

Vid Snoj

Moderna mitopoeza Boža Voduška in Gregorja Strniše

Nihče ne ve, od kdaj je mit. V grško literaturo je prišel, prenašajoč se z ustnim izročilom, iz predzgodovinskega časa.

Poznejše razločevanje nas opozarja, da je *mýthos* pripovedujoči ali, natančneje, v vezani besedi zgodbo pripovedujoči govor, govor pesnikov pradavnine, ki se mu je v antiki nasproti postavil *lógos*, nevezani zapisani govor, še zlasti seveda v svoji diskurzivni, argumentativni obliki, kakršno je dobil v spisih filozofov.

Antični mit je torej, paradokсно, mit *ante litteram*, ki je bil, še preden je bila antika kot doba zgodovinskega bivanja Grkov in Rimljanov. Je govor, zgodba o bogovih in ljudeh iz prazgodovine, ki stoji na začetku grške literature in je – to vemo – postala njeno jedro. Prežela je grško epsko, lirsko in tragiško pesništvo ter v njem dosegla svojo klasično obliko. Odtlej v evropski literaturi krožijo in se razlagajo zgodbe o Odiseju, Prometeju, Ojdipu, Antigoni in tako naprej.

In tako naprej – tu si seveda moram privoščiti skok čez klasične oblike mita in njihovo usodo v evropski literaturi, s katero navadno razumemo (in v njenem okviru obravnavamo) literature vélikih evropskih narodov, v razmeroma pozen čas in predvsem v manj znano pokrajino te literature. Skok, vsekakor, vendar na sledi antičnemu mitu: moja teza je, da je bila v slovensko pesništvo, se pravi liriko, po drugi svetovni vojni prav prek njega vpeljana ali, bolje, spet vpeljana in s tem dokončno uveljavljena modernost. Kako je to mogoče? Kako je mogoče, da je nekaj tako starega, kot je antični mit, postalo prinašalec modernosti?

Če si modernost sploh lahko prisvoji antični mit, si ga kvečjemu kot sebi nasprotno drugo. Vendar naj najprej postrežem z nekaj zgodovinskimi oziroma literarnozgodovinskimi okoliščinami, ki so v slovenski vednosti bolj ali manj znane in sprejete.

Inter arma silent Musae. Med vojno je v slovenskem pesništvu zavladal Muzin molk. Pa ne da bi umolknilo vsako pesnjenje, ampak ni bilo v pesniškem oziru relevantnega pesništva. Slovensko pesništvo se je razen redkih pesmi, ki v tem času niso bile objavljene in jih je literarno zgodovinar lahko registriralo šele pozneje, vrnilo k svoji stari narodnoobrambni funkciji. Ta pojav je seveda znan tudi v drugih literaturah, namreč da ko začne peti orožje, pesništvo postane obrambno orožje. V slovenski literaturi – literaturi majhnega naroda, ki je pesništvo v svojem trdem in nelagodnem zgodovinskem bivanju potreboval za samoohranjanje – pa je narodno brambovstvo stara hipoteza. Ostareli Oton Župančič, tedaj najuglednejši slovenski pesnik, je na začetku vojne nase in na svoje pesniške kolege naslovil besede, ki imajo sicer obliko vprašanja, vendar hkrati smisel in moč imperativa: “Veš, poet, svoj dolg?” – in pozval k “pesmi za današnjo rabo”.¹ Pod egido zadnjega vélikega predstavnika “slovenske moderne” s konca 19. oziroma začetka 20. stoletja, ki je zvečine sicer še bolj gojila novo romantiko, kot da bi vpeljevala modernost, so se pesniki vračali k najelementarnejši pesniški tradiciji, izpovedi domoljubja v ritmični in zvneni obliki, oziroma v najboljšem primeru k temu, kar se je v zavesti ljudstva udomačilo kot tradicija “moderne”. Tako rekoč v vseh preprosto ubranih verzih, celo v tožbi za padlimi, se je oglašalo spodbujanje ogroženega naroda.

Druga svetovna vojna je tudi čas komunistične revolucije na Slovenskem. Scenarij je dobro znan: potem ko je revolucija zmagala, je bilo pesništvo postavljeno v službo graditve socializma. Od njega se je zahteval mobilizatorični optimizem in tako kot drugje po Vzhodni Evropi je nastajala tako imenovana “graditeljska” ali “kramparska poezija” (v Rusiji bolj znana kot *proizvodstvennaia poezia*).

Spremembo sta potem razmeroma hitro prinesla prelom jugoslovanske partije z Informbirojem leta 1948 in začetek “socialistične demokratizacije” okrog leta 1950, s katero se je končal grobi diktat partije – se pravi stalinizem – na področju kulture in umetnosti ter bile vpeljane posrednejše in bolj pretanjene oblike njunega usmerjanja in nadziranja. V ozračju, ki je v kulturi dopuščalo tisto, kar ni neposredno ogrožalo partijskega monopola na oblasti, je tedaj na Slovenskem v javnost stopila generacija pesnikov, ki so se skupaj s še nekaterimi starejšimi izpred vojne odvrnili od družbenega angažmaja. Ta odvrnitev je postala deklarativna v skupinski pesniški zbirki *Pesmi štirih* (1953), v kateri je vsak

¹ Prim. pesmi *Veš, poet, svoj dolg?* in *Pojte za menoj*, obe objavljeni 6. septembra 1941 v Slovenskem poročevalcu.

izmed četverice mladih pesnikov razdelku svojih pesmi postavil na čelo načelne izjave o pesništvu. Vendar je bila to novost kvečjemu v kulturno-političnem pogledu; odvrnitev od družbenega angažmaja v "intimizem" in "primarni lirizem", kot sta to poimenovali literarna kritika in literarno zgodovinopisje, v pesniškem oziru ni prinesla ničesar novega: vrnitev k elementarni izpovedi, v najboljšem primeru vezani na "slovensko moderno" in še dlje nazaj na romantiko, obnovitev kvaziromantičnega razcepa med lepo dušo in grdo stvarnostjo ... Z modernostjo ni imela nobenega opravka.

Kako je pravzaprav z njo, z modernostjo? Kako pride?

Modernost se uveljavi, in morda je zanjo značilen neki poseben način uveljavitve – *impozicija*. Ko Paul Valéry govori o pojavljanju modernosti pri Baudelairu, ki ga je Hugo Friedrich v svoji še zmeraj referenčni knjigi *Struktura moderne lirike* (1956) ustoličil za prvega modernega pesnika, uporablja v tem oziru pomenljiv glagol, glagol *imposer*.² Modernost *s'impose*, pravi torej Valéry, uveljavi se s silo, če lahko izpeljujem naprej – vendar ni nujno, čeprav bi v pesništvu to pričakovali, da zmeraj v eksperimentiranju z jezikom, v katerem potem ne moremo, da ne bi videli zraven delanja sile jeziku. Na to, da modernost ni nujno dekonstrukcijski oziroma destrukcijski eksperiment z jezikom, nas pri Baudelairu opozarja tradicionalna vezanost pesniške besede, ohranjena kitična oblika in aleksandrinec, znotraj katerih se godi vsa inovacija. Modernost se – in pomembneje – uveljavi še v marsičem drugem. Impozicija modernosti implicira predvsem neko pozicioniranje, neko postavitev, ki vsekakor ni brez sile. Modernost *se postavi*, postavi pa se v dvojnem v: v prelomu s prejšnjim in hkrati v lastni samozatrditvi. To, kar je bilo še ravnokar tipajoča zasebna intuicija, se vzpostavi kot nova univerzalna resnica.

Kako pa se modernost uveljavi v slovenskem pesništvu? Naj na to vprašanje odgovorim po ovinku.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja sta na Slovenskem druga za drugo izšli dve antologiji: leta 1983 *Slovenska lirika 1950–1980* in leto pozneje *Sodobna slovenska poezija*. Prvo je sestavil najuglednejši še živeči slovenski komparativist Janko Kos, med drugim tudi avtor pomembne *Primerjalne zgodovine slovenske literature* (1987), drugo najvidnejši slovenski filozof fenomenološke smeri Tine Hribar. Obe antologiji se začenjata z Božem Voduškom (1905–1978). Drugače rečeno: v obeh antologijah kot začetnik modernega pesništva na Slovenskem po

² Prim. Paul Valéry, *Situation de Baudelaire*, v: isti, *Oeuvres*, 1. zv., ur. Jean Hytier, Pariz: Gallimard, 1957, str. 598.

drugi svetovni vojni nastopa Vodušek, čeprav je objavil vsega osem pesmi, ki so v času objave za povrhu ostale neopažene. Razlog za takšno postavitev Voduška, ki popravlja prejšnje prezrtje, lepo podaja predvsem Hribarjevo napotilo na njegovo predvojno pesem *Izpoved* (1931). V njej se horizont Voduškovega predvojnega pesništva, kot pravi Hribar v komentarju k svojemu izboru, najrazvidneje in hkrati tako, da pripravlja njegovo poveljno pesništvo, razpne kot "horizont sveta brez Boga".³

Pesem *Izpoved* se kaže kot izrazito moderna lirska izpoved. Podaja duhovno izkušnjo odsotnosti Boga, ki ni več, recimo, psalmistova izkušnja zastrtja Božjega obličja ali mistikova izkušnja "temne noči", nobena prehodna stopnja v dinamiki živega posameznikovega razmerja do Boga, ampak v modernem zaobratu tradicionalne duhovnosti postane nič manj kakor univerzalno, svetovno dejstvo. Nosilec izpovedi namreč ni jaz, ampak se izpoved univerzalizira prek "kolektivnega subjekta" mi. V pesmi se štirikrat ponovita besedi "doseči nemogoče", v katerih se izraža strast tega mi, naša strast, in sicer kot poskus doseči Boga oziroma kot napad nanj. Potem, v sklepni dvovrstični kitici, sledi:

– Naenkrat so prenehale goreti
sonce in zvezde in vse luči sveta.⁴

Tu moramo biti pozorni na pomišljaj. Pretanjena sintaksa tega ločila na odsotnost Boga veže nenadno zatemnitev vsega sveta, hkrati pa abruptno prelamlja s topografijo tradicionalne duhovnosti: moderna inverzija prek vpeljave kolektivnega mi spremeni občutenje začasne individualne izgube Boga v univerzalno izgubo Boga v svetu.

Zatemnitev sveta v tej pesmi zgovorno napoveduje pesniško zbirko *Odčarani svet* (1939), v kateri Vodušek, prevajalec in sploh osrednji pesniški promotor Baudelaira v predvojnem slovenskem pesništvu, v različnih likih razvija vztrajno in mučno baudelairovsko preiskovanje srca v svetu brez Boga. V peščici njegovih poveljnih pesmi pa se potem pojavi antični mit – in z njim spet modernost.

Toda kako se modernost sploh lahko uveljavi prek antičnega mita? Spomnimo se: Herder v slovitem spisu *O novi rabi mitologije* opozarja na to, da je bila grška mitologija, ki ne pozna teološke strogosti in dogmatične avtoritete krščanstva, že antičnim pesnikom na razpolago za svobodno rabo, in prav takšno rabo mitologije – rabo, ki v mit inkorporira

³ Tine Hribar, *Sodobna slovenska poezija*, v: isti (ur.), *Sodobna slovenska poezija*, Maribor: Obzorja, 1984, str. 175.

⁴ Božo Vodušek, *Izpoved*, v: isti, *Pesmi*, ur. Janko Kos, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980, str. 103.

sodobno tematiko – priporoča tudi svojim pesniškim sodobnikom.⁵ Po drugi strani Friedrich v prej omenjeni knjigi sicer ne govori o mitologiji, ampak o tisti poetološki dispoziciji, tistem nastavku modernosti, v katerega, če dobro pomislimo, vendarle lahko sede tudi antični mit – o depersonalizaciji ali razosebljanju. Takole pravi: “Z Baudelairom se pričanja razosebljanje moderne lirike, vsaj v tem smislu, da lirski beseda ne izhaja več iz enotnosti pesništva in empirične osebe ...”⁶ Hotena neosebnost namreč poraja različne like, v katerih se prelamlja tradicionalna zaveza med pesnikovo “empirično osebo” in govorcem pesmi, nepreslednost, ki lirski govor vzpostavlja kot neposredno izpoved pesnika samega in za lirski čas kot čas izpovedujoče se notranjosti dela sedanjost. Takšen lik je lahko izmišljena oseba iz sodobnosti, pri Eliotu, morda najglasnejšem zagovorniku depersonalizacije v pesništvu, recimo Proust ali Sweeney, vendar, kot kažejo številni zgledi od Baudelaira naprej, lahko prihaja tudi iz *antičnega mita*. Moderno pesništvo se v postopkih depersonalizacije nujno fikcionalizira in epizira, pri tem pa modernost v mitski lik zareže *cezuro*, s katero ta postane šifra moderne eksistence.

Moderna mitopoeza si like antičnega mita torej prisvaja tako, da iz njih dela *per-sonae*, “maske”, skozi katere prehajajo mnogoteri glasovi iskane nove istovetnosti. Natanko na to naletimo tudi v Voduškovi vnovični vpeljavi modernosti v slovensko pesništvo prek antičnega mita, zato je ta pesnik s svojim Odisejem in Prometejem moja prva izbira.

Moja druga izbira je Gregor Strniša (1930–1987), bralec Voduška, vendar ne le njegovih predvojnih, ampak tudi povojnih pesmi, še ko te v literarni kritiki in literarnem zgodovinopisju niso imele nobenega odmeva. Ta moja izbira pa spet ni le “subjektivna”: lik Minotavra v Strniševem pesništvu, ki tako kot Voduškov premerja “horizont sveta brez Boga”, velja na primer Janku Kosu “za najdoslednejšo opesnitev metafizičnega nihilizma v slovenski poeziji”⁷.

Vodušku in Strniši, ki glede na to, da je pesmi začel objavljati v petdesetih letih prejšnjega stoletja, spada v drugo generacijo povojnih slovenskih pesnikov, je poleg moderne rabe antičnega mita skupno to, da njuno pesništvo ne pozna brezobzirnega eksperimentiranja z jezikom: odprave kitice, razvezave verza, razpustitve skladnje, osamosvojitve

⁵ Prim. Johann Gottfried Herder, *Vom neueren Gebrauch der Mythologie*, v: isti, *Sämtliche Werke*, 1. zv., ur. Bernhard Suphan, Hildesheim: Olms, 1967, str. 426–449.

⁶ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, prevedel Darko Dolinar, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972, str. 39.

⁷ Janko Kos, *Recepција antičnih mitov v slovenski literaturi*, Poligrafi (2003), št. 31–32, str. 163.

besede. Vodušek je vse svoje povojne pesmi, razen ene same, napisal v štirivrstičnih kiticah z rimo, Strniša pa je že v *Odiseju*, svoji drugi pesniški zbirki, razvil svojsko ciklično pesnitev, sestavljeno iz petih pesmi, izmed katerih ima vsaka po tri štirivrstične kitice z asonanco.

Po drugi strani se oba pesnika v literarni kritiki, pa tudi v literarnem zgodovinopisju, povezujeta z eksistencializmom. Njuno pesništvo se zmeraj znova označuje kot "eksistencialno" in, določneje, celo kot "eksistencialistično", pa ne samo v sodobnih orientacijskih manevrih literarne kritike, ki navadno ugiba, kam bi uvrstila kak literarni pojav, ampak tudi v poznejši refleksiji literarnega zgodovinopisja, ki ljubi klasifikacijo in periodizacijo. Vendar se sam ne bi rad spuščal v razpravljanje o tem, kaj je eksistencializem v literaturi, kdaj se je pojavil v slovenski literaturi in kdaj v pesništvu – če eksistencializem v pesništvu, za razloček od pripovedništva in dramatike, sploh obstaja v pravem pomenu. Morda je v literaturi le nekakšna "ideologija", sklop tém, ki ni nevtralen, pa ne le zato, ker temelji na izboru (in predpostavlja "zainteresirano zavest"), ampak ker k njemu že spada naklonski kot, pod katerim se motrijo izbrane teme.

Rad bi torej opozoril *le na domnevni eksistencializem v recepciji* Voduškovega in Strniševega pesništva, in če literarno zgodovinopisje pustim ob strani – v tem oziru gotovo ni manj problematično, je pa manj zanimivo –, se pokaže, da se predvsem recepciji tedanje literarne kritike pozna pritisk vladajoče marksistične ideologije. Vodilni slovenski partijski ideolog v kulturi Boris Zihelr je eksistencializem uvrstil med najnevarnejše "v modnih smereh sodobne filozofsko-umetniške dekadence"⁸, vendar ga tudi kulturniška opozicija, katere medij so bile od petdesetih let predvsem nekatere literarne revije, ni sprejemala brez zadržkov. Opozicijski intelektualci, zbrani pri Reviji 57 (1957–1958) in potem pri Perspektivah (1960–1964), ki sta bili ukinjeni, so ga predvsem skušali zbližati z marksizmom, se pravi združiti sartrovsko oziroma camusovsko tujstvo in heideggerjevsko vrženost v svet z alienacijo mladega Marxa, in tako je, recimo, tudi literarna kritika, naj je bila naravnana opozicijsko ali ne, za temeljno sestavino v pesništvu Gregorja Strniše, ki je svoje pesemske cikle objavljal v obeh revijah, prepoznavala alieniranost ter ga označevala celo z izrazoma "alienativna" ali "alienirana poezija".⁹

⁸ Boris Zihelr, *Eksistencializem in njegove družbene korenine*, Naša sodobnost (1953), št. 2–3, str. 130.

⁹ Prim. na primer Boris Paternu, *Strnišev "Odisej"*, Problemi (1962/63), str. 973, in *Sodobna slovenska lirika*, v: isti, *Pogledi na slovensko književnost*, 2. zv., Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974, str. 257 (predavanje iz leta 1964); Vital Klabus, *Poezija Gregorja Strniše*, Perspektive (1963/64), št. 36–37, str. 758; Niko Grafenauer, *Izjemna pesniška vizija sveta*, Sodobnost (1964), št. 2, str. 175–176; Marjan Kramberger, "Odisej" ali avtonomija umetnosti, Dialogi (1965), št. 1–2, str. 48.

Marksizem je v opozicijskem mešanju z eksistencializmom navsezadnje vendarle ohranil temeljni ton: z eksistencialistično nadihnjeno alienacijo so opozicijski intelektualci diagnosticirali obstoječe stanje po birokratizaciji revolucije, ki jim je hkrati vzbujalo željo po permanentni revoluciji, "alienativna poezija" pa je bila zanje sprejemljiva predvsem kot resnica o "družbenem trenutku".

S tem zapiram poglavje iz recepcije in se od težav z eksistencializmom vračam k modernosti, o kateri se mi zdi v zvezi z Voduškovim in Strniševim pesništvom vsekakor primerneje govoriti. Naj torej iz njunega pesništva navedem in z drobnimi opažanji pospremim nekaj zgledov za uveljavitev modernosti prek antičnega mita.

Vodušek je kot zadnjo izmed svojih osmih povojnih pesmi objavil pesem z naslovom *Odisejski motiv*.¹⁰ Že naslov nakazuje neko distanco. Izraz "motiv" v literarni in umetnostnih vedah označuje vsebinsko stalnico, ki se ponavlja v vrsti del, in tudi v naslovu Voduškove pesmi napeljuje na ponovitev, namreč na ponovitev Odisejevega potovanja. Vendar je v to ponovitev že vpisana razlika, odmik, ki ga sugerira beseda "odisejski", kajti "odisejski" ne pomeni kratko malo "Odisejev", ampak "tak kot Odisejev", "kakor Odisejev".

Voduškov odisejski popotnik še zdaleč ni tak kot Homerjev Odisej. Vodušek ga ne pesni kot povratnika domov, na Itako, ampak kot nekoga, ki gre v neznano. Tako pravzaprav ostaja na sledi Danteju, ki je, kot pravi W. B. Stanford, radikalno preobrnil lik po domu hrepenečega Odiseja v evropski literaturi, s tem ko mu je dal zapluti mimo Heraklovih stebrov onstran meja znanega sveta: "Ta [Homerjev] centripetalni, na dom vezani lik je Dante zamenjal s poosebljenjem centrifugalne sile."¹¹ Tudi Voduškov popotnik je centrifugalen, sredobežen lik, v resnici ubežnik: njegovo potovanje je beg, "robinzonski beg" (v. 3) stran od *oikumené*, "obljudenega sveta", v zavetje divjega samotnega otoka. Vendar Vodušek dantejevskemu izročilu o Odiseju dodaja pomembno potezo modernosti, tiste modernosti, ki nima nobene zveze s projekcijami absolutne novosti, kakršne so gojile umetniške avantgarde in družbene revolucije 20. stoletja. Prišlek na neobljudeni otok ni novi človek v vzpostavljanju novega sveta – iz smrti starega človeka porojeni človek, o katerem so sanje nesmrtnosti sanjali avantgardisti in revolucionarji –, ampak je, če to branje kontekstualiziram z drugimi Voduškovimi pesmimi, *zdajšnji*,

¹⁰ Gl. Nova sodobnost (1956), št. 4, str. 299–300; knjižna objava: Božo Vodušek, *Pesmi*, ur. Janko Kos, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980, str. 134–135.

¹¹ W. B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Dallas, Texas: Spring Publications, 1992 (1. izdaja 1954), str. 181.

vendar prekaljeni človek, ki je šel skozi ogenj strasti v svetu brez Boga in zdaj pozdravlja “*ново zemljo*” (v. 16), novi “*pogumni svet*” (v. 33). Predzadnja kitica ogovarja ta svet in hkrati opisuje prišlekov položaj v njem takole:

S tvojim pogumom prost
dvomov in spraševanj
bo slavil življenja skrivnost
in čakal brez pričakovanj.

Leto prej kot *Odisejski motiv* je Vodušek objavil pesem z naslovom *Ko smo Prometeji neugnani*.¹² Spomnimo se: po Heziodu je Prometej za človeka bogovom ukradel ogenj, po Ajshilu ga je naučil različnih veščin, prek katerih se je v svojem živalskem bivanju počlovečil, po Ovidiju ga je celo po božji podobi ustvaril iz zemlje in vode – in v novoveškem izročilu, pri Shaftesburyju in Goetheju, postal “*drugi stvarnik*” za Stvarnikom. Pri Vodušku pa se mitski lik že v naslovu pomnoži: Prometej smo vsi. Pesem se začneja takole:

Ko smo Prometeji neugnani
z neba si ukradli ogenj rdeči,
od njega zdaj smo sami vžgani,
gore v nas zublji plameneči.

Spet berem kontekstualno: Prometej smo mi vsi, moderni ljudje, v *horizontu brezbožnega sveta*. Kraja ognja z neba, ki smo jo zagrešili vsi, gre z roko v roki z izgubo Boga v svetu.

Pri tem bi rad opozoril, da se “*ogenj*” v tej pesmi pojavlja kot pesniška beseda, ki se je ne da razložiti enoznačno oziroma se je ne da prevesti v diskurzivni jezik z eno samo besedo. Vsekakor ni nobeno hladno sredstvo kultivacije, ampak je po eni strani to, kar nas vžiga v naši najgloblji notranjosti – strast, naša najnotranjša strast, sla po življenju. Po drugi strani pa je, kot je paradokсно razvidno iz naslednjih dveh verzov, tudi tisto, kar nas “*razsvetljuje*”, v čemer torej gledamo iz sebe navzven:

Od tal do zvezdnatega oboka
ves svet se nam blešči v požaru ...

¹² Gl. Nova Sodobnost (1955), št. 10, str. 880–881; knjižna objava: Božo Vodušek, *Pesmi*, str. 129–130.

Povsod je ogenj, tudi "v zelenju lava se pretaka" (v. 11), pa vendar je ogenj, ki ga vidimo okrog sebe, prav tisti ogenj, v katerem iz sebe gledamo sami: "en ogenj, ena sama / sla neukročena" (v. 19–20). Svetovni požar izhaja iz nas samih. Svet naše sle po življenju, ki je bila božja last, je svet v ognju, naša prometejska stvaritev. In v tem ognju se, kot sugerira sklep pesmi, samopouživamo.

Prehajam k svoji drugi izbiri, Strniši, najprej k ciklični pesnitvi iz petih pesmi *Odisej*, ki je nastala nekaj let po Voduškovi zadnji objavljeni pesmi *Odisejski motiv* in s katero se konča Strniševa druga pesniška zbirka *Odisej*.¹³

Strnišev *Odisej* je v nasprotju z Voduškovim odisejskim popotnikom že prišel, je že na otoku. Strniša vpeljuje svojo pesnitev s citatom iz Homerja, ki se v prevodu Antona Sovreta, prvem celotnem prevodu *Odiseje* v slovenščino iz leta 1951 in edinem doslej, glasi: "enkrat še videl bi rad vsaj dim nad Itako rodno". V Homerjevem epu *Odisej* preživlja dneve sede na obrežju otoka nimfe Kalipso, s tem da njegovega hrepenenja po domu ne moreta premagati ne uživanje nimfine božanske ljubezni ne njena obljuba nesmrtnosti. Nasprotno v Strniševi pesnitvi sedi na obrežju povsem samotnega, neobljudenega otoka.

Do ssem vse v redu. Rad pa bi opozoril na neko komaj opazno *prekinitev* v zapleteni, s prevodom posredovani intertekstualnosti stare in nove pesnitve. Sovrè, v čigar prevodu Strniša citira Homerja, Homerjevemu "dvigajočemu se dimu" (*kapnós apothróskon*, *Od.* 1, 58) v resnici dodaja "nad Itako rodno". To je sicer primerna prevodna dopesnitev, vendar se v Strniševi pesnitvi sami, v njenem besedilu, povsem izgubi. V njej namreč ni niti enkrat omenjena Itaka in ni niti besedice o Odisejevem hrepenenju po njej.

Citat, postavljen na začetek dela, pogosto ubere temeljni ton, ki potem preveva besedilo, v Strniševi pesnitvi pa hrepenenjski ton uvodnega citata nekako obvisi pred besedilom, ne da bi vstopil vanj. Strnišev *Odisej* se, namesto da bi v hrepenenju šel naproti temu, kar (morda) prihaja, zazira v preteklost in k smrti. V drugi pesmi se spominja potovanja k domovanju mrtvih in v tretji otoka Siren; edina pot, na katero se podaja, ne da bi dejansko mogel kamor koli, je pot spominjanja. Sede na obali je z zemeljsko težo svojega bitja ujet "med deželo školjk in deželo ptic" (peta pesem, v. 6). Zemlja, na kateri je, je stisnjena med vodo in zrak, med vodo nemih školjk in zrak pojočih ptic, s tem da zgoraj in

¹³ Gl. *Perspektive* (1962/63), št. 25, str. 494–495; knjižna objava: Gregor Strniša, *Odisej*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963, str. 81–87.

spodaj, zračna višina in morska globina, v simbolni konfiguraciji pesmi postaneta zadaj in spredaj (v. 2–4):

Za njim so nemirne jate pisanih ptic,
v valovih pred njim leži črna skala,
pokrita od težkih školjk gubastih oblik.

V tej konfiguraciji se v nasprotju s sedečim Odisejem, ki je stisnjen tako rekoč od vseh strani, gibljeta morje in čas. V prvi pesmi je s ponavljanjem v rahlih variacijah poudarjeno predvsem gibanje morja (“morje se dviga in pada”), v peti gibanje časa (“pomlad prihaja in odhaja”). Vsakokratni glagolski par gibanje morja in časa v pesmi sicer zmeraj znova pospeši v primerjavi s tistim v naravi, vendar to gibanje ni nikdar nikamor naprej, ampak se zmeraj znova vrača. Obdana z njim se pezzantna statika Odisejevega lika samo še poseda.

Končujem z nekaj zgodnejšo Strniševo pesnitvijo *Inferno*, ki je sestavljena iz dveh ciklov po pet pesmi in postavljena na sredo pesniške zbirke *Odisej*.¹⁴ Ta dvociklična pesnitev je pesem o smrti. Naslov prvega cikla je *Pustinja*, naslov drugega *Gora*, in v obeh se govori o poti nekoga neimenovanega čez pustinjo dneve in dneve vse do gore in še naprej vanjo.

Gora je v arhaičnih kulturah končni kraj zemlje, kraj, na katerem se v očesu mitskega človeka zemlja stika z nebom: bivališče bogov, kraj češčenja in, kot vez med zemljo in nebom, mesto vzpona v nebo. V Strniševi moderni mitopoezi pa je sicer tudi končni zemeljski kraj, vendar se ta ne odpira za dvig v nebeško višavo, ampak za spust v zemeljsko globino: “z vrhoma, ki sta usločena kot bikova rogova” (peta pesem, v. 6) ima zunanji videz “bikove lobanje” (šesta pesem, v. 11) in hkrati notranjo strukturo blodnjaka, ki s svojimi spuščajočimi se jamami spominja na Dantejev pekel, z Minotavrom v svoji najgloblji sredi.

Pri vstopu v goro začne nekoga neimenovanega označevati zaimsek “kdor”. Neimenovani se pomnoži, vendar je ta množica tokrat maloštevilna; pripada ji le malokdo, ki je zmogel naporno pot čez pustinjo in stopil v goro. Toda le kdor ne zaide v slepih hodnikih gore in se ne “zgubi v prividih” (osma pesem, v. 7), le kdor “pride do votlega srca blodnjaka” (deveta pesem, v. 6) in gre naprej, še naprej v votlino tega srca, še naprej skozi – le ta potem tudi res nekaj zasliši, v daljavi zasliši nekaj takega kot brušenje roga. Ko pa bi moral kaj zagledati, *ne*

¹⁴ Gl. Perspektive (1961/62), št. 17, str. 769–772; knjižna objava: Gregor Strniša, *Odisej*, str. 44–55.

vidi ničesar. Edino, ki gleda in vidi, je Minotavrovo oko: "oko, ki te zagleda, in ga ti ne vidiš" (deseta pesem, v. 8). Zadnja kitica se glasi:

V te kraje pride samo malokdo.
Noben pa se še ni vrnil iz gore.
Eni v blodnjaku od lakote in žeje umro,
druge nasadi Minotaver na rogove.

Ne le večina, ki, živeč iz dneva v dan, nevede zapada smrti, ampak tudi maloštevilni, ki se bojujejo, tudi tisti, ki si izbori, da bi se soočil s smrtjo, smrti navsezadnje ne uzre. Strniša v metafori Minotavrovega očesa, ki vidi, ne da bi bilo videno, pesni nemožnost soočenja s smrtjo in s tem, ker brez soočenja, brez srepega iz oči v oči ni dvoboja, *nemožnost premagati smrt*.

Modernost se ne slepi s svojo novostjo: za soočenje s smrtjo človek nima očesa.

Morda je Strniševa moderna prisvojitve mita o Minotavru prav zato, če ponovim prej navedeno sodbo, "najdoslednejša opesnitev metafizičnega nihilizma v slovenski poeziji".