

Razmišljanja o(b) knjigah

Jelka Kernev Štrajn

O novejši poeziji Andreja Medveda



Andrej Medved je na prizorišču slovenske poezije prisoten že skoraj pol stoletja. Prve lirske tekste je objavil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, nadaljeval v osemdesetih, pretežno v stilu "temnega modernizma", če si izraz izposodim iz sočasne umetnostne kritike. V devetdesetih se je z zbirko *Telo losa* (1992) začel proces preobražanja njegove pesniške pisave (več o tem: Peter Semolič: "Črne in bele luknje", v: A. Medved: *Talesova luna*, Koper: Hyperion 2019). In ta proces še traja. Opazen je tudi v njegovih najnovejših knjigah. Spremembe, bolje rečeno metamorfoze se manifestirajo na ravni ritma, zvoka, leksike, sintakse in tudi motivov. A ravno tu je kleč. Na prvi pogled je opaziti, da je v zvezi s to liriko nemogoče govoriti o temah in motivih, kot jih sicer poznamo iz pisanja o literaturi. Le z zadržkom in metaforično lahko omenimo tri obsežna obča mesta Medvedove novejšje poezije, evocirana že v naslovih pesniških zbirk. Tako imamo na eni strani oznake, ki vsebujejo predvsem geografska in zgodovinska imena mest (*Glanum*, 2012), držav (*Libija*, 2010), območij (*Mediterraneo*, 2009) in celin (*Afrika*, 2006), na drugi strani pa knjige, katerih naslovne besedne zveze se medbesedilno navezujejo na posamezna literarna dela, mitologijo in pravljичnost. Prva izmed knjig, kjer je dobil *genius loci* naslovno vlogo, je zbirka *Rimske elegije* (2004). Velja jo posebej omeniti, saj napoveduje poznejšo tematizacijo sledi, spomina in še zlasti nehotnega spomina, to

je razpoznavnih občin mest tiste Medvedove poezije, ki se je zlasti po letu 2007, po zbirki *Buchenwald*, nadvse razmahnila:

Odkrivam,
poimensko, vsako sled, skrivnost
potí.

Ali nekje drugje:

beseda zaduši korake, v presežnost izpraskanih sledí; v
kamen govori z odštevanjem spominov.

(*Rimske elegije*)

Še istega leta je izšla tudi pesniška zbirka *Kitera* in v naslednjih letih še nekaj knjig, tako da zdaj že lahko, vsaj v prispodobi, govorimo o geografski seriji, katere skupna značilnost je tesna prepletenost osebne in kolektivnega spomina ali, drugače, vzajemnega delovanja zgodovine in osebne izkušnje; izkušnjo pa je treba razumeti v najširšem pomenu besede. Poleg tega ne smemo pozabiti, da imamo opraviti s poezijo, kjer je *topos* (kraj) vselej tudi *a-topos* (ne-kraj):

... vilinskih bitij, v templju z okovanim,
marmornim opažem, rojstvo nove dobe, z igrami
otrok in mačjih tačk v obročju stavb in tržnice, ob uri, ki
odbije tisočletni čas, ob opoldnevu.

(*Glanum*)

Glede na povedano se po eni strani zdi, da razprava o temah in motivih tu res ne pride v poštev, po drugi strani pa pozorno branje med vrsticami vsakič zazna dogodek, ki ždi v ozadju. Toda ta zaznava je izmuzljiva in dogodka ne more povsem zapopasti. Ve se, da je tam, toda bolj v obliki slutnje kakor pa oprijemljivega dejstva. Medvedov pesniški govorec namreč ni ravno radodaren z opornimi točkami zunajjezikovne realnosti. In vendar to ne drži popolnoma. V obsežnem pesnikovem opusu opazimo tudi knjige, kjer je tematska razsežnost nespregledljiva. Na primer v *Buchenwaldu* (2007), kjer se manifestira pomemben premik v avtorjevem lirskem izrazu, premik v smer angažiranosti, ki bralstvo prevzame s spletom implicitnih besednih iger, medbesedilnih povezav (Heidegger, Hölderlin, Dante) in zgodovinskih evokacij (druga svetovna vojna). Brati jo je mogoče tudi kot

pretanjen *homagge* žrtvam zloglasnih taborišč. Nič manj subtilna in hkra-
ti angažirana, čeprav povsem drugače, ni knjiga pesmi *Muca – La chatte*
(2017). Tudi ta govori o smrti; s tem se tematsko navezuje na nekatere
druge avtorjeve knjige, na primer na *Kočijaža smrti* (2016) in *Razlagalca sanj*
(2010), še bolj pa, kakor bomo videli, na tri najnovejše pesniške zbirke, kjer
zavest o minevanju postane osrednji bivalni položaj govorca. Obenem je
Muca – La chatte svojevrsten in ljubeč slavospev dejanski mački, ki je ob
pesniku preživela svoje dolgo, skrivnosti polno življenje. V tem času se je
med njo in pesnikom, tj. med človeško in nečloveško živaljo, spletlo kom-
pleksno razmerje, za katerega se zdi, da ga še najbolj domiselno opredelju-
jejo daljnosežne besede Virginie Woolf: "Tako tesno skupaj, tako neznansko
ločena." ("*Thus closely united, thus immensely divided.*") (Flush 1933). S tem
je pisateljica želela povedati, da z živaljo ustvarimo najtesnejšo simbiozo,
toda skrivnostne živalske drugosti ne moremo zares dojeti, kaj šele enigmo
njene smrti. Čeprav Medvedova knjiga z lirično pretanjenostjo upesnjuje
najintimnejša čustva, ki so pesnika obhajala, ko se je za zmeraj poslavljaj od
svoje muce, učinkuje angažirano. Subjektivnost konkretne živali je namreč
tu obravnavana kot subjektivnost drugega (*in vidiš to, kar vidim jaz v obrnje-
nem pogledu*). Pri tem se srečno izogne vsem "sprejetim idejam", ki krožijo
o mačkah, in obenem nedvoumno sporoča (*pogrešam te ...*), da bolečine in
praznine, ki je ostala za to muco, nobena beseda ne bo mogla zapolniti.

Toda dejstvo je, da se pesnik navzlic temu spoznanju še kar naprej zate-
ka k besedam in se, ne le v tej, ampak tudi v vseh drugih pesniških zbirkah,
zmeraj znova spopada z mejami jezika, kar je že pred leti ugotovila lite-
rarna kritika. Njegova pisava se giblje na samem robu med neobvladljivo
željo po pisanju in refleksijo. Glede na to se vsiljuje vprašanje, kje je izvir ali
pradomovanje te želje. Prvo, kar pride na misel, je pesnikovo nezavedno, a
to ne zadostuje. Predpostaviti je treba še globljo plast, kjer se kopičijo sledi
nehotnega spomina, ki od časa do časa izbruhne z vrsto aluzij na nekaj, kar
se vsakič znova izkaže za neulovljivo in nezamejljivo.

Vstop v poezijo Andreja Medveda potemtakem nikakor ni enostaven,
zlasti če smo kot sprejemniki preveč zasidrani v neizprosni logiki vsakdanjo-
sti, ki nas ovira, da bi se popolnoma prepustili raznolikemu imaginariju in
govorčevemu silovitemu toku besed, s katerim nas zasiplje, nekako tako kot

Purpurni dež zasiplje v brazde
ust, vratu in glave, v listje krošenj, v jaso
v hipnost domišljije ...

(*Purpurni dež*)

Ti verzi polzijo skozi bralsko zavest podobno kot dež, pesek ali žitna zrna. Ni jih težko prepoznati, jih je pa zelo težko ponoviti; kljub temu za njimi v spominu ostaja značilna neizbrisna sled.

Leto 2007 za pesnika ni posebnega pomena samo zaradi *Buchenwalda* in še dveh zbirk, ki sta izšli isto leto, *Medprostor* in *Ekloge*, ampak tudi zato, ker so takrat pri Mladinski knjigi izdali obsežen izbor Medvedove dotedanje poezije, in sicer z naslovom *Svetloba v labirintu*. Po tem skorajda ni bilo leta, da ne bi izšla kakšna njegova knjiga (*Glas, Purpurni dež, Razlagalec sanj, Iz zvezd, v trnje, v usta, v vihar* in še bi lahko naštevali), dokler ni avtor leta 2014 v svoji lastni založbi Hyperion obelodanil kar pet pesniških zbirk: *1000 + ena noč, Alica v čudežni deželi, Perje, solze in zlato na sončnem disku, Deklica z ognjeno glavo* in *Axis mundi*. Njihova skupna poteza je, da se je iz deset- in večvrstičnih pesmi, značilnih za nekatere predhodne zbirke, dolžina posameznih besedil skrčila na pretežno trostišja, kar pomeni, da je belina strani postala pomembna sestavina lirskega sporočila. Razumeti jo je mogoče kot prostor vsega tistega, kar se v govorici izmuzne poimenovanju in ostaja tuje. Očitno je, da to poezijo bolj kot posamezne podobe in prisodobne zanima dinamika jezika, ki je vselej le ena izmed različic govorice, če govorico pojmuje kot pojav, ki ni le človeški, ampak kozmičen.

Pesnikove podobe v alternaciji s prisodobami, ki jih največkrat uvajata predlog "v" in veznik "kot", vzbujajo vtis nenehnega prihajanja in odhajanja, mestoma tudi vzajemnega izrinjanja. Toda za vsako ostane sled, ki pisca vleče naprej k nizanju novih in novih podob, bralstvo pa vodi tako naprej kot nazaj, k vnovičnem branju. S tem se med napisanim in prebranim vzpostavi razmerje, ki ne kliče po razjasnitvi pomenov in odkrivanju smisla, temveč pri vseh udeležениh budi neustavljivo željo, ki hoče "še", še več pisanja, še več branja – še več želje. Ob tem lahko, če zavzamemo primerno distanco, opazujemo proces konstituiranja specifičnega pesniškega znaka, ki pogloblja razdaljo med besedami in stvarmi ter jo hkrati skuša preseči. Tako se v jeziku ohranja izkušnja, ki se v dejanskem življenju vztrajno izgublja; kako tudi ne, saj gre za predstave, odvisne od odsotnosti razlike med sedanostjo in preteklostjo; obe se namreč raztezata v nedoločno prihodnost, ki si je ni mogoče predstavljati drugače kot izmišljijo in igro. Za igro pa – zlasti za literarnoumetniško igro – se ve, da ne implicira samo "norega plesa besed", ampak tudi pravila, refleksijo in tveganje, povezano z "neodločljivostjo" te poezije. Upesnjena so dogajanja in stanja, ki jih po eni strani ni nikjer, jih nikoli ni bilo in jih tudi nikoli ne bo, po drugi

strani pa je ta "nikjer", ta *a-topos*, v trenutku branja prav tu pred nami. Vrstijo se podobe, ki že med samim nastajanjem postopoma pojemajo:

Obličja
kot pečatni vosek, kjer zdrseva
v vrtenje, v prag nebesnega prostora, v lavo,
v znamenja, v odloženost zadnjega slovesa ...
(*Purpurni dež*)

S tem usmerjajo nase bralsko pozornost, ki je toliko večja, kolikor manj pomena jim lahko pripiše:

... ko mine sen in
jutro, zapriseženo upor, razruši zid, razpre časovne niše
in varno najde mesto brez pomena.
(*Purpurni dež*)

Morda prav zato vlogo pomena prevzame pogled, ki nas napoti na sam rob zaznavnega, vendar ga nikoli ne prestopi. Se pravi, da sklepni verzi sicer za- prejo sleherno pesem, a nikoli tako, da je začetni verzi naslednje pesmi ne bi mogli spet odpreti. To je samo eden od razlogov, zakaj Medvedovih "pesni- ških krajin" ni mogoče spokojno opazovati in se vanje naseljevati. To pride še posebej do izraza v zbirki *Glanum* (2012), ki jo je literarna kritika upravičeno razglasila za zbirko ljubezenske lirike, vendar je več kot to. Na ozadju prepleta mitološkega, kolektivnega in osebnega spomina evocira vračanje k začetkom in hkrati, v sozvočju s tem ozadjem, pripoveduje o temeljni ljubezenski izku- šnji in njeni minljivosti, ki je tudi minljivost človeka in civilizacije.

Priporočljivo je torej Medvedove pesniške krajine dojemati kot obsežen projekt, ki ga ni moč zaobjeti naenkrat, saj vznika iz vsega dosedanjega poetičnega in teoretičnega udejstvovanja avtorja. Pri tem se je treba odpo- vedati vsem utečenim asociacijam idej in imaginarnim arhetipom, ki sicer določajo literaturo kot "sekundarni modelativni sistem". Medvedova lirska besedila lahko obravnavamo kot eno samo knjigo v luči vselej na novo za- četega in nikoli dokončanega mallarméjevskega prizadevanja. Pesnikom je namreč že več kot poldrugo stoletje jasno, da popolne, brezšivne pesniške knjige nihče več ne more ustvariti, mogoče jo je samo zmeraj znova klicati v bivanje z nenehnim aludiranjem na nekaj, o čemer se že vnaprej ve, da je odsotno. To vodi v pospešeno premeščanje med pesniškimi pokrajinami,

brez zanesljivih oprijemališč in trdnih povezav. Glede na to so tudi razpoloženja, ki jih ta upesnjeni svet poraja, neodločljiva in izmuzljiva, a prav zato svojevrstno privlačna in zavezujoča. Toda s tem ni rečeno, da Medvedov lirski diskurz ne ve za čas in prostor. Prav nasprotno. Zelo preiščeno gradi na sedanjosti, kar mu omogoči, da jo raztegne tako čez preteklost kot čez prihodnost, obe nekako ponotranji, na prejemnika pa učinkuje tako, da ta preprosto pozabi na svojo časovno in prostorsko razsežnost, zalebdi v medprostoru, kamor se mu utirajo poti, in hkrati prek nenehnih transformacij, ki jih snuje sproti, tako rekoč brez prestanka prehaja med stanji. Sproži se svojevrstno preklapljanje med oddaljenostjo in bližino, med zunanostjo in notranostjo, med zgovornostjo in premolki. Glas, ki ga ta diskurz poraja, se vsekakor zaveda prostorskih in časovnih razsežnosti, drugače se namreč ne bi mogel umestiti v presečišče nešteti tokov, ki jih ustvarja *ex nihilo*, a jim vzporedno s tem z implicitno in svojsko avtorefleksivno gesto omogoči, da ga tudi prečijo, saj se presečišče, v katerega se umešča, nenehno premešča.

Ta specifična umeščenost in premestljivost lirske zavesti in posledično glasu se je doslej najizraziteje uveljavila v *Illuminacijah* (2017) in zbirki je zato vredno posvetiti nekaj več pozornosti. Njeni postopki so tudi sicer opazni v Medvedovi liriki; prostor, čas in govorica, ki ju povezuje, se tu prav tako kot v *Purpurnem dežju*, *Kočijažu smrti*, *Deviškem vrelcu* in še kje odpirajo in raztezajo onkraj pričakovanega, vendar tako natančno pozicionirane pretočnosti prej še ni bilo opaziti v tolikšni meri. To se med drugim kaže tudi na skladijski ravni, saj se pesniški diskurz *Illuminacij* razrašča na vse strani z zmeraj novimi dodanimi členi, vendar se ne razvije v hierarhizirano drevesno strukturo, temveč v vodoravno in nepredvidljivo, na način micelija, "kjer ne veš, kje beseda vstopi, na kateri del se naveže in spet izbruhne tam, kjer je nihče ne pričakuje", kakor je ta svoj postopek označil pesnik sam. Pri tem ima pomembno vlogo naštevane predložnih besednih zvez, sicer že znana in večkrat omenjena lastnost Medvedove lirike:

... s tresljaji

hrbtenjače, **z žvenketom** stekla

v petelinjem petju in **z dolžino** zračnih stolpov, ki

vibrirajo **z zamenjanim** rezilom v ogledalu ...

(*Illuminacije*; poudarila J. K. Š.)

Razlika je v tem, da posamezni elementi v *Illuminacijah* dajejo vtis, da prihajajo iz semantičnih polj, bolj oddaljenih od tistih, opaznih v avtorjevih

predhodnih zbirkah. A zdi se, da to ne škodi poetični koherentnosti zbirke. Kljub temu je za ustrezen vstop v to poezijo priporočljivo začasno pozabiti na reprezentativno in komunikacijsko funkcijo jezika ter se ob tem nenehno zavedati, da nas ta lirika ne sooča samo z izrekanjem in prikazovanjem, ampak predvsem s proizvajanjem, oddajanjem, usmerjanjem in poganjanjem, sekanjem in občasnim, čeprav kratko odmerjenim, zaviranjem subtilnih besednih artikulacij, izvirajočih iz neznanega "iz" in stekajočih se v nič manj znano "v". Ugotoviti je treba, katera sila je sprožilec teh procesov in kako je mogoče, da ti verzi, ki jih ne poganjajo ne metrika, ne rima, ne vzročna posledičnost, ampak se odvijajo zgolj v svojem specifičnem ritmu, porajajo absolutno zavezujočo suspenz – verz je namreč tudi bitje suspenza, je nekje zapisal Mallarmé –, čeprav v odsotnosti vseh empiričnih oprijemališč in potemtakem tudi brez zapleta in razpleta. Na delu je, kakor bi dejal filozof, sproščujoča in raziskovalna sila, ki se razvija v nekem drugem polju, kot je polje potrebe in njene zadovoljitve (prim. Gilles Deleuze: *Razlika in ponavljanje*, 2011, str. 184).

Intenzivnost konstituiranja tega polja in njegova prepričljivost je v premem sorazmerju z literarnoumetniško vrednostjo slehernega pesniškega besedila. Na primeru si lahko ogledamo, kako se vse to dogaja skozi metaforo kot temeljno tekstno strategijo Medvedove poezije. Nanjo praviloma opozarjajo že omenjeni predlogi in zveze s primerjalnim "kot":

čelo, ki se upogiba v steklene veke vračev,
kot se upogibajo drevesa ... v viharju ...

in **kot** se upogibajo peresa hitre ptice, v
 zaledeneli kletki v podpalubju mokrega polmraka ...
 tako si tih, molčiš, **kot** že molčijo trave ...

(*Iluminacije*; poudarila J. K. Š.)

Dobro metaforizirati ne pomeni zgolj opazati podobnosti – če na hitro povzamem Aristotela in njegove poznejše razlagalce –, ampak tudi na določeno stvar prenesti pomen imena, ki označuje neko drugo stvar, s tem pa vnovič opisati resničnost. Tako se v razliki išče podobnost, kar je treba, kakor je ugotovil že Paul Ricoeur, razumeti kot napetost med enakostjo in razliko znotraj predikacije, katere najpomembnejši člen je oblika glagola biti, ki lahko pomeni tako "je" kakor tudi "ni", predvsem pa pomeni "je kot" (več o tem glej: Paul Ricoeur, *Živa metafora*, str. 22–67). Ta "je kot" nezmotljivo nakazuje, da imamo znotraj metaforičnega prenosa opraviti

s primero, da sta tu vselej na delu dve ideji, da gre za proces približevanja med tistim, kar imenujemo, in neko drugo stvarjo, od katere si izposodimo ime. Zveni preprosto, a je zapleteno, zlasti če pomislimo na prevladujoče teoretsko prepričanje, ki ukinja razliko med dobesednim in figurativnim pomenom, ter na kompleksnost metaforičnih postopkov v moderni literaturi. Tako ni težko najti primerov, pri katerih je le s skrajno pozornim branjem mogoče ugotoviti, kateri je primerjalni in kateri primerjani člen:

kot izpuhtijo misli s sprožene strelice ... kot
hladen led s severa, ki se stopi, kot se stopijo ...
(*Iluminacije*)

A to niti ni odločilno. Odločilno je, da Medvedov pesniški govor dejansko ukinja razliko med dobesednim in figurativnim pomenom. Tako ga lahko dojemamo kot svojevrstno variiranje, ki je sicer zmožno prenašanja evokacij stanj različnih intenzivnosti "iz" nečesa "v" nekaj ali "na" nekaj in "kot" nekaj; in samo tako se približa tistemu, kar sta Deleuze in Guattari poimenovala "porazdelitev stanj na pahljači besede" (Deleuze in Guattari: *Kafka*, str. 40). To je namreč edini način, da se beseda odpre "intenzivni neoznačevalni rabi", da preneha njena pripadnost tako subjektu izjave kot subjektu izjavljanja, da nastane neprekinjeno vrtnčenje intenzivnih podob, da se v ritmu podirajo in spet vzpostavljajo ravnovesja, da se sprožajo transformativni učinki tako na ravni govoreče zavesti kot tudi bralskega dožemanja. Vse to temelji na posebni metaforični naravnosti oziroma tekstni strategiji, ki jo lahko razglasimo za metamorfozo (več o tem glej: Jelka Kernev Štrajn: "O Medvedovih *Iluminacijah*", v A. Medved, *Iluminacije*, Ljubljana: Hiša poezije, 2017).

Ob tem se neizogibno odpre vprašanje: zakaj, če govorimo o poeziji kot besedni umetnosti, sploh uvajati metamorfozo in ne ostati pri naboru že znanih tropov in figur? Odgovor zadeva srž Medvedove poezije po letu 2000, njeno razmerje med znotrajjezikovno in zunajjezikovno realnostjo, liričnost in fikcijskost ter njen ontološki status. V zanosnem toku njenih besed se namreč ogledujejo, četudi fragmentarno, stoletja antropološke, zoološke, botanične, geološke, zgodovinske, mitološke in kozmološke vednosti. Vse to ji omogoča prav metamorfoza, usodno navezana na vsakovrstne metafore, vključno s primero, vendar delujoča kot njihova distorzija. A opozoriti je treba, da izraz metamorfoza, ki utegne tu koga zmotiti, ne označuje samo že omenjene "porazdelitve stanj na pahljači besede" ter določenih procesov v družbi in naravi, temveč evocira tudi staro alegorično

tradicijo, poseljeno z neštetimi demonskimi kreaturami, plodovi preobrazbe, ki branje spreminja v nepredvidljivo igro med nelagodjem in užitkom.

Glede na povedano je mogoče sklepati, da je redno pojavljanje žuželk, metuljev še posebej, v Medvedovem obsežnem bestiariju prej nujnost kot naključje:

Metulj v ulični svetilki, metulj v
svetli hiši ... kot sanje se nam zdi ...

(*Ilumincije*)

Ali v zbirki *Deviški vrelec*:

Naenkrat se odprejo okna in nihajna vrata
pod mogočnim kljunom ladje /.../
skozi prepisne stene vstopijo čebele in roji preobrnjenih kobilic ...

Zavest o metafori kot metamorfozi – tekstni strategiji, zmožni zavzeti mesto, ki sicer pripada reprezentaciji – je hkrati tudi nujna estetska naravnost, ki zmore bralstvo srečno popeljati skozi sinestetičen spektakel Medvedove poezije.

Denimo v njegovih najnovejših pesniških zbirkah, ki so izšle skoraj istočasno: *Harmid* (2018), *Talesova luna* (2019) in *Twilight Zone of Darkness* (2018). Tako zlasti v *Harmidu* vrsta sinestetičnih podob evocira antični svet in začetke naše omike. O tem ne govori le naslov knjige, ki se neposredno navezuje na Platonov dialog istega imena, pač pa nas vanjo pospremi odlomek iz tega dialoga. Ta nas, skupaj z govorcem, postopoma vrača na začetek vednosti, razumskega sklepanja, vzgoje, ljubezni v vseh njenih oblikah, h koreninam naše kulture, otroštvu, mami in očetu, primarnim občutjem, a tudi k "svetlobnemu *aionu* neminljivosti". Zato ni naključje, da lirične metafore vključujejo nezgrehljive entitete iz zibelke evropske kulture in vsakovrstne lokacije, ki kar kličejo po časovnem potovanju v preteklost, k soočanju s koncem, ki je lahko tudi nov začetek:

... Naenkrat se ustavi čas, kot se
ustavijo kazalci na stekleni uri, in spet je prvi dan, ko
mine strah in ko modrikasti metulji obnemijo ob rojstvu Kralja in
Device.

In spet je luč z neba, prvinski, radostni

trenutek za popotnika – obiskovalca, ki začenja svojo pot
iz točke nič in zopet od začetka ...

(Harmid)

Opazujemo lahko – podobno kot v zbirkah *Talesova luna* in *Twilight Zone of Darkness* –, kako se preteklost, sedanjost in prihodnost razvrščajo po dolgem, nepretrganem toku želje, ki učinkuje brezčasno. A tudi tokrat ugotovitev ne drži povsem. Tako na primer v *Talesovi luni*, kjer luna, ki jo starogrško izročilo že od nekdaj povezuje z dogodivščinami miletskega filozofa Talesa, kljub izraziti anekdotičnosti znamenitega Talesovega padca v vodnjak, umeščajo zbirko v zgodovino in filozofijo narave:

Kot prosti pad zavese iz
srebrno črnega blaga, vse višje ko, kot
živa skala in zamrznjena megla. Srebrna luna, ki

za hip prekrije kamen pred
prepdom ... da pade Tales v vodnjak, kot
pade sončna ptica v polnočni mrak ...

(*Talesova luna*)

Hkrati s tem so luni pripisane vse lastnosti nezamejljivega pesniškega simbola, ki se odpira na vse strani; najbolj prepričljivo k minljivosti, smrti (črna luna, prepad) in nikoli izčrpani erotični želji, najizraziteje tematizirani v predzadnjem sklopu zbirke (*Roka ob roki ... manj boli ... koža ob koži ... bolj diši*). Pesmi tega sklopa, večinoma sestavljene iz treh trostišij, sodijo med vrhunce sodobne slovenske ljubezenske lirike:

... Ko žabe v močvirju skočijo
na plan in se začne, v mehko dlan in sončevo Postavo,

dvigovati ogenj na grmadi,
ko se iz tvojih prsi dvignejo plameni v
črno luknjo lune. Tako se spremeniš v vilinsko bitje na

prostrani jasi v gozdu, kot se
spreminja srnin rog na prsah in na glavi samoroga ...
Ljubezenski napoj je združil dve osebi v eno bitje, v Eno ...

(*Talesova luna*)

A tudi tu se ni mogoče znebiti vtisa, da se pesnikov jezik od nekdaj poraja iz zaenkrat samo naslutenih turbulenc predjezikovnih stanj, kjer se še ni udejanjil razcep med konceptom in jezikom. Jezikovni znaki se izoblikujejo šele, ko se to pragibanje umiri in se pomeni ustalijo; toda takšno stanje ne traja. Ko se začnejo v tekstnem tkanju udejanjati njihovi pomeni, znaki spet oživijo v novi mnogoplastni in neulovljivi razgibanosti. Tedaj se začne bralska avantura v obliki spraševanja o bivanju in statusu teh upesnenih prezenc, o njihovi gibki in gibljivi eksistenci, kjer se lomi sintaksa, še bolj pa semantika.

Tako se tudi v zbirki *The Twilight Zone of Darkness* potovanje skozi pesmi zaznava kot intenzivno čutnonazorno trajanje med vznikom iz nič v bit in vrnitvijo iz biti nazaj v nič. Poudarek je seveda na tem zadnjem. To je bržkone razlog, da vse, kar se pojavi, obliva "črno sonce", čeprav se v posameznih pesmih kopičijo tudi svetle, nadvse privlačne, sanjske in pravljične podobe:

... Ne vedel bi, kako zaspiš v
rosni travi, kot zlat golob z živopisnim
perjem iz težkega brokata ...

(*The Twilight Zone of Darkness*)

Navzlic takim in podobnim odlomkom ni dvoma, da knjigo kot celoto določa svojevrstna neprizanesljivost pesniškega izraza, ki nas neustavljivo potiska k soočenju z lastno končnostjo, ob tem pa kakor nehote razkriva, koliko stvari se znajde na naši poti od nič do nič, stvari, ki jih niti ne opazimo. Temu ustrezno se je spremenila tudi funkcija tropičja, tako značilna za velik del novejše Medvedove poezije. Ta znamenja v *The Twilight Zone of Darkness* namreč nič več ne nagovarjajo k nadaljevanju ali širjenju in dopolnjevanju povedanega, ne evocirajo neizrekljivosti; prav tako tudi ne opozarjajo na vse tiste aspekte stvari in pojavov, ki jih nobeno imenovanje ne more dokončno izčrpati. Tam so zato, da signalizirajo zamolk, odsotnost sleherne besede, popolno tišino. V njih je mogoče zaslutiti misterij tujosti, ki prebiva znotraj vsakega jezika – pesniškega še posebej.

Reference:

- Gilles Deleuze: *Razlika in ponavljanje*, Ljubljana: ZRC SAZU, 2011.
Gilles Deleuze in Félix Guattari: *Kafka*, Ljubljana: LUD Literatura, 1995.

Jelka Kernev Štrajn: "O Medvedovih Iluminacijah", v A. Medved: *Iluminacije*, Ljubljana: Hiša poezije, 2017.

Paul Ricoeur: *Živa metafora*, Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2009.

Peter Semolič: "Črne in bele luknje", v A. Medved: *Talesova luna*, Koper: Hyperion, 2019.

Virginia Woolf: *Flush*, 1933.