosti skovan na odsotnosti samote!*
*opilki globine obračajo svoja usločena telesa,*
*z žarkom belijo platno do zdaj slepega očesa.*

Verz je dolg (srečamo pa v tej zbirki še daljše) in ritmično valujoč. Kljub dolžini verza se rima razločno sliši, kar je nenavadno. Vzrok za jasno slišnost rime je sovpadanje verznega ritma in sintaktične strukture, točneje: izglasja verza in konca sintaktične enote (priredja ali podredja). Ta primer dokazuje, da rima ni zgolj evfonični efekt, temveč vselej tudi ritmični in semantični fenomen. Tudi pri Debeljaku rima večinoma učinkuje ne le kot zveneča verzna končnica, temveč tudi kot ritmična krona in zaključek sintaktične enote. Zven in ritmični poudarek rime torej okrepita pomen besed, tako da izpostavita izglasje verza tudi kot strateško semantično vozlišče. *Enjambementi* se v zvezi z rimami pojavljajo le v ciklu *Pokrajine, pokrajine.*

Poleg rime so pogoste tudi aliteracije; le nekaj primerov:

*previdnost prisluškovanja – daljava z žametnim*
*žarkom žigosana*

*(Spanec, spanec 4 – str. 295);*

*le pozabljeno drhti na dnu dihanja*

(prav tam)

*suha skorja stvari*

*(Pokrajine, pokrajine 6 – str. 304)*

*nič ni narobe: niti enostavno niti nič*

*(Zamenjave, zamenjave 5 – str. 310)*

Če je rima značilna le za začetek Debeljakovega pesniškega iskanja, pa močan ritem zaznamuje njegovo poezijo od prve do zadnje zbirke. Pri vseh besedilih zbirke *Zamenjave, zamenjave* je mogoče izluščiti metrični impulz, ki ga intenzivno čutimo kot ritmično podstat verza, ki pa doživi tudi modifikacije v smislu živega utripa konkretne besedne materije. (Dober primer tovrstnega ritmičnega utripa je zgoraj citirana pesem, ki temelji na jambskem metričnem impulzu.) Pri nenavadno velikem številu verzov pa pesnik celo neoporečno spoštuje metrično shemo (v vseh primerih gre za jambe). Navedimo le dva izmed mnogih primerov! V skladu s tradicionalnimi oznakami navzgor obrnjeni polkrožec označuje nenaglašeni zlog, položna črtica naglašeni zlog, pokončna črta pa mejo med stopicama. Polkrožec v oklepaju je oznaka za nerealizirano iktično mesto, se pravi za močno pozicijo, kjer zaradi diktata metrične sheme pričakujemo naglašeni zlog, vendar jo zasede nenaglašeni zlog; ta ritmični postopek ne pomeni kršenja metrične zakonitosti, ampak je tudi znotraj najbolj rigorozne tradicionalne verze tehnike dovoljena svoboščina, ki poživlja in bogati verzni ritem.

∪ – | ∪– | ∪ – | ∪ – | ∪ (∪) | ∪– | ∪ – | ∪

*s peresom iz nebesne moke izvotljena polja!*

*(Zrak, zrak 2 – str. 272)*

∪ – | ∪ – | ∪– | ∪ (–) | ∪ – | ∪ – ∪ | – ∪

*in gremo: od jeseni razrahljane morske njive …*

*(Spanec, spanec 1 – str. 292)*

Celotna organizacija verza v pesniškem prvencu (rima v treh ciklih, verz, ki je večinoma ožji kakor v poznejših zbirkah, manjše število *enjambementov* kakor pozneje, svojevrstna »statičnost« podob, ki zahteva sklenjene sintaktične enote itd.) ima za posledico, da je ritmična pravilnost pesmi razločno slišna. Tudi v naslednjih zbirkah Debeljak gradi verzni ritem na metričnih shemah ali vsaj impulzih, vendar je zaradi spremenjenega konteksta drugih jezikovnih postopkov metrična pravilnost ritma manj slišna (odsotnost rime, še širši verz, večje število *enjambementov,* kompleksnejša sintaksa, ki je razsekana s številnimi zamolki, elipsami itd.). Točneje: ob poslušanju glasnega recitiranja ali pa celo ob tihem, vizualnem branju teh pesmi čutimo močan verzni ritem, vendar pa se neizurjeni bralci najbrž ne zavedajo, da temelji na pravilnih metričnih shemah oz. močnih metričnih impulzih. Z drugimi besedami: tudi v poznejših Debeljakovih zbirkah ritem ostaja podstat zvena in pomena pesmi, vendar učinkuje na bolj decenten, pridušen način. Navedimo nekaj primerov. Najprej neoporečno realizirana trohejska metrična shema v prvih vrsticah druge in pete, sklepne pesmi cikla *Kronika melanholije,* ki nedvomno predstavlja enega izmed vrhuncev Debeljakove lirike (1985, 93 in 97):

– ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | –

*vselej si. v sebi strašno prost in zrel in lep.*

– ∪ | – ∪ | (–) ∪ | – ∪ | (–) ∪ | –∪ | – ∪ | ∪ ∪ | – ∪

*vselej si. vsenaokrog je nezadržna vera, da obstajaš.*

Kot rečeno: znamenje (–) označuje situacijo, ko nenaglašen zlog zasede močno, iktično mesto, kjer sicer pričakujemo naglas, zato pridobi določeno

naglasno intenziteto. Tovrstni odmiki od metrične sheme so v tradicionalni verzifikaciji dovoljeni, ker ne kršijo metrične sheme, v nasprotju z naglašenimi zlogi, ki zasedejo šibka mesta, rezervirana za nenaglašene zloge, kar doživljamo kot kršenje metrične sheme. (Kršenje je manjše, če to storijo enozložne besede, ki se lažje vključijo v metrično shemo kot večzložne besede.)

V tem ciklu meter pravzaprav večinoma funkcionira kot metrični impulz, se pravi kot ritmična iztočnica, ki nato doživi ritmične variacije in odmike. Gre za osnovno metrično tendenco verza, ki jo nato živi utrip pesniškega ritma delno spremeni in obogati. (Ruski formalist Osip Brik je uveljavil izraz *»ritmični impulz«,* vendar se mi zdi, da bolj gre za *metrični* impulz, impulz metra, ki ga ritem verza upošteva kot osnovno tendenco in zakonitost, vendar ga ne uboga povsem in poje tudi po svoje.) Kot primere citirajmo prve verze preostalih treh sonetov (prvega, tretjega in četrtega) cikla *Kronike melanholije* (1985, 91, 95, 99):

– ∪ | – ∪ | ∪– | ∪ (–) | ∪ – | ∪(–) | ∪ ∪ – | ∪
*vselej si. kot akustika natančnosti | v sredici...*

Dvema trohejema sledijo jambske stopice, konec zveni kot anapest (∪ ∪ –). Če pa bi upoštevali vsako sintaktično enoto posebej ali pa bi piko po *»vselej si«* obravnavali kot glasbeno pavzo, enakovredno nenaglašenemu zlogu, bi ta verz slišali kot sosledje trohejev; prepričan sem, da ritmični posluh dejansko funkcionira na ta način in da ta verz slišimo kot ritmično čist.

– ∪ | – ∪ | ∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪**(–)** | ∪ – | ∪ **(–)** | ∪ – | ∪
*vselej si. na negibni šipi večnosti. v tesnem medprostoru.*

Tu formalno dvema trohejema sledi sedem jamskuh stopic. Ker pa je verz jasno razdeljen na tri sintaktične enote, ostro ločene s pikami, lahko te enote jemljemo tudi kot posebne *»ritmične module«,* zgrajene na trohejskih stopicah.

– ∪ | – | | – ∪ | **(–)** ∪ | – ∪ | – ∪ | ∪ – | ∪ ∪ **(–)** | ∪ –
*vselej si. nekaj kot tesnobna mera izseljenega sveta.*

Slednji primer razločno kaže vso nezadostnost tradicionalne metrične analize verza: po trohejskem začetku *(»vselej si«)* se nov stavek ponovno začne

s trohejskim vzorcem *(»nekaj kot…«),* česar tradicionalna metrična shema ne zmore ustrezno prikazati. Tisto, kar nam tradicionalna metrična analiza navidezno (na papirju) pokaže, je ritmična napaka. In vendar razločno slišimo, da ritmične napake ni in da je verzni ritem močan in gladek. Ne gre torej za napako v ritmu tega verza, temveč za »napako« tradicionalne metrike, ki ni sposobna razumeti ritmičnih postopkov, na katerih temelji sodobna poezija (enako najbrž velja tudi za tradicionalno poezijo). Podobne zadrege bi morale napotiti verzologijo k iskanju novih modelov za razumevanjega kompleksnega fenomena verznega ritma in bogastva možnih ritmičnih variant. Kot enega izmed možnih modelov ponujam zgoraj omenjeni *»ritmični modul«,* s katerim razumem osnovno ritmično (pod)enoto verza, ki izkazuje kakršno koli pravilnost.

Verz moramo seveda še nadalje obravnavati kot ritmično celoto, vendar je ta enota pogosto sestavljena tudi iz manjših (pod)enot. Ritmične module bistveno določa sintaksa, kar potrjuje njeno ritmotvornost. Podrobnejša analiza bi najbrž potrdila, da meje med ritmičnimi moduli pogosto sovpadajo z ritmičnimi predahi, ki smo jih v zvezi s tradicionalno poezijo imenovali *cezure.* V pravkar citiranem Debeljakovem verzu bi torej šlo za dva ritmična modula. Prepričan sem, da ta verz dejansko tako (trohejsko) tudi slišimo.

Tovrstnih modulov je v verzu več: poleg metrike in sintakse tudi živi ritem, poleg zvena tudi pomen besed. Glede na vlogo v posameznem verzu posamezni modul prevzame vodilno vlogo, drugi mu pa pomagajo ali pa vzpostavljajo napetost, ki verzu podeljuje posebno in enkratno energijo, značilno prav za ta verz.

Ena izmed posledic upoštevanja modela ritmičnih modulov pa je nujnost, da pojem pesniškega ritma nekoliko prilagodimo kriterijem glasbenega ritma. Med pesniškim in glasbenim ritmom obstajajo poleg nekaterih temeljnih podobnosti tudi mnoge pomembne razlike. Naj omenimo le nekatere.

Trajanje in tempo sta bistveni komponenti glasbenega ritma, medtem ko pri pesniškem ritmu ne igrata kakšne posebne vloge: pesnik ali igralec lahko pri glasnem branju pesmi naredita sredi verza dolgo pavzo, pa ta ne bo niti najmanj vplivala na občutek poslušalcev o ritmičnosti verza, kar pomeni, da je čas v glasbi realna, merljiva, tako rekoč otipljiva razsežnost,

medtem ko je v poeziji mentalna kategorija, na katero trajanje ali tempo izvajanja ne vplivata. Če je torej glasbeni ritem zasidran v realnem času, se pesniški ritem dogaja v nekem bolj fiktivnem, virtualnem, mentalnem času, na kar opozarja Derek Attridge v *Pesniškem ritmu* (1995).

Ker se v tradicionalni glasbi vsak takt začne z močno, poudarjeno dobo, imajo nepoudarjeni toni pred prvo močno dobo status tako imenovanega *predtakta* (nemško: *Auftakt,* starogrško: *anakruza).* To pomeni, da – strogo gledano – tradicionalni glasbeni ritem pozna le troheje in daktile. Nekoč se je neka muzikologinja s sveto jezo spravila na pisca teh vrstic, zakaj in čemu slovenska verzologija sploh uporablja pojem *jamb,* češ da jambov sploh ni. Gnevna gospa ni razumela, da med pesniškim in glasbenim ritmom na tej točki obstaja bistvena razlika ter da nenaglašeni zlog na začetku verza pač upoštevamo kot specifičen ritmični postopek in ne zgolj kot *»predtakt«.* Če pesniki in pisci raznovrstnih poetik že skoraj tri tisoč let uporabljajo pojem *jamb,* za to rabo najbrž obstajajo tudi razlogi, ki se jih ne da tako zlahka odpraviti. Pač pa drži, da bi tudi verzologija morala pri uglasbenih pesmih upoštevati glasbeni ritem kot primarni. Na ta način bi se, denimo, izkazalo, da *alpska poskočnica* ni zgrajena na amfibraških stopicah, kot trdijo tisti strokovnjaki, ki ta besedila analizirajo le na papirju, temveč na daktilskih stopicah oziroma na tričetrtinskem taktu, kar je logično, saj gre za plesno pesem!

Pač pa bi morali upoštevati, da meje med polstihi in drugimi ritmičnimi moduli funkcionirajo kot neke vrste pavze v glasbi. Tudi če te pavze nimajo lastnega trajanja – spomnimo se: čas v pesniškem jeziku je mentalna, ne mehanična kategorija! – označujejo zareze, ki ritmično strukturirajo verz. Te zareze pogosto – ne pa tudi zmeraj! – označujejo znamenja interpunkcije.

Analizo verza Debeljakove zbirke *Imena smrti* smo torej izkoristili tudi za premislek nekaterih splošnih problemov verznega ritma.

Podobno rabo verznega ritma lahko zasledimo v *Slovarju tišine* ter v zbirki sonetov *Mesto in otrok.* Jambski impulz tvori ritmično podstat pesmi *Obrazi pred zidom,* prvega soneta te močne in pretresljive pesniške zbirke (9):

> *Skromna je miloščina zgodnjih juter. V njih zgodi se vse,*
> *kar se zgoditi mora: zate, zame, za ves svet. Skušnjava*
> *je res velika: očarano strmimo, ko neskončni sij požara*
> *taja stebre katedral, deviški sen in skrivno vzmet igrače.*

*Negibno zremo, kakor v spokojni rodbinski kripti. Vsak od nas je, mislim, že preklet. Tiho smo, kaj bi drugega. Kot osupla priča v deželi, dokler je še bila. Zdaj naprej živi, izgnana v podobo, ki ne pusti nam spati. Ki dan in noč v*

*zenicah nam trepeta. Mar klečimo v upanju, da se neurje nas usmili in prinese odpuščanje, kakor blaga mati? Da zabriše mejo, ki loči dar od žrtvenika? Ugibam, vem: ni večje zmote.*

*Ogorki so zasuli že okvir ekrana. Še kri, ki po dekliškem boku je spolzela, izgubila je okus. Ne diši kot zemlja preorana, ki pod prsti se drobi. Trudimo se, a ne gre: manj smo od fusnote.*

Ne moremo reči, da gre za tako imenovani »*prosti verz*«. Če »*vezano besedo*« (klasične pesniške oblike, ki v slovenski poeziji temeljijo na silabotonični verzifikaciji) definiramo kot metrično *vezani* verz, prosti verz pa kot metrično *nevezani* verz, potem Debeljakova verzifikacija še zmeraj sodi v kategorijo vezane besede. Razliko med prostim verzom in vezano besedo podrobneje obravnavam v poglavju te knjige o Udoviču ter v študijah *Prostega verza ni: »prosti verz« pri Udoviču* v knjigi *Po-etika forme* (1997) in *Prosti verz, ki ga ni, a lepo zveni* v knjigi *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku* (2022).

Spoštovanje metričnih razsežnosti verzifikacije učinkuje dandanašnji presenetljivo, saj je bila ob rojstvu moderne lirike kategorija metra detronizirana na račun prevalence živega pesniškega ritma. Če je rehabilitacija metra še nekako razumljiva pri tistih sodobnih pesnikih, ki pesnijo v klasičnih pesniških oblikah (npr. pri Koviču, Grafenaurju, Svetlani Makarovič, Jesihu, Miklavžu Komelju, Branetu Senegačniku ali v moji poeziji), pa deluje nenavadno pri pesniku, za katerega je večina bralcev, neizurjenih v vprašanjih verzologije, prepričana, da pesni v prostem verzu. Primer Debeljakove ritmike je zgovoren dokaz, da v zadevah poetike in estetike ideologija (v našem primeru še zmeraj živa ideologija modernizma kot neomejene izrazne svobode) kaj rada zaslepi in prevpije bralce, da ne zaupajo več lastnemu ušesu, srcu in duhu, temveč vnaprej fabriciranim racionalnim razlagam.

Paradoksalno je, da je celo modernistična krilatica o neomejeni izrazni svobodi pravzaprav racionalistična puhlica.

Ponavadi mislimo, da je metrum bistvena značilnost vezane besede. In res je ponavadi tako. Dejstvo, da ritem Debeljakovih pesmi v prozi, zbranih v zbirki *Minute strahu,* prav tako temelji na močnih metričnih impulzih, pa je skrajno nenavadno in presenetljivo. Res je sicer, da predzgodovina plemenite hibridne zvrsti *pesmi-v-prozi* pozna tako imenovano *»ritmizirano prozo«* oziroma *»prozo v kadencah«, »la prose cadencée«,* kakor jo imenuje francoska literarna veda (gre za ritem, kakršnega izkazujejo prozne pasaže v Molièrovih komedijah ali številne poetične proze, kakršne so pisali romantiki, denimo Chateaubriand). Res je tudi, da je jezik pesmi v prozi ponavadi ritmiziran in da pogosto temelji na ritmotvornem postopku sintaktičnih paralelizmov. Izjemno redki pa so primeri, ko je ritem stavkov tovrstnih besedil naslonjen na metrične impulze ali celo sheme, še posebej dandanašnji. Debeljakovo »anahronistično« vračanje k metrični pravilnosti proznih stavkov je umetniško plodno, saj ponovno odpira že pozabljeno jezikovno možnost. Prisluhnimo v tem smislu tekstu iz cikla *Radio: nočni program* (1990, 29):

> *Skoraj sem prepričan, da vem, kaj bi rad rekel. Ko pride čas, izpolni tisto slutnjo, podobo, razpršeno v zrak, morda celo na pol začeto plašno kretnjo, ki te preganja iz otroških dni. Naj te ne motijo podrobnosti, ki jih dodaja tok minevajočih mesecev in let. Te niso važne. Kjerkoli že si: raje pozabi vse, kar se ti zgodi. Pomisli, če le moreš, na koliko načinov praviš ti nekomu, ki to ni.*

Naj med ritmotvornimi postopki, po katerih Debeljak rad posega, omenimo tudi številne sintaktične paralelizme (t. i. *paralelizem členov).* Značilno je, da se intenzivnejša raba sintaktičnih paralelizmov pojavi v drugi zbirki, v *Imenih smrti,* in nato funkcionira kot ena izmed konstant Debeljakove poetike.

V zgoraj omenjenih študijah o prostem verzu sem postavil tezo o obratni sorazmernosti ritmotvorne moči metra in evfonije na eni strani ter sintakse na drugi strani: večja ko je metrična in evfonična organiziranost verza, manjši je vpliv sintakse na verzni ritem (kar se v tradicionalni vezani besedi kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično

in evfonično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza bistveno poveča.

Kot zgovorno kažejo primeri iz različnih Debeljakovih zbirk, se ta nenavadni ustvarjalec, ki velja za zgled sodobnega, (post)modernega pesnika, začuda nikoli ni odpovedal metrični razsežnosti kot ritmični podstati verza. Kljub temu se po pesniškem prvencu, v zbirki *Imena smrti,* zgodi pri rabi jezikovnih sredstev določena zareza: odpoved rimi, izjemna dolžina vrstice, zvišano število *enjambementov* in kompleksnejša sintaksa imajo za posledico, da meje med verzi niso več tako razločno slišne kakor v ciklih zbirke *Zamenjave, zamenjave.* Z drugimi besedami: od zbirke *Imena smrti* naprej enotnost verza kot ritmičnega, intonacijskega in semantičnega loka ni več tako jasno poudarjena kakor v Debeljakovem prvencu. Zato pesnik čuti potrebo po dodatni okrepitvi pesniškega ritma s številnimi sintaktičnimi paralelizmi. Izrazit primer tovrstnega *»paralelizma členov«* so zgoraj navedeni verzi iz cikla *Kronika melanholije* zbirke *Imena smrti.* V naslednjem primeru, prvi kitici soneta *Testament poraza* (cikel *Ponovni krst,* zbirka *Mesto in otrok,* 1995, 33) na ritmično, zvočno in torej tudi pomensko enotnost kitice močno vpliva dvakratno ponovljeno vprašanje, ki ima med drugim za posledico dvakratno antikadenco, se pravi ponovitev vprašalne intonacije; če k temu dodamo tudi ponovitev formulacije *»Malo vemo«,* ki funkcionira kot odgovor na vprašanji, potem lahko ugotovimo, da je metrični impulz tu še dodatno okrepljen s paralelizmi, ki jih vzpostavlja skladnja:

> *Smo para nad vrelim kotlom ali trdovratno izročilo,*
> *ki preživi viharje in obrate poglavarskih likov? Smo*
> *črta v partituri, tožba kamna? Malo vemo. V daljavi*
> *ognji se prižigajo v očeh vrstnikov. Malo vemo...*

Če sklenemo premislek Debeljakovih jezikovnih sredstev, ugotavljamo, da ne glede na različne stopnje pesniškega iskanja in raziskovanja njegova poetika temelji na konstantah, na tako rekoč enakih ritmičnih, retoričnih in kompozicijskih postopkih.

Kljub tem konstantam pa že naivno, nereflektirano branje Debeljakovih pesniških zbirk navdaja bralca z občutkom, da se je njegov umetniški in bivanjski svet nenehno spreminjal, razširjal in poglabljal. Po ugotavljanju formalnih konstant nas zdaj čaka premislek tistih razsežnosti Debeljakovega

pesniškega jezika, ki so doživele bistvene spremembe od začetka do konca njegove literarne poti.

V dolgem *Pogovoru z Alešem Debeljakom,* objavljenem l. 1997 v Novi reviji (trojna številka 190–192, 63), mi je povedal, da ga je na začetku pesniške poti gnala

> *ambicija, da bi v metaforično sliko lahko vpisal željo in bežeči trenutek hkrati,* da je z veliko pozornostjo iskal *tako lirično strukturo, ki bi zgostila in že hkrati osebno pregnetla otipljivost svetlobe, s katero se nam za hip, za bežen utrip pokaže obris angelovih kril na obrazu mimoidočega; ki bi zmogla zaustaviti in kakor v jantar ujeti smisel izgube, rastoče iz objokovanja in ponižne hvalnice, po kateri prepoznavamo drobec sekunde, v katerem se v nas zazre grozeči demonski pogled sence, ki huškne čez stene spalnice v nikogaršnji coni časa, ko se noč končuje, dan pa se še ni začel.*

Ni mogoče spregledati navezave na dikcijo esteticistične slovenske poezije sedemdesetih let, predvsem Grafenauerjevih *Štukatur,* vendar zgoraj citirana druga pesem cikla *Zrak, zrak* iz Debeljakovega prvenca *Zamenjave, zamenjave* vsebuje besede, kakršnih Grafenaurjeve *Štukature* večinoma ne poznajo: *»temna voda«, »bežeči strah«, »kamniti pogled«, »trda rjuha«, »težki dotik«, »posušena sredica«* in predvsem *»strnjena kri«* so formulacije, ki bi jih – če ne bi poznali pesniškega konteksta – pripisali poeziji tako imenovane »eksistencialistične« generacije, Zajcu, Tauferju, Strniši, tudi zgodnjemu Grafenauerju iz zbirke *Stiska jezika.* V *Štukaturah* se Grafenauer odpove tem težkim izrazom, izražanje eksistencialne »teže« žrtvuje estetskim učinkom svobodne besedne kombinatorike, ujete v klasično formo soneta. Zanimivo je, da »težko« podobje v teh Debeljakovi pesmi zveni presenetljivo »lahko«, zračno, celo igrivo, ta lahkotnost pa – paradoksalno – le še bolj poudari okrutnost sklepne podobe: *»in strnjena kri vrže iz svežega gnezda najmlajšo ptico.«* Kot se bo izkazalo, ostrina tega segmenta Debeljakovega podobja ne kaže nazaj k eksistencialističnim poetikam, temveč naprej, k novemu eksistencialnemu občutju, ki ga izražajo njegove »postmodernistične« zbirke.

Svojevrsten »davek« dediščini modernizma je odsotnost velikih začetnic v prvih Debeljakovih zbirkah. Raba malih začetnic na začetkih stavkov je bila

eno izmed prepoznavnih znamenj modernizma: sugerirala naj bi odpoved zakonom, ki jih narekuje pravopis, racionalistični hierarhiji sporočila, represiji šolskega in družbenega sistema. Šlo je za vizualni signal, da pesniškega besedila ne organizira več zunanja ideološka volja, vertikala Ideje, ki jo pooseblja velika začetnica, temveč da gre za horizontalno, »demokratično« pisavo.

Nekatere pesmi imajo nenavadno širok verz, ki po svoji valujoči naravi spominja na dolge vrstice v zbirkah *Kobalt* (1976) in *Volfram* (1980) Milana Jesiha, najdaljše verze v zgodovini slovenske poezije, ki jih ni bilo mogoče natisniti drugače kakor po navpični dolžini strani. Ti dve Jesihovi zbirki predstavljata vrhunca *ludizma* in *znotrajtekstualizma* (oba izraza je uveljavil Taras Kermauner), mojstrskega plesa besed, neskončno duhovitih besednih iger in diktature domišljije, ki vzpostavlja povsem avtonomen svet, ki uboga le zakonitosti jezika in se na zakone zunanjega sveta gladko požvižga. Prisluhnimo prvi pesmi iz Debeljakovega cikla *Zamenjave, zamenjave* (1992, 306) – in slišali bomo povsem drugačen svet, kjer se pod navidezno igrivostjo prebuja *»groza budnosti«, »prve smrti«, »bolečina sveta«:*

> *v vsaki vlažni veži in v mrzlem mraku šip. tudi v globini starega*
> *ponočevanja in prevar: od nekdaj znano vračanje tistih ljudi. čez*
> *zazrtih, v steklenico želje: da prosojni svet pripada. da je res tak.*
>
> *črnina: obljubljenost brez sten in ključa. v njenem mehkem dnu se*
> *vse posreči. mirovanje nagnjeno nekam nad brezimni čas. tako se groza*
> *budnosti opoteka od sebe do višine neba. in svoje prvi smrti. morda*
>
> *prek črte, ki je v sredicah stvari. še kakšna odeja, maček, ki noče*
> *presti. bolečina sveta se skoz neslišno zablesti. naj bo presenečeno,*
> *če že mora bit: nič se kakor vse začne. in oni vejo to, poznajo to.*

Tu in tam odmeva orkestracija glasov, kakršno sem v svoji pesniški zbirki *Stihožitje* (1977) uveljavil pisec pričujoče študije. Toda sporočilni učinek igre zvena in pomena je že drugačen. Geslo moje poetike, da v poeziji *»zven besede pomeni in pomen zveni«,* je še zmeraj služilo (post)simbolistični ambiciji k vzpostavitvi celote sveta. Moje pesmi v *Stihožitju* ter dolge pesnitve v knjigah *Hči spomina* (1981) in *1001 stih* (1983) so zato večinoma zvenele harmonično, medtem ko so lepe Debeljakove glasovne figure že na samem

začetku vsebovale semantični potencial za izražanje disharmonije sveta. Ta potencial mu je omogočil, da je v naslednjem obdobju, sredi osemdesetih let, izrazil resnico človekovega položaja v svetu, medtem ko sem sam po zbirki sonetnih vencev *Kronanje* (1984) za dlje časa umolknil.

Kljub disonantnim tonom pa *Zamenjave, zamenjave* učinkujejo kot čudovito lepe, sveže, diamantno izbrušene podobe. Velik del čara izvira iz popolne zlitosti verznega ritma in sintakse, zvočnih in semantičnih razsežnosti. Gladkost verza omogoča tudi nenavadno hitra in polivalentna pomenska zrcaljenja med besedami. Imamo občutek, kakor da je jezik postal elektronsko vezje, ki omogoča karseda hitra sporočila. Prvo besedilo iz cikla *Spomin, spomin* se začenja z verzoma (285):

*sinje tenka struna napenja molčanje v zračno jasnino*
*in z žlico jantarne lepote gladi razpenjeno biserovino.*

Izjava je nemimetična, upesnjeni svet se dogaja znotraj jezika. Poznejši razvoj Debeljakove poetike gre iz te inicialne pozicije v smeri čedalje intenzivnejše zavezanosti upesnjevanju izvenjezikovnega sveta. Ta zasuk se prvič nakaže v drugi Debeljakovi zbirki, v *Imenih smrti,* ki smo jo že večkrat označili kot točko preobrata v njegovi poetiki. Pesniški jezik je tu še zmeraj izjemno bogat, v besedni kombinatoriki presenetljiv in ploden. Vendar pa se v tej knjigi že oglasita JAZ in TI, bistveni instanci izrekanja sveta, ki v lepoto jezika vneseta monolog in dialog, samoto in hrepenenje po drugem, nostalgijo kot resnico spomina, minljivost kot resnico časa in bolečino kot resnico človeškega bivanja.

Aleš Debeljak velja za ključnega pesnika slovenskega postmodernizma, saj je na umetniško močan in inovativen način izrazil melanholično eksistencialno občutje *poznega časa:* kot dedič radikalnega modernizma je prevzel in razvil jezikovne postopke svobodne kombinatorike besed, vendar jo je sintetiziral z neosimbolistično obnovo zvočnosti in forme, ki se je zgodila v sedemdesetih in na začetku osemdesetih let. Prav ta obnova forme predstavlja prvo stopnjo postmodernizma na Slovenskem, saj so se avantgardistične poetike, ki so v šestdesetih letih revolucionirale pesniški jezik in temeljito prevetrile slovenski kulturni prostor, sredi sedemdesetih let sprevrgle v klišeje, v postane formalizme, ki več niso omogočali izražanja *Zeitgeista.* Zahteva dobe je bila preseči slepo ulico avantgardističnega igračkanja.

Tomaž Šalamun, oče slovenskega neoavantgardizma, je s svojo pesniško energijo in senzibilnostjo presegel samozadostnost avantgardistične hiperprodukcije. Izhod iz prenasičenosti z avantgarističnimi –izmi se je nakazoval počasi, disperzno, nova kvaliteta se – v nasprotju z avantgardističnimi poetikami in gibanji – ni začela s hrupnimi kolektivističnimi pohodi in paradami, ampak s tihim individualnim tipanjem. Omenimo le nekaj znanilcev novega časa, ki so ga šele pozneje poimenovali *postmodernizem:* Tauferjeva sodobna oživitev ritmike in leksike ljudske pesmi v *Pesmarici rabljenih besed* (1975), Grafenauerjeva obnova klasičnega soneta na sledi mallarméjevskega in valéryjevskega hermetizma *(Štukature,* 1975) ter neosimbolistična vrnitev k *»zvenu, ki pomeni, in pomenu, ki zveni«* v poeziji avtorja pričujoče študije *(Stihožitje,* 1977) označujejo uvodno fazo slovenskega pesniškega postmodernizma. Morda bi morali za to dogajanje uporabiti izraz *»predstopnja«,* saj sta bila Taufer in Grafenauer v osnovi zavezana modernistični poetiki in je njuna tedanja poezija pravzaprav predstavljala vrhunske dosežke radikalnega modernizma, medtem ko sem sam sintezo modernistične metaforike in klasične forme, ki sem jo radikaliziral na začetku osemdesetih let, v zbirkah pesnitev *Hči spomina* (1981) in *1001 stih* (1983) ter v knjigi sonetnih vencev *Kronanje* (1984), razumel kot vzpostavitev nove celovitosti, kar je v odnosu do fragmentarnosti, značilne za postmodernizem, najbrž učinkovalo kot svojevrsten anahronizem. Kot je logično in naravno, je resnico nove dobe izrazil tedaj prihajajoči mladi pesnik – Aleš Debeljak. Če je na svojem pesniškem začetku, v briljantnem prvencu *Zamenjave, zamenjave* (1982), še navezan na zgoraj omenjene znanilce post-modernizma, predvsem na Grafenauerja, je nenavadno hitro umetniško dozorel in v svojem naslednjem obdobju ustvaril svoja ključna pesniška dela, zbirke *Imena smrti* (1985), *Slovar tišine* (1987) in *Minute strahu* (1990), se pravi poezijo, s katero se je uveljavil kot osrednji pesnik slovenskega postmodernizma. Bistvena značilnost tedanje Debeljakove vizije sveta je občutje *poznega časa*, bivanjsko stanje melanholije. Od kod in zakaj ta melanholija?

Če je bila za modernizem značilna skrajna dinamika (najboljši primer je Šalamun), potem se v post-modernizmu čas ustavi. Ni naključje, da prav v tem času Rimski klub šokira svetovno javnost s prvo napovedjo o *»mejah rasti«.* Vera v neomejeni napredek – ta skupni imenovalec vladavine znanosti in tehnike, totalitarnih ideologij in avantgardističnega narcisizma – doživi

prvi udarec. Namesto šalamunovske hitrosti in gibanja *naprej* nastopi *stanje:* prvi ga v poeziji detektira Grafenauer, a znotraj modernistične vere v avtonomijo pesniškega jezika in sveta: »*V jeziku hiša, v času sloji stanja,*« se glasi prvi verz *Štukatur.* Debeljak se giblje oziroma stoji vmes: en tečaj njegovega sveta je grafenauerjevsko stanje, drugi tečaj je šalamunovska hitrost. Ali, s francoskima referencama: na eni strani mallarméjevska osredotočenost, na drugi strani rimbaudovsko pršenje podob. Ali, slednjič, z ameriškima referencama: na eni strani asketsko prisluškovanje temeljnim zakonom Vesolja in Samotne Duše à la Emily Dickinson, na drugi strani razkošno upesnjevanje bogastva Vesolja, Vesoljne Duše in Vesoljnega Bratstva à la Walt Whitman. (Pomenljivo je, da je Debeljak za *motto* zbirke *Imena smrti* vzel distih Emily Dickinson: »*I took my Power in my Hand – / And went against the World – Vzel sem Moč v svoje roke – / In šel zoper Svet –*«.

Nadaljujmo s kontroverzami, ki jih združuje Aleš Debeljak. Na eni strani nujnost kontemplacije, na drugi strani nujnost potovanja. A Debeljak v isti sapi sprejme in se odpove kategoričnemu imperativu potovanja, tej temeljni paradigmi hipijevske generacije: eden izmed sonetov iz cikla *Imena smrti* (47) se začne s himničnim vzklikom »*o, severni tečaj! ali karkoli drugega, saj je vseeno. tam in / nedosegljiv!*«, konča pa z elegično kadenco: »*in odpoved potovanju je / kakor modrasja koža, ki drsi neslišno med dlanmi. sama, sama.*« Šalamun potuje, smeri in sledi njegovih potovanj poznamo iz njegovega pesniškega »potopisa«: Amerika, Hvar, Mehika, St. Nazaire, Amerika, Berlin, spet in spet Amerika… Tudi Debeljak potuje, tudi za Debeljaka je Amerika »*obljubljena dežela*« intelektualne in literarne realizacije, in več kot to – je tudi dežela realnega življenja. Prav ameriška kultura je bolj kot katera koli druga, najbrž zaradi prostorskih razsežnosti, povzdignila potovanje na raven kulta: *open road – odprta cesta* se je glasilo geslo beatniškega gibanja konca petesetih let (spomnimo se romana *On the Road – Na cesti* Jacka Kerouaca) in hipijevskega gibanja v šestdesetih letih (spomnimo se hita *On the Road Again* rockovske skupine *Canned Heat)*, ki je imelo za svoj cilj mirno »*prevrednotenje vseh vrednot*«. V sedemdesetih letih se je cesta zaprla, potovanje ni bilo več neskončno, doživelo je svoj zgodovinski konec: ameriška književnost občutljivo izrazi to globinsko spremembo. Ni naključje, da Debeljak za *motto* cikla *Imena smrti* v istoimenski zbirki postavi naslednje besede Paula Bowlesa: »*We thought there were other ways. / Probably there are, but they are hidden / and we shall never find them. – Mislili smo, da so tudi*

*druge poti. / Najbrž so, a so skrite / in mi jih nikdar ne bomo našli.«* Prepozno je. Ceste so bile nekoč odprte. Zdaj so zaprte. Ali točneje: nekoč so bile neskončne. Zdaj poznamo njihov konec. Naš konec. To je občutje, ki ga je v slovenski poeziji prvi izrazil Aleš Debeljak.

Podobno sprejemanje in preseganje oziroma zanikanje in ohranjanje na višji stopnji, *Aufhebung* v heglovskem dialektičnem smislu, bi lahko zasledili tudi pri primerjavi drugih binarnih opozicij vrednostnega sistema, v katerem živimo.

Če estetska statičnost Mallarméja in znotraj slovenske lirike Grafenauerja učinkuje kot meditativni *mir,* estetska dinamičnost Walta Whitmana in Šalamuna pa kot eksistencialno in erotično *vznemirjenje* in *zanos,* Debeljak oboje negira in obenem ohranja na način *nemira kot krča:* nemira, ki nenehno išče, ki je pa osredotočen nase in vase ter zato boli kot krč. Sonet, posvečen *»Wimu Wendersu, mogoče«* (zbirka *Imena smrti,* cikel *Do zadnjega diha,* 63) se začenja takole:

> *med smrtjo in predahom iz pozabe je telo. ki ne bo prezrto,*
> *ker odpira nemir v svetišču. in kraljevsko pot v ego-trip.*
> *to bo neko zapeljevanje, ki podrhteva in večno rase in*
> *se širi v noč in dan. (…)*

Zato ni naključje, da se v tej pesmi oglasi tudi beseda *»bolečina«.*

Beseda »bolečina« sodi v tradicionalni slovar slovenskega pesniškega jezika, širši krogi jo povezujejo z romantičnim občutjem sveta. Radikalni modernisti, še posebej pa avantgardisti, so se iz te in podobnih besed norčevali: v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let se je *»bolečina«* lahko pojavila v besedilih le na način ironije in posmeha. Razlogi tega posmeha so razumljivi in upravičeni: ta beseda je bila v poeziji tolikokrat uporabljena in zlorabljena, da je postala znamenje klišejskega sentimentalizma, slabega okusa, nenadarjenih pisunov. Vendar je problem v tem, da je človeški svet reven brez takih besed, kot so *bolečina* in *ljubezen, hrepenenje, duša* in *srce.* Bilo je obdobje, ko so bile te besede v poeziji »prepovedane«: laže je bilo uporabiti kletvico kakor te stare, posvečene besede. Besedo *bolečina* sva rehabilitirala Ivo Svetina (*Dissertationes* – glej študijo o tem pesniku) ter pisec pričujoče razprave, pozneje pa se je vrnila v splošno rabo. Velik napor je bil potreben

za rehabilitacijo tovrstnih besed. Pogoj za ponovno rabo teh besed pa je bil nov, svež pomen. Spomnim se, kako presenečen in vesel sem bil, če mi je uspelo »rešiti« kakšno izmed teh velikih, prepovedanih besed. Ta proces je z novimi pomenskimi odtenki, ki jih je podelil tem starim, tabuiziranim besedam, uspešno dokončal prav Aleš Debeljak.

V njegovih pesmih se te vélike tradicionalne besede pogosto pojavljajo, in očitno je, da jih misli resno, ne ironično, in vendar njegova raba vélikih besed nima v sebi ničesar naivnega in nedolžnega več. Pesnik jih pravzaprav izreka z nostalgijo po času, ko je bilo mogoče te besede izrekati naivno, z domotožjem po domu varnosti, bivanjske polnosti in vnaprej danega smisla, po nikoli več dosegljivi nedolžnosti jezika. Na ta način je te vélike besede osvobodil, očistil sentimentalizma, ki se jih je oprijel v stoletjih pretirane rabe in zlorabe, ter jim podelil nov, grenak in trpek, a svež in pretresljiv, pretresljivo svež pomen, kot na začetku prvega soneta cikla *Do zadnjega diha* v *Imenih smrti* (51):

> *od ene k drugi rani hrepenenja, da zapeče in*
> *zaboli. in svetlosivi prah smodnika obsenči v*
> *srh razprte zenice. Daleč, blizu, tu. (…)*

Prav ta nostalgična, post-modernistična raba starih vélikih besed je znamenje *poznega časa,* časa, ki je izgubil nedolžnost mladosti, časa, ki pozná grozo sveta in zato hrepeni po izgubljeni naivnosti, a vélike besede lahko uporablja le še v narekovajih. Aleš Debeljak je na magistralen način upesnil to resnico časa: zato v naslovu te analize oznaka *pesnik poznega časa.*

Bistveni razlog, ki onemogoča naivno, nedolžno rabo besed, je ostra zavest o razliki med besedo in stvarjo: vse, kar se dogaja, se že zmeraj dogaja znotraj jezika. Če naj si izposodimo model iz Kantove *Kritike čistega uma,* je jezik *»ekran«,* skozi katerega in le skozi katerega se kaže svet. Sveta zunaj jezika ni (več). Zato vsako stvar in vsak dogodek vidimo samo skozi *»filter«* jezika. Bistvena značilnost Debeljakovega poetike je torej avtoreferencialnost, samonanašanje jezika, kakor v zadnjem sonetu cikla *Tujska legija* (87):

> *nič ne pada v pozabo, kozarec se nikoli ne napolni,*
> *lupina pomaranč močno dehti, zapirajo se vse pasti;*
> *tenka sled krvi ločuje pesem od papirja. (…)*

Debeljak je eden izmed prvih pesnikov, ki je izkusil temeljno resnico funkcioniranja jezika: da dokončne resnice ni. Derridajeva ugotovitev, da jezik učinkuje le na način *»drsenja označevalcev«,* ki nikoli ne vzpostavijo in ne morejo vzpostaviti končnega, dokončnega in vrhovnega označenca (pomena), je temelj Debeljakovega nizanja besed in podob, kakor na začetku četrtega soneta cikla *Tujska legija* (77):

*žgoč okus po blaznosti. enak v vsem, kar je izrečeno*
*ali ne: ni dokončne odločitve, le drsenje med sem in tja.*
*tudi če jecljanje pride do besede, se skeleče gladka ost*
*razloči jasno kakor lomljeno zlato. (…)*

Debeljakova lirika nosi še živ spomin na obdobje, ko so ljudje še lahko verjeli, da se čas izliva v večnost, da naše tostransko življenje uravnava onstranska usoda in da je ljubezen več kot zgolj beseda. Prisluhnimo, kako na koncu drugega soneta iz cikla *Tujska legija* pesnik bistveno drugače razpostavi te temeljne eksistencialije (73):

*(… ) zrcalo se nikoli ne*
*zdrobi in odseva strupeno zvezdo, da bo vžgana v srce.*

*kjer se vse uresniči prej kot želja. in mehkoba nizkih gričev*
*in zidov, s katerih odpadata omet in strah. ničesar ni več*
*poleg. usoda je nedotakljivost. usoda je ljubezen. tostran.*

V zbirki *Imena smrti* je najboljši, a tudi najbolj presenetljiv zadnji cikel, naslovljen *Kronika melanholije* in posvečen Samuelu Beckettu. Presenetljiv zato, ker pesnik tu povsem neženirano nagovarja večnost, kategorijo, ki je bila v modernizmu pa tudi post-modernizmu kratko malo prepovedana, izgnana: *»in si ekstaza večnosti. tudi če to ni.«* Toda strast pesniškega jezika je sposobna priklicati tudi večnost kot najvišje in poslednje obzorje našega času zapisanega pogleda: *»zavihan si pod rob vidnega / obzorja.«* Apostrofiranje večnosti se zgodi na ozadju zavesti o smrtnosti človeka in minljivosti vsega, kar je: *»dolgo trepetanje niča«.* Prisluhnimo zadnjemu sonetu tega cikla (97):

*vselej si. vsenaokrog je nezadržna vera, da obstajaš.*
*pika. dolgo trepetanje niča. zavihan si pod rob vidnega*
*obzorja. ah, ta zastrti hlad spomina: od nikjer te ne pozna.*
*nemara si le zvarjeni sij, nedolžna traparija. ampak števila*

*se ne izidejo brez tega. prelomljen stok prostora. razmakneš*
*vsako trajnost. niti slednjič ni dovolj. začneš se kot sluh,*
*vibracija namiga: in si ekstaza večnosti. tudi če to ni. zato*
*greš skoz skelečo muko blaznosti. potem si jedro izmišljenih*

*sadov. teh od tu do mrežnice neba. skozinskoz votlega kot*
*kakšen stolp. ampak to ni le sprenevedanje: je neznatno eno.*
*in vroče kot je sitotisk vseh možnih opeklin. najbolj je*

*pritajeno v neotipljivosti. brez pravega pomena. čas iztanjšanega*
*bdenja: še zadnji beli šum. ogromen prostor se skriva v simetriji*
*bivanja. zdaj si svet in nič. in mirovanje smrti. en sam. in vsi drugi.*

Izenačitev »*enega samega*« in »*vseh drugih*« je napoved poznejše etične geste solidarnosti, ki pride do besede predvsem v zbirki *Mesto in otrok.*

*Slovar tišine* stopnjuje eksistencialno držo *Imen smrti:* svet je izpraznjen, oropan smisla, okus življenja je trpek, bitja in stvari štrlijo iz niča, za trenutek zažarijo in potemnijo nazaj v nič. Po tradicionalnem humanizmu, ki je vse stvari in ves svet spremenil v predmet – v skrajni konsekvenci: v predmet uničevanja – ter po *reizmu* v slovenski avantgardistični poeziji šestdesetih let (izraz je skoval Taras Kermauner in izvira iz latinske besede *res – reč, stvar),* ki je proslavljal stvari, je Debeljak upesnil bivanje stvari onstran humanističnega zaničevanja in reističnega poveličevanja. Prva pesem cikla *Brez anestezije* se začne *in medias res* (2022, 33): »*Stvari so prazne. V njih ni nič. Kakor da so plod / izjalovljenega načrta.*« Pesem se paradoksalno konča s priznanjem, da je praznina stvari edino, kar res obstaja na tem svetu: »*Obkrožen si s stvarmi. / To ni tako zelo slabo. Edine so, ki so zanesljive. So.*«

Radikalizacija drže lirskega subjekta ima za posledico jezik, ki je po podobju izjemno bogat, ki pa izklicuje razgaljen, nem in gluh svet. V spremni besedi Marcel Štefančič, jr. lucidno analizira, da izjava »*Dovolj je besed,*«

pomeni, da Debeljakova poetika pelje v *»resignacijo in melanholijo, da, ne pa tudi v defetizem«*. Pesnik čuti nemoč besed, vendar je ta nemoč edina moč, ki mu je na razpolago, da izrazi nemoč besed. Paradoks pesniškega jezika pač. Zato se v tej zbirki *tišina* pojavlja že v naslovu, besedi *molk* in *tišina* pa sta ključni besedi celotne knjige: *»In naj tiho zveni tvoj molk.«* Tretja pesem cikla *Brez anestezije* razkriva zgradbo Debeljakovega kozmosa (2022, 35):

*Čas je. Povej, kar je nekoč že bilo*
*rečeno. Da ne bo nesporazuma. Začni,*
*kjer hočeš. Bolj kot zdaj ne boš trpel.*
*V ptičjem vzletu z vodne površine je že*

*padec. Tudi ti ne boš nič izgubil. Kolikor*
*si dal, toliko ostane tvoje. Vem, da se ti*
*na begu v tuj jezik toži po tišini. Ki ti*
*ne cefra telesa, ker jo poznaš od znotraj.*

*Ker umrejo le ljudje, ne njihovo molčanje.*
*A jate škorcev, ki se vračajo domov, so glasne.*
*Moral boš povzdigniti svoj glas. Govôri zdaj!*
*Povej. Kako si tiho in postajaš dih vseh ljudi.*

V samo strukturo pesniškega jezika – točneje: pesniškega molka – je torej vpisan čas, časovnost, minljivost, smrtnost.

Debeljak na nov način izraža minljivost kot temeljno obzorje človeške usode; značilna je v tem smislu 4. pesem uvodnega cikla, naslovljenega *Biografija sna* (2022, 12):

*Banke, zastave, ladje, prazniki, boj petelinov,*
*epolete, bakrorezi angleških konj, mrtva straža*
*in elitne divizije. Vse to mine. Izgine kakor*
*govorjenje v nekem hitrem popoldanskem dremanju. –*

*Sprijazni se. Prihod in zapuščeno prizorišče sta*
*ista stvar. Namesto zasajenega drevesa in listov*
*testamenta ostane le ime, ki ga nekdo zapiše v*
*slovar. In nič več. Oh, morda si kdo za hip zapomni*

*metamorfozo iz bledice v škrlat: kakor včasih pri*
*vladarjih. Drugače pa res nič. – Odtrgaj pomečkani*
*nagelj s prsi, skloni se do geometrije granitnih*
*kock, izgini. Zdaj. Kakor tisti iz zapora Stammenheim.*

Pesmi *Slovarja tišine* in *Minut strahu* so polne drobcev realnega, izvenjezikovnega, življenjskega, zgodovinskega sveta. Vendar so ti drobci še zmeraj potopljeni v morje pesniškega jezika, ki jim podeljuje drugačno, nadčasovno, nadzgodovinsko stvarnost, kjer je temeljni zakon še zmeraj diktatura domišljije. Tu zgodovina še zmeraj uboga poezijo.

Prehod iz poetike *»čiste poezije«* (če naj uporabimo izraz Paula Valéryja) v poetiko, ki tematizira etiko, torej v *po-etiko,* je povezan z globinskimi spremembami pri rabi pesniškega jezika. Eden izmed poglavitnih namenov te študije in knjige v celoti je pokazati na tesno prepletanje in soodvisnost »forme« in »vsebine«.

Ob vsej svoji zazrtosti v avtonomijo pesniškega jezika je Aleša Debeljaka odlikovala lastnost, s katero se lahko pohvali le redkokateri slovenski pesnik: v mladosti je bil namreč judoist, in sicer zelo nadarjen, v jugoslovanskem dresu je sodeloval celo na mednarodnih mladinskih tekmovanjih. Zato je za njegove javne nastope bila značilna posebna, iz borilnega športa naučena drža: pred javnimi spopadi je bil nenavadno miren, obenem čuječ in sproščen, notranja napetost pa je v ključnih trenutkih izbruhnila v natančno odmerjene besedne udarce. Aleš je bil genialen improvizator: govoril je v tako lepem, bogatem in čustveno napetem jeziku, kot bi pisal. Bilo ga je navdihujoče poslušati, saj smo bili priče čudežu porajanja žive, pesniško artikulirane misli. Ironičen in pogosto avtoironičen nasmeh je mehčal polemičen ton njegovih izjav, zato nikoli niso zvenele osebno žaljivo. V tem smislu je Aleš bil in ostal športnik do konca svojih dni. Aleš je bil borec, kar je v njegovem primeru zmeraj pomenilo tudi: so-borec. Naj v tem prepoznem trenutku izrečem, kar sem o njem zmeraj vedel:

Aleš me nikoli ni pustil na cedilu. Prepričan sem, da ta njegova značajska lastnost, ta neomajna solidarnost, velja za vse, ki smo ga poznali: Aleš Debeljak nas nikoli ni pustil na cedilu. Lahko pa si predstavljamo, da je ta vrsta solidarnostne zaveze na osebni, skupinski in družbeni ravni od njega terjala maksimalno čuječnost in razdajanje; drago ga je stala, a je tovrstno požrtvovalnost stoično prenašal, judoist. Prišel je, kadar koli je bilo potrebno. Ob najinem zadnjem srečanju v torek, 26. januarja 2016, dva dni pred njegovim nepričakovanim in tragičnim izginotjem, sva se v Geokavarni pod Kazino dogovorila, da bo sodeloval pri naslednjem pisateljskem forumu *»5 pred 12«:* ta protest, takrat zoper militarizacijo Slovenije, naj bi se zgodil v petek, 5. februarja, v prostorih Društva slovenskih pisateljev, kar je bil dan po njegovem pogrebu. Brez Aleša Debeljaka ti protesti nikoli več niso bili enaki, enako močni, enako načelni, enako globoko reflektirani, enako visoko artikulirani. A duh Aleša Debeljaka ostaja in bo ostal z nami. V drugi pesniški zbirki, *Imena smrti* (1985), v ciklu *Kronika melanholije,* posvečenem Samuelu Beckettu, se obsesivno ponavlja refren (91–97): *»Vselej si.«* Danes ga slišim in ga slišimo z odmevom: *»Vselej si, Aleš. In vselej boš.«*

Tovrstna duhovna zbranost je značilna tudi za njegovo pesniško iskanje in raziskovanje. Po tem, ko je presegel samovoljnost modernističnih in avantgardističnih poetik v smer trdnejše forme ter oživitve emocionalne globine in eksistencialne zavezanosti, je Aleš Debeljak storil bistven korak k vzpostavitvi post-modernistične poetike na Slovenskem. Še več: Debeljak je nedvomno najpomembnejši pesnik in idejni vodja generacije, ki je v osemdesetih letih v celoti sprejela postmodernizem kot svoj umetniški program. Velja še enkrat poudariti, da je prvo slovensko teoretično knjigo o postmodernizmu napisal nihče drug kot Aleš Debeljak: *Postmoderna sfinga* je izšla l. 1989.

Njegova poezija osemdesetih let je bolj kot katerakoli druga ujela in artikulirala *Zeitgeist.*

Gesta ponavljanja že rečenega pripada postmodernizmu, je posledica zavesti o izčrpanosti sveta, o pozni dobi zgodovine, o ponavljanju kot temeljni zakonitosti kakršnega koli izrekanja. Prav zaradi ponavljanja usode je že v vzletu perutnic mogoče videti tudi padec. Krogotok začetka in konca doživi logično, vendar vsebinsko bistveno drugačno, etično sporočilo, da je edino,

kar ti ostane, tisto, kar si dal. Pesem se izteče v ontološko podobo sveta: ljudje niso povezani z besedami, ampak z molčanjem. Po človeški smrti ne ostajajo besede, ostaja molk. Tišina je edina substanca sveta. Človekov glas je pravzaprav molk in ta molk je *»dih vseh ljudi«*.

Postmodernistično *»izginjanje v tekst«* je torej v isti sapi izginjanje v molk. Sklepno besedilo z zvrstno zavajajočim naslovom *Esej o melanholiji* na boleč način artikulira naravo tega izginjanja:

> *(…)*
> *Že nekaj ur, že vse življenje skušam*
> *izginiti v tekst. Ne govorim z drugimi,*
> *ker ne govorim niti sam s sabo. Izginjam*
> *v tekst, da bi razčistil poetiko te*
> *halucinacije. (…)*

Vsak tekst, vsako besedilo je zaznamovano z molkom kot s svojim najglobljim določilom. Nobena beseda ni monolitna, jezik je sestavljen iz samih razpok. Prva pesem cikla *Katalog prahu* se v tem smislu začenja z jasnimi, lepimi in otožnimi podobami (2022, 65):

> *Čez list tenkega papirja gre raztrganina. Vetrnica*
> *se rahlo vrti v večnem krogu dni, vse napisano se že*
> *razblinja na štiri strani. (…)*

Vse kaže, da je umikanje metafor metonimijam jezikovni pokazatelj odmika od esteticistične samozadostnosti pesniškega jezika k čedalje bolj izrazitemu upesnjevanju izvenjezikovne stvarnosti. Ta odprtost in izpostavljenost izvenjezikovni stvarnosti je nedvomno znamenje naraščajoče zavesti o bivanjski odprtosti v svet in ranljivosti posameznika. Neposredna etična posledica te izpostavljene, v dobesednem smislu ekstatične (iz sebe ven štrleče) drže je občutek odgovornosti za usodo tega našega edinega sveta. Ta občutek odgovornosti se pri Debeljaku poraja predvsem iz dveh temeljnih doživetij, ki sta zaznamovali njegovo življenje v devetdesetih letih: rojstvo otrok in kataklizmična izkušnja vojne, ki kot zgodovinski potres grozi varnosti otroka in *eo ipso* tudi prihodnosti sveta, katerega edini garant je prav otrok.

Skozi prizmo pravkar orisane razpetosti med tragično izkušnjo zgodovine in izkušnjo rojstva otroka, ki vzbuja upanje, je treba razumeti tudi naslov *Mesto in otrok*.

Eno izmed najbolj lucidnih analiz razlogov tragičnih vojn v nekdanji Jugoslaviji je podal arhitekt Bogdan Bogdanović, nekdanji župan Beograda, ki je zaradi nestrinjanja z nasilnim in militarističnim režimom Slobodana Miloševića nato doživel grenko usodo eksilanta. S terminom »*urbicid*« je lucidno definiral grozljiv pojav rušenja mest (Vukovarja, Dubrovnika, Sarajeva itd.), ki je značilen za sovražno nasilje primitivne ruralne kulture nad urbano. Če smo čisto natančni, za izbruh nasilja do mest ni kriva ruralna kultura kot taka, saj temelji na izraziti etiki; povzročitelji zla v vojnah na tleh nekdanje Jugoslavije so bili ljudje, ki so izgubili arhaično ruralno kulturo, urbane kulture pa nikoli niso osvojili, zato so sovražili mesto kot simbol njim nedosegljivega načina življenja. Resnici na ljubo so inicialno vlogo pri tem genocidnem besu odigrali nekateri intelektualci, pri katerih se žal ne moremo tolažiti, da gre za primitivce, ki ne vedo, kaj počnejo.

Aleš Debeljak je izrazito urbani pesnik, pesnik sodobne, post-moderne urbane izkušnje. Znotraj slovenske poezije je poleg Šalamuna prav Debeljak tisti ustvarjalec in intelektualec, ki je artikuliral kozmopolitsko občutljivost sodobnega človeka. Kakor kaže zbirka *Mesto in otrok,* je bila izkušnja urbicida zanj globoko travmatična.

Obe izkušnji – smrt mest in rojstvo otrok – sta pesnika pripravili do skrušene skromnosti pred človeško usodo. Ponižnost ob soočenju s svetlobo rojstva in z neznansko silo uničevanja sta očitno zahtevali tudi delno preformulacijo lastne poetike: na mnogih mestih v zbirki *Mesto in otrok* lahko zasledimo jasne sledove odpovedi čaranju z besedami v prid etično čistemu, jasnemu in odgovornemu soočenju z največjo Radostjo in Grozo. Prisluhnimo v tej luči naslovni pesmi te zbirke, v kateri lahko razberemo tudi dragocene poudarke te Debeljakove pesniške etike, ki sodi v sámo osrčje njegove po-etike (19):

> *Noben stok, zares, ni brez namena. Le kadar arhangel*
> *se nam prikaže kot v planini modri sviščˇ, za bežen hip*
> *morda spoznamo, kje stoji izbrana domovina. Ne bo zamrl*
> *tvoj babilonski vrišˇc. Zato ne spijo pesniki. Naloga*

*zdaj se jasna zdi: to bo kronika in v njej bolečina.*
*Velika kot gruda ledenika, ki se topi. In preplavi*
*nasade maka in vasi, tarče v frizu vitkega portala in*
*razkošne gube turškega srebra: vsaka solza te poglobi.*

*Stojiš na skali, ki se ne premakne. Okrog tebe svet se*
*kruši v prepad. Ti piješ živo vodo. Črpaš jo iz ust*
*ljudi, ki s tabo dihajo. Zraven so kot dokaz, ko se*

*zjutraj spet rodiš. Kot tale pesem. Še malo in utišal jo bo*
*plaz. A tisoč odmevov se namesto nje pognalo bo v zrak.*
*Ker ljubezen, ki teče ti skoz žile, je seme, cvet in sad.*

Preseganje poetike *»čiste poezije«* (v valéryjevskem smislu) v etiko, se pravi v *po-etiko,* je bilo torej povezano z globinskimi spremembami pri rabi pesniškega jezika … pa tudi z zgodovinskimi spremembami, ki so doletele tako Slovenijo (proces demokratizacije, razglasitev samotojnosti in obramba pred agresijo Jugoslovanske »ljudske« armade l. 1991) kot širšo regijo (tragične vojne v prostorih nekdanje Jugoslavije) na obzorju normalizacije, ki jo je obetala in v veliki meri tudi uresničila Evropska unija.

Naj tu prikličem spomin iz desetdnevne vojne za Slovenijo: na sedežu Nove revije, od koder smo obveščali mednarodno javnost o resnici agresije JLA, smo izvedeli, da TV ekipa CNN-a potrebuje angleško govorečega spremljevalca, ki bi jih peljal na kritične kraje. Povezal sem jih z Alešem Debeljakom. Ob najinem zadnjem srečanju v Geokavarni dva dni pred smrtjo l. 2016 sva se pogovarjala o recepciji realnosti, tudi nevarnosti. Pripovedoval mi je, kako je junija 1991 stal kakšnih 150 metrov daleč – nevarno blizu! – od topov in mitraljezov, ki so bruhali ogenj, od eksplozij in detonacij, in vendar se mu je zdelo vse skupaj čudno nestvarno. Podobna je bila moja izkušnja iz obleganega Sarajeva.

Najbrž je dramatična plima zgodovinskih sprememb narekovala tudi razvoj Debeljakovega pesniškega jezika, ki je šel v smeri umikanja metafor in intenziviranja vloge metonimij. Estetsko in pomensko bogastvo, ki ga je na začetku dosegal z drznimi metaforami, pesnik čedalje bolj dosega s prefinjeno in gosto mrežo metonimij, ki s semantičnimi premiki, preskoki

in eliptičnimi zamolki vzpostavljajo kompleksno umetniško sporočilo. Ta razvoj od metafore k metonimiji poteka od *Imen smrti* prek mojstrskega jezika *Slovarja tišine,* ki najbrž predstavlja vrhunec poezije zgodnjega Debeljaka, do zbirke *Mesto in otrok,* kjer radikaliziranje te jezikovne in estetske strategije dobi tudi etično utemeljitev.

Pomenljiva je letnica izida *Mesta in otroka* – 1996. Prvo polovico devetdesetih let so zaznamovale krvave jugoslovanske vojne, ki jih je Debeljak spremljal z globoko prizadetostjo in solidarnostjo do žrtev in šibkejših. Sredi devetdesetih let si Američanka Erica Johnson in Slovenec Aleš Debeljak po obdobju medcelinske »razseljenosti« ustvarita dom v Ljubljani in kmalu se jima rodi prvi otrok – hči Klara.

Naslov *Mesto in otrok* je pomenljiv. Mesto ni naravna, temveč umetna tvorba, tvorba človeške kulture, kar ga bistveno razločuje od otroka, bitja, ki ob svojem rojstvu povsem pripada naravi. Mesto je sicer polno omejitev, obenem pa omogoča tudi odprt prostor, prostor prostosti, v katerega naj otrok kot naravno bitje vstopi in s priučevanjem omejitvam zraste v odgovorno človeško bitje, enakovrednega člana človeške družbe, ki z drugimi so-ljudmi, z drugimi »so-meščani« deli kulturo kot skupni prostor človeške svobode.

Slovenski pesniki in pesnice smo z veliko občutljivostjo in solidarnostjo reagirali na grozo vojne, o čemer priča antologija Josipa Ostija *Muze niso molčale* (1999). Poleg pisca teh vrstic (*Stihija,* 1991, *Mojster nespečnosti,* 1995, *Odmev,* 2000) je prav Debeljak najbolj intenzivno upesnjeval to temo.

Eden izmed – sicer redkih – privilegijev *poznega časa* je širok pregled nad preteklostjo, visok razgled nad sedanjostjo in globok, preroški pogled v prihodnost. Zmagovalci verjamejo, da je njihov čas večni sedanjik, da bodo vladali večno, zato izgubijo časovno mero, zgodovinsko zavest o minljivosti vsega, kar je. Premaganci, obstranci in samostojni duhovi vedo, da je edini zmagovalec čas: zavedajo se izročila, zelo dobro poznajo današnji svet, a do njega čutijo distanco kritične zavesti, ki jim omogoča videti tudi čas, ki prihaja, prihodnost. To je drža Aleša Debeljaka, *pesnika poznega časa.*

*Nedokončane hvalnice* (2000) nadaljujejo nekatere linije dotedanje Debeljakove poezije, vendar je pesnik očitno čutil potrebo po tem, da jezik in tematiko zasuka v drugo smer. Rezultat je narativni ton, ki ne potrebuje

več lirske zvočnosti in zgoščenosti, zato zanj sicer značilno geometrično kitično kompozicijo tu zamenja stihična organizacija pesniških besedil. Ker Debeljak v tej zbirki riše obrise *zgodb,* se lepo in bogato podobje, značilno za njegove zgodnejše zbirke, tu umakne pripovedni strategiji, ki večplastnost pesniškega sporočila ne dosega več na mikro ravni metafor, temveč na makro ravni celotnega besedila. Če je značilnost postmodernistične faze Debeljakove poezije visoka metaforičnost, ki jo pozneje – v »etični« fazi *Mesta in otroka* – nadomesti naravnanost k metonimijam, se v *Nedokončanih hvalnicah* dokončno uveljavi tendenca, ki jo uvaja že *Mesto in otrok:* nosilci poetičnih sporočil so tu simboli.

V nasprotju z metaforo, ki je mikrostrukturalna, je simbol makrostrukturalna retorična figura: določa celoto besedila, je torej strateškega pomena za gradnjo pesniškega sporočila. Oglejmo si, kako Aleš Debeljak gradi sporočilo pesmi *Očividec v vrtu* na simbolu rože (2000, 33):

*Če res je, da zaman se kličejo ljudje iz samote*
*v samoto, bi rad tukaj, pred tisočerimi pogledi*
*mladih duš, ki topo kakor kipi trajajo,*
*zazrl se še poslednjič v rožo, mogoče*
*občutljivi mak, žafran ali tulipan ponosni,*
*ali pa kakšen tak, ki le tri ure traja v razcvetu:*
*vseeno. Rad bi le potrdil, da svet ne bo popoln,*
*če manjkala ti bo moja bližina. Zato bi rad*
*v roke te enostavno vzel, stisnil te za steblo,*
*potežkal te in zmečkal v pesteh in takoj*
*omahnil sam in sok postal, ki teče tja,*
*kjer pred leti mesta mu ni bilo, rad bi v zraku,*
*ki blažen vonj prestreže, do mile volje*
*nadihal se še jaz, rad mezel bi med lasmi*
*in skozi korenine in po čvrsti cevi vse*
*do cvetnih latic potoval, rad prisegel bi*
*na vrhu kot prosojna kaplja jutra,*
*izpovedal bi rad rotečo vero v vertikalo,*
*vrtoglavo bi rad narastel, brez primere,*

*in plaz krvi, ki začutim ga v vršičkih,*
*sleherno oblast mi vzame in odvezo da,*
*ko izbrizgam se v spomin, ki tvojemu*
*imenu vselej stopa z radostjo v bran.*

Citirana pesem je tudi sicer značilna za poetiko in verzno tehniko te zbirke: dolgi stavki, valujoči ritem, *enjambementi,* raba aliteracij in konzonanc (»… *rotečo vero v vertikalo, / vrtoglavo bi rad narastel…*«). Kljub pripovednemu okviru pa je dikcija privzdignjena, slovesna, kar najbrž vpliva tudi na spremenjen besedni vrstni red. Slednje vprašanje je občutljivo: v Prešernovem času je bilo spreminjanje običajnega besednega reda v pesniškem jeziku nekaj običajnega, v današnji poeziji, kjer velja nepisana zapoved, da mora biti pesniški jezik kar se da usklajen z naravnim tonom vsakodnevnega govora, pa so besedne inverzije redke in so znamenje čustvene napetosti. Debeljak v zadnjih zbirkah nenavadno pogosto posega po tem postopku, kar je nedvomno v nasprotju z »običaji« pesniških sodobnikov. Tovrstne spremembe besednega vrstnega reda vzbujajo tudi asociacije na tradicionalno poezijo in poetiko, za kar pri Debeljaku očitno ne gre. Edina možna razlaga za besedne inverzije je, da pesnik na ta način izraža čustveno ekstatičnost.

Pesniška knjiga *Pod gladino* (2005) nadaljuje pripovedno poetiko njegovih zadnjih zbirk, a jo presega in jo z intenzivnostjo videnja ter z inovativnimi jezikovnimi postopki vpenja v drugačen kontekst. Že uvodoma smo omenili trdno kompozicijo te knjige: zbirko sestavlja pet ciklov po šest pesmi, ki so vse zgrajene na distihih. Debeljak tokrat prvič uporabi kitično obliko dvostišij, ki se izkaže za nenavadno plodno: pesnikove podobe in zgodbe se na ta način nenehno zagrinjajo v belino papirja, v tišino. Če naj uporabimo besedno igro: *dvostišje govorí tišje.*

Debeljak tu razvije postopke prejšnjih zbirk in doseže zavidljivo mojstrstvo pri sintezi pripovednih in lirskih elementov. Pesnik zgradi zgodbo in jo s prefinjenimi, komaj vidnimi jezikovnimi postopki spet razgradi, razpre v pomensko polivalenten prostor. Razpoznavne besedne črepinje krvave zgodovine Debeljak uporabi kot zidake za hišo iz jezika, za pesem, ki je manj in več od zgodovine: manj, ker se pesnik boleče zaveda nemoči besede v silovitih in smrtonosnih vrtincih zgodovine; več, ker beseda presega slepoto zgodovinskega toka in podeljuje človeku dostojanstvo, ki mu ga zgodovina hoče

vztrajno vzeti. Za zgodovino je človek vselej zgolj vojak, samo in zgolj suženj. Poezija je morda edina govorica, ki človeku prišepetava, da ni zgolj suženj. Tako približno razbiram sporočilo pesmi *Poročilo o porazu* (2004, 59–60):

*Vojaki, mokri do pasu, stojijo*
*v rovih, svinčene ikre se vrtinčijo*

*kot stražarska gesla v mrzlem zraku*
*in konjem zaščitnega bataljona vre*

*smola iz nozdrvi. S prvim snegom*
*se umaknemo v mesta, ki rastejo,*

*z vsakim dnem se vanje več beguncev*
*zliva in spomenik neznani prostitutki*

*dviga se ponosno kot Napoleonov*
*obelisk. Pod njim množica se gnete,*

*lačna in razuzdana, da nihče sploh*
*ne vidi, kako na stenski uri vratca*

*se odprejo in namesto kukavice zdaj*
*živa ptica plane ven in pot nam kaže*

*v predmestja, ki se množijo hitro kot*
*sleparske slike, kjer le oko dojenčka*

*bi opazilo, da rdeča kot merlot ni kri,*
*ampak ljubezen, ki nosimo jo prišleki,*

*ljubezen do filma brez pripovedi*
*in brez kratkih kadrov, z junaki*

*vilinskih las in brade, ki čakajo,*
*da se zima stati naveliča, čakajo*

*na dan, ko bomo spet trgovali*
*s strastjo in sanjami, brez odmora*

*čakajo, s polnim delovnikom,*
*na večni preži tistih, ki si želijo,*

*da lepota nujna bi lahko bila*
*in nujnost lepa, in med njimi jaz,*

*odvrgel sem uniformo poraženčev,*
*da zdaj lahko se posvetim vajam*

*v opravilu, iz katerega se diplomirati*
*ne dá, brez hrane in pijače, s tihotapsko*

*dozo trave, večni ogenj pod spomenikom*
*kurim, sam v polarni temi, čeprav me*

*suvajo komolci horde, do konca vernik,*
*ki ničesar ne obžalujem, slep in srečen.*

»*Da lepota nujna bi lahko bila / in nujnost lepa*« je lepa formulacija pradavnih sanj o enotnosti zgodovine in poezije. Vtkana je v zgodbo o porazu neke neimenovane vojske, ki ji je lirski subjekt pripadal tudi sam, a je »*odvrgel uniformo poraženčev*« in se posvetil drugačnemu, nevojaškemu opravilu, morda poeziji; zdaj je »*sam v polarni temi*«, »*slep in srečen*«.

Zbirka *Pod gladino* je povzročila presenečenje v literarnih krogih, saj je pesnik – glede na naravnanost svojih zadnjih zbirk, predvsem pa na estetski okus sodobne slovenske poezije – zasukal svojo poetiko v nepričakovano smer. Ker je ime Aleša Debeljaka tesno povezano z uvajanjem in dokončno zmago postmodernizma na Slovenskem in je tudi v svojih esejih pogosto reflektiral nujnost preseganja neomejene svobode radikalnega modernizma in avantgardizma, je njegova gesta vračanja k modernističnemu izročilu šokantna. V nasprotju z nekaterimi kritiki (denimo Primožem Čučnikom, sicer izjemnim pesnikom), ki so v tem oživljanju modernističnega pesniškega jezika videli anahronizem, sem prepričan, da je šlo za plodno dejanje ter da

je zbirka *Pod gladino* eden izmed vrhuncev dosedanje Debeljakove poezije. Tudi sam sem kot pesnik v sedemdesetih letih sodeloval v procesu preseganja avantgardističnih poetik, ki so zbledele v formalizirane klišeje; verjamem pa, da ni boljše pesniške šole, kot so jezikovni eksperimenti, kakršne so vpeljale avantgardistične poetike, kar še posebej velja za izkušnjo neobremenjenega, svobodnega kombiniranja pomensko oddaljenih besed. Ta izkušnja je skoraj povsem izginila iz pesniškega jezika slovenske poezije zadnjih dveh desetletij – z izjemo poezije Tomaža Šalamuna, ki jo je v šestdesetih letih inavguriral in ji kljub razvoju svoje poetike ostal zvest. Najbrž ni naključje, da je v podnaslovu zadnje pesmi te zbirke – *Zaledenela monarhija* – Debeljak navezal svojo novo poetiko na Šalamunove impulze; ta podnaslov se namreč glasi »– *po sledeh* Balade za Metko Krašovec *Tomaža Šalamuna* – ». Prisluhnimo tej pesmi, ki je na nek način programska (2004, 75–76):

*Globoko pod boki ladje, ki reže gladko*
*vodo in preživele nosi neznano kam,*

*ob sončnem dnevu, še zlasti ob obletnici*
*potopa, če kdo se sploh ga spomni, lahko*

*jih vidiš, mesta in pomole, luna parke*
*in parlamente, kako so kaznovani: v krču*

*trajajo, vklenjeni v šokantni led. Modrikasto*
*blešči se, za vse enako, za plenilce gnezd*

*in oltarjev in za gizdaline s prstom na sprožilcu,*
*globoko spodaj, kjer medle želje po odpuščanju*

*so prirasle kot kovina v led, z grimaso bolečine.*
*Najstarejši bi jo prepoznali, podobna je obrazu*

*iz davne bajke, ki neguje razliko med preroki*
*in tirani, čeprav jih zebe vse enako, najbolj*

*tiste, ki po grebenih spolzkih in navpičnih*
*stenah so hoteli se rešiti in splezati do*

*vrha, priti do gladine. Tam stari kapitan,*
*ki moje ljudstvo ga še vedno obožuje, pleše*

*po palubi bosonog in gumbi bluz in belih*
*zob pršijo naokrog, da še sam pozabim,*

*kar globoko spodaj traja in spregovorim*
*kot voda, nerazločno in polnih ust.*

Govoriti *»kot voda, nerazločno in polnih ust«* je nadvse primerna definicija pesniškega jezika te zbirke.

Stvari, ki jih vidimo v optiki pesmi te Debeljakove zbirke, so prelomljene kakor stvari, ki jih vidimo *pod gladino* vode: prepoznamo jih, in vendar so drugačne, čudne in čudežne, zato nas navdajajo s strahom in občudovanjem. In kakor korale na morskem dnu obrastejo potopljene ladje, tako Debeljakov pesniški jezik obraste zgodovinski in intimni svet, iz katerega rastejo te pesmi. Dogodki in doživetja dobijo obrise nenavadnih pokrajin, v katerih smo doma in v katerih smo tujci. Kot je govoril Shelley, je bistvo poezije v tem, da nam prikaže znane stvari na tak način, kot da so nam neznane. Neznane in neznanske.

Pomenljiv je že sam naslov *Pod gladino.* Potopljene ruševine in na morskem dnu pokopane ladje so obrasle s koralami spomina. Te sanjske podobe pogosto učinkujejo srhljivo, kot nočne more. Posvetilo, ki mi ga je zapisal v to knjigo, je značilno, tako zanj kot zame: *Borisu / prijatelju, zavezniku, / tako kot jaz / samotarju pod / in nad gladino / od srca! / jesen 2004 / Aleš*

Metaforo potapljanja pod gladino in utopitve Debeljak uporabi tudi v izvenpesniškem kontekstu, kot temeljno definicijo svoje literarozgodovinske, kulturološke in sociološke raziskave fenomena *»potopljene Atlantide«,* grenke usode številnih izgnanih, na nomandstvo obsojenih pisateljev po krvavem brodolomu Jugoslavije. Kot sem zapisal v svojem poslovilnem govoru, ki sem ga prebral na Aleševem pogrebu (2015, 35), pozneje pa vključil v spev *Pesniške duše vrstnice* iz *Bivališč duš,* tretje knjige svojega epa *Vrata nepovrata* (2017, 801–802):

*Južnoslovanske književnosti so revnejše za literarnega zgodovinarja,*
*ki jim je pretanjeno prisluhnil v času vesoljnega potopa,*
*potapljača in podvodnega arheologa, edinega, ki se je bil sposoben*

*s spominsko kapaciteto svojih pljuč na dah*
*potopiti do dna potopljene Atlantide, kot je poimenoval*
*kulturno zavest, ki je izginila s političnih zemljevidov sveta.*

Pod gladino *je zagledal*
*sanjske podobe*
*s koralami obraslih ruševin.*

K tematiki mesta se Debeljak pesniško vrne v zbirki *Tihotapci* (2009), tokrat na način prepoznavnih toposov nekdanje in sedanje Ljubljane. Groza vojne se tudi tu še oglaša, vendar ne predstavlja več vodilne téme zbirke, ampak eno izmed motivnih niti, vpeto v širšo spominsko prizmo.

Zanimivo bi bilo primerjati dve magistralni pesniški zbirk iz istega obdobja, ki sta posvečeni Ljubljani: *Mesto sto* Milana Jesiha (2008) in Debeljakove *Tihotapce*. Jesihove spominske impresije so jezikovne bravurozne, izžarevajo pa lepo nostalgijo po Ljubljani izpred nekaj desetletij, iz časa pesnikove mladosti. Z nenehnih prepletanjem in zrcaljenjem različnih časovnih leg Jesih v teksturo samih tekstov položi sporočilo o minljivosti časa in mestu, ki v spominski prizmi ostaja enako, a se ga takega, kot je nekoč bilo, zmore dotakniti le še pesniška beseda. Z bogastvom detajlov, humornih, ironičnih in samoironičnih »komentarjev« pred nami vstaja nekdanja Ljubljana.

Če je Jesihova dikcija mehka, je Debeljakova neprimerno ostrejša; *Tihotapce* bi v tem smislu lahko označil kot zbirko *ostre lepote*. V nasprotju z Jesihovo estetizacijo in poetizacijo nekdanje revščine, ki je posledica nostalgične pozlate »dobrih, starih časov«, Debeljakovo spominsko pričevanje s svojo rezko in težko čutnostjo pretresljivo priklicuje grde, strašne čase in socialno izkušnjo družbenega roba in dna. Značilna je v tem smislu pesem *Stara tovarna* (2009, 71):

*Kdo bo bral verze, zapisane v kalno vodo,*
*zapisane v dim nad dimniki, umivam se*
*z vratarji in mehaniki, kolegi mojega očeta,*
*zajemam iz luže na dvorišču, na tej strani,*

*dolge kolesarske vožnje, komaj kje kak avto,*
*osat in kopriva, pekoča roka in srednji prst,*
*mi nismo angeli, ki sedijo na ramenih*
*zrelih melanholikov, mi smo banda lažniva.*

Ta plast Debeljakovega novega pesništva zasluži danes že povsem pozabljeno oznako *družbenokritična, socialna* ali *angažirana poezija,* kar je – v času do cinizma razvodenelega postmodernizma – kvaliteta. Literarna kritika je bila povsem gluha za bolečo socialno izkušnjo, ki jo z ustrezno trnovim jezikom artikulira Debeljakova zbirka *Tihotapci*. Bleferska, arogantna in ignorantska gluhota tovrstne literarne kritike je toliko bolj obsojanja vredna, ker je očitno, da gre za – kot se je svojčas reklo – *osebnoizpovedne pesmi*, kar pomeni, da je v zbirki *Tihotapci* Aleš Debeljak pri(s)tihotapil spomine na svoje težavno otroštvo v revni delavski družini. Ne glede na nujnost boja za preživetje so bili Debeljakovi srečna družina, o čemer priča tudi zadnja Aleševa pesniška zbirka *Kako postati človek* (2014).

Tu žal ni mogoče analizirati Debeljakovega znanstvenega delovanja na poljih literarne vede, sociologije kulture in religiologije. Naj tu zgolj skiciram njegov dramatičen intelektualni in znanstveni razvoj od pionirja teorije postmodernizma na Slovenskem (*Postmoderna sfinga,* 1989) prek premisleka razmerja med literaturo in narodom (*Individualizem in literarne metafore naroda,* 1998; *The Hidden Handshake: National Identity and Europe in the Post-Communist World,* 2004) do lucidne in pretresljive refleksije usode književnosti in književnikov na območju nekdanje Jugoslavije (*Balkanska brv: Eseji o književnosti »jugoslovanske Atlantide«,* 2010). Prav s podobo mitične potopljene Atlantide je izrazil uničevalno resnico zgodovine ter bistveno vplival na intelektualno ozračje v z vojnami razdejanih prostorih nekdanje skupne države ter na temeljno orientacijo literarne zgodovine, ki raziskuje poetike in nesrečne usode kroga vrhunskih pisateljev in pisateljic po razpadu Jugoslavije, raztresenih po svetu, v orbito eksilantov in nomadov, ali ujetih v notranjo emigracijo.

Ena Debeljakovih neminljivih literarnozgodovinskih in etičnih zaslug je prav požrtvovalno reševanje *»potopljene Atlantide«*. Najpomembnejši projekt v tem smislu je bila revija *Sarajevski zvezki*. V članku *Listanje Sarajevskih zvezkov v spominskem zrcalu* sem nostalgično analiziral zgodovino tega

> *pogumnega, umetniško in intelektualno ambicioznega projekta ponovne graditve komunikacijskih mostov med pisatelji različnih narodov nekdanje Jugoslavije, ki so se po tragičnih vojnah znašli ločeni z visokimi mejami novonastalih držav. (…)* (2020, 17)

Skupaj z bosansko pisateljico, pokojno Vojko Smiljanić Đikić, hrvaškim publicistom Velimirjem Viskovićem ter drugimi kolegicami in kolegi sva bila Aleš in jaz med soustanovitelji *Sarajevskih zvezkov,* literarne in humanistične revije, ki je nastala na začetku novega stoletja in milenija z namenom, da – brez politične nostalgije in projektov – znova poveže pisatelje iz novih držav, nastalih na črepinjah nekdanje skupne države. (Pozneje se nam je kot član uredništva pridružil tudi Mitja Čander.) Eden izmed jugoslovanskih paradoksov je bil dejstvo, da se v desetletjih obstoja Jugoslavije vsi poskusi federalnih literarnih revij niso dobro obnesli, saj so bili ideološko motivirani in vodeni. Edina resnično kvalitetna jugoslovanska literarna revija so bili *Sarajevski zvezki,* ki so nastali šele po razpadu Jugoslavije. Prav Aleš Debeljak je prispeval levji intelektualni delež konceptu revije in vrhunski kvaliteti njenih tematskih številk. Izkazalo se je, da sta smrti obeh ključnih akterjev te revije – Vojke in Aleša – pomenili tudi konec *Sarajevskih zvezkov,* publikacije, ki je v naslovu nosila ime tragičnega mesta, s katerim se je začela in se končala kalvarija 20. stoletja. Člani-ce multietnične in multukulturne redakcije ter avtorice in avtorji *Sarajevskih zvezkov,* ki smo – brez lažne skromnosti – sodili med najboljše pisatelje in intelektualce svojih jezikov in kultur, nismo imeli nikakršnega namena oživljati propadlo Jugoslavijo ali pa ustanoviti novo, tretjo Jugoslavijo (po kraljevini in socialistični federativni republiki). Naša ambicija je bila v političnem smislu neprimerno bolj skromna, v umetniškem, intelektualnem in etičnem smislu pa kar najvišja – literarno artikulirati stanje sveta ter eksistencialno počutje posameznika po koncu velikih utopičnih zgodb, razpadu jugoslovanskega projekta *»bratstva in enotnosti«* ter padcu socializma, velikega političnega projekta 20. stoletja, ki je najprej ideološko skrepenel v totalitaristično strahovlado, spričo spodletele demokratizacije

pa se je v obdobju jugoslovanskih vojn še zadnjič vrnil kot vampir krvoločnega nacionalizma.

Izkazalo se je, da je dvojna številka *Sarajevskih zvezkov* 49–50, l. 2016, v kateri je bil objavljen moj poslovilni govor na Aleševem pogrebu (373–379), bila tudi zadnja; od Aleša se je takrat z ganljivim spominom *Kako se začenja ljubezen* (*Kako počinje ljubav,* 371–372) poslovila tudi Vojka Smiljanić Djikić, ki nas je kmalu zatem tudi zapustila. V zvezi s *Sarajevskimi zvezki* sem v svojem nekrologu povedal tudi naslednje (376):

> *Redakcija* Sarajevskih zvezkov *je revnejša za enega svojih ustanoviteljev*
> *in visokooktanski motor povezovanja pisateljev,*
> *razdeljenih z mejámi, mejámi, za katerimi so tako sami, sami …*
>
> *Hotel* Evropa *v Sarajevu je revnejši za najbolj načelnega Evropejca,*
> *ki je kdaj tam spal … pardon: cele noči bedel in debatiral,*
> *in Evropa je revnejša za najpametnejšega in najbolj strastnega*
>
> *zagovornika Sarajeva in Bosne. Ko sva tam nekega jutra*
> *pila prvo kavo in deseti viski, sva skandirala v ritmu deseterca:*
> Jebeš zemlju / koja Bosne nema – jebeš Evropu / koja Bosne nema!

*Kako postati človek,* zadnja Debeljakova pesniška zbirka, objavljena l. 2014, je eno izmed njegovih največjih pesniških dejanj. Že po kompoziciji je inovativna, saj so močno ritmizirane pesmi v prozi razporejene po leksikografskem, abecednem zaporedju. Čustveni register teh pesmi je kljub teži tematike nenavadno svetel, Debeljakovo besedo tu nosi podobna jezikovna energija, kot je bila značilna za njegove prve zbirke. »Za pokušino« si preberimo pesem v prozi *Knjiga;* v skladu s konceptom te Aleševe knjige je na začetku objektivistična, enciklopedična ali točneje: šolska, otrokom namenjena razlaga pojmov, značilna za socialistično štetje (2014, 56):

> *Mnogo tisočletij je minilo, preden je znal človek s podobo ali s črkami zapisati to, kar je mislil in govoril. Prav tako so pretekla tisočletja, preden je zbral to, kar je napisal, v knjige. Egipčani so pisali na papir, ki so ga izdelovali iz rastline, imenovane papirus. Asirci in Babilonci so pisali na ilovnate plošče. Drugi narodi so strojili in belili ovčje in kozje kože ter jih uporabljali namesto papirja: to je bil pergament.*

In zdaj osebna izkušnja s knjigo, s prvo knjigo, ki jo je izdal bodoči pesnik in profesor Aleš Debeljak (57):

> *Prve ne pozabiš nikoli. Naredil sem jo iz škatle z dvojno plastjo. Če pogledaš proti luči, vate zabrlizga panova piščalka, če plosko vržeš jo na mizo, vate brizgne sok razpočene melone. Obglavljene žveplenke predstavljajo edini hit naslovnice. Šepetanja brez tolmača. Prepognil sem kartone in zmečkal papir. Vzdolž leve stranice visi vezalka, sesukana iz belih niti. Neki prekucuh prebrisani jo je približal plapolanju in plamenčkom, počrneli strdki so v drobno figo zviti. Zategni, pa bo bridko zabolelo! Oblast skomigne, zatre proteste in odpravi upravičene zahteve kot jalovi drobir. Je vse bob ob steno, se je lepilo posušilo? Ja, tudi v boljših družinah se to zgodi, vendar vrvica vztraja, vneto se drži, resnici na ljubo povem. Še več, vratolomno se vrti, spominja na otočanke med poročnim plesom. Pridušena želja, svinčen korak. V zgornjm desnem kotu stoji latinski znak. Gre za prvega od treh primerkov, natipkanih s pisalnim strojem Olivetti, velikih začetnic ni, ločila sem posejal s prefriganim pomanjkanjem premisleka, grafitno sivi žarki, tenki kot milanski špageti in nageljni prvega maja, udarci črke s, mlini na veter in ognjišče, ki združuje, ne razdvaja, zradirana so stara besedila, nova so dekleta zgoraj brez, pri belem dnevu bi ime založbe z reflektorji lahko iskali, našli bi zgolj ponižni in prevzetni kolofon: ob izdajanju, bolje rečeno, tipkanju sva bila z v. d. tehničnega direktorja Sokijem alias Vladimirjem Sokolovom prežeta z upanjem, da bo (skoraj rokopisna) zbirka dobro uspela. No, pesnik in tehnični sva začetnika, zato bi bilo skoraj nujno, da je tudi zbirka začetniška. Torej hvala, Soki, za tipkanje in vezavo moje prve pesniške zbirke. (Napake, velike in male, niso vštete v zahvalo.) Pisal Aleš, tipkal Soki, izdano v stanovanju tehničnega direktorja (odgovorni urednik je avtor) malo pred novim letom 1977.*

Nekatera besedila princip abecedne pesmi intenzivirajo z obsesivnimi aliteracijami; tak je *Svetilnik* (2014, 87), kjer se večina stavkov začne s črko S, to aliteracijo pa krepijo tudi mnoge besede znotraj stavkov:

> *Senco mi ustvarja usločena dlan. Soparno je. Strmim čez palače v Piranu. Skrilavci in malta, apno in žalibog beton. Suhljate in čokate, nanizane so ob pristanu. Stopnice in portale je voda letos že poljubila.*

*Spolzke ožigalke in sluzaste klobuke je naplavila do vznožja kipa. Slavi in povzdiguje glasbenika, medtem ko zrem čez južni rob previsa. Spodaj teče cesta, levo do solin, desno do mesta, mesteca. Severni, najbolj severni zaliv. Spet in spet prebiram katalog prekinjenih zvez. Stoprvič tu zalotim koder plavih las, tam opazim obrazek bled, za polkni slutim avionsko sled. Spremljam razvlečene oblake. Svetle kolobarje srkam široko zaprtih oči. Središče je v Savudriji. Stojim spuščenih rok. Svetilnik s periščem seje odtenke zamolkle beline. Sveže krake razgibavam s plavalnimi vaditelji. Smrkoline in frajle na vajetih držijo podnevi, ponoči tri tedne igrajo tarok. Samo nekajkrat sem prišl na tabor za mesec dni, vedno v množini. Skupaj smo lupine morskih ježkov nabirali in pulili igle iz podplatov, prelistavali smo stripe o kurirjih, pazi, Mirko, metek! Mirko počepne, strelu se izmakne, hvala, Slavko, rešil si mi življenje, male malice, rezine kruha in mazivi sir, rumeni Buco in plava Zdenka, primerjali smo nogometne albume in čokoladne tablice, po dva in dva v koloni so nas peljali, na sprehodu smo imena zvonko zlogovali, Volparija, Bašanija, Zambratija, zaselki iz soseščine, na obroke, na izmeno smo počivali, komaj kaj smo spali, če sploh, oni in mi, jaz in ti, tipajoči trepetavi stožci, blagor tistemu pajdašu, ki ga vodi baterija, bombažna halja ima naramnice in ve izrez, na hrbtu se razveže, nad glavami bingljajo gole žarnice, sentiš na igrišču, počasi sva plesala, hitro sva poletni par postala, zato ne bom pozabil, da neko voli Suboticu, neko voli Čačak, a ja volim tebe k'o slaninu mačak.*

To je seveda povsem drug in drugačen Aleš Debeljak, kot smo ga bili dotlej navajeni, te pesmi v prozi so ob vsej nostalgiji polne radoživosti, energije in humorja! Po seriji izrazito melanholičnih in temačnih zbirk je knjiga *Kako postati človek* obljubljala, da gre za nov Debeljakov pesniški začetek ... a je bila zadnja. In za časa pesnikovega življenja v javnosti žal ni bila dobro sprejeta. K zgovornemu molku in občasnim hudobnim komentarjem, češ da gre za otroško slikanico, je po eni strani prispevalo nerazumevanje ambicioznega koncepta knjige, ki je kombinirala Debeljakove pesmi v prozi in ilustracije, česar nekateri bornirani literarni kritiki še *»niso vzeli«*, po drugi strani pa najbrž še globlji prepad, ki je ločil Debeljakovo avtentično *»iskanje izgubljenega časa«* in degradirani slovenski postmodernizem. Nikoli in nikjer dotlej ni Debeljak pisal tako odprto, tako direktno, tako osebno, tako

iskreno. Ta zbirka je močno spominsko pričevanje o otroštvu v času socializma in je eden velikih literarnih spomenikov Ljubljani. Aleš je tu pesniški geometer in kartograf svojega rojstnega mesta; z bolečim in radostnim gibom spomina je za vse večne čase upesnil ljubljene ceste, dvorišča, šole in telovadnice, čudež, kako je odraščal *in kako je postal človek.* Med najinim zadnjim pogovorom v Geonavtiki je potožil tudi o slabi recepciji te zbirke. A Aleš je bil zmeraj gospod in je tudi primitivizem nedonošenih kritikov odpravil s smehom suverene ironije in samoironije, s katero se je posmehnil tudi lastni prizadetosti. Zmeraj je ostal človek in gospod, kar njegovi kritiki nikoli niso postali. Ko danes berem hvalnice knjigi *Kako postati človek,* se spomnim njegovega modrega smeha.

Aleš Debeljak je bil briljanten, briljantnejši od drugih, tudi od mene, najkompletnejši intelektualec, kar sem jih osebno poznal. Bil je nekaj let mlajši. Doživljal sem ga kot mlajšega v nekaterih razsežnostih zgodovinskih izkušenj, ki jih spričo svojih let pač ni mogel okusiti, v pesniškem smislu sem ga doživljal kot vrstnika, v intelektualnem smislu pa večinoma kot starejšega, kot avtoriteto.

Že zgoraj sem omenil najino zadnje srečanje dva dni pred tragično Aleševo smrtjo. Najin zadnji torek popoldne sva kot pesniška vrstnika opravila ritual naturalne izmenjave knjig (on mi je podaril prav izvod knjige *Kako postati človek*), se ob kuhanem vinu kot stara soborca dogovorila za naslednji protest in obsedela kot prijatelja. Pripovedoval mi je o Erici in o otrocih, bil je tako ponosen na Klaro, Simona in Lukasa. Po dobri uri toplega pogovora sem ga spremil do vrat Šubičeve gimnazije, kamor je šel na roditeljski sestanek za najmlajšega sina Lukasa. Bila je to ena izmed lepih ur mojega življenja, in – žal – moja zadnja ura z Alešem Debeljakom. Poslovila sva se s pozdravom, da se vidiva na protestu naslednji petek. Naslednjega petka Aleša ni bilo več; bil je dan po njegovem pogrebu, na katerem sem se v imenu prijateljev in pesniške združbe poslovil od njega. A sem ga videl. Vidim ga vsak petek. Vidim ga vsak dan.

## XXIV. Eros, bolečina in svetloba: lirika Maje Vidmar

Pesniški glas Maje Vidmar je karseda oseben in v isti sapi karseda univerzalen, saj se tisto, kar je v poeziji najbolj osebno, dotakne src kar največjega števila soljudi. Je krhek in ranljiv, a v isti sapi kristalno izbrušen in izrazno močan.

V javni literarni prostor je suvereno vstopila že zelo mlada in se s prvencem *Razdalje telesa* (1984) uveljavila kot eden najmočnejših in najbolj avtentičnih glasov sodobne slovenske lirike. Njen nastop na literarni sceni sovpada s prevlado postmodernističnih poetik, ki so eksplozijo avantgardističnih jezikovnih eksperimentov sedemdesetih let nadgradile z rehabilitacijo kulturnega spomina. Poetika Maje Vidmar se je po svoji prvinski izrazni sili diametralno razlikovala od avtoreflektiranih jezikovnih »strategij« postmodernizma in je pomenila vrnitev besede v domovino pesniškega izrekanja – v liriko.

Prelomen je bil tudi prispevek Maje Vidmar k večji navzočnosti in uveljavitvi pesnic in sploh umetniških ustvarjalk ženskega spola v prostoru, ki je bil ob sicer visoko razviti in pogumni družbeni kritiki še zmeraj globoko zaznamovan s patriarhalno in mačistično miselnostjo. Slovensko književnost so sicer tudi v prejšnjih obdobjih zaznamovale nekatere nadarjene avtorice, vendar so na tak ali drugačen način drago plačevale svoj umetniški in človeški pogum, vse pa so bile prej ali slej obsojene na nerazumevanje gluhega prostora in posledično na lasten molk: pesnico nemškega porekla Lili Novy, ki je ustvarjala med dvema svetovnima vojnama, je kulturna javnost spravila v varen predal *»ženske lirike«,* Ada Škerl in Saša Vegri, ki sta z drznim jezikom in bolečim, iskrenim glasom bistveno prispevali k poetiki *intimizma* (pesniškega odgovora na kolektivizem vladajoče socrealistične estetike po drugi svetovni vojni), pa sta po briljantnih začetkih obnemeli. Šele velika pesnica Svetlana Makarovič je s svojo vulkansko osebnostjo zlomila in seveda skrajno zafrustrirala diktatorske moške monopoliste. Zanimiva in pomenljiva je razlika med umetniškima svetovoma Svetlane Makarovič in Maje Vidmar: medtem ko Svetlana oživlja starodavne balade in bajeslovne like, da bi s srhljivo močjo upesnila grozo medčloveških odnosov in tragičen položaj žensk, se Maja »ne skriva« več za tretjeosebnim glasom balade, ampak vseskozi in radikalno govori v svojem lastnem imenu, v imenu temeljne pravice do lastnega telesa, lastnega življenja in lastnega videnja

sveta. Svetlana Makarovič in Maja Vidmar najbrž tvorita skrajna in težko osvojena tečaja bogatega registra, v katerem danes – v veliki meri po njuni zaslugi – brbota raznovrstna, inovativna in izjemno kvalitetna ženska slovenska lirika.

Temeljna téma poezije Maje Vidmar – Ljubezen – je stara toliko kot svet, vendar jo pesnica artikulira na inovativen, drzen in svež način. Pesnica je iznašla poseben in izviren način zgoščevanja pesniškega jezika, ki podeljuje besedam ritmično napetost, nenavaden in bogat zven ter polivalenten, doslej ne(za)slišan pomen. Osnovna zakonitost njenega jezika je elipsa, zamolk, ki stori, da beseda trepeta na robu tišine in na ta način pridobi neznansko težo. Pesniški jezik Maje Vidmar se odlikuje z izrazito ekonomijo izraza, ekonomijo, ki ne temelji le na menjalni vrednosti besed, temveč tudi na zlati podlagi molka. Princip zgoščevanja torej ne zadeva le kvantiteto, obseg besedil, temveč sega mnogo globlje, v temeljno naravo pesniške besede.

Od samega začetka svoje pesniške poti Maja Vidmar mojstrsko uporablja številne ritmične in evfonične postopke: verzni ritem ob vsej svoji sproščenosti marsikdaj temelji na metrično natančnih vzorcih, njegovo energijo pa bistveno krepijo ponavljanja sintaktičnih struktur, kar je eden izmed osnovnih ritmotvornih principov prostega verza. Gosto tkane aliteracije in asonance ter občasne notranje rime s svojimi zvočnim zrcaljenjem poglabljajo in razširjajo semantiko besed ter jim podeljujejo enkratne in večplastne pomene, ki so možni le na polju teh konkretnih pesmi in so značilni za pesniško videnje Maje Vidmar.

Na sporočilni ravni je že od njenega pesniškega prvenca naprej značilno upesnjevanje ljubezenske rane, ki jo povzroča bližina. Pesnica govori o tej prastari témi na nov, svež način, ne z velikimi besedami, temveč z drobnimi konkretnimi podobami, z gibanjem in zasuki zvena in pomena, kjer od tradicionalnega slovarja ljubezenske lirike v *Razdaljah telesa* pravzaprav figurira le še beseda »*solza*«. Če upoštevamo, da gre za pesniški prvenec, potem lahko ugotovimo, da je Maja Vidmar od vsega začetka zastavila svojo umetniško avanturo kot iskanje in raziskovanje pesniškega jezika, ki je edini sposoben izraziti ljubezensko rano onstran že znanih klišejev.

Verz *Razdalj telesa* je večinoma ozek in ritmično skrajno napet. Ozkost verza ima za posledico, da so temeljne ritmične enote ponavadi daljše od

enega samega verza. Tradicionalna metrična analiza pri Maji Vidmar pogosto odpove, saj obravnava vsakega posameznega verza na papirju ne ponuja ustreznega modela za razumevanje pesniškega ritma. Dober primer je naslednja pesem (55):

*Na konici refleksa*
*staliti*
*pogled v solzo,*
*na konici pogleda*
*solziti*
*vid in vidljivost.*

*Vendar se do*
*tega trenutka*
*ni dalo slutiti,*
*da me boš*
*prav ti*
*zažgal*
*z belim belušastim prstom,*
*z brstično dotično blazinico*
*v polževo oko.*
*Tesnó ti bo*
*od mojega navznoter mižanja*
*in meni temnó.*

Ritmične in evfonične postopke iz prvenca *Razdalje telesa* pesnica okrepi, razvije in sistematizira v drugi pesniški zbirki z naslovom *Način vezave* (1988). Ritem je napet in gladek. Ker so verzi večinoma ozki, se stavki prelivajo iz verza v verz in pogosto obsegajo célo kitico. Vendar ti *enjambementi* ne trgajo ritma, temveč ga s pomočjo rim naredijo še močnejšega, kristalno trdnega in sklenjenega, saj rime poleg zviševanja zvočnosti učinkujejo tudi kot ritmični vozli, semantično zrcaljenje besed na podlagi njihove glasovne ekvivalence pa tej kompaktni strukturi podeljuje pomensko razvejenost in kompleksnost. Rezultat tovrstne rabe ritma in rim je vtis svojevrstne »hitrosti« in energije jezika. Značilen primer tovrstnih postopkov je naslovna pesem te zbirke (9):

*Predno pogine,*
*iz moje bele*
*sredine*
*prileze modras.*

*Na robu steklovine*
*izcedi*
*belo kri in bele sline*
*in po nareku*
*svoje nosoroge glave*
*zveže tekočine*
*v stêkli čas.*

*Vse je le način*
*vezave.*

Rima na *–ine* se petkrat ponovi in je v glasovnem smislu nosilna: *pogine, sredine, steklovine, sline, tekočine*. Drugi dve rimi povezujeta le po dve besedi: *modras – čas* in *glave – vezave.* Medtem ko nosilna rima evfonično veže in ureja celotno besedilo v bolj ali manj rednih in bližnjih razmikih, je razdalja med besedami drugih dveh rim večja, kar še posebej velja za rimo *modras – čas.* Ker se beseda *modras* oglasi na strateško izpostavljenem mestu konca prve kitice (in stavka), odsotnost rime na to besedo ustvarja napetost, ki jo na koncu druge kitice (in stavka) končno razreši beseda *čas.* Sklepna rima *glave – vezave* potrdi princip razrešitve napetosti s pomočjo rim. Besede se rimajo. Stvari se rimajo. Telesa se medsebojno rimajo. To rimanje pa ne ustvarja harmoničnega sveta, sožitja teles in bitij, temveč služi kot evfonični kontrapunkt, ki še bolj poudari nesoglasje, neskladje, izraženo na semantični ravni. Kdo in kaj je pravzaprav *modras* v tej pesmi? Je to zaželeni in usodni Drugi, brez katerega ni življenja, s katerim pa je mogoče skupaj biti le en hip, *»predno pogine… v stêkli čas«?* Za razumevanja razmerja Dveh je ključna formulacija *»stêkli čas«,* ki aktivira dve pomenski možnosti: da gre za divji, razbrzdani, blazni čas združitve dveh teles, ki po trenutku skupne omame odtečeta v čas, v pretekli, *»stêkli čas«;* drugi način branja pa pravi, da v pesmi *Način vezave* prave dvojine in *vezave* itak ni in da je *modras* le *alter ego,* obupana in brezupna želja po drugem, edini in jalovi sad telesa, ki sebe

naslavlja »jaz«. Čeprav govori o *vezavi,* je ta pesem artikulacija usodne in nepresežne samote. Skupni imenovalec obeh branj je sporočilo, da se *»vezava«* dogaja v ekstatičnem, strašnem breznu telesa, na robu nepresežnega sebe. Edini »svetli« trenutek te pesmi je verz *»zveže tekočine«.* Tekočine se zvežejo, a zgolj za trenutek, ker že odtečejo v *»stêkli čas«.* Nekaj se v tem praznem svetu le rima, pa čeprav le za hip. Zadnja, tretja kitica s svojim »logičnim sklepom« vzpostavi navidezno hladno distanco do te *vezave.*

Strategija pesniškega jezika Maje Vidmar v tej fazi je torej ustvarjanje napetosti in njena razrešitev s pomočjo rim. Ta strategija prihaja lepo do izraza v pretresljivi pesmi *Osvoboditev* iz iste zbirke (69). Tudi tukaj pesnica izraža usodno dvojnost erotičnega razmerja: imeti razmerje z Drugim, ki v tej pesmi nosi tradicionalno ime ljubezenske lirike *»ti«,* je tesnó in tesnobno, ker je *»ti« »morilec moči«.* Živeti brez Drugega, brez Tebe, pa je še bolj grozno. Kaj preostane? Le glas. Pesniški glas, ki naj to grozo izrazi.

*Volja edina,*
*da zakriči sredina*
*iz svojega sramu*
*nemí*
*iz ušesa*
*od tvojega glasu.*
*Od tvojega glasu*
*polzi*
*drsolazni plazilec,*
*morilec moči.*

*Volja edina*
*spregovoriti,*
*glasiti to – grozo brez tebe,*
*glasiti to grozo – brez tebe.*

Sklepna dva verza sta briljantna. Zgrajena sta na metrično brezhibnem ritmu (trije amfibrahi) ter močni aliteraciji (G) in konzonancah (T, R, B). Besedilo obeh je pravzaprav enako, vendar različen položaj pomišljaja bistveno spremeni sporočilo: v prvem je groza doživeta in izražena kot odsotnost »tebe«, v drugem pa jo »jaz« vzame nase in vase, grozo povsem ponotranji in si jo

prisvoji, tako da »ti« ostaja zunaj, zunaj razmerja. Mojstrska artikulacija konca nekega razmerja. Interpunkcija v slovenski poeziji ponavadi funkcionira le na osnovni in nevtralni, splošnojezikovni slovnični ravni; le redkokdaj dobijo ločila tako pomenotvorno funkcijo, kakor se to zgodi v tej pesmi Maje Vidmar.

Tako kot v tradicionalni poeziji, se besede Maje Vidmar v tej fazi rimajo. Stvari se rimajo. Telesa se medsebojno rimajo. To rimanje pa ne ustvarja harmoničnega sveta, sožitja teles in bitij, temveč služi kot evfonični kontrapunkt, ki še bolj poudari nesoglasje, neskladje, izraženo na semantični ravni. Koga upesnjujejo te pesmi? Je to zaželeni in usodni Drugi, brez katerega ni življenja, s katerim pa je mogoče skupaj biti le en hip, s katerim je mogoč stik le za en sam dotik, preden izgine v dokončno nedotakljivi pretekli čas?

Pesnica v ljubezenskih pesmih s pridom uporablja eno izmed najbogatejših možnosti slovenskega jezika, ki med ednino in množino pozna še slovnični ostanek pradavnih jezikov – dvojino.

Vsak jezik ima svojo gostoto ter svoj in samo-svoj, enkraten način, ki v drugih jezikih ni povsem izrekljiv. Sebi lasten način, kako razsvetljuje vsemirje. Ena izmed specifičnih, najbolj »slovenskih« značilnosti slovenščine, je prav dvojina. Med dvema puščavama – molkom samote, ki ga slovnično predstavlja ednina, in hrupom množice, ki ga slovnično predstavlja množina – v slovenskem jeziku cveti oaza, kjer dve samoti šepetata druga drugi in gradita tih, krhek most, zaščiteni s sámo slovnico jezika. Bolj kot katerakoli druga razsežnost slovenske kulture dvojina simbolizira dušo slovenskega ljudstva. (Morda pa je dvojina preživela zato, ker pri tako maloštevilnem narodu že dva človeka predstavljata nespregledljivo količino? *Une quantité non négligeable,* kot bi rekli Francozi.) Ko ljubezenske pesmi, ki temeljijo na dvojini, iz slovenščine odpotujejo v druge jezike, je vzdušje intimnosti žal nepovratno izgubljeno.

Vsak pesnik oz. pesnica pa danosti svojega jezika uporablja na svoj in samosvoj način. Obsesivna raba dvojine pri Maji Vidmar ne vzpostavlja ljubezenske idile, ampak ravno obratno – pogosto imamo občutek, da prave dvojine pravzaprav ni in da je pesem obupana in brezupna želja po drugem, edini in jalovi sad telesa, ki sebe naslavlja »jaz«. Čeprav govori o *vezavi,* je zbirka *Način vezave* artikulacija usodne in nepresežne samote. Ljubezenska vezava je možna le za trenutek. Pesnica izraža usodno dvojnost erotičnega

razmerja: imeti razmerje z Drugim, ki v tej pesmi nosi tradicionalno ime ljubezenske lirike *»ti«*, je tesnó in tesnobno, ker je *»ti« – »morilec moči«*. Živeti brez Drugega, brez Tebe, pa je še bolj grozno. Kaj preostane? Le glas. Pesniški glas, ki naj to grozo izrazi.

Strategija pesniškega jezika Maje Vidmar v tej fazi je torej ustvarjanje napetosti in njena razrešitev s pomočjo drznih in svežih podob, pomenotvornih rim in napetega ritma, k pomenjanju pa pritegne celo ločila. Interpunkcija v poeziji ponavadi funkcionira le na osnovni in nevtralni, splošnojezikovni slovnični ravni; le redkokdaj dobijo ločila tako pomenotvorno funkcijo, kakor se to zgodi v liriki Maje Vidmar.

Naj se ob tem spomnimo verzne tehnike velike ruske pesnice Marine Cvetajeve, ki je tudi silno rada uporabljala pomišljaje, klicaje in druga ločila. Z njimi je ritmično sekala verze, jih razčlenjevala na segmente, žareče kot grozdi pesniške energije, jim podeljevala napetost in pomensko večplastnost. Tisti uredniki, ki so »popravljali« in odpravljali ločila v Marininih pesmih, so jih nepovratno uničili, ker so jim odvzeli ritmično strukturiranost in čustveni naboj. Morda je intenzivna raba ločil ena izmed značilnosti t. i. *ženske pisave:* intervencija interpunkcije ritmizira besedilo, ga napolni s čustveno energijo in z »zunaj-besednimi« sredstvi podeljuje besedam nenavadne, sveže, kompleksne pomene. Kaj je pomišljaj med besedama? Zareza, napetost, energija, pavza, praznina, za-molk. Molk, ki strukturira pesniško govorico.

Lirika je tiha. Uporablja male, konkretne, tihe besede, v nasprotju z drugimi rabami jezika, denimo filozofijo, ki uporablja vélike, splošne, glasne besede.

Zmeraj znova se srečujemo z molkom in tišino kot s konstitutivno razsežnostjo pesniške besede. Pri tem imata »molk« in »tišina« več pomenov.

Prvi pomen pojma molk je običajni, vsem znani psihološki pomen tistega, kar iz takih ali drugačnih razlogov zamolčimo.

Če ta prvi in osnovni pomen molka poznamo vsi ljudje, je drugi vezan za književnost: pri modeliranju umetniškega sporočila in podobe uprizorjenega sveta je bistveno ne le tisto, kar avtor izrecno izreče, temveč tudi tisto, kar – zavestno ali podzavedno – zamolči. Noben opis v romanu ne more biti povsem natančen; naj so opisi še tako podrobni, se vsega nikoli ne da

povedati. Roman Ingarden je v svoji fenomenološki estetiki *(O spoznavanju literarnega umetniškega dela,* 1968) poudarjal *»shematičnost«* samega besedila, se pravi njegovo načelno nezadostnost, odprtost, »luknjičavost«, ki jo v procesu branja dopolni in *»konkretizira«* šele bralec s svojim *»horizontom pričakovanja«,* s svojimi izkušnjami, željami in domišljijo. Literarna umetnina torej ni identična s samim besedilom, temveč vselej nastaja šele v procesu branja, kot sinteza, so-delovanje besedila in bralca / ke. Na tej ravni molk lahko funkcionira kot drugo ime za *»shematičnost«* samega besedila, in je torej strukturna značilnost slehernega literarnega teksta.

Pri pesniških besedilih se »shematičnost« med drugim kaže pri oblikovanju metafor. Ker gre za retorično figuro, ki vzpostavi presenetljivi skupni imenovalec med dvema pomensko oddaljenima besedama in pojavoma, je za dobro učinkovanje metafore bistveno njeno »doziranje«, se pravi občutek za to, kje sta si sestavna dela metafore sorodna in kje se razlikujeta. Primer: če oko izenačimo z gorskim jezerom (kot sem to sam storil v pesmi za otroke *Oko)*, se ponuja cela vrsta točk, kjer se metafora »izide«: otoček sredi jezera je zenica, obrv je brv nad vodo, trepalnice so gorsko cvetje, solze pa potok, ki teče iz jezera in čisti bolečino. Vendar se je na določeni točki treba ustaviti in ne pretiravati, sicer se vzporednice pri tovrstnih primerjavah ne »iztečejo« več: metaforo je treba »obrzdati«, drugače začne učinkovati bombastično in kontraproduktivno. Predolg metaforični niz uniči metaforo. Primer za tovrstno pretiravanje je metafora francoskega baročnega pesnika Philippa Desportesa, da je *»oko retorta, ki destilira vodo«* solz. Z drugimi besedami: pesnik mora imeti občutek za to, katere paralele izpostaviti in izreči, katere pa zamolčati, ker se ne bi »izšle«. Molk je torej na tej ravni bistveni regurator oblikovanja metafore in metaforičnega niza. Na tej ravni je »molk« sinonim za t. i. *negativne postopke,* kot jih je imenoval ruski strukturalist Jurij Lotman, se pravi postopke, katerih odsotnost je enako pomembna in – paradoksalno – enako prisotna kakor raba pozitivnih, dejanskih postopkov. Neizrečeno, zamolčano je enako pomembno kot izrečeno.

Tretji pomen molka je povezan s časom in z vpetostjo pesniškega besedila v čas. Podobno kot glasba je tudi poezija časovna umetnost: dogaja se v času, besedilo »poteka« skozi čas. Zvok in beseda se porodita iz tišine in po kratkotrajnem trenutku žarenja vanjo spet ponikneta. Tišina je torej obzorje, izvir in izliv slehernega zvoka in glasu, tudi pesniške besede. Prav

časovna »prednost« tišine pred besedo je eden izmed razlogov za zgoščevanje pesniškega jezika. Ta temeljni zakon pesniške »ekonomije« je med drugim namenjen tudi čutenju in uzaveščanju tišine. Blebetavost – ne glede na obseg besedila – usodno zakrije tišino kot izvir in izliv pesniške besede. Dobro zveni le tista pesem, kjer pred prvo besedo in po zadnji besedi ter med besedami in vrsticami čutimo tišino. Takrat ima beseda tudi »prostor« in »prostost«, da sproščeno govori, da govori v skladu s svojo mero.

Prav to je četrti pomen »tišine«: »prostor«, »prostost« med besedami in vrsticami. Pri zvočnem učinkovanju pesmi jo slišimo kot različne vrste za--molka, v dobesedno prostorskem smislu pa jo vidimo kot belino papirja, praznine med besedami in vrsticami, denimo razmik med kiticama; na tej ravni je pesem vselej zagrnjena v tišino beline, belino tišine. Ta »prostorski« pomen tišine je pravzaprav najbolj konkreten, tako rekoč »tehničen« vidik tega fenomena, ki pa nam da čutiti tišino tudi na globlji, ontološki ravni.

Peti pomen tišine in molka je imanenten besedi, je tako rekoč notranja meja besede, ki izvira iz temeljnega načina funkcioniranja človeškega jezika: beseda ni stvar, ampak le oznaka za stvar. Kot oznaka beseda nikoli ne more povedati vsega. Temeljni motor jezika je povedati čim več, pri tem pa jezik zmeraj znova trči ob svojo mejo – ob nemoč, da bi izrazili vse, kar je in kakor je. Naj je napor jezika še tako velik, se prej ali slej sooči z molkom kot svojo resnico. Dokončne Resnice, dokončnega in nespremenljivega Pomena ni. Kot je na sledi Saussura ugotovil Derrida, je jezik le *»drsenje označevalcev«,* ki nikoli ne more fiksirati dokončnega in popolnega označenca, monolitnega Pomena. To drsenje označevalcev je v najtesnejši povezavi z molkom in tišino v ontološkem, pravzaprav ontolingvističnem smislu.

Slovenščina k sreči omogoča razlikovanjem med *molkom* in *tišino,* čeprav v vsakdanjem jeziku obe besedi pogosto uporabljamo na sinonimen način. (Nekateri evropski jeziki ne omogočajo izražanja te temeljne razlike.) To razliko sem najbolj natančno opredelil v mladostnem programskem besedilu *Manifest tišine,* ki ga je študentska intermedialna skupina *Nomenklatura* uprizorila v istoimenski predstavi v eksperimentalnem gledališču *Pekarna* l. 1976 (*Zven in pomen,* 2005, 285–286). Tukaj le na kratko. Molk je odsotnost, nasprotje invividualne besede, tišina pa je odsotnost in nasprotje kakršnega koli zvoka. Tišina je širši pojem in je pomenski *pendant* slehernega

zvoka; zvok in tišina tvorita pomenski par. Na umetniški ravni tišina sodi v območje glasbe, molk pa v območje poezije. Molk je ožji pomen in je povezan z besedo. Tišina je »ontološki« pojem, ki zadeva svet v celoti, molk pa je »psihološki« pojem, ki zadeva človeka. Molk je torej vrsta tišine, molk participira na (v) tišini.

Molka in tišine si obenem ne smemo predstavljati na preveč konkreten, dobeseden način. Molk ni zgolj preprosta odsotnost besede, kakor tudi tišina ni zgolj odsotnost zvoka. Na eksperimentalno umetniško prakso v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja (tudi na avtorja teh vrstic) je imela velik vpliv misel ameriškega skladatelja Johna Cagea, da tišine pravzaprav ni, ki jo je – paradoksalno – izrazil v knjigi, naslovljeni *Tišina (Silence),* udejanjil pa l. 1952 v skladbi *4' 33"* (štiri minute triintrideset sekund), kjer glasbeniki ne igrajo, tako da se poslušalci ovedejo množice naključnih zvokov, ki se zgodijo v tem časovnem izseku. Eden izmed Cageovih namenov je bil opozoriti na bogastvo zvokov vsepovsod okoli nas: kot avantgardist je verjel, da imajo ti *»nestrukturirani zvoki«* enako vrednost kot *toni (»strukturirani zvoki«)* tradicionalne glasbene umetnosti.

A vrnimo se od glasbene avantgarde k Maji Vidmar, ki ni avantgardistka, vendar njena poetika zgoščevanja pesniškega jezika omogoča premislek o vlogi molka in tišine v poeziji, kakor jo omogoča tudi sleherna pristna lirika. Prav vloga molka in tišine je ena izmed bistvenih specifičnih značilnosti lirskega načina izrekanja sveta v primerjavi z epiko in dramatiko, čeprav molk in tišina igrata pomembno vlogo tudi pri gledaliških uprizoritvah ter v dramskih poetikah nekaterih avtorjev (pomislimo le na ključno vlogo molka v številnih odrskih didaskalijah pri Čehovu). Lirski glas pa je tisti, ki raste iz molka in se vanj vrača, ki z izrekanjem srca vselej da spregovoriti tudi tišini. Molku srca. Tišini sveta.

Molk pa ima v zvezi s poezijo še en pomen, ki ga pesniki in pesnice ponavadi doživljamo z bolečino. Pesniško ustvarjanje namreč ni podložno temeljnemu zakonu ekonomske in vsakršne produkcije, ki je v kopičenju, pravzaprav v hiperprodukciji. Prav poezija, znotraj nje pa še posebej lirika, je tista umetnost, ki s svojo tiho naravo zgovorno zanika zakon (hiper) produkcije. Z drugimi besedami: kvantiteta pri liriki ne igra nobene vloge, šteje le čista kvaliteta.

Na tem mestu je nujna digresija, ki zadeva izrazite vzporednice med principom ekonomske (hiper)produkcije kot kopičenja bogastva in principom umetniške produkcije kot kopičenja estetskih informacij. Informacijska teorija kaže, da je informativna vrednost literarnih besedil kljub številnim ponavljanjem, ki naj bi zniževala informativnost, neprimerno višja kakor pri neumetniških zvrsteh tekstov. Francoski filozof Jean Baudrillard opozarja, da je tovrstno razumevanje namena umetnosti v temelju zaznamovano z ideologijo kapitalistične produkcije: informacijski »presežek« umetniškega sporočila naj bi torej funkcioniral kot strukturna vzporednica ekonomskemu kopičenju produktov in profita. Zato – domnevno na sledi Saussura – Baudrillard trdi, da namen umetniškega besedila ni kopičenje, »presežek« smisla, ampak njegovo izničenje. S to tezo se sicer ne morem strinjati, ker verjamem in sem se neštetokrat prepričal (tudi pri branju pesmi Maje Vidmar), da pesniški jezik ni megleno govoričenje, temveč skrajno odgovorna in natančna raba jezika, ki ustvarja večplastna umetniška sporočila, kakršnih vsakdanja govorica in drugi utilitarni načini »rabe« jezika nikoli ne morejo doseči. To vprašanje pa nas opozarja na dejstvo, da je pesništvo eden izmed redkih, če ne celo edini »poklic« v sodobni, skrajno funkcionalni družbi, ki ne uboga principa (hiper)produkcije in dobička. Pri tem ne mislim le na notorično dejstvo, da se od poezije ne da živeti, temveč tudi in predvsem na sam proces pesnjenja, ki se po svoji ustvarjalnosti bistveno razlikuje od principa ekonomske in drugih načinov produkcije. Poezija torej »nima pokritja« v današnjih produkcijskih načinih in razmerjih, zato jo mnogi ljudje doživljajo kot obupno zastarelo disciplino, ki sodi na podstrešje pozabe. To je tudi razlog za družbeno marginalizacijo poezije in pesnikov. Ker se poezija izmika vrednostnemu sistemu, utemeljenem na (hiper)produkciji in potrošniškem trošenju dobička, mnogi ljudje čutijo do poezije in pesnikov izrazito alergijo, celo sovraštvo. Beseda *»pesnik«* je v današnji vsakdanji govorici in publicističnem žargonu postala psovka; najbrž je hujša psovka le še beseda *»pesnica«*. Podobna usoda je doletela besedo *»filozof«*. Dejstvo, da sta mišljenje in umetniška ustvarjalnost izpostavljena tako strupenemu zasmehovanju, je slaba izkaznica za duhovno stanje današnje družbe in vzbuja zaskrbljenost … žal le filozofom in pesnikom. Položaj poezije na robu družbe pa obenem pomeni možnost izražanja resnice poezije in resnice družbe, ki ne potrebuje poezije in pesnikov, najbolj pa sovraži in zaničuje pesnice, ker se jih najbolj boji. V tem globinskem smislu, ki pa ga je eksistenčno

težko zdržati, je današnji marginalni, eks-centrični, raz-središčeni položaj poezije in pesnikov »v večjem skladu« z resnico sveta kakor središčni položaj poezije in pesnikov v obdobjih »prešernovske strukture«, ko so pesniki opravljali vlogo narodotvornih aktivistov, poezija pa je služila zunajpesniškim namenom in smotrom, kot nadomestek za orožje in realno politično moč. K temu velja pritegniti tudi Pirjevčevo analizo, da je slovenstvo slavilo pesnike le, dokler so se požrtvovalno borili za skupnost, ter jih je s prezirom zavrglo, če niso opravljali svete narodnobudniške vloge in so rajši zapravljali čas s škandaloznimi neumnostmi, kot je npr. ljubezenska lirika.

Intenzivna naravnanost k zgoščevanju pesniškega jezika pomeni, da pesniško ustvarjanje ni delo v običajnem pomenu besede. Običajni predstavi o delu se med pisatelji najbolj približajo romanopisci, ki znotraj književnosti predstavljajo garače, »težko industrijo«. Pesniki in pesnice pa smo zlatarji!

Na pesmih je seveda tudi treba delati, vendar poezija zahteva tudi ogromno premišljevanja, iskanja in tehtanja besed, njihovega zvenenja in pomenskih odtenkov; med drugim poezija zahteva ogromno čakanja – čakanja na pravo besedo. To čakanje se dogaja na način pesniškega molka. Mnogi pesniki in pesnice doživljajo to čakanje in molk kot »ustvarjalno krizo«, kar pa ni zmeraj res. Molk je pogosto posledica zavesti o tem, da dotedanji način pisanja ne ustreza več, zato se pod gladino molka dogaja intenzivno in dramatično iskanje novega pesniškega izraza. To iskanje je zavestno, veliko vlogo pa pri tem igra tudi nezavedno. Pisec pričujoče analize sem kot pesnik tudi sam večkrat izkusil tovrstne »krize« in na lastni koži doživel bojazen, da me je poezija zapustila. »Navadni« ljudje, ki včasih zavidajo umetnikom njihovo ustvarjalnost, se ne zavedajo, da je umetniško delo povezano z nenehnim, vsakodnevnim tveganjem: niti najboljša pesem ni garancija, da mi bo naslednja pesem uspela. Ta grožnja kot Damoklejev meč visi nad umetniki.

Ne vem, ali je dolgemu časovnemu razmiku med *Načinom vezave* (1988) in naslednjo, tretjo pesniško zbirko Maje Vidmar, naslovljeno *Ob vznožju* (1998), botroval molk, kakršnega sem pravkar opisal. Vem pa, da je Maja Vidmar lirska pesnica v pravem in najboljšem smislu besede, ena izmed tistih pesnic, ki – kot je posrečeno opisal Paul Valéry (1957, 1496–1497; prevod B. A. Novak, Valéry, 1992, 137–138)*:*

> *dolgo obdelujejo pesmi, jih držijo med bitjo in ne-bitjo, leta in leta lebdeče pred željo; negujejo dvom, tenkovestnost in kesanje, – in sicer do*

*take mere, da njihovo delo, ki ga zmeraj znova začenjajo in utemeljujejo, polagoma dobi tajni pomen projekta, s katerim človek spreminja samega sebe.*

Kljub premišljenemu in enotnemu tematskemu loku je knjiga *Ob vznožju* zgrajena na dveh medsebojno prepletenih, a različnih glasovih. »Prvi glas« s svojo navezavo na metrične impulze in sklenjenost rim nadaljuje linijo prejšnjih dveh Majinih zbirk, se pravi tisto razsežnost, v kateri se njen pesniški jezik še zmeraj dogaja kot modernizirana inačica vezane besede. »Drugi glas« zbirke *Ob vznožju* pa se ne naslanja več na vezano besedo in blagoglasnost rim, temveč odsotnost tradicionalnih metričnih zakonitosti in omejitev nadomesti s ponavljanjem besed in sintaktičnimi paralelizmi. V tem smislu Maja Vidmar sledi temeljni zakonitosti prostega verza, ki temelji na ritmotvornosti sintakse. Očitno je torej, da je nadomestitev metrike z ritmotvorno sintakso temeljna značilnost prehoda iz vezane besede v prosti verz.

»Prvi glas« te zbirke prihaja do besede, denimo, v pesmi *Bog,* ki ima po kompoziciji obris angleškega soneta (35):

*Vedno s sabo, sebe živeč,*
*razvajenec sebe, Gospoda,*
*se črkuješ med voskano perje,*
*zaljubljenec lastnega koda.*

*Vedno v razkošju svoje*
*prisotnosti, si raca, si ikar,*
*si brezperutna prigoda*
*in sam svoje premirje.*

*Toda, ko se polagam pod*
*težo božjega svoda,*
*ko zdržim v rezonanci*
*tvojih premikov – ko drhtim,*
*sam Bog, si odvisen*
*od mojega prevoda.*

Nosilna rima na *–oda* se oglasi šestkrat, na način končne rime petkrat *(Gospoda, koda, prigoda, svoda* in *prevoda),* na način notranje rime pa še

enkrat *(Toda* na začetku tretje kitice). Ker ta rima obvladuje celotno besedilo, gre za sonetno obliko, ki so jo v italijanskem srednjem veku imenovali *sonetto continuo:* ta italijanski izraz slovenim kot *zliti* ali *povezani sonet,* saj je bistvena značilnost te podzvrsti soneta ponavljanje istih rim skozi celotno besedilo, kar ustvari blagoglasen učinek in s svojo sklenjenostjo obarva tudi sporočilo.

»Drugi glas«, ki je odkril prosti verz, prihaja do izraza v pesmi *Ponoči,* ki temelji na gosti mreži ponavljanj – skladenjskih vzorcev in besed, pri čemer je značilna nadvse intenzivna mreža anafor, ponavljanj začetnih besed, in epifor, ponavljanj končnih besed verzov (43):

*Zakaj kaj manj*
*kot z bogom,*
*zakaj kje drugje*
*kot v blesku,*
*kako naj drugače*
*kot večno?*

*Moje roke so tako grde,*
*moja smrt je tako kmalu,*
*moj strah je tako čvrst.*

*Saj ne morem manj*
*kot z bogom,*
*ne morem drugje*
*kot ponoči,*
*ne da se drugače*
*kot zdaj.*

Zanimiva (čeprav za Majo Vidmar ne najbolj tipična) je kompozicija pesmi *Krošnjar,* ki obnavlja tridelno sestavo srednjeveške francoske balade *(ballade)* z refrenom v zadnjih verzih. (Pomenljivo je, da smo formo srednjeveških francoskih balad omenjali že v zvezi s poetiko Svetlane Makarovič.) Francoska *ballade* je zelo stroga pesemska oblika s karseda

težavnim načinom rimanja: strukturno osnovo, kompozicijo treh kitic, kjer zadnji verz funkcionira kot refren, je izumil pesnik in skladatelj Guillaume de Machaut v 14. stoletju, razvoj te zahtevne oblike pa je dokončal njegov učenec Eustache Deschamps, ki je trem daljšim kiticam dodal jedrnato sklepno kitico – t. i. *envoi* (poslanico, posvetilo). Poznamo mnoge podzvrsti francoske balade, za vse pa je značilna čarobna zvočnost. V umetniškem smislu je ta bleščeča forma dosegla svoj vrhunec v elegičnih baladah, s katerimi so svoje nesrečne usode upesnili trije nesrečni pesniki, princ Charles Orléanski (1394–1465), nesojeni francoski kralj, ki je večino svojega življenja preživel kot talec na angleškem dvoru, vagabund François Villon, ki je najbrž končal na vislicah, in pesnica Christine de Pisan, avtorica *Mesta dam* (pomembne feministične reference v zgodovini boja za pravice žensk), ki je v baladni obliki izrazila svojo samoto in bolečino ob smrti ljubljenega moža.

V »baladni« pesmi *Krošnjar* Maje Vidmar sta refrena pravzaprav dva (tudi prvi verz), mreža ponavljanj pa je še dodatno zgoščena z gostimi anaforami v preostalih vrsticah (19):

*Pokloni mi lažne dragulje,*
*za vsakega dam*
*eno oko,*
*za vsakega svoje.*
*Imel boš košarico*
*mojih oči,*
*tako je pri nas in po svetu.*

*Pokloni mi lažne dragulje,*
*za vsakega ležem*
*k tebi,*
*za vsakega gola.*
*Videl boš črke*
*mojih noči,*
*tako je pri nas in po svetu.*
*Pokloni mi lažne dragulje,*
*za vsakega vzemi*

*en prst,*
*za vsakega manjši.*
*Pisal boš pisma*
*iz drobnih kosti,*
*tako je pri nas in po svetu.*

Svojo prepoznavno in kulturni javnosti dobro znano in priljubljeno poetiko je Maja Vidmar bistveno dopolnila in nadgradila s pesniško zbirko, naslovljeno *Prisotnost* (2005). Pesnica je osvojila nov prostor človeške izkušnje z bistveno drugačnim pesniškim jezikom. Na tematski ravni je vidna razširitev obzorja: erotična problematika razmerja med žensko in moškim ostaja *prisotna,* a le kot ena izmed razsežnosti ljubezni, saj pesnica zdaj upesnjuje tudi druga razmerja z bližnjimi, ki jo navdajajo z radostjo in bolečino: njenega sveta zdaj ne tvorita le moški in ženska, temveč tudi oče in mati, sin in hči, celo *»polsin«,* učitelj in dva Italijana, delfin in tiger, sraka in sinička, piščal in pomaranča, bor in bog, pesnica in njene pesmi, ki dobijo telesa in se obnašajo kot živa bitja in se rodijo in umirajo in lebdijo med rojstvom in smrtjo. – Kljub navidezni preprostosti jezika gre za simbolno izjemno bogat svet, ki je vreden vstopa, kamor pa morata bralec in bralka vstopati previdno in spoštljivo, da ne bi spregledala kakšnega tihega bitja v kakšni drobni pesmi.

Tej poetiki in etiki ustreza tudi naslov *Prisotnost* – preprost, a znotraj pomenske mreže te pesniške zbirke kompleksen in simbolno nabit naslov. Naslovna pesem in mnoga druga besedila nam govorijo, da najbolj intenzivno bivamo takrat, ko nas boli, v smrtni bolečini. In da se edina etična zapoved, kako se prebiti skozi mrzli in nasilni svet, glasi: *biti tu.*

S to zbirko je pesnica nadaljevala in razvila ritmiko prostega verza, zgrajeno na ponavljanjih besed in sintaktičnih paralelizmih, v isti sapi pa je v procesu skrajnega čiščenja in krčenja besed izkristalizirala pesniške miniature, ki po svoji ritmiki predstavljajo nekaj novega, vrednega premisleka. Najprej se ustavimo pri že znanih postopkih. Najbolj konsekventno in sistematično je princip ponavljajočih se skladenjskih vzorcev izpeljan v pesmi *Drobna siničkina molitev* (49):

*Kolikor me bo bolelo,*
*toliko bom bolna,*
*kolikor bom žalovala,*
*toliko bom obupana,*
*kolikor bom prestrašena,*
*toliko bom mrtvoudna,*
*kolikor bom zamerila,*
*toliko bom težka,*
*kolikor se bom ozirala,*
*toliko se bom zaletavala,*
*kolikor bom sanjarila,*
*toliko bom zamudila,*
*kolikor bom zamujala,*
*toliko bom trudna,*
*kolikor bom hitela,*
*toliko bom stara,*
*kolikor bom pogrešala,*
*toliko bom prikrajšana.*

*Zato da vzletim.*

Pravkar navedena pesem temelji na paradoksalni kombinaciji lahkotnega tona otroške pesmice in slovarja bolečine, s svojim ponavljajočim se ritmom pa izžareva zarotitveni naboj. V pesmi *Par* sintaktični paralelizmi učinkujejo bolj narativno in zarisujejo zgodbo (73):

*Sama sva*
*na samotnem otoku.*
*Čakava ladjo,*
*ki mogoče ne bo prišla.*
*Sama sva,*
*ženska in moški.*
*On ni nič posebnega*
*in veliko posebnega je,*
*kar mi ne ustreza,*

*vendar na otoku ni izbire,*
*ne zame ne zanj.*

*Sama sva*
*na samotnem otoku.*
*Vsak dan je natezalnica*
*med ja in ne.*
*Vsak dan je hujši*
*od seksa.*
*Najhujši je strah,*
*da bom zagledala ladjo*
*in bo treba zapustiti*
*obalo sredi filma.*
*Vsak dan je*
*darilo odloga.*

V zbirki *Prisotnost* pa najdemo tudi pesmi, kjer ponavljanj tako rekoč ni več oziroma so reducirana na minimum. Táka je že uvodna pesem, naslovljena s preprostim, a simbolno nabitim naslovom *Hiša* (5):

*Z očetovim mlekom*
*sem pila trdno*
*arhitekturo*
*hiše,*
*a še v teh prostorih*
*sem se zvečer*
*pokrivala čez glavo,*
*in nobenega*
*dvoma ni:*
*na odprtem bi*
*prišli, ki jih ni,*
*in me požrli.*

*Težko je s hišo*
*v glavi.*
*Zvečer sedam*
*na zadnji*
*prag*
*in jih zateglo*
*kličem,*
*ki jih ni.*

Iz vsega tradicionalnega repertoarja pesniških sredstev vezane besede tu najdemo le moško rimo na odprti zlog (I): *»dvoma ni: / na odprtem bi / prišli, ki jih ni«,* kjer se oglasi tudi notranja rima *(prišli).* To rimo dodatno okrepijo asonance na I: *požrli, glavi, zadnji,* pri čemer ponovljeni vokal v besedi *požrli* ni na naglašenem zlogu in je torej asonanca šibka, drugi dve besedi *(glavi, zadnji)* pa se skladata s t. i. *žensko asonanco,* se pravi z močno zvenečim samoglasniškim stikom. Od principa sintaktičnih paralelizmov in ponavljanj besed pa ostane le formulacija *»ki jih ni«,* ki se oglasi dvakrat, drugič na koncu, s čimer pridobi strateški pomen sklepnega sporočila. In to je vse. Ni mogoče spregledati dejstva, da je pesnica skrajno reducirala jezikovne postopke tako vezane besede kot prostega verza. Zakaj je to storila in kakšen je pomen te skrajne redukcije? Mar se pesnica s tem ne izpostavlja nevarnosti, da zapusti območje pesniškega jezika in »sprofanira« svoja besedila v nepesniška sporočila? Moj odgovor na to zagatno vprašanje je odločen ne. Maja Vidmar z jezikom *Prisotnosti* ostaja na polju poezije in celo intenzivira poetični naboj svojih pesmi. Vendar se toliko bolj akutno zastavlja vprašanje: s kakšnimi sredstvi dosega poetičnost, če pa se odpoveduje tako rekoč vsem sredstvom tradicionalne vezane besede in modernističnega prostega verza? Kaj še sploh preostane?

Preden poskušam odgovoriti na to vprašanje, naj citiram pesnico Barbaro Korun, ki je lucidno interpretirala *Hišo* v spremnem besedilu na zavihku knjige: *»'Z očetovim mlekom / sem pila trdno / arhitekturo hiše,' so prve besede zbirke, ki nakazujejo njeno* strukturo *(tako kot vse knjige Maje Vidmar je namreč tudi ta izredno premišljeno in subtilno strukturirana na več ravneh): poleg 'trdne arhitekture hiše', hiše 'očetovega zakona', ki po eni strani prebivalko utemeljuje in ščiti, po drugi strani pa duši, se v prvih*

*besedah pojavi tudi* ženska *metaforika oz. metafora, povezana s semantiko zgolj ženskega, tj. materinskega, telesa* – z mlekom. *(To metaforiko pesnica v nadaljevanju uporablja tudi v pesmih s* poetološko *temo: pesem kot* otrok, *biti pesnica kot biti* mama, *čeprav bledih polmrličkov, žepnih detec, zapuščenih otrok, polsinov – splavljenih pesmi, torej* mama molka). *Hiša (in sploh interieri, sobe, dvigala, lokali, avtomobilska kabina) je v tej zbirki ključna metaforična podoba, ki se povezuje z* ženskim *stereotipom prebivanja. Tu pesnica torej biva znotraj ženski odkazanega prostora – dóma, a je do njega izrazito subverzivno nastrojena.«* Tem pregnantnim definicijam ni kaj dodati ali odvzeti.

Namen pričujoče analize je premisliti razmerje med zvenom in pomenom v pesmih Maje Vidmar, se pravi način, kako pesnica iz ritmično-evfoničnih zidakov svojih besedil gradi specifično pesniško sporočilo. Da bi še bolj zaostrili zgoraj zastavljeno vprašanje, katere pesniške postopke pesnica v knjigi *Prisotnost* sploh še uporablja, naj navedemo tudi lirsko miniaturo, ki je pomembna zato, ker gre za naslovno pesem zbirke (59):

*Kadar ga sekajo,*
*bor stoji.*

*Niti pomisli ne,*
*da bi z izruto*
*blatno korenino*
*bežal po cesti.*

*Kadar ga sekajo,*
*je najbolj drevo.*

Zdaj nam je nekoliko bolj jasno, zakaj je pesnica naslovila to zbirko kot *Prisotnost*. Gre za preprost, a znotraj pomenske mreže te pesniške zbirke kompleksen in simbolno nabit naslov. Naslovna pesem in mnoga druga besedila nam govorijo, da najbolj intenzivno bivamo takrat, ko nas boli, v smrtni bolečini. In da se edina etična zapoved, kako se prebiti skozi mrzli in nasilni svet, glasi: *biti tu.* Ker je prostorsko določilo *tu* imanentno bivanju, pa bi morali to formulacijo pravzaprav pisati skupaj: *biti-tu, tu-biti.* Sam od

sebe se vsiljuje Heideggerjev pojem *tubit (Dasein),* a ta je tako filozofsko abstrakten, da tu ne pride v poštev.

A vrnimo se k pesniškemu jeziku. Od vseh postopkov, ki smo jih doslej analizirali in jih je v prvih treh pesniških zbirkah uporabljala tudi Maja Vidmar, je v pesmi *Prisotnost* mogoče zaslediti le ponavljanje prvega verza proti koncu pesmi. In to je vse. Če bi vse doslej analizirane postopke vezane besede in prostega verza vzeli kot kriterije pesniške narave določenega besedila, bi morali priti do sklepa, da zgoraj citirano besedilo ni pesem. In vendar razločno čutimo, da gre za pesem, in sicer za močno pesem! In iz tega občutja poetičnosti moramo vselej izhajati. Če je to besedilo pesem, potem metrične in evfonične zakonitosti tradicionalne vezane besede ter mreže ponavljanj besed in sintaktičnih vzorcev, značilne za modernistični prosti verz, niso edine značilnosti pesniškega besedila. Ta sklep vzvratno postavlja metodologijo tradicionalne verzologije če že ne pod vprašaj, pa vsaj pod drugačno luč. Očitno je poleg vezane besede in prostega verza mogoče pisati pesmi tudi na bistveno drugačen in »preprost« način, s skrajno zgostitvijo pesniškega jezika, z radikalnim brisanjem vsega odvečnega, z redukcijo na bistveno. Besede, ki po tem procesu radikalne selekcije ostanejo na papirju, funkcionirajo kot skrajno zbita jezikovna materija, ki kratko malo ne more imeti drugačne notranje razporeditve. Vsaka beseda je tu na svojem mestu, kakor zvezde v sozvezdju. Celotna pesem Maje Vidmar zdaj funkcionira kot ena sama velika, kristalno izbrušena Beseda. Taka pesniška Beseda pa nastane skozi proces skrajnega zgoščevanja pesniškega jezika. Princip zgoščevanja torej ostaja temeljna značilnost in zakonitost pesniške umetnosti.

Ta zgostitev pesniškega jezika ima za posledico tudi zgostitev in zvišanje čustvene energije, ki jo izžarevajo pesmi. Temeljijo na paradoksalni kombinaciji lahkotnega tona otroške pesmice in slovarja bolečine, s svojim ponavljajočim se ritmom pa izžarevajo zarotitveni naboj. Nekatere pesmi so izrazito narativne, vendar njihova zgodbotvornost na noben način ne ukinja njihove liričnosti, poetičnosti.

Zbirka *Prisotnost* obelodanja, priklicuje v prisotnost nov kontinent izkušnje, ki jo pesnica dosega s koncentracijo jezika, z elipsami, z zamolki, da v besedo vdere molk, tišina. Nenavaden, paradoksalen, a resničen je čustveni ton teh pesmi: po eni strani imamo vtis črne luknje, ki srka vse, kar je, po drugi strani pa ta črna luknja izžareva svetlobo in toplino.

Jezik zbirke *Prisotnost* je skrajno asketski, in vendar večpomensko globok in čustveno presunljiv.

Svojo prepoznavno in kulturni javnosti dobro znano in priljubljeno poetiko je Maja Vidmar s *Prisotnostjo* torej bistveno dopolnila in nadgradila. Osvojila je nov prostor človeške izkušnje z bistveno drugačnim pesniškim jezikom: modernizirano varianto vezane besede, kjer sporočilo temelji na semantiziranih figurah glasovne ekvivalence in metaforični gostoti, je tu zamenjala narativna strategija, ki gradi večplastna pesniška sporočila. Ton je naraven, navidezno preprost, a to je preprostost najvišje semantične kompleksnosti in umetniške zrelosti. Gre za pretresljivo poezijo, ki – v nasprotju z razglašenim in javno hvaljenim tokom cerebralne poezije v sodobni slovenski književnosti – kaže, da je dobra, resnična pesem vselej tudi in predvsem ubesedeno čustvo. Pesem je čustvena bomba. Življenje pa je prekratko, da bi ga zapravljali za stvari, ki nimajo čustvene vrednosti.

Zbirka *Prisotnost* pomeni tudi v sporočilnem smislu svojevrstno prelomnico znotraj opusa Maje Vidmar. Če je dotedanja poezija izvirala iz skrajne napetosti med tečajema *erosa* in *bolečine,* pesnica čedalje bolj vidi, čuti in upesnjuje tudi širni svet onstran te opozicije. Z otroško razprtimi očmi odkriva in se čudi čudežem bivanja mnogih drugih bitij in stvari. Ne da bi opustila dotedanje teme in zapustila ljubezensko liriko kot svojo domovino, pesnica zdaj bistveno razširi svoja pesniška obzorja. Ta tematska, čustvena in eksistencialna razširitev prihaja še bolj do izraza v *Sobah* (2008), predvsem pa v zbirkah *Kako se zaljubiš* (2012) in *Minute prednosti* (2015).

Erotična ekstaza in smrtna bolečina sta zdaj presvetljeni s svetlobo sobivanja z drugimi. *Sobe* so pesniška geografija prostorov ljubezni, v nadvse poetični in očarljivo duhoviti zbirke *Kako se zaljubiš* pa ni več vprašanje, kako se ženska zaljubi v moškega, temveč tudi, kako se zaljubi v v svojo hčer, v svojega sina, v svojo sestro, v svojega brata, v svojo preteklost, v svojo prihodnost, v svojo mamo, v svojega očeta, v svojega psa, v drugo žensko, v človeka, vase, v svoje napake, v svojo zaljubljenost in celo v svojo smrt in tako dalje in tako naprej po kazalu te čudovite knjige.

Pokukajmo, kako se v prvi pesmi mama zaljubi v svojo hčerko (9):

*Kako se lahko*
*zaljubiš v*
*svojo hčerko?*

*Samo zagledaš*
*jo, ko se razživi*
*po sobi gola*
*med obleko in*
*obleko in popek*
*na njeni koži*
*zasije in ne moreš*
*več dihati od*
*njene svobode.*
*Takrat uporabiš*
*vse tehnike*
*neopaznega*
*izginotja, da je*
*ne bi, tako cele,*
*zaskrbelo, da*
*mama joče.*

Kako se zaljubiš v svojega sina, preberemo v naslednji pesmi (11):

*Kako se lahko*
*zaljubiš v*
*svojega sina?*
*Samo spomniš*
*se, in spet se*
*spomniš, kako so te dihala*
*njegova usta,*
*kako te je videla*
*sinja beločnica*
*njegovega zaupanja*
*in kako si morala*

*zakrivati njegov*
*sijoči obraz.*
*In če zdržiš*
*ta spomin,*
*če preživiš,*
*te postane sram te*
*skromne zaljubljenosti*
*v svojega sina.*

In v brata? To zvemo v četrti pesmi te fenomenalne zbirke (15):

*Ko se zaljubiš*
*v svojega brata,*
*ugotoviš, da*
*nimaš brata,*
*in ga začneš*
*povsod iskati.*
*Celo na dolga*
*potovanja se*
*odpravljaš,*
*preoblečena*
*v najstarejšega,*
*srednjega in*
*najmlajšega sina.*
*Včasih sama,*
*včasih v troje*
*na vsaki poti, na*
*vsakem sprehodu,*
*na vsakem koraku*
*od šole do doma*
*iščeš svojega*
*brata. Ko ga*
*najdeš, si*
*na varnem*
*za zmeraj.*

V pričujoči analizi je vse več citiranih pesmi in vse manj razlag. Kot je edino prav. In kot je pri poeziji nujno. Zato naj za konec zazveni ena izmed najbolj modrih pesmi, kar sem jih kdaj bral, *Najnujnejše* iz zbirke *Minute prednosti* (7):

*Mogoče sem najnujnejše*
*že napisala in bo zdaj*
*treba delati kaj drugega.*
*Malo mi je žal in malo*
*me pretresa, če je res tako.*

*Toda neznosno se mi zdi,*
*da bi nekega dne nenadoma*
*padla v komo ali smrt*
*in ti ne bi rekla, ne bi niti*
*omenila, kako je zdaj.*

*Kako je nekega dne, ker*
*se s tabo zbujam v dneve,*
*nenadoma prišla hvaležnost,*
*ne samo zate,*

*ampak za vse.*

*To bom še napisala.*
*To pišem zdaj.*

Pesmi Maje Vidmar se gibljejo v žarečem magnetnem polju med erosom, bolečino in svetlobo.

In kje so tu simboli? Kje je tu simbolizem? Vsepovsod.

## XXV. Ostrina miline in razpoke: simbolizacija erosa v liriki Barbare Korun

Poetika Barbare Korun je zelo kompleksna in razpeta v širok lok, ki sega od tihih lirskih pesmi do glasnih in direktnih družbeno angažiranih besedil, pri čemer tihe pesmi izžarevajo sporočilno večplastnost in izjemno izrazno moč, glasne pesmi pa pretresljivo avtentičnost izjavljanja in pričevanja.

V kontekstu pričujoče refleksije dediščine simbolizma v slovenski poeziji sta v dosedanjem pesniškem opusu Barbare Korun najbolj zanimivi zbirki *Ostrina miline* (1999), s katero je suvereno stopila na literarno prizorišče, in *Razpoke* (2005), ki pomenijo vrhunec prve, lirske faze njenega ustvarjanja.

Pridevnik *»lirski«* pa, kar zadeva pesniški jezik Barbare Korun, niti najmanj ne označuje tradicionalne, sentimentalne ocvetličenosti ljubezenske lirike. Ravno obratno: že v njenem prvencu *Ostrina miline* nas presenetijo sveže, nenavadne in nenavadno močne podobe, ki trgajo ustaljene predstave in »bonton« sprejemljivega pesniškega jezika, saj kažejo svet na strašen, a obenem lep način. To velja tudi za ljubezenske pesmi, kot sta *Jelen* in *Volk,* uvodni besedili cikla *Zgodbe.* Najprej prva kitica *Jelena* (23):

*zbudim se s toplim jelenovim jezikom med nogami.*
*skoz odprta vrata prodira vodoravna večerna svetloba.*
*jelen me na rahlo zbada v dojke in liže. pustim,*
*da mi s hrapavim jezikom obliže mednožje,*
*prsi in obraz. omamlja me njegov vonj,*
*vonj po zemlji, mahu, prhnini in strahu.*
*vonj po nagonu.*
*potem leže obme, ob moj trebuh, da božam njegovo*
*žimnato dlako. glavo ima čuječe dvignjeno in pogled*
*zazrt v stran, v gozd.*
*v mraku se rdeči njegovo golo spolovilo.*

Druga kitica nadaljuje z enakim jezikom erotične želje, a jelen se tu spremeni v drugačno, v moško telo:

*ko se čas zgosti in sežem z roko v temo, zatipam moško telo.*
*želja po ljubljenju je moja in vroča.*
*ljubi me preprosto in blizu.*
*v rokah ima severne in južne vetrove.*
*skoz njegovo telo tečejo reke in se premikajo oceani.*
*usta so topla in polna kot poletni dež.*
*soba je polna zemskih in nezemskih glasov.*
*včasih mu izgubljen mesečev žarek razkrije obraz.*

Te vesoljne, izrazito simbolistične podobe se v naslednji kitici spremenijo v občutje do konca predane telesne in vsakršne ljubezni. Glede na izrazito fizično moč tega divjega in skrivnostnega bitja so izjemno pomembni verzi, ki poudarjajo njegovo nežnost in torej njeno varnost:

*ne gleda me v oči. kot bi me varoval pred sabo.*
*včasih me ljubi, da ne čutim več tal.*
*včasih teče sla iz njegovega popka kot majhen bister izvir.*
*včasih iz njega bruha lava,*
*ampak nikoli me ne rani.*
*zmeraj me neskončno pazljivo polaga s trebuhom na zemljo,*
*in ko me grize v vrat in voham njegovo vročo sapo, vem,*
*da mi bo prizaneseno.*

Proti koncu ljubezenske noči to skrivnostno, a tako bližnje, ljubeče in ljubljeno telo ponovno pridobi atribute jelena (23–24):

*ob prvem svitu zatipam rožičke pod njegovim lasmi.*
*žima se mu z glave širi na hrbet, do trtice.*
*po trebuhu mu poganja mehka živalska trava.*
*ob zori zre vame jelenja glava s komaj še človeškimi očmi.*
*z očmi onkraj meje.*
*zmeraj bolj roževinaste roke me odsotno božajo.*
*krona mu rase.*

Ob koncu te divje pesmi o divji ljubezenski noči dveh divjih, a nežnih in ljubečih bitij se ponovno zgodi telesna metamorfoza, ki pa tokrat zadeva

»pripovedovalko«, ko smo jo doslej – v odsotnosti drugih atributov – razumeli kot »žensko« (24):

*v kočo zadiši po jutru in jelen se dvigne.*
*ko stopim pred vrata, me pogleda,*
*da me v trenutku preseka do tal in zažge.*
*in ko poslušam šelestenje odmeva hitrih živalskih korakov,*
*čutim, kako iz mojih zažganih polovic divje rasejo*
*rože.*

Tu imamo v sodobni slovenski poeziji na delu *Metamorfoze,* ki se jih tudi stari Ovidij ne bi sramoval: moški se spremeni v jelena, se pravi v žival, ženska pa v rože, v rastlino. Zanimiva in pomenljiva simbolna razlika.

Za to pesem je bistven nadvse odkrit, dobesedno gol jezik, poln čutnih detajlov. Učinek je nadvse lep: ob tej močni in čudoviti pesmi se pokaže, kako je ljubezen lepa!

K harmoničnemu in svetlemu učinku te pesmi pomaga tudi močan, a naraven ritem ter zvočnost, pogosto filtrirana z aliteracijami in asonancami, npr. v verzu

*skoz odprta vrata prodira vodoravna večerna svetloba,*

ki je zvočno zgrajen na ponavljanju samoglasnikov O in A ter soglasnikov R in V. Občasno se oglasijo tudi notranje rime, npr. *»mahu – strahu«* v verzu

*vonj po zemlji, mahu, prhnini in strahu.*

Naslednja pesem, *Volk* (25), je po občutju nevarnosti in nasilja še hujša, a čustveni in sporočilni učinek je – paradoksalno – enak. Verz je nenavadno širok, na meji pesmi v prozi, vendar je jezik izrazito, naravnost ritualno ritmiziran s številnimi ponavljanji besed, ki so »zlepljene« tudi z malto številnih aliteracij in asonanc. Tu navajamo začetek in konec besedila:

*in mi je tuj, tuj, ta, ki je volk in se zažre v moje telo od*
*spodaj, svoj smrček vtakne v vse luknje in liže, čudno je,*
*čudno, skrivam se, skrčim v svojem telesu, pobegnem v*
*svojo glavo, stran, proč, bojim se to čutit, bojim se čutit svoje*

*telo, bojim se čutit njegovo telo, in on se še bolj zagrize,*
*njegov smrček je gobec, ostre zobe ima in me jé, jé me kot*
*mehko, sočno jed, trga, se rine noter med mojima nogama*
*(…)*
*polno, dopolnjeno, jasna sem in mirna, tako polna čiste*
*tekočine, da mi je vseeno, kaj je z menoj, vseeno, če bi*
*tekla kri, ne čutim ne bolečine ne užitka, a hkrati vem, da*
*bo vse v redu, volku ne zaupam, ampak vse bo v redu, ta*
*sila, ki je v meni, je močnejša od njega, ga spreminja,*
*njega celi, mene celi, celi rano.*

Tukaj imamo torej na delu pesniško učinkovito rabo postopka simboliziranja, ki se dogaja v izrazito sodobnem jeziku.

Pesnica še bolj okrepi postopek simbolizacije v zbirki s pomenljivim naslovom *Razpoka* (2005), ki – *nomen omen* – ob vrhuncu lirske izreke nakazuje razpoko v evforiji srečne ljubezenske in človeške združitve. Značilna je v tem smislu pesem z medicinsko zvenečim naslovom *Kompresija srca* (29), ki posrečeno blokira tradicionalni, sentimentalni kliše »srca«:

*potrkaš*
*in se odprem*
*odpre se*
*razpoka*
*v mojem bitju*
*odpre se*
*rana*
*na mojem srcu*
*kri teče*
*da jo zaustavim*
*se pritisnem*
*tesno močno*
*obte*
*zdaj kri teče*
*vate*

*iz tebe*
*vame*
*drugačna*
*svetleča*
*eno bitje sva*
*ena kri*

Ljubimca sta torej drug drugemu krvodajalca, drug drugemu darujeta kri, srce, sebe, da bi bila in ostala skupaj in prerasla razpoko. Napor je očitno neznanski, kri teče v obeh smereh, drug brez drugega ne moreta … a razpoka je tukaj in usodno spregovori v zadnji, krajši kitici:

*če greš zdaj*
*reče ena polovica*
*drugi*
*če greš*

Nevidno tropičje tega dialoga (ali pa morda že monologa) je skrajno asketsko, a pove vse … da izginja VSE … in da se CELOTA te ljubezenske zveze cepi na DVOJE … na dve polovici … in ena govori drugi: *Če greš* … Belina papirja je tu znamenje konca sveta.

Boleča, strašna pesem.

Ta interpretacija pesmi je seveda nasilna. Ne zato, ker ne bi bila točna, ampak zato, ker na glas izgovori tisto, kar pesem pušča neizgovorjeno, v molku na dve polovici razdeljenega srca in sveta, v tišini papirja. Kako prav je imel Milan Dekleva, ko je v svoji senzibilni in modri spremni besedi, naslovljeni *Poskus pogovora s poezijo Barbare Korun,* pred citiranjem prav te pesmi zapisal (77): » *Na prvi pogled se zdi, da so* velike močne hrupne *besede, s katerimi stopamo v dialog s poezijo Barbare Korun, v opreki z njeno tiho, nevsiljivo, trpkosladko vdanostjo, v nasprotju z rahlim, sibilskim drsenjem prek razpok sveta.*«

Izjemno zanimiva in jezikovna plodna je zbirka pesmi v prozi *Zapiski iz podmizja* (2003), ki se kljub proznemu grafičnemu zapisu odlikuje z visoko in bogato stopnjo zvočnosti, ki je posledica goste mreže aliteracij in asonanc ter močnega ritma kot posledice številnih ponavljanj besed in sintaktičnih paralelizmov. Sporočilna posledica tega »forsiranega marša«

ritmike in evfonije je nenavadna in očarljiva sinteza poetičnosti in humorja. Naj kot primer liričnega učinka sočne ljubezenske himnike citiramo *Belo senco* (56):

> *Sotočje. Sotočje sladkih svetlih rek. Tvoj dih v mojem. Tvoja korenina v moji prsti, tvoji prsti v mojem testu. Vzhaja, nabreka, se razliva. Nektar bogov kaplja v ustih. Vročina od ust, od mednožja, od rok, od trebuha. Da se potapljam vate, da se izgubim v tebi, da si kraška votlina, da si krušna mati, da si zibelka moja, zatočišče ivja, koža morja, obšiv srca. Bela senca!*
>
> *Plivka. Plivka v srcu. Himna. Kroženje sonca, rast lune, ples zvezd, mrmranje galaksij. Vse, vse teče po mojih žilah. Moja kri si. Moja vroča kri. Moja sapa. Moja dišeča sapa. Po zemlji prebujajoči dišeče dimlje. Mehko in zmuzljivo. Temnotajno. Zmeraj znova. Zmeraj kot prvič.*

V dilemi, katero besedilo naj izberem kot primer retorične geste sijajnega humorja, sem se odločil za pesem v prozi, ki nosi naslov *Boris* (olala!); tu je začetek (12):

> *Imam žensko telo, ampak znotraj sem moški.*
>
> *Ime mi je Boris.*
>
> *Lahko bi se poimenoval tudi drugače. Mogoče se ne bi smel poimenovati. Ker nekaj ostane zunaj. Ko poimenujem, nekaj ostane zunaj. Nikoli več tega ne spravim not.*
>
> *Moški sem in uživam svojo ženskost. Čisto sem mehak, ampak naokrog. Telo: obline, joškici, ritka, gladek, ščegetljiv trebušček, med stegni volhek kožušček. Nikoli se ne naveličam svojega telesa. Nepojmljivo gladke kože. Srhcev.*

Nadaljnja pot je peljala Barbaro Korun k povsem drugačni poeziji, od šepetanja in smeha h kriku bolečine in gneva v pesmih, s katerimi je branila pravice žensk, otrok, beguncev in vseh šibkejših. In tudi v tem, bistveno drugačnem pesniškem registru je napisala človeško boleče in sočutne, močne, avtentične, vélike, antološke pesmi. Tako kot neosimbolistično obarvana lirika mi je tudi ta, protestni tečaj Barbarinega pesništva blizu. A to je snov za naslednjo knjigo.

Naj »za pokušino« citiram le kanček okusa in vonja, dobesedno vonja, kakor je s presunljivo direktnostjo zapisan v pesmi *Vonj po človeku* iz zbirke *Vmes* (2016); tu le začetek in konec te Barbarine pesmi o vonju sočloveka, ki posredno pričuje tudi o njenem požrtvovalnem angažmaju za begunce (27, 29):

*že dneve žvečim svoje poročilo*
*o delu z begunci*
*nikakor ga ne spravim na papir*
*tega vonja*
*vonja po ljudeh po človeku*
*tega ostrega in sladkastega vonja*
*mešanice urina izbljuvkov menstruacijske krvi*
*krvi iztrebkov potu prestrašenih ljudi*
*(…)*
*nikoli ga ne bom pozabila*

Naj na koncu tega premisleka neosimbolističnih razsežnosti v poetiki Barbare Korun opozorim na njeno najnovejšo pesniško zbirko *Vnazaj* (2024), kjer se je pesniški jezik uglasil v eno samo žalostinko, kristaliziral v izjemno močne in večpomenske besede, ki v svoji skrajni koncentraciji puščajo ogromno beline in tišine za odmev žalovanja. Zastavljanje temeljnih vprašanj ob tragičnem odhodu ljubljenega bitja (matere) v tej pretresljivi in veliki pesniški zbirki ponovno odpira čustveno in duhovno vertikalo, ki sega iz bolečine v prostor, kjer bivajo mrtvi, prostor, ki je nam še živim neskončno daleč in zahvaljujoč ljubečemu spominu neskončno blizu.

## XXVI. Neosimbolistična poetika in pristna lirika Braneta Senegačnika

Brane Senegačnik je pesnik, ki je brez dvoma doma na Mlečni cesti neosimbolistične slovenske lirike. V nasprotju z večino drugih sodobnih pesnikov in pesnic, obravnavanih v pričujoči knjigi, pri katerih navezanost na simbolistično poetiko ni razvidna na prvi pogled, pri Senegačniku zlahka prepoznamo dediščino simbolistične tradicije, točneje: njegovo tesno, formativno navezavo na postsimbolistični slovenski pesniški jezik, predvsem na izročilo, ki sega nazaj k Antonu Vodniku, Edvardu Kocbeku, Božu Vodušku, Francetu Balantiču in Ivanu Hribovšku. To velja tudi za religiozno kulturo in sporočila, ki pa so pri Senegačniku karseda »diskretna«, vtkana v večpomensko tkivo pesniških podob, pogosto v paradokse in protislovja, ki kažejo poraz racionalnega jezika in tiho zmago neizrekljivega Smisla. Ob tem je treba poudariti, da je Senegačnik eden izmed najizrazitejših lirikov v sodobni slovenski poeziji; pri njem oznaka *lirika* ni zgolj oznaka literarne vrste, temveč bistvenega odnosa do pesniškega jezika, do kozmosa in do samega sebe kot izrekovalca pesmi: v tej osnovni legi njegova lirična občutljivost prihaja na dan kot jezikovni posluh in kot erotična odprtost ranljive duše za čudež ljubezni in kozmično skrivnost, kjer se oglaša tudi neizrekljiva navzočnost Boga. V teh legah, ki so v slovenski poeziji že doživele umetniško in eksistencialno magistralne upesnitve pri Edvardu Kocbeku in Antonu Vodniku, velja še posebej ceniti poetološko pot, pri kateri Senegačnik z vsemi premenami vztraja od začetkov svojega pesnjenja do današnjega dne – pri osebnem in posebnem glasu, ki skozi upesnjevanje lastne ranljivosti in smrtnosti izreka čudež lastnega bivanja, bivanja vseh drugih bitij ter sveta v celoti, ki mu svetlobo daje Najvišji in Najtišji.

To seveda ne pomeni, da je Brane Senegačnik pesnik, ki bi bil zazrt zgolj v prve in poslednje reči ter gluh in slep za položaj človeka v zgodovinskem in družbenem svetu. Ne, Senegačnik ni duhovni »larpurlartist«; podrobno branje njegovih pesmi kaže, da ob vsej lirski osredotočenosti na osebna, »lirska« čustva, čudežnost in tragično minljivost ljubezenskega trenutka in vsega, kar je, njegov pesniški glas na tih in občutljiv način izreka tudi grozo zgodovine in stisko posameznika, pesnika, ki se trudi živeti avtentično življenje v skladu s svojo etiko in poetiko, a prihaja v boleč konflikt z družbo, ki temelji na povsem drugačnih zakonih.

Po načinu gradnje simbolov in po skrbnem kultiviranju glasbe besed je očitno, da se je Senegačnik učil pesniške obrti predvsem pri zgoraj omenjenih mojstrih postsimbolistične lirike, očitno pa mu je blizu tudi pesniški jezik Gregorja Strniše ter sinteza klasične forme (predvsem soneta) in modernistične metaforične svobode, ki je značilna za poetike Nika Grafenauerja, Milana Jesiha, Miklavža Komelja in podpisanega.

Po iščočem in obetavnem pesniškem prvencu *Srčni grb* (1991) je Senegačnik zarisal temelje svoje poetike v drugi zbirki, naslovljeni *Na temnem pragu upa* (1996). Skupni imenovalec vseh enainpetdesetih tu zbranih pesmi je skrb za pesniški jezik in obliko (večinoma gre za klasične italijanske sonete). Besedila so z občutkom razdeljena na sedem ciklov s pomenljivimi naslovi: *Zoreči mrak, Pojoči marmor, Molčeči eros, Antični liki, Zvezdnato drevo, Črna roža* in *Odcvetanje*. Zbirko uvaja samostojna pesem *Tvoja dežela* (1996, 7), kjer se tercinski del glasi:

*Le sebi viden v svojem temnem trepetanju*
*se bližaš ji, kot stopal bi med: ‚Si.' in: ‚Nisi.'*
*in ne verjameš v to, po čemer hrepeniš.*

*Dežela ta – vsaksebi, daleč, kakor v spanju*
*se kličejo ljudje; kar je, so le obrisi,*
*in večnost nema in vprašanje: ‚Čemu živiš?'*

Ta dežela pripada simbolističnemu duhovnemu iskanju in jezikovnemu raziskovanju. Senegačnik pa se pri graditvi svojega sveta ne naslanja na tisto krilo slovenskega pesniškega neosimbolizma, ki je tako visoko poletelo v času radikalnega modernizma in avantgardistične revolucije pesniškega jezika, temveč se vrača h klasikom slovenske lirike 20. stoletja; značilna in pomenljiva sta v tem smislu *Grahovo* (*sonet za Franceta Balantiča*) in *Jesenska tišina (sonet za Alojza Gradnika)* iz cikla *Črna roža* (1996, 60–61).

Simbolistična naravnanost se izkristalizira z bolj osebnim pesniškim jezikom v zbirki *Ptica iz črnih zvezd,* kot nazorno kaže naslovna pesem (2001, 16):

*Živi jambori moje dežele*
*žarijo v brezvetrni sinjini.*
*Želja in spomin sta zapustila*

*njihova pisana jadra.*
*Ju je pregnalo golo rezilo*
*njene tišine ob slovesu?*
*Ali pa se mi je takrat samo odprla rana,*
*od rojstva zarezana v duha,*
*in sem zagledal to ptico iz črnih gnezd,*
*ki si od zmerom spleta gnezdo iz naših samot?*

V teh lirskih legah je Senegačnikov glas zelo blizu zgodovinskemu simbolizmu, tudi s konkretnostjo podob, ki ne dovoli abstraktnim besedam, da bi absolutizirale pomen in sporočilo. Pesnik zaupa besedam in podobam, da zgradijo polivalentno sporočilo, ter zaupa bralcem in bralkam, da ga bodo razbrali po svoje. To poetiko in pesniško etiko izžareva tudi pesem z navidezno tavtološko jasnim in glasnim naslovom *Poezija* iz zbirke s karseda tihim in večplastnim naslovom *Tišine* (2014). Prisluhnimo tej pomembni pesmi, ki kljub navidezno jasnemu in glasnemu naslovu sporoča, da poezija ni jasna in glasna, ampak skrivnostna in tiha in večpomenska (25–26):

*Ta četrtek ni samo ta četrtek,*
*ta soba ni samo ta soba,*
*ti zvoki niso samo ti zvoki,*
*te besede niso samo te besede.*

*Ti polzastrti,*
*v svilnato brezčasje zapredeni,*
*ti zaradi megle, ki jih poraja, resničnejši*
*prostori*
*ne prihajajo iz nobenih besed.*
*So.*
*In besede, tiste redke, ki prihajajo od tam*
*v hipnem razlitju modrine,*
*v predsmrtni slavi večernih oblakov,*
*so le plitva osenčenja resničnosti,*
*samo z neveščo roko izdelane naznačbe njihovih prostranstev.*
*Ob prihodu vse*
*pričuje o njihovem tujstvu:*
*zvok, pomen in molk, ki jih obrašča.*

*In še tedaj, ko jih ukrotimo,*
*ko se navadijo naših razsežnosti*
*in oblečejo nošo zamenljivosti,*
*niso povsem naše.*
*Ali pa so ravno takrat najbolj naše:*
*še zabrisano*
*znamenje porekla na njih*
*kdaj pa kdaj*
*vzplamti kot vprašanje: »Kdo si?«*
*in v hipu osamimo*
*in spregledamo,*
*kako izginjajo ulice in hiše in mi*
*v eonih brezdomnosti.*
*Ker prihajajo z meje,*
*nikoli ne izgube vonja po nebu.*

V nadaljnjem razvoju se Senegačnikova poetika umika od velikih besed h konkretnim stvarem in »stvarnim« podobam, ki pa jim podeli večpomensko vrednost in simbolistično vertikalo. Vrhunec te usmeritve je odlična, izrazno močna in jezikovno mojstrska zbirka *Pogovori z nikomer* (2019); slovenski izdaji je sledila dvojezična nemško-slovenska izdaja (2022). Tu v vrsti pesmi Senegačnik upesni tudi lastno poetiko, npr. v sonetu *Notranjost pesmi* (27):

*Zgodi se, da ne prepoznaš besed:*
*kar spremenijo se v oči in roke,*
*v prostore, žive, do brezdna globoke,*
*v binom neznank usodnih: »ti« in »svet«.*

*V nikjer, v nikoli se zrušijo stopnice.*
*In v hipu vse, kar veš, se razleti.*
*In res je to, da si in da te ni.*
*In jezik otrdi ti od resnice.*

*A so gozdovi v tvoji majhni sobi*
*in vsaka ulica izteka se v nebo,*
*nikjer ni znamenj več, ker vse je tu.*

*V tem strašnem hipu živega miru*
*le tvoj drget »zakaj« je in »zato« –*
*in vase stopiš v milostni tesnobi.*

Ena najmočnejših pesmi je *Minuta* (2022, 31), izjemna hvalnica Tišini:

*Besede, skoraj zraščene s tišino,*
*nikdar ne izruvaš jih povsem iz nje:*
*ko včasih se odprejo, čutiš plimo*
*in veš, da vsa resničnost je drugje.*

*Negibno zlata zimska je svetloba.*
*Vse ostro je, zarezano v samoto:*
*vsak dimnik, vsaka veja. Vse je okno.*
*In je minuta, do brezdna prosojna.*

*Minulost in prihodnost sta le videz.*
*Zdaj vidiš nekaj kakor hrbtno stran neba:*
*koralne gore oblakov, ki jih vse poznaš –*

*prepadi časa, v hipu porojeni,*
*besede, ki raztrgajo vsak jezik,*
*vse to – kot ti – je večna last tišine.*

Alen Širca je v spremni besedi k tej zbirki s pomenljivim naslovom *Po--govor o tišini in (njeni) pesmi* postavil to pesem v širši duhovnozgodovinski kontekst (2022, 187):

> *Žal nas je t. i. jezikovni obrat* (linguistic turn) *20. stoletja razvadil, da se ležerno predajamo ideji, po kateri je jezik vse in onstran jezika sploh ničesar ni (vsaj za nas, ki kot da smo samo jezikovna bitja). Toda ideje so vedno preveč preproste, elegantne. Kaj pa, če tega čudnega »pojava«, ki mu rečemo jezik, sploh še nismo začeli zares misliti? So namreč, kot beremo v pesmi* Minute, *»besede, ki raztrgajo vsak jezik«, ker so »večna last tišine« – »kot ti«. Vendar ne samo, da ne vemo, kaj je jezik – morda srednik med ničem in bitjo –, ampak si pogosto nismo na jasnem niti glede*

*posameznih besed, celo povsem navadnih: »Kdo ve, kaj sploh pomeni 'sem' in 'zmeraj'? (Sem).*

*Pesmi Braneta Senegačnika so takšne besede tišine iz tišine. Brati jih je mogoče kot organske »artefakte«, ki odzvanjajo primordialni zven; zven, ki, kot pravi Rilke, ni več za ušesa, ker je sam uho:* Klang, / der, wie ein tieferes Ohr, / uns, scheinbar Hörende, hört. »Zven, / ki, kakor globlje uho, / nas, dozdevno poslušajoče, posluša.« *Kakor da smo resnični objekt mi sami, v realnem brez razloga,* ane warumbe, *kot bi rekel Eckhart. In je med in nad nami drugi, ki je ti:* »in neizprosno sije molk daljave – ti.« *(Sneženje).*

Senegačnikova raba negativnih kategorij je daljni odmev Mallarméjevega kulta Niča in Tišine. Prav z besedo *Nič* se namreč začnejo Mallarméjeve *Poezije,* kakor jih je uredil še za časa življenja, izšle pa so šele po njegovi smrti, l. 1899. Niču je posvečen sonet *Pozdrav (Salut),* napisan l. 1883, kar bi lahko enako upravičeno prevedli tudi kot *Zdravico,* tem prej, ker se je prvotni naslov glasil *Toast (Zdravica),* pesnik pa je ta sonet najprej prebral na banketu literarnega združenja *La Plume (Pero).* Za Mallarméjevo poetiko je značilno, da stvari iz predmetnega, stvarnega okolja (npr. pahljače, ki jih je rad upesnjeval) vselej dvigne visoko nad konkretne okoliščine nastanka pesmi: tako je iz te zdravice napravil manifest svoje poetike. Prvi verz je eden najlepših stihov svetovne lirike: »*Rien, cette* écume, *vierge vers* ...«, kar v dobesednem prevodu pomeni: »Nič, ta pena, deviški stih ...« Pesem torej upesnjuje nič, ki ga je Mallarmé doživel v hudi eksistencialni krizi, ko je spoznal razpad vseh tradicionalnih vrednot. Vendar *Pozdrav* ni turobna, temveč ekstatična pesem, polna energije: življenje (za poezijo) je tu prikazano kot tvegano in radostno potovanje po odprtem, neznanem, razviharjenem morju. Pesnik, ki je mornar in raziskovalec, nima tal pod nogami; pod nogami ima le razpenjeno brezno, nič. In kaj je pesniška beseda v tem brezdanjem svetu? Pena, ki prši iz kupe, s katero pesnik nazdravlja »belemu nemiru naših jader« (Mallarmé, prev. B. A. Novak, 1989, 5):

| | |
|---|---|
| *Rien, cette écume, vierge vers* | *Nič, deviški stih iz pene,* |
| *À ne désigner que la coupe;* | *Označuje le pokal;* |
| *Telle loin se noie une troupe* | *Daleč stran od vseh obal* |
| *De sirènes mainte à l'envers.* | *Tonejo vznak sirene.* |

| | |
|---|---|
| *Nous naviguons, ô mes divers* | *Jadramo, o družba divja,* |
| *Amis, moi déjà sur la poupe* | *Jaz krmarim čez obzorje,* |
| *Vous l'avant fastueux qui coupe* | *Vaš razkošni kljun pa orje* |
| *Le flot de foudres et d'hivers;* | *Val iz bliskov in iz ivja;* |
| | |
| *Une ivresse belle m'engage* | *Od pijanosti ves veder,* |
| *Sans craindre même son tangage* | *Brez strahu pred vrtoglavim padcem* |
| *De porter debout ce salut* | *Vam nazdravljam s tem kozarcem* |
| | |
| *Solitude, récif, étoile* | *Za samoto, čer in zvezdo* |
| *À n'importe ce qui valut* | *In za sleherno nevesto* |
| *Le blanc souci de notre toile.* | *Belega nemira naših jader.* |

Pod navidezno polnostjo tradicionalne evropske metafizike Biti se je torej Mallarméju razkrila praznina Niča. Njegova poetika temelji na postopku brisanja stvari, na postopku brisanja stvarnosti – vse dokler ne zazija in zasije brezno ... nebo ... brezno neba. S tem negativnim postopkom Mallarmé ustvari prostor za čisto sevanje pesniške besede o usodi govorečega bitja, imenovanega človek. Že sama jezikovna analiza Mallarméjevih pesmi kaže, da prevladujejo negativne kategorije: odsotnost, praznina, Nič *(Néant).* Med glagoli ima ključno vlogo *abolir (odpraviti, ukiniti, razveljaviti, izbrisati, izničiti),* med pridevniki pa *nul (noben, nikakršen).* Mallarmé je izjavil: »Destrukcija je bila moja Beatrice.«

Združeni učinek metaforične gostote jezika in glasbe besed je, da pesem ne imenuje več neposredno stvari ali čustva, temveč »evocira (prikliče)« njun učinek, s tem pa izžareva »skrivnost«, kar je po Mallarméju temeljni smoter poezije. Oglejmo si Mallarméjeve simbolistične pesniške postopke na primeru njegove pesmi *Svetnica (Sainte).*

Prva varianta *Svetnice,* te »male melodiozne pesmi, napisane predvsem z ozirom na glasbo« (kakor jo je opisal sam avtor), je nastala l. 1865 pod naslovom *Sveta Cecilija igra na kerubinovo krilo* in s podnaslovom *Starosvetna šansona in slika.* Pesnik jo je posvetil gospe Cécile Brunet, botri svoje hčerke. Nato jo je držal v predalu vse do leta 1883, ko jo je poslal Paulu Verlainu za zbirko esejev *Prekleti pesniki (Poètes maudits),* kamor je Verlaine uvrstil tudi Mallarméja, sicer meščansko spodobnega gospoda, profesorja v liceju.

Pomenljivo je že sámo skrčenje prvotnega dolgega in opisnega naslova v preprosto in skrivnostno *Svetnico.* V prvih dveh kvartinah se Svetnica pojavlja s svojima tradicionalnima simboloma – violo in mašno knjigo. (Pozor: gre za religiozna simbola, ki bosta skozi razvoj pesmi prerasla v pesniška simbola!) V drugih dveh kvartinah pa – kot sugerira prvotni naslov – Svetnica igrá na krilo kerubina, zato je njena glasba neslišna človeškim ušesom. Razlaganje pesmi pa ne more izčrpati njene poetičnosti. Zato raje prisluhnimo Mallarméju v prevodu podpisanega (1989, 32–33):

*À la fenêtre recélant*
*Le santal vieux qui se dédore*
*De sa viole étincelant*
*Jadis avec flûte ou mandore,*

*Est la Sainte pâle, étalant*
*Le livre vieux qui se déplie*
*Du Magnificat ruisselant*
*Jadis selon vêpre et complie:*

*À ce vitrage d'ostensoir*
*Que frôle une harpe par l'Ange*
*Formée avec son vol du soir*
*Pour la délicate phalange*

*Du doigt que, sans le vieux santal*
*Ni le vieux livre, elle balance*
*Sur le plumage instrumental,*
*Musicienne du silence.*

*Na oknu, kjer se skriva daven*
*Sandalov les in mre sijaj viole,*
*Ki je nekoč blestela zraven*
*Piščali in mandóle,*

*Sloni Svetnica bledih lic*
*In kaže davne bukve hvalnic,*
*Ki žuborele so nekoč iz*
*Večernic in jutranjic:*

*Vitraž monštrance zaigra*
*Na harfo, ki jo Angel slika,*
*Leteč z večernega neba,*
*Za prste nežnega dotika,*

*Ki z njim, brez davnih bukev*
*In davne sandalovine,*
*Prebira perje zvokov,*
*Glasbenica tišine.*

*Mandola* oz. *mandora* je lutnji podobno brenkalo, razširjeno v času od 16. do 18. stoletja; tako se imenuje tudi velika *mandolina*. Zanimiva bi bila primerjava Mallarméjeve *Svetnice* in mnogih Senegačnikovih pesmi, posvečenih glasbi in likovni umetnosti.

Ta pesem s patino starosvetnosti diha občutje minljivosti. Ves svet je tu potopljen v nepovratno minljivost. Odtekanje časa je usojeno celo večni Svetnici. Nekoč živi zvoki so sedaj le še – tišina. Čas zapre knjigo in glasbilo

onemi, ostane le glasba tišine … Na delu je tipičen Mallarméjev postopek brisanja in izničevanja stvarnosti: od znanega proti neznanemu in neznanskemu, od stvari proti nad-stvarni, pesniški stvarnosti, od vidnega proti še nevidenemu, od slišnega proti še ne(za)slišanemu. Tako se besede odženejo od svojih običajnih pomenov, da bi se dotaknile neizrekljive skrivnosti. Zadnji stih *Svetnice* predstavlja odlično definicijo skrivnostne narave poezije: poezija je – *glasbenica tišine.*

Na nekoliko drugačen način in v tesni navezavi na glasbo je kult Tišine doživel izjemno močne pesniške artikulacije v zadnjih desetletjih intenzivnih iskanj in raziskovanj znotraj slovenske poezije. Tu velja opozoriti na izjemno vlogo *tišine* v liriki kantavtorja Tomaža Pengova in na antološke pesmi, ki jih je tišini posvetil Milan Dekleva, tudi sam glasbenik; eden izmed njegovih odkrivateljskih esejev je v tem smislu spremna beseda k *Odpotovanjem,* prvi plošči Tomaža Pengova (1974). V pričujoči knjigi smo večkrat opozorili na izjemno umetniško vrednost pesmi (v dvojnem smislu péte in pisane pesmi) obeh avtorjev ter na plodno Tomaževo in Milanovo sodelovanje v glasbeni skupini *Salamander.* Moje obsesivno raziskovanje z razmerji med *besedo in molkom, zvokom in tišino,* izvira iz delno drugačnega pristopa, iz izkušnje *zvočne poezije* in eksperimentov glasbene avantgarde, predvsem Johna Cagea, čigar knjiga *Tišina (Silence)* je vplivala na skladatelja Bora Turela in name ob začetkih raziskovanja intermedialne skupine *Nomenklatura* v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Svoje doživljanje tišine sem l. 1975 artikuliral v *Manifestu tišine,* ki je predstavljal besedno razsežnost radikalne predstave istega imena, ki smo jo v režiji Igorja Likarja pripravili l. 1976 v eksperimentalnem gledališču *Pekarna.* Tu navajam prva dva odlomka tega manifesta (2005, 285–286):

> *I.*
>
> *Tišina ni nasprotje zvoka, tišina ni odsoten zvok.*
> *Tišina je resnica, je bit zvoka.*
> *In vendar tišina ni nič slišnega. Tišine ni. So le zvoki.*
> *Tišina je izvor, temeljna določitev in notranja meja zvoka.*
> *Skozi tišino in po tišini zvok je. Če in samo če zvok je skozi tišino in po njej, zvok zares zvoči, kajti le takrat zvoči iz samega sebe, zvoči svojo resnico.*

*In obratno: ko bi ne bilo zvoka, bi tudi tišine ne bilo, kajti zvok in tišina živita že zmeraj le drug iz drugega in drug za drugega.*
*Zvok je poln tišine. Tišina je kri, korenina in nebo zvoka.*
*Zvok in tišina sta nerazdružno prepletena, sta eno v različnem in različno v enem.*
*Zvok in tišina, tišina in zvok sta zvok-in-tišina, tišina-in-zvok.*

*II.*

*Molk ni nasprotje besede, molk ni odsotna beseda.*
*Molk je resnica, je bit besede.*
*In vendar molk ni nič slišnega. Molka ni. So le besede.*
*Molk je izvor, temeljna določitev in notranja meja besede.*
*Skozi molk in po molku beseda je. Če in samo če beseda je skozi molk in po njem, beseda zares beseduje, kajti le takrat beseduje iz same sebe, beseduje svojo resnico.*
*In obratno: ko bi ne bilo besede, bi tudi molka ne bilo, kajti beseda in molk živita že zmeraj le drug iz drugega in drug za drugega.*
*Beseda je polna molka. Molk je kri, korenina in nebo besede.*
*Beseda in molk sta nerazdružno prepletena, sta eno v različnem in različno v enem.*
*Beseda in molk, molk in beseda sta beseda-in-molk, molk-in-beseda.*

Obe besedi, *tišina* in *molk,* sta ključni tudi za mojo zgodnjo poezijo, bistveno zaznamovano s simbolistično poetiko. Tako se moto k mojemu pesniškemu prvencu *Stihožitje* glasi (1977, 5):

*Vsako bitje ima svoj molk.*
*Tišina je le ena sama.*

Na tej točki sta si Senegačnikova in moja poetika blizu, z vsemi razlikami seveda, med katerimi je tudi Branetovo osebno in decentno evociranje celotne duhovne in religiozne zgodovine zahodnega sveta. Značilen je v tem smislu sonet *Neka pesem* (2022, 35):

*Od zmeraj je ta želja: »Ti! Drugam!«*
*Z besed, z obrazov kdaj skoz prostor šine,*
*prihodnost zažari, kot da ne mine –*
*in še v pepelu vročem čutiš, kam …*

*Kdo ve, če je resničen takšen dan?*
*Ta molk, samo iz vetra in sinjine,*
*z negibnim soncem kronane tišine –*
*kdor to dočaka, je za zmeraj sam.*

*Je neka pesem, pesem, ki je vedno.*
*Poznam jo, iščem, najdem kdaj pa kdaj,*
*a ni zaustavil še noben je stih:*

*na dnu besed žarenje brezbesedno,*
*tu je brez smisla vsak »kako?«, »zakaj?«,*
*tu konec je, izvir, to je Tvoj dih.*

Senegačnik je napisal vrsto lepih pesmi, ki upesnjujejo bratstvo … ali točneje: sestrstvo poezije in glasbe. Tudi tu gre za temeljno simbolistično intenco, ki je našla pri Senegačniku enega svojih svečenikov v našem času. Za te »glasbene« pesmi je značilna sinteza erotične energije in nežnosti izreke; dober primer je *Poletna lutnja* (41):

*Le lutnja, mak in ti: to je poletje.*
*Meden je zrak in trave so visoke.*
*Svetloba ima spet dolge, lahke roke.*
*Ni vetra, ni daljav. Brezčasje spet je.*

*In ti si: pesem in človeško cvetje.*
*Brezbrižna sreča in strasti stooke*
*postavljajo ti visoke slavoloke,*
*v tišini mehki dremlje uročno petje.*

*A zvoki lutnje dolbejo še globlje:*
*so pokrajine, ki jih zdaj ni več,*
*sem jaz, ne ta, še cel, za zmeraj izgubljen,*

*v iščočih prstih zvokov so vse solze,*
*vsa slava upanj in pepel življenj,*
*in mak in ti … In je poletje. In je vse.*

Ob tem glasbeno »ubranem« sonetu se spomnimo etimološkega pomena besede *sonet – mali zven.*

V zadnjih Senegačnikovih zbirkah se mi zdi najbolj presenetljiva in plodna njegova naravnanost k navidezno preprostim stvarem in življenjski stvarnosti. Od pesnika s tako visoko duhovno vertikalo bi pričakovali »višje« in bolj »poduhovljene« besede. Senegačnik pa intuitivno čuti, da mora visoke resnice zasidrati v stvarnih stvareh in pojavih, v preprostih rečeh, ki pod njegovo čarovniško palico nato zaživijo kot bogati, večplastni simboli. Tudi to je mallarméjevska značilnost; veliki francoski simbolistični *Maître (Učitelj, Gospodar)* je rad jemal konkretne stvari kot izhodišča za svoje skrajno hermetične pesmi.

Sonet z nenavadnim naslovom *26. 2. 2019 ob 17.52 (OBLAKI)* poskuša že v naslovu z natančnim datumom, uro in minuto ujeti čudež nenehno spreminjajočih se oblakov v somraku in njihov zaton v minulo (2022, 61):

*Zdaj neverjetnejši kot kadarkoli:*
*azur, škrlat in svinec, rožne stene,*
*neštevni, nemisljivi kot življenje …*
*In je tvoj »zmeraj« in je tvoj »nikoli«.*

*Si tisto, kar za misel je odveč:*
*ta hip in to, da zanje ni razlage,*
*le to: podobe neumrljivo lahke,*
*mladost, neznano, včeraj, jutri, vse –*

*lebdiš visoko v notranji tišini.*
*In jate let in svetli kriki ur*
*se dvigajo, kot da sploh ni obzorja …*

*lebdiš – v svetlobi tvoji, zmeraj isti,*
*razprejo se ta čudežna pogorja –*
*in noč škrlat popije in svinec in azur.*

V Senegačnikovem pesniškem jeziku je pa paradoksalno najmočnejše upesnjevanje osebne ranljivosti; usodni občutki nemoči, osamljenosti, bežnosti, nezmožnosti osmišljenja sveta in krhkosti pesniške besede so eksistencialno najbolj avtentični dotiki z lepoto in čudežem bivanja ter neizrekljivo skrivnostjo višjega, večnega smisla. Značilna je v tem smislu *Jesenska rapsodija* (65), ena izmed štirih pesmi cikla *Rapsodije:*

*Popisane s samoto, stene zraka,*
*polepljene z minulim, z mokrim listjem,*
*v brezvetrju pepelne misli, ceste, hiše –*
*in jutri: to je tam, kjer me nihče ne čaka.*

*V nesnu naslutene, tesnobno modre,*
*množijo se v neznane ulice,*
*nevidne, vidne, a resnične vse –*
*je dom: v jesenskem labirintu usode.*

*Razpraskana tišina. V njej: tišina.*
*In le megla je, kar v megli se skriva –*
*morda si ti ta moj pogled v nikamor.*

*Minevanje je več od zgodovine,*
*to v redkih javorovih zvezdah piše –*
*jaz sem – še nekaj hipov pred pozabo.*

Če je *Jesenska rapsodija* uglašena elegično, je diametralno nasprotno, himnično, uglašen sonet z naslovom *Ko vidiš to (Poletna rapsodija,* 71):

*Naenkrat vidiš, kako to vendar gre:*
*kraljestva, vidna in tista druga, nevprašljiva,*
*kjer jaz se kakor moder zrak z obzorjem zliva,*
*bližina, kjer se svet kot rana odpre,*

*samote, skrivni rudniki moči,*
*ki v njih neskončnost jemlje si zalet,*
*besede iz jasmina in pogled,*
*ki brez zahtev ti pravi: »Zmeraj si!«*

*ljudje, ki so ti kot strani neba,*
*kot sveče, ki jih kdo prižgal je zate,*
*nevidne ulice, kjer si doma,*

*ko vidiš: vse to gre, zastane noga slu,*
*zaprejo ure se, poletno zlate –*
*in veš: tvoj zdaj nikoli je, nikjer tvoj tu.*

Šibkejši pesniki bi to hvalnico polnosti poletja končali z veliki besedami metafizične polnosti. Senegačnik ne: on hvalnico poletju konča z uvedbo negativnih kategorij, *nikoli* in *nikjer,* ter ju pesniško izenači z bivanjem, *zdaj je* in *tu.* In v ogledalu praznine bivanje pridobi neznansko, čudežno vrednost. Postane pesem. Lirična pesem.

Obe zgoraj citirani Mallarméjevi pesmi, *Pozdrav* in *Svetnica,* dokazujeta simbolistično provenienco nekaterih ključnih razsežnosti slovenske lirike zadnjih desetletij: Grafenauerjeve *Štukature* (1975) so pesniška mojstrovina z mallarméjevsko sintezo sonetne forme in radikalnega modernizma, kjer ima ključno vlogo tudi beseda *nič.*

Ne more biti dvoma, da je tudi Senegačnikova poetika v osnovi neosimbolistična. Pri tem pa velja opozoriti na ključno razliko med rabo besede *nič* in drugih negativnih kategorij pri Mallarméju in Grafenauerju na eni strani ter Senegačniku na drugi: če gre pri Mallarméju in Grafenauerju za radikalno brezno, ki je zazijalo ob zgodovinskem, epohalnem polomu tradicionalne metafizike, so *nič* in druge negativne kategorije *(nikjer, nikoli)* pri Senegačniku integralen del Božjega stvarstva.

Pomenljivi so *motti* in posvetila k nekaterim pesmim v Senegačnikovi zbirki *Pogovori z nikomer.* V ciklu *Paralipomena: Tu in zdaj* je pesem *Dioniz brez venca* opremljena s citatom Boža Voduška, pesem *Čez tisoč let (Balada o vrbi in trsu)* je posvečena Gregorju Strniši in Blaisu Pascalu, posebno intertekstualno težo, obremenjeno s tragično zgodovino, pa ima pesem *Vrtiljak jaza,* ki jo Senegačnik uvodoma intonira s citatom »*In duh mi je pošast / ujeta v starem Bogu*« iz zbirke *Groza* Edvarda Kocbeka. Pesem z igro citatov in grotesknih podob na posreden način izpelje kritiko Kocbekove vloge v narodnoosvobodilnem partizanskem gibanju, ki se je žal končalo s tragičnimi povojnimi poboji. Tudi sam globoko obsojam povojne poboje, ne strinjam

pa se s Senegačnikovo kritiko Kocbeka; ne nazadnje je prav Kocbek v intervjuju, ki ga je l. 1975 dal Borisu Pahorju, javno razkril grozljivo zgodovinsko resnico povojnih pobojev. Vendar pravkar zapisana kritika zadeva različne zgodovinske interpretacije in vrednotenja, ne pa poezije, zato tudi ne postavlja pod vprašaj zgoraj zapisanih afirmativnih ocen Senegačnikovega pesnjenja.

Brane Senegačnik je eden izmed najbolj avtentičnih lirikov v sodobni slovenski poeziji. Prav v človeški nemoči, ki jo tako prepričljivo upesnjuje, je njegova največja pesniška moč. S tihimi besedami upesnjuje svojo človeško ranljivost, ki boleče čuti velike simbolne, duhovne vertikale.

## XXVII. Jezikovna fizika in pesniška metafizika Miklavža Komelja

Miklavž Komelj je eden redkih pesnikov, za katere je mogoče reči, da je bil ROJEN za pesnika in da je s svojim darom in popolno predanostjo temu daru povsem upravičil to rojstno danost. Njegov osupljivo bogat pesniški opus se odlikuje s širino in radikalnostjo raziskave jezika, z zgodovinsko globino uporabljenih pesniških oblik ter izvirnostjo iskanja novih izraznih poti.

V pričujočem eseju se bom osredotočil na tiste razsežnosti njegove poetike, ki kažejo izrazito navezanost na simbolizem: po eni strani gre za rabo jezika, ki je blizu simbolističnim kvalitetam, po drugi strani pa za tako rekoč PRAsimbolistično višino sporočil. Glede na potek literarne zgodovine bi lahko rekli, da je Miklavž Komelj NEOsimbolist, vendar je tudi ta literarnozgodovinska oznaka (tako kot vse tovrstne nalepke) preveč pavšalna.

Zaradi razlogov, ki bodo jasni na koncu tega poetološkega eseja, naj omenim letnico rojstva: 1973. Miklavž Komelj je vrhunski umetnostni zgodovinar: magistriral in doktoriral je iz srednjeveške likovne umetnosti (v navezavi na sočasno poezijo); močna navezava na srednjeveški in renesančni svet je značilna tudi za njegovo poetiko.

Leta 1991 je Miklavž Komelj pri komaj osemnajstih letih objavil *Luč delfina,* zbirko močne in nevarno lepe poezije. Tam zbrane pesmi so temeljile na nenavadni čistosti glasu, značilni za pristno liriko. Pesnik je izkazoval za svoja leta presenetljivo in strašljivo zrelost izrekanja poslednjih stvari. Že prvi verz uvodnega soneta artikulira smrtnost kot človekovo usodo z otroško nedolžno in toliko bolj presunljivo dikcijo: »*Težko je Smrti na kolenih rasti.*« Prisluhnimo temu sonetu v celoti (5):

*Težko je Smrti na kolenih rasti*
*in Zemljo radovedno preiskati,*
*na njej pa le nebesni gost ostati*
*in se smejati njeni lačni strasti,*

*v kateri je do smešnosti grozljiva,*
*ko se ji od rotacije vrti,*
*da naši dnevi ugašajo v noči*
*in vsaka premica postaja kriva.*

*Zdaj potrebujem zvestega vodnika,*
*pa vendar ne spokornega svetnika.*
*Naj kar delfin me nauči modrosti.*

*Iz vode skoči, ni ga strah norosti,*
*potem pa, ko strupeni zrak preorje,*
*še globlje utone v materinsko Morje.*

Kot govori že naslov, je eden izmed ključnih pesniških simbolov te zbirke delfin: v prvem sonetu delfin izzveni kot simbol čistosti, ljubezni, lepote, poezije, *»strupeni zrak«* pa najbrž označuje posamezniku sovražno družbo; *»materinsko Morje«* v tem kontekstu sugerira varnost bivanjskega Smisla, kamor se delfin hrepeneče vrača.

L. 1995 je Miklavž Komelj izdal drugo pesniško zbirko, naslovljeno *Jantar časa*. Če se njegov prvenec začne s prislovom *»težko«,* se druga zbirka začne s prislovom *»lahko«:* tako se prvi verz uvodnega soneta glasi *»Lahko je govoriti iz trpljenja«*. In res imamo pri tej zbirki občutek, da jo nosi nenavadna lahkota izražanja. Prisluhnimo tudi temu sonetu (1):

*Lahko je govoriti iz trpljenja,*
*vsaka beseda blagodejno zdravi*
*trpečo dušo, ki jo groza davi,*
*in se maščuje krutosti življenja.*

*A v slasti najbolj veličastne sreče*
*je najbolj smešna muka govorica.*
*Zato je treba peti, biti ptica.*
*Vse je še lažje, vse je bolj boleče.*

*Mogoče pesmi ni več moč pisati*
*in se jih da samo zapisovati.*
*In glej, podobe so tako ostrejše!*

*In glej, podobe so tako strašnejše!*
*Tudi samota se v objemu veča.*
*A vse, kar se takrat zgodi, je sreča.*

Pri tej zbirki imamo občutek, da je pesnika nosila nenavadna lahkota izražanja. V primerjavi z jedrnatim izbruhom lirike v prvi zbirki je zato *Jantar časa* za naše čase in kraje presenetljivo obsežna zbirka (150 strani), ki jo odlikujeta tematska širina in formalna strogost: večinoma gre za sonete. Prvotni lirski impulz se v drugi zbirki sistematizira, »petrarkizira«, zato knjiga učinkuje kot enotno dejanje, kot pesniška zgodba, ki ima trden in širok kompozicijski lok. Če je bil nosilni simbol prve zbirke delfin, je nosilni simbol druge zbirke – ptica. Pomen tega simbola je zarisan že v drugi kvartini uvodnega soneta: »*A v slasti najbolj veličastne sreče / je najbolj smešna muka govorica. / Zato je treba peti, biti ptica. / Vse je še lažje, vse je bolj boleče.*« Izkaže se torej, da prvi verz – »*Lahko je govoriti iz trpljenja*« – ne izvira iz nereflektiranega naslanjanja na tradicijo, temveč omogoča večplasten in pomensko presenetljiv razvoj pesniškega sporočila: »*Tudi samota se v objemu veča. / A vse, kar se takrat zgodi, je sreča.*«

Po prvih dveh zbirkah je toliko bolj presenetljivo, da tretja zbirka s preprostim, a pesniško čistim naslovom *Rosa* (2002) ruši dotedanjo petrarkistično izbrušenost forme in sporočila. Očitno se je Miklavž Komelj čutil utesnjenega v popolni, a obenem zaprti kletki klasičnega soneta. Že zgodaj doseženo mojstrstvo v strogi formi je zavestno razprl – v imenu iskanja novega in bolj sproščenega pesniškega izraza.

Miklavž Komelj je začel svojo umetniško pot pod obzorjem postmodernistične sinteze klasične oblike in moderne svobode pesniškega jezika, pri čemer je plodno sprejel in nato na oseben in izviren razvil impulze nekaterih pesnikov in pesnic, ki smo v sedemdesetih in osemdesetih letih zoper izpraznjeno samovoljo avantgardističnih poetik rehabilitirali in oživili stroge klasične oblike (Kovič, Taufer, Grafenauer, Svetlana Makarovič, podpisani, nato v izrazito postmodernistični sonetistiki tudi Jesih). Po dveh zbirkah, bolj ali manj zgrajenih na trdni sonetni obliki, pomeni *Rosa* izstop

iz tradicionalne forme v iskanje svežega in globoko osebnega pesniškega jezika. Po metrično brezhibnih in blagozvočno rimanih verzih prvih dveh zbirk se pesniški glas tu sprosti v prosti verz. Vsako pesniško besedilo je sicer zgrajeno na napeti ritmični formi, vendar ta ni metrično geometrična in simetrična, ampak je enkratna in vselej značilna le in edino za *to* konkretno pesem. Iz poetike *Rose* in referenc v samih pesmih je mogoče izluščiti nekatere pesnike in mislece, ki so kot svetilniki zaznamovali tedanje duhovno obzorje Miklavža Komelja. Med tujimi avtorji so to predvsem pozni francoski romantik Gérard de Nerval, Antonin Artaud in Ezra Pound, ki je za slovenskega pesnika pomemben tudi s svojim modelom modernističnega povzemanja in obenem preseganja tradicije; fascinacija s Poundom bo Miklavža Komelja peljala do nadvse ambicioznega projekta prevajanja njegovega prelomnega in obsežnega življenjskega dela *Canti*. Med slovenskimi pesniki pa si je Miklavž Komelj v mladosti in tudi pozneje izbral Jureta Detelo kot velikega poetičnega in etičnega vzornika. Tako kot za Pounda in Detelo je tudi za Miklavža Komelja značilna brezkompromisna avantgardistična raziskava jezika, ki na organski način poteka vzporedno s spoštljivim nadaljevanjem in razvijanjem klasičnih pesniških oblik in tudi z globokim čaščenjem daljnih zgodovinskih vzorov.

Osebno se me je zelo dotaknil pesniški diptih z naslovom *Kamna krešeta ogenj*, kjer je na koncu prve pesmi mogoče prebrati tudi verza (34): »*Otrok, ki ima samo v tujih očeh / človeško anatomijo.*«

Ključni simbol prve zbirke je bil delfin, druge ptica, tretje pa – konj, kar prihaja do izraza v naslednji pesmi (37):

*Izključen iz transa, ki ga doživljam,*
*čakam na konje.*
*Dotikajo se me čevlji*
*ljudi, ki so zbrani.*

*Obupno poskušanje celo v begu*
*pred poskušanjem, celo v meni.*
*Točke, med sabo povezane z bliski.*
*Moja griva! Moja kopita!*

*Rosa* ne temelji več na *»poetiki kristala«,* ampak na eksistencialni avtentičnosti. V tej zbirki je torej treba videti ključni dogodek – izstop že formiranega ustvarjalca iz dovršene in zaprte forme v odprto in čustveno poglobljeno izrekanje avanture človekovega bivanja. Kot se bo pozneje še jasneje videlo, gre za zbirko poetološkega prehoda, osvajanja dotlej neznanih in drugačnih izraznih možnosti. Taki ustvarjalni koraki terjajo veliko moči in znajo biti za same pesnike tudi boleči, so pa ključni.

L. 2006 Miklavž izda *Hipodrom,* prelomno zbirko pri svojem poetološkem razvoju ter eksistencialni razširitvi in poglobitvi svojega videnja sveta. Gre za *zbirko* v emfatičnem smislu besede, za knjigo, ki ustvari svoj lastni *logos* in presega vsoto med platnicami objavljenih pesmi. Tu se zgodi kristalizacija jezika in lepote, ki je pa ne spremlja samozadostna zaprtost popolnosti, temveč pretresljiva, človeški minljivosti na smrt razprta skrivnost vsega, kar je. V tem kontekstu pa pesniški jezik prevzame najvišjo možno funkcijo »prevajanja« neštetih jezikov vseh stvari in bitij – predvsem živali – v človeku razumljive besede. V simbole. In tu se zgodi za poezijo redek, pogumen ter v poetičnem in etičnem smislu skrajno ambiciozen in tvegan *»angažma«* jezika v odnosu do upesnjenih stvari in bitij ter do vidnega in nevidnega, slišnega in neslišnega, otipljivega in neotipljivega kozmosa, ne nazadnje tudi do samega sebe. Pesmi človeka Miklavža Komelja so zdaj skrajno osebne – če naj uporabim staromodni izraz, celo *osebnoizpovedne* – v isti sapi pa imamo občutek, da skoznje govori jezik na skrajnih mejah izrekljivosti sveta.

Že od svojih pesniških začetkov v zgodnji mladosti je poezija Miklavža Komelja izžarevala tudi izrazit simbolistični naboj, od *Hipodroma* naprej pa simbolizacija konkretnih besed, stvari in bitij pridobi status osrednjega poetičnega in sporočilnega učinka. Skozi simbolično govorico pesmi se človek Miklavž trudi, da bi poiskal skupni jezik z drugimi, za človeško raso običajno nemimi bitji tega sveta. Tu je začetek pesmi o belem psu (111):

*Velik bel pes z belo kepo*
*toaletnega papirja v gobcu*
*teče po praznih ulicah.*

*Slišiš? Z ogromnega molka,*
*ki veže žive množice,*
*so odpadli žvenketajoči okraski.*

*Da se sliši samo še molk.*
*Samo še ta molk.*

Pesnik tu naprej razvija simbolično vesolje konja kot ljubljene živali, povzdignjene na piedestal stvarstva. Obenem pa – in ta pesniška gesta je nadvse pomembna – se simbolizacija konja zgodi brez olepševanja stvarnih okoliščin življenja teh lepih bitij. Naslovna in uvodna pesem zbirke *Hipodrom* (13–15) se začne z nadvse realističnim opisom hipodroma:

*Deske ograd so nagrizene,*
*tla ponekod razkopana z nemirnejšimi koraki.*

Nato se pesem potopi v zgodovinske rejske knjige kobilarne:

*Edini zapisi o nekem uporu.*

*Tristo let star rokopis, pozabljen, nekdo je skandiral*
*verze ob smrti dirkalnega konja: »Baggiano –*
*generoso destrier – hitrejši kakor puščica –*
*kot Pegaz – posnema veter – draži bliske –*
*morto è Baggiano – bakle v očeh – vojaško srce –*
*ubil se je s skokom – zlomil si je hrbtenico –*
*še isti trenutek ponudil hrbet bogovom –*
*vleče kvadrigo Sonca …« – Zatohla norost*
*perfidne retorike ne zakrije*
*strašne, neme podobe:*
*konja, ki nemo drvi mimo v galopu.*

Po tej pretresljivi podobi mrtvega konja se pesem vrne v sedanjost, razklano med otroško občudovanje konj in njihovo uporabo za zabavo odraslih. Z vrsto konkretnih podob Miklavž Komelj zgradi simbol konja, ki je večplasten in zajema obe skrajnosti – fascinacijo z lepoto konj in njihovo ujetost v usodo, v služenje Človeku kot gospodarju. Ker sem v mladosti – podobno kot Miklavž – rad hodil na hipodrome in občudoval konje, se natančno spomnim tudi samega vonja hipodroma, hlevov, ograj, dvigajočih se vrst lesenih sedežev za občinstvo, razmočene steze za dirkanje, električnih žic:

*Električni sunki, poviti v gazo.*
*Ne premočni – da ne razdražijo.*
*Polži, ki prečkajo v množicah*
*kasaško progo ob stalnih urah,*
*preden je dan, ki jo zasuje s kopiti.*
*Kanje sedijo na belih drogovih, zadrtih v zemljo,*
*pozimi v sneg.*

Naslednja dva verza sta vzklik otroka, ki občuduje konje kot nadnaravna bitja, a se ob pozornem opazovanju začudi, da konji ne gledajo navzgor, v nebo:

*– Mama, ali ne gledajo*
*konji oblačkov?*

*Obupanost! Ki je nimam pravice nikomur*
*pripisati. To je ne zmanjša.*
*To jo veča. Ko se vpisuje v podobo*
*moči in lahkotnosti,*
*v emblem svobode.*

*– Si kdaj videl svobodnega konja?*
*– Si videl nesvobodnega?*
*– Si videl svobodnega?*

Ti verzi so strašni, saj občudujejo gibanje konj kot atribut njihove svobode ter v isti sapi kot znak njihove usodne ujetosti v človeški svet, kjer služijo človeku za delo in za zabavo. Resnica otroške in pesniške podobe konjske svobode je torej – nesvoboda. Ponavljanja besed z navidezno drobnimi pomenskimi premiki nenadoma zvenijo elegično, kot obup mišljenja in jezika nad realnostjo usode konj. Naslednji verzi natančno ujamejo vso dvoznačnost vloge konj na hipodromu, tem prostoru človeškega užitka in bolečine konj:

*Ni sheme, ki bi tukaj*
*karkoli priznala.*
*Večni zdrsi kopit.*
*Upor, nerazločljiv od telesa.*

*Ki se ne vpisuje nikamor.*
*Zapisi, ki se ne vpisujejo nikamor.*
*Krogi, neskončni krogi.*
*Aktiviranje krčev bega v dresuri.*
*Smrtna izčrpanost.*
*Skozi zrak šine brez teže telo, težko 500 kg.*
*Dva fanta se pogovarjata v baru:*
*– Vsi konji, ki so zmagali na derbijih –*
*nikjer več jih ni bilo …*

*Muhe, ki lezejo po robovih ogromnih oči*
*in v rano pod belo liso na čelu.*
*Konji, ki niso več isti.*
*Pogovori ljudi med seboj:*
*zehanje, omedlevanje.*

*Voda, ki teče iz gumijastih cevi*
*po nedosegljivih nogah, ki se prestopajo,*
*po hrbtih, ki v čudnem miru divje trzajo,*
*se umakne pred očmi. Obredne kletve. Sadizem prijateljstev.*
*Blaženo, prestreljeno strmenje otrok.*

Zadnji verz pripne to lepo in obenem okrutno pesem nazaj k primarnemu človeškemu vzgibu – *»blaženemu strmenju«*, čudenju, občudovanju, s katerim otroci začnejo svojo pot skozi življenje. Ta himnična podoba je pa *»prestreljena«* s prav taistim pridevnikom, ki hvalniško intoniran sklepni verz prestreli z elegično bolečino ob trpljenju konj.

Bilo bi zanimivo narediti antologijo oz. ustrezen literarnozgodovinski premislek pojavljanja živali v slovenski poeziji. Kar zadeva pesnice in pesnike, obravnavane v tej knjigi, je intenziven odnos do živali zaznamoval tematiko in tudi poetiko Edvarda Kocbeka, Daneta Zajca, Svetlane Makarovič, Jureta Detele, Barbare Korun in Miklavža Komelja – kar zadeva konje, pa tudi podpisanega. Detelov posvečen odnos do vsega živega je zaznamoval tudi pesniško generacijo, ki se je iz radikalnega modernizma in postmodernizma

ob prelomu milenija preusmerila k iskanju in raziskovanju nove etike in poetike. Najbolj zvest nadaljevalec Detelove drže, obenem pa nadvse izviren in iskateljski pesniški duh je ravno Miklavž Komelj.

Zbirka *Hipodrom* v poetološkem smislu pomeni dokončno zasidranje Komeljevega pesniškega jezika na izjemno široki platformi, kjer se srečujeta in prepletata celotna literarna zgodovina in radikalno raziskovanje izraza, značilno za avantgardo. Če naj tu uporabim pesniško metaforo, bi rekel, da je poetika Miklavža Komelja ladijski pomol v pristanišču, nad katerim se dvigajo visoke gore in zvezdnato nebo, pokrajina pod morsko gladino se strmo spušča v brezdanje globine, na koncu zaliva pa se odpira neskončno morje z daljnim obzorjem, za katerim se skrivajo nova, neznana in neznanska obzorja.

Kar zadeva rabo pesniških postopkov, pomeni *Hipodrom* – ki je, značilno in pomenljivo, krožne oblike – začetek vračanja h klasičnim oblikam, med katerimi je tudi trubadurska *sekstina.*

Ime te pesniške oblike izvira iz latinskega vrstilnega številnika *sextus,* kar pomeni *šesti. Sekstina* po eni strani označuje *šestvrstično kitico,* po drugi strani pa strogo določeno pesemsko obliko, katere zgradba temelji na številu *šest.* Sekstina namreč obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov.

*Ključne* besede, okrog katerih se vrti cela pesem, so *zaključne* besede vseh šestih verzov prve kitice; zato sem te besede v slovenščini poimenoval *za--ključne* besede. Te za-ključne besede se po zapletenem ključu ponovijo na koncu vseh verzov naslednjih kitic. Pesem sklene rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, ponavadi v istem zaporedju kakor v prvi kitici. Vzorec menjavanja za-ključnih besed kaže spodnji diagram:

| 1. kitica | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | sklepna kitica |
|---|---|---|---|---|---|---|
| A | F | C | E | D | B | A B |
| B | A | F | C | E | D | C D |
| C | E | D | B | A | F | E F |
| D | B | A | F | C | E | |
| E | D | B | A | F | C | |
| F | C | E | D | B | A | |

Zaporedje za-ključnih besed iz prve kitice **1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6** se torej v vseh drugih kiticah ponovi kot **6 – 1 – 5 – 2 – 4 – 3**.

Vidimo torej, da gre za težavno, a očarljivo pesniško obliko. To čudovito kompozicijo je iznašel provansalski trubadurski pesnik Arnautz Daniel v drugi polovici 12. stoletja, v Italiji pa sta jo prevzela Dante in Petrarca. Dante je bil tako navdušen nad to formo, da je izumil še bolj kompliciran *dvojno sekstino.*

V okviru svojega pesniškega, literarnozgodovinskega in verzološkega raziskovanja pesniških oblik sem podpisani prenesel v slovenščino tudi sekstino, l. 1990 napisani *Vlak,* saj se mi je spričo ponavljanja za-ključnih besed zdela ta prastara trubadurska oblika primerna pesniška kompozicija za upesnitev potovanja po tračnicah spomina; to sekstino sem vključil v zbirko *Stihija* (1991) ter v svoje pesmarice pesniških oblik *Oblike sveta* (1991), *Oblike srca* (1997), *Oblike duha* (2016) itd. V novem mileniju se je v slovenščini pojavilo več sekstin, mojstrsko in z izjemno umetniško močjo pa jo uporablja tudi Miklavž Komelj. V zbirki *Hipodrom* je objavljena *Mala sekstina,* ki je sestavljena le iz za-ključnih besed. Gre za postopek, ki ga je uporabil že ameriški pesnik in profesor kreativnega pisanja Ron Padget (Pierre Lartigue: *L'Hélice d'écrire: la sextine,* 1994). *Mala sekstina* Miklavža Komelja je ena izmed najlepših pesmi, kdajkoli napisanih v slovenskem jeziku; pogosto sem jo obravnaval in bral v seminarju kreativnega pisanja, ki sem ga dvajset let vodil, in med študenti je vselej nastala občudujoča tišina. Tu je (67–68):

*Človek*
*ni*
*sam.*
*Dež*
*pada*
*z njim.*

*Z njim*
*človek.*
*Pada?*
*Ni*
*dež*
*sam?*

*Sam*
*z njim.*
*Dež.*
*Človek*
*ni.*
*Pada.*

*Pada*
*sam?*
*Ni*
*z njim*
*človek?*
*Dež,*

*dež*
*pada.*
*Človek,*
*sam,*
*z njim.*
*Ni.*

*Ni*
*dež*
*z njim?*
*Pada*
*sam,*
*človek?*

*Človek ni*
*sam. Dež*
*pada z njim.*

V zbirki *Modra obleka* iz l. 2011, kjer se naslov nanaša na Velázquezovo sliko, je Miklavž Komelj usmeril svoje raziskovanje v zvočnost pesniškega jezika. Koncept tega velikega podviga je natančno definiran v avtorjevi biobibliografski *Kronologiji,* objavljeni v zbirki *Pred nevidnim* (2022, xxix): »*Ta knjiga poskuša z eksperimentalno razgradnjo jezika na elemente obuditi njegove skrite transformativne potenciale; tako je na primer pesem* Nemi topot imen, *ki zavzema precejšen del knjige, v celoti napisana z anagramiranjem naslovnega verza.*«

In res: pesem – spričo dolžine bi morali pravzaprav tu uporabiti izraz *pesnitev* – *Nemi topot imen* se razstira na kar 42 strani, in ker so na vsaki strani natisnjene po štiri sedemvrstične kitice, skupaj z verznimi opombami to nanese natančno 1.111 verzov, ki preigravajo črke in glasove naslova pesnitve *Nemi topot imen. Chapeau!* Klobuk dol! Gre za pravi pravcati *tour de force,* jezikovni podvig, ki izžareva močan poetični naboj. Da je bil Miklavž sposoben ob taki kombinatoriki črk in glasov ohraniti pesniški zven in pomen besed, je znamenje jezikovnega in umetniškega mojstrstva. Nekateri poskusi v smeri kombinatorike črk in glasov so padli namreč prav zaradi odsotnosti poetičnega učinka, ker so se zadovoljili z golo matematično kombinatoriko. Naj kot ilustracija poetične moči Komeljevih besednih iger tu zazvenijo tri začetne in tri končne kitice te pesnitve (2011, 78 in 119):

*NEMI TOPOT IMEN*

*Ni me. Nemi topot.*
*Ni me. Topot imen.*
*Netimo nemi top?*
*Nemi top: to mine.*
*Nemi netimo pot*
*po temi. Nit nemo*
*temní peno. O mit!*

*Netopen mit. O mi!*
*Pomen ti nemí. To*
*pomeni: mit tone.*
*Nem ne moti poti?*
*Pomen ti mine. To*

*ime, nomen, ti pot*
*topi. Meni. Tonem.*

*To pomeni: netim.*
*Pomeni: tonem ti,*
*neten, mimo poti.*
*Netim pot. O meni*
*ni poti. Momente*
*topim. Meni tone*
*ime. Tone mi Pont.*
*(…)*
*Pomenim ti Etno.*
*Ni te. Topo nemím.*
*Ni te. Nemo topim*
*neminem. To topi*
*pot. O tem ni imen.*
*Ne, ne motim poti.*
*To pot me ni, me ni.*

*Pomenim ti note.*
*To pot imen, imen.*
*To pomenim. Ne ti.*
*Topim temo. Ne, ni*
*poti. Ni me. Tonem.*
*Ne minem. O ti pot!*
*Netim pot. O, ni me.*

*(To pot in ime? Nem?)*
*(Pot not? Ime imen?)*
*(O ti temni pomen!)*
*(To potemni. Ne mi.)*
*(Potemnimo. Ti ne.)*
*To pomeni: ne mit –*
*nemi topot imen.*

Po tovrstni kombinatoriki besed je poetika Miklavža Komelja paradoksalno blizu srednjeveškim igram z besedami in črkami, po drugi strani pa radikalni liniji eksperimentov mednarodne avantgarde 20. stoletja. V *Oblikah duha (zakladnici pesniških oblik)* sem tovrstne postopke poimenoval s splošnim imenom *črkovnica* in jo – *ad usum Delphini,* za učne potrebe mladine – definiral takole (2016, 113–114):

> ***Črkovnica*** *bi lahko poimenovali igro s črkami in glasovi. Ta igra pozna različne postopke, ki sem jih poimenoval z naslednjimi delovnimi izrazi:*
>
> *1) Po eni strani gre za* ***razstavljalno črkovnico****, kjer razstavljamo daljše besede na sestavne črke in glasove, kar včasih ustvari tudi druge in drugačne, krajše besede.*
>
> *2) Po drugi strani pa gre* ***sestavljalno črkovnico****, kjer črke in glasove kot gradbene elemente sestavljamo v besede in pesmi.*
>
> *3) Poleg teh dveh osnovnih gradbenih postopkov imamo na razpolago tudi široko področje iger s kombinacijami črk; če kot izhodišče vzamemo vnaprej določen nabor črk in jih nato kombiniramo v različne besede, stavke in verze, bi temu postopku lahko z matematičnim izazom rekli* ***permutacijske črkovnice.*** *Na ta način nastanejo tudi cele pesmi, ki so včasih po zvenu in pomenu zelo kompleksne.*
>
> *Pesniki so se od nekdaj tako igrali s črkami in glasovi.*
>
> *Zlata doba tovrstnih iger je bil srednji vek, ki je temeljil na veri, da vsi pojavi stvarstva, tudi jezik, zrcalijo božjega duha in da je torej najvišji namen poezije, da izkristalizira prikriti duhovni pomen človeških besed.*
>
> *Čeprav je videti, da je avantgarda 20. stoletja temeljila na diametralno nasprotnem vzgibu, na popolni svobodi in celo samovolji, so nekatera avantgardistična pesniška gibanja, npr. francoska skupina pesnikov in matematikov OuLiPo (okrajšava za* ***Ouvroir de Littérature Potentielle*** *– Delavnica Potencialne Literature) začuda oživila tovrstno kombinatoriko črk in glasov. Mojster tovrstnih permutacij je sodobni slovenski pesnik* ***Miklavž Komelj****, ki z nenavadno bogatim in svežim načinom kombinacij istega nabora črk in glasov ustvarja ne le presenetljive in igrive, temveč tudi poetične, čustveno poglobljene in presunljive pesmi.*

Drugi rokav raziskovanja jezika v *Modri obleki* gre v smeri prostorske razporeditve verzov, besed in črk na papirju oziroma v prostoru. Tudi tovrstni postopki imajo svojo predzgodovino, ki je tudi tokrat videti paradoksalno protislovna, po eni strani vezana za srednjeveško estetiko (in celo mistiko), po drugi strani pa za avantgardistične eksperimente 20. stoletja.

Kot pravim v *Oblikah duha,* pri geslu *Likovna pesem* (2016, 220): *»Besede imajo svoje oblike. Pesmi so lahko tudi slike!«* Že v starih časih so se pesniki radi igrali z obliko pesmi: tako so, recimo, napisali ... – pardon: narisali pivsko pesem v obliki vrča, ljubezensko pesem v obliki vrtnice ali posmrtno žalostinko v obliki križa. Taki pesmi, ki posnema obliko stvari, katero upesnjuje, pravimo *likovna pesem,* latinsko ime pa se glasi *carmen figuratum (figurativna pesem).* Likovne pesmi, s katerimi se je rada igrala mednarodna avantgarda (tudi pri nas, od skupine *OHO* prek Francija Zagoričnika do Matjaža Hanžka in Ivana Volariča - Fea) ponavadi imenujemo *vizualna poezija;* in kot je avantgarda pretrgala mimetično razmerje med besedilom in zunanjo stvarnostjo, tako tudi vizualna poezija pogosto ne slika več zunaj pesmi obstoječih predmetov. (Poučno *Antologijo konkretne in vizualne poezije* je l. 1978 izdal Denis Poniž.) Če vizualna pesem vsebuje le črke, jo lahko imenujemo kar *tipografska poezija*. Tovrstne raziskave je pionirsko iniciral francoski simbolist Stéphane Mallarmé s tipografsko pesnitvijo *Met kock nikoli ne bo odpravil naključja (Le coup de dés jamais n'abolira le hasard)* iz l. 1898, kjer se osamljene besede ali gruče besed zagrinjajo v belino papirja; s to gesto je belina prenehala biti zgolj konvencionalen formalni znak (kot denimo medkitični presledek), temveč je začela pomeniti, postala je pomenotvorna. Mallarmé je bil eden izmed očetov hermetične moderne lirike, sicer pa mojster klasične forme – dvojnost, ki jo tako mojstrsko uteleša Miklavž Komelj, in pesniška religija, ki ji pripadam tudi sam.

Z obliko besed in črk so pogosto eksperimentirali pesniki različnih modernističnih in avantgardističnih umetniških gibanj. Eden izmed pionirjev moderne likovne pesmi je bil na začetku 20. stoletja francoski avantgardist Guillaume Apollinaire s svojo zbirko *Kaligrami* (*Calligrammes,* dobesedno: *Lepe črke*), ki je z obliko črk in besed na papirju poetično priklical golobico in ogledalo, studenec in dež.

Komeljeva pesem *Dve roki* (2011, 56) se torej navezuje na staro tradicijo *likovne pesmi* in moderne Apollinairove *Kaligrame,* kjer dispozicija verzov,

besed in črk sugerira obris določenega predmeta – v *Dveh rokah* sta to dejansko dve roki:

*1.*

*Ro*
*ka*
*di*
*ši*
*po*
*ro*
*ki*
*ki*
*se*
*je*
*je*
*do*
*tak*
*ni*
*la*

*2.*

*Pred mano je moja roka –*
*iz rokava moli moja roka –*
*in njena notranja in zunanja stran –*
*obe sta zunaj.*

Najbrž je tovrstno »risanje« pismi našemu pesniku še posebej blizu, saj je tako nadarjen slikar kot vrhunski umetnostni zgodovinar.

Doslej najbolj ambiciozno, ne le jezikovno in pesniško, temveč tudi duhovno in tako rekoč metafizično delo Miklavža Komelja je zbirka *Liebestod*

(2017), ki obsega kar 444 strani poezije. In to kakšne poezije! Komelj se tu igra z besedami, da bi izrazil najvišje in najgloblje resnice, sledí logiki besed, da bi za navideznim smislom pokazal brezdanji nesmisel besed, ta nesmisel pa odpira iracionalno, neizrekljivo čudežnost bivanja. Navezava na simbolistično poetiko tu prihaja do polnega izraza: z izjemnim pesniškim instinktom Komelj gradi pesmi iz konkretnih, čutnih podob, ki jih pa tako presenetljivo razvije, da zgradi večplastne simbole na tenki meji med realnostjo in sanjami, med igrivostjo in pretresljivostjo, med željo in smrtjo, med samoto in ljubeznijo, med zgodovino in domišljijo, med celotno zgodovino kulture, umetnosti in poezije ter pretresljivo slutnjo, ki izvira iz te zgodovine in jo presega.

Pesmi, ki so se me v tej zbirki še posebej dotaknile, so povezane s smrtjo Tomaža Šalamuna, s katerim je 32 let mlajši Miklavž prijateljeval in od katerega se je v imenu slovenske pesniške skupnosti na ganljiv način poslovil na pogrebu. Pesem, ki je naslovljena z datumom Šalamunove smrti, *27. XII. 2014,* je šokantna po rabi prve osebe ednine; začne se z verzi (237):

*Danes*
*ob 10.50*
*sem umrl*
*v prvem snegu.*

Naslednja pesem ponovi to »informacijo« o smrti v tretji osebi ednine (242):

*Te besede*
*naslavljam*
*snegu,*
*ki pada*
*27. XII.*
*2014*
*pred oknom*
*Tomaža*
*Šalamuna.*

Sledi *Epitaf za Tomaža Šalamuna,* ki je dialog (243):

*V*
*prvem*
*snegu*
*pustim,*
*da*
*snežinke*
*padajo*
*na*
*ta*
*list.*
*Vem,*
*da*
*jih*
*slišiš.*

Ob tem se spominjam, kako pretresen je bil Šalamun, ko je l. 1991 prebral Miklavžev pesniški prvenec *Luč delfina.* Rekel mi je, da še nikoli ni bral nobenega tako mladega pesnika, ki bi tako intimno pisal o smrti, ter da se boji za Miklavža in da upa, da bo zdržal. Bil je to nenavaden trenutek: sredi najbolj dramatičnih dogodkov novejše slovenske zgodovine, razglasitve samostojnosti Slovenije, obrambe zoper agresijo jugoslovanske armade in izbruha vsakršnega kolektivizma, mi je najpogumnejši pesnik slovenske in mednarodne avantgarde govoril, kako ga je strah za novega mladega pesnika, ki ga Smrt pestuje v naročju. Ni moglo biti drugače, kot da sta se pozneje prijateljsko zbližala.

Miklavž je na vprašanje, kako vzdržati smrt, odgovarjal v mnogih svojih pesmih, npr. v obsežni, močni in metafizično intonirani zbirki *Pred nevidnim* (2022), kjer je z raziskavo jezika preigraval tudi stare in večne registre duhovne mistike. Med drugim pravi (253):

*Nesmrten je samo,*
*kdor vzdrži svojo smrt.*

*Samo če jo vzdržim, ji lahko rečem*
*moja smrt.*

Po drugi strani pa je odgovor na vprašanje o smislu smrti iskal in našel tudi v samožrtvovanju partizanov pri obrambi domovine med drugo svetovno vojno; njegova knjiga *Kako misliti partizansko umetnost?* (2009) je pomembna kot sveža utemeljitev etike in poetike boja za svobodo ter je vzbudila veliko javne pozornosti z apologijo tesne, usodne povezave med družbenim bojem in poezijo. Po drugi strani je Komelj napisal pretresljiv, pesniško intoniran in inovativen roman *Skrij me, sneg* (2021) o umiranju škofa Stanislava Leniča. To izjemno osebnost sem tudi podpisani imel priložnost spoznati, ko je škof Lenič l. 1987 v ljubljanskem Škofijskem ordinariatu sprejel Dimitrija Rupla kot urednika Kocbekovih *Dnevnikov* in mene kot tedanjega glavnega in odgovornega urednika Nove revije, ki je objavljala te dnevnike, polne pričevanjske vrednosti. Srečali smo se, da bi na najino prošnjo pojasnil nekatere dogodke v zvezi s svojo nemilo povojno usodo, ko je bil zaprt; pričeval je odkrito in pošteno, kar je naredilo name močan vtis. Miklavž Komelj je doživel osebnost škofa Leniča na podoben, a neprimerno globlji način, kar je rezultiralo v nenavadnem, poetičnem in elegičnem romanu. Širina, ki jo pri teh bolečih in tudi politično skrajno eksplozivnih temah izkazuje Miklavž Komelj, nima primere v našem ozkem prostoru in bi morala služiti kot zgled. Redkokdo je namreč zmožen z enako odprtostjo, sočutjem ter intelektualno in umetniško radovednostjo raziskovati in pisati o ljudeh, akterjih zgodovine, ki so se v drugi svetovni vojni znašli v usodnih in smrtonosnih vlogah sovražnikov. A o tem več kdaj drugič. Kakor tudi o izjemnem prevajalskem, uredniškem in umetnostnozgodovinskem opusu Miklavža Komelja.

Ob mnogih mističnih in simbolistično obarvanih pesmih je zbirka *Pred nevidnim* polna tudi vidnih, slišnih in otipljivih čudežev, ki jim Miklavž zapoje hvalnico. Ganljiva je miniatura *Moji hčerki* (243):

*Temelj*
*sveta*
*je*

*vrh*
*tvojega*
*glasu.*

Magično moč poezije upesnjuje pesem *Ne dotikaj se me, jaz sem Horus* (48):

*V resnici*
*ni beseda*
*nikoli*

*izgubila*
*magične*
*moči,*

*samo ljudje*
*več ničesar*
*ne vzdržijo*

*in so*
*govorjeni,*
*ko mislijo,*

*da govorijo.*

Naj ta premislek sklenem s ključnim vprašanjem, ki si ga pa zastavljajo le redki, najbolj ambiciozni pesniki in pesnice – razmerjem med besedo in poezijo, ki se večini ljudi, ljubiteljev poezije in celo pišočih zdi le pleonazem.

Na vprašanje razmerja med besedo in poezijo Miklavž Komelj odgovori v 4. pesmi cikla *Ars poetica* (171):

*»Proza potrebuje besede.*
*Poezija pa ne potrebuje besed,«*
*si rekla.*

*»Niti trenutka počitka nimamo,«*
*je rekel kartuzijanski menih*
*Juliusu Evoli.*

*Poezija ne potrebuje*
*ničesar. Niti besed.*

Ob tej pesmi sem se spomnil svojega doživljanja poezije pri starosti petnajstih let, ko sem izhod iz čustvenih težav našel v poeziji, ki sem jo razumel kot čudenje čudežem vsemirja. Vse, kar sem takrat zagledal z očmi, slišal ali natipal, je bilo razsvetljeno s posebno svetlobo, glasbo, toploto, tudi povsem konkretne stvari – vse, vsi, ves svet, prav sleherna stvar je bila ČUDEŽ! Nikoli dotlej ne nikoli odtlej nisem sveta doživljal na tako lep in harmoničen način. Seveda – bil sem pesnik! Danes se mi seveda zdi čudno, da takrat, na začetku svoje pesniške poti, nisem čutil niti najmanjše potrebe, da bi svoj visoki status pesniškega svečenika dokazoval z verbalnimi izrazi svoje genialnosti – z besedami, verzi, pesmimi. A uresničevanje poezije z besedami se mi je takrat zdelo banalno. To paradoksalno in najsrečnejše pesniško obdobje – brez besed in pesmi! – sem dolga desetletja pozneje upesnil v pesmi *Pesniku, ki sem bil,* objavljeni v zbirki *Obredi slovesa* (2005). Pozneje sem vero v neverbalnost poezije korigiral v tem smislu, da se besedna poezija najbolj približa neizrekljivi, čudežni skrivnosti kozmosa. Vera v neverbalnost resnične poezije je očitna vzporednica med Miklavžem Komeljem in menoj, enako kakor tudi optimalna skrb za mojstrenje jezika. Pa naj še kdo reče, da poezija ni narejena iz samih paradoksov!

Miklavž Komelj s posluhom, intenzivno in radikalno raziskuje jezik. Zanj je jezik fizika človeškega sveta, poezija pa umetnost, ki jezik prižene do skrajnih meja izrekljivosti, na prag neizrekljive metafizike. To pa seveda ni nič drugega kot plemenita dediščina simbolizma v času, ki je povsem drugačen, teman, brezdanji in na smrt nevaren.

## XXVIII. Izrekanje reči kot simbolizacija stvari: poetika Aleša Štegra

Natančno se spominjam lepih zgodnjejesenskih dni na slovenski Obali jeseni 1991, kjer smo nekateri pesniki mlajše srednje generacije vodili tečaj kreativnega pisanja s skupino radovednih, bistrih in odprtih mladih ljudi. Takrat sem prvič srečal Uroša Zupana, ki je pravkar izdal suvereno avtorski pesniški prvenec *Sutre* in je briljiral s svojo uporniško držo, in Aleša Štegra, ki je ob koncu gimnazije nestrpno pričakoval študij primerjalne književnosti in nemščine na ljubljanski Filozofski fakulteti, poln svetle energije in ljubezni do Poezije.

Tudi zame so bili tisti dnevi izjemno lepi, a na povsem drugačen način, kot dobrodošel otoček v naraščajoči plimi zgodovine, ki me je navdajala z bojaznijo in me gnala stran od poezije v etični, državljanski in humanitarni angažma.

Bil je to začetek jeseni po dramatičnem in skrajno nevarnem poletju 1991, ko je Slovenija razglasila samostojnost, Jugoslovanska »ljudska« armada pa je z agresijo podrla še zadnje iluzije in mostove, ki so nas navezovali na nekdanjo skupno Jugoslavijo. To prelomno poletje sem preživel na sedežu Slovenskega PEN-a, ki sem mu predsedoval, in na uredništvu Nove revije, od koder smo s kolegi Dragom Jančarjem, Nikom Grafenauerjem, Jaroslavom Skrušnýjem, Gordano Vrabec in Tomažem Zalaznikom danonočno obveščali mednarodno javnost o resnici agresije na Slovenijo. Ob prihodu na pesniško šolo na Obali mi je telo še zmeraj dobesedno brnelo od nenehnega napora, v nasprotju z zmagoslavjem večine Slovencev pa me je čedalje bolj obremenjevala zavest, da se bo po uspešni obrambi Slovenije zgodovinska tragedija osredotočila na druge skupnosti nekdanje skupne države. In res: agresija na Hrvaško je takrat podivjala do tragičnih razsežnosti in pokazala svoj morilski obraz, vsi pa smo čutili, da je le vprašanje časa, kdaj se bo začela vojna v Bosni in Hercegovini. Zato sem te dneve poezije na Obali doživel kot čudež, kot milost, s hvaležnostjo, da gre Poezija po lastni nujnosti naprej ne glede na zgodovinske vrtince, obenem pa z naraščajočo bojaznijo, da se bližajo strašni časi vojn, ki bodo tudi od mene zahtevali nadčloveški napor (kakor se je tudi zgodilo z organiziranjem humanitarne pomoči). Ganjen sem bil spričo zavezanosti mladih ljudi Poeziji; v tem kontekstu je med najmlajšimi pesniškimi kolegi izstopal prav Aleš Šteger. Vse te podatke o

okoliščinah najinega prvega srečanja razgrinjam zato, da bi natančneje definiral tudi trenutek Štegrovega vstopa v resno pesnjenje in literarno življenje.

Če je zgoraj omenjeni Niko Grafenauer veliki pesnik radikalnega, temnega modernizma, če smo Veno Taufer, Ivo Svetina in jaz po analizi Tineta Hribarja bili znanilci postmodernizma, katerega osrednja figura je bil Aleš Debeljak, potem sta Uroš Zupan in Aleš Šteger s svojim pesniškim nastopom na začetku devetdesetih let zaznamovala novo obdobje. Šlo je za navidezno mehak, a globokosežen prelom in prestop v bistveno drugačen vrednostni sistem in po-etiko. V skladu z logiko prejšnjih poetoloških prelomov se vsiljuje predpona POST-, vendar ta v odnosu do POST-modernizma nima smisla. Razen tega Zupanova in Štegrova poetika nista bili zaznamovani z nujnostjo radikalne kritike prejšnjih zgodovinskih poetik, kar je bilo značilno za nastope prejšnjih, predvsem avantgardističnih gibanj in valov. Kmalu se je izkazalo tudi to, da je skupni nastop Zupana in Štegra sicer zaznamovan s senzibiliteto skupnega zgodovinskega trenutka, manj pa s sorodnostmi na poetološki ravni: Zupan je z veliko gesto nadaljeval in z izredno izrazno močjo razvijal »osebnoizpovedno« držo, značilno za beatniško in velik del ameriške poezije druge polovice 20. stoletja, medtem ko je bila Štegrova štartna pozicija visoki modernizem, zaznamovan z neosimbolističnimi elementi, kar je iz zbirke v zbirko s plodno raziskavo jezika razvil v nepričakovane in izvirne smeri.

Prepona POST- pa je tako v Zupanovem kot Štegrovem primeru upravičena v odnosu do zgodovinskega dogajanja: gre za pesniška glasova, ki sta se oglasila po koncu jugoslovanske zgodovine, po velikem in tragičnem koncu velikih, junaških in strašnih ideoloških zgodb. To ne pomeni, da Zupan in Šteger ne pišeta o obdobju svojega odraščanja, ki je bilo še zmeraj trdno zasidrano v starem »sistemu« – ravno obratno: oba intenzivno upesnjujeta to obdobje, ki je sovpadalo z njunim odraščanjem, z nenavadno natančnostjo spomina in z občutljivo pozornostjo na detajle tega zdaj že globoko minulega sveta. *Ptuj–Pragersko–Ljubljana,* uvodna pesem zbirke *Protuberance* (2002, 11), je lepa in polna domotožja, ki je pa jezikovno izraženo na sodoben način, zato se bistveno razlikuje od staroslovenskih klišejev:

*Nepričakovane ohladitve. Veriga alpskih vrhov v daljavi*
*In halucinogen mesec, ki ves dan visi na zahodu.*
*Lahko ga čutiš. Pritiska kot osamljen kovanec v žepu.*

*Blagajničarka ti ga je pod šipo potisnila*
*Skupaj s karto za vlak Ptuj–Pragersko–Ljubljana.*
*Luknja v edini smeri ti govori, da je nekje prišlo do napake.*
*Nekje mora obstajati možnost vrnitve v letih,*
*Samoizbrisa iz prehojene poti,*
*Korekcije smeri, ponovnega začetka,*
*Ti pa, prepuščen monotoni žalosti tirov, obrnjen nazaj,*
*Le molčiš v pravkar zapuščeni prostor in čas.*
*Prisloniš glavo ob podrhtavanje okna. Zatisneš oči.*

Štegrov pesniški prvenec *Šahovnice ur* (1995) je osupnil literarno javnost z zrelostjo poetike, strukturiranostjo knjige kot sporočilno in čustveno izkristalizirane zbirke, ki je v isti sapi jezikovno in duhovno »zbrana« in estetsko »izbrana«. Šteger je iz »tradicije« modernizma in avantgardizma »podedoval« nenavadno svobodo pri kombinatoriki besed, ki pa je v isti sapi zgodbotvorna. Naj kot primer navedemo prvo polovico *Zgodbe o poeziji* (45), ki je neke vrste poetika:

*Na začetku je bila globoka temna reka*
*V imeniku mojih sanj; bila je noč,*
*Ki si je v porodni vodi naredila usta.*

*Po tvojih žilah je prišlo: bog si je naredil čelo.*
*Bog si je izrezal papirnato stopnico k sebi.*
*Navpičen hodnik zraka, po katerem boš padel v svoje telo.*

*Tedaj so se v morju pričela premikati*
*Nadstropja vode. Na nebu so zašumele pinije in oljke*
*In cedre in razlile svoj ples. Si postal spanec, ki si ga sanjal?*

*Si postal kdo drug kot ta, ki si ga ubil v*
*Granitni kocki svojega molka? Iz sredine se*
*Voda razteka k začetku in koncu potovanja. Si čist?*

*Ali še veš, da boš živel dva dni?*
*Ali še veš, da si se križal na senci smrti v svojem čelu?*
*Ali še veš, da si se križal na senci rojstva v svojem čelu?*

*Si postal spanec, ki si ga sanjal? Spanec*
*O ustih, ki so porezale jezik, porezale ustnice,*
*Da bi rodile govorico porezanih oči: govor brez sebe.*

*In potem? Si postal žeblji, zabiti v kaplje v tvojem glasu?*
(…)

V jeziku te pesmi odmevajo svetopisemske formulacije: že na začetku je formula *»Na začetku je bila …«,* namesto *»Besede«* pa steče *»globoka temna reka«,* ki pa ni nema, saj je povezana z *»imenikom mojih sanj«,* ta *»noč«* pa si je *»v porodni vodi naredila usta«.* Neizogibni, usodni ton tako intonirane pesmi so *»žeblji«,* ki pa niso zabiti v dlani, ampak v *»kaplje v tvojem glasu«.* Ovekovečene svetopisemske podobe doživijo jezikovno modernizacijo, ki učinkuje kot simbolizacija temeljnih besed in pojmov, kakor v pesmi *Tvoja ljubezen* (36):

*Tvoja ljubezen je ženska iz vode in*
*Moški iz zemlje.*
*(…)*
*Tvoja ljubezen je skrivnost smrti in*
*Rojstva; je tišina, ki prišepetuje. Je*
*Trenutek, v katerem krikne čas; trenutek,*
*V katerem vzdihnejo prsi in se tvoja ljubezen*
*Spremeni v ljubezen ženske vode, ki miruje,*
*In ljubezen moške zemlje, ki se dviga v raj.*

Plodne nastavke *Šahovnic ur* je Šteger bistveno razvil v drugi pesniški zbirki s simbolno pomenljivim naslovom *Kašmir* (1997). Naslovna pesem (7) razgrinja koncept te zbirke ter Štegrove poetike in etike iskanja lepote, smisla in resnice v utopičnem *Kašmiru,* ki se izkaže za karseda *tukajšnjega:*

*Znašel si se tam, kjer ni črk ne številk.*
*Svetloba je presilna, da bi gledal, ali pa je noč.*
*Tukaj ni glasov. Le včasih kdo vzdihne.*
*In tedaj prične tisoč ust hkrati kričati*
*Ali recitirati kako neznano pesem.*

*Tukaj ni ne zidov ne predmetov, vsaj ti*
*Nisi nikoli naletel nanje. Tudi tal ni.*
*Kot da tvoje telo ves čas drsi skozi roj*
*Frfotajočih metuljevih kril ali skozi oblak dežja.*
*Včasih, ko zapiha tišina z neznanimi imeni,*
*Se ti zdi, da morajo biti tukaj še drugi,*
*Tebi podobni, a tukaj nikoli ne srečaš nikogar*
*Ali pa greš nevede skozenj in je to takrat,*
*Ko doživiš nekaj takega kot misel ali sanjo ali čustvo.*
*Včasih si imel še smrt in bilo te je strah.*
*Mislil si, da povsod lebdijo nagačene tigrove glave*
*In da drži vsaka med svojimi čekani eno izmed tvojih src.*
*Sedaj, sredi sitega režanja, veš, kaj je mir.*
*Čeprav greš in se vračaš, si zmeraj tukaj.*
*Kajti tukaj ni tukaj. Tukaj je*
*Kašmir.*

Tako se na koncu te nerimane, a lepo zveneče pesmi *mir* rima na *Kašmir.*

Med pesniki je Aleš Šteger izjemen po zmožnosti koncipiranja in oblikovanja pesniških zbirk. V nasprotju z veliko večino pesnikov in pesnic, ki se trudijo slediti bolj ali manj enakemu »šimelnu« sestavljanja pesmi v zbirke (kar pravzaprav pomeni, da se zares ne trudijo, ampak sledijo svojim navadam in razvadam), je sleherna Štegrova zbirka radikalno drugačna od drugih in povsem samo-svoja. Poetološke in jezikovne razlike med zbirkami so celo tako velike, da jih na prvi pogled ne bi pripisali istemu avtorju. Verjamem, da gre za Štegrovo globoko potrebo, da svet zmeraj znova ugleda na drugačen, intenziven in bistveno nov in svež način, zato zmeraj znova zgradi ves pesniški svet od začetka do konca. Prav ta značilnost Štegrovega pesniškega opusa potrjuje tudi emfatični pomen besede *zbirka,* ki jo lahko s pomočjo glagola *zbrati* oz. *brati* vzvratno razumemo s pomočjo starogrškega glagola *legein (brati)* oz. samostalnika *logos (smisel):* vsaka pesniška *zbirka* ima svoj *logos,* svoj smisel, svoje značilnosti in zakonitosti, svoj način sklenjenosti. Štegrove tako različne pesniške zbirke so najboljši možni dokaz te temeljne lastnosti procesa *zbiranja* in *izbiranja* pesmi za pesniško *zbirko*, česar večina pesnikov in pesnic ne jemlje dovolj resno.

Razlike med zbirkami so vidne na več ravneh.

Prvenec *Šahovnice ur* je večinoma sestavljen iz pesniških besedil, členjenih v simetrične kitice, večinoma tri- ali štirivrstične, vmes pa sta tudi dve pesmi s petvrstičnimi kiticami ter tri besedila z grafično formo soneta, med njimi dva italijanska (4-4-3-3) in en angleški (4-4-4-2). In čeprav verzi niso metrično organizirani in rimani, je verzni ritem močan, metaforično bogastvo pa pogosto zahteva širši, valujoči verz.

V *Kašmiru* se kitične oblike umaknejo *stihičnim* besedilom, ki grafično obsegajo le eno samo kitico, večinoma daljšega obsega in širokih verzov, ki jih ritmično pogosto organizirajo ponavljanja sintaktičnih struktur oz. *anafor*, ponavljajočih se besed na verznih začetkih.

Po prevladi metaforično bogatega jezika v prvih dveh zbirkah je v *Protuberancah* (2002) temeljni postopek pripovedovanje zgodb, kar bistveno spremeni način gradnje verznega ritma in logiko kitičnih enot, ki se po številu verzov prilagajajo logiki in ritmu pripovedovanja. Enako velja za strukturo verzov: pripovedovanje večinoma zahteva širok verz, mestoma pa tudi nenavadno mešanico daljših in krajših verzov, pač v skladu z ritmom pripovedovanja. Značilnost – in posebna vrednost! – jezika te zbirke je izrazita naravnanost h konkretnim stvarem in podatkom, z izrazitim poudarkom na toponimih, naslovih, imenih, datumih in drugih »podatkih«, ki ponavadi ne vstopajo v pesniški jezik, tu pa igrajo centralno vlogo, tudi v ritmičnem smislu organizacije podob stvarnosti in pripovedovanja zgodb. Če je torej v prvih dveh zbirkah Štegrov jezik izrazito estetsko naravnan v iskanje in raziskovanje sveže zvenečih metafor, ki nam odpirajo nov pogled na svet, pesmi pa omogočajo svojevrstno estetizacijo jezika, *Protuberance* uvajajo bistveno drugačen, bolj »realističen« jezik. Tu se začenja tudi naravnanost k upesnjevanju stvarnosti kot sveta stvari, ki nato doseže svoj vrhunec v zbirki *Knjiga reči* (2005). Osnovna pesniška »metoda« je tu naštevanje stvari, podatkov, pojavov, kar s svojim repetitivnim principom vzpostavlja močan, mestoma tudi raztrgan in energetsko elektriziran ritem. Šteger se tu spušča tudi v jezik vsakdanje stvarnosti, ki mu z nenavadno kombinatoriko besed podeljuje tudi nenavadno poetičnost. Gre za inovativno raziskavo jezika (in) stvarnosti, s katero Šteger na svoj in samosvoj način obnavlja v tistem času že povsem pozabljeno naravnanost dela radikalne slovenske neoavantgarde šestdesetih let, predvsem Šalamuna in OHO-jevcev (Iztoka Geistra

Plamna, Aleša Kermaunerja in Matjaža Hanžka) k upesnjevanju stvari, kar je Taras Kermauner krstil z izrazom *reizem* (iz latinske besede za *stvar – res, rei*). Z naravnanostjo k upesnjevanju stvari se Štegrova poetika tega obdobja bistveno razlikuje od naravnanosti tedanjega že malce utrujenega postmodernizma k estetizaciji sveta.

Velja razložiti naslov *Protuberance*. V astrofiziki so *protuberance* plamenečim oblakom podobni pojavi svetleče se materije nad Sončevo *kromosfero,* tenkim pasom Sončeve atmosfere nad *fotosfero,* vidno površino Sonca in drugih zvezd. Protuberance vidimo le v času popolnega sončnega mrka, sicer so našim očem skrite. Protuberance se torej obnašajo kot skrivnosti v simbolistični poeziji: možno jih je naslutiti le ob redkih trenutkih, ko je premočna svetloba Sonca prikrita s senco sončnega mrka in se za trenutek prikaže svetloba skrivnosti. Gre torej za naslov, ki z verigo svojih znanstvenih in pesniških pomenov imenitno udejanja logiko simbolizma, igro Sonca in senc, jezik kot svetlobo besed, ki s svojimi žarki in sencami za hip zaslutijo Resnico Vsemirja. Resnica pa se nikoli scela ne razkriva očem in razumu, temveč je vselej večinoma skrita, kot kozmična Skrivnost. Naslov te Štegrove pesniške zbirke je torej eden izmed najbolj simbolističnih naslovov v zgodovini slovenske lirike.

Simbolistična intenca naslova pa niti najmanj ne pomeni, da pesnik sledi precej razširjenemu modelu (neo)simbolističnega pesnikovanja v smislu (kvazi)religioznega misticizma in uporabe velikih, visokozvenečih, abstraktnih besed, ki naj pričarajo *»kozmično skrivnost«* in *»Boga«*. Šteger v tej zbirki gre ravno v nasprotno, nepričakovano smer, kamor ga nezgrešljivo pelje njegov pesniški nagon: v slovar, ki ni eteričen, ampak karseda prizemljen, zemeljski, konkreten, z elementi estetike grdega. Značilna je v tem smislu pesem *V vertikalah* (2002, 15):

*Za vedno izgubljeni rijemo v kanalih.*
*Eden mimo drugega, vzporedno,*
*In vsak brez sebe, v vertikalah.*
*Nemi in polni gnusa, kot da bi nam to,*
*Kar slišimo znova in znova tu spodaj,*
*Izpiralo jezik in um in nas, krtaste*
*In nemočne, odnašalo globlje po ceveh.*

*Nekateri med nami upajo,*
*Da se bodo nekega dne, neke noči prikopali do svojega dna*
*In našli nazaj na površje,*
*A že vsak površni inšpicient fekalnih kanalov vé,*
*Da se človekova duša in kanalizacija*
*Razraščata po istih zakonih.*

*Kamera, ki so jo prejšnji teden spustili*
*V jašek pred stanovanjskim blokom,*
*Je romala po mrtvi odtočni pokrajini,*
*Na koncu cevi zadela ob koleno,*
*Ki se je razcepilo na dve novi cevi,*
*Na koncu katerih sta bili dve novi koleni,*
*In tako dalje v labirintno neskončnost.*
*Zanjo pregledovalcem ni bilo mar.*
*Kamere niso nikoli spustili predaleč,*
*Kjer bi za vedno obtičala v kanalih.*

*Eden je speljan po steni moje spalnice navpično v nebo.*
*Včasih, ko ne morem zaspati, prislanjam uho ob zid,*
*Prisluškujem nihanju molčečih zvezd v cevi*
*In čakam tiste redke trenutke, ko zašumi,*
*In je to božje blato, ki pada kot milost po vekah nas,*
*Izgubljenih v kanalih. Za vedno.*

Podobno šokantne so v tej zbirke upesnitve medčloveških in erotičnih razmerij. Močni in boleči so verzi pesmi *Anticiklon* (13):

*(…)*
*Še zadnjič si me poskusila potegniti v rano,*
*Ki se je smolila med tvojimi nogami.*
*Slutila si, da sem privolil v golosek.*
*(…)*
*Ti in jaz: vsak dotik ostane za vedno zapisan v dlani.*

*Trajalo je več let, da sem te dokončno sežgal.*
*Vse do danes, ko je sredi hiše snežilo.*

*In nihče, niti gospodje,*
*Ki se v zadregi nasmihajo pred ciklonskimi kartami,*
*Ni znal povedati, da se tudi sredi najhujše zime*
*Dotikamo z opeklinami.*

Alojz Ihan, tudi sam izjemen pesnik, obenem pa zdravnik, je v spremni besedi, naslovljeni *Protuberance ali pesnikov strah pred besedo* (2002, 97–98), takole interpretiral to pesem:

> *Te opekline, ki so po eni strani domiselna pesniška metafora, so tudi naznanilo poglavitne človeške drame, ki se je Šteger loteva skozi vso zbirko, to je ambivalence med potrebo po stiku s sočlovekom in strahom pred bolečim vdorom, ko drug človek vdre v intimo in v njej potencialno, s svojim delovanjem, najde, razkrije ali razruši stvari, ki jih prej tudi lastnik intime ni poznal. In zato, neznane, nerazkrite, davno potisnjene, tudi pri njem samem zbujajo nedopovedljivo grozo. Ki ga spremlja in se ojača v vsakem trenutku, ko se približa čutenju svoje intime. Strah pred sočlovekom kot potencialnim vdiralcem v intimo je v globini seveda strah pred samim sabo, pred soočenjem s svojimi lastnimi strahovi, skrbno zakopanimi in zakamufliranimi.*

Ihan tu uporabi ključno besedo: groza. *Protuberance* so dejansko zbirka groze. Tu vidimo, kako površne in zmotne so lahko javne predstave o umetniških osebnostih: Aleš Šteger je neprimerno radikalnejši pesniški iskalec, kot nam to daje slutiti uveljavljena javna podoba prijazne osebnosti in mednarodno uspešnega umetniškega ustvarjalca. Na tej ravni je Šteger pravzaprav podoben Tomažu Šalamunu, za katerega je bila značilna šokantna razlika med udarno, uporniško škandaloznostjo njegovih pesniških izjav in prefinjeno vljudnostjo meščanskega gospoda, ki nikomur ni nikoli povedal žal besede.

Presenetljivi, včasih tudi šokantni so prelomi med različnimi ravnmi jezika, ko se lepa povrhnjica gladko tekočih verzov nenadoma odpre in krvavo razdre, na dan pa privre brezno podzavesti, sanjske in moraste podobe, ki uprizarjajo resnico. V teh legah nosi zbirka *Protuberance* pridih *ekspresionizma*

– ali pa bi danes, stoletje po zgodovinskem ekspresionizmu morali reči *neo--ekspresionizma.* Zato ni naključje, da so Štegru blizu ekspresionistični pesniki, med drugim Gottfried Benn, eden izmed treh pesnikov, s katerimi se sklene ta nenavadna in boleče bogata pesniška zbirka. Zadnja pesem, naslovljena *Dahlem, Montparnasse, Žale* (90) je zrcalna podoba zgoraj citirane uvodne pesmi, naslovljene *Ptuj–Pragersko–Ljubljana* (11); če prva pesem v zbirki priklicuje tri železniške postaje pesnikovega mladostnega potovanja v svet, potem zadnja pesem poje žalostinko trem velikim pesnikom, ki so Štegra zaznamovali. Ti trije pesniki so označeni z osebnimi imeni, kar je znamenje, da imajo za Aleša karseda intimen, ponotranjen pomen, vendar je mogoče razbrati, za koga gre: elegija *Dahlem, Montparnasse, Žale* je posvečena Gottfriedu Bennu, ki je pokopan na berlinskem pokopališču Waldfriedhof Dahlem, perujskemu pesniku Césarju Valleju, ki je pokopan na pariškem pokopališču Montparnasse, in Gregorju Strniši, ki je pokopan na ljubljanskih Žalah. (Podpisani pesnik se spominjam tega strašnega pogreba januarja 1987, na katerem smo se poleg sorodstva, prijateljev in generacijskih tovarišev zbrali tudi vsi tedanji mladi pesniki … in se dolgo poslavljali, pili, molčali in žalovali.) Tudi v tej Štegrovi elegiji lahko občudujemo, kako navidezno suhi podatki ustvarjajo močan in magnetičen, slavilni in poslovilni ritem:

*Sem, v polje 004, številka 699, je odloženo ime*
*Specialista venеričnih in kožnih obolenj,*
*Vrezljano v pust, štirikoten kamen,*
*Brez ovinkarjenja, kot se za Prusa spodobi.*
*Sence cipres plešejo od njegovega*
*K ženinemu imenu in nazaj.*
*(Po letnicah rojstva bi lahko bila njegova hči.)*
*Cinično, ob diagnozah bolečine vase zaprto, zazrto v hlad.*
*Ime kakor Gottfried, rojen in umrl.*

*Na pokrovu montparnaškega sarkofaga,*
*V bel marmor, ki preraščа črnega,*
*Tako kot stopajo sinovi Andov med prepadi,*
*Tako kot uči mati revolucija,*
*S sifilitičnim jezikom vliznjeno ime.*

*Izstradano, hrepeneče, razbito v ideale, v nesreče.*
*Ime kakor César, rojen in umrl.*

*V skritem kotu Žal,*
*Kot da se v resnici ne spodobi, da tukaj leži,*
*Ne spodobi, da bi tukaj kdorkoli ležal pravzaprav,*
*Je poleg očetovega s površno kamnosekovo roko vsekano ime.*
*Delirium tremens zvezdogleda,*
*Ki je človeku le stežka segel v roko.*
*Mogoče ni maral tac ljudožercev?*
*Morda ga je bilo le strah tujih oči?*
*Analitično, zagrenjeno, v norost potopljeno.*
*Ime kakor Gregor, rojen in umrl.*

Eno izmed ključnih Štegrovih pesniških dejanj je zbirka *Knjiga reči* (2005). Ta knjiga je izjemna tako po tematski osredotočenosti na svet reči kot po izrazni moči, ki iz-najde tako domiselne in izvirne načine za upesnjevanje reči, da te med našim branjem dobesedno oživijo.

Pozornosti je vredna izbira besede *»reč«* v naslovu, in ne *»stvari«*. Ponavadi doživljamo ti dve besedi kot sinonima, natančnejši premislek pa brž trči ob pomenske razlike, ki so povezane tudi z drugačno etimologijo obeh izrazov. *S-tvar* je povezana s *tvarjo,* se pravi z materijo, je sestavni del *stvar-nosti* in je rezultat *u-stvar-janja,* na začetku seveda Božjega; *stvar* je *stvarna,* torej otipljiva. Tudi *reč* uživa svojo realnost, vendar je ta tesno povezana z glagolom *iz-reči,* se pravi z možnostjo njenega *iz-rekanja, iz-rekljivosti*. Če je *stvar* objektivno dejstvo, ki biva celo brez ozira na človeka, je *reč* bistveno bolj zaznamovana z zmožnostjo človekovega *iz-rekanja*, torej bistveno bolj odvisna od človeškega jezika, duha, (raz)uma. V jezikoslovnem in pesniškem smislu bi lahko *reč* definirali tudi kot *stvar,* ki doživi *simbolizacijo,* torej kot *simbol.*

A preden sam razložim svoje razumevanje razlike med stvarjo in rečjo ter ponudim svojo interpretacijo plodne Štegrove pesniške uporabe te distinkcije, se spodobi, da prepustim besedo avtorju.

Izjemno zanimiva, lucidna in pesniško zveneča je Štegrova razlaga razlike med stvarjo in rečjo v *Pripisu h Knjigi reči* (2005, 89–90):

> *Čas stoji proti stvarem. Čas najeda stvari. Čas, ki se godi skozi stvari, prične obstajati šele z rečmi. Reči ustvarjajo možnost za veselje, ki venomer bruha in uničuje stvari.*
>
> *
>
> *Lastimo si stvari. Nasprotno me imajo reči trdno ujete v svojem zrcalnem zrklu. Leva in desna roka, strani neba, dobro in zlo so izmenjane v pesmi. Poiščejo me in učijo jezika izmenjav.*
>
> *
>
> *Stvar najdem. Reči izsledijo vse tiste osebe, ki sem.*
>
> *
>
> *Stvari se zapisujejo z očesom, reči z ušesom.* Lepa reč! Lepa reč! *(Ti besedi je treba slišati, ne brati.)*

Lucija Stepančič v spremni besedi h *Knjigi reči* takole interpretira naslov Štegrove zbirke (2005, 100):

> *Štegrova* Knjiga reči *je ena od tistih, ki že v naslovu ne dopuščajo površnega branja. Avtor z dobrimi razlogi vztraja pri distinkciji med izrazoma* stvari *in* reči. *Pri tem gre za nič manj kot razliko med ustvarjeno in poimenovano materijo. Obe sta sicer enako profani, enako nepopolni, podvrženi spremembam in konzumaciji ter minljivosti, vendar imamo v primeru* stvari *opravka z ustvarjeno, se pravi definirano, vase zaverovano funkcionalno materialnostjo,* reči *pa se, kot se zdi, bistveno izoblikujejo šele v človekovem izrekanju (pri čemer se nalezejo tako njegove nezadostnosti kot tudi vseh njegovih prednosti). V Štegrovi zbirki prav gotovo ni govor o poosebljenju: tu so le reči, ki na svoj nemi način pokažejo drugo stran, dimenzijo, ki si je ni mogoče prilastiti, svojo, od človeka neodvisno zgodbo, reči, ki nam lahko celo, o groza, vrnejo pogled.*

Tu moramo znova opozoriti na temeljne jezikovne in umetniške značilnosti simbola, ki smo jih izpostavili že na začetku te knjige. V sodobni retoriki je simbol ena izmed *makrostrukturalnih figur,* kar pomeni, da sodi med retorična sredstva, od katerih je odvisen smisel besedila v celoti. Poleg

simbola so makrostrukturalne figure še *alegorija, hiperbola, ironija, paradoks* in druge. V nasprotju z makrostrukturalnimi so *mikrostrukturalne figure* tiste, ki temeljijo na konkretnih jezikovnih učinkih, določajo pa le pomen in učinek določenega fragmenta ali segmenta teksta. *Metafora,* ki jo mnogi zmotno zamenjujejo s *simbolom,* je mikrostrukturalna figura, saj v nasprotju s simbolom, ki obarva celoten tekst, učinkuje le »lokalno«, obarva le fragment teksta.

Temeljna značilnost simbola je tudi njegova dvojnost. Simbol je namreč vselej razcepljen med svojo konkretno podobo in svoj višji, širši, globlji pomen. To je tudi etimološki pomen starogrške besede *sým-bolon*: prvotno je označevala *palico,* ki sta jo domačin in gost ob slovesu prelomila na dvoje in shranila vsak svojo polovico, zato da bi se pozneje lahko ponovno medsebojno prepoznala po tem simbolu prijateljstva. Ko sta se po dolgih letih ločitve prijatelja ponovno srečala, sta staknila obe polovici palice skupaj; starogrški glagol *sym-bállein* namreč pomeni *skupaj vreči*. In če sta se ujemali, je bilo to zanesljivo znamenje, da gre za prava prijatelja.

Simbol je še danes v sebi razpolovljen na dve medsebojno povezani polovici: je namreč konkretna (otipljiva, stvar-na) stvar, ki predstavlja podobo oz. prispodobo abstraktnega (neotipljivega, splošnega, višjega) smisla. Sleherni simbol temelji na eni izmed osnovnih lastnosti (pris)podobe, ki nato pridobi splošen, višji pomen. Tako je *čebela* simbol *pridnosti, lev* simbol *moči, lisica* pa simbol *zvitosti. Zibka* in *mleko* sta simbol *rojstva, kosa* pa simbol *smrti,* saj seka in kosí življenje. *Leva* kot simbol *moči* doživljamo na podlagi nedvomnega dejstva, da je sam lev močan, saj bi drugače kot simbol moči lahko vzeli katerokoli drugo žival, tudi take, ki so šibke, denimo *vrabca, zajca* ali *miš.* Abstraktni pomen simbola *(*npr. *moč)* tako vselej temelji na dejanskih lastnostih (ali pa vsaj na eni izmed značilnosti) konkretne podobe *(lev)*, ki služi kot podlaga.

Zaradi svoje nazornosti in večpomenskosti predstavlja simbol eno izmed najmočnejših pesniških izraznih sredstev. Za uporabo simbola v poeziji pa je značilno, da se pesniki ne držijo ustaljenih in splošno sprejetih pomenov simbolov, temveč ustvarjajo lastne simbole, ki jih je včasih težko do konca razumsko razložiti. Prav na simbolih temelji prvo modernistično literarno obdobje ob koncu 19. stoletja – simbolizem.

Prav simbol – oz. točneje: simbolotvornost, zmožnost tvorjenja simbolov – je po mojem mnenju tudi ključ za razumevanje Štegrovega razlikovanja med *stvarjo* in *rečjo*. Ponovimo: *stvar* je konkretna, otipljiva, stvar-na, *reč* pa je simbolizirana stvar ali preprosteje *simbol*. *Reč* je torej simbolizirana *stvar*.

Stvari so tista razsežnost »stvar-nosti«, ki je bila v tradicionalni zgodovini zahodne civilizacije obravnavana kot obvladljiv in ubogljiv svet pred-metov, se pravi predmetov uporabe in v skrajni konsekvenci zlorabe in uničenja. Šteger pa v stvareh nikoli ne vidi zgolj stvari; z nadvse domiselnim, domišljijsko bogatim in presenetljivim jezikom stvari tako upesni in prikaže, da imamo nenehno občutek, da ne gre za mrtve predmete, ampak za *žive reči*.

Spričo pomembnosti te téme pa si oglejmo zgodovino upesnjevanja *reči* oz. *stvari* v evropski poeziji.

Začetek rehabilitacije poetične vrednosti stvari lahko zasledimo že v nekaterih pesmih Stéphana Mallarméja, pri katerem se depersonalizacija pesniškega jezika in izginotje prvoosebnega lirskega subjekta povezujeta s poudarjenim odnosom do stvari. Čeprav Mallarmé ohranja tradicionalno pesniško obliko, ki jo obvlada na tako mojstrski način, da ga imamo lahko za enega poslednjih *klasikov* francoske književnosti, sta njegovo radikalno iskanje novega pesniškega izraza in nič manj radikalen premislek razmerja med pisavo in upesnjenim svetom globoko vplivala na ves nadaljnji razvoj poezije: od Mallarméjevih pesmi o pahljačah in ogledalih je upesnjevanje stvari onstran njihove s(l)užnosti človeku ena izmed legitimnih in temeljnih možnosti moderne in postmoderne lirike.

V smislu rehabilitacije poetične vrednosti stvari je pomenljiva naslednja Mallarméjeva izjava: *»Dal bi vse veličastne večernice Sna in njihovo deviško zlato za eno samo kvartino, posvečeno grobu ali bonbonu, ki bi uspela.«* (Walzer, 1973, 152; Mallarmé, 1989, 125, prev. B. A. N.) Za okus meščanske družbe druge polovice devetnajstega stoletja, ko je vladalo v klišeje razvodenelo tradicionalno stihoklepstvo, je izenačitev čustvene in pesniške teže groba in bonbona morala zveneti šokantno in blasfemično. Tematsko naravnanost h konkretnim stvarem, ki po tradicionalnih estetskih kriterijih niso bile upesnitve vredne, je Mallarmé realiziral v celi vrsti priložnostnih pesmi, ki jih je pisal na damske pahljače in pirhe, posebno veselje pa je čutil do verznega oblikovanja raznih posvetil, čestitk in pisemskih naslovov … V *Glasbenici*

*tišine,* spremni besedi k svojemu prevodu Mallarméjevih pesmi, sem izpostavil njegovo intenzivno in inovativno upesnjevanje stvari (1989, 126):

> *Ta navezanost na »bogastvo konkretnega« sveta pa ni značilna le za Mallarméjeve prigodniške pesmice, temveč predstavlja eno izmed temeljnih potez njegovega pesniškega dela. Mallarméjeve pesmi postavljajo na laž običajno in površno predstavo o esteticizmu, ki naj bi bežal od sveta konkretnih stvari. Ravno obratno: Mallarmé si svoje tematsko izhodišče pogosto poišče v konkretnih, celo vsakdanjih, po tradicionalnih merilih upesnitve nevrednih stvareh, ki pa jih nato v procesu pesniškega preoblikovanja s čarovnijo jezika naredi »nestvarne« in s tem »nadstvarne«, bolj stvarne kakor so stvari same. Beseda je manj od stvari in ravno zaradi tega manka izraževa več stvar-nosti.*

Tako nam ta visoka poezija ponuja natančen vpogled v pohištvo Mallarméjevega stanovanja na Rimski ulici (Rue de Rome) 89 v Parizu oziroma v podeželski hišici v mestecu Valvins v Fontainebleaujskem gozdu ob reki Seni, kjer si je ta revni pesnik proti koncu življenja kupil stanovanje in kjer je zdaj Mallarméjev muzej. Ko sem pred leti obiskal ta muzej, sem bil šokiran ob prepoznanju predmetov (pahljač, ogledala itd.), ki jih je Mallarmé mojstrsko upesnil, jaz pa prevedel v slovenščino, npr. angleški sonet *Pahljača gospe Mallarmé* – avtor ga je kaligrafsko izpisal na sámo pahljačo (Mallarmé, 1989, 39):

*Ker nima drugega jezika*
*Kot nihanje v smer neba*
*Prihodnji stih vznika*
*Iz najodličnejšega nedrja*

*Kjer tiho prhutajo perutnice*
*Pahljače če ta ista*
*Glasnica se za tvojim licem*
*Oglaša v zrcalu čista*

*(Tam kamor tone spet na dno*
*Preganjan skozi slednje zrno*

*Nevidni prah samo zato*
*Da me ogrne v črno)*

*In zmeraj naj se taka zdi*
*Med tvojimi nemirnimi dlanmi.*

Pri tem Mallarméju nikakor ni šlo zgolj za tematiko pesmi, saj navsezadnje tudi v tradicionalni poeziji srečamo precej besedil, ki upesnjujejo stvari iz predmetnega sveta. Vendar znotraj tradicionalne poetike stvari niso same sebi namen, ampak funkcionirajo zgolj kot prispodobe za upesnjevanje človeškega sveta; imajo zgolj simbolično ali celo alegorično vrednost, saj predstavljajo nekaj drugega (človeka), nimajo pa vrednosti same po sebi; so pris-podobe, nimajo pa svoje lastne podobe, so, skratka, zgolj iz-govor za človekov samo-govor, ni jim pa dovoljen lastni govor. Upo-raba stvari se je izkazala za zlo-rabo. Ta zlo-raba pa se je najbrž začela takrat, ko je zahodni človek sleherno stvar, sleherno bitje in svet v celoti spremenil v svoj pred-met. Stvar je izgubila svojo stvar-nost; postala je zgolj pred-met. Predmet spoznavanja, obvladovanja in izkoriščanja. V skrajni konsekvenci: predmet uničenja.

Daljnosežen prelom je povzročila tudi Mallarméjeva tipografska pesnitev *Met kock ne bo nikoli odpravil naključja (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard),* ki je izšla l. 1897 in je z razporeditvijo različno oblikovanih besed v prostoru papirja prvič obelodanila dejstvo, da besede niso zgolj prozorna znamenja za zunajbesedno stvarnost, temveč da vsebujejo svojo lastno stvar-nost.

Med pesniki, ki so na podlagi zavesti o nasilnosti evropskega subjektivizma in antropocentrizma rehabilitirali vrednost stvari onkraj s(l)užnosti človeku, je najbolj izrazito in radikalno poetiko izdelal francoski pesnik Francis Ponge (1899–1988). Čeprav je sodeloval v nadrealističnem gibanju in je svoje prve pesmi objavil že pred drugo svetovno vojno, je diskretna prelomnost njegove poetike prišla do veljave šele po drugi svetovni vojni, ko so ga »posvojile« mlajše generacije, ki so v njem videle svojega predhodnika, pionirja, ki je utrl povsem novo in dotlej neznano pot pesniškega izražanja: po eni strani so ga slavili eksistencialisti na čelu z Jeanom-Paulom Sartrom, po drugi strani pa strukturalisti, npr. Philippe Sollers. Ponge je intuitivno začutil, da neomejena domišljijska svoboda, ki jo je kot vrhovni princip ustoličil nadrealizem, skriva v sebi nevarno past: v imenu ustvarjalnosti je

nadrealizem obdaril umetnika z božansko vsemogočnostjo; pesniki so premikali gore in iz notranjih možnosti jezika ustvarjali še nevidene in ne(za) slišane svetove, lahkotnost tovrstnega domišljijskega ustvarjanja pa je včasih mejila na otročjo muhavost. Ponge se je prestrašil nihilističnega potenciala, ki ga je sprostil nadrealizem, in se je zavestno odrekel manipuliranju z živimi bitji, s stvarmi in z jezikom. Namesto nadrealističnega prezira nad vsakdanjostjo je v najbolj navadnih stvareh uzrl čudeže, vredne upesnitve: s skrajno natančnostjo, a tudi z očarljivo poetičnostjo je opisoval stvari in pojave iz našega neposrednega življenjskega okolja – hlebec kruha, cigarete, vrata, sadeže, kamne, žito, ptice … Stvari, ki jih utilitarna »pamet« vidi zgolj kot uporabne predmete, je Ponge oživil in dvignil v svetlobo resnične poezije. Drobceni predmeti so se nenadoma odprli kot neznanski svetovi, pokazali so svojo kozmično vlogo in smisel. Po stoletje trajajočem procesu razkrajanja in ukinjanja mimetičnega principa v umetnosti, kar je bila temeljna značilnost moderne lirike, je Ponge ponovno rehabilitiral *mimesis* kot umetniško kategorijo. Moderni liriki na čelu z Rimbaudom, Mallarméjem in nadrealisti so prav v imenu pesniškosti pesništva in umetniškosti umetnosti ukinili izvenjezikovni svet: vse, kar je upesnitve vredno, vse, kar sploh je, je v jeziku. Ponge, mojster jezika, izumitelj nove variante pesmi v prozi, se je odpovedal temu subjektivističnemu napuhu; zato lahko imamo njegov pesniški prvenec s pomenljivim naslovom *Le Parti pris des choses* (kar sem prevedel kot *Stališče stvari*) iz l. 1942 za zgodnjo napoved post-modernizma v francoski poeziji.

Pongeovo poetiko bi lahko označili s posrečenim izrazom Tarasa Kermaunerja – *reizem*. Kermaunerjeve natančne in poglobljene interpretacije in definicije nosijo v sebi tudi avtentičnost notranjega vpogleda in malone gesto manifestov. Naj med številnimi njegovimi knjigami tu omenimo le *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji* (1968). Prav Kermauner je slovensko neoavantgardo razdelil na dve usmeritvi in poimenoval z izrazoma, ki ju uporabljamo še danes, pogosto brez upoštevanja izvornega Kermaunerjevega pomena: *reizem* (iz latinske besede za stvar – *res, rei*) in *ludizem* (iz latinske besede za igro – *ludus, ludi*). Poenostavljeno rečeno, naj bi prvi val slovenske neoavantgarde, ki se je zbiral v skupini OHO, bolj ali manj uveljavljal poetiko in estetiko reizma, osredotočeno na upesnjevanje stvari kot stvarnosti onstran človekove uporabe in zlorabe, medtem ko je drugi val rušil mimetično posnemanje sveta z domišljijskim bogastvom ter ludističnimi jezikovnimi igrami,

pesniško jedro je pa bilo skoncentrirano v pesniško-gledališki eksperimentalni skupini z različnimi imeni, najprej 441 / 442 / 443, nato pa *Pupilija Ferkeverk* po predstavi Gledališča Pupilije Ferkeverk v Mali Drami l. 1969. Tretji val neoavantgarde, kamor sem sodil tudi podpisani, je udejanjala pesniška in eksperimentalna gledališka skupina *Nomenklatura* v letih 1973–78. Pričujoče razmišljanje bo znotraj tega razvejenega gibanja reflektiralo predvsem značilnosti reizma, najbolj radikalnega krila slovenske pesniške neoavantgarde.

Tako kot noben pojav ne nastane *ex nihilo,* pa tudi reizem ni izključna kreacija slovenske književnosti, čeprav je pri nas razvil enkratne in izvirne pojavne oblike. In podobno kakor pri mnogih drugih plasteh moderne in avantgardistične poezije je tudi tu mogoče najti praizvor v simbolizmu, točneje: pri radikalnem krilu francoskega simbolizma. Zgoraj omenjenega francoskega pesnika Francisa Pongea, ki je najprej sodeloval pri nadrealistični revoluciji, nato pa razvil svojo poetiko upesnjevanja stvari, bi lahko poimenovali za radikalnega anti-simbolista in – s Kermaunerjevim izrazom – reista. Primerjajmo Pongeovo pesem *Sveča* z istoimensko Štegrovo pesem, ki zaseda strateško za-ključ-no mesto v zbirki *Knjiga reči.* Pongeovo pesem *Sveča* navajam v lastnem prevodu, pripravljenem za antologijo *Moderna francoska poezija* (2001, 509), posebej pa opozarjam, da je integralno zbirko *Le Parti pris des choses* prevedla Saša Jerele (Ponge, 2010); naslov te zbirke, ki sem ga sam prevedel kot *Stališče stvari,* je kolegica Jerele domiselno prevedla kot *V imenu stvari.*

> *Noč včasih oživi čudno rastlino, ki s svojo lučjo razgradi opremljene sobe v senčnate gmote.*
>
> *Njen zlati list ravnodušno stoji na karseda črnem peclju v luknji alabastrnega stebriča.*
>
> *Napadajo jo bedni metulji, najrajši takrat, ko jim je previsoko luna, ki gozdove spreminja v hlape. Toda brž sežgani ali pa povsem izčrpani od spopada, z vsem telesom trepetajo na robu besnila, ki je blizu odrevenelosti.*
>
> *Sveča pa s plapolanjem svetlobe nad knjigo, od nenadni sprostitvi svojevrstnega dima, okorajži bralca, – nakar se nagne nad svoj krožnik in se potopi v lastno hrano.*

Zdaj pa Štegrova *Sveča* (2005, 83):

*Ko nekdo umre, a ni ne dan ne noč.*
*In ne ti ne on nista prisotna. Ne tu ne tam.*
*Drobno zaplapola nad plinskim štedilnikom.*

*Neugledno. In ne živi in ni umrlo,*
*Kar čuvaš prikrito z dlanjo.*
*Ne sprašuje, ne daje odgovorov.*

*Ni na strani dobrega. Ni na strani zlega.*
*Ne pozna laži, ne resnice, ne smisla in nesmisla.*
*Ni prihodnje in ni preteklo.*

*Je in hkrati ne obstaja. Ne da je ali bi ne bilo ti.*
*Ne da bi ne bilo samo ali kaj drugega.*
*Ne zrak ne ogenj. Ne luč ne plamen.*

*Ne brezno ne upanje. Ne da ne ne.*
*Ko nekdo umre, nekdo še ni umrl.*
*Po stenju navzdol je splezal vase.*

*Za njim sežeš in ga ugasneš.*

Pongeova pesem v prozi *Sveča* je natančno, očarljivo in poetično upesnjena podoba sveče v njeni vsakodnevni oz. točneje: vsakonočni rabi. Štegrova *Sveča* je pa ob vsej lucidnosti definiranja bistva sveče obenem tudi zarotitev, ki zaklinja prve, še bolj pa poslednje reči, napisana z domiselnim, udarnim, ironičnim in duhovitim jezikom. In kako učinkujeta *Sveči* obeh »reistov«? Pongeov jezikovni v-pogled je distanciran, ob vseh omembah upo-rabe pa do sveče spoštljiv, vzbujajoč čudenje do čudežnega bivanja stvari, imenovane *sveča*. Štegrov jezikovni pristop se odlikuje z obrednim, zarotitvenim tonom, ki v isti sapi odkriva večplastne, skrite in z besedo na mah razkrite, tudi protislovne razsežnosti rečí, ki ji rečemo *sveča.* Z osredotočenjem na vlogo sveče pri obrednem slovesu od pokojnikov Šteger poudari eksistencialni, emfatični pomen sveče kot simbola življenja v vetru časa, ki utihne, ko dogori ali jo čas upihne.

V svojem *Pripisu h Knjigi reči* Šteger kritizira Pongea (2005, 91–92):

> *Naslov* Knjiga reči *utegne spomniti tudi na Francisa Pongea navkljub očitno razliki med* predmetom *in* rečjo. *Tako imenovani objektivni, čutnonazorno preverljivi svet Pongeove poezije je s stališča* reči *zožena vizura, ki premešča poetični učinek v jezikovni minimalizem niansirane observacije. Pongeu je zadoščalo obsesivno pristajanje na opis izseka sveta, v* Knjigi reči *moram svet, tako zunanji kot notranji, zaobiti v celoti, da bi izpisal dom, ki se mi ne bi scela gabil. Dom: kjer reči in njihova imena še vedno vzbujajo iluzijo delov celote, ki je seveda širša od čemur pravimo (rečemo?)* objektivno.
>
> *
>
> *Ponge je poskušal ljubiti predmete zavoljo njih samih. Bil je moralist. Pri* rečeh *ne gre za fenomenologijo vidnega, marveč za bled obris nevidnega obraza, ki gleda. Za obris v nastajanju. Za bežen pogled v vzvratnem ogledalu, ki ujame zareze na blatnih podplatih voznikovih čevljev.*

Primerjajmo različne pou-stvar-itve reizma in različne načine iz-rekanja reči. Eden izmed pesnikov, ki je pionirsko vpeljeval senzibilnost za stvari v pesniški jezik, je Tomaž Šalamun. VII. pesem cikla *Stvari* iz *Pokra* (3. natis, 2000, 59–60) je ena ključnih Šalamunovih pesmi. Če katera, potem je ta pesem manifest reizma. Pripovedni ton, za katerega se na začetku pesmi zdi, da je zasidran v vsakdanjem življenju, s ponavljanjem besed in verzov pridobi močan ritem in zarotitveni ton, pesem pa se večpomensko poglobi. Naštevanje navidezno nepomembnih stvari (gugalni stol, srajca, kovček, balkonska ograja, star škorenj) doživi na koncu pesmi gradacijo preroških razsežnosti:

*Narisal bom križ*
┼
*vijuge na mojem gugalnem stolu*
*kako otožno visi srajca*
*ki jo je zapustilo telo*
*vendar je še vedno srajca*
*in tu je ključna točka našega poraza*
*in kovček in ravnilo T*

*ali ste že videli stol*
*ki bi tekal od kopalnice proti kuhinji*
*ali pa v obratni smeri ker to ni važno*
*in histerično spraševal*
*kaj bo z mojim posmrtnim življenjem*
*ali ste že videli balkonsko ograjo*
*ki bi rekla dovolj mi je*
*dovolj mi je*
*dovolj mi je*
*(…)*
*Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti*
*nedosegljive besu živih*
*neranljive v nenehnem odtekanju*
*ne dohitiš jih*
*ne zagrabiš jih*
*nepremične v strmenju*

Konec te pesmi temelji na ponavljanju samih negativnih kategorij, ki pa v medsebojnem pomenskem izničenju omogočijo, da se zasveti svetloba biti – svetloba čudežnega, človeškemu razumu nedoumljivega bivanja stvari. Ta pasaža, ena izmed najmočnejših pesniških izjav, kdajkoli izrečenih v zgodovini slovenske poezije, nakazuje poznejši razvoj Šalamunove poetike in eksistencialnega odnosa do sveta.

L. 1972 je najbolj radikalni reist Iztok Geister - Plamen objavil pesniško zbirko *Žalostna majna,* v kateri je tudi cikel *Lesne zveze,* v njem pa naslednja miniatura (1996, 71):

*polovična debelina ene deske*
*polovična višina ene deske*

*polovična višina druge deske*
*polovična debelina druge deske*

Kako to besedilo sploh učinkuje? Objektivistična dikcija spominja na navodila za sestavljanje pohištva ali na učbenik za učence srednje lesarske šole. Ker pa je tekst objavljen v pesniški zbirki, estetski kontekst povsem izbriše

utilitarni pomen teh besed, tako da deske zasijejo zgolj kot deske, osvobojene svoje s(l)užnosti človeku. Ta izmaknitev principu utilitarnosti sproži tudi občutek absurda, ki utegne imeti humorne učinke. Še bolj humorno učinkuje naslednja pesem iz cikla *Muha,* nosilnega razdelka zbirke *Žalostna majna* (1996, 65):

*muha sedi na dreku*
*muha smrdi po dreku*

*drek sedi pod muho*
*drek smrdi po dreku*

V spremni besedi k izboru Geistrove poezije *Plavje in usedline* sem takole analiziral postopek depoetizacije, ki je značilen za to pesem (Novak, 1996, 153):

> *Humorni učinek je tu očitno posledica tematske ravni pesmi, ki z izbiro »nizke« leksike krši tabuje tradicionalne poetičnosti, tovrstno rušenje tabujev pa učinkuje osvobajajoče, kar se je pri recepciji izražalo skozi glasen smeh občinstva na literarnih večerih ter celo – po lastni izkušnji – pri tihem branju te pesmi. Paradoksalni učinek depoetizacije tradicionalne poetike je torej nova oblika poetizacije stvar(nost)i.*

Tako Pongeu kot Plamnu gre za »rehabilitacijo« stvari, oba hočeta iztrgati stvari iz avtomatizma človekove uporabe in zlorabe, iz smrtonosnega objema človekovega gospostva. Pri obeh gre za zavestno depoetizacijo poezije oz. točneje: za depoetizacijo tradicionalnih kriterijev poetičnosti. Da bi to dosegel, Ponge posega po izraznem sredstvu pesmi v prozi, Plamen pa po skrajnem asketizmu pesniškega jezika, oboje pa ustvarja »nepoetične« učinke kot nujen most do pristne pesniške stvar-nosti, poezije stvari.

Šteger je neprimerno bližji Šalamunovi pesniški gesti videnja stvari kot vidnih skrivnosti. Pravzaprav ne opeva mrtvih stvari, temveč stvarem podeljuje življenje. Odličen primer tega oživljanja stvari je *Jajce,* uvodna pesem cikla *Knjige reči* (13), kjer pesnik – kot za nalašč – pesem začne z ljudsko frazo o *»ubijanju jajca«:*

*Ko ga na robu ponve ubiješ, ne opaziš,*
*Da jajcu v smrti priraste oko.*

*Tako drobno je, da ne poteši*
*Še tako skromnega jutranjega teka.*

*A že žre, že bolšči v ta tvoj svet.*
*Kakšni so njegovi horizonti, srepenje čigavih perspektiv?*

*Vidi čas, ki se ravnodušno seli skozi prostor?*
*Zrkla, zrkla, počene lupine, kaos ali red?*

*Velika vprašanja za tako drobno jajce*
*Ob tako rani uri. In ti – res želiš odgovor?*

*Ko sedeta, iz oči v oči, za mizo,*
*Ga s kruhovo skorjo še pravočasno oslepiš.*

Ne stvari ne reči pri Štegru niso mrtve, temveč karseda intenzivno živijo svoje posebno in od človeškega povsem drugačno življenje. Štegrovi verzi registrirajo to življenje tudi na kvantitativni ravni, kot neskončno količino življenja. V zelo duhoviti, obenem pa šokantni pesmi *Klobasa* (18) se zgodi postvarelost človeških teles v hrenovke, klobase in salame, kar karseda plastično in fizično nazorno ustvari podobo spreminjanja enkratnih človeških teles v gole predmete uničevanja ter pris-podobo holokavsta in genocidov v zgodovini 20. stoletja:

*Si videl? Dvesto tisoč hrenovk*
*Je demonstriralo za pravice delavcev.*

*Šest milijonov uplinjenih košer salam v drugi svetovni vojni*
*In milijon pobitih ljutih kobasica petdeset let kasneje na Balkanu.*

Tako kot pri uvodoma citirani pesmi *Sveča* se Štegrova poetika (ta »po--REČ-ika«, haha!) imenitno in večplastno obnese v pesmih, kjer tema omogoča tudi časovno globino kulturne zgodovine in posledično različnih rab stvari, predmetov in reči. Tako je pesem *Klobuk* (26) pognana v ritem ljudskega plesa in igre s klobuki, ki menjavajo glave, kar učinkuje obenem obredno, igrivo in srhljivo, kot nenavadna in plodna sinteza folklore in modernega pesniškega jezika:

*Kdo biva pod klobukom?*
*Pod klobukom, ki so trije?*
*Trije klobuki.*

*Trije, ki so en.*
*Ko se staknejo čela.*
*Ko se črno zasučejo krajci.*

*Sredi daljne muzike*
*Zafrfota črn trak in pero.*
*Ugani! Ugani!*

*Pod katerim čepi malo upanje?*
*Pod čigavim raste votel strah?*
*Kje je skrito pol sveta?*

*Prva polovica te misli.*
*Druga je na strani pozabe.*
*Tretja sanjari ostali dve.*

*Tri polovice en klobuk.*
*Nihče ne menja misli pod njim.*
*Menjajo se le glave.*

*Tri glave, klobuki trije.*
*Počasi so se odsukali v dan.*
*Odkriješ se. En sam.*

*Knjiga reči* Aleša Štegra je veliko pesniško dejanje.

*Knjiga teles* iz l. 2010 je dvojčica *Knjige reči.* A kontraindicirana. Pesnik na zavihku poudari, da obe *knjigi* tvorita celoto:

> *Telo je končnost. Zato smo na varnem, ko se dotaknemo nenehnega. Nenehno – to je vznikanje jezika in obenem njegovo samouničevanje. Pet let sem pisal* Knjigo teles, *četudi telesa, ki jih kdaj utegnemo naseljevati ali biti z*

*njimi povezani, nimajo lastnega jezika. To telo, ki sem, zdaj, tukaj, je zgolj možnost nekega telesa. Tu ni kraj, le smer izgube. Zdaj ni čas (časa ni), je zgolj mimikrija preobrazb preteklosti. Pet let sem poskušal napisati to knjigo. V mojih (mojih?) očeh tvori s* Knjigo reči *celoto, ki ne more biti ne cela ne dokončljiva. Vsaka reč je fragment in nobeno telo ni jezik nekega telesa.*

Ne glede na medsebojno sopripadnost teh dveh *knjig,* pa je jezik *Knjige teles* že na ravni grafične in ritmične podobe verzov bistveno drugačen. Šteger tudi tu torej uveljavlja svojo naravnanost k kristalizaciji sleherne knjige kot posebnega in tako rekoč *osebnega* dejanja, ki temelji na venomer novi, sveži in od prejšnjih pesniških zbirk bistveno drugačni poetiki. Ta drugačnost je pri *Knjigi teles* vidna že s prostim očesom; celota je razdeljena na tri razdelke, naslovljene *To, Tam* in *Tedaj.*

*To* kot zaimek srednjega spola, *Tam* kot krajevni prislov in *Tedaj* kot časovni prislov označujejo stvari in reči na kar najbolj konkreten način, so pravzaprav najbolj določna določila konkretnosti, obenem pa prav zaradi emfatične konkretnosti gre za besedice, ki jih je mogoče uporabiti za vse; gre torej za določila konkretnosti vseh drugih stvari, sama po sebi pa so prav zato kar najbolj splošna. To še posebej velja za besedico *To,* ki jo je mogoče prilepiti vsem stvarem in rečem. *Tam* in *Tedaj* sta nekoliko ožja, a še zmeraj neznansko široka: *Tam* je namreč vse, kar ni *Tukaj, Tedaj je pa* vse, kar ni *Zdaj,* tako v preteklem kot v prihodnjem času.

Že na prvi pogled je vidno, da sta prvi in tretji razdelek, *Tu* in *Tedaj,* sestavljena iz pesmi z izjemno ozkim verzom, kar je za Štegra nov teritorij in terja drugačen verzni ritem, ki se med drugim hrani s številnimi *anaforami* in *epiforami,* ponavljanjem uvodnih in zaključnih besed verzov, postopkom, značilnim za prosti verz. Koncentracija izraza je v pesmih s tako ozkim verzom zelo visoka, tako da učinkuje s podobno dozo ritmičnega in zvočnega ujemanja kot tradicionalni rimani verzi.

Vse pesmi v razdelku *To* imajo enako kitično obliko – pet trivrstičnic, medtem ko kitično formo razdelka *Tedaj* lahko opredelimo kot *stihično,* kar pomeni, da gre za kitično nerazčlenjena besedila oz. z drugimi besedami – da je vsaka pesem sestavljena iz ene same kitice. Te so različno dolge, verzi so pa še krajši kot v razdelku *To,* pogosto sestavljeni iz ene same besede. Tako jedrnati verzi seveda maksimalno izpostavijo besede, ki se zagrinjajo v belino papirja in odmevajo v tišino, ki jih obdaja.

Pesmi v drugem, srednjem ciklu, naslovljenem *Tam,* sledijo Štegrovi naravnanosti od začetkov pesniške poti, se pravi širokim verzom, razdeljenim v kitice. V nasprotju s prvim in tretjim razdelkom, ki temeljita na zelo kratkem verzu, ki zahteva skrajno koncentracijo izraza, verzna širina srednjega razdelka *Tam* omogoča drugačen jezik, z bogatejšim, mestoma baročnim slogom. Verzi so v nekaterih pesmih tako široki, da se približujejo mejam proznih vrstic, kar je seveda pripravno za pripovedovanje zgodb.

Dramaturgija grafične in ritmične členitve v tej zbirki je torej zelo premišljena in učinkovita: začetek in konec sta zaznamovana s skrajno koncentracijo izraza, ki dosega tudi zarotitveno obrednost, srednji razdelek pa omogoča pripovedni material, zgodbe in (avto)refleksijo.

Izraz »*zarotitvena obrednost*«, ki sem ga pravkar uporabil, nakazuje tudi na Štegrovo plodno naslonitev na poetiko Daneta Zajca, ki mu je ta zbirka tudi posvečena. *Knjiga teles* je izšla l. 2010, se pravi pet let po smrti velikega pesnika, s katerim je Šteger v zadnjih letih intenzivno sodeloval in prijateljeval, zato se začenja s preprostim in povednim posvetilom »*V spomin Danetu Zajcu*«.

Oglejmo si, kaj zgoraj analizirane oblike treh razdelkov pomenijo v pesniški praksi. Najprej prva pesem prvega razdelka (13):

*Eden iz nič.*
*Eden skoraj nič.*
*Eden kot eden.*

*Dvakrat eden.*
*Včasih en dva.*
*Dva včasih eno.*

*Eden v enem.*
*Eden iz enega.*
*Trije iz dveh.*

*Dva z enim.*
*Dva brez enega.*
*Dva brez včasih.*

*Dvakrat eden.*
*Enkrat eden.*
*Eden v nič.*

Navidezno preprosta, a briljantna analiza jezika, ki se igra z osnovnimi besedami in raziskuje temeljna razmerja človeškega sveta, samoto »enega« na robu niča, razmerje »dveh« in možnost »tretjega«. Po eni strani zveni kot pesmica za otroke, po drugi strani pa obredno, kot molitvenik, kot sveti tekst.

Drugi razdelek uveljavlja povsem drugačen pogled na svet, med drugim pa neusmiljen samo-pogled, pesniško avtorefleksijo. Odličen primer te pogumne avtorefleksivne poetike je zadnje besedilo tega cikla (101–102):

*Raztresel sem telo. Koleno v pusto. Aorte pod speče vikunje. Zrkla pod klopi drugega razreda nemških vlakov. Pokljanje kosti na letališča tranzitnih krajev in poljubnih zgodovin. Desno dlan v več pesti, kot jih pomnim. In levo v žepe hlač, ki so jih razdrli že zdavnaj mrtvi molji.*

*Kdaj bom pripravljen? V tihi noči sem lezel iz sebe in ob petju navčka jedel ostanke tistega, iz katerega se levim. Moja edina hrana: napaka ponovitve. To je grozd Dioniza in pok zrelih jagod v razkosano telo v grozi nasmejanega boga. Naj ne pozabim dodati, da sem raztresel grlo v Poetovioni in da je pozaba moj nujni posladek po gladovanju.*

*Tretja kitica je šele, a se mi prvoosebni ton že scela upira. A kako drugače podeliti telo instinktivni čustveni inteligenci (ali prej logiki norosti?), ki potuje po časih in spaja bledo ličnico iz Ponta z ukrivljenim nosom iz Ravene s pohabljeno roko iz Voroneža s sloko prsnico*

*iz Bukovine z uhljem iz Laza z rebrom, ki se, na*
*tem mestu, zarašča s tem mestom, za neznani,*
*verjetno nikoli rojeni trenutek?*

*Povej mi, kdaj bom nared. Pomorska metafora*
*je natovorjena do roba, grezilo je potopljeno,*
*jambori nestrpno škripajo in na palubi se tre*
*od zalog in dragotin in primerkov bitij vseh*
*vrst. Pod palubo se pozibavajo skrinje, zvrhano*
*polne znakov, ki se presipavajo iz uganke v*
*uganko. Povej mi vsaj v nekem nedoumljivem*
*jeziku, ali obstaja možnost za preživetje*
*spričo nestanovitnosti glagolov, sprhnelih*
*samostalnikov, predlogov, prepustnih kot noč?*

*Januarja se dani zmeraj prepozno. V daljavi šum*
*avtoceste in neobičajno vedro žgolenje. Odmev*
*korakov, ki prečkajo Newtonov most. Dovolj*
*sem spraševal v spanju in nisem več lačen.*
*Dovolj je svetlo, da slišim rasti travo iz svoje*
*kože in čutim, kako se mi razraščajo koreninice*
*divjega trna v čelu. Pozabljam. Moj edini*
*zaveznik je laž in moj zadnji izdajalec je prah.*

Ta avtorefleksivna pesem skicira pesnikovo avtobiografijo in se konča s podobami slehernikove minljivosti. Posrečena je besedna igra *»sem raztresel grlo po Poetovioni«,* ki z latinsko besedo za pesnika, *Poeta,* interpretira staro latinsko ime za Ptuj, *Poetovio,* mesto, tesno zraščeno s Štegrovo rojstno kulturo, prvim obzorjem njegovega odraščanja ter izhodiščno in ciljno točko njegovih intenzivnih potovanj po svetu. Naj v tem kontekstu omenim enega izmed njegovih izvirnih projektov, knjigo dvanajstih esej *Na kraju zapisano* (2023), ki jo je ustvaril kot improvizacije *»v živo«* na dvanajstih lokacijah po širnem svetu ter *»na licu mesta«* ujel utrip različnih mest, dežel, kultur, jezikov, družbenih problemov …

Tretji razdelek *Knjige teles,* naslovljen *Tedaj,* je zastavljen kot ciklus, ki sledi principu *abecedne pesmi,* pesniške oblike, ki jo poznamo predvsem po igrivih in zabavnih pesmicah za otroke, omogoča pa tudi zahtevnejše pesniške projekte. Naj najprej razgrnemo značilnosti in zgodovino te fascinantne pesniške oblike.

*Abecedna pesem* je pesniška oblika, kjer vrstice, kitice ali pesmi sledijo abecednemu vrstnemu redu, tako da se prva začne z A, druga z B, tretja s C, četrta s Č, itD., itŽ.

Angloameriška literarna veda definira izraz a*lphabet poem, abecedna pesem*, kot preigravanje črk, kjer se vsak verz, kitica ali pesem začnejo z drugo črko. Angleški pesnik iz 19. stoletja Edward Lear, mojster t. i. *nonsense* poezije, je ustvaril znamenit model za *alphabet poem*.

Abeceda je preprosta, poljubna razvrstitev črk. Lahko bi bila tudi drugačna, a dogovor – konvencija, kot se učeno reče – nam nalaga, da črke razvrščamo v zaporedju A, B, C, itD., in ne kako drugače.

Iz tega preprostega, dogovornega pravila lahko izluščimo temeljno zakonitost pesniškega jezika in oblik, skozi katere se pesniški jezik izraža: zmeraj mora obstajati in dejansko tudi obstaja vsaj eno pravilo, ki ureja (ponavadi omejuje) pesniški jezik in se mu izbira besed in slovničnih struktur mora nujno prilagajati.

V abecedni pesmi je to pravilo – zaporedje črk abecede. To pravilo je poljubno, v pesniški jezik vstopa od zunaj in mu diktatorsko vlada. Povzroča težave, saj bi bilo pesem laže napisati brez upoštevanja te stroge omejitve. A, kot je modro in duhovito dejal Robert Frost, ameriški pesnik iz prve polovice 20. stoletja, je pesniška oblika podobna pravilom za igranje tenisa: nedvomno bi tenis laže igrali brez roba igrišča in mrežice na sredi, a bi sama igra potem ne imela nobenega smisla in bi ne ponujala nobenega užitka.

O poljubnosti pravila se lahko prepričamo že na podlagi dejstva, da abecede različnih jezikov in narodov na različne načine razvrščajo črke, tako da slovenska abecedna pesem, ki pozna tudi šumnike (**Č, Š, Ž**) ni enaka abecedam mnogih drugih evropskih narodov, ki šumnikov ne poznajo, uporabljajo pa črke, ki jih sami ne poznamo, denimo v angleščini **X, Y** in **W** ali v nemščini preglašene samoglasnike **Ä, Ö** in **Ü**. Še večja so pri

razvrščanju črk in glasov razlike med jeziki, ki zapisujejo črke v latinici (zahodno- in srednjeevropski jeziki) in jeziki, ki uporabljajo cirilico, izpeljano iz stare grščine (vzhodnoevropski in nekateri južnoslovanski jeziki, kot npr. srbščina, makedonščina in bolgarščina). Srbi rečejo svoji abecedi *azbuka;* začne se s črkami А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, З …, v latinici: A, B, V, G, D, E, Ž, Z …

Zaporedje prvih črk verzov je torej v abecedni pesmi strogo določeno. To pravilo pa kljub strogosti omogoča določeno svobodo pri izbiri verzne in kitične oblike, kar pomeni, da se pod krovno oznako *abecedne pesmi* skriva in stiska bogata pahljača podzvrsti te oblike. Spričo njene igrivosti ni naključje, da se je abecedna pesem »prijela« predvsem v poeziji, namenjeni otrokom in mladostnikom. Pri nas je Oton Župančič s pridom uporabil ta igrivi princip pri pisanju pesmi za otroke: zastavil je zbirko štirivrstičnic, ki upesnjujejo živali in cvetlice iz narave in otrokovega življenjskega okolja ter besedila razporedil po abecednem principu; ker te knjige sam ni dokončal, je pesmi na nekaj manjkajočih črk dodal Niko Grafenauer. Antološka je zbirka pesmi za otroke *Abecedarija* Daneta Zajca (1971). Da pa abecedni princip ni nujno rezerviran le za književnost, namenjeno otrokom, ampak ga lahko najdemo tudi v poeziji, namenjeni odraslim, sta med drugim dokazala danska pesnica Inger Christensen z zbirko *Alfabet* (1981) in klasik sodobne slovenske poezije Kajetan Kovič. Cikel *Abecedarij* iz njegove zbirke *Kalejdoskop* (2001) vsebuje tudi resne, pretresljive sonete, vendar mu osnovni ton dajejo duhovite in tople pesmi, ki upesnjujejo stvari in fenomene iz našega vsakdanjega življenjskega sveta, ta razsežnost pa nedvomno izvira ali pa vsaj marsikaj dolguje pesnikovi izkušnji upesnjevanja otroškega sveta. Podpisani Boris A. do Ž. Novak sem v obliki abecedne pesmi napisal pesem *Pritepenec med lastovkami,* s katero sem v pesmarici pesniških oblik *Oblike duha* (2016) predstavil in razložil značilnosti te oblike, kjer se vsak verz začne z naslednjo črko abecede. Pri Župančiču in Grafenauerju črke uvajajo kitice, pri Koviču cele sonete, pri Inger Christensen pa črke abecede organizirajo celotno kompozicijo zbirke. Abecedne pesmi so torej lahko sila različne. Aleš Šteger je s pesniškim ciklom *Tedaj,* kjer se vsaka pesem začne z besedo *Beseda,* ki ji sledi črka abecede, torej uresničil princip abecedne pesmi v najbolj zahtevni obliki. Podpisani Boris **A!** Novak kot primer seveda izberem prvo pesem (109–110):

*Beseda* a,
*Komaj narojena,*
*Črka šele,*
*A že a,*
*Izreden kraj,*
*Kjer se misel*
*Odkrhne*
*V nasprotje.*
*Po kapljah*
*Naredi reka*
*Okljuk,*
*Nobene*
*Ne zlomi.*
*Izgubljena*
*Suverenost*
*Odpira*
*Popotno*
*Rano.*
*Izdih*
*Položi*
*Besedo arnika*
*Prek zevajočega*
*Ver za,*
*Najde*
*In izgubi*
*Jezik,*
*Obenem.*
*Beseda ga*
*Ne celi,*
*Zgolj zastre.*
*Vdih.*
*Vse se je že*
*Dopolnilo,*
*A še ni*
*Bilo niti zasnovano.*
*Reka*
*Še odteka in*

*Arnika še cveti*
*Na kraju,*
*Kjer rana*
*Za rano*
*Skozi čas*
*V častno nasprotje*
*Kaplja.*
*Beseda a.*
*A ni*
*Časa.*

Aleš Šteger je po *Knjigi teles* objavil še tri pesniške zbirke – *Nad nebom pod zemljo* (2015), *Pričevanje* (2021) in *Svet je vmes* (2022) – vendar jih bomo analizirali v drugem kontekstu. Pričujoča analiza je posvečena Štegrovi poeziji kot eni izmed najmočnejših in najbolj izvirnih poetik, ki na sledi daljne dediščine simbolizma raziskujejo vlogo simbolov – izrekanje reči – v pesniškem jeziku.

# Tretji del

# Velike sinteze: sonetni venci, lirske in epske pesnitve, roman, ep

## XXXIX. Veliki sonetni venci Valentina Cundriča

### 1. Literarnozgodovinska usoda Valentina Cundriča: slava margine in sramota središča

Valentin Cundrič se je rodil na Valentinovo, 14. februarja 1938, na Poljšici pri Bledu. Po študiju slavistike v Ljubljani je poučeval na gimnaziji na Jesenicah. Cundričevi pesniški začetki so zaznamovani z intimizmom, ki sprejema tudi impulze osvobojenega pesniškega jezika avantgardističnih tokov šestdesetih in začetka sedemdesetih let (zbirki *Krotko jutro* in *Pojoči grm* iz l. 1961, *Gorgona* iz l. 1971), ki pa je že mitološko podložen in nadzidan. Čedalje bolj izgrajuje kompleksno poetiko, v kateri se moderna jezikovna senzibiliteta prepleta z mitološko in kozmično zavestjo. Naj poudarim dejstvo, ki je – tako kot mnoge druge značilnosti Cundričevega doživljanja in izražanja sveta – ostalo v senci: da je napisal mnoge lepe ljubezenske pesmi, ki se odlikujejo – kot se za erotično liriko spodobi – s skrajno osebnim izhodiščem in univerzalnim dosegom.

Cundrič je pesnik velikega ustvarjalnega zamaha, mojstrskega jezika ter avtentične in sveže izrazne moči, kar je v našem ozkem prostoru premalo priznano. Literarnozgodovinsko in verzološko se je s Cundričem in problematiko velikega sonetnega venca najbolj natančno ukvarjal žal veliko prezgodaj umrli Mihael Bregant (*Sonetni prelom: samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike,* 1994).

Valentin Cundrič je namreč večino svojih del objavil v samozaložbi ali pri majhnih, alternativnih založbah, tako da slovenska javnost žal ne pozna dosežkov enega izmed svojih najambicioznejših umetnikov. Tudi če so njegove zbirke izhajale pri osrednjih založbah, pa je bil tako oddaljen od »osrednjih« tokov sočasnega slovenskega slovstva, da ni bil deležen potrebne pozornosti. Cundrič je eden izmed najbolj dramatičnih primerov učinkovanja sredotežnosti in ozkosti slovenskega literarnega kanona: namesto da bi kot številčno majhen narod cenili najboljše avtorje in dosežke, vsakokratna kulturološka ideologija s pomočjo hierarhično in piramidalno organiziranega kanona vzpostavlja le en sam model in marginalizira mnoge druge. Zato moram jasno in glasno povedati, da se Valentinu Cundriču godi krivica. Njegova poetika se že petdeset let izmika kriterijem vsakokratnih literarnih

kritikov in zgodovinarjev – z zelo redkimi izjemami, na čelu s pokojnim kolegom Mihaelom Bregantom.

Nepriznanost za časa življenja je ena izmed tragičnih značilnosti usode prenekaterega pesnika in pesnice iz slovenske literarne zgodovine … Rekel sem: slovenske literarne *zgodovine.* Mislili smo, da gluhota prostora za poezijo nepovratno pripada temni preteklosti. Žal je očitno možna tudi danes. A v molku, ki krivično obkroža Cundričevo ime in opus, je zametek slave. Kot je francoski pesnik Paul Valéry s pretresljivo nostalgijo zapisal v spremnem eseju k svojemu osrednjemu delu – pesnitvi *Morsko pokopališče* (Valéry, 1957, 1496–1497; prevod podpisanega Valéry, 1992, 137–138)*:*

> *Ne vem, ali je še zmeraj v modi, da pesniki dolgo obdelujejo pesmi, da jih držijo med bitjo in ne-bitjo, leta in leta lebdeče pred željo; da negujejo dvom, tenkovestnost in kesanje, – in sicer do take mere, da njihovo delo, ki ga zmeraj znova začenjajo in utemeljujejo, polagoma dobi tajni pomen projekta, s katerim človek spreminja samega sebe. Pri pesnikih in nekaterih prozaistih pred štiridesetimi leti* (v gibanju simbolizma, op. B. A. N.) *ta način nizke proizvodnje ni bil tako redek. Čas zanje ni igral nobene vloge; to pa je dovolj božansko. Ne Idol Lepote ne predsodek Večnosti zanje še nista bila uničena; vera v Zanamstvo pa še ni bila izničena. Obstajala je neka vrsta Etike forme, ki je peljala k neskončnemu delu. Tisti, ki so se mu posvečali, so dobro vedeli, da je veličina napora obratno sorazmerna s številom ljudi, ki so ga sposobni doumeti in spoštovati; mučili so se za te maloštevilne – kakor svetniki …*

Valéryjev pesniški Učitelj *(Maître)* Stéphane Mallarmé je bil zadovoljen s tem, da je imel sedemnajst bralcev.

Da bi izrazil celostno videnje sveta, Cundrič poseže po najbolj zahtevni vseh pesniških oblik – sonetnem vencu sonetnih vencev oz. vélikem sonetnem vencu.

Zaradi razumevanja literarnozgodovinskega konteksta razvoja cikličnih sonetnih oblik, je nujna naslednja digresija.

## 2. Zgodovina sonetnih ciklov corone, sonetnega venca, sonetnega venca sonetnih vencev itd.

Z izrazom *corona (krona)* italijanska literarna veda v najširšem smislu označuje *»serijo sonetov, ki so medsebojno tematsko povezani«* (Sandro Orlando: *»Techniche di poesia« – La metrica italiana,* 1994). Prvi primeri datirajo že iz daljnega 13. stoletja. Tako Vodja toskanske pesniške šole Guittone d'Arezzo (ok. 1235–1294), ki mu dolgujemo tudi izum tako imenovanega *dvojnega soneta (sonetto doppio),* napisal venec sonetov o sedmih smrtnih grehih, to temo pa je pozneje z vencem upesnil tudi Fazio degli Uberti (ok. 1305–ok. 1367). Član toskanske pesniške šole Folgóre da San Gimignano, ki je živel v zadnji tretjini 13. in prvi tretjini 14. stoletja, je napisal dva venca sonetov: prvi upesnjuje dneve v tednu, zato je naslovljen *Sonetti della semana,* sedmim sonetom pa je dodano posvetilo, tako da ta venec obsega osem sonetov; drugi, ki je verjetno nastal med l. 1309 in 1317, obravnava mesece v letu, zato je naslovljen *Sonetti de' mesi,* dvanajstim sonetom pa sta dodana uvodni in zaključni sonet, skupaj torej gre za štirinajst sonetov. Italijanska literarna zgodovina in verzologija z izrazom *corona* označujeta tudi epistolarne verzificirane dialoge med različnimi pesniki, ki so se pogosto izražali v sonetni obliki. H *coronam* sodi tudi ambiciozno in obsežno delo, naslovljeno *Il Fiore (Cvet),* ki ga sestavlja nič manj kot 232 sonetov in ki ga je po interpretaciji znamenitega literarnega zgodovinarja Gianfranca Continija mogoče pripisati celo Danteju; za nas je zanimivo, da vse sonete poleg tematskih vezi združuje tudi enotna razporeditev rim – ABBA, ABBA, CDC, DCD, to pa je prav tisti najbolj kanonični način rimanja, ki ga je Prešeren v svoji sonetistiki najrajši uporabljal in na katerem v celoti temelji tudi njegov *Sonetni venec.*

Eno najpomembnejših *coron* v angleški in svetovni poeziji je napisal John Donne l. 1633: gre za venec sedmih sonetov, ki upesnjuje ključne dogodke v življenju Jezusa Kristusa in ki predstavlja uvod v eno njegovih najpomembnejših del, cikel *Holy Sonnets (Sveti soneti).* Veliki angleški pesnik in mistik je ta sonetni prolog naslovil z italijanskim zvrstnim izrazom *La Corona,* ta naslov pa je v kontekstu njegovega pesniško-religioznega videnja karseda pomenljiv, saj *lovorjev venec, krono pesnikov* sooča s Kristusovo *trnovo krono.*

V sodobni slovenski poeziji sva *corone* doslej pisala le dva pesnika: Ciril Zlobec *(Ljubezen dvoedina* iz istoimenske zbirke ter cikel *Zaliv* iz zbirke

*Samo ta dan imam,* 2000) in podpisani *(Zemljevid odsotnosti* v zbirki *Žarenje,* 2003, ter *Corona* v zbirki *Svoboda je glagol,* 2022).

*Corona* je torej *cikel, venec sonetov.* Iz *corone* se razvije *corona di sonetti – sonetni venec.* To formo so izumili in ji pravila definirali člani tako imenovane *Sienske akademije,* ki je bila formirana l. 1460. Literarna zgodovina žal ne razpolaga z viri o sonetnem vencu iz prve roke. Zapis teh pravil dolgujemo dvema poznejšima viroma: Giovanni Maria Crescimbeni, kanonik neke cerkve v Rimu ter obenem sonetist in član *Arkadije,* ene izmed rimskih literarnih akademij, je pravila sonetnega venca zapisal v delu *L'Istoria della volgar poesia,* ki je izšlo v Benetkah l. 1731. Na enak način je ta pravila zapisal P. G. Bisso v knjigi *Introduzione alla volgar poesia* (Benetke, 1794). Po Crescimbeniju je

> *corona di sonetti »sestavljena iz petnajstih sonetov, med katerimi se zadnji imenuje 'magistralni'. Iz njega izvirajo uvodne in sklepne vrstice vseh preostalih štirinajstih: tako da se prvi sonet začne s prvo vrstico magistrala in se konča z njegovo drugo vrstico, drugi sonet se začne z drugo vrstico magistrala in s konča z njegovo tretjo vrstico, in tako vse do štirinajstega soneta, ki se začne s štirinajsto vrstico magistrala in se konča na novo, tako da se vrne k prvi vrstici magistrala ter na ta način potem vstopi v magistrale in s seboj sklene krožno sestavo v podobi venca.«*

Prvi-in-zadnji verzi vseh sonetov se torej oglasijo trikrat: tretjič v magistralnem sonetu. Zato Prešeren v prvem sonetu *Sonetnega venca* na jedrnat in duhovit način definira *Magistrale* kot *»pesem trikrat peto«.*

Vse kaže, da ni ohranjen niti en sam primer sonetnega venca, ki bi ga napisali člani Sienske akademije. Pri oživljanju te pozabljene forme je pomembno vlogo odigrala zbirka *Sonettenkränze* nemškega romantika Ludwiga Bechsteina iz l. 1828, ki vsebuje štirinajst vencev, kar opozarja na formalno igrivost, ki jo spodbuja ta zahtevna ciklična forma. L. 1834 je sledil Prešernov *Sonetni venec.* Decembra 2000 sem podpisani v referatu ob dvestoletnici Prešernovega rojstva na simpoziju, ki ga je organizirala rimska univerza *La Sapienza,* izrekel drzno hipotezo, da je Prešeren v umetniškem smislu prvi mojster sonetnega venca in torej v zgodovini te ciklične forme neprimerno pomembnejši, kot mu je to mednarodna slavistika dotlej

priznavala. Njegova formalna zasluga je tudi obogatitev magistralnega soneta z akrostihom. Pričakoval sem ogorčene reakcije italijanskih literarnih zgodovinarjev, vendar se to ni zgodilo. Do te hipoteze sem se prebil na podlagi pregleda obsežne italijanske verzološke literature, v kateri ni citiran ali omenjen niti en sam konkretni sonetni venec članov Sienske akademije. Svetozar Petrović, srbski verzolog mednarodnega formata, mi je povedal, da kljub iskanju po italijanskih arhivih ni nikjer našel nobenega primera realizacije sonetnega venca v času nastanka samih pravil, se pravi v obdobju italijanske renesanse oziroma v poznejših obdobjih do romantike.

Izumitelji sonetnega venca so torej zapustili le pravila tvorjenja te ciklične forme, zato ne vemo natančno, ali so to zahtevno pesniško obliko sploh realizirali. Sonetni venec je seveda težavna pesniška naloga, ni pa nemogoča; zato lahko upravičeno domnevamo, da so člani Sienske akademije realizirali to formo. Po znanih podatkih in ohranjenih sonetih in drugih pesniških besedilih pa je očitno, da so pripadniki te akademije sonetni venec razumeli kot verzifikatorsko nalogo, vrhunsko vajo v spretnosti kovanja verzov in rim, družabno igro izobraženih dvorskih krogov. Sama Sienska akademija pripada širokemu gibanju petrarkizma, ki se je čedalje bolj izgubljalo v formalnih igrah in etudah ter je na koncu povsem pozabilo, da njihov veliki vzor – Petrarka – ni bil samo mojster jezika in forme, temveč tudi pesnik čustveno pristne, globoke, boleče in radostne ljubezenske poezije. Tudi če je bil sonetni venec s strani Sienske akademije realiziran, kot je verjetno, na podlagi siceršnje pesniške produkcije njenih članov lahko sklepamo, da je šlo zgolj za zahtevno manieristično igro.

Kaže, da je najstarejši ohranjeni sonetni venec skupinsko delo štirinajstih pesnikov, ki so l. 1748 napisali delo *Corona di rime per festiggiare il natalizio giorno di fille.* Tudi tu je sonetni venec še zmeraj razumljen kot družabna igra, in ne kot visoka in ambiciozna umetnost. Ta skupina je očitno nadaljevala tudi staro tradicijo pesemske – pogosto sonetne – korespondence, ki je iz literarne zgodovine znana predvsem po dopisovanju Danteja s pesniki gibanja *dolce stil novo,* Guidom de Cavalcantijem, Cinom da Pistoia itd.

Prešernov *Sonetni venec* (1834) je torej eden izmed najstarejših. Predvsem pa je »najstarejši« in najpomembnejši v smislu umetniške vrednosti in izrazne moči, saj je slovenski pesnik France Prešeren prvi, ki je tej zapleteni obliki vdihnil resničen umetniški naboj. Pravila igrive verzifikatorske oblike

je torej dvignil na raven visoke poezije, tej formi pa je podelil mitični pomen, tako da je vse odtlej tako v slovenski kakor tudi v drugih književnostih rezervirana za najpomembnejša pesniška sporočila. Prešeren je stroga pravila sienskega sonetnega venca še dodatno »zakompliciral« z uvedbo *akrostiha* – posvetila, ki se glasi *Primicovi Jul'ji.*

Prvi pravi sonetni venec v zgodovini svetovne književnosti na formalno, čustveno in sporočilno popoln način kombinira teme ljubezni, naroda in samopremisleka pesniške poklicanosti.

*Sonetni venec* Franceta Prešerna je opravil inicialno vlogo pri uveljavitvi te forme v ruski poeziji in drugih slovanskih književnostih. Ključno vlogo v tem procesu diseminacije Prešernove umetnine je odigral ruski prevod *Sonetnega venca,* objavljen l. 1889 v časopisu *Ruskaja misl (Ruska misel),* delo Fjodorja E. Korša, nadarjenega pesnika in prevajalca, učenega filologa in akademika. Ta prevod je doživel izjemno intenzivno recepcijo med ruskimi pesniki, saj je sprožil pravcati val sonetnih vencev v tej književnosti. Korš je kot profesor na Moskovski univerzi s svojim navdušenjem za pesniške oblike »okužil« tudi svojega študenta Valerija Brjusova, enega izmed osrednjih pesnikov ruskega simbolizma in pomembnega raziskovalca pesniških oblik. Najbrž je prav pod vplivom Koršovega prevoda Prešernove umetnine Brjusov napisal dva sonetna venca. A. B. Šiškin in Maja Ryžova v študiji »*Soneti nesčastja« France Prešerna v ruskih perevodah Fedora Korša i Aleksandra Giteviča* (1997) navajata, da so Brjusovu s pisanjem sonetnih vencev sledili mnogi pomembni ruski pesniki, med drugim znameniti simbolist Vjačeslav Ivanov, M. Vološin, S. Kirsanov, M. Dudin itd. Od konca 19. stoletja naprej sonetni venec figurira kot mitična forma ruske poezije, rezervirana za najpomembnejša pesniška in bivanjska sporočila – ta emfatični pomen pa ruska recepcija te forme nedvomno dolguje Prešernu.

Čeprav se Slovenci zaradi svoje majhnosti in nenaklonjenih zgodovinskih okoliščin radi pohvalimo s svojimi prispevki evropski civilizaciji in kulturi, smo v zvezi s Prešernovim *Sonetnim vencem* nenavadno in pretirano skromni: zgodovinsko dejstvo je, da je šele Prešeren iz komplicirane verzifikatorske družabne igre naredil pesniško obliko z umetniškim nabojem in z najvišjimi sporočilnimi ambicijami. Mednarodni razcvet te forme v 19. in 20. stoletju torej precej dolguje vélikemu pesniku maloštevilčnega naroda – Francetu Prešernu.

Slovensko prešernoslovje, ki se ponaša z izvrstnimi analizami in interpretacijami, se v mednarodnem prostoru torej obnaša nenavadno skromno in ponižno, saj bi se moralo glasneje zavzemati za priznanje pionirske vloge Francetu Prešernu pri formiranju sonetnega venca kot pesniške oblike emfatičnega pomena.

Po Prešernovem zgledu je sonetni venec postal mitična pesniška oblika, rezervirana za najgloblja in najbolj vzvišena eksistencialna spoznanja. Matjaž Kmecl je že v *Mali literarni teoriji* (1977) navedel, da slovenska slovstvena zgodovina beleži čez 50 sonetnih vencev po Prešernu. Poleg mnogih epigonskih izdelkov so nekateri avtorji uspeli tej Prešernovi obliki vdihniti oseben pečat in umetniško moč: tako v vrh slovenske lirike sodita sonetna venca Franceta Balantiča (drugi žal nedokončan). Po drugi svetovni vojni je po tej zahtevni formi poseglo več pesnikov, od k tradiciji naravnanega Janeza Menarta (*Ovenela krizantema* v zbirki *Prva jesen,* 1955) prek avantgardista Vladimirja Gajška (*Amfionova plunka,* 1975) do pesnika uglasbene poezije Mateja Krajnca, ki je v zbirki *Vsakdanjost* (2003) zbral štiri sonetne vence.

Podpisani sem v obdobju postmodernizma napisal štiri sonetne vence in jih objavil v zbirki *Kronanje* (1984). Z izjemo naslovnega venca *Kronanje,* posvečenega čudežu rojstva (z akrostihom *Srečno pot, otrok!*) pa sem preostale tri – *Malo morsko deklico, Harlekina* in *Faetona* – pozneje tako temeljito predelal, da gre pravzaprav za nove sonetne vence: pod naslovi *Velika morska deklica, Harlekin, predzadnja ponovitev* in *Faetonova senca* sem jih vključil v *Bivališča duš,* tretjo in zadnjo knjigo svojega epa *Vrata nepovrata* (2017).

Slovenska poezija je v zakladnico svetovnih pesniških oblik prispevala celo *sonetni venec sonetnih vencev.* Idejo za to skrajno zapleteno artistično kompozicijo je lansiral davčni uradnik Jožef Zazula v prvi polovici 20. stoletja; dokončna varianta je ohranjena v rokopisu, ki je nastal med drugo svetovno vojno, ko je Zazula kot izgnanec bival na Hrvaškem. Takoj po koncu vojne je sonetni venec sonetnih vencev z naslovom *Sla spomina* uresničil tudi Janko Moder, sicer bolj znan kot prevajalec: nastal je v zaporu, zaradi političnih okoliščin nastanka pa je izšel šele l. 1994. Za avtorja forme je nekaj časa veljal Mitja Šarabon, ki ga je prvi objavil l. 1971. Največji mojster te gigantske forme pa je nedvomno Valentin Cundrič, ki jo je realiziral kar osemkrat, saj ustreza njegovemu mističnemu doživljanja kozmosa, zgodovine in človekove usode. Doslej imamo torej dvanajst primerov.

Medtem ko so pri Šarabonu in Modru vsi sonetni venci medsebojno povezani s ponavljajočimi se verzi in rimami, tako da vsi magistralni soneti tvorijo magistrale magistralov (skupaj 211 sonetov), si je Cundrič težavno nalogo nekoliko olajšal s tem, da je sprostil pretirano strogost rimanja in ritma ter se odpovedal magistralnim sonetom (zato je pri njem število sonetov nižje – 196).

Preden se podrobneje posvetimo Cundričevi poeziji in poetiki, velja skleniti ta kratek verzološki pregled zgodovine sonetnih cikličnih form z neverjetno, a resnično ugotovitvijo, da se ta razvoj ni sklenil s sonetnim vencem sonetnih vencev, kot smo domnevali, temveč s korakom naprej!

L. 2018 me je kontaktiral brazilski pesnik Joedson Adriano da Silva Santos z vprašanji o zgodovini sonetnega venca in sonetnega venca sonetnih vencev. Poslal sem mu potrebne razlage in podatke, ki jih je s pridom inkorporiral v svoje fascinantno pesniško delo in iskanje. V portugalščino je prevedel pesem iz mojega prvenca *Stihožitje* (1977), z zadnjim verzom *»vsemirje, ta vse, ta mir in ta je, neizrekljiva rima rim, vserimje«,* kar sem sam – v obliki »brisanega soneta«, mojega izuma, kjer število verzov pojema iz kitice v kitico: 5, 4, 3, 2, 1 – prevedel v angleščino kot *»universe*, *a unison of unheard star chimes, / universe, an unspeakable rhyme of rhymes, / uni-verse«.* To mojo sklepno besedno igro, ki zrcali *verz* in *uni-verz-um,* je povzel tudi brazilski pesnik v portugalskem prevodu *(uni-verso).* V portugalščino je prevedel tudi sonete žal pokojnega Luka Paljetka, velikega dubrovniškega barda in prevajalca Prešernovih *Poezij,* vključno s *Sonetnim vencem,* v hrvaščino. Predvsem pa je Joedson Adriano da Silva Santos napisal sonetni venec o zgodovini sonetnega venca in sonetnega venca sonetnih vencev, kjer nastopajo slovenski pesniki na čelu s Prešernom, s hvalnico Zazuli, s posebnim poudarkom na Balantiču in z velikim hrvaškim pesnikom Lukom Paljetkom kot prevajalcem Prešerna in avtorjem sonetnih vencev. Nato mi je poslal svoje delo *Errões,* ki je prvi venec vencev sonetnih vencev, kar je nova potenca sonetne oblike: če je sonetni venec sonet na kvadrat in veliki sonetni venec sonet na tretjo potenco, potem je venec vencev sonetnih vencev – sonet na četrto potenco. Razdeljen je na pet knjig iz samih sonetov, ki so pa vse medsebojno povezane: kratke zgodbe tvorijo vence, novele tvorijo vence vencev, romani pa sestavljajo ep, narejen iz samih sonetov. Neverjetno! Ker po njegovi razlagi v pismu niti Amazon ni mogel vseh petih ogromnih

sonetnih del stlačiti v eno samo knjigo, so objavljena v petih knjigah, v katerih pripelje največje Zevsove sinove (Seu Zé) v Brazilijo našega časa: *Alcides (Heracles), Dinis (Dionysus), Silvano (Pan), Iran (Perseus)* in *Minos (Monis)*. Tudi število sonetov pri tej gigantski gradnji izjemno naraste. Naj to številko ponazorim v računalniškem jeziku: trije naslovi, ki sem jih doslej pregledal, obsegajo 20 megabajtov!

## 3. Cundričeva poetika upesnitve mitov v mitičnih pesniških oblikah in sodobnem jeziku

L. 1973 je Cundrič knjižno objavil véliki sonetni venec pod formalnim naslovom *Soneti,* ki ga je pozneje spremenil v *Molitvenik peščeni.* L. 1998 je pod skupnim naslovom *Slovenska knjiga mrtvih* objavil sedem vélikih vencev: *Molitvenik peščeni, Na gori spremenjenje, Nasmehi, Ginungagap, Remphambog, Razglašanje pildov* in *Terjatve.* Pisec pričujoče knjige sem Cundričeve vence bral tudi v obsežnem rokopisu, naslovljenem *Kanih* in sestavljenem iz treh delov: prvi del ima naslov *Mala knjiga odnosov* in vsebuje sonetni venec sonetnih vencev *Pamtivid;* drugi del je naslovljen *Prva velika knjiga odnosov* in vsebuje že znane vence vencev *Ginungagap, Remphambog* in *Razglašanje pildov;* tretji del ima naslov *Druga velika knjiga odnosov* in vsebuje že omenjene vence vencev *Na gori spremenjenje, Nasmehi* in *Terjatve.* Za pokušino navajam sonet iz drugega venca *Pamtivida,* kakor je objavljen v Cundričevi antologiji *Balada o koprivjem semenu,* pod naslovom *Sonetno satje* (2008, 157):

*Držeč se krika in skeletnih muk*
*nov valpet okostnjak za mano šepa.*
*Zveličar plesnih Vidovih vijug*
*krvavo skruno roso z mene stepa.*
*Duhovi so vstopili, z njimi Lelj.*
*Srebrijo se okostja in lobanje,*
*ko vstopajo v dogodke kot v kopel.*
*Človeška žalost jim je domovanje.*
*Ranljivo v tebi je drevo.*
*Osmukano do vitkega bo kola.*

*Lahko obtrgal naju bo vsakdo.*
*Se dviga bič, se dviga nož nad vola.*
*Pa o pomenih dvomim, o posluhu,*
*ko hodim, dete, v regratovem puhu.*

Cundrič je pesnik razkošja podob, metafor, tvorec jezika. Gre za pesnika, ki je obogatil naš jezik s celo vrsto sijajnih novih izrazov, dokazov, da je poezija kovačnica jezika, v kateri jezik vedno znova pride do novega žarenja, sijaja.

Véliki sonetni venci so sicer njegova osrednja pesniška dela, vendar Cundričev opus ni povsem določen in omejen s temi zahtevnimi jezikovnimi dosežki. Ves čas je pisal tudi lirsko poezijo, ki se odlikuje z močnim ritmom ter baladnim in elegičnim tonom, ki pa ne izključuje hvalnic (tudi ljubezenskih) in himničnih sporočil. Izjemno kvalitetna in bogata po registrih je zbirka *Balada o koprivjem semenu* (2008), ki poleg vrste močnih, dobesedno strašnih balad in občutenih, nežnih lirskih pesmi vsebuje tudi obsežen sonetni cikel *Sonetno satje,* ki tokrat ni organiziran kot venec, učinkuje pa kot kompleksno, notranje sklenjeno, avtentično, pretresljivo delo. Gre za 62, po razporeditvi rim angleških sonetov, zgrajenih na neoporečnem jambskem enajstercu, kjer se notranja kohezija verzov kaži po odsotnosti grafičnega členjenja v kitice. Ob vsej »starinskosti« motivov in simbolov je jezik izjemno svež, inovativen, gost in bogat. Kot primer navajam prve tri in zadnji sonet (155–156, 185):

*Zapahnjen veter hlipa v goličavi.*
*Ledišče v čolnu vzide in ležim*
*kot pri počitku in besedi pravi.*
*V objemu s stavkom kakor varuh rim.*
*Odpreti moram grob, odpreti hlev*
*in špansko odpečatiti volilo,*
*da bom na dvoru kakor luč brlel,*
*tako glasi se namreč sporočilo.*
*Mi z levo pismo črno-belo daje,*
*zablodi z desno v moji jelenjadi.*
*Poveževa vabila in vzdihljaje,*
*da bom domač v podzemeljski livadi.*

*Pospremi me plečat čez blatno grez,*
*nadzemeljski sred vojskinih pretvez.*

*Kot čolnveter hodim za pogrebi.*
*Hudičeve votline me obdajajo.*
*Me svinjski veter greze v tej pozebi.*
*Šepeti me tajinstveno razvajajo.*
*Ovešeni s čekani se zbudi,*
*ponuja svojo kožo bodonežo,*
*kot desetina grče se deli,*
*kot vbogajme za skupno grešno ležo.*
*Če pa že gre za angelske vidike,*
*vsak je srce nekakšnega pogoja,*
*živ krst ponuja, jemlje mi oblike*
*in me prišedši grabi in pohoja.*
*Mojbog, sem tudi jaz golobjesiv,*
*sem šajnast, ogrinjalen, pripogniv.*

*Volšebni prsti v vozlih so bisag*
*in brenkajo na jokajoče citre.*
*Budi se v meni violinski mag,*
*od mtvih vstane iz zatohle mitre.*
*Kot suženj okobal in kakor kralj*
*pa kot nikogaršnji hvaležni bajtar*
*atlantski bom odložil šal,*
*prijel samo za kajfež, kot iblajtar.*
*Se bova srečala v jelenji kamri,*
*pogled njegov ne bo me zaskelel,*
*delila bova si med vsemi jamri,*
*kar Jožef je po angelu imel.*
*V objem me stiska in navzad krivi*
*kraljestvo osovraženih reči.*
*(…)*

*Pogrnjen je v slovo.*
*Odrešeno telo.*
*Ne več zameoko.*
*Ne več zameuho.*
*Ne več zamenebo.*
*Ne več zamedrevo.*
*Ne več zamehudo.*
*Ne več zamepusto.*
*Mar pod zemljo?*
*Zakonov sto,*
*če zapojo.*
*Krvnik s koso,*
*tam za goro*
*zalomljeni nekdo.*

Ni pesnika, ki bi izdelal tako bogat in po duhovni vertikali tako ambiciozen »sistem« mističnih simbolov, ki so večpomenski, izvirajo iz davnih kultur in religij ter žarijo tudi preroške (pris)podobe, obenem pa zvenijo presenetljivo sodobno. Naj med tovrstnimi zbirkami omenim le *Črnkos* (2011).

V primerjavi s skrajno zahtevnimi in kompleksnimi projekti vélikih sonetnih vencev in drugih sonetnih ciklov učinkujejo Cundričeve pesniške miniature sveže, modro, igrivo in duhovito. Naj tu izpostavim zbirki *Dežela punt* s pomenljivim podnaslovom *aforizmi* (2013) in *Umevanje človeškega,* podnaslovljeno z zvrstnimi oznakami *aforizmi, epigrami, citati* (2007). Ker sem podpisani tudi sam razpet med 45.000 verzov dolg ep *Vrata nepovrata* in skrajno zgoščene pesniške *Definicije,* s katerimi sem začel svojo pot, zelo dobro razumem, kako se pesniški utrinki plodno dopolnjujejo z visoko arhitekturo sonetnih ciklov in vencev ter epskih pesnitev. Pesniške miniature nazorno kažejo, da je ekonomija jezika temeljna zakonitost pesniškega jezika – tudi pri daljših besedilih!

Naj poetiko tega »kratkega« Cundriča ponazorim z nekaj primeri. Iz *Dežele punt* (188, 194, 196–198, 200):

*Solza je leča,*
*ki žalost poveča.*

*Čas izbriše rojstne hiše.*

*Vsota sveta nismo mi vsi, temveč sta že dva.*

*Vidim vstajati klovna iz svile in govna.*

*Prostor in čas*
*zategujeta pas.*

*Čas ima spomine.*
*Prostor razvaline.*

In iz *Umevanja človeškega* (54, 58, 64):

***Ah,** eh, oh in uh!*
*Pesniški napuh!*

***Otrok** vidi vse povečano, starec pomanjšano.*

***Nekoč** nisem znal pesmi zaključiti,*
*zdaj je ne znam začeti.*

***Dva** velika jezika sta: jezik naših mater*
*in naših očetov. Otrok je tamutasti.*

***Človekov** jezik je suženj stavka*
*in begavček telesa.*

Cundrič raziskuje, razširja in poglablja jezik tudi z namenom artikulacije svojega mističnega videnja in vedenja. Izjemno zanimivo je v tem smislu prebrati njegovo knjigo *Preteklost bo prihodnost* (2016): tu zbrani kratki eseji zvenijo v isti sapi kot pesmi v prozi in prerokbe.

Kot je ugotavljal že Mihael Bregant, Cundrič ni bil deležen zaslužene pozornosti literarne kritike. Prepričan sem, da bo literarna zgodovina

korigirala ta spodrsljaj in postavila Valentina Cundriča na mesto, kakršnega si njegov odlični, izvirni, eksistencialno poglobljeni in simbolno bogati pesniški opus zasluži.

Naj mi bo v tej zvezi dovoljen še oseben pripis.

Ob pisanju te analize sem ponovno prebral knjige, ki mi jih je prijazno podaril kolega Cundrič. In sem bil dobesedno šokiran ob podatku, natisnjenem v kolofonih nekaterih med njimi, da je bila naklada le – 30 izvodov. Ob hvaležnosti pesniškemu kolegu, da mi je namenil enega izmed redkih, dragocenih izvodov svojih knjig, me je navdala tudi groza spričo gluhobe, s katero je obdana poezija na Slovenskem, celo vrhunska poezija, kakršna je Cundričeva. Nato sem se ovedel, da Cundričeva človeška in pesniška kultura temelji na popolni veri v vrednost in prihodnost Poezije.

Hvala, spoštovani in dragi kolega!

## XXX. Lirska pesnitev *Zgiban prek Mure* Klarise Jovanović

Klariso Jovanović je širša kulturna javnost doslej poznala kot sijajno pevko, senzibilno in kultivirano interpretinjo pétih pesmi iz dediščin različnih narodov in kultur, od slovenskih ljudskih do sefardskih ljubezenskih. Znana je tudi po svojem sodelovanju s kantavtorjem Venom Dolencem, v zadnjih letih pa se je uveljavila tudi kot prevajalka s posebnim in dragocenim interesom za jezike, pri katerih smo Slovenci, kar zadeva prevajalce, deficitarni (denimo nova grščina). – Zdaj jo spoznavamo tudi kot pesnico, ki se odlikuje z izrazno močjo in umetniško zrelostjo. Pesnitev *Zgiban prek Mure* pomeni pomembno obogatitev za pokrajino sodobne slovenske poezije.

Dobrodošlo osvežitev predstavlja že sama forma pesnitve. Da bi ugotovili specifiko njenega prispevka k razvoju te zvrsti, moramo v grobih obrisih očrtati zgodovino pesnitve pri Slovencih. Naše pesništvo, ki je bilo od nekdaj naravnano k jedrnatim lirskim oblikam, se ne more pohvaliti s preveč bogato tradicijo te dolge zvrsti, čeprav smo že na začetku umetn(išk)ega pesnjenja dobili vrhunski model – Prešernov *Krst pri Savici,* ki pa žal ni imel nadaljevalcev. Tudi zvrst dolgih balad, kakršne je pisal Aškerc *(Balade in romance,* 1890), je v 20. stoletju poniknila. V drugi polovici 20. stoletja smo pesnitve pisali le redki pesniki. Janez Menart je razvil svojevrstno inačico epske pesnitve, ki se zgleduje po modelu srednjeveških kronik. Dane Zajc je v mladosti napisal pesnitvi *Temna žena* in *Črni možje* (objavljeni sta v razdelku *Do požgane trave* v prvi knjigi izdaje *Dane Zajc v petih knjigah),* plodne nastavke lirske modernistične pesnitve pa je mogoče najti v Zajčevi zbirki *Ubijavci kač* (1968). Čeprav je Gregor Strniša veliko večino svojih pesmi organiziral ciklično, je nekatere njegove cikle in zbirke mogoče brati kot svojevrstne pesnitve. Podpisani sem na začetku 80. let pisal lirske pesnitve, kjer sem upesnjeval predvsem čas, minljivost in spomin: tri – *Kamnita Afrodita, Otroštvo* in *Let časa* – so objavljene v zbirki *Hči spomina* (1981), pesnitev *1001 stih,* ki je tematsko naslonjena na zbirko pravljic *1001 noč* in obsega natanko 1001 verz, pa je objavljena v samostojni knjigi l. 1983. Sad mojega dolgoletnega dela pa je ep *Vrata nepovrata,* 45.000 verzov na 2.300 straneh v treh knjigah (*Zemljevidi domotožja,* 2014; *Čas očetov,* 2015, in *Bivališča duš,* 2017). Obsegu pesnitve se bližajo elegije Nika Grafenauerja, zbrane v zbirki *Izbrisi* (1989). »Kataloška« poetika je Andreja Brvarja logično pripeljala tudi do pesnitve (predvsem v zbirki *Pesnitve in pesmi,*

1990). Na sledi Rilkejevih *Devinskih elegij* je Milan Dekleva napisal lirski pesnitvi *Jezikava rapsodija* in *Improvizacije na neznano temo* (1996). Uroš Zupan je plodno »podaljšal« svojo narativno poetiko v pesnitev *(Jesensko listje,* 2006). Vse skupaj premalo, da bi lahko govorili o živi tradiciji pesnitve v slovenski poeziji. Pozornost vzbuja tudi izrazita ločitev redkih sodobnih slovenskih pesnitev na pripovedne, epske (Menart, Brvar, Novak s serijo pesnitev v epu *Vrata nepovrata,* na nek način tudi Uroš Zupan) in lirske (Zajc, Novak, Grafenauer, Dekleva), medtem ko je Prešernov *Krst pri Savici* hibridna zvrst, sinteza lirskih, epskih in celo dramskih prvin, kar je značilno za romantične pesnitve. Čeprav je v pesnitvi Klarise Jovanović mogoče naslutiti obrise zgodb, se po gostem in izbranem metaforičnem jeziku uvršča v tok lirske pesnitve, njena tematska posebnost pa je osredotočenost na ljubezen.

Pesnitev je razdeljena na 25 besedil, ki jih je možno brati kot samostojne lirske pesmi ali pa kot *speve,* sestavne dele višje *celote.* Kot neke vrste naslovi funkcionirajo uvodne besede prvih verzov vseh spevov. Prisluhnimo prvemu spevu (6–7), pri čemer je treba poleg zvena verzov upoštevati tudi značilno in pomeljivo grafično podobo – vsako besedilo je postavljeno na dve strani, levo in desno, po številu vrstic pa sta si obe »polovici« slednjega speva enaki, kar ustvarja učinek zrcaljenja, nemara zrcaljenja neba in pokrajine na vodni gladini reke (6–7):

*Sprva pustiš, da voda spere*

***S**prva pustiš, da voda spere tvojo toplo dlan,*
*vročično, vlažno od pričakovanja, otrplo*
*od strahu. Ki je neznaten kot makovo zrno*
*in silen kot reka topolov: glej, kako dere*
*od Rakičana do Sóbote in spet nazaj in dolbe*
*strugo v nedrja grobišč obákraj črne, gladke*
*ceste. Medtem ko si otiraš gibke prste, trsje,*
*ki se pusti upogniti pod težo divje race,*
*jih za trenutek potopi v zmečkano, belo*
*vezenino. (Nad resami se vije tenka rdeča*
*nit, sled dolge, kužne rane, ki se počasi celi.)*
*Otrplost popusti, dlan se razklene in objame*
*drugo dlan. Svet se za hip ustavi, onemi,*
*sede na klop ob peči, gleda vate in vate*
*strmi, ti pa pograbiš mlin za mak in vsuješ vanj*
*opojna zrna in začneš mleti. Ročica se vrti*
*med tvojimi dlanmi, zdaj gladka, upogljiva,*
*zdaj spolzka, nagajiva in močna kakor*
*pajčevina in čvrsta kakor kamenkost, da,*
*kamenkost, kamen za most, ki bo podaljšal*
*tvoj korak na drugi breg, in kost za ost, ki te*
*do dna prebode, kadar pride čas. Črna, lepljiva*
*gmota pada v skledo: modri emajl porisan*
*z belimi valovi. Z zaobljeno, široko kretnjo*
*grebeš vanjo. Med prsti ti izteka sladkor*
*v prahu, z lesene žlice lije med in kožica*
*na vrelem mleku drgeta kot gluha riba*
*na sipini.*

Tudi na ravni pesniškega podobja imamo na delu proces zrcaljenja: že v prvem verzu se oglasi voda, ključni element, okoli katerega sta *»zgibana«* prekmurski svet in pesniška beseda Klarise Jovanović. *»Voda spere tvojo toplo dlan, / vročično, vlažno od pričakovanja, otrplo / od strahu.«* Tako smo že v prvih treh verzih, čez katere se vije prvi stavek pripovedi, potisnjeni *in medias res* zgodbe in njene upesnitve. Poročilo o kuhinjskih opravkih pridobi neznansko napetost eksistencialnega pričakovanja in strahu, pričakovanja dogodkov, ki bodo sledili, in strahu pred njimi. Veljalo bi opraviti primerjalno analizo tega uvoda v pesnitev Klarise Jovanović in uvodov v epe, ki jih že od nekdaj pišejo moški. Pa primerjalno priluhnimo uvodnim verzom Homerjeve *Odiseje,* kakor jih je prevedel Kajetan Gantar (1992, 7):

> *Pesem mi, Muza, zapoj, o možu, ki mnogo je blodil*
> *daleč po svetu okrog, ko sveto je Trojo razrušil,*
> *videl je mesta premnogih ljudi, spoznal je njih misli,*
> *mnogo gorja je na morju prestal in v srcu trpel je,*
> *sebi da reši življenje, da drugim ohrani vrnitev.*

Tu takoj izvemo, da Odisej *»sveto je Trojo razrušil«* in da zdaj blodi po svetu, medtem ko ga žena potrpežljivo čaka doma, požrtvovalno skrbi za družino in brani Odisejev dom. Epika se je skozi dolga tisočletja posluževala tega vojščaškega in uničevalnega dispozitiva, patriarhalni vrednostni sistem pa je ženske kaznoval na »kot« v kuhinji, na garaško služnost in – v najboljšem primeru – na pravico do ljubezni. Slovenska literarna zgodovina celo po drugi svetovni vojni beleži perpetuiranje tega marginalnega položaja žensk: bilo jim je dovoljeno pisati ljubezenske pesmi, pa še tu so monopol zase pridržali moški. Situacija se je k sreči v zadnjem obdobju bistveno izboljšala. Danes ni več mogoče zanikati, da najbolj senzibilno, avtentično in tudi v smislu jezikovnega izraza najbolj relevantno, iskateljsko, umetniško plodno poezijo pišejo ženske.

Citirani uvodni odlomek iz pesnitve se odlikuje z lepim, dobesedno: *tekočim* in *valujočim* ritmom, vrsto asonanc, aliteracij in notranjih rim, ki prikličejo jezik ljudskih pesmi in obenem izštevank za otroke: *»čvrsta kakor kamenkost, da, / kamenkost, kamen za most, ki bo podaljšal / tvoj korak na drugi breg, in kost za ost, ki te do dna prebode, kadar pride čas.«* Te ljudsko in otroško zveneče besedne igre storijo, da se iz ritma in rim nenadoma zakreše celotna človekova usoda.

Podobe Erosa in smrtonosne Usode se stopnjujejo v drugi pesmi (8–9):

*Zdaj veš: usta ti bo namazala*

***Z**daj veš: usta ti bo namazala z medeno slino*
*in z makom ti bo zlepila oči. Za vekami*
*boš nizal črna zrnca in štel in štel in štel in*
*tvoje sanje bodo vse bolj goste in lepljive in sen*
*te bo vrtinčil v njeni strugi. Ah, Mura, Müra,*
*Möra, mora. Ki ti čepi na prsih. Ki liže*
*tvoje prsne bradavice. Ki pljuskne čézte.*
*Ko pride čas. A zdaj še ne. Še ne. Zdaj si še*
*buden. In slišiš njena bela bedra na lanenih*
*rjuhah in, razkoračen, gledaš njeno smetanasto*
*polt. Njen trebuh, ovit v trpek, rezek vonj limone,*
*drhti kot zrela skuta, ki jo drobijo vilice.*
*Ki v rokah branjevke s sóboške tržnice*
*zadenejo v emajl, obstanejo, zanihajo med*
*palcem in kazalcem in že se strmo dvignejo,*
*s sladkim bremenom, k tvojim ustom, komaj*
*razprtim in opreznim. V nosnice ti udari vonj*
*sesirjenega mleka in te odnese v pračas: v mračno,*
*zatohlo posteljo, med mamo in očeta, v semenje,*
*ki te bo šele spočelo. V pregibe oznojenih, spranih*
*rjuh, pod mokro brazdo ženske riti. Glej jo, kako*
*sedi na polju in se stoteri v buče, težke od semen,*
*in se ponuja, brez sramu, mimoidočim: zdaj zdaj*
*jo bo razneslo, zdaj zdaj jo bo razklalo*
*in njeno zlizano prgišče bo prestreglo*
*ravno tebe.*

Iz te pesmi, spesnjene iz čutnih, močnih, težkih in skrajno stvarnih podob, žarči enako sporočilo kakor pri Homerju – Usoda!

Izjemna je sposobnost Klarise Jovanović, da s pomočjo povsem konkretnih detajlov stke podobo celote človekove usode in sveta. Prav hotenje po upesnjevanju *celote sveta* je značilno za zvrst pesnitve in očitno predstavlja tudi temeljno motivacijo Klarise Jovanović: skozi njene pesniške podobe Mure in Pomurja se odpira celotni svet, razpreta se natura in kultura v njunem nerazdružnem prepletanju, čas in zgodovina v njunem neusmiljenem toku. V osrčju sveta pa je Eros, ki ga pesnica ne obravnava le tematsko, temveč je položen v sam princip in utrip njenega jezika: ritem njenih verzov je skorajda metrično natančen, vendar obenem pulzirajoč in valujoč, včasih umirjen, večinoma pa hlasten, kot da verzi nenehno tečejo in grabijo naprej, podobni valovom Mure. Prefinjen posluh Klarise Jovanović za zven besed ni nikakršno naključje: je tudi izvrstna glasbenica in odlična prevajalka, kar poglablja in razširja tonaliteto njenega jezika. V poeziji seveda ni zvena brez pomena – in seveda obratno: ni pomena brez zvena.

Pogoste glasovne figure in najrazličnejši vzorci zvočnih ponavljanj ustvarjajo nenavadne povezave med pomensko oddaljenimi besedami, tako da imamo občutek ljubljenja besed. Živo in sveže pesniško podobje ni rezervirano le za ljubezenske »prizore«, ampak obliva vsa upesnjena bitja in stvari ter

se razliva čez vso pokrajino, čez ves svet. Eros kot najvišja lega življenja pa nujno priklicuje tudi svoje temno ozadje, Thanatos. Igra Erosa in Thanatosa se v pesnitvi *Zgiban prek Mure* kaže kot nenehna napetost približevanja in oddaljevanja, ljubezenskega združevanja in poslavljanja. Zato pesnitev Klarise Jovanović ni le hvalnica, ampak tudi žalostinka: himnični in elegični toni se prepletajo v polivalentno, kompleksno vizijo sveta.

Prishunimo zadnji pesmi, s katero Klarisa Jovanović pripelje lirsko pesnitev *Zgiban prek Mure*« na prag Usode (54–55):

*Nazadnje boš obležal, brezimni*

***N**azadnje boš obležal, brezimni Kuman,*
*z glavo v njenem širokem krilu, ki mu omet*
*je požrl barvo in razjedel kroj. Spanec ti bo*
*spodnesel noge. Na pol ležé, na pol sedé,*
*kot bi se bal zlekniti nanjo, ves razdejan*
*od bojnih krikov in zamahov, boš tiho drsel,*
*še kar na preži, ob njenem prijaznem, toplem*
*životu, v naročje sna. Ona se bo, preganjana,*
*zadihana, končno ustavila pod tvojo težo;*
*ker se bo bala premakniti (ker se bo*
*zaljubíla, znova, v tebe, spečega), ji bodo*
*otrpnile noge, čutila bo mravljince, kako*
*ji lezejo od nožnih prstov gor h kolenom,*
*nato bo otrdela v križu, kot bi požrla kol,*
*z rokami pa ti bo še vedno segala v lase,*
*za vrat, za pazduhe. Mislim, da se ji bodo,*
*čeprav tega ne vidim na njenem obrazu,*
*ki ga je na cerkveni steni komajda slutiti,*
*nate usipale debele solze, okrogle kakor*
*grah, tisti živo zeleni in dehteči, pravkar*
*izluščeni, potem pa bo gotovo tudi njo*
*odneslo v spanec in dobrotljivi veter*
*vaju bo raznesel po mrtvicah, med šaš,*
*rogozo, lokvanje, perunike in tihe*
*zlate kalužnice.*

## XXXI. Lainščkova *Sprehajališča za vračanje* verza v roman

Feri Lainšček je po eni strani lirik v najčistejšem smislu besede, mojster lepo zvenečega, svežega in izrazno močnega verza, po drugi strani je pa pripovednik velikega zamaha in epske širine. Na križišču teh dveh ključnih razsežnosti njegovega obsežnega literarnega opusa kot skupni imenovalec stoji nenavadno in izvirno delo – roman v verzih *Sprehajališča za vračanje* (2010).

Zvrstna oznaka *roman v verzih* zveni dandanašnji kot paradoks, *contradictio in adiecto, nonsense.* Splošni občutek, da je roman že *per definitionem* vezan za prozo pa se hitro izkaže zgolj za navado in razvado našega časa, saj so bili začetki romana kot najobsežnejše in najambicioznejše literarne zvrsti ob svojih začetkih pogosto vezani za verz, vezani-in-vezeni v verzih.

Čeprav dolga pripovedna besedila v prozi s pogosto fantastičnimi pustolovskimi in ljubezenskimi zgodbami srečamo že v antiki *(antični romani),* se je ta pripovedna zvrst uveljavila šele od srednjega veka dalje. Sama beseda *roman* je prvotno označevala besedila, ki so bila napisana v *romanskih* jezikih *(en romanz)* ali pa vanje prevedena. Srednjeveški *viteški romani* so bili večinoma spesnjeni v verzih ter so opisovali junaške podvige in ljubezen vitezov do Izvoljenih gospa; zgodba se je pogosto vrtela okoli bajeslovnega kralja Arturja in vitezov Okrogle mize. Osrednji avtor viteških romanov v verzih je bil francoski pesnik Chrétien de Troyes.

Namen te verzološke analize je pokazati, da je vrhunski sodobni romanopisec Feri Lainšček na presenetljiv in ploden način uporabil pradavni ritem Chrétienovih romanov v verzih, da bi povedal zgodbo, značilno za naša polpreteklo zgodovino.

Seveda ni mogoče razpravljati o verznem pripovedovanju zgodb, ne da bi omenili tudi ep kot najstarejšo pripovedno zvrst … in ne zgolj pripovedno, temveč tudi najstarejšo literarno zvrst nasploh.

Epi so tesno povezani z mitologijo: miti so namreč zgodbe o stvarjenju sveta ter dejanjih bogov in nadnaravnih junakov, s katerimi je starodavni človek poskušal odgovoriti na večno vprašanje o smislu življenja in sveta. Zato tudi ni naključje, da imata starogrški besedi *épos* in *mŷthos* (izg.: *mítos*) podoben pomen: *épos* pomeni *beseda, pripoved, pesem, mŷthos* pa *beseda* oz. *zgodba.*

Lainščkov roman v verzih vsebuje avtoreferencialno razsežnost, spomin na lastno epsko in romaneskno zgodovino. *Prolog,* ki vsebuje dve pesmi – ali, kakor jih avtor imenuje, *speva* – takoj vzpostavi razmerje do mitske, epske preteklosti: v *1. spevu* izklicuje prazačetek sveta, ko je bil Bog najvišja instanca kozmosa in je dal ljudem svetlobo, *»ki biva med ljudmi nesrečna«,* ker je niso ponotranjili, ampak živijo v grehu, zato bo svetlobo nemara *»vzel nazaj«*. Prisluhnimo uvodnemu spevu (10):

*Dol lega noč, kot da bo večna*
*in Bog bo vzel nazaj svetlobo,*
*ki biva med ljudmi nesrečna,*
*ker vnanjo le živi podobo.*
*Ne more priti v njih, ko spijo*
*in se meso spreminja v gobo*
*(v povsem brezkrvno letargijo).*

*Le redke duše so nemirne*
*in v nočnem vetru kje lebdijo,*
*želeč si spet v daljave širne.*
*Še manj je takih, ki priznale*
*bi grehe smrtne in izvirne,*
*se vsaj človeško pokesale.*
*Zato je néptunska noč blatna,*
*povsod je brozga brez obale,*
*vsa jadra so le prazna platna*
*in mreže redki sanjelovci*
*(ujeta sanja pa samotna).*

Po tej skrajno pesimistični diagnozi bolezenskega stanja človeške duše in vrste pesnik v *2. spevu* upesni – koga? Koga le? Pevce, seveda. Pesnike. Usodo poezije v tem poznem, mračnem času (11):

*Nihče ne vztraja več med pevci.*
*Nihče ne vzklika mu Imena.*
*Brez epov žrtve so in klavci.*
*Brez himne je ponos plemena,*
*ki kakor čreda se potika,*
*ko čas ga spravi na kolena.*

Po tem nostalgičnem izklicevanju časa Epa, ki je objokoval žrtve in držal zrcalo klavcem, kar je zviševalo – kot bi danes rekli – »koherenco« skupnosti, družbe, »plemena«, ki se je brez himne obsojeno potikati po svetu kot »čreda«. In tu naš današnji pesnik začuti novo možnost *»slike«,* zgodbe, pesmi, romana. Iz razdrobljenih podob, ki sestavljajo te verze, je mogoče izluščiti, da bi šlo za ljubezensko zgodbo *»z roba«,* a še zmeraj v *»dosegu krika«.* In tu Lainšček izreče temeljno referenco – Orfeja. Gre torej za visoko in zgodovinsko globoko, kar najglobljo stavo. Stavo na mit. Prisluhnimo, s kakšnimi atributi je današnji slovenski pesnik opremil Orfeja in njegovo usodno ljubezen, po kateri se je tako nespametno ozrl in jo obsodil na večni Had in sebe na večno nesrečo. Tu je druga kitica *2. speva* (11):

*Pa vendar je še ena slika:*
*On zadnjič se ozira z roba*
*in Ona je v dosegu krika.*
*Razprejo usta se brezzoba*
*in glas iz kapljic se sestavlja,*
*kot Orfej spet bi vstal iz groba.*
*V resnici pa se le ponavlja*
*milijonkrat izrečena rima*
*(začetek novega poglavja) …*

Namesto lepotičenja najbolj tragičnih mitskih ljubimcev Lainšček zapiše realistično grobe podobe, ki pokažejo grdoto stvarnosti: ni več Večne Pesmi, kajti usta so brezzoba in glas se komaj sestavlja iz kapljic. Nekdanji večni svet – pa magari v večnem življenju v Hadu, Podzemlju, Smrti – ni več mogoč. Ne le Evridika, tudi Orfej je bil dolgo mrtev. In zdaj bo *»vstal iz groba«* za novo zgodbo, ki bo pa le ponovila *»milijonkrat izrečeno rimo«* človeške usode.

Feri Lainšček je s tem jedrnatim, a magistralnim *Prologom* senzibilno zajel stanje našega sveta v odnosu do večno preteklega mitskega časa. Madžarski filozof György Lukács je v mladostni študiji *Teorija romana* (napisani v l. 1914–15, objavljeni pa l. 1920) razumel roman kot izrazito novoveško literarno zvrst, kakor kaže tudi njegova formulacija: *»Roman je epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili.«* To definicijo je v svojih analizah romana in predavanjih na Oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete pogosto citiral prof. Dušan Pirjevec. Takole je razložil Lukácsevo razumevanje tragične usode romanesknega junaka:

> *Smisel evropskega romana in pomen usod njegovih glavnih junakov od Cervantesovega Don Kihota dalje hoče Lukács opredeliti tudi z naslednjim aforizmom*: »Pot se pričenja, potovanje je končano.« *Ta stavek hoče povedati (…) približno tole: junak romana odkrije šele po dolgem potovanju skozi svet in družbo svojo edino pravo pot, vendar na to pot ne more več stopiti, ker je potovanje enkrat za vselej in nepreklicno končano. Prava in resnična pot se je sicer že prikazala, a ostane nedostopna in junak zapušča svet in življenje, ne da bi mogel doživeti in uresničiti to, kar je pravo in resnično.*

Prvo poglavje, naslovljeno *Malo mesto,* je opremljeno z geografsko in sociološko razlago (13): *»Manjše ravninsko mesto ob reki. Malomeščansko okolje, ki je izrazito zaznamovano s svetohlinstvom in dvojno moralo.«, 3. spev* pa z motivom mimohitečih vlakov prikliče hrepenenja po begu iz tega mesteca Bogu za hrbtom (14):

> *Ni seglo mesto do oblakov,*
> *zato ne ve za svojo majhnost.*
>
> *Beži le mimo hitrih vlakov,*
> *ki so namenjeni naravnost,*
> *okoli pa je polžje zvito*
> *in svojo zgolj časti bizarnost.*
> *Kaj žene ga, ostaja skrito.*
> *Globoko v nedrih žre ostriga*
> *resnico zadnjikrat ubito.*

*S pečatom je zaprta knjiga,*
*ki pravi, da je čas porabljen*
*(oznanja, da bo biser figa).*

Že *4. spev* razkrije eno izmed glavnih tem tega romana v verzih: ljubezen, ki se pod vladavino malomeščanske hinavščine skriva kot varanje in prostitucija (15):

*Pan tone v sanje bolj omamne,*
*kjer leze sedem kačjih mrazov*
*med bedra deklice brezsramne.*
*Tak greh je lep in ni dokazov,*
*kot tudi ni v tem mestu padlem*
*ohranjenih sledov porazov.*

*Čez dan devica spet je v belem,*
*kot zlati zob bleščí kokarda,*
*med lajež psov na trgu Djelem*
*odpira vrata slavna čarda.*
*Takoj se zmeša vino z vodo,*
*diši med prdci volhka narda,*
*svojat ima se za gospodo*
*(a manj iz tega se izcimi*
*kot v nočno nakaplja posodo).*

S tovrstnimi atmosferskimi podobami Lainšček učinkovito pripravi vzdušje za portretiranje »junakinj« in »junakov«, tipičnih prebivalk in prebivalcev takih mestec, ter za dogajanje romana, ki je tipično za popularne ljubezenske romane, odlikuje pa tudi nekatere vrhunska dela literarne zgodovine, npr. Flaubertovo *Madame Bovary* ali romane Dostojevskega. Gre za ljubezensko zgodbo, v kateri se glavni »junak«, bogati gospod s pomenljivim imenom Goldinski, spusti v prešuštvo, ki se konča z zločinom. Ključ za razumevanje tega moralno degradiranega dogajanja nemara leži v analizi marksističnega francoskega sociologa Luciena Goldmanna, ki je s knjigo *Skriti Bog* (*Le Dieu Caché,* 1955) podal ključno interpretacijo tragičnosti

Racinove dramatike, z delom *Za sociologijo romana* (*Pour une sociologie du roman,* 1964) pa je ponudil luciden model za razumevanje razmerja med romanesknim junakom in obdajajočo ga družbo: »*Romaneskni junak se zoper devalvirani svet bori na devalvirani način.*«

Nenavaden naslov tega romana v verzih gre torej nemara razumeti v tem smislu, da so sprehajališča za vračanje tista sprehajališča, kamor se vračajo tragično umrli, duhovi, ki blodijo skozi noč, lemurji, slaba vest, nočne more.

Ivo Svetina v lucidni spremni besedi opozarja na pesniško naravo tega besedila (187):

> *Narava Lainščkovega romana v verzih onemogoča, da bi roman na kratko obnovili ali celo podrobneje opisovali njegovo »zgodbo«, analizirali odnose med akterji/junaki romana, saj bi pri tem ravnali v nasprotju s prejšnjimi ugotovitvami, da gre za pesništvo, za pesniško besedilo, ki pa se ga ne da, ne sme!, povedati, obnoviti »po svojih besedah«, s čimer bi pesem de facto ukinili kot pesem. (…) Svet Lainščkvega romana se dogaja na tenki meji med nebom in zemljo, med dnevom in nočjo, med budnostjo in sanjami, med živimi in mrtvimi. Živimi in mrtvimi ter njihovimi duhovi, ki prehajajo iz enega v drug svet, iz zasmrtja v tostranstvo in nazaj. S tem pa Lainšček upesnjuje temelj naše civilizacije, ki je kult mrtvih, kot je ugotovil Taras Kermauner v spremni študiji k Laiščkovemu romanu iz leta 1993* Ki jo je megla prinesla.

Lainščkova *Sprehajališča za vračanje* vsebujejo 39 poglavij, 93 spevov in 1854 verzov. Oglejmo si, na kakšen način se verzna struktura tega romana vključuje v zgodovino romana in verza.

V starem in srednjem veku so ljudje pesem večinoma doživljali kot umetnost glasu in glasbe, ne pa črke in pisave. Pred izumom pisave so bile pesmi tudi najboljši način za hranjenje spomina. Ritem pesmi je pomagal pevcem, da so si laže zapomnili tisoče in tisoče verzov in tako prenašali spomin svoje rodovne skupnosti na naslednje generacije. Tudi pravilni verzni ritem romanov v verzih je služil temu, da si je poslušalstvo laže zapomnilo besedilo. V nasprotju s trubadurskimi lirskimi pesmimi viteški romani niso bili več namenjeni petju, pač pa so jih na glas recitirali na dvorih v dolgih zimskih večerih. Namesto rock koncertov, kina in televizije je tedanja elita hodila poslušat viteške romane v verzih.

Verzni ritem Lainščkovega romana je *jambski deveterec*, ki je pa po svoji metrični osnovi pravzaprav *jambski osmerec*. Razlika v poimenovanju oziroma v številu zlogov izvira iz različnega načina naglaševanja besed: francoski jezik je *oksitoničen,* kar pomeni, da je naglas zmeraj za zadnjem zlogu, slovenščina pa poleg oksitona pozna tudi *paroksiton* (naglas na predzadnjem zlogu) in *proparoksiton* (naglas na predpredzadnjem zlogu). Kot bomo videli iz podrobnejše razlage razvoja verznih ritmov, sta torej francoski *osmerec* in slovenski *jambski deveterec* v bližnjem sorodu.

Popolna zvestoba originalnemu francoskemu ritmu bi zahtevala izključno rabo moških verznih končnic, kar bi učinkovalo trdo, pretirano mehanično in monotono. Gospa Marija Javoršek je pri svojem prevajanju Chrétienovega romana *Yvain ali Vitez z levom* s svojim občutljivim posluhom pravilno zaznala, da drugačna ritmika slovenskega verza na ravni verznih izglasij omogoča in zahteva bolj elastičen pristop: zato verzni ritem slovenskega *Yvaina* temelji na menjavanju jambskih osmercev (moški verzi) in devetercev (ženski verzi). Italijanska terminologija, ki jo je slovenska verzologija sprejela, žal zakriva dejstvo, da gre za enako metrično sestavo – za *štiristopični jambski verz,* ki je pri ženskih verzih podaljšan za dodatni nenaglašeni zlog. Prav raba ženskih izglasij in rim mehča ostrino moških verzov in rim.

Jambski osmerec je soroden trohejskemu osmercu. Oba sta bila v srednjem veku in pozneje močno razširjena in oba sta se razvila iz antičnih ritmov (∪ označuje kratek, – pa dolg zlog) : jambski osmerec iz antičnega *jambskega dimetra* ( ∪ – ∪ – / ∪ – ∪ – ), ki je nastal z razbitjem dvakrat daljšega *jambskega tetrametra* (16 zlogov); trohejski osmerec pa iz *trohejskega dimetra,* ki je imel metrično shemo – ∪ – ∪ / – ∪ – ∪ in je nastal z razbitjem daljšega *trohejskega tetrametra* (prav tako 16 zlogov).

Latinski trohejski dimeter je v srednjem veku postal ritmična osnova za krščanske liturgične hvalnice ter za vagantsko poezijo, ki je med drugim zbrana v zbirki *Carmina burana* (npr. *romarski verz,* kombinacija trohejskega osmerca in sedmerca).

In jambski dimeter? Odigral je nadvse pomembno vlogo pri razvoju srednjeveške poezije v romanskih jezikih. Z delitvijo prvotnega dolgega verza na dva krajša je nastal znameniti *osmerec,* eden izmed najpomembnejših ritmičnih izrazov francoske srednjeveške poezije. Za razliko od *deseterca*

starejše francoske epike, znanega kot *commun vers (preprosti* oz. *skupni verz),* ki je imel cezuro po četrtem zlogu in ki je doživel najbolj znamenito realizacijo v *Pesmi o Rolandu (Chanson de Roland),* je osmerec postal ritmična osnova viteških romanov v verzih, začenši s tistimi, ki jih je pisal Chrétien de Troyes. Tega ritma so se držali tudi drugi severnofrancoski *truverji,* globoko pa je vplival tudi na poezijo nemških *Minnesängerjev,* ki so akcentuacijsko in aliteracijsko osnovo nemškega verza poskušali prilagoditi francoski metriki: tovrstni *Achtsilbler* (osemzložni verz) je najbolj zaživel v tako imenovanem *Knittelversu,* verzni obliki nemških viteških romanov v verzih.

Oglejmo si nekatere najbolj znane epske verze.

Stalni verz starogrških in rimskih epov je bil daktilski heksameter; *heks* je grški številnik za *šest, meter* pa je *mera* – *šestomer* torej, sestavljen iz šestih daktilskih stopic. (Podrobneje bomo obravnavali ta slavni antični ritem v poglavju, posvečenem epski pesnitvi *Sveta poroka* Vlada Žabota.)

Starogermanska poezija je za pripovedovanje zgodb uporabljala različne verze ritme, zgrajene na akcentuacijski verzifikaciji, kjer je število močnih naglasov določeno, število nenaglašenih zlogov pa poljubno. Poseben način epskega pripovedovanja je omogočil *aliteracijski verz,* kjer aliteracija postane ritmotvorna; ponavljajoči se soglasniki so tu opravljali vlogo opornikov verznega ritma. Gre za dolg verz, ki je razdeljen na dve polovici *(polstiha);* ponavadi se ujemajo soglasniki ali korenski (začetni) zlogi dveh besed v prvem polstihu in ene besede v drugem polstihu.

Italijanska verzna epika je našla svoj idealen ritmični izraz v jambskem enajstercu *(endecasillabo giambico),* svojo tipično kitično obliko pa v *ottava rimi* oz. *stanci.* Ta oblika, ki jo je dokončno izoblikoval Boccaccio (z razporeditvijo rim ABABABCC), je postala izrazno sredstvo velike italijanske epike od srednjega veka prek renesanse do baroka (Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso). Drugo kitično linijo je sprožil Dante z izumom *terza rime* (tercinskega sosledja z razporeditvijo rim ABA, BCB, CDC, DED itd.). Gre za verižno rimanje, kjer se vsaka rima oglasi trikrat, od koder izvira tudi ime *terza rima* – *tretja rima.* (Pri nas uveljavljena znaka *tercina* ni najbolj primerna, ker je preširoka, saj označuje sleherno trivrstično kitico.) Pri Danteju kitico harmonizira oklepajoča rima, v kateri pa srednji verz ostaja

neriman, ta zvočni in strukturni vakuum pa za harmonizacijo prikliče nov par oklepajočih rim v naslednji tercini in tako dalje in tako v neskončnost – idealna zvočna in ritmična mašina za pripovedovanje zgodb. Prešeren je s *Krstom pri Savici* kongenialno presadil obe italijanski kitični obliki – *terza* in *ottava rimo* – v slovenščino.

Prav verižno rimanje, ki ga s pridom uporablja Lainšček v svojem verznem romanu, je povezano s *terza rimo* oziroma *dantejevskimi tercinami,* čeprav je bolj sproščeno, kar izvira tudi iz dejstva, da *Sprehajališča za vračanje* niso sestavljena iz tercin, ampak iz daljših kitic različnega obsega.

Ena izmed pomembnih značilnosti Lainščkove verzne tehnike v tem romanu je popolno vztrajanje pri ženskih verznih končnicah. Gre za občutljivo vprašanje, ki zadeva tako verzni ritem kot evfonijo, blagozvočnost rim. Oglejmo si v osnovnih obrisih zgodovino tega vprašanja.

Prav zaradi ritmične in zvočne monotonije trdih in odsekanih moških rim, ki je bila posledica izključno oksitoničnega besednega naglasa (na zadnjem zlogu), je francoska verzifikacija že zgodaj uveljavila pravilo obveznega menjavanja moških in ženskih rim. Od kod Francozom ženske rime, če pa nimajo paroksitoničnega besednega naglasa (na predzadnjem zlogu), se glasi upravičeno vprašanje. Odgovor pa se glasi, da pri francoskih ženskih rimah gre za besede, ki imajo na koncu t. i. *nemi e,* točneje: atonični e. Zaradi velikanskega vpliva francoske poezije se je to pravilo preneslo v mnoge druge evropske jezike, tudi v nemško poezijo, kar je vplivalo na Janeza Damascena Deva pri zgodovinsko pomembnih pesmih, pisanih v aleksandrincih in objavljenih v razsvetljenskih *Pisanicah.* Naj med redkimi pesniki, ki so se nadvse plodno držali tega pravila, omenim Kajetana Koviča; ta postopek je rad uporabljal tudi Gregor Strniša, vendar pri njem ne gre zgolj za menjavanje moških in ženskih rim, temveč tudi asonanc. Prešeren, ki je v svojih pripovednih ali na ljudsko pesništvo naslonjenih besedilih pogosto uporabljal tudi moške rime ali pa jih tvoril s t. i. *razširjeno moško rimo*, kombiniranjem moških in tekočih verznih končnic (se pravi besed z oksitoničnim in proparoksitoničnim naglasom), je pri vseh sonetih in pesmih, napisanih v jambskih enajstercih, uporabljal izključno ženske rime, ki so mu zvenele mehkeje in bogateje. Tej Prešernovi evfonični praksi sledi tudi Feri Lainšček v verznem romanu *Sprehajališča za vračanje.* Odločitev je toliko bolj nenavadna, ker bi pri tovrstni

pripovedni snovi bolj pričakovali raznovrstnost verznih končnic in rim. Ne glede na to zgodovinsko verzifikacijsko dilemo pa ostaja dejstvo, da je učinek tovrstne izključne rabe ženskih rim pri Lainščku enak kot pri Prešernu – v ritmičnem smislu omogočajo mehko kadenco, v zvočnem pa bogatejši zven, in sicer zaradi običajno večjega števila rimanih glasov.

Naslonitev Lainščka na tradicijo zahodnih verznih ritmov je posledica narave slovenskega verza, ki se je formiral pod močnim vplivom silabotonične verzifikacije, ki kombinira mrežo naglašenih in nenaglašenih zlogov z njihovim številom. Največji vpliv na silabotonizacijo slovenskega verza sta opravili bližnji kulturi – italijanska in nemška verzifikacija.

Zelo je zanimivo in pomenljivo, da silabična (zlogovna) verzifikacija, značilna za druge južnoslovanske jezike, pri tem za poezijo ključnem vprašanju ni imela vpliva na slovenski verz. Zato se v slovenski poeziji nikoli ni mogel uveljaviti t. i. *srbski* oz. *junaški deseterec.* Ta ima tako kot francoski desetzložni *vers commun* cezuro po 4. zlogu, a z drugačnim ustrojem, saj prepoveduje stalni naglas na 4. in 10. zlogu, kar zaradi oksitonične narave francoskega naglasa zapoveduje *vers commun.* Zato so slovenski pesniki, ki so poskušali prevzeti ta verzni ritem (npr. Aškerc in Ivan Pregelj) morali srbski deseterec »prevajati« v trohejski deseterec, se pravi silabotonizirati silabični južnoslovanski verz, kjer je bilo važno število zlogov, položaj naglasov pa je užival večjo svobodo. Ta verzni ritem je zaznamoval srbsko srednjeveško epsko poezijo (tudi cikel pesmi o Kraljeviču Marku in elegične pesmi o srbskem porazu na Kosovem polju l. 1389), se je pa pojavljal tudi v drugih južnoslovanskih jezikih in kulturah, npr. v tragični bosanski baladi *Hasanaginica.* In čeprav to Slovenci zaradi ljubosumnosti in nacionalistične ozkosti neradi slišimo, je *junaški deseterec* eden izmed najpomembnejših epskih verznih ritmov v zgodovini svetovne književnosti.

*Sprehajališča za vračanje* izkazujejo nekatere kvalitete španske verzne epike srednjega veka. Ta pozna različne metre, od širokega, z močno središčno cezuro na dva polstiha razpolovljenega verza *Pesmi o Cidu (El Poema de Mio Cid)* do ozkega osmerca, značilnega za španske romance. Zvočni stik je v obeh primerih asonanca, ki v epu o Cidu povezuje vse verze znotraj dolgih pripovednih kitic, v romancah pa vsak drugi verz. Španska verzifikacija je silabična z močno vlogo naglasov; prevladujoča metrična impulza sta trohejski in daktilski. Prešeren je poliritmični verz španske romance

kongenialno presadil v slovenščino kot trohejski osmerec, pri tem pa se je naslonil na bogato navzočnost tega ritma v ljudski tradiciji.

Čeprav viteški romani v verzih izražajo krščanskega duha (kakor govori že sámo ime Chrétiena de Troyesa: beseda *chrétien* pomeni v francoščini *kristjan*), v marsikateri zgodbi in podobi odmeva spomin na predkrščansko, pogansko, predvsem keltsko mitologijo. Kelti so prastaro ljudstvo, ki je naseljevalo Evropo pred rimskimi osvojitvami in vdori barbarskih plemen z vzhoda; ena izmed značilnosti njihove mitologije je čaščenje dreves, predvsem hrasta – zato so se keltski svečeniki imenovali *druidi.* Ostanke keltske kulture lahko najdemo tudi na slovenskih tleh. (Gregor Strniša je napisal lepo poetično dramo *Driada,* kar pomeni *drevesna, gozdna vila*.) Potomci starih Keltov so Irci, Škoti, Valižani in Bretonci. Keltskega izvora je tudi cikel zgodb o kralju Arturju in vitezih Okrogle mize, v literarni zgodovini znan kot *bretonski cikel* ali *bretonska snov* (fr.: *matière de Bretagne*). Te fascinantne zgodbe so očarale francoske dvore v obdobju po bitki pri Hastingsu l. 1066, ko je normanski vojvoda Guillaume le Bâtard (Pankrt) premagal Angleže in postal njihov kralj William the Conqueror (Osvajalec); posledica te osvojitve je bil vpliv francoske kulture in jezika na Otoku ter seveda tudi obratno – vpliv otoških legend v Franciji in drugod po Celini. Poganska mitologija je pri Chrétienu filtrirana skozi krščansko sito, elementi predkrščanskih zgodb pa plodno vstopajo v svetopisemski okvir; primer tovrstne sinteze je zgodba o iskanju Svetega Grala, ki kljub keltskemu, poganskemu poreklu postane ena izmed največjih duhovnih legend srednjega veka in krščanskega sveta nasploh. V svojem zadnjem, nedokončanem romanu *Perceval* je namreč Chrétien de Troyes kot prvi podal zgodbo o iskanju Svetega Grala, ki pa je bila – značilno za njegovo poetiko in etiko – vključena v kontekst viteških prigod in ljubezenskih strasti. Pesniki, ki so mu sledili, predvsem nemški *Minnesänger (pevec ljubezni)* Wolfram von Eschenbach, so prepoznali izjemni duhovni potencial te zgodbe in iz nje ustvarili epohalni prispevek srednjega veka duhovni zgodovini. Zanimivo in pomenljivo je, da je ta mit na sijajen in izviren način obdelal Vlado Žabot v romanu *Gral* (2023), ki je – tako kot Lainšček – Prekmurec in vrhunski prozni pripovednik, avtor, ki je na podlagi slovanske mitologije v daktilskih heksametrih napisal epsko pesnitev *Sveta poroka,* snov naslednjega poglavje te knjige.

Pri razlikovanju med epom in romanom v verzih ni toliko pomemben tekstovni obseg (saj so Chrétienovi romani daljši od nekaterih epov, denimo angleškega epa *Beowulf*) – bistveno je vprašanje subjekta (nosilca) dogajanja. V epih je večja vloga nadnaravnih sil in kolektiva, medtem ko je za roman značilna večja individualnost junaka. To velja tudi za srednjeveške viteške romane v verzih, ki sicer po mnogih svojih značilnostih spominjajo na epe.

Seveda pa je viteški roman v verzih zelo daleč od našega današnjega pojmovanja romana. Prvi roman v sodobnem smislu besede je Cervantesov *Don Kihot,* obsežna prozna pripoved v dveh knjigah. Ker gre za parodijo na viteške romane, je zanimiv tudi za nas, saj vzvratno kaže nekatere bistvene značilnosti srednjeveškega romana. Lainščkov ambiciozen projekt romana v verzih se je zgodil v pozni fazi razvoja romana kot prozne zvrsti, zato po dolgi odsotnosti verznih romanov spet ponuja svežo in plodno možnost.

Na podlagi primerjalne analize zgodovinskega razvoja verznih ritmov smo torej prišli do sklepa, da je Lainščkov lepa, močna in sodobno zveneča slovenska jambskega adaptacija verza jambskega osmerca, ritma francoskih viteških romanov v verzih, kakor ga je mojstrsko udejanil Chrétien de Troyes … Lainščkov verz v *Sprehajališčih za vračanje* je torej vračanje srednjeveškega osmerca in pradednega antičnega jambskega dimetra.

V tem kontekstu je zanimivo, da se je Feri Lainšček vrnil k ritmu Chrétienovih viteških romanov v verzih, medtem ko se je Ferijev prekmurski sorojak Vlado Žabot vrnil k Chrétienovemu romanu *Perceval* na tematski ravni, z romanom *Gral* (2023), v katerem sooči tragično zgodovino 20. stoletja z mitom o Gralu. Chrétienov *Perceval* je namreč prva in ustanovitvena ubeseditev iskanja Graala, ki je bistveno vplivala na poznejše literarne interpretacije te ključne zgodbe duhovne zgodovine Zahoda ter na religiozno mistiko. Naj tu kot zanimivost omenimo dejstvo, da se je v *Graalu* Wolframa von Eschenbacha, ki je Chrétienovi v osnovi ljubezenski, trubadurski zgodbi podelil duhovno simboliko, Percevalov ded rodil v Hajdini, kar med drugim dokazuje, da je bil naš prostor v srednjem veku polnokrvno soudeležen na tedaj vladajoči kulturi. V tem kontekstu velja omeniti tudi Žabotovo *Sveto poroko,* epsko pesnitev, napisano v daktilskih heksametrih, ki ji je posvečeno naslednje poglavje v tej knjigi.

Feriju Lainščku, velikemu mojstru pripovedne proze, se je imenitno posrečil tudi projekt pisanja romana v verzih. Kar zadeva razmerje med verzno formo in pripovedjo, pa je njegovo besedilo še najbližje španski tradiciji romance. Pri tem nimam toliko v mislih Prešernove recepcije romance kakor izvorne španske srednjeveške romance, ki so včasih zelo dolge in prepletajo epske, lirske in dramske momente. Prav enotnost epskega in lirskega, narativne napetosti in glasbe besed, lepote in dramatičnosti je ena izmed kvalitet Lainščkovega romana v verzih. Gre za zvrst, ki je – celo v mednarodnih razsežnostih – sila redka, pri nas pa pravzaprav še nikoli doslej udejanjena. Tudi po verznem ritmu se Lainščkov roman razlikuje od Prešernovih romanc, saj je naš prvi pesnik med ritmičnimi možnostmi španske romance izbral trohejski osmerec, Lainšček pa je izbral soroden, a obratno indiciran verzni ritem – jambski osmerec.

Treba je omeniti še eno pomembno referenco – Puškinovega *Evgenija Onjegina.* Ne po formalni plati, kajti Puškin je zgradil svoj roman v verzih na »sonetoidni« kitici, ki jo je sam izumil. Večina izobražencev sicer pozna Puškinovega *Evgenija Onjegina*, vsaj po imenu, ki pa na Slovenskem nikoli ni imel posnemovalcev. Sodobni slovenski pesnik Feri Lainšček seveda ni posnemal Puškina, intuitivno je pa našel idealno formo za upesnjevanje tragične ljubezenske zgodbe, ki jo mrzla in nasilna družba zaduši. In se je ponovno izkazalo, da je roman v verzih karseda primerna forma za upesnjevanje ljubezenske tragedije. Ker so romani v verzih v zgodovini svetovne književnosti sila redki, pri tem pa celo »potunkani« v starejša literarnozgodovinska obdobja, in ker tako ambiciozne forme slovenska književnost doslej ni poznala, je umetniški domet Lainščkovega dela toliko večji in pomembnejši.

Naj bo avtorju teh vrstic dovoljeno dodati tudi oseben poudarek: kot avtorju epa *Vrata nepovrata,* ki sem ga pisal dolga leta in torej dobro poznam napor, potreben za pisanje daljših verznih besedil, mi je v največje veselje in potrdilo zavest, da v slovenskem literarnem prostoru, kjer na pesniškem področju od nekdaj prevladuje izjemno kvalitetna lirika, obstajajo podobni »norci«, ki pišejo epske pesnitve – tako kot Vlado Žabot, lirske pesnitve – tako kot Klarisa Jovanović, ali romane v verzih – tako kot Feri Lainšček. Lirski utrinki so lepi, včasih je pa potreben tudi širši in močnejši, pripovedni zamah in naboj.

## XXXII. Epska pesnitev *Sveta poroka* Vlada Žabota skozi prizmo primerjalne verzologije

*Sveta poroka* Vlada Žabota je prvovrstno presenečenje na več ravneh. Gre za nenavaden in nenavadno uspešen preskok uveljavljenega romanopisca k pesniškemu izražanju. Da si je za svoj »pesniški prvenec« izbral praslovansko bajeslovno tematiko, sodi v že znano avtorjevo umetniško obzorje; bolj osupljiva je oživitev antične verzne oblike ter malone pozabljene literarne zvrsti *epske pesnitve,* vključno z izjemno obsežnim, a gosto in sveže izpisanim besedilom.

Sodobni slovenski pisatelj je namreč posegel po starodavnih *daktilskih heksametrih,* verznem ritmu, ki ga dandanašnji – z izjemo prevajalcev antične poezije in čudakov, kakršen sem tudi podpisani – le redkokdo uporablja. Zato se velja najprej pomuditi pri naravi tega starodavnega epskega verza in njegove slovenske adaptacije.

Kljub nekaterim redkim postmodernističnim oživitvam klasičnih pesniških oblik dandanašnji še zmeraj vlada značilna modernistična razpuščenost pesniškega ritma: po dobrem stoletju vladavine prostega verza mnogi pišoči obravnavajo verz kot neke vrste skrajšano prozno vrstico, kar je vseskozi napačno. Pesniški jezik – pa naj gre za vezano besedo ali za prosti verz – zmeraj temelji na močnem ritmu; verz brez ritma je *contradictio in adiecto.* Zato je vrnitev Vlada Žabota k enemu izmed najstarejših evropskih verznih ritmov toliko bolj pomenljiva.

Verz je temeljna ritmična, intonacijska in semantična enota pesniškega jezika. Izraz izvira iz latinske besede *versus* – *obrat,* npr. obrat pluga za začetek nove brazde. (V slovenščini uporabljamo sinonimno tudi izraz *stih,* ki izvira iz starogrške besede *stíchos* – *vrsta, vrstica.*) Verz je torej vrstica, ki se obrača, ponavlja. Ta ponavljajoča se narava verza je bila še posebej poudarjena v tradicionalni poeziji, pisani v *vezani besedi,* kjer vrsta postopkov – od ritma in rime do pravilnih kitic in kompozicije – temelji prav na ponavljanju osnovnih ritmičnih in evfoničnih vzorcev. Verze v pesniškem besedilu povezuje medsebojna ekvivalenca. V nasprotju z drugimi načini govora (vsakdanjo komunikacijo ali prozo), kjer se jezik podreja slovničnim zakonitostim in omejitvam, se jezik pesmi v vezani besedi podreja tudi dodatnim omejitvam, ki jih regulira *metrum.* Metrične zakonitosti se razlikujejo

od jezika do jezika, ponavadi pa temeljijo na binarni opoziciji med *močno* in *šibko pozicijo*, ki si kot osnovo ritma izbere eno izmed značilnosti glasu, npr. *trajanje* (opozicija dolgi – kratki zlog v *kvantitativni* verzifikaciji) ali *jakost* (opozicija naglašeni – nenaglašeni zlog v *akcentuacijski* in *silabotonični* verzifikaciji).

Starogrška oznaka *métron* oz. latinska inačica *metrum* (naša beseda *mera* ima isti indoevropski koren) temelji na merjenju trajanja zlogov. Prav zaradi merljivosti se je v teoriji verza uveljavil pojem *kvantitativne verzifikacije.* Njena temeljna zakonitost je konvencija, po kateri dolg zlog (– ) po trajanju ustreza dvema kratkima (∪ ∪). Osnova za merjenje trajanja je bil čas, potreben za izgovorjavo kratkega zloga (st. gr.: *hrónos prôtos* – dobesedno: *prvi čas,* lat: *mora*). Tako je daktil trizložna stopica, sestavljena iz enega dolgega in dveh kratkih zlogov (– ∪ ∪) oziroma iz štirih mor. Sámo ime je ilustrativno, saj *dáktylos* v starogrščini pomeni *prst,* kjer daljšemu členku sledita dva krajša. V izogib nevarnosti ritmične monotonije so pri dolgih besedilih daktil pogosto zamenjevali s *spondejem,* štirimorno stopico, sestavljeno iz dveh dolgih zlogov (– –). Kot bomo videli, prav spondej povzroča največje probleme pri tvorjenju slovenske adaptacije heksametra.

Če je bilo razlikovanje med dolgimi in kratkimi zlogi temeljni ritmični kriterij starogrške (v manjši meri pa tudi rimske) poezije, to ne pomeni, da niso poznali besednega naglasa in višine glasu – vendar ti dve značilnosti nista bistveno vplivali na občutek za verzni ritem. Sicer pa nihče natančno ne ve, kako je daktilski heksameter v ustih *rapsodov* dejansko zvenel – vse, kar imamo na razpolago, so tisočletja stari zapisi in številne razlage, naknadne projekcije našega razumevanja ritma v temni, davni in daljni čas.

Antoine Meillet je v *Indoevropskih izvirih grške metrike* (1923) postavil hipotezo, da je prvotni indoevropski verz temeljil na silabični (zlogovni) verzifikaciji, ki je imela dve meri (»*kratko*« in »*dolgo*«), s kvantitativnim izglasjem. To izhodiščno tezo sta nato nadgradila prelomni lingvist 20. stoletja Roman Jakobson in Mihail Gasparov, vodilni sodobni teoretik primerjalne verzologije. Tovrstna silabo-metrična ritmika je bila značilna za verz (*śloka*) *Mahābhārate* in *Rāmāyane,* velikih epov klasične indijske poezije, napisanih v sanskrtu. V *Zgodovini evropske verzifikacije* (1996) Gasparov ponuja prepričljivo razlago, da se je že v staroindijski poeziji kvantitativna tendenca iz verzne končnice začela širiti na celotni verz. Proces kvantifikacije,

metrizacije verznega ritma je doživel enega izmed umetniških vrhuncev v starogrški poeziji. Že antični teoretiki so opazili, da utemeljitev verznega metra na principu dolgih in kratkih zlogov približuje pesniški ritem glasbenemu. Velike težave pa je poskusom sistematizacije antične metrike povzročala poezija, ki je na prelomu 7. in 6. stoletja pr. n. št. nastala na otoku Lesbos (Alkaj, Sapfo) in ki se ni povsem podrejala kvantitativni verzifikaciji; tako na trohejskem impulzu (– ∪) temelječi *sapfiški enajsterec* vsebuje tudi daktilsko stopico (– ∪ ∪ ), na jambskem impulzu (∪ –) temelječi *alkajski enajsterec* pa anapest (∪ ∪ –). Gre za t. i. *logaojdične verze,* pri katerih spremenljivost ritma odstopa od izometrične naravnanosti kvantitativne verzifikacije; nedvomno ostanek starejše indoevropske dediščine.

Vse te – za današnje simplificirano razumevanje pesniškega jezika nepotrebne in dolgočasne – detajle navajam zato, ker osvetljujejo nadaljnjo usodo daktilskega heksametra in pojasnjujejo ritmične dileme, ki se pojavljajo tudi pri slovenski adaptaciji tega antičnega ritma.

Z razpadom *kvantitativne verzifikacije* latinske poezije v srednjem veku so se razvili drugačni verzifikacijski principi. *Silabična (zlogovna) verzifikacija* temelji na številu zlogov in stalnih naglasih, pri daljših verzih tudi na cezuri, ki vrstico razdeli na polstiha; zaznamovala je predvsem poezijo romanskih narodov, najbolj izrazito francoski verz, ter večine slovanskih narodov. *Akcentuacijska (naglasna, tonična) verzifikacija* pa temelji na mreži naglasov: število naglasov v verzu je določeno, število nenaglašenih zlogov pa je lahko poljubno. Ta verzifikacijski princip je bil značilen za srednjeveško pesništvo germanskih narodov, na začetkih pa je do neke mere zaznamoval tudi slovensko ljudstvo ustvarjalnost. *Silabotonična (zlogovno-naglasna* oz. vsebinsko točneje: *naglasno-zlogovna) verzifikacija* združuje zakonitosti akcentuacijske in silabične verzifikacije: tu poleg osnovnega akcentuacijskega principa mreže naglasov verzno ritmiko regulira tudi število zlogov, se pravi zlogovna (silabična) narava verza. Silabotonična verzifikacija je značilna za germanske jezike, med drugim za angleško, nemško in nizozemsko poezijo, med slovanskimi jeziki pa sta najbolj izrazita primera silabotonije ruščina in slovenščina. Silabotonično reformo ruskega verza sta v okviru razsvetljenskega projekta Petra Velikega izpeljala Tredjakovski in Lomonosov. Po zgrešenih poskusih *antikiziranja* (posnemanja antične kvantitativne verzifikacije) je Janez Damascen Dev v zbornikih razsvetljenske tvornosti

*Pisanice* prvi uveljavil silabotonični princip v slovenskem verzu; sledil mu je Valentin Vodnik, silabotonijo pa je dokončno utrdil Prešeren. Pesniški ritem drugih južnoslovanskih jezikov je doživel proces silabotonizacije šele v drugi polovici 19. stoletja, ko je tradicionalna vezana beseda že razpadala, zato se ta princip nikoli ni povsem utrdil, kar povzroča svojevrstno ambivalenco silabične in silabotonične verzifikacije. Preprosteje povedano: če je za slovenske pesnike v vezani besedi primarni princip kombiniranje naglašenih in nenaglašenih zlogov, upoštevanje njihovih medsebojnih razmerij in skupnega števila zlogov pa funkcionira kot sekundarni princip, je pri srbskih, hrvaških, bosanskih in črnogorskih pesnikih obratno – število zlogov je močnejši, razmerje naglašenih in nenaglašenih zlogov pa šibkejši princip.

V razsvetljenstvu se prvič oglasi tudi slovenska misel o verzu: poetika Blaža Kumerdeja, ki je ostala v rokopisu, vsebuje nastavke za metriko, Marko Pohlin je v *Kraynski gramatiki* zmotno zagovarjal kvantitativno verzifikacijo, Zois pa je v pismih Vodniku s prefinjenim posluhom predlagal silabotonični princip, čeprav ga seveda ni tako imenoval.

Uveljavitev silabične verzifikacije pri romanskih in slovanskih narodih je v srednjem veku praktično onemogočila nadaljnji razcvet daktilskega heksametra. Upoštevanje števila zlogov kot glavnega ritmičnega principa, po katerem neko določeno sosledje besed razpoznamo kot verz, je namreč nezdružljivo s kvantitativno antično verzifikacijo, kjer je dolgi zlog mogoče nadomestiti z dvema kratkima. Oglejmo si metrično shemo daktilskega heksametra (⏑ ⏑ = oznaka za možnost nadomeščanja dveh kratkih zlogov z enim dolgim):

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑| – ⏑

Prve štiri daktilske stopice je torej možno nadomestiti s spondeji, kar pa ne velja za zadnji dve – t. i. *adonij,* ki lahko tvori tudi poseben, samostojen verz, denimo v zadnji vrstici *sapfiške kitice.* V odvisnosti od števila spondejev daktilski heksameter po obsegu zlogov niha od 17 (t. i. *holodáktylos – »povsem daktilski«)* do najmanj 13. Nadomeščanje daktilov s spondeji služi večji ritmični raznovrstnosti, saj pri dolgih besedilih, kakršni so epi, grozi nevarnost ritmične monotonije.

Daktilski heksameter s svojo spremenljivostjo števila zlogov torej ne ustreza zahtevi silabične verzifikacije po izosilabičnosti (enakem številu zlogov);

je nestabilen, saj poslušalci, navajeni šteti zloge, v njem ne razpoznajo verza. Zato je ta slavni antični verz izginil iz ritmičnega reportoarja jezikov, kjer vezana beseda temelji na silabični verzifikaciji. Nemožnost tvorjenja heksametrov so v teh jezikih nadomestili z drugimi epskimi verzi; tako se je v francoščini pri prevajanju uveljavila konvencija nadomeščanja daktilskega heksametra z dvanajstzložnim *aleksandrincem,* ki od srednjega veka dalje funkcionira kot osrednji izraz francoske verzne ritmike.

Daktilski heksameter je dandanašnji mogoče *po-ustvariti, »po-narediti«* (mišljeno etimološko, ne slabšalno) le v jezikih, kjer poezija sledi silabotoničnemu verzifikacijskemu principu. Čeprav silabotonija temelji na mreži naglašenih in nenaglašenih zlogov (ne pa dolgih in kratkih zlogov, kot pri kvantitativni verzifikaciji), je tu mogoče ohraniti vsaj razmerje med *krepko* in *šibko* metrično pozicijo, saj naglašeni in dolgi zlog funkcionirata kot krepki, nenaglašeni in kratki zlog pa kot šibki poziciji. Silabotonična adaptacija torej po-ustvari strukturno podobnost z izvornim antičnim daktilskim heksametrom.

Ta strukturna adaptacija pa se zaplete pri spondeju. Značilna za to problematiko je t. i. *Pravda o slovenskem šestomeru,* ki se je l. 1878 z naravnost epsko silovitostjo razdivjala med Jankom Pajkom na eni ter Franom Levcem in Franom Levstikom na drugi strani. V slovenščini namreč le s težavo tvorimo spondeje, saj besed z dvojnim naglasom naš jezik nima v izobilju; naravni spondeji so predvsem sestavljenke tipa *poldan, polnoč, premoč, nemoč* itd. K sreči slovenščina premore relativno veliko polnopomenskih enozložnic, kar omogoča tvorjenje spondejev. Pri tem pa se je treba zavedati, da močno in naravno zveneče naglasne spondeje omogočajo le polnopomenske enozložnice (tipa *pot, zrak, luč, žge, vro*), pri večzložnih besedah pa trk naglasov na medbesedni meji. Oglejmo si oba primera spondejev pri Žabotu – najprej verz, ki z ritmično zgoščenostjo tudi na sporočilni ravni učinkuje nadvse dramatično (2013, 11):

*kri vre, gnev žge, nož pest vsaka v hlepenju po krvi*

Metrična analiza tega heksametra, ki ga uvodoma tvorijo kar trije spondeji, sestavljeni iz polnopomenskih enozložnic, kaže naslednjo shemo:

– – | – – | – – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪| – ∪

Primer spondejskega trka naglasov z večzložnimi besedami je naslednji verz (7):

*mine, se zoper obrne v pogum treh dolgih korakov*

Polnopomenska enozložnica *treh* skupaj z naglasoma dvozložnih besed *pogum* in *dolgih* ustvari naravno zveneč spondej. Metrična shema tega verza je torej:

– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪| – ∪

Kombinacija enklitik in sploh enozložnih pomožnih besed v slovenščini ne omogoča dovolj močnega spondeja. Dejstvo, da pomožne enozložnice ne premorejo naglasa, zgovorno priča o navidezno paradoksalnem dejstvu, da pomen besed bistveno vpliva na njihovo (ne)naglašenost in posledično na verzni ritem. Pesniški ritem torej ni le fenomen mehanične fonetike, temveč je vselej odvisen od semantike. Kot rad govorim: *»V poeziji zven pomeni in pomen zveni.«*

Spričo pomanjkanja naravnih spondejev v slovenščini so si nekateri prevajalci (tudi Sovre) pomagali tudi z znamenji interpunkcije po naglašenem zlogu: ločilo (npr. vejica) je na ta način funkcioniralo kot nadomestek nenaglašenega (kratkega) zloga. Ta praksa pa je v nasprotju s silabotonično naravo slovenskega verza, saj v igro glasovne dinamike (naglašenih in nenaglašenih zlogov) retrogradno uvaja kvantitativni element – nekakšno »pavzo«, »cezuro« oz. »diarezo« po vzoru kvantitativne verzifikacije. Ta postopek se torej zgleduje po glasbenem ritmu, vendar žal na ritmični materiji, ki ni glasbeno organizirana. Med pesniškim in glasbenim ritmom ob vseh vzporednicah obstajajo namreč tudi bistvene razlike. Temeljna razlika zadeva vprašanje časa oz. časovnosti: obe umetnosti sta časovni in se dogajata v času, toda čas v glasbi je povsem konkreten, medtem ko v poeziji gre za mentalni čas. (Odlično analizo te razlike je napisal Derek Attridge v delu *Poetic Rhythm: An Introduction,* 1995.) Ob vsej interpretacijski svobodi je v glasbi nemogoče poljubno postavljati pavze, medtem ko lahko recitator znotraj verza naredi poljubno dolge pavze, ne da bi porušil verzni ritem heksametra ali jambskega enajsterca. Pavza v tem primeru seveda vpliva na interpretacijo verza, ne spreminja pa njegovega ritma.

Že iz zgoraj razložene metrične sheme je razvidno, da spondej lahko zamenja prve štiri daktilske stopice, ne pa tudi pete, predzadnje. Ta prepoved velja tudi za druge verzne ritme antične kvantitativne verzifikacije, pogosto pa tudi za pesniške oblike v drugih verzifikacijskih sistemih: predzadnja stopica je neke vrste »*osebna izkaznica*« verza – tudi če zamenjamo ritmični značaj vseh drugih stopic, predzadnja ohranja prvotni in osnovni značaj verznega ritma in upravičuje njegovo ime. Je minimalni prag, ki – tudi v primeru spremembe drugih stopic – še vzdržuje nominalni meter, v našem primeru temeljni metrični impulz in ime daktilskega heksametra.

Iz te analize je mogoče potegniti tudi splošnejši sklep: v nasprotju z analfabeti, ki verzni ritem »razpoznavajo« po začetku verza in se zato pogosto zmotijo (saj ne vedo, denimo, da je trohejski začetek – t. i. *trohejska inverzija* – povsem regularna značilnost jambskega metra), je verzni ritem najbolj razločno slišen proti koncu verza. Ta na prvi pogled presenetljiva zakonitost pa je globoko logična: na začetku vrstice pogosto še ne poznamo natančno metra in dolžine verza – ti dve značilnosti postaneta jasni šele na koncu vrstice. Verzno *izglasje,* kot se glasi lepa slovenska beseda za verzno končnico oz. latinsko *klavzulo,* opravlja tudi strateško vlogo členjenja besedila v verze, vrstice. Prav zato je razločna slišnost izglasja bistveni signal, da je določeno besedilo napisano v verzih, in ne v prozi.

Daktilski heksameter je *katalektični* verz, se pravi verz z okrajšano zadnjo stopico. Razlog za okrajšavo je strukturne narave: če bi heksameter obsegal šest polnih daktilskih stopic, bi bila meja med verzi zabrisana; ko zaslišimo trohej namesto daktila, se verz konča in se začne naslednji. Ta signal za členjenje besedila v verze je toliko močnejši, ker sklepni trohej skupaj s predzadnjo – vselej daktilsko! – stopico tvori poseben verz, zgoraj že omenjeni *adonij.* Kadarkoli je torej starogrško občinstvo slišalo, da se glas rapsoda po seriji daktilov in spondejev umiri v *kadenco,* zaznamovano z ritmom adonija, je vedelo, da se je vrstica daktilskega heksametra iztekla in da sledi naslednja.

Gre za funkcijo, ki sem jo v knjigi *Salto immortale: študije o prevajanju poezije* (2011) poimenoval »*zvočni signal*« ali »*zvočni grb verza*« (1. knjiga, 150):

> *Pesniški jezik ima vselej vgrajeno sporočilo o svoji pesniškosti, verz zmeraj vsebuje ritmično-evfonični mehanizem, ki kot da že vnaprej opozarja:* »Pozor! Jaz sem verz, in ne navaden govor!« *(…)Zvočni signal verza funkcionira tudi v zvrstnih relacijah; v razmerju do drugih estetskih rab jezika nam sporoča:* »Pozor! Jaz sem verz, in ne banalna proza!« *Pesniški jezik z visoko stopnjo svoje organiziranosti se do drugih literarnih vrst in zvrsti obnaša* »elitno«: *zato zvočni signal imenujem tudi grb verza, češ* »Jaz, verz, sem iz boljše družine, mi imamo modro kri!« *Verz je namreč plemenit, verz je* von Vers.

Za notranjo ritmično členitev daktilskega heksametra so v izvorni kvantitativni verzifikaciji skrbele drobne pavze, za katere so stari Grki pravzaprav uporabljali dva ločena izraza, mi ju pa dandanašnji skupaj uvrščamo pod krovno oznako *cezure:* z besedo *cezura* so v antiki označevali zarezo znotraj stopice (kot je *pentamimereza* – dobesedno: zareza *»po peti polovični stopici«*, se pravi na sredi tretjega daktila), z *dierezo* pa so označevali zarezo na meji dveh stopic (taka je t. i. *bukolska diereza,* ki loči prve štiri stopice od *adonija*). V naslednji shemi cezuro oz. dierezo označujemo z dvema pokončnima črticama, da bi ju ločili od ene same, ki označuje mejo med stopicama:

*pm* *bd*

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – || ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ || – ⏑ ⏑| – ⏑

Poleg teh dveh so verz lahko rezali tudi drugje postavljeni premori. Zanimivo in pomenljivo pa je, da je veljala prepoved diereze po tretji stopici; le-ta bi namreč presekala daktilski heksameter na dva simetrično enaka dela, ki bi učinkovala kot dva samostojna verza (*daktilska trimetra*), zato na tem mestu pavze ni smelo biti. Tovrstnemu postopku pravi verzologija *zeugma,* kar ponavadi prevajamo kot *most.*

Skupaj s spondeji so cezure in diereze skrbele za ritmično živahnost in bogastvo daktilskega heksametra: nenehno spreminjajoči se položaj teh notranjih premorov je preganjal ritmično monotonijo pri dolgih epskih besedilih.

Kot sem ugotovil že v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (1995), v silabotonični slovenski verzifikaciji cezure niso nujno potrebne. Oziroma točneje: cezure se pojavljajo, a so

komaj zaznavne, precej šibkejše kakor v kvantitativni in silabični verzifikaciji, zato jih imenujem *reže* (321):

> *Reža je rahla ritmično-pomenska cezura v slovenskem verzu. V skladu z naravo slovenske verzifikacije je zanjo značilno, da ritmično-pomenske segmente verza bolj veže kakor ločuje. Čeprav ima verz v slovenščini največkrat eno samo režo, niso redki primeri dveh ali celo več rež.*

Njihov položaj se nenehno spreminja. Vse to priča, da cezuri podoben fenomen v slovenskem verzu sicer (lahko) obstaja, da pa ni organski, konstitutivni, nepogrešljivi element verzne strukture.

Zaradi vsega povedanega se je Vlado Žabot ob pisanju tako obsežnega verznega besedila moral soočiti z zagatnim problemom: kako se izogniti nevarnosti ritmične in – posledično – pomenske, sporočilne monotonije? Ta hudi problem je razrešil na inovativen način, ki pa ostaja vseskozi zvest temeljni naravi daktilskega heksametra: vsak četrti verz je razbil na dve polovici, na dva polstiha, s tem pa ustvaril zelo zanimivo in plodno ritmično, kompozicijsko in dramaturško sredstvo. Kot primer si na glas preberimo zadnjo kitico *Prologa* (8):

> *Vse se vrti, kot bi šepalo k sveti poroki. Naproti*
> *star, zbran, vzvišen obredni korak, kot se gre k žrtveniku,*
> *stopa, zastaja, prihaja in hkrati odhaja in traja.*
> *Veter iz dola pa piska*
> *in gode o volčjem veselju.*

Zadnja dva verza sta pravzaprav polstiha daktilskega heksametra, kar lahko razločno vidimo in slišimo, če ju postavimo skupaj:

> *Veter iz dola pa piska in gode o volčjem veselju.*
> – ∪ ∪|– ∪ ∪|– ∪ ∪|–∪∪|– ∪ ∪|–∪

Trem dolgim, široko valujočim, počasnim verzom zmeraj znova sledita dva krajša polstiha v istem daktilskem metru, ki ritem zgostita in poženeta. Pomenski učinek pa je – paradoksalno – ravno obraten: bogato in gladko tekoče besedje dolgih verzov doživi v krajših polstihih zmeraj znova semantično kristalizacijo, ki ponavadi povzame, včasih pa tudi presenetljivo

obrne in zaviha sporočilo. Če se v polnih heksametrih posamezne besede izgubljajo v dolgih in valujočih tokovih, v polstihih pridobi sleherna beseda posebno težo, svetlobo, emfatičen pomen. V zgoraj citiranem primeru polni heksametri vzpostavijo podobo svete poroke in z njo povezanih obredov, polstiha pa se od te podobe religioznega rituala odmakneta na stran, v gozd, v temò: iz družbenega v intimno, iz božanskega v živalsko, iz duhovnega v čutno, iz javnega v skrito, iz resnega in vzvišenega v nizko in orgastično. Šele skupaj se vzpostavi celovita podoba človekove usode v svetu in kozmosu.

Navedeni verzi so za nas pomenljivi tudi po avtorefleksiji ritma: ta *»star, zbran, vzvišen obredni korak … stopa, zastaja, prihaja in hkrati odhaja in traja«*. Polstiha k temu slovesnemu, posvečenemu ritmu dodata drugačen, divje veseli pisk, godbo *»volčjega veselja«*. Živalski totemi še zmeraj obvladujejo človeški svet.

V oči – točneje: v uho – pade izrazita zvočnost Žabotovega verza, v navedenih verzih močna aliteracija *(»Veter – Volčje Veselje«)* ter močne notranje rime *(»zastAJA, prihAJA,. odhAJA, trAJA«),* ki vzpostavljajo sklenjeno in obenem bogato, notranje razčlenjeno pomensko mrežo.

Kljub občasnim notranjim rimam pa avtor ne uporablja končnih rim, kar je v skladu z naravo tega antičnega verznega ritma. V nasprotju z ritmom, ki je nepogrešljiv, je rima zgodovinsko določen in omejen pojav. Tako rima v antični poeziji spričo izraznega bogastva ritmov ni bila potrebna, pač pa je bila sredstvo antične retorike, *homoiotéleuton.* Ta izraz pomeni *»z enakim koncem«,* izvira pa iz starogrškega pridevnika *homoíos (enak)* in glagola *teleutáo (končujem).* Rimo so Stari imeli celo za banalno, barbarsko sredstvo.

Številne asonance, aliteracije in notranje rime kažejo, da je kljub epski širini in pripovednemu zamahu Žabotova obravnava verza nenavadno skrbna. Avtor se zlatarsko posveča slehernemu detajlu, kot bi šlo za lirsko pesem.

Tudi na drugih ravneh lahko opazimo tendenco k lirizaciji epskega materiala. Že sam temeljni ritmični postopek, da trem polnim heksametrom sledita dva polstiha, razčleni reko vrstic na izrazite notranje kitice. Kitice pa so izrazno sredstvo lirske poezije.

Lirski element je tudi intenzivna pozornost, ki jo avtor posveča naravi. *Sveta poroka* vsebuje čudovite pasaže o lepoti gajev, polj in potokov, drevja in

živali. Gozd je tu predstavljena kot *»gozd simbolov«* (izraz iz znamenitega Baudelairovega soneta *Korespondence*), kjer slednja bilka živi in diha skrivnostno sporočilo. Pogansko verovanje pradedov, da nobena stvar ni mrtva, da vse stvari živijo ter da imajo vse živali in rastline svoj jezik in dušo, se je izkazalo kot ploden pesniški material.

V skladu s premišljeno in učinkovito rabo pesniških sredstev je tudi osnovna vsebinska uglašenost *Svete poroke.* Kakor Homerjevi heksametri z grozljivo nazornostjo uprizarjajo ritem kopit konjske vprege v naskoku, srhljivi hrup trka kopij in ščitov ter smrtne krike ob hrskanju kosti, tako tudi Žabotovi heksametri z magnetično močjo prikličejo ritem divjih, zamaknjenih plesov in zarotitvenih obredov, pogoltni pogon lovcev in obupano sopenje plena, napeto tišino tik pred izbruhom nasilnega, smrtonosnega dejanja in tik po strašnem razdejanju. Kakor se starodavni epski junaki ne morejo izogniti Fatumu, ki se oglaša skozi zakonitost verznega metra, tako Usoda v *Sveti poroki* prisili Jurija in Marico – nič kriva – v najhujšo krivdo, v krvoskrunstvo in krvoprelitje. Žabot mojstrsko gradi pripoved: strašna resnica lebdi v zraku, tako rekoč fizično otipljiva, a Jurij in Marica ter vsi okoli njiju nenehno odlagajo trenutek soočenja z njo, kar prispeva k dramatični gradaciji.

Kot sem že večkrat pisal, ritem daktilskega heksametra v glasbenem smislu ustreza tričetrtinskemu ritmu valčka. Ta veseli, radoživi plesni ritem pa v povezavi s pripovedovanjem tragičnih mitoloških zgodb pridobi značaj *mrtvaškega plesa,* koraka Usode. Ples je tudi sicer eden izmed *leit motivov* Žabotove epske pesnitve. Divji, ekstatični ritem plesa nosi v sebi senco nasilja in smrti. Usoda se približuje s plesnim korakom, enako neizogibno, kot naglašenemu zlogu sledita dva nenaglašena, téma dvema pa spet naglašeni. Tudi mitične živali v temì in temna božanstva vstopajo v človeški svet z obrednim plesnim korakom, pred katerim ni mogoče pobegniti.

Pomenljiva je avtorjeva razlaga »rezanja« vsakega četrtega heksametra v dva polstiha: da je s tem postopkom sledil ritmu valčka, kjer trem dolgim, počasnejšim korakom sledita dva krajša, hitrejša. Ta avtorefleksija se imenitno sklada z zgornjo analizo usodnega ritma daktilskega heksametra.

Natančna in premišljena je tudi avtorjeva zvrstna oznaka tega besedila – *epska pesnitev.* Velja premisliti oba tu uporabljena pojma.

*Epika* je poleg *lirike* in *dramatike* ena izmed temeljnih literarnih vrst. Označuje umetnost pripovedovanja v najširšem smislu, tako v verzih kot v prozi. Izvira iz starogrške besede *épos,* ki pomeni *beseda* oz. *pripoved.* Ep(os) v ožjem smislu besede je od antike do renesanse in baroka veljal za krono literarne umetnosti. Po seriji poetoloških traktatov in polemik pa je v klasicizmu 17. stoletja obveljalo, da je ep zvrst, ki nepovratno pripada preteklosti, njegov dotedanji primat pa je prevzela tragedija. (Ker se v okviru pričujoče spremne besede ni mogoče podrobneje posvetiti temu temeljnemu genološkemu vprašanju, naj radovedneže napotim na študije Janeza Vrečka, ki se je v našem prostoru najbolj intenzivno ukvarjal s tem fascinantnim vprašanjem, med drugim v knjigi *Ep in tragedija* iz l. 1994.) Ta vrednostna sprememba statusa epa v literarni teoriji nedvomno odraža tektonske spremembe v sami literarni praksi: *Osvobojeni Jeruzalem* Torquata Tassa in *Izgubljeni raj* Johna Miltona sta zadnja velika epa evropske književnosti; nastala sta v baroku, prelomnem obdobju, ko se začenja novi vek. Romantika, ki se najbolj avtentično sicer izraža v liriki, ponovno začuti potrebo tudi po širšem epskem zamahu, zato uveljavi zvrst *epske pesnitve* (najbolj izrazito Byron).

Še bolj kot tragedija, ki pripada dramski literarni vrsti, pa je kraljevsko mesto epa v vrednostni lestvici literarnih zvrsti spodkopal *roman,* pripovedna zvrst, ki zgodbo pripoveduje v obliki proze, ne pa verzov. (Toda pozor: poznamo tudi viteške romane v verzih srednjeveškega francoskega truverja Chrétiena de Troyesa ali ljubezenski roman v verzih *Jevgenij Onjegin* ruskega romantičnega pesnika Puškina, v to – sicer redko in plemenito – zvrst pa se vpisuje tudi obsežno sodobno verzno besedilo Ferija Lainščka *Sprehajališča za vračanje* iz l. 2010.) Vzroki za zaton epa in razmah romana seveda niso zgolj formalni, temveč izvirajo iz globljih zgodovinskih sprememb človeškega duha in njegovega odnosa do sveta. Epi so predstavljali najvišji duhovni izraz dobe, ko so ljudje še verjeli, da njihova življenjska pota narekuje nadnaravna usoda, ki so jim jo namenili bogovi. Zato so bili epi tesno povezani z mitologijo: miti so namreč zgodbe o stvarjenju sveta ter dejanjih bogov in nadnaravnih junakov, s katerimi je starodavni človek poskušal odgovoriti na večno vprašanje o smislu življenja in sveta. (Zato tudi ni naključje, da ima starogrška beseda *épos* podoben pomen kot *mŷthos*, t. j. *beseda* oz. *zgodba.*) Vračanje Vlada Žabota k praslovanski mitologiji je torej v skladu z izvorno naravo epa.

Ne more biti nobenega dvoma, da je bila *epika* tista literarna vrsta, ki je najbolj celovito izražala duha antike in srednjega veka. Strogo hierarhizirani, patriarhalni družbi, v kateri so vladale vrednote vojščakov, je seveda najbolj ustrezala epska poezija, ki je slavila vojno in vojskovodje, zmage in osvojitve, junaštva in zvestobo herojev gospodarjem (kraljem, cesarjem in seveda tudi bogu oz. bogovom). Temeljna funkcija epa pa prvotno ni bila le estetska, temveč tudi »zgodovinopisna«, religiozna, pedagoška in etična. V teh pesniških besedilih je bila zgoščena celotna vednost o kozmosu, kar so je člani skupnosti premogli. Dandanašnji razumemo in sprejemamo književnost kot *lepo umetnost,* se pravi kot nekaj *lepega* in obenem nekaj *umetnega.* Ob času svojega nastanka pa epi niso učinkovali zgolj kot umetn(išk)a, literarna besedila, temveč so predstavljali *svete knjige* svojih narodov in verstev, kultur in civilizacij, koncentrate vsega, kar so ta ljudstva vedela o sebi in svetu. Naši predniki so torej pesništvo doživljali kot izražanje *svetega.* – Naslov Žabotovega besedila je v tem smislu simptomatičen.

Enako pomemben kot živa navzočnost bogov (ali enega samega, čeprav troedinega, boga v krščanski epski tradiciji) pa je za ep značilna izrazita vloga kolektiva: tako starogrška Homerjeva *Iliada* kot srednjeveška francoska *Pesem o Rolandu* pripovedujeta ustanovitveno zgodbo svojih skupnosti – zmagovito vzpostavitev ahajske skupnosti v vojni zoper Trojo in enako vzpostavitev krščanske frankovske države zoper neverne Mavre. Junaški posameznik seveda igra ključno vlogo v boju svoje skupnosti, vendar je ta vloga tragična, saj mora žrtvovati svoje življenje za preživetje skupnosti, kar velja tako za staroveškega Ahila kot za srednjeveškega Rolanda. Za Rolanda pravzaprav bolj kot za Ahila, saj je zaradi specifične hierarhične strukture fevdalne družbe povsem izključena samovolja, kakršno si privošči Ahil v odnosu do vojskovodje Agamemnona. Obratno: Roland je svojemu kralju, Karlu Velikemu, brezpogojno zvest; njegova individualnost se kaže le v trmasti odpovedi nujnosti, da bi v neenakem boju z rogom poklical kralja na pomoč. Individualizem ima torej tu formo tragičnega radikaliziranja viteške etike.

Tudi Žabot upesnjuje tragični konflikt med skupnostjo in posameznikom, ki brez skupnosti ne more preživeti, v skupnosti pa obenem ne more živeti po svoji človeški meri, saj ga usodno utesnjuje s svojimi zapovedmi in prepovedmi.

Pri razlikovanju med epom in romanom v verzih ni toliko pomemben tekstovni obseg – bistveno je vprašanje subjekta (nosilca) dogajanja oz. razmerje med posameznikom in kolektivom. V epih je večja vloga nadnaravnih sil in kolektiva, medtem ko je za roman značilna večja individualnost junaka. To velja tudi za srednjeveške viteške romane v verzih, ki sicer po mnogih svojih značilnostih spominjajo na epe.

Ker je avtor *Sveto poroko* zvrstno podnaslovil kot *epsko pesnitev,* je s tem vzpostavil referenco, ki v širšem smislu priklicuje dandanašnji že skoraj pozabljen literarnoteoretični pojem *epike,* v ožjem smislu pa prav tako pozabljeno tradicijo *romantične epske pesnitve,* kakršno je pisal predvsem Byron. Kot sem že poudaril, pa *Sveta poroka* vsebuje tudi močne lirske elemente.

Eden izmed razširjenih predsodkov, ki ga moramo ob tem vprašanju premagati, je dolgotrajna in trdovratna tendenca slovenskega razumevanja, da poezijo malone brez ostanka enačimo z liriko. Čeprav je pri Prešernu epika (*Krst pri Savici,* številne balade in romance) integralni in liriki povsem enakovreden segment pesniškega opusa, je poznejša recepcija t. i. *prešernovske strukture* (če naj si izposodim izraz Dušana Pirjevca) v smislu izrazite prevlade lirskega impulza pravzaprav zoženje in osiromašitev izvornega modela našega Prvega pesnika. Značilno je, da Anton Aškerc, najčistejši primer slovenske verzne epike, v našem času ne uživa praktično nikakršne veljave. Svojevrstno inačico epske pesnitve, ki se zgleduje po modelu srednjeveških kronik, je razvil Janez Menart; kljub uspehu pri bralcih pa ta tip pripovedne pesnitve ostaja brez nadaljevalcev.

Prav zaradi prevlade lirike (*murnovske strukture,* če naj si izposodim izraz Petra Kolška) je pri nas nekoliko bogatejša tradicija *lirske pesnitve,* čeprav je tudi njene predstavnike mogoče prešteti na prste dveh rok (Dane Zajc, Gregor Strniša, podpisani, Niko Grafenauer, Andrej Brvar, Milan Dekleva, Uroš Zupan, Klarisa Jovanović, Nina Dragičević). V drugi polovici 20. stoletja in na začetku 21. stoletja smo pesnitve pisali le redki pesniki in pesnice. Nasploh je vsega skupaj premalo, da bi lahko govorili o živi tradiciji pesnitve v slovenski poeziji. Pozornost vzbuja tudi izrazita ločitev redkih sodobnih slovenskih pesnitev na epske in lirske, medtem ko je Prešernov *Krst pri Savici* hibridna zvrst, sinteza epskih, lirskih in celo dramskih prvin.

Vse to pomeni, da avtorji, ki v zadnjem času čutimo potrebo po pesniški epiki (Lainšček, Žabot, podpisani) nimamo v domačem literarnem izročilu tako rekoč nikakršne iztočnice, nobenega vzor(nik)a, ki bi nam pomagal modelirati lastna besedila. Zato je *Sveta poroka* toliko pomembnejše besedilo.

Ker sem tudi podpisani napisal ep (ki pa je tako tematsko kot formalno povsem drugačen), iz lastne izkušnje poznam velikanske izzive in probleme, ki jih je moral reševati Žabot pri svojem gigantskem literarnem podvigu.

Presenečenje je toliko večje, ker gre za prvo pesniško besedilo sicer uveljavljenega prozaista. Ob branju *Svete poroke* se pravzaprav zavemo, da tudi jezik Žabotove proze temelji na utripajoči ritmični podstati in da je na ravni podobja poetično prežarjen. Le redkokdaj pa se zgodi, da bi se tako profiliran pripovednik in romanopisec nenadoma začel izražati v pesniški obliki. Še redkeje se zgodi, da bi bil tovrsten preskok okronan s tako suverenim rezultatom. Literarne vrste namreč funkcionirajo kot materni jeziki; tuje jezike se je sicer mogoče naučiti, jezikovno nadarjeni govorci jih celo tekoče obvladajo, vendar sposobnost izražanja sveta ponavadi ne dosega izraznega bogastva v maternem jeziku. Prozni pisci, ki se lotijo poezije, običajno pišejo verze kot stavke, s pikami na koncu vrstic, in obratno – pesniki, ki se kdaj preizkusimo v prozi, izkazujemo izdajalsko tendenco, da sleherni stavek zadušimo s petimi ali šestimi metaforami, potem se pa čudimo, zakaj se nam jezik drobi in ne premore pripovedne napetosti. S *Sveto poroko* se Vlado Žabot pridružuje redkim uspešnim prozno-pesniškim dvoživkam. Njegov pesniški jezik zveni naravno, verz teče gladko ter se odlikuje z ritmično in zvočno gostoto, podobje pa je sveže in izrazno močno – rezultat je čustveni naboj, ki ga izžareva ta nenavadna bajeslovna pripoved in ki je znamenje pristne pesniške drže.

## XXXIII. Pesniška duša Dušana Šarotarja

Pri avtorjih, ki so umetniški poligloti in se izražajo v več literarnih vrstah oz. zvrsteh, se pogosto dogaja, da – vsaj v očeh javnosti – prevlada ena izmed osnovnih »osebnih izkaznic« umetniške poklicanosti, ki posledično izrine in prikrije druga, za samega avtorja enako pomembna izrazna sredstva. In tako slovenska kulturna javnost šteje Dušana Šarotarja, ki je obenem in *v isti sapi* pripovednik, pesnik in esejist, v prvi vrsti za prozaista, pisca zgodb, novel in romanov, medtem ko njegova avtentična in izjemno močna lirika ter vrhunska esejistika z izvirno sintezo doživetega in premišljenega ostajata v ozadju. Ker pa Šarotar ni zgolj prozno-pesniško-esejistična dvoživka – oziroma točneje: »troživka«, temveč tudi mojstrski fotograf in scenarist, torej »peteroživka«, je zmeda glede njegove »umetniške identitete« kar precejšnja.

Namesto izbire, ki sledi bibliografskim kriterijem in nezanesljivemu okusu medijske javnosti, bi bilo treba izhajati iz samih literarnih del. In tu se pri Šarotarju srečujemo z izjemno redko in plodno sintezo vseh zgoraj naštetih literarnih vrst in zvrsti. Pri branju njegovih zgodb in romanov imamo pogosto občutek, da je vsak odstavek pravzaprav pesem v prozi, pri branju pesmi pa občutek zgodbotvornosti verzov; in eseji zvenijo kot lucidno reflektirane zgodbe ali avtorefleksivne pesmi, kot upesnjeni ali uzgodbeni samopremisleki.

Večina naslovov Šarotarjevih literarnih del na diskreten, a simbolno bogat način uprizarja avtorjevo življenjsko občutje in njegovo čudenje daljavam in širjavam, kakor jih omogočata predvsem ravnina in morje. Pomenljiv je v tem smislu naslov njegovega proznega prvenca *Potapljanje na dah* (1999), prozna upesnitev osamljenega jadranskega otoka, ki postane oder magičnega človekovega bivanja med bližnjimi ozvezdji sanj in daljnim obzorjem. Ravnine, prostor, odprt v prostost, hrepenenje po obzorju, ki ga omogočajo horizontale, tako morske kot kopenske, je obsesivna, temeljna téma Šarotarjeve literature. Ni naključje, da je rojstni panonski ravnini najprej zapel hvalnico na pesniški način, v zbirki s čudovitim naslovom *Občutek za veter,* ki jo je izdal skupaj s prekmurskim pesniškim kolegom Ferijem Lainščkom (2004). Kakor tudi ni naključje, da v pričujoči knjigi o dediščini simbolizma v slovenski književnosti 20. in 21. stoletja tako intenzivno vlogo igrajo prav prekmurski pesniki in pesnica – Edvard Kocbek, Klarisa Jovanović, Feri Lainšček, Vlado Žabot in Dušan Šarotar. To naključje ni naključje, ampak ključ, ki odpira vrata v specifiko in bogastvo prekmurske kulture.

Prisluhnimo *Občutku za veter* (2012, 72):

> *Stari so znali praviti, da je tukaj nekoč, ko so bile še zime bele, ostre in globoke, zavijal svilen veter, ki je vzel k sebi vse, ki so gazili čez belo ravnino, ter da so takrat, ko so tukaj še bila dolga, vroča in visoka poletja, da je ponoči žarela zemlja, tukaj pihale suhe sape, ki so izsušile vsako grlo. Tudi pomlad je imela svoj značilen veter, ki je nosil nevidno življenje čez travnike in gozdove, da je orosil vsako oko in raznežil srce, o poznem jesenskem vetru so znali govoriti še posebej slikovito, to je bil tisti šelesteč veter, ki je nosil vonj izobilja, opitosti in hkrati že tudi zamiranja, sanj in trohnenja. Zdaj, ko domišljija starih, zadnjih, ki so še zmogli zgolj z nekaj besedami pričarati rojstvo in smrt, vznesenost in še posebej tisto nedoumljivo ter otožno hrepenenje, podobno upočasnjenemu teku reke, neustavljivo ugaša, zdaj z njimi izginja tudi občutek za veter. Le še redki, če sploh še kdo, zmorejo prisluhniti temu vedno bolj enoličnemu in brezimnemu zamahu vetra, ki brezupno išče duše, da bi v njih ponovno zazvenel.*

V uvodnem zapisu k zbirki zgodb *Mrtvi kot* (2002) Jani Virk natančno detektira inovativen prispevek Dušana Šarotarja slovenski prozi:

> Dušan Šarotar v novo slovensko prozo prinaša, kar se je v obdobju trdih udarcev, natančnih nihajev ur in sikanju elektronskih aparatov skoraj že izgubilo: občutek. Občutek za strah, za čudenje, za zavetrne besede, vokale iz zatrepov porušenih hiš, zloge izpod lubja grčastih trt. Občutek za neizmerljivo mero človeka, zašitega v čas in neprestano na poti ven iz njega, v drugo resnico, drug prostor, v notranje dvorišče brezčasja. V razprostrti melanholiji rojstne Panonije sliši valovanje morja, bibavico preteklosti in arhetipske brezčasnosti.

Igor Divjak pa svojo spremno besedo k *Mrtvemu kotu*, naslovljeno *Samotna figura, zazrta v daljavo,* sklene z naslednjo tehtno analizo (153–154):

> Pogled samotne figure, zazrte proti obzorju, ki se je sprva zazdel idiličen, se je ob prebiranju Šarotarjevih zgodb razodel kot kompleksen: romantična podoba horizonta se je pretvorila v fascinantno in hkrati grozljivo postmoderno umetnino, ki dekonstruira lastno vizijo. Včasih na njej zaznamo jasne obrise človekovega bivališča, spet drugič se nam kaže kot abstrakten in mehaničen

kaos, porojen iz cinizma. Atmosfera eksistencialne negotovosti in brezdomnosti povezuje Dušana Šarotarja z drugimi avtorji svoje generacije, in čeprav njenega utelešenja ne išče v bolj ali manj bizarnih situacijah urbanega vsakdana, moramo prav zaradi nje zgodbe *Mrtvega kota* razumeti kot nadvse sodoben izraz slovenske literature. Hkrati pa je s svojim odmikom od konkretnega sveta in z usmerjenostjo k vprašanjem, ki iščejo odgovore onkraj našega konkretnega prostora in časa, ta izraz nekaj edinstvenega in med mladimi slovenskimi pisatelji izjemnega. Dušan Šarotar v upanju, da bo nekoč zaslutil odgovor, svoja vprašanja naslavlja na vesolje, saj ve, da se mora zazreti v daljavo, če bi rad spoznal samega sebe.

Preprosto, modro in lepo je posvetilo, ki mi ga je Dušan zapisal v *Mrtvi kot: Dragemu Borisu, / za otoke in / morje, ki jih povezuje*. Gre za pesniško izjavo, ki bi lahko funkcionirala kot samostojna pesniška miniatura, pomensko pa sodi v simbolistično obzorje: vsak človek je otok, svet zase, povezuje nas pa morje, se pravi ravno tisto, kar nas ločuje.

*Biljard v Dobrayju* (2007) je romaneskni *coup de maître,* mojstrovina, najbolj kanonično Šarotarjevo delo, ki je doživelo velik uspeh pri bralskem občinstvu. Roman intonira simbol očesa (8):

> *Če je kje oko, ki je večje od življenja, potem lahko objame v pogled vse vesolje, z vsemi vidnimi in nevidnimi svetovi, tako dobro kot zlo hkrati; pravijo, da je človeku dano videti celoto, uzreti resnico, ki je strnjena v sekundo življenja, le v trenutku prehoda, med življenjem in smrtjo. Ostaja pa vprašanje, ali so tudi vsi ti prehodi, zadnje sekunde, prav tako ujeti v pogled tistega velikega očesa, namreč – jih samo vidi ali tudi pomni? Se kdaj zapre in spominja?*

Pred časom sem v okviru literarnega festivala mladinske književnosti prespal dve noči v soboškem hotelu *Zvezda*. Očaral me je s starinsko opremo in vzdušjem, ki je dihalo pretekli čas in čase, različna zgodovinska obdobja; kot da sem vohal neštete cigarete, cigare in pipe, pokajene pred desetletji, razlito vino, vonj razmetanih rjuh po ljubezenskih nočeh; kot da sem v praznini temnih hodnikov videl starinsko oblečene gospode in elegantne gospe ter uniforme različnih vojská, ki so tod korakale in kričale povelja.

Spominjal me je na hotel Dobray, kakršnega sem si predstavljal na podlagi Šarotarjevega romana. Ko sem zjutraj po prvi noči stopil k recepciji in povprašal po zgodovini hotela, sem izvedel, da gre dejansko za hotel, v katerem sem nekoč že spal, takrat ko sem bral Dušanov roman *Biljard v Dobrayju*. Oborožen z vonjem sem ob vrnitvi domov ponovno vzel Dušanov roman v roke, in – ne da bi ga bral in razumel drugače – sem ga zdaj vohal drugače, od blizu sem vohal strah tistih, ki so bili preganjani, tistih, ki so bili izbrisani iz tega prostora samo zato, ker so bili Judje, tistih istih, na smrt odsotnih in za vselej zapisanih v ta prostor. Med njimi sta bila tudi Dušanova sorodnika; njegov ded Franz Schwartz, glavni junak romana, je imel neverjetno srečo, da se je vrnil iz Auschwitza. A kam? Domov? Je dom res kraj, iz katerega pelje bližnjica v smrt?

Mnoge Dušanove »prozne« knjige so opremljene … pardon: napačno zastavljen stavek, naj se takoj popravim: Dušanove »prozne« knjige so iluminirane, razsvetljene z njegovimi lastnimi fotografijami, ki zrcalijo opise in dogajanje … pardon: spet napaka pri označevanju prefinjenih in sporočilno bogatih Dušanovih fotografij, naj mi bo dovoljen popravek celotnega (od) stavka:

Dušanove »prozne« knjige so iluminirane, razsvetljene z njegovimi lastnimi fotografijami, ki pripovedujejo zgodbe na svoj in samo-svoj način, s tiho govorico podob, svetlobe, senc, sivin, videnega sveta, ki se preliva čez rob vidnega v nevidno in nevideno, v neslišno in nezaslišano skrivnost, ki jo s pomočjo besed naslutimo, ne moremo je pa racionalno razkriti, razbrati, pojasniti.

Že na tej zvrstni ravni se razkriva prasimbolistična vera v bratstvo oziroma sestrstvo vseh umetnosti. In ker v tovrstnem so-delovanju vseh umetnosti fotografije niso zgolj »ilustracija« zgodb in literarnega sporočila, naj premislek usmerim na govorico podob.

V prozni zbirki *Nostalgija* (2010) je le pet fotografij, prva za začetni moto in nato po ena za svetlobno intonacijo vsake pripovedi:

Prva fotografija je v spodnji polovici ovekovečila napis MURSKA na železniški ali avtobusni postaji, nad streho pa je videti topole, ki se pnejo v nebo, kot da bi mahali nevidnemu potniku in mu želeli srečno pot; na desni strani je natisnjen moto, citat Walterja Benjamina, ki se začne z besedami:

»***Stari zemljevidi*** – Večina išče v ljubezni večno domovino. Drugi, vendar maloštevilni, večno potovanje.«

Druga fotografija, ki zaznamuje začetek prve pripovedi, naslovljene *Haustor* (8), kaže od znotraj teman hodnik, v desnem kotu razsvetljen s svetlobo, ki prodira skozi odprta vrata; ta svetloba je tako bleščeča, da sta vsa pot in ves zunanji svet, ki čakata nevidnega potnika, točneje odpotovalca, zabrisana, nevidna. Skozi branje zgodbe pride na dan svetla vsebina navidezne sence, ki prekriva dom, in brezdanja temà navidezne svetlobe, ki s svojo bleščavo zakriva zunanji svet: dom je toplina v senci varnosti, zunaj je pa pot v Auschwitz, kamor je moral pisateljev dedek, ki se je k sreči vrnil domov in ni svojemu vnuku Dušanu, bodočemu pisatelju, nikoli govoril o tem strašnem potovanju, najbrž tudi zato, da bi ga obdržal doma in ga obvaroval smrtonosne poti. Jelka Ciglenečki v spremni besedi, pomenljivo naslovljeni *Nostalgija ali priklicevanje spomina, iz katerega smo narejeni* (146–147), takole razloži to nenavadno in usodno konstelacijo svetlobe in temè:

> *Haustor* … bi lahko pomenilo tudi prehod ali vrata. Vrata pa so simbol kraja prehoda med dvema stanjema, dvema svetovoma, znanim in neznanim, svetlobo in temo. Vrata se odpirajo v skrivnost in nas vabijo na potovanje proti onostranstvu. Pa naj bo to še tako strašljivo, pa naj nas tam čaka le tema, *unheimlich.*

In da ne gre za preinterpretacijo teksta, nam dokaže zadnji odstavek v zgodbi, ko pripovedovalec ugotavlja, da čeprav je hiša njegovega otroštva že porušena, tam še vedno stoji haustor, ki »vodi na drugo stran«. In zaključi: »Nekoč bom gotovo vstopil v haustor, tako kot tisti mož v črni ponošeni obleki. Potem bom dolgo hodil. Morebiti se bom ustavil šele na pol poti, si predstavljam in pomislim: če se obrnem, nikoli ne izvem, če grem naprej, nikoli več ne pridem nazaj.«

Zgodba je torej vabilo za bralca, da se pisatelju pridruži na tej čudni, temni, a hkrati vznemirljivi poti v globine neznanega.

Tretja fotografija (32), estetsko, pomensko in čustveno izjemno preprosta in močna, kaže šest lastovk, ki sedijo na treh žicah daljnovoda in se pripravljajo na dolgo pot, kakor je sklepati po ozadju grozeče oblačnega neba, ki napoveduje jesen. Ne more biti drugače, kot da gre za uvodni akord

pripovedi *Lastovka*. Jelka Ciglenečki tu upravičeno opozarja na star simbolni pomen lastovk (148): »Lastovka je namreč simbol vrnitve, je glasnica pomladi, pa tudi simbol večnega vračanja in obnavljanja.« Lastovka v tej zgodi je Judinja Justa, ki čudežno preživi Auschwitz in se vrne, da bi še enkrat videla svojo predvojno ljubezen. Pisatelj okrepi simbolno vrednost *lastovke* z enim izmed njenih fizičnih pomenov – Justa je bila namreč v svoji mladosti odlična plavalka, v Murski Soboti slavna po svoji elegantni »lastovki« (skoku v vodo).

Četrta fotografija, ki označuje začetek pripovedi *Vrnitev* (90), kaže na glavo obrnjeni senčni odtis železne ograje na tleh. Če torej fotografija *haustorja* uprizarja zaslepljujočo svetlobo odprtega sveta, ki čaka, da potnik slednjič zapusti svoj temni dom, potem senca ograje kaže, da vrnitev domov ni lahka in ni svetla, saj je dom za potnika, ki je odpotoval od doma, zaprt.

Peta fotografija, ki odpira pripoved *Ladje* (124), kaže značilen prizor pomorske industrije: v spodnji polovici ogromno stavbo, ki je bodisi tovarna ali skladišče, nad katerim se pnejo žerjavi, kar nakazuje, da je zadaj bodisi pristanišče ali ladjedelnica. Težka industrija torej, najpomembnejša prevozna panoga vseh časov, ki povezuje oddaljene svetove ter gradi ekonomske in kulturne mostove med lukami in prestolnicami na drugih straneh morij in oceanov in človeštva. Nasprotje med nemo težo industrijskega obrata in lahkotno navpičnostjo *žerjavov* (tudi ta beseda je po izvoru ptičja!) nakazuje protislovja in enotnost prisotnosti in odsotnosti, doma in dvoma, domoljubja in domotožja, sreče in otožja, da je domovina tako ozka in čedalje ožja …

Še bolj kompleksna je govorica podob v romanu *Panorama* (2014), ki podpisanega zadeva tudi osebno. Izhodiščno prizorišče tega romana je staro mesto Galway ob atlantski obali zahodne Irske, kjer avtor z nenavadno realistično natančnostjo dokumentira mednarodni literarni festival. Podpisani avtor teh vrstic sem bil nič koliko presenečen, ko sem v romanu našel z imeni in fotografskimi podobami nastopajoče akterje Suzano Tratnik, Gašperja Troho in samega sebe. Avtor romana je z diskretno skromnostjo zamolčal svoje ime, ga je pa mogoče razločno videti na fotki, kjer vsi štirje sedimo za mizo, obloženo s knjigami in papirji, od koder nevidnemu (a številčnemu) občinstvu v dvorani razlagamo slovensko književnost. Nedvomno duhovita pisateljska gesta, ki spominja na

brechtovske in avantgardistične postopke trganja kvazirealnosti literarnega dogajanja in opozarjanja na zunajliterarno realnost. Ta postopek pa Dušan nato na presenetljiv način odpre v grozo tedanjega zgodovinskega dogajanja in tako naseli celotno besedilo z bolečo etično občutljivostjo: v pripoved s pomočjo bosanske begunke Spomenke (gre za stvarno ime in stvarno usodo!) pritegne tragedijo vojne v Bosni in Hercegovini ter obleganja Sarajeva v letih 1992–95. Je naključje, da sem v tem romanu srečal samega sebe? Da roman govori o Sarajevu, mestu, na katerega sem globoko navezan in sem ga med vojno obiskal kot organizator humanitarne pomoči za pisatelje? Je naključje, da so tu fotografije meni ljubih ljudi, mest, pokrajin in dežel, ki jih imam rad? Tu so lepe podobe Flandrije, katedrale v Antwerpnu in katedrale v Gentu, kjer domuje tudi znameniti *Gentski oltar,* slikarska mojstrovina bratov Huberta in Jana van Eycka iz 15. stoletja, kjer je v središču *Čaščenje mističnega jagnjeta (Lam Gots)*. Večkrat sem romal v gentsko katedralo občudovat to umetnino, nazadnje na začetku epidemije kovida, ko so po nekajletnih rekonstrukcijah obnovili izvorne podobe, kakor sta jih naslikala brata van Eyck: Adam in Eva, katerih mednožji sta bili pol tisočletja spodobno zakriti, sta zdaj sijali v svoji naravni in lepi človeškosti, obličje Božjega jagnjeta je pa slednjič pokazalo svojo pravo, božjo resnico – namesto otroško milega, posladkanega obrazčka je Jagnje nenadoma razkrilo svoj izvorni, strašni obraz, obraz Boga, ki z neskončno globokim, zaskrbljenim, strogim in jeznim pogledom ocenjuje in sodi svet, katerega je ustvaril; ta pogled Boga je mene, ateista, globoko pretresel. Dušan pa v *Panorami* s človeško globokim in nežnim pogledom, polnim miline, kaže svet, katerega je ustvaril Bog in ga uničujemo ljudje. Je naključje, da je v romanu fotografija najboljše trgovine z igračami, kar sem jih kdajkoli videl, v stari prestolnici nizozemskih dežel Mechelen, ob vratih nekdanjega judovskega geta in stare avstrijske kasarne Dossin, ki je med drugo svetovno vojno služila kot taborišče, od koder so pošiljali železniške konvoje v Auschwitz? In ali je naključje, da smo se vsi mi, akterji in zgodbe večne, prastare in novejše zgodovine, srečali v mestu Galway na zahodni irski obali, pred obličjem razviharjenega, večnega, večno spreminjajočega se Atlantika, ki ga je Dušan ovekovečil prav v trenutku, ko smo se vsi tam srečali, pesniki in pesnice, begunke in begunci, ljudje, ljudje, ljudje … Ne, v umetnosti ni naključij, je le ključ. Ključ, ki nam odpira vrata Sveta, Spomina, Ljubezni in Usode.

Tomo Virk je v spremni besedi k *Panorami,* pomenljivo naslovljeni *O tistem notri,* uvodoma orisal tudi literarnozgodovinski kontekst tovrstnega romana o romanu (2014, 213):

> Pisati roman o pisateljevanju utegne biti tvegano. Žlahtnim primerkom – desetine strani pri Lojzetu Kovačiču, Handkejev *Pisateljev popoldan,* če omenim le dva nesporna mojstra – stoji na slovenskem literarnem prizorišču kar nekaj prisiljenih poskusov, porojenih v pisateljski nemoči, stiski zaradi pomanjkanja navdiha in talenta, podcenjevanja bralstva, precenjevanja lastne pomembnosti, predvsem pa popolnega izostanka čuta za literaturo kot umetnost. (…) Dušan Šarotar se je s *Panoramo* na ta spolzki teren podal s tako dobrim občutkom, da mu na njem ni spodrsnilo in se je tako slabi samonanašalnosti kot tudi cenenemu pisunstvu na daleč izognil.

Tomo Virk takole sklene svojo analizo in vrednostno oceno *Panorame* (217):

> Gre za tisto občutje v *duši,* ki je, čeprav je naše, tako kot connemarska pokrajina megleno zabrisano in nejasno, nerazločno in neotipljivo in ne sodi čisto v domeno racionalnega. Gre skratka za dom, ki nam nikoli ne postane povsem domač, ampak vedno ostaja hkrati tudi nekaj skrivnostnega, skoraj tujega, temnega, *nedomačnega,* nekaj, za kar pravzaprav nimamo prave besede. (Sposojeno Freudovo *das Unheimliche* je temu bržkone še najboljši približek.) Zato je treba poskušati povedati vselej znova, z vedno novimi besedami, na primer: gre za tisto, kamor se usmerja naše nostalgično hrepenenje, ki je že po definiciji neizpolnljivo. (…) Zato ni naključje, da se *Panorama* na tem mestu zaostri v topos, ki sta ga pred njo literarno skrajno dovršeno upodobila že Kafkova parabola *Pred vrati postave* in Borges v *Božjem napisu.* Šarotarjev roman obstane tam, do koder seže beseda, ki imenuje: namreč pred vrati tistega, kar občutimo kot najbolj naše, a ostaja neimenljivo in imenujemo *dom* zgolj zato, ker boljše besede nimamo.

Postopek medsebojnega zrcaljenja literarne fikcije in zgodovinske stvarnosti Dušan Šarotar naprej razvije v kompleksnem in presunljivem romanu *Zvezdna karta* (2021). Če je bil *Biljard v Dobrayju* posvečen usodi

pisateljevega dedka Franza Schwartza, ki je kot pripadnik prekmurske judovske skupnosti čudežno preživel Auschwitz, je *Zvezdna karta* posvečena usodi Franzove žene Rože in sina Evgena, ki sledita usodi šestih milijonov Judov v holokavstu. Roman z nenavadno realističnim, a poetično zvenečim realizmom, ki nam odpre oči in ušesa in srce za bežnost zemeljskih stvari, sledi horizontalni, zemeljski usodi človeških bitij, da bi nato strmoglavil v kozmično vertikalo, kamor izgineta Roža in Evgen … še zmeraj na smrt navzoča v spominu tistih, ki so imeli absurdno srečo, da so preživeli. Ton pripovedovanja je nenavadno tih in miren, kljub odmerjenosti – ali pa prav zaradi nje – pa je ritem besed in stavkov in odstavkov usoden. Ritem smrti, ki bo prišla enako zanesljivo, kot bo zadnji besedi zadnjega stavka zadnjega odstavka zadnje strani romana sledila drobna pika. Barva romana je temna, o tem ne more biti dvoma in ne more biti drugače, ta temina pa ob vsem obupu učinkuje tudi kot ozadje za svetlobo bivanja in ljubezni, ki na ozadju smrti žarita toliko močneje. Zgodbo pripoveduje služkinja Žalna, z grozo, ki jo narekuje zvestoba družini, v isti sapi pa z rezoniranjem, ki ga omogoča njeno drugačno poreklo; Žalna, ki praktično funkcionira kot članica družine ter se bori zanje in v smrtni nevarnosti prevzame nadomestne vloge, obenem pa ji je prihranjena vloga žrtve, je idealna pripovedovalka te neskončne žalostne zgodbe, te žalne koračnice v smrt.

(V trenutku, ko zapisujem te besede, razmišljam, ali naj vključim tudi naslednjo drobno zgodbo, ki priča o genezi tega literarnega besedila.)

Gre za naključje, ki je botrovalo imenu pripovedovalke tega romana. Nekoč sem pripovedoval Dušanu o kmečki družini svoje dobre matere Anice, rojene Lužar, doma iz prelepe dolenjske vasi Žalna pri Grosupljem. Čez čas mi je povedal, da ga je to ime do te mere navdušilo in obsedlo, da je tako poimenoval služkinjo, ki pripoveduje o usodi družine Schwartz med drugo svetovno vojno. *Nomen omen:* ime pripovedovalke določi čustveno barvo pripovedi. Vnuk družine Lužar iz Žalne si niti najmanj ne lastim česarkoli v zvezi z velikim in tragičnim romanom *Zvezdna karta.* Dušanova služkinja Žalna je druga in drugačna Žalna kot dolenjska vas Žalna, kjer je v istem strašnem času druge svetovne vojne živela revna družina Lužar z desetimi otroki – in vendar, in vendar: smrtna nevarnost je bila enaka za judovsko družino Schwartz iz Murske Sobote in za partizansko družino Lužar iz Žalne in za prakomunistično družino Novak iz Maribora. Družina Lužar

z devetimi hčerami in enim samim sinom Janezom je k sreči preživela, družina Schwartz je doživela usodne izgube, družina Novak pa je na grozljive načine izgubila pet svojih članov, tri moje strice in dva bratranca. In življenje nikoli več ni bilo enako. Moj pokojni oče Ante je »meni, epskemu pripovedovalcu«, prišepetaval zgodbe in verze za ep *Vrata nepovrata.* Dušan je Žalni prišepetaval zgodbe in stavke za žalostno, žalno knjigo družine Schwartz, ta vozni red deportacije in smrti pod *zvezdno karto.* Ne more biti drugače, kot da to žalostno, žalno zgodbo pripoveduje Žalna. Mimogrede: nikjer na svetu niso zvezde tako velike, čiste in lepe kot nad Žalno, idilično vasjo v dolini med gostimi gozdovi, ob dolenjski železniški progi. Iz zadnje hiše v vasi, kjer je bila moja mama doma, se odpira čudežno lep pogled na zvezdno karto. Ni naključij; so le ključi.

(In se odločim, da pustim ta odstavek v tem besedilu, ker gre za ključ. Ključ *Vrat nepovrata,* ključ vrat družinske hiše v dolenjski vasi Žalna in ključ za intonacijo glasu pripovedovalke Žalne v Dušanovem romanu *Zvezdna karta.*)

Naslovi Šarotarjevih knjig so v skladu z njegovo rojstno pokrajino pogosto vodoravni. Ti vodoravni naslovi pa niso rezervirani le za idilično liriko in lepe zgodbe Panonske ravnine in Jadranskega morja, temveč – kot vidimo – omogočajo tudi poglobljene in elegične ubeseditve človekove usode, kakor jih Šarotar uprizarja v pripovedno kompleksnem romanu *Panorama* in v baladni *Zvezdni karti,* kjer je naslov vzpostavljen s simboličnim presečiščem horizontal *(karta)* in vertikal *(zvezde)* ali drugače: kjer vodoravnost zemljevidov doživi brezdanjo in neskončno poglobitev z *zvezdami, ozvezdji* ali – kot sem to definiral v svojih pesmih – z *mirom vsemirja* …

V zvrstnem smislu se je uveljavilo prepričanje, da je simbolizem značilen predvsem za liriko in za dramatiko (z Maeterlinckom kot najbolj izrazitim predstavnikom simbolistične drame, kar velja predvsem za njegovo *Sinjo ptico*). Kar zadeva prozo in roman, velja predsodek, da narava pripovedne umetnosti že v kali zatira kakršnokoli naracijo, ki bi presegala kvaliteto in kvantiteto simbolistične pesmi v prozi; izjema so le dekadenčni romani (če seveda dekadenco priznamo kot sestrično simbolizma), npr. *Proti toku (À rebours)* Jorisa-Karla Huysmansa in *Slika Doriana Graya (The Picture of Dorian Gray)* Oscarja Wilda. Nekateri literarni zgodovinarji označujejo roman *Peterburg* ruskega pesnika Andreja Belega kot simbolističnega.

Kakorkoli že: romanom Dušana Šarotarja je treba priznati izrazit (neo) simbolistični značaj, tako na tematski kot na jezikovni ravni.

Kdo je torej Dušan Šarotar? Naj kot pesnik in literarni teoretik brez obotavljanja podam odgovor: Dušan Šarotar je pesnik! Točneje: pesniška duša. Zato so njegove zgodbe in romani prežarjeni s svetlobo človeškega razumevanja in topline ter z bolečino sočutja. Samo na ta način, z vserazumevanjem odprte in nežne duše je mogoče zdržati blaznost preganjanja in morilsko industrijo smrti, ki je uničila Dušanu najbližja človeška bitja, prednike in sorodnike, samo zaradi dejstva, ker so bili Judje.

Do podobnega sklepa je prišla tudi Diana Pungeršič, ki začenja svojo spremno besedo k izjemni in zvrstno hibridni knjigi *Nikomah poroča* (2022) z naslednjo ugotovitvijo (69):

> Čeprav besedno ustvarjanje Dušana Šarotarja literarna veda ločuje na prozno in pesniško, njegova pisava, naj nastopa pod tako ali drugačno oznako, se znajde v takem ali drugačnem formalnem okviru, vselej vznika iz pesniškega jedra in se vanj tudi steka. Njegov literarni svet je v slovenskem leposlovju eden najbolj notranje sklenjenih, vendar tudi skrajno prostranih in nenehno rastočih, ali kot je nekoč zapisal sam – *z vsako pesmijo me je več.*

Gre seveda za obrnjen verz tragično preminulega mladega pesnika Marka Pavčka *Z vsako pesmijo me je manj.*

Zato se posvetimo Šarotarjevi poeziji, ki je ob tako močni prozi ostala na robu pozornosti bralne javnosti. Tu je za nas bistvena zbirka *Hiša mojega sina* (2008).

Naslov je presenetljiv, saj predstavlja odmik od tradicionalnega patriarhalnega reda. V literarni zgodovini je bilo napisanih kar nekaj pesmi na témo ali pa celo z naslovom *Hiša mojega OČETA.* To je seveda logično, saj otroci odraščamo v hiši, ki jo je zgradil naš oče ali ded. Tudi če bivališče družine ni imelo tovrstne zgodovine in se ni ponašalo z ustanovitvenim družinskim pedigrejem, pa je bil oče ključna figura, zakon, nosilec moči, prenašalec zgodb, bog in batina. Dušan Šarotar hišo preinterpretira – hiša ni več hiša po očetu, ampak po sinu, po otroku. Hiša ne prejema več svoje vrednosti iz preteklosti in družinskega spomina, ampak iz prihodnosti, od otrok. Ta

nežen in lep vrednostni premik, ta svetla vrednost je – kot ponavadi pri Šarotarju – izrečena na tih način, brez velikih besed, učinkuje pa zanesljivo, bodisi zavestno ali podzavestno.

Zbirka se začne s pesmijo *Vozli,* ki temelji na različnih pomenih besede *vozel* (7):

*(…)*
*prvega si presekal z mečem, da si ločil telo*
*od telesa, srce od ust, ki nekoč naj bi pela,*

*drugega si spletel, zavezal sam okoli sebe,*
*kot utež pod nogo, ki vleče utopljenca,*

*tretjega vozla nikoli ne razvežeš, moliš ga*
*k roki, pod katero počivajo minuli dnevi.*

*Pravim, da odtekajo s hitrostjo treh vozlov,*
*usta, dnevi in utopljenci.*

Zbirka je razdeljena na dve »knjigi«, naslovljeni po dveh temeljnih elementih Dušanovega sveta – *Morje* in *Zemlja,* po obeh ciklih, ki mapirata prostore obeh življenjskih modusov, pa se zbirka konča … no, tako kot se pač življenje konča, s kratkim ciklom *Epitafi,* sestavljenim iz treh pesmi.

Prevladujejo pesniška besedila, ki temeljijo na kitičnih oblikah – dvovrstičnicah, trivrstičnicah, štirivrstičnicah, petvrstičnicah. Ta kitična členitev ni zgolj grafična, saj se kitice – ne glede na njihov obseg (število verzov) – vselej končajo s piko, kar je jasno znamenje, da kitice za Šarotarja niso zgolj zunanji, poljubni, naključni prostori izrekanja, temveč označujejo tudi in predvsem temeljne celice pomenjanja. Kitice so torej za Šarotarja sintaktične, semantične, ritmične in zvočne enote. Od tega kitičnega principa odstopa le nekaj pesmi, med njimi tridelna pesem v prozi *Črni val,* kratka pesem *Kapitan* in zadnja, torej sila pomembna pesem te zbirke, naslovljena *Duša,* ki je tudi edina pesem, ki ni razdeljena na kitice, čemur se v klasični verzologiji reče *stihična pesem*. V specifični »govorici« kitičnih oblik, uporabljenih v tej pesniški knjigi, stihična narava zadnje pesmi pomeni, da se duša ne prilagaja in podreja danim pravilom, ampak gre svoja in samosvoja pota; sledi začetek pesmi (85):

*Vprašaš, če je duša*
*Ali samo občutek,*
*Ko vidiš, da izginja*
*Vse, kar ljubiš,*
*Nekam za obzorje.*

Le v tej pesmi se vsi verzi začnejo z veliko začetnico kot v starih časih, medtem ko velika večina drugih pesmi sledi danes običajni »slovnici«, z velikimi začetnicami le za začetek novega stavka. Tudi ta postopek daje pesmi *Duša* posebno, vzneseno, himnično naravo.

Naj citiram tudi pesniško miniaturo *Kapitan* (43), ker me spominja na otroštvo, ko sem rad sedel v banji in se igral z ladjicami in si predstavljal, da sem njihov kapitan; zanimivo in pomenljivo, tu se vsak verz začne z malo začetnico:

*na teraso vodita samo dve stopnici.*
*tukaj, nad morjem, je ves svet.*
*na tej ladji sem lahko tudi jaz kapitan.*
*nekje piše, da jo bom moral zapustiti zadnji.*
*valovi naj takrat igrajo. vsa žalost je v meni.*

V sodobni poeziji ni pesnika, ki bi tako ponotranjil simbolistične nastavke kot Dušan Šarotar. Izrazna moč in avtentičnost njegove poetike pa se kažeta po dejstvu, da pri njem ne gre za šolsko učenost, za posnemanje pionirjev ali mojstrov ali najbolj poduhovljenih ali najbolj hermetičnih ali najbolj norih simbolističnih poetov. Obratno: Šarotarjeva izreka je popolnoma naravna, spontana, osebna in posebna … ob vsem tem pa tudi nenavadno tiha, zapisana iz globoke nuje, brez pretenzij, z ganljivo nežnostjo do upesnjenih ljudi in stvari, in s svetlim čudenjem čudežu bivanja, ki mu svetlobo podeljuje prav – tu moram zapisati protislovno izjavo – *jasna senca* minljivosti, bežnosti vsega, kar je. Šarotarjeva poezija se na tej ravni dogaja podobno kot proza, ki na različne načine zmeraj znova izpisuje zanj očitno navdihujočo, obenem pa travmatično podobo opazovalca sončnega zahoda, ravnine ali razpenjenega morja, potnika na poti k obzorju, ki se oddaljuje in izginja v presečišče horizontal in vertikal, zemlje in neba, gladine in brezdna, poti in brezpotij, prisotnosti-in-odsotnosti, prostora-in-prostosti-in-brezmejnosti, trenutka-in-večnosti, besede-in-molka, zvoka-in-tišine …

V ciklu *Morje* je tudi pesem s turistično zvenečim naslovom *Razglednica* (17):

*V zalivu pod previsno steno skrit pomol*
*in bel čoln, lebdita, objeta v soncu.*

*Mir, negibno morje, senca cipres,*
*pinij in agav v opoldanskem zatišju.*

*Raj, podoba za dva, delo norega slikarja,*
*gesta, ki izda jo odsotnost horizonta.*

*Niansa v barvi, odtenek v atmosferi,*
*le slutnja oblakov v daljavi, navidez nič.*

*Pozorno oko kmalu opazi, čolna ni,*
*privez sameva, morje ziba sence.*

Podobno izzveni zadnja kitica pesmi *Norišnica* (25):

*Na privezu zdaj sam počiva tvoj umišljeni mornar,*
*gleda čez obzorje, čuti, kako se tiho vrti ta zemlja,*
*vedno manjša, v njem raste, kljuva tisti občutek,*
*da pred njim je veliko potovanje, a ladje so že šle.*

Kakšen domoljubni pesnikun bi drugo »knjigo« te zbirke, naslovljeno *Zemlja,* začel s hvalnico večni domači zemlji in sveti domovini … Dušan Šarotar pa začne »knjigo« *Zemlja* z bolečo in strašno témo, ki je kar najmanj »prizemljena« v »domači zemlji«, ampak je iz nje »izruvana« – s pesmijo *Begunec* (47):

*Vrnil se boš iz obljubljene dežele daleč v otroštvo,*
*brez nog boš hodil in iskal sledi templjarjev v travi,*
*in kot nekoč boš spet jokal z vitezi iz čudežnih jajčk.*

*Brez glave, ki je nekoč pomnila vse tvoje obraze,*
*boš šel v dedkov vinograd, med polomljene križe,*
*vso noč boš taval, si močil usta le s kislim vinom.*

*Nekje stoji hiša iz spomina, v njej mir za begunca,*
*tam v kozarcu z morskim peskom skrita je še slika,*
*roka babice, ki ti reže popkovino, in sestre v solzah.*

*Nebo nad razpokano zemljo se široko je odprlo,*
*življenjska črta je globoka kot sled presahle reke,*
*samo visoki vijolični oblaki jadrajo v tiho vesolje.*

Moderno estetiko je utemeljil velikan nemške klasične filozofije Immanuel Kant (1724–1804), ki je v *Kritiki razsodne moči* (1790) s tezo o *»brezinteresnosti umetnosti«* odtegnil umetnost služnosti družbenim potrebam in kriterijem drugih, tradicionalno močnejših arbitrov spoznavanja sveta na čelu s filozofijo in religijo. Med drugim je zapisal: »Lepa umetnost je način predstavljanja, ki je notranje dokončen, in čeprav nima cilja, učinkuje tako, da razvija kulturo duhovnih moči v interesu družbene komunikacije.« Revolucionarna gesta, s katero je Kant osvobodil umetnost hlapčevanja drugim in domnevno višjim »resnicam« na čelu s filozofijo in religijo, je tlakovala pot avtonomiji umetnosti. Kantovo osvoboditev umetnosti je nato spet relativiziral Hegel, ki je v *Estetiki,* sicer najboljši kdajkoli napisani zgodovini umetnosti, na vrh človekovih spoznavnih sposobnosti, v območje t. i. *Absolutnega duha*, uvrstil Filozofijo, Religijo in Umetnost, kljub visokemu priznanju pa je bila heglovsko pojmovana Umetnost obsojena na to, da služi Religiji in Filozofiji, kar se je ob sicer fantastično lucidnih Heglovih razlagah umetnosti starega in srednjega veka kazalo kot kritična aroganca v odnosu do sočasne umetnosti (npr. do *romantične ironije*); Heglova izjava, da *»se človekovo koleno nikoli več ne bo uklonilo pred umetnostjo«*, je po Platonovem izgonu pesnikov iz idealne, pravične *Države* najhujša obsodba, ki je zadela umetnost v zgodovini zahodne civilizacije. V 19. in 20. stoletju so dotedanjo kraljevsko vlogo Filozofije in Religije prevzele znanosti. Upor simbolističnih pesnikov zoper *mimetično estetiko,* ki je umetniško podobo reducirala na posnetek družbene resnice, je eden izmed najbolj radikalnih prelomov vseh časov. Simbolistična vera, da poezija ne služi ničemur zunaj sebe, ne družbenim smotrom ne izražanju resnice subjektiv(istič)nega srca, temveč le izrekanju neizrekljive skrivnosti, je najčistejša realizacija kantovske estetike; s tega zornega kota se Mallarmé in Rimbaud izkažeta za najbolj pogumno *pred-stražo* (dobesedni pomen izraza *avant-garda*) kantovske ontologije

in estetike, ki posledično omogoči tudi najbolj radikalno raziskovanje jezika v avantgardističnih eksperimentih začetka 20. stoletja.

Zakaj je bil potreben ta izlet v zgodovino filozofije in estetike? Zato ker Šarotar s pesniškim jezikom obnavlja to zgodbo, to umetniško avanturo evropske zgodovine, in podaja svoj odgovor na večno filozofsko, religiozno in umetniško – da, tudi umetniško – vprašanje o resnici. V teh legah se avtorju pozna, da je študiral sociologijo kulture in filozofijo, saj v pesmi *Pisanje* daje pesniški odgovor na filozofsko in sociološko vprašanje (2008, 61):

> *Knjiga mora biti brez interesa, ničemur ne sme služiti,*
> *ne spoznanju, ne dobroti, ne lepoti, beseda mora stati*
> *sama zase, razkriti mora vso praznino lista, ker bilo je*
> *zapisano, kdor bere, bo prebran, kdor piše, bo zapisan.*
>
> *Pisatelj se mora izgubiti v tekstu ali ostati daleč zunaj,*
> *nikoli ne sme pustiti v pisavi prstnih odtisov, ne razliti*
> *rdečega vina, niti pozabiti klobuka, ker s tem ga bralec*
> *izsledi in obsodi, ker bilo je zapisano, ne laži, ne kradi.*
>
> *Kdor se ukvarja s črko, mu vodilo ne sme biti uspeh,*
> *skriti se mora pred občinstvom, bežati pred novinarji,*
> *nikoli se pustiti fotografirati, niti privoliti v nastope*
> *po televiziji, ker bilo je zapisano, ne rezljaj si podobic.*
>
> *Knjižnice so najbolj samotni kraji, tam ne išči tolažbe,*
> *prijateljev, zabave, knjige ne služijo ničemur, ker črka*
> *biva zase, v pokrajini, ki je ni, tja nas vodi samo knjiga,*
> *vem, nikoli je ne bom napisal, ker mislim ves čas nate.*

Začetek pesmi je popolnoma kantovski: »Knjiga mora biti brez interesa, ničemur ne sme služiti …«

Gre torej za upesnjeno poetiko, ki jo lahko imamo za novo verzijo principa *čiste poezije (poésie pure),* kakor je Paul Valéry poimenoval najvišji možni model pesniške umetnosti … toda ne popolnoma, in prav toni, ki odstopajo od lucidne avtorefleksije pesniškega početja, odpirajo drugo in od

neosimbolizma drugačno poetiko, ki bi jo zaradi odstopanja od principa *čiste poetike* lahko poimenovali *osebna pesniška in človeška etika.*

Zanimivo je gibanje te pesmi: poetološkim napotkom, ki polnijo prve tri verze vseh štirih kitic, sledi na koncu vsake kitice komentar, ki temelji na svetopisemskih zapovedih in prepovedih oziroma njihovih ljudskih izpeljavah. Tovrstna podpora najstarejših modrosti naše civilizacije po eni strani podeljuje najglobljo mogočo avtoriteto pesniški veri v *čisto poezijo,* če naj tu ponovno uporabimo Valéryjev izraz, po drugi strani učinkuje ironično – po tretji strani pa opozarja na smrtno resnost in moralno zavezanost zapisanih besed. Poetika, ki najde svoj prostor v prostosti od kakršnegakoli interesa, na ta način paradoksalno opozori, da je poezija nevarno, smrtno nevarno početje, skrajna izpostavljenost skrajni svobodi pisanja.

Vso to že doslej sila kompleksno konstelacijo pomenov in vrednot pa na glavo postavi zadnji verz, kajti proti pričakovanju pesnik izjavo *»črka / biva zase, v pokrajini, ki je ni, tja nas vodi samo knjiga«* konča z odpovedjo pisanju, z zavestjo lastne nezmožnosti, da bi napisal čisto knjigo, čisto pesem, čisto poezijo, da bi zaživel v pokrajini, ki je ni … In zakaj? Evo, zato:

*vem, nikoli je ne bom napisal, ker mislim ves čas nate.*

Ta verz zveni povsem drugače kot petnajst verzov pred njim, je paradoksalen obrat, duhovit, preprost in prizemljen. Človeški. Od svečenikov čiste poezije pa ponavadi ne pričakujemo človeškosti, topline, preprostih, izpovednih eskapad.

Prav ta preprosti verz nam lahko služi kot ključ za pomembno razsežnost Šarotarjevega sveta, njegove poetike in človeške etike. Če je podoba osamljenega opazovalca in potnika k nedosegljivemu obzorju ključ za njegovo neosimbolistično videnje sveta, je podoba osamljenca, ki ves čas misli na svojo ljubezen, ključ za njegovo življenjskost, življenjsko normalnost, ki jo je simbolizem sicer pogosto arogantno demoniziral kot nepesniško držo. V teh dveh podobah – potnika k obzorju in potnika, ki ne more naprej, ker mora nazaj, k svoji ljubezni – je ujeta vsa drama in lepota Dušanove etične in po-etične drže, neznanski prostor med preprostostjo in prostostjo, življenjsko preprostostjo in umetniško prostostjo.

Rezultat je avtentična, pretresljiva, globoka in široka, radostna in boleča, kompleksna podoba sveta. Naj tu še posebej izpostavim, da v umetnosti navidezna preprostost izraza ne pomeni avtomatično tudi preprostega sporočila, zlahka prevedljivega v racionalno razlago. V kolikšni meri je Šarotarjeva pisava kompleksna, kažejo zgoraj navedene pesmi in seveda njegovi veliki romani.

Kar zadeva Šarotarjevo poetiko, priporočam v branje njegovo knjigo *Ne morje ne zemlja* (2012), v kateri je zbral značilne in pomenljive odlomke iz svojih dotedanjih del; ni naključje, ampak je ključ, da naslov te »poetološke« knjige potrjuje in obenem zanika razdelitev njegove pesniške zbirke *Hiša mojega sina* na »knjigi«, naslovljeni *Morje* in *Zemlja.* Tu je vrsta antologijskih definicij temeljnih pojmov človeške usode, ki nam jo je živeti, in umetnosti (2012, 68–70):

> To, čemur danes pravimo narava, tisto, kar vidimo in kar obdaja naše tople domove, hitre ceste in rekreacijske stezice, to vsekakor ni več ime za naravo kot tako, to je zgolj povrhnjica, šminka, vse je namreč že kultivirano, posredovano, zaznamovano z našim pogledom in s korakom, pa vendar za to tanko opno, ki jo predre že sunek vetra, povodenj ali droben potresni sunek, tam torej počiva nekaj mogočnega in presežnega, iz česar smo narejeni tudi mi! Pesništvo govori o tem in tudi o presežnem, ki je več kot stava na naravo, gre nam za neskončno. In tu zdaj nenadoma vznikne pesniški subjekt, krhek literarni junak, ki se giblje, točneje rečeno, je ujet v zgodovinski tok, na ozadju mogočne narave, ki se na videz ne zmeni za nič človeškega. Samo pomislite na globino in razsežnost kozmosa, vse naše zgodbe so neznatne, minljive kot prah, pa vendar so to edine zgodbe, v katerih se odvrti drama življenja, pesem o izgubi, trpljenju, bolečini, hrepenenju, ljubezni, upanju, svobodi in tudi sledeh neskončnosti. To me resnično zanima, notranje vznemirja kot človeka in kot umetnika. Vsaka sentimentalnost je tukaj odveč, če sem naredil kje zdrs, se opravičujem, rad bi bil samo boljši pisatelj in človek, z vsakim stavkom bi rad pričal o himničnosti in bolečini biti tukaj.

Kot pravijo Francozi: *Chapeau! Kapo dol!*

Naj ta premislek sklenem s skrajno nenavadno knjigo *Nikomah poroča* (2023).

Sam naslov seveda priklicuje Aristotelovo *Nikomahovo etiko,* utemeljitveno delo etike kot filozofske discipline. Stava sodobnega avtorja, ki upesnjuje Nikomahovo poročilo, je torej izjemno visoka, saj zadeva tako dveinpoltisočletno zgodovino zahodne civilizacije kot porazno stanje današnjega sveta.

Enako nenavaden je jezik tega dela.Za kakšno literarno vrsto in zvrst tu gre? Pesmi v prozi? Kratke zgodbe? Jedrnat roman? Težko se je odločiti. Vse to po malem in po velikem. Nenavadna knjiga *Nikomah poroča* je namreč umetnina.

Nekateri jezikovni postopki so presenetljivi. Svojim študentkam in študentom sem pri seminarju Kreativnega pisanja zmeraj odsvetoval, da bi spreminjali naravni vrstni red besed. Gre namreč za postopek, ki so ga v starih časih pogosto uporabljali, npr. Prešeren, današnji pesniški jezik ga pa prenese le izjemoma. V Šarotarjevi knjigi pa ta »zastareli« postopek funkcionira zelo dobro in plodno, pripovedovanju celo podeljuje posebno barvo in patino. Gre za delo izjemne jezikovne gostosti in izrazne teže, ki žari daleč in visoko presega obseg strani in *»število znakov s presledki«.*

Prisluhnimo prvima dvema izmed tridesetih fragmentov te knjige z izjemno specifično gostoto izrekanja (13–14):

> I.
>
> Nikomah, oseba trdnega značaja, stoji na mestnem trgu. Opazuje mrak in skrajno neljub dogodek. Dvomi, Nikomah, ali naj posreduje ali zgolj motri ob strani, pozneje, veliko pozneje, bo o tem pisal v knjigo in presodil po lastni vesti, pomisli.
>
> Imel je prav, Nikomah, ko berem, čas je pokazal, da je učinek dogodka bil daljnosežen, katastrofo je čutiti še danes. Trg, ograjen z ograjo, je prazen. Nikomah je že dolgo mrtev, ostala je samo nikoli dokončana sodba, zapisana s plaho roko, kot dilema, ki ostaja, kot se je povsem v skladu z dejstvi izrazil Nikomah.

II.

Nikomah pogosto potuje po deželi domačega jezika. Prisluškuje govorici, zatopi se v vse, kar se oglaša, če le zmore razbrati pomen, še raje pripoveduje in se mojstri v umetnosti prepričevanja. Nikomah razlaga, vse ima svoj logos, jezik odmeva v jeziku, samo tišina je brez prevoda.

Naj tu citiram samega sebe z oznako, ki je natisnjena na zadnjih platnicah te boleče in fascinantne knjige:

Enkratna knjiga, literarna mojstrovina *sui generis*.

Redkokdaj sem bral jezik, ki bi bil tako odmerjen in miren in bi vzpostavljal tako distanco opazovanja in pripovedovanja, obenem pa bi bil tako pomensko večplasten in čustveno do skrajnosti nabit z energijo in bolečino. Osupljivo je mešanje časov, celo celih zgodovinskih obdobij, vse to pa z minucioznimi opisi čutno nazornih detajlov. Od nastanka kozmosa prek milijard zvezd do zadnje kapljice vode, ki blodi svetlobna leta daleč, od Sokrata, Platona, Aristotela in naslovnega Nikomaha do današnjega časa turizma, beguncev in vojn, konzumacije in razpadanja sveta, vsa lepota in vsa groza!

Vso to bolečino zgodovine zmore nositi in vso to svetlobo čudežev bivanja zmore izraziti le velika in čista duša. *Nomen omen: Dušan.*

## XXXIV. Pesnitev–reka, kakor jo Nina Dragičević u-glas-bi in iz-reka

Med pomembnimi pesniškimi dejanji v sodobni slovenski književnosti velja opozoriti na dve obsežni, konceptualno in jezikovno radikalni pesnitvi Nine Dragičević – *Ljubav reče greva* (2019) in *To telo, pokončno* (2021).

Najprej velja opozoriti, da so tako dolge in ambiciozne pesnitve v slovenski poeziji sila redke. So tudi zelo različne po formalnem ustroju, a se je ta doslej večinoma gibal v obzorju tradicionalnih verznih ritmov in kitičnih oblik, očitno zaradi potrebe po notranji urejenosti tako dolgih besedil. V skladu s Prešernovim izvornim impulzom, romantično pesnitvijo *Krst pri Savici,* je tudi verzni ritem pesnitev zadnjih desetletij v veliki meri jambski enajsterec, kar velja za pesnitve in sonetne vence Valentina Cundriča in tudi za ep *Vrata nepovrata* podpisanega, ki pa sem ta osnovni metrični impulz nato pogosto razširjal, ožil in spreminjal. Po drugi strani si je Vlado Žabot kot verzni ritem pesnitve *Sveta družina* presenetljivo in posrečeno izbral klasični daktilski heksameter, Feri Lainšček je pa svoj roman v verzih *Sprehajališča za vračanje* zgradil na jambskem osmercu. Lirska pesnitev *Zgiban prek Mure* Klarise Jovanović je napisana v ritmično močnem in elegantnem prostem verzu.

Pesnitvi Nine Dragičević sta napisani povsem drugače: verzna struktura se nenehno spreminja, ob tem pa sledi karseda močnim ritmičnim impulzom, z glasovnim bogastvom aliteracij, asonanc in drugih vzorcev ponavljanja glasov pa ustvari bogato glasbo besed. Ob branju njenih pesnitev imamo občutek močnega toka, kjer verzi padajo kot slapovi skozi belino papirja, se grupirajo v zgoščene ali širše skupine, naraščajo v močan, peneč se tok in zmeraj znova razpadajo na osamljene besede. V skladu z oznako *roman--reka,* kakor je bila poimenovana ena izmed variant modernega francoskega romana, npr. romaneskni cikel *Iskanje izgubljenega časa* (*À la recherche du temps perdu*) Marcela Prousta, bi lahko obe stvaritvi Nine Dragičević formalno poimenovali z izrazom *pesnitev-reka.*

Avtorici se pozna, da je glasbenica, zato obe besedili ne funkcionirata zgolj grafično in sporočilno, temveč proces pomenjanja integralno izžareva tudi zvenenje. Pesnica Nina Dragičević je svoj izvirni pesniški glas očitno iskala v intenzivnem raziskovanju zgodovine mednarodne pesniške avantgarde,

glasbenica Nina Dragičević pa se je očitno – oziroma točneje: *slišno* – šolala pri izkušnjah najbolj radikalnih eksperimentov avantgardistične in sodobne zvočne umetnosti.

Naj v tem kontekstu omenimo le ameriškega skladatelja Johna Cagea in predvsem njegovo presenetljivo izkušnjo tišine, kakor jo je revolucionarno udejanil s skladbo *4'33"* ter interpretiral v knjigi *Silence (Tišina),* v kateri trdi, da tišine pravzaprav – ni. Naslov skladbe *4'33"* pomeni pravzaprav število minut in sekund t. i. *tišine:* pianist se usede za stol in odpre klavir, vendar nanj ne zaigra; v dvorani nastopi pozorna »tišina«, ki jo pa nenehno prekinjajo raznorazni zvoki – škripanje stolov, zašepetana beseda, kašelj … Pri recepciji tradicionalne glasbe se vsi – tako glasbenice in glasbeniki, ki izvajajo določeno skladbo, kot poslušalke in poslušalci v občinstvu – trudimo, da bi ignorirali, postavili v oklepaj te naključne in moteče zvoke, kar nam večinoma tudi uspe: osredotočenost na *»strukturirane zvoke«* glasbe navidezno utiša *»nestrukturirane zvoke«,* ki vdirajo v vnaprej »strukturirano« razmerje med glasbeno izvedbo in pozornim ušesom. Cageova izkušnja je ključna za razumevanje sodobne eksperimentalne glasbe, saj je bistveno zvišala našo pozornost in *»posluh«* za neverjetno bogastvo zvokov, ki jih nenehno tudi sami povzročamo in zvočimo, zvočimo, zvočimo …

V sedemdesetih letih sem tudi sam sodeloval pri sorodnih projektih – pri eksperimentalnih intermedialnih predstavah skupine *Nomenklatura,* ki je raziskovala razmerja med različnimi umetnostmi. Raziskavo sva l. 1973 začela skladatelj Bor Turel in jaz z igrivim razstavljanjem besed na glasove in tradicionalne glasbe na zvoke, pod vplivom idej in prakse Johna Cagea in tedanje slovenske pesniške avantgarde, predvsem skupine *OHO.*

Zaradi svoje lastne »zgodovine« sem torej toliko bolj pozoren na pesniška, glasbena in gledališka iskanja in raziskovanja. Zato sem toliko bolj vesel, da se je po dolgi, nekaj desetletij trajajoči vladavini »ziheraške« in klišejske pesniške produkcije pojavila Nina Dragičević s svojo avtentično in umetniško plodno raziskavo zvoka in besede. V izogib nesporazumom velja tu poudariti, da njeno raziskovanje nima nobene direktne zveze z eksperimenti skupine *Nomenklatura,* pri katerih sem sam sodeloval; tudi čas je popolnoma drugačen, in postavlja Nino Dragičević pred bistveno drugačne izzive v primerjavi s tistimi, ki smo jim bili izpostavljeni in na katere smo morali odgovarjati nekdanji avantgardisti.

Po drugi strani velja poudariti, da se pesniški eksperimenti Nine Dragičević globoko razlikujejo od tiste kvaziavantgardistične linije, ki je po prvotni svežini avantgardističnega upora in pionirskega iskanja novih izraznih možnosti zapadla v klišeje, nič manj dolgočasne in neproduktivne od klišejev tradicionalnega stihoklepstva. Obe pesnitvi Nine Dragičević se odlikujeta z jezikovno energijo, ki jo zmore poroditi le eros. Kot bomo videli, obe pesnitvi natančno, odgovorno in karseda kritično mapirata tudi zgodovino, današnjo družbo in vse nevarnosti, ki prežita na ljubezen … oziroma, točneje: *ljubav.*

Prav zamenjava slovenske besede *ljubezen* z besedo južnoslovanskih jezikov *ljubav* nakazuje eno izmed ključnih jezikovnih razsežnosti obeh pesnitev – črpanje pesniškega slovarja iz živega, govornega jezika. V primerjavi z običajno slovensko besedo *ljubezen*, ki zveni – v odvisnosti od konteksta – nevtralno ali visokostno, klišejsko ali patetično, je *ljubav* zaznamovana kot v slovenskem okolju redkejša in zaradi tujejezičnosti nezaželena beseda, zaradi »južnega« izvora pa tudi s čustvenostjo, naravnostjo in telesno bližino. Ta naslov, ki odlično zveni, pač odlično zveni prav zaradi bogastva specifičnih in lepih pomenov, ki jih slovenski »sinonim«, *ljubezen,* ne bi mogel ponuditi. Vse to podpisani očarano podpiram kljub svojemu siceršnjemu angažmaju za obrambo slovenskega jezika.

Naslov torej nakazuje zasidranost pesniškega jezika Nine Dragičević v sodobnem govornem jeziku, seveda tudi v generacijskem »narečju«. V tej zvezi lepo in pomenljivo zveni naslov pesniške zbirke Milana Dekleve iz l. 1984 – *Narečje telesa.* Telo namreč ni nacionalni, splošni, visoki, abstraktni jezik – telo je narEčje, ki ima sedež v narOčju.

Raba živega jezika torej že v naslovu *Ljubav reče greva* izkaže svojo globoko in premišljeno motiviranost. *Ljubav* je torej temeljna téma, motiv in motor, razlog in smoter za vse človeško bivanje. In ker je ritem osnovni in edini nepogrešljivi motor pesniškega jezika, je utripanje, pulsiranje besed in verzov izraz *ljubavi,* njene usodnosti, lepote in groze minljivosti.

Vendar pa *ljubav* ni edina energija, ki narekuje pomen besed – pomen besed je usodno odvisen tudi od njihovega zvena, ta zven je pa v obeh pesnitvah rezultat prisluškovanja glasbi besed. Tudi grafično sta obe pesnitvi videti kot ogromna orkestracija besed, glasov, zvokov, šumov …

Že uvodna kitica (5) prikliče dramatičen svet zvokov (zaradi pomembnosti grafične plasti je besedilo citirano natančno v skladu z izvornim natisom):

> če bi začetek bil ponoči odjeka ritmizirano bobnenje
> simetrične detonacije tik nad menoj (nikjer drugje)
> to je
> distance nad menoj
> sploh ne tu
> a predvsem *tu* in natanko zato
> *bobnenje* in ne šum
> *detonacije* in ne koraki.

Kmalu po začetku se oglasi tudi kritika mesta, *»blodnjaka«,* v katerem se pesnitev dogaja; besednjak, ki se začenja z glasbeno intonacijo, se nenadoma prelomi v kritiko družbenega konsenza, ki vzdržuje *»predpotopno stanje«* (8–9). Močan ritem, ki ga vzpostavlja tudi kopičenje besed, je dodatno orkestriran tudi z aliteracijami in asonancami (*»Odbija Oratorij«*, kjer sozvenijo O, I in A, pa še J i R) in celo rimami *(»komorni / duhamorni / naravnani / neskončno linearni«*).

> V tem mestu, tem blodnjaku
> odbija oratorij za komorni
> duhamorni
> naravnani
> neskončno linearni
> konsenz in
> to mesto, ta blodnjak
> neskončno barje
> večno predpotopno stanje
> v grlu brboče
> penetrira vlaži in
>
> tu potekajo orgazmi neke druge sorte.
> burnato je slišati je prhutanje kril novorojenih uje,
> ki mečejo se ven poletijo in bobneče razglašajo svojo

ekskluzivno možnost odhoda si nihče ni predstavljal,
zato se tudi ni zgodil,
utopično bi bilo in za družino pogubno,
če bi se razšli,
zato se nihče ne razide,
tudi zato se nihče ne razide,
ker bi tako šle k vragu vse ekstaze užitka družbenega
umora.
in vsi hočejo nekam stran.

tako se gre:
ena ima razbito glavo, ena ima zlomljeno nogo,
ena ima zlomljeno srce, ena nikdar ni bila cela.

Potoki verzov naraščajo v reko, ki s čedalje močnejšo, nakopičeno silo zdaj večinoma sega od enega do drugega brega na levi in desni strani, čez celotno širino stolpca (10):

…
podpirajo in pravijo *odjebi ena mater'na ena nevarna ena scenska ena surova ena necivilizirana ena prostaška vsaka ka ka ka ka ka kako nezaslišano* vreščijo *kakšen absurd* vreščijo *absurd* živijo pravijo *jebeš to sceno jebeš ta lajf boš ti meni ne nam ni nas in vendar ne boš in predvsem lahko crkneš, o kako dobra ideja, daj pojdi že z mano živet absurd absurd milenija ti manipulativna meni divna* …

In tu široka verzna reka naleti na močan kanjon beline in verz se skrajno zoži do ene, dveh, maksimalno treh besed oziroma od enega do petih zlogov, kar do maksimuma intenzivira ritem, zven in pomen teh besed, tudi s pomočjo ponavljanja besed v funkciji anafor (ponavljanja začetnih besed stavkov ali verzov), aliteracij in asonanc (11–12):

kam

grem, grem
vsekakor grem
stopam, slišim
slišim grem
po župi
hodim,
po župi plavam,
zmorem
ne plavam,
a grem,
grem.

grem, grem
med flokusi
med istmusi
grem
po nesreči
ponovno
potratna
potratno
grem grem
gotovo grem
slišim rajo
nikjer nikogar
kakšen čudež
obrat, grem.

V nadaljevanju udarijo v ta slap verzov tudi strašne besede groženj, nasilja in posledičnega strahu, ker pa abeceda ne pozna dovolj znamenj za ponazarjanje tako hude nevarnosti in nasilja, poseže pesnica po drugih znamenjih, ki izrazijo neizrazljivo grozo (12–14):

grem, grem
slišim *zdrava*
slišim *marija*
nisem marija
koga le kliče
kaj vendar stoka
slišim
*posilmo*
slišim
*posilmo*
grem sama
grem nikdar
sama grem
grem mrazotna
mrcina grem
slišim *pridi*
slišim *nočem*
*pridi, nočem*
slišim *res*
slišim res
slišim *bm*
slišim *bm*
*bm* slišim
nočem *bm*
*bm bm*
*bm bm*
ob steno ə
ob vrata ə
*bm bm*
kredenco ə
polico ə
ə ə
ə vrə

*vrə vrə*
*vrə vrə*
*vrə vrə*
*vrə* slišim
*ne* slišim
*vrə*
jo mlati
jo slišim
loputa
*bm*
jo suva *ua*
izgine ə
*vrə* slišim *rə*
*rə rə rə* slišim
gotovo vse
povsod *drone*
povsod *noise*
evo umetnosti
slišim, torej
verjetno grem.

Sledijo verzi, ki z magnetičnimi ponavljanji sugerirajo vso težo dileme *oditi ali ostati* (14):

grem, grem, se obujem se oblečem se pravi se zavijem
obtežim, grem ven, *vrə*
grem, zastajam, postajam grem do vogala zastanem
obstanem se obrnem zastanem se obrnem
postanem *skupaj* tiščim veke se parijo, še, še se drgnejo
dražijo, še bolj še bolj še
bolj močno se stiskajo mečkajo ovijajo navznoter gledam
predse
korak nazaj se obrnem korak nazaj se obrnem
pomislim *skupaj* in sam posmeh me je,

se prenesem, obrnem, zasukam, stopim grem nazaj stopim
se obrnem, grem domov
se obrnem v mesto grem, ne grem, nekaj pravi, naj ne, ne
nekaj, ne kaj, nekdo, saj res, nekdo, torej nekaj, ne nekaj,
nekdo, prav, nekdo si pravim ne,
kaj le, mi je, vem, vem, kaj mi je, ko mislim, kaj vse se
lahko zgodi,
in se tudi bo.

piše mi *ljubav* reče *greva* ves čas hoče *greva, ljubav*
(…)

Za fragment, ki kmalu sledi (15–16) so značilni široki verzi, ki posledično pomenijo prostor avtorefleksije, na tem mestu celo literarnoteoretične in celo verzološke, a je pomenljivo, da se prav v tem navidezno racionalnem kontekstu oglasi ključna, naslovna formulacija te knjige:

(…)
vdih ne vžge, a bo, ne še, *ljubav* reče *greva.*
ko kliče *ljubav,* se vsakič oglasim, sicer imam nekako
*na tiho,* si mislim, si ne verjamem, kot bi ne vedela, da
vem, da poteka prav nič doteka naravnost ali po ovinkih
k meni redko naravnost, pogosteje po ovinkih, to se pravi
v metaforah, vse je le še v metaforah, dvojnih metaforah,
najprej jezik metafora, potem jezikovna metafora, dve
metafori, pomen pa na giljotini, v kopicah pregovorov in
rekov, ki jih, tega mi ni težko priznati, preziram, tisto o
padlem jabolku še posebej pa da sploh ne začnem o oslu in
ledu, kajti menda je ves čas treba ven, *kam le,* tam vedno
mraz, vedno minus, doživljati odjemanje, torej, kopičiti
mraz, torej, vedno grem na led, grem,
a ko piše *ljubav,*
a ko kliče *ljubav,* se javim, ker njen klic pomeni,
da je še živa.

Zadnja kitica na 80–81 (obvezna paginacija pri znanstvenih izdajah na tem mestu služi tudi kot emfatično opozorilo o obsegu te pesnitve, vsaka čast!) je pomensko in čustveno večplastna, vsebuje avtorefleksivne filozofske reference (Barthes), ob vseh eksistencialnih peripetijah, ki jih priklicuje, pa izzveni kot *oda ljubavi* oziroma – na tem mestu bo primerna tudi slovenska beseda za ta naravni in nadnaravni pojav – *hvalnica ljubezni:*

> to tu so najini konci, a ker vztrajam, da koncev ni, se ne
> vznemirjam.
> *ljubav* se zdi pomirjena, ko jo srečam v tem mestu zgrešitev
> tako ali tako ni mogoča,
> razen, ko kdo sreča pamet.
> ljubav alkimistka, barthes pa v strašni krohot,
> prosim *ljubav* naj se neha, a ljubav entropira in jaz v njej,
> kjer sem najraje,
> tudi.
> rečejo *vse bo v redu,* a jaz vam ne verjamem,
> to pesem pišete vi in jaz vam prav nič ne zaupam,
> grem drvim se opotekam kopljem rove, zbezljala se bom,
> prisegam, da si bom vzela življenje,
> da bo torej *moje,* da bo torej nekaj *moje,*
> da se bom, torej, privatizirala,
> razglašam neodvisnost po *trgu* poplesavam,
> seveda povsem poprijemam za *trende* lastniške marionetne
> diabolične koreografije,
> tu, na sotočju *pridi zgini ostani*
> in seveda grem in seveda mi je malo mar,
> neskončno se sekiram, kaj če *ljubav* ne pokliče,
> vem, kaj,
> ne pokličem.
> grem si vzamem življenje je torej moje,
> gospodarica sem in to je moj kokon
> in se obračam in *ljubav* reče *derviš moj*
> morda kliče *ljubav,*

kaj pa zdaj pa več ne vem, seveda vem, kaj pa zdaj,
kličem *ljubav* rečem *pridem k tebi*.

Ta zadnji verz me je pripravil do joka. *Ljubav reče greva* je tako lepa ljubezenska pesnitev.

Dve leti pozneje izdana pesnitev *To telo, pokončno* (2021) bistveno razvije, obogati in poglobi formalne in sporočilne postopke, plodno nastavljene v poemi *Ljubav reče greva*.

Prva značilnost, ki takoj pade v oči – in simultano tudi v uho – je izjemno izrazita, iskateljska in oblikovno kristalizirana grafična podoba besedila … natančnejša je tu množinska oznaka: *grafične podobe,* saj se skozi pesnitev nenehno menjavajo in bistveno soustvarjajo sporočilo. Spreminjajoča se grafična podoba pa je tesno povezana in prepletena z močnim, gostim in čustveno udarnim ritmom: skrajna grafična zgostitev verzov ali njihovo plimovanje čez vso širino stolpca sta očitno posledici valovanja erotične želje. Poetika Nine Dragičević tu ponovno dokazuje, da je temeljni vir pesniškega glasu – glasba. Na tej ravni je ta radikalna sodobna pesnica daljna dedinja simbolistične estetike in vere v vrednostni in kozmični primat glasbe, ki ga najbolje ponazarja prvi verz Verlainove *Poetike »Pred vsem drugim bodi glasba«,* kakor sem prevedel slavni francoski verz *»De la musique avant toute chose«* (Verlaine, 1996, 78–79). In če sem v spremni besedi k prevodu prvega knjižnega izbora Verlainovih pesmi v slovenščini njegovo poetiko označil kot *»glasbo besed«* (1996, 85), potem za Nino Dragičević ob vseh menjavah časov, prostorov in jezikov velja, da je glasbenica besed.

Začetek pesnitve je zaznamovan s samimi negativnimi kategorijami, skoncentriranih v ozkih, ritmično in zvočno nabitih verzih, natisnjenih *ležeče* (kot se je svojčas reklo: *kurzivno,* danes pa *Italic*). In ta grmeči slap pršečih besed pada in se peni skozi belino papirja (2021, 7):

*nobenih besed*
*nobenega opisa*
*nobene značilnosti*
*niti lupina*
*niti horizont*
*nobena materija*

*brez teže*
*brez sence*
*brez sape*
*nobene značilnosti*
*in vendar tu*
*dolgo tu*
*od nekdaj tu*
*mimo ozona*
*skozi sfero*
*nobene celote*
*nobenih šivov*
*nobenih besed*
*nič besed*
*onkraj nemosti*
*ne besed*
*nobene zveze*
*nobene vezi*
*ves čas tu*
*predolgo tu*
*in vendar tu*
*od nekdaj tu*
*od nekdaj bolj tu*
*najbolj tu*
*kako se jo ve*
*se ne sprašuje*
*in vendar tu*
*(…)*

Ta sedem strani dolg in globok slap besed in verzov zveni kot uvodni verzi v starodavnih mitih in svetih besedilih različnih verstev o stvarjenju sveta iz Niča. Že od začetka je zanesljiva in pozitivno opredeljena ena sama beseda, eno samo določilo, in sicer prostorsko – *tu.* Uvodni slap besed se konča na strani 13, ko se določilu *tu* pridružita še dve besedi kot pozitivno opredeljeni bitnosti – v predzadnjem verzu *telo in* v zadnjem verzu *ona.* Ta trikotnik – *tu, telo* in *ona* – zaznamuje začetek pesnitve, stvarjenje sveta:

*nobenega dna*
*vsem na očeh*
*na očeh na dnu*
*narobe natančno*
*na dnu na očeh*
*uvožena dostavljena*
*in suha roba*
*suha veja*
*njen magnum opus*
*in prašna spoznanja*
*nikogar spoznala*
*si predstavljate*
*in nič pozabila*
*predstavljajte si*
*ničesar pozabila*
*ničesar za pozabiti*
*to ni res*
*ne more biti res*
*tako se reče*
*od nič nikamor*
*od nikoder nikamor*
*od nikamor k nikomur*
*in vendar tu*
*venomer tu*
*vedno bolj tu*
*vaša in naša*
*nihče ne ve*
*nihče naj ne ve*
*nihče ne ve*
*piše se sámo*
*nihče ne ve*
*si predstavljate*

*telo molčeče*
*telo*
*ona.*

Brž ko se iz kaosa samih negativnih kategorij izluščijo tri pozitivne bitnosti – sredi niča, *tu,* se rodi *telo,* ki je *ona* – mora v skladu z logiko starih mitov o stvarjenju sveta nastopiti neki nasprotni princip, ki se upre in postavi pozitivnost stvarjenja pod vprašaj. S pojmi Heglovi filozofije duha: *tezi* se zoperstavi *antiteza.* Ne more biti drugače, kot da se antiteza oglasi z besedo *toda.* Na strani 14 se prejšnji slap strnjenih besed zato razpre, da se med besedama *toda* in *glas* odpre napeti vmesni prostor, prepad, ki ni prazen, temveč poln napetosti, prostor beline in tišine, iz katere izvira glas. Preberimo in prisluhnimo tudi tej antitetični strani:

*toda* *glas.*
*toda* *njen glas.*
*morána.*
*ona* *drevna gatalica*
*prinašalka najhujšega* *torej* *pomladi*
*ko vse tli*
*ko bo vse brstelo*
*bolje prej*
*vse bolje najbolj prej*
*priprave na gnitje*
*pričakovanje gnitja*
*najbolj vzneseno pričakovanje vseh pričakovanj*
*ponavljanje priprav na gnitje*
*organizacija bodočega gnitja*
*iz njenega nič → naša mora*
*iz njenega nič besed → vaše slavje*
*iz prosim nič besed → posmeh*
*si predstavljate*
*prepariran projektil*

*za nikamor*
*in to je vse kar se ve o njej*
*morda je zato ni.*

*in gre:*

To dvopičje nakaže, da sledi zgodba. Če je uvod natisnjen *ležeče (kurzivno, Italic),* so zgodbe, ki sledijo, natisnjene POKONČNO, in formulacija »POKONČNO« skozi vrsto spevov in zgodb postane nosilno sporočilo celotne pesnitve *To telo, pokončno:* to telo je telo, ker je pokončno, in je pokončno, ker je telo.

Začetek zgodbe na str. 15:

bilo je pozno v noči

kot zdaj

bilo je pozno kot zdaj

bilo je zdaj

da me lovijo možje v plaščih

Na str. 19 je natisnjena le trivrstična miniatura:

pri telesu
kjer se vse začne
se vse konča

Na str. 20 se fragment začne z naslovno formulacijo:

to telo pokončno

mučeno.

gobavo in spraskano

gobavo in nato spraskano

na telesu treba delati pravijo

telo ideal taktilnosti

nekaj za prijeti za se oprijeti

to telo prilagodljivo

zbito skupaj le zato da bi le bilo razruto

da bi se vzpenjalo domala povzpelo

prav čas pokleknilo pa spet navzgor sijalo

(…)

»Načelno« upodabljanje telesa kot temeljnega prizorišča osebne, človeške in svetovne drame se prepleta s spomini in zgodbami, kaj se je in kaj se dogaja s človeškimi telesi, še posebej ženskimi. Tragično zgodbo na str. 34–36 uvajata prozaični besedici na str. 33:

sicer pa:

tetku janju su zaklali. prišli u ranu zoru

in vanjo zaorali.

Da je pesnitev *To telo, pokončno* skladba oziroma glasbena kompozicija iz besed, dokazuje tudi glasbena oznaka *[silovit vdih],* ki nakazuje tiste fragmente, ki so še posebej pomembni za doživljanje upesnjenega sveta. Ker je besedilo, ki sledi tej oznaki, natisnjeno z večjo gostoto oziroma z manjšimi medvrstičnimi presledki, nazorno nakazuje neprimerno večjo količino čustev in »informacij«, ki jih omogoča tak *[silovit vdih].* Gre torej za stavke (tako v jezikovnem kot v glasbenem smislu) in pesniške »od-stavke«, ki jih je treba brati (beri: interpretirati, tako bralsko kot izvedbeno) s podvojeno intenziteto, ker jih tako doživlja tudi sama pesnica-glasbenica. Oglejmo si to pesniško partituro.

Po strani 73, kjer sta natisnjeni le besedi

skrbi me

se na straneh 74–75 v belino zagrinja besedilo

da se sploh ne bo *[silovit vdih]*

na straneh 76–77 pa le

*[silovit vdih]*

Prvi med fragmenti, zaznamovanimi s to glasbeno oznako, je videti in se glasi takole (79):

*[silovit vdih]*
kaj se dogaja koliko časa
koliko že še koliko
nima veze
nelagodno
pobito
naglo
to telo takšno in takšno
z zacelitvami se šopiri
nato pa kaj
reče se
da s telesom je vedno tako
da si je telo vse naredilo
samo
samo sebe *preforsiralo*
se *utrudilo*
kar *poživčanilo*
najpogosteje *se poškodovalo*
predstavljajte si
en *te* zgazi in *se* poškoduješ
ali je kdo to opazil
kako smo vsi okej s tem
*[silovit vdih]*

Finale te pesnitve je sinteza avtorefleksije umetnosti, kritike nasilne družbe in hvalnice za *»to telo, pokončno«* (92–93):

(…)
in torej tu  kjer realnosti se tvori z nenehnim čudenjem
kjer čudenje prerešetano je z odlogom spoznanja  in obratno
kjer zato izrekati trpljenja ni mogoče gotovo se ne sme
v tej mučilni uvali vzdržitvene dresure
in orgazmiranja na oddaljeni bedi
kjer užitek postaja sinonim za grozo
kjer užitek je telo uničiti  in užitek in čimprej in za zmerom
tu to telo vortex mundi
razkroj osišč  zbirališče rje in zavrženih misli
če ga zmanjka  bo zato  ker vas zmanjka
brez tega telesa ne morete nič
vreščave neslišne glasove grabi interference plete
ne bo šlo mimo  ne bo ušlo
kar nima mesta izrekanja tu bo mesto našlo
tu telo vitko krasno a božjastno zasoplo
natezalnik stanjskosti in kontratemporalnih globin
vsa prihodnost je zgodovina te izbire.
in torej tu
kjer je reprezentacija zapustila iztrošeno gostiteljico podobo
in se podala z vso silo na besedo
kjer je govor prisila navzočnosti
nenehno in v odboju in v imenu odsotnih
nekaj o solidarnosti pa o empatiji in čustveni inteligenci
in se nič res res res množi
kjer torej trpljenje se potvarja
in je zato drugje  in je sámo  a nima mesta
kjer se ga ne izreka  ampak potvarja
v tem pogubno pokončno silovitem svetu
telo išče votline tišin
vanje se vrže  včasih pade
a ker je vse narobe
pravzaprav vstane
v teh žepih nobenih besed trpljenje se končno izreka
zato v teh tišinah nobenih besed končno to telo, pokončno.

Ob vsem globoko čustvenem, »osebnoizpovednem« (ne najdem druge oznake) izrekanju eksistencialne ranljivosti in odprtosti k drugemu (telesu), gre torej obenem za lucidno in ostro kritiko družbene situacije, ki je odtujena in nasilna. Ne more biti nobenega dvoma, da avtorica kritiki izpostavlja patriarhalno družbo, ki še zmeraj trdovratno zasužnjuje ženske, tudi telesno in seksualno. V tem smislu Nina Dragičević brez dvoma pripada udarnemu vodu feminizma tretjega zgodovinskega vala. Sociološka in politološka analiza ni naloga te literarne in verzološke analize. Naj bo pa piscu tega premisleka dovoljeno izraziti svojo polno človeško in državljansko solidarnost s tem za celotno družbo izjemno pomembnim in nelahkim bojem.

Na koncu te analize pa je treba slednjič odgovoriti tudi na vprašanje, s katerim bi nemara bilo treba začeti ta zapis – vprašanje, kakšna je sploh zveza med radikalnim pesniškim raziskovanjem Nine Dragičević ter poetološkim programom in zgodovino simbolizma.

Ne more biti nobenega dvoma, da obstaja popolna – naj tu uporabim Baudelairov sveti izraz – *korespondenca* med primatom glasbe v pesniškem simbolizmu in pesniškim »zvočenjem« besed Nine Dragičević, kar zožuje primerjavo na vprašanje, ali njeno upesnjevanje telesnosti in angažirana kritika vladajočega vrednostnega sistema današnje odtujene in nasilne družbene stvarnosti sploh lahko sodi v obzorje simbolizma. Podpisani sem prepričan, da tudi ta povezava drži, seveda ne na ravni zunanje politične stvarnosti, temveč na globlji, strukturni ravni.

Politična razsežnost se v poeziji pogosto kaže kot verzificirana kritika protestnih ali satiričnih sporočil. Po drugi strani pa drži presenetljiva resnica, da je najbolj radikalne kritike včasih mogoče najti v pesniških besedilih, ki so navidezno povsem apolitična. Primer tovrstne globoke kritike je pretresljiva poezija, kakršno pesniki in pesnice pišejo v državah pod politično diktaturo. Tako je tudi v državah nekdanjega vzhodnega bloka pa tudi Jugoslavije v času enopartijske komunistične vladavine poezija našla izjemno inovativne načine za uporniško kritiko; protest je bil tu zakrinkan v metaforizirana sporočila. Eden izmed najboljših primerov izražanja radikalne družbene in etične kritike s pomočjo iskanja novega pesniškega jezika sta poetiki Daneta Zajca in Svetlane Makarovič. A tudi pri pesnicah in pesnikih, ki so navidezno povsem lirično uglašeni, ni mogoče spregledati globoke družbene kritike; pomislimo le na pogumne pesnice Lili Novy, Ado Škerl

in Sašo Vegri, ki jih je literarna zgodovina – moška, seveda – dolgo odrivala na podstrešje (morda bi bilo bolje tu uporabiti izraz: *v kamrico*) literarne veljave, kamor naj bi sodila ljubezenska lirika, rezervirana za ženske, medtem ko naj bi višje in pomembnejše téme bile namenjene pesnikom. Moškim.

Predstava, da je larpurlartizem kot francosko ime za samozadostnost umetnosti – *l'art pour l'art: umetnost (zgolj) za umetnost* – temeljna značilnost simbolizma namreč ne drži popolnoma. Seveda to velja za določeno število simbolistov, vendar – na osnovi dolgoletnega raziskovanja in prevajanja simbolistične lirike si upam izreči to trditev – ne za pionirske iskatelje in največje pesniške glasove, temveč za »drugo ligo«, ki je prevzela simbolistično poetiko in vrednostno metafiziko že kot »zapakiran sistem«, skupaj z že zagotovljenim mestom v umetniški hierarhiji. Z drugimi besedami: reduciranje simbolizma na larpurlartizem je floskula. V veliki meri se hrani iz neznanja in nerazumevanja specifičnega zgodovinskega konteksta, v katerem je simbolizem nastal in iz katerega se je seveda tudi hranil. Prezir simbolistov in med njimi tudi mnogih larpurlartistov nad politiko namreč ni pomenil sprejemanja te politike, ampak ravno obratno – skrajni gnus nad umazano politiko, s katero niso hoteli imeti nobene zveze, kakor to kaže že primer utemeljitelja simbolistične poetike Charlesa Baudelaira, pa še pri njem obstajajo pričevanja o njegovem aktivnem sodelovanju pri dramatični marčni vstaji l. 1848. Enako velja za sodelovanje Verlaina in Rimbauda v tragični Pariški komuni l. 1871, o čemer pričajo tudi Rimbaudove pesmi. In koga je general de Gaulle izbral, da je v imenu protinacističnega prebivalstva pozdravil osvoboditelje Pariza l. 1944? Tedaj starega pesnika Paula Valéryja, ki je začel svojo pot kot simbolist in najljubši Mallarméjev učenec. Tu velja poudariti tudi popoln paralelizem s slovesnostjo ob osvoboditvi Ljubljane 9. maja 1945: partizane je pozdravil starosta slovenske poezije Oton Župančič, katerega poetika je vse življenje nosila neizbrisen pečat simbolističnih začetkov, čarobne glasbe besed.

Uporniški gnus večine simbolistov nad politiko pa jasno in pretresljivo kaže izjava enega izmed najbolj radikalnih pesnikov vseh časov (pa čeprav je veliko večino svojih pesmi napisal v klasičnih formah) – Stéphana Mallarméja. V intervjuju *O literarni evoluciji* je to izrazil na naslednji način (Mallarmé, 1989, 119): »*Zame je usoda pesnika v tej družbi, ki mu ne dovoljuje, da bi živel, usoda človeka, ki se umakne v samoto, da bi si izklesal lastno grobnico.*« Zato

Mallarmé z vso resnostjo izjavi navidezno smešno trditev (prav tam, 118): »*Pesem je edina bomba.*« To pogosto spregledano ali napačno razumljeno razsežnost po-etike najbolj revolucionarnega simbolista in poleg Rimbauda najbolj prelomnega prenovitelja pesniškega jezika, lucidno interpretira Jean-Paul Sartre. Njegov esej, naslovljen preprosto *Mallarmé: 1842–1898*, se začenja z osupljivo, a prepričljivo razlago (Mallarmé, 1975, 5; prevod Marjete Novak, tu naveden po citatu v izboru Mallarméjevih pesmi, 1989, 118):

> *Kot sin in vnuk uradnika je Mallarmé – vzgojila ga je stara mati, ki jo je pesnik pozneje zelo pogrešal – kmalu začutil, kako v njem raste upornost, ki ne ve, kam bi se usmerila. Družbo, naravo, družino, vse je spodbijal, celo ubogega bledega otroka, ki je vanj strmel iz ogledala. Toda učinkovitost spodbijanja je v nasprotju z njeno razsežnostjo. Seveda, svet je treba pognati v zrak. Toda, kako to doseči, ne da bi si umazali roke. Bomba je ravno tako stvar kot rokokojski naslanjač, malo zlobnejša, to je vse; koliko intrig in tveganj je potrebnih, da bi jo postavili, kamor je treba. Mallarmé ni in ne bo anarhist; zavrača vsako izstopajoče dejanje; njegovo nasilje – to povem brez ironije – je tako celovito in tako obupano, da se spremeni v mirno idejo o nasilju. Ne, sveta ne bo pognal v zrak: dal ga bo v oklepaj. Izbere vljudnostni terorizem; do stvari, do ljudi in do samega sebe vedno ohranja neopazno razdaljo. In zlasti to razdaljo hoče izraziti v verzih.*

Nina Dragičević sodi med tiste pesnice (in pesnike), ki družbeno kritiko *vkomponirajo* (v njenem primeru celo v glasbenem smislu) v jezikovno tkivo pesmi. Globoko in boleče osebni ton njenih pesmi in pesnitev se tesno prepleta z vero, ki preseva skozi njene verze, v boljšo, bolj človečno družbo, v kateri bo slednja ljubezen dovoljena in normalna. Ta vera strukturno povsem sovpada z velikimi simboli simbolistične lirike.

## XXXV. Boris A. Novak: Oživitev epa od mrtvih

(nastopno predavanje ob izvolitvi v izrednega člana SAZU
1. marca 2018)

Spoštovani gospod predsednik, cenjene kolegice in kolegi, dragi prijatelji!

Najprej bi rad prebral pesem *Čas podobe, podoba časa*, posvečeno veliki slikarki in članici naše Akademije Metki Krašovec, ki je dovolila uporabo svojih sijajnih platen na naslovnicah vseh treh knjig epa *Vrata nepovrata.* Objavljena je na začetku *Bivališč duš,* tretje knjige epa (2017, 15–16):

Že dolgo jo poznam. Poznal sem jo pravzaprav,
še preden sem jo prvič videl: moji mami se je glas
ob njenem imenu venomer zmehčal
*– Metka bo vélika slikarka! –*

moj oče pa je nostalgično priklical čas
– neskončno dolgi čas in plaz kaznilnice –
ko sta z njenim očetom Stanetom za las

ušla smetišnici ... – smrtišnici.
Silnice
obiskov strica Staneta so se zgostile
poleti štiriinsedemdeset, na pragu polnilnice

mojih pesniških let; takrat je po smrti mile
gospe Krašovec hči prišla skupaj z očetom
k nam na obisk. Bil sem presunjen od njene mirne

žalosti ...
in lepote ...
žalosti lepote

na meji dveh svetov,
na pragu vrat
nepovrata.

... Čez tisti davni obisk je zletela jata
kot blisk hitečih let, jaz pa še zmeraj vidim
žalost, ki jo žarijo njena sanjska platna,

in žalostno, čudežno lepoto kot s prividi
priklicanih, potopljenih vrtov, tu-in-tam, t/onstran
sveta, kjer so zarisani vsi zemljevidi

za Raj,
kjer je lepota praspomin na čas,
ki je Več od časa, na kraj, ki je Več kot kraj,

na Več-nost, peto nebesno stran,
kjer se na zrcalno podvojenih obalah
pne angelska Postava, ki mi ponuja dlan ... *Metka, hvala!*

In otrok strmim v gozd,
gost, teman in prostran,
prost ran ...

Ne bom govoril kot literarni zgodovinar, ampak kot pesnik. Ne nazadnje je kolega Janez Vrečko, naš največji strokovnjak za epiko in tragedijo, v študiji *Poezija kot zgodovina in obujeni ep,* objavljeni kot spremni besedi v *Bivališčih duš* (1069–1102), prepričljivo dokazal, da *Vrata nepovrata* so – ep, za kar se mu še enkrat prisrčno zahvaljujem. Dolžan sem zahvalo tudi založbi Goga iz Novega mesta, ki je bila edina pripravljena tvegati in objaviti to mojo pesniško norost, 45.000 verzov na 2.300 straneh. Naj se pohvalim: drugi ponatis prve knjige in prva ponatisa drugih dveh knjig so najboljši dokaz, da med ljubitelji književnosti še zmeraj tli spomin na temni pračas človeške družbe, ko so naši predniki ob ognjišču poslušali zgodbe o nastanku sveta in skupnosti ter je bil močan verzni ritem nujen zaradi mnemotehničnih razlogov, da bi si zapomnili tisoče verzov in jih prenesli naprej, naslednjim generacijam. Če bi znal pisati prozo, bi napisal roman; ker tega ne znam, sem moral poseči po edinem jeziku, ki ga obvladam, po najstarejšem znanem načinu pripovedovanja zgodb – v verzih.

Naj vam torej nalijem čistega vina: če ste mislili, da se da 45.000 verzov na 2.300 straneh predstaviti v pol ure, ste se zmotili … vsaj za nekaj ur. A SAZU je toplo ogrevana in zunaj brije mraz. Idealen čas za pripovedovanje in poslušanje zgodb je zima, ko je čas zamrznjen. Idealen čas je – danes. *Gotofi ste!* … Ker je pa v moji sadistični duši še zmeraj kanček človekoljubja, bom začel v toplih krajih, tam, kjer se začenja tudi ep – v avstralski puščavi Pinnacles Desert (*Vrata nepovrata*, 2014, I. knjiga: *Zemljevidi domotožja*, 1. spev: *Postava*, 1, 13–15):

> Svet je vse manjši, čas pa zdaj in vekomaj tiran razdalje.
> Po dolgih urah potovanja klavstrofobično letalo
> zaluča drobno ptičjo senco na obalo starih kraljev.
>
> Puščava ni praznina: *patchwork* vseh barv je, ogledalo
> vetrov. Vodič je rekel, da Evropa nima takih krajev,
> kakor je raj Avstralije. A ljubosumje mi ni dalo
>
> miru, in bleknem: *Raj je brez spomina. V nobenem raju*
> *ni preteklosti.* – Čakala me je preteklost lastnega srca …
> Avstralija je naš konec. Onstran je vse, brez konca in kraja …
>
> Na koncu konca rastejo kamniti stèbri v srce neba,
> iz peska, sred nestvarno lepe, tihe, pisane puščave:
> *Pinnacles Desert.* Ko so pred stoletji, po plovbi brez sna,
>
> mornarji prvič videli te k zvezdam naravnane glave,
> so mislili, da gre za zrušeni, kamniti, davni hram.
> Avanturisti …
> Mi pa zgolj turisti: skozi nizke trave
>
> smo v objektiv lovili kenguruje. Prašen makadam
> nas je zapeljal v večerno zarjo, ki je kot nevesta
> razstrla mesečino nad razbeljenimi stèbri: tram

vesolja! Bili smo sopotniki naključja. Včasih gresta
vštric usoda in prostost. Začutil sem pritisk pod rebri:
prihajal je po vseh prepotovanih in neznanih cestah,

iz srede zemlje je izviral in se po kamnitih steblih
in krhkih vejah mojih udov strmo dvigal v nebo.
Kot bi bil na smrt hipnotiziran. Kot bi me pretepli

skrivnostni velikani, ki so oživeli. Zrak je bil srebro
in čas neznansko star. Starejši kakor plug in polje.
Starejši kot pisava in kraljévega rodovnika drevo.

Pračas. Ne zgodovinski, globlji: davnodaven kot vesolje.
Turisti smo stopili na nevaren kraj, v kozmično oko.
Navdajalo me je strahospoštovanje: v nočno olje

potopljeni kipi so plesali svoj negibni ples.
Natančno sem zaslutil, da ne smemo s slo zahodne volje
poseči vmes. Zaslišal sem šumenje zvezd in božji kres:

da smo ljudje, ta bitja krhkih, zlahka ranjenih teles,
šibkejši in obenem toliko močnejši od sveta …
Naslednje jutro sem prebral, da avstralski domorodci res

verjamejo, da gre za prepovedan kraj, za sveta tla,
kjer se duhovi mrtvih zbirajo, vrh zemlje in neba.
A to sem slutil tudi sam: tisto noč sem – v žareči luči lave –

prisanjal svoja mrtva starša. Jedli smo in pili, iz srca
smo se smejali! … Oživili so ju duhovi iz puščave,
tam daleč, na koncu konca našega edinega sveta …

*Epika* je poleg *lirike* in *dramatike* ena izmed temeljnih literarnih vrst. Označuje umetnost pripovedovanja v najširšem smislu, tako v verzih kot v prozi. Izvira iz starogrške besede *épos,* ki pomeni *beseda* oz. *pripoved.* Ep(os) v ožjem smislu besede je od antike do renesanse in baroka veljal za krono literarne umetnosti. Po seriji poetoloških traktatov in polemik pa je v klasicizmu 17. stoletja obveljalo, da je ep zvrst, ki nepovratno pripada preteklosti, njegov dotedanji primat pa je prevzela tragedija. Pozneje je enaka usoda doletela tudi tragedijo, domnevni smrti epa in tragedije pa zgovorno kažeta, da današnji človek sebe razume kot majhno, klavrno bitje, ki ni sposobno ne velikih dejanj ne velike bolečine.

Ne more biti nobenega dvoma, da je bila *epika* tista literarna vrsta, ki je najbolj celovito izražala duha antike in srednjega veka. Strogo hierarhizirani, patriarhalni družbi, v kateri so vladale vrednote vojščakov, je seveda najbolj ustrezala epska poezija, ki je slavila vojno in vojskovodje, zmage in osvojitve, junaštva in zvestobo herojev gospodarjem (kraljem, cesarjem in seveda tudi bogu oz. bogovom). Temeljna funkcija epa pa prvotno ni bila le estetska, temveč tudi »zgodovinopisna«, religiozna, pedagoška in etična. V teh pesniških besedilih je bila zgoščena celotna vednost o kozmosu, kar so je člani skupnosti premogli. Dandanašnji razumemo in sprejemamo književnost kot *lepo umetnost,* se pravi kot nekaj *lepega* in obenem nekaj *umetnega.* Ob času svojega nastanka pa epi niso učinkovali zgolj kot umetn(išk)a, literarna besedila, temveč so predstavljali *svete knjige* svojih narodov in verstev, kultur in civilizacij, koncentrate vsega, kar so ta ljudstva vedela o sebi in svetu.

Za nekdanje epe sta značilni živa navzočnost bogov (ali enega samega, čeprav troedinega, boga v krščanski epski tradiciji) ter izrazita vloga kolektiva: kot primer lahko vzamemo kar Homerjevo *Iliado,* ki pripoveduje ustanovitveno zgodbo kolektivnega spomina – zmagovito vzpostavitev ahajske skupnosti v vojni zoper Trojo, pri kateri sodelujejo tudi bogovi.

Bistvena postava med *Vrati nepovrata* je imenovana dobesedno tako – Postava, z veliko začetnico, kar gre razumeti v obeh pomenih, tako telesne figure kot Zakona. Postava v ključnih trenutkih posega v dogajanje in nenehno menjava svoje obličje. Prvič se pojavi v avstralski puščavi in me napoti na zagrobno potovanje in pisanje. Je ogromna črna Pramati, ki se spremeni v starca, *»ptičarja daljave«,* obraz v gori in nenehno spreminjajoči se obraz

oblaka; v njem prepoznam praočeta Adama, svojo hčer in svojega norega deda Antona, za trenutek se mi zdi, da zrem v obraz samega Boga, ki pa se takoj spremeni v obraz dojenčka, ki joče, mojega sina; po orlovskem nosu prepoznam Danteja, ki se spremeni v Anteja, mojega očeta, v partizanski uniformi. Tu se začne moje potovanje po zagrobnem svetu, svetu mrtvih, kjer iščem lepe duše vseh svojih najbližjih, ki mi jih je bilo dano ljubiti, in jih kličem nazaj, v svojo pesem, da bi jim podelil dostojanstvo spomina in da bi znova sestavil svojo zgodbo in svet.

Dante me napoti k pisanju z besedami (2014, 20): »*Na začetku je bila zgodba. / In zgodba bo telo postala,*« oče pa mi določi življenjsko nalogo (22): »*Končno že odrasti, sin! / Ostani zvest, zapiši mojo zgodbo za bodoče, // nato pa pojdi svojo pot – zato me ubij!*« Oče mi tudi naroči, naj poskrbim za mater, in nadrealističen prizor zadnjega srečanja z materjo prizemlji mezafiziko velikih metamorfoz Postave globoko v mojo osebno bolečino (22–23):

Spomin
– ali privid? – mi riše kočo, v njej mater;
leži na postelji, utrujena od let in dni.

Na goste črne lase ji kosmi vate
padajo, kmalu jih bodo čisto pobelili.
Stojim ob postelji, ki so jo prekrile jate

slavcev: kako pojejo in s pisanimi krili
režejo zrak! A starka z zadnjimi močmi
vstane in me tiho vpraša: *Si to ti, moj mili?*

*Boš zajtrkoval?* Sred tople jutranje luči
me gleda lepa deklica. Sploh nisem lačen,
a jo poprosim za obed, da bi njene oči

čim dlje ostale z mano. *Čisto si drugačen,*
mi šepeta, *kako si se postaral!*
*Moraš več jesti. Skuhala ti bom srce.*

In njena mlada, ženstvena postava
se skloni nad štedilnik. In ven bruhne plamen.
Gorečega srca in las, kot da tava

po kraju, ki ga ne pozna, odide skozi vrata
in že izgine. Bos stečem za njo, čez oster kamen.
A ni je več nikjer. Zaliva me svetloba, zlata

in mrzla …

Tudi v epih je posameznik pomemben, a le kot orodje in orožje kolektiva, v boju svoje skupnosti, ta vloga pa je tragična, saj mora žrtvovati svoje življenje za preživetje skupnosti. Ker je naša civilizacija v novem veku šla v smer čedalje večje individualizacije, so ep kot umetniški izraz kolektiva doživljali kot literarno zvrst, ki pripada preteklosti, kot mrtev žanr. Moj poskus obnove epa je diametralno nasproten nekdanji strukturi te zvrsti: namesto kolektiva in njegovih junaških zmag in porazov so pri meni v ospredju posameznice in posamezniki v primežu zgodovine. Moj namen je pokazati, kakšno razdejanje povzročajo junaška dejanja na ravni intime. Rad bi prikazal zgodovino skozi osebne zgodbe, skozi herojstva vojakov, in ne vojskovodij ter političnih ali religioznih Vodij zgodovine, skozi intimna junaštva žená, otrok in starejših, ki so najpogostejše žrtve zgodovine, pa vendarle življenje trmasto peljejo naprej.

V nasprotju z mnogimi kolegi, literarnimi zgodovinarji in teoretiki, ki so prepričani, da je ep mrtev, sam verjamem, da je živ in da ima vse možnosti, da zveni sveže in avtentično, tudi zato, ker je počival nekaj stoletij. Prepričan sem, da nobena zvrst ni tako živa kot tista, ki je razglašena za mrtvo.

Prva knjiga je naslovljena *Zemljevidi domotožja,* naslov pa izraža geografski način videnja sveta. Po uvodnem *Nagovoru,* ki je nekakšen ep v malem, sledi zvezek *Zgodovinski atlas zapuščenih domovanj,* ki ga sestavljajo spevi (naštevam naslove): *Grafologija pokrajin, Reke, Jezera, Morja, Otoki, Gore, Gozdovi, Polja, Vasi, Mesta, Ulice, Hiše, Kabineti, Kuhinje, Spalnice, Otroške sobe, Vrtovi, Šole, Lokali, Plesišča, Žuri, Gledališki odri, Glasbeni odri, Redakcije, Vojašnice, Zapori, Bolnišnice* in *Grobovi.* Vse te kraje s pomočjo pesniške besede in domišljije obiskujem v različnih časovnih obdobjih, zato

ta način videnja imenujem *zgodovinski atlas.* Tretji zvezek prve knjige pa upesnjuje sila različna prevozna sredstva, ki so potrebna za potovanja med temi kraji, zato je naslovljen *Muzej nomadskih prevoznih sredstev,* sestavljajo pa ga spevi (spet naštevam naslove): *Škornji … in škorenjčki, Otroški vozički, Konji, Ladje, Vlaki, Kolesa, navadna in motorna, Avtomobili, Letala,* tem stvarnim prevoznim sredstvom pa sledijo *Vrtiljaki* kot moj *hommage* otroštvu ter metafizična prevozna sredstva *Domišljija, Zvok, Svetloba, Čas, Zgodovina* in *Zgodba.*

Kompozicija prve knjige je zelo trdna, saj je zgrajena na poetični geografski taksonomiji, ki obenem stori, da je mogoče vsak spev brati tudi kot samostojen pesniški cikel in vsakega izmed treh zvezkov kot posebno celoto. Ob vsej raznovrstnosti tem in tonov pa *Zemljevidi domotožja* znotraj celote *Vrat nepovrata* opravljajo tudi funkcijo obsežnega uvoda v ep, praga za vstop skozi *Vrata:* tu so predstavljeni vsi ključni akterji in nakazane njihove življenjske, večinoma tragične zgodbe. Kompozicija druge in še posebej tretje knjige je še strožja na matematični ravni, ki zadeva število zvezkov in spevov, v tretji knjigi pa celo število pesmi v posameznih spevih. Razlog za stopnjevanje matematične strogosti kompozicije druge in tretje knjige leži v potrebi kontroliranja sila raznovrstnega materiala, števila akterjev in zgodb.

V nasprotju s prvo knjigo, v kateri je torej gradbeni princip prostorski, je princip druge knjige časovni, zato je tudi naslovljena *Čas očetov.* Osredotočena je na grozo 20. stoletja, predvsem na obe svetovni vojni, in sega do današnjih dni. Spričo časovne kompozicijske logike je ta knjiga tudi najbolj epska v tradicionalnem smislu besede, čeprav tudi tu pripoved ni linearna. Kompozicija je matematično trdna: 10 zvezkov, med katerimi vsak obsega 5 spevov, skupaj torej 50 spevov. Naslovi zvezkov so: *Čas pesnikov, Čas mater, Čas otrok, Čas dedov, Čas častnih častnikov, Čas preobrazbe, Čas glasbe, Čas pekla, Čas upora* in *Čas zmage, čas poraza.* Tudi naslovi vseh 50 spevov se začnejo z besedo *Čas,* kar zgovorno nakazuje sporočilo in dramaturgijo knjige.

*Bivališča duš* so najbolj nenavadna knjiga tega epa, ob vsej naslonitvi na Danteja tudi najbolj izvirna. Je metafizična in na svoj način religiozna, s tem, da gre za religijo ateista. Narativni okvir je ladijsko potovanje na Sever, kjer se izkaže, da ladja tovori ves moj osebni in kolektivni spomin ter vse mrtve duše. V podpalubju je spravljena vsa preteklost, ki se začne z

mitološkimi zgodbami o nastanku sveta in sega do polpretekle zgodovine in današnjega dne. Beg Eneja iz goreče Troje se prelije v vlake za Auschwitz in čolne, s katerimi današnji begunci bežijo pred smrtjo in jo najdejo sredi Sredozemskega morja. Zgodovina je prikazana kot pekel; moje podpalubje je vzporednica Dantejevemu *Infernu.*

V nadpalubju pa sem zgradil prostore umetnosti, ki hranijo spomin. Tu lahko moje ljube duše izživijo življenje, kakršnega bi radi živeli, če bi ne bilo peklenske zgodovine. Tu, denimo, zgradim koncertno dvorano *La musica mai perduta,* kjer simfonični orkester igra skladbe mojega strica, skladatelja Lea Novaka, ki so zgorele med bombardiranjem Ljubljane marca 1945, kjer poje moja bosanska teta Bahrija Nuri Hadžić, velika diva eksperimentalnega opernega repertoarja tridesetih let prejšnjega stoletja, ki ji je zgodovina izbrisala posnetke, in moja mati Anica, ki je študirala petje, a je glasbeno kariero žrtvovala družini in otrokom, za kar se danes čutim krivega. Ta knjiga je kompozicijsko najbolj trdna, saj le močna hrbtenica zdrži dobrih 1.000 strani verzov: razdeljena je na 9 zvezkov, ki imajo vsak po 11 spevov. Skupaj torej 99 spevov. Ne sto, saj je to mitično, popolno število rezervirano za Danteja. Spev manj je moj skromni poklon Večjemu, nedosegljivemu Mojstru. Naslovi zvezkov so: *Plavajoči stolp, Podpalubje, Brez-dno, Duša je glagol (Uvod v Fenomenologijo duš), Duša prve ženske, Duša prvega pripovedovalca, Nadpalubje, Pesniške duše* in *Večne duše.* Gradbeni princip tretje knjige, naslovljene *Bivališča duš,* torej sledi samovolji Poezije, duhovne moči, ki je zame višja od Prostora in Časa.

Podobno kot v *Gilgamešu,* homerski epiki ali pri Danteju sta potovanje po zagrobnem svetu in dialog z mrtvimi temeljni razsežnosti pripovedi in petja v *Vratih nepovrata* (*Zemljevidi domotožja,* 1. spev: *Postava*, 4, 23–24):

> Najtrdnejša zaveza niso živi.
> So mrtvi. Mi smo njihovi nasledniki,
> neresni in neodgovorni, igrivi
>
> in bosi na rosnem travniku. In predniki
> nas nemo gledajo, za vselej strti,
> mi pa smo živi, na smrt živi in krivi …

Da, bolj kot živi so zahtevni mrtvi.
Ne govorijo, a jih živi slišimo.
Njihov molk nam glasnó zveni v krvi.

Ne gre drugače, kot da jih uslišimo.
Tu ni pogajanj, njihove zahteve
so brezpogojne. Naj se še tako trudimo,

niso nikoli zadovoljni. Če dneve
ne mislimo na njih, se neko noč
nenadno vrnejo in nam odseve

izgube trosijo v sanje. Zroč
v nič se pôtni spomnimo te krivde,
dolgà, ki ga odplačati ni moč.

To je krivično. Radi bi te žive
nôge usmerili v živo gnečo
in pozabili na švistečo tetivo

odsotnosti in svojo malo srečo
užili kje na samem ali v dvoje.
Ko je najlepše, zaslišimo brnečo

tišino. Od onstran. Molk, ki pôje.
In vemo – tam globoko notri vemo –,
da je tako edino prav. Osojne

so pesmi, ki nas čakajo. Kamor gremo …

Iz dialoga z mrtvimi izvira tudi temeljni namen epa, naravnan k naslednjim rodovom, ki jim je treba prenesti zgodbe in pesmi (*Zemljevidi domotožja,* 1. spev: *Postava*, 5, 25):

> Edino, kar sem dedoval po prednikih, je venec
> besed, ki ga skrbnó negujem. Zdaj ga nesem
> k vsem vam, še nerojenim. Nad nami je lestenec
>
> zvezd. Tu začenjam našo zgodbo, svojo pesem.

Vrniti ljubim mrtvim dostojanstvo spomina in imena je temeljni motiv za nastanek *Vrat nepovrata.* Tu se moj epos tudi navezuje na veliko epsko tradicijo pradavnih časov.

Ep sem začel pisati pred 25 leti, po smrti očeta, a se mi je delo zatikalo, po materini smrti pred dobrimi desetimi leti pa ga nisem več izpustil iz rok oziroma točneje: ep me ni več izpustil iz krempljev. Impulz za moj ep je torej žalovanje. Ena izmed posrečenih definicij freudovske psihoanalize je nemški izraz za žalovanje – *Trauerarbeit, delo žalovanja,* pravzaprav čustveno garanje, ki traja leta in leta in se nikoli ne konča. Dialog z mrtvimi nenehno traja in ker gre za edino dejstvo, ki ga ne moremo več spremeniti, premakniti, nas zavezuje toliko bolj kot še zmeraj odprti odnosi z vsemi bližnjimi, ki so živi in pri katerih imamo včasih zato tudi iluzijo, da imamo še zmeraj čas, da določene stvari popravimo, uredimo, si izrečemo, izčistimo. Sam sem se vprašanja smrtnosti zavedel že zgodaj: preselitev družine iz Beograda v Ljubljano pri občutljivi starosti štirinajstih let je zaznamovala moje slovo od otroštva, ki je bilo izjemno lepo in pravljično, polno divjih iger. Imel sem občutek, da so se mi vse lepe stvari v življenju že zgodile, da sem nekdanje, bivše bitje.

Spomin je temelj naše identitete. Eno svojih prvih pesniških zbirk sem naslovil *Hči spomina,* kar je referenca na starogrško mitološko zgodbo, po kateri so muze hčere Zevsa in boginje spomina Mnemosine. Pesem je hči spomina. Kot pravim v epu, je »*spomin edini raj ateistov*«. Motto 3. speva *Zemljevidov domotožja,* naslovljenega *Kapital,* je definicija flamske pisateljice Monike van Paemel: »*Moj kapital je spomin*« (2014, 40). Tu je sklepna, 9. pesem speva *Kapital* (2015, 60–61):

Ko smo delili dediščino, so si drugi
izbrali hiše, zemljo in bančne račune
na geslo. *Po bleščeči, mirni strugi*

*mojih otroških iger še drsijo lune.*
Potegovali so se za procent, posestvo
in portfelj. Zibelko prežagali na pol. *Pljunem*

*na tla in vzamem star očetov stol, to bistvo*
*njegove zasidranosti v času.* Iz gladu
so snedli babičino kuhinjo. *Le čisto*

*ime bo moje.* Izpraznili so predale. *Na dnu*
*sem našel porumenele fotografije.*
In polastili so se grobnic, brez sramu.

*Mojega epitafa tam ni; teman zdaj sije*
*skozi ta spev.* Papirje so zavrgli. *S tal*
*sem jih pobral. Jaz, poznorojeni, razdedinjeni sin.*

*To je vsa moja dediščina. Moj edini kapital.*
*Spomin.*

Spomin ni mehaničen. Je ustvarjalen. V zbirki *Mojster nespečnosti* (1995) je ena izmed ključnih pesmi sonet *Preteklost in prihodnost*, kjer pravim (7): *»Preteklost se stalno spreminja, / edino prihodnost je ista.«* In na koncu *Zemljevidov domotožja* (45. spev: *Zgodovina,* 2, 455–456):

… In, čudno: ko na dnu, presrečen,
spet srečam svoja starša, sem presenečen,

ker je barva materinih oči svetlejša
in očetove besede zdaj temneje
zazvenijo … In ker je moja duša lačna

njune bližine, se pogosto vračam
k njima – in vsakič sta nekoliko drugačna …
In zdaj doumem: vsak moj obisk ju spremeni,

vsak moj pogled jima podeli presenetljivo
barvo oči in vsaka spominska pesem,
ki jima jo v pozno branje nesem,

za droben odtenek prenovi pomen
njunih davno izrečenih besed,
zmehča materin in poglobi očetov glas …

Ko se vrnem na površje, v sedanji čas,
se pogledam v ogledalu in spoznam:
nenadno spremenjen sem tudi –
sam …

Zadnji, 46. spev *Zemljevidov domotožja*, naslovljen *Zgodba,* odgovarja na vprašanje, čemu sploh pripovedovanje (2014, 461, 463–464):

Zgodba je potovanje
od začetka
do konca, od Vélikega poka
do neme groze Vélikega petka.

⁂

Čemú ta zgodba?
Meni v pomoč,
da spet prikličem mater in vse ljube,
ves včerajšnji in jutrišnji Nekoč.

Zgodba *ni* potovanje.
Namesto izgube
se venomer ponavlja *isti* glas
in ustnice spet čutijo poljube

davnih poletij in stoletij in čas
se čudežno vrti v krog in kres …
Koraki ne hitijo v neskončno past,

igrajo se, gredó se čar in ples …
Ta zgodba je zato, ker je ponovitev slast.
Zato da bo ta davni, izgubljeni svet

še enkrat in še bolj zares …

Pisanje tepa epa je bil največji umetniški, čustveni, intelektualni in fizični napor mojega življenja. Naključna rima Dante – Ante, ki mi jo je podaril jezik, pa je ključna za moj pesniški svet in označuje oba njegova tečaja: Poezijo (Dante) in Zgodovino oziroma točneje – Zgodbo (Ante). S pomočjo te pomenljive rime sem Danteja vzpostavil kot pesniškega očeta in svojega biološkega očeta Anteja kot prvega in največjega pripovedovalca zgodb, mitotvorca svojega življenja.

Danteja srečam tudi na začetku *Časa očetov,* druge, najbolj epske knjige epa, na tržaškem kolodvoru, na vlaku za Firence (2015, 1. spev: *Čas Dantejev, čas Antejev,* 1, 15–16):

Čas je vse krajši, pesen pa vse daljši, neizbrisni dolg.
Neskončne ure med nespečnostjo in blodnjami me vlak
odnaša stran od zgodbe, ki me piše, v moreči molk ...

Med vekami in vekami obzorja le še droben trak ...
Spominjam se samo, kako sem na tržaškem kolodvoru
jadrno zbêžal iz vagona, tôvora smradu in srag,

in s težkim kovčkom, polnim knjig in listja, begal po prostoru,
ki mi je bil na moč domač, a čudno razsvetljen: z lestencev
je lila bela zvezdna luč in budni slavci so v zboru

zaškripali: *Attenzione, passeggeri per Firenze!*
*Il rapido diretto parte subito dal numero uno!*
Komaj sem ga ujel in skočil gor med potujoče Nemce,

tečnobno deco in italijanske *mamme*. Polno luno,
sopotnico s hodnika, sem – zaspan – zamenjal za kupe.
Ko je odprl vrata, je sprevodnik rekel: *Non c'è nessuno!* ...

Saj me res ni bilo: nisem imel vozovnice, srce
mi je razbijalo na tračnicah in stara knjiga – *Dante:*
*Komedija* – je iz rok padla v nekdanji čas ...
… v večni zdaj,
večni ekspres ...

Eden izmed največjih problemov pri pisanju epa je bil povezan prav s tem, da v zadnjih stoletjih v svetovni književnosti ni bilo besedil, na katere bi se lahko oprl, da o slovenski književnosti sploh ne govorim, zato sem se po odgovore na naratološka in kompozicijska vprašanja lahko obračal le na stare mojstre, predvsem Danteja, ki v epu tudi nastopa, pa tudi Homerja, Vergilija, Miltona. Naj med redkimi sodobnimi epi omenim *Omeros* karibskega pesnika Dereka Walcotta, čudovito hvalnico Morju, kjer so junaki karibski ribiči s homerskimi imeni (Ahil, Hektor, Helena), a moj ep je vsebinsko bistveno drugače zastavljen.

Še posebej zagaten je bil problem, da slovenska literarna zgodovina ne premore epske tradicije. Kar je bilo epskih besedil, so doživela marginalizacijo (z izjemo Prešernovega *Krsta pri* Savici), narodotvorna zavest pa se je v procesu boja za jezikovno in kulturno identiteto ter nazadnje za osamosvojitev Slovenije naslanjala predvsem na liriko. Eden izmed razširjenih predsodkov, ki ga moramo Slovenci ob tem vprašanju premagati, je dolgotrajna in trdovratna tendenca, da poezijo malone brez ostanka enačimo z liriko. Tudi sam sem lirik, tudi mnoge pesmi v mojem epu so lirsko uglašene, a z uvidom v srca in duše junakinj in junakov bistveno prispevajo k epski širini *Vrat nepovrata*.

Da bi prastaro epsko zvrst prilagodil modernemu času, sem moral izumiti poseben jezik; ta se mi je odprl ob pesniški zbirki *MOM: Mala Osebna Mitologija* (2007), kjer sem odkril, da lahko glasbo besed in pesniško podobje kombiniram s pripovedovanjem zgodb in celo z navajanjem podatkov, imen, uličnih naslovov, datumov itd.

S svojim epom sem se na nek način vrnil k prazačetkom pesniške besede, ko je bila ta še ustna, ko se je prenašala iz rodu v rod, s kolena v koleno, in je bil ritem prav zaradi tega ključnega pomena. Ritem nam namreč pomaga, da si lažje zapomnimo verze; v tistih časih so pevci na pamet znali tisoče verzov. Prav zato so zame tako pomembna živa in ponavadi zelo dolga, tudi po pet trajajoča branja epa, saj tako tudi sam preizkušam zvočno in čustveno učinkovanje tega dolgega besedila. Prepričan sem, da epska besedila učinkujejo tako, da potegnejo poslušalce in poslušalke v magijo besed in zgodb. Skupnost namreč doživlja svojo lastno preteklost prav skozi zgodbe, ki so ohranjene s pomočjo pesniške besede.

Epe so naši predniki nekoč poslušali, zbrani okoli ognja, ognja zgodbe, ki jim je povedala, od kod prihajajo. To počnem tudi sam: otrokom pripovedujem zgodbe o njihovih prednikih. Prav zato na koncu tretjega zvezka, naslovljenega *Muzej nomadskih prevoznih sredstev,* med »metafizičnimi« prevoznimi sredstvi – *Domišljija, Zvok, Svetloba, Čas, Zgodovina, Zgodba* – Zgodbo postavim nad Zgodovino. Sklepni 46. spev *Zemljevidov domotožja,* naslovljen *Zgodba,* se začne s haikujem (1, 461):

> Ne Zgodovina –
> pomembna je le zgodba.
> Njen srh, smeh, godba.

Zato *zgodovino* v epu *Vrata nepovrata* preimenujem v – *zgodBovino.*

Starogrška beseda za *zgodbo, pripoved* je – *epos.* Nekateri kritiki so mi očitali, da ta podnaslov *Vrat nepovrata* zveni prenapihnjeno, izumetničeno in da bi se moral zadovoljiti s poslovenjenim izrazom *ep.* Sam pa sem s prevzemom starogrškega izvirnika hotel le poudariti, da gre za – *zgodbo.*

Ni epa brez konj in ladij, ni epa brez kataloga sveta; *Vrata nepovrata* na teh točkah absolutno zadoščajo antičnim kriterijem za epiko. Ni epa brez fizike in brez metafizike. V mojem epu se fizika – ali točneje: fizično – kaže ne le kot usodna teža smrtonosnih udarcev, temveč tudi kot ljubezenska telesnost ... Kot zvenenje tisočerih ritmov – ritma otroških in plesnih in vojaških in zaporniških in na smrt obsojenih korakov, ritma konj in koles in vlakov in ladij in letal in listanja knjig in brezbrežne domišljije, ritma ljubljenja in ritma smrtnega hropenja ... Kot vonj tisočerih prostorov – pokrajin, mest,

ulic, hiš, kuhinj, spalnic, bolnišnic, pokopališč ... Kot okus mnogih ustnic vetra, vode, ognja in zemlje, ljubezni in smrti ... Kot otip neštetih stvari in bitij, ki sem se jih v življenju dotaknil ... Kot svetloba tisočerih juter in večerov mojega življenja, svetloba oči, ki sem jih imel tako rad in jih ni in je ni več in zato zdaj poskušam z besedo priklicati svetlobo teh oči nazaj, da bi ne bilo vse le noč ... Sam sem presenečen nad fizičnostjo, telesnostjo, konkretnostjo pesniških podob tega besedila; nisem se zavedal, da sem bitja okoli sebe in ves svet opazoval tako natančno – ali pa morda drugače: nisem pričakoval, da si bom sposoben izmisliti tako žive detajle. Vse to neskončno bogastvo čutnega sveta, vso to mnogoobraznost fizike, ki nujno zapada zakonu težnosti, se pravi zakonu smrti, pa lahko skupaj drži le sila, ki se zakonu težnosti upira – sila, ki je metafizična, morda na nek način celo religiozna. Postava, ki se pojavi na začetku epa in se pozneje večkrat oglasi, vselej v ključnih trenutkih, sodi v to območje. Tu se seveda gibljem v bližini mita. Obenem je moj ep izrazito sodobno besedilo: moral sem izumiti poseben jezik, da bi na epski način zajel zgodovino zadnjega stoletja; pri tem se je izkazalo, da Marx ni imel prav, ko je trdil, da v času smodnika in svinca Ahil ni možen.

Seveda bi bilo smešno, če bi se primerjal z epskimi klasiki, Homerjem, Vergilijem, Dantejem, Miltonom ... V nečem pa sem jim sila soroden: tudi jaz sem Véliki Mitoman. Dejstvo, da sem k sreči obenem mitolog (kritik mita), mi bistveno pomaga pri pisanju epa, saj počloveči mojo tendenco k idealizaciji, divinizaciji likov.

Gradbena logika *Vrat nepovrata* torej ni linearna, temveč mozaična, podobna flamskim tapiserijam, ki z množico likov ustvarjajo celoto. Kataloška kompozicija,v kateri vsak spev obravnava svoj *topos* (reke, morja, vasi, mesta, hiše ...) ali prevozna sredstva (konji, ladje, vlaki ...), olajšuje branje današnjim bralcem, ki niso več navajeni brati ali poslušati tisočih verzov. Skratka: čeprav sem kot pesnik zelo, zelo star, do današnjih bralcev le izkazujem določeno mero razumevanja in usmiljenja, kar pomeni, da premorem tudi nekaj starostne modrosti.

Verzov je res kar 45.000, ampak umetnost ni stvar kvantitete. Prinese pa ta količina verzov nekaj drugega – veliko število zgodb. In to je bila ena od bistvenih izkušenj in tudi odkrivateljskih presenečenj, ki sem jih doživel kot avtor. Zmeraj sem namreč verjel, da je bistveni zakon pesniškega jezika

ekonomija. Da mora ne glede na obseg besedila literarni jezik temeljiti na koncentraciji izraza, osredotočenosti, jedrnatosti. Zato sem si privoščil dolga obdobja, ko sem krajšal besedilo, ampak vsako od teh obdobij se je končalo s še bistveno daljšim besedilom. Nekaj časa me je to spravljalo v zadrego, nekaj časa celo v obup, dokler nisem nenadoma ugotovil, da ta količina verzov prinaša kompletnejšo, bolj celovito podobo sveta. Tukaj gre za tisti pojem, ki smo ga svoj čas uporabljali v zvezi z epiko, pa danes ni več moderen, ker je epika sila redka, in to je *epska širina.* Ta količina verzov je prinesla epsko širino. Moj ep se sicer začne z velikim pokom in velikim petkom in traja do današnjega dne in malce čez, podrobneje pa upesnjujem čas poldrugega stoletja, torej od 19. stoletja do danes, z osredotočenostjo na grozo 20. stoletja in obe svetovni vojni.

Pesniške oblike niso racionalistični kalupi, kot mi očitajo tisti, ki ne znajo pisati verzov, srca pa tudi nimajo. Pesniške oblike so temeljni registri izraznih možnosti za upesnjevanje stanj srca in sveta. Kar izrečemo v sonetni formi, ni na enak način izrekljivo v ritmu balade. Z velikim veseljem sem skozi večji del svojega pesniškega življenja pisal in dopolnjeval pesmarico pesniških oblik, ki je prvič izšla l. 1991 pod naslovom *Oblike sveta,* l. 1997 je izšla druga, dopolnjena izdaja, naslovljena *Oblike srca,* l. 2016 pa je pod naslovom *Oblike duha* izšla tretja, bistveno razširjena verzija, kjer sem z lastnimi pesniškimi primeri in komunikativnimi razlagami na 530 straneh predstavil 220 pesniških oblik, med katerimi jih je 60 prvič zaživelo v slovenščini, nekatere pa so moji avtorski izumi.

V *Vratih nepovrata* sem se v osnovi naslonil na dantejevski kitični model, *terza rimo,* to trdno ogrodje pa mi omogoča tudi širok manevrski prostor za variabilnost.

Zakaj *terza rima?* Zaradi težavnega načina rimanja. Ta kitična oblika, ki jo je Dante menda izluščil iz verižnih rim v tercinskem delu soneta, temelji na zaporedju rim: ABA, BCB, CDC, DED … Vsaka rima se torej ponovi trikrat. Sam z lahkoto vselej najdem dve besedi, ki se rimata. Pri lirskih pesmih, ki zahtevajo glasbo besed, brez težav najdem tretjo, četrto itd. rimo. Pri pripovednih pesmih, kjer je treba obenem pripovedovati zgodbo, pa tretja rima pogosto povzroča težave. Zahteva, da se zgodba zmeraj znova potopi v jezik. In prav zato sem si izbral to obliko, saj težave s tretjo rimo preprečujejo pretirano anekdotičnost, onemogočajo, da bi pripovedoval le

zgodbe in tako zapustil pesniški zven in podobje, vračajo jeziku gostoto, pogosto prinašajo tudi nepričakovane pomenske obrate. Tretjo rimo zato imenujem *»davek jeziku«*. Davki pa so, kot vemo, v življenju vselej dragi in včasih boleči, a so nujni.

Največji problem današnjega pisanja epov je ritem. Na tej ravni sem leta in leta zaman poskušal pisati prve verzije epa v metrično pravilnih vzorcih, takih, ki so se ohranili v zakladnicah epske literarne zgodovine ... preden sem spoznal, da današnji občutek za ritem tovrstne strogosti pravzaprav ne prenese, da je za današnje doživljanje časa, glasbenega in pesniškega ritma poleg stabilnega ogrodja bistvena tudi elastičnost, variabilnost, širok register uporabljenih vzorcev. Trdno ogrodje *terza rime* je omogočilo tudi širok manevrski prostor za ples različnih korakov. Strogega ritma in rimanja se držim pri lirskih fragmentih, v pripovednih pasažah pa formo večinoma sprostim, enajsterec podaljšam v trinajsterec, petnajsterec in celo sedemnajsterec, čiste rime nadomeščam z asonancami, trojno zaporedje rim pa razrahljam z manj geometričnimi in bolj spontanimi vzorci. Osnovni jambski impulz se včasih prelije v trohejskega, daktilskega (heksametri), amfibraškega ali pa celo v prosti verz.

V prvi knjigi uporabljam tudi različne druge oblike, za katere je značilna tercina: madrigal, vilanelo, tercinsko adaptirani sonet in – kot razvidno – celo haiku. K pomenjanju angažiram tudi likovnost črk, besed in verzov, včasih tipografija podivja, včasih se pesem izkristalizira v *carmen figuratum.* V nekaterih še posebej dramatičnih pesmih se osnovnemu stolpcu verzov in kitic pridruži še dodatni, krajši stolpec na desnem robu, ki zvočno in pomensko učinkuje kot *odmev,* kot notranji, lirski monolog, ki čustveno reagira na zunanje dogodke, o katerih poroča »levi«, pripovedni stolpec: glas se tako razcepi v dialog med zunanjim in notranjim, v dramski prostor konflikta-in-dopolnjevanja epskega in lirskega.

V drugi knjigi je tudi nekaj *stanc (ottava rim)* in francoskih balad.

Da, največji problem pri pisanju sodobnega epa je ritem: v prvih letih sem se držal metrično neoporečna jambskega enajsterca, ujetega v dantejevske tercine oz. *terza rime;* ker pa je tako pravilen ritem zvenel pretirano umetno in papirnato, sem verzni ritem začel džezovsko prilagajati raznovrstnim temam in situacijam, s sila različnimi značaji likov in konteksti obravnavanih

obdobij. Stroga forma nekdanjih epov je bila nujna zaradi mnemotehničnih razlogov (le tako so si lahko pevci zapomnili tisoče verzov), ne ustreza pa današnjemu načinu recepcije sveta, zato ritem in zven v epu spreminjam: sem jazz glasbenik, ki se igram s stalnimi metričnimi vzorci, jih sinkopiram in posodabljam, jih včasih do nespoznavnosti spremenim, da bi jim nato dovolil, da znova zazvenijo v svoji izvorni, klasični naravi, ki v takem kontekstu zazveni sveže.

Prav na podlagi lastne pesniške izkušnje sem tudi kot verzolog in literarni teoretik izdelal teorijo o medsebojnem sovpadanju *spomina jezika* in *jezika spomina*. Oba pojma, značilna za mojo pesniško prakso, sem tudi literarnoteoretično in –zgodovinsko analiziral na primerih mnogih verznih oblik, ki segajo od homerskega daktilskega heksametra do prostega verza. Pesniški jezik namreč vselej vsebuje in ohranja *spomin jezika:* ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalo, ki prebije in presega horizontalno odtekanje teksta skozi čas v molk, v nič. Ritmična in zvočna ponavljanja ohranjajo v živi zavesti besede, ki so že odtekle v preteklost: kadarkoli se oglasi nov ritmični segment, se verz, ki je že izzvenel, spominsko vrne in lebdi nad verzom, ki se oglaša v živi sedanjosti. Kadarkoli se oglasi ista rima, odmevanje istih besednih končnic prikliče iz tišine že potopljene besede. *Spomin jezika* pa omogoča in nosi *jezik spomina*. V epskih časih se je s pomočjo verznega ritma prenašala zavest skupnosti o svojem izvoru, genealogiji bogov, vrednostnem sistemu, zgodovini, ključnih bitkah, zmagah in porazih, junakih in žrtvah. Kljub naši (post)modernistični aroganci in pozabi danes ni nič bistveno drugače.

Poetiko tega epa sem torej moral iznajti, pri iskanju in raziskovanju izraznih možnosti pa sem zakorakal zelo, zelo daleč od ustaljenih in že nekoliko zlizanih poti današnje slovenske pesniške scene. S pisanjem največje in najstarejše pesniške zvrsti sem se na čuden način postaral: star sem najmanj 3.000 let, niti sam ne pomnim več natančno, morda 7.000 let. Po nasvete sem lahko hodil le k Starim *(Čas očetov,* 2. spev: *Čas prvih pesnikov*, 28–29):

**1**

(...)
Le kako izraziti Nekoč, in Vse, kar bilo je Res,
pa je zdaj Nič?
Nazaj bom moral, z razdedinjeno besedo
k izginjajočemu spominu dedov,
s siromašnim glasom

k pozabljenim zakladom vseh Začetkov,
s strahopetnim jazom,
razžrtim od vprašanj,
k skrivnostnim časom pesniških Očetov ...

**2**

... Si se imenoval Homer? Si ti napisal *Iliado*
in *Odisejo?* Si ti tisti, ki je ustvaril svet bogov?
Si zgolj ponovil pesmi prejšnjih pesnikov, ki jih je rado

prepevalo neuko ljudstvo? Si prevzel prastaro snov
in jo pregnetel kot lončar gibljivo glino? Si bil zraven,
ko je silak Ahil zaklal junaka Hektorja, kot bi bil vol?

Ali je bil takrat pod Trojo tvoj praoče? Si pradaven
napev heksametra posnel po godcih, da bi spisal ep?
Si si ta ritem sam izmislil? Je tvoj glas donel skoz javen

trg ali si ga dal le kraljem? Si bil pismen? Si bil slep?
Si sploh obstajal? …
Kakor koli že: tri tisoč let pozneje
sem sinu pripovedoval te tvoje zgodbe in njegov lep

pogled je potoval čez morja in planine, čez vse meje,
do daljne Troje …

Tudi sam te potrebujem. Glej, poskušam
napisati spev sprave med sovražniki, a me zaveje

sovraštvo, zmeraj znova. Hočem razumeti in poslušam.
Kako človeško je Priamu Ahil izročil truplo sina!
Pomagaj mi, Homer, ti, Prvi Pesnik in brezdanja duša,

da položim te kitice na grob pozabe in spomina …
… in da se po vsej grozi vrnem, čez vsa morja, gôre, meje,
na svojo daljno Itako, na konec svoje odiseje …

Pri Homerju sem resno, skrajno resno vzel prav prizor, ko Ahil vrne kraju Priamu truplo sina Hektorja, prizor sprave torej, bi Slovenci danes rekli. Vrednostna optika mojega epa je povsem jasna pri opredelitvi, da je bil upor zoper okupacijo in nacizem v drugi svetovni vojni zgodovinsko nujen in etično upravčen; na tej ravni so *Vrata nepovrata* epopeja slovenskega partizanstva. Enako jasno pa je moje stališče, da so bili izvensodni povojni poboji zločin. Ta problematika se vleče skozi vse tri knjige epa, osrednjega pomena pa je za drugo knjigo, *Čas očetov.* Naj tu kot primer svojega odnosa do te tragedije navedem svojo žalostinko – 2. pesem 31. speva, naslovljenega *Grobovi,* iz *Zemljevidov domotožja* (333–335):

Imenoval te bom Andrej, Tomaž, Franc, Stane, Tone.
Imenoval te bom kar Janez, ker si mi tako blizu
kakor vsi dedje, strici in bratranci Janezi. Tone

betona so zmetali nadte. Skrit si. Pripet v nizu
krvavečih zapestij, z bodečo žico, si omahnil
tja noter. Globoko skrit si me vseeno našel. Sezul

si škornje, vse dokumente so ti vzeli, dahnil
si sapo, svoj poslednji podpis, v mlačen zrak
poletnega večera in si, kot žebelj na dlani,

skrival glavnik, darilo deklice, zadnji znak,
kdo si. Imenoval jo bom Alenka, Francka, Nada.
Imenoval jo bom kar Ana, po svoji materi. Mrak

je padal izpod neba, in mrak je padal iz prepada,
ko si vanj padal. Z zadnjimi močmi si stiskal dlan,
v njej glavnik, da bi te po njem prepoznala

Alenka, Francka, Nada. Ana, s kožo kakor lan,
s preplašenimi gibi srne in zelenimi očmi,
Ana, ki ti je dala ta glavnik, bo skozi smrtno slan

okus solzá spoznala, da si mislil nanjo … Luči
bledijo in imena na grobovih: Alenka, Francka,
Nada … Ne vem, ali je Ana našla svoj glavnik

med strtimi koščicami dlani. Jaz sem ga našel.
Dolgo me je čakal. Dolgo, predolgo si me čakal,
Andrej, Tomaž, Franc, Stane, Tone. Sredi mraka,

kamor si nisem upal, tja, med »vaše«, jaz, sin »naše«
Svetlobe, ki ti ni priznala jutra … Danes
sem našel tvoj glavnik,
to nežno Anino darilo,

to tvoje zadnje, nežno sporočilo
Ani,
in ga kot žebelj stiskam v tej nevedni, potni dlani,
in ga bom nosil zdaj in zmeraj,
v teh in vseh prostorih,

moj Janez.

In Prešeren? Kje je na obzorju moje epike Prešeren? Ga tako rekoč ni. Prešeren je in ostaja naš Prvi pesnik v vsakršnem smislu besede, vendar se, kar zadeva epiko, nisem mogel nasloniti nanj. Sem namreč iz hujše zgodbe. Šele 20. stoletje je z obema svetovnima vojnama omogočilo zgodovino, ki je s svojo veličino in tragiko omogočila slovenski ep, kar *Vrata nepovrata* so. Niso *zgolj* slovenski ep, laskam si, da izžarevajo univerzalno vrednost, so pa trdno zakorinenjena tudi v slovenskih krajih in pokrajinah. Pri tem

sploh ne gre za *Blut und Boden,* ampak za popkovino, ki epsko pesem veže za prostor in čas. V *Bivališčih duš,* tretji knjigi epa, so mnogi ključni in do bolečine iskreni nočni pogovori – poleg *Nočnega pogovora s Šeherezado* in *Dantejem* ter *Nočnih samogovorov* tudi 83. spev, naslovljen *Nočni pogovor s Prešernom* (2017, 762, 765–766):

**3**

Poet, ko sem se prvič povzpel na kraj *Krsta,* je Savica
pršela name tisočero kapljic žive srebrnine,
in slap me je presunil z magično lepoto, onstran klica

meglene Zgodovine. Zdaj, ko sestopam v globine
podzemlja, kamor kapljice slapu pronicajo kot kri,
pa to podobo berem vse drugače. Stisnjen med planine,

zazrt v revno prst, ki je ne oživi noben bog luči,
si pač izrazil večno sklonjenost teh glav: z rokámi
so za potomce varovali šibek plamen, jezik, ki zdaj zveni

visoko in lepó, zahvaljujoč prav Tebi. V osami,
ki sem obsojen nanjo sredi tvojega plemena,
pa *bega* ne sprejemam več kot *upa,* in pred hrami

ne sklanjam glave. Sem iz druge, hujše zgodbe. Ramena
mojih očetov je sežgala zvezda, zvesta vse do smrti,
te častniške časti, ki ne prenaša solzne drže plena

in ne dopušča bega: ker poveljnik mora biti prvi,
v slehernem napadu in nevarnosti! Zato ne maram
Črtomira, te tipično slovenske, strahopetne riti …

Vera ljubezni kot alibi za pobeg – ah, ta stara mantra
ponošenih, ki-ponos-prodajajo-pod-mizo, narodotvorcev,
teh drobnih, zvitih kramarjev z jezikom, ki ima moč jadra,

a so ga dlakocepsko zrezali do velikosti robcev,
ki jih – umazane od smrkljev – skrivajo v luknjičavih žepih
zakmašnih hlač, na pesnike pa pljuvajo, subalpske opice

irhaste arogance, ta tvoj rod, Prešeren!, ki v oklepih
umirajočih živih mej, Francè!, duší tvoj spev, tvoj mili
glas, da te pred to drhaljo mutcev lahko reši le prepih! …

**5**

Poet, naj sklenem. Bil si Prvi in ostal Največji. Toda,
Francè, lagal bi, če bi rekel, da si mi najbližji.
Preveč si bil zazrt v mrk slovenski svet: usoda

tenke plasti negostoljubne zemlje, zamejene s križi,
je skozte šepetala, kot obup, s previdnostjo berača,
ki na skrivaj sovraži gospodarje, a se jim – pač nižji –

upre le s pesmijo, časovno bombo. Z vztrajnostjo orača,
s pozornostjo vrtnarja si razprl to revno prst. In zmagal
je Jezik, ta vrtinec vrtnic, Vrt: *O Vrba, srečna, draga …*

Poet, za to so ti izstavili račun. Dragó si plačal.
Tvoja mila pesem je veliko lepša, kot je …
*… vas domača …*

In, da ne bo tu kakšnega slepomišenja: *Krst pri Savici* je umetnina, zvrstno pa gre za romantično epsko pesnitev, ne pa za ep. Je razlika med 500 verzi *Krsta pri Savici* in 45.000 verzi *Vrat nepovrata.*

Navdušila me je analiza Marcela Detienna *Iznajdba mitologije,* kjer avtor trdi, da so herojske *mite* in *prve epe* (pomena obeh besed v starogrščini sta *zgodbe*) upesnili vnuki, pripadniki tretje generacije, zadnji, ki so še imeli živi stik s heroji in je njihova naloga, da ohranijo za prihodnost zgodbe svojih prednikov – herojev. Taka je tudi moja izkušnja. Kot otrok sem bil

ure in ure sposoben sedeti na tleh in poslušati zgodbe svojih staršev, sorodnikov in družinskih prijateljev. V veliki meri jih sicer nisem razumel, a sem jih shranil na trdi spominski disk. Od tod sem jih med pisanjem ponovno priklical v spomin. Pri raziskovalnem delu, denimo v Arhivu Slovenije, se je izkazalo, da je večina zgodb, kakor sem si jih zapomnil, nenavadno verodostojna in natančna. Od mladeniških let dalje sva se dolge nočne ure pogovarjala z očetom; veliko sva se presmejala, pa tudi prepirala. Po njegovi smrti sem te pogovore obnovil med pisanjem epa. Oče me je s svojimi zgodbami dobesedno programiral, da zapišem tragične usode njegove družine. Enako pozorno in hvaležno sem kot otrok poslušal, dobesedno pil, zgodbe matere in drugih sorodnikov; petdeset let pozneje mi jih ta otrok diktira, da jih karseda zvesto zapisujem. Že od pesnitve *1001 stih* (1983), upesnitvi zgodb iz *Tisoč in ene noči,* sem čutil potrebo po epski, pripovedni sintezi sveta. Del očetovih zgodb sem najprej dialogiziral v dramski kroniki *Vojaki zgodovine,* ki jo je Jože Babič (eden od likov druge knjige epa) režiral na odru mariborske Drame l. 1988, upesnil pa sem jih tudi v svojih zbirkah, predvsem v knjigi *MOM: Mala Osebna Mitologija* (2007). Dramska koncentracija je zahtevala nujne posege v zgodbe (npr. združitev več zgodovinskih osebnosti v en sam dramski lik), lirska koncentracija izraza pa je po eni strani omogočila »notranji«, čustveni pogled, po drugi strani pa večinoma ni mogla zajeti širše družbene, zgodovinske panorame.

V epu večinoma uporabljam verodostojna imena, kar je v literaturi tvegan postopek. Ko sem v dramski kroniki *Vojaki zgodovine* pred dobrimi 30 leti prvič literarno obdelal očeta in družino Novak, mi je oče tovrstno početje ostro odsvetoval oziroma kar prepovedal, in sicer v nemščini, jeziku svoje matere, naše dobre none, Leopoldine Schwarz, in jeziku filozofije, ki jo je poleg pedagogike in nemčine študiral, natančneje: v jeziku fenomenologije svojega profesorja Franceta Vebra, ki je Anteju zmeraj »šenkal« ocene. Oče, stari levičar, mi je rekel: »*Zapomni si, v umetnosti ni važna 'Wirklichkeit', ampak 'dichterische Wahrheit' (ne resničnost, ampak pesniška resnica)*«. Ampak jaz sem imel paradoksalno občutek, da ta imena izžarevajo posebno energijo, tako da sem se vedno znova vračal k temu postopku. Ne glede na uporabo verodostojnih imen pa sem se med pisanjem vedno intenzivno zavedal, da je moje pisanje interpretacija. *Vrata nepovrata* imajo mnoga vrata.

Moj glas se v epu razcepi na stotine glasov, tako da artikuliram ne le moški pogled, temveč tudi način doživljanja šibkejših, žensk, otrok in starejših. Najbolj avtentičen in zanesljiv je moj glas v otroških legah.

Zgodovina oziroma točneje zgodovinopisje z ugotavljanjem splošnih, množičnih zgodovinskih zakonitosti ne pozna in ne omogoča srha, smeha in godbe, ki jih čutimo, ko poslušamo in beremo zgodbe. Zato nam šele zgodbe in le zgodbe omogočajo, da razumemo zgodovino tudi v človeškem smislu, da se vanjo naselimo, da začutimo, kako nam identiteta priteka iz spomina. Ne skozi letnice in suhe razlage bitk ter ekonomskih in političnih procesov – prvo svetovno vojno intimno razumemo skozi zgodbe deda, ki se je boril na soški fronti, in babice, ki je doma ta čas bojevala enako hud boj, kako sredi vojne preživeti lačna usta otrok. V *Času očetov* samega sebe na ironičen način imenujem z neologizmom – *zgodBovinar*.

Poezija in sploh sleherna umetnost je za umetnike vselej terapevtska oz. avtoterapevtska, vendar to ni namen umetnosti. Leta in desetletja sem pisal svoj ep, to pesniško norost. Vsak dan, ponoči in podnevi, sem se pogovarjal z mrtvima staršema, z drugimi mrtvimi sorodniki in predniki, prijatelji, umetniki. Kot potomec partizanov sem se pogovarja z vsemi žrtami vojne, tudi z žrtvami povojnih pobojev; nekatere izmed najboljših elegij v mojem epu upesnjujejo prav to tragedijo. Bil sem neusmiljen do samega sebe. Peš sem prispel do Severnega tečaja, sestopil sem v središče zemlje, potoval sem po zagrobnem svetu. Veliko sem se naučil, veliko, naravnost mrzlično pisal. 45.000 verzov na 2.300 straneh: *Vrata nepovrata* so eden izmed najdaljših tekstov v zgodovini svetovne književnosti in odločno najdaljši ep (na mednarodni ravni) v našem hitrem, površnem, kratkoročnem času. Bibliografski strokovnjak mi je povedal, da je to najobsežnejše besedilo v vsej zgodovini slovenske literature. Vse to je bilo možno le zato, ker je šlo za visoko umetniško stavo in je moja nuja izvirala iz strašne potrebe, da bi svojim ljubim dušam povrnil dostojanstvo spomina. Ep *Vrata nepovrata* je globoko osebno besedilo, ki je pa obenem univerzalno in daleč presega mojo osebo in osebnost. Sem se ozdravil svoje travme? V veliki meri je moj občutek pritrdilen. Marsikaj zdaj bolje razumem, bolje razumem in čutim stiske ljudi v kleščah zgodovine, in končno vem, da ljudje nismo bogovi, da ne kontroliramo povsem svoje usode; ta zavest je po eni strani pesimistična, po drugi strani pa zdravilna, ker me vrača na mojo in našo človeško

mero. Vendar sem obenem prepričan, da je bilo pisanje *Vrat nepovrata* zame (samo)zdravilno prav zato, ker terapevtski namen ni bil primaren in najvišji – moj temeljni impulz je bil reševanje meni ljubih duš iz krempljev pozabe v spomin, zgrajen iz zvenečega pesniškega brona. In prav zato, ker sem bolj služil drugim in Drugemu kot sebi, mi je lastno pesniško delo naklonilo milost ublažitve moje temeljne travme. Enako je z vsemi drugimi umetnostmi. – Kar zadeva transcendenco, lahko pričam le o svojem lastnem avtorskem občutku, ki pa ni nujno bolj veljaven kot občutki bralk in bralcev. Metaforično povedano: Vrata Nepovrata so priprta, tako da skoznje ne sveti direktna, jarka luč transcendence, ki je razsvetljevala in vodila Danteja, ampak zlat obstret, ki pada na našo senčno, pozno dobo. Moj ep najbrž izžareva tudi določeno religiozno vzdušje, a to je nesrečna religija ateista, ki mu revni ateizem ne pomaga pri prvih in poslednjih vprašanjih in se je – tako kot prvi človek in tako kot prvi pesniki – ob smrti svojih bližnjih soočil s temeljnimi vprašanji: Kaj je duša? Kje bivajo duše mrtvih? Kako je mogoče, da duše mrtvih tako natančno čutimo, čeprav teles že zdavnaj ni več? Še posebej v tretji knjigi, *Bivališčih duš,* sem razvil svojo pesniško religijo, in ta religija je – Spomin. Duše mrtvih živijo tako dolgo, dokler se jih spominjamo. Duše živijo, dokler na naših ustnicah in v naših srcih živijo njihove zgodbe. Na koncu besede Nepovrata so še zmeraj vrata. Vrata nepo-Vrata. Spomin je ključ za *Vrata nepovrata*.

Nimam najboljšega mnenja o pogumu večine moških, saj gre za samooklicani patriarhalni mit. Ženske so neprimerno pogumnejše. Moje oče Ante je bil nadčloveško pogumen: triindvajsetkrat v zaporu, eden izmed prvih partizanov, dvakrat obsojen na smrt s strani Glavnega štaba partizanske vojske (tudi zato, ker je kot komandant Prvega bataljona Kočevskega odreda v nasprotju s strahopetnim poveljem Glavnega štaba, naj se vsakdo reši, kot se ve in zna, edini prebil italijanski obroč med roško ofenzivo l. 1942 in na ta način rešil jedro partizanske vojske). A v nekaterih življenjskih situacijah je bila pogumnejša moja mati Anica, lepa in globoka duša.

Pogumen je bil moj stric Leo, skladatelj, dirigent in pianist, glavni organizator odporniškega gibanja v Mariboru l. 1941, ki ga je gestapo dva meseca zverinsko mučil in nazadnje ustrelil (*Čas očetov*, 36. spev: *Čas pepela*, 7, 450–451):

1 Bil je trideseti oktober enainštirideset.
2 V ledenem zraku je narahlo naletaval sneg.
3 Z balkona za obiskovalce se je slišal smeh.

4 Po ustrelitvi ni bilo krvavih madežev na tleh.
5 Že vnaprej so z žagovino napolnili krsto.
6 Zaporniki so nemo gledali, zvezani v vrsto.

7 Skupina Mariborčank je kričala: *Pfui, Bandit!*
8 Ko bo gestapovec s pepelom pozvonil pri vratih,
9 otroka ne bo prepoznala niti lastna mati.

10 Obraz Lea Novaka je bil pod klobukom spačen,
11 od sveže bolečine mučenja čudno drugačen.
12 Poskušal je zapeti svoj poslednji oratorij.

13 Po ustrelitvi so ga odpeljali v krematorij.

12 Poskušal je zapeti svoj poslednji oratorij,
11 od sveže bolečine mučenja čudno drugačen.
10 Obraz Lea Novaka je bil pod klobukom spačen:

9 otroka ne bo prepoznala niti lastna mati,
8 ko bo gestapovec s pepelom pozvonil pri vratih.
7 Skupina Mariborčank je kričala: *Pfui, Bandit!*

6 Zaporniki so nemo gledali, zvezani v vrsto.
5 Že vnaprej so z žagovino napolnili krsto.
4 Po ustrelitvi ni bilo krvavih madežev na tleh.

3 Z balkona za obiskovalce se je slišal smeh.
2 V ledenem zraku je narahlo naletaval sneg.
1 Bil je trideseti oktober enainštirideset.

Pogumna je bila moja nona Leopoldina Novak, rojena Schwarz, ki se je ob soočenju s sinom Leom v gestapovski mučilnici najprej pretvarjala, da ga ne pozna, ko je pa postalo jasno, da vedo, koga mučijo, je kričala na gestapovce: »*Kaj ste storili z mojim sinom, da ga niti mati ne prepozna?!*« Pogumna je bila moja teta Mara Čepič, ki so jo mučili vpričo lastnih otrok, prva Slovenka v nemškem koncentracijskem taborišču Ravensbrück. In pogumna je moja teta (po materini strani) Mila Škrabar, rojena Lužar, ki so jo v visoki nosečnosti, skupaj z dveletnim sinčkom Janezom, Italijani obsodili na smrt, ker sta bila mož in brat, oba Janeza, pri partizanih. Strelski vod je v zadnjem trenutku ustavil župnik, ki je pritekel in zakričal: »*Che fate, maledetti?! – Kaj počnete, nesrečniki?!*« In pogumne so bile moje tete Lužarice, ki so med ofenzivo tekle čez drn in strn, da bi rešile tega župnika, ki so ga partizani prijeli in obsodili na smrt kot organizatorja bele garde. Mojim tetam se je zahvalil s prižnice, pred zbranim občestvom dolenjske vasi Žalna, kjer so prevladovali simpatizerji bele garde. (Življenje je kompliciranо, kajne, in ne uboga popolnoma ideoloških razlik med belimi in rdečimi, hvala bogu!) Pogumne so bile moje tri bosanske tete Nuri Hadžić, mednarodno slavna operna diva Bahrija, pravnica Nadžida, obsojena na pet let Golega otoka, in etnologinja Rabija, tri gracije, ki so igrale pomembno vlogo v zgodovini feminizma v nekdanji Jugoslaviji, npr. pri opismenjevanju žensk, pa tudi pri umetniški vzgoji dečka, ki je pozneje postal pesnik in zdaj piše pričujoče poročilo. Te zgodbe sem upesnil predvsem v drugi knjigi epa, v *Času očetov.*

Tretja knjiga, *Bivališča duš,* je polna ljubezenskih pesmi. V apokaliptični nevarnosti ekološke in vojne katastrofe ta ladja pridobi atribute *Noetove barke,* kakor se glasi tudi naslov enega izmed spevov. (V te kataklizmične razsežnost epa se je nedvomno vpisala dramatična svetovna situacija, ki jo živimo.) Tu se mi dvakrat oglasi mistična Postava, ki se pojavi v ključnih trenutkih epa in nenehno menjava svoje oblike: v *Bivališčih duš* se po eni strani kaže kot moška Postava z obrazi ladijskega kapitana, mojega očeta Anteja in pesnika Danteja, ženska Postava pa ima obraze moje matere, none in moje ljubezni. Pomenljivo je, da mi moška Postava ukaže, naj rešujem mrtve duše, medtem ko mi ženska Postava naroči, naj rešujem svoje žive. Kogar zanima, kateremu glasu in ukazu sem sledil, naj odpre *Vrata nepovrata.*

Dolgoletno pisanje tega epa je zame pomenilo tudi odkrivanje nekaterih doslej senčnih ali pa ne povsem razsvetljenih strani zgodovine, pomenilo je spuščanje v zagrobni svet. Ko sem postavil zadnjo piko oziroma tropičje, sem to doživel na posebej boleč način, saj sem v dolgotrajnem intenzivnem druženju z mrtvimi predniki, sorodniki in prijatelji, ki sem jih z besedo oživil in jim vrnil dostojanstvo spomina in imen, čutil nenavadno srečo, veliko smo se pogovarjali in tudi smejali. Pravzaprav imam občutek, kot da sem z ljubimi dušami živel neko posmrtno, rajsko življenje, edini raj, ki mi je dan – v spominu. Ko sem končno izdal sklepno knjigo, sem se nenadoma moral znova posloviti od svojih mrtvih in to me je zajelo kot vrtinec bolečine, ki ga še zmeraj nisem popolnoma prebolel. Gre za občutek, ki se razlikuje od običajnega spleena in bluesa ob koncu pisanja knjig.

Ko sem še delal kot dramaturg v gledališču, je bila premiera zame podobna splavitvi ladje. Podobno je z izidom knjige. Tretjo, sklepno knjigo, *Bivališča duš,* sem sploh doživljal kot ogromno ladjedelnico in samega sebe kot brodograditelja. Tudi kompozicija te knjige je precej zahtevna in tematika je morska. Na ta način me je ob izidu navdal še močnejši občutek, kot da stojim na pomolu in da se ta neznanska, razsvetljena ladja premika skozi predvečer, prve zvezde se prižigajo, luči na ladji se počasi oddaljujejo, jaz pa ostajam na obali. Občutek dramatičnega konca dolgoletnega pisanja epa Vrata nepovrata je bil toliko močnejši, ker se tretja, zadnja knjiga, Bivališča duš, v devetem, zadnjem zvezku, Večne duše, konča s peklensko vizijo tretje in poslednje svetovne vojne, pred katero beži poštna in potniška ladja, na kateri sva tudi ljubimca, podpisani pesnik in moja ljubljena Mo. Zadnji postanek ladje je v norveškem pristanišču Kirkenes, na meji z Rusijo, kjer Kapitan, ki nenehno spreminja svoj obraz in postavo, od Danteja do mitične Postave, sprejme na krov begunce različnih narodnosti in držav, zapletenih v vojno, ter celo živali (asociacija na Noetovo barko), žive in mrtve duše. Po teh apokaliptičnih podobah se vrnem v domačo realnost, v kategorični imperativ ljubezni.

Po tako dolgem, dobesedno epskem potovanju se poskušam ponovno zasidrati v življenjski realnosti. Iz *»dichterische Wahrheit«* moram spet sestopiti v *»Wirklichkeit«,* kajti v letih pisanja so se mi nakopičili stvarni, praktični problemi, ki imajo to slabo navado, da ne izginejo, če jih ignoriraš, ampak se le kopičijo. Sklepne pesmi *Časa očetov* in *Bivališč duš* upesnjujejo prav

to ponovno prizemljitev. Končni akordi vseh treh knjig vsebujejo bistvena sporočila o naravi časa in spomina, o življenju živih in o življenju duš ter o vlogi pesništva pri povezovanju obeh svetov:

***Zemljevidi domotožja*, 46. spev: *Zgodba*, 7** (2014, 468–469):

Nekoč je Oče zgodb, neznanski kraj
Začetka in Zaključka, Kralj poti.
Nekoč je Zdavnaj in Zmeraj in Zdaj.

Nekoč je Čas in Glas pravljic: zveni
v nas na vekomaj, spomin otrók.
Nekoč poraja Vse, kar je in ni.
Nekoč se vedno vrača, večni Krog.
Beseda je, ki sveti v somrak
in z zvenom pomiri naš strah in jok …

Nekoč je Bog, ki žene vrtiljak …

***Čas očetov*, 50. spev: *Čas slovesa*, 14** (2015, 714–716):

… Izključim računalnik. Brž ko monitor ugasne,
skopni napis *The Twentieth Century Fox,*
zapre se računalniški program *The Hell.*

Anteja ni več.
Danteja ni več.
Ekran mi vrača lastne,

postarane poteze. Skozi okno zrem reklamo *Shell*
in slišim razglašeno, lajnasto pijansko petje
iz bližnje restavracije. Sentimentalni naturel

potrošnikov. Odštevajo sekunde, zadnje štetje
starega leta. (Sam tu jemljem slovo od strašnega stoletja.)
Enako so prepevali, ko je umiral oče. Svet je

še tu. – Očetovo zgodbo sem upesnil in zgrešil. Zakleta
ostaja moja zgodba, ki jo pôjem, večni sin, poražen. –
A še je čas. Očeta ni več. Ni več lepega dekleta,

ki je bila moja mati …
Oblekel se bom pražnje
za novo leto, za to še nepopisano desetletje,
za čas, ki se začenja.
Za naju, Mo.
Križem kražem

bom prekolovratil vesoljni stari kontinent,
da bi zaplesal s tabo,
da bi plesal, plesal, plesal
ta ples spomina in ranljivega telesa,

ta ples pozabe in nesmrtnega slovesa,
ta ples, ki je polèt in veter in poletje,
ta ples, kjer sva drug drugemu edini ogenj in imetje! …

Nato bova izčrpana ležala pod zavetjem
ledenih sonc, razgaljena pred smrtjo,
in poslušála šum krvi in lastno hlastno dihanje,

to tiho nihanje,
to najtišje vetje vonjev,
to neslišno petje,

in skoz ta najin neponovljiv večer
bova strmela v večen
Več,

skoz na smrt odprta vrata
v svetlo smer
Nepovrata,

v neznanski mrak,
kjer žari ozvezden
vrtiljak ...

***Bivališča duš*, 99. spev: *Deveta vrata – Oporoka*** (2017, 1.059–1.064):

**32**

... In zdaj je skrajni čas, da se ustavim.
Upesnil sem zemljevide domotožja,
blesk krajev, izgubljenih v daljavi

let, znova najdenih sred sanj, okrožja
zvenečih stihov, rajskega spomina ...
Priklical čas očetov, srh orožja

in strah vseh žrtev, ki jih Zgodovina
šteje le kot množinski samostalnik.
Iz zob pozabe rešil podrobnosti in na

neznanem grobu vžgal ime in žalni
plamen. Prezrtim vrnil dostojanstvo,
ljubezni verz, skupnosti vez in kalnim

slovenskim časom čist, lep tekst, ep, članstvo
malega naroda v Klubu Vélike Zgodbe.
Teh štirideset tisoč stihov je jamstvo,

da bo spomin odmeval v prihodnje.
Upesnil drobnega očeta, Anteja,
pogum, močnejši od pasti usode,

zakonov Zgodovine. Priklical Danteja,
naj mi pomaga pesniti drugače,
kot je on sam, premagati gigante. Ja,

res je že skrajni čas, da se ustavim ...
Ne morem več, življenje mi gre v franže.
Rad bi v miru gledal zvezde v višavi ...

**33**

(...)

Sem,
kar bom.
Duša.

Sem vse, kar sem kdajkoli bil.
Prihodnost prednikov, spomin potomcev.
Prenašam zgodbe, mitoman, slastno kriv

za štreno vozlov in nesrečnih koncev,
napačne vzorce, strgano in zmeraj
znova nadaljevano nit …

ki je zdaj živo,
svetlo pletivo, tkivo
tega večera ...

⁂

… Zvončkljanje loncev
iz kuhinje prekine to sanjarjenje –
moj ritual na cilju potovanj, na koncu

vseh knjig. Tvoj glas prekine to postavanje
pod nebom: *Pesnik šteje zvezde, proletariat*
*(ženski, sevé!) pa kuha! Blef, pretvarjanje!*

*Ala, pribor na mizo!* …
Kot že tolikokrat
naredim ob-red krožnikov, vilic in nožev,
in, pok!, odprem buteljko petnajstkarat-

nega zlata. V vazo rešim sveže rože.
Začutim hlad, ki veje izpod vrat.
Izjemoma prižgem očetovo svečo.

Njen šibki plamen stran odriva mrak.
Zdaj vem. Začutim presunljivo srečo.
Jaz, ti, vsi mi, slednja duša je le prag.

Ni Nepovrata.
So le
Vrata ...

... Otrok, mož, duša
grem skoznje in sedem na
večni vrtiljak …

Zadnja beseda vseh treh knjig je *vrtiljak,* kakor so to pri Danteju *zvezde.*

Vrtiljak tega nastopnega predavanja se je odvrtel. Zahvaljujem se Vam za priložnost, da smo se skupaj vrteli skozi prostor in čas epa *Vrata nepovrata.*

## Summaries

## Milky Way: The Starry Symbols of the Slovenian Poetic Landscape

### Introduction: Temporal dispersion of Slovenian symbolism

The author Boris A. Novak, a Professor of Comparative Literature at the Faculty of Arts (Filozofska fakulteta) of the University of Ljubljana, and otherwise one of the leading Slovene contemporary poets, has been researching and teaching Symbolism for decades. He has translated several crucial French Symbolists poets (Mallarmé, Verlaine, Valéry) and has published as editor and translator a huge anthology *Modern French Poetry* (2001) in which he has included and translated many others. As a literary historian he published two books dedicated to his beloved subject – *The Symbolist Lyrical Poetry* (*Simbolistična lirika,* 1997) and *The Views on the French Symbolism* (*Pogledi na francoski simbolizem,* 2007), and has treated symbolism in the wider context of literary history in other books – *Sound and Meaning* (*Zven in pomen,* 2005), *Salto Immortale: Studies about Poetry Translations* (*študije o pesniškem prevodu,* 1–2, 2011), and *The Language of the Memory, the Memory of the Language: Studies about the Poetic Language* (*Jezik spomina, spomin jezika: študije o pesniškem jeziku,* 2022).

His present book entitled *Milky Way: The Star Symbols over the Slovenian Poetic Landscape* treats the reception of Symbolism in the Slovene literature. Similarly as in other European literatures Symbolism deeply influenced the Slovene poetry, prose and drama at the end of the 19th century (so called Slovene Moderna: Ivan Cankar, Oton Župančič and Josip Murn) and the beginning of the Modern and Avant-guard poetics (Srečko Kosovel, Edvard Kocbek), but contrary to the great majority of other literatures where the Symbolist influence died out giving birth to the Avant-guard radicalism, it remained a fruitful inspiration not only throughout the 20th century, but even today, usually as one of the important dimensions of the poetic language and its interpretation of the world.

### Part one: The literary-historical horizon of symbolism

In the introductory chapter Novak has analysed the basic features of the historical Symbolist poetics as launched by its pioneers (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont, Valéry) and their followers in the so called "*Symbolist school*":

1. Symbolist criticism of Realism, Naturalism and scientific positivism;
2. The aesthetics of the ugly;
3. A metropolitan life as a scenery for the drama of the modern life;
4. Landscape as a "*state of the soul*";
5. The semantic multifaceted nature of the symbolist lyric poetry;
6. Correspondence between the sensual sign and an idea(l), unspeakable truth, "*cosmic soul*";
7. *Synesthesis*, a correspondence between different senses; the term *synaesthesia*, which in ancient Greek means *co-feeling*, was borrowed from neurology in order to denote the feeling of certain perceptions with another, "wrong" sense, e.g. the color experience of sounds or vice versa – the sound experience of visual perceptions;
8. Music of words;
9. Free verse;
10. Prose poem;
11. The discovery of the visual body of the word;
12. "I is the Other": the disappearance of the first-person lyrical subject;
13. Metaphor, the most powerful weapon of the poetic language;
14. The expression of the Unspeakable.

Being a translator of French Symbolists Novak analysed the basic characeristics of their poetics with the examples of their poems and different problems that he had to solve when translating them. **Paul Verlaine** formulated one of the basic tenets of Symbolist poetics in the first line of his *Art poétique:* "*De la musique avant toute chose.*" **Mallarmé's** poetry presented quite different challenge: there the music of words is still caught into the classical form, but combined with an utterly hermetic language, dense metaphors and an untypical use of syntax. **Valéry**, the most talented of Mallarmé's followers, was probably the last French poet who mastered in a brilliant way traditional poetic forms, using at the same time modern language and displaying modern sensitivity.

Novak proves that the first generation of Slovene Symbolists (**Župančič, Cankar, Murn**) accepted all those features of the original French Symbolism opening it to their own cultural and historical experience.

Strangely enough, the Slovene literary history hesitated using the term "*Symbolism"; for* a long time they preferred terms *New Romanticism* and *Decadence*. Novak shows that Symbolism and Decadence are closely connected, but nevertheless different in the use of the poetic language: while Decadence is concentrated on sensual details, Symbolism is able of transcending these concrete images with a deeper, higher and wider symbolical message. Therefore, Decedance is a literary movement while Symbolism must be treated as a name for the entire epoch of the literary history in the second half of the 19th century (starting with the publication of **Baudelaire's** *Fleurs de Mal* in 1857) till the World War I.

### *Post-symbolism*

In different national literatures we can clearly see that Symbolism ends with a kind of Post-symbolism; within the French literature such a figure is **Paul Valéry** starting as a **Mallarmé's** faithful disciple and opening his poetics to many other chalanges. Within the Slovene literature such figures are **Anton Vodnik, Edvard Kocbek, Srečko Kosovel** and **Božo Vodušek**.

**Anton Vodnik** and **Edvard Kocbek** (in his first poetry book *The Earth*) both combined the Symbolist musicality and religious messages following **Paul Claudel's** synthesis.

**Srečko Kosovel** (1904–1926) is the one of the greatest poets in the history of the Slovene poetry and the key figure of the Slovene historical avant-guard in the twenties. Unfortunately, this talented poet and brilliant intellectual died very yound, at the age of 22, leaving behind him an *oeuvre* which is gigantesque both in quantity and in quality. He menaged to develop an astonishing diversity of language experiments following the Russian Constructivism and Italian Futurism and radiating poetic messages based on socialist criticism and cosmic religion.

**Vodušek** returned to classical forms, especially sonnet, but his criticism in the poetry volume *Disenchanted World (Odčarani svet)* can be labeled as *anti-Symbolism,* which can equally precisely define the poetics and ethics of T. S. Eliot.

## Part two: Reading the star signposts over the landscape of Slovenian lyric poetry

### Kosovel's and Kocbek's verse as a path to uni-verse

Both poets, born at the dawn of the tragic 20th century, Kosovel and Kocbek, painfully faced the "*crisis of verse*" at the beginning of their poetic paths, as the French symbolist Mallarmé called the exhaustion of traditional poetic language, especially the metrics on which it was based. These two Slovene poets reacted differently to this rhythmic, expressive, emotional and communicative problem.

Kosovel's initial use of traditional metric was awkward, even creating the impression that he was a poor versifier; he soon surpassed this weeakness with his volcanic energy and courageous, fresh linguistic research and developed an original poetic testimony of historical proportions. Kosovel found a way out of the "*crisis of verse*" by repeating words and syntactic patterns, in a process that is characteristic of the so-called *free verse,* and radicalized the newly gained freedom of language with avant-garde experiments. He masterfully surpassed the original lability of form into the dynamism of expression.

Kocbek was equally a poet of historical and international stature, but, unlike Kosovel, a master of versification. Although he shows many surprising structural similarities with his contemporary Kosovel, in contrast to Kosovel's loosening of the metrics and traditional poetic forms, Kocbek decided to take a different path – on the one hand, he stabilized the rhythm of free verse and thus finally celebrated its homeland right in Slovene poetry, and on the other hand, with his new poetic sensitivity, he also restabilized the traditional rhythms and rhyme in the framework of the radically modern poetic language and thus once again enabled the traditional forms to exist within the new cultural context. The difference between Kosovel and Kocbek is, therefore, that Kosovel was extremely labile in his use of the traditional verse structures, while Kocbek was extremely stable. Both terms denote the nature of the formal organization of verse and have no value connotation, since both are great poets.

From the very beginning, Kocbek's oeuvre is divided into two different, although closely intertwined and complementary dimensions: poems in traditional forms and poems in free verse. The relationship between these two corpora is governed by the law of fundamental difference: while in traditional poetic forms syntax is obliged to obey the metrical constraints, in free verse syntax itself becomes rhythm-forming. This syntactic-rhythmic structure of free verse is fundamentally identical to the first historically attested versified texts, even before the ancient Greeks began to regulate verse rhythm by meter: it is the primordial procedure of *parallelism* which we know from the psalms of the Old Testament. In Kocbek's case, the emotional attachment to the rhythm of the psalms, with which he grew up, fruitfully corresponded with the inner need of a sensitive poet to express a new feeling of a changed world with a new rhythm. Many of Kocbek's poems are psalmodic in this double sense of the word – in content and form: namely, they are psalms as a genre of religious lyrics and at the same time a psalmodic rhythm dominates not only his religious poems, but his entire poetic language, regardless of the subject matter.

The poetic experiences of Kosovel and Kocbek show that, fortunately, versification is not everything in poetry. Versification also changes over time. Errors within the old aesthetics or poetological system often become qualities in the next period. The relationship between norm and error is one of the topics of this study. An error can only be identified against the background of a certain system of rules. Moreover: an error as such is the effect of a rule. From here follows a very simple rule: if we commit an error in a certain system, we effectively correct it by repeating it. Kosovel is a striking example of the wise fruitfulness of this attitude, since at the beginning of his poetic path he intuitively followed this artistic strategy: to repeat the error and thus turn it into artistic truth, a new poetic world. Both poets, Kosovel and Kocbek, each in their own way, testify that VERSE exists and sings in order to express the UNI-VERSE.

## A poem standing alone: today's reading of the lyric poetry written by Cene Vipotnik

**Cene Vipotnik** (1914–1972) follows the "curse" of Slovene poets, who often published only one poetry book, starting with the first great poet,

Romantic France Prešeren. It is Vipotnik's poetry work *A Tree Standing Alone* (Drevo na samem) published in 1957. His lyricism is a balanced synthesis of traditional Slovene poetic patterns and the symbolist motto best formulated by Verlaine – *De la musique avant toute chose.* It is strange and meaningful that the symbolist spiritual vertical can also be traced in the poetics and artistic ethics of Cene Vipotnik, who was politically a humanistic, socially sensitive leftist. With his use of symbols, Vipotnik is paradoxically closer to Baudelaire than some of his Slovene poetic predecessors. The traveler's experience of nature is deeply personal and can even be placed in real Slovene landscapes; at the same time, since he follows symbolist impulses, his visions of the concrete Slovene landscapes draw the horizons of the universal spirit.

## Free verse as rhythmic optics of Udovič's symbolist vision of the world

Similarly as **Vipotnik, Jože Udovič** began his poetic journey with moving poems, which he wrote as a partisan, fighter of the Slovene liberation movement in World War II. His poetry oeuvre is also concentrated in terms of quantity, focused in three collections, the first of which, *The Dream Mirror* (*Ogledalo sanj,* 1962), and the last, *The Eye and the Shadow* (*Oki in senca,* 1982), with the strong poetic expression, metaphorical freshness and spiritual vertical represent the crystallization of Slovene poetic neo-symbolism. Udovič's poetic development is also interesting at the level of the transition of the traditional, metrically bound classical forms into a free verse.

This chapter is, therefore, dedicated also to the history and nature of free verse, the most characteristic expressive vehicle of modern poetry. The author emphasizes that free verse is not an absence of form, but an utterly changed relation between the form and the poem: contrary to traditional poetic forms based on metric rules which were set in advance, a unique form has to be invented for each and every poem written in free verse. In traditional forms syntax was forced to yield to metrical limitations – in a free verse the syntax itself takes on a rhythmic role. In this sense free verse is paradoxically similar to the ancient *parallelism* (for example, psalms in the Bible). A verse which would be utterly free of its rhythm does not exist. The term *free verse* is, therefore, somewhat misleading; its exact definition would be *non-metrical verse.* But *free verse* sounds better.

## The natural elegance of Kovič's verse

**Kajetan Kovič** (1931–2014) made his poetic debut in 1953, together with his colleagues **Janez Menart, Tone Pavček** and **Ciril Zlobec**: their collective volume of poems, intitled *Poems of the Four (Pesmi štirih)* represents an important mark in the history of the Slovene poetry of the 20th century: against the aesthetics of the so-called *socialist realism* which was supposed to praise the victories of the collective, the then young poets have reintroduced an individual poetic voice, which is the main reason why their poetics was named as *intimism.* Kovič's later poetry is generally seen as one of the highlights of the modern Slovene literature. He is one of the rare contemporary poets who masters the traditional forms and the free verse with an equal skill and artistic force. Especially fruitful is Kovič's combination of classical forms with the contemporary poetic language. He prefers the most popular and "domestic" verse rhythms *(trochaic and iambic octosyllable),* stanza structures *(quatrains)* and poetic forms *(sonnet,* especially in his last creative period). The natural elegance of his verse is a consequence of the strong and smooth rhythm. Under the pen of such a master even ancient verse rhythms sound surprisingly modern.

Analysing Kovič's poetics we can trace one of the general laws of the poetic language: that poetry never uses a natural language in its raw state as used in our everyday communication; it uses the natural language as material. With the help of complex linguistic operations poetry reaches the expressive condensity and the semantic wealth which the everyday language can never reach. In spite of the fact that the poetic language is *per definitionem* artificial, it must sound "naturally", if a poet wants it to have an emotional impact. Kajetan Kovič is a master of a high culture which looks natural, a master of the *"golden measure"* of all used means, which is a sign of classics.

## Dialogue with a Poem by Dane Zajc

**Dane Zajc** (born in 1929) was one of the greatest Slovene poets and playwrights of all times; his original poetics has been acknowledged internationally as well.

The poet's childhood was painfully marked by the Second World War. His dark poetic language ceaselessly recalls the fundamental trauma of his young years – the death of two brothers who fell as Partisans (members of the Liberation Front against the Nazi and Fascist occupation of the country) and the burning of his family house – the inhuman terror of the Nazis. After the war Zajc joined the group of young poets (Gregor Strniša, Veno Taufer), writers, intellectuals and dissidents who introduced existencialism into the Slovene culture and were fighting for the freedom of expression. He had to publish his first collection of poetry, characteristically entitled *Scorched Grass (Požgana trava)* in 1958 in *"samizdat",* at his own expense, becaue the communist authorities did not like the poem *Barren Harvest ( Jalova setev)* in which the poet questioned the meaning of his brothers' self-sacrifice.

At that time, Zajc began to experiment with the shocking freedom of the poetic language, combining words from a wide diversity of sources. Uniting words, which until then had never been brought together, Zajc was definitely among the forerunners of the Slovene neo-avantgarde poetics which would appear in the 1960's and 1970's. Yet Zajc's poetic adventure did not end with the invention of new metaphors. If Zajc's first creative period – the collections *Scorched Grass, Language of the Earth ( Jezik zemlje,* 1961) and *The Snake Killers (Ubijavci kač,* 1968) – was characterized by the dense network of metaphors, the crystal syntactic structures and the poetics of the storytelling, his later period would be marked by the rupture with the formal grammar structures and any traditional poetic procedures. The poetic language of his volumes *Rožengruntar* (1975), *Have You Seen (Si videl,* 1979), *Incantations (Zarotitve,*1985) and *Downdown (Doldol,* 1998) is based on elliptical sentences and an utter condensation of the expression which functions magically like an incantation. The message irradiates from the primordial rhythm of words which cannot be translated into the rational language of explanation any more. If the first phase of his poetic creativity was marked by a deep and painfully frank emotional pathos, in the second phase he started using a morbid and grotesque humour, frightening irony and self-irony, *"dark laughter".*

Traditional humanistic poetry divided people into those who were vulnerable and those who were dangerous: in this framework, it was usually

the poet's "I" (the lyrical subject) who was wounded and others who were dangerous. Zaj's poetry surpasses this naive and consoling prejudice. His words reveal a human being as infinitely vulnerable and at the same time infinitely dangerous to the others. In other words, Zajc represents a human being both as mortal and mortally dangerous to the others.

## Dance macabre: Ballads of Svetlana Makarovič

### *The poetess in the literary history*

According to the general consensus, **Svetlana Makarovič** is the "first lady" of contemporary Slovene poetry. She is a complex artistic personality, author of a superb and expressively strong poetic oeuvre.

It is Svetlana Makarovič who is credited with breaking the monopoly of men in the secretly macho Slovene society. Such merits, however, are, as we know, paid dearly.

Nature has richly endowed her with a whole range of talents: in addition to her poetic and acting talents, Svetlana is also an excellent musician, pianist, singer and composer, who has set a number of her own ballads and chansons to music. Svetlana's concert performances of her own songs are charming and impressive. She also expresses herself in visual arts, as she has illustrated some of her children's books. Svetlana Makarovič is therefore an artistic "polyglot".

The intense period of her life relationship with the poet Gregor Strniša marked both of them in a fruitful way. Strniša is the author of one of the most original poetics of the second half of the 20th century, which combines Celtic and Germanic mythology on the one hand and a distinctly modern consciousness, which he himself called "cosmic". Both – Gregor Strniša and Svetlana Makarovič – rely productively on folk tradition, especially ballad poetry, but each of them develops this source in their own unique way.

### *Phenemenology of evil*

The ballads of Svetlana Makarovič present a genuine phenomenology of evil. Like several other Slovene poets in the fifties and the sixties, most notably, Dane Zajc – Svetlana Makarovič transcends the comforting romantic

notion of the Self as innocent victim and of evil as always inflicted by others. For Zajc, a human being is always as vulnerable as it is dangerous, as mortal as it is lethal; his evil is many-faced, from the personal level to its socially institutionalized and metaphysical aspect. Svetlana Makarovič – particularly in her mature poetry, in her ballad-writing phase – likewise perceives evil as an all-encompassing force that, as well as having a human dimension, also has a superhuman nature; it is both natural and supernatural. She discerns the innumerable forms and appearances of the phenomenon of evil with the precision of a scalpel. Her creative effort is centred on the poetic "analysis" of cause and effect, on the strategies and tactics of evil. Her ballads are a treasure of all the possible, dialectically contradictory, relations between the victim and the executioner.

Through her poetry, Svetlana Makarovič brings to life many beings from Slovene mythology that had been more or less consigned to the attic of collective oblivion: *Desetnica* – the *Tenth daughter, Kresnik* – the summer solstice bonfire spirit, the spring-announcing deity of *Zeleni Jurij* – *"Green George", Pehtra* – the witch or sorceress, sojenice – the *Fates, Škopnik* – the *Night spirit,* and so on. The character to which the poetess returns, almost obsessively, time and time again, is the Tenth Daughter.

Her ballads reveal a phenomenology of Evil: the poetess shows the violence committed by the male dominated authoritarian society against the weaker, especially children and women. She gives a terrifying insight into the close relation between the lust for power and sexuality.

*The metronome of destiny: The ballad rhythm of Svetlana Makarovič*

Svetlana Makarovič has re-semanticised meter as a pace of Destiny, as an inevitable step of Death.

The genre nature and the form of her ballads do not stem just from the Slovene origin, but fruitfully revive the meta-metrical features of other types of ballads from the wider European and Mediterranean space as well. Through the modernized Slovene ballads of Svetlana Makarovič we can also hear the original danse rhythm of the Italian *ballata* (and the influence of the Mozarabic *zéjel),* the circular structure of the medieval French *ballade,* the dramatic force of the English and Scotish *ballads,* and the narrative models of the German *Volksballade* and *Kunstballade.*

## Imprint: You are

(an essay of reading the existential message of Niko Grafenauer's poetry)

The title of the essay is an untranslatable play with words: the Slovene term for *imprints* is *odtisi* which contains the epression *TI SI - YOU ARE* which Novak used to show the development of **Niko Grafenauer's** poetics from the concentration on the lyrical *"I"* towards the erotical and existential openness to the others in the poetry volume *Odtisi (Imprints)* published in 1999.

His poetic debut, which was published in 1962 under the title *The Evening Before the Holiday (Večer pred praznikom),* shows an unusual artistic maturity. Grafenauer's second collection, published in 1965 with the meaningful and effective title *The Distress of Language (Stiska jezika),* was accepted by the literary public as a poetic expression of existentialist philosophy. But it was his third poetry book, *Stuccos* (*Štukature,* 1975) which caused a turning point in the development of Slovene lyric poetry: with this collection, it has undergone a definitive modernization from the inside. The combination poetics of the formal perfection (expressed in the classic sonnet form) with the radical modernist freedom of metaphorical images has imposed **Mallarmé's** and **Valéry's** poetic experience on the map of Slovene lyric poetry.

Being aware that perfection also means closure belonging to the past, Grafenauer was strong enough to research further. The path took the poet away from the ideal of perfection, into an increasingly expressive openness (volume *Palimpsests,* 1984) where his poetic language acquired an existential and emotional weight. His poetry reached the deepest intensity in volumes *Erasures* (*Izbrisi, 1989*) and *Imprints* (*Odtisi,* 1999). Shocking and deeply moving is *The Epitaph for F. G. (1903–1940)*, a mourning tribute to the poet's mother, who died while giving birth to him. It is undoubtedly a key event in Grafenauer's life, which, with its double-edged span between birth and death, fundamentally marked the poet's relationship to the world and language. In this poem, Grafenauer had the courage to articulate his personal trauma, and the result is great, powerful poetry wich mourns and celebrates the miracle of life at the same time.

## A poem torn between eros and memory: Lyrical poetry by Erika Vouk

### *Poetics of Erika Vouk*

There are few poetic voices that are so balanced and yet so internally rich as **Erika Vouk's** poetry: it is as if since her poetic debut *White Eurydice* (*Bela Evridika,* 1984) through the collections *Anima* (1990), *White Tree* (*Belo drevo* 2000), *Description of a Picture* (*Opis slike,*2002), *Album* (2003), *Ripple* (*Valovanje,* 2003), *Ruby* (*Rubin,* 2008) and *This Day* (*Ta dan,* ballads, 2018), the poetess has been writing one and the same poem, while at the same time expanding and deepening her poetics. Her poetic images represent a beautiful and refined fusion of nature and culture. Eros is its fundamental creative impulse and its fundamental theme: it is sung all the more powerfully because it speaks through a mastered and refined language. In her intimate and discreet love poems the poetess conjures absence into presence. How does she manage to do this? With the help and power of pain. Pain is the dimension of human existence that makes an absent fellow human being present. Beneath the skin of smooth rhythm and rhyme, extreme semantic tension smoulders: the poem embodies the inner conflict of love beneath the "smooth skin" of the sound. The kiss is exposed to the constant process of losing and vice versa. The world is not made according to the Self: beyond the Self are the others, beyond the Self is the Other, which is the fundamental and higher instance. Thus, already in her poetic debut *White Eurydice,* where Erika Vouk conceived her poetics in 1984, we can trace and extract her erotic ethics.

If the basic prism of experiencing the world at the beginning of her poetic journey is Eros, in later collections, especially in *The Description of the Picture* and *The Album*, the basic prism of seeing becomes Memory.

### *The ballad synthesis by Erika Vouk*

Her latest collection, published in 2018, entitled *This Day (Ta dan)* and with the genre subtitle *Ballads,* remains faithful to the poetological premises of this poetic loner, while at the same time bringing an important novelty – the development of the dimensions already present in previous collections into distinctly ballad poetry. Erika Vouk's pure lyrical voice has thus now matured to the point of dialogue tension and the necessity of storytelling.

Already Goethe felt the ballad was a primordial poetic form *(Urdichtung* in German) and that it flourished at the triple intersection of epic, lyric and drama. In terms of verse form and emotional effect, it belongs to lyricism, in narrative diction to epic, and in dramatic atmosphere and frequent use of dialogues, it is akin to drama. These general qualities of the ballad also apply to the poems of Svetlana Makarovich and Erika Vouk.

## Milan Dekleva, musician of the poetic language, creator of mysterious silence

**Milan Dekleva's** poetics is essentially marked by the fact that the poet is a jazz pianist as well. It is precisely the synthesis of poetry and music that brings Milan Dekleva's creativity closer to the ideal of symbolist poetics. His first book, *Mushi mushi,* published in 1971, initiated the wave of *haiku* poems in the Slovene literature. Dekleva belongs to a generation that, through a radical search and exploration of poetic language, carried out a tectonic avant-guard break in poetic language, but his poetic impulse – contrary to the poetics of so-called *ludism* (**Milan Jesih, Ivo Svetina, Matjaž Kocbek**) – was from the very beginning more lyrically tuned, which is also due to the sensitive hearing and orientation towards the sonority of the verse. A shift to a different vision of the world is brought by the book *Dialect of the Body* (*Narečje telesa,* 1984), where music of words experiences existential deepening. With this book, Dekleva transcended avant-garde poetics that had reached a dead end. Due to a strong emotional power, the revival of some traditional procedures, and an self-reflexion dimension, Dekleva's poetry belongs to the realm of so-called *post-modernism*, although this designation is so wide that it cannot „cover" the rich and deeply personal Dekleva's poetics. Milan Dekleva revives the tradition of symbolism both by the sonority of his verses and by the use of symbols, which is characterized by a synthesis of sensually explicit images and a spiritual vertical oriented towards the unspeakable. After modernist beginnings, the symbolist impulse is stronger from book to book. He likes using the traditional forms, such as sonnet, but playing with its rules. With a special method of "syncopying" accents, Dekleva increases rhythmic energy. Using rhymes, but not completely obeying the traditional rules of their disposition, he pens up new and fresh euphonic possibilities for this old, but apparently inexhaustible poetic procedure with expressive possibilities; he

also likes to use interior rhymes, asonances, and aliterations. The author labels the poetics of Milan Dekleva as *"the syncopation of the sound and meaning". Jazz rhythm* is, namely, characteristic of his poetic language, one of the most original and richest poetics in the contemporary Slovene poetry.

### Andrej Medved, poet and thinker who always takes a risk

**Andrej Medved** is an important poet and intellectual loner who always chooses his own path. Despite his independent position, Medved was one of the key co-creators of the image of the Slovene poetic neo-avant-garde at the beginning of the seventies. Even then, his poetic language exhibited an existentially binding and sanctified, so to speak, ritualistic attitude to the Word.

From the original poetics of isolated essences and lonely words in the emptiness of paper, Medved's poetry has grown into a poetics of universal and all-pervading metamorphosis and symbolization. It is no coincidence that the essential law of this osmotic penetration is called – Eros.

For all the imaginative richness of images and emotional intensity, many Medved's poems contain a self-referential dimension as well: it is as if a mirror is built into the poem to show how the poem shows the world. Such "metalinguistic" procedures are typical of post-modernist poetics, but it must be stressed that Andrej Medved has always exposed the poetic word to self-reflection. This self-referential mirroring of Medved's poetry is certainly related to the fact that he is one of the best Slovene art historians and philosophers.

### The word of eros, eros of the word: The poetics of Ivo Svetina

**Ivo Svetina** has marked the Slovene poetry of the last decades radically renewing the poetic language. **Rimbaud's** freedom of imagination has finally entered the Slovene poetic sensitivity with Svetina's prose poems in the seventies. He started his poetic adventure in the athmosphere of the neo-avant-guard experiments of the late sixties: the revolutionary discovery of the infinite freedom of possible combinations of words was the starting point of his poetic language, but he soon develeped the poetics of his own: the metaphorical density of his prose poems functions

as a symbolical sign of the miraculous wealth of the world. Svetina has established the modern and post-modern prose poem. He is especially important as author of beautiful, sensual and fresh erotic poems which have broken many tabooes.

Already in his first collections, the poet often reaches for scenes and motifs characteristic of the cultures of the Near and Far East. One of the images that obsesses the Slovene poet is Rimbaud's escape from the backwater of bourgeois Europe into the unknown, into adventure, into Africa. From the mid-seventies onwards, Svetina's attachment to the various mythological and literary, philosophical and religious impulses of Eastern cultures became increasingly evident, especially to Tibet.

Within Svetina's rich poetic *oeuvre* there are several masterpieces. With *Bulbul* (1982) the poet begins one of the most beautiful and moving messages of his poetry: the theme of the child as the purpose and meaning of life. The 1990 *Book of My Father's Death* is one of Svetina's most striking collections: facing the death of his father, to whom he was strongly attached, the poet discovers his vulnerability. *The Cloud and the Mountain* (1999) is a poetic act representing a peculiar synthesis of both poles of Svetina's artistic path: his singing of the central knots of existence still relies on the Tibetan understanding of the relationship between life and mortality of man, while at the same time the pulsating impulse of a rich and sensually vivid vision speaks in poetic language. It is as if the poet wanted to condense the poetic and life path traveled so far in a noble synthesis of the luxury of images and the purity of wise expressions.

## A portrait of Milan Jesih or The whole world is a sonnet

**Milan Jesih** is one of the greatest masters of language in contemporary Slovene poetry. For him, language is not merely an ornamental vignette of emotion and thought, but a dimension that has its own density and truth. For him, language is not just a vessel of message, but a poetic and human destiny. Reading Jesih's poetry, we feel all the justification of Ludwig Wittgenstein's philosophical maxim: *"The limits of my language are the limits of my world."* In the face of the richness, freshness and semantic multiplicity of Jesih's language, we have a feeling that the expressive power of his verses expands the boundaries of the poetic world known so far. The history of

Slovene poetry is formed by a series of deep and sophisticated lyrical poems, most of which are characterized by a tragic life fate and an elegiac poetic attitude. Vital, hymnic and joyful poets represent a minority in these narrow and anxious subalpine valleys. Milan Jesih, on the other hand, introduced a completely new value into the Slovene literary consciousness – a noble blend of sensitivity and broad, cheerful, life-like humour.

Jesih started his poetic research as one of the most inventive poets of the Slovene neo-avantguard in the 1970's, and 20 years later he embarked the old sonnet ship and revived it as the best transportation vehicle of the post--modern era. When Jesih harnessed the demon of Irony with a deep and sophisticated emotional charge in his *Sonnets,* he created one of the highest poetic achievements of the Slovene postmodernism. The sonnet form, hitherto reserved only for high themes and high language, was "democratized" by introducing all possible layers of language and human experience. His verse evokes fresh aesthetic and semantic effects that give reality to the imagination and reality to imagination. In Jesih's *Sonnets,* in crystal clear classical form, we suddenly heard the melodies and rhythms of things that had not been worth singing before. With his own linguistic humour and (self-)irony, Jesih gave his voice to the silent continents of everyday social and emotional life, thus raising them to the pedestal of Poetry.

Jesih's poetics is fruitfully torn between the miraculous everydayness of life and the Beauty that radiates through and reaches symbolic heights. The symbolist vertical of the unattainable and the eternal, the distance and closeness of memories, the absence-and-presence of dreams, are expressed by wonderfully tender but at the same time witty and down-to-earth sonnets.

## The bravest soul is Maruša: On the ethics and life po-ethics of Maruša Krese

**Maruša Krese** (1947–2013) was one of the most unusual poetesses in the history of the Slovene poetry. At first, she was the muse and wife of **Tomaž Šalamun**, a pioneer and the greatest poet of the Slovene neo-avant-garde, but after their divorce she went in a completely different direction –becoming one of the greatest souls in ethical engagement, both in practical life and in poetry.

Maruša's poetic language is radically different from the poetics that dominated the Slovene neo-avant-garde poetry of her generation, as well as more broadly – in modern Slovene lyric poetry of the entire 20th century. Unlike most of the poets who marked this century and made fruitful use of the language of symbols, Maruša unapologetically banished symbols – and even metaphors – from her poetry. Maruša Krese is even the most prominent example of *anti-symbolism* in Slovene poetry. The term *anti-symbolism* is to be understood in the sense that M. C. Bowra applied to the poetics of **Thomas Stearns Eliot** in *The Heritage of Symbolism* (1943).

## Aleš Debeljak, the poet of the late time: Memorial summary

**Aleš Debeljak** (1961–2016) is considered a key poet of Slovene postmodernism, as he expressed the melancholic existential feeling of the late period in an artistically strong and innovative way: as the heir to radical modernism, he took over and developed the linguistic procedures of free word combinatorics, but synthesized it with the neo-symbolist renewal of sonority and use of symbols.

Debeljak's first volume of poems *Replacements, Replacements (Zamenjave, zamenjave)* from 1982 is characterized by a dense metaphorical language, a sumptuous and elegant fireworks of images that enchant the reader with the freshness of expression and vision of the world. Here Debeljak was still attached to the aesthetics of radical modern and avant-guard poetry, which cut the mimetic link between poetic language and extralinguistic reality, and found its joy in the immense freedom of the imagination.

The volumes of poems *The Names of the Death* (*Imena smrti,* 1985) and *The Vocabulary of Silence* (*Slovar tišine,* 1987) and the book of prose poems *Minutes of Fear* (*Minute strahu,* 1990) intensify the existential attitude of postmodernism: the world is emptied, robbed of meaning, the taste of life is astringent, creatures and things protrude from nothingness, glowing for a moment and darkening back into nothingness. The rich metaphoric texture of his poetic texts which marks his first books is later replaced by the network of metonymies which forms a complex and ethically based message.

Aleš Debeljak is a distinctly urban poet, a poet of contemporary, postmodern urban experience. His book *The City and the Child (Mesto in otrok,*

1996) represents a painful testimony about the destructive nature of the war (an echo of the tragic conflicts in the former Yugoslavia) and the fear for the future of children in the world marked by violence. (The poet has written it to celebrate the birth of his daughter, the first of his three children.)

He has also written the first theoretical book about post-modernism *(The Postmodern Sphynx – Postmoderna sfinga,* 1989) and has in a series of essays defined the literatures of the former Yugoslavia as a *"sunken Atlantis"*. Debeljak was a sharp critical mind with the great heart and ethical feeling, an engaged writer and intellectual of the first class.

His last book was a volume od prose poems *How to Become a Human Being* (*Kako postati človek,* 2014), a beautiful book of memories from his childhood, which opened a new direction in his writing … unfortunately, broken by his tragic death in 2016.

## Eros, pain and light: Maja Vidmar's lyrical poetry

**Maja Vidmar's** poetic voice is as personal as possible and, in the same breath, as universal as possible, because what is most personal in poetry touches the hearts of as many people as possible. Her verses are fragile and vulnerable, but in the same breath crystally beautiful and expressively strong.

She sovereignly entered the public literary space at a very young age, and with her debut *Distances of the Body* (*Razdalje telesa,* 1984) she established herself as one of the most authentic voices of contemporary Slovene lyric poetry. Her appearance on the literary scene coincides with the dominance of postmodernist poetics, which upgraded the explosion of avant-garde linguistic experiments of the 1970s with the rehabilitation of cultural memory. Maja Vidmar's poetics were diametrically opposed to the self-reflective linguistic "strategies" of postmodernism in terms of its primordial expressive power, and meant the return of the word to the homeland of poetic utterance – lyricism. Important is Maja Vidmar's contribution to the greater presence and recognition of poetesses and female artists in general in a space that, despite the otherwise highly developed and courageous social criticism, was still deeply marked by a patriarchal and macho mentality.

The poetess articulates the eternal theme, Love, in a daring and fresh way, radically condensing the poetic language and achieving rhythmic power and complex messages (rhymes, assonances, alliterations). At the beginning the semantic knots of her poems were modernized sound patters (rhymes, assonances, alliterations); in her volume of poems *Presence (Prisotnost,* 2005) she has replaced these procedures with the narrative strategy. If her early poetry originated from the extreme tension between eros and pain, the poetess increasingly articulates the wider world beyond this opposition. With her eyes wide open, she discovers and marvels at the wonders of the existence of many other creatures and things. This thematic, emotional and existential expansion comes forward in *Rooms* (*Sobe,* 2008), and especially in the collections *How You Fall in Love* (*Kako se zaljubiš,* 2012), and *Minutes of Advantage* (*Minute prednosti,* 2015). Erotic ecstasy and mortal pain are now illuminated by the light of coexistence with others. The poems of Maja Vidmar are emotional bombs. And where are the symbols here? Where is the symbolism here? Everywhere.

## The sharpness of grace and fissure: The symbolization of love in the poetry of Barbara Korun

**Barbara Korun's** poetics is a complex and wide arc ranging from quiet lyrical poems to loud and direct socially engaged texts: quiet lyrical poems touch us with communicative tone, eye opening images and exceptional expressive power, while loud protestation poems express shocking authenticity of statement and testimony. In the context of the present book reflecting the rich heritage of symbolism in Slovene poetry, the most interesting collections in Barbara Korun's poetic oeuvre up to now are her first volume, entitled *The Sharpness of Grace* (*Ostrina miline,* 1999), and *Fissures (Razpoke,* 2005) which represent the culmination of the first, lyrical phase of her work. The adjective *"lyrical",* however, as far as Barbara Korun's poetic language is concerned, does not in the least denote the traditional, sentimental floweriness of love lyricism. On the contrary: already in her debut, we are surprised by fresh, unusual and unusually powerful images that tear apart established notions and the "etiquette" of acceptable poetic language, as they show the world in a frighful, but at the same time beautiful light. In this way her symbolization of animals in love poems, for example *The Deer (Jelen)* and *The Wolf (Volk),* is surprising and original.

**Miklavž Komelj's** poetics is characterized by distinctly symbolic qualities: the breadth and radicality of the exploration of language, the historical depth of the poetic forms used, and the originality of the search for new ways of expression, as well as the proto-symbolist spiritual height of messages. Born in 1973, Miklavž Komelj published his first volume of poems *The Light of the Dolphin (Luč delfina)* in 1991: for the young age of 18 years it is a surprisingly mature collection of powerful and dangerously beautiful poems based on the unusual purity of voice and authentic lyricism. The poet exhibited, for his years, a surprising and frightening maturity of saying the last things. The very first verse of the opening sonnet articulates mortality as human destiny with a childlike innocent and all the more poignant diction: *"It is difficult to grow on Death's knees."*

Miklavž Komelj began his artistic research under the horizon of a postmodernist synthesis of the classical form and the modern freedom of poetic language. After the metrically flawless and melodically rhyming verses (mostly classical sonnets) of the first two collections, the poet's voice in the volume *Dew* (*Rosa,* 2002) opened into free verse and a search for a fresh and deeply personal poetic language. In 2006, Miklavž publishes *Hippodrome*, a groundbreaking collection in his poetological development, existential expansion and deepening of his vision of the world. A crystallization of language and beauty takes place, not accompanied by a self-sufficient closure of perfection, but by the shocking mystery of all that is, open to human transience to death. In this context the poetic language assumes the highest possible function of "translating" the innumerable languages of all things and beings – especially animals – into the symbolic language intelligible to the human race. The key poetic and ethical symbol for Miklavž Komelj is a horse.

In the collection *The Blue Dress* (*Modra obleka,* 2011), where the title refers to Velázquez's painting, Miklavž Komelj focused his research on the sonority of poetic language. So far, the most ambitious, not only linguistic and poetic, but also spiritual and, so to speak, metaphysical work by Miklavž Komelj is the collection *Liebestod* (2017), which contains as many as 444 pages of poetry. What a poetry that is! Komelj here plays with words to express the highest and deepest truths, follows the logic of words to show the

bottomless meaninglessness of words behind the apparent meaning, and this nonsense opens up the irrational, unspeakable miraculousness of being. The reference to symbolist poetics comes to full expression here.

Miklavž answered the question of how to endure death in many of his poems, starting with the above quoted first verse of his first book to the extensive, powerful and metaphysically intoned collection *Before the Invisible* (*Pred nevidnim,* 2022), where he also explored the old and eternal registers of spiritual mysticism with his poetic language.

## Things and their symbolization: poetics of Aleš Šteger

Within Aleš Štegar's innovative and powerful poetic oeuvre the central poetry volume is *The Book of Things* (*Knjiga reči,* 2005). This book is exceptional both in its thematic focus on the world of things and in its expressive power, finding such imaginative and original ways of poeticizing things that they literally come to life as we read them.

Unfortunately, the crucial word and the title *Knjiga reči* are untranslatable into English, because the Slovene language has two terms for *"thing"* – *"stvar"* and *"reč"*. *Stvar (thing)* is etymologically related to *tvar (matter),* and forms the basic material for *stvarnost (reality).* The second Slovene word the *"thing"* is *"reč",* and that is a thing that can be expressed with words.

The analysis is trying to find the key to understanding Šteger's distinction between *"stvar"* and *"reč": "stvar"* is concrete, tangible, real, while *"reč"* is a symbolized thing or, more simply, a symbol.

With his poetic imagination Šteger manages to save things from the traditional treatment in the Western civilization where they functioned as a controllable and obedient world of objects, that is, objects of use and, in the extreme consequence, of abuse and destruction. Šteger, however, never sees things as mere things; with a highly imaginative, rich, fresh and surprising language, he narrates and depicts things in such a way that we constantly have the feeling that they are not dead objects, but living things.

## Part three: Great poetic syntheses: sonnet wreaths, long lyrical and epic poems, epic

### The great sonnet wreaths of Valentin Cundrič

*The literary-historical fate of Valentin Cundrić: the glory of the margins and the shame of the center*

**Valentin Cundrič** was born on Valentine's Day, February 14, 1938, in Poljšica near the beautiful Alpine lake of Bled. His poetic beginnings are marked by intimism and the impulses of the liberated poetic language of the avant-garde currents of the 60s and early 70s. Cundrič is a poet of great creative momentum, masterful language and authentic and fresh expressive power, which is insufficiently recognized in the narrow Slovene cultural space.

*History of corona sonnet cycles, sonnet wreath, sonnet wreath of sonnet wreaths, etc.*

In the framework of the analysis of **Valentin Cundrič's** poetics the author has explained the history of the sonnet cycle forms.

With the term *corona (crown),* Italian literary theory, in the broadest sense, designates *"a series of sonnets that are thematically related to each other"* (Sandro Orlando). *Corona* is therefore a cycle, a wreath of sonnets. Playing with this form of the court culture, frequently used for poetic correspondence as well, Italian medieval poets raised corona to a higher, extremely complicated and difficult, yet beautiful form – *sonnet wreath (corona di sonetti).* This form was invented and defined by members of the so-called **Siena Academy,** which was formed in 1460. Unfortunately, literary history does not have first-hand sources on the sonnet wreath, but it is obvious that it was a kind of a poetic chess, a playful game for the members of the court. We owe the record of these rules to two later sources documented in Venice in the 18th century: the sonnet wreath has 15 sonnets, the last verse of each sonnet becomes the first verse of the next sonnet, and the last verse of the 14th sonnet repeats the first verse of the first one, thus forming a perfect cercle; all those first-and-last lines are then repeated in the 15th sonnet called the *Magistral sonnet.* Since all the sonnets are based on the demanding rhyme structure ABBA ABBA CDC DCD, it means that sonnets are

mutually interwoven with the limited number of rhymes which makes the writing of this form extremely difficult.

Everything shows that not a single example of a sonnet wreath written by members of the Siena Academy has survived. An important role in the revival of this forgotten form was played by the German Romantic poet **Ludwig Bechstein** who wrote the collection *Sonettenkränze* (*Sonnet Wreaths*) in 1828, containing fourteen wreaths, which draws attention to the formal playfulness encouraged by this demanding cyclical form. But it was the Slovene Romantic poet **France Prešeren** who raised the rules of this playful versifying game to the level of the great poetry with his *Wreath (Sonetni venec)* in 1834. He was the first to breathe a real artistic charge into this complex form, so that from then on it has been reserved for the most important poetic messages in Slovene and other literatures. Prešeren further "complicated" the strict rules of the Sienese sonnet wreath by introducing an acrostic in the *Magistral sonnet*, a dedication that reads *Primičevi Jul'ji – to Julija Primic* (the name of the lady Prešeren was tragically in love). The international flourishing of this form in the 19th and 20th centuries is therefore largely due to the great poet of a small nation – France Prešeren. Following Prešeren's example, the sonnet wreath became a mythical poetic form.

Slovene poetry has even contributed *a sonnet wreath of sonnet wreaths* to the treasury of world poetic forms. The idea for this extremely complex artistic composition was launched by the tax official **Jožef Zazula** in the first half of the 20th century; the definitive variant is preserved in a manuscript created during World War II, when Zazula was living in Croatia in exile. Following the logic that the sonnet wreath contains 14 sonnets (plus the *Magistrale*), the *sonnet wreath of sonnet wreaths* (called also *the great sonnet wreath*) contains the same number of sonnets wreaths bringing the total number of mutually connected sonnets to more than 200. One of the dangers in creating the great sonnet wreath is the repetition of rhymes and syntactic structures. It is so difficult that the number of poets who were able to write such a complicated form is very limited. In the Slovene literature those are **Jožef Zazula, Janko Moder, Mitja Šarabon** and **Valentin Cundrič** who simplified the rules omiting the *Magistral sonnets.* There are 12 great sonnet wreaths written in Slovene – and we owe no less than 8 of them to Cundrič who is undoubtedly the greatest master of this gigantic

form. It obviously corresponds to his mystical experience of the cosmos, history and human destiny.

*Cundrič's poetics of telling the myths in mythical poetic forms and contepomorary language*

**Cundrič's** oeuvre is not entirely defined and limited by these demanding linguistic achievements. He also wrote lyrical poetry all the time, which is distinguished by a strong rhythm, a ballad and elegiac tone, which does not exclude hymnic registers and love poems. There is no poet who has produced such a rich and spiritually ambitious "system" of mystical symbols, which are ambiguous, originate from ancient cultures and religions, and also glow with prophetic images, while sounding surprisingly contemporary.

Klarisa Jovanović: long poem folded across the Mura

The greatest poetic text of Slovene Romanticism, the long **Prešeren's** poem *Baptism at Savica* (*Krst pri Savici*) is a hybrid genre, a synthesis of lyrical, epic and even dramatic elements. Today there is a distinct separation of rare contemporary Slovenian long poems into narrative (**Janez Menart, Andrej Brvar, Boris A. Novak** with his epic *The Doors of No Return – Vrata nepovrata*, in a way also **Uroš Zupan**) and lyrical (**Zajc, Novak, Grafenauer, Dekleva**). Although it is possible to sense the outlines of stories in **Klarisa Jovanović's** poetry, her dense and fresh metaphorical language puts the long poem *Folded across the Mura (Zgiban prek Mure)* into the horizon of lyrical poetry, with the basic theme of love. The poem is divided into 25 cantos, which can be read as independent lyrical poems or as chants, components of a higher whole. It is precisely the desire to recreate the whole world that is characteristic of this poetic genre and obviously represents the fundamental motivation of Klarisa Jovanović: through her poetic images of the river Mura and the landscape of the region Pomurje, the whole world opens up, nature and culture are revealed in their inseparable intertwining, and time and history in their merciless flow.

## Lainšček's promenades for the return of verse to the novel

On the one hand, **Feri Lainšček** is a lyric poet in the purest sense of the word, a master of beautiful-sounding, fresh and expressively powerful verse, and on the other hand, he is the master of storytelling in supreme novels, a narrator of great momentum and epic breadth. At the intersection of these two key dimensions of his extensive literary oeuvre, however, there is an unusual and original work as a common denominator – a novel in verse entitled *Promenades for Return* (*Sprehajališča za vračanje*, 2010).

The genre label *verse novel* sounds like paradox, *contradictio in adiecto,* nonsense. The general feeling that the novel is by definition tied to prose, however, quickly turns out to be nothing more than a habit and a prejudice of our time, since the historic beginnings of the novel, as the most extensive and ambitious literary genre, were often tied to verse, bound-and-embroidered in verse.

## The epic poem of *The Holy Wedding* by Vlado Žabot through the prism of comparative versology

*The Holy Wedding* written by **Vlado Žabot** is a first-class surprise on several levels. It is an unusual and unusually successful step for an established novelist to poetic expression. That he chose the Proto-Slavic mythological theme for his "poetic debut" belongs to the author's already well-known artistic horizon; more striking is the revival of the ancient verse form (dactilic hexameter) and the almost forgotten literary genre of epic poetry, including this extraordinarily extensive, but fresh and dramatically tense text.

When distinguishing between an epic and a verse novel, it is not so much the textual scope that is important – essential is the question of the relationship between the individual and the collective. In epics, there is a greater role for supernatural forces and the collective, while the novel is characterized by greater individuality of the hero.

Žabot portrays the tragic conflict between the community and the individual, who cannot survive without the community, but at the same time cannot live in the community according to his human measure, because he is fatally oppressed by its commands and prohibitions.

The surprise is all the greater because it is the first poetic text by an otherwise established prose writer. Indeed, when we read *The Holy Wedding*, we realize that the language of Žabot's prose is also based on a pulsating rhythmic essence and that it is poetically strong at the level of imagery. It is rare, however, that such a profiled storyteller and novelist suddenly begins to express himself in a poetic form. With *The Holy Wedding,* Vlado Žabot joins the rare successful prose-poetic amphibians. His poetic language sounds natural, the verse flows smoothly and is distinguished by its rhythmic and sonorous density, and the image is fresh and expressively powerful – the result is the emotional charge of this unusual narrative, which is a sign of an authentic poetic attitude.

## The poetical soul of Dušan Šarotar

In contemporary Slovenian poetry, there is no poet who has internalized symbolist themes as much as Dušan Šarotar. The expressive power and authenticity of his poetics are evident in the fact that he is not concerned with school learning, with imitating pioneers or masters or the most spiritual or the most hermetic or the craziest symbolist poets. On the contrary: Šarotar's poetic language is completely natural, spontaneous, personal and special... and yet also unusually quiet, written out of deep necessity, without pretension, with a moving tenderness towards the people and things he sings about, and with a bright wonder at the miracle of existence, which is enlightened precisely by the shadow of transience, the fleetingness of everything that is. Šarotar's poetry *(Feeling for the Wind*, 2004, *My Son's House*, 2008) is often based on an obviously inspiring, yet traumatic image of an observer of a sunset, a plain or a foaming sea, a traveler on the way to the horizon, who moves away and disappears into the intersection of horizontals and verticals, earth and sky, surface and abyss, path and pathlessness, presence-and-absence, space-and-freedom-and-boundlessness, moment-and-eternity, word-and-stillness, sound-and-silence ...

Neo-symbolist poetics is not characteristic of Šarotar's lyrical poetry only, but also of his prose, including novels (*Billiards in Dobray*, 2010, *Panorama*, 2014, *Star Map*, 2021), where the symbolist feeling of the world is anchored in the tragedy of the Shoah and other apocalyptic historical experiences (the war in Bosnia and Herzegovina). In his literary texts, it is

often difficult to distinguish whether they are poems or prose (*Nikomachos reports*, 2023); their synthesis is a significant sign of neo-symbolist poetics.

## The long river of verses, Nina Dragičević's music of words

Among the important poetic works in contemporary Slovene literature, it is worth noting two extensive, conceptually and linguistically radical long poems written by Nina Dragičević – *Love Says Let's Go* (*Ljubav reče greva,* 2019) and *This Body, Upright* (*To telo, pokončno,* 2021).

Contrary to the traditional long poems which were based of the firm rhythmic and poetic forms, the verse and stanza structures in Nina Dragičević's poetic texts are constantly changing, while following the strongest rhythmic impulses. With the vocal richness of alliteration, assonance and other patterns of sound repetitions, she creates a rich music of words. When reading her poems, we have a feeling of a strong flow, where the verses fall like waterfalls through the whiteness of the paper, are grouped into dense or wider groups, grow into a strong, sparkling flow and always break up into isolated words. In accordance with the designation of *novel-river*, as one of the variants of the modern French novel was named (with Marcel Proust's cycle "*À la recherche du temps perdu - In Search of Lost Time*" as an example), both of Nina Dragičević's long poetic creations could be formally defined with the term *poem-river.* The author is known to be a musician, which is why both texts do not function only graphically and semantically, but the process of meaning radiates sound as well. Poet Nina Dragičević clearly sought her original poetic voice in intensive research into the history of the international poetic avant-garde, while musician Nina Dragičević clearly – or more accurately: audibly – educated herself in the experiences of the most radical experiments in avant-garde and contemporary sound art.

The seemingly colloquial use of language demonstrates its deep and thoughtful motivation in the natural praise of love. Love is, therefore, the fundamental theme, motive and engine, the reason and purpose for all human existence. And since rhythm is the basic and only indispensable source of poetic language, the pulsation of words and verses is an expression of love, its fate, beauty and the horror of transience. However, love is not the only energy that dictates the meaning of words – the meaning of words depends on their sound as well, and vice versa. Graphically, both long poems also look like a huge orchestration of words, voices, sounds, noises …

At the end of this book about the rich heritage of Symbolism in the modern and contemporary Slovene poetry its author **Boris A. Novak** (1953), a poet, playwright, translator, and essayist, presents his own *magnum opus,* a verse epic *The Doors of No Return (Vrata nepovrata)*. It is divided into three books – *Maps of Nostalgia* (*Zemljevidi domotožja,* 2014), *The Time of the Fathers* (*Čas očetov,* 2015), and *The Dwelling Places of Souls* (*Bivališča duš,* 2017), comprising 45,000 verses on 2,300 pages of the original edition of the publishing house Goga. Each book is a world of its own and can be read separately, but they are connected by the same protagonists and stories, shown in three different perspectives; together they form a higher and broader totality. *Maps of Nostalgia* is an atlas of memory, a gigantic geography of the places where the poet or his ancestors have lived, that they have touched, and that they have abandoned and lost. *The Time of the Fathers* is the epic core of Novak's *"poetic madness"* telling the tragic stories of his ancestors. As all epic poetry from Homer on, Novak's epic contains stories of battles, heroism and terrible deaths, but at the same time the poet shows history through the eyes of its victims, women, children and old people, not through the celebration of arms. The narrative framework of *The Dwelling Places of Souls* is the naval travelling to the North; the cargo of the ship turns out to be Souls, Memory, History and its essence – a Story … Deep in the underdeck all the Memory is stored; ancient myths are constantly transformed into their later historical repetitions: the flight of Aeneas from the burning city of Troy is transformed into destinies of today's refugees sinking to the bottom of the Mediterranean sea. Novak re-interpretes Dante's *Inferno* as – History. The ascension to the floors above the deck, on the other hand, opens spaces of Arts as the most reliable guardians of Memory saving History as – a Story …

## Seznam citirane literature


Alyn, Marc, 1965: *Srečko Kosovel*. Présentation, choix de textes, adaptation par Marc Alyn, Bibliographie, portraits, fac-similés. Pariz: Éditions Pierre Seghers (Poètes d'aujourd'hui, 127).

Alleau, René, 1996: *La science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale.* Pariz: Éditions Payot & Rivages.

Apollinaire, Guillaume, 1992: *Sonce prerezan vrat.* Izbral in prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Cankarjeva založba (Bela krizantema).

Aristotel, 2005: *Poetika / O pesniški umetnosti.* Prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar, terminološka slovarčka in slovarček imen, stvarno in imensko kazalo Matej Hriberšek. Ljubljana: Študentska založba (Claritas, 39).

Armand, Anne, 1992: *Moyen Âge – XVI^e siècle*. Pariz: Hatier (Itinéraires Littéraires).

Attridge, Derek, 1995: *Poetic Rhythm: An Introduction.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bajt, Drago, 1985: *Ruski literarni avantgardizem: futurizem, konstruktivizem, absurdizem.* Ljubljana: Državna založba Slovenije – Znanstenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti – Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon, 27).

Balakian, Anna, 1977: *The Symbolist Movement: The Critical Appraisal.* New York: New York University Press.

Balakian, Anna (ur.), 1984: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Balžalorsky, Varja, 2009: *Lirski subjekt.* Doktorska disertacija na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Barthes, Roland, 1995: Smrt avtorja. V: ur. Aleš Pogačnik: *Sodobna literarna teorija,* str. 19–23. Prevedli Uroš Grilc in drugi. Ljubljana: Krtina.

Baudelaire, Charles, 1967: *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris).* Chronologie et introduction par Marcel A. Ruff. Pariz: Garnier-Flammarion.

Baudelaire, Charles, 1972: *Les fleurs du mal.* Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, préface de Marie-Jeanne Durry. Pariz: Librairie Générale Française.

Baudelaire, Charles, 1975: *Oeuvres complètes, I.* Édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Baudelaire, Charles, 1977: *Rože zla.* Izbrala, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič, prevodi pesmi Jože Udovič, Božo Vodušek, Cene Vipotnik in Andrej Capuder; prevod pesmi v prozi Pavel Karlin. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).

Baudelaire, Charles, 1992: *Spleen.* Izbor, prevod in predgovor Marko Crnkovič. Ljubljana: Cankarjeva založba (Bela krizantema).

Baudelaire, Charles, 1998: *Mojstri lirike.* (Dvojezična izdaja.) Izbral, pesnikovo biografijo in opombe napisal Tone Smolej, prevedli Andrej Capuder, Marija Javoršek, Jože Udovič, Cene Vipotnik in Božo Vodušek. Ljubljana: Mladinska knjiga (Mojstri lirike).

Baudelaire, Charles, 2004: *Rože zla.* [Prvi slovenski prevod integralne zbirke.] Prevedla Marija Javoršek, spremno študijo napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Cankarjeva založba (Bela krizantema).

Bec, Pierre, 1979: *Anthologie des troubadours*. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gonfroy et Gérard Le Vot). Edition bilingue. Pariz: Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale).

Berger, Aleš, 1985: *Proti neskončnemu.* V: Lautréamont: *Maldororjevi spevi,* prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Cankarjeva založba (zbirka Bela krizantema).

Besnier, Patrick, 1998: *Mallarmé, le théâtre de la Rue de Rome.* Pariz: Édition du Limon.

Bloom, Harold, 1999: *Tesnoba vplivanja.* Prevedel Igor Bratož, spremna beseda Samo Kutoš. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Labirinti).

Bownas, Geoffrey, 1977: *The Penguin Book of Japanese Verse.* Translated by Geoffrey Bownas and Anthony Thwaite, with an Introduction (p. xxxvii – lxxii**)** by Geoffrey Bownas. Penguin Books.

Bowra, C. M., 1967[7] (1943[1]): *The Heritage of Symbolism.* London: MacMillan and Co. = S. M. Baura, 1970: *Nasleđe simbolizma – Stvaralački eksperiment.* Prevod i pogovor Dušan Puvačić. Beograd: Nolit.

Brăiloiu, Constantin, 1967: *Ritmul copiilor – La rhythmique enfantine.*

Bregant, Mihael, 1994: *Sonetni prelom: samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike*. Ljubljana: samozaložba.

Brik, Osip, 1984: *Ritem in sintaksa.* V: *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil,* str. 235–263. Uredila Drago Bajt in Aleksander Skaza, prevedel Drago Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Cankar, Izidor, 1912: *Simbolizem v francoskem pesništvu*. Ljubljana: revija *Dom in svet.*

Carter, Steven D., 1991: Introduction. V: *Traditional Japanese Poetry: An Anthology,* str. 1–15. Translated by Steven D. Carter. Stanford, California: Stanford University Press.

Chomsky (Čomski), Noam, 1972: *Gramatika i um.* Izbor i redakcija Ranko Bugarski. Beograd: Nolit (Biblioteka Sazvežđa, št. 31).

Ciglenečki, Jelka, 2010: *Nostalgija ali priklicevanje spomina, iz katerega smo narejeni*. V: Šarotar, Dušan: *Nostalgija*, str. 137–154. Murska Sobota: Franc-Franc (Knjižna zbirka Križpotja).

Clancier, Georges-Emmanuel, 1970: *De Rimbaud au Surréalisme* (édition revue). Pariz: Seghers, 1970.

Claudel, Pau, 1993: *Sejalec božje mere.* prevedel in spremno besedo napisal Marko Marinčič. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor).

Cuddon, J. A., 1991: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* London, New York: Penguin (Penguin Reference).

Cundrič, Valentin, 1999: *V pesmi Pesem skrita.* Maribor: Drumac (zbirka Naše poti, 45).

Cundrič, Valentin, 2006: *Umevanje človeškega: aforizmi, epigrami, citati.* Jesenice: samozaložba.

Cundrič, Valentin, 2008: *Balada o koprivjem semenu.* Spremna beseda Vita Žerjal Pavlin. Žirovnica: Medium.

Cundrič, Valentin, 2011: *Črnkos.* Jesenice: Žetev.

Cundrič, Valentin, 2013: *Dežela punt: aforizmi.* Maribor: Ved.

Cundrič, Valentin, 2016: *Preteklost bo prihodnost.* Jesenice: samozal. V. Cundrič, Žirovnica: Medium.

Cunta, Miljana, 2010: *Za pol neba.* Spremna beseda Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina).

Cunta, Miljana, 2023: *Nekajkrat smo zašli, zdaj se vračamo.* Ljubljana: Slovenska matica (Mozaiki, 6).

Čuk, Mirjam, 2004: *Haiku in Masaoka Shiki.* Diplomska naloga na Oddelku za azijske in afriške študije (Katedra za japonologijo) ter na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.

Debeljak, Aleš, 1982: *Zamenjave, zamenjave.* V: *Pesniški almanah mladih* (uredili Aleš Berger, Janez Mušič in Boris A. Novak). Ljubljana: Mladinska knjiga (Pota mladih).

Debeljak, Aleš, 1985: *Imena smrti.* Spremno besedo napisal Marcel Štefančič, jr. Ljubljana: Mladinska knjiga (Pota mladih).

Debeljak, Aleš, 1987: *Slovar tišine.* Spremno besedo napisal Marcel Štefančič, jr. Ljubljana: Aleph.

Debeljak, Aleš, 1989: *Postmoderna sfinga.* Celovec – Salzburg: Založba Wieser.

Debeljak, Aleš, 1990: *Minute strahu: Fotografije s poti.* Spremna beseda Aleš Berger Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Debeljak, Aleš, 1996: *Mesto in otrok.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Debeljak, Aleš, 1998: *Individualizem in literarne metafore naroda.* Maribor: Založba Obzorja (Znamenja, 133).

Debeljak, Aleš, 2000: *Nedokončane hvalnice.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Debeljak, Aleš, 2002: »Izazovni jezik zemlje: portret Daneta Zajca.« Preveo Josip Osti. *Sarajevski zvezki,* št. 1 (2002): 13–39.

Debeljak, Aleš, 2003: »The Sleepnessness and Poetry of Witness.« Introduction. V: Boris A. Novak: *The Master of Insomnia: selected poems,* p. 63–69 / *Le Maître de l'insomnie: poèmes choisi,* p. 123–139, traduit par Elza Jereb. Introduction Aleš Debeljak, str. 63–69. Translated by Michael Biggins (et al.) . Ljubljana: Slovene Writers' Association (Litterae slovenicae).

Debeljak, Aleš, 2004: *The Hidden Handshake: National Identity and Europe in the Post-Communist World.* Translated by Aleš Debeljak and Rowley Grau. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Debeljak, Aleš, 2004: »Istok, 'tamna strana' Evrope«. Prevela Farah Tahirbegović. V: *Sarajevski zvezki* 6/7 (2004): 77–79.

Debeljak, Aleš, 2004: *Pod gladino.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Debeljak, Aleš, 2005: *Na dnu predala: Drobni spisi.* Ljubljana: VBZ (Promenada, št. 10).

Debeljak, Aleš, 2006: Boris A. Novak and the Poetry of Insomnia. V: World Literature Today (WLT), July - August 2006, str. 46–49.

Debeljak, Aleš, 2010: *Balkanska brv: Eseji o književnosti »jugoslovanske Atlantide«.* Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Debeljak, Aleš, 2012: »Introduction: The Sleepnessness and the Poetry of Witness.« V: Boris A. Novak: *The Master of Insomnia: selected poems,* str. XI-XXVI. Translated by Michael Biggins (et al.). Champaign (ZDA) - Dublin - London: Dalkey Archive Press.

Debeljak, Aleš, 2016: *Kako postati človek.* Likovno opremila in oblikovala Tanja Radež. Ljubljana: Cankarjeva založba (zbirka Poezija).

Debeljak, Aleš, 2022: *Slovar tišine* (ponatis zbirke iz l. 1987, ki je izšla pri Književni mladini Slovenije, zbirka Aleph). Spremna beseda Bine Debeljak. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Décaudin, Michel, 1992: *Anthologie de la poesie lyrique française du XIXe siècle – de Baudelaire à Saint-Paul-Roux.* Édition de Michel Décaudin. Pariz: Gallimard (Poésie).

Dekleva, Milan, 1971: *Mushi mushi.* Uvodna beseda Tomaž Kralj. Ljubljana: IO SŠ = ŠKUC, Študentski kulturni center (zbirka Tribune, št. 1).

Dekleva, Milan, 1979: *Dopisovanja.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978.
Dekleva, Milan, 1979: *Nagovarjanja.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979 (Nova slovenska knjiga).
Dekleva, Milan, 1981: *Pesmi za lačne sanjavce.* Ljubljana: Partizanska knjiga (zbirka Matjaževa knjižnica).
Dekleva, Milan, 1984: *Narečje telesa.* Spremna beseda Aleš Berger. Ljubljana: Cankarjeva založba.
Dekleva, Milan, 1985: *Magnetni deček; Sanje o govoreči češnji.* Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Mladi oder).
Dekleva, Milan, 1987: *Zapriseženi prah.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
Dekleva, Milan, 1988: *Odjedanje božjega.* Ljubljana: Emonica.
Dekleva, Milan, 1990: *Panični človek.* Celovec: Wieser.
Dekleva, Milan, 1991: *Lenča flenča; Zveza diamantnega čuka.* Skupaj z igrama za otroke *Zakaj in Vprašaj* Daneta Zajca *ter Prizori iz življenja stvari* Borisa A. Novaka. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Mladi oder).
Dekleva, Milan, 1992: *Preseženi človek.* Spremna beseda Tomo Virk. Ljubljana: Mihelač.
Dekleva, Milan, 1994: *Kvantaški stihi.* Ljubljana: Aleph.
Dekleva, Milan, 1995: *Šepavi soneti.* Uvod Deklevov *Načrt za prazno pesem,* spremna beseda Matevž Kos. Ljubljana: Mihelač (zbirka Itaka).
Dekleva, Milan, 1996: *Jezikava rapsodija – Improvizacije na neznano temo. Narečje telesa.* Spremna beseda na zavihku Matevž Kos. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Prišleki).
Dekleva, Milan, 1997: *Oko v zraku* (roman). Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
Dekleva, Milan, 1997: *Gnezda in katedrale* (eseji). Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Novi pristopi).
Dekleva, Milan, 1999, 2006: *Reševalec ptic* (kratka proza). Ljubljana: Cankarjeva založba.
Dekleva, Milan, 1998: *Pimlico* (roman). Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
Dekleva, Milan, 2001: *Glej medenico cvetne čaše, kako se razpira.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
Dekleva, Milan, 2001: *Sosledja.* Spremna beseda Barbara Pogačnik. Ljubljana: Nova revija (zbirka Samorog).
Dekleva, Milan, 2002: *O trnu in roži* (eseji). Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Novi pristopi).
Dekleva, Milan, 2003: *V živi zob.* Spremna beseda Vanesa Matajc. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dekleva, Milan, 2010: *Svoboda belega gumba* (roman). Spremna beseda Jani Virk. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dekleva, Milan, 2011: *Audrey Hepburn, slišiš metlo budističnega učenca?* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dekleva, Milan, 2014: *Benetke, zadnjič* (roman). Spremna beseda Jani Virk. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dekleva, Milan, 2015: *Telo iz črk: roman o Almi.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dekleva, Milan, 2018: *Inštitut doktorja Faulstaffa.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dekleva Milan, 2020: *Pesniški diptih: 1. In vsi so očarani z mesečino (okrog pesmi); 2. Zora in čriček (lirična opera za dva glasova).* Ilustracije Jože Muhovič. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije.

Dekleva, Milan, 2021: *Nevidnosti.* Ljubljana: Slovenska matica.

Dekleva, Milan, 2021: *Eseji in zgodbe.* Ljubljana: KUD Apokalipsa.

Dekleva, Milan, 2024: *Lističi.* Spremna beseda Marij Čuk. Maribor: Založba Pivec.

Dekleva, Milan, 2025: *Čistost tega jutra.* Spremna beseda Petra Koršič. Maribor: Založba Pivec.

Delvaille, Bernard, 1971: *Introduction.* V: *La Poésie Symboliste: Anthologie,* choix et présentation de Bernard Delvaille. Pariz: Édition Seghers (Collection „P. S.“).

Detela, Jure, 1978: *Zemljevidi.* Spremna beseda France Vurnik. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Pota mladih).

Detela, Jure, 1983: *Mah in srebro.* Maribor: Založba Obzorja (zbirka Znamenja, 72).

Detela, Jure, 1992: *Pesmi: Zemljevidi, Mah in srebro, Tisoči krotki oči.* Celovec – Salzburg: Založba Wieser.

Detienne, Marcel, 2008: *Iznajdba mitologije.* Prevod Jožica Pirc, redakcija Neda Pagon, spremna beseda Marko Marinčič. Ljubljana: *Studia humanitatis.*

*Deutsche Balladen,* 2001: *Von Matthias Claudius bis Georg Trakl.* Herausgegegen von Hans Joachim Hoof. München: Piper Verlag.

Devidé, Vladimir, 1985: *Iz japanske književnosti.* Zagreb: Spektar.

Devidé, Vladimir, 1985: *Japanska haiku poezija i njen kulturnopovijesni okvir.* Ljubljana, Zagreb: Cankarjeva založba.

Dragičević, Nina, 2019: *Ljubav reče greva.* Ljubljana: Škuc (Zbirka Lambda, 139).

Dragičević, Nina, 2021: *To telo, pokončno.* Ljubljana: Škuc (Zbirka Lambda, 150).

Durry, Marie-Jeanne, 1972: Préface. V: Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne. Pariz: Librairie Générale Française.

Etiemble (René), 1975: Sur quelques adaptations et imitations du haiku. V: *Essais de littérature (vraiment) générale (3e édition revue et augmentée de nombreux textes, dont plusieurs inédits)*. Pariz: Gallimard.

Frey, Daniel, 1996: *Einführung in die deutsche Metrik mit Gedichtmodellen: für Studierende und Deutschlehrende.* München: Wilhelm Fink Verlag (Uni-Taschenbücher, 1903).

Friedrich, Hugo, 1972: *Struktura moderne lirike* (1956). Prevod Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založa.

Fussel, Paul, 1979: *Poetic Meter and Poetic Form.* Revised edition. New York: Random House.

Gáldi, Ladislao, 1988: *Introduzione alla stilistica italiana.* Bologna: Patròn editore.

García Lorca, Federico, 1983: *Pesem hoče biti luč.* Prevedel Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba.

García Lorca, Federico, 2007: *Romancero gitano – Ciganski romansero.* Dvojezična izdaja. Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova lirika).

Gasparov, M. L., 1996: *A History of European Versification.* Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, edited by G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press.

Geister, Iztok, 1973: *Haiku.* Prevedel in spremno besedo *Uporabnost haiku poezije* napisal Iztok Geister. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Girolamo, Costanzo di, 1976: *Teoria e prassi della versificazione.* Bologna: Società editrice il Mulino (Serie di linguistica e di critica letteraria).

Goethe, Johann Wolfgang, 1961: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans.* V: J. W. Goethe: *Der West-östliche Divan.* Mit einem Nachwort von Hellmuth Freiherrn von Maltzahn. München: dtv (Deutscher Taschenbuch Verlag).

Goldmann, Lucien, 1955: *Le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Pariz: Gallimard.

Goldmann, Lucien, 1964: *Pour une sociologie du roman*. Pariz: Gallimard.

Grafenauer, Niko, 1962: *Večer pred praznikom.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Grafenauer, Niko, 1965: *Stiska jezika.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Grafenauer, Niko, 1975: *Štukature.* Spremna beseda Taras Kermauner. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Grafenaeur, Niko, 1979: *Pesmi.* V: Svetlana Makarovič, Niko Grafenauer, Tomaž Šalamun: *Pesmi.* Izbral, uredil in spremno besedo napisal Boris Paternu. Ljubljana: Mladinska knjiga (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev).

Grafenauer, Niko, 1983: *Skrivnosti* (pesmi za otroke). Ljubljana: založba Borec.

Grafenauer, Niko, 1984: *Palimpsesti.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Grafenauer, Niko, 1989: *Izbrisi.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Grafenauer, Niko, 1996: *Vezi daljav.* Izbor pesmi in spremna beseda Tea Štoka. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor).

Grafenauer, Niko, 1999: *Odtisi.* Spremna beseda Boris A. Novak. Ljubljana: Nova revija (zbirka Samorog).

Gross, Harvey – McDowell, Robert, 1996: *Sound and Form in Modern Poetry.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gudžević, Sinan, 2018: *Demon, nazvan Sutra*. Druga knjiga diptiha *Maksimir in Mirogoj.* Zaprešić: Fraktura, 2018.

Homer, 1992: *Odiseja*. Prevedel in spremno besedo napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Kondor).

Hughes, Ted, 1988: *Crow: From the Life and Songs of the Crow.* London: Faber and Faber.

Hughes, Ted, 1999: *Vran.* Prevedel in spremno besedo napisal Veno Taufer. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Ihan, Alojz, 2002: Protuberance ali Pesnikov strah pred besedo. V: Aleš Šteger, 2002: *Protuberance*, str. 93–110. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina).

Isačenko, A. V., 1975: *Slovenski verz.* Ljubljana: Partizanska knjiga.

Jakobson, Roman, 1966: *Lingvistika i poetika.* Izbor Milka Ilić i Sreten Marić, prevod Draginja Pervaz, Tomislav Bekić, Vjera Vuletić, Sreten Marić i Ranko Bugarski, redakcija Milka Ivić. Beograd: Nolit (Sazvežđa).

Jakobson, Roman, 1996: *Lingvistični in drugi spisi.* Prevedli Drago Bajt, Bojan Baskar, Frane Jerman, Zoja Skušek, Zdenka Škerlj-Jerman. Ljubljana: ISH = Inštitut za humanistične študije (Studia humanitatis).

Jesih, Milan, 1972: *Uran v urinu, gospodar!* Maribor: Založba Obzorja (zbirka Znamenja).

Jesih, Milan, 1973: *Legende.* Maribor: Založba Obzorja (zbirka Znamenja).

Jesih, Milan, 1976: *Kobalt.* Maribor: Založba Obzorja.

Jesih, Milan, 1972: *Volfram.* Maribor: Založba Obzorja (zbirka Znamenja).

Jesih, Milan, 1989: *Soneti.* Celovec, Salzburg: Založba Wieser.

Jesih, Milan, 1993: *Soneti drugi.* Celovec, Salzburg: Založba Wieser.

Jesih, Milan, 2000: *Jambi.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Jesih, Milan, 2007: *Tako rekoč.* Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Jesih, Milan, 2007: *Mesto sto.* Ljubljana: Cankarjeva založba (zbirka Poezija).

Jesih, Milan, 2013: *Lahkoda.* Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Jesih, Milan, 2017: *Maršal.* Ljubljana: Beletrina.

Jesih, Milan, 2021: *Namreč.* Ljubljana: Beletrina.

Jesih, Milan, 2024: *Tudi.* Ilustracije Mirko Bratuša. Novo mesto: založba Goga.

Jovanović, Klarisa, 2007: *Zgiban preko Mure.* Ljubljana: Lepa beseda.

Kant, Immanuel, 1999: *Kritika razsodne moči*. Prevedel in spremno besedo napisal Rado Riha. Ljubljana: Založba ZRC SAZU – izdajatelj Filozofski inštitut (zbirka Philosophica Classica).

Kermauner, Taras, 1968: *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja.

Kermauner, Taras, 1969: *Natura in intima: Poezija petih pesnikov*. Koper: Lipa.

Kmecl, Matjaž, 1977: *Mala literarna teorija.* Ljubljana: Zavod SR Slovenije za šolstvo, Založba Borec.

Kocbek, Edvard, 1977: *Zbrane pesmi, I-II.* Urednik Tone Pavček, spremni esej napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kocbek, Edvard, 1991: *Rane pesmi.* Spremno besedo *Spremnica Kocbekovih ranih pesmi za pot med Slovence* napisal Anton Trstenjak. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kocbek, Edvard, 1991: *Zbrano delo – Prva knjiga: Zemlja / Nezbrane pesmi 1929–1940 / Mladostne pesmi / Dodatek.* Uredil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kocbek, Edvard, 1993: *Zbrano delo – Druga knjiga: Groza / Pentagram / Nezbrane pesmi 1946–1963 / Neobjavljene pesmi 1940–1963 / Mladostne pesmi / Dodatek.* Uredil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kocbek, Edvard, 1994: *Zbrano delo – Peta knjiga: Strah in pogum / Nezbrana in neobjavljena pripovedna proza / Mladostna proza / Mladostni drami / Fragmenti / Osnutki.* Uredil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kocbek, Edvard, 1996: *Zbrano delo – Šesta knjiga: Tovarišija / Predgovor k drugi izdaji / Dnevnik 1941 / Dnevnik 1942 / Dodatek.* Besedilo pripravil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kojen, Leon, 1996: *Studije o srpskom stihu.* Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka Theoria, 36).

Komelj, Miklavž, 1991: *Luč delfina.* Celovec: založba Wieser.

Komelj, Miklavž, 1995: *Jantar časa.* Ljubljana: založba Živa.

Komelj, Miklavž, 2002: *Rosa.* Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga).

Komelj, Miklavž, 2006: *Hipodrom.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Komelj, Miklavž, 2011: *Modra obleka.* Ljubljana: Publicistično društvo ZAK - Društvo za preučevanje zgodovine, antropologije in književnosti.

Komelj, Miklavž, 2017: *Liebestod.* Novo mesto: založba Goga.

Komelj, Miklavž, 2022: *Pred nevidnim.* Spremna beseda Andrej Lokar. Ljubljana: Kulturno umetniško društvo KUD KDO.

Komelj, Miklavž, 2021: *Skrij me, sneg* (roman). Ljubljana: Slovenska matica.

Korun, Barbara, 1999: *Ostrina miline.* Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Prvenci).

Korun, Barbara, 2003: *Zapiski iz podmizja.* Ljubljana: Apokalipsa (zbirka Fraktal, 6).

Korun, Barbara, 2004: *Razpoke.* Spremno besedo napisal Milan Dekleva. Ljubljana: Nova revija (zbirka Samorog).

Korun, Barbara, 2024: *Vnazaj.* Spremni besedi Iva Jevtić in Alenka Planinšič. Maribor: Založba Pivec.

Kos, Janko, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga.

Kos, Janko, 1989: *Književnost.* Učbenik literarne zgodovine in teorije. Maribor: Obzorja.

Kos, Janko, 1993: *Lirika.* Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 39).

Kos, Janko, 1995: *Moderna slovenska lirika 1940–1990.* Izbral in spreno besedo napisal Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor, 271).

Kosovel, Srečko: *Izbrane pesmi,* 1931: Uredil in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Tiskovna zadruga v Ljubljani.

Kosovel, Srečko, 1946: *Zbrano delo – Prva knjiga: Pesmi.* Uredil in z opombami opremil Anton Ocvirk. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kosovel, Srečko, 1974: *Zbrano delo – Druga knjiga: Integrali / Pesmi v prozi / Črtice / Dodatek.* Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kovič, Kajetan, 1992: *Letni časi.* Spremna beseda Vid Snoj. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).

Kovič, Kajetan, 2009: *Vse poti so: zbrane in nove pesmi.* Spremna beseda Boris A. Novak. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Kravar, Zoran, 1992: Prolegomena teoriji slobodnoga stiha. V: *Umjetnost riječi,* l. XXXVI, št. 3, str. 203–218. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

Krese, Maruša, 1989: *Danes.* (Pesmi.) Celovec: založba Drava.

Krese, Maruša, 1992: *Postaje.* (Pesmi.) Celovec: založba Drava.

Krese, Maruša, 1992: *Beseda.* (Pesmi.) Celovec: založba Drava.

Krese, Maruša, 2001: *Selbst das Testament ging verloren.* Dvojezična, bibliofilska izdaja. V nemščino prevedel Klaus Detlef Olaf, spremna beseda Ilma Rakusa. Dunaj: Edition Korrespondenzen.

Krese, Maruša, 2003: *Yorkshire Tasche / Yorkshire Torba.* Dvojezična nemško-slovenska zbirka. Celovec: založba Wieser.

Krese, Maruša, 2006: *Vsi moji božiči.* (Zgodbe.) Ljubljana: Mladinska knjiga.

Krese, Maruša, 2006: *Vse moje vojne.* (Zgodbe.) Ljubljana: Mladinska knjiga.

Krese, Maruša, 2012: *Da me je strah?* (Roman.) Novo mesto: Goga.

Krese, Maruša, 2019: *Pesmi: izbor.* Izbor in uvodno besedilo Amalija Maček, spremni esej Boris A. Novak. Novo mesto: Goga.

Kristeva, Julia, 1975: *La Révolution du Langage Poétique.* Pariz: Gallimard.

Kurz, Gerhard, 1982, 1997: *Metapher, Allegorie, Symbol.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck Reihe, 1486).

Lainšček, Feri, 2010: *Sprehajališča za vračanje: roman v verzih.* Ilustrirala Zora Stančič, spremno besedo napisal Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija (zbirka Samorog).

*La Poésie Symboliste: Anthologie,* 1971. Choix et présentation de Bernard Delvaille. Pariz: Édition Seghers (Collection „P. S.“).

Lartigue, Pierre, 1994: *L'Hélice d'écrire: la sextine,* 1994). Pariz: Sociale d'édition Les Belles Lettres (la collection Architecture du verbe).

Leclercq, Guy, 1992: Une Fête galante revisitée: Analyse et traduction d'un poème de Verlaine. V: *Palimpsesten,* n°2, str. 29–82. Parisz: Publications de la Sorbonne Nouvelle.

Lotman, Jurij M., 1970: *Predavanja iz strukturalne poetike: Uvod, teorija stiha.* Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Lotman, Jurij M., 1976: *Struktura umetničkog teksta.* Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit.

Makarovič, Svetlana, 1974: *Pelin žena.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Makarovič, Svetlana, 1977: *Izštevanja.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Makarovič, Svetlana, 1980: *Sosed gora*. Maribor: Založba Obzorja.

Makarovič, Svetlana, 1998: *Bo žrl, bo žrt: izbrane pesmi.* Izbral in spremno besedo napisal Josip Osti. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 286).

Makarovič, Svetlana, 2002: *Samost: izbrane pesmi.* Ljubljana: samozaložba (bibliofilska izdaja v sto izvodih).

Mallarmé, Stéphane, 1945: *Oeuvres complètes.* Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Mallarmé, Stéphane, 1975: *Poésies (Poésies, Choix de vers de circonstances, Poèmes d'enfance et de jeunesse).* Préface de Jean-Paul Sartre. Pariz: Gallimard (Poésie).

Mallarmé, Stéphane, 1985: *Poezija.* Izbor, prevod, predgovor i beleške Kolja Mičević. Beograd: Nolit (Nolit Poezija).

Mallarmé, Stéphane, 1987: *O literarni evoluciji (intervju Julesa Hureta s Stéphanom Mallarméjem).* Prevedel Boris A. Novak. V: *Nova revija,* št. 61–62, str. 708–710.

Mallarmé, Stéphane, 1989: *Stéphane Mallarmé.* Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (Lirika, 65).

Mallarmé, Stéphane, 1990: *Knjiga: izbrano delo.* Izbral, prevedel, uredil ter opombe in spremno besedo napisal Marko Crnkovič. Ljubljana: Cankarjeva založba (Bela krizantema).

Mallarmé, Stéphane, 1995: *Correspondance: Lettres sur la poésie. (Correspondance complète 1862–1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872–1898, avec des lettres inedites.)* Préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Pariz: Gallimard.

Mallarmé, Stéphane, 1995: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard / Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall.* Deutsche Übersetzung von Wilhelm Richard Berger, Gestaltung von Klaus Detjen (Hrsg.). Göttingen: Steidl Verlag (Typographische Bibliothek, 2).

Mallarmé, Stéphane, 2006: *Pour un tombeau d'Anatole.* Introduction et notes de Jean-Pierre Richard. Pariz: Éditions du Seuil (Collection Points Poésie).

Mallarmé, Stéphane, 2008: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: poème.* Pariz: Gallimard.

Marinčič, Marko, 1993: *Spremna beseda.* V: Paul Claudel: *Sejalec božje mere,* prevedel Marko Marinčič. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor), 1993.

Medved, Andrej, 1994: *Videnja.* Spremna beseda Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga).

Medved, Andrej (pesmi) – Emerik Bernard (slike), 2003: *Labirinti.* Spremni besedi Boris A. Novak in Milček Komelj. Ljubljana: Edina (zbirka Dvanajst).

Medved, Andrej, 2007: *Svetloba, v labirintu.* Izbor in spremna beseda Ivo Svetina. Ljubljana: Mladinska knjiga (Jubilejna zbirka).

Medved, Andrej, 2008: *Približevanja: pesmi.* Koper: Edicija Hyperion.

Medved, Andrej, 2009: *Mediterraneo: pesmi.* Koper: Edicija Hyperion.

Merhar, Boris, 1966: *Frekventnost in vrste moškega rimanja v slovenski poeziji od Vodnika do moderne.* Ljubljana: II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture.

Michaud, Guy, 1960: *Message poétique du Symbolisme.* Pariz: Librairie Nizet.

Milton, John, 2003: *Izgubljeni raj.* Prevedel, z opombami in drugim spremnim aparatom opremil ter spremno besedo napisal Marjan Strojan. Ljubljana: Cankarjeva založba (Bela krizantema).

Morier, Henri, 1975: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique.* Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Pariz: Presses universitaires de France.

Morier, Henri, 1941: *Le Rhythme du vers symboliste: Verhaeren, Henri de Regnier, Viélé-Griffin.* 3 volumes. Ženeva: Librairie Droz.

Murn-Aleksandrov, Josip, 1979 (2. izdaja): *Izbrane pesmi*. Izbral in uredil Dušan Pirjevec. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Myers, Jack & Simms, Michael, 1989: *The Longman Dictionary of Poetic Terms.* New York, London: Longman English and Humanities Series, Longman.

Nicolas, Henry, 1965: *Mallarmé et le symbolisme.* Pariz: Nouveaux Classiques Larousse.

Novak, Boris A., 1977: Zven pomeni in pomen zveni. V: Ljubljanski dnevnik, 31. 12. 1977. Ponatisnjeno v: France Pibernik, 1981: *Med modernizmom in avantgardo: pričevanja o sodobni poeziji* – dopisovanje z Borisom A. Novakom), Ljubljana: Slovenska matica; B. A. Novak, 2005: *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku,* Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut FF.

Novak, Boris A., 1977: *Stihožitje.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Novak, Boris A., 1981: *Hči spomina.* Spremno besedo napisal Denis Poniž. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Novak, Boris A., 1983: *1001 stih: pesnitev.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Novak, Boris A., 1984: *Kronanje* (4 sonetni venci). Spremno besedo napisal Aleš Berger. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Novak, Boris A., 1989: *Glasbenica tišine: esej o Mallarméju, V nekaj letnicah & Pojasnila in opombe.* V: Stéphane Mallarmé: *Lirika,* izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Lirika).

Novak, Boris A., 1991: *Oblike sveta: pesmarica pesniških oblik.* Ljubljana: Založba Mladika.

Novak, Boris A, 1991: *Stihija*. Maribor: Založba Obzorja.

Novak, Boris A., 1992: *Valéryjev paradoks: esej o Valéryjevi poetiki, Življenjepis Paula Valéryja, Pojasnila in opombe & Recepcija Paula Valéryja na Slovenskem.* V: Paul Valéry: *Lirika,* izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Lirika).

Novak, Boris A., 1994: Ritmične in evfonične razsežnosti v pesniškem jeziku I. Hribovška in F. Balantiča. V: *Balantičev in Hribovškov zbornik: Referati simpozija 20. in 21. januarja 1994,* str. 315–336. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana – Celje: Znanstvenoraziskovalni center SAZU – Mohorjeva družba.

Novak, Boris A., 1994: Poslušanje Medvedovih Videnj. V: Andrej Medved: *Videnja,* str. 91–99. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Novak, Boris A., 1995: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji.* Maribor: Založba Obzorja.

Novak, Boris A., 1995: *Mojster nespečnosti.* Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga).

Novak, Boris A., 1996: *Glasba Verlainovih besed, Življenjepis Paula Verlaina, Pojasnila in opombe & Recepcija Paula Verlaina na Slovenskem.* V: Paul Verlaine: *Lirika,* izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Lirika).

Novak, Boris A., 1997: Dane Zajc, le poète de l'horreur et du sombre rire. V: *Le Courrier du Centre international d'études poétiques*, Avril - Septembre 1997, no. 214/215, str. 43–49.

Novak, Boris A., 1997: *Simbolistična lirika.* Izbral, uredil in spremno besedo napisal Boris A. Novak. Ljubljana: DZS (zbirk Klasje, VII. letnik).

Novak, Boris A., 1997: *Po-etika forme.* (Literarnozgodovinske in verzološke študije.) Ljubljana: Cankarjeva založba.

Novak, Boris A., 1997: *Oblike srca: pesmarica pesniških oblik.* Ljubljana: Modrijan.

Novak, Boris A., 1998: Pogovor z Alešem Debeljakom. V: *Nova revija,* št. 190–191–192, febr.–apr. 1998, str. 53–93.

Novak, Boris A., 1999: Il sonetto e l'endecasillabo giambico nella poesia slovena. Traduzione italiana dell'autore e Marko Kravos. V: ur. Mario Capaldo: *Il sonetto nelle letterature slave: un capitolo di poetica storica, Europa orientalis,* l. XVIII, št. 2, str. 9–15.

Novak, Boris A., 1999: *Alba.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Novak, Boris A., 2000: *Odmev.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Novak, Boris A, 2001: *Moderna francoska poezija,* 2001. Izbral in uredil, uvodno študijo in opombe napisal Boris A. Novak, bibliografski podatki o pesnikih in pesnicah Tone Smolej, prevedli Aleš Berger, Andrej Capuder, Marko Crnkovič, Nadja in Ivan Dobnik, Marija Javoršek, Kajetan Kovič, Lojze Krakar, Tadeja Krečič-Scholten, Slavko Kumer, Marko Marinčič, Andrej Medved, Ivan Minatti, Janko Moder, Brane Mozetič, Boris A. Novak, Barbara Pogačnik, Jože Šmit, Veno Taufer, Jože Udovič, Cene Vipotnik, Primož Vitez, Božo Vodušek. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Novak, Boris A., 2003: *Miklavž Komelj : Rosa* (Mladinska knjiga, 2002). *Ampak : mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. jun./jul. 2002, 3, št. 6/7, str. 91.

Novak, Boris A., 2003: *Žarenje.* Ljubljana: Nova revija (Samorog).

Novak, Boris A., 2003: Oblak, gora in pesnik: premislek poetike Iva Svetine. V: Ivo Svetina: *Oblak in gora: Yüan Hung-Tao, 1568–1610,* str. 119–155. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina).

Novak, Boris A., 2003: Andrej Medved, pesnik, ki prestopa meje. V: Andrej Medved (pesmi) – Emerik Bernard (slike): *Labirinti.* Spremni besedi Boris A. Novak in Milček Komelj. Ljubljana: Edina (zbirka Dvanajst).

Novak, Boris A., 2004: *Sonet.* Izbral, uredil, uvodno študijo in komentarje napisal Boris A. Novak. Ljubljana: DZS (Klasje).

Novak, Boris A., 2004: Baudelairov gozd simbolov. V: Charles Baudelaire: *Rože zla,* prevedla Marija Javoršek, str. [333]–393. Ljubljana: Cankarjeva založba (Bela krizantema).

Novak, Boris A., 2005: *Zven in pomen : Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete).

Novak, Boris A., 2005: *Glas in molk Daneta Zajca 1929–2005 : in memoriam. Delo*. [Tiskana izd.]. 26. okt. 2005, leto 47, št. 249, str. 13.

Novak, Boris A., 2006: Prevajanje francoske simbolistične lirike. V: ur. Martina Ožbot: *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja = Translation of texts from the first half of 20th century,* str. 310–328. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev (Prevajalski zbornik, 31 = Proceedings of the Association of Slovene Literary Translators, 31 – Obdobni pristop, 5 = Historical series, 5).

Novak, Boris A., 2006: *Dlaneno platno: izbrane pesmi.* Izbrala in spremno besedo napisala Alenka Jovanovski. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).

Novak, Boris A., 2007: *Pogledi na francoski simbolizem.* Ljubljana: Študentska založba (Scripta).

Novak, Boris A., 2008: *Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič – Danse Macabre: the Ballads of Svetlana Makarovič – Totentanz: die Balladen von Svetlana Makarovič.* V: *Samost: izbor – Aloneness: a selection – Alleinsein: Eine Auswahl,* selected and translated from the Slovene by Alan McConnell-Duff, Auswahl und Übersetzung aus Slowenischen Ludwig Hartinger, spremna beseda – afterword – Nachwort Boris A. Novak. Ljubljana: Slovene Writers' Association (Litterae slovenicae, 2008, 1–2). 131–183.

Novak, Boris A., 2011: Baladni ritem usode; metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila. V: »Jezik in slovstvo«, letnik LVI, št. 1–2, 2011, str. 5–19.

Novak, Boris A., 2013: Epska pesnitev *Sveta poroka* Vlada Žabota skozi prizmo primerjalne verzologije. V: Vlado Žabot: *Sveta poroka : epska pesnitev po staroslovanskem mitu*, str. 193–219. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Novak, Boris A., 2013: *Maruša Krese (1947–2013)*. Nekrolog. Ljubljana: *Delo* [tiskana izd.], 22. jan. 2013, l. 55, št. 18, str. 16.

Novak, Boris A., 2014, 2015, 2018: *Vrata nepovrata (epos)* – Prva knjiga: *Zemljevidi domotožja,* Novo mesto: Goga.

Novak, Boris A., 2015, 2017: *Vrata nepovrata (epos)* – Druga knjiga: *Čas očetov.* Novo mesto: Goga.

Novak, Boris A., 2016, 2018, 2026: *Oblike duha: zakladnica pesniških oblik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Novak, Boris A., 2016: »In memoriam: Aleš Debeljak (1961 –2016)«. V: *Sodobnost,* l. 80., št. 12 (2016), str. 32–38.

Novak, Boris A., 2016: »In memoriam: Aleš Debeljak (1961 –2016)«. Prevela sa slovenačkog Ana Ristović. V: *Sarajevske sveske,* 2016, br. 49–50, str. 373–379.

Novak, Boris A., 2017, 2018: *Vrata nepovrata (epos)* – Tretja knjiga: *Bivališča duš.* Novo mesto: Goga.

Novak, Boris A., 2019: Oživitev epa od mrtvih. V: *Nastopna predavanja 2015 in 2017,* Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, str. 257–296.

Novak, Boris A., 2020: Listanje Sarajevskih zvezkov v spominskem zrcalu. V: *Primerjalna književnost,* l. 43, 2020, št. 2 (»Literatura v postsocialističnih kontekstih«), str. 17–40.

Novak, Boris A., 2022: *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (zbirka Razprave FF).

Novak, Boris A., 2022: Corona – venec sonetov, obupa in upanja. V: *Sodobnost,* l. 86, št. 3, marec 2022, str. 259–268. Tudi v pesniški zbirki *Svoboda je glagol,* str. 161–175, Novo mesto: založba Goga.

Novak, Boris A., 2022: *Svoboda je glagol*. Spremno besedo *Corona – venec sonetov, obupa in upanja* napisal avtor. Novo mesto: Goga.

Novak, Boris A., 2022: *The Doors of No Return: Fragments of an Epic,* translated by the author with Michael Biggins, afterword by Janez Vrečko. Novo mesto: Goga.

Novak, Boris A., 2024: Pesniška avantgarda kot tribuna študentskega gibanja. V: *Zbornik o Skupnosti študentov 1968–1974: Prispevki za novejšo zgodovino,* str. 631–650. Urednik Tomaž Kšela. Maribor: Kulturno društvo Mariborska literarna družba, sozaložnika Beletrina in Založba Univerze v Ljubljani.

*Obdobja 4,* 1983*: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi.* Zbornik: 1. in 2. del. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 1983.

Ogen, Mart, 1975: *Mala antologija japonske lirike*. Izbral, iz japonščine prevedel, spremno besedo *Japonska lirika in njen zgodovinski okvir* ter opombe napisal Mart Ogen. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 155).

Orlando, Sandro, 1994: »*Tecniche di poesia*« – *La metrica italiana.* Firence: Bompiani.

Osti, Josip, 1998: *Memento mori ali Kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič.* V: Svetlana Makarovič, *Bo žrl, bo žrt: izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 286), str. 129–157.

*OuLiPo*, 1981, 1988: *Atlas de littérature potentielle.* Pariz, Gallimard.

Para, Jean-Baptiste, ur., 2000: *Anthologie de la poesie lyrique française du XXe siècle.* Préface de Jorge Semprun. Pariz: Gallimard (Poésie).

Paternu, Boris, 1979: Esej o treh lirikih naših dni. V: Svetlana Makarovič, Niko Grafenauer, Tomaž Šalamun: *Pesmi,* str. 149–206. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Boris Paternu. Ljubljana: Mladinska knjiga (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev).

Pavličić, Pavao, 1992: Slobodni stih u vezanoj formi. V: *Umjetnost riječi,* l. XXVI, št. 2, str. 105–129.

Pavličić, Pavao, 1993: *Stih i značenje.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti (Biblioteka L).

Pazzaglia, Mario, 1993: *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. Bologna: Zanichelli (Scrittori e critici della letteratura italiana).

Pengov, Tomaž, 1992: *Rimska cesta*. Glasbena kaseta in plošča (CD). Ljubljana: Sraka.

*The Penguin Book of Ballads,* 1984. Chosen and introduced by Geoffrey Grigson. Harmondsworth, Middlesex, England – New York, U. S. A.: Penguin Books (Penguin Poetry).

Pibernik, France, 1981: *Med modernizmom in avantgardo: pričevanja o sodobni poeziji.* Ljubljana: Slovenska matica.

Pirjevec, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Poniž, Denis, 1978: *Antologija konkretne in vizualne poezije*. Besedila konkretne, vizualne, zvočne in objektne poezije je izbral in deloma prevedel Denis Poniž, ki je tudi napisal opombe, biografske in bibliografske podatke o avtorjih ter *Zapis o konkretni poeziji.* Drugi prevajalci: Miha Avanzo, Drago Bajt, Aleš Berger, France Pibernik in Jaša Zlobec. Poglavje *Ruski futurizem* v spremni študiji in opombe ob ruskih futuristih je napisal Drago Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 176).

Preminger, Alex & Brogan, T. V., ur., 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Co-editors Alex Preminger and T. V. Brogan, associate editors Frank J. Warnke, O. B. Hardison, Jr., and Earl Miller. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Pungeršič, Diana, 2024: Da bi (se v) nas prebudil. V: Dušan Šarotar: *Nikomah poroča*, str. 69–76. Fotografije Dušan Šarotar. Novo mesto: Goga.

Rilke, Rainer Maria, 1977: *Pesmi.* Prevedel Kajetan Kovič. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Rilke, Rainer Maria, 1996: *Die Gedichte.* Nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der Sämtlichen Werke, Insel Verlag, 1957. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Sartre, Jean-Paul, 1947: *Baudelaire.* Pariz: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul, 1975: *Mallarmé (1842 – 1898).* V: Stéphane Mallarmé: *Poésies.* Pariz: Gallimard (Poésie).

Sartre, Jean-Paul, 1981: *Mallarmé (1842–1898).* V: *Izbrana dela, 7. knjiga: Filozofija – estetika – politika.* Prevedla Marjeta Novak. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Saussure, Ferdinand de, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja.* Prevod Boštjan Turk, spremni besedi Dubravko Škiljan in Boštjan Turk, skrb za izdajo Rastko Močnik. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij (Studia humanitatis).

Semolič, Peter, 2009: *Rimska cesta*. Spremna beseda Vid Sagadin. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Poezija).

Senegačnik, Brane, 1996: *Na temnem pragu upa*. Ljubljana: Družina (Zbirka Tretji dan).

Senegačnik, Brane, 2001: *Ptica iz črnih gnezd*. Ljubljana: Družina (Zbirka Sidro).

Senegačnik, Brane, 2004: *Dvojni čas*. Spremna beseda Matija Ogrin. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Samorog).

Senegačnik, Brane, 2014: *Tišine*. Spremna beseda Igor Grdina. Celje: Celjska Mohorjeva družba.

Senegačnik, Brane, 2022: *Gespräche mit Niemandem - Pogovori z nikomer*. Aus dem Slowenischen übertragen von / iz slovenščine prevedel Boštjan Dvořák, Geleiwort / spremna beseda Alen Širca. Celovec: Mohorjeva, Ljubljana: Slovenska matica.

Snoj, Vid, 1992: Pot v zgodnjost. V: Kajetan Kovič: *Letni časi.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).

Spongano, Raffaele, 1989: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana.* Seconda edizione riceduta e coretta. Bologna: Patròn editore.

Stein, Gertrude, 2007: *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London: Penguin UK (Penguin Modern Classics).

Strniša, Gregor, 1974: *Oko.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Svetina, Ivo, 1967: *Knjiga 441.* (Skupaj z Denisom Poničem, Ferdinandom Miklavcem in slikarjem Bardom Iucundusom.) Ljubljana: samozaložba.

Svetina, Ivo, 1971: *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač.* Maribor: Založba Obzorja (zbirka Znamenja).

Svetina, Ivo, 1973: *Heliks in Tibija.* Ljubljana: Študentska založba.
Svetina, Ivo, 1975: *Botticelli.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.
Svetina, Ivo, 1976: *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja …* Napisano l. 1992. Ljubljana: samozaložba.
Svetina, Ivo, 1976: *Joni.* Maribor, Založba Obzorja.
Svetina, Ivo, 1977: *Dissertationes.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
Svetina, Ivo, 1982: *Bulbul.* Spremna beseda Taras Kermauner. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
Svetina, Ivo, 1986: *Marija in živali.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
Svetina, Ivo, 1987: *Péti rokopisi.* Spremna beseda Taras Kermauner. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
Svetina, Ivo, 1990: *Knjiga očetove smrti.* Celovec – Salzburg: Wieser.
Svetina, Ivo, 1991: *Almagest.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
Svetina, Ivo, 1993: *Disciplina bolečine; stance praznine.* Maribor: Založba Obzorja.
Svetina, Ivo, 1993: *Glasovi snega.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
Svetina, Ivo, 1997: *Zakoni vode in lesa.* Maribor: Založba Obzorja.
Svetina, Ivo, 1998: *Svitanice.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
Svetina, Ivo, 2000: *Svit* (izbrane pesmi, večjezična izdaja). Ljubljana: Založba Edina (zbirka Dvanajst).
Svetina, Ivo, 2003: *Oblak in gora.* Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
Svetina, Ivo, 2004: *Pesmi nevednosti.* Maribor: Litera.
Svetina, Ivo, 2005: *Vrt pozabe.* Ljubljana: Založba Nova revija (zbirka Samorog).
Svetina, Ivo, 2005: *Lesbos.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
Svetina, Ivo, 2008: *Na obali oceana tovarna poezije.* Maribor: Litera.
Svetina, Ivo, 2008: *Pes in Perzijci.* Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
Svetina, Ivo, 2008: Urbanist Milan Jesih. V: *Ampak,* november 2008, str. 64–65.
Svetina, Ivo, 2010: *Sfingin hlev.* Novo mesto: založba Goga.
Svetina, Ivo, 2011: *Žuželka na dekliškem trebuhu.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
Svetina, Ivo, 2011: *Kentaver, maline in … alkohol: pesmi v prozi.* Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije.
Svetina, Ivo, 2014: *Strašni delavci.* Ljubljana: Mladinska knjiga.
Svetina, Ivo, 2016: *Otroka v jaguarju.* Maribor: Založba Pivec.
Svetina, Ivo, 2017: *Oče, tvoje oči gorijo.* Spremna beseda Tanja Petrič. Ljubljana: Beletrina.
Svetina, Ivo, 2018: *V imenu matere.* V: gledališki list krstne uprizoritve v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

Šalamun, Tomaž, 1994: *Poèmes choisis.* Préface Jacques Roubaud, présentation Robert Hass, traduit du slovène par Mireille Robin et Zdenka Štimac, avec l'auteur, postface *Retour en Europe centrale* par T. Šalamun traduit par Andrée Lück-Gaye. Pariz: Éditions Est-Ouest Internationales.

Šalamun, Tomaž, 2000: *Poker*. 3. natis zbirke, ki je izšla v samozaložbi l. 1966. Predgovor Tomaž Brejc. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Šalamun, Tomaž, 2011: *Kdaj: izbrane pesmi*. Izbrala Tomaž Šalamun in Aleš Šteger, spremne besede napisali Ivo Svetina, Taras Kermauner, Joshua Beckman, Kevin Hart, Tomaž Brejc, Katica Kulavkova. Ljubljana: Beletrina.

Šarotar, Dušan, 2002: *Mrtvi kot*. Spremna beseda Igor Divjak. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Šarotar, Dušan, 2007: *Biljard v Dobrayju*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Šarotar, Dušan, 2008: *Hiša mojega sina*. Ilustracije Damijan Stepančič. Murska Sobota: Franc-Franc (Knjižna zbirka Križpotja).

Šarotar. Dušan, 2010: *Nostalgija*. Fotografije Dušan Šarotar, spremna beseda Jelka Ciglenečki. Murska Sobota; Franc-Franc (Knjižna zbirka Križpotja).

Šarotar. Dušan 2012: *Ne morje ne zemlja*. Fotografija na naslovnici Dušan Šarotar, spremna zapisa Feri Lainšček in Marko Sosič. Novo mesto: Goga.

Šarotar. Dušan 2014: *Panorama: pripoved o poteku dogodkov*. Fotografije Dušan Šarotar, spremna beseda Tomo Virk. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Šarotar, Dušan, 2024: *Nikomah poroča*. Fotografije Dušan Šarotar, spremna beseda Diana Pungeršič, zapis na platnici Boris A. Novak. Novo mesto: Goga.

Širca, Alen, 2022: Nach-Denken über Stille und (ihr) Lied; Po-govor o tišini in (njeni) pesmi. V: Brane Senegačnik: *Gespräche mit Niemandem / Pogovori z nikomer*, str. 184–204. Aus dem Slowenischen übertragen von / iz slovenščine prevedel Boštjan Dvořák. Celovec: Mohorjeva, Ljubljana: Slovenska matica.

Šiškin, A. B., 1995: "*Ruskii venok sonetov: istoki, forma i smisl.*" V: *Russica romana, II*.

Šiškin, A. B., in Maja Ryžova, 1997: "*Soneti nesčastja." France Prešerna v ruskih perevodah Fedora Korša i Aleksandra Giteviča*. V: zbornik mednarodnega simpozija *Sonet in sonetni venec* (Obdobja 16). Ljubljana: Znanstvena založba.

Šteger, Aleš, 1995: *Šahovnice ur: pesmi.* Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Prvenci).

Šteger, Aleš, 1997: *Kašmir.* Spremno besedo napisal Mitja Čander. Ljubljana: Nova revija (zbirka Samorog).

Šteger, Aleš, 2002: *Protuberance.* Spremno besedo napisal Alojz Ihan. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Šteger, Aleš, 2005: *Knjiga reči.* Spremno besedo napisala Lucija Stepančič. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Šteger, Aleš, 2010: *Knjiga teles.* Ilustracije Andreja Brulc. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Taufer, Veno, 2016: *Telemahovi komentarji: Zbrane zbirke 1958–2006, z dodatkom novih pesmi 2009–2016.* Spremna beseda Peter Kolšek. Ljubljana: Beletrina (knjižna zbirka Beletrina).

Tinjanov, Jurij, 1970: Problemi jezika stiha. V: *Poetika ruskog formalizma,* str. 194–220. Preveo sa ruskog Andrej Tarasjev, izbor tekstova, predgovor i beleške Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta (Književni pogledi).

Tomaševski, Boris, 1984: Ritem proze. V: *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil,* str. 214–234. Uredila Drago Bajt in Aleksander Skaza, prevedel Drago Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Udovič, Jože, 1982: *Oko in senca.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Udovič, Jože, 1988: *Pesmi*. Izbor Drago Šega. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Udovič, Jože, 1999: *Zbrano delo. Prva knjiga: Ogledalo sanj / Darovi.* Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Vajda, György M., 1984: The Structure of the Symbolist Movement, V: ur. Anna Balakian: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Valéry, Paul, 1957: *Oeuvres I.* Texte établi et annoté par Jean Hytier. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Valéry, Paul, 1960: *Oeuvres II.* Texte établi et annoté par Jean Hytier. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Valéry, Paul, 1987: Hommage à Mallarmé: Odlomki iz esejev, posvečenih Mallarméju. Prevedel Boris A. Novak. V: *Nova revija,* l. VI, št. 61–62, str. 711–716.

Valéry, Paul, 1992: *Paul Valéry.* Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana; Mladinska knjiga (Lirika, 73).

Vasič, Marjeta, 1977: Charles Baudelaire. V: Charles Baudelaire: *Rože zla,* prevodi pesmi Jože Udovič, Božo Vodušek, Cene Vipotnik in Andrej Capuder; prevod pesmi v prozi Pavel Karlin. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).

Verlaine, Paul, 1962: *Oeuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition revue, complétée et présentée par Jacques Borel. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Verlaine, Paul, 1996: *Paul Verlaine.* Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska kniga (Lirika, 86).

Verlaine, Paul, 2000: *Paul Verlaine.* (Dvojezična izdaja.) Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (Mojstri lirike).

Vidmar, Maja, 1984: *Razdalje telesa.* Spremna beseda Jože Snoj. Murska Sobota, Ljubljana: Pomurska založba in Mladinska knjiga.

Vidmar, Maja, 1988: *Način vezave: pesmi.* Spremna beseda Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Vidmar, Maja, 1999: *Ob vznožju.* Spremna beseda Dane Zajc. Ljubljana: Nova revija (zbirka Samorog).

Vidmar, Maja, 2005: *Prisotnost.* Spremna beseda Barbara Korun. Ljubljana: Aleph - Center za slovensko književnost (Aleph, 98). Pomurska založba in Mladinska knjiga.

Vidmar, Maja, 2012: *Kako se zaljubiš.* Spremna beseda Mojca Pišek. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina).

Vidmar, Maja, 2015: *Minute prednosti.* Ljubljana: LUD Literatura.

Vipotnik, Cene, 1975: *Zemlje zeleni spomin: zbrane pesmi in proza.* Zbral, uredil in spremno besedo napisal Jože Kastelic, oblikoval in opremil Matjaž Vipotnik. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Vipotnik, Cene, 1999: *Drevo na samem.* Spremno besedo napisal Jože Kastelic, oblikovanje Matjaž Vipotnik. Maribor: Založba Obzorja.

Vipotnik, Cene, 2014: *Drevo na samem: ob stoletnici pesnikovega rojstva.* Uvodno besedilo *Pesem na samem: današnje branje lirike Ceneta Vipotnika* Boris A. Novak, spremni esej *Cene Vipotnik, poskus liričnega portreta* Jože Kastelic. Ljubljana: založba Ama.

Virk, Tomo, 2014: *O tistem notri*. V: Dušan Šarotar: *Panorama: pripoved o poteku dogodkov*, str. 210–217. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Vodnik, Anton, 1996: *Zbrano delo: Tretja knjiga.* Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Vodušek, Božo, 1980: *Pesmi.* Uredil, spremno besedo in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor, 185).

Vouk, Erika, 2003: *Valovanje.* Spremna beseda Boris A. Novak. Maribor: Študentska založba Litera.

Vouk, Erika, 2007: *Z zamahom ptice neka roka slika.* Spremna beseda Boris A. Novak. Maribor: Založba Pivec.

Vouk, Erika, 2018: *Ta dan: balade.* Spremna beseda Boris A. Novak. Maribor: Založba Pivec.

Vrečko, Janez, 1994: *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.

Vrečko, Janez: *Srečko Kosovel,* 2011. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Monografije k Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev, knj. 13).

Vrečko, Janez: *Constructivism and Kosovel,* 2015. Angleški prevod David Limon. Vitanje: KSEVT (The Cultural Centre of European Space Technologies), Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Vrečko, Janez, 2017, 2018: *Poezija kot zgodovina in obujeni ep.* V: Boris A. Novak: *Vrata nepovrata (epos)* – Tretja knjiga: *Bivališča duš,* 2017, 2018, str. 1069–1103. Novo mesto: Goga.

Vrečko, Janez, 2022: *Poetry as History and as a Revived Epic.* V: Boris A. Novak: *The Doors of No Return: Fragments of an Epic,* translated by the author with Michael Biggins, 2022, str. 331–347. Novo mesto: Goga.

Walzer, Pierre-Olivier, 1963, 1973: *Mallarmé (avec une bibliographie et des illustrations)*. Pariz: Seghers (zbirka Poètes d'aujourd'hui).

Wellek, René, 1984: What is Symbolism? V: ur. Anna Balakian: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages,* str. 17–28. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Whitman, Walt, 1962: *Travne bilke.* Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Peter Levec. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).

Whitman, Walt, 1965: *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition.* Including the Annexes, The Prefaces, *A Backward Glance O'er Travel'd Roads, Old Age Echoes,* The Excluded Poems and Fragments, and The Uncollected Poems and Fragments. Edited by Harold W. Blodgett and Sculley Bradley. New York: W. W. Norton & Company, New York University Press.

Whitman, Walt, 1989: *Walt Whitman.* Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Uroš Mozetič. Ljubljana: Mladinska knjiga (Lirika, 64).

Zajc, Dane, 1958: *Požgana trava.* Ljubljana: samozaložba.

Zajc, Dane, 1961: *Jezik iz zemlje.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Zajc, Dane, 1968: *Ubijavci kač.* Maribor: Obzorja (zbirka Znamenja, št. 1).

Zajc, Dane, 1971: *Glava sejavka.* Maribor: Obzorja.

Zajc, Dane1974: *Rožengruntar.* Maribor: Obzorja.

Zajc, Dane, 1979: *Si videl.* Ljubljana: Partizanska knjiga.

Zajc, Dane, 1984: *Kepa pepela.* Izbral, uredil in spremno besedo napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor, št. 216).

Zajc, Dane, 1985: *Zarotitve.* Spremna beseda Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga).

Zajc, Dane, 1990: *Dane Zajc v petih knjigah: Prva knjiga – Pesmi; Druga knjiga – Drame; Tretja knjiga – Pesmi, pravljice in igre za otroke; Četrta knjiga*

– *Eseji, spomini in polemike; Peta knjiga – Intervjuji.* Uredila Dane Zajc in Boris A. Novak. Ljubljana: založba Emonica.

Zajc, Dane (intervjuvanec), Novak, Boris A. (oseba, ki intervjuva), 1995: *Pogovor o starih stvareh sred novega sveta*. V: *Dane Zajc – zbornik Interpretacije*, št. 4, uredil Boris A. Novak, str. 181–205. Ljubljana: Nova revija (zbirka Interpretacije).

Zajc, Dane, 1997: *Kepa pepela: izbrane pesmi.* Druga, razširjena izdaja. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Klasiki Kondorja), 1996.

Zajc, Dane (pesmi) – Tisnikar, Jože (likovne priloge), 1997: *Krokar – The Crow – Der Rabe – Le corbeau – Il corvo – El cuervo – Gavran – Krkavec – Ворон.* Večjezična izdaja. Urednica Tatjana Pregl, eseja napisala Boris A. Novak in Milček Komelj. Ljubljana: založba Edina (zbirka Dvanajst, št. 2).

Zajc, Dane, 1998: *Doldol.* Spremna beseda Boris A. Novak. Ljubljana: založba Nova revija (zbirka Samorog).

Zajc, Dane, 2000: *Scorpions: selected poems, poèmes choisis.* Translated by Sonja Kravanja, traduit par Zdenka Štimac. Ljubljana: Slovene Writers' Association (Litterae slovenicae).

Zajc, Dane, 2007: *Kepa pepela: izbrane pesmi.* Tretja, dopolnjena izdaja. Izbral, uredil in spremna besedila napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Klasiki Kondorja, št. 48).

Žabot, Vlado, 2013: *Sveta poroka : epska pesnitev po staroslovanskem mitu*. Spremni besedi Vitomir Belaj in Boris A. Novak. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina).

Žabot, Vlado, 2023: *Gral.* Ljubljana: Beletrina.

## O avtorju

Pesnik, dramatik, prevajalec, esejist in doktor literarnih ved Boris A. Novak se je rodil 3. decembra 1953 v Beogradu, kjer je preživel otroštvo.

Študiral je primerjalno književnost in filozofijo v Ljubljani. S tezo *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (v knjižni obliki pod naslovom *Oblika, ljubezen jezika*), je l. 1996 doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je poučeval v letih 1997–2022 in kjer je razglašen za *zaslužnega profesorja.* Objavil je vrsto del s področja primerjalne verzologije, literarne zgodovine in prevodoslovja, med drugim *Po-etika forme* (1997), *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku* (2005), *Pogledi na francoski simbolizem* (2007), *Salto immortale: študije o prevajanju poezije* (2011) in *Spomin jezika, jezik spomina; študije o pesniškem jeziku* (2022).

Novak je bil aktiven v gibanju za demokratizacijo. Bil je eden izmed ustanoviteljev Nove revije, ki jo je l. 1987, v času politične gonje po izidu 57. številke, tudi urejal. V letih 1991–1996 je predsedoval Slovenskemu PEN-u, v letih 1994 –2000 pa Mirovnemu komiteju Mednarodnega PEN-a. Organiziral je pomoč za begunce iz nekdanje Jugoslavije in pisatelje iz obleganega Sarajeva. S flamsko pisateljico Moniko van Paemel sta l. 1998 ustanovila Društvo prijateljev Lipice. Boril se je za pravice »izbrisanih«.

Doslej je objavil 100 knjig, med njimi pesniške zbirke *Stihožitje* (1977), *Hči spomina* (lirske pesnitve, 1981), *1001 stih* (pesnitev, 1983), *Kronanje* (sonetni venci, 1984), *Stihija* (1991), *Mojster nespečnosti* (1995), *Alba* (1999), *Odmev* (2000), *Žarenje* (2003), *Obredi slovesa* (2005), *Dlaneno platno* (izbrane pesmi, 2006), *MOM: Mala Osebna Mitologija* (2007), *Satje* (pesmi v prozi, 1975–76, objavljene 2010) in *Definicije* (1973–75, objavljene 2013), *Lunin koledar: praznična pesniška pratika* (2020), *Svoboda je glagol* (2022) itd. Pesniške oblike je z lastnimi primeri predstavil v priljubljenih pesmaricah *Oblike sveta* (1991), *Oblike srca* (1997) in *Oblike duha* (2016) z 220 oblikami na 530 straneh. Njegov *opus magnum* je epos *Vrata nepovrata,* 45.000 verzov na 2.300 straneh v treh knjigah: *Zemljevidi domotožja* (2014), *Čas očetov* (2015) in *Bivališča duš* (2017), eden redkih epov v sodobni svetovni književnosti.

Objavil je tudi pesniške zbirke za otroke *Prebesedimo besede* (1981), *Domišljija je povsod doma* (1984), *Periskop* (1989), *Blabla* (1995), *Zarja časa* (1997), *Čarovnije sveta* (1999) ter izbora *Kako rastejo stvari* (2004) in *Vserimje* (2012).

Otrokom so se priljubile Novakove lutkovne in radijske igre *V ozvezdju Postelje* (1977), *Nebesno gledališče* (1978), *Mala in velika Luna* (1984), *Prizori iz življenja stvari* (1990), *Stotisočnoga* (1992), *Viteški turnir v Šiški* (2000) in druge.

Dramska kronika *Vojaki zgodovine* in igra *Hiša iz kart* sta skupaj objavljeni v knjigi *Dramski diptih* (1988), tragedija v verzih *Kasandra,* tragikomedija *Lipicanci gredo v Strasbourg* in drama *Knjiga je čevelj* pa v *Dramskem triptihu* (2008).

Njegova dela so doživela številne prevode in 30 knjižnih objav v angleščini, francoščini, bosanščini, hrvaščini, ruščini, nemščini, italijanščini, španščini, češčini, kitajščini, srbščini, slovaščini, makedonščini, črnogorščini, arabščini itd. Dvojezična slovensko-angleška zbirka *Vrtnar tišine – The Gardener of Silence* je izšla l. 1990, *Poèmes choisis (Izbrane pesmi)* v Franciji l. 1996, večjezični izbor pesmi *Odsotnost* l. 1999 in dvojezični angleško-francoski izbor *The Master of Insomnia – Le Maître de l'Insomnie* l. 2003. V ZDA so izšli izbori pesmi *Coronation* (1989), *Vertigo* (1992) in *South-east of Memory* (1999), doslej najpomembnejši prevodni knjigi v angleščini pa sta *The Master of Insomnia: Selected Poems* (Dalkey Archive Press, Champaign, ZDA – London – Dublin, 2012), ter *The Doors of No Return*: *Fragments of an Epic,* kjer je odlomke iz epa *Vrata nepovrata* prevedel sam avtor v sodelovanju z Michaelom Bigginsom (Goga, 2022). V špansko govorečem svetu je lepo odmeval izbor *El jardinero del silencio y otros poemas* (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018). V hrvaščini so izdani izbor pesmi *Sveta svjetlost* (1996), zbirki *Majstor nesanice* (1997) in *MOM: Mala Osobna Mitologija* (2011) ter *Obitavališta duša,* 3. knjiga epa *Vrata nepovrata* (2021), v srbščini izbor *Baštovan tišine* (2003) ter zbirka *MOM: Mala Osobna Mitologija* (2020), v slovaščini izbor *Záhradnik tícha* (2005), v makedonščini izbor *Krunisuvanje* (2008), v Bosni in Hercegovini izbor *Dlaneno platno* (2011), v Črni Gori pa izbor *Zaostavština* (2015). Tragedija v verzih *Kasandra* je prevedena v poljščino in srbščino ter knjižno objavljena v ruščini l. 2016.

Novak prevaja iz desetih jezikov: francoščine (Mallarmé, Valéry, Verlaine, Jabès), okcitanščine (trubadurji), angleščine (Heaney), nizozemščine (Paul van Ostaijen, Monika van Paemel), bosanščine (Osti, Hajdarević), hrvaščine (Maroević) itd. L. 2001 je izdal obsežno antologijo *Moderna francoska lirika,* l. 2003 pa prvi slovenski prevod lirike provansalskih trubadurjev *Ljubezen iz daljave.*

Med drugim je prejel *nagrado Prešernovega sklada* (1984) in *Prešernovo nagrado* za življenjsko delo (2018), *Zlato ptico* (1978), *Jenkovo* (1995), *Župančičevo* (2015) in *Veronikino* (2018) *nagrado* za poezijo, *Sovretovo nagrado* za prevajanje (1990), *Levstikovo nagrado* za mladinsko književnost (2019) ter *Zlati znak* ZRC SAZU za znanstveno delo (1998). Društvo pisateljev Bosne in Hercegovine mu je l. 2000 podelilo mednarodno nagrado *Bosanski stećak,* pravljico *Mala in velika Luna* pa je IBBY (International Board of Books for Young Readers) uvrstil na *Častni seznam* najboljših del za otroke in mladino l. 1998.

L. 2000 je prejel *Častni znak svobode Republike Slovenije.* Novak je dvojni vitez Francoske republike, *Vitez reda Akademskih palm* (2008) in *Vitez reda Umetnosti in Književnosti* (2011).

Je podpredsednik Mednarodnega PEN-a, redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti, dopisni član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (HAZU) in francoske pesniške akademije *Mallarmé* ter tuji član Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine (ANUBiH).

## Boris A. Novak: Curriculum vitae

Boris A. Novak (born in 1953 in Belgrade) is a Slovene poet, playwright, translator, and essayist. He teached comparative literature and literary theory at the Faculty of Arts (Filozofska fakulteta) of the University of Ljubljana; he is still attached to his Faculty and University as a *Professor emeritus.* Novak was active in the movement for the democratization of the Slovene and Yugoslav society. In the name of PEN International he organized humanitarian help for refugees from the former Yugoslavia and for writers in the besieged city of Sarajevo during the 1991–1995 wars. In 2002 Novak was elected Vice-president of PEN International.

So far he has published 100 books, including the following volumes of poems: *Still-Life-in-Verses (Stihožitje),* 1977; *Daughter of Memory (Hči spomina),* 1981; *1001 Verses (1001 stih),* 1983; *Coronation (Kronanje),* 1984; *Cataclysm (Stihija),* 1991; *The Master of Insomnia (Mojster nespečnosti),* 1995; *Alba,* 1999; *Echo (Odmev),* 2000; *Glowing (Žarenje),* 2003; *Rites of Valediction (Obredi slovesa),* 2005; *LPM: Little Personal Mythology (MOM: Mala Osebna Mitologija),* 2007; *The Moon Calender: A Holiday Poetic Almanach (Lunin koledar: Praznična pesniška pratika),* 2020, and *Freedom is a Verb (Svoboda je glagol),* 2022. He has also published handbooks of poetic forms *Forms of the World (Oblike sveta),* 1991, *Forms of the Heart (Oblike srca),* 1997, and *Forms of the Spirit (Oblike duha),* 2016. Novak's *opus magnum* is the epic *The Doors of No Return (Vrata nepovrata),* 45.000 verses on 2.300 pages in 3 books published by Goga: *Maps of Nostalgia (Zemljevidi domotožja),* 2014; *Čas očetov (The Time of the Fathers),* 2015, and *The Dwelling Places of Souls (Bivališča duš),* 2017, one of the rare epics in the contemporary world literature. His poetry, plays and stories for children are very popular.

Novak's poetry has been translated into many languages and published in 30 books in English, French, Bosnian, Croatian, Russian, German, Italian, Spanish, Czech, Chinese, Serbian, Slovakian, Macedonian, Montenegrin, Arabic etc. In 1990 a bilingual Slovene-English poetry book *Vrtnar tišine – The Gardener of Silence* was published, in 1996 *Poèmes chosis (Selected Poems)* in French, a multilingual edition *Absence* in 1999, and a bilingual English-French choice of poems *The Master of Insomnia – Le Maître de l'insomnie* in 2003. Volumes of poems *Coronation* (1989), *Vertigo* (1992) and *South-east*

*of Memory* (1999) were published in the U. S. A. In 2012 *The Master of Insomnia: Selected Poems* was published by Dalkey Archive Press (Champaign, U. S. A. – London – Dublin). The Croatian selection of poems *Sveta svjetlost (The Sacred Light)* appeared in 1996, followed by the translation of the poetry volume *Majstor nesanice (The Master of Insomnia)* in 1997, by *MOM: Mala Osobna Mitologija (LPM: Little Personal Mythology)* in 2011, and *Obitavališta duša (The Dwelling Places of Souls),* the third book of the epic *The Doors of No Return*, in 2021. The Serbian publishing houses published selected poems *Baštovan stiha (The Gardener of Silence)* in 2003, and *MOM: Mala Osobna Mitologija (LPM: Little Personal Mythology)* in 2020. *Záhradník tícha* (*The Gardener of Silence)* was published in Slovakia (2005), *Krunisuvanje (The Coronation)* in Macedonia (2008), *Dlaneno platno (The Palm Linen)* in Bosnia and Herzegovina (2011), and *Zaostavština (The Heritage)* in Montenegro (2015). Spanish translations were published in *El jardinero del silencio y otros poemas (The Gardener of Silence and Other Poems)* by Galaxia Gutenberg (Barcelona) in 2018. The tragedy in verses *Cassandra* was translated into Serbian and Polish and published in Russian in 2016. The English edition of *The Doors of No Return: Fragments of an Epic* was translated by the author together with Michael Biggins and published by Goga in 2022. Translations of fragments from this epic were published in Croatian, Spanish, Italian, Russian, Chinese, Arabic, Ivrit (modern Hebrew), Czech, Bosnian, Serbian, Montenegrin, German and other languages.

Novak translates poetry and prose from ten languages, among them from French (Mallarmé, Valéry, Verlaine, Jabès), ancient Provencal (Troubadours), Dutch (Paul van Ostaijen, Monika van Paemel), as well as American, English and Irish poetry (Heaney), Bosnian (Josip Osti, Hadžem Hajdarević), Croatian (Tonko Maroević) etc. In 2001 he published a huge anthology *Modern French Poetry* (more than 800 pages), and in 2003 the first anthology of Provencal *troubadours* in Slovene.

Novak received several national and international awards, among them the highest Slovene award for lifetime achievement, the Prešeren Prize, and the *Bosanski stećak (The Bosnian Monolith)*. He is a double knight of the French Republic (*Le Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques*, and *Le Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres*). Novak is a member of the Slovene Academy of Sciences and Arts, a corresponding member of the

Croatian Academy of Sciences and Arts and of the French poetry academy *Mallarmé*, and a foreign member of The Academy of Sciences and Arts of Bosnia and Herzegovina.

## Imensko kazalo


### A

Ahil 593, 653, 655, 660
Alberti, Rafael 86
Alighieri, Dante 14, 94, 500, 549, 551, 574, 644, 646–647, 652–653, 655–656, 662, 666, 668, 669–670, 673–674, 702
Alkaj 583
Alleau, René 10
Anaksimander 76, 283–284
Antonio da Tempo 98
Apollinaire, Guillaume 505
Ariosto, Ludovico 574
Aristotel 12, 27, 328, 615–616
Armand, Anne 221
Arnautz, Daniel 94, 500
Arp, Hans Peter Wilhelm 307
Artaud, Antonin 494
Aškerc, Anton 183, 561, 576, 594
Atila 187–188
Attridge, Derek 139, 408, 586
Avgust, Gaj Julij Cezar Oktavijan 49
Avguštin iz Hipona, svetnik 317

### B

Babel, Isaak Emmanuilovič 381
Babič, Jože 664
Bajt, Drago 86
Balakian, Anna 49, 57
Balantič, France 18, 111, 119, 362, 475, 553–554
Balžalorsky, Varja 23
Barbosa, Duarte 354
Barthes, Roland Gérard 626
Bartol, Vladimir 336
Baudelaire, Charles 20–22, 27–29, 31–35, 38–39, 47, 50, 52, 54–55, 64, 71, 74, 77, 85, 100–101, 103, 111, 114–116, 124, 155, 157–158, 163–165, 184, 219, 350, 369, 591, 635–636, 675, 677, 680
Baudrillard, Jean 451
Bec, Pierre 216
Bechstein, Ludwig 550, 697
Beckett, Samuel 79, 219, 419, 423
Beli, Andrej 606
Benjamin, Walter 116, 369, 600
Benn, Gottfried 73, 522
Berger, Aleš 21, 86
Bergles, Ciril 86
Bergson, Henri 61
Bernard iz Clairvauxa, svetnik 31
Bertrand, Aloysius 31, 85, 101
Bisso, Giambattista 550
Blake, William 307, 317
Blok, Aleksander Aleksandrovič 86
Boccaccio, Giovanni 574
Bogdanović, Bogdan 425
Boiardo, Matteo Maria 574
Boileau-Despréaux, Nicolas 177
Bonaparte, Napoleon 187–188
Borges, Jorge Luis 182, 354, 604
Botticelli, Sandro 333, 345, 351
Bowles, Paul 416
Bowra, Cecil Maurice 9, 691
Bratuša, Mirko 379
Bregant, Mihael 547–548, 559
Brejc, Tomaž 304
Brik, Osip 406
Brjusov, Valerij 552
Broz, Josip – Tito 373
Brunet, Cécile 481

Brunetière, Ferdinand 28, 116, 161
Brvar, Andrej 321, 331, 357, 561–562, 594, 698
Bulgakov, Mihail Afanasjevič 381
Bürger, Gottfried August 228
Byron, George Noel Gordon 321, 592, 594

**C**

Cage, John 450, 483, 618
Calvin, Jean 31
Cankar, Ivan 15, 17, 19, 32, 41, 43, 59, 101, 152, 326, 331, 675–676
Capuder, Andrej 20, 85
Cavalcanti, Guido 551
Celan, Paul 73, 244
Cervantes Saavedra, Miguel de 578
Cezar, Gaj Julij 187–188
Char, René 284
Chateaubriand, François–René 31, 410
Chaucer, Geoffrey 135
Chrétien de Troyes 174, 567, 574, 577–578, 592
Christensen, Inger 188, 542
Christine de Pisan 31, 220, 268, 455
Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François 317
Ciglenečki, Jelka 601–602
Cino, da Pistoia 551
Claudel, Paul 18, 21, 40, 76, 86, 101, 114, 330, 677
Contini, Gianfranco 549
Corbière, Tristan 85, 111
Crescimbeni, Giovanni Mario 550
Crnkovič, Marko 21, 31, 85
Cros, Charles 85
Cundrič, Valentin 22, 547–548, 553–556, 558–560, 617, 696–698
Cunta, Miljana 23, 80–81
Cvetajeva, Marina 447

**Č**

Čander, Mitja 436
Čehov, Anton Pavlovič 381, 450
Čepič, Mara 668
Černigoj, Avgust 234
Čolović, Ivan 395
Čučnik, Primož 431

**D**

Davis, Miles 199
Debelak, Josipina 298–299
Debeljak, Aleš 16, 21, 79, 83, 362, 397–405, 407–429, 431–440, 514, 691–692
Debeljak, Anton 17, 85
Dekleva, Milan 16, 20–21, 23, 76, 83, 153, 271, 273–291, 293–301, 358, 362, 398, 471, 483, 562, 594, 619, 687–688, 698
Deleuze, Gilles 304
Demeny, Paul 33
Derrida, Jacques 10, 304, 329, 419, 449
Desportes, Philippe 448
Destovnik, Karel - Kajuh 111, 119
Detela, Jure 16, 20, 76–77, 83, 494, 498–499
Detienne, Marcel 663
Dev, Janez Damascen (Anton Feliks Dev) 177, 583
Dickinson, Emily 416
Divjak, Igor 598
Dolenc, Veno 561
Donne, John 549
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 571

Dragičević, Nina 23, 82–83, 594, 617–619, 627, 635, 637, 701
Dudin, Mikhail 552
Durry, Marie-Jeanne 54

**E**

Eco, Umberto 364
Eliot, Thomas Stearns 18, 68, 387, 677, 691
Elizabeta I., kraljica 111
Eustache, Deschamps 220, 268, 455
Eyck, Hubert van 603
Eyck, Jan van 603

**F**

Firduzi 352
Flaubert, Gustave 571
Folgóre da San Gimignano 549
Freud, Sigmund 604
Frey, Daniel 228
Friderik II. Hohenstaufen 176
Friedrich, Hugo 35, 39, 48, 55, 155, 164, 170, 323
Fritz, Ervin 362
Frost, Robert 541
Frye, Herman Northrop 57

**G**

Gajšek, Vladimir 324, 553
Gáldi, Ladislao 215
Gantar, Kajetan 563
Gasparov, Mihail 582
Gaulle, Charles André Joseph Marie de 636
Geister, Iztok (Plamen) 323, 344, 518, 533–534
George, Stefan 43, 86, 176
Gjatso, Tsang Jang 342
Godina, Karpo Aćimović 322, 358
Goethe, Johann Wolfgang von 67, 74, 195, 225, 228, 230, 257, 266–268, 687
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 381
Goldmann, Lucien 571
Gorki, Maksim 381
Gornik, Katja 23
Gradnik, Alojz 119, 337, 362, 476
Grafenauer, Niko 16, 20, 72–73, 83, 143, 188, 231–249, 251, 253, 254–255, 285, 304, 324, 362, 398, 400, 402, 412, 415–417, 476, 488, 493, 513–514, 542, 561–562, 594, 685, 698
Gregorčič, Simon 183
Gross, Harvey 139
Grotowski, Jerzy Marian 198
Grum, Slavko 298–299
Gudžević, Simon 395
Guilhem IX. vojvoda Akvitanski, 216
Guillaume de Machaut 220, 222, 268, 455
Guillaume, le Bâtard (Viljem Osvajalec) 577
Guillén, Jorge 73
Guittone, d'Arezzo 549

**H**

Hadžić, Bahrija Nuri 647, 668
Hadžić Novak, Nadžida 668
Hadžić, Rabija Nuri 668
Hajam, Omar 352
Handke, Peter 604
Hanžek, Matjaž 323, 505, 519
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 166, 187, 374, 611, 630

Heidegger, Martin 146, 164, 304, 322, 461
Herder, Johann Gottfried von 228, 230
Herman, Bogdana 274
Hlaváček, Karel 57
Hölderlin, Friedrich 30, 317
Homer 563–564, 591, 593, 643, 653, 655, 660, 702
Hopkins, Gerald Manley 291
Hribar, Tine 195, 237–239, 244, 247, 338, 514
Hribovšek, Ivan 475
Hughes, Ted 372
Hung-Tao, Juan 345–346
Huret, Jules 57–58
Huysmans, Charles-Marie-Georges 49, 53–54, 606
Huysmans, Joris-Karl
→ glej Huysmans, Charles-Marie-Georges

**I**

Ibn Arabi, Mohidín 215
Ibsen, Henrik 85
Ihan, Alojz 521
Ingarden, Roman 448
Inkret, Andrej 104
Iucundus, Bard (Leobard Oblak) 321
Ivanov, Vjačeslav 552
Izambard, Georges 33

**J**

Jabès, Edmond 729, 732
Jacopone da Todi 216
Jakobson, Roman 10–11, 184, 213, 329–330, 582
Jakša, Lado 274
Jančar, Drago 244, 253, 513
Javoršek, Marija 22, 85, 573
Jerele, Saša 530
Jesih, Milan 23, 271, 275, 285, 304, 321, 323, 330, 343, 357–367, 371–374, 376–381, 398, 402, 409, 413, 434, 476, 493, 687, 689–690
Jezus Kristus 549
Johnson Debeljak, Erica 427
Jovanović, Dušan 304, 321, 357, 359
Jovanović, Klarisa 22, 561–565, 579, 594, 597, 617, 698

**K**

Kafka, Franz 149, 219, 604
Kant, Immanuel 19, 72, 418, 611
Karlin, Alma 300
Karlin, Pavel 20, 85
Kastelic, Jože 113, 120–121
Kermauner, Aleš 519
Kermauner, Taras 72–73, 144, 197, 231, 234–235, 237, 304, 323–324, 335, 358, 413, 420, 519, 529–530, 572
Kerouac, Jack 416
Kette, Dragotin 17, 41, 59, 111, 152, 362
Kirsanov, Semjon Isaakovič 552
Kleč, Milan 326, 383
Kmecl, Matjaž 553
Kocbek, Edvard 15–16, 18, 64–66, 89–90, 101–110, 114, 119, 143, 152–153, 330–331, 475, 488–489, 498, 509, 597, 675, 677–679, 687
Kocbek, Jure 354
Kocbek, Matjaž 109, 275, 321, 357, 393
Kojen, Leon 138, 140
Kolšek, Peter 594

Komelj, Miklavž 16, 21, 23, 80, 83, 362, 409, 476, 491–496, 498–500, 502, 504–507, 509–511, 694
Korš, Fjodor Evgenjevič 552
Korun, Barbara 23, 350, 459, 467, 471–473, 498, 693
Kos, Janko 18, 43–45, 47, 53, 68, 159, 237
Kosmač, Rudi 198–199
Kosovel, Srečko 15, 18, 32, 66–67, 89–101, 105, 108, 152, 234, 330–331, 358, 675, 677–679
Košuta, Miroslav 244
Kovačič, Lojze 604
Kovič, Kajetan 16, 19, 71, 83, 86, 118, 123, 143–167, 169–184, 187–196, 211, 261, 264, 303, 362, 400–401, 409, 493, 542, 575, 681
Krajnc, Matej 553
Krakar, Lojze 119
Kralj, Lado 299, 322
Kralj, Tomaž 321, 357
Krašovec, Metka 432, 639
Krese, Maruša 383, 385–388, 390, 393, 396, 690–691
Kristeva, Julia 304
Kumer, Slavko 20, 86
Kumerdej, Blaž 584
Kurz, Gerhard 12

**L**

La Fontaine, Jean de 30
Laforgue, Jules 85
Lainšček, Feri 22, 567–573, 575–579, 592, 595, 597, 617, 699
Lautréamont, comte de 21, 32, 83, 86, 101, 111, 354, 675
Lear, Edward 188, 541
Lenič, Stanislav 509
Lenin, Vladimir Ilič 333
Levec, Fran 585
Lévi-Strauss, Claude 184
Likar, Igor 483
Lomonosov, Mihail Vasiljevič 583
Lorca, Federico García 71, 86, 197
Lotman, Jurij 168, 279, 352, 366, 448
Lukács, György 570
Luther, Martin 187
Lužar, Mila → glej Škrabar, Mila

**M**

Madame de Staël → glej Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de
Maeterlinck, Maurice 74, 85, 606
Makarovič, Svetlana 21, 74, 83, 199, 209–214, 217–219, 222–223, 226–230, 235, 264, 267–268, 409, 441–442, 454, 493, 498, 635, 683–684, 687
Makuc, Vladimir 345
Mallarmé, Stéphane 15, 21, 28, 32–33, 35–38, 43–45, 47, 49, 51–54, 58–60, 67, 73, 83, 85, 89, 91, 101, 111, 114, 151–152, 156, 165, 234, 237, 241, 247, 273, 324, 362, 371, 398, 417, 480–483, 488, 505, 526–529, 548, 611, 636–637, 675–678, 685
Marinčič, Marko 21, 86
Marot, Jean 31
Marx, Karl 655
McDowell, Robert 139
Medved, Andrej 303–310, 312–319, 688
Meillet, Antoine 582
Menart, Janez 118, 123, 143, 151–152, 211, 362, 553, 561–562, 594, 681, 698
Mendelejev, Dmitrij 360

Menéndez Pidal, Ramón 215–216
Merhar, Boris 178
Miklavc, Ferdinand 321
Milošević, Slobodan 425
Milton, John 592, 653, 655
Minatti, Ivan 119, 123, 143, 211, 303
Mirkac, Lucija 23
Močnik, Rastko 304, 395
Mohidín → glej Ibn Arabi
Moder, Janko 553–554, 697
Molière → glej Poquelin, Jean-Baptiste
Montaigne, Michel Eyquem de 31
Montesquiou, Robert de 54
Morier, Henri 31, 221, 224
Mozetič, Brane 21, 85
Muhovič, Jožef 300
Mukařovský, Jan 57
Murn Aleksandrov, Josip 15, 17, 41, 59–61, 111, 152, 675–676
Musset, Alfred de 31

**N**

Nerval, Gérard de 33, 85, 494
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 35–36
Nikomah 615–616
Novak Popov, Irena 171
Novak, Anica 605, 645, 647, 666
Novak, Ante 606, 644, 666, 668
Novak, Anton 644
Novak, Boris A. 20–22, 27–28, 30, 34, 37–40, 50–52, 78–79, 83, 85–86, 113–114, 117, 124, 140–141, 153–154, 167–168, 170, 180, 188, 197, 199–201, 206, 208, 214–217, 221–227, 253–255, 268, 290, 317, 342, 344, 362, 369-370, 396, 398, 400, 402, 409, 412–415, 427, 433–434, 436–437, 480–484, 500, 504, 526–528, 530, 534, 542, 548, 550–551, 553–554, 562, 587–589, 594, 599, 602–603, 605–606, 616, 618, 627, 637, 639–677, 685, 698, 702, 727–729, 731–733
Novak, Jerko 274
Novak, Leo 647, 666–668
Novak, Leopoldina → glej Schwarz, Leopoldina
Novak, Marjeta 637
Novy, Lili 119, 441, 635

**O**

Ocvirk, Anton 19, 86, 95, 97
Orlando, Sandro 215–216, 549, 696
Orléans, Charles d' / Charles Orleanski 108, 220, 455
Osti, Josip 229, 253, 427
Ostrovski, Aleksander Nikolajevič 381

**P**

Padget, Ron 500
Paemel, Monika van 649, 727, 729, 732
Pajk, Janko 585
Paljetak, Luko 554
Pandur, Tomaž 354
Pascal, Blaise 488
Paternu, Boris 235–236
Pavček, Marko 607
Pavček, Tone 86, 104, 118, 123, 128, 143, 152, 211, 681
Pavlič, Darja 171
Pazzaglia, Mario 216
Pengov, Tomaž 274–275, 298, 391, 483
Perovšek, Jure 326

Pessoa, Fernando 86, 149, 346
Peter I. Veliki 187, 583
Petrarca, Francesco 94, 317, 337, 500, 551
Petrič, Tanja 353
Petrović, Svetozar 551
Peyre, Henri 53
Pirjevec, Dušan 19, 44–45, 50–51, 53, 86, 164, 271, 273, 298, 304, 322–323, 326, 452, 570, 594
Plamen → glej Geister, Iztok
Platon 27, 611, 616
Podbevšek, Anton 234, 358
Poe, Edgar Allan 73
Pohlin, Marko 584
Ponge, Francis 344, 528–532, 534
Poniž, Denis 321, 505
Popa, Vasko 219
Poquelin, Jean-Baptiste (Molière) 30–31, 410
Potokar, Jure 397
Potokar, Matjaž 397
Pound, Ezra 494
Pregelj, Ivan 576
Prešeren, France 15, 60, 86, 98, 107, 111, 130, 148, 174, 176, 178–181, 195, 235–236, 261, 264, 289, 297, 309, 316, 326, 336, 361–362, 429, 549–554, 561–562, 575–576, 579, 584, 594, 615, 617, 653, 661, 663, 680, 697, 698
Prévert, Jacques 151
Prijatelj, Ivan 17, 59
Prijatelj, Ivo 198
Proust, Marcel 54, 83, 617, 701
Pulci, Luigi 574
Pungeršič, Diana 607
Puškin, Aleksander Sergejevič 381, 579, 592

**Q**

Queneau, Raymond 288

**R**

Racine, Jean Baptiste 572
Régnier, Henri de 85
Repovš, Laura 23
Richards, Ivor Armstrong 57
Rilke, Rainer Maria 21, 58, 73, 76, 86, 145, 150, 165, 176, 197, 281, 480, 562
Rimbaud, Arthur 21, 29–30, 32–33, 38–40, 44–45, 47, 68, 83, 85, 101, 149, 151, 163, 197, 324, 329–330, 336, 353–354, 529, 611, 636–637, 675, 688, 689
Rimbaud, Isabelle 40
Rotar, Braco 304
Roubaud, Jacques 288
Rousseau, Jean-Jacques 31, 195
Roux, Paul-Pierre (Saint-Pol-Roux) 68, 85
Rudolf I. Habsburški, kralj 187
Rupel, Dimitrij 509
Ryžova, Maja 552

**S**

Saint-Beuve, Charles Augustin 31
Saint-John Perse 20, 32, 75, 86, 330
Sapfo 349, 583
Sartre, Jean-Paul 528, 637
Saussure, Ferdinand de 9–11, 329, 449, 451
Schwartz, Franz 600, 605
Schwarz, Leopoldina 664, 668
Segalen, Victor 76, 85
Seliškar, Boštjan 397
Semolič, Peter 288

Senegačnik, Brane 22, 409, 475–478, 480, 482, 484–489
Shakespeare, William 62, 182, 381, 396
Shelley, Percy Bysshe 433
Silva Santos, Joedson Adriano da 554
Skrušný, Jaroslav 513
Smiljanić Đikić, Vojka 436
Snoj, Jože 244
Snoj, Vid 146–147
Sofoklej 225
Sokrat 616
Sollers, Philippe 304, 528
Spongano, Raffaele 215, 217
Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de 31
Stein, Gertrude 384
Stepančič, Lucija 524
Strindberg, Johan August 85
Strniša, Gregor 19, 72, 83, 143–144, 150, 210–211, 219, 231, 264, 268, 412, 476, 488, 522, 561, 575, 577, 594, 682–683
Svetina, Ivo 20, 32, 75, 83, 101, 275, 321–334, 336–355, 357, 371, 398, 417, 514, 572, 687–689
Swedenborg, Emanuel 28, 163
Swift, Jonathan 13

**Š**

Šalamun, David 391
Šalamun, Tomaž 19–20, 73–75, 234–235, 237, 288, 321, 323–324, 330, 358, 383, 387, 397–398, 415–417, 425, 432, 507–508, 518, 521, 532–534, 690
Šarabon, Mitja 553–554, 697
Šarotar, Dušan 23, 597–600, 604, 606–610, 612–615, 700
Šedlbauer, Zvone 359
Šeligo, Rudi 244
Širca, Alen 479
Širok, Albert 300
Šiškin, Andrej Borisovič 552
Škerl, Ada 119, 123, 143, 211, 441, 635
Škrabar, Mila 668
Štefančič, Marcel, jr. 420
Šteger, Aleš 21, 82–83, 188, 344, 400, 513–519, 521–524, 526, 530–532, 534–538, 540, 542, 544, 695
Štoka, Tea 233

**T**

Tales 283
Tasso, Torquato 574
Taufer, Veno 144, 211, 285, 338, 362, 372, 402, 412, 415, 493, 514, 682
Thomas, Dylan 9
Tichborne, Chidiock 111
Tolstoj, Lev Nikolajevič 357
Tomaševski, Boris 138, 140
Trakl, Georg 176
Tratnik, Suzana 602
Tredjakovski, Vasilij Kirilovič 583
Troha, Gašper 602
Trstenjak, Anton 104
Turel, Bor 483, 618

**U**

Uberti, Fazio degli 549
Udovič, Jože 16, 19–20, 71, 83, 85–86, 119, 123–132, 135–137, 140–141, 143, 153, 191, 211, 303, 409, 680

**V**

Vajda, György M. 34, 329
Valéry, Paul 18, 21, 68, 73, 85, 114, 149, 159, 234, 241, 247, 257,

324, 359, 362, 398, 422, 452, 548, 612–613, 636, 675–677, 685
Vallejo Mendoza, César Abraham 522
Veber, France 664
Vegri, Saša 119, 123, 211, 441, 636
Velázquez, Diego 502, 694
Vergilij 653, 655
Verhaern, Émile Adolphe Gustave 17, 68
Verlaine, Paul 12, 21, 29–30, 40, 44–45, 47, 49–50, 52–53, 57, 66–67, 85–86, 111–112, 114–115, 117, 161, 170, 275, 317, 481, 627, 636, 675–676, 680
Vetsera, Marija 187
Vidmar, Josip 324, 373
Vidmar, Maja 350, 441–443, 445–447, 450–456, 459–462, 465, 692–693
Villon, François 108, 219–220, 268, 455
Vipotnik, Cene 20, 85, 111–116, 118–121, 123, 679–680
Virk, Jani 598
Virk, Tomo 604
Visković, Velimir 436
Vodnik, Anton 15–18, 22, 63–64, 114, 119, 152, 153, 475, 677
Vodnik, Valentin 584
Vodušek, Božo 15, 18, 20, 67–68, 85, 111, 114, 119, 143, 152, 159, 178, 362, 475, 488, 677
Volarič, Ivan – Feo 505
Vološin, Maksimilijan Aleksandrovič 552
Vorländer, Karl 284
Vouk, Erika 77, 81, 257, 259–268, 686–687
Vrabec, Gordana 513
Vrečko, Janez 592, 640

**W**

Walcott, Derek 653
Walzer, Pierre-Olivier 526
Watteau, Jean-Antoine 317
Wellek, René 57–58
Whitman, Walt 17, 30, 61, 416–417
Wilde, Oscar 49, 54, 606
Wittgenstein, Ludwig 359, 689
Wolfram von Eschenbach 577–578

**Z**

Zagoričnik, Franci 323, 505
Zajc, Dane 19, 83, 144, 150, 188, 197–200, 202–204, 206–207, 211–212, 219, 229, 231, 303, 330, 400, 412, 498, 538, 542, 561–562, 594, 635, 681, 682–684, 698
Zajc, Helena 199
Zalaznik, Tomaž 513
Zazula, Jožef 553–554, 697
Zlobec, Ciril 86, 118, 123, 143, 152, 211, 362, 549, 681
Zois, Žiga 584
Zupan, Uroš 513–514, 562, 594, 698
Zupančič, Iva 198

**Ž**

Žabot, Vlado 22, 574, 577–579, 581, 585, 589–593, 595, 597, 617, 699–700
Žižek, Slavoj 304
Župančič, Oton 10, 15, 17, 41, 59, 60–62, 68, 119, 152, 188, 213, 228, 324, 381, 400, 542, 636, 675–676