

v višine kot dim nad zlatimi strehami. Hkrati je plahnela tudi njena zamorjenost. Življenje in smrt sta bila tu izenačena ravno tako kot smrt in rojstvo v njej ob Martini končnosti. Zato se je odpravila na trg opičjega kralja Hanumana in se brez strahu prepustila njegovemu smrtonosnemu pogledu, zaradi česar ga romarji skrbno prekrivajo z rdečilom... Opazovala je stare in mlade, ki se z radostjo do življenja in zaradi strahu pred smrtjo v nekakšnem tajnem dogovoru z bogovi prepuščajo njihovim odločitvam: mi vam darujemo in vas molimo, vi nas pustite še nekaj časa živeti v miru in zadovoljstvu. Potem se je iz razpadajočega svetišča znova prikazala ženska brez obraza. Napotila se je naravnost k Evi Ravnikarjevi. Ta jo je čakala, ne da bi se še česa bala.



Janez
Strehovec

Poezija za zmerom in poezija za kar tako

Esej o disonancah pesnjenja danes

Za poezijo ne velja tisto, kar je ob opazovanju sodobne glasbe zapisal vzhodnonemški komponist in teoretik politizacije glasbe Hans Eisler: »Tudi razvoj glasbenega materiala je odvisen od razvoja materialnih produkcijskih sil. Klavir je omogočil drugačno vrsto glasbe ko čembalo, Wagnerjeve instrumentacije si ni mogoče zamisliti brez roga z ventili. V našem času so nastali novi problemi produkcije tudi s pojavom zvočnega filma, gramofonske plošče, radia in končno s spremembo družbenega ustroja ponudbe, ki jih ni mogoče razrešiti zgolj s sklicevanjem na Beethovno veličino in trohno monokapitalizma.«¹ Za poezijo tudi ne velja tisto, kar je omogočilo nesluten razmah, demokratizacijo in popularizacijo likovne umetnosti, namreč najširša dostopnost in uporabnost tehnologij likovnih reprodukcij 19. in 20. stoletja kot tudi brezpredsodkovna uporaba novih materialov in objektov (od luminističnih in kinetičnih modulov do laserskih generatorjev) pri likovnih vizualijah. Pesništvo tudi ne pozna premožnih naročnikov (stavb in mest), kot arhitektura, nima ti-stega, kar je značilno na primer za slikarstvo (galerije, akademije) ali glasbo (operne hrami, konservatoriji), nima Cannesa ali Hollywooda kot film. Pesniki se tudi ne šolajo na posebnih fakultetah, vse, kar je povezano z njihovo dejavnostjo je namreč slabo institucionalizirano. Uveljavitev tržnih zakonitosti v produkciji in reprodukciji je naravnost sovražna poeziji. S poezijo je preprosto težko.

Komaj je kaj dobila od moderne, od sodobnega sveta tehnike, politike, ekonomije, množičnih medijev, desakraliziranih iger, profanih menjav in blagovne estetike. Najbrž je zanjo edini večji »dobitek« kvečjemu iznajdba

¹ Alternative, Materialistische Kunsttheorie II, s. 217, 218

in relativno široka dostopnost fotokopirnega stroja, »kseroksa«, kot mu pravimo, pa čeprav je v resnici na primer »canon«. Ta naprava namreč omogoča povsem preprosto, torej brez posebnega naročila, kakršnega zahteva politbirojski »gestetner« reprodukcijo napisanih in natipkanih pesmi in njihovo širjenje med bralci, torej odpira demokratično, ne ravno z velikimi stroški, kakršne zahteva natis zbirke, povezano distribucijo pesniških besedil. Vprašanje poezije kot filma ali poezije kot televizije se namreč ni moglo uspešno realizirati, zaživeti kot nova kvaliteta ali sodobna oblika reprodukcije pesmi. Pesnjenje je torej še vedno pretežno na ravni manufakture, funkcionira (relativno preprosto) kot bordel.

Toda kakšna je ta poezija, s katero je danes težko, je problematična in sporna? Ali ni to, o čemer pišem, nekaj sumljivo nenavadnega, zveni na čisto tretji frekvenci, saj je na videz izmišljeno, umetno sprovcirano? Ugovor mojemu pisanju lahko temelji na dejstvu, da je poezije vedno več, da smo z njo vedno bolj v živem, vsakdanjem stiku, kajti poezija živi tudi v popevki, v pesmi, ki si jo je prisvojila rock in pop glasba, pa tudi v različnih komercialnih, političnih in satiričnih besedilih, ki »odrivajo« tišino, neme osamelce v času, ntegriranem z zvenenjem. Ali ni prav pop in rock glasba (skupaj s filmom in televizijo kot umetnostjo, torej producirano glede na umetniški kod) najbolj avtentična umetnost 20. stoletja? In ta glasba je izrazito vokalna, popularno vokalna, v njej je poetično besedilo doživelo najbolj množično uporabo.

Ta glasba in poezija v njej se dogajata in obnavljata, oživljata in odmirata kar tako. Preprosto živita od danes in za danes. Ne muči ju tradicija Homerja in Aishila, Shakespeara in Balzaca. Vendar, ali jima ni nekako bližja prav s to svojo »obsedenostjo« nad živo aktualnostjo, s to brezpogojno usmeritvijo v danes in jutri? Navsezadnje se tudi antična tragedija ni ustvarjala za na primer 17. stoletje, temveč preprosto za svoj čas in kot takratni vrhunski (tudi popularno dostopni, neelitni) model »slike sveta«.

Tej logiki, se pravi temu naklonjenemu pogledu na stvar (na pop in rock glasbo in aplikacijo pesniških besedil v njej), je mogoče ugovarjati, biti fin do nje, saj je lepo reči, da s tem, če tako (kot jaz malo prej) praviš, zanikaš lepo, vsem všečno, elitno, izvirne človeške kvalitete zatrujujočo linijo pesniške klasike od Anakreona, Horaca in Ovida prek Petrarca in Villona do Baudelaira, Rilkeja in Trakla. Obstaja torej nesporna tradicija, standardizirano območje pesništva, takorekoč poligon, kamor vstopajo talenti, mojstri — pevci in nadaljujejo s petjem po logiki pesmi kot pesmi, torej posebnega vzorca, obvezujočega za mlade in stare, se pravi za vse in za zmerom. Obstaja torej nekakšna pesniška varianta hessejevske »igre steklenih biserov«, marljivega, sebe žrtvujočega se prizadevanja pesnikov za bleščeče nadaljevanje vsega »the best of« pesniškega, torej izročila, ki nas obvezuje, muči in vabi, da pojemo in verzificiramo vsemu navkljub.

Prav tako se lahko upira stališču o problematičnosti in spornosti poezije danes z omembo izjemne množice pesnikov-avtorjev, amaterjev in profesionalcev, živih, polživih in neživih pesnikov (kot jim pravimo pri nas), kajti dandanes se piše veliko, utrujajoče veliko in z veseljem, kajti povprečni nivo pesnjenja je moč doseči z večino, »šolo«, avtorjevo iznajdljivostjo in smislom za kombinatoriko. Opraviti imamo s pojavom, da je pesnikov komaj kaj manj od bralcev, kar pa verjetno sploh ni slabo, zgrešeno, kajti prav

pesnik lahko (kljub zavisti ali pretiranem občudovanju) najbolj ustrezno razume (drugega) pesnika, in ustvarjalen, avtentičen, takorekoč totalen in obvezujoč odziv na pesem je lahko le nova, na osnovi prve (že napisane) »sprovocirana« pesem. Obstaja torej močan populistični in tudi demokratični tok v pesnjenju vsevprek, pogojen tudi z dejstvom, da je danes zelo sporen napredek v svetovni poeziji, da torej ni pesnika, ki bi pisal tako, da bi združbe poetov-čebelarjev-neutrudnikov pregriznile svoje svinčnike, onemele, povesele oči, si zatisnile in prekrile ušesa, se neslišno odselile drugam, na lažji »sektor«, k manj elitnim in zahtevnim »tekmovanjem«.

Vendar tudi ta, verjetno točna ugotovitev o veliki razširjenosti pesnjenja danes, o njegovih pomnožitvah, udeležbi vedno novih in novih avtorjev z novih dežel, razmahu konkretne, računalniške, reklamne, ekološke in drugačne poezije, ne zanika povsem mojega uvodnega stališča o spornosti poezije danes; nedvomno ga (sicer upravičeno?) skuša izpodbijati, vendar je v resnici le njegova simptomatična potrditev. Poezija, za katero sem zapisal, da je z njo težko, je problematična in sporna, in ni praktično ničesar pridobila z razvojem tehnološke moderne 19. in 20. stoletja, je tista, ki je našla svoje ekskluzivno in edino vredno pribežališče v tiskani knjigi, zbirki in (literarni) reviji. To je poezija z eksplicitnimi umetniškimi pretenzijami, ki je mogoča tam, kjer še subjekt je, kjer se torej še ni umaknil, utísal pred »prozo« življenja. To je tudi poezija iz večnega poligona pesništva, pesniške »igre steklenih biserov«, ki sem jo že omenjal, torej nekaj, kar predvideva pesniško »vojno zvezd« v planetarnem prostoru jezika podob.

Kaj mislim s to zadnjo, gotovo nenavadno in divjo primero? Predvsem na logiko boja za pesem samo, njeno pravilnost in hkrati družbeno (pre)potrebnost, kar pomeni tudi vztrajanje v veri, pravzaprav v zaupanju v možnost pesniškega napredka, torej v to, da je na primer v Baudelairovi ali Mallarméjevi poeziji ukinjena in presežena večšina vseh poprejšnjih poezij, da je pri nas Kosovel »na neki način« boljši od Prešerna (prišel je dalj v mediju pesniškega oblikovanja), da je v poeziji nemškega jezika dosegel Paul Celan več kot R. M. Rilke itn. Gre torej za varljivo, morda za koga celo poljubno, vendar v tej izzivalnosti gotovo relevantno stališče, da bi na primer E. Kocbek in J. Udovič »znala« v sonetu (tudi na sodobnejši način) napisati vse tisto, kar je spesnil Prešeren, on pa ne bi mogel biti več vse tiste razgledanosti, abstrakcijskih in asociacijskih postopkov ter tehnike pesniškega reza (selektivnosti), ki je porodničar njunim uspelim kristaliničnim pesmim. Ali pa — da posežem k evropskemu romanu: J. Joyce bi lahko po naročilu pisal na desetine romanov, kakršne sta pisala Balzac in Zola, slednja pa ne bi znala nikoli izpiliti in namučiti tekstualno formo do kompozicije »Finneganovega prebujenja«, niti na ravni razvoja produkcijskih sil in sredstev svojega časa; tudi ne bi znala biti takšna (polihistorska) mojstra intelektualnega jedra epohe, kot je bil Joyce. Ali pa, da skočim zopet bližje, na Slovensko, vendar k slikarstvu: za vsemi podobami reči in ljudi na platnih slovenskih impresionistov »tiči« mojstrsko obvladovanje risbe, poznavanje perspektive in anatomije, vendar je vse to renesančno vrhunstvo samo osnova, temeljni pogoj za nadgraditev, konkretno, »potopitev« pravilnosti sveta v posebno atmosfero, šarm, razsežnost barvite impresije same.

Vsekakor torej obstaja nekaj, kar živi izključno kot tiskana oziroma pisana poezija, ima svojo tradicijo, motive, konvencije in tudi bralstvo. Mislim na množico knjig pesmi in na svet te poezije, porojen v posebni

svobodi evropeiziranega subjekta. Mislim tudi na poezijo v ožjem, ekskluzivnem smislu, poezijo kot avtonomno tekstualno prakso in ne na aplikabilne, sicer zelo razširjene poezije, ki so neposredno v funkciji nečesa (na primer pop ali rock glasbe, reklame kot momenta blagovne estetike, politike, religije itn.). Ta (reducirani) pojem poezije se torej nanaša na pesništvo, ki je usodno povezano z Gutenbergovo civilizacijo, njenim vzponom in tudi regresijo, muko, omejitvijo. Čeprav sem se torej približal iskanemu in našel sporno poezijo, ki je našla svoj »azil« v tiskani knjigi, zbirki ali reviji, namreč ne smem zamolčati njene alternative — tudi v mediju ne-utilitarne in čisto aplikabilne poezije: morda bi bila najboljša, najčistejša in tudi najsrečnejša prav tista poezija, ki bi živela brez grafičnega zapisa, materializiranega teksta kot takega: šla bi od ust do ust, iz ušesa v uho in se očiščevala, pilila v govoru toliko časa, da bi zvenela kar najlepše, postala uspešna izpolnitev zveze subjekta in njegovega (in našega) jezika.

O tej željeni identiteti in postopku, ki vodi k njej, je takole zapisal T. W. Adorno: »Trenutek samopozabe, v katerem se subjekt potopi v jezik, ne pomeni njegove žrtve na biti. To ni trenutek sile, tudi ne nasilja nad subjektom, temveč trenutek sprave: šele potem govori jezik sam, kadar ne govori več kot nekaj subjektu tujega, temveč kot njegov lastni glas. Kjer se jaz pozabi v jeziku, je pač povsem sedanji; sicer zapade kot rogata abrakadabra prav tako postvarjenju kot v komunikativnem govoru.«²

Mislim tudi na pesniški postopek, da bi avtor zapisal pesem šele pozneje, torej potem, ko bi jo že vso imel v imenu, jeziku, jo znal tisočkrat tekoče ponoviti, ko bi že hodil, se ljubil, delal in sanjal v njenem ritmu. To bi bila najbrž šele čista pesem, pesem iz poetičnega samega, ne pa da je avtor zgolj veliki kombinator na pol prozaičnih fragmentov, ki jih zmuči v prikrojeno pesmino celoto — lepljenko.

Poezija, ki je našla svoj »azil« v tiskani knjigi, ni vsa enaka, ne pesni se po enem kopitu. Poznamo pesmi, ki so jih napisali pesniki, »obsedeni« od želje po novem, še ne imenovanem, še ne zvanečem. To so zagrizeni odkrivalci belih lis na zemljevidih pomenov, metafor in zvenenja, vedno vsi čisto po modi modernizma — v smislu, da je moda večno vračanje novega, najnovejšega. O njihovem ekskluzivnem cilju bi lahko rekli: na novo napisati nekaj čisto novega.

Vsem poznane in po svojih nespornih kvalitetah in zato ugajanju in odobravanju prpozname pesmi so tudi tiste, ki so jih napisali skromni, sebe žrtvujoči pesniki. Pesmi same so jih izigrale. Avtor se je, potem ko je po mučnem postopku selekcije, sinteze, reza in asociacije priklical k življenju pesem-mojstrovino, preprosto potajil: pripisal je sicer svoje ime, ki pa je pravzaprav odveč, saj pesem govori in poje zase — brez imena svojega avtorja. V svoji popolnosti, ničesar namreč ni več dodati (pripeti), nič odvzeti (pahiti v molk), je namreč neskončno več od avtorja in čisto drugo od njegove bolečine, neuspelega življenja, resignacije. V nasprotju s popolnostjo svojih (kristalinično) čistih in pravilnih del občutijo tovrstni pesniki posebno tragičnost, ki spremlja dovršitev njihovega dela, in o kateri je pretresljivo razmišljal zgodnji Lukács, namreč, da »ostanejo bolj nemi in neizgovorjeni kot tisti v sebe zaprti ljudje vsakdanjega življenja... Brownin-

² T. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, s. 86

gov junak Andrea del Sarto pravi »Moja dela so bližja nebu, toda jaz sedim tukaj.«³

Tem pesnikom in njihovim lepim, čisto pravilnim pesnim-bonbončkom so nasprotni avtorji agresivneži, spolitizirani avantgardisti, ki ves čas pesnjenja in tudi pesmi same (torej njenega trajanja v percepciji in doživljanju bralca) ostajajo oni sami, povsem zaznavni, z nesporno identiteto. Vidiš in čutiš jih, da živijo skupaj s pesmijo, so pravzaprav več od nje, ki je zanje le sredstvo, le alibi za infiltriranje ali prenos nekega drugega angažmaja. Rezultat je potem, da poznaš takšne pesnike, naštevaš njihova imena, jih primerjaš, te priklepajo nase s svojo pozo in domnevno pomembnostjo, veš za imena njihovih zbirk, ne poznaš pa njihovih pesmi, ne moreš si jih zapomniti, tudi treba si jih ni, ne moreš in ne smeš si jih vzeti, saj tudi tvoje ne morejo nikoli postati, preveč so daljne, saj so tako zasebniško-konkretni, enkratna pisma-dokumenti, položena v obliko, ki še spominja na standardizirane oblike tekstualne poezije.

Potem so tudi simbolne pesmi, nanašajoče se na totaliteto organskega; harmonično celoto bivajočega hočejo pomanjšano izraziti v dovršenem simbolu. V teh pesmih ni mogoče ničesar dodati ali vzeti, nič ni šariti po tekstu, si izmišljati kakšne druge, baje boljše metafore, komparacije itn. Preprosto so popolne — kakor narava, čiste v svoji harmonični pravilnosti, jezikovni dovršenosti, načelu organske samoraslosti. Takšna pesem je kakor cvetoča jabolana: preprosto je in v njej mora biti simbolizirano ponovljeno samo drevo življenja, pa čeprav videno le skozi njegov drobci, mali želod na primer.

Čisto drugačna je alegorična poezija. Od organskega se seli k anorganskemu, od življenja k smrti, od lepe deve h kadavru. Alegorik meni, da je zgrešeno petje iz lepe identitete bivajočega, simbolične sprave subjekta in organskega ideala. Alegorični pesmi je tuja celota, zaokroženost, neprotislovnost in svoje jedro črpa iz okruškov, fragmentarnega, zgrešenega, nepreklicno disharmoničnega; pretežno se oblikuje s postopkom montaže. To je čista pesem kontrapunkta, tudi avtorjevega nasilja nad jezikom, boja z njim; k takšni pesmi je moč kaj dodati, tudi kaj prečrtati in se potem pričkat z avtorjem, ki je pustil na njej veliko čisto svojih sledi. To je tudi pesem, ki ji ni tuja magija jezika, živi kot spomin na svetopisemsko resnico »v začetku je bila beseda«, skuša biti prepričevalna v smislu, da s tem ko nekaj tako posebnega rečeš (narediš pesem), zasežeš tudi stvar samo, jo s pomočjo imena prikličeš k življenju. Manipulant nad imenovanjem si pri-skrbi image vladarja — vsaj nad tabuiziranimi rečmi sveta.

Gotovo pa so tudi pesmi na sebi, kot jim morda lahko rečemo v kantovski terminologiji. To so lepe pesmi, ki so brez mene in tebe, brez vas in nas, pa vendar niso pesmi zamolčanega, molka samega: v njih je povedano veliko in preveč morda tudi tako lepo, da bi onemeli, odvrgli peresa... vendar teh pesmi v glavnem ne poznamo. Bile so napisane, potem pa so jih avtorji uničili, običajno zažgali, redkeje zakopali v vlažno ilo, niso jih napisali za nas... ali pa vendarle še kje so — v zakljenjenih šatuljah, založene v knjigah drugih, ki jih ne bere nihče. Pesmi na sebi ne poznamo, vendarle gotovo so, skorajda vsakdo izmed nas ve za obstoj njihovih sledi ali konec katere izmed njih.

³ Georg Lukács Werke, Bd. 16, s. 80

Velik del te tekstualne, na tiskano besedilo vezane poezije, namenjene objavi in prej tihemu branju kot recitaciji, se piše z neprikrito željo avtorjev. da bi pesem obstala, preživela pogoje svojega nastanka, kar pomeni tudi avtorja in njegov čas. Cilj pesnjenja je pravzaprav pesem za zmerom: lepa, čista, pravilna pesem, nesporno uvrščena v elitno dediščino lepe, bleščeče in nesmrtno evropske poezije. Vendar nastaja poezija za zmerom na različne, pravzaprav celo protislovne načine, pa čeprav je po obliki alegorična ali simbolična, heinejevska ali baudelairovska, avantgardistično eksplicitna ali modernistično inventivna. Vsaka pesem pravzaprav nastaja po svoji poti, je čisto individualizirana oblika, vendar lahko z abstrahiranjem od vseh teh različnih, tako na nacionalne, temporalne, jezikovne in druge pogoje vezanih pesniških postopkov pridemo predvsem do dveh osnovnih načinov, ki botrujejo nastanku »poezije za zmerom«, torej pesništva, ki se izborno realizira s sledmi v splošnokulturni zgodovini človeštva.

Prvi postopek je (neo)klasicistični, drugi čisto aktualistični, tudi avantgardistični, in to v smislu, da je avantgarda veliko tudi kot čisto politološka kategorija (teorija umetniške avantgarda je del splošne teorije družbene revolucije). Za prvega je značilno supernaivno stališče, da bo poezija, ki je pisana z ambicijo, da bi bila za zmerom, zares za zmerom tudi ostala. Neoklasicizem namreč predvideva relativno stalne, kot koledar ponavljajoče se obrazce pesmi kot pesmi, preprosto meni, da ve, kaj pesem je in kaj že ni več, tako da si prizadeva le za posodobljeno, bolj moderno ali kar modernistično reprodukcijo preverjeno pesniškega, klišejskih pesemskih obrazcev. Neoklasicisti tudi predvidevajo, da je vsa poezija že od nekdaj nastajala na osnovi avtonomnega statusa, torej kot čista in ločena od vseh interesov in funkcij; nekakšno tekmovalje, »olimpijsko« prizadevanje po pisanju nesmrtnih, le čistemu pesniškemu napredku zavezanih pesmi naj bi pomenilo osnovno črto pesništva vseh časov.

Neoklasicistična poezija je materializirana v pesmih, za katere je pravzaprav vseeno, če bi bile napisane dvajset, petdeset let prej ali pozneje, saj so pesmi ustaljenih oblik in trajnih, pravzaprav »večnih« motivov pesnjenja, obvezujočih za pesnike vseh časov in narodov, vsaj njihovi avtorji menijo, da je tako. Toda kakšen razvnet avantgardist, torej posameznik z željo po totalni zasvojitvi časa, »bojevnik«, ki razbija ure, saj hoče nov koledar, ki bi štel od dneva njegovega brezpredsodkovnega, radikalnega dejanja, bi o takšnih pesmih dejal: (Potem je vseeno, če sploh so, če se jih sploh napiše.)

Neoklasicizem v poeziji se torej zgleduje po standardiziranih obrazcih pesmi, ki naj bi veljali za zmerom, torej predvideva ahistorični način jezikovnega ujetja »poetičnega«, njegove »normalne« zaježitve v pesniških besedilih. Toda ali niso ti obrazci dejansko nastali drugače, po drugi poti in na osnovi drugačne »logike«, ne le kot čisto zgledovanje po nečem minulem, ali niso bili nekoč tudi rezultat čisto avantgardnih postopkov in dejanj, v katerih je bila intenzivno in polno izražena zahteva časa, strast in napetost konkretnega dneva samega?

Za aktualistično, torej ne (neo)klasicistično poezijo je značilno, da se piše kar tako. Zdajšnjost, dejanskost, doživeta v trenutku njenega nastajanja, jo inspirira bolj kot katerikoli »zgled«, klasični ideal, »šola« pesnjenja sama. »Poezija kar tako« se piše izključno za njen najbližji čas, živo aktualnost, ki jo motivira brez ostanka. In tudi takšna pesem sama ji vrača njeno pesni-

ško reproducirano posebnost, se ji popolnoma posveča, žrtvuje; praktično ničesar ne stavi na nesmrtnost.

Vendar: ali je res nepremostljiva razlika med »poezijo kar tako« in »poezijo za zmerom«? Ali bo za zmerom res ostala le tista poezija, ki je eksplicitno pisana po (neo)klasicističnih vzorih in postopkih, ki torej á priori meri na trajen in zgleden vpis v svetovno zgodovino pesništva? Ali pa se, presenetljivo, v poezijo za zmerom vpisuje prav poezija, pisana kar tako, iz aktualnih potreb, torej prigradna, v vsakem trenutku čisto sodobna poezija? In ali ni prav velik del »poezije za zmerom« pravzaprav poezija za nikoli, torej le nekakšna igra klišejev, ki se jo sicer tolerira, vendar nas ne obvezuje k resnemu branju; je le pritiklina drugega, močnejšega toka avantgardistične in aktualistične poezije?

Vsa ta vprašanja so po svojem jedru retorična. Sicer pa si lahko napekost med tema načinoma pesnenja, ki se sicer dinamično reproducirata tudi v sodobni slovenski poeziji, ogledamo pri pesniku H. Heineju kot avtorju, ki je pisal tako »večno«, na velike motive vezano poezijo, kot tudi čisto prigradne, povsem aktualne, odzivne pesmi, »poezijo kar tako«, kot ji pravim. Pisec »Knjige pesmi«, poleg »Rož zla« Charlesa Baudelaira verjetno najbolj znane pesniške zbirke 19. stoletja, je pisal povsem prigradne verze o čisto vsakdanjih rečeh, v katerih gre praktično za povsem določene osebe, pa tudi čas in kraj sta upesnjena po realnem »analogonu«, hkrati pa je posegel tudi k mitskim, »večnim« in klasičnim motivom pesnjenja. Primer za Heinejevo »poezijo za zmerom« je na primer »Lorelaj«, pesem, v kateri je konkretno imenovan kvečjemu Ren, vendar bi bil lahko glede na nadčasovni motiv in intencijo te pesmi tudi Sava, Arno ali Avon.

Čisto drugačno pesnjenje pa prebiramo v njegovi pesmi. »Nočno pre-mišljanje«, v kateri je polno priložnostnega, konkretnega, avtobiografskega, čisto profanega, bližnjega in sedanjega. Za primer bom navedel njeno 2. in 10. kitico: »Kako se naglo suče svet! / Dvanajst je že minilo let, / kar nisem videl svoje mame. / To z vsakim dnem je huje zame. / »Saj skozi okno razigran / francosko vedri vdira dan, / in žena moja, lepša od zore, / smeje prežema nemške mōre.«⁴

Poeziji za zmerom in poeziji kar tako je skupen zapis, tekst, knjiga. Skupnega pa imata še nekaj, namreč »pesniško okolje«, ki ju poraja, atmosfero, v kateri se spočenjata. In kaj je osnovna značilnost tega sveta, ki poraja pesništvo, ki ga lahko avtentično živimo in doživljamo prav skozi to dragoceno izkušnjo svetovne poezije? Poezija živi iz nepostvarelega, ne le na produkte dela vezanega sveta. Poezija živi sicer od dela, vzbudi se ob ritmu delovnega procesa (vsaj nekoč je bilo tako), vendar je zanjo veliko pomembnejši svet ne-dela »zraka«, sanj, ljubezni, žrtvovanja, odpuščanja, razočaranj, hrepenenj, naslade, zavesti o smrti. To je svet, v katerega ne investiramo, ki ni nikoli neposredno opredmeten kot minulo delo.

S poezijo — na začetku sem zapisal, da je z njo težko, in tega ne gre pozabiti — se zato postavlja vprašanje o mestu ljubezni in hrepenenja v svetu samem, kajti ločena sta od združb reči dela, ki imajo robove (jih merimo) in nosijo »težo sveta«. Poezija odpira tudi problem statusa ljubimcev, erotomanov, nimfomank, homoseksualcev, platonikov, sadomazohistov, fetišistov, lezbijk in vlačug, ki trpijo ali uživajo ljubezen brez želje

⁴ H. Heine, Izbrane pesmi, Ljubljana, 1956, s 132, 133

po produkciji in reprodukciji človeškega rodu, se skratka gredo ljubezen, katere cilj ni spočetje novega človeka. Kaj je z njihovim minulim delom, z vso lepoto, bolečino, užitki, resignacijo in strastjo, s katero živijo, nas razveseljujejo, uvajajo v svet razkošnega dajanja telesa in duše same, njihovih samosmotrnih menjav? Kaj je z vsemi besedami, govorjenjem vseh, čebljanjem, v kar se preliva toliko energije in kar nas priklepa ure in ure, vse zimske in letne večere? Kaj je s sanjami, dnevnimi in nočnimi, z vsemi temi lepimi ali tudi groznimi, strašljivimi podobami, s katerimi se opijamo v samoti ali tudi na begu? Kaj je s sovraštvom, z energijo grdote nravi, ki se muči v načrtovanju maščevanja, zla samega, takšnega ali drugačnega zločina? Kaj je z molkom, ki pač ni nič, temveč molk, na katerega smo obsojeni ali pristajamo nanj? Kaj je z molitvijo, z urami in dnevi zbranosti, ki jih namenjamo svetemu, komuniciramo z Bogom ali Naravo ali Igro, kakor se vzame? Kaj je z vsem tem, kar ne pride do opredmetenega dela (stvari, blaga, zločina, smrti ali rojstva), vendar ga je veliko, morda več kot vsega vidnega, profano materializiranega, narejenega s sledmi. Tu se odpira tudi vsa problematika Deleuzovega koncepta nomadstva, te (anorganske) alternative organicističnim državam, pa tudi vprašanje prostega časa, ki seveda predvideva predhodno muko v času eficientne produkcije, meznega dela samega.

Ali ne dobi vse to, namreč molk in ljubezen, sanja in strast, tabuizirano in zamolčano, prekleto ali blagoslovljeno, čisto bližnje in sluteče oddaljeno — vendar stalno tu in ne v neposredni odvisnosti od muke dela — svoje prave, lepe in ekskluzivne sledi šele v poeziji, tej najbolj nenavadni umetnosti, kar si jih je moč zamisliti? In te sledi so porojene lahko kot trik, »kar tako«, lahko pa je nekaj tudi še takrat, ko se poslovijo zima: v zgodnjem pomladnem jutru že pot »poezije za zmerom«.