

Brane Senegačnik

DEŽELA,
KI JE
NI
NA
ZEMLJEVIDU

Lirični vidiki antropologije

Brane Senegačnik

DEŽELA, KI JE NI NA ZEMLJEVIDU
LIRIČNI VIDIKI ANTROPOLOGIJE

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82.0-1

SENEGAČNIK, Brane

Dežela, ki je ni na zemljevidu : lirični vidiki antropologije / Brane Senegačnik ; [prevod povzetka Andrej Božič]. - Ljubljana : Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, 2019. - (Humanistična zbirka INR)

ISBN 978-961-7014-21-1
COBISS.SI-ID 304440064

*V spomin
pesniku in prijatelju
Radetu Krstiču*



UVOD	9
FORMA KOT RAZPIRAJOČI SKLEP	13
Dogodkovnost poezije	14
Relevantnost literarnoteoretske obravnave pesniške forme in njen pogoj	18
Kaj je notranja forma?	20
Primeri (Vergilij, Sapfo, Paz, Celan)	26
V kakšnem smislu je forma sklep?	33
POEZIJA – OBLIKA, KI JE SNOV, KI JE ŽIVLJENJE	39
Velike besede in »poučeni bralci«	39
Namišljeni pogovor – prvi del	42
Eksistencialne teme	43
Igra z okviri	49
Izvor okvirov: onkraj literature	52
Namišljeni pogovor – drugi del	54
Namišljeni pogovor – tretji del: povzetek in izhodišča	61
Smisel in domet namišljenega pogovora	65
Naravoslovni model pojmovanja življenja	66
Družboslovni model pojmovanja življenja	67
Poetološki diskurz <i>in extremis</i> : atrascendentna kultura	69
Enotna resničnost – življenjski prostor pesmi	72
Pesem – oblika enotne resničnosti	76
VITA VITAE MEAE: O POEZIJI IN SMRTI	81
Iluzije, stare, nove, neumrljive	81
Sebstvo – »prepovedana« resničnost	85
Sebstvo – odprta resničnost	91
Nemogoče: razmerje s smrtjo	95

Pesniško poimenovanje neimenljivega	99
Galerija nevidnega	100
a) Večerna senca	101
b) Štiri pesmi	105
JEZIK MINEVANJA	113
Minevanje kot literarni motiv	115
Resničnost minevanja	117
Semantična omrežja in resničnost	121
Fluidnost pesniških besed	124
Jezik minevanja	129
KRIZA KRIZE	131
Nemoč misli o svobodi	131
Svobodna volja (analitična filozofija)	132
Svoboda-skrivnost-transcendenca (Jaspers)	133
Svoboda drugega	134
Svoboda in (samo)transcendiranje	135
Problem sinhipostatičnega bivanja: jaz, skupni svet, svoboda	137
Poezija in družba si delita usodo	139
Razsežnosti in izvor krize: protitranscendentnost	141
Odzivi poetične prakse	141
Sedanje stanje: kriza krize je v neovedenosti krize	145
Kaj stori lirična pesem?	146
INDIVIDUALNOST IN PROBLEM	
INTERPRETATIVNEGA OBZORJA	149
»Endogeni« in »eksogeni« izvori razumevanja poezije	150
Nejasna razmerja: literarnost, funkcionalizem, angažma	151
Mejne situacije	154

Historična relativnost meja	158
Izzvenevanje individualnega	159
Zmagoslavje eksogenega: literatura na konceptualnem zemljevidu	162
Ilustracije stanja: primer klasičnih študijev	164
Historična distanca in težave z avtentičnostjo	167
Kritiški stereotip o romantičnih stereotipih	171
Eksistencialno obzorje humanistike	175
PIRJEVČEVO (NE)RAZUMEVANJE LIRIKE	179
PESNIK IN NJEGOVE <i>MOLITVE</i>	197
Kako je lahko pesem molitev?	200
<i>Molitve</i> : vera, ki je telo postala	209
Intimna himnika	215
IMENSKO KAZALO AVTORJEV	217
BIBLIOGRAFIJA	227
POVZETEK/ABSTRACT	239
RECENZENTSKA ZAPISA	243



UVOD

S ptico v očeh
blodiš
v deželo,
ki je ni na zemljevidu.

Štiri strani neba
lijejo vate.

Rade Krstič, *Mrtvemu*

Čeprav je lirična poezija verjetno najbolj izmuzljiva od vseh t. i. literarnih makrozvrsti, se je v različnih zgodovinskih obdobjih in kulturnih okoljih vendarle izoblikovalo nekaj značilnosti tega pesniškega jezika, ki jih lahko imamo za relativno stabilne. Določljive so predvsem v območju zunanje forme, a nikakor niso omejene nanj, nasprotno: zaradi specifične ekonomije liričnega jezika so njegove forme še prav posebej pomensko produktivne (z izrazito poudarjenim zvočnim, »evfoničnim« vidikom, z oblikovanjem novih besed in besednih zvez, ki ima posebej daljnosežne učinke zaradi praviloma majhnega obsega teksta), in še več, izredno sugestivno in temeljito določajo tako specifični položaj in konstitucijo subjekta besedila kot tudi pesemske resničnosti in njunega odnosa do izven kontekstualne in izvenjezikovne resničnosti. S svojimi specifičnimi jezikovnimi formami lirična poezija od interpreta kakršnekoli usmeritve tako rekoč zah-

teva »osebno vpletenje«, vsaj kot enega od elementov interpretativne metode, in to v drugačni, večji, lahko bi rekel tudi usodnejši meri kot v drugih literarnih zvrsteh. Doživljaj torej sodi med prvine (relevantnega) literarnovednega raziskovanja lirike zato, ker je njena ontološka prvina. Tema nenadomestljivosti tega individualnega momenta v recepciji pa ni omejena zgolj na pomen, ki ga ima le-ta za posebnost vsakokratnega konstituiranja literarnega besedila v njegovi sekundarni eksistenci, temveč (vsaj posredno) opozarja tudi na pomen recipientove splošne človeške oziroma bitne individualnosti in enkratnosti.

To izkušnjo še krepi zgoščena, komprimirana struktura liričnega besedila: poudarjena zunanja (ritem, evfonika) in notranja (mentalne podobe) čutnost je v njem neločljivo zvezana z miselnim tokom in vsebinami, zaradi česar je recipient »izzvan« izrazito kompleksno; kompleksnost, ki jo pogosto opisujejo kot celovitost, celo kot harmonično celovitost, in izoblikovanost oziroma sklenjenost, pa ne predstavlja tematske omejitve sveta in celovitega miselno-doživljajskega zajema nekega izseka resničnosti, temveč učinkuje prej kot razprtje le-te, kot tista točka povezave, ki omogoča uzrtje širših vidikov resničnosti, kot jih običajno definirata naravoslovje in družboslovje, zato je za recepcijo lirike značilen odskok z ravni zgolj jezikovne interpretacije (»Forma kot razpirajoči sklep«). Čeprav je lirična pesem kot oblika literature »dogajalna«, časovna umetnost, se po svojih učinkih v umetniški recepciji v dveh pogledih približuje »odnosni«, prostorski (likovni) umetnosti, kot jo opredeljuje Jožef Muhovič.¹ Najprej: pesniške podobe sicer nastajajo le v teku branja s ključnim

1 »Pojem likovna umetnost označuje oblikotvorno panogo, ki temelji na prostorskih, vizualnih in taktilnih vidikih stvarnosti in jo karakterizirajo atributi prostorsko-materialne formativnosti, duhovnega transcendiranja danega, kompleksno organizirane prezence in zgodovinsko stabilne evalvacije (perenialnost)« (Muhovič, 2015, 439).

sodelovanjem recipientove domišljije in se tudi same gibljejo, pogosto tudi prelivajo, vendar pa je vsaj za določen tip lirične pesmi značilno, da se po izvršenem receptivnem aktu zasidrajo v zavest in občutje in v njem obstanejo skoraj kot prave likovne podobe, »dogajanje« pesmi pa je v podobi na paradoksen način povzeto: miruje in poteka obenem. In drugič, umetniški doživljaj lirične pesmi se zaradi njene koncizne, pogosto kratke forme približuje puntualnosti: v nekem smislu lahko sicer pri vsakem umetniškem doživljaju govorimo o puntualnosti (točki njegove kulminacije, vrhunca), kjer se doživljanje »polifone harmonije« umetnine zgosti tako, da se občutje vsesplošne povezanosti njenih prvin v neki točki prevesi v občutek živega dogajanja celote, a je pri obsežnejših formah ta točka manj izstopajoča od dlje trajajočega intenzivnega doživljajskega toka ali pa je takšnih točk celo več: pri lirični pesmi pa je takšna puntualnost očitnejša (a tudi tu doživljajski vrhunec pomeni preboj ali prestop v izkušanje živosti umetnine, obenem pa tudi drugačno doživljanje samega sebe in celotne resničnosti).

Zaradi kratkosti, tako »fizične« kratkosti besedila kot relativne kratkosti doživljaja (ki v obliki sledi sicer lahko traja zelo dolgo, a je v svoji vrhunski obliki skoraj hipen), lirična pesem tako rekoč izkustveno ponazarja minljivost individualnega človeškega življenja. S svojimi strukturami in »logiko« lahko tako deluje skozi vsakršno motiviko in tematiko, kljub temu pa ni presenetljivo, če se pogosto povezuje s temeljnimi eksistencialnimi temami, kot so življenje, smrt, minevanje. Tem tematskim navezavam so posvečene razprave »Poezija – oblika, ki je snov, ki je življenje«, »Vita vitae meae: o poeziji in smrti« in »Jezik minevanja«.

Resničnost, s katero se srečujemo v takšnih pokrajinah lirične poezije, odpira nekatere vidike človeškosti, ki se izmikajo strogo znanstveno zasnovani socialni antropologiji, vidike, ki po eni strani relati-

vizirajo metodološke okvire in dispozitive slednje, po drugi strani pa zastavljajo svoja lastna vprašanja. Ta vprašanja so postavljena v posebnem, pesniškem jeziku in z njim tako rekoč neločljivo povezana. To postavlja pred literarnovedno refleksijo nove zahteve: zahteve po oblikovanju primerno občutljivih metod, teoretskih instrumentarijev in »jezikov«, s katerimi bo mogoče teoretsko osvetliti te antropološke vidike – tu jih imenujem lirični –, ne da bi jih s prilagoditvijo običajnim modelom raziskovanja popačili in s tem pravzaprav izrinili z antropološkega obzorja. Nelahki položaj, v katerem sta zaradi tega interpretacija poezije in humanistično mišljenje v širšem kontekstu sodobne kulture in družbe, analizirata razpravi »Kriza krize« in »Individualnost in problem interpretativnega obzorja«.

V tem pogledu mora biti literarna veda še posebej senzibilna in se mora nenehoma spuščati (ali dvigovati) z ravni splošnega vedenja v nova in nova raziskovanja konkretnih besedil in ob njih preverjati, korigirati in dopolnjevati utrjeno vedenje. Poskusa takšnih raziskav sta razpravi »Pirjevčevo (ne)razumevanje lirike« in »Pesnik in njegove *Molitive*«, ki kritično pretresata nekatere ustaljene, a problematične teorije »čiste« oziroma religiozne lirike ob izvirnih analizah poezije Josipa Murna in Tomislava Marijana Bilosnića.

FORMA KOT RAZPIRAJOČI SKLEP

Ko sem nekoč dobil prijazno vabilo, da bi se udeležil simpozija, posvečenega problemu forme v postmoderni umetnosti, ki sta ga prirejali likovni akademski instituciji, sem se ob vsem veselju in občutku počaščenosti vendarle začudil: o likovni umetnosti vem žalostno malo; nisem niti filozof niti psiholog umetnosti; kot klasični filolog pa lahko najbrž k razpravam o tem problemu v najboljšem primeru dodam nekaj suhoparnih zgodovinskih opomb pod črto. »Naj torej opišem izkušnje svojih spopadov z literarno formo kot pesnik?« sem skeptično vprašal. Odgovor, prav tako prijazen kot vabilo, je bil: »Da.« In tako sem potem prišel tja, da spregovorim kot pesnik; brez kakršnihkoli pooblastil, se razume, da bi govoril o tej temi v imenu pesnikov *nasploh*, temveč zato, da bi povedal, kaj vidim z nizkega razglednega stolpa svoje individualne pesniške izkušnje.

Govoril sem torej s svojih avtopoetičnih stališč; a tak govor ni nujno čisto subjektiven, kot pravzaprav sploh ne more biti noben govor, ker je pač jezikovni izraz (čeprav je po drugi strani v slehernem govoru oziroma pri slehernem ustvarjanju pomena neizbežna subjektivna udeležba).¹ Svoje predstave o tem, kaj je avtopoetika (pa tudi o tem, v kakšnem pomenu je ta pojem sploh smiselno uporabljati), tudi sedaj tu ne morem natančneje razlagati, zato naj zadostuje tole: avtopoetika je skupek poudarjeno individualnih predstav o tem, kako v nekem času pisati poezijo in zakaj jo sploh pisati. A tudi takšna poudarjeno individualna drža je seveda močno odvisna od konkretnega duhovnozgodovinskega položaja: šele razumevanje le-tega omogoča

1 Tu se opiram na pregnantne opise subjektive vloge pri govoru oziroma kreaciji pomena, kot jih je razvil Manfred Frank, še posebej v delu o izrekljivem in neizrekljivem v jeziku, glej Frank (1990).

eventualno odkritje smisla pesništva v sodobni družbi in lastnega individualnega položaja v njej; poznavanje prevladujoče senzibilnosti je pri tem neobhodno: ker je umetnosti komunikacijskost inherentna, skuša pesnik pri snovanju avtopoetike najti ali ustvariti poti komunikacije za svoj specifični umetniški *message*, takšne, kakršne so v nekem trenutku življenja v neki družbi mogoče. Njihov izbor pa seveda že je subjektiven oziroma oseben in prav v tem izboru se utemeljuje princip avtopoetike, katere nastanek in upravičenost zagovorniki ponavadi razlagajo z nezavezujočnostjo in poljubno razpoložljivostjo tradicije ter s stopnjevano pomembnostjo individualnih, da ne rečem idiosinkratičnih potez posameznika. Morda se bo moje pisanje komu zazdelo nekakšen težko prebavljiv *pêle-mêle* personalističnih idej, fenomenoloških dognanj in sholastičnih pogledov; upam pa, da utegne navreči vsaj kako informacijo, uporabno za razumevanje lirike ali morda celo umetnosti nasploh, kot jo je želelo nekoč v kontekstu tistega simpozija. Uporabne utegnejo biti zlasti tiste informacije, ki bodo sugerirale, da je tudi poezija kljub svoji častitljivi starosti tudi sodobna umetnost in da obstaja celo določena (in to ne povsem trivialna) analogija med recepcijo pesniškega besedila in tako izrazito moderno in danes pomembno umetnostno prakso, kot je *happening* oziroma *performance*. Skratka, če pisanje in branje poezije ne predstavljata popolnoma preživete umetnostne forme, lahko vedenje o njej vsaj do neke mere relevantno razširi referencialno polje teorije o postmoderni umetnosti, znotraj katerega se je dogajal tudi tisti posvet o odpravi in novi utemeljitvi forme v vizualnih umetnostih postmodernega časa.

Dogodkovnost poezije

Je govoriti o poeziji lažje ali težje kot govoriti o vizualnih medijih, ki obstajajo v negotovem območju novih umetnostnih praks? Kolikor lahko sam presodim, je res tako eno kot drugo. Poezija je

namreč zelo stara umetnost in že samo dejstvo, da se je ohranila, pričuje o njeni konservativnosti. Tako se vsaj zdi, če primerjamo statičnost njenih v stoletjih le malo spremenjenih osnovnih principov, sredstev in strategij z že kar vrtoglavo konceptualno dinamiko sodobnih umetnostnih praks. In čeprav te pri govorjenju o poeziji vedno nekoliko hromi strašna peza tradicije in možnost, da nevede ponavljaš stare resnice ali govoriš trivialne stvari, je vendarle tudi mogoče, da imajo tvoje besede preverjen in relativno trajno relevanten pomen. V sodobnih vizualnih umetnostih (kolikor mi je znano, se meje tega pojma v zadnjih desetletjih nenehoma premeščajo) pa je nenehno nastajanje novih izrazov vezano na nove forme in tehnologije, ki že s svojimi še neraziskanimi kreativnimi potenciali prinašajo nove izzive, vprašanja, zadrege in nekako sproti blokirajo možnost splošno in trajno veljavnega teoretskega govorjenja. Po drugi strani pa je olajšujoče ravno to, da lahko govoriš o posameznem mediju in njegovih estetskih formalnih potencialih: takšno specialistično govorjenje je lahko zanimivo in koristno preprosto zato, ker gre za atraktiven medij, čeprav nima širših, »splošnih« implikacij. Govorjenje o popularnih medijih ali o estetiki novih tehnologij lahko bržčas računa na bistveno večjo odmevnost kot pa razpravljanje o odmirajoči zvrsti umetnosti, kakršna je, tako menda pravijo statistike, poezija. A srečna okoliščina za poezijo je, da je inherentno povezana z naravnim jezikom in še več, da je njegova skrajna možnost: nikjer drugje jezikovna dejavnost ni bila tako živahna kot v območju poezije: tu so v stoletjih nastajale najkompleksnejše jezikovne forme (morje z metričnimi obrazci markiranih jezikovnih ritmov, zapleteni tropi, osupljive zgostitve izraza, razsvetljujoči anakoluti, miselni preskoki). Prav zato, ker izvorni impulz za nastanek teh jezikovnih oblik ni bil »zunanji« red normativne poetike, metrike ali retorike, temveč človekov živi odnos do resničnosti (ki ga ni mogoče nikoli

izčrpno in do konca jezikovno fiksirati), je bilo te elemente poetične govorice mogoče uporabljati tudi v drugih žanrih oziroma na drugih področjih komunikacije.² (Ni naključje, da so Grki npr. tudi izvor govornišva, ki ni bilo le uporabnik retoričnega arznela *par excellence*, temveč tudi njegov glavni vir, videli v Homerju.) In ker ljudje ne morejo v polnem pomenu obstajati brez naravnega jezika, ne brez odkrivanja meja lastnih zmožnosti in identitete, se zdi poezija nekako neumrljiva, ali pa vsaj vselej obstaja možnost, da se ponovno rodi.

V nečem pa je poezija, če dobro premislimo, presenetljivo moderna. Njena recepcija je namreč vselej tudi dogodek, *happening* v dveh pomenih: branje pesmi na recitalu, pa naj poteka, kot se pogosto dogaja, v še tako »komornem« ozračju, lahko združuje, ustvarja trenutno skupnost, občestvo, ki se lahko ohrani kot občutek intimne, tajne povezanosti. Pa tudi sicer je vsako pravo, intimno branje vsaj nekoliko drugačno od drugih, predvsem pa ima svojo dinamiko in moč: pri poeziji, še zlasti tu mislim na liriko (ali pa vsaj na lirični aspekt

2 Naj temu na rob dodam tole: vemo sicer, da so imele v zgodovini normativne poetike oziroma sistemi poetičnih konvencij zelo velik vpliv na pesniško ustvarjanje, vendar to seveda ne pomeni, da so izvorno dejstvo: globinsko gledano, so le racionalizacija (in v določeni meri tudi redukcija) »izvornega materiala«, jezikovno ustvarjalnih pobud, ki izvirajo iz človekovega živega odnosa do resničnosti. In prav zaradi tega so se lahko skozi zgodovino intenzivno spreminjale. Mislim pa, da v takšnih sistemih ne bi smeli videti izključno »negativnega«, ustvarjalnost omejujočega dejavnika. V določeni meri velja celo nasprotno: če so se npr. antični pesniki morali priučiti določenih pesniških veščin (natančneje rečeno: se izuriti v individualni uporabi določenih jezikovnih pravil), je to navsezadnje od njih zahtevalo, da vzpostavijo tisti odnos do resničnosti, ki ga implicira uporaba pesniških sredstev (torej čisto določenih, posebej kompleksnih jezikovnih pravil). In kakorkoli že je bil pesniški jezik (in z njim povezan odnos do resničnosti) konvencionaliziran, je vendarle predstavljal odklon od rutiniziranega odnosa do resničnosti, kakršnega – vsaj v pretežni meri – odseva običajni, uporabnostno naravnani (neavtoreferencialni) jezik funkcionalnega občevanja.

poezije), ne gre za to, da bi jo »poznali«, da bi jo hranili kot nekakšno uporabno vednost, ampak eno in isto pesem zmeraj doživljamo novo, v zmeraj novih, nepredvidljivih bralnih avanturah. Ko govorimo o večini visoke poezije, klasične ali sodobne, mora bralec investirati v receptivni akt sorazmerno velik napor, če naj pesem adekvatno konkretizira oziroma če naj le-ta zaživi avtentično – to pa pomeni zelo kompleksno – sekundarno eksistenco. Branje, h kakršnemu vabi (zlasti lirična) poezija, je namreč brezinteresno iztezanje k drugemu, ki je obenem iztezanje k sebi; ki je živ dokaz za Bubrovo »dinamično dvojost, ki je človekovo bistvo: tisto, kar daje, in tisto, kar sprejema, napadalna in obrambna sila, narava raziskovanja in narava dajanja odgovorov, in vselej oboje v enem, med seboj se dopolnjujočem v obojestranski zagnanosti, družno kazanje na človeka«.³ Branje je torej prav toliko kot razpoznavanje drugega tudi razpoznavanje samega sebe ob istem besedilu: razpoznavanje, ki vtem ko drsi proti drugemu skozi besedilo, skozi jezikovno tkanje, skozi val neskončne *archi-écriture*, nepreglednega morja historičnih in potencialnih pomenov, dvigajoč se nadenj odstira bralčev in piščev »veliki svet«,⁴ njuno drugo, pristnejšo resničnost, v kateri stojita sredi večno odprtih možnosti drug pred drugim in pred svetom. Resnično branje je globoko erotično razmerje: neodložljiva želja po drugem, ki se kljub magmatični strastnosti ne izpolnjuje v tvojem nasilju nad piscem, temveč v tvoji dopustitvi, da te vodi, da ti pusti vase, kjer raziskujoč njegovo bitje zatipavaš neznane oblike in korenine samega sebe.

³ Buber (1999), 128.

⁴ Prim. Neumann (2001), 61–110.

Relevantnost literarnoteoretske obravnave pesniške forme in njen pogoj

»Obilje splošnih teorij je včasih znamenje nemoči. Nikoli se ne govori toliko, kot v dobah, ki ne ustvarjajo ničesar vrednega, da bi obstalo,« je zapisal Maurice Nédoncelle.⁵ To je bilo predavnimi petinpetdesetimi leti in za marsikoga takšne besede zvenijo nerelevantno, če že ne trivialno v dobi, v kateri je za umetnost posebej značilna prav dialektika teorije in prakse, njuna medsebojna kritika in kontrastna osvetljava ter v neštetih odtenkih realizirano plodno sožitje ustvarjanja in refleksije le-tega. Vendar govorim o poeziji in povrhu sem po poklicu klasični filolog, zato boste razumeli, da zame čas teče v drugem tempu. Navzlic temu, da sta se pesniška in znanstvena govorica prepletali že v starih časih; da v marsikateri sodobni poetiki prihaja do fuzije pesniških pogledov in znanstvenih spoznanj; da so se pomembne filozofske struje 20. stoletja oprle na poetično govorico, mislim, da zareze med diskurzivnim in pesniškim svetom iz načelnih razlogov ni mogoče scela zapolniti. Morda ima zatiskanje oči pred to zarezo širše implikacije; morda »kriza« sodobne umetnosti, o kateri govorijo neredki misleci, korenini tudi v pozabi nanjo. Seveda je lahko res tudi nasprotno: morda je le moj pogled staromodен. Vendar ni osamljen. V tej smeri so razmišljali in razmišljajo pesniki, kot Octavio Paz in Yves Bonnefoy, in premišljevalci umetnosti, kot Roman Ingarden, George Steiner in Hans Ulrich Gumbrecht. Vsak od njih na svoj način vidi v poeziji moč, ki vzpostavlja prisotnost. A o tem več kasneje.

Forma je pojem, ki signalizira, da se nahajamo v svetu refleksije; ali morda bolje rečeno: pojem, ki lahko obstaja le v težnostnem polju refleksije. Refleksija pa je po svojem bistvu oziranje nazaj, je izstop

5 Nédoncelle (1963), 1–2.

iz najmočnejšega življenjskega toka. Seveda je tudi njegov del, celo neobhodni del; najbrž je sploh zelo malo dejanj, ki so storjena brez refleksije; toda bolj kot je refleksija refleksija, močnejši izstop iz toka neposredne življenjske nujnosti zahteva. Zagotovo obstaja nešteto stopenj in oblik refleksije: nekatere so opravljene zelo mimogrede, tako rekoč neopazno, nezavedno, so bodisi tako rutinirane bodisi tako zamejene po namenu in obsegu, da skorajda izgubljajo pomen pravega obrata nazaj, k sebi, ki je bistvo refleksije in ki pomeni izstop iz toka neposredne življenjske nujnosti. Tudi takšne, »prave« refleksije so pomembne, včasih v čisto funkcionalnem smislu, da z distance presodimo, denimo politični ali družinski, medosebni položaj, najdemo konkretne rešitve, ki jih v določenem okolju nujno potrebujemo za preživetje v ožjem smislu. Praviloma pa nam globalna refleksija razkrije nekaj novega o nas samih, o svetu, nekaj, česar funkcijo moramo šele odkriti ali se je ovedeti, da bi jo lahko začeli *funkcionalno* reflektirati. Takšna refleksija se vzpostavlja v drugačnih pogojih, kot jih poznamo, kadar smo vključeni v neposredni življenjski tok.⁶ Kaj pa pesnjenje: je refleksija ali ne?⁷ Povsem jasno je, da ustvarjanje, v marsikaterem primeru pa tudi branje poezije, implicira celo vrsto refleksijskih aktov. Grki poezije niso imeli kar tako za hčer Mnemosine (spomina): spominjanje – in to seveda

6 Čeprav velja glede tega pripomniti dvoje: 1. seveda povsem ne izstopimo iz neposrednega življenjskega toka niti v času refleksije, pač pa običajno zmanjšamo intenzivnost preživetvenih opravil; 2. za globinsko, filozofsko refleksijo je značilna nekaka »entelehija«: navadno se namreč sama od sebe izteče v razširjeni, poglobljeni intenzivirani življenjski tok; kakor da z njo napravimo korak nazaj, da bi lahko napravili dva naprej.

7 Tu puščam ob strani vprašanje, ali sodi ukvarjanje s poezijo med osnovna preživetvena opravila; seveda se nam sam od sebe ponuja nikalen odgovor, a v nekem smislu bi lahko odgovorili tudi pritrdilno, namreč kolikor si ne moremo predstavljati civiliziranega človeškega obstoja brez poezije (po kakršnihkoli kapilarah že le-ta napaja družbo in jo dela za bistveno več od biološke skupnosti).

pomeni usmeritev v preteklost – je od nekdaj ena najpogostejših tem in spodbud za nastanek poezije. »Animum *reflectere*,« se glasi Vergilijeva fraza (*Eneida* 2, 741): »Zasukati misel v preteklost«, v drugo smer, kot jo kaže neizprosni *fatum*, ki nas pošilja zmerom naprej, v prihodnost, na pot neizbežnih opravil (pa četudi zgolj zato, da bi bolje dojeli smisel te poti). In vsi poznamo izraz »refleksivna lirika«, ki najjasneje kaže na povezanost poezije z razmišljanjem, z refleksivnim izstopom iz življenjskega toka. Toda poezija se najgloblje realizira vendarle v okrepljenem samodoživljaju (ki je tudi okrepljen doživljaj sveta); bistveni »učinek« poezije je stopnjevano občutje obstajanja oziroma, če še enkrat uporabim isto metaforo, občutek skrajne okrepljenosti življenjskega toka. In to občutje je neujemljivo v pogojih refleksijskega dožemanja. Zato se zdi nujno, da se v refleksiji pesniškega dela, če naj bo avtentična in plodna, ohrani živ spomin na to elementarno izkušnjo. Osebnost sem prepričan, da edina resnično relevantna spoznanja o poeziji prihajajo prav od piscev in bralcev, ki so sposobni reflektirati tako, da pri tem ne zadušijo bogastva lastnih pesniških doživljanj in tako ustvarjajo v svojih teoretičnih besedilih »otipljiv« stik s tistim, kar je fundamentalna razsežnost poezije. (V dokaz tega je dovolj prebrati poglavje o metafizičnih kvalitetah v tako eksaktnem in mestoma pustem delu, kot je Ingardnova *Literarna umetnina*.)

Kaj je notranja forma?

S podobnim problemom se soočamo pri vprašanju forme literarnega dela. Z izrazom forma merim na tisto, kar literarna teorija označuje z izrazom notranja forma: preprosto povedano, je specifična izoblikovanost snovi. Preprostost pa ni vedno odlika in ker ta definicija pove malo več kot nič, moramo zato poskusiti biti preciznejši: notranja forma je ureditev oziroma povezava metričnih, evfoničnih, pomenskih

elementov, narativnih postopkov in stilističnih prijemov, kamor sodijo seveda tudi načini in funkcije uporabe žanrskih in jezikovnozvrstnih elementov, historičnih in tujejezičnih prvin; kompozicijskih načel, sistema medbesedilnih in izvenbesedilnih referenc, motivnih in tematskih elementov; in zanesljivo bi preciznejši teoretski pogled njene razsežnosti še razširil ali nadrobneje opredelil. Morda se lahko za odtenek bolj zgoščeno, a vendarle ne preohlapno izrazimo v fenomenološkem jeziku: notranja forma je organiziranost vseh plasti literarne umetnine: plasti jezikovnih zvenskih tvorb, plasti pomenskih enot, plasti predstavljenih predmetnosti in plasti t. i. shematiziranih videzov.

Kakorkoli že, notranja forma je v primeru *vsakega* pesniškega besedila *specifična* in je pogosto razumljena kot njegova identiteta. V smislu objektivnega znanstvenega termina je ta pojem težko uporabljati pri analizi konkretnih del, ker zahteva razpoznavanje notranje forme ne le izredno usposobljenost, temveč tudi specifično dojemljivost in intuitivno pronicljivost, ki pogosto vodita k težko posredljivim (skorajda »neobjektivnim«) opazanjem in spoznanjem; vrh tega se notranja forma kaže različno v različnih eksistencialnih položajih raziskovalca in je njena pojavnost (s tem pa tudi raziskljivost) zaradi odvisnosti od temeljnega razpoloženja raziskovalca variabilna. Notranja forma je prav bistveno ta *spoj* »nižjih«, eksaktneje opisljivih formalnih elementov. Je tisti element literarnega dela, ki se pokaže, fenomenološko rečeno, šele in samo v konkretizirani eksistenci literarnega dela. Kolikor jo skušamo razlagati tako, da jo razstavimo na »nižje«, eksaktneje opisljive forme, se izgubi. Z njo je podobno kot – če uporabim starodavno primerjavo – z vodnim slapom: slap, ki je oblika vode, »je«, dokler pada, dokler »živi«; ni ga mogoče niti zaustaviti niti razgraditi. Lahko ga sicer zamrznemo ali fotografiramo, vendar ga tedaj bodisi bistveno spremenimo bodisi izgubimo njegovo presežno realno »prisotnost«. Samo dokler pada, lahko doživljamo mali čudež njegove resničnosti: da ostaja en in isti in živi od nenehnih sprememb razpenjene, pršeče, iskreče se vode.

»Učinek« pesmi je analogen učinku metafore, kot ga opisuje ameriški analitični filozof Donald Davidson, le da je seveda kompleksnejši, saj je učinek metafore le en (pa četudi morda »kraljevski«, najmočnejši) od elementov ekonomije pesemskega učinkovanja. Metafora se po njegovem od najbolj običajnih izrazov ne razlikuje po pomenu, temveč po posebni rabi,⁸ zato »ne nosi sporočila in nima (kognitivne) vsebine ali pomena (razen svojega dobesednega pomena)«,⁹ temveč bralca opozarja, stori, da nekaj opazi: s tem, ko izreka neko dobesedno trditev, navdihuje ali prišepetava vpogled. Skratka – tu Davidson poseže po Heraklitovi izjavi o delfskem oraklju – namiguje. Vendar dodaja: ključno vprašanje je, na kaj namiguje. »Dejansko nima to, na kar nas opozarja metafora, nobene meje,« pravi, »in veliko tistega, kar smo izzvani opaziti, po značaju ni propozicionalno. Ko skušamo povedati, kaj metafora ‚pomeni‘, kmalu ugotovimo, da ni konca tistega, kar želimo omeniti.«¹⁰ Kar opazimo v osvetljavi metaforične luči, po svojem značaju na splošno ni propozicionalno.¹¹

Razkrivanje nepropozicionalnih in neomejljivih vsebin skozi docela konkretne vsebine in formalne postopke je po mojem pesniškem nazoru najbolj pristna specifična pesniške govorice ali če to povem po sholastično: odpiranje tovrstnih uvidov je *ultimum potentiae* pesniškega besedila. Šele aktualiziranje tega potenciala ustvarja pesniško identiteto besedila.¹² Njen »učinek« ni odprava vsakdanjostnega

8 Davidson (1998), 205.

9 *Prav tam*, 207.

10 *Prav tam*, 209.

11 *Prav tam*.

12 Zavedam se, da je takšna trditev kulturno pogojena, natančneje, evropocentrična. A tu mi je važno samo to, da lahko v zelo različnih kulturah tudi v obdobjih, ko med njimi ni bilo stikov, najdemo jezikovne dejavnosti, ki jih lahko (z »evropocentričnega« gledišča) z jezikovno-tehničnega vidika opišemo kot retorične (poetične) figure in postopke, z vidika učinka pa kot

ali empiričnega horizonta, ampak njun preboj, njuna relativizacija in obenem »avtentizacija« horizonta človekove resničnosti (morda bi v zgodovinski dejanskosti lahko govorili pravzaprav o nenehni »re-avtentizaciji«, ki se dogaja v vsakem času, z vsako pesmijo znova). Je razpiranje resničnosti v njenih presežnih, temeljnih ali, če je komu ljubše, brez-temeljnih razsežnostih. Nimam v mislih »restavracije« urejene in pregledne, jasno določene podobe človeka, ki ima horizontalno (zgodovinsko-empirično določljiva eksistenca) in vertikalno (odprtost v transcendenco) razsežnost; pesem mi ne pomeni evokacije že znanih, natančno projektiranih občutij transcendence z obsežnim aparatom pesniških sredstev; kar pesem povzroči, je podobno (hipnemu in vselej drugačnemu) občutku, da nebo ni le nad nami, temveč tudi pod našimi nogami, da diha – kot negotovost in sanje, kot sapa umrlih in še nerojenih – iz vsake stvari; da skupaj z nami vse visi v strašljivo privlačno odprtost; je himna empirično-zgodovinskemu svetu in obenem trenodija nad njegovim nesmisлом. Hip, ko se življenje razsvetli s skrivnostjo: tak je – v neskončni variabilnosti odtenkov, stopenj in oblik – učinek pesmi. S težko primerljivo sugestivnostjo ga je opisal Gottfried Benn v pesmi *Beseda (Ein Wort)*:¹³

ustvarjanje stika z lastnim sebstvom. Analogne razsežnosti teh jezikovnih dejavnosti v zelo različnih kulturnih in zgodovinskih kontekstih govorijo za to, da jih ne gre razumeti *izključno* kot produkt specifičnosti vsakokratnega okolja; produkt tega je kvečjemu njihova vsakokratna konkretna funkcionalizacija in socialna identiteta (ki pa seveda vpliva tudi na aktualizacijo potenciala poetične komunikacije). Avtonomija poetičnega besedila je prav v tem, da je resničnost, ki jo evocira, nereduktibilna v tem smislu, da pripada – v psihološki govorici – svetu sebstva oziroma meta-ontološko odprtemu svetu, če gledamo v teološki perspektivi.

13 Benn (1948), 39. Čeprav pesem nikakor ne govori izrecno o ontologiji literarnega dela ali notranji formi, verjamem, da gre za metonimični opis pesniške besede v trenutku njene epifanije, pa naj gre za njeno primarno

Beseda, stavek -: iz šifer smisel šine,
spoznano se življenje vzpne,
obstalo sonce je, molče višine,
in vanjo se zgoščuje vse.

Beseda – lesk, izbruh plamena,
polet ognjeni, zvezdna sled –,
in spet tema neznanska objema
v prostoru praznem jaz in svet.¹⁴

Ein Wort, ein Satz -: aus Chiffren steigen
erkanntes Leben, jäher Sinn,
die Sonne steht, die Sphären schweigen,
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort - ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich -
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.

pojavitev ob nastanku ali pa za sekundarno pojavitev ob katerikoli bralski aktualizaciji.

14 Kjer prevajalec verzov ni naveden, je prevod delo avtorja knjige. Navajanje verzov se ravna po tem, kje je žarišče interpretacije. Pri pretežno vsebinski naravnosti, ki prevladuje, so verzi večinoma navedeni tako, da prevodu v glavnem tekstu sledi izvirnik; kadar je poseben poudarek na jezikovnih potezah izvirnika, je v glavnem tekstu ta, prevod pa je naveden pod črto. Kadar pa so jezikovne posebnosti za interpretacijo izrazito manj pomembne od vsebine, je v glavnem tekstu le prevod, izvirnik pa je pod črto.

Ta učinek je neločljivo povezan z notranjo formo, s tem paradoksnim in v svoji nedvomnosti izmuzljivim spletom zvokov in mentalnih podob. Spoj elementov, s katerim se vzpostavi ta forma, je vsakokrat specifičen v tolikšni meri, da ga kljub prepoznavni sorodnosti (ali analognosti) učinkov ni mogoče na relevanten (ali celo tehnopoetsko uporaben) način opisati s splošnimi kategorijami poetične terminologije. Kaj je vzrok tej nezmožnosti teorije? To ni le vezanost notranje forme na »empirično« dokazljivo enkratnost avtorja in situacije pri nastanku posamezne pesmi; pa tudi ne samo odvisnost pojavljanja notranje forme od vsakokratne sekundarne eksistence (od subjektivne sposobnosti, intelektualnega in eksistencialnega angažmaja bralca), temveč predvsem dejstvo, da s pojavitvijo notranje forme empirično-zgodovinski in vsakdanjostni horizont ne izgineta, temveč se razpreta v tisti horizont živega, nad-miselnega, ki ga globinska psihologija opisuje kot svet sebstva, sodobna teologija pa ga imenuje »meta-ontološka resničnost«. ¹⁵ Prav zaradi tega pa je pesem ob vsej svoji idiosinkratičnosti potencialno relevantna za vsakogar.

Storim lahko torej le to, da navedem par primerov, ki pa (kot nobeni drugi primeri) ne razkrivajo algoritma pesniških operacij, temveč ilustrirajo nezvedljivo specifičnost vsakega pesniškega besedila in njegove notranje forme.

15 »Transcendentalnost« pesniškega učinka je torej v tem, da je povezan s človekovim doživljanjem sebstva, to pa je splošni pogoj vsakega celovitega samodoživljanja in zato tako vsebinsko kot formalno presega vsako konkretno, na jaz vezano (in s tem kulturnozgodovinsko, civilizacijsko in spolno določeno) psihološko izkustvo; njegova »transcendentnost« pa je v tem, da potencialno (lahko tudi brez izrecne pesnikove namere) razpira vprašanje »meta-ontološke resničnosti.«

Primeri

Vergilij

Za prvi primer sem izbral detajl, mikro vzorec pesniške forme v gigantski epski formi, kakršna je Vergilijeva *Eneida*: verz 268 iz 6. speva (ta izbor, mimogrede, sugerira pomisel, s kolikšnim bogastvom oblik – in na koliko ravneh – lahko učinkuje notranja forma pesmi; med drugim je treba imeti pred očmi, da gre za epsko pesnitev, v kateri so še bolj kot retorične figure in tropi posebej pomembni raznovrstni »makro« učinki, kot je učinek zgodbe, kompozicije celote ipd.):

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.

Temna hodila sta v noči samotni po senci podzemlja.

Verz opisuje Enejevo in Sibilino pot v Ditovo podzemno kraljestvo; retorični priročniki ga radi navajajo kot primer za retorično figuro, imenovano *enalaga* (po grški besedi *enallagē*) oziroma zamenjava, ki jo opisujejo kot *vsebinsko neutemeljeno*, zgolj slovnično povezavo besede (običajno pridevnika) z neko drugo, ne s tisto, ki ji po smislu pripada. Toda takšna definicija je upravičena samo v resnično izjemno zoženem horizontu dojetja, v katerem sploh ni mogoče opaziti poetičnih potencialov besedila, ne uvideti razlogov za uporabo takšne figure; notranja forma pesmi v zgoraj skiciranem smislu se tu sploh ne pojavi. Poetična »vsebina« tega verza je dejansko bistveno odvisna prav od zamenjave atributov. Enej in Sibila *sta* temna, kar pomeni veliko več kot to, da naj si ju bralec v svoji predstavi naslika zatemnjena, slabše vidna: zdaj sta postala neločljiv del nočne resničnosti v pesmi. In ta resničnost, ta noč *je* samotna: človeška samota preveva prostranstva noči, ki niso več zgolj neobljudene pokrajine, prostori zunaj človeka, marveč so

potopljeni v senco iste osamelosti, ki jo človek – kvazifenomenalni in realni, literarna lika in bralec – izkuša najgloblje v sebi. Globlji učinek te *enalage* je integracija pesemske resničnosti, občutje njene resnične prisotnosti, občutje, s katerim se odprejo vrata v svet sebstva.

Sapfo

Tudi drugi izbrani primer je iz antike: še starejši je, vendar bolj v sebi zaokrožen (čeprav gre tudi tu za fragment), saj pripada svetu lirike. Gre za Sapfino »pesem o luni« (Voigt 34):

Zvezde okoli lune prelepe
v hipu poskrijejo lica žareča,
kadar ob ščipu čez zemljo prostrano
luna srebrna razlije svoj sij.

Prevedel Kajetan Gantar

Ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν
ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος,
ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη
γαῖν [ἐπὶ πᾶσαν]

Pesem lahko beremo kot skoraj realističen opis vzhoda polne lune: podobe so prepoznavne, vse je tako, kot se kaže opazovalcu v običajni zaznavi: svetloba meseca preblešči svetlobo zvezd in obsije pokrajino. In to je zelo pomembno. Vendar je v pesmi tudi diskretno uporabljena figura, personifikacija, ki ne preglasi realističnega vtisa, ampak ga na prefinjen način preobrazi: zvezde imajo bleščeče obraze, ki si jih, kakor oslepljene od premočnega sija polne lune, hipoma zakrijejo – iz osuplosti, zmede, zavisti, ponižnosti? Nič od tega ni izrečeno, a v prelivajočem

se obilju vtisov se zdi mogoče vse. Svetloba meseca preplavlja zemljo in nebo, a iz ozadja kakor med drobnimi prsti pronica jo bledikavi, trepetavi žarki zvezdnih obrazov. Podoba svetle noči, ki je ne opazujemo, ampak v njej – na neizrekljiv način – smo.

Ob teh primerih antične poezije se zastavlja vprašanje o vlogi evfoničnih elementov (od metruma do zvočnih figur), ki so bili, kot vemo, izredno pomembna sestavina umetniških del. To je še posebej pomembno, ker se je v antiki poezija večinoma izvajala glasno ob spremljavi glasbe: ne le onomatopoiija in metri, ki so prepoznavno signalizirali določene vsebine (npr. anapestovske bojne koračnice), ampak celotno ritmično gibanje pesmi po metričnih vzorcih, vključno s funkcionalnimi transgresijami, je imelo nepogrešljivo vlogo pri ustvarjanju kvazifenomenalnega sveta pesmi in njenega pomena, pri prepletu fizičnega in mentalnega: zvokov, misli in podob. Seveda pa lahko korektno izvedeno metrično strukturo (pa tudi izoblikovanost drugih elementov literarnega dela) ugotavljamo pri delih z zelo različno notranjo formo in tudi z zelo različno umetniško vrednostjo, kakorkoli problematičen že je ta pojem. Čeprav so ponovljivi tehnopoetski postopki zelo pomembni za razumevanje notranje forme in igrajo veliko vlogo pri njenem nastanku, pa slednja vendarle ne izhaja v celoti iz njih. Nasprotno: izbor oblikovnih postopkov je vitalno odvisen od avtorjevega posebnega uzrtja resničnosti, ki nosi v sebi impulze in (pogosto zelo negotova) vodila za oblikovanje pesmi. To uzrtje pa lahko v procesu nastajanja pesmi kajpak tudi variira – in to prav zaradi eksperimentiranja z različnimi tehnopoetskimi prijemi.¹⁶

16 Razmerje med predhodno »uzrto« resničnostjo oziroma podobo umetniške in procesom oblikovanja dobro ilustrira Neumann (2001), 198, ko navaja Mozartove besede (ta seveda govori o glasbeni umetnini, vendar so njegove besede v bistvu veljavne tudi za poezijo): »Tako lahko npr. simfonija, kot je povedal Mozart, v vseh svojih posebnostih in povezavah simultano obstaja v

Preostala dva primera sta iz povsem drugega zgodovinskega obdobja; gre za dve izmed po mojem prepričanju najizrazitejših avtopoetik 20. stoletja, ki pa sta si tako daleč vsaksebi, da bi bili težko bolj: na eni strani – pogojno rečeno – postmodernizem hispanoameriškega pesnika Octavia Paza, na drugi pa visoki modernizem nemško pišočega judovskega pesnika Paula Celana (Antschela).

Paz

Octavio Paz je zapisal, da je poezija pršec mentalnih podob. Ta oznaka idealno označuje prav njegovo lastno poetiko: še posebej prepoznaven je tak poetični princip v njegovih dolgih pesmih (čeprav ni značilen samo za njih),¹⁷ kakršne so npr. *Sončev kamen*, *Nokturno v San Ildefonsu* ali *Himna med ruševinami* ali *Pripovedka o dveh vrtovih* ali – na svoj način tudi – poema *Belo*. Hudourniki besed in podob, medsebojne preobrazbe stvari v nadrealističnem tempu, vzajemno zrcaljenje pradačnih mitov in gole telesne strasti, sunkovita dialektika misli in čutov, nenadni preskoki med efemernim in transhistoričnim, med najotipljivejšo, najminljivejšo človeško vsakdanjostjo in kozmičnim: nezajezljivi, paradoksni, ekstatični dinamizem pomena v sončnem *fortissimu* ustvarja unikatne forme, ki niso le forme pesmi, temveč tudi dinamične, odprte resničnosti življenja. Takšen je, denimo, tale odlomek iz tretjega dela štiridelne pesmi *Nokturno v San Ildefonsu*:

brezčasnem trenutku koncepcije, da bi se šele potem v teku časa razgrnila v prostoru kot zaporednost toka notnih podob v grafičnih simbolih.«

17 Za njegovo lastno problematizacijo pojma »obširna pesem« prim. njegov esej »Pripovedovati in peti« v Paz (1991), 11–29.

Resničnost je tisto
onkraj datumov
 tostran imen,
kar zgodovina prezira:
 vsak dan
brezimen utrip vseh,
utrip vsakogar – neponovljiv
vsak dan istoveten vsem dnevom.
Resničnost
je temelj časa brez zgodovine.

Prevedel Ferdinand Miklavc

 La verdad es aquello,
más allá de las fechas,
 más acá de los nombres,
que la historia desdeña:
 el cada día
—latido anónimo de todos,
 latido
único de cada uno—,
 el irrepetible
cada día idéntico a todos los días.
 La verdad
es el fondo del tiempo sin historia.

Celan

Celanova poezija upesnjuje to isto resničnost v povsem drugi perspektivi in na popolnoma nasproten način: z navzven redkimi, skrajno skopimi podobami ali skorajda brez njih. (Najbrž je odveč pripominjati, da je ta v naglici izdelana skica notranje forme pri tako obsežno, bogato in kontroverzno interpretiranem opusu, kot je Celanov, le previdno zadržan subjektiven poskus.) Asketizem zunanjega obsega. Asketizem dikcije, ki razjeda strukturne temelje jezika. Rezka eliptičnost izraza, ki z neomahljivo suverenostjo izbrisuje kontekste vsakršnih jezikovnih, kulturnih in celo civilizacijskih konvencij. Ves čas na robu črke, na robu molka, na robu nedotaknjene in nedosegljive beline biti. Toda: ogoljene besede čudežno žarijo navznoter: neslutene žile pomenov se lesketajoč raztezajo v globočine pesniških, religioznih in osebno izkustvenih tradicij. Dekonstrukcija je v istem hipu že tudi rekonstrukcija. Ostanke zvokov in pomenski drobci, razsuti zlogi zdrobljenih besed in razbite stavčne fakture se zlepljajo v najosupljivejše polpodobe, polsanjske privide, in se spet cepijo, s presežnim leskom razsuvajoč se v nemisljivo prisotnost edino resničnega. V tem je avra Celanove pesniške forme.

Zrelo govorico njegove do skrajnosti individualizirane visokomodernistične poetike lahko slišimo npr. v pesmi *Vlaknasta sonca* (*Fadensonnen*):¹⁸

Vlaknasta sonca
nad sivočrno pustoto.

18 Iz zbirke *Predih* (*Atemwende*), navedena po Charles Taylor (1989), 486, ki jo uvršča med tiste modernistične pesmi, ki »namigujejo na daljno epifanijo onkraj vseh negacij«.

Neka drevesno-
visoka misel
si namešča svetlobni ton: še so
pesmi za petje onstran
ljudi.

Prevod Nika Grafenauerja v moji priredbi

Fadensonnen
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

Kaj neki so vlaknasta sonca? Mar gre le za kirurško precizen realističen opis podobe, kakršna nastaja v očeh, omotičnih od silovitega vdora nenadne svetlobe na kontrastnem ozadju? Za podobo, ki se razkraja in pomnožuje tako navznoter kot navzven? V kateri se v nerazpoznavno enost meša zunanje in notranje? Ali pa je pred nami opustošena zgodovinska pokrajina, pogorišče sveta po holokavstu, kjer je skozi zlovešči dim videti razkrajajoče se, razmnožene vlaknaste sončne krogle? Morda pa so to ruševine naravne pokrajine po atomski katastrofi, kot jih razpoznava zavest, ki se počasi počasi prebuja iz popolne letargije? Ali pa so vlaknasta sonca žareči ostanki starih civilizacij, ki svetijo še po katastrofi druge svetovne vojne, čeprav kot na obrabljenih tkaninah tudi na njih že začenjajo izstopati posamezna vlakna, niti individualnih usod in stvaritev, iz katerih so stkana? Kaj pa, če je to nenadoma uzrta presenetljiva »organskost« sonca, čigar žareča »rastlinska« vlakna se razraščajo v njegove neštete dvojnike?

Drevesno-visoka misel ni ne drevo ne misel, pravzaprav ni več niti drevesa niti misli, ampak je samo še njuna ne-raz-ložljiva enotnost. Odpisani človek se je nenadoma pojavil, primešan tej resničnosti kot sol morski vodi. Ta resničnost sedaj grabi za tonom svetlobe, ki prši od tistih nedoumljivih sonc; je to grabljenje iz obupa? Ali pa se le uglašuje po njem, prilagaja svojo eksistenco tonu svetlobe, jo razpira navzgor? Ali si ga namešča¹⁹ kot frekvenco, kot radijsko postajo, iz katere do njega spet prihajajo pesmi.

In te pesmi, pesmi onstran ljudi – kaj so? So himne, s katerimi jezik slavi samega sebe? So psalmi v čast brez-človeškemu svetu? Toda kdo naj bi jih tedaj pel, kdo naj bi jih poslušal? In navsezadnje: kdo so ljudje, onkraj katerih naj bi se pele? Zgodovinski ljudje, ki so propadli v kataklizmi 20. stoletja? Ki so obviseli na »rešetki jezika«? So to ljudje, ki ne poznajo ob-življenja, absolutne identitete pesmi in eksistence?

Odgovora ni.

Odgovor prihaja sam od sebe. Prihaja z molkom. V steklenem *pianissimu*: luminiscenca v noč razprtega življenja.

V kakšnem smislu je forma sklep?

Zakaj torej imenujem formo »razpirajoči sklep«? Kaj je, v sholastičnem jeziku povedano, *conclusio, quae aperit* – sklep, ki razpira? V kakšnem smislu razpira? Pojdimo po vrsti: iz kakšnih razlogov sem izbral besedo sklep? V slovenščini ta beseda označuje več stvari, izredno primerna za označbo forme v poeziji pa se mi zdi predvsem zaradi teh treh pomenov: 1. element, ki sklepa kake člene; 2. mesto, kjer se členi gibljivo spajajo; in celo 3. konec.

19 Takšna razlaga sledi interpretaciji, ki jo prinaša angleški prevod Michaela Hamburgerja (1988), 226.

Formo namreč občutimo kot element, kot »nekaj«, kar sicer mor-
da bolj izraža iz tesnega sprežemanja elementov literarnega dela,
kot pa mu je naloženo odzunaj; vsekakor kot težko razpoznaven ele-
ment, ki pa ga vendarle doživljamo kot »nekaj«, kar povezuje celoto
literarnega dela (ne glede na težavnosti, ki jih prinaša njegova onto-
loška opredelitev).

Forma je mesto: mesto srečanja čutnega in duhovnega: zvoka in
pomena, ritma in smisla, domišljije in misli. Mesto, kjer se posame-
zne prvine pesniškega dela »giblivo spajajo«, torej povezujejo tako,
da lahko polno eksistirajo in koeksistirajo: da ustvarjajo tisto siner-
gijo, ki je pravi vzrok umetniškega doživljanja. Takšen učinek doseže
uspela ali dovršena pesem. Posebno vprašanje je, kdaj ima pesnik
delo za uspelo oziroma formalno dovršeno. Hrvaški pisatelj Miro-
slav Krleža je nekje zapisal, da je vsako literarno delo potencialno
še nedokončano, dokler ima avtor možnost, da še seže po njem in
ga spreminja. Pa vendar to za nas ni bistveno: formalna uspelost je
stopnjevita lastnost in jo lahko dojemamo z različnih vidikov. Lahko
si zamislimo (pa tudi dokumentiramo), da ima pesnik v različnih ob-
dobjih svojega življenja različno razvite in izoblikovane kriterije, ki
so odvisni tako od njegove izobrazbe, intelektualnega in psihološkega
razvoja kot od spremenljivega vpliva družbenih okoliščin.

Pesem se tudi začne in konča: in to, da ima začetek in konec, sodi k
njeni formi. Ko forma poveže najrazličnejše elemente pesmi, ko har-
monizira dogajanje na različnih (zvočni, pomenski, predstavnostni)
ravneh, mu mora postaviti tudi mejo. Vendar je življenje pesmi izpol-
njeno samo, če da bralcu še nekaj: če ga napoti onkraj sebe. S tem ne
mislim na estetski princip *non-finito*, ki je znan predvsem v likovni
umetnosti, po katerem hotena semantična nepopolnost umetniškega
dela spodbuja gledalčevo domišljijo. Tu se giblujemo na drugi ravni.
Funkcija (uspele) forme je tudi spodbuda za prekinitvev branja in za

prehod. Prehod kam? Tu bi rad opozoril na izjemno sugestivni spis francoskega pesnika, esejista in prevajalca Yvesa Bonnefoya z naslovom *Lever les yeux de son livre*.²⁰ Bonnefoy opisuje kot za današnji čas usodno zmoto teoretsko podprto popolno absorpcijo bralca v tekst, v njegova intra- in intertekstualna razmerja na vseh ravneh. Tej drži morda ustreza pesem v mallarméjevski maniri, pesem, ki je, kot pravi Alain Badiou, operacija in dogodek, v katera se moramo spustiti, se jima prepustiti brez konca in kraja in se končno v njima razpustiti.²¹ Paradokсно prav takšna prekomerna pozornost na pesem pomeni smrt njene poetičnosti. Zato je potrebno od časa do časa dvigniti oči s teksta in se zazreti v resničnost, se vrniti v svet. Toda šele popolnost, sklenjenost, »dokončnost« forme, bi lahko podaljšal Bonnefoyjevo razmišljanje, ne da bi izdal njegovega duha, nas lahko legitimno in zares spodbudi k temu. Toda ker je pesem v nekem smislu vedno kolektivna stvaritev pesnika in bralca, se ne more nič zgoditi brez sodelovanja slednjega. Dovršena forma lahko pomeni bralcu odskočno desko za skok v resničnost onkraj teksta: z nje se lahko požene dlje v svet, kot bi se sicer.

O tem svetu onkraj teksta, ki je pravzaprav cilj, h kateremu nas napotujejo sinergetični učinki pesniške forme, se Bonnefoy izraža lakonično, a vendarle »eksistencialno«, izkustveno razumljivo: to je svet prisotnosti, svet Enega, ki nam je dan le za kratke hipe, svet resničnosti, v katerem človekova eksistenca ni igriva, temveč tragična. (Zanimivo je, kako o podobnem izstopu iz hermenevitično konstru-

20 Bonnefoy (1995). Besedilo je bilo prvič objavljeno spomladi leta 1988 v posebni izdaji *Nouvelle Revue de Pscychanalyse* z naslovom »Reading«, angleški prevod je izšel v *Critical Inquiry* 16 (1990), 794–806, ponatisnjen pa je bil leta 1995 v zborniku *Readers and reading*. (izd. A. Bennett, Harlow, New York).

21 Badiou (2004), 47.

iranega sveta sanja H. U. Gumbrecht, ki pa predlaga povsem drugačno, paradokсно pot: v izhodiščnem položaju sodobnega človeka, ki je bistveno določen z distanco od »stvari tega sveta«, naj bi *ad absurdum* stopnjevali to razsrediščenje, odtujitev od realnosti, ki bi utegnila poroditi željo po vrnitvi vanjo.)²² Zdi se, da sta za Georgea Steinera ključni obeležji tega sveta nepresegljiva drugost in transcendentnost.²³ Samo v tem svetu je slišna *la otra voz*, tisti drugi glas, o katerem pravi v enem svojih zadnjih esejev (objavljenem leta 1989) Octavio Paz, da je glas, ki prihaja z onega in s tega sveta, glas, usnul v globini vsakega človeka, glas, ki ima tisoč let in je naš vrstnik in se še ni rodil: ki je naš ded, naš brat in naš pravnuk. Vsi pesniki, pravi, slišijo ta drugi glas v dolgih ali kratkih trenutkih in zaradi njega se je poezija vedno odpirala izvenzgodovinskemu svetu v vseh oblikah njegovega manifestiranja. »Ne aludiram na religiozni drugi svet; govorim o uzrtju *druge* strani resničnosti.«²⁴ Toda religiozna in pesniška govorica sta navsezadnje le dve (ne nujno) različni artikulaciji uzrtja sveta, ki nas vedno znova navdaja z osuplostjo. Izjemno sugestivno in psihološko precizno je ta »svet« opisal Erich Neumann z izrazom *enotna resničnost*: »Vsekakor pa se pojavi nekaj kot živa resničnost: prikazuje se nam v pomenu, ki ga ni moč formulirati; kot tisto pravo, kot ‚To je to‘, odkoder ga lahko, če smo za to odprti, zapopademo na neopisljiv način. In pri tem ni nobene razlike, če gledamo lepoto narave, primitivno masko, grški steber, Leonardovo sliko ali poslušamo Bachovo tokato. To doživetje lepote prav tako pomeni nekako ‚priti k samemu sebi‘, kot tudi ‚odpreti se svetu‘, je prav tako košček uresničenja in integracije človekove celovitosti kot košček integracije

22 Gumbrecht (2004).

23 Tu ne mislim le na določne izjave avtorja, temveč na pogosto implicitno predpostavko njegovih razmišljanj, prim. G. Steiner (2003), *passim*.

24 Paz (1991), 126–128.

enotne resničnosti. Nekaj v nas, prav tako kot tudi nekaj v svetu, se zdi kot upodobljeno, oblikovano, osrediščeno, razgibano, smiselno, in obenem se sklada eno z drugim, pri tem pa se izkazuje, da je oboje utemeljeno v tretjem, kar imenujemo ,enotna resničnost‘.²⁵

Notranja forma je v besede odtisnjeno valovanje tega sveta; v katerem se odpahne hrbtna stran resničnosti in stvari, tistih okrog nas in tistih v naših glavah, da postanejo to, kar resnično so: »vidne in nedoumljive« (Odiseas Elitis), naša vsakdanja usoda in obenem neizčrpen vrelec vprašanj.

25 Neumann (2001), 97–98.



POEZIJA – OBLIKA, KI JE SNOV, KI JE ŽIVLJENJE

Velike besede in »poučeni bralci«

Ne tako dolgo nazaj sem na vabilu na predstavitev neke knjige lirične poezije prebral misel, da nekatere besede o poeziji »poučene bralce ponavadi spravljajo v zadrego«. In katere so te besede? »Srce, duša, večnost, nič, hrepenenje, bolečina, bit, trpljenje, smrt ...,« je pisalo tam. In zakaj? »Ker je vse to, kar naredimo z njimi, preveč neposredno, da bi še lahko bilo poezija, ki vendar deluje s prenesenimi pomeni, z gibanjem, ki govorico pelje čez koordinate poznane-ga, ustaljenega, dogovorjenega in dobesednega.« Prva misel, ki me je obšla, je bila, da so ti »poučeni bralci« izjemni ljudje. Popolnoma izjemni, ne le v našem prostoru in času. Skorajda dvomim, da bi bilo mogoče v zgodovini najti ljudi, ki so jim večnost, nič, pa tudi smrt, duša, srce in bolečina tako poznane, tako domače, da so zanje samo še tema rutinske uporabe jezika, tako rekoč dolgočasne zadeve. Prav-zaprav je usoda dobra z nami, se mi je utrnilo, ker takšnih ljudi ni poslala na pot Heraklitu ali Sofoklesu, ali Danteju ali Shakespearu ali Octaviu Pazu; saj če bi bili še ti deležni njihove poučenosti, kdo ve, kaj bi bilo z njihovimi opusi? Morda se vam zdi to moje vprašanje hudobno, a nikakor ni nelogično.

Potem sem seveda pomislil, da se je pisec morda samo nerodno izrazil in je v resnici hotel reči, da »poučene bralce« motijo obrablje-ne velike besede, katerih moč je ugasnila – saj v resnici ni besed, ki bi bile v zgodovini poezije bolj eksploatirane –, in da pač opozarja na potrebo po iskanju novih načinov za izražanje vsebine teh velikih ugaslih besed. Da je torej »stvar« poezije ostala ista, spremenile so se le njene življenjske razmere. A takšna interpretacija je prav toli-ko problematična, kot je enostavna, in sproža dolgo vrsto zapletenih

vprašanj. Pri tako ohlapno opredeljenem delovanju poezije je težko opisati njene učinke nekoč in danes in jih primerjati; težko je namreč reči že to, kaj sploh pomeni »peljati govorico čez koordinate poznanega«, kaj je to »poznano« in kje se konča. In za koga: kdo je tisti, ki odloča o njegovih mejah in pojavnih oblikah? Zakaj bi to bili ravno »poučeni« bralci? Kako je navsezadnje mogoče poznati cilj poezije, torej ozemlje onstran »poznanega«, brez pesmi samih in potem ugotavljati, kako in kje je v neki historični pokrajini poznanega mogoče speljati pesniško pot do tja, onstran nje same? Kako vedeti in razumeti, da je nekoč do tja res vodila pot iz besed, ki nas sedaj »spravljajo v zadrego«? Ali to pomeni, da nas te besede tudi v pesmih iz tistega »nekoč« sedaj spravljajo v zadrego? Jih beremo samo še s historično poučeno prizanesljivostjo kot literarnozgodovinske in kulturne dokumente? Če pa ni tako, kako neki vendar lahko tudi današnje »poučene« bralce vodijo onstran koordinat poznanega in dogovorjenega? So ti sposobni začasno tako prilagoditi svoje obzorje poznanega? In če so res sposobni tega – v čem je smisel in kje meja takšne priložnostne, metodične samopreobrazbe, saj takšna prilagoditev vendar ni nič manj kot to? Vprašanja, vprašanja ... ki se vsaj deloma gotovo porajajo tudi zaradi nedoločnosti in površnosti navedene kritiške misli. A mogoče je tudi ta površnost reprezentativna in zato pomembna: po eni strani kaže na nedorečenost, morda tudi nepremišljenost vplivnih prepričanj o poeziji, in po drugi na nedoločljivost poetičnih zadev s čisto konceptualnim mišljenjem in jezikom ostrih definicij. Navsezadnje je to pomembno tudi za način, kako se takšna prepričanja družbeno uveljavljajo in utrjujejo. Čutim in mislim pa, da se v takšnem govorjenju, pa kakorkoli nejasno že je, izraža veliko več: izraža se to, da se je spremenila tudi »stvar« poezije: to, za kaj v (zlasti lirični) poeziji sploh gre. V kakšnem družbenem in kulturnem obsegu in s kako daljnosežnimi posledicami se to dogaja, je spet drugo vprašanje – so pravzaprav spet vprašanja, vprašanja ... A tu je zame pglavitno to, da so nastale velike

spremembe, ki niso le estetske, družbenozgodovinske in kulturološke, temveč – in še s tem sežemo proti jedru zadeve – tudi antropološke in ontološke. Spremembe v dojemanju pesništva, ki so neločljivo povezane s spremenjenim – pesnikovim in splošnim – dojemanjem samega sebe in življenja.

Uvodoma naštete besede, tiste, ki spravljajo »poučene bralce v zadrego« – besede življenje, kot ste morda opazili, ni med njimi, a je iz načina piščevega razmišljanja razvidno, da bi lahko bila, da tako rekoč sodi mednje –, vse te naštete besede namreč na neki način signalizirajo dvojje: da resničnost transcendirajo človeške moči, telesne, intelektualne, tehnične; in da to ni neobvezujoča, abstraktna, nejasna, splošna teza, temveč povsem konkretno, temeljno in urgentno izkustveno spoznanje. Zato nam sugerirajo ali nas izzivajo k drugačnemu odnosu do resničnosti, kot je značilen za vsakdanje življenjske kontekste, v katerih se ravnamo po predpostavki, da nam je naš svet znan in ga lahko razumemo ali obvladujemo v vseh relevantnih ozirih (s tistimi pragmatično določenimi konteksti, s katerimi v bistvu zamejujemo svojo resničnost). Obrat k tovrstnemu – recimo globinskemu – samodojemanju (vsaj praviloma) sproža eksistencialni pretres, ki vzgiba gladino naše govorice oziroma spreminja njene vibracije. Če bi navedel še en odlomek iz uvodoma omenjenega vabila, bi videli, kako tuje je to navedenemu anonimnemu piscu in njegovim »poučenim« bralcem: izvirnost in uspelost sodobne poezije se njihovem prepričanju kaže ravno v tem, da pesnik »ne pozna eksistencialne pretresenosti«, da ne govori s »sentimentalnimi« besedami, da njegova dikcija ni patetična in ekstatično vznesena ali pa da jo, če je takšna, pesnik uporablja z ironičnim namenom. Težava torej ni v izrabljenosti sredstva (besed), temveč v nesprejemljivosti cilja: za »poučene bralce« so problematični ali že kar nesprejemljivi vsi nadomestki »velikih besed«: vse besede, besedne zveze, podobe, stavki, kitice, besedila, ritmična in zvočna sredstva, vse, kar bi signaliziralo transcendentni značaj resničnosti in vabilo k sprejetju te neizbežne, temeljne danosti.

Namišljeni pogovor – prvi del

Mogoče je to naglo in zato tvegano sklepanje – a nanj sem skorajda obsojen, ker »poučenih bralcev« samih ne morem povprašati po tem. In mislim, da je to tudi nadvse pomenljiva socialna okoliščina. Razgovor s poučenimi bralci o poeziji in o znanem in neznanem v njej bi se moral seveda nadaljevati in pravzaprav nikdar ne končati. Predvsem zato, ker mislim, da bi samo v njem po svojih močeh lahko osvetlil to, kar se v poeziji dogaja bistvenega. Tu si bom torej drznil skicirati, kako si predstavljam nekaj njegovih nadaljnjih korakov. To zveni mogoče čudno, verjetno celo nesramno: kako si vendar lahko dovolim sam po svojih predstavah odgovarjati v njihovem imenu!?¹ In vendar to počnem, ker ne morem dovolj poudariti, kako pomembna se mi zdijo ta vprašanja o poeziji: navsezadnje se v njih skrivajo daljnosežna antropološka prepričanja in bilo bi zelo nenavadno, če bi vznemirjala zgolj mene osebno. A potemtakem mi ne ostane kaj prida drugega, kot da si njihov odgovor zamislim na podlagi njihovih semtertja navrženih splošnih misli o poeziji, kakor so zgoraj citirane, saj drugih nisem zasledil; te misli pa končno podpira tudi precejšen del družbeno odlikovane poezije, tiste, ki je postala skorajda nekakšen uradni pesniški dialekt našega časa: ta je neredko sama na robu neke vrste teoretiziranja. Skoraj gotovo bo vse skupaj ostalo le pri namišljenem dialogu in bo v resnici spet le

1 Ni to nespodobna igra s samim seboj ali obračunavanje s slamnatim možem, ki nikakor ne sodi med posebej zahtevne in ugledne intelektualne borilne discipline? Sebi v zagovor lahko povem, da sem že velikokrat začel pogovor o pesniških rečeh s takšnimi sogovorniki, a je ta zamrl že po uvodnih replikah. Saj lahko da sem bil kdaj preoster, a zagotovo ne zmeraj; odziv pa je bil vedno bodisi molk bodisi hladnokrven, ignorantski: »Ostajam pri svojem«, in to v zasebni korespondenci, brez enega argumenta, brez enega pojasnila, ene misli o vprašanjih, ki sem jih zastavil. Javno pa mi je bilo kdaj pa kdaj, povsem posredno, od daleč, z varnega položaja kulturno-medijske premoči, vrženih v obraz prgišče teoretskih public.

moja replika v pogovoru, ki se ne bo začel. A tvegajmo torej, »poučeni bralci in pesniki« nikakor niso kulturni endemit: prepričanja, o katerih moram ugibati in razpredati brez njihove pomoči, najbrž usmerjajo dominantne tokove sodobnega zahodnega pesništva. Poučeni *anonimus* iz našega vabila je bržčas samo neprevidno, naivno iskreno izrazil to tiho, a živo vero.

Slutim torej, da bi šel odgovor nekako takole: ravno s prenesenimi pomeni, s poudarjeno posrednostjo izraza in z opuščanjem »velikih besed« mi, poučeni pesniki, segamo onkraj obvladljivega sveta in ohranjamo poezijo v območju neznanega. »Seveda je res, da ‚velike besede‘ same nikakor ne prinašajo poetičnosti; toda mar jo zato že same na sebi neizbežno preprečujejo? Ali ni vse odvisno od njihove uporabe? Misel o tem, da poezija živi od besednih inovacij, je tako očitno resnična, da je že kar trivialna. In kaj potem, ali to pomeni, da poezija nastaja šele tam, kjer v izrazu *ni* eksistencialne pretresenosti? Torej ni več pomembna inventivnost besedne rabe, temveč *odsotnost eksistencialnih tem*, ki živijo v ‚neposrednem‘, ‚pretresenem‘ glasu?« Tako bi se glasil moj pomislek. Vem, seveda ni tako preprosto. Mogoče bi bil odgovor: vse to živi sedaj drugače, v raznih minimalističnih ključih, na primer, ali v poeziji provokativnih transgresivnih izjav, ki dajejo vtis pristnega, neponarejenega zaganjanja onkraj znanega, v tisto »realno«, ki ga je nekoč označevala sedaj zadrego zbudajoča beseda »življenje«. Vse to je mogoče, ker je o poeziji tega časa nemogoče govoriti kot o enotnem pojavu, pa tudi zaradi nedoločnosti in navidezne odprtosti teh predstav o poeziji.

Eksistencialne teme

Za »poučene bralce« je to skorajda samorazvidna poetološka resnica. Vendar moram tu vsaj poskusiti povedati kaj natančnejšega o tem, kaj označujem z »eksistencialnimi temami«, kje vidim njihovo

antropološko in ontološko ozadje in kakšne posledice nastanejo zaradi njih za poetiko in poezijo (s tem pa tudi pojasniti, kako razumem tisto samoumevno predpostavljeno »realno« in domnevno samorazvidno »znano« in kje vidim meje zadnjega). »Eksistencialne teme« se zame v pristni, torej najbolj radikalni obliki, pojavijo kot vprašanje: »Kdo sem?«. A tudi tak opis je zavajajoč približek; vprašanje je namreč jezikovni izraz, ki je podvržen jezikovnim pravilom in ki smo ga bolj ali manj vajeni razreševati v vnaprej danih koordinatah različnih oblik filozofskega, psihološkega, sociološkega ali znanstvenega mišljenja. To »vprašanje« pa pride neposredno, na način »udarca«, ki me vrže s temeljev, ali na način »stiska«, ki zlepa ne popusti, če naj s podobo opišem njegovo telesno pojavnost; izzvan ali neizzvan pride nadme kot najgloblja vzgibanost, ki je ne morem zamejiti z nobenim občutkom ali kompleksom občutij, a so obenem vsa – kolikor sem jih tedaj sploh zmožen razločevati in si jih priklicati v spomin – zajeta v ta neenakomerni vrtinec, če skušam to opisati psihološko; in navsezadnje je vse, kar lahko tedaj mislim, nekako tu, a se obenem ničesar ne morem »dotakniti«: moje mišljenje je v prvem hipu brez vsake opore, na nobeni od znanih »poti« se ne počuti več doma. Ti prvi trenutki, ki so, dokler trajajo, občuteni kot neskončnost, kakor da so me iztrgali iz vsakršnega doživljanja poteka časa, prežamejo spomin in se vanj vtisnejo ne kot njegov del, temveč kot njegov rob, ali natančneje, kot obudljiva izkušnja njegovega radikalnega roba; še več: zasekajo se v *mišljenje* kot njegova meja in tako delujejo – pa naj bo to še takšna psevdozaznava – tudi na telo: kot točka, ob kateri se zdrznem in kakor da zastanem. V tem, čemur rečem »eksistencialne teme«, živijo ti trenutki še naprej svoje latentno življenje, njihov skriti potencial čaka na bralca, da se polno razžari v novi obliki bralske izkušnje. Eksistencialne teme so to, kar so, zaradi tega potenciala: ta jih napaja z njihovo identiteto, jim daje smisel in privlačno (ali odbojno – odvisno od bralca in njegove vsakokratne doživljajske odprtosti)

moč, ki je moč resničnosti: resničnosti, ki je ni mogoče absorbirati v nikakršen teoretski sistem.

V tej izkušnji se prav gotovo razodeva moja nemoč: telesna, duševna in miselna, nemoč, četudi hipna, da bi se znašel in obstal v različnih regijah bivajočega, ki jim pripadam, da bi razpoznal in vzdržal red, ki določa življenje v vsaki od njih, kot sem ga še malo prej – in kot ga običajno lahko, ko minejo ti prvi trenutki in začne pritisk vprašanja »Kdo sem?« počasi popuščati, vendar še ne obledi. Po drugi strani pa ta izkušnja razbije nezavedno občutje harmonije, ki povezuje posamezne regije in njihove »režime« v mojem normalnem življenju. (Čeprav zelo redko ne čutim kake pomanjkljivosti ali razpoke na vsakem od teh področij ali pa težav zaradi njihove nekoordiniranosti, kar sproža različne stopnje nezadovoljstva, pa »v ozadju« vendarle doživljam usklajenost celote, ki sploh omogoča življenje in celo motivira zanj.) Zdaj namreč nisem več stičišče teh regij in njihovih logik, ampak točka njihovega spodletelega srečanja, njihova enigma. Tudi v trenutkih eksistencialne negotovosti jih ne doživljam posamič, temveč stopljene v celoto, ki pa je zdaj postala enigmatična tako kot jaz sam. Če mi je po eni strani odvzeta moč orientacije, če ne celo obstanka v tej resničnosti, pa obenem doživljam, da se ta tudi sama preobraža: v svoji enigmatičnosti se razpre, odpirajo se njena povsem nova slutenjska obzorja, vznikati začnejo nove povezave med stvarmi, nova razmerja med menoj in drugim, nove vloge jezika, nova dinamika bivanja ... Slikovit primer tega so verzi Octavia Paza iz poeme *Kantata* iz zbirke *Izjava nazora* (*Carta de creencia*):

Ko govorim
stvari, se neopazno
odtrgajo od sebe samih
in uidejo proti drugim oblikam,

proti drugim imenom.

Ostanejo mi
te besede: z njimi ti govorim.

Besede so mostovi.

So tudi zanke, kletke, izviri.

Govorim ti: ne slišiš me.

Ne govorim s teboj:

govorim z besedo.

Ta beseda si ti.

Ta beseda

te od tebe same vodi k tebi sami.

Ustvarili smo jo ti, jaz, usoda.

[...]

Tudi sam,

ko ti govorim,

postanem mrmranje,

zrak in besede, pihljaj,

privid, ki se porodi iz teh črk.

[...]

Nisi ne speča ne budna:

plavaš v času brez ur.

Dih komaj vzdrami

daljne dežele mete in studencev.

Pusti se odnesti tem besedam

proti sebi sami.²

2 *Cantata I*

Mientras lo digo / las cosas, imperceptiblemente, / se desprenden de sí mismas / y se fugan hacia otras formas, / hacia otros nombres. // Me quedan / estas palabras: con ellas te hablo. // Las palabras son puentes. / También

Zaradi radikalne celovitosti³ ta izkušnja zahteva celovit jezikovni izraz: »eksistencialne teme« tako ne označujejo samo določene literarne snovi (ki jo je v tem primeru sploh težko opredeliti), temveč nekaj, kar zadeva tudi formo, ton, gibanje celotne pesmi: vsa pesem sledi utripu te ure, ritmu tega doživljanja, ki je njena edina pristna mera. Če bi se vprašali, zakaj to, kar je tako zelo nejezikovno, se pravi tudi nedružbeno, kar se tako zelo izmika kodifikaciji in strukturiranju po pravilih, vendarle terja od človeka jezikovni izraz, pravzaprav bi bilo bolje reči utelešenje v jeziku, bi bilo tako, kot če bi se vprašali, zakaj je človek jezikovno bitje. V pesniški metamorfozi jezika se ta izkušnja ohranja tako, da živi (potencialno življenje, ki čaka na bralca), se širi in vedno znova odpira vso resničnost, ko ponavlja vprašanje: »Kdo sem?«. To miselno neobvladljivo kompleksno prepletenost mene samega in resničnosti posebej zgoščeno in silovito izražajo nekatere pesmi Juana Ramóna Jiménez, zaradi svoje kratkosti; tu sta dva primera iz zbirke *Kamen in nebo* (*Piedra y cielo*):

Ljubezen

Kako neizmerno trganje
mojega življenja v vsem,
da bi bil z vsem jazom

son trampas, jaulas, pozos. / Yo te hablo: tú no me oyes. / No hablo contigo: / hablo con una palabra, / Esa palabra eres tú, / esa palabra / te lleva de ti misma a ti misma. / La hicimos tú, yo, el destino [...]. Yo también, / al hablarte, / me vuelvo un murmullo, / aire y palabras, un soplo, / un fantasma que nace de estas letras / [...]. / Tú no estás dormida ni despierta: / tú flotas en un tiempo sin horas. / Un soplo apenas suscita / remotos países de menta y manantiales. / Déjate llevar por estas palabras / hacia ti misma.

3 S tem izrazom mislim na to, da ni mogoče zamejiti tistega, kar ta izkušnja zadeva, ne pa na celoto, nad katero bi imel pregled.

v vsaki stvari;
da bi ne prenehal biti,
z vsem jazom, v vsaki stvari!⁴

Oblak

To, kar vidim od tebe, nebo,
to je skrivnost;
to, kar je na tvoji drugi strani,
sem jaz tu, sanjajoč.⁵

Prav v tej izkušnji lastne manjkavosti se mi paradokсно razkriva nova razsežnost resničnosti, pravzaprav njena radikalna razprtost ali pa celo odsekanost v nekaj nemisljivo drugega: čeprav sem samo njen del, postanem obenem točka njenega globljega poenotenja in preloma v skrivnost. Zdaj, ko zapisujem te besede, se ta izkušnja ne dogaja, vsaj ne v polni obliki, kar pa ne pomeni, da ni več živa in se je spremenila v predmet opazovanja in opisovanja. Če ne bi bila vsaj deloma (recimo spominsko) živa, bi je sploh ne bilo več mogoče kolikor toliko verodostojno opisati. Vsak poskus pojasnitve namreč zahteva, da stojiš z eno nogo v diskurzivnem prostoru, z drugo pa še v živem dogajanju ali sredi njegovih odsevov, se pravi, da lahko to dogajanje vsaj v oslavljeni obliki še vedno obudiš.

4 *Amor*

¡Qué inmensa desgarradura / la de mi vida en el todo, / para estar, con todo yo, / en cada cosa; / para no dejar de estar, / con todo yo, en cada cosa!

5 *Nube*

Lo que yo te veo, cielo, / eso es el misterio; / lo que está de tu otro lado, / soy yo aquí, soñando.

Res pa tega dogajanja ni mogoče pragmatično fiksirati tako, da bi lahko postalo zanesljiv predmet objektivne analize, zato se v okvirih tako ali drugače definirane znanstvenega mišljenja (ali tudi v mehkejših okvirih posameznih ved) kaže ne le za neuporabno, ampak za plod neurejenega, neodgovornega mišljenja in navsezadnje za povsem subjektivno, privatno čustveno in miselno dogajanje in tedaj za nerelevantno ali celo – v emfatičnem pomenu – neobstoječe. Tu se v resnici zastavljajo temeljna vprašanja za razumevanje poezije in življenja v kulturnem in družbenem prostoru: vprašanja *framinga* mišljenja in določitev okvira njegove relevantnosti, torej vprašanja, kako oziroma kje je resničnost zamejena in kateri okvir določa, kaj je relevantno in resnično, in kateri okvir zajema vse druge okvire. S temi vprašanji in odgovori se začne že neko povsem drugo poglavje.

Igra z okviri

Če bi torej hotel bolj filozofsko disciplinirano opisati pojav eksistencialnih tem, bi lahko rekel, da te človeka zadevajo v njegovo samoobčutje, resničnost, na katero zadevam ob njih, pa bi morda označil za predmiselno ali celo prebitnostno. Za takšno opredelitvijo seveda že stoji določena (meta)ontologija: to je torej že filozofska artikulacija in zožitev, vstop v diskurzivno območje, ki je tudi prostor možne relativizacije, zavračanja in zgolj omejene pomembnosti, ki je vezana na predhodno sprejetje določenega mišljenjskega okvira. Ta vključuje priznavanje obstoja sebstva ter čisto konkretno teorijo samozavedanja, ki ni utemeljena na refleksijskem modelu, temveč v neposredno danem predrefleksijskem samoobčutju, sprejetje meta-ontološke perspektive ... V kulturnem prostoru ničesar od tega ni nujno, to je zgolj ena od možnih razlag, ena od teoretičnih perspektiv, še zdaleč ne posebej uveljavljena, kaj šele prevladujoča; še zlasti ne v svetu, ki ga odločilno zaznamuje anglosaksonsko empirično-pragma-

tično mišljenje. Tudi nasploh ima danes v akademskem raziskovanju literature ali v družbeno relevantnem kritičkem pogonu sklicevanje na sebstvo in eksistencialne izkušnje komaj kaj prostora. Skorajda se zdi, da v takšnem okolju pojav eksistencialnih tem v pristni obliki sploh ni mogoč. Seveda je razumljivo, da so prvoosebni opisi, kakršen je moj poskus prikaza »eksistencialnih tem« ali navedena pesniška besedila, malo uporabni za strogo teoretično razpravljanje. V običajni akademsko-kritičski perspektivi s svojo monološko strukturo delujejo kot avtoritaren, izključujoč diskurz, ki ne upošteva sodobne kulturne realnosti in njene samorefleksije, kot se izraža npr. v novohistorističnih predpostavkah, da »je vsako ekspresivno dejanje vstavljeno v mrežo materialnih praks«; in da »noben diskurz, domišljjski ali arhivski, ne omogoča dostopa do nespremenljivih resnic, niti ne izraža nespremenljive človeške narave«. ⁶ Težava, ki jo vidim tu, ni novi historizem, čigar predpostavke niso nikakršni splošni interpretativni aksiomi tega časa, temveč tisti okvir mišljenja poezije, ki ga le-ta postavlja skupaj s teorijami, s katerimi je sicer pogosto v polemичnem razmerju (npr. kulturni materializem, nekatere smeri feminističnih študij in nekatere druge izključujoče historicistično-sociološko orientirane oblike literarne vede in kritike). V skladu s progresivistično matrico razumevanja zgodovine je ta okvir uveljavljen kot meja interpretativne relevantnosti. Takšna uveljavitev pa je veliko bolj kot plod kritične refleksije literature rezultat alohtonih dejavnikov: vpliva splošnih družboslovnih paradigem, pragmatične naravnosti kulturnih in akademskih institucij, politično motivirane kritične teorije. Naj bo to skupno obzorje, duh časa, instinkt vzajemne koristi ali karkoli že, okvir se ohranja in utrjuje predvsem z vzpostavljanjem družbenega gospostva (z zasedanjem akademskega prostora in kulturnih institucij, obvladovanjem medijskega predstavljanja literature, ustrezno

6 Veesser (1989, Xi); prevod je zajet iz Vaupotič (2005), 54.

politiko podeljevanja nagrad ipd.). A najbolj problematično je, kako naivno se praviloma pojmuje tisto, kar ostaja »zunaj okvira«, kako se tako rekoč karikira in posledično tudi nedopustno poenostavljeno zavrača. Da je poezija zaznamovana z »materialnimi praksami«, je trivialna resnica; ali pa je ujeta v njihovo mrežo in jo je smiselno scela interpretirati kot proizvod ali funkcijo kulturnih in družbenih praks, je pa povsem drugo vprašanje. Toda eno tistih, »ki se jih ne vprašuje«. Tako kot se ne vprašuje po ontološki utemeljenosti pojma diskurz (kljub enormni uporabi in številnim definicijam le-tega),⁷ ne po tem, kako je zgrajeno pesniško besedilo.⁸ In ob takem delovanju okvira potem seveda ni težav z uvrščanjem poezije med družbene diskurze ...

Nadalje, pesniška besedila, kakršna so zgoraj navedena, seveda niso bila napisana kot trajno veljavna prepustnica za dostop do nespremenljivih resnic, niti niso pesniki nameravali vanje ujeti podobne nespremenljive človeške narave, ki bi jo bilo mogoče pojmovno fiksirati in uporabljati v različnih diskurzivnih praksah. Pisali so jih kot pričevanja o svojih notranjih izkušnjah, o svojem doživljanju samega sebe, drugih in sveta; pričevanja so po svoji naravi monološka in ne poslušamo jih zato, da bi jim oporekali, ampak ker nas zanimajo, ker v njih slišimo poročila o krajih, v katerih sami še nismo bili, morda nam odkrijejo pot do tja ali pa nas kot leteča preproga iz besed tja celo sama ponesejo. Poezija je v zgodovini igrala nešteto različnih vlog in vedno znova jo je mogoče postavljati v nove; toda

7 Za kratko, a pronicljivo kritično analizo tega termina, še zlasti pri Foucaultu, glej npr. Manfred Frank, 2008.

8 Poleg »pozabljene klasike«, Ingardnove *Literarne umetnine*, katere poznavanje bi utegnilo preprečiti marsikatero zablodo ali naivno pretiravanje, je ena problemsko najbogatejših študij Manfreda Franka (2007). Večina bistvenih tem tega obsežnega fenomenološko-hermenevtičnega področja je zarisanih ali vsaj nakazanih v teh razpravah.

zgoraj napisana besedila – in to velja za bolj ali manj vso pravo lirično poezijo – so nastala predvsem kot povabilo v še neodkrite predele samega sebe in sveta, kot pismo v steklenici, vrženi v vodo s samotne obale ... Teh starih, že obrabljenih podob pa se v okviru domnevno relevantnega diskurza o literaturi praktično ne uporablja več, in tako tudi ta presenetljiva poročila o človeškem življenju ne vzbujajo več veliko resničnega zanimanja literarnih teoretikov in kritikov; čeprav so neprecenljivi dokumenti o človeškem življenju, o življenju sebstva in njegovem razmerju s svetom, enkratni v svoji jezikovni fakturi, zgodovinski umeščenosti in doživljajski razsežnosti, nezvedljivi na splošne vzorce, a vendarle takšni, da razpira skupno resničnost, v katere neskončne pokrajine lahko vsakič znova vstopi tudi vsak bralec.

Izvor okvirov: onkraj literature

Vse to seveda ni zgolj zadeva literature in literarne vede, ampak mnogo širšega miselnega obzorja, upredmetenega v civilizacijskih in kulturnih formah. Zgodba o smrti avtorja izvira iz ali pa je vzporedna z zgodbami o drugih smrtih – smrti človeka, smrti subjekta. Séan Burke je napisal o tej zgodbi (ki bi jo mogoče lahko imeli, ne da bi hoteli biti ironični, za veliko zgodbo postmodernih desetletij) eno najboljših knjig, v kateri je po posameznih poglavjih razgrnil njene izvore, pa tudi protislovja in zagate, njene vzpone in padce, a tudi njeno trdoživost.⁹ Z veliko in spoštljivo akribijo je med vsem drugim opozoril na voluntarizem Foucaultove *arheologije*¹⁰ in arbitrarnost »molčečega filozofskega smeha«, s katerim je ta zavračal humanistične »preužitkarje«;¹¹ na kopico omejitev, s katerimi je Lacan za-

9 Burke (1998).

10 *Prav tam*, 73–74.

11 *Prav tam*, 79.

mejil svoj antisubjektivizem oziroma razložil, česa vse ne označuje s pojmom (tedaj že mrtvega) subjekta;¹² na nedoslednosti, ki se kažejo v Derridajevem zavračanju zunaj-tekstovnosti (*hors-texte*) in v hkratnem opiranju na psihobiografsko interpretacijo;¹³ pa tudi na naivnosti predstav o avtorju in tekstu, ki jih je spodbudil skokovit razvoj sodobne digitalne tehnologije za (re)produciranje teksta.¹⁴ V sodobni kritiki – in v zadnjih dvajsetih letih po izidu Burkove knjige po mojem vedenju v tem pogledu ni bilo bistvenih sprememb – je literarna kritika (in teorija, na kateri temelji) ostro razdeljena na tekstualizem, ki ga avtorski subjekt ne zanima, in na biografizem in študij virov, ki se ukvarja z empirično genealogijo avtorjevih del. Dejansko, dinamično razmerje med delom in življenjem pa zanemarjajo tako na eni kot na drugi strani.¹⁵ Burke, sam globoko utemeljeno nezadovoljen s stanjem, kakršno je, je prepričan, da je potrebna neke vrste vrnitev k »eksistencialnim« pogledom na sebstvo in avtorstvo (in omenja v tej zvezi Nietzschejev perspektivizem, Heideggerjevo »biti v svetu« in Sartrov angažirani subjekt). Kakor mi je osnovna linija te misli blizu, mislim, da pojava »eksistencialnih tem« in s tem posebne razsežnosti pesniškega življenja vendarle ne moremo povsem zajeti v njen ris. Ni dvoma o tem, da jezikovni kodi in pravila – tako kot tudi zgodovinsko nastala jezikovna realnost – pomembno določajo in zamejujejo obseg avtorske dejavnosti; prav tako je jasno, da se ta oblikuje v specifičnem socialnem in biografskem okolju avtorjevega življenja, kar se odraža v njeni snovni in idejni usmeritvi, v neki meri pa tudi v njeni dinamiki. Vendar menim, da eksistencialnih tem v zgoraj opisanem pomenu ni mogoče izčrpnost (morda niti zares relevantno

12 *Prav tam*, 104.

13 *Prav tam*, 124–125.

14 *Prav tam*, 192–201.

15 *Prav tam*, 187–188.

ne) opisati z nobeno kombinatoriko splošnih elementov jezikovnih teorij in specifičnih historično-socialnih védenj; pesem, ki izraša iz teh tem in postane v vsakem branju znova njihova eksistencialna *realizacija*, ima, kadar branje zares uspe, učinke, ki jih – tako sem prepričan – ni mogoče prevesti v nobeno pravo diskurzivno obliko, v nobeno pojmovno govorico. Še najbolj jih lahko opišem s podobo, ki je ne uporabljam ne prvič ne zadnjič: na stenah bivališča naše resničnosti se začasno pojavijo odprtine – njihova oblika je odvisna tudi od splošnih arhitekturnih pravil in okusa časa, po katerem je to bivališče zgrajeno – in skozi njega zagledamo nove prostore. Naša zaznava, občutje in s tem tudi predstava o resničnosti se bistveno spremenijo; in tudi potem, ko te odprtine izginejo – ko umetniški doživljaj ugasne –, ti trenutki spominsko žarijo in naše življenjsko občutje ostane še vedno zaznamovano z njimi. Kako dolgo in globoko, je drugo vprašanje; kakor tudi, od kod potreba, da se takšne pesemske odprtine sploh izdelujejo, in kako takšni doživljaji določajo življenje v bivališču naše (pragmatično razumljene) resničnosti. Lirična pesem s svojim živim telesom predvsem postavlja vprašanje, kaj je resničnost.

Namišljeni pogovor – drugi del

Vrnimo se zdaj k našim »poučenim bralcem«. Prej sem navedel njihov namišljeni odgovor na moje neslišano vprašanje o eksistencialnih temah; glasil se je: te se danes pojavljajo na zelo drugačen način, kot so se nekoč v poeziji, ki je uporabljala »velike besede«. V potrdilo te hipoteze lahko navedem npr. besede iz utemeljitve podelitve Jenkove nagrade nekemu pesniku (tudi sam ga rad prebiram in ga imam za izstopajočo pesniško osebnost, da ne bo nesporazuma), ki »se izogiba velikim izjavam in gestam«, a »pozna ranljivost in nemoč, in zna sočasno zadržati (in zdržati) *prisotnost vsega, kar smo*

in kar nas obkroža,¹⁶ to neznosno lahkost bivanja, v besedah, ki jih lahko vzamemo s sabo na pot ali se zavijemo vanje kot v dekico«. Temu rad verjamem in prav tako lahko verjamem žiriji, ki je istemu pesniku za isto zbirko (*Dihaj*) podelila Veronikino nagrado, da deluje nanjo »psihedelično verz: *volna. in pliš. ne žica*« in da, »če beremo njegove pesmi med vrsticami, v njih zaznamo globok eksistencialni angažma in ranljivost ob zavedanju, da so v današnji družbi topli in pristni človeški odnosi vse bolj ogroženi«. Prav nič tudi ne dvomim o iskrenosti njenega prepričanja, da se lavreatova poezija kontrastno zarisuje na ozadju »tradicionalističnega izrekanja vzvišenih intimnih ali zaumnih resnic kot veliko bolj življenjska, saj skozi razgibano perspektivično kompozicijo, dosledno rabo pogovornega jezika in s skiciranjem vsakdanjih malenkosti ter družabnih peripetij dosega neposrednejši umetniški učinek«.

Utemeljitev nagrad seveda niso literarne študije in od njih ne smemo pričakovati preveč, kljub temu pa je na njih nemajhna odgovornost – če pač verjamemo v to, da obstaja kaj takega kot intelektualna in umetniška odgovornost –, in zaradi tega si jih lahko dovolimo imeti za izraz družbeno relevantne miselnosti o umetnosti in jih komentirati. To pa še tem bolj, ker si ena od teh žirij pri utemeljevanju ne pomišlja izrekatih pavšalnih in stereotipnih vrednostnih sodb in tako z nepreslišljivo pikrostjo v podtonu karakterizira (domnevno živo) tradicijo slovenskega pesništva kot »izrekanje vzvišenih intimnih ali zaumnih resnic«. Toda kaj, če na koga psihedelično vpliva prav takšno »tradicionalistično« izrekanje? Kaj če se mu na neki globinski način zdi bolj življenjsko kot »skiciranje vsakdanjih malenkosti ter družabnih peripetij«? V čem je doživljanje takšnega bralca manj relevantno? Je tu merilo estetska »raven časa« – a kdo jo določa? Kdo

16 V poševni tisk postavil B. S.

lahko zagotovi, da ni to morda samo kulturna in literarna moda? In predvsem, kako lahko razmeji pojem »raven časa« od literarne mode brez vsaj malo resnejše refleksije? Kdo smo torej ti »mi«, ta monolitna prva oseba ednine, ki ideološko izbrisiuje paleto različnih občutljivosti in z mehkimi, krhkimi in občutljivimi besedami postavlja trde norme resničnosti? In še globlje: kaj je tisto »vse, kar smo in kar nas obkroža«? Označujejo te besede – ki vsekakor so visoke in ambiciozne besede – isto za tega nazadnje imenovanega bralca in za žirijo? Zadnje vprašanje je, če ga skušamo resneje premisliti, izredno kompleksno in zahtevno; a tudi plodno. Z enim krakom se zarezuje v družbeno in kulturno aktualnost, z drugim pa se dotika tistega, kar je morda bistveno dogajanje vse lirične poezije.

Besedica »vse« ima nepredstavljivo velik, presežen pomen in je kljub popolni domačnosti in običajnosti zelo nejasna in zapletena in zato problematična za uporabo. Trditev, da neka poezija »zna zadržati prisotnost vsega, kar smo in kar nas obkroža«, je, če jo vzamemo filozofsko, maksimalistična, skoraj skrajna in obenem izredno tvegana. Zelo hitro je namreč mogoče pokazati na njene aporije: npr. kako je poezija kot jezikovna dejavnost lahko povezana s fizičnimi stvarmi, ki nas obkrožajo? Kaj sploh pomeni to, da »zadržuje« njihovo prisotnost – ali niso te stvari že prisotne, če nas obkrožajo? Zakaj je potrebna poezija, da to našo celotno bitnost zadrži tu, v trenutkih, ko jo beremo in doživljamo? In končno, kaj sploh smo mi, kaj je to naše vse – kdo to ve? Kljub vsem tem nevarnostim filozofskega miniranja pa mislim, da takšna trditev sama po sebi nikakor ni nesmiselna, temveč da v ustrezni interpretaciji celo razkriva srčiko lirike. Njen preneseni pomen najbrž označuje posebno notranjo držo, posebno obliko doživljanja resničnosti (sveta in nas samih): takšno doživljanje ni omejeno na lastni družbeno-naravni *hic et nunc* (čeprav ga seveda ne ignorira), temveč je odprto v kar najširše kroge in najgloblja zgodovinska, naravna in duhovna

obzorja, in še zlasti v nedosegljivo ozadje vse resničnosti.¹⁷ Če torej besedica »vse« označuje resničnost, s kakršno smo v razmerju ob takšnem doživljanju, je uporabljena smiselno in primerno. Iz zgodovinske izkušnje vemo, da je takšno doživljanje povezano z zelo različnimi pesniškimi besedili in osebnimi slogi, tako različnimi, da ni mogoče izdelati nobene uporabne tipologije ali celo poetičnega algoritma za njihovo izdelovanje in recepcijo. Prav tako vemo, da pesmi takšnega doživljanja (kot tudi nobenega drugega) ne *necesirajo*: torej da niso vzrok, zaradi katerega bi recepcija *mujno* vzbudila takšno doživljanje. (Vemo, da je za kaj takega potrebna ustrezna naravnost recipienta, ki pa je tudi sama zgolj potrebni in ne zadostni pogoj.) Zelo pomembno izkustveno vedenje pa je tudi, da lahko zelo podobne oblike doživljanja nastajajo tudi ob recepciji drugih oblik umetnosti ali pa tudi povsem izven umetnosti, in to namerno (npr. v religioznih ali duhovnih praksah, meditaciji) ali »spontano« (v raznih življenjskih dogodkih). Poezija je včasih udeležena tudi pri doživljanju »vsega« v takšnih kontekstih: je npr. sestavni del neke obredne procedure (liturgična ali meditativna besedila) in učinkuje v popolni odvisnosti od nje. Včasih pa se pesem samo prilega vzdušju nekega okolja, v katerem posameznik doživlja svojo smiselnost tako intenzivno, da ob tem vsaj občasno čuti tudi »prisotnost vsega, kar smo in kar nas obkroža« – takšna pesem deluje »po ovinku«: v bralcu obuja atmosfero identifikacijskega okolja, in vprašanje je, kaj recipient tedaj doživlja kot »prisotnost vsega,

17 Doživljanje ni samo psihološka dejavnost, proces fizičnega zaznavanja ali mentalni akt spoznavanja, čeprav v vsem tem lahko vidimo njegove momente, je kompleksnejše, a obenem enovito dogajanje, ki ga ni mogoče izčrpno analitično raz-ložiti, ne da bi se pri tem izgubilo njegovo bistveno svojstvo. Posebnost in zapletenost doživljanja se kaže med drugim tudi v tem, da ima tako značilnosti dejavnosti kot dogajanja; in da obstajajo le v slovanskih jezikih in nemščini zanj posebna poimenovanja, ki izražajo njegovo globinsko naravo in povezavo z življenjem. Za nadrobnejši opis *umetniškega doživljanja* glej Senegačnik (2004), 19–24 in 178–182.

kar je in kar ga obkroža»: je to zgolj njegov *hic et nunc*, atmosfera njegovega domačega okolja, ali prek tega stopa tudi v razmerje z dejanskim ozadjem resničnosti (to se zdi posebej zanimiv pojav v sodobni urbani kulturi in njenih umetniških okoljih).

Kot zmeraj pri resnično pomembnih vprašanjih o poeziji smo torej tudi tu na spolzkih tleh. Neizpodbitnih razlag in pravil ni; sploh niso mogoče, ali bolje, niso smiselne. Zares kritična teorija ali pa že zgolj odgovorna kritika pa bi se ob tem pomembnem vprašanju lotili opazovanja in popisovanja. Najprej natančnega, relevantnega in občutljivega popisovanja tistega »doživljanja prisotnosti vsega, kar smo in kar nas obkroža«, ki je povezano z recepcijo poezije. Torej: kako široki so dejansko krogi tega, kar nas obkroža, in »kaj vse smo« mi. Seveda poezija tega ne izreka tematsko, največkrat se teh stvari sploh ne dotika neposredno s pomeni, ampak izklicuje celoto nas samih in razpira svet z vsem, kar je, z neločljivostjo svojih pomenov, podob, ritmov in zvokov. A kar lahko stori dobra kritika, kar bi po mojem prepričanju morala početi, je to, da raziskuje resonančni prostor pesmi, eksistencialni volumen pesnikovih besed in svoje lastne dojemljivosti. Vsaka poezija seveda nastaja in obstaja v času; njeno oblikovanje in doživljanje sta neizbežno zaznamovana z zgodovinskim *hic et nunc* pesnika in recipienta in se vedno opirata na oblike življenja in mišljenja, ki obstajajo izven literature in pred njo (če ne bi bilo tako, bi izgubila vsako življenjskost in eksistencialno relevantnost, bila bi golo retorično igračkanje ali lingvistični eksperiment, narejen v resničnostnem vakuumu). Toda o tem, da je prav *poezija* odgovorna za neko doživljanje, še zlasti pa za doživljanje vsega, kar smo, in vsega, kar nas obkroža, je upravičeno govoriti samo tedaj, kadar to doživljanje presega obzorje zgodovinskega *hic et nunc* in seže proti nikoli dosegljivemu ozadju resničnosti.

O tem dogajanju poezije je težko teoretično govoriti, in to ne le zaradi njegove kompleksnosti, temveč še bolj zaradi bistvene vloge človeške individualnosti, ki ga dela neposplošljivega. Sorazmerno lahko je sicer opisati vsebino in obliko pesmi, zgodovino in kontekst njene nastanka itd. in vse to povezati s površinsko pragmatiko njene konkretne recepcije. Nekaj drugega in bistveno bolj zapletenega pa je, v konkretnem primeru pokazati, kako pesem vzbuja v recipientu celovito, globinsko eksistencialno samoobčutje. Tu nas torej ne zanima, kako »se vklaplja« v njegov *hic et nunc* položaj in izpolnjuje določeno funkcijo v njem. S tem imamo opraviti pri *prigodnih* pesmih: zdravljicah, voščilih, protestnih pesmih, vsakršni »akcijski« poeziji ipd.; ali pa tudi, kadar interpret bere s *prigodniško optiko* in pesmi, ki sicer artikulirajo človekov temeljni bivanjski položaj, obravnava ali doživlja, kot da se nanašajo zgolj na njegov trenutni *hic et nunc*, da črpajo svojo sugestivnost le iz tega eksistenčnega (socialnega in personalnega) konteksta in kot da bi z njegovo spremembo njihov globinski samodoživljajski potencial ugasnil. Sem sodijo primeri, ko kdo meni, da je velika ljubezenska poezija, denimo Gradnikov cikel *De profundis* ali Nerudovi ljubezenski soneti, relevantna samo za tistega, ki je v primerljivem eksistenčnem položaju. Takšno banalizirajoče branje rado tudi nastanek pesmi razlaga kot nujen produkt pesnikove eksistenčne situacije (na to skušnjavo niso odporne ne psihološko ne historicistično usmerjene veje literarne vede). A kot že zgoraj rečeno, sta tudi popolno odtrganje od eksistenčne realnosti in beg v abstraktnost za poezijo bližnjica do – brezbarvnega izraza, doživljajskega vakuumu in eksistencialne nemosti.

Kar nas tu zanima, je torej vprašanje, kako se zaradi učinkov recepcije pesmi eksistenčni *hic et nunc* razklene, razpre v eksistencialno obzorje in zlasti kakšno vlogo igra pri tem poezija. Poetična razširitev eksistenčnega v eksistencialno ni zgolj oziroma sploh ni nujno pojmovna operacija (slednjo je seveda še lažje izvesti tudi brez poezije),

temveč se zgodi kot posebno občutje, katerega nenujni in shematični pojmovni korelat je prehod iz eksistenčnega v eksistencialno obzorje (zanimiv zlasti za literarno teorijo ali filozofijo umetnosti). Je nenadno občutje neke povsem konkretne zgodovinske osebe v povsem konkretni eksistenčni (socialni in personalni) situaciji, da »stoji sama na srcu zemlje« (Quaisomodo, *In je naenkrat večer*) ali da »je, kot da tiho se razmika / ta zemlja, kjer stoji« (Eichendorff, *Odmevi*). V kolikšni meri to občutje nastane zaradi pomena, mentalnih podob in zvočnih učinkov pesemskega besedila, ni mogoče objektivno določiti, saj sta vsako bralno dejanje in z njim povezan doživljajski akt bistveno individualna in implicirata bralčevo dejavnost, ne le pri hermenevtiki besedila, temveč tudi pri povezovanju učinkov pesmi z lastnim eksistenčnim obodom in njegovim razklepanjem. To pa seveda ne pomeni, da je pesem povsem inertna, da jo bralec samo neka-ko vstavi v prostor eksistencialnega doživljanja, ki ga je že prej sam izoblikoval (ali pa se mu je razprl brez vplivov pesniškega besedila). Recepcijski stik z besedilom nedvomno vpliva na oblikovanje tega prostora, včasih ga sploh šele odpre in spremeni doživljajsko globino in dinamiko, a – naj to še enkrat poudarim – ti učinki ne nastanejo nujno in ne brez bralčeve dejavne vpletenosti, ki pa ima največkrat varljivi videz pasivnosti, saj pomeni predvsem njegov »odklop« iz povsem funkcionalističnih shem mišljenja in (samo)doživljanja, ki uravnavajo eksistenco v njegovem *hic et nunc*, in samoprepustitev, o-raz-položitev za delovanje pesmi. Zdi se, da je to osnovna raven, na kateri še lahko opisujemo eksistencialno (samo)doživljanje razsežnosti, inducirano z recepcijo pesniškega besedila; pri nadaljnjem analiziranju se razkroji živa povezanost elementov, s tem pa tudi dogajanje samo izgine z obzorja zavesti.

Če povzamem vse te misli v napotek, uporaben za vsakdanje kulturno življenje: teh pesniški stvari ne moremo jasno opredeliti, lahko pa se jih vsaj trudimo opisati z vso hermenevtično akribijo v

iskrenem dialogu. Kamorkoli bi tak dialog (ali morda spoštljiv polilog) vodil, bi bilo, prepričan sem, v literarnem, kulturnem in tudi družbenem prostoru več resničnosti. Za zdaj pa mi ostane samo, da zgoraj navržene misli o eksistencialnih temah povzamem v izhodišče za namišljeni pogovor, ki ga še ni na obzorju.

Namišljeni pogovor – tretji del: povzetek in izhodišča

Eksistencialne teme se torej pojavijo tam, kjer človek »zadrhti«, ker zadene ob svoj rob, kjer se radikalno srečuje s tistim, česar ne more zajeti ne v obzorje razločljivega ne v govorico, čeprav se slednje (lahko) pojavlja sredi najbolj vsakdanje resničnosti (najlažje vsakdo zagotovo zadene ob to, kar je najtežje: ob uganko samega sebe in meja lastne biti). Ti udarci ob rob so ob iskrenem razmerju s samim sabo neizbežni in imajo vseobsežne posledice za dojemanje samega sebe in vse resničnosti; zato tudi presegajo domet običajne semantike. Če človek o njih vendarle govori – in zgodovina lirike je v največji meri ravno govor o teh stvareh¹⁸ –, lahko to avtentično počne le na povsem drugačen način: s pretresenim, drhtečim glasom, ki ustrezno »prevaja« njegovo stanje. V pesmi so znane, »velike besede« samo oznake območij srečavanja z miselno neobvladljivo resničnostjo, svetlo ali temno drhtenje pesniškega glasu pa je izraz njegove resničnosti, živosti: v tem je pravzaprav posebna semantika pesmi. To seve-

18 Paradoks liričnega monologa je v tem, da človek govori, čeprav je radikalno sam, in da uporablja jezik, čeprav čuti, da je nezadosten. Njegova »logika« pa je prav v tem, da človek komunicira, čeprav je (v običajnem smislu »realno«) sam, brez sogovornika; skratka, lirični monolog ima povsem specifično pragmatiko: je komunikacija eksistencialnih samot, ki jo velikokrat (posrečeno) prisposodabljajo s pismom v steklenici, ki ga brodolomec na samotnem otoku vrže v morje. Zato uporablja jezik na povsem specifičen (neredko »drhteč«, »pretresen«) način.

da ne pomeni, da je eksistencialna poetika zmes nebrzdanega patosa in klišejev: v teh se ravno razvodeni in otrdi v karikaturu same sebe. Prav tako ne drži, da v njej ne more biti intelektualnih momentov ali retoričnih veščin: vendar miselne in tehnične zanimivosti niso njen cilj, temveč le način, kako priklicati v besede eksistencialno izkušnjo, izkušnjo lastnega roba. Lirični glas je nezavarovan z intelektualno distanco: je glas tistega, ki se izpostavlja, ki nastavlja življenju svojo zunanjo in notranjo kožo. Ni torej skrivnost, *kaj* lirični glas opeva (dušo, bolečino, veselje, ljubezen, smrt), ampak *kaj je* tisto, kar opeva. V eksistencialni pesniški perspektivi *ista skrivnost* (čeprav na drugačen način) vznemirja človeka v »realnosti« kot v njeni pesniški poglobitvi:

Pred nami ni to, kar gledamo,
je to, česar ne vemo,
je vedenje nevedenja sebe.

(Veter in odsotnost to naznanjata:
noč ni to, da ne vidimo, je videti noč.)¹⁹

Hugo Mujica, *Slutnja* (prevedel Pablo Fajdiga)

»Neznano«, kakršnega iščejo o poeziji »poučeni bralci«, pa ni eksistencialne, temveč intelektualistične narave; »svet onstran koordinat dobesednega« se mi vsaj kaže kot bolj ali manj racionalna tvorba, spletena iz referenc, ki so težko določljive, nimajo pa eksis-

19 *Visumbre*

Adelante no es lo que se mira / es lo que no se sabe, / es el saber del no saberse. // (El viento y la ausencia lo anuncian: / la noche no es no ver, es ver la noche.)

tencialne prostornine ali naboja; bistveno dogajanje te poezije je zabrisovanje in odkrivanje pomenov, torej intelektualna dejavnost, ki je zgolj v površinskem pogledu »avtonomna«, neodvisna od objektivne resničnosti v običajnem pomenu; čeprav se zdi to »neznano« na prvi vtis še tako drugačno, ni njena razširitev, temveč zgolj površinska variacija, ki jo le zastre, a je v zadnji analizi podložna njeni logiki ali vsaj neločljivo navezana nanjo. Značilni odkloni od tega: bizarnosti in nadrealizem, minimalistični zarezi v rutinsko vsakdanjost, socialno (ideološko) skrčenje perspektive, nebrzdani izbruhi egomanske energije – imajo omejen učinek in se lahko izživijo v dvojem: v »brezosebinskem«, občutenjskem kontrastu kot čisto estetska sprostitve, lahko pa rabijo kot glas družbene kritike: s karikiranimi, grotesknimi podobami družbe moralistično razkrivajo učinke (nevidne) ideologije. In četudi morda doživljamo ob tem ontološko zarezo, skozi katero se prikaže tisto »vse«, o katerem govorijo zgoraj navedene besede ene od žirij, je to prej oddih od pritiska pragmatično zoženega življenja, nekakšna pavza v njegovi partituri, kot pa zarezanje vprašaja na njegove stene. Obod resničnosti v tej poeziji je v vsakem primeru isti, kot ga zarisuje šestilo diskurzivnega uma. Strogo vzeto se čustvene energije vsaj v neki meri sproščajo pri sleherni človeški jezikovni operaciji (npr. celo pri pisanju in branju znanstvenih izjav ali izpolnjevanju birokratskih obrazcev); in tako se seveda sproščajo tudi v »poeziji poučenih«, kjer je ta mera iz različnih vzrokov celo znatno nadpovprečna, kljub temu pa so čustva in občutja zgolj njen stranski produkt ali podporna sredstva osnovne ideje, v nobenem primeru pa jih ne sme biti preveč, in zato nikoli ne postanejo oči in čutila pesmi: v tem obzorju namreč ni resničnosti, ki bi jo lahko odkrili (zgolj) z njimi.

Zelo važno vlogo v njenem družbenem življenju igra literarni spomin, ki v svoji vztrajnosti in površnosti tudi to »poezijo poučenih« nezavedno povezuje s tradicionalno predstavo o človekovi

povečani občutljivosti in razširjenem obzorju dojemanja. Čeprav je v domet diskurzivnega uma ujeta poezija v očitnem kontrastu s to predstavo, ji povezuje z njo koristi: kljub njeni končni vezanosti na diskurz jo ščiti pred čisto racionalno kritiko in jo opremlja z obstre-
tom nekakšne preroške nedotakljivosti. Po drugi strani pa takšna poezija še vedno neredko živi prav od kontrasta s privzdignjeno, emocionalno visoko napeto govorico tradicije, v katere privilegirani prostor se je tako navdušeno vselila. »Drzna drugačnost«, s katero opušča (že zdavnaj opuščene, pogosto tudi napačno razumljene) oblike tradicije, površinska neposrednost, »neizumetničenost«, preprostost, tudi banalnost ji v očeh literarnih sodobnikov dajejo značaj izkustvenosti, pristnosti, življenjskosti. To nas vodi k paradoksu »poučene poezije«, te delirizirane lirike: pristno doživeto nam je videti samo tisto, kar je dejansko upodobljeno z varne intelektualne distance. V sodobni kulturi smo se očitno tako navadili diskurzivne obravnave resničnosti, da jo imamo za edini ustrezeni, tako rekoč normalni, spontani način: če ga opustimo, se nam zdi, da smo se znašli izven resničnosti, ne glede na to, na katero njenih območij stopamo, in ne glede na to, koliko registri diskurzivnega mišljenja ustrezajo temu, kar dejansko doživljamo. Občutja, naj bodo še tako rafinirana in izvirno artikulirana, se zato v diskurzivni optiki sodobne kulture samodejno sprevržejo v patos in delujejo ponarejeno, čeprav je dejansko ravno čisto diskurzivno formatirana slika resničnosti zgolj njen okrajšan povzetek, torej neke vrste ponaredek, prerešetan z nepremostljivimi lakunami.

Ali pa že dejansko živimo tako in potemtakem med takšno sliko in življenjem ni več razlike? Je višja doživljajska napetost, ki je »poučeni bralci« v poeziji ne prenašajo, izginila iz realnosti? Je res za nami že tako radikalna antropološka preobrazba? Toda za kom – kdo smo to »mi«? Kdo postavlja mero resničnosti? Popularna kultura, na primer, in ideološki sentiment, ki oživljajo v nekaterih pojavih najno-

vejše družbeno angažirane književnosti, govorijo zoper to, nenehoma in vse glasneje. Res pa je, da s svojo emocionalno primitivnostjo in shematizmom prav ti še posebej silovito tajijo globoke razsežnosti človeške eksistence in smisel lirike. Kaj nam torej ostane?

Smisel in domet namišljenega pogovora

Besede iz vabila, ki sem jih izbral za izhodišče namišljenega pogovora, kakor tudi tiste iz utemeljitev pesniških nagrad, so videti povsem naključne in zato nerelevantne; vendar, prepričan sem, ni tako. Take misli niso samo neka priložnostna bizarnost, temveč so zelo prostodušen – in prav zato dragocen – izraz sodobne kulturne miselnosti. Podoben, čeprav morda bolj sofisticiran, odnos do poezije in umetnosti lahko danes najdemo tako rekoč kjerkoli v kulturi: v akademskih in literarnih institucijah, v medijih in v alternativnih gibanjih; izražata ga tako založniška kot kritiška politika; skorajda bi lahko rekli, da gre za značilen okus ali duh našega časa, le da so skozi forme ambicioznejšega akademskega ali kritiškega diskurza te *underlying thoughts*, ta temeljna prepričanja, manj razvidna. To pa je izredno pomembno tudi za razumevanje razmerja med poezijo in življenjem. V sodobni kulturi razumevanje resničnosti in praktični odnos z njo močno določata dva modela: naravoslovni in družboslovni.²⁰ Oba, vsak na svoj način, odpravljata pristno transcendentno resničnost (v najbolj rudimentarnem, pojmovno nestrukturiranem pomenu). Zato menim, da ima s slednjo povezana pesniška govorica, to je (lirična) poezija, v obzorju sodobne, postmoderne kulture vsaj trenutno le malo možnosti.

20 Prim. zanimivo razpravo Toma Virka, 2016. Virk govori o treh dominantnih diskurzih v sodobni humanistiki: esejističnem, znanstvenem in diskurzu teorije; druga dva približno ustrezata temu, kar tu imenujem naravoslovni oziroma družboslovni model, prvi pa je blizu slogu te razprave.

Naravoslovni model pojmovanja življenja

Seveda obstajajo številne naravoslovne opredelitve življenja. Za poezijo so malo relevantne, ker so vezane na tak ali drugačen naravoslovni okvir resničnosti, ki ima na literarno teorijo in pesnjenje zelo majhen neposreden vpliv. Naj poskusim zelo grobo zarisati skupne črte tega okvira in *condition humaine* v njem: človek je del naravoslovne resničnosti, ki ga torej absolutno presega. Prvi, skoraj spontani odgovor pesniške zavesti je, da v pojmovnem okviru naravoslovne znanosti človek ne more izraziti celotne resničnosti, kot jo doživlja. V trdih fizikalističnih teorijah je sicer vsa resničnost, vključno z (zgolj na videz ontološko specifičnim) človeškim doživljanjem, razumljena kot fizikalno dogajanje: tudi zavestno življenje je samo oblika fizikalnega dogajanja, in tedaj nič bistveno posebnega ali celo edinstvenega, temveč načeloma popolnoma razložljiva s splošnimi fizikalnimi zakonitostmi. To prepričanje je sicer problematično v več ozirih: več ali manj ne presega okvirov naivnega objektivizma in naturalizma, kakršnega je kritiziral že Husserl; neučinkovitost ali nemoč lastnih metod pri obvladovanju specifično človeških fenomenov – občutkov, čustvovanja, domišljije, skratka doživljanja – in kulture razlaga kot začasno stanje, ki bo preseženo; naravoslovna podoba sveta še ni dokončana, temveč je bolj delovna hipoteza, projekt resničnosti, ki temelji na metafizični predpostavki, tako rekoč veri, torej na prav tistih oblikah specifično človeškega mišljenja, ki jih fizikalistična filozofija skuša dekonstruirati; njegova slika človeškega sveta je razumljiva le, če jo beremo z legendo svojih fenomenalnih evidenc: če imajo prvine na njej korelat v živetem svetu, v naši »človeški« izkušnji. Zato pojmovanje življenja, kot ga določajo številne različne naravoslovne teorije za opis, kaj šele za razlago tega, čemur rečemo človeško življenje, ne zadostuje oziroma, ko gre za poezijo, zadostuje v tako majhni meri, da celo ni zares pomembno. V strnjeni obliki bi lahko

mutatis mutandis – kljub časovni oddaljenosti in skokovitemu razvoju znanosti v zadnjih desetletjih – to načelno povzel s Cassirerjevimi besedami: »Znanost pomeni abstrakcijo in abstrakcija je vedno osiromašenje resničnosti. Oblike stvari, kot jih opisujejo znanstveni pojmi, zmeraj bolj težijo k temu, da bi postale formule. Te formule so osupljivo preproste. Zdi se, da preprosta formula, kot na primer Newtonov zakon gravitacije, zajema in pojasnjuje celotno zgradbo našega snovnega vesolja. Videti je, kakor da bi resničnost ne bila le v dosegu naših znanstvenih abstrakcij, ampak da bi jo bilo moč z njimi tudi izčrpati. Toda brž ko se približamo polju umetnosti, se to izkaže za iluzijo. Kajti vidiki stvari so nešteti in se spreminjajo iz trenutka v trenutek. Vsak poskus, da bi jih zajeli v preprosto formulo, bi bil zaman.«²¹

Družboslovni model pojmovanja življenja

V sodobnem družboslovju, mislim zlasti na sociologijo, socialno antropologijo in kulturologijo, pojem »življenja« niti ni tako pomembna kategorija kot v naravoslovju (razen v aktivističnih derivatih teh ved in publicistiki, v smislu »arene življenja«, ki pa ni razumljena tako kompleksno kot pri Cankarju, temveč ožje: kot prostor čisto družbenega spopadanja in procesov, še zlasti ob vprašanjih pravne regulacije meja človeškega življenja npr.). Je pa horizont resničnosti, kot ga zarisujejo te vede, zelo pomemben za pojmovanje kulture in umetnosti, torej tudi za našo temo, kaj je življenje v pesmi, ker je družboslovje bolj vpleteno v razlage in oblike pojmovanja umetnosti (poezije) kot naravoslovje in zato s svojo radikalno imanentistično naravnanošjo še bolj neposredno in odločilno zastira transcendentni značaj resničnosti. Tu verjetno zadevamo ob temeljno naravna-

21 Cassirer, 144.

nost sodobnega mišljenja ne le o poeziji in literaturi, temveč tudi o družbi in človeškem življenju, zato o tem lahko govorim le skrajno skicozno. Gotovo je pomembno to, da imajo poskusi temeljnih refleksij o obzorju (samo)dojemanja vse manj prostora v zmagoslav-nem pragmatičnem pogonu kulture; v akademski sferi se (pretežno nerefektirano) uveljavljajo naravoslovno-tehnični koncepti razumevanja in mišljenja, v umetniških praksah pa aktivizem konkretnega angažmaja – torej le malo manj kot politični funkcionalizem. Vsemu temu je skupen predvsem obvladujoč pogled na umetnost: razumevanje poezije, ki miselno-doživljajsko obzorje besedila, kakršnokoli že je, vstavlja v domnevno širši okvir teorije, ga podreja teoretičnemu pogledu in ga z njim zamejuje. Za to, da bi besedilo razumeli, se ne smemo, *ricoeurjevsko* rečeno, izgubiti v njem, temveč ga moramo, ravno nasprotno, primerno uokviriti in obvladati. To seveda ni nič novega v zgodovini evropske kulture, nova je mnogoterost oblik tega prepričanja, morda tudi njegova radikalnost in obseg, ki vplivata tudi na oblikovanje umetnosti (literature) same. V nekem smislu je tudi nosilna ideja postmodernizma, po kateri je vse avtorsko pisanje uje-to v že obstoječe zgodovinske vzorce, tako da izvirnost ni mogoča, in še več, po kateri je svet sam neznanski (zgodovinsko udejanje-ni čezgodovinski) tekst, sprevrnjena oblika tega prepričanja: če je transcendenca neskončni tekst (v tem se zarisujejo obrisi nekaj podobnosti z Derridajevo *archi-écriture*), pomeni to, da transcendenca sicer obstaja, pač kot tisto, kar človeški subjekt presega, ga zamejuje ali v radikalni različici celo vsrkava, po drugi strani pa je že povsem določena, specificirana kot tekst, torej kot neka stvar iz povsem imanentnega sveta, le da je sedaj domišljijsko (oziroma izmišljijsko, če uporabim nekoč priljubljen metafizijski izraz) razširjena prek njegovih meja ali, recimo kar tako, mistificirana. Na ta način seveda izgubi prav tisto, kar je najlastnejše transcendenci v najpristnejšem pomenu: radikalno nespoznavnost in presežnost. Podobno težavo so odkrivali

že zgodnji grški misleci (Ksenofan, Heraklit) v protislovnih predstavah o politeističnih božanstvih, ki so tudi predstavljala človeške lastnosti, projicirane na kozmično platno.

Poetološki diskurz in extremis: atrascendentna kultura

A postmodernizem – ki se je sicer najbrž bolj izpel v literaturi kot pa v teoriji, v vsakem primeru pa se zdijo njegovi zvezdni trenutki že mimo – je zgolj moment v času atrascendentne kulture.²² Ali morda bolje rečeno, zgolj ena od njenih oblik. Za ponazoritev težav, kako težko je v tej kulturi povezovati človekovo življenje s pesmijo, bom navedel neko sodobno filozofsko razmišljanje o poeziji, ki je brez dvoma ambiciozno, vplivno pa je tudi zaradi svoje akcijske političnosti – prav zaradi te pa je obenem tudi karakteristično za ta čas.

Alain Badiou v knjigi o (in)estetiki²³ med drugim odgovarja Czesławu Miłoszu, ki je Zahodu (in predvsem Francozom) povedal, da »smo bili od Mallarméja naprej zaprti v hermetizem brez upanja in

22 Namenoma se izogibam izrazu epoha (ali doba), ker asociira predstave strogo razmejene duhovnozgodovinske periodike, do katere možnosti pa sem zadržan; takšno periodiziranje se namreč sooča z izredno težkim vprašanjem razmejevanja epoh, ki ni le čisto praktično (kje potegniti meje), ampak predvsem načelno metodološko vprašanje, Ahilova peta slehernega historicizma: Kako je mogoče znotraj zgodovine presoјati zgodovinsko zamejenost časov – kako je sploh mogoče in smiselno govoriti o zgodovinski zamejenosti dob, če je resničnost pojmovana absolutno historično in tudi presoјevalec stoji v njej, torej v neki dobi? Kako lahko vidi to svojo dobo in vse druge – od kod? Zakaj sploh uporabljati izraz historičen, če je historično vse? Poleg tega se historicizem samodejno nagiblje k absolutizaciji družbe in v njej prevladujočih kulturnih dejavnikov in s tem oži ali celo zanika pomen individualnih človeških zmožnosti (najmanj kar je, je primoran zaradi novih zgodovinskih spoznanj ves čas revidirati podobo posameznih dob in razmerij med njimi).

23 Badiou (2004).

da smo izsušili izvir pesmi«, Vzhod pa da bi lahko pokazal izhod iz »zaprtosti in neprosojnosti, ki izvirata iz pretirane subjektivnosti«, in lahko »pokazal pot poezije, ki jo poje celo ljudstvo«. ²⁴ Na tem mestu se najbolj neposredno spusti v razmislek o tem, kaj je pesem in kaj se z njo zgodi – kako se zgodi ona sama in kaj to pomeni za človeka in za svet. Izrazito impulzivna uporaba velikih misli in velikih besed (svet, resnica, svoboda, praznina, dogodek, neimenljivo, subjekt, gospodar) z nedoločnim pomenom z lahkoto ustvari velike izjave, ki delujejo kot magične filozofske formule, v katerih silovito pozvanja akcijski potencial, pomensko pa izzvenevajo v votlo abstraktnost. Obetajoči zasnutki subtilnih opažanj zlasti ob Mallarméjevih, Celanovih in Ben Rabijevih verzih ²⁵ se razpustijo v relativno neizvirne, včasih že kar banalne ugotovitve, ki dolgujejo svoj varljivi čar visokozveneči nejasnosti. Kaj pomeni npr. s presenetljivo heideggerjansko aromo prepojeni stavek o visoki direktivi pesmi, ki je v tem, da »naj črka, ki vsesplošno nagovarja, prekine vsako konsistenco, da bo završala neka resnica sveta«? ²⁶ Od kod pesmi direktiva? O kakšni konsistenci govorimo? In kaj je neka resnica sveta? Parapoezija – morda, vendar, kot beremo na drugem mestu, »postopek pesmi [... izločil B. S.] zahteva, da vanjo vstopimo, ne pa da se nas polasti«; ²⁷ te besede tu pa lahko zares delujejo samo, če jim dovolimo, da se nas polastijo – tako kot gre to v vsaki resnično lirični poeziji. Tedaj bi konsistenco dojeli kot običajno sklenjenost sveta v pragmatičnem dispozitivu, ki se v trenut-

24 *Prav tam*, 45–46.

25 Npr.: »Pesem nas pouči, da se svet ne predstavlja kakor zbirka objektov« (Badiou (2004), 46). »Bralec se mora spustiti v uganko, če hoče doseči trenutno točko prisotnosti« (*Prav tam*, 47). »Bit in resnica, tudi če jima je vzet pečat kakršnegakoli zajetja vsega, še nista izginila. Našli ju bomo negotovo zakoreninjena tam, kjer natanko Vse ponuja svoj nič« (*Prav tam*, 52).

26 Badiou, 54.

27 *Prav tam*, 46.

ku izkušnje lastne netrdnosti razpre in tedaj završi neka – nedoločljiva – neobsegljiva, presežna resnica, ki jo v svoji nemoči imenujemo resnica sveta. Še bolj vrtoglava je metaforika »nagovora črke«, ki, kot pravi Badiou, »podpira mrmranje nerazločljivega in nagovarja brez delitve«. ²⁸ Brezosebnost zapisa naj bi zagotavljala enakopravnost svobode: toda ali niso ravno črke, drugače kot glas, nekaj postavljene, določenega, dejanje nekega (institucionalnega) gospodarja? Ali ne zahtevajo pismenosti, ki vsekakor ni naravna ali enakopravno porazdeljena dobrina? Ali črke v smislu nekakšne mistične *archi-écriture*, ki izbrisuje pismene in nepismene subjekte (pri čemer slednji tega izbrisa niti ne bi mogli dojeti)? Črke univerzalnega matema, ki bi bile enako nedostopne in zato nesmiselne za tiste, ki jih ne poznajo? Ali preprosto črke, ki bi vsesplošno nagovorile šele, ko bi izgubile svojo funkcijo, ko ne bi bile več črke?

A pustimo nadaljnje težave, v katere bi se pri poskusih dešifriranja smisla zapletali tako rekoč iz stavka v stavek. Izza vsega tega se vendarle kaže nekaj razvidnih – in za atrascendentno kulturo zelo značilnih – Badioujevih misli o poeziji, ki jih povezuje predvsem z resnico: resnica, ki jo hoče, mora biti brezosebna, a obenem imanentna in zemeljska; poglavitno pri tem je, da obstaja mnoštvo resnic; vsaka resnica je proces; subjekt resnice je vsak končen trenutek neskončnega procesa te resnice, zato ji je immanenten; vsak proces resnice vznika iz dogodka, in zvestoba temu dogodku nosi subjekt nad praznino. ²⁹ Subjekt (človek) se razkroji v procesu singularne resnice, ta poteka skupaj z (neopredeljivim – neskončnim?) mnoštvom drugih tovrstnih procesov, toda kaj je dogodek, iz katerega vznikajo? Izvedemo, da je nepredvidljiv, neizračunljiv, toda vseeno – odkod izvira?

²⁸ Prav tam, 53.

²⁹ Prav tam, 80–81.

Iz volje subjekta, ki se potem razkroji? Je nekaj povsem mističnega? Ali pa je to prostor, ko lahko – čisto v skladu z logiko te ekstremno angažirane misli – vstopi v svet politična akcija? Namreč: »Subjekt se vzpostavlja iz praznine kot fragment procesa resnice [... izločil B. S.]. Največ, kar lahko popolnoma splošno rečemo, je, da je lahko katerikoli subjekt bojevnik neke resnice.«³⁰ Iz tega je morda mogoče malo bolje razumeti Badioujeva stavka: »pesem je operacija« in »ker je operacija, je tudi dogodek«. ³¹ Dogodek razkrije praznino situacije ali kraja (subjektovega življenja in zgodovine) in vzpostavi subjekt; pesem je torej predvsem delovanje, v katerem realni zgodovinsko-naravni subjekt izgine (in se razprši objekt³² in se jeziki na novo polaščajo svojih moči)³³ in na novo vznikne – a sedaj tako, da postane scela razpoložljiv za ideologijo dogodka in politično akcijo. To je seveda karseda daleč od tistega, kar sem skušal prikazati z eksistencialnimi temami pesmi; karseda daleč od izkušanja resničnosti, ob kakršno neizbežno zadevamo v vsakdanjem življenju in kakršne neprestopne meje izkušamo ob stiku s pristno radikalno transcendenco – ki postavlja pod vprašaj vse koncepte in izkušnje, tudi tiste, ki se nanašajo na njo samo, a obenem vsakemu trenutku naše imanentne eksistence podeljuje nedoumljivo dostojanstvo, namesto da bi ga razblinjala.

Enotna resničnost – življenjski prostor pesmi

Glede na visoke zahteve in pričakovanja antropologije človeka kot družbenega in zgodovinskega bitja ni mogoče povsem zadovoljivo

30 *Prav tam*, 81–82.

31 *Prav tam*, 46–47.

32 *Prav tam*, 48.

33 *Prav tam*, 54.

razložiti z naravoslovjem; a to ne pomeni, da zgodovinski človek ni tudi naravno bitje. Človeka kot individualne osebe ni mogoče zadovoljivo razložiti z zgodovinopisjem in družboslovjem, ne z naravoslovjem, ne z njunimi kombinacijami; a to ne pomeni, da ni tudi naravno in zgodovinsko in družbeno bitje. Tudi poezijo je mogoče pisati, brati (poslušati) in preučevati kot obliko čisto družbenega diskurza, in njene posebnosti razlagati kot zgolj posebna retorična sredstva v službi družbenih funkcij. V določeni meri in za določene namene je to tudi izredno koristno, vendar ne za razumevanje istega, kar označuje beseda (človeško) življenje v lirični poeziji.

Besedo »življenje« bi, kot že rečeno, zlahka umestili med nekatere zgoraj navedene »problematične« velike besede. V tradicionalni (poetični) rabi pojem »življenje« na neki način povezuje »velike besede«, ki zadevajo individualnega človeka (srce, duša, bolečina, hrepenenje, smrt), in tiste, ki označujejo to, kar je splošno oziroma najsplošnejše (večnost, nič, bit). Povezuje jih v enigmatično in paradokšno celoto, ki je sama na neki način živa: je odprta, nepoljubna, neizprosna, a obenem nejasna in negotova. Takšna celota je pravi predmet (lirične) poezije; natančneje rečeno: lirična pesem je evokacija takšne celote. Z vsem, kar je – forma, vsebina, zvoki, pomeni, podobe –, daje možnost izkusiti to celoto. Seveda ima vsaka pesem svojo individualno identiteto (kot jo ima tudi vsak pesniški opus); to pomeni predvsem, da ima svoje meje: svoj obseg, svojo obliko, svojo specifično tematiko; da so pragmatične okoliščine njenega nastanka in sleherne od njenih sekundarnih eksistenc določljive, se pravi omejene. Drugače povedano: jasno je, da je vsaka pesem »manjša« od pesnikove biografije, kaj šele od zgodovine in kaj šele od tiste celote, ki jo v zgoraj omenjenem smislu skicira beseda »življenje«. Zato bi bilo absurdno reči, da katerakoli pesem – ali pa vse pesmi, ki jih je napisal – zajema celoto pesnikovega realnega, zgodovinskega, domišljjskega in duhovnega življenja. Kljub vsemu pa je lirična pesem ravno z njo v najtesnejšem stiku: lirična pesem pomeni

nekakšno razgrnitev neskončnega bitnega ozadja izza vsake zamejene teme, ne glede na njen zunanji formalni in tematski obseg. Je bežen vpogled – ali vsaj vzbujanje slutnje o njem – v preobilje in presežno ekstenzijo bivajočega, a tudi v mistični *adýnaton* vsake govornice in vsakega bivanja: vpogled, ki se razprši v čisto transcendenco. Literarnoteoretsko bi najbrž lahko rekli, da je pesem analogija, simbol ali ponazoritev tega ozadja. A s tem zbuja preveč intelektualno predstavo: pesem je namreč bolj trenutek ovedenja o takšni naravi resničnosti, je korak z obale čisto racionalnega mišljenja, potopitev v globine morja, v katerem že smo. Naj še enkrat sežem po podobi s stenami bivališča: ta njen globinski učinek je podoben nepričakovanemu odprtju okna v majhni sobi – realnost sobe ne izgine, a se hipoma relativizira oziroma postane ne le miselno, temveč čisto (kvazi)čutnonazorno delček neprimerljivo širše, nepregledne in neobvladljive celote. Včasih pa je njen učinek ravno nasproten: iz brezosebnih razsežij naravnega in družbeno-zgodovinskega sveta, v katerih smo izgubljeni, nas nenadoma postavi v sobo, kjer se občutek realnosti zgosti: spet smo »tu« in se »dotikamo« resničnosti, s svetom nas povezuje intimna zgodba našega življenja. Eno ali drugo je umetniški doživljaj, in ta je trenutek doživetja enotne resničnosti.

Težko prekosljive opise tega, kako življenje – celo povsem naturalistično pojmovano življenje – presega običajno delovanje zavesti, nam je na podlagi svoje klinične prakse priskrbel nemški psiholog judovskega rodu Erich Neumann.³⁴ Eden od njih gre takole:

34 Kot se je Neumann sam zavedal, njegova koncepcija enotne resničnosti nikakor ni brez filozofsko šibkih točk: tako npr. človeka v stanju doživljanja enotne resničnosti opredeli kot njen izsek, vendar ga od nje ne razmeji jasno niti ne razloži, na kakšen način je mogoče o tej resničnosti sploh komunicirati, kadar smo doživljajsko izven nje. Toda kar zadeva čisto fenomenologijo doživljanja in smiselno povezanost tega z vsakdanjostno zavestjo, se mi zdijo njegovi opis neprecenljivi.

»Pomembna značilnost življenja ni le njegova z besedo ‚živ‘ skoraj identična razgibanost in nepredvidljivost, temveč prav presežni značaj [Überschußcharakter], ki se mu vselej neadekvatno zoperstavlja naša urejujoča, razumevajoča in misleča zavest. Prav ta narava ali bistvo [*Wesen*] presežnosti in preobilnosti je imanentna živemu kot nečemu, kar se odigrava kakor po naključju in je kot ustvarjalna podlaga resničnosti po svoji naravi tuje naši zavesti, ki preobilje [Überfluß] napačno ocenjuje kot odvečno [überflüßig]. Prav v povezavi s tem presežnim značajem živčnega, ki posega še daleč v obstoj prazgodovinskega človeka in otroka, postane očiten merkurski in trgovski značaj našega ratia in naših zavestnih kategorij. Koristno, razumno, potrebno in ciljno – tako se izraža naša zavest, ko hvali življenje; naključno, nepotrebno, nerazumno in brezciljno pa so negativni atributi, ki jih deli vsemu tistemu, kar ji je tuje. Kajti naloga zahodnjaške zavesti, s katero je naš jaz v veliki meri identičen, je doumeti, ne pa biti doumet.

Puritansko obubožanje našega civilizacijskega obstoja se neprestano stopnjuje zaradi prisile v prekomerno diferenciacijo dosežkov in zato, ker ne obstaja celovit pregled nad vsem, kar naj bi se vedelo. Naša zavest ni naravnana le na delni svet, na notranji psihični ali zunanji fizični svet, temveč na vedno manjše in ostreje osvetljene izseke iz tega delnega sveta, in naša osebnostna celovitost ne najde več nobene naravne resničnosti, v kateri bi zmogla zadihati [...]. Primitivno integrirani človek stoji najbližje temu, kar imenujemo enotna resničnost. Obdan z njo, ki s svojo neločenostjo notranjosti in zunanosti še ni raztrgana v nasprotje subjekta in objekta, živi izvorno integrirani človek v nekem trajnem sožitju akcije in reakcije in v njuni vzajemni naravnosti druge na drugo, ki ga kot celoto povezujeta z resničnostjo, resničnost pa z njim. Prav zato njegovo življenje kot izpolnjeno [*erfülltes*] življenje ustreza polnostnemu značaju [*Füllecharakter*] resničnosti, saj neprestana aktivnost reflektirajoče in abstrahirajoče zavesti še ni odločilno

prekinila kontinuitet njegovega obstoja. Opravljanje dela, naj si bo v našem smislu koristno za življenje naj si bo ‚igra‘, naj bo namenjeno za trajni obstoj ali zgolj za trenutek, je tako izpolnjeno s človekovo intenzivnostjo, da – kot vse bistveno – ostaja v brezčasju.«³⁵

Pesem – oblika enotne resničnosti

Tu so naštetí številni bistveni vidiki doživljanja, ki so pomembni tudi za umetniško doživljanje, za razumevanje tega, kar označuje beseda »življenje« v tradicionalni poetični rabi. Vendar je vse to seveda samo opis in zato povsem nezadostno za spodbudo dejanskega doživljanja. Poezija sama pa ima takšen potencial, ker ni samo nizanje misli o življenju, temveč tudi njihovo gibanje, pa tudi sočasno gibanje podob in zvokov na ozadju zmeraj nedosegljive, zmeraj presežne fizične in mentalne tišine.

Nekatere pesmi o tem življenju, ki ga izklicujejo in spodbujajo, govorijo tudi eksplicitno, tematsko. Za ilustracijo in obenem najboljši zaključek tega razmišljanja sem izbral eno takšnih: enega najslovitejših sonetov v zgodovini literature, Baudelairove *Sorodnosti* (*Correspondances*).

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.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

35 Neumann (2001), 111–112.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

V narave templju kdaj živi stebri
spregovore besede polzastrte,
skoz gozd simbolov človek gre vse dni
in znane njih oči so vanj uprte.

In kot odmeve družijo bregovi
v en glas, globok, skrivnosten in teman,
kakor svetloba in kot noč prostran,
se druží barva z vonji in glasovi.

So vonji kot otroška polt mladi,
blagi kot oboa, kot vrt zeleni,
drugi bogati, zmagoviti, zli,

s stvari neskončnih dihom prepojeni,
ki v ambri in muškatu trepeta,
pojoč o žaru čutov in duha.

Prevedel Jože Udovič

Pesem je seveda mogoče razumeti kot program simbolizma *ante litteram* in kot učinkovito udejanjenje simbolistične poetike, vendar mislim, da je še mnogo več kot to. Je eden najlepših portretov enotne resničnosti, portretov življenja, življenja, ki je oblika, ki je snov, ki je vsaj za trenutek poezija.

1. kitica

V besedilu sta neločljivo prepleteni čutnost in duhovnost, telesnost in duh. Prav tako naravni, človeški, in nadnaravni svet (1. verz: *La Nature est unt temple, où de vivants piliers*; 3. verz: *forêts de symboles*). In ta, tako prepletena, poenotena, celovita resničnost, nasproti kateri, a vendar znotraj nje stoji človek, je poosebljena in s človekom v osebнем, še več, zaupljivem, domačnem razmerju (4. verz: *forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers*). Človek živi v gibanju, prehajanju, minevanju (3. verz: *L'homme y passe*). Enotnost resničnosti pa se izraža nejasno, ne-razumljivo in spontano (2. verz: *Laissent parfois sortir de confuses paroles*), a tudi specifično človeško, saj drevesa, »živi stebri« narave, *govorijo*.

2. kitica

V daljavi, globini, mraku se oglašča enotnost, tako rekoč zlitost resničnosti (1. verz: *longs échos qui de loin se confondent*); ki je neznanska, neizmerna, tako rekoč vsezajemajoča v svoji nočni in jasni prostranosti (2. in 3. verz: *dans une ténébreuse et profonde unité, / vaste comme la nuit et comme la clarté*). Tu je vse v počlovečeni harmoniji, ki se izraža skozi prelivajočo se igro čutov (4. verz: *les parfums, les couleurs et les sons se repondent*).

3. kitica

Ta tercina je dolg niz svežih in osupljivo sugestivnih sinestezij iz naravnega in kulturnega sveta, mestoma celo moralno koloriranih, ki so čutna plat ontološke enovitosti življenja.

4. kitica

Enovitost resničnosti vseh reči, raztegnjenih v neskončnost (1. verz: *ayant l'expansion des choses infinies*). To, kar jo oznanja, je pesem. Način, kako jo doživljamo, je poimenovan *les transports de l'esprit et des sens*: zanos, ekstaza duha in čutov, a tudi prenos enega v drugo, izstop iz vsakdanje omejenosti v globino, ki je tu že od prej, že od nekdaj, ki je tu zmeraj. Četudi – in v tem je ves paradoks lirične resničnosti – samo v trenutku, ki ga daruje pesem.



VITA VITAE MEAE: O POEZIJI IN SMRTI

Iluzije, stare, nove, neumrljive

»Najsrhljivejše zlo, smrt, nima ničesar z nami; dokler namreč smo, smrti ni (tu), ko pa pride, tedaj nas ni.«¹ To znamenito misel najdemo v *Pismu Menojkeju* [125] helenističnega filozofa Epikura, ki je živel med letoma 341 in 270 pr. Kr.²

Karl Marx je v svoji disertaciji iz leta 1841 obravnaval Epikurovo filozofijo (*Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie*), vendar se v njej ni posvečal vprašanju smrti, tako kot se mu tudi druge ni. Če lahko verjamemo italijanskemu pisatelju Vittoriju Messori, so v Marxovem opusu, ki obsega več kot deset tisoč strani, smrti posvečene vsega tri vrstice. »Tri vrstice med milijoni,« je emfatičen Messori.³ A še bolj od obsega je pomenljiva vsebina teh vrstic na straneh *Ekonomsko-filozofskih rokopisov* (1844): »Smrt se zdi kot težka zmaga rodu nad posameznikom. Določen individuum pa je samo generično/rodovno določeno bitje in je kot tak nesmrten.«⁴ Tu smo sredi izredno značilnega modernega rezoniranja, ki je dobilo

1 τὸ φρικωδέστατον οὖν τῶν κακῶν ὁ θάνατος οὐθὲν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδὴ περ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὦμεν, ὁ θάνατος οὐ πάρεστιν, ὅταν δὲ ὁ θάνατος παρῇ, τότε ἡμεῖς οὐκ ἔσμεν.

2 Prim. k temu Lukrecij, *De natura rerum* 3. 830–1: Nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum, / quandoquidem natura animi mortalis habetur. (Smrt potemtakem ne tiče nas nič in nič ne pomeni, / ker pač narava duhá je in duše posest umrljiva, prev. Anton Sovrè).

3 Messori (1982), 25. Prim. tudi <http://www.internetsv.info/ULife.html>. Dostop 1. 11. 2019.

4 »Der Tod scheint als ein harter Sieg der Gattung über das bestimmte Individuum und ihrer Einheit zu widersprechen; aber das bestimmte Individuum ist nur ein bestimmtes Gattungswesen, als solches sterblich« (Marx, 1964, 259).

poseben etični pospešek z razsvetljenskim zanosom, a ima globlje izvore in je tako rekoč naravno stanje poznanstvenjene zavesti sodobnega zahodnega človeka. Zmožnost človeka posameznika, da gleda nase kot na rodovno bitje, na eksempl svojih vrste, je v 19. in 20. stoletju porodila neštete različice filozofske odprave problema smrti; identifikacija s svojo vrsto ali celo s fizikalno resničnostjo ali pa s takšnim ali drugačnim nadosebnim zgodovinsko-kulturnim subjektom (narod, razred, spol itd.) omogoča pozabo tega, kar smrt resnično pomeni, in s tem tudi pozabo samega sebe, lahko pa rečemo tudi obratno: s tem ko se v mislih in občutjih izseliš iz samega sebe v območje nadosebne resničnosti, pozabiš na smrt. Ali kot pravi Marx: izbojuješ nekakšno težko zmago nad njo in užiješ nesmrtnost. Ta nesmrtnost je precej očitno – zgolj intelektualni, miselni dogodek ali stanje, je nesmrtnost tistega abstraktnega, teoretičnega človeka, ki ga je slikovito opisal Miguel de Unamuno na prvi strani svojega morda najbolj znanega dela *Tragično občutje življenja*: »Je namreč še nekaj drugega, čemur prav tako pravijo človek in je snov dokaj številnih bolj ali manj znanstvenih ugibanj. Je bajeslovni dvonožec brez perja, Aristotelov *dzōon politikón*, Rousseaujev družbeni pogodbenik, manchesterjanski *homo oeconomicus*, Linnéjev *homo sapiens*, ali nemara pokončni sesalec. Človek, ki ni od tod ne od ondod, ne iz tega ne iz onega obdobja; ki nima ne spola ne domovine, ideja skratka. To se pravi ne človek.«⁵

Človekova zmožnost samoodmišljanja in preidentificiranja ima najgloblje ontološke temelje; povezana je s skrivnostjo njegovega bitja in sveta, z njuno skrivnostno (se pravi: principialno ne-raz-ložljivo) in večplastno prepletenostjo. Z zmožnostjo temeljne samopodvojitve, ki jo spremlja zmožnost njene utajitve pred samim sabo. S tem, da lahko samega sebe dojema kot primerek biološke vrste, kot izseček

5 Miguel de Unamuno (1983), 37.

fizikalne resničnosti, kot določeno socialno enoto ali kot bolj ali manj problematičen kompleks teh komponent, obenem pa ima nad vsem tem pregled; da lahko uživa v tako rekoč metafizični panorami sveta, katerega delček predstavlja samemu sebi. Seveda pri tem intelektualno ve tudi to, da je umrljiv, a ker ta umrljivost zadeva le njegovo predstavo samega sebe, le *homuncula*, človečka, ki se giblje po njegovem zunajresničnostnem miselnem obzorju, po ekranu zavesti, v katerega stiska resničnost, ta vednost o lastni umrljivosti nikakor ni realna. Ni tista neizrekljiva nedoumljivost, ki sega onstran obzorja samemu sebi prikritega metafizičnega opazovalca; ki je nedotakljiva, a kot neizprosna slutnja preti z izbrisom tega obzorja, z izbrisom prav vsega, osebnega in nadosebnega, misljivega in nemisljivega. Z izbrisom, ki je torej tako radikalen, da ga ni mogoče niti misliti, a žal nihče ne more resno dvomiti o tem, da bo slej ali prej prišel. Glede tega imamo lahko le takšne ali drugačne teorije in pričakovanja, lahko pa se tudi slepimo ali upamo. Slepimo z malimi življenjskimi veselji, kot je tolažil Marx nekega prijatelja ob smrti sorodnika v nekem pismu iz leta 1878: pozabljamo, si prikrivamo; ali pa »delamo brez razmišljanja« (»*Travaillons, sans raisonner!*«), kot je svetoval Voltaire.⁶ Ali pa gojimo upe o posmrtnem življenju, religiozne upe. A ne eno ne drugo ne razprši nepredirne skrivnosti, njene neizprosne radikalnosti. Ne eno ne drugo nam ne pomaga, da bi smrt zares doumeli, da bi jo pripeljali znotraj obzorja umevanja, da bi si jo udomačili. V bistvu ostaja izven našega dosega, onstran nas. Marxova misel o zmagi človeškega rodu nad smrtjo je intonirana skoraj tragiško in zveni herojsko; a je v bistvu potvorba, tipična iluzija (post)modernega človeka, značilna tudi za pripadnika sodobne družbe znanja s sociološkim stanjem zavesti.

6 Messori (1982), 26. Prim. tudi <http://www.internetsv.info/ULife.html>. Dostop 1. 11. 2019.

V tem smislu je skoraj smešno preprosta in shematična Epikurova krilatica bliže resničnosti: več pove o popolni nedotakljivosti smrti v življenju. Drugače kot Marx in prevladujoči tok sodobne misli se je Epikur s smrtjo veliko ukvarjal: morda je bila zanj glavni miselni in etični izziv, ki je usmerjal celotno njegovo filozofijo, po mnenju nekaterih zgodovinarjev filozofije celo njegovo fiziko.⁷ Vendar se sam ni dosledno držal radikalnosti svoje misli o prepadu med »nami« in smrtjo. Epikurovo zanikanje tega, da je smrt zlo, je izziv smrti in junaška laž, je zapisal italijanski klasični filolog Ettore Bignone.⁸ Ali ga je ta junaška laž res naredila velikega, kot meni Bignone, je vprašanje; želel je namreč predvsem potolažiti ljudi in jih osvoboditi strahu pred zagrobnim svetom. V tej želji je na podoben način kot sodobna znanost v »duhu in umu« odpotoval onkraj človeške smrti, izven plamenečega obzidja sveta, kot pravi Lukrecij: z očmi misli je torej uzrl, kako smo zgrajeni in kaj v resnici smo, kakšne atomske strukture, kakšen del fizikalne (!) resničnosti nam je določen in sedaj prihaja k nam s svojim zmagoslavnim evangelijem, s svojim veselim sporočilom.⁹

Toda če odrežemo ta fizikalistični dodatek dvomljive tolažilne moči, ostanemo pri misli o nedotakljivosti smrti. Ali ni tudi tedaj edino smiselno, da se z njo sploh ne ukvarjamo, da jo pustimo vne-

7 Prim. Reale, 159.

8 *Prav tam*, 242.

9 Lukrecij, *De natura rerum* I, 72–77: extra / processit longe flammantia moenia mundi / atque omne immensum peragravit mente animoque, / unde refert nobis victor quid possit oriri, / quid nequeat, finita potestas denique cuique / qua nam sit ratione atque alte terminus haerens. (Prestopil je meje, / daleč prešel plameneče obzidje, ogrado vesoljstva, / vse neskončne globine prelétel s prenikavim umom. / Nam pa je iz kozmičnih dalj zmagaletc prinesel spoznanje, / biti kaj more, kaj ne, po kakih zakonih dognana / sleherni stvari je moč in kje zasajen je mejnik ji, prev. Anton Sovrè).

mar in se držimo veselega *carpe diem*, po nasvetu »prašička iz Epikurove črede«, kakor se je nekje poimenoval Kvint Horacij Flak?¹⁰ Da ostanemo znotraj tega, kar je *tu*, kar je dosegljivo v najrazličnejših pomenih, kar je *naše*? Vsa težava je seveda v tem, da živimo v času, da smrt ne miruje, da ne moremo zares vedeti, koliko časa bo *tam*; zato pravzaprav tudi ne vemo prav dobro, kje zares smo in kaj je »tu«, varno pred njo; kaj je to, kar se zdi, da je dosegljivo; kaj je naše in celo tega ne, *kdo* zares smo. V tistem obzorju, ki mu pripadata znanstveno mišljenje in pragmatična logika vsakdanjega življenja, misli na smrt v njenih avtentičnih razsežnostih preprosto ne more biti; transcendentnost, ki se vsiljuje skozi pristne poskuse misliti jo, pa s svoje strani radikalno relativizira vsa območja znanstveno-pragmatičnega mišljenja in destabilizira njihov smisel. To obzorje in resničnost smrti sta v radikalnem, nepresegljivem miselnem in doživljajskem *staccatu* med nečim in ničemer.

Sebstvo – »prepovedana« resničnost

Zakaj sploh govorimo o smrti? Zakaj o njej govori tudi poezija? Zato, ker je človek jezikovno bitje, ker je jezik eno njegovih temeljnih določil. Potem zato, ker je resničnost smrti, četudi nedosegljiva za življenja, ves čas *tu*, v *življenju*, čeprav na neopisljiv način: in prav ta neopisljivost, ta jezikovna, miselna in vsakršna nedosegljivost zahteva odločitev in pri tem dopušča dve možnosti: pozabiti ali govoriti o neizrekljivem. Ta druga možnost je poezija; morda ne edina, a vsekakor je poezija najintenzivnejša oblika takega govorjenja. Natančneje: je možnost takšnega govorjenja. Toda kot v vsaki govorici in pri vsaki temi so tudi pri pesniškem govorjenju o smrti mogoče prilagoditve in potvorbe, katerih posledice pa nikjer niso tako drastične kot tu: to,

10 Pisma I, 4, 16.

kar lahko poezija evocira, ni nikjer tako karikirano kot v prilagojenem, potvorjenem pesnjenju o smrti. To nam mogoče ni neznano iz izkušnje z visokoletečimi pesniškimi besedami, ki smrt iz radikalne, neukrotljive in nezadržne skrivnosti »prevedejo« v relativen estetski predmet ali poljuben filozofem in nam naslikajo blede podobo domačega sveta z njegovimi varljivimi, lažnimi mejami; skratka, upodobi jo resničnost, ki v najbolj radikalnem pomenu ni resničnost. Zakaj se to dogaja? In kako se sploh lahko zgodi drugače?

Vsaka pesem sledi neki poetiki, individualni ali skupinski, eksplisitni ali implicitni, vnaprej dani ali odkrivani v teku pisanja. Vsaka je v relaciji z neko temo, v tem smislu vezana na območje bivajočega. V vsakem primeru pa je tudi nekaj v večji ali manjši meri enkratnega. Je namreč edinstvena in neponovljiva jezikovna zgradba. Dodajam pa tvegano trditev, ki seveda ni nekaj splošnega, ampak moj pogled: ontološka individualnost pesmi ne obstaja le v grobem jezikovnem smislu, temveč še v nekem drugem: namreč v tem, da z nekega bolj ali manj individualnega, svojskega gledišča razpira »uvid«, »perspektivo« na vse bivajoče, na resničnost; da šele po tem in prav po tem – je pesem. (Ta svojskost ima seveda nešteto stopenj, pri njeni realizaciji sodelujeta tako avtor kot bralec, obenem pa ta svojskost ni isto kot svojskost pesniških sredstev: se pravi, da je ni mogoče reducirati na zunanjo formo in tako soditi po poetiki, ki ji sledi pesnik: je stvar pesniške realizacije, ki pa je vedno individualno in neposplošljivo in kompleksnejše dejanje težko določljivega obsega, med drugim zato, ker je odvisno tudi od bralčeve čustvene (ne)odprtosti ali (ne)angažiranosti, (ne)pripravljenosti za domišljijско bogatenje sekundarne eksistence pesemskega besedila.) Besedi »uvid« in »perspektiva« morda sugerirata, da gre za posebno spoznavno dejanje, vendar to ni točno oziroma je veliko preohlapno povedano; če rečemo tako, moramo dodati, da gre za čisto poseben način spoznavanja (in) s čisto posebnim »predmetom« (v običajnem pomenu besede pravzaprav sploh

ne moremo govoriti o le-tem), kar zahteva še dodatno ontološko pojasnilo v zvezi s tem, kaj se dogaja pri pesmi.

Ključnega pomena pri tem dogajanju je sebstvo in njegovo življenje. Vprašanje sebstva presega področje poezije: to, ali obstajamo kot resnične individualnosti, ki jih ni mogoče zvesti na in v celoti izpeljati iz splošnih oblik razlage sveta (iz naravoslovnih zakonitosti in družboslovnih modelov); ali smo izvor (pa če še tako droben) nenehnega prenavljanja vedenja in njegovih jezikovnih izrazov; ali je navsezadnje odkrivanje smisla resničnosti povezano s to človekovo neposredno izkušnjo (dokončne) nerazložljivosti, odgovornosti in svobode, so morda sploh ključna človeška vprašanja, vsekakor pa ključna vprašanja sodobne antropologije in etike. In, kar je še pomembnejše, so tudi osebna vprašanja, ki so postala v kontekstu sodobne zahodne kulture in civilizacije odločilna: tako za individualnega človeka kot za to kulturo in civilizacijo. To velja tem bolj, če ostajajo v javnem prostoru neizrečena, spregledana ali celo potlačena – iz teh ali onih teoretskih razlogov. V mnogih sodobnih filozofskih pokrajinah je namreč sebstvo *persona non grata* ali pa tam preprosto ni razmer, v katerih bi lahko preživele. Različni tokovi danes že tradicionalne kritike v 20. stoletju so ga najprej izenačevali s t. i. metafizičnim subjektom, ki je izvir pozabe biti (Heidegger in heideggerjanci), pozneje pa so ga v raznih izpeljavah identificirali kot podlago evropskega imperializma, uničevalca drugih civilizacij in kot tako rekoč univerzalni agens ideoloških gospodstev in družbenih neenakosti vseh vrst, od preprosto sociološko razloženega tradicionalizma in patriarhata do falogocentrizma (prostrano in raznoliko polje neostrukturalističnih teorij). V drugem velikem svetu sodobne miselnosti, v anglosaški analitični znanosti, se mu v splošnem (kljub zanimivim izjemam)¹¹ ne godi dosti bolje: predvsem zaradi tradicional-

11 Shoemaker, (1996).

ne uveljavljenosti¹² mu je tam sicer neredko posvečena posebna skrb, a predvsem za to, da mu zakonodajalci tistih dežel izrecno prepovedujejo vstop ali pa sploh zanikajo njegov obstoj in ga razglasijo za nesmisel in neraben ostanek zgodovinsko preseženih oblik mišljenja. Nekateri vplivni anglosaški zgodovinarji filozofije, specialisti za to vprašanje, pa zagovarjajo priznavanje in upoštevanje sebstva s povsem funkcionalističnimi argumenti, kot je npr. potreba po uporabi tega pojma in po uporabi prve osebe ednine v jeziku pri praktični orientaciji v vsakdanjem svetu; ontološka resničnost in njene implikacije pa jih globlje ne vznemirjajo.¹³

Že sama možnost kompleksne filozofske razlage človeškega sveta brez sebstva lahko predstavlja argument proti nepogrešljivosti tega pojma in njegovemu »usodnemu« pomenu za antropologijo, kulturo, civilizacijo in osebno življenje. Temu je seveda spet mogoče ugovarjati, da so to zgolj teorije, misli, katerih življenjski prostor so akademske publikacije in predavalnice, medtem ko vsakdanje družbeno in osebno življenje še zmeraj sloni na (četudi ne eksplicitno priznanih) drugačnih temeljnih prepričanjih. Kakorkoli že je s tem, pa ni mogoče zanikati, da se v sodobni kulturi življenjski prostor sebstva zelo močno krči in njegov pomen intenzivno hlapi. Ta proces je po mojem prepričanju posledica trojega: sociologizacije antropologije (če uporabim ta zasilni krovni izraz za sicer različne najvplivnejše družboslovne koncepte); modeliranja družboslovja in celo humanistike po kriterijih t. i. eksaktnih znanosti; in naraščajoče vsesplošne pragmatične naravnosti kulture, ki celo filozofijo in umetnost določa

12 Pod tem imenom ali pa pod drugimi, ki sicer ne označujejo povsem iste resničnosti, a vendarle zajemajo nekatere njegove bistvene lastnosti: samo-zavedanje oz. samoobčutenje, neogibno opisovanje sveta z uporabo v 1. os. ed., in jih je mogoče vsaj do neke mere imeti za njegov analogon.

13 Tako zlasti Richard Sorabji (2006), 3–5, 17–31.

z merljivimi in nepristnimi cilji. Posledice tega dogajanja se kažejo tudi v številnih razpokah v civilizacijskem okviru, kot so težave z določanjem človeškosti in meja človeškega življenja, razmerja med človekom in naravo, individualnim človekom in zgodovino oziroma tradicijo; v tem, da se namesto koncepta identitete uveljavlja koncept identifikacije, ki je sociološka in kulturološka kategorija in ni nekaj danega, temveč je stvar (ideološke) produkcije; nenazadnje tudi izjemne težave z osebnim življenjskim smislom, ki med drugim odsevajo v izrednem porastu potreb po klinični psihoterapevtski obravnavi.

Na prvi pogled se mogoče zdi, da umetnost kot svobodna igra (kar tradicionalno nedvomno sodi k njenim bistvenim potezam) v takšnem prostoru živi brez težav: navsezadnje je še vedno med velikimi vrednotami prevladujoče zahodne ideologije in tudi splošne miselnosti, kar se kaže tudi v njeni medijski prisotnosti in v obilici najrazličnejših priznanj, ki se podeljujejo na tem področju. V resnici pa njen obod postaja vse ožji, vse bolj se navezuje na zahteve različnih oblik t. i. kritične teorije (tudi ta izraz tu uporabljam kot zasilni krovni pojem za številne oblike povsem družboslovno orientiranih in zamejenih teoretičnih diskurzov) in vse pogostejše opravlja vlogo njenega pomožnega orodja. Čas podružbljenja umetnosti ni srečen čas za njeno svobodo in pristen obstoj.

Enega od vzrokov za to dogajanje (in obenem oblik, v katerih se kaže) vidim v izrinjanju ali celo ugašanju sebstva, ki je v jedru tega obstoja. Poezija, in še prav posebej lirična poezija, je izredno občutljiv indikator globinskih dogajanj v kulturi in celo sprememb v antropoloških temeljih civilizacije. Najbolj pristno in nazorno o njih seveda ne govori tematsko, temveč s spreminjanjem svojih oblik, kar danes pomeni predvsem z izgubljanjem tistih značilnosti, ki so se zgodovinsko izkazale kot njena *differentia specifica*, pa tudi kot njen *ultimum potentiae*. Mentalitetne in ideološke spremembe se torej raz-

birajo iz slabljenja identitete lirične poezije, pa naj nanjo gledamo v retrospektivi (kako se ta identiteta izraža v bistvenih potezah specifičnih zgodovinsko nastalih pesniških oblik) ali v prospektivi (kjer je ta identiteta povsem poseben, le zanjo značilen odprt prostor nenehnega poetičnega prenavljanja jezika). Kar torej danes vidimo v retrospektivi, pripada preteklosti, ne več našemu času; kar vidimo v prospektivi, se oži, zapira, izginja. To izgubljanje identitete pa se pretežno dojema kot zgodovinska nujnost, kot del nevprašljivih kulturnozgodovinskih procesov. Novo stanje se »normalizira« z novimi modeli akademskega raziskovanja, poučevanja in kanoniziranja in z družbenim (medijskim) uveljavljanjem. Kaže pa se tudi v vse manjši sposobnosti za ustrezno branje lirične poezije. Na zelo zgoščen, nazoren in avtoritativen način to stanje registrira ameriški komparativist Jonathan Culler v najbolj temeljitem delu o problemih lirike, kar jih je izšlo v zadnjih letih.¹⁴ Čeprav se Culler samokritično omejuje na angloameriški svet, imajo njegove ugotovitve danes nedvomno širši geografski domet. Njegovim prodornim uvidom v krizo »liričnega« primanjkuje dvoje: ustrezna filozofska podlaga liričnega in globlji pogled v ozadje resničnosti. Pri prvem bi mu vsekakor lahko pomagala navezava na fenomenološke in hermenevtične teorije (Ingarden, Staiger, Schleiermacher, Frank), v katerih je verjetno najbolj kompleksno in natančno analizirana specifičnost lirične (kot tudi drugih) govorice in ki bi mu lahko pomagale doseči cilj: oblikovati boljši teoretični model interpretacije lirike.¹⁵ Drugo pa zadeva ontološki domet in s tem sam smisel lirične govorice. Tu pa se odpira prav tisto vprašanje, s katerim se to poglavje začinja: vprašanje sebstva. V tem pogledu pomen podobe lirične poezije v našem času daleč presega obzorje akademskih in

14 Culler (2015), neposredno zlasti na straneh 2–3, posredno pa na številnih mestih po vsej knjigi.

15 *Prav tam*, 3.

medijskih literarnih institucij. In tu se lahko vrnemo k izhodišču: k vprašanju, kaj nam izraz *sebstvo* sploh označuje in kakšen pomen ima za poezijo.

Sebstvo – odprta resničnost

Sebstvo je razmeroma mlada in neuveljavljena ali ozko strokovno uveljavljena slovenska beseda (oblikovana po nemški besedi *Selbst* in danes morda še bolj po angleških analogonih *self* in *selfhood*). Ker se uporablja na različnih področjih in v različnih teorijah, naj pojasnim, kakšen pomen ima (in kakšnega nima) na straneh te knjige. *Sebstvo* tu ne označuje empiričnega jaza, ki je predmet različnih metod psihološkega raziskovanja; ne socialno (intersubjektivno) konstituiranega jaza; in ne jaza, ki vzpostavlja samega sebe po modelu avtorefleksije. Označuje predrefleksivno resničnost, izvorno danost samega sebe, ki je pred vsakršnim miselnim (refleksivnim) samopostavljanjem in ki re-fleksijo in identifikacijo sploh omogoča.¹⁶ V ničemer namreč ne morem videti *samega sebe* in ničesar povezati s *svojim* svetom, ne da bi že pred tem nekako vedel, kdo sem in kaj je moje; to »védenje« pa je tedaj lahko le vnaprej dano in to na način, ki ga bolje opisuje izraz »občutenje« kot pa »zavedanje« ali »zavest«, čeprav to ne pomeni, da je popolnoma ne-

16 Identificiramo lahko samo »zunanje« pojave, pojave iz resničnosti, opisljive v 3. glagolski osebi, ki jih poznamo iz opazovanja. Samega sebe lahko identificiramo na tak način samo, če povsem zatajimo izvorno neposredno samodoživljanje (samoobčutenje), kar bi dejansko pomenilo samodoločanje, samopostavljanje, torej ne doživljanje, temveč distorzijo resničnosti. (Nekaj podobnega se, kot kaže, dejansko dogaja v času popolnega podružbljenja kulture, ko je, kot omenjeno, sociološko identificiranje / kot usmerljiv proces/ povsem preglasilo doživljanje izvirne identitete.) Dejansko pa niti drugih ljudi ne doživljamo in ne spoznavamo samo kot del zunanjega sveta, temveč bodisi intuitivno dojemamo bodisi predpostavljamo našemu analogno prvoosebno samodoživljanje tudi pri njih.

kompatibilno z miselno dejavnostjo, vsebinami in kategorijami.¹⁷ Glavno obeležje tega občutenja je najvidnejši predstavnik imediatistične – na neposredno doživljanje oprte – teorije sebstva (ki temelji na tezi o »samoprisotnosti sebstva«, izvornem neposrednem »dostopu« sebstva do sebe torej) nemški filozof Manfred Frank opisal kot *Vertrautheit mit sich selbst*: domačnost, bližino ali intimnost s samim seboj.¹⁸

Občutje sebstva (*Selbstgefühl*), ali bolje, občutje, da sem, je nekaj, kar me nezavedno (nezavedno v tem smislu, da ni in v pravem pomenu tudi ne more biti zavestno tematizirano, niti postati »predmet« zavesti) nenehoma spremlja, ne glede na to, kaj mislim in počnem. (Naj ponovimo: to občutje ni isto kot psihološka identiteta, ki se lahko spreminja in ima relativno razločne vsebine in oblike.) »Tu je« tudi, kadar skušam seči preko sebe, na primer, kadar zavestno, »predmetno« mislim sebe kot del sveta,

17 Vprašanje o tem, kako povezati resničnost »nepredmetnega« sebstva (jaza, subjekta v 1. osebi ednine) in »predmetno« dani svet, o katerem govorimo v tretji osebi in ga je mogoče misliti in raziskovati; kako torej sploh povezati v enotno celoto sebstvo, ki ima o sebi (in svetu) neposredne (»notranje«) izkušnje, obenem pa je tudi del »zunanje«, v 3. osebi opisljive resničnosti, je seveda izredno zahtevno, celo aporetično vprašanje, ki ga je z vso ostrino zastavila že Elizabeth Anscombe (1981), 31. To priznavajo tudi najbolj artikulirani zagovorniki nepredmetnega sebstva, Frank (1991), 409 in *passim*; vendar hkrati z dobrimi razlogi tudi opozarjajo, da bi zaradi njegove paradoksnе narave ne smeli zanikati njegove realnosti. Sam mislim še več: paradokсна narava sebstva z vso ostrino indicira paradokšno naravo celotne resničnosti.

18 Frank različne aspekte te teorije razvija v številnih člankih in knjigah, za razmišljanje v tej knjigi sta najpomembnejši deli Frank (1991) in Frank (2002). V najnovejšem času se filozofsko zanimanje za problematiko samo-občutenja sebstva prebujajo tudi v anglosaškem svetu. Seveda ni naključje, da se tamkajšnji misleci opirajo na fenomenološko filozofsko tradicijo, argumente pa zajemajo iz živete resničnosti (psihiatrični primeri) ali iz literature. Matthew Ratcliffe, pisec ključnih del s tega področja, je precejšen del svojih raziskav posvetil iskanju meja med fenomenologijo in psihiatrijo (2008).

v okviru posameznih razsežnosti sveta, na primer kot čisto biološki primerek ali fizikalni pojav ali pa kot sociološko enoto ali zgodovinsko bitje. To popredmetujoče samomišljenje ima dva vidika: prvič sem jaz sam subjekt in agens teh predstav, drugič pa kot njihov »objekt« nastopam le parcialno: kar zajemajo, je le posamezen vidik moje resničnosti – moja čisto biološko-fizikalna ali družbeno-zgodovinska resničnost. Nedvomno te razsežnosti sveta presegajo tisto mojo realnost, ki jo predstavlja moj vsakokrat upoštevan vidik. Še več: omogočajo jo: človeško življenje lahko živim samo kot posamezni člen biološkega nadkraljestva, zaradi fizikalnih zakonitosti, kot družbeno bitje in dedič svetovne, nacionalne in družinske zgodovine. In še več: moja udeleženosť v njih omogoča, da sploh obstajam tudi kot agens teh predstav, kot oseba, kot bitje, ki ima občutek lastnega sebstva, samega sebe. In vendar: ta občutek ni zadovoljivo razložljiv v okviru nobene od njih in v tem smislu tudi ne zvedljiv nanjo. Spoznavna polja in jeziki teh razsežnosti so namreč med seboj tako različni, da so njihove kombinacije praviloma izredno problematične, prejkone le šibke hipoteze scientistične vere, poskusi njihovega ontološkega poenotenja in metodološke redukcije (kakršen je na primer fizikalizem) pa porajajo več težav, kot prinašajo rešitev. Če torej kljub temu lahko dojemam ustroj teh tako različnih vidikov sveta in prepoznavam njihovo relevantnost zame oziroma celo svojo odvisnost od njih, to morda nakazuje, da sem neposredno udeležen, še boljše, ukoreninjen v neki resničnosti, ki jih zaobsega in tudi presega.¹⁹ V zgodovinski perspektivi se namreč

19 Če človek misli samega sebe v različnih resničnostnih kontekstih, ki jih sam artikulira (npr. narava, družba, zgodovina, družina itd.), kaže že gola možnost te nenehne rekontekstualizacije samega sebe, da celota njegovega sebstva te kontekste presega. Celota, na katero naleteva v samoobčutju (tisto, kar pravzaprav človek je), pa je izvorno dana, »je tu« na nerazložljiv način. V nerazložljivosti svojega vznika in prisotnosti (kakor tudi v nerazložljivosti svojega ponika v smrti) odkriva poseben vidik resničnosti, ki zaobjema in presega vse na prej omenjeni način že izoblikovane, pa tudi še potencialne

poznavanje teh vidikov dinamično spreminja, kar napeljuje na misel, da je resničnost bogatejša z vidiki kot katerakoli njena kulturna artikulacija. Občutje, da sem, je neločljivo od »zaznavanja« te neskončno raznotere odprte resničnosti in obratno. To seveda ni zaznavanje v običajnem smislu čutnega ali mentalnega spoznavnega procesa, temveč potopljenost v nepregledno razsežno polje dogajanja z vsemi oblikami dejavnosti od čutnih do čustvenih, intelektualnih in duhovnih. Te potopljenosti prav zato, ker je tako rekoč vsenavzoča, ni mogoče zares izdvojiti iz ali tematizirati v nobenem od tradicionalnih polj mišljenja. Neločljivost ne pomeni nerazločljivosti: zaznava resničnosti ni isto kot občutje samega sebe; z neločljivostjo nimam v mislih kake variante prirejenega solipsizma, in tudi tak pojem, kot je Neumannova »enotna resničnost« (*Einheitswirklichkeit*), v katerem je subjekt zajet preprosto kot njen del (*ein Stück der Einheitswirklichkeit*), je ne opisuje povsem točno: čeprav sem nerazdružljiv od enotnega polja resničnosti, ki je dano v primitivni izkušnji, se v njem vendarle ne izgubim. Nasprotno: enotnost resničnosti čutim prav po tem, da se me »dotika« – v vsem eksplicitnem in implicitnem bogastvu svoje raznoterosti. Dejansko doživljanje resničnosti tako kot občutje, da sem, transcendirajoč zapopadajočo ali razčlenjujočo, strukturirajočo zavest.

resničnostne kontekste; vidik, ki vse te kontekste zaznamuje, a ni ujemljiv in izrazljiv v nobenem od njih, pa tudi v nobenem od njihovih kompleksov. Ki je v nekem smislu ključni kontekst, kontekst vseh kontekstov, vendar je zanj bistvena ravno kvalitativna drugačnost, ravno to, da ga ne moremo interpretirati tako kot interpretiramo vsakovrstne kontekste. Kaj je tedaj ta resničnost, ni mogoče reči, saj je človek ne more niti misliti. Kar lahko reče, je, da je zanj absolutna, apodiktična in transcendentna. In da jo odkriva le človek sam: s svojim pristnim samoobčutenjem. V tem je posebna ontološka in spoznavna vrednost individualne človeške eksistence. To njegovo izjemnost slavi Hölderlinov verz iz prve različice *Mnemozine* (Hölderlin (2018), 200: »Ne zmorejo / vsega nebeščani. Kajti prej dosežejo / smrtniki brezdnost. Torej se vse obrne / z njimi.«).

V tem smislu je torej v doživljanju²⁰ utemeljeno samoobčutje nekaj nezapopadljivega in obenem primitivnega, neposrednega, celovitega. To občutje ves čas »imam«, čeprav ni vedno enako močno; pogosto, pravzaprav večinoma, samo »tli«, skoraj neopazno žari v ozadju mišljenja in kulturne in psihosocialne samoidentifikacije. V nekaterih življenjskih položajih pa se razgiba in razžari v različnih stopnjah, kdaj pa kdaj postane tako rekoč reliefno in prekrije vso relativnost pragmatičnega bivanja: postane transcendentna izkušnja, recimo tako: svetla izkušnja transcendence, transcendence življenja.

Nemogoče: razmerje s smrtjo

Kot sem zapisal zgoraj, vidim posebno moč poezije – sholastično rečeno, njen *ultimum potentiae*, njeno najvišjo zmožnost – v tem, da lahko prinese »ontološko razsvetljenje«; to pomeni, da je poezija (kot umetnost nasploh) povezana s pravkar opisanimi trenutki, in nastaja zato, da – na nešteto načinov in v nešteto stopnjah – razpihava tleče občutje, da sem. Da mi vsaj hipno okrepi transcendentno doživljanje resničnosti in s tem tudi samega sebe. To velja za vsako poezijo, tudi tisto, ki govori o smrti. Seveda pa vsa poezija ne nastaja s tem namenom: zelo velik del je namenjen čisto pragmatičnim ciljem od zabave do poduka in raznih oblik političnega boja (čeprav *imajo* tudi takšne pesmi *lahko* »ontološko razsvetljujoče« učinke).

20 To doživljanje pa ni niti čista dejavnost (v smislu dejavnosti Fichtejevega samopostavljajočega se Jaza) niti čista trpnost v smislu nekakšnega toka, ki bi preveval sebstvo na stičišču struktur bivajočega, temveč je izvirno *dana* možnost dejavnosti, s katero sebstvo ohranja in razvija tako svoja specifična določila kot razmerje s posameznimi vidiki »razdeljene« kot tudi celotne, enotne resničnosti. V religioznem, krščanskem obzorju je ta možnost sebstvenega (samo)doživljanja nenehoma podpirana, dana tako rekoč vsak trenutek znova iz radikalno transcendentnega (božjega) vira.

Takšna poezija je tu zanimiva le z enega vidika: na svoje teme je vezana podobno kot čisto pragmatična govorica znanosti ali vsakdanje preživetvene naravnosti: v njej sploh ni prostora za avtentično pojavitev transcendentne teme, kakršna je smrt. In vendar se, kot že rečeno, oblike takšne poezije dejansko uporabljajo tudi za govor o smrti. Velike, usodne besede se uporabljajo na neavtentičen način. Tu velja nekaj podobnega kot za dogodke, dejanja in stvari, v katerih odseva resničnost smrti: v njih ne moremo tega odseva ne uloviti ne omejiti. Edina možnost je, da skušamo te odseve tako ali drugače ugasniti: to lahko storimo tako, da jih izbrišemo, ali tako, da jih podredimo tukajšnji, radikalno imanentni resničnosti. Lahko se trudimo na umrlega človeka sploh ne misliti, organizirati vsakdan tako, da bo iz njega odstranjenih čim več njegovih sledov; na podoben način lahko tudi reorganiziramo svoje psihično življenje. Druga možnost je, da skušamo zanikati realnost njegovega dokončnega odhoda; da življenje prepajamo z njegovo zapuščino tako, kot da je še popolnoma tu, da je tu na način, na katerega je bil pred odhodom. V enem ali drugem primeru poskušamo prikriti realnost smrti, ki je obenem njena radikalnost, skušamo torej zanikati radikalno realnost smrti. Njena neznosnost je v tem, da je obenem ni in je tu: ni je mogoče zares vključiti v noben red življenja, če pa jo povsem izrivamo z obzorja, karikiramo življenje, ki postane samo neznosna – čeprav morda osupljivo privlačna – neresničnost.

Ta neznosna prisotnost je nekaj povsem drugega kot, denimo, občutje, ki prevzame Antoina Roquentina v znamenitem Sartrovem romanu *Gnus*:²¹ tisti gnus, ki mu ga najprej zbudi kamenček, s katerim je hotel metati žabice, potem pa se vrača še ob drugih priložnostih.

21 Navedki iz slovenskega prevoda so zajeti iz izdaje Sartre (1987), ki je ponatis prve izdaje iz leta 1964.

Roquentinu se na neki način stvari uprejo, ga izvržejo iz svojega reda: ne more jih več jasno zaznavati, obenem pa ob tem doživlja nekakšen samorazkroj: »Glava je vsa mehka, raztegljiva, rekel bi, da le lahno sloni na mojem vratu; če jo obrnem, mi bo padla na tla. Kljub temu slišim kratko dihanje in tu in tam zagledam s koncem očesa rdečkasto svetlo liso, pokrito z belimi dlakami. To je roka.«²² Ob vsej sugestivnosti te fenomenologije notranjega razpadanja, razlivanja občutij v kaos nejasnih in nestalnih oblik, pa stvari, predmeti in celo elementi občutij še vedno *nekako so tu*. Človek, izvržen iz reda stvari, se sicer sam razkraja, toda na drugi strani tega v kaos razkroja pahnjene ga človeka še zmeraj *je* – kakorkoli že kaotičen – svet. In podobno velja za bivanje: Roquentinovo spoznavanje le-tega je neločljivo od doživljanja in se pravzaprav z njim zliva: je enako impulzivno, valujoče, z abruptnimi prekinitvami in izbruhi: spoznavano končno celo preplavlja in v sebi razkroji spoznavajočega. Gnus je prepoznan za naključnost, naključnost pa za absolutnost. Vse samo *je*, preštevaje, razvrščanje, določanje lastnosti, razlage z vzročnostjo in funkcionalnostjo – vse to in podobno pa je nesmiselno početje in ne more povedati ničesar o pravi, absolutni resničnosti, o bivanju, ki je naključno in nesmiselno, kajti: »Svet razlag in razlogov ni svet bivanja.«²³ V tem svetu pa je vse posamezno odvečno, tudi – in seveda je to bistvena izkušnja – človek. A naj ponovim: kakorkoli že je s človekom in svetom, vendarle *neka-ko sta*. In zato sploh lahko imamo njun opis, ker *na neki način obstaja nekaj in obstaja nekdo*, ki ta nekaj (v katerem se sicer sam razkraja) doživlja in popisuje, pa čeprav kot doživljanje in dogajanje popolnega bivanjskega absurda. Na straneh Sartrovega *Gnusa* – brez dvoma enih najbolj sugestivnih, kar jih premore literatura na to temo – imamo pričevanje literarnega lika o nekakšni imanentni transcendenci absur-

22 Sartre (1987), 62–63.

23 Sartre (1987), 191.

da: o absurdnem, brezsmiselnem bivanju, ki poplavlja vse bivajoče, ki pa ob vsem nenehnem spreminjanju vendarle na paradoksen način ostaja v sebi trdno in trajno (in misteriozno dopušča človeškemu posamezniku, da ga doživlja, analizira in literarno osvetljuje v perspektivi svoje enkratne individualnosti). »Bivati se pravi preprosto *biti tu*; tisti, ki bivajo, se prikazujejo, lahko jih *srečujemo*, ni pa jih mogoče iz nečesa *izvajati*.«²⁴ Rob v pravem pomenu besed nič ostaja nedotaknjen.

Bitna amplituda, ki jo povzroča neznosna navzočnost smrti, pa je drugačna: je absolutna. Navidezna pola, med katerima niha gugalnica človeškega življenja, sta dobesedno vse in nič: dve apodiktčni in neizrekljivi resničnosti. To nihanje ni najbolj neznosno, kadar ima obliko dramatičnih zunanjih dogodkov. Njegova neznosnost je v tem, da je prikrito za tokom navidezno neminljive resničnosti. Da je komaj zaznavno, vendar nenehno. Bolj kot nihanje je pravzaprav lebdenje. Lebdenje v tej neodločljivi vmesnosti je morda tisto, na kar je meril Rilke s slovitimi besedami, da je »živeti težje od teže vseh stvari«. ²⁵

Razmerje s smrtjo je vselej paradokсно: ker je ne glede na naše hotenje v bistvu nemogoče, po drugi strani pa smo na tak ali drugačen način nenehno v stiku z njo. Voljno, zavestno sprejemati to odsotno prisotnost smrti, to resničnost v resničnosti, to popolno ničnost, ki v perspektivi popolnoma izničuje vse – to pa ima seveda globoke posledice za etično, kulturno in umetniško življenje. Lahko bi rekel, da so te pravzaprav radikalne, ker zadevajo našo temeljno življenjsko naravnanoost in obzorje. Ti »učinki smrti« delajo iz življenja, sveta in nas samih uganko v čisto posebnem smislu.

24 Sartre (1987), 193.

25 Das Leben ist schwerer / als die Schwere von allen Dingen (*Der Nachbar*).

Pesniško poimenovanje neimenljivega

Zelo podobno velja za poetični jezik. V njem se razmerje z radikalno neznanko smrti uteleša predvsem v načinu izrekanja, v tonu pesmi in občutjih, ki jih vzbuja njen tok: to so »sporočila« brez objekta, ker je pesniški »objekt« resničnost, ki zajema in presega vse. »Dotikati« se je ni mogoče zgolj intelektualno, temveč s posebno obliko dogajanja lastnega sebstva, v tem primeru s posebno obliko umetniškega doživljanja. Kot smo že poudarili, obstaja nevarnost, da z uporabo neposrednega izrazja dosežemo prav nasproten učinek: da udomačimo to bistveno skrivnostno resničnost, da jo (miselno) privedemo v območje, nad katerim gospodarimo in jo s tem potvorimo. Samo govorica, v kateri ta resničnost na kakršenkoli način ostane živa uganka, je umetnost, je poezija. France Veber je v *Estetiki* zelo subtilno opredelil umetnost kot govorico, ki predstavlja svet kot načelno – se pravi nerazrešljivo, in zato živo – uganko. Kljub temu pa mislim, da ni vsako neposredno omenjanje smrti, vsaka uporaba »težkih« besed že kar potvorba in izgubljanje pristnosti. Pesem izhaja iz dogajanja in z njo to dogajanje priteka pred bralca; za to pa je nujna celota pesmi, ne samo njena semantika ali kvazifenomenalno podobje ali zvočnost. V ustrezno oblikovani celoti lahko dobro delujejo tudi ti »neposredni« izrazi, še več: v takšni celoti lahko zadobijo svojo izvorno semantično silo, usmerjajo tok pesmi in prispevajo k njeni resnični moči, k resnični intenzivnosti dogajanja, skozi katerega se lahko kot bralci približamo večno oddaljenemu in se dotaknemo nedotakljivega. Seveda pa je uporaba teh neposrednih izrazov, pa tudi motivov in tem posebej zahtevna in težka v dveh pomenih: v pomenu težavnosti, ki jo predstavlja oblikovanje celote in njene prepričljive in estetsko relevantne govorice; in v pomenu vsebine, ki jo pomeni neposredno seganje v misterij, ki nas na neki način izbrisuje in nam tako seveda jemlje besedo.

Poezija, tako kot človeški jezik nasploh, ne more shajati brez podob; podobe pa so, ne glede na delež, ki ga imata v njih opažanje zunanje resničnosti in domišljija, trdna vez z bivajočim, s svetom, v katerem smo usidrani z vsemi svojimi »realnimi« izkušnjami. »Tukaj stojimo in ne moremo drugače«: poezija živi v podobah tudi, ko govori o najbolj neupodobljivem. A to ni le njena nezmožnost, temveč tudi zvestoba resničnosti: smrt »doživljamo« sredi podob sveta in pesem je glas tega doživljanja. V izredni knjižici o doživljanju smrti, ki je nastala po nedokončanih rokopisnih zapiskih in bila izdana posthumno, Paul Ricoeur vztrajno poudarja, da se je za prodiranje v skrivnostno resničnost smrti treba otresti imaginarnih projekcij, da je treba »reko imaginarnega spejljati nazaj v njeno strugo«, ²⁶ da ne bi več prestopala bregov. Temu vodilu je sledila najboljša poezija o smrti: imaginarnemu se ni niti mogla, niti smela, niti hotela odreči, ga je pa z izjemnim občutkom za mero ohranjala v njegovi izvorni strugi. Ta občutek za mero je morda drugo ime za prepričljivost pričevanja tiste pesniške besede, ki prihaja z meje nedosegljivega, neizbežnega, resničnega. Besede, ki ni brez podob, a so te take, da iz njih diha neupodobljivo.

Galerija nevidnega

Tisto, kar je pri slehernem govorjenju o poeziji edino zares pomembno, so pesmi. Pesmi, ki so same najbolj radikalno govorjenje. V najbolj emfatičnem pomenu to velja za pesmi o smrti, ki so vedno tudi pesmi o sebstvu. Zadnja beseda je torej njihova.

Pesmi, ki govore o resničnosti smrti, so neobvladljivo različne, čeprav se v resnici vse iztekajo v isto tišino. Včasih jih je dobro brati s komentarji, včasih so nam ti povsem odveč (oboje skušajo ponazoriti

²⁶ Ricoeur (2008), 57.

naslednje strani). Kajti res nujne so samo pesmi. S tem v mislih sem jih torej izbiral za sklepno dejanje tega razmišljanja, jih komentiral ali samo navedel. Povsem različne so: po obsegu, konceptu, poetiki, slogu; po lirični »dramaturgiji« in »naraciji«, po jezikovni konstituciji lirskega subjekta. Z eno besedo: različne po tem, kako pesniki v njih dihaajo. Skupno pa jim je, da je v njih čutiti ta dih. In da izpolnjujejo zgoraj navedeno Ricoeurjevo vodilo. Bolje rečeno: da so njegova visoko poetična anticipacija.

a) Večerna senca

Čeprav je večkrat našel pot v antološke izbore, ni bil ta sonetni cikel Alojza Gradnika nikoli zelo v ospredju zanimanja kritike. Nenavadno, saj gre vsekakor za eno poetično najbogatejših del slovenske poezije in književnosti: miselno in poetično se tu popolnoma zlivata v pesnikovi eksistencialni razprtosti in silovitosti. Deset sonetov,²⁷ ki so nekakšna pesnikova duhovna avtobiografija: osebna, a ne zasebna, notranja, a vendarle postavljena v konkretno zgodovinsko in naravno resničnost. Retrospektivna pripoved, ki ves čas intenzivno teče v lirsko sedanjost in se naposled, v finalu, iztegne v prihodnost, prav do konca, do slutene meje življenja. Dejansko pa je vsak trenutek vse tu: v lirični resničnosti je s časom tako, kot je s soncem Marka Avrelija: teče, a vendarle z njim nič zares ne odteče.

Večerna senca je pesniška enigma in slavospev, je lirična biografija in anatomija. Čigava? Kaj je senca? Njeno pojavljanje je robno, pride šele, ko se neki svet približa svojemu koncu, ko ugaša dan: toda vizu-

27 V prvotni obliki (objavljeni v *Ljubljanskem zvonu* LI/1931, 134–145) je cikel obsegal dvanajst sonetov; še dva soneta sta bila umeščena med 2. in 3. sonet poznejše, »dokončne« redakcije (prvič objavljene v zbirki *Svetle samote*, izšli leta 1932), pesnik pa je nekoliko spremenil tudi posamezne verze v ostalih.

alni kontrast z »brezoblačno zarjo« in »bliščem dneva« je zgolj njena čutnonazorna plat, svet sence je tudi »drugi« svet, tisti zunaj kroga ostre svetlobe zavesti. Zato se zelo kmalu zbudi, a tudi ugasne skušnjava, da bi v obrisih sence prepoznali (nezavedno izražen) Jungov psihoanalitični koncept: saj ne da Gradnikova senca nima nobenih potez nezavednega, psihološko potlačenega, težko sprejemljivega, vendar je že od začetka jasno, da je še veliko več kot to.

Toda kaj? Vsekakor tudi tisto najbolj nasprotno senci, tisto najbolj »pozitivno«: sokratovski skriti demon, vest – a še v tem svojstvu je mračna. Toda ta mračnost ni etične narave: je obeležje skrivnostnosti, slednja pa je temeljno obeležje sence, njena bistvena značilnost. Z njo je neločljivo povezana in v njej utemeljena še ena izredno opazna lastnost: spremenljivost. V vlogi etičnega varuha lahko senca nastopa kot bel seraf (5. sonet) ali pa kot povsem brezbarvna, prosojna, nevidna sila (2. sonet), ki varuje človeka (ga usmerja, z njim sočustvuje, zanj moli) tudi onstran njegovih trenutnih spoznavnih in moralnih moči. Senca vsekakor nastopa kot varuh sebstva: ščiti ga, da ne izgubi svoje identitete v intelektualno in etično plitvem kolektivizmu in ga hrabri v prepadnih prostranstvih tišine in samosti. A če ga po eni strani trga iz občestva, ga po drugi strani z občestvom tudi povezuje: vendar je to neko drugo občestvo, občestvo davnine, prastarih, globinskih izkušenj, spoznanj, vrednot in (krščanskih) verovanj njegovega rodu in kulture, kot so mu bila posredovana skozi najbolj temeljno človeško razmerje, razmerje z materjo. Spremenljivost pojavne oblike sence je najbolj osupljiva v 8. in 9. sonetu, ko prevzame podobo matere in lirskemu subjektu govori z njenim glasom, hip nato pa jo ta že zasliši kot glas iz svoje lastne notranjosti. To je vrhunec njene enigmatičnosti, hkrati pa tudi vrhunec eksistencialne globine in moči njene pojavnosti.

V teh potezah je senca nedvomno paradoksen pojav, v nasprotju z običajnimi načini dojemanja sveta in zmožnostmi mišljenja. V 5.

sonetu se odkrito izkaže, da ni nikakršna funkcija ali moč razuma, temveč prav nasprotno: da je moč, ki prebija zid razuma in odkriva »višav svet in daljav«, ki sta ime za višjo, kompleksnejšo, nadracionalno resničnost, katere poetična podoba ni povsem neprimerljiva s tistim, kar Erich Neumann imenuje »enotna resničnost«. Naslednja dva soneta ilustrirata posledice tega odkritja, za katerega je moral lirski subjekt očitno tudi človeško dozoreti.

Takšna, namreč paradokсна, je senca tudi sicer v svojem nenehnem spreminjanju oblik in dimenzij od popolne nevidnosti do strašljive velikosti, ki skorajda zastre obzorje (1. sonet). Njena prisotnost je zunanja in neodjenljiva, včasih monotona in komaj znosna, podobna strogemu stražniku (2. sonet). Drugič spet stoji v tolažilni bližini in v zaupljivosti sprejema najglobljo izpoved (4. sonet). Potem se spet oglašča iz skrajne notranjosti, kot najbolj notranje od notranjega, in je njena prisotnost nevidna, ker je tako rekoč zlita z dejanji lirskega subjekta.

Z druge perspektive bi lahko rekli, da je Gradnikova senca nenehna samoprisotnost subjekta, a obenem tudi njegova nenehna distanciranost od samega sebe. Je njegova drugost, kar se med drugim nazorno izraža tudi v spolni razliki med moškim lirskim subjektom in žensko senco. Je nenehna prisotnost skrivnosti v jedru sebstva: je sebstvu inherentna skrivnostnost. Sebstvo je zaradi nje ves čas v stiku s samim seboj, hkrati pa je njegovo jedro vedno nekje drugje – v skrivnosti. Iz tega ne izvira le napetost človeškega bivanja, ampak tudi življenje subjekta samega, neustavljiva dejavnost, ki je bistvo življenja, saj življenje preprosto je le tako, da se nikoli ne ustavi.

V tem smislu torej lahko cikel *Večerna senca* razumemo kot vsebinsko bogato in razgibano in obenem detajlirano upodobitev življenja sebstva z besedami. Ta slika je natančna, ker je konkretna: na njej je z živimi podobami upodobljeno to, česar ni mogoče upodobiti. A ključno je, da to bogastvo imaginarnega ne zakrije pereče nevidnosti in neizrek-

ljivosti resničnosti smrti, nič, pred čimer je svaril Paul Ricoeur. Zadnji, 10. sonet je v tem jasn: senca bo scela zlita s subjektom šele ob smrti. Šele tedaj bo sebstvo doseglo samoprisotnost oziroma svojo identiteto v tem smislu, da v svojem bivanju ne bo več distancirano od samega sebe, ampak bo ta distanca do sebe, ta skrivnost v lastnem srcu (ki na neki način omogoča življenje) postala prisotna še na drug način. To lahko pove-
mo tudi drugače: tedaj se bo sebstvo tako potopilo v lastno skrivnost, da bo postalo z njo eno. Tu in sedaj si tega spoja ne moremo predstavljati, še manj ga upodobiti. Zato je v zadnjem sonetu to naslikano v prihodnjem času in v modusu upanja, se pravi, v izrazito odprti govorici, ki imaginarnemu ne dopušča takšnega razrasta, da bi radikalno skrivnostnost smrti zastrlo, ampak mu, nasprotno, omogoča, da jo na široko razpira:

Zdaj, v tej menjavi teme in svetlob,
se menjaš tudi Ti in se Tvoj lik
spreminja v igri spačenih oblik
in se izgubljaš v medlem mraku sob.

Ko mi ugasne zadnje sveče svit
in sonca luč in meseca in zvezd,
šum vod utihne in dreves šelest
in v rjuhe črne teme bom zavil

in stal na pragu bom poslednjih duri,
plah, negotov in vse mi bo neznano –
takrat, o senca, sestra, v tisti uri

vem, se ljubeče vrneš, strneš z mano
in zašepčeš mi: »Nič se ne boj!
To zadnja pot je. Zdaj grem jaz s teboj.«

b) Štiri pesmi

Štiri druge izbrane pesmi – kot štiri strani neba – zajemajo 20. stoletje in segajo v začetek 21. in na ta način sinekdohično ponazarjajo raztezanje poezije o smrti skozi zgodovino in obenem njeno sedanjost, »našost«. Te so navedene na naslednjih straneh, brez komentarja. Ne zato, ker bi bil moj komentar le eden od mogočih, temveč zato, ker noben komentar ne more tja, kamor sežejo ti stihi sami.

Rainer Maria Rilke

VEČER

Večer že oblačila zamenjuje
za robom drevja z vajeno roko;
dvoje dežel od tebe se ločuje,
glej, ena pada, druga gre v nebo;

in zapuščen, nobeni ne pripadaš,
nisi teman kot hiša, ki molči,
nisi gotov, da večnost kdaj obvladaš
kot to, kar v noč kot zvezda zagori –

in plahko, silno (večno nedoumno)
življenje ti polagoma zori,
in omejeno zdaj, zdaj spet razumno
med zvezdami in kamni se vrti.²⁸

Prevedel Kajetan Kovič

28 *Abend*

Der Abend wechselt langsam die Gewänder, / die ihm ein Rand von alten
Bäumen hält; / du schaust: und von dir scheiden sich die Länder, / ein himmel-
fahrendes und eins, das fällt; // und lassen dich, zu keinem ganz gehörend,
nicht ganz so dunkel wie das Haus, das schweigt, / nicht ganz so sicher Ewiges
beschwörend / wie das, was Stern wird jede Nacht und steigt - // und lassen
dir (unsäglich zu entwirrn) / dein Leben bang und riesenhaft und reifend, / so
dass es, bald begrenzt und bald begreifend, / abwechselnd Stein in dir wird
und Gestirn.

Paul Celan

GOVORI TUDI TI

Govori tudi ti,
govori kot zadnji,
izreci svoj rek.

Govori –
A vendar ne loči Ne od Da.
Daj svojemu reku tudi smisel:
daj mu senco.

Daj mu dovolj sence,
daj mu je toliko,
kolikor veš, da je je okrog tebe razdeljeno med
polnoč in poldan in polnoč.

Poglej naokrog:
glej, kako živo postaja okoli vsenaokrog²⁹ –
V smrti!³⁰ Živo!
Resnico govori, kdor govori senco.

Zdaj pa se krči kraj, kjer stojiš:
Kam zdaj, sence razgaljeni, kam?
Vzpni se. Tipaj navzgor.
Sušji postajaš, nespoznavnejši, tanjši!
Tanjši: nit,

29 Ohranjen izraz iz prevoda Nika Grafenauerja.

30 Ohranjen izraz iz prevoda Nika Grafenauerja.

ki hoče ona po njej navzdol, zvezda:
da bi plavala spodaj, spodaj,
kjer se vidi lesketati: v planju
popotnih besed.³¹

Prevedel Vid Snoj

31 *Sprich auch du*

Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch. // Sprich – / Doch
scheide das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn: / gib
ihm den Schatten. // Gib ihm Schatten genug, / gib ihm so viel, / als du um
dich verteilt weißt zwischen / Mitternacht und Mittag und Mitternacht. // Blicke
umher: // sieh, wie's lebendig wird rings – / Beim Tode! Lebendig! / Wahr
spricht, wer Schatten spricht. // Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
/ Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin? / Steige. Taste empor. / Dünner
wirst du, unkenntlicher, feiner! / Feiner: ein Faden, // an dem er herabwill,
der Stern: / um unten zu schwimmen, unten, / wo er sich schimmern sieht: in
der Dünung / wandernder Worte.

José Ángel Valente

OBZORJE

Brezkončni konec, ki se mu bližam,
ki z njim nič se ne končuje
in ki z njim nebit brezkončno
pričenja biti
čista neizbežnost.³²

Prevedel Janez Žumer

32 *Horizonte*

Interminable término al que llego, / donde nada termina, / donde el no ser
empieza / indeterminablemente a ser / pura inminencia.

Ciril Bergles

KO BI VEDEL

Ko bi vedel, da na tistem
neizogibnem bregu smrti
čakaš name Ti, Gospod,
in čakajo name vsi,
ki so že odšli
in sem jih ljubil
in so tudi oni mene ljubili,
ožarjeni od luči blaženosti,
a še vedno prepoznavni,
s sencami resničnih teles.

Ko bi to vedel,
bi se kot puščica pognal
tja onkraj,
da bi jih dosegel
in bi se ne vrnil več.

A če je tole življenje le sen
in sploh ne bivam tu,
ampak le sanjam, da hodim
po teh poteh, srečujem
ta zemeljska bitja,
z njimi delam ves ta hrup,
se z njimi zbližujem,
sanjam,
jočem,
pojem ...

VITA VITAE MEAE: O POEZIJI IN SMRTI

In kaj se bo zgodilo,
ko se ta sen konča?

Je to tisto,
kar imenujemo smrt?

Bo vse umrlo z menoj?

Morda tudi Ti, Bog moj?



JEZIK MINEVANJA

Mehka in svetla je noč, brez sapice vsake,
miren počiva nad strehami tam med vrtovi
mesec in jasno razkriva v daljavi
vsako goro. Oh, ljuba ti moja,
že vse poti so tihe in malokje
se v oknih nočna luč sveti.
Ti spiš, objel te je prijeten sen
v tvojih tihih sobah; nobena skrb
te ne vznemirja in nič več ne veš, ne misliš,
kako globoko rano si zadala mi v srce.
Ti spiš, jaz to nebo, ki na pogled tako
dobrotno izgleda, z okna pozdravljam
in naravo staro, vsemogočno,
ki za bridkost me je rodila. Tebi upe
jaz odklanjam, rekla je, še upe; in solza
le naj v tvojih se očeh iskri.
Bil je prazničen ta dan: zdaj počivaš
po zabavi in snivaš morda,
kolikim danes bila si všeč
in kdo vse je tebi ugajal. Nisi pomislila name,
saj tega ne upam. A sprašujem se nocoj,
koliko mi še na svetu je živeti, in na tla
se mečem, vpijem in besnim. Oh, grozni dnevi
v tako mladih letih! Čujem s poti,
v bližini nekje, rokodelca pesem samotno,
ko vrača se v pozni uri, po zabavi,
na dom svoj siromašni.
In močno se stiska mi srce,

*ko premišljudem, da na svetu mine vse
 in skoro še sledov ne zapusti. Glej, praznik
 je minil in za njim navaden dan prihaja,
 s seboj odnaša čas, vse, kar ljudem se dogodi. Kje glas je
 narodov nekdanjih zdaj? Kje zdaj je klic
 teh naših slavnih dedov in Rima
 véliko cesarstvo, orožje, hrup,
 ki se čez morje in zemljó je bil razlil?
 Povsod je mir in tiho vse je naokoli,
 miruje svet in več o njih nihče ne govori.
 Ko sem bil še otrok, takrat ko praznika
 najbolj se človek veseli, ko je minil,
 sem žalosten bedel, se stiskal med blazine
 in v pozni noči pesem,
 ki gubila po stezah
 se umirajoča je v daljavo,
 mi prav tako tesnila je srce.*

Ahi, per la via	
Odo non lunge il solitario canto	25
Dell'artigian, che riede a tarda notte,	
Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;	
E fieramente mi si stringe il core,	
A pensar come tutto al mondo passa,	
E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito	30
Il dì festivo, ed al festivo il giorno	
Volgar succede, e se ne porta il tempo	
Ogni umano accidente. Or dov'è il suono	

Di que' popoli antichi? or dov'è il grido
De' nostri avi famosi, e il grande impero 35
Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
Che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona.
Nella mia prima età, quando s'aspetta 40
Bramosamente il dì festivo, or poscia
Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
Premea le piume; ed alla tarda notte
Un canto che s'udia per li sentieri
Lontanando morire a poco a poco, 45
Già similmente mi stringeva il core.

Minevanje kot literarni motiv

Zgoraj navedena pesem Giacoma Leopardija *Na večer prazničnega dne*¹ (v prevodu Marte Fili) ni zapletena; vsak dober šolski komentar v njej zlahka razbere tridelno strukturo:²

- uvod: nočni pejzaž (vv. 1–14);
- ljubezensko trpljenje in mačehovska Narava (vv. 15–23);

1 Naslov lahko pomeni tudi »večer na dan praznika« (tako ga prevaja Ciril Zlobec). V poševni tisk sem postavil verze, ki so posebej pomembni za temo te razprave; ti so navedeni tudi v izvirniku.

2 Po enem takih, lahko dostopnih, je razčlenitev tu tudi povzeta, prim. <https://library.weschool.com/lezione/dolce-e-chiara-e-la-notte-senza-vento-analisi-testo-sera-del-di-di-festa-2684.html>. Dostop 2. 11. 2019.

– zaključek: primerjava s starodavnimi časi in z otroštvom (vv. 24–46).

Iz lahkotnih črt mehkega nočnega pejsaža se razvije relativno konvencionalna tema neuslišane, na eni strani celo povsem nezaznane ljubezni. Iz tega pa potem zraste misel na Naravo, ki jo lirski subjekt (pesnik) doživlja kot mačehovsko, saj ga ni le prizadela (s telesno slabotnostjo) in ustvarila za bridkost, temveč mu je odrekla celo upanje. In šele tu se perspektiva razširi: prejšnje podobe in misli zdaj prekrije (a vendar samo kot pajčolan, skozi katerega še zmeraj prosevajo) splošna »eksistencialna« misel o minljivosti vsega – celo podoba tega, kar je bilo v zgodovini najslavnejše, najmočnejše, kar je bilo tako rekoč samo bitno preobilje [Überfluß], podoba rimskega imperija je prešla ... prešla je v isto tišino, v kateri je ta trenutek pesnik v svojem malem, podeželskem Recanatiju. V tisto tišino, ki mu je stiskala srce že kot otroku, ker mu je bila čutno, »slišno« znamenje minevanja.

To je relativno preprosta in jasna vsebina pesmi, ki je, kot nas pouči literarna zgodovina, sestavljena iz 46 nerimanih enajsterc in je nastala nekje med 1818 in 1821, morda kmalu po še bolj znameniti pesmi *Infinito* (*Neskončnost* ali *Brezmejnost*), ki je postavljena v zbirki *Canti*³ pred njo, in skoraj deset let pred pesmijo *Sobota na vasi* (*Sabato del villaggio*) iz leta 1829. Obravnava motiv praznika v drugi časovni perspektivi. (Dogaja se na dan pred praznikom: sobota je podoba edine lepe življenjske dobe: otroštva-mladosti, ki ji sledi nedelja »odraslosti«, ko se v mislih vsakdo že vrača k svojemu običajnemu delu; po znani De Sanctisovi klasifikaciji sodi »Večer« k malim, »Sobota« pa k velikim idilam.)⁴ Tudi teme so povsem raz-

3 Zbirka *Canti* je izšla v štirih izdajah: 1831, 1835, 1836, 1848.

4 Žanr idile je Leopardi razumel kot poezijo, ki izraža položaje, občutja in zgodovinske doživljaje lastnega duha (*Disegni letterari* iz leta 1828).

vidne: kontrast med nočno spokojnostjo narave in družbe (naselja) in nemirom lirskega subjekta, osebna ljubezenska deziluzija, ki preraste v še globljo deziluzijo oziroma v boleče spoznanje o neizprosni uničujoči oblasti časa in minljivosti vsega; tako se to, kar se je zdelo sprva blagi mir, sprevrže v znamenje smrti (*Povsod je mir in tiho vse je naokoli*).⁵ To je, bi slišali v nadaljevanju, zelo značilna tema za Leopardija, pesnika pesimizma in romantičnega (predschopenhauerjevskega) svetobolja, h kateri lahko potem literarni zgodovinar takoj naniza vrsto historičnih paralel romantičnih pesnikov (Byrona: *Sveta jaz nisem ljubil ne mene svet*; Puškina: *Dar brezplodni, dar slučajni, to življenje le čemu?*; Lermontova: *Ta dolgčas, ta žalost*; Prešerna: *Življenje ječa ...*). Za velikega bralca antike in filologa G. Leopardija pa bo prav gotovo na mestu ob tem omeniti tudi najbrž prvega pravega evropskega lirika Mimnerma (7. st) in njegovo tožbo o kratkosti mladosti in surovi vladavini starosti ter hitri bližini smrti; Simonidovo (6.–5. st.) variacijo na Homerjevo temo, ki jo je sam prepesnil;⁶ pa Horacijevo pesem o nezadržnem drčanju begotnih let (*Ode* II, 14) in ne pozabiti na vse antično bogastvo motiva minevanja, ki je bilo italijanskemu romantiku nedvomno dobro poznano.

Resničnost minevanja

Vendar to ni tisto, s čimer smo zares soočeni v tej pesmi. Seveda imamo lahko minevanje za posledico naravnega dogajanja, kot zadeva posamezna bitja, za potek zgodovine, v katerem je posameznik pač samo prehodno bitje, in se nam zdi tolikšno vznemirjanje zaradi tega, kar je nujno, pretirano, mogoče celo nezrelo, dejansko samo otroški

⁵ <https://www.studenti.it/la-sera-del-di-di-festa-di-leopardi.html>.

⁶ Za sistematičen prikaz postopkov Leopardijevega prepesnjevanja tega fragmenta gl. Randino (2006-2007).

obup, o katerem govorijo zadnji verzi pesmi. Mogoče se nam zdijo sicer podobe v pesmi lepe, tople in plastično izrisane, in smo pripravljeni razumeti njihovo romantično sentimentalnost, zaradi specifičnega ugodja, ki pa vendarle ni nič drugega kot sentiment. Toda to je mogoče samo, dokler se nas tista tišina, v kateri se končuje vse v pesmi in končno tudi pesem sama, ne dotakne zares, dokler pesem beremo samo kot literaturo in ne kot zarezo, ki jo je pesnik vsekal v resničnost ali ki jo je resničnost vsekala vanj – in v nas. Dokler skozi podobe, zvoke in pomene pesmi ne stopi pred nas in ne vstopi v nas resničnost, ki je sicer že ves čas tu (a drugače), resničnost te brezmejne, neobvladljive in neizbežne tišine. Kako je vendar mogoče, da lahko človek samega sebe tako preprosto vstavi v sliko naravnega sveta in »v kalkuilira« v logiko nadosebne zgodovine, da svojo neposredno, osebno izkušnjo resničnosti tako brez ostanka podredi pojmom »narave«, »človeštva«, »družbe«, »kulture«?

Izvor tega dogajanja lepo ilustrirajo besede o »ponaravoslovljenju« človeka, o človekovem povsem naravoslovnem samorazumevanju, ki si jih izposojam od Gorazda Kocijančiča:

»Samo ozrimo se na razvpit primer, na ‚antropično načelo‘ – trditev, da je geneza vesolja vnaprej po svojih temeljnih parametrih tako strukturirana, ‚pretanjeno ubrana‘, da omogoča nastanek življenja in nas samih in da bi že zelo majhno odstopanje v teh parametrih onemogočilo življenje in naše spraševanje o takšnosti vesolja. To načelo je – tako v svoji ‚močni‘ kot ‚blažji‘ obliki – pravzaprav nujni paralogizem *commonsensične ontologije* znanosti, ki ga lahko pojasnimo – spet, ne da bi se nehali čuditi – prav s hipostatičnim obratom. V njem se preplete dvojna nit: fascinacija s *sinhrono* in *sinhorično* eidetično strukturo sveta, njegovo inteligibilnostjo, ki dobi narativno podobo sosledja nastanka vesolja in je sled uvida, da je hipostaza tudi tedaj, ko je refleksivno reducirana na ‚zavestni subjekt‘, pravzaprav

dejstvo, ki se generično razlikuje od celote svoje vsebine, od jaza-sveta. Ko opisujem nujne ali zadostne pogoje, ki vodijo do nastanka ‚človeškega življenja‘, stalno izvajam konflacijo ravni: iz ravni biti – edine, moje, hipostatične – prehajam na raven splošnega subjekta, torej v bitno fiktivno, v strogem smislu zgolj en-hipostazirano sfero, ki jo nato takoj reduciram na biološko razumljeno življenje in kognitivistično razumljeno zavest – ter nato na ravni pred-metnosti tako pridobljenega *humuncula* generiram iz tega, iz česar je že nedvomno generiran – namreč iz temeljnih struktur, ki prek moje hipostaze določajo deljeno percepcijo skupnega sveta in v katerih razločujem nedvomne ‚antropične koincidence‘ (ki jih moramo seveda ločevati od ‚antropičnega načela‘ kot hipoteze).«⁷

Tako kot »narava« so tudi človeštvo in družba in kultura drugačne bitnosti kot človek; resnične, a v drugačnem smislu kot posamezen človek, oseba. Tisto posebnost individualnega človeka, ki kaže na paradokсно temeljnost njegove biti, Kocijančič interpretira kot hipostatičnost.⁸ To interpretacijo ali uvid v hipostatičnost človekove biti, ki ga imam nedvomno za ključnega, bi morda lahko transponiral tudi v nekoliko bolj praktične kategorije, ne da bi drugačna perspektiva okrnila fundamentalnost tega uvida. Človekova individualna bit (preprosto človek) je najbolj neposredna in obsežna resničnost (ali pa se človek z njo, torej s tem, da preprosto je, takšne – predmetno nemisljive in neizrekljive – resničnosti dotika); čeprav je v optikah različnih sistemov (biološkega, družbenega, zgodovinskega) le njihov del, jih po drugi optiki vse združuje in presega v dveh smislih: ker ni scela ulovljiva v logiko nobenega od teh sistemov, se pojavlja

⁷ Kocijančič (2008), 185, op. 85.

⁸ V krščanski optiki, kot jo artikulira Kocijančič v tej razpravi, je seveda tudi ta hipostatičnost, prvenstvena in temeljna ravnina biti absolutno prigodna in »bitno« odvisna od absoluta misterija.

v vseh, a zmeraj le parcialno; vsaka človekovih vlog zajema le del njegove resničnosti; in potem zato, ker s svojo izkušnjo absolutnega (pozitivne ali negativne transcendence, duhovne oz. božanske resničnosti ali nič) ne le prestopa meje teh (pogosto nekompatibilnih) sistemov, temveč meje vsakega od njih relativira ali razpira navzven: v nespoznavno, skrivnostno ozadje nemisljivega. Brez upoštevanja te razsežnosti človekove individualne biti, torej njene temeljnosti, ni mogoče realno dojemati tega, kaj pomeni minevanje; a brez tega je tudi vsako pojmovanje človeka v temelju nerealistično. Človek, kot si ga predstavlja popredmetujoče mišljenje, je torej zgolj *homunculus*. Če je danes najmogočnejši generator takšnega mišljenja znanost, katere naivno ontologijo v navedenem članku kritično dekonstruira Kocijančič, pa je očitno, da le-to obvladuje skoraj vsa območja kulture, tudi tista, v katerih je – drugače kot v (eksaktnih) znanostih – očitno nezadostno in včasih celo izriva z obzorja pozornosti tisto, kar je najbolj značilno in najpomembnejše za tisto območje. Eno takšnih območij je tudi sodobno raziskovanje literature, in v še posebej poudarjenem pomenu lirične poezije. Raziskovalna, pa tudi vrednotenjska naravnost literarne vede pušča svoje sledove tudi v literaturi sami, in to tem laže, ker kulturo v celoti prežema popredmetujoče miselno razmerje z resničnostjo. Meja med literarnovednim in literarnim jezikom se na ta način zabrisuje; a kar je za literarno vedo osiromašitev, je za literaturo izguba identitete. Literarna veda neizbežno raziskuje literaturo tudi kot svoj »predmet«; če pa ni odprta za njene bistvene posebnosti, ki se izmikajo predmetnemu mišljenju, jo krni in pači in izgublja stik z njo. Če pa literatura (in še zlasti to velja za lirično poezijo) ni odprta za svoje bistvene potenciale, potem je to usodno za njeno istovetnost, za njo samo. V našem primeru imamo sicer opraviti s primerom poezije, ki ni nastala v takšnih razmerah, v stanju vsesplošne popredmetenosti mišljenja. Seveda pa (lahko) literarna veda na takšen način obravnava katerokoli poezijo in jo na ta način

prilici svoji optiki. Z naslovom prvega poglavja te razprave sem tako hotel pokazati, kako literarna veda popredmeti »nepredmetno« resničnost, tudi tako temeljno, kot je minevanje, in jo na ta način privede pod svoj miselni nadzor: minevanje kot literarnovedni motiv med drugimi motivi izgubi svojo silovito, neobvladljivo in same temelje eksistence zadevajočo moč. Poetičnost pesmi v tej perspektivi usiha, ne pa tudi njen poetični potencial. Ta za aktualizacijo potrebuje drugačen način branja: eksistencialno razmerje bralca z besedilom. Samo v njem se lahko izrazi pristna narava lirike in se osmislijo posebnosti liričnega jezika, ki jih ni mogoče »udomačiti«, ujeti v retorični sistem ali jezikovni kod in ki so živi vir nenehnih jezikovnih inovacij. Te drugačnosti liričnega jezika pa ni mogoče razumeti brez razumevanja specifičnega eksistencialnega okolja, v katerem nastaja, na katerega se nanaša in katerega izraža. O tem je bilo nekaj povedano v zgornjih vrsticah. Kako pa se to okolje, katerega temeljno obeležje je minevanje, zrcali v načinu delovanja jezika, pa si pogledjmo zdaj.

Semantična omrežja in resničnost

Jezik je v veliki večini svojih oblik in praks propozicionalna dejavnost; izjave, ki jih oblikujemo, se opirajo na komplekse pravil, kode, ki omogočajo orientacijo po nekem *semantičnem omrežju*; to omrežje pa nas na tak ali drugačen način povezuje z resničnostjo. Seveda obstajajo izredno velike (neredko nepremostljive) razlike med posameznimi oblikami teh omrežij in njihovim teoretskim konstituiranjem predstav o resničnosti, a to tu ni bistveno: najsi gre tudi za tako različne pristope, kot so razne oblike poststrukturalizma ali v zadnjih desetletjih ponovno uveljavljajoče se ideološke interpretacije literature in sveta (npr. razne vrste novega historizma, feministične študije), ali za različne oblike njihovih kombinacij, imamo vedno opraviti s *semantizacijo resničnosti*, poskusom izčrpnega prevajanja resničnosti

v takšno ali drugačno obliko pojmovnega omrežja, ki absolutno transcendira neposredno izkušanje ali doživljanje. In to potezo mišljenja ali bolje odnosa do resničnosti imenujem tu *propozicionalnost*. Torej v tem kontekstu ni pomembna razlika med, denimo, propozicionalnim in dispozicijskim znanjem (med *know that* in *know how*), kajti tudi praktično znanje se nanaša na funkcionalno zamejeno razmerje z resničnostjo, ki ga je mogoče vsaj načeloma prevesti v semantično shemo resničnosti oziroma ga zadovoljivo opisati v čisto semantičnih terminih.

Kadar govorimo o literaturi, kot literarni zgodovinarji, teoretiki, kritiki itd., govorimo propozicionalno: tvorimo stavke – propozicije –, ki so zgrajeni na takih ali drugačnih prepričanjih in vstavljajo resničnost v takšne ali drugačne že pred govornimi operacijami obstoječe semantične sheme. To je popolnoma neizbežno, odveč je dodajati, da tudi koristno. In tudi poezija je »narejena« iz jezika, uporablja torej semantične sheme, večidel prav iste kot jezik literarne vede ali sploh naravnih jezikov, v katerih se čisto praktično sporazumevamo v vsakdanjem življenju. A to je kljub vsemu samo ena razsežnost pesniškega jezika. Tam, kjer se v resnici pokaže njegova posebnost – kjer je v tem smislu pristen, kjer je to, kar je –, deluje, tako se zdi, na drugačen način. To delovanje ni preprosto semantika v smislu označevanja stvari (ali pojmov), napotovanja ali celo kodnega šifriranja. Kar zdaj šteje, so sugestivnost, slikovitost, asociativnost, evokativnost: tok pomenov v pesniškem jeziku je mnogosmeren, včasih se njegova smer nepričakovano bliskovito spremeni, in vendar je globoko v ozadju nekako čutiti prepletenost, sinhroniziranost, harmoničnost teh premen. Jezik ne ustvarja, temveč kliče, prodira in odpira prostor, ki je bil že ves tu, tisti globlji in resničnejši prostor eksistence, prostor z odprtim ozadjem, ki so ga do trenutka, ko vznikne pesem, zastirala semantična omrežja. Jezik se namreč sedaj ne giblje po semantičnih tirih v objektivno merljivih ritmih in tempih diskurza: zdi se, kakor

da je živ, diha in utripa, zdaj sunkovito skoraj trzne, zdaj se umiri do negibnosti in se zdi, kot bi plaval, podoben človeku, ki leži na mirni vodi; zdaj leti onkraj dosega oči, zdaj se zadeva ob stvari pred mano in brzi med njimi, zdaj pritiska name do skrajnje vzdržljivosti mišic in pljuč ... Skratka, jezik nenadoma pokaže svoje čisto drugačne zmožnosti, svojo moč – ki pa ne izvira iz njega samega, iz kake njegove mistične narave, temveč iz posebnosti eksistencialne situacije, v kateri ga uporabljata pesnik in bralec, zato da bi resničnejše videla, čutila, doumevala, dihala ...

Zanimivo je, da je na nekaterih mestih pri Ciceronu⁹ za pomenjanje besed uporabljen glagol *valere*, katerega osnovni pomen je sicer »biti močan«, »imeti veljavo, moč ali vpliv«, z infinitivom kot objektom pa lahko pomeni tudi »(z)moči«. Vsa omenjena mesta so v filozofskih besedilih in glagol na njih označuje običajno pomenjanje besed (včasih gre celo za eksakten pomen filozofskega izraza). Kljub temu je uporaba besede s takšnim izvornim pomenom za označevanje osnovne jezikovne dejavnosti, pomenjanja, izredno zanimiva v kontekstu analize pesniškega jezika (in to ne glede na to, kaj je tak prenos zgodovinsko spodbudilo in omogočilo). Pesniški jezik ima namreč določeno *moč* v razmerju do resničnosti in ni zgolj element semantične mreže, ki na bolj ali manj stalen, fiksni način (ali po pravilih kombinatorike historično možnega) usmerja k predstavam o resničnosti, ki so lahko v neki (doživljajski) situaciji močno odmaknjene od človekove dejanske izkušnje. Ta *moč* se kaže zlasti v tem, da stih resničnost *evocirajo* s svojo zvensko plastjo in podobami, ki so neločljivo prepletene s semantiko pesmi. Učinek pesmi torej ni zgolj semantične narave, ali pa bi morali, ko govorimo o pomenjanju pesmi, pojem semantike redefinirati: pesniške besede ne vodijo k ustaljenim predstavam resničnosti, temveč jih

9 *Fin.* 2, 13; *Tusc.* 5, 24; *Top.* 34; *Off.* 3, 39.

preoblikujejo, dinamizirajo, poglobljajo, oživljajo, odkrivajo nove in tako na resničnost v pravem pomenu samo namigujejo.

Paradoksno je, da to najbolj posebno in najbolj pristno zmožnost pesniškega jezika opisuje Heraklitov rek o delfskem preročišču, v katerem je uporabljen prav glagol *semainein*, odkoder izvira izraz semantika, a pač zato, ker ima tu pomen »nakazovati« ali »namigovati«: *oúte légei, oúte krýptei, allà semainei*.¹⁰ Tak učinek poezije pa ni mogoč, če ni pripravljenosti zanj oziroma ustrezne naravnosti tudi na drugi strani – pri bralcu ali poslušalcu. Samo ob tej vzajemni naravnosti pesnika in bralca na celotno resničnost, kakršna intuitivno in predrefleksijsko živi v nenehnem človeškem izkušanju, lahko ta globoka možnost pesniške govorice deluje: beleži, razgrinja, krepi, pogloblja, preoblikuje in dopolnjuje izkušnje resničnosti. V tej vlogi pesniški jezik torej ne rabi kaki od oblik semantizacije resničnosti, prekritja le-te s pojmovno shemo, niti ustvarjanju kakega od njenih nadomestkov.

Fluidnost pesniških besed

Ta fluidni značaj pesniškega jezika lahko lepo opazujemo tudi pri našem pesniku Leopardiju, kjer celo tako nedoločljivo globoke besede, kot so tišina, neskončnost, večnost in minevanje, besede torej, ki prebijajo ali izbrisujejo meje vsakega semantičnega obzorja, nimajo vselej enake semantične vrednosti in pesnik/lirski subjekt/človek z njimi ni v vselej enakem razmerju – to razmerje pa ni stvar njegove poljubne odločitve, temveč izraša iz različnih eksistencialnih situacij, kakor jih onstran človekovega nadzora (a ne onstran njegove zavesti in doživljanja) oblikuje celota življenja. Fluidnost pesniškega izraza

10 Fr. 93 Diels.

in posameznih besed v njem torej ni arbitrarna, temveč uteleša neenakomerno utripajoče doživljanje resničnosti in samega sebe, ki variira v intenzivnosti, globini in občutenjskih barvah.

V pesmi *Brezmejnost*, denimo, so večnost, tišina in brezmejnost svetlo intonirane:

A kadar tu sedim in gledam, na oni strani
neskončne dalje in tišino nedoumljivo
in mir globok v duhu vidim,
da skoro bi srce ob njih se zbalo.
In ko med vejami začujem vetra šelestenje,
primerajm ta šumot
z brezmejno tišino tam onkraj,
in pred menoj je večnost,
minuli dnevi in čas
sedanji živ, glasan.
Tako se v tej brezmejnosti
utaplja misel moja
in ljubo mi toniti je v tem morju.

Prevedla Marta Fili

Drugače kot v pesmi *Na večer prazničnega dneva* se tu subjekt izgublja v preobilju biti: kar izgublja, so omejene oblike njegove eksistence v časovnem, naravno-zgodovinskem svetu: doživljanje brezmejnosti in večnosti ob pogledu preko žive meje na nekem samotnem griču ga potaplja v duhovno izkušnjo popolnoma nezamejljivega sveta, v katerem tako ves je, z vso intenzivnostjo svojega obstoja: zato je tudi brodolom ali potop v tem morju sladek. To, v čemer se utaplja, je *gran mar del'essere* (Dante), v katerem je bivanje izpolnjeno do najvišje meje – do brezmeje.

V pesmi *Sobota na vasi* pa je občutje minevanja anticipirano. Najlepši dan je predpraznični dan, sobota, njene prijetnosti in lepote izvirajo iz *pričakovanja* praznika:

Ta od sedmih je najljubši dan,
poln upov in veselja.¹¹

Ko pa nastopi ta sam, se vse spremeni, ker se *spremeni prihodnost*: pred nami ni več obzorje praznika, ki naj bi bil nekakšen vrh človeškega doživljanja, temveč obzorje vsakdanjega življenja, ujetega v rutino mučnih naporov, v gibanje po nizkih legah obstoja.

Jutri žalost in brezdelje
bodo ure nam delile in vsakdo razmišljal bo,
kako se truda spet vsakdanjega oprime.¹²

Anticipacija minevanja je seveda mogoča samo zaradi že obstoječe izkušnje s periodičnostjo praznikov, a po drugi strani minevanje v radikalnem smislu ni združljivo s periodičnostjo: kar se v pravem pomenu besede vrača po določenem časovnem zaporedju, ni v pravem pomenu besede minljivo. Ob tem spoznanju se zgodovina individualnega človeka odtrga od zgodovine družbe in kulture, ki jima pripada (tako kot se loči od brezosebne narave, katere del je). Tu igrajo odločilno vlogo čas in izkušnje, ki jih prinaša: ko človek velikokrat doživi, kako se prazniki, bivanjski vrhovi, na katerih intenzivno doživlja lastni smisel v okviru skupnosti (saj praznovati človek ne more sam), vedno znova zrušijo v rutinski vsakdan; kako

11 Questo di sette è il piu gradito giorno, / Pien di speme e di gioia.

12 Diman tristezza e noia / Recheran l'ore, ed al travaglio usato / Ciascuno in suo pensier farà ritorno.

je vsak vzpon samo začasen in v tem smislu iluzoren preboj v višjo, polnejšo obliko bivanja; in kako se ob nespremenjenem ponavljanju prazničnih običajev sam neustavljivo spreminja, izgublja, mineva, se spremeni tudi njegova bivanjska perspektiva. Mladostni zagon in energija se počasi razbijata ob neizproslem dejstvu lastne minljivosti. Zgodovina individualnih izkušenj s periodičnostjo (praznikov in drugih družbenih stalnic) je tudi individualna zgodovina izgube iluzij. Njen tok je tok naraščajočega občutka minljivosti, bolečine in nesmisla.

Proces tega tragičnega eksistencialnega zorenja se neizbežno zgosti v globoki in dokončni človeški pesimizem, katerega najbolj znamenito pričevanje je najbrž Leopardijev sloviti »epitaf«, pesem *Samemu sebi*. »Perì l'inganno estremo, / ch'eterno mi credei,« se glasi najbolj znan verz te pesmi: »Minila je zadnja prevara, za katero sem mislil, da je večna.« To besedilo literarna zgodovina sicer povezuje s povsem konkretnim biografskim motivom, koncem strastne zaljubljenosti v lepo Firenčanko Fanny Targioni Tozzetti, torej z razblinjenjem ljubezenske iluzije. A v tistih verzih se ne razblinijo le ljubezenske iluzije, temveč izgubi vrednost vse: življenje ni nikoli nič drugega kot bridkost in nadloga, svet je blato, narava hudobna sila, ki skrivaj vlada vsemu v škodo, in ničevost vsega je neskončna. Predvsem pa se razodene, da je ničev in prezira vreden pesnik, človek sam; pravzaprav vse izgubi vrednost prav zaradi te strašne izkušnje. Vse je na nedoumljiv način podvrženo nedoumljivosti človekovega minevanja. Napačni prevod najznamenitejše vrstice (»Minila zadnja je prevara, da sem verjel v svojo večnost«)¹³ z vidika tega vseprežemajočega, definitivnega občutja pesmi pravzaprav niti ni napačen.

13 Tako je razumel ta verz npr. Miguel de Unamuno v *Tragičnem občutju življenja*, tako ga prevaja tudi slovenska prevajalka Marta Fili.

Spet druga faceta občutja minljivosti se kaže v pesmi *Mesecu*. Tu sta celo spomin na nesrečne dni in predvsem misel na minevanje na neki način draga, sladka:

Kako prijeten je
sred' mladih dni spomin, takrat ko upi zro na daljne ceste,
preteklost pa je tik za nami,
spomin na tisto, česar nič več ni,¹⁴
čeprav je žalostno bilo
in žalost je še zmeraj živa.¹⁵

Prevedla Marta Fili

Pretekla bolečina je sladka za *mladega* človeka, tedaj ko je obilje bitnih možnosti še pred njim (*upi zro na daljne ceste*), izkušnje pa mu še niso odvzele življenjskega poleta. Bolečina, ki jo zadeva minevanje, je sladka morda tudi zato, ker pesnik še ni izkusil minevanja v vsej njegovi neizprososti, ker bolečina, ki sicer še traja, ni zastrla obzorja upanju in občutku – četudi prikritemu, lastnega bitnega preobilja. A morda se v teh stihih razpira še bolj pretanjena izkušnja minevanja: v sedanjosti se lirski subjekt spominja sladkosti *nekdanje* bolečine: *sedaj* pa sladkost *tedanje* bolečine živi le še kot spomin. Ta spomin je drag, »dobro dene« (*mi giova*) in vendar: ali ni morda tako, da je v njem – pa čeprav na estetsko zastrt, skoraj pridušen način – tudi *izkušnja minljivosti* te sladke bolečine same, izkušnja, ki podvaja, ne,

14 V poševni tisk postavil B. S.

15 E pur mi giova / La ricordanza, e il noverar l'etate / Del mio dolore. Oh come grato occorre / Nel tempo giovanil, quando ancor lungo / La speme e breve ha la memoria il corso, / Il rimembrar delle passate cose, / Ancor che triste, e che l'affanno duri!

do neizmernosti krepi občutje lastne krhkosti, prigradnosti, neobstoynosti, z eno besedo: resnične, neliterarne, nesimulirane minljivosti?

Jezik minevanja

Navsezadnje pa je tudi pesem sama živa izkušnja minevanja. Čeprav je eksistenca pesmi relativno trdna in trajna (v tistem smislu, v katerem opisuje in utemeljuje fundament literarne umetnine fenomenološka analitična teorija, pri čemer ostaja pionirsko delo, Ingardnova *Literarna umetnina*, v osnovnih potezah še vedno nepresežena), se v resnici njena polna bit, njene razsežnosti in moč razkri-vajo in razvijajo samo skozi konkretno branje ali poslušanje. To pa seveda poteka v času in tudi *mine*.¹⁶ Pesem sicer lahko beremo vedno znova, začenjamo jo lahko brati od začetka ali obnavljati v mislih na različnih mestih, si jo intenzivno vtisnemo v spomin in se na stare in nove načine vračamo k njej (tu se odpira posebno ontološko vprašanje, kaj pomeni eksistenca umetnine v spominu, kaj so njeni pozitivni in negativni vplivi na nove recepcijske akte). Morda pomnimo branja

16 Minevanje je navsezadnje vpisano v življenje vsake »žive«, »tekoče«, »dogajalne« umetnosti. Podobno kot melodija ali glasbena kompozicija se mora tudi pesem gibati, da sploh lahko nastane: zvoki ene besede se morajo umakniti zvokom druge, da lahko zazveni in obenem tudi izzveni zvočna podoba pesmi; pomeni ene besede pomenom druge, da lahko nastane smisel stavka, in ta smisel smislu drugega, da se izoblikuje semantična celota pesmi; mentalne podobe morajo zdrsniti iz žarišča zavesti, da naredijo prostor novim in se do konca naslika freska poetične domišljije. Vendar je bistveno, da to umikanje posameznega v času recepcije ni njegovo izginotje; pesem (tako kot melodija) se dogaja kot snežna kepa: zvoki, pomeni in podobe se v resnici nalagajo drug na drugega, se skrivajo v nastajajoči celoti, ki jo gradijo. To, da pesem mine, pa pomeni nekaj povsem drugega: trenutek, ko preneha žarčenje pesniške energije in intenzivnost (samo)doživljanja, ki ga prinaša v recepcijskem aktu, trenutek, ko se snežna kepa odkotali z dosega oči ali se raztopi ...

ali poslušanja, ki so se še posebej vtisnila v nas, ob katerih smo ne le posebej globoko in daljnosežno dojeli kako pesem, temveč tudi reliefno občutili resničnost, ki jo predstavlja, in ob njej svojo lastno resničnost: tudi te izkušnje so vžžarele v času in ugasnile, izginile in pustile za seboj samo spominsko sled. »Kje so zdaj ti trenutki posebnega življenja?« lahko ponavljamo za Leopardijem, ki zre v nočno brezglasje za izginulim rimskim imperijem, najbolj bleščečim simbolom vsega, kar je in mineva.

In konec koncev ne moremo nič več kot to. Minevanja namreč sploh ni mogoče zaznati v običajnem pomenu besede (kaj šele razložiti); zaznavamo le sledi nečesa, nekih sprememb, ki jim tako rečemo in ki jih skušamo razumeti in razložiti kot nujne posledice naravnega ali zgodovinskega ali bitnega poteka. Toda so trenutki, ko minevanje, to *negativno dogajanje*, zares zadeva tudi nas same (in šele v nas zares tudi vso naravo in zgodovino in bit), na neviden, a vseobsežen način: in nas iz objektivnih opazovalcev v nezrušljivi trdnjavi metodološke transcendence spreminja v to, kar smo zares: velike uganke, zaradi katerih je konec koncev uganka tudi vsa resničnost. Trenutki, v katerih prepoznavamo zadnjo, nemisljivo resničnost. Jezik teh trenutkov je poezija.

KRIZA KRIZE

Naslov mojega besedila diši po besedni igri. Besedne igre so v sodobni publicistiki priljubljene, pa tudi teoretsko bolj ambiciozni misleci se jih ne branijo, saj se zdi, da je v njih nekak poetični element, ki sugerira neoprijemljivost, globino in zahtevnost vsebine, povrh pa naj bi še izražal igrivost in živost avtorjevega intelekta. Moram reči, da me nobeden od teh čarov verbalne igrarije ne mami kaj preveč. Resnični izziv je v razmišljanju o tem, ali je danes smiselno govoriti o krizi svobode tudi v razmerah, v katerih danes nastaja poezija. In menim, no, pravzaprav sem kar prepričan, da to stanje najbolje opisuje naslovna sintagma – kriza krize. To sem zapisal brez kakršnekoli intelektualne koketnosti in skušnjav po všečnosti. Kar bom povedal, bo komajda rokohitrski kroki; vendar ne morem zarisati niti tega, ne da bi se prej dotaknil večjih problemov, s katerimi je povezana kriza poetičnega prebivanja, predvsem pa problema, v katerega se tvegamo zariti pri tem: svobode. Slednjega se bom res samo dotaknil; kajti več ni mogoče storiti. Že zato ne, ker se ne bi rad izgubil v tisočletnih labirintih spraševanj o svobodi; še bolj pa zato, ker se, kot je *unus inter plurimos* govoril Epiktet, o svobodi ne piše knjig, temveč se jo živi.

Nemoč misli o svobodi

Malo je bolj nejasnih besed, kot je »svoboda«. Obenem pa je tudi malo, zelo zelo malo tako pomembnih besed. Nejasna ni le zaradi tega, ker ima mnogo pomenov, ker bi pogumne, pogoste in daljnosežne pomenske transpozicije prikrile njen osnovni smisel; ne, negotov, radikalno negotov je že njen pomenski stržen. Če jo razumemo – in tako se jo zelo pogosto razume – kot negativni pojem, kot prostost od neke ovire, potem obstaja nešteto svobod, tako kot je nešteto mogočih ovir. A tudi če jo pojmuje, recimo tako, pozitivno, kot »svobodo

za kaj«, kot zmožnost za kaj, ni jasno, kaj je, kaj pomeni v svetu in za človeka.

In vendar je ena tistih besed, ki jih pragmatični čut naše dobe kljub izmuzljivosti in s tem problematični uporabnosti ni preprosto črtal iz svojega slovarja. To, kar se bolj ali manj nejasno lesketa za njenimi črkami, kar se zgane ob njenem zvenu v še tako upadlih prsih večinskega človeka (človeka brez prsi, kot je takšnega današnjika krstil Clive Staples Lewis),¹ je predragoceno in pregloboko spojeno s komplicirano in temačno naravo človeškega bitja. In to po vseh nepopisnih zlorabah, s katerimi je njeno ceno zbil 20. stoletje. In kljub pragmatičnemu pokrovu, ki ga je poveznil prek kulture naš tako zmedeno prisebni čas. V nekem smislu bi lahko zanjo uporabili (tu po smislu navedne) besede, s katerimi Miguel de Unamuno opisuje Boga: »Ne vem, kaj je, a če ga ni, me začne dušiti.«

Svobodna volja (analitična filozofija)

Posebej zapleteno, pa tudi globoko področje manifestacije svobode je človekova *svobodna volja*. Mogoče bodo v tem kontekstu še posebej prepričljivo zvenele besede iz tiste miselne tradicije, ki se ponasa s svojo treznostjo; ki ne le da ne slika sveta s poetičnim čopičem in metaforičnimi barvami, ampak ga prej poskuša destilirati v miselnih laboratorijih in se navdušuje nad pusto substanco, ki, očiščena vseh primesi realnosti, kaplja v njene prozorne epruvete. Znani analitični filozof Peter van Inwagen je o svobodni volji napisal razpravo z naslovom »Skrivnost metafizične svobode«.² Izraz metafizičen nas ne sme zavesti, opozarja in zelo odločno pokaže, da se »metafizična« svoboda pojavlja v najbolj vsakdanjih, pragmatičnih situacijah in se izraža

1 Lewis (1998) oz. (1943).

2 Inwagen (1998).

v najbolj rudimentarnih frazah naravne govorice. »Dejansko vsakdo verjame v metafizično svobodo, če jo imenuje tako ali ne,« pravi.³ »Verjamemo, da smo svobodni in da to vemo, celo če obenem verjamemo, da nismo svobodni in da potemtakem tudi ne vemo, da smo svobodni,« stopnjuje.⁴ V to smer kaže tudi misel Noama Chomskega, ki zaradi svoje prostodušnosti presega naivni biologizem, kateremu je sicer zavezana: »Nekaj v naši biologiji je, nekaj v načinih mišljenja, ki so vklopljeni v naše možgane, kar nam, človeškim bitjem, onemogoča razpršiti skrivnost metafizične svobode.«⁵ Van Inwagen je bil po tridesetih letih zelo intenzivnega razmišljanja prepričan, da tega sam ne more storiti, pa tudi, da tega dejansko ni storil nihče drug.⁶

Svoboda-skrivnost-transcendenca (Jaspers)

Skratka: svoboda je skrivnost. Skrivnost, s katero živimo iz dneva v dan, celo iz ure v uro, pogosto tako, da se tega sploh ne zavedamo. Seveda lahko govorimo in moramo govoriti tudi o ekonomski, politični in verski svobodi. Te socialne kategorije so praktično izredno pomembne artikulacije svobode (pri tem vztrajam), a so vendarle samo obrazi nečesa globljega in težje odgovorljivega. Vprašanje svobode: kaj to sploh je? Karl Jaspers je pred kakimi petdesetimi leti v svoji zadnji knjigi, zbirki predavanj *Šifre transcendence (Die Chiffren der Transzendenz)* s sugestivno preprostostjo dobrega misleca svobodo opisal kot največjo uganko in obenem največjo gotovost človeške zavesti in jo izrecno povezal s transcendenco: »Ta transcendenca, z vidika katere je celotna bit sveta nekak prehod, je referenčna točka

³ Prav tam.

⁴ Prav tam.

⁵ Prav tam.

⁶ Prav tam.

človeške svobode.«⁷ In: »Odločilna točka [v kateri postanemo gotovi transcendence, op. B. S.] je točka naše svobode, točka v nas, kjer samih sebe ne dojemamo/zapopadamo iz sveta; kjer smo si darovani v možnosti svoje svobode, ki jo posedujemo samo na osnovi tega, da smo si bili darovani, osnovi, ki je ne poznamo [... izločil B. S.]. Naša svoboda je odvisna od stavka: ‚Nismo ustvarili samih sebe‘.«⁸

Svoboda drugega

Jaspers je pri tem seveda mislil predvsem na osvobojenost človeka od naturalistične ali družbene kavzalne nujnosti. Ko gre za umetnost, pa nas zanima neki drug vidik. Svoboda je namreč bistveno povezana tudi z drugim. Drugim, ki je eksistencialistični pekel ali pa mera svobode:

»Freiheit ist immer Freiheit der Andersdenkenden,« se glasi slo-vita formulacija Rose Luxemburg.⁹ Svoboda je vezana na to, kar je skupno.

Toda: ali je to, da je svoboda svoboda drugega, zadostna opredelitev ali zgolj kontekstualna opredelitev neke globlje potrebe? Ali se tu gibljemo izključno v svetu družbenosti? Mislim, da tudi tu ne moremo zaobiti skrivnostnega jedra svobode in njene najtesnejše zveze s transcendenco.

⁷ Jaspers (1972), 42.

⁸ *Prav tam*, 74–75.

⁹ Luxemburg (1920), 109 = Luxemburg (1983), 359, op. 3.

Svoboda in (samo)transcendiranje

Ampak še enkrat: kaj sploh pomeni to – skrivnost? In kaj pomeni transcendenca? Latinski glagol *trans-scendo* izvirno pomeni: vzpenjam se, grem, plezam preko, onstran. Izvirni pomen besede torej ne označuje nečesa, kar je popolnoma izven mene in mojega sveta, kajti takšna resničnost bi bila zame praktično povsem irelevantna; pač pa nekaj, česar ne moremo scela zajeti. V kakšnem smislu zajeti? Niti fizično, niti funkcionalno, niti pojmovno, ne kako drugače: na noben način. Nekaj, kar se daje v takšni ali drugačni izkušnji, v takšni ali drugačni prisotnosti. Transcendenca v tem smislu je ena najbolj temeljnih, permanentnih in ubikvitetnih izkušenj. Najsibo to tako imenovana imanentna transcendenca najsibo »prava«, radikalna transcendenca. Kar naprej namreč izkušamo meje, kot telesna, psihična, družbena in celo kot duhovna bitja, kot individuumi ali osebe in kot bitja, opremljena s spoznanji tako rekoč dediščine človeštva. Te meje so začasne, prekoračljive in neprekoračljive, take, ki se gibljejo ob enem z nami kot črta obzorja, obstaja pa tudi meja vseh meja, ki jo v vsakogaršnji osebni predizkušnji načrtuje smrt – *ultima linea rerum*: meja vsega misljivega in kakorkoli izkusljivega, neznansko območje mojega vznika in ponika.

Zaradi tega nenehnega transcendiranja sem tudi samemu sebi skrivnost. In to v mnogih pomenih. Presegam pojavni videz samega sebe in sem več od vedenja, ki ga imam o sebi, vključno s tistim, ki mi ga ponujajo psihoanalitične konstrukcije, vključno s spreminjajočim se korpusom informacij in spoznanj, ki jih nenehoma dobavlja znanstveni pogon. V resnici vsebinsko ne vem in ne morem vedeti, kdo sem. In vendarle to na neki način vem. Vem, da sem »nekaj«, čeprav to »nekaj« seveda ni objekt popredmetujočega mišljenja, ni razpoložljivo v nikakršnem kategorialnem sistemu in ni izrazljivo v okvirih naturalistične kognitivne psihologije. (Pojem *ti* /nekaj/ ima sicer

specifično zamejen pomen znotraj sistema stoiške filozofije, a je tudi genialna inuticija, ki je prav v svoji rudimentarnosti in preprostosti, pred sistematizacijo in izven nje, nepogrešljiva oznaka.)¹⁰ Izkustvo sebe, ki pa ni zgolj potrjevanje že znanega v eksistenčnih in eksistencialnih tematizacijah; to občutje je včasih drastično deprimirajoče, blede, komaj zaznavno, izpijajoče, a drugič zopet poplavljaajoče, osupljivo, skoraj strašljivo silno, pa radostno ekstatično; globlje ko je, bolj »novo« je, intenzivnejše ko je, bolj v njem presenečamo same sebe, vendar je ob vsem tem vselej na neki način isto (ne da bi se pri tem ponujal kak minimalni element istovetnosti, na katerega bi bilo mogoče reducirati vso neizčrpno raznolikost in dinamiko tega samoobčutenja). Prav zaradi tega globinskega samoobčutenja – a tudi ta izraz je bolj kot ne metafora – »vem«, kdo sem, in »vem«, kdo je drugi. (Izraz »vem« mora biti v narekovajih in obenem tudi ne, saj je v svoji »načelni« izmuzljivosti vendarle nekaj dejanskega in globinsko resničnega.) Poznam, kakorkoli že nejasno in v obrisih, mejo med seboj in drugim človekom. In prav tako poznam – izkušam, občutim ... kakorkoli še podaljšujem katalog poetičnih približkov – svojo mejo z radikalno transcendenco. Seveda ne kot nekaj miselno fiksabilnega, kot nekaj, kar bi lahko sam določal ali postavljaj, temveč kot nekaj, kar je ves čas tu, ob kar nenehoma zadevam, iz česar nenehoma nastajam. Tudi kot nekaj, ob čemer se izbrisuje sleherna možnost (samo)eviden-ce, kar pa mi presenetljivo, osupljivo, to čud(ež)no (samo)evidenco samo daruje.

10 Za prvo informacijo o stoiškem pojmovanju tega »nekaj« (latinsko *quid* oziroma grško *ti*) kot prvotnega, osnovnega rodu bivajočega gl. Reale (2002), 289–292.

Problem sinhipostatičnega bivanja: jaz, skupni svet, svoboda

Tu bi rad navezal na neko skrajno vrtoglavo, a tudi skrajno relevantno ontološko misel. Na neko opredelitev iz polimonistične »ontologije« Gorazda Kocijančiča, iz njegove filozofije o hipostatičnosti vsakega človeka in mnogoterosti hipostaz.¹¹ Prvo – hipostatičnost – izraža nepojmljivo dostojanstvo človekove osebe (in obenem njeno radikalno odvisnost, prigradnost, breztemeljnost);¹² drugo – mnogoterost hipostaz – pa ga nepojmljivo globoko etično zavezuje. Ta opredelitev se nanaša na drugo bivajoče in na skupni svet.

»Skupno« bivajoče – in ontologije, ki ga »brezpotno« zasledujejo – se kristalizira v predelih, ki jih delimo, vendar vedno *le kot drugotna manifestacija drugega edinih biti samih* [se pravi onkrajbitnostnega oziroma zunajbitnega, op. B. S.]. Kot skupno bivajoče, ki je bitno radikalno samo-svoje. *Šele v moji sebeizročitvi tej istosti bivajočega in pozabi biti se zgodi »skupni svet«*. Ta dogo-

11 Nenazadnje tudi zaradi tega, ker čutim, da ta filozofija odgovorno, daljnosežno in precizno eksplicira, kar je nuklearno navzoče (že v čisto miselni razsežnosti) v nekaterih globokih pesniških uvidih, npr. pri Radetu Krstiču (v pesmih *Biti, Bog, Tišina*), v zadnjem sonetu iz Gradnikovega cikla *V bolnišnici* ali v znameniti Jiménezovi pesmi *Dobro vem*: Dobro vem, da sem deblo / drevesa večnosti. / Dobro vem, da zvezde / s svojo krvjo pojim. / Da so moji ptiči / vsi moji svetli sni ... / Dobro vem, da se bo takrat, / ko me sekira smrti poseka, / zrušil nebesni obok.

12 To, da sem hipostaza, pomeni, da sem, kar sem, in da sem obenem vse, kar je. Kar biva, biva le po stiku z menoj. Hipostaza »je« bit sama oziroma »ima v sebi *biti kot biti*«. Vendar: »je začetek mojega življenja *nedoumljivo, mene prehitevajoče* začetje, u-stvaritev celotnega sveta«, Kocijančič (2009), 35–37, v poševni tisk postavil B. S. Vsaka hipostaza nepojmljivo izvira iz studenca »drugega biti«.

dek je nedvomno položen v nas same. Ni nujen [... izločil B. S.], vendar je pravilo. Pravilo, ki kaže na semantiko zunajbitnega. Pravilo, ki omogoča skupno življenje in skupno igro, ki se le v odtenkih zdi ‚naša stvar‘.¹³

Morda je to področje najšibkejši del Kocijančičeve knjige, a ga ne navajam zato, pač pa zato, ker je področje svobode (in poezije) področje skupnega. Če prav razumem to – po logiki stvari neizbežno orakeljsko – govorico, pa »skupno« bivajoče in »skupni svet« (torej popreproščeno ali celo vulgarno rečeno objektivna resničnost) nista le pogoj skupnega življenja, ampak potencialno kažeta na svoj, s tem pa tudi na moj skrivnostni (izvenbitni) izvor. Tako drugi kot skupno se tu pojavljata znotraj mene kot biti-hipostaze le kot manifestacija drugega biti, torej tistega, kar presega vsako hipostazo (bit) in je njen nedoumljivi izvir. To pomeni, da je pravzaprav vsako bivajoče, vsak človek, a v bistvu tudi vsaka stvar, če jo vzamem zelo resno, zelo neposredna zveza s počelom hipostaz. Svoboda je v odgovarjanju na ustvarjalni nagovor počela, ki se izraža tudi skozi komunikacijo z drugimi in s svetom. Jaz to razumem predvsem tako, da je vse bivajoče treba resno jemati tako, kot se mi kaže v vsakdanji izkušnji, in tu vedno znova praktično odkrivati že odkriti (sluteni) izvir. Vse stvari, kaj šele soljudje, so struge, po katerih mi priteka izkušnja preseženosti, ki je tudi moj izvir. Če je temu vrtoglavemu, a kot rečeno, skrajno relevantnemu paradoksu dopustno dodati še en paradoks – a mislim, da je, ker je v njegovem duhu: človekov položaj je dvojen v najbolj osupljivem možnem smislu. Dvojnost *condition humaine*: je v hkratni hipostatičnosti in vmeščenosti med drugo bivajoče, v preseganju vsega in sobivanju z vsem; v tem, da sem prigodna transcendenca in obenem člen naravnih in družbenih dogajanj. Mogoče je eden od vidikov krščanske eksistence prav služenje drugemu, v katerem se

13 Kocijančič (2009), 45.

paradoks hipostatičnosti šele dopolni. Skrb za to, kar se kaže kot skupno (kakorkoli problematično je po svojem izvoru in kakorkoli problematično že je njegov izvor in bitni status tu opredeljen), in skrb za drugega, torej skrb za vse tisto, kar je izšlo iz počela, v izkustvu (so)izvora utemeljena skrb na čisto svetni, pragmatični ravni je oblika pozitivnega odziva na ustvarjalni nagovor počela. Zaradi svojega izvora nismo podrejeni drug drugemu (in tako nismo podrejeni imanentistični realnosti), a prav zaradi njega se svobodno podrejamo skrbi za drugega, se sprejemamo in jemljemo nase »križ imanence«, vselej iščoč »nemogoče« soglasje z neslišnim počelom.

A tu mi je bistveno nekaj drugega: stvari, takšne kot so, in mi sami, takšni kot smo, v najbolj vsakdanjih, pragmatičnih kontekstih, smo polni presežnosti. Smo veliko več, kot lahko dojamemo. »Samo v sebi zmoremo biti večni« – in to je, prepričan sem, zelo pomembno spoznanje za poezijo vsakega, tudi našega časa.

Poezija in družba si delita usodo

Zadnja kitica slovite pesmi Paula Eluarda *Liberté* se glasi:

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie,
Je suis né pour te connaître,
Pour te nomer
Liberté.¹⁴

14 Pesem je bila prvič objavljena med nemško okupacijo v Parizu v ilegalno izdani zbirki *Poésie et vérité* 1942 in potem prav tam leta 1945 v Les Editions de Minuit v zbirki *Au rendez-vous allemand* (1945). V prevodu Kajetana Koviča, Eluard (1978), se glasi: in z močjo ene besede / ponovno začenjam svoje življenje, / rojen sem, da te spoznam, / da te poimenujem svoboda.

Pesem je bila napisana leta 1942 in Paul Eluard je bil angažiran v odporiškem gibanju: očitno je, da je primarni pomen svobode v tej pesmi – s tem pa tudi primarni smoter te pesmi – družbenozgodovinski. In vendar se mi zdi prav tako nedvomno, da je v njej slišati nekaj več: nepomirljivo človekovo gnanost k svobodi, ustvarjenost za svobodo, skorajda čudežno moč sile, ki preveva vse njegovo bitje, ga tako rekoč ponovno rojeva in osmišlja vse življenje. Ne le da pesem *Liberté* ne pripada izključno historičnemu trenutku, v katerem je nastala, ampak poezija nasploh ne pripada le sama sebi, temveč je nadvse subtilen indikator globinskega življenja pesnika, v nekem oziru pa tudi kulture in celotnega zgodovinskega momenta. Seveda je to, kar se dogaja v poeziji, manj usodno od tega, kar se v praksi dogaja z etiko in morda tudi v spoznavnem pogonu družbe, pa vendar je tako pomembna, ker se v njej ne razodevajo samo smotri, zastavljeni cilji, temveč tudi tisto, kar se v njej realno zgodi; in nadalje vanjo ni vtkano le tisto, kar pesnik hoče in zmore, temveč tudi to, kar mu je nerazpoložljivo dano in kar je nerazpoložljivo dano njegovemu času.

Kakor pomen poezije presega zunanji družbeni okvir literarnih institucij in nekako zadeva celoto kulturnega življenja, tako si z njim deli tudi krizo. Kriza krize se skratka ne dogaja le v literaturi in v umetnosti. Najtesneje je povezana z izgubo občutja za transcendenco. Z izgubo čuta za tiste radikalne razsežnosti nas samih, o katerih sem razmišljal prej v zvezi s svobodo in oblikami samospoznavanja. Rekel sem, da je transcendiranje tako rekoč nenehno in ubikvitetno dogajanje. Zdaj je vendarle treba reči, da je to dogajanje dojeto danes pretežno le v, z Deleuzovim izrazom, planu imanence, kot imanentna transcendenca ali pa je vanjo tako ali drugače transponirano. Ostrina radikalne resničnosti je ublažena z vse vrste miselnimi sedativi. Prav za poezijo in še prav posebej za lirično poezijo, izvor vsega pesnjenja, ima to najusodnejše posledice.

Razsežnosti in izvor krize: protitranscendentnost

Izraz kriza krize kaže na več stvari: na inflatornost pojma krize, ki nima več svoje prave, resne teže. Zdi se, kakor da v literarnem, pa tudi v umetniškem, kulturnem in družbenem življenju živimo v nepretrganem sosledju kriz: vsaj tako beremo in slišimo od premišljevalcev naše dobe in njihovih medijskih kanalov. Ali ni to postal le še *flatus vocis*, prazna beseda, ki označuje povsem navadno, prav nič prelomno obstajanje z velikimi besedami? (In ga tako pospremlja z lažnim občutkom pomembnosti.) Kriza krize lahko nadalje namiguje na slabo neskončnost tega sosledja kriz, tega nenehnega in vse bolj impotentnega preseganja ali prebolevanja predhodnega. Še bolj pa izraz kaže na racionalističnost, samodoločujočnost. Grški glagol *kríno* ima sicer veliko pomenov, a eden od njih je zagotovo zelo blizu racionalistični naravnosti našega časa, njegovemu oboževanju instrumentalnega uma in lastne moči: presojanje, razsojanje poudarja subjektovo dokončno presodno moč – in danes to pomeni predvsem presojanje v racionalističnem ključu, z objektivnimi metodami, v obzorju konzumerabilnosti. Hkrati pa kaže na metapozicijo, ki si jo ta čas (a ne pozabimo na Avgušтина: *nos sumus tempora*) *tacite* lasti: postavlja se *nad* vse stvari, *nad* svet, *nad* življenje, *nad* bit, in ker je *nad* njimi, ima pregled in zato jih lahko razsoja.

Odzivi poetične prakse

Ta v bistvu analitični duh časa je sam na sebi poguben za lirično poezijo kot prazvir vsega pesnjenja, če uporabim staro Staigerjevo oznako. Transcendentni vir svobode, ki pulzira v lirični poeziji, še zamašen, ne miruje. V svetu poezije zanemarjena rana transcendence kaže različne simptome.

Iskanje svobode v »romantičnem« uporništvu (pomislite npr. na Baudelairejevo pesem *Anywhere out of the world!*) izraža še nekaj več: naravnost platonistično ali psalmistovo spoznanje o človekovem tujstvu v svetu, o hrepenenju kot tisti srčiki človeka, ki predira vsa obzorja sveta in časa.

To uporništvo se je zlasti v 20. stoletju rado povezovalo in celo udinjalo najbolj zaslužnjočim ideologijam. Revolucionarna umetnostna in literarna gibanja so bila kot po pravilu leva, in to ne le po duhu, temveč tudi v realnih družbenih povezavah (kot jo kaže npr. »personalna unija« nadrealizma s komunizmom v osebi Louisa Aragona), kar učinkovito povzema krilatica *der Geist steht links*. V navdušenju pomembnih evropskih pesnikov (Benna, Pounda) za »desne« totalitarizme (če jih je v resnici sploh smiselno imenovati tako) lahko vidimo bolj kot kaj drugega individualne aberacije.

Nadalje lahko simptom te krize transcendence in lirične poezije vidimo v principialno intelektualistični poeziji, v praktični pesniški kritiki, ki je proti-lirična v svojem relacionizmu – postmodernističnem zaklepanju literature v literaturo. Ne mislim na tisto poezijo, ki je izrazite intelektualne elemente uporabljala za doseganje liričnih učinkov, ampak na tisto, ki je po duhu intelektualistična, najsibo resnobna ali ironična, sofisticirana (kot npr. Eliotova) ali sentenčna (kot je po mojem mnenju npr. Audenova in sploh velik del moderne anglosaške poezije).

Posebej simptomatično se ti problemi sodobne poezije kažejo v vdajanju pragmatičnemu duhu časa, prevladujočim formam vsakdanjega življenja in (funkcionalistično diktiranemu) vsakdanjostnemu ritmu doživljanja. Otipljiva posledica tega je prozaizacija poezije: to je sicer zelo kompleksna zadeva, a za ilustracijo navajam značilen primer, kako to odseva v sodobni literarni zavesti (*Na zaslišanju: pesem v prozi*, Napovednik LUD Literatura za 24. 11. 2010):

»Danes je tako rekoč vsa nastajajoča poezija ‚poezija v prozi‘ najsi bo razčlenjena v – simulirane – verze ali ne. Vprašanje pesmi v prozi tako tudi pri nas ni več samo vprašanje konkretnega žanra, ampak vprašanje usode poezije sploh.

Kar je nekoč veljalo za obliko, je danes preraslo v splošno vprašanje – pesem v prozi kot matrica sodobnega pesništva.«¹⁵

Sodobna pesniška praksa je pestra fenomenologija duhovne, miselne, pa tudi čutne resignacije. V manjši meri izstopajo iz teh neskončnih variacij istega badioujevske sabotaže realnosti z iskanjem minimalnih ironičnih diferenc.

Skorajda edina ambicioznejša oblika, ki tiplje skrito, zagnojeno rano transcendence, je literatura transgresije. Latinski deponen-tnik s precej podobnim pomenom kot glagol »transcendo« v svojih modernih samostalniških in pridevniških izpeljankah označuje nekaj zelo drugačnega: prestopanje zakona, zlasti moralnega zakona ali celo etične postave, vsekakor pa tudi izzivalno kršenje nepisanih uzanc, habitualnega vedenja in razmerij. Odkod pravzaprav ta potreba, če literaturo (umetnost) osvobodimo moralističnega kriticisma ali celo politične funkcije razdiranja pokvarjene tradicionalne družbe? Morda gre za transponiranje utajene potrebe po transcendenci, za odziv na teoretsko mrtvičenje potrebe po presežnem, ki ne neha utripati v človeku? Za utripanje potrebe po preseganju, ki se nikdar ne ustavi, ker je koimplicitna s človekom? Vsekakor je simptomatično za naš čas, da prenese zgolj to prestopanje znotraj-bivajočega, zgolj butanje v rob tako ali drugače opredeljivega, predvidljivega, obvladljivega. Tudi tu stoji Baudelaire v dvojni vlogi, kot *poeta anceps*, dvoglav, dvoumni pesnik v vlogi znamenja: z eno nogo je še v starem, premodernem svetu, a že vidi v osrčje modernitete (in

15 *Ludlit-info*, št. 23, 2010.

postmodernitete) in sega s svojimi stihi že daleč onkraj nje. Ker sega tako kot vsa lirična poezija v večni *adýnaton* in ga unavzoči za trenutek boleče slasti. Moderni, dionizično divji, kaotično živčni ples, a ost besed, ki jo zabada v samozadovoljno telo časa, je iz jasne lirične substance. Zadnja, osma pesem cikla *Voyage (Potovanje)* se glasi:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous *voulons*, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
*Au fond de l'Inconnu pour trouver du **nouveau**!*¹⁶

16 V prevodu Andreja Capudra, Baudelaire (1984), se glasi:
Smrt, stari kapitan, čas je, razpniva krila! / Ta svet nas dolgočasi, Smrt, le
sidro gor! / Če morje in nebo sta kakor prt črnila, / pa veš, da so nam srca kot
nebeški zor. // Iztoči nam svoj strup, za moč in voljo praznjo, / saj *hočemo*,
ko nam gori možganski krov, / *na dno vseh brezen, Pekla ali Nebes, ni važno*,
/ *kjer v dnu Neznanega nas svet pričaka **nov**!*

Sedanje stanje: kriza krize je v neovedenosti krize

A rana je živa, in bolj ko je zagnojena, huje boli.

Če se vrnem k zgoraj povedanemu: lirična pesem je tako kot svoboda v najtesnejši zvezi s transcendenco. Kriza sodobne umetnosti – če zane-marimo problem terorizma, ki ne izvira iz okrožja zahodne miselnosti – prav gotovo ni v tem, da bi bila ogrožena svoboda umetniškega izražanja (ekscesi prej potrjujejo resničnost osnovne ugotovitve). Morda postaja grožnja ustvarjalnosti in družbeni kritičnosti kvečjemu politična korektnost (razen seveda za tiste avtorje, ki napadajo krščanstvo: to je v logosu politične korektnosti). Pač pa bi kriza lahko izvirala v oslabitvi čuta za transcendentno razsežnost nas samih. Drugače kot pri religioznem iskanju v poeziji to ne gre kar tako; volja in osebni dosežek nista dovolj. Potrebna je kultura, neizbežna je širša, družbena komunikacija. Vse to pa tudi v najugodnejših okoliščinah zahteva čas.

A kako je kaj takega danes sploh mogoče? Oglejmo si neko, če že ne tipično, pa vsaj sodobnemu, na teoretski melos privajenemu ušesu všečno opredelitev *današnje* poezije, odlomek iz razmišljanja Janeza Strehovca, *Besedilo in novi mediji*:¹⁷

»Besedila niso več stabilni in, v primeru literature, avratični presežek izražajoči objekti, temveč so procesi, umetniški programi, izkušanja, storitve, namenjene celo reševanju določenih (kulturnih in zunajkulturnih) problemov, vmesniki in raziskave, ki zahtevajo od svojih bralcev-uporabnikov tudi sposobnost asociativne selekcije, algoritemskega (logičnega) mišljenja in postopkov, značilnih za sodobno DJ-sko in VJ-sko kulturo, kot so (re)miksanje, semplanje, filtriranje in rekombiniranje.«

¹⁷ *Ludlit-info*, št. 22, 2010.

Pustimo čisto benjaminovske oznake tradicionalne poezije in nje-nega dometa, še več, smisla; vmes udarja pravcata ždanovščina, ki pa je s teoretskim melosom zasvojeno uho niti ne prepozna, ker je nima ob čem meriti in prepoznati njene protipesniške, protisvobodne naravnosti. In prav to, ta neovedenost, ki je posledica historičnega provincializma in okrnitve vitalnih bivanjskih vzgibov, je pravzaprav najgloblji izvir krize krize sodobne poezije v pravem, ožjem pomenu besede: namreč v pomenu slabega stanja in nesposobnosti za avtentično življenje.

Kaj stori lirična pesem?

Tudi lirična pesem dosega svoj avtentični učinek s svojimi elementi in zgradbo. Tudi lirična pesem nastaja iz svojske osredotočenosti na »bivajoče«, iz katerega poetične prefiguracije lahko vznikne ogenj preseženega. Ni sicer mogoče reči, da so ti elementi in strukture pra-izvir njenega poetičnega učinkovanja, da niso sami nastali »s pomočjo« nečesa nerazložljivega, kar je šele omogočilo nastanek prav takšne in takšne enkratne strukture, pa vendar je njen učinek neločljivo povezan prav s takšno strukturo. (Seveda pa takšna struktura ne izčrpa poetičnosti sveta niti posameznega avtorja, čeprav je po drugi strani v njej, v vsaki pesmi čutiti nekakšno skrivno enost vsega pesniškega.) Lepota – tudi transcendentna občutja – izrašča iz lepote pesmi in samo poetični sijaj pesmi nas lahko pesniško povede onstran misljivega in izkusljivega, a je dejansko nemogoče določiti točko, na kateri se celovita pesniška *aísthesis* požene v presežni prepad nadmiselnega. Seveda pa je za njeno ustvarjenje in recepcijo potrebna primerna naravnost; seveda poetična zgradba ne deluje z zanesljivostjo fizikalne ali kemične sile, seveda so njeni učinki v različnih branjih lahko zelo različni.

Oblikovanje takšne govornice zahteva intenzivno skrb za vsak pesemski element, posebej pa za njegovo integracijo v celoto. Tako

so pesmi enovite, a mnogoplastne tkanine, ustvarjene za neposreden, a kompleksen učinek, ki ga soustvarjajo, če zelo grobo povzamem, tri integralne in neločljivo prepletene sestavine: tematika, podobe in jezik. Misli ni mogoče odtrgati od podob in teh ne od zvočnih figur: šele ko se prvine dotaknejo druga druge, zažarijo, vsaka v sebi in vsaka v drugi, a vedno samo druga z drugo: takrat vse pomeni in zveni obenem – pesem je droben dogodek, v katerem nastane »otipljiva« enotna resničnost vidnega in nevidnega, minulega, sedanjega in slutenega, resničnost, ki živi od večje resničnosti onkraj robov naše biti in ponika v njej. Ogenj, ki izvira iz stika prvin (a sunek, ki jih stakne, pride od kdovekod), v katerem te postajajo pesniška snov, mentalno-zvočni fluid, ki nosi čutne podobe, je *muzika* te poezije v grškem pomenu besede: glasba celote.

Izvor takšne poezije je bitni nemir, človekovo lebdenje nad onto-loškim breznom; tista temeljna vprašanja, ki si jih nenehoma zastavljamo s tem, da živimo, in ki so v nas tudi tedaj, ko nočemo vedeti zanje.

A na ta vprašanja ni odgovora v svetu, ki ga obvladuje ali celo ustvarja katerikoli jezik, zato so zastavljena kot jezikovne podobe. Tudi če so jezik in podobe hote preprosti, je ta preprostost obenem resnična in zgolj navidezna. Problematika, ki jo odpirajo takšne pesmi, je miselno neizčrpna, a ni zgolj miselna, predvsem pa je neizprosno resnična in v bistvu ni pro-blematika, saj se ne pojavlja pred nami, v intelektualni razvidnosti, pač pa v nas vselej znova udari kot eksisten-cialni sunek, ki nas potisne na rob smisla.

To je lirična pesem. In ta je vedno svojska kriza, *krisis* našega življenja, ne da bi njeno besedilo o tem izrecno govorilo.



INDIVIDUALNOST IN PROBLEM INTERPRETATIVNEGA OBZORJA

Neprehodna mesta in brezpotja so nekaj, čemur se vsaka organizirana oblika mišljenja skuša izogniti, ali še bolje, kar skuša odpraviti. Tako znanosti kot vede, na svoj način tudi humanistične vede, so – ali vsaj naj bi bile – takšno raziskovanje resničnosti, ki omogoča miselno in/ali praktično gibanje po njej. To pa je mogoče le, če je epistemološka prometna infrastruktura učinkovita in uporabna, preprosto rečeno, če poti vedenja po resničnosti obstajajo in če so med seboj povezane. Pri takšni naravnosti na resničnost¹ in v takšnem predstavnem obzorju so neprehodna mesta vedno zgolj začasna in načeloma odpravljiva. Za to obstajajo različne strategije in prijemi, ki pa veliko bolj zadevajo objekt raziskovanja, »neprehodni teren«, kot pa metode, metodiko in metodologijo humanističnih ved (v pomenu, ki ga tem pojmom daje Komel, 2018):² v prvi vrsti gre torej za prilagoditev resničnosti, raziskovanega »terena«, resničnostnemu okviru raziskovalne metodologije in v mnogo manjši meri za adaptacijo in reorganizacijo slednje. V sodobnem svetu so tudi cilji humanističnih ved neredko »eksogeni«, nastali in določeni od zunaj, pa naj bodo ta določila čisto ekonomske silnice ali pa tiste predstave o resničnosti, ki v zadnji analizi temeljijo na naravoslovnih ali družboslovnih (v ožjem smislu sociologije) okvirih mišljenja.

Na kaj merim s pojmom »eksogeno« in »endogeno«, bom s historičnega vidika osvetlil v drugem delu besedila, ko bo tekla beseda

1 Ta naravnost se zelo jasno odraža v tem, da so tudi dejavnosti humanističnih ved danes zasnovane in pojmovane skoraj izključno kot raziskovanje in ne več kot spoznavanje resničnosti.

2 Komel (2018).

o hermenevničnem obzorju antičnih literarnih besedil. A ker gre za splošno in po mojem mnenju izredno pomembno vprašanje sodobnega raziskovanja, pa tudi pojmovanja in ustvarjanja literature, mu je treba že zdaj posvetiti nekaj več pozornosti: zato bom v naslednjih razdelkih poskusil v zelo osnovnih potezah očrtati koordinate prevladujočega dojemanja literature, predvsem pa poezije in raziskovanja le-te v »dobi sociološkega stanja zavesti«, kot razume našo sodobnost Paul Veyne.³ Kje leži poezija na zemljevidu tega časa, kako je označena, kakšna kartografska znamenja kulturne legende jo označujejo? V kakšni meri so le-ta »endogena«: koliko ustrezajo »stanju na tere- nu«, ker so zarisana na podlagi dela na njem – recepcijskih izkušenj s poezijo? In v kakšni meri je njeno mapiranje »eksogeno«, se pravi: temelji na pogledu »od zunaj«, na kulturološkem in sociološkem raziskovanju njenih funkcij, učinkov in izvorov, ki teoretično zamejujejo njeno relevantnost in celo realnost, ker določajo, da je realno tisto, kar je izrazljivo v jeziku družboslovja?

»Endogeni« in »eksogeni« izvori razumevanja poezije

Literatura (in literarna veda) je sicer resda samo eno od področij ali oblik humanistike, vendar je izjemno pomembna, tako v družbenozgodovinskem smislu kot po kompleksnosti in specifičnosti mišljenja, ki ga implicira. Njena specifičnost se navzven kaže v posebnosti literarnega jezika. (Ednino tu uporabljam samo zato, da bi čimbolj poudaril obstoj posebnega »literarnega prostora«,⁴ katerega meje pa so pogosto nejasne in ki je vse prej kot notranje enovit; razlikujoče značilnosti literarnega, formalne in tiste, ki zadevajo razmerje z resničnostjo, so določljive le zelo ohlapno, v posameznih literarnih delih so

³ Veyne (2010).

⁴ Blanchot (2012).

uporabljane na izredno različne načine in v izredno različnih merah: tako je dejansko primerneje govoriti o literarnih jezikih in o razmerjih literarnih del /in avtorjev/ z resničnostjo v množini.) Literarna dela so bodisi po svoji tematiki bodisi po svoji pragmatiki, po »družbeni funkciji«, ki jo ima kaka literarna zvrst, ali pa zaradi splošnega ustroja jezika in kulture, v kateri živijo, tesno povezana s širšim družbenim kontekstom, zato jih je seveda smiselno in celo nujno obravnavati v povezavi z njim, torej na načine, ki jih na pregleden način povezujejo s širšim družbenim in kulturnim dogajanjem, ki ta dela, če uporabim izhodiščno podobo, družbeno in kulturno »mapirajo«. Včasih, kot npr. v t. i. angažirani literaturi, tak pristop dodatno spodbuja oblika literarnega jezika in očitno izražen namen literarnega dela. V tem pogledu je zelo težko opredeliti »eksogene« cilje literarnega raziskovanja. Kadar pa se formalne značilnosti literarnega jezika in posebne izkušnje resničnosti, ki (lahko) nastanejo pod njihovim vplivom, izrazito zanemarjajo, je situacija že drugačna: literarnost del postane komaj zaznavna. Korak naprej od ignorance pomeni interpretirati vse specifično literarno (jezikovne oblike in doživljaje) izključno kot posebno – zavestno ali nezavedno uporabljeno – orodje ideologije. Še globlji, bolj konceptualen odmik pa je (poststrukturalistična) interpretacija literarnega kot specifičnega izraza globokih družbenih struktur, na katere je le-to v končni analizi zvedljivo brez ostanka. Takšna interpretativna naravnost literaturi dejansko odreja nezvedljivo svojskost (tako ontološko kot psihološko), avtonomnost delovanja in resničnostno avtohtonost, in jo podreja eksogenim namenom in perspektivam.

Nejasna razmerja: literarnost, funkcionalizem, angažma

Resnici na ljubo lahko njeni zagovorniki kot svoj argument navajajo ne tako redke primere angažirane literature, v katerih se »specifično

literarno« tesno prepleta s konkretnimi družbenimi (političnimi) praksami in cilji. Seveda je pri tem vprašljiva dejanska literarnost takšnih del: koliko imajo le-ta sama specifično literarno zgradbo in omogočajo oziroma spodbujajo (če ne celo zahtevajo) tisto obliko recepcije, ki jo lahko opredelimo kot ustrezno literarnemu (kakorkoli širok in ohlapen že je ta pojem). Iz zgodovine svetovne literature poznamo dela angažirane literature, za katera po zelo široko uveljavljeni (»kanonični«) sodbi velja, da imajo avtentično literarne kvalitete. Kako tedaj razumeti razmerje med literarnostjo in družbenim funkcionalizmom, ki je bistven za obzorje angažirane literature? To vprašanje vsekakor ni enostavno, še zlasti ne tam, kjer se postavlja z vso realno težo: torej ne na ravni splošne opredelitve, temveč v »živi« resničnosti posameznih, konkretnih del.

Prvi vzrok teh težav je nedvomno nejasnost glede tega, kaj so razlikovalne značilnosti literarnega dela v ontološkem smislu. Relativno nezanimanje sodobne literarne vede (in filozofije umetnosti) za to vprašanje teh težav seveda ne odpravlja.⁵ Kljub različnim, včasih tudi medsebojno polemičnim konceptom literarnosti pa so nekateri danes že tradicionalni argumenti za razmejitev literarnega »diskurza« od tistih diskurzov, ki so neposredno povezani z realnostjo ali so celo njen del, še danes vsaj deloma relevantni. V lapidarni formulaciji Käte Hamburger, denimo, sta »področji umetnosti in resnice ločeni področji«,⁶ »pojem estetske resnice pa aporija«;⁷ »od zunaj« je mogoče literarno besedilo od neliterarnega razlikovati po tem, ali je to besedilo dejanska izjava dejanskega subjekta v prostorsko-časovni (naravni in družbenozgodovinski) dejanskosti oziroma ali je sploh smiselno

5 Prim. Iser (2006), 163.

6 Hamburger (2004), 138.

7 *Prav tam*, 139.

postaviti vprašanje o tem,⁸ »od znotraj« pa po številnih vidikih jezikovne zgradbe, npr. po nezgrehljivo specifičnem vrstnem redu stavkov.⁹

Ko Roman Ingarden brani svojo koncepcijo kvazisodb pred kritiko Käte Hamburger,¹⁰ poudarja, da vidi sicer še »celo vrsto *drugih* razlik med umetnino in znanstvenim delom [...]: drugačen jezikovni slog, drugačno kompozicijo, posnemovalno in reprezentativno funkcijo predstavljenih predmetov, navzočnost estetskovrednostnih kvalit, še posebej pa tudi navzočnost metafizičnih kvalit.¹¹ V kvazisodbah vidi potezo *tehnične* narave, »iz katere izhajajo svojski čar vsake prave poezije«. ¹² Posebej nazorno pa očrta razliko med literarnim in znanstvenim: za literarno umetnino je v nasprotju z znanstvenim delom bistveno ravno to, da »ne ugotavlja dobljenih spoznanj in jih ne sporoča drugemu zavestnemu subjektu«. ¹³ Znanstveno besedilo je namreč sestavljeno skoraj izključno iz *pravih sodb*, ki so sicer lahko resnične ali neresnične, vsekakor pa si lastijo pravico do resnice. V njem torej »potuje smerni pramen pomenov stvari skozi vsebino čisto intencionalnih stavčnih korelatov tako, da se stavki nanašajo na objektivno obstoječa stanja stvari«. ¹⁴ Intencionalna stanja, ki jih izzi-

⁸ Kozin (2004), 146.

⁹ Hamburger (2004), 118.

¹⁰ Hambruger (1957), 14 in *passim*.

¹¹ Ingarden (1990), 224.

¹² *Prav tam*, 205. Iserjev (Iser, 2006, 18) očitek, da Ingarden molči o tem, kako se literarne kvazisodbe sploh označujejo oziroma da so označene zgolj z žanrskimi konvencijami in ne z jezikovnimi znamenji, ne drži: na ta vprašanja namreč poljski filozof razmeroma izčrpno in precizno odgovori (Ingarden, 1990, 223–225): poleg pomena naslova in podnaslova omeni tudi posebno intonacijo glasu pri glasnem branju, navrže pa tudi, da bi bilo (teoretično) mogoče uvesti posebna grafična znamenja za kvazisodbe po zgledu Russellovih znakov asercije v logiki.

¹³ Ingarden (1990), 381.

¹⁴ *Prav tam*, 1990, 382.

va, so »prozorna« in tiste značilnosti, ki si jih deli z literarnim delom (shematizirani videzi, razodetje metafizičnih kvalit), imajo v njem povsem druge funkcije ali pa so celo moteče.

Druge oblike diskurzov so seveda zelo drugače povezane z dejansko-stjo kot znanstveni diskurz. Primer, ki nas zanima tu, je družbeno angažirani diskurz. Tega ne motivira nevtralna želja po spoznanju, temveč težnja po ohranitvi ali spremembi družbene realnosti, zaradi katere lahko le-to, denimo, tudi zavestno popačeno prikazuje. A tudi zanj je, drugače kot za literaturo, značilno, da se nanaša *neposredno* na realnost ali je vanjo celo neposredno vpleten kot njena funkcija.

Skozi zgodovino, in še zlasti v zadnjih desetletjih, je nastala vrsta literarnih oblik, ki zastavljajo posebne izzive razlikovanju med literaturo in neliteraturo in celo vpraševanje po smislu le-tega razlikovanja. To pa seveda ni brez posledic za avtonomijo literature, njeno identiteto in smisel. Zdi se, da zgoraj omenjeni tradicionalni kriteriji in njihove različice ne zadostujejo in bi bilo potrebno pritegniti v razmislek tudi vprašanje pojmovanja resničnosti, še zlasti, kakor se zastavlja zaradi različnih vidikov razmerja z njo, kot jih razkriva ne le filozofija, temveč predvsem (globinska) psihologija.¹⁵

Mejne situacije

A zdaj – *in medias res*! Oglejmo si tri tipe »problematičnih« recepcijskih in interpretativnih situacij, v katerih je težko razložiti, koliko je smisel literarnega besedila povezan z njegovo konkretno družbenozgodovinsko umeščenostjo ali z njo celo zamejen in koliko je eksistencialno »odprt« za doživljanje tudi izven nje (in izven le-tej analognih situacij):

15 Posebej pomembno delo v tem oziru je *Ustvarjalni človek* nemškega psihologa judovskega rodu Ericha Neumanna (2001).

1. Situacije, ki nastanejo, kadar so besedila z značilnostmi literarne umetnine uporabljena za kako povsem formalizirano družbeno funkcijo (npr. liturgična besedila, himne) ali neposredno vključena v ozko družbeno angažirano, čeprav le napol formalno ali neformalno dejavnost (čisto konkretni primeri tega so npr. Alkajeva *stasiotiká*, bojne pesmi, izvajane v okviru družabno-družbene institucije simpozija,¹⁶ Eluardova pesem *Liberté*) ali tesno navezana na določeno filozofsko ali teološko doktrino (npr. pasusi Dantejeve *Božanske komedije*).

2. Situacije, ki jih ustvarja strogo konceptualistično pojmovanje, po katerem je zunanji, metatekstualni okvir tisti, ki odloča o »umetniškosti« besedila. V takšnih primerih je le-ta izrazito »eksogena«: tudi besedila, ki nimajo (veliko) slogovnih potez, značilnih za literaturo (intrinzičnih literarnih kvalitet), načeloma lahko veljajo za literaturo. To lahko v večjem časovnem okviru prinese specifično spremembo v institucionalnem in osebnem pojmovanju literature in zmanjšuje pozornost, pa tudi občutljivost za tiste slogovne posebnosti, po katerih je bila literarnost tradicionalno določena, v bistvu pa težav z njenim določanjem ne razreši: nejasno mejo prenese v območje literature same, ko pojem razširi, ga obenem zamegli in napravi arbitrarnega. Namesto oblike besedila je odločilen koncept (ali pa avtorjeva ali kritiška določitev) kot povsem zunanja instanca.¹⁷

16 Pri teh pesmih je situacija za sodobnega bralca še dodatno zapletena zaradi fragmentarne ohranjenosti: nekateri *fragmenti* očitno politično funkcionalnih pesmi namreč delujejo docela nepolitično.

17 Vendar to ni aplikacija koncepta *readymade*, ki prevprašuje bistvo in smisel umetnosti, na »literarno polje«, pač pa uporaba kulturne institucije literature in njenega tradicionalnega simbolnega kapitala za družbeno uveljavitev dela, ki ne ustreza tradicionalno uveljavljenim področnim standardom. Nedvomno pa je avantgardna oslabitev tradicionalnih konceptov umetnosti veliko pripomogla k temu, da je takšna situacija sploh mogoča. Docela sociološki okviri, v katerih se literarna dela vse pogostejše kritiško obravnavajo,

3. Situacije, v katerih se briše meja med literaturo in družbeno angažiranim diskurzom po zgledu avantgardističnega brisanja meje med umetnostjo in življenjem. To ima lahko zelo različne oblike, med katerimi je tudi ideološka instrumentalizacija literature za politične projekte ali vključitev le-te v tak družbeni red, v katerem bo predstavljala eno od novih družbenih praks, torej bo sicer ohranila svoje značilnosti, a bo kot taka samo en element v velikem podjetju družbene revolucije, ki bo naddoločal njen smisel. V teh bolj ali manj hipotetičnih ali izjemnih situacijah je rezultat podoben kot v prejšnjem primeru: intrinzične literarne kvalitete izgubijo pomen. To pa se lahko zgodi na dva načina.

a) Prvi je ta, da se izbrišejo meje literarnega polja. Kot sam vidim, ima tudi to izbrisovanje dve glavni obliki. V prvi se literarno izgubi v navidez nedoločni celoti »življenja«, ki pa je dejansko vendarle ideološko naddoločena kot pravilna (tako, denimo, lahko literatura s svojo »svobodnostjo« rabi za paradigmo in prispeva k promociji vsesplošno »svobodnega« življenja, ki pa je dejansko opredeljeno kot kritika »malomeščanske« morale). V drugi pa, prav nasprotno, literatura postane integralna funkcija zelo nadrobno določene družbene prakse (npr. »akcijska« literatura, revolucionarna, kultna poezija, družbenovzgojna, ideološka literatura).

b) Pri drugem, bolj sofisticiranem, se polje literarnega kot tako sicer ne ukine ali zlije z drugimi življenjskimi (jezikovnimi) praksami, temveč literatura kot celotno območje ni več v *neposrednem* raziskujočem odnosu z resničnostjo, ampak ga ima samo v okviru vnaprej začrtanega in omejujočega družbenega (političnega) projekta: avtonomija literature je zgolj površinska in navidezna, ker so dopuščene

in argumenti za njihovo družbeno relevantnost (zlasti za odlikovanje z nagradami in medijsko pozornost) pa kažejo, da to ni več gola možnost.

le tiste njene oblike, ki jih je mogoče sinhronizirati z vodilno ideologijo (veliko primerov tega je bilo v SFRJ: dovoljena je bila npr. intimistična poezija, vendar le s strogo začrtanimi mejami ideološke sprejemljivosti).

Seveda je v vseh teh primerih – kot tudi nasploh – zelo pomembno, kako so literarna dela interpretirana in posredovana, npr. skozi šolski sistem in različne kulturne institucije in podsisteme: na kaj se pri njihovem posredovanju opozarja, h kakšnim pristopom se (zlasti mlade) recipiente spodbuja ipd. V prvem primeru, pri besedilih, kjer sta smiselna dva načina recepcije, je neko besedilo mogoče brati izključno kot literarno delo ali izključno kot liturgično (ali vsaj kot religiozno) besedilo. Kako vplivajo na bralno perspektivo »izključene« prvine, je vprašanje, na katerega je nemogoče dati splošnoveljaven odgovor v obzorju fenomenološke teorije o primarni in sekundarni eksistencah literarnega dela (Ingarden), ki ji v glavnih črtah sledim.¹⁸ Mogoče pa je reči naslednje: tudi povsem literarno branje nekega npr. liturgičnega pesniškega besedila ne more povsem izključevati antropologije religije, ki ji to besedilo pripada, čeprav to nikakor ne pomeni nujno že konfesionalnega sprejemanja le-te. A da se sploh lahko konstituira doživljaj, ki razkrije lirične antropološke vidike, je potrebno vsaj delno (tj. metodično) sprejetje antropološkega obzorja te religije, tudi če ga isti bralec v neki drugi fazi recepcije morda ne sprejema več oziroma če neke druge vidike te religiozne antropologije (ali sumarno tudi to antropologijo v celoti) kritizira ali celo zavrača. Za konfesionalno, imanentno liturgično

18 Obzorje te teorije posebej omenjam, ker je najbolj realistično uravnotežena in konkretna: ker (vsaj od meni znanih) teorij v največji meri upošteva in najnatančneje opredeljuje tako individualno vlogo avtorja in besedila kot vsakokratnega recipienta, in je obenem odprta za upoštevanje tako okoliščin nastanka kot vsakokratne recepcije.

branje literarne značilnosti besedila niso tako pomembne, nikakor pa to ne izključuje njihovega upoštevanja. Nasprotno: uporaba literarnih sredstev pri oblikovanju tovrstnih besedil je skozi zgodovino izredno pogosta in je pravzaprav na samem izhodišču evropske književnosti. Smisel te uporabe je najbrž težko razložiti drugače kot z dopolnjevanjem, prepletanjem in sinergetičnim razmerjem učinkov, ki jih ima branje v eni in drugi perspektivi.

Historična relativnost meja

Ko govorimo o historično oddaljenih besedilih (to pa vsekakor velja vsaj za celotno zgodovino pred moderno), bi bilo bolj upravičeno reči, da ob njihovem nastanku ne avtorji ne bralci sploh niso poznali možnosti te dvojne perspektive; nastala je šele veliko pozneje in je izrazito (post)moderna ustvarjalna, recepcijska in interpretativna možnost. Antropološki vidiki, ki jih odpirata ali h katerim recipienta usmerjata obe »naravi« takšnega besedila, če tako rečem, so očitno v določeni meri identični ali pa vsaj niso medsebojno nekompatibilni, kaj šele izključujoči.

Če upoštevamo to, vidimo, da moramo pri besedilih z dvojno naravo biti pozorni še na nekaj: na to, da je uporaba besedila z intrinzičnimi literarnimi kvalitetami za opravljanje družbene funkcije (npr. himnika, liturgija, politično angažirano besedilo) tvegana oziroma sama predpostavlja določeno naravo tega družbenega cilja (ali pa nanj celo vpliva). To je vsekakor izredno kompleksna tematika, pri kateri lahko tu skiciram zgolj nekaj vidikov, ki jih imam za zelo pomembne.

Razumljivo je, da je bila literatura – in celo tista poezija, ki ima poteze lirične poezije – v vseh časih priljubljeno (in učinkovito) sredstvo raznih družbenih in političnih skupin in oblastnih struktur.

Te sile so predpostavljale pomembnost liričnih vidikov antropologije za območje svojega delovanja in so jih zato tudi intenzivno uporabljale. Uporaba le-teh pa je spet predpostavljala relativno visoko literarno kulturo naslovnikov in pa zlasti primerno kompleksne in široke družbene cilje, ki so bili vsaj v osnovi kompatibilni z lirično antropologijo oziroma s tistim samodojemanjem, ki ga predpostavlja lirična poezija. Ti cilji torej niso bili tako družbeno zoženi, da bi bila zanje potrebna samo čisto konkretna družbena akcija ali inertna, napol mehanična dejavnost, kakršno bi ustrezno podpirala, denimo, čista parapolitična ali paraliturgična poezija, temveč so bili povezani s širšimi antropološkimi vidiki, ki jih odpirajo tipično lirična občutja človekove enkratnosti, povezanosti vsega bivajočega, nedoločljivosti biti ipd.

Izzvenevanje individualnega

Pravkar povedano zadeva predvsem okoliščine konstituiranja sekundarne eksistence literarne umetnine – analogno tem družbeni prostor in kulturni sistemi interpretacije »življenja« predstavljajo pomembne okoliščine za nastanek literarnega dela (in njegove primarne eksistence). Za prevladujoče modele raziskovanja literature (v okviru katere ima lirična poezija sicer minorno vlogo) je značilna »trda« družboslovna perspektiva, v kateri je za individualnost kot integralno instanco v konstituiranju literarne umetnine komaj kaj prostora. To velja tako v primeru teorij kot diskurzov, če sprejmemo Iserjevo razlikovanje teh pojmov,¹⁹ ki sta sicer vsak zase pojma-dežnika.²⁰ Ti tako

¹⁹ Iser (2006), 172.

²⁰ Po Iserjevi opredelitvi na zgoraj navedenem mestu »teorija raziskuje določeno snov tako, da jo prevaja v kognitivno terminologijo in sistematično odpira dostop do tega, kar raziskuje«, medtem ko »diskurz mapira teritorij in raziskuje poteze tistega, kar kartira, in ta način začrtuje [projecting] območje, v katerem naj bi se živelo«.

različni modeli raziskovanja se torej osredotočajo na določene vidike družbene resničnosti, v kateri nastaja in živi poezija; in nedvomno odkrivajo nove, presenetljive in relevantne elemente na različnih ravneh: od epohalne in kontinentalne prek žanrske in nacionalne do ravni individualne literarne umetnine. Težave, ki jih prinaša pogosto vprašljiva kompatibilnost teh modelov, sicer nikakor niso majhne, vendar so rešljive sistematično: gre za perspektivno različne družboslovne modele, ki pa načeloma lahko (akademsko, kulturno) koeksistirajo, ker govorijo sicer o vsebinsko zelo različnih stvareh, a v podobnih, medsebojno »prevedljivih« jeziki. Individualnost, še posebej tista, ki se razodeva v liričnem jeziku, pa je po svojem bistvu »ne-u-modeljiva«, nezajemljiva v model, in zato neprevedljiva ali vsaj zelo pomanjkljivo »prevedljiva« v katerega od jezikov družboslovja.

V odnosu do individualnosti so družboslovni modeli raziskovanja poezije primerljivi s kodnim modelom jezika: ta sicer omogoča neskončno kombiniranje elementov, torej individualnih jezikovnih izrazov, ki pa so vsi razložljivi (in načeloma tudi predvidljivi) z osnovnimi pravili koda. Kod sam je v celoti dan vnaprej, vsaka individualnost je tako že ujeta v splošna pravila in s tem relativno nerelevantna; splošno (kod) pa ni trajno inovabilno, odprto – spremenljivo in razširljivo z individualno dejavnostjo.²¹ Seveda so se številne nove kritične paradigme, npr. feministični, antikolonialni, postkolonialni,²² manjšinski, etnični diskurzi, uveljavile prav kot kritika in razbitje »starih« dominantnih diskurzov in se utemeljevale prav v realnih izkušnjah,

21 »Individualnost je pristojni organ [Instanz], in zdi se, da je to edino, kar se upira rigorozni idealizaciji pomena znakov kot takojšnjega in identičnega«, Frank (1991), 48. Ostro kritiko kodnega modela jezika predstavlja tudi Davidsonova koncepcija komunikacije kot radikalne interpretacije, Davidson (1973).

22 Slemon (2001), 104.

ki jih ni mogoče artikulirati z do tedaj veljavnimi hegemonimi kodi.²³ Toda tovrstne kritike ne zadevajo »kodnosti« koda, niso usmerjene v *kodni model* jezika ali kulture kot tak, temveč zahtevajo bodisi njegovo takšno ali drugačno »dekonstrukcijo« in preoblikovanje²⁴ ali ga v obstoječi obliki celo povsem zavračajo, vendar ohranjajo *kodni sistem* interpretacije: želijo ga bodisi revidirati (v večji ali manjši meri) bodisi ga nadomestiti z novim.²⁵ Zato ne razpirajo koda na tak način, kot ga v drugačnih jezikovnih (ali njim analognih kulturnih) modelih človeška individualnost. A naj bo tako ali drugače, zdi se, da se je prostor za individualnost, tako v literaturi kot v kulturi in življenju nasploh, radikalno skrčil. Zakaj se to dogaja? In kakšne so posledice tega?

23 Elaine Showalter (1985), 141, je npr. kritična tudi do možnosti izražanja ženske izkušnje v mentalnem okviru in kodu nekaterih izrazito modernih, kritičnih teorij, npr. do strukturalističnih diagramov in marksistične razredne borbe.

24 Prim. Anette Kolodny (1985), 151, ki trdi, da je literarna zgodovina sama pripoved/fikcija (fiction) in da se, če smo branja naučeni, ne soočamo z besedili, temveč s paradigmami, zaradi spremenljivosti argumentov, s katerimi utemeljujemo estetske vrednote, pa je potrebno kritično raziskovati tudi predpostavke, na katerih temeljijo metode, ki oblikujejo našo estetsko občutljivost.

25 Za ilustracijo dva primera. V Williamsovi marksistični interpretaciji je »individualno« sicer načeloma samostojna in odprta ter zato relevantna kategorija, vendar je obenem tudi povsem prazna, saj je opredeljena zgolj shematično in relativno: njen končni domet je, da v dialektični igri s svojim protipolom, »kolektivnim«, artikulira družbene razmere, ki so jo proizvedle, gl. Williams (1977). Ecova semiotična pojma *idiolekt* in »odprto delo« s svojim pomenom namigujeta na svobodo in veliko vlogo (avtorskega) individuuma v jeziku, dejansko pa je pri tem avtorju odprtost samo odprtost kodov znotraj jezikovnega hipersistema, v katerega so udeleženci umetniške komunikacije ujeti. Ker jezika ne morejo inovirati z ustvarjalno uporabo, ki bi se ravnala po njihovih individualnih izkušnjah resničnosti, so tako v najboljšem primeru obsojeni na kombinatoriko že obstoječih kodov.

Zmagoslavje eksogenega: literatura na konceptualnem zemljevidu

To dogajanje ne zadeva zgolj posameznih raziskovalnih smeri ali projektov, takšno »eksogeno« pragmatično samodojemanje se je uveljavilo na celotnem področju institucionalizirane humanistike. Značilno pa je, da je ta od zunaj vsiljena teleologija humanističnih ved v veliki meri sprejeta kot pristna, kakor da bi nastala iz refleksije lastnih epistemoloških osnov. Odsotnost globlje samorefleksije ali vsaj to, da ni zaznati njenega vpliva v institucionalni praksi, imamo seveda lahko preprosto za vpliv diktata ekonomistično usmerjene družbe, kar se potem ponavadi hitro prevede v kritiko neoliberalnih družbenih konceptov in antikapitalistični diskurz, morda celo v bolj parcialne oblike ideološke kritike. A zadeva sega veliko globlje: v osnovne antropološke in ontološke predstave. Razmislek o slednjem pa se v pretežni meri dogaja tako, da ga ni: ali sploh ni več čutiti potrebe po njem ali pa je brez prave diskusije zavržen kot času neprimeren, anahronističen, neučinkovit ali neznanstven. Čeprav jo je v nepregledno kompleksnih razmerah sodobne kulture težko dokazati skladno z uveljavljenimi argumentacijskimi kriteriji, se mi zdi, da smem in celo moram tvegati tole trditev (bolje rečeno, v strnjeni obliki ponoviti te že davno izrečene kritike): realni skupni imenovalci (čeprav praviloma ne izraženi, ali vsaj ne neposredno) teh oblik zavrnitve globlje ontološke in antropološke refleksije razmer je, da je pragmatično neuporabna, da se torej ne prilega tistemu predstavnemu okviru resničnosti, ki ga načrtuje ta pragmatični imperativ;²⁶ v končni analizi je torej zavrnjena »od zunaj«, brez argumentov, ki temeljijo na dejanskem soočenju različnih koncepcij resničnosti in z njimi povezanih jezikov.

26 Iser (2006), 163.

To delovanje z vidika moči je posebej učinkovito, ker ni prepoznano kot takšno, temveč se zdi »normalno« in zato tudi normativno, edino upravičeno, »na ravni sodobnosti« (oziroma kontemporalnosti), tako rekoč samoumevno. Kako je to mogoče? Odgovor na to seveda lahko iščemo v različnih smereh: v izročilu, denimo v Heideggerjevi kritiki zahodne misli in njene »pozabe biti«; v izoblikovanju »človeka brez prsnega koša«, kot je kulturne učinke modernitete opisal Clive Staples Lewis; v Marcusejevi anatomiji enodimenzionalnega človeka; ali pa poskušamo razviti čisto nova izhodišča kritike tega stanja. A kakorkoli problematično je že omenjanje tako različnih virov kritike v isti sapi in kamorkoli bi se že napotili, bomo na neki točki skoraj zanesljivo zadeli ob uvodoma skicirani problem: na vero v to, da je mogoče resničnost izčrpno mapirati. Jo zajeti v konceptualni okvir, znotraj katerega je »raziskljiva« tako rekoč brez ostanka, torej v obzorje t. i. instrumentalnega uma, ki potem določa relevantnost ukvarjanja z njo. Družbeno-kulturno prevlado takšne naravnosti na resničnost zagotavlja, kot vemo, predvsem njena očitna učinkovitost, ki se kaže v njenem neposrednem rezultatu: v slepeče naglem in obsežnem razvoju tehnike, ki spreminja neposredno, »osprednjo« življenjsko resničnost do te mere, da se zdi ta sama povsem v dosegu njene moči, če ne celo njena konstrukcija. Kar ima seveda izredne posledice (poleg psiholoških) tudi za osnovne antropološke in ontološke predstave, tudi takšne, da se slednje odpisujejo s seznama relevantnih tem ali pa se scela premeščajo v polje sociologije ali družbene kritike, pri čemer so seveda primerno prilagojene oziroma deformirane. Kar ostaja zunaj tega konceptualnega okvira resničnosti, kot rečeno, ne vzdrži učinkovitih kriterijev znanstvenosti in je v vse večji meri izrinjeno iz območja institucionalizirane (torej družbeno vplivne) humanistike kot (kulturno) nerelevantno in tako postaja v določenem smislu celo nerealno.

Posledice tega dogajanja so za humanistične vede enormne. Le-te (še bolj pa njihovi objekti, denimo, umetnosti in filozofija) so namreč

nastale iz zelo ali celo povsem drugačne naravnosti na resničnost; takšne, ki ni imela za cilj tekočega, nemotenega poteka raziskovalnih procesov, povezanih s kvantitativno merljivimi dosežki in izkoristki. »Neprehodna mesta«, aporije, »*impasses*« na tradicionalnem zemljevidu humanistike niso veljali za nedopustne sistemske napake; pogosto so bili razumljeni kot navdihujoči pojavi, ki po eni strani začrtujejo meje diskurzu, po drugi strani pa izzivajo vedno nove poskuse metodično, epistemično in vrednotno različnih osvetljav, ki pa so vnaprej koncipirane kot parcialne in brez iluzornih pretenzij po *obvladujočem zajemu* in vključitvi v to ali ono posplošujočo zgodovinsko pripoved ali kompleksni sistem kulturno-družboslovnega vedenja. Neizbežno so torej sedaj cela področja tradicionalne humanistike ostala izven okvira relevantnosti ali so bila vanj sprejeta zgolj kot nekakšen prežitek; sicer pa so prisiljena dokazovati smiselnost svojega obstoja po nepristnih in zanje bistveno neugodnih kriterijih. Če je do neke mere mogoče konvertirati njihove jezike v jezik kurantnih raziskovalnih programov, pa je stvar drugačna z njihovimi antropološkimi predstavami in ontologijami: te so najpogosteje v tako ostrem nasprotju z dominantno pragmatično, sociologizirano sliko resničnosti, da morajo biti zamolčane ali celo v vedno večji meri opuščane, kar seveda vodi v dolgoročno izgubo pristne podlage humanistike, v njeno postopno deformacijo.

Ilustracije stanja: primer klasičnih študijev

Z nekaj izbranimi primeri s svojega »raziskovalnega« področja bi sedaj rad ilustriral konkretne težave, ki jih ima sodobna humanistika s pojmom kontemporalnosti, kakor ga v svoji refleksiji na to temo opredeljuje Dean Komel.²⁷

²⁷ Komel (2018).

Klasična filologija je star(odavn)a veda z zelo bogato tradicijo in skozi stoletja utrjeno metodiko; zato se ne spreminja zelo hitro, v marsikaterem pogledu pa se zdi še zmeraj polna življenja in sveža v svoji konservativnosti. Tu je treba povedati, da se zgoraj opisani premiki v humanističnih vedah nasploh dogajajo relativno počasi in ne abruptno,²⁸ spremembe niso rezultat načrtnih ukrepov in drastičnih administrativnih posegov, kakršne je, denimo, izvajala totalitarna politika. Zato ne zajemajo celotnega področja (niti v posameznih državah) in niso niti približno tako enotne, zlasti pa so težje opazne; v opazovalcu nastaja vtis, da gre za »naravno« dogajanje, ki ga poganjajo napredek in razvoj na posameznih strokovnih podpodročjih na eni in odprtost za nove trende in paradigme, ki določajo gibanje širše družboslovne misli, na drugi strani. V akademске prostore klasičnih študij teoretske novosti prihajajo v glavnem z nekaj zamika, in to predvsem v obliki adaptiranih dodatnih metod, s katerimi se »raziskovalno polje« včasih dopolnjuje, včasih širi, včasih celo reorganizira. (To velja zlasti za posamezne raziskovalce in včasih za projekte, povezane z njihovim delom, le redko bi lahko tu govorili o »šolah« z jasno artikuliranim in trajnejšim učinkom.) Stopnja kritičnosti pri uvajanju teh metod je precej različna; priložnostno nastajajo tudi refleksije novega stanja, ki pretežno težijo k ugotovitvam o aktualnem teoretičnem stanju, zlasti v obliki zgodovinskih pregledov,²⁹ kdaj pa kdaj stopajo tudi v (samo)kritično in polemično razmerje s posameznimi teorijami interpretacije in pri tem poglobljajo in ostrijo pogled na lastno metodiko in metodologijo.³⁰ Posebno poglavje predstavljajo ženske študije, ki se gibljejo v širokem razponu od radikalnih »epistemoloških rezov«

28 Čeprav prim. slikovit opis dramatične sociologizacije raziskovanja grške tragedije Jasperja Griffina (1999). Prim. tudi Senegačnik (2008).

29 Falkner, Felson, Konstan (1999).

30 Heath (2002).

do relativno konservativnih razširitev tradicionalnega vedenja; značilna je tudi živahna kritična samorefleksija, ki je usmerjena zdaj bolj zgodovinsko³¹ in načelno,³² zdaj bolj področno locirana.³³ Sumarno pa bi lahko rekel, da se v precejšnjem delu klasičnih študij pozitivistična naravnost, ki je imela v tej tradiciji veliko vlogo, brez težav metodološko povezuje – ali vsaj navdihuje in osvežuje – s tistimi sodobnimi vedami in teoretskimi tokovi, katerih obzorje je zamejeno z družbenostjo (različne oblike »neosociologizma« v literarni vedi: novi historizem, feministične študije, kritična teorija, kulturni materializem itd.).³⁴ Zaradi praviloma nejasno, problematično (čeprav največkrat gostobesedno) artikuliranih osnovnih ontoloških predstav, iz katerih se (zavestno ali nezavedno) napajajo ti teoretski trendi, je potrebno poudariti, da tovrstne oblike raziskovanja literature vsaj v osnovi niso nekompatibilne z idejo o načelni možnosti mapiranja resničnosti in nemotenem diskurzivnem prometu, ki poteka po njej po takšnih ali drugačnih splošnih shemah. Tu ni bistveno, ali je na zemljevidu le del resničnosti in kako velik je, pa tudi ne, ali teorija vpisuje samo sebe nanj ali ne. Glede prvega velja: relevanten je pač tisti del resničnosti, katerega zemljevid je mogoče izdelati in na katerem lahko poteka nemoten diskurzivni promet: ta v teoretskem obzorju dejansko (čeprav morda ne eksplicitno) fungira kot celotna resničnost. S samovrisom na družbenozgodovinski zemljevid se skuša zlasti teorija novega historizma izogniti kritiki, ki je zadevala »stari«

31 Rabinowitz in Richlin (1993).

32 McManus (1997).

33 Lesser (2019).

34 Seveda so v mnogih pogledih te (in pedantnejši pisec bi jim lahko prištel še številne) teorije medsebojno zelo različne, marsikdaj tudi nasprotno, pa tudi v mejah posameznih teoretičnih »polj« obstajajo številne individualne različice. Kljub vsemu temu pa naj še enkrat poudarim, da mi je tu pomembno njihovo obzorje, ki ima ob vseh razlikah isti okvir: družbenost.

histori(c)i zem, namreč da po eni strani absolutizira prostor zgodovine in zanika možnost splošnih, nadzgodovinskih trditev, po drugi pa jih sam izreka. A ena od temeljnih predpostavk neohistorizma, »metafizična« trditev, »da noben diskurz, domišljjski ali arhivski, ne omogoča dostopa do nespremenljivih resnic, niti ne izraža nespremenljive človeške narave«,³⁵ se ji pač ne izogne. In ravno to je ključno: izdelovalec zemljevida resničnosti se samorelativizira in »historizira« odzunaj, tako, da sam postavi med druge elemente tudi sebe in svojo historično resničnost. A kje stoji, ko se tako vrisuje? Isto kritiko lahko *mutatis mutandis* naslovimo tudi na radikalno formalistične teorije (razne oblike t. i. poststrukturalizma): odkod njihov avtor s pogledom zaobjema vsezajemajoče strukture misli, jezika, družbe? In obenem vidi tudi vso svojo resničnost kot element v gibanju teh struktur? Je torej njegov »teoretični pogled« pregled *nad* epistemološkim poljem ali je zgolj eden od elementov v njem? Ali pa naj ga imamo morda kar za oboje – a kakšna je tedaj logika te epistemologije?

Historična distanca in težave z avtentičnostjo

V zadnjih desetletjih je (tudi) v klasičnih študijah zelo v ospredju koncepcija antičnega človeka kot drugega, od nas kulturno in civilizacijsko drugačnega (karkoli že to pomeni). Seveda je lažje distancirano gledati zgodovinsko oddaljeno realnost kot svojo sodobnost; iz vprašljive (neo)historistične in formalistične distance do lastne sodobnosti je sorazmerno preprosto prestopiti v distanco do historične realnosti. Za čisto teorijo, torej za sproščen pogled, osredinjen na *posamezne* pojave, motiviran z akumulacijo »objektivnega« vedenja, je metodologija, utemeljena v tej koncepciji, prinesla velik napredek v mnogih ozirih, tako v stvarnem zgodovinskem raziskovanju kot v

35 Veesser (1994) po Vaupotič (2005), 54.

razumevanju simbolnega, mentalnega sveta antike. O tem sploh ni dvoma. Toda ko gre za temeljne razsežnosti *literarnih, filozofskih in religioznih* besedil, stvar ni več tako preprosta. V teh primerih se namreč obzorje teoretičnega raziskovanja precej očitno ne prekriva z izvornim obzorjem besedila, tistim, ki je vplivalo na njegov nastanek, tako na avtorjeve namene kot na njegova predvidevanja o pričakovanju primarnih recipientov, ne glede na to, ali je skušal z oblikovanjem besedila usmeriti recepcijo v gibanje znotraj horizonta pričakovanja ali pa prebiti le-tega. To je razvidno tako iz uporabe različnih pojmov in miselnih postopkov kot iz celotnega načina delovanja jezika in »predmetnih področij« ali območij biti, ki jih raziskuje. Če takšna besedila strogo družboslovno uokvirimo in jih obravnavamo tako, da omogočajo nemoten diskurzivni promet interpretiranja po splošnih vzorcih, jih s tem že prestavimo v radikalno drugačen življenjski prostor. Sodobni raziskovalec jih povečini obravnava na tak način. Takšen zamik obzorij je sicer mogoče opaziti tudi pri recepciji/interpretaciji kontemporalnih (sodobnih) besedil teh vrst, vendar je v primeru historičnih besedil, in še prav posebej antičnih, stvar še dodatno zapletena.

V splošnem povezanost antike z našo sodobnostjo po zgodovinski kontinuiteti sicer ni sporna, zato se tudi »tujost« njenih kulturnih oblik in idej – in potemtakem tudi »tujost« antičnega človeka – lahko meri prav na tem ozadju. Nekaj, kar bom pogojno imenoval trenutno prevladujoč družboslovni pogled (ta postaja dominanten tudi na področju humanistike), je na historična besedila usmerjen v (za historizem značilni) *ptičji perspektivi*. To je globinski pogled navzdol, ki resnico preteklosti razbira bolje, kot so jo lahko sočasni pogledi, ker *a priori* vidi več od njih, više in globlje in širše. Kot že omenjeno, je to mogoče podkrepiti z mnogimi dokazi: lingvističnimi, zgodovinskimi, naravoslovnimi itd., ki jih omogočajo boljše tehnike, večja sistematičnost, načrtnost, organiziranost in povezanost raziskovanja, širši nabor specializiranih

raziskovalcev in raziskovalnih institucij, navsezadnje pa tudi stoletna akumulacija znanja, ki je tako kot prej našteje prednosti sad tradicije. Ne glede na to, za kakšno hermenevitično/interpretativno usmeritev gre, za načelno odprtost in pluralizem ali za prepričanje v odločilni pomen avtorskih intencij, ne glede na to, kakšen pomen pri oblikovanju pomena se pripisuje kontekstu ali tekstu, je podlaga takšnemu pogledu ali interpretaciji *radikalno zaprtje teksta v okvire družbenosti*: v družbeni funkcionalizem, ki je korelat zamejitve antropologije s sociologijo in z znanstveno-pragmatično naravnostjo (npr. v psihologiji).³⁶ Seveda spet ni nobenega dvoma, da so raziskave antičnih besedil na takšni podlagi prinesle mnogostransko izboljšanje poznavanja le-teh in njihovega konteksta in da je to povsem legitimna oblika oziroma usmeritev raziskovanja. In vendar se v zvezi s to pragmatično strategijo družbeno-znanstvenega zapiranja obzorja porajajo nekateri pomisleki:

1. Nenujni, a dejanski problem je, da v poznanstvenjenem ozračju sodobnosti ta oblika dobiva tako rekoč značaj samoumevnosti in ekskluzivnosti in monopolni položaj.

2. Neredko je tak pristop brez prave refleksije in relevantne samoumelnosti in samoomejitve predpostavljen kot »naša«, avtentična oblika razumevanja sodobne kulture in tradicije; pri tem sta uporabljena problematično inkluzivni »mi« in monolitna podoba sedanjosti, kot da bi glede tega obstajal konsenz in ne bi bilo številnih drugih načinov (samo)razumevanja sodobnega in historičnega človeka.

3. Povsem družboslovni model samorazumevanja človeka v antiki ni obstajal. Seveda so obstajale v antiki številne oblike interpretacije

36 Gill (1996), 6–7, v svojem raziskovanju osebe v grški epiki in dramatiki uveljavlja poglede Kathleen Wilkes, po katerih je duha (*mind*) in psihološke funkcije najbolje raziskovati z znanstvenimi modeli, za katere je značilno opisovanje v tretji osebi.

človeka, ki jih je koristno osvetljevati v kulturološki, antropološki ali sociološki luči in ki so za vse te oblike sodobnega raziskovanja resničnosti izredno dragocene, vendar so bile v svojem času vpete v drugačen okvir razumevanja človeka ali v drugačno antropološko obzorje. Zato je avtentičnost obravnavanja le-teh v takšnem okviru, milo rečeno, problematična, kar se zdi še posebej zanimivo glede na včasih pikro kritiko, ki jo sodobni interpreti namenjajo nasilnemu posvajanju antičnih besedil v prejšnjih dobah (posebej izrazit primer je zavračanje krščanskega moralističnega branja grške tragedije vse od humanizma).

4. Posebno vprašanje je tudi, ali je v antiki obstajala predstava o metodološkem mentalnem »prostoru«, »metapoziciji«, na katero se je lahko postavil raziskovalec, da bi objektivno primerjal različne ideje, filozofske ali etične sisteme ali različne religije. Ohranilo se je izredno veliko tovrstnih primerjav med grško in negrško (»barbarsko«) kulturo: od aprioristično zavračajočih (npr. Grki vedno zmagajo v Evripidovi tragediji) do empatično slavlilnih (npr. Ksenofontova *Kirova vzgoja*) in številnih, v katerih se kažejo zmernejše oblike odnosa, zlasti zmernejše stališče o grški superiornosti (npr. Herodot), a ta odnos ni tako rekoč nikoli povsem distanciran, zgolj teoretski. Tudi tisti avtorji, ki govorijo o splošni človeški naravi, govorijo o tem kot o nečem, kar nas *eksistencialno*, torej v poudarjenem pomenu *realno* zadeva; to pomeni, da lahko to lastno naravo dojemamo zato, ker jo živimo, ne ker jo konsistentno koncipiramo. Predvsem pa celo takšen politični realist in sociološko orientirani zgodovinar *ante litteram*, kot je Tukidides, ne more brez kategorij, ki jih družboslovna znanost ne more priznati:³⁷

37 *Peloponeška vojna* III 45 4–5, Tukidides (1958), 167–168. Četudi gre v tem primeru samo za navedek, relevantnost besed Atenca Diodota ni postavljena pod vprašaj.

Pa tudi druge okoliščine, ker je vsaka od njih pod oblastjo nečesa neobvladljivega in močnejšega, te ljudi s strastjo, ki je v njih, ženejo v nevarnosti. Pričakovanje in poželenje sta povsod; prvo vodi, drugo mu sledi, in prvo snuje načrt, drugo pa namiguje na ugodne razmere/pomoč usode: največ škode napravita, in četudi nevidno, je to dvojje močnejše od vidnih strahot.

Prevedel Janez Fašalek

5. Bistvene težave se pojavijo, kadar se v okviru radikalno družboslovnega modela interpretira že omenjene tipe besedil: religiozne, filozofske in literarne. V primeru prvih dvojih gre (zelo pogosto) za spraševanje po »prvih rečeh«, po principu bivajočega (gr. *arché*), ki družbo in vso njeno dinamiko sploh vzpostavlja. V zadnjih pa so pogoste aporetične situacije, kadar tema literarnega dela odločno sega onkraj robov tega modela, zaradi česar jo je potem mogoče samo radikalno prirediti ali pa docela ignorirati.

Kritiški stereotip o romantičnih stereotipih

Tu nas zanima predvsem literatura. Primerov radikalne družboslovne prireditve aporetične tematike ne manjka, v zelo nazorni obliki jih lahko najdemo, denimo, v metodološkem razmisleku, ki uvaja knjigo Tima Whitmarsha *Starogrška literatura*. Avtor družbeno kritično zameji prostor literature v našem času takole: »Na sodobnem Zahodu je branje literature rafinirano razvedrilo, ki se ga lotevajo omikani ljudje zvečer, ob koncu tedna ali na počitnicah, v postelji, na zofi, na vlaku ali na ležalniku. V rigoroznem gospodarstvu meščanskega kapitalizma je literatura nepreklicno zapisana

svetu *prostega časa*, se pravi *nedela*.«³⁸ Bridki realizem teh duhovitih besed kaže med drugim tudi na to, da so prevladujoče recepcijske okoliščine danes bistveno drugačne od antičnih. Da ima zato tudi literatura tistih časov danes veliko krajši domet kot v času svojega nastanka in da so učinki mnogih del, vsaj tistih, ki niso namenjena zabavi, premaknjeni v drugo življenjsko sfero. Nedvomno so to sociološko relevantna opažanja, toda ali lahko s tem zares uokvirimo pomenski in doživljajski potencial antične literature v sodobnosti? Ali niso bralske izkušnje vendarle še zmeraj individualne? Ali ne obstaja še zmeraj vsaj možnost, da so med seboj izredno različne? Da se kdaj pa kdaj kakšna razlije prek zidov prostega časa in zaznamuje tudi čas dela in celó bralčevo dožemanje življenja, pa čeprav je zabredel v tiste starodavne svetove med počitniško vožnjo z vlakom ali udobno zleknjen na zofi? Da zaradi te izkušnje relevantno drugače občuti in razmišlja o sebi in svojem smislu, ujetem v primež »rigoroznega meščanskega kapitalizma«?

Nezanimanje za individualno in z njim povezano odprtost recepcijskega polja in možne eksistencialne posledice tu ni naključno. Lepo ga pojasnjuje že tale misel na naslednji strani: »Romantični pogled, po katerem vre literatura neposredno iz avtorjeve navdihnjene duše, nam je v sila majhno pomoč, ker se osredotoča na izvor literature, torej na miselne procese, ki so privedli avtorja do tega ali onega zapisa, namesto na njen *učinek* v družbi.«³⁹ Vedeti, kaj se dogaja v pesniku, nam torej nič ne koristi, kajti nas zanima *družbeni* učinek literature. Seveda je takšna usmeritev zanimanja legitimna in relevantna, toda ali res že goli interes za družbene učinke literarno vedo pooblašča za tako rekoč načelno ignoranco individualne psihologije pesništva? V

38 Whitmarsh (2013), 16–17.

39 Whitmarsh (2013), 18.

nasprotni smeri, namreč v smeri družbenozgodovinskih in kulturnih okoliščin, raziskovalci komaj kje v zgodovini kažejo tolikšno ignoranco. In zanimivo, še zlasti je ne kažejo v (pred)romantiki, kjer se sodobno homeroslovje pravzaprav začne s študijami Thomasa Blackwella (*An Enquiry into Life and Writings of Homer*, 1735), Roberta Wooda (*Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, 1769, 1775²) in seveda Friedricha Augusta Wolfa (*Prolegomena ad Homerum*). Wood, denimo, je kljub t. i. primitivističnemu pojmovanju, da poezija izvira iz genija nepismenega pesnika, pripisoval velik pomen zapisovalcem razpršene ustne tradicije in sestavljalcem celote pesnitev v 6. stoletju in izrecno zapisal, da »je veliki cilj njegovega eseja predstaviti bralca v pesnikovo dobo in deželo«, kar pomeni bolj ali manj isto kot historično in kulturno-antropološko branje.⁴⁰ Toda Whitmarsh brez podobnih vprašanj nadaljuje v svoji smeri: samotni bralec Harolda Blooma, ki s tem početjem daje svojemu obstoju novo razsežnost, ustvarja zanj vtis absurdno romantičnega lika, »besedilo pa je v vsakem primeru tu zato, da izziva in razpihuje debate«.⁴¹ Za argumentacijo mu, kot kaže, povsem zadostuje kar vesela znanstvena direktiva Dona Fowlerja: »Naš osnovni prizor ne sme biti samotar v temi kinodvorane, temveč prijateljska družba, ki razpravlja ob kozarčku.«⁴²

Posebej zanimiva je vsekakor pogosta pejorativna uporaba pojma romantika: zdi se, kot da je ta beseda nekakšno skupno ime vseh zavajajočih stereotipov v interpretaciji antične literature in da je razbijanje le-teh zadosten temelj literarne vede. Toda pogled, po katerem literatura vre iz avtorjeve navdihnjene duše, ne izvira iz romantike, temveč stoji čisto na začetku evropske literature; z

40 Wood (1775), 300. Prim. tudi Bruce Graver (2007).

41 Whitmarsh (2013), 22.

42 Fowler (2000), 107.

njim se začne *Iliada*, pa tudi *Odiseja* in vsaj v arhaiski dobi je tak pogled skorajda obvezno izražen na začetku (epskih, a ne le epskih) pesmi. Četudi zgodnja antika pravega izvora poezije ne vidi v pesniku, temveč v božanskih silah, pa te delujejo skozi pesnika: vstopajo vanj in govorijo skozi njegova usta, torej iz njegove notranjosti. Kakorkoli že to notranjost tedanji pesniki imenujejo, je analogna »duši« romantičnega pesnika v tem smislu, da je tisti prostor, od koder prihaja pesem: nevidni, notranji prostor, ki ga ni mogoče nadzorovati in podrediti nikakršni logiki kulturnega in družbenega življenja. Že zaradi tega bi pravzaprav moral biti raziskovalcu antične literature zanimiv, navsezadnje se je izoblikoval v stereotip in literarno konvencijo, nekoliko kasneje so se z vprašanjem navdiha kot izvora poezije ukvarjali nekateri vodilni filozofi (Demokrit, Platon). Imeti Homerja, Hezioda in Demokrita za romantike bi seveda pomenilo precej nenavadno razširitev tega pojma. Ker pa pri njih nedvomno najdemo prepričanje, da poezija nastaja iz navdiha, te ideje ne moremo odpraviti kot romantične izmišljije, težko pa bi tudi rekli, da se obzorje sodobnega interpreta, ki ga zanimajo zgolj družbeni učinki poezije, prekriva z obzorjem zgodnjih antičnih pesnikov in njihovega občinstva.

Eksistencialno obzorje humanistike

Toda če so težave že s sprejemanjem tako očitnih resnic, kaj naj pričakujemo šele od spopadanja s tistimi besedili, ki govorijo o še globlji samoti, kot je tista v temi prazne kinodvorane, o smrti? O radikalno neznanem, ki ga tudi načeloma ni mogoče družbeno uokviriti?⁴³

Historistična kritika nekritične, »posvajajoče« transhistorične interpretacije, ki da naj bi antična besedila uporabljala kot neka-kšen Rorschachov test za odkrivanje lastnih prepričanj, se tako (neopaženo) sprevrača v lastno karikaturu. S »prepovedjo« nekritičnega transhistoričnega prisvajanja je ta družboslovni interpretativni obrat »prepovedal« tudi pristope, kakršni so se razvili v fenomenološki, personalistični in deloma tudi hermenevitični tradiciji. Za slednje ima zelo velik, če ne celo odločilen pomen eksistencialno obzorje (horizont). To seveda ni nikakršna znanstvena ali literarnovedna kategorija, že zaradi tega ne, ker jo je nemogoče v pragmatičnem smislu uporabno zamejiti. V eni najtehtnejših literarnoteoretičnih knjig, kar so jih v novejšem času napisali klasični filologi, Malcolm Heath izrazi zanimiv – in poveden – zadržek do tega pojma.⁴⁴ Horizont razumevanja se spremeni, pravi, kadar se pojavi nekaj novega, ko dobimo kako novo informacijo. Tedaj moramo preveriti svoja prejšnja prepričanja, jih spremeniti ali pa zavrniti novo informacijo; v vsakem primeru se moramo prilagoditi – podoba horizonta pa po njegovem ne slika dobro tega dogajanja: v resnici je takšna interpretacija »samoprilagajalni proces

43 Za ilustracijo samo nekaj slavnih primerov med neštetimi: Pindar, *Osmi pitijski slavospev* 95–96; Sofokles, *Kralj Ojdip* 1186–1188, *Ojdip v Kolonu* 1224–1228.

44 Heath (2002), 106–107.

našega miselnega sistema«. Mislim, da se v tem zadržku in korekciji kaže izredno velika razlika: kar se pojavi na horizontu, namreč dejansko spremeni sliko na njem, ne pa tega horizonta samega. Horizont je namreč tista odprtost, ki pojavljanje stvari – novih in starih – sploh omogoča. Naš miselni sistem se samo deloma prilagodi, namreč novi sliki, horizontu samemu pa se ne prilagajamo, razen v enem smislu, v tistem, v katerem je naša nevidna mera: mera odprtega bivanja, mera brez-mejnosti.

A če to obzorje ni nekaj objektivnega v smislu jasno definirane miselne kategorije, še ni preprosto samo nekaj subjektivnega, kar pač sodi k nediscipliniranemu mišljenju; je nekaj, kar se daje v najbolj osebni izkušnji tega, da sem (namenoma uporabljam 1. os. ednine), da resničnost je in predvsem, da je odprta, da je nekaj najbolj nedvornega in obenem najbolj nezajemljivega, načeloma nedognanega in nerazpoložljivega. Paradokсно je prav ta najbolj osebna izkušnja obenem tudi najsplošnejša: v njej temelji tista splošna (vsakogaršnja) individualnost, ki se razpira v izkušnji lastnega sebstva in v skozi le-to nastajajoči, največkrat hipni izkušnji vse (trajno razprte) resničnosti ali pa v izkušnji lastne smrtnosti. Ta izkušnja je svojska točka neprehodnosti, ki omejuje vsako metodo in trditev, a obenem tudi odpira možnosti (samo)dojemanja v nezamejljivem prostoru.

Če se zdaj vrnem k izhodiščni podobi literarne vede (humanistike) kot izdelovanja zemljevida resničnosti in literarnih del kot neprehodnih mest v njej: Je slednja sploh mogoče vrisati vanj? Kako naj si razmerje med zemljevidom in takšnimi mesti sploh predstavljamo? Če jih prilagodimo legendi, sistemu znamenj, ki omogoča branje karte in s tem pragmatično prehodnost v resničnosti, zagotovo potvorimo njihovo »naravo«. Če pa jih označimo samo kot belo liso, kot »otok« brez zveze z ostalo po-

dobo ali si jih predstavljamo kot iztrgan košček karte in s tem sugeriramo njihov »obvoz«, jih izločimo kot povsem neuporaben in zato nerelevanten, končno celo kot za nas neobstoječ del. Vendar ta mesta pač »so tu«: na njih se naš pogled usmerja onstran meja zemljevida, proti horizontu, in s tem tudi do meja resničnosti, ktere del so navsezadnje tudi zemljevid sam, njegov izdelovalec in njegov bralec. Tako zarisano »epistemološko polje« je v bistvu eksistencialno polje, ker je ta pogled koekstenziven s človekovo eksistenco. Drugače povedano: sega do meja, kjer se slednja končuje in se zato zastavljajo najradikalnejša vprašanja o resničnosti in njenem smislu. Ta vprašanja, kot tudi smisel, so lahko samo osebna, kar pa seveda nikakor ne pomeni zasebna. V tem pogledu proti horizontu se namreč odpirajo tudi vselej novi vidiki »prehodne« resničnosti in omogočajo nenehno preverjanje, korekcijo in dopolnjevanje zemljevida.



PIRJEVČEVO (NE)RAZUMEVANJE LIRIKE

Dušan Pirjevec je o liriki najbrž najintenzivneje razmišljal v leta 1967 objavljenem spisu *Uvod v umevanje Murnove poezije*.¹ Na podlagi lucidnih opazanj o neposrednem (bralsko-doživljajskem) in posrednem (interpretacijsko-refleksijskem) razmerju do poezije v njegovem času in analize nekaterih značilnih Murnovih pesmi ugotavlja, da je njegova lirika »po vsem videzu začetek konca lirike, ki se je na svoj način dovršil v današnjih dneh«.² Če upoštevamo družbeno uveljavljeno poezijo,³ ta ugotovitev ni le dobra observacija, ampak tudi točno predvidenje, kako se bo takšna poezija dogajala vse do današnjih dni. Seveda ne moremo reči, da so te besede »preroške«, saj

1 V Murn (1967), 123–153. Študijo navajam po ponatisu v Murn (1996), 219–248 in jo citiram kot Pirjevec 1996.

2 *Prav tam*, 248.

3 Pojem družbeno relevantna poezija je seveda ohlapen, z njim pa označujem tista dela, ki jim status kulturne reference v raznih oblikah javnega diskurza zagotovijo intenzivno in dolgotrajnejše pojavljanje v medijih, podpora akademskih in kritičkih institucij, odmevne nagrade ali vstop v šolske kurikule ali vsaj v promocijska omrežja najmočnejših založb ali pisateljskih društev. Največkrat ti dejavniki aktivirajo drug drugega in sinergistično krepijo »referenčnost« del ali avtorja. Ta »referenčnost« se največkrat razume zelo normativno: referenčna so dela, ki določajo, kaj je v umetnosti na »višini časa«, postavljajo trenutno estetsko normo ali pa normo vsebinske, intelektualne relevantnosti nekega historičnega trenutka ali pa – vse bolj pogosto – zgolj izražajo neko nereflektirano držo, odnos do družbe, kulture in življenja, ki naj bi bil »pravšnji«; merila pravšnjosti so pri tem največkrat sociološka opazanja (ali dogmatični teoremi), grobo prevedena v filozofski diskurz o »resnici časa«. Družbeno relevantna dela (ne le literarna) tako neredko veliko bolj kot specifično estetsko fakturo ali splošno intelektualno in eksistencialno izzivalnost kažejo zgolj določeno (spontano) ideologijo, katere zagovorniki želijo preusmeriti ali ohraniti določene tokove družbenega življenja in tako oblikovati horizont človekovega samodojemanja, s tem pa tudi oblike umetnostne dejavnosti, med njimi tudi poezije.

navsezadnje Pirjevec ne govori o prihodnosti, ampak o stanju (lirične) poezije v trenutku, v katerem je pisal, v času pred več kot štirimi desetletji. Kljub dinamično spremenljivemu značaju (post)modernistične kulture in umetnosti njegove besede o razkroju lirike zvenijo relevantno: kot da so artikulirale neko globlje dejstvo, ki ga fluid sodobnega umetnostnega in literarnega dogajanja nenehoma potrjuje. To je tem bolj zanimivo, ker je na drugi strani »življenje« romana, s katerim se je ukvarjal intenzivneje in tudi odmevneje, v zadnjih desetletjih šlo nekako mimo njegovih razmišljanj o usodi te literarne zvrsti. Družbeno relevantni romanopisci in nasploh prozaisti so se bolj ali manj »vrnili« iz sfer modernistične radikalnosti. To seveda ne pomeni, da se je preprosto obnovil pretrgani lok velike romanopisne tradicije, ki je svoj vrhunec doživela v 19. stoletju; da v sodobnem romanu ni sledov modernistične izkušnje; da pisci ne uvajajo povsem novih tematskih polj in našemu času imanentne problematike (ki seveda lahko zadeva tudi razumevanje lastne preteklosti); da se ne odpirajo drugačne vrednotne perspektive; in navsezadnje tudi ni res, da je ta čas formalno povsem neinventiven. Kljub vsemu temu pa je rudimentarna »logika« sodobnega oblikovanja romaneskne (prozaistične) resničnosti vendarle podobna ali vsaj kompatibilna s predmodernistično. Za lirično poezijo pa to ne velja. V nekem smislu bi bilo celo mogoče trditi, da tista oblika (samo)doživljanja, iz katere nastaja »logika« liričnega izraza, ne obstaja več. Ali natančneje rečeno: ta izraz ima le še izredno majhno kulturno relevantno, kar vzvratno slabi takšne oblike (samo)doživljanja, in te težave lirike se zdijo slabega pol stoletja po nastanku Pirjevčevega spisa še globlje.⁴ Zakaj je tako?

4 Strukturiranosti kulturne zavesti ali stanja kulture nimam za nekaj nujnega, bitno-epohalnega, nikakor pa ni nemogoče, da je bila takšna misel v ozadju Pirjevčevih heideggerjansko obarvanih meditacij o liriki, čeprav tega ni eksplicitno izrazil. To, čemur rečemo stanje kulture (in je praktični izraz

Nekako sredi preteklega stoletja je Emil Staiger predlagal zamenjavo pojmov literarnih žanrov, kot jih pozna tradicionalna poetika, s pojmi slogov (lirski, epski, dramski, bolj nedorečena ostajata tragični in komični), ki pa jih ni razumel kot komplekse zunanjeformalnih značilnosti, ampak kot (husserljanska) bistva ali ideje, te ideje pa je v duhu zgodnje Heideggerjeve filozofije povezoval z vprašanji o človekovem bistvu. Zato je v svoji fundamentalni poetiki videl prispevek literarne znanosti k filozofski antropologiji.⁵ Vsak od teh slogov, ki se prepletajo v delih različnih tradicionalnih žanrov (nobeno literarno delo ni popolnoma slogovno »čisto« v smislu fundamentalne poetike), je izraz človekove naravnosti v resničnost in odnosa do samega sebe oziroma, govorno globinskopsihološko, izraz določenega (samo)doživljanja. Med različnimi značilnostmi lirskega so tudi

horizonta mišljenja), resda predstavlja pomembne objektivno določujoče razmere *vsega* življenja družbe v določenem historičnem trenutku, vendar ta določujočnost ne more biti *absolutna*, saj brez možnosti določene distance (individualne zavesti) od historične stvarnosti (in v njej »materializiranega« horizonta mišljenja) tega stanja ni mogoče opaziti in ga diferencirati od drugih historičnih stanj. Samo če predpostavimo to možnost, je sploh smiselno govoriti o historičnem mišljenju, ki opaža in diferencira posamezne epohe, ki pa radikalnemu historicizmu spodmika miselni temelj in ga prepozna kot dogmatizem, naravnano v zanikanje osebnih izkušenj, in nereflektirano, pa čeprav še tako sistematično kopičenje dejstev. Osnovno težavo historicizma vidim ravno v spregledu nujnosti te distance (individualne zavesti) za smiselno historično interpretacijo umetnosti. V drugačne, a enako nerešljive zagate se zapletajo tudi tisti »an-antropični«, raz-človečeni poststrukturalistični modeli razlage kulture in umetnosti, ki temeljijo na subjektivizaciji družbenih struktur (zlasti jezika) in subsumiranju osebne resničnosti z vsemi globinami njenih meta-ontoloških izkušenj v element evidentno fiktivnih teoretskih struktur: po eni strani se te strukture mistificirajo, po drugi strani pa zastirajo človekova hipostatična obzorja in zasipajo izkustveni studenec, ki izvira v njih, če se izrazim v Kocijančičevi dikciji.

5 Staiger (1978), 34.

usmerjenost v globino; nevprašljivo, neposredno (racionalno neblokirano) predajanje trenutku; muzikalna evokacija tistega, česar »ni več«, preteklosti: vse to izraža naravnost k nečemu, kar je odsotno, kar relativizira obzorje neposrednega življenjskega (doživljajskega) *hic et nunc*. Vse lirsko prefinjeno diši po transcendenci. Nasprotno pa je za epski slog, kamor v tem fundamentalnem smislu sodi tudi roman, značilno oprisotnjevanje vsega, tudi preteklega, a obenem brezosebna distanca; epskemu slogu ustreza heideggerjanska kategorija zapadanja (*Verfallen*), ki ima svoj smisel v sedanjosti, kamor sodita pozaba in radovednost.⁶ Mislim, da te Staigerjeve osnovne ugotovitve ne glede na njegovo današnjo (ideološko motivirano) pozabljenost ponujajo dobro osvetljavo položaja lirike in pripovedništva (proze): današnja stopnjevano racionalistično-tehnična kultura je strukturirana tako, da praktično ne dopušča lirske naravnosti, kaj šele njene družbeno relevantne umetniške artikulacije. Nasprotno pa je tako rekoč vse v prid pripovedni naravnosti: prizorišče življenja je postalo ničejansko-deleuzovski *plan d'immanence*, absolutna imanenca, popolna moč, popolna sla brezosebnega, neskončnega življenja, kjer protiosebno naravnani individualizem uživa v lastnem razpuščanju v objektivistične strukture resničnosti in si obenem prikriva to početje in (pogosto posmehljivo) izbrisuje najresničnejša, meta-ontološka vprašanja, ob katera človek zadene na obali nič, kamor neizbežno stopa vsakdo sam, v tem, kar je, z vsem, kar je. Pripovedni (samo za namen tega konteksta posplošeno recimo prozni) slog je s svojo racionalno brezosebnostjo in distanco veliko sprejemljivejši za to (post)moderno strukturirano kulturo in v njej izoblikovano senzibiliteto kakor pa lirika, ki je v svojem bistvu nagibanje v transcendenco. In, kot že rečeno, je sodobno romanopisje ne glede na vsebinsko, vrednotno, pa tudi zunanjeformalno drugačnost po svoji fundamen-

⁶ *Prav tam*, 197.

talni izrazni logiki veliko bolj podobno predmodernističnemu, kot pa to lahko rečemo za razmerje med tradicionalno in sodobno lirično poezijo:⁷ tudi nove vsebine in nove forme so načeloma dostopne z uporabo istih racionalnih procedur (ter z njimi povezane domišljjske dejavnosti), kar pa ne velja za lirsko pesništvo, ki je »brezrazložno in mu ni potrebna nobena razlaga«,⁸ saj njegova fundamentalna »logika« sploh ni usvojljiva na tak način, ampak je intrinzično povezana z dano sposobnostjo globinskega samodojemanja in s potrebo po njevovi literarni artikulaciji.⁹

7 Za oris problemov z definicijo sodobne lirike glej npr. Hošek in Parker (1985); Lamping (1989) in (1991); Wolf (2005); Coelsch-Foisner (2005); Hühn (2005); Zima (2005); Abad-Garcia (2005); Culler (2015), 1–9.

8 Staiger (1978), 93 in nekaj vrstic naprej: »Razpoloženje je popolnoma individualno in lahko združi samo enako razpoložene ljudi.«

9 S tem nočem reči, da je elemente epskega sloga v literarnih delih (kolikor jih je sploh smiselno »destilirati«, razločiti od lirskih in dramskih) mogoče pravilno dojemati zgolj miselno, vendar je obseg miselne dejavnosti bistveno večji kot v lirični pesmi; predvsem močno dominira nad zvočno-muzično plastjo in ima veliko pomembnejšo vlogo pri aktiviranju bralca za domišljjsko zapolnjevanje praznih mest v strukturi literarnega dela.

Za lirski slog je odločilno razpoloženje, ne v smislu duševnega stanja, temveč načina povezanosti, še več, soprežetosti človeka in zunanjega sveta: je približno tisto, kar bi Erich Neumann imenoval vzpostavitev enotne resničnosti (*Einheitswirklichkeit*). To razpoloženje ne izhaja v celoti iz besed, ni rezultat besedne operacije; izgovarjanje ali branje določenih besed ga ne more priklicati tako, kot pritisk določenih tipk na tipkovnici prikliče na ekran določeno podobo. Je nekaj širšega, kar predhaja pesniškemu snovanju in recepciji, kar je v določeni meri povezano z nerazpoložljivo osebno danostjo (»talentom«) in s kulturnim okoljem, ki omogoča razvoj te občutljivosti. Vendar je izvorno, širše razpoloženje zgolj dispozicija za nastanek liričnega razpoloženja – in tisto, kar ga ustvari, so besede. Ne katerekoli besede: kajti te niso zgolj nekakšna pomensko-zvočna surovina, ki bi se navzela lirske moči iz predhodno obstoječe človekove intenzivne povezanosti s svetom, temveč so sestavina, ki razpoloženju šele da lirsko barvo in specifično intenzivnost. Prava funkcija teh besed ostaja zmeraj nekoliko nejasna, tako kot je

Mislim, da si lahko z vso upravičenostjo zastavimo celo vprašanje, ali danes še nastaja lirična poezija v pravem pomenu besede ali že živimo v času po njeni smrti.¹⁰ Vendar menim, da to ne pomeni nje-ne ontološke, »bitno-epohalne« nemožnosti, kot je v heideggerjanski maniri nakazoval Pirjevec, pač pa sugerira nove razsežnosti razmisleka o njej, k čemur seveda najbolj spodbujajo primeri lirične poezije našega časa (npr. Huga Mujice, Marzanne Bogumiła Kielar, Adama Zagajewskega, v slovenski poeziji Miljane Cunta in Petra Semoliča), ki s svojo inovativnostjo in svežino dokazujejo, da ne gre zgolj za persistenco preživele zavesti, temveč dajejo slutiti povsem nove lirične perspektive.

K vprašanjem ontologije lirskega se vrnem malce pozneje ob konkretni analizi Murnovih besedil. Toda še prej se zastavlja neko drugo vprašanje: kako da se je Pirjevčev razmislek prav na področju lirike izkazal za tako daljnosežnega? Paradokсно dejstvo je, da so Pirjevčeve refleksije o romanu, čeprav včasih komplicirane in tudi nedorečene,¹¹ sicer veliko bolj razdelane kot razmišljanje o liriki, kljub temu pa ne zadevajo tiste temeljne ravni kot njegove bolj ali manj skicozne izjave o slednji. Čeprav to ni eksplicitno izrečeno, namreč sodbe o stanju lirike neposredno zadevajo t. i. žanrsko *idejo* liričnega v Staigerjevem smislu, medtem ko se razmišljanja o romanu pri vsej svoji ekstenzivnosti gibljejo na ravni zelo odprte in teoretsko izmuzljive *konkretne žanrske oblike*, torej *aktualizacije ideje epskega*.

njihovo oblikovanje vedno odkrivanje, ki ni obvladljivo in načrtno (tako kot npr. zgradba romana) in katerega uspeh je vedno občuten kot dar. Podobno kot je nerazložljiv prihod lirskega razpoloženja, je nerazložljiv njegov odhod, njegova hipnost in nerazpoložljivost: besede pesmi same ne zadostujejo, da se vrne, čeprav se brez njih ne more vrniti. Prim. Staiger (1978), 93: »Pesem ne nudi izkušnje, ki bi jo bilo mogoče potrditi kje drugje.«

¹⁰ Gl. Senegačnik (2015), 23–42; 243–261.

¹¹ Prim. Virk (1997); Kos, (1987) in (1979).

Pirjevčeva razmišljanja so imela zagotovo nezanemarljiv vpliv na literarno življenje na Slovenskem, predvsem na teorijo in z njo povezano kritiško recepcijo proze, a tudi na »razvoj« ali, v Pirjevčevem duhu rečeno, »razkroj« lirike, saj so njegovi pogledi zagotovo vtisnili pečat tako in drugače konstruiranim predstavam o literarnozgodovinski relevantnosti posameznih pesniških opusov. A moj namen ni analiza tega vpliva (kar bi vsekakor bila zanimiva literarnozgodovinska avantura), temveč razmislek o njegovem razumevanju lirike oziroma ontologije lirskega pesnjenja. Svoje ključne misli in spoznanja o usodi lirike ob koncu eseja o Murnovi poeziji Pirjevec rezimira takole:

»Človeku je torej hudo in zato toži, se pravi, da biva na način tožbe, na način lirske besede, kot glas vpijočega v puščavi, kot trs samotni, kot topol samujoč. Biti trs samotni je edino možni način bivanja. Vendar pa pesnik hkrati tudi ve, da bi lirska beseda umrla, brž ko bi bilo lažje: lirska beseda ve za svoj lastni izvor in smisel – in prav iz tega izhajajo zelo daljnosežne posledice. Lirika lahko biva samo toliko časa, dokler je hudo, če hoče bivati, ne sme storiti ničesar, da bi ji bilo lažje, ker bi je v tem primeru kratko in malo ne bilo več. Lirika, ki je tožba, je tedaj nekaj protislovnega: ko lirika toži, da je hudo, v resnici toži nad tem, da sploh biva. Ali z drugimi besedami: tožba zaradi hudega pomeni hkrati željo po lažjem, vendar je tožba možna samo, če je želja neuresničljiva [...].¹² Ustvarjanje, izpovedovanje in ohranjanje idealov pa je možno samo, dokler je hudo. Dokler vidi človek smisel svojega bivanja v tem, da išče resnico, srečo in mir, da torej ustvarja in izpoveduje svoje ideale ter v njihovem imenu obsoja življenje, toliko časa morajo biti ti ideali neuresničljivi. Neuresničljivost je pogoj za

12 Vsi posegi v izvirno Pirjevčevo besedilo, označeni z oglatimi oklepaji, so delo avtorja razprave.

obstoj idealov, zato morajo biti ti „zanalašč“ takšni, da jih v življenju sploh ni mogoče uresničiti.

Ideali morajo biti neuresničljivi in so torej v določeni meri neresnični. Vendar pa brez idealov ni mogoče živeti. Zato lahko rečemo, da se v Murnovi poeziji razkriva notranja protislovnost lirike – in ravno ta protislovnost pomeni, da za sovražnost med človekom in zgodovino ni več kriva samo zgodovina. Stvarno socialno dogajanje zdaj ne more biti več samo nekaj zavrženega, nenaravnega in sovražnega, zato tudi ne more biti več res, da je lahko umreti [...].

Če pa je težko umreti, je hkrati očitno, da življenje ni več nekaj docela negativnega in da ga ni mogoče samo obsojati. V tem trenutku začne presihati tudi tista lirska čustvena silovitost, ki se je hranila ravno iz nepremostljivega prepada med človekom in življenjem, med posameznikom in zavrženo zgodovino. Prav zato je v Murnovi liriki mnogo izrazito nelirskih prvin [...] ta okornost [*namreč* pesmi] je gotovo znamenje razpadanja same lirske strukture. Med takšna znamenja pa moramo prišteti verjetno tudi večino tistih lastnosti Murnove poezije, ki jih od Prijateljevega eseja¹³ naprej opredeljujemo kot nedozorelost, neizdelanost itd. Lirska beseda je postala v Murnovi poeziji nezanesljiva [...].

Te in podobne, zlasti epske sestavine pa kažejo, da med posameznikom in zgodovino ne zija več nepremostljiv prepad. Posameznik se odpira zgodovini in življenju. To seveda ne pomeni, da je postalo življenje lepo, polno smisla, sončno in vse nabreklo od lepše prihodnosti. Zgodovina je še vedno brez posebnega in zanesljivega smisla in smotra, ljudje še vedno niso nekakšni angeli.

13 Uvod z naslovom »Josip Murn Aleksandrov« v prvi knjižni izdaji Murnovih pesmi, *Pesmi in romance*, Ljubljana 1902, ki jo je Ivan Prijatelj tudi uredil, ponatisnjen v Murn (1996).

Življenje ni ne sončno pa tudi ni potopljeno v mrzlo temo, sivo je, takšno, kakršno se kaže v *Vlahih*. Za takšno sivino pa lirska beseda ni več primerna, od lirike ostanejo samo še artistični učinki [...]. Murnova lirika je po vsem videzu začetek konca lirike, tistega konca, ki se je v slovenski poeziji na svoj način dovršil v današnjih dneh.«¹⁴

Pustimo nerodne formulacije in filozofska pretiravanja, kot je recimo stavek, da moramo večino tistih lastnosti, ki jih pod Prijateljevim vplivom opredeljujemo kot nedozorelost ali neizdelanost, prišteti med znamenja razpadanja lirske strukture. V teh primerih gre, vsaj večinoma, najbrž za nekaj veliko bolj preprostega, za Murnove težave z zahtevnimi zunanjeformalnimi normami, in Pirjevčeva sodba kaže prej pomanjkanje njegovega vživljanja v težavnost ustvarjalnega procesa kot pa sposobnost odkrivati znamenja usode liričnega pesništva v 20. stoletju. Toda dve misli sta bistveni za vse njegovo razumevanje lirike; prva od njiju po mojem razumevanju ima podlago v življenju lirske poezije, druga ne, obe pa sta daljnosežni in sta najbrž zaznamovali poznejše razumevanje lirike na Slovenskem. (Lahko dodam, da v grobem skicirata tudi obzorje dožemanja te poezije v širšem zahodnem prostoru, obzorje, ki se je od Pirjevčevih časov do danes še skrčilo: literarno življenje v njem je postalo še bolj pragmatično, akademske in medijske institucije, pa tudi družbene sankcije /nagrade/ so pogled na literaturo fokusirale povsem znotraj njegovih meja, tako da je poezija razumljena le še kot eden od diskurzov, katerega logika je v končni analizi v celoti izpeljiva iz fundamentalnih družbenih in jezikovnih struktur, torej kot nekaj, kar nima avtonomne učinkovalne logike¹⁵ in spoznavnih

14 *Uvod v umevanje Murnove poezije*, naveden po Murn (1996), 246–248.

15 Ta logika ne vključuje le posebnega statusa fiktivske realnosti, temveč – še zlasti v pravi lirični poeziji – izrazit sinergizem vseh plasti besedila, ne-

moči. Takšno prepričanje v pretežnem delu današnje javnosti ni le ortodoksno, temveč že kar samoumevno.)

Radikalno uzgodovinjene posameznika, njegova potopitev v popolno imanenco, dejansko pomeni razkroj lirične strukture doživljanja. Biti scela znotraj tako razumljenega življenja, pomeni povsem zapasti zgodovinski fakticiteti, zamejiti doživljajsko obzorje s prisotnim (za radikalno imanentistični pogled je odsotno bivajoče le kot začasno odloženo prisotno, ki pa je načeloma vedno dosegljivo, kot da je resničnost sestavljena iz belih in črnih tipk prisotnega in odsotnega, na katere lahko pritiskamo v skladu s partituro, ki smo si jo izbrali ali napisali sami). V takšnem svetu preprosto ni prostora za lirično perspektivo: v tem smislu je Pirjevčev opis točen in poznejši razvoj dogodkov tako v poeziji kot njeni refleksiji ga, kot rečeno, potrjuje.

Drugače pa je z njegovo interpretacijo modusa obstoja lirske zavesti: ta naj bi bila notranje protislovna, saj po Pirjevcu obstaja le toliko časa, dokler je (človeku) hudo, obenem pa toži nad tem, da je hudo. Iz tega precej nesubtilno sklepa, da je obstoj lirske zavesti vezan na obstoj (principialno) neuresničljivih idealov, v imenu katerih obsoja življenje. Še bolj nesubtilno to ilustrira z navedbo prve kitice pesmi *Letski motiv II*.¹⁶ Skratka, za Pirjevca je lirika v bistvu obsodba življenja v imenu neuresničljivih (in neresničnih) idealov, ko pa se človek odpre zgodovini, med njim in življenjem »ni več nepre-

razločljivost pomenov, mentalnega podobja in zvočno-muzičnih struktur, ki ustvarjajo nepropozicionalno »vsebino« – njen prevod v propozicionalni izraz je vedno nepopoln, čeprav je pri tem dejansko veliko odvisno od »uspešnosti« pesmi, katere znamenje je prav ta nerazločljivost posameznih prvin, sinergizem diskurzivnih elementov, ki jih tu sploh ni ustrezno obravnavati ločeno, tako kot je to smiselno pri pretežno »racionalnih« diskurzih.

16 Pirjevec (1996), 246: Ne potožil bi, pa moram, / mogel ne bi, da je lažje – / hej, za vse je poskrbljeno, / zame najbolj vražje.

mostljivega prepada«, resničnost postaja siva in s tem neprimerna za lirično poezijo. V neki polemiki z menoj se je slovenski filozof, sicer Pirjevčev ustvarjalni kritik, navezal natanko na to izvajanje; to – v bistvu uničevalno – lirično držo je prepoznal v hrepenenju: »Ste kdaj mogoče pomislili, kaj je pravzaprav po svojem bistvu hrepenenje; tisto zgodovinsko hrepenenje, ki ga naši znani poetologi postavljajo od pesnika Josipa Murna naprej v najsvetejši tabernakelj (tudi) slovenske moderne poezije? Ali morda takšno hrepenenje ni v svojem bistvu tožba; in ali ni v tožbi že obtožba ‚obstoječega stanja sveta in človeka‘ ter v želji po ‚roži čudotvorni‘ zahteva po drugem svetu?«¹⁷ Hrepenenje je lahko zanj sprejemljiv »vir« poezije samo, če prav razumemo njegovo bistvo, se pravi, če ga dojamemo v okviru nihilizma kot »edine ‚poštene pozitivitete‘ mišljenja današnje epohe odtegnjenega smisla biti – kot ničevosti biti: poštene zato, ker noče skrivati te resnice izgubljene resnice. In ravno če je pesništvo v takem zgodovinskem smislu pošteno nihilistično, mu gre vse spoštovanje in občudovanje, ko proti zlaganostim ‚sladkih zanosov‘ in ‚doživljanj‘ sije iz njega ta zgodovinska resnica izgube resnice biti kot samosvoja lepota.«¹⁸

Ob vsej nihilistični poštenosti pa gre to razumevanje mimo nečesa substancialnega v dogajanju lirične poezije: to je *realna* izkušnja trenutnega, minljivega razpoloženja, ki ni (zgolj) duševno razpoloženje, temveč soprežetost posameznika in sveta. Vendar je to živo izkušnjo zelo težko relevantno opisati brez globinskopsiholoških izrazov¹⁹ (in celo v povsem nemetaforični govorici); in

17 Urbančič (2002), 111.

18 *Prav tam.*

19 Morda še vedno najdemo najlepši splošni opis te izkušnje v poglavju z naslovom »Izkušnja enotne resničnosti« v knjigi Ericha Neumanna (2001), 61–110, njene konkretnjše oblike, nastale ob branju pesniških besedil, pa v

ravno to je velik problem intelektualističnega shematizma, ki se izogiblje pojmovno neprevedljivemu stiku z resničnostjo in ne kaže pripravljenosti, da bi tej fundamentalni, »celostni« (a nerazpoložljivi in neobvladljivi) razsežnosti obstoja namenil občutljiv, spoštljiv, trezno zadržan in samoomejujoč se pojmovni približek.²⁰ V tem je seveda še globlji problem: problem s transcendenco. Z lirsko izkušnjo se namreč odpirajo vprašanja, ki niso več ontološka, temveč meta-ontološka: v lirični zavesti prihaja do posebnega stika s tistim, kar je scela onstran biti, torej ne le onkraj fizikalne, psihološke ali družbene realnosti, temveč onkraj miselne zmožnosti, a je obenem neizbežno »tu«, je nekaj, kar lahko izkusimo samo kot absolutno, ultimativno in najresničnejše, čeprav se dozdeva včasih tako rekoč spojeno z bivajočim.²¹

V lirični poeziji se ta stik, kot že nakazano, dogaja na poseben način. Ne glede na to, kakšna je lirična pesem po vsebini, po svoji formi izdihuje minljivost. Zaradi neobstoynosti razpoloženja vse stvari v njej nosijo na sebi znamenja minevanja, vendar je posameznik tisti, ki izkuša nepojmljivi »več« vseh stvari, skrivnost njihovega izginjanja – in v zaobrnjeni perspektivi tudi njihovega izvora: v apeksu te izkušnje obe perspektivi konvergirata.²² Meta-

poglavju »Georg Trakl – oseba in mit«, 263–337.

20 Iz tega izvirajoči neposluh za bistvo liričnega se kaže tudi v prefinjenih sodobnih filozofičnih branjih poezije, kot je npr. Agambenovo (2002), 131–138.

21 Sledeč patristični terminologiji je Gorazd Kocijančič v slovenščino uvedel za to – od konteksta odvisna – različna pojmovanja: nadbitnostno/nadmiselno; predbitnostno/predmiselno.

22 Minljivost trenutka je osnovna tema nekaterih Murnovih pesmi (npr. *Trenutek*, *V daljavi*), za šolskega bralca morda celo zaščitni znak njegove poezije; pesnik jo je reflektiral tudi v znanem pismu Ivanu Cankarju iz marca 1998: »Dalje praviš, da ne veš, kam merim in kje se ustavim. Moj Bog, če bi jaz kam meril, bi bile pesmi v resnici drugačne. A to mi ni prišlo doslej niti

-ontološka vprašanja se v resnici ne zastavljajo v miselni formi, temveč človeka dobesedno zadevajo. Lirični modus tega zadevanja je skozi vsakdanje stvari. Pojemovna govorica zlahka razkroji vsakdanjost, običajnost življenja, a pri tem razkroji tudi tisto, česar površina so vsakdanje stvari, kar se nas po njih neposredno dotika in nas obenem z njimi nedoumljivo nosi. Zato v lirični pesmi vsakdanje stvari niso odpravljene ali spremenjene v simbole. Sodobna literatura, tudi poezija, je pogosto hoja iz ene sobe jezika v drugo, iz enega prostora psihične izkušnje v drugega; gibanje po sobah, ki nimajo oken. Moment liričnega razpoloženja pomeni, da se v teh sobah nenadoma pojavijo okna. In spremenijo resničnost. Ne le s tem, da mu dodajo nove razsežnosti, da ga tako rekoč poneskončijo, ko odprejo zunanji prostor, temveč z vdorom svetlobe spremenijo tudi notranjega: ne odpravljajo psihične, družbene, naravne resničnosti, ampak jo razsvetlijo z misterijem.

Zdi se mi primerno, da to učinkovanje momenta liričnega razpoloženja ilustriram z dvema Murnovima pesmima. Čeprav morda ne sodita med najbolj znane, sta zelo značilna primera njegove poetike.

Enaka

Kedar pomlad v deželo hodi,
posestrima se ji rodi,
kot dobri Bog mi v dušo vodi
vesele, jasne, mlade dni.

na misel. Vrgel sem na papir posamezne trenutke in utise, in mučno svetsko naziranje svoje duše. Trenutki, samo trenutki! V njih dostikrat sam sebe ne poznam – zde se mi velikanski vzdih neznanega sveta.« Pismo je dosegljivo tudi na spletu: https://sl.wikisource.org/wiki/Pismo_Josipa_Murna_Ivanu_Cankarju_marec_1898. Dostop 2. 11. 2019.

To je moj pir, pir hrepenenja,
in polna duša prekipi,
in prostor ves, ves lik življenja
zrcali v njej se in gubi.
Ah, božji svet za tiho reko,
ko prvi cvet se prebudi,
in tihi šum za tiho reko
in beli prstki in drobni ...

Prostrani nebes, dih pomladni,
v njem ptič se ne nažvrgoli,
in v soncu ne, ne v senci hladni
se ne namisli gorka kri!²³

Z naslovom sugerirano, razmeroma konvencionalno vzporejanje naravne in dušne pomladi v prvi kitici pesmi se iz pomenske linearnosti usloči zaradi bogupodobnosti notranje sile: to, kar vodi v dušo veselje, mladost in jasnino, namreč ni zgolj z naravnim dogajanjem spodbujen čisti psihološki dogodek, ampak je podobno dejavnosti božje dobrote. A pravi prelom v globino se zgodi v drugi kitici: »praznik hrepenenja«, ki se godi v takih dneh, ni samo ekstaza duše, temveč se v njenem prekipenju preko lastnih meja zrcali *in* izgublja »ves lik življenja«: sleherna oblika življenja je torej *obenem* ohranjena in potopljena v duši, ki se razpira v resničnost onstran sveta; v moči liričnega doživljanja vse ostaja tu, kakršno je, a se obenem nekako mehko izgublja v presežnem, nerazpoložljivem, v velikih trenutkih darovanem svetu. Po tretji kitici, ki je sicer zgolj opis, a čudovito muzikalen, in v zadnjem verzu presenetljivo dopolnjen z drobno podobo človeške, ženske lepote (prehod ni občuten abruptno,

23 Murn (1954), 14.

temveč je povsem v duhu prelivajoče se »enotne resničnosti«), sledi nova, drugače oblikovana podoba neizčrpnosti življenja: pod prostranostjo nebesnega prostora, te »neskončne ravni«, ki je za Murna prostor »brezmejne prostosti«, se ptič »ne nažvrgoli«, to se pravi: *joie de vivre* naravnih bitij se v tej doživljajski perspektivi nikoli ne zasiti. In ista radost preplavlja tudi človeka: nikjer »se ne namisli gorka kri«. »Gorko kri« seveda lahko beremo kot niti ne preveč izvirno sinekdoho za – telesno ali čustveno – razvnetega človeka; lahko pa ta izraz razumemo tudi v manj prenesenem pomenu: kri kot sedež človekove strastnosti, kot ime za čutno-čustveni del njegovega bitja. In tedaj je ta del tisti, ki opravlja funkcijo, ki mu sicer ne pripada: *misli*, še več, ki se ne more zasititi z *mišljenjem*. Takšno branje ni v nasprotju z »logiko« te pesmi: tudi za tako izrazito duševno dogajanje, kot je hrepenenjska ekstaza, Murn uporablja kontekstualno neobičajno, izrazito čutno besedo: *pir*, torej gostija, pojedina hrepenenja. Neizčrpnost življenja se v pesmi *Enaka* razodeva v prelivajočem se ritmu enotne resničnosti.

V vesni

*Že zopet prihajaš gorkejša k nam,
svetiš jásneje, sonce rumeno,
in tih spet in topel prirode je hram,
od rdečih oblakov nebo ozarjeno.*

*Prerojena v njih sveti zapadna se stran,
tak nam upanja polno je novo življenje –
čez golo vejevje zefir gre plašan,
a že čuti v njem bujno zelenje.*

*Sto tisoč oblik spi, kali pod zemljó,
sanjavost večernih jih ur oznanjuje;*

le pridi še noč –: več življenje ni to,
*če i s srcem srce ne piruje!*²⁴

Slikarija pomladnega večera je karseda nazorna in konkretna, zopet romantično-impresionistično konvencionalna, kot v pesmi *Enaka*: toplejše sonce, rdeče nebo, tihota pokrajine. Podoba, ki je pred nami, je jasno vstavljena v okvir zavesti o cikličnem gibanju narave (»že zopet prihajaš gorkejšje k nam, / [...] sonce rumeno, / in tih spet in topel prirode je hram«). A vendarle je ta cikličnost tu samo napol: v intenzivnosti trenutnega razpoloženja se pomlad ni vrnila samo začasno, ni čutiti, da je tu samo nekaj toplejših, prijetnejših mesecev, ki se bodo počasi spet umaknili: na obzorju prerojenega upanja je samo nedoločljiva, lahka prihodnost. Prizor blage večerne svetlobe in plašnega zefira skriva v sebi stotisočerne skrivnosti življenja, ki se z neopisljivo milino naznanjajo v sanjavi razprtosti pokrajine in človeka. In potem je tu povsem znotraj obzorja empiričnega časa še noč, ki pa je vendarle še nekaj bistveno drugega od spremembe osvetlitve zemeljske poloble. – Kaj? Niti tradicionalno romantična epifanija demonskega niti temni *tremendum*, kakršen pogoltne svet v pesmi *V tihem polju*,²⁵ temveč dobra, simpatetična tema, v kateri življenje šele postane do konca resnično. Pesnik sprejema njen prihod, še več, kliče jo, kajti samo v njej se lahko srce gosti, globoko, tako rekoč fizično, veseli s srcem (zopet vzvišeni stari izraz za praznovanje: *piruje*). Podoba erotične združitve v neprosojnih globinah nezavednega? Morda, a zdi se, da še več: srca tu niso zaklenjena v erotična občestva, ki živijo navznoter, ampak se radujejo v mistični temi-svetlobi enotne resničnosti in njenega nevidnega izvora.

24 *Prav tam*, 28.

25 Murn (1979), 86: In potlej pride temna noč / in vsa lepota mine ... / le svetle zvezde vprašujoč / v grozeče zro temine.

Ti pesmi nikakor nista obtožba življenja. Kolorit misterija, ki preseva skozi otipljive podobe, je svetel. Gibljivost, »nestabilnost«, nedokončnost stvari diha globino izvora: nestalnost, minljivost ni znamenje minevanja, ampak, rečeno s Staigerjevim izrazom, polnosti globine. Stvari okoli nas tu niso zgolj prehodne oblike valujočega življenja, ampak čutni vozli misterija, v katerem se njihovo življenje razpira v svetlo nedoumljivost. In enako tudi pesnikovo in bralčevo.



PESNIK IN NJEGOVE MOLITVE

Tomislav Marijan Bilosnić, rojen leta 1947 v Zemuniku pri Zadru, je eden najpomembnejših sodobnih hrvaških religioznih – in ne le religioznih – pesnikov. A ni samo pesnik, temveč izredno ploden in raznolik pisec, ki svojo protejsko literarno naravo živi v mnogih oblikah. Do sedaj je objavil preko sto knjig, med temi več kot dvajset pesniških zbirk in poleg tega še osem zbirk haikujev (najodmevnejša je zbirka *Velebit*), pet romanov, med katerimi se zdi posebej sugestiv *Listopad (Oktober)*, veliko proze in poezije za otroke, zbirke feljtonov, kritik, potopisov, sedem slikarskih monografij ... »Bilosnićevega življenjska in umetniška dejavnost je bila neprestano pomnoževanje lastnega sebstva, izkušanje njegove neskončne raznovrstnosti, a tudi meja, ki mu omogočajo samoprepoznanje,« je zapisal subtilni interpret njegove poezije, pesnik Davor Šalat.¹ Bilosnić pa ni le književnik, temveč tudi slikar, ki je imel več kot šestdeset samostojnih razstav, urednik, novinar, organizator kulturnih dogodkov. Njegovo delovanje je vseskozi povezano z mestom Zadar, z njegovo okolico, naravo in zgodovino. S svojo energetično dejavnostjo skozi desetletja oživlja kulturni utrip v njem in nastopa po svetu kot njegov bard: kljub veliki tematski raznolikosti njegovega opusa je upravičeno reči, da svojo pesniško domišljijo in glas vztrajno posveča severnodalmatinskim obalam, cerkvam, palačam, vinogradom in oljčnim nasadom, prostranim pobočjem Velebita in duhovom, ki jih tam odkrivajo njegovi stihi. Zato »je postal umetniško-književni znak Zadra«² in od

1 Šalat (2012), 5.

2 Sanja Knežević (2013), 220. V tej zanimivi študiji so osvetljene specifično mediteranske poteze njegove poetike, ki jih avtorica ne razume samo kot površinske, zunanje značilnosti, povezane z geografskim in etnološkim okoljem, temveč vidi v njih starodavno antropološko in globoko duhovno določilo. Poleg Bilosnića je med najboljše predstavnike hrvaškega medite-

tod, z danes obrobne prostora, vtiskal svoj pečat v sodobno hrvaško književnost.

A v središču Bilosničevega delovanja je vendarle poezija. Poezija – v smislu, ki ga je tej besedi dajal Octavio Paz – teži k izrazu v vseh njegovih delih, najmočneje pa prihaja do besede v besedi, v stihu. Sanja Knežević, ena najboljših poznavalk sodobne hrvaške poezije, je njegov opus razdelila na pet ciklov znotraj dveh obdobij, prve in druge postmoderne, pri čemer pa pesniške naravnosti ni mogoče absolutno kronološko zamejiti: ne le da se nekateri nastavki novejših obdobij kažejo že v zgodnejši poeziji, temveč se pesnik giblje tudi v drugi smeri – kdaj pa kdaj se vrne k poetičnim principom, ki so določali njegovo pisanje pred več desetletji. V prvo postmoderno sodijo: pesništvo popularno-urbane poetike;³ cikel mitološko-simbolične in transcendentne občutljivosti;⁴ in poetika sredozemskega vitalizma – arkadično-mitološka faza.⁵ V drugo pa: poetika avguštinovskega iskanja in vrnitve – transcendentno-simbolična faza tega obdobja⁶ in mistično-simbolično raziskovanje zgodovine in identitete (v delu *Vila Velebita*).

Z zbirko *Molitve* (2009) je Bilosnić po lastnih besedah odkril svojo absolutno novo pesniško fazo.⁷ Knjiga je doživela izreden odziv, bila je nagrajena z najprestižnejšo hrvaško nagrado za poezijo »Tin Uje-

ranizma uvrstila še Luka Paljetka, Jakšo Fiamenga, Arsena Dedića in Borisa Domagoja Biletića.

3 Glavne zbirke: *Pred zavjesama* (1974), *Apsolutni labudopjev* (1976), *I društvo koje ostaje* (1977) ter kasnejši odsev te urbane (ne)občutljivosti *Znaci za uzbunu* (1993).

4 Glavne zbirke: *Koji jedu ribe* (1974), *Sužanj – riba u vodi srca* (1977), *Približavanje ptica* (1980), *Krilati kozorog ili ponoćne prijateljice* (1984).

5 Zbirke: *Ljubavnici iz Aleksandrije* (1986), *Rika jelena* (1988).

6 Zbirke: *Tigar* (2004), *Molitve* (2009), *Kuća* (2010) in *Afrika* (2011).

7 *Molitve*, 119.

vić«, ki jo podeljuje Društvo hrvaških književnikov (Društvo hrvatskih književnika); kritiki so jo opisali z visokimi, a tudi močno kontrastnimi besedami: Sanja Knežević, ki v njej vidi vrhunec Bilosničevega pesništva,⁸ jo občuti kot izraz pesnikove »popolne duhovne pomiritve«,⁹ Davor Šalat pa, nasprotno, opozarja na njen religiozni *raptus*: »Tisto, kar je nekoč iz bibličnih in kasnejših teoloških razglabljanj, iz oksimoronskega občutja sveta rodilo najbolj zanosno baročno poezijo, pri, denimo, Buniću in Gunduliću, Góngori in Quevedu, to je pri Bilosniću omogočilo, da je za Božje odrešitvene posege uporabil tako rekoč karhalno ljubezensko govorico.«¹⁰ Čeprav je največjo prepoznavnost v svetovnem merilu Bilosnič dosegel s *Tigrom* (prevodi v štirinajst jezikov, odmevnost v južnoameriškem prostoru) in v zadnjih pesniških knjigah (*Kuća, Afrika*) ni nadaljeval poetike *Molitev* (kar bi bilo pravzaprav nenavadno za njegov »protejski« umetniški značaj), pa je ta zbirka v več pogledih izjemna: po svoji eksistencialni globini in po odkrito religiozni vsebini. S takšnimi pesmimi avtor suvereno prestopa meje kulturne korektnosti »zahodne družbe«, ki so se v zadnjih desetletjih s silovito močjo samoumevnosti zaprle za religiozno poezijo. To je pogumen, velik korak, ki ni pomemben le za Bilosničevo poetiko, temveč spodbuja k novemu premisleku razmerja med umetnostjo in religijo nasploh. V naslednjem poglavju, kjer se za trenutek odmikamo od zbirke *Molitev*, je skicirano eno od mogočih izhodišč takšnega premisleka, morda replika v dolgem pogovoru, ki se dogaja tako, da se vedno znova začenja iz neznanega ...

8 Knežević (2013), 285.

9 *Prav tam*, 280.

10 Šalat (2012), 87.

Kako je lahko pesem molitev?

Kdaj pa kdaj ugotovimo, da so stvari, ki smo jih imeli za povsem preproste in nevprašljive, v resnici povsem nejasne, ko pa začnemo o njih nadrobneje razmišljati, se izkažejo za nezadostne ali zavajajoče tudi predstave, pojmi in miselne sheme, s katerimi smo si jih razlagali do tedaj. Takrat je edini izhod iz zagate v tem, da spremenimo perspektivo in morda celo svoj odnos do celotne težavne zadeve – samo to nas lahko v srečnih primerih privede do novega, pravilnejšega umevanja. Mogoče se ob tem spomnimo na znamenito razmišljanje sv. Avguština o času: časa, pravi, ne more nihče z mislijo zaobjeti, čeprav »govor ne pozna nobene besede, ki bi mu bila bolj domača in znana, [... izločil B. S.] ki jo vseskozi razumemo, ko jo govorimo, in jo razumemo tudi, če jo slišimo koga drugega govoriti. Kaj je torej čas? Če me nihče ne vpraša, vem; če pa ga hočem na vprašanje razložiti, ne vem.«¹¹ Vprašanje, ki ga pretresa skozi celotno 11. knjigo *Izpovedi*, ga pripelje do tega, da ovrže stara kozmološka prepričanja (da je čas gibanje /nebesnih/ teles) in se prikljuje do misli, sicer negotove in povsem ponižne pred Skrivnostjo, da je čas bržkone raztezanje duha in da je merjenje časov le merjenje vtisov, ki so jih v duha vtisnile prehajajoče stvari. Včasih – spet moram reči včasih, ker so to še redkejši primeri – pa se zgodi, da novo razumevanje sicer nadomesti nevzdržno staro, vendar ne odpravi intuicije, ki smo jo imeli že prej, temveč jo na novo osvetli in potrdi. Zdi se, da je eden takšnih primerov vprašanje sodobne religiozne umetnosti, vprašanje, ki ga v zgoščeni obliki zastavlja naslov Bilosničeve zbirke *Molitve*. Ta naslov pove, da so pesmi v tej knjigi molitve, njihov avtor v kratkem pripisu pa, da z njimi »nagovarja Boga, spajajoč otroška spoznanja

11 Avrelij Avguštin, *Izpovedi*, XI, 14.

o njem s spoznanjem božjega v luči življenjske modrosti«. ¹² Psalmodični, biblijski ton njegovih liričnih besedil vseskozi potrjuje te njegove besede. Kaj so torej: pesmi ali molitve? Kakšna je njihova identiteta?

To je izrazito novoveško, ali še bolje, moderno, postrazsvetljsko vprašanje. V predmoderni dobi religiozna poezija namreč ni bila v nobenem pogledu problematična; s čisto zgodovinskega vidika je njeno problematiziranje pravzaprav absurdno, saj so začetki (evropske) poezije najtesneje povezani s kultom in po vsebini v veliki meri religiozni. Tudi kasneje je bila religiozna poezija (tako kot vsa religiozna umetnost) skozi stoletja pomemben, včasih prevladujoč, vselej pa integralen del umetnostnega življenja. Tako je bilo vse do prevlade radikalno imanentnega pojmovanja resničnosti v moderni kulturi: tedaj se je umetnost dokončno uveljavila kot povsem avtonomna duhovna dejavnost in postala neke vrste nadomestna oblika religije; razmerje med njima se je bolj ali manj pretrgalo in od tedaj obstoj relevantne religiozne umetnosti ni več samoumeven, pa čeprav so mnoga najpomembnejša umetniška dela modernistov po vsebini ali navdihu religiozna (npr. Eliotova poezija, skladbe Krzysztofa Pendereckega, filmi Andreja Tarkovskega itd.). Danes, v postmodernem podaljšku te dobe, ko se družbeno vplivna umetnost v vse večji meri politično funkcionalizira in postaja oblika kulturnomaterialistične kritike družbe, ni seveda nič drugače: zid, ki ju ločuje, se zdi še višji. To ima še posebej velike posledice za lirično poezijo: ne le zato ker je religiozno življenje eden njenih najpomembnejših praznovorov, temveč predvsem zato, ker je njena bistvena značilnost, da tudi v svoji »emancipirani« obliki nastaja iz stika s skrivnostnim, »drugačnim«, presežnim, in tako rekoč nastaja kot jezikovno utelešenje človekove-

¹² *Molitve*, 119.

ga razmerja z njim. Z besedami angleške pesnice Kimberly Johnson: »Lirične pesmi uprizarjajo dramo odkrivajočega duha.«¹³ Zato je zgoraj zastavljeno vprašanje še kako relevantno.

Kaj je torej pesem z naslovom *Molitev*: pesem ali molitev? Ali morda: pesem *in* molitev? Če rečemo: ta pesem je molitev, če je njena »globoka«, prava identiteta v tem, jo bomo morda imeli le za eno od številnih vrst molitvenih besedil, ki se razlikujejo od religije do religije, od časa do časa, od občestva do občestva in od posameznika do posameznika, celo od enega do drugega trenutka posameznikovega življenja. Zakaj tedaj sploh uporabljati dva izraza? Lahko bi preprosto rekli, da je tako besedilo verzificirana molitev. Če pa je »molitev« le oznaka za tematiko ali zvrst pesmi, podobno kot le-to označuje npr. delovna, bojna ali ljubezenska pesem, torej samo oznaka področja, na katerem se izvaja neka avtonomna jezikovna dejavnost, ki ji rečemo pesem, je potem ta beseda uporabljena zgolj figurativno; religiozna vsebina pesmi je tedaj nekaj bolj ali manj postranskega. Korak iz te izključujoče zagate napravimo, če si predstavljamo, da je značaj religiozne pesmi odvisen od uporabe: če jo beremo kot pesem ali kot molitev. Možnost takšnega alternativnega branja seveda predpostavlja religioznega bralca. Pesem bi v tem primeru delovala podobno kot znane dvoumne risbe, ki lahko predstavljajo dva različna lika (npr. raco ali zajca), odvisno od tega, kako interpretiramo iste fizične dražljaje in v kakšno konsistentno celoto jih oblikujemo.

Pesem, ki jo lahko »uporabljamo« kot molitev, mora vendarle imeti na sebi nekaj inherentno religioznega, sicer bi to ne bilo mogoče; v določeni perspektivi mora delovati kot molitev. Lahko si sicer predstavljamo, da bi kak konceptualist razglasil telefonski imenik za ep, katerega lepote bo lahko uvidel le primerno občutljiv in literarno

13 Johnson, (2013), xxix.

kompetenten bralec, bralec, ki bo z močjo lastne domišljije »prepoznal« poetične potenciale imenika. Čeprav v dobi konceptualizma tak prijem ni povsem neverjeten, pa težko verjamem, da bi njegov avtor za daljši čas dobil dovolj bralcev, ki bi mu bili pripravljeni verjeti in tako zelo obremenjevati svojo domišljijo za to, da bi iz tako rekoč ničelne predloge ustvarjali umetnino.

Kaj pa so torej religiozne poteze, ki jih mora imeti religiozna pesem oziroma vsakršna religiozna umetnina? Pomagajmo si z ovinkom, z glasbenozgodovinskim ovinkom. Največja vokalno-instrumentalna dela Johanna Sebastiana Bacha so nastala iz liturgičnih potreb in še danes jih včasih »uporabljajo« v ta namen, lahko pa jih poslušamo tudi kot »čista« glasbena dela – in takšna »uporaba«, kot vemo, v sodobni kulturi prevladuje. Še več, znano je, da nekateri danes vodilni interpreti Bachove glasbe – tako vsaj sami zatrjujejo – niso religiozni. Morda najslavnejši primer tega je angleški dirigent, specialist za Bachovo glasbo John Eliot Gardiner.¹⁴ Kako lahko potem tako dobro interpretirajo to glasbo?¹⁵ Tvegajmo odgovor v obliki podobe.

Celotna zgradba Bachovih (ali katerihkoli) sakralnih skladb, njihovo »otipljivo glasbeno tkivo« je neizbrisno zaznamovano s presežnim, z neskončnim »misterijskim breznom«, v katerega se izteka; zaradi njega je takšno, kot je; od njega dobiva svojo globino in moč. Filozofsko rečeno: sredi bivajočega (glasbenih oblik) se odpira brez-

14 Prim. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2013/mar/30/john-eliot-gardener-conductor>. Dostop 2. 11. 2019.

15 Vprašanje osebne religioznosti je seveda izjemno komplicirano in polno subtilnih nians. Podobno velja tudi za splošno vprašanje, ali religioznost interpretu vpliva na izvajanje glasbe, in za čisto konkretno zgodovinsko vprašanje, ali je – kljub vsej nesporni muzikološki in tehnični avtoriteti – tisto razumevanje baročne glasbe, ki ga nekako uteleša J. E. Gardiner, najustrežnejše ali celo edino ustrezno. Vse to pa moramo tu pustiti ob strani, čeprav je nedvomno zelo pomembno.

no transcendence in mu daje obliko, moč in živost. Bivajoče pa, gledano z druge strani, vodi v to brezno, je pot v njegovo neizmernost, njegova slišna navzočnost, nedoumni klic tišine. Dober interpret je lahko le tisti, ki opazi to »naravo« bivajočega, ta značaj glasbenih kompozicij, in se ravna po svojem opažanju. Ni pa nujno, da je s tem transcendentnim breznom (presežnim) v neposrednem in jasno artikuliranem religioznem razmerju. Lahko ga razpozna zgolj posredno, torej ne s teološko izostrenim čutom, temveč v agnostično zabrisanem uvidu, vendar ga v »praksi« neizbežno občuti, spoštuje njegovo realnost in jo prevaja v svoj izraz.

Nekaj podobnega bi najbrž lahko rekli za sleherno zvrst religiozne umetnosti, čeprav ima seveda vsaka od njih svoje značilnosti, zaradi katerih je v vsaki razmerje med »bivajočim« (celotno ontološko zgradbo umetnin) in presežnim nekoliko samosvoje. Prelivanje in razlikovanje umetniškega in religioznega (tako v umetnini kot intencionalnem objektu, se pravi: v njeni sekundarni eksistenci, kot tudi v njenem ontološkem temelju, v zgradbi, v kateri je fundirana njena identiteta) je morda najbolj zapleteno in intenzivno v besedni umetnosti, ki uporablja najbolj pojmoven in obenem najbolj »navaden«, »domač« jezik: jezik, ki ga govorimo.

Ko razmišljamo o razmerju med vero in umetnostjo, mogoče ni povsem nepomemben še en pomislek: so ljudje, ki za vero ne potrebujejo Bacha ne sodobne psalmodične poezije, kakršna je Bilosničeva; če še ostanemo pri pravkar uporabljeni podobi, so v neposrednem razmerju z breznom presežnega, v zaupljivem, osebem ljubečem razmerju in ne potrebujejo ne glasbe ne umetniških besed (bivajočega) za pot do njega. Ali je to razmerje »z breznom« – pa naj bo čisto preprosto, otroško neposredno ali pa globoko mistično – višje od vsakega umetniškega religioznega razodetja? Shematično opredeljevanje je tu zelo težavno in nezanesljivo, ker imamo opraviti z »živo snovjo«

duhovnih izkušenj in psihičnega življenja in smo v podobnem položaju, kot če skušamo trajno določiti obliko valujoče vode. Mislim, da so pri tem potrebni predvsem trije oziri. Prvič: če upoštevamo pristno religiozno izkušnjo, če torej jemljemo (božjo) transcendenco zares, je jasno, da »breznu« zaradi njegove absolutne suverenosti ne moremo »predpisovati« načinov pojavljanja: »Duh (Veter) veje, kjer hoče« (Jn 3,8). Kar lahko o tem povemo, zadeva torej samo človeška pričakovanja, oblike in tehnike vzpostavljanja razmerja s presežnim. Drugič: raznolikost religioznega in umetniškega in religioznumetniškega (ali religiozno-umetniškega) doživljanja je neizmerna; kar velja za ene ljudi, ne velja za vse, zato je tudi vprašljivo postavljati splošno veljavno, obvezujočo in izključujočo hierarhijo med čisto religioznim in umetniškoreligioznim (ali celo umetniškim) doživljanjem.¹⁶ Tretjič: neposredno razmerje z »breznom« sodi v najintimnejšo sfero človeka (pa čeprav gre v njem za najširše mogoče ontološko dogajanje); umetnost pa se, nasprotno, dogaja v med-človeškem prostoru, v družbi, v kulturi, rečeno v suhem filozofskem jeziku: v sferi bivajočega. Religiozno umetnost morda zato še najbolj opišemo, če rečemo, da je nekakšen mejni jezik, jezik komunikacije na meji med čisto transcendenco in imanentno resničnostjo, izumljanje sugestivnih znamenj, s katerimi si mi »tu« sporočamo o onem »tam«.

Mislim, da to ni samo dlakocepsko preigravanje golih (in malo verjetnih) možnosti, temveč zgodovinsko in aktualno utemeljeno

16 Seveda velja tudi obratno: tudi mistične izkušnje bi bilo nesmiselno podrežati umetniško-religioznim. Nasploh se morda značaj presežnega na poseben način kaže v širini neposrednih razmerij, ki jih človek skuša vzpostaviti z njim, in v nesmiselnosti redukcij te kompleksne odprte celote: nesmiselno je npr. spreminjati umetnost v religijo ali enačiti religijo z mistiko: brez mističnih razsežnosti se religija lahko izrodi v socialno doktrino in moralni oklep in se izsuši; če pa mistični element absolutiziramo in zavrzemo vse družbene razsežnosti religije, pa ta izpuhti v nerelevantnost.

razmišljanje o družbenem in kulturnem položaju religiozne poezije. Pravzaprav bi moral reči: poezije, ki ji je religija s svojim teološkim, kulturnim in etičnim izročilom (v Bilosničevem primeru je to seveda katoliško krščanstvo) inspiracija za odkrivanje resničnosti, za prodor v obzorje, in ne okvir, ki bi omejeval njeno eksistencialno raziskujoče gibanje. Pri tem ne gre le za njeno obrambo proti morebitnemu ikonoklazmu, ki se občasno, a vendarle vztrajno pojavlja v zgodovini, ali proti ideologiji čisto pragmatično razumljene vere. Še bolj aktualen je morda zagovor njenega dostojanstva in vrednosti nasproti estetsko neambicioznemu, umetniško nerelevantnemu, »ideološko« religioznemu pesništvu; v naših prostorih (tako hrvaškem kot slovenskem in širšem evropskem) je to predvsem za paraliturgične in družabno-kulturne namene uporabno krščansko pesništvo. Težava takšne poezije je, da zgolj ilustrira »že znano«; s tem se njeni avtorji odreka-jo umetniškosti, za katero je najbolj značilno prav nenehno eksistencialno odkrivateljsvo, tveganje in pesniško samoizročanje *misteriju*. Vendar je to načelno vprašanje, ki se ne zastavlja le pri estetsko očitno minorni umetnosti, temveč konec koncev tudi pri velikih umetniških delih (čeprav se zaradi njihovega umetniškega bogastva na prvi pogled to zdi nesmiselno), ki so oblikovana za dosego nekega vnaprej in od zunaj določenega cilja: v teološko teoretičnem smislu »pravilnega« doživetja presežnega. Seveda to ni nobena posebnost krščanstva; podobno je tudi, denimo, pri pesniški obliki haiku, ki je tako tesno povezana z duhovnostjo japonskega zen budizma, da njegove logike ni mogoče pravilno razumeti zunaj njega. Praznina, h kateri naj vodi-jo drobne pesniške forme, podobe iz narave in prizori iz vsakdanjega življenja, je absolutno onkraj iluzornega sveta jaza kot tudi onkraj vsega čutnega sveta. Ali so torej vsi »čutni«, zgolj pesniški učinki takšne poezije samo postranski, nepomembni, morda celo zavajajoči? Ali pomeni, da naj bi wittgensteinovsko lestev umetnosti zavrgli, brž ko se nam uspe spustiti v to »brezno«? Na to vprašanje lahko odgovo-

rimo z drugim: zakaj pa ravno te besede, ti zvoki, ti pomeni in podobe lahko vodijo do tja, do »brezna«, onkraj njih? Zakaj so lahko lestev ravno te in ne katerekoli druge?

Mogoče ne bi povsem zgrešili, če bi podobo lestve nadomestili s podobo okna: pesmi so kot okna, skozi katera se vidi »zunanja« svetloba, svetloba, ki jih presega, je »onkraj« njih, a tudi njih dela vidna in jih osmišlja. Niso okna tista, ki porajajo svetlobo, temveč je res obratno, vendar pa so vseskozi potrebna, da jo vidimo in v njej vidimo tudi okna sama. Ne častimo oken, ne izdelujemo jih zaradi njih samih, okna niso zlata teleta, rezana podoba Boga, vendar tudi niso samo začasen pripomoček, temveč naša stalno pripravljena pot, naša stalna odprtost za neposreden stik s presežnim. Skratka: zvoki, besede, misli, podobe v poeziji so prostor epifanije »brezna presežnega«, v njih se le-to razodeva »sredi bivajočega«, »sredi življenja«. S to podobo lahko poskusimo opisati tudi različne oblike komunikacije s presežnim. Neposreden stik, denimo molitveni ali mistični ali tisti, ki nastane v spontanem, milostno podarjenem doživljanju, je morda podoben oknu s povsem prosojno, brezbarvno šipo ali celo odprtemu oknu, za katerim se razteza neomejeno obzorje: vse stvari poniknejo v čisti svetlobi, ki jih poraja. Religiozna pesem pa je bolj podobna vitraju: z neštetiimi liki in dramatičnimi kompozicijami poslikanemu steklu, kjer se barve darežljivo prelivajo od skoraj neprosevni, temnih globin do sončasto žarečih lis in ustvarjajo vtis o reliefni razgibanosti naslikane pokrajine, o dinamičnem notranjem življenju, ki odseva na obrazih likov, o godbi vsakdanjosti in posvečenem miru nad tistim svetom, ki ga nosi in oživlja zmeraj ista svetloba: nedosegljiva in neizčrpna.

Če bi hoteli to podobo razširiti še na sodobno liriko, na tisto njeno danes dominantno obliko, ki jo je pripeljala do izčrpanosti, bi mogoče lahko rekli, da je ostalo samo še zanimanje za podobe na steklu, medtem ko svetloba ni več deležna pozornosti, temveč kvečjemu dvoma ali ba-

nalizacije, ki se kaže v prepričanju, da je umetna tvorba, tako rekoč produkt ideološke instalacije: da je za zunanjo steno postavljen reflektor, ki naj bi sploh omogočil lirično predstavo. V vsakem primeru pa je v današnjem življenju lirike ta osvetljava namenoma šibka in poslikave stekel puste, barvno in kompozicijsko revne: skoraj bolj okruški podob, ki morda navdihujejo slutnje, a le zelo potihlo. Samo taki, čustveno skromni, v doživljajskem *pianissimu* upodobljeni prizori delujejo prepričljivo v osrednjih prostorih postmoderne kulture.

V zvezi s tem se zdi primerno opozoriti na še eno pomembno ambientalno značilnost sodobnega pesniškega sveta. Ena od redkih možnosti sodobne religiozne poezije je namreč v tem, da sprejme neke vrste minimalistično estetiko, ki je, kot nakazano, v sodobni poeziji široko uveljavljena. Kaj natanko imam s tem v mislih, najbolje pojasnijo besede znanega kanadsko-ameriškega pesnika Marka Stranda: »Močno čutim, da sem del novega internacionalnega sloga, ki je kar najtesneje povezan z nesporedno/jasno/neokrašeno govorico (‘plainness of diction’), določeno mero opiranja na nadrealistične tehnike in močnim narativnim elementom.«¹⁷ V navezavi na to »realno stanje« sodobne poetike se lahko tako razvije nekakšen mistični minimalizem, zanikanje čutnega v poeziji zaradi »višjih«, religioznih ciljev. Takšna poetična konformnost sodobnega religioznega pesništva (njen estetski in doživljajski minimalizem) je seveda zgolj površinska, saj le-to s svojsko »apofatično logiko« sprevrača sprejeti poetični vzorec: preprosti prizori iz vsakdanjosti in čustveno ploska govorica tu niso zadnja resničnost, temveč nekakšno zunanje in notranje utišanje, ki naj omogoči, da se zasliši neslišna neskončnost Božjega sveta. Minimalistična mistična poetika torej do neke mere sicer olajšuje

17 <http://www.poemhunter.com/mark-strand/biography/>. Dostop 2. 11. 2019.

stik s trendovskimi pesniškimi dogajanjem, a po drugi strani pravzaprav zahteva vernega bralca, še več, bralca, ki sprejema dokaj nadrobno določeno religiozno usmeritev in njeno mistično prakso. Morda to ni tako očitno zaradi poudarjene (čeprav neredko igrive ali vsaj navidezno igrive) filozofičnosti, predvsem pa zaradi tega, ker se bolj kot v evropski religiozni tradiciji takšna poetika inspirira v japonski zenovski poeziji, ta pa se tu iz različnih vzrokov pretežno ne dojema kot religiozna umetnost in zato v sekularizirani evropski kulturi našega časa deluje privlačneje. Za ponovno omembo te pesniške tradicije pa imamo še posebej tehten razlog: zadnji del Bilosničeve zbirke *Molitve* je obsežen cikel haikujev.¹⁸ Vendar je to že druga zgodba: zgodba o Bilosničevi drugačnosti, posebnosti in suverenosti, ki jo pripoveduje njegova knjiga od prve do zadnje strani.

Molitve: vera, ki je telo postala

Začnimo, kjer smo končali, pri haikujih: ciklus *Haiku molitve* sestavlja sto šest formalno izredno natančno izdelanih pesmi (praktično v vseh se pesnik strogo drži forme in obsega: dva petzložna stiha oklepata sedemzložnega), ki jim je na koncu dodana še ena v poševnem tisku, še en haiku pa stoji prav na začetku zbirke. Takoj moramo povedati, da je Bilosničev način uporabe te tradicionalne

18 Morda je glavni vzrok njene večje privlačnosti protitradicionalna naravnost dominantnih tokov sodobne evropske kulture. Budistična duhovnost je pri areligiozno usmerjenih umetnikih tega prostora sprejemljiva tudi zato, ker so njeni temeljni pojmi (npr. praznina) – vsaj na površini – bolj abstraktni in manj družbeno zavezujoči kot krščanski; zato je zanje bližje osebni duhovni praksi kot pa pravi religiji. Takšno dožemanje močno podpira tudi dejstvo, da budizem (ne zenovski ne kaka druga oblika) v Evropi nima globljih zgodovinskih korenin in zato ni razvil družbenih oblik, ki bi mu dajale značaj običajne religije in bi posameznika etično zavezovale »od zunaj«.

japonske oblike popolnoma samosvoj: pri njem je transponirana v krščanski duhovni svet in obenem globoko zaznamovana z njegovim individualnim izrazom. Podobe niso subtilna iniciacija v pravo resničnost onkraj čutov, v vse obsegajočo praznino, temveč glasna hvalnica Stvarniku, Kristusu Kralju, ki žari v stvareh in onstran njih (62.: »Jezus Kristus sin tvoj / pravi Bog, pravi Človek / otrok device«). Z nič manjšim zaupanjem se ne obrača na božjo mater (npr. 53.: »O luč življenja, Mati naša, Marija, večna rešitev«), opeva svetnike (npr. 21.–24., 26., 37.–38.) in krščanske praznike (npr. 6., 7.) in lokalne zgodovinske dogodke (npr. 41.). Subjekt ne izginja v objektu, ki izgublja svojo običajno koherentnost, kot je značilno za izvorni haiku,¹⁹ temveč zanosno, s himničnim glasom slavi Boga, ki nima nobene podobe in je obenem resnični človek; ki je skrivnostnejši od praznine in obenem človeku bližji, kot si je on sam. Človek in vsa druga koprneča bitja na zemlji niso ujeta v iluzorni krog samsare, njihovo kopnenje se vzpenja drugam, k Bogu, a ne, ker bi hotela zapustiti svet, ampak ker si s skoraj erotično toplo strastjo želijo, da bi prišel Bog sem – vanje. In v njihovem željnem dihu sozveni tudi dihi umrlih:

89.

V snu si Te želi
vsako bitje pod zemljo
in vsako na njej.

V določenem oziru je logika njegovih haikujev bližja neki drugi zvrsti japonske zenovske poezije, *waki*, kot jo je v 13. stoletju razvil Dogen, ustanovitelj zenovske šole Soto. Namen te pesniške oblike je bil, da bi s skrajno besedno natančnostjo in preobiljem občutij razode-

19 Prim. Laude (2005), 140.

la pravo resničnost in njeno budovsko naravo.²⁰ Vendar gre Bilosnić v svojem preoblikovanju še dlje: številne haikuje opremi z opombo pod črto, torej z izrazito nemeditativnim in tudi nepoetičnim elementom.²¹ S tem racionalističnim, informativnim posegom se po eni strani kaže kot *poeta doctus*, po drugi pa kot dedič modernističnega depoetiziranja izraza, njegov končni učinek pa je presenetljiv: v kontekstu religiozne celote so te opombe smiselno integrirane in delujejo nekako tako kot napisi z imeni svetnikov pod kakimi miniaturnimi slikami v cerkvi.

Suverenost, s katero Bilosnić prilagaja obliko haikuja svojim poetičnim in duhovnim namenom (kar je v zanimivem kontrastu z njegovim skrbnim ohranjanjem zunanje forme), je bržčas utemeljena tudi na priznanju, ki ga je bil deležen za svoje gojenje te zvrsti. Je eden pionirjev hrvaškega haikuja (za Dubravkom Ivančanom), njegove pesmi so bile uvrščene v različne mednarodne antologije, zanje je v tujini prejel več nagrad, japonska državna televizija Efuban no ichi Inc. pa je leta 2003 o tej plati njegove ustvarjalnosti posnela dokumentarni film *Po stezah hrvaškega haikuja*.

Poleg cikla haikujev sestavljajo zbirko *Molitve* še štirje cikli v prostem verzu (*O Bog, stori kaj tudi zame; Molitve; Jezus, ti si človek; Jutranja zvezda*), ki med seboj niso izrazito tematsko in motivno diferencirani, pač pa je v tem pogledu vsak od njih precej pester. Še najbolj enoten je zadnji, kjer ima večina pesmi v naslovu nebesna telesa, medtem ko so v tretjem pogosti motivi cerkva iz Zadra in rodnega Zemunika, v prvem pa nekoliko izstopajo postave starozaveznih likov (*Beseda Adamu, Molitev k človeku iz čiste gline, Abrahamovo*

²⁰ *Prav tam*, 133–134.

²¹ Slovenski prevod te opombe še nekoliko razširja, zlasti kadar gre za pojme iz lokalne zadarske zgodovine.

spoznanje, *Abrahamovo bratstvo*); v drugem, ki nosi enak naslov kot celotna zbirka, se prepletajo spomini na pokojne prijatelje in grozo vojne z naravno nesrečo (*Kornatska molitev*) in z eksistencialno tesnobo (*Strah ki je molitev*), slikoviti prizori narave (*Molitev k svetemu Frančišku*) z nepomembnimi zunanjimi okoliščinami (*Decembrska molitev*, *Molitev za božič 2007*) in te spet z motivi arhetipskih situacij in pojavov človeškega življenja (*Molitev pred dežjem*, *Molitev pred potjo*, *Molitev pred spanjem*, *Molitev pred ognjem*). Skozi vse pesmi ne le tega, ampak vseh ciklov pa teče ogenj strastne vere, ki ne poide niti v najbolj zadušljivih trenutkih eksistence, v času največje narodne ali osebne stiske. Daleč od tega, da bi gorel z nespremenljivim plamenom, zaprt med steklene stene teološke ali estetske svetilke, zavarovan pred sunki slane zgodovinske in bivanjske burje, zaščiten pred naglim redčenjem kisika smisla v sodobni kulturi. Vse to je čutiti v njegovem drgetanju, v živahnem spreminjanju njegovih žarečih linij. Pesnikova razbolenost in entuziazem sta ves čas neskrita: verzi njegovih občutij ne maskirajo in ne raztapljajo v nečutno simboliko, temveč jim dajejo obliko živega reliefa. Ki ne ugasne, ker ga pesnik hrani s samim seboj, ker mu izroča vse, kar je, vse, za kar živi. Samo zaradi te abrahamovske žrtve nikoli ne presahne božja sapa, ki daje njegovemu ognju živeti (11. haiku: »Kakšen mir je to / Ogenj Svetega Duha / me použiva«). Večkrat sem se ob Bilosničevih pesmih spomnil Gradnika, najlepših stihov, ki so bili napisani na to temo, temo vere, ki je postala telesna, ker se je duh samo tako lahko do konca predal skrivnosti; spomnil sem se *Božjega obličja*,²² spomnil 9. soneta *Večerne sence*:

22 Gradnik (1986), 210: Če v joku src teh zvokov bo odmev / in če se v ognju bedna bodo grela, / saj pesem, ogenj ta, ne bom več jaz. // Le tvoja zlata harfa bo zvenela, / o Bog moj, in žareči ta odsev / bo samo tvoj usmiljeni obraz.

»Verujem!« Ne moj glas, kri moja vpije,
 kri davnih mater, ki jo še taji
 zaman nevera naših kratkih dni,
 zaman strup sikajo v njo dvomov zmiije.²³

Prosti verz teh štirih ciklov je zares prost v najbolj poudarjenem pomenu: prost vsake zunanje omejitve, prost za vso zgodbo pesnikove vere, za njene globoke prelome in fine nianse, za trenutke zmede in otrplosti in za neugasljivo poletno sinjino zaupanja v večnost, kakor da bi bil besedni odtis utripanja njegovega bitja. V njem se spaja, kar se je zdelo nespojljivo: otroška zaupljivost in zgodovina mesta, teološki pojmi in modernistične figure, domačijski prizori in neugnana, neizčrpna nadrealistična domišljija. Ves čas je izredno živahen in nenehno spreminja svojo obliko in dolžino; gostota občutja pulzira v neštetih odtenkih od skoraj prosevno lahkih besed (*Molitev k angelu*) do gnomično zbitih, slovesno težkih vrstic (*Bog*), od zračnega, sproščenega tona (*Molitev pred potjo*) do zamolklega zvena litanij tesnobe (*Strah ki je molitev*). Široki tok himnično vzvalovanih besed se kdaj pa kdaj zoži v droben, komaj viden curek (*Križev pot, Videl sem sonce*), v komaj nekaj kapelj, nekaj zlogov, ki neizbrisni drsijo po tišini (*Molitev brez naslova*). Temu strastnemu, tako rekoč karnalnemu razmerju z Bogom, »ki mu ne poznamo imena, a ga z lahkoto imenujemo« (*Bog*), je podrejeno vse, še več: vse je uporabljeno za orkestracijo polifone himne v čast Nedoumnega, ki je izvor in smisel vsake vznesenosti in sreče, vsake zavrženosti in brezizhodnosti. Vse: tudi jezikovna pravila. Bilosnić je v razmerju do teh modernist: zanj ne predstavljajo zakonov, temveč izrazna sredstva. Včasih jih opušča, včasih uporablja skladno s pravopisom (to velja predvsem za uporabo ločil in velike začetnice), zadnje merilo je v njem samem – pravza-

²³ Gradnik (1986), 224.

prav ne v njem samem, temveč v razmerju s Presežnim, tako bližnjim in osebnim, tako daljnim in neulovljivim; v doživljajskem ritmu, v katerem niha njegovo bitje v tem razmerju: to nihanje vodi njegovo uporabo pravil in mu daje mero za oblikovanje besedne mase.²⁴

Bilosničev pisani, zvočno in imaginativno bogati jezik daje vtis tako rekoč otipljive, žive zunanje resničnosti, obenem pa nas uvaja v utripajoči svet pesnikove notranjosti, njegovega nemira in strahu (*Strah ki je molitev*), ran od vojne in smrti bližnjih, a tudi ekstatičnih trenutkov radosti, ki priteka iz božjega dotika (*Bog*; precejšen del cikla *Molitev*, od *Molitev brez naslova* do *Decembrske molitev*), podob osupljive lepote (s tragično smrtjo mladih gasilcev inspirirana *Kornatska molitev*, *Molitev k angelu*, *Ob krstilnici*) in predvsem nedoumnega zanosa vere, s katerim presega samega sebe in svoje propadljivo bitje (npr. *Amen*, *Molitev*). Na ta način se v Bilosničevih stihih ukinja meja med zunanjim in notranjim, objektivnim in subjektivnim, in nastaja tista posebna izkušnja, ki je blizu mistični, a ni identična z njo, vsaj ne nujno: to je izkušnja, ki jo je veliki nemški psihoanalitik jungovske usmeritve Erich Neumann imenoval velika izkušnja ali izkušnja enotne resničnosti (*die grosse Erfahrung, die Erfahrung der Einheitswirklichkeit*).

24 Slovenski prevod sledi tej logiki uporabe jezikovnih pravil, kolikor je le mogoče. Včasih so ta pravila in tudi odstopi od njih v hrvaščini drugačni kot v slovenščini: tu je poskušal prevajalec najti nadomestne oblike za poetično uporabo pravopisa. Posebno težavo je predstavljala pogosta uporaba vokativa, za katerega slovenščina seveda nima posebne morfološke oblike; patos vokativa večkrat izraža uporaba medmeta »o« pred besedo v nominativu, a ne vedno, ampak le kadar se je zdelo, da to zahteva emocionalna napetost tistega verza; včasih je vokativ izražen tako, da je beseda ločena od ostalega stavka z vejico, ki je v izvirniku ni (to seveda nekoliko okrne polisemantične možnosti izvirnika). Kjer je pred vokativom v izvirniku medmet »o«, je seveda tudi v slovenščini (pred nominativno obliko), ki pač nima takšnega dvojnega sredstva za emocionalnost izraza, kar skuša prevajalec v okvirih mogočega kompenzirati na ravni fraze, verza ali celotne pesmi.

Intimna himnika

Molitve pa so seveda knjiga duhovne, odkrito religiozne krščanske poezije, ki je vseskozi polna biblijskih motivov in likov iz obeh zavez, stare in nove (poleg nekaterih že omenjenih iz prvega cikla velja omeniti vsaj še pesmi: *Ko pomislim nate, Bogorodica; Betlehemska zvezda; Moj Križ*), krščanskih pojmov (*Spoved; Križev pot; Jagnjeta-va kri; Vstajenje; Raj; Ob krstilnici*) in krščanskih svetnikov. Svetniki in njihova imena se pojavljajo na različne načine: kot naslovniki pesmi (*Molitev k svetemu Frančišku*), kot glavni liki v njih (*Sveti Peter*); ali kot zavetniki cerkva (sv. Stošija, sv. Šime, sv. Katarina) ali pa – redko – kot misteriozno razumevajoči sogovorniki v obliki svojega lastnega kipa (sv. Janez Arški).

Razlika med liriko in himniko je v tem, da je prva namenjena intimni recepciji, druga pa kultni občestveni izvedbi. Paradokсна resnica vsake prave lirske pesmi je, da naskrivaj, v intimnem prostoru vzpostavlja največje – ontološko – občestvo. Tomislav Marijan Bilosnić ta paradoks zasuka: je pisec intimne krščanske lirike, ki pogosto zveni himnično; čeprav ni liturgično disciplinirana, imamo občutek, da v njegovem nezamenljivem glasu pojejo zadarske hiše in cerkve, sončne ulice in ljudje na njih, vinogradi in ovce in oljke in zvezde nad njimi, duhovi prijateljev, ki so že odšli in se pomaknili globlje v skrivnost bivanja. Čeprav poje o tistem, »kar oko ni videlo in uho ni slišalo« (Pavel, *1 Kor.* 2,9), ni tih pesnik, tudi v religiozni poeziji ne; njegove pesmi odlikujejo bujna metaforika in sijoče podobe in, kot rečeno, izrazito čustvena, hoteno neposredna govorica, ki pogosto prehaja v doživljajski *fortissimo*. Tako kot pesnik psalmov tudi on slavi Boga s pojočim glasom, slavi ga »s piščalmi in cimbalami«. Vendar si v nobenem trenutku ne domišlja, da bo tako Boga izrekel, da ga bo ujel v svoj glas in v zvoke cimbal in piščali, temveč ve, da je Bog tisti, ki izvablja iz njega vso to glasbo stihov: ob srečanjih, v nepotešenem

iskanju, ob razodetjih in v urah obupa, Bog pretresa pesnika, on pa samega sebe izroča v njegove roke kot glasbilo. Glasbilo postane z vso svojo osebo, z vsem svojim bitjem, ne zgolj z umom, ki sicer prodira v nadčutno, a ne more zajeti celega človeka; kadar postane edino gibalo poezije, ne deluje zares prepričljivo, še manj pretresljivo. Glasba Bilosničevih religioznih stihov se torej oglašja sredi sveta, naravnega, mestnega, zgodovinskega, zasebnega, a obenem vedno na robu, na robu neizrekljivega, nadčutnega, neskončnega. Samo tako, cel, ves, kar ga je, se človek lahko dotakne presežnega; ali bolje rečeno, se ga presežno lahko dotakne. Tedaj zazveni, zapoje o skrivnosti in vse katarfatično bogastvo je tedaj v svojem žaru proemij apofatičnih Božjih kraljestev ali pa žareč in zveneč trenutek njihovega obiskanja.

IMENSKO KAZALO AVTORJEV

A

- Abad-Garcia, Pilar 183
Agamben, Giorgio 190
Alkaj (*Alkaîos ho Mytilenaîos*) 155
Anscombe, Elizabeth 92
Aragon, Louis 142
Aristotel(es) (*Aristotéles*) 82
Auden, Wystan Hugh 142
Avguštin, Avrelij (*Aurelius Augustinus*) 141, 200

B

- Bach, Johann Sebastian 36, 203, 204
Badiou, Alain 35, 69–72
Baudelaire, Charles 76, 142–144
Benn, Gottfried 23, 142
Bergles, Ciril 110
Biletić, Boris Domagoj 198
Bilosnić, Tomislav Marijan 12, 197–200, 204, 206, 209, 211–216
Blackwell, Thomas 173
Blanchot, Maurice 150
Bonneyfoy, Yves 18, 35

Buber, Martin 17
Bunić, Miho 199
Burke, Séan 52, 53
Byron, George Noel Gordon 117

C

Cankar, Ivan 67, 190, 191
Capuder, Andrej 144
Cassirer, Ernst 67
Celan, Paul 29, 31, 70, 107
Chomski, Noam 133
Ciceron (*Marcus Tullius Cicero*) 123
Coelsch-Foisner, Sabine 183
Culler, Jonathan 90, 183
Cunta, Miljana 184

D

Dante, Alighieri 39, 125, 155
Davidson, Donald 22, 160
Dedić, Arsen 198
Deleuze, Gilles 140
Demokrit (*Demókritos*) 174
Derrida, Jaques 53, 68
De Sanctis, Francesco 116

E

- Eichendorff, Joseph von 60
Eliot, Thomas Stearns 142, 201
Eluard, Paul 139, 140, 155
Epiktet (*Epiktetos*) 131
Epikur (*Epikouros*) 81, 84, 85
Evripides (*Euripides*) 170

F

- Fajdiga, Pablo Juan 62
Falkner, Thomas M. 165
Felson, Nancy 165
Fiamengo, Jakša 198
Fili, Marta 115, 125, 127, 128
Fowler, Don 173
Frank, Manfred 13, 51, 90, 92, 160

G

- Gantar, Kajetan 27
Gardiner, John Eliot 203
Gill, Christopher 169
Góngora, Luis de 199
Gradnik, Alojz 59, 101–103, 137, 212, 213
Grafenauer, Niko 32, 107

Graver, Bruce 173
Griffin, Jasper 165
Gumbrecht, Hans U. 18, 36
Gundulić, Ivan 199

H

Hamburger, Käte 152, 153
Hamburger, Michael 33
Heath, Malcolm 165, 175
Heidegger, Martin 53, 87, 163, 181
Heraklit (*Herákleitos*) 22, 39, 69, 124
Herodot(os) (*Heródotos*) 170
Heziod(os) (*Hesíodos*) 174
Hölderlin, Friedrich 94
Homer (*Hómeros*) 16, 117, 173, 174
Horacij (*Quintus Horatius Flaccus*) 85, 117
Hošek, Chaviva 183
Hühn, Peter 183

I

Ingarden, Roman 18, 20, 51, 90, 129, 153, 157
Inwagen, Peter van 132, 133
Iser, Wolfgang 152, 153, 159, 162

J

Jaspers, Karl 133, 134

Jiménez, Juan Ramón 47, 137

Johnson, Kimberly 202

Jung, Carl Gustav 102

K

Kielar, Marzanna Bogumiła 184

Knežević, Sanja 197–199

Kocijančič, Gorazd 118–120, 137, 138, 181, 190

Kolodny, Anette 161

Komel, Dean 149, 164

Konstan, David 165

Kos, Janko 184

Kovič, Kajetan 106, 139

Kozin, Tina 153

Krleža, Miroslav 34

Krstič, Rade 3, 9, 137

Ksenofont (*Xenophón*) 170

L

Lacan, Jacques 52

Lamping, Dieter 183

Laude, Patrick 210

Leopardi, Giacomo 115–117, 124, 127, 130

Lermontov, Mihail Jurjevič 117

Lesser, Rachel H. 166

Lewis, Clive S. 132, 163

Linné, Carl von 82

Lukrecij (*Titus Lucretius Carus*) 81, 84

Luxemburg, Rosa 134

M

Mallarmé, Stéphane 69, 70

Marcuse, Herbert 163

Marx, Karl 81–84

McManus, Barbara F. 166

Messori, Vittorio 81, 83

Miklavc, Ferdinand 30

Miłosz, Czesław 69

Mozart, Wolfgang Amadeus 28

Muhovič, Jožef 10

Mujica, Hugo 62, 184

Murn, Josip 12, 179, 184–187, 189–194

N

Nédoncelle, Maurice 18

Neruda, Pablo 59

Neumann, Erich 17, 28, 36, 37, 74, 76, 94, 103, 154, 183, 189, 214

Nietzsche, Friedrich 53

P

Paljetak, Luko 198

Parker, Patricia 183

Paz, Octavio 18, 29, 36, 39, 45, 198

Penderecki, Krzysztof 201

Pindar (*Píndaros*) 175

Pirjevec, Dušan 12, 179, 180, 184, 185, 187–189

Platon (*Pláton*) 174

Pound, Ezra 142

Prešeren, France 117

Prijatelj, Ivan 186, 187

Puškin, Aleksander Sergejevič 117

Q

Quevedo, Francisco de 199

R

Rabinowitz, Nancy Sorkin 166

Randino, Simonetta 117

Ratcliffe, Matthew 92

Reale, Giovanni 84, 136

Richlin, Amy 166
Ricoeur, Paul 100, 101, 104
Rilke, Rainer Maria 98, 106
Rousseau, Jean-Jacques 82

S

Sapfo (*Sapfó*, *Psápho*) 27
Sartre, Jean-Paul 53, 96–98
Schleiermacher, Friedrich 90
Senegačnik, Brane 57, 165, 184
Showalter, Elaine 161
Simonid(es) (*Simonídes*) 117
Slemon, Stephen 160
Snoj, Vid 108
Sofokles (*Sophoklés*) 39, 175
Sorabji, Richard 88
Sovre, Anton 81, 84
Staiger, Emil 90, 141, 181–184, 195
Steiner, George 18, 36
Strand, Mark 208
Strehovec, Janez 145

Š

Šalat, Davor 197, 199

T

Tarkovski, Andrej A. 201

Taylor, Charles 31

Trakl, Georg 190

Tukidides (*Thoukydides*) 170

U

Udovič, Jože 77

Unamuno, Miguel de 82, 127, 132

Urbančič, Ivo 189

V

Valente, José Ángel 109

Vaupotič, Aleš 50, 167

Veeser, Harold A. 50, 167

Vergilij (*Publius Vergilius Maro*) 20, 26

Veyne, Paul 150

Virk, Tomo 65, 184

Voigt, Eva-Maria 27

W

Whitmarsh, Tim 171–173

Wilkes, Kathleen 169

Williams, Raymond 161

Wolf, Friedrich August 173

Wolf, Werner 183

Wood, Robert 173

Z

Zagajewski, Adam 184

Zima, Peter V. 183

Zlobec, Ciril 115

Ž

Žumer, Janez 109

BIBLIOGRAFIJA

LITERARNA DELA

I.

Avguštin

Avrelij Avguštin, *Izpovedi*. Prevod Antona Sovreta priredil Kajetan Gantar. Celje: Mohorjeva družba, 1979.

Ciceron

Pohlenz, Max, izd. *Marcus Tullius Cicero: Tusculanae disputationes*. Berlin: De Gruyter, 1918.

Reynolds Leighton, D., izd. *M. Tulli Ciceronis: De Finibus Bonorum et Malorum: Libri Quinque*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Tobias Reinhardt, izd. *Marcus Tullius Cicero: Topica*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Winterbottom, Michael, izd. *M. Tulli Ciceronis: De Officiis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Epikur

Arrighetti, Graziano, *Epicuro Opere*. Torino: Einaudi, 1973².

Hessler, Jan Erik, *Epikur: Brief an Menoikeus*. Basel: Schwabe, 2014.

Horacij

Shackleton, David R., izd. *Horatius: Opera*. Berlin, New York: Walter de Gruyter & Co., 2008.

Lukrecij

Bailey, Cyril, izd. *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Sex*. Oxford: OUP, 1947.

Sapfo

Voigt, Eva-Maria, izd. *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Polak & van Gennepe, 1971.

Titus Lucretius Carus. De Rerum Natura – O naravi sveta.

Prevedel Anton Sovrè. Ljubljana: Slovenska matica, 1959.

Tukidides

Tukidides, *Peloponeška vojna*. Prevedel Janez Fašalek. Ljubljana: Državna založba, 1958.

Vergilij

Conte, Gian B., izd. *Aeneis*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011.

II.

Baudelaire, Charles. *Baudelaire*. Izbrala, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič; prevedli Andrej Capuder ... et. al. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

Benn, Gottfried. *Statische Gedichte*. Zürich: Arche, 1948.

Bergles, Ciril. *Tvoja roka na mojem čelu*. Ljubljana: Družina, 2006.

Bilosnić, Tomislav Marijan. *Molitve*. Zadar: Udruga 3000 godina Zadar, 2019.

BIBLIOGRAFIJA

- *Molitve*. Prevedel Brane Senegačnik. Ljubljana: Družina, 2017.
- Celan, Paul. *Atemwende*. Berlin: Suhrkamp, 1967.
- *Poems of Paul Celan: A Bilingual German/English Edition, Revised Edition*, translated by Michael Hamburger. New York: Persea Books, 2002.
- *Celan*. Izbral, uredil, prevedel in spremno besedo napisal Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- Eichendorff, Joseph von. *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Eluard, Paul. *Eluard*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Gradnik, Alojz. *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba, 1986.
- Hölderlin, Friedrich. *Pozne himne*. Iz nemščine prevedel, opombe sestavil in spremno besedo napisal Vid Snoj. Ljubljana: KUD Logos, 2018.
- Jiménez, Juan Ramón. *Poesie d'amore*. Testo spagnolo a fronte. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1990.
- Krstič, Rade. *Iskre časa: izbrane pesmi*. Ljubljana: Družina, 2011.
- Leopardi, Giacomo. *I canti e altre poesie*. Milano: Ulrico Hoepli Milano, 1999.
- *Pesmi in proza*. Prevedla Marta Fili. Trst: Mladika, 2000.
- *Leopardi*. Prepesnila Alojz Gradnik in Ciril Zlobec, izbral Lojze Krakar, uredil in spremno besedo napisal Ciril Zlobec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.
- Mujica, Hugo. *Pesmi*. Iz španščine prevedel Pablo Juan Fajdiga. Ljubljana: KUD Logos, 2005.
- Murn, Josip. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1954.

- *Topol samujoč: izbor pesmi, proze in pisem*. Uredil, spremno besedo in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1967.
- *Izbrane pesmi*. Izbral in uredil Dušan Pirjevec. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979².
- *Topol samujoč*. Izbral, uredil in spremno študijo napisal Dušan Pirjevec. Uvodni esej: Ivan Prijatelj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996.
- Paz, Octavio. *Vuelta*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- *Izbrane pesmi*. Izbral in prevedel Ferdinand Miklavc. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- Rilke, Rainer Maria. *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1986.
- *Rainer Maria Rilke*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938. Izvirnik: *Gnus*. Prevedel Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987 (prva izdaja 1964).
- Valente, José Ángel. *Fragmenti prihodnje knjige (1991–2000)*. Prevod in spremna beseda Janez Žumer. Ljubljana: KUD Logos, 2017.

ŠTUDIJE

- Abad-Garcia, Pilar. »Generic Description and the Postmodern Lyric Discourse/Mode: Carol Ann Duffy's 'Anne Hathaway'«. V: *Theory into Poetry*, ur. Eva Müller-Zetzelmann in Margarete Rubik, 265–276. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Agamben, Giorgio. *La fin du poème*. Clamecy: Circé, 2002.

- Anscombe, Elizabeth. »The First Person«. V: *Collected Papers 2: Metaphysics and the Philosophy of Mind*. Oxford: Oxford University Press, 1981, 21–36.
- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Blanchot, Maurice. *Literarni prostor*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2012. Izvirnik: *L'espace littéraire*. Paris: Édition Gallimard, 1955.
- Bonnefoy, Yves. »Lifting our Eyes from the Page«. V: *Readers and reading*, ur. Andrew Bennett, Harlow: Longman, 1995, 222–234.
- »Odmakniti pogled od knjige«. *Nova revija* 26, št. 304-306 (2007): 342–352.
- Buber, Martin. *Problem človeka*. Ljubljana: Apokalipsa, 1999.
- Burke, Séan. *Death and Return of the Author*. Edinburgh: EUP, 1998.
- Cassirer, Ernst. *An Essay on a Man*. New Haven, London: Yale University Press, 1944.
- Coelsch-Foisner, Sabine. »The Mental Context of Poetry«. V: *Theory into Poetry*, ur. Eva Müller-Zetzelmann in Margarete Rubik, 57–80. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2015.
- Davidson, Donald. »Radical Interpretation«. *Dialectica*, 27 (1973): 314–28=D. Davidson. *Inquiries into Truth and Interpretation*. New York: Clarendon Press, 2001², 125–139.
- »Kaj pomenijo metafore«. V: Kante, Božidar, ur. *Kaj je metafora?* Ljubljana: Krtina, 1998.
- Falkner, Thomas M., Felson, Nancy, in Konstan, David, ur. *Contextualizing classics: ideology, performance, dialogue: essays in honor of John J. Peradotto*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 1999.

- Felsinger, John. *Paul Celan: pesnik, preživelec, Jud*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2017.
- Fowler, Don. *Roman Constructions: Reading in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Frank, Manfred. *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- *Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- Frank, Manfred. »Besedilo in njegov slog: Schleiermacherjeva teorija jezika«. *Nova revija* 26, št. 304-306 (2007): 208–224.
- Frank, Manfred. »Kaj je ‚diskurz‘?: o arheologiji Michela Foucaulta«. *Nova revija* 27, št. 317-318 (2008): 177–191.
- Gill, Christopher. *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Graver, Bruce. »Romanticism«. V: Craigh W. Kallendorf. *A Companion to Classical Tradition*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2007, 72–86.
- Griffin, Jasper. »Sophocles and the Democratic City«. V: Griffin, Jasper, ur. *Sophocles Revisited*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Gumbrecht, Hans U. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Insel, 2004.
- Hamburger, Käte. *Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett, 1957.
- *Resnica in estetska resnica*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2004. Izvirnik: *Warheit und Ästhetische Warheit*. Stuttgart: Ernst Klett, 1979.

- Heath, Malcolm. *Interpreting Classical Text*. London: Duckworth, 2002.
- Hošek, Chaviva, in Parker, Patricia, ur. *Lyric poetry: beyond new criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Hühn, Peter. »Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry«. V: *Theory into Poetry*, ur. Eva Müller-Zetzelmann, Margarete Rubik, 147–172. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Ljubljana, 1990. Izvirnik: *Das literarische Kunstwerk. Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Dritte, durchgesehene Auflage, Tübingen: Max Niemeyer, 1965.
- Inwagen, Peter van. »The Mystery of Metaphysical Freedom«. V: P. van Inwagen, Peter van, Zimmermann, Dean W. *Metaphysics: The Big Questions*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 1998, 365–374.
- Iser, Wolfgang. *How to do Theory*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell publishing, 2006.
- Jaspers, Karl. *Die Chiffren der Transzendenz*. München: R. Pieper & Co. Verlag, 1972².
- Johnson, Kimberly: »A Heauenly Poesie: The Devotional Lyric«. V: *Before the Door of God. An Anthology of Devotional Poetry*, ur. Jay Hopler in Kimberly Johnson, xxv–xxx. New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- Knežević, Sanja. *Mediterranski tekst hrvatskog pjesništva. Postmodernističke poetike*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.
- Kocijančič, Gorazd. *Razbitje*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- »O znanosti«. *Nova revija*, št. 319-320 (2008): 141–191.

- Kolodny, Anette. »Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism«. V: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, ur. Elaine Showalter, 144–167. New York: Pantheon Books, 1985.
- Komel, Dean. »Za uvod«. V: *Znanstvena konferenca Kontemporalnost razumevanjskega konteksta kot konceptualna podlaga interdisciplinarne humanistike*. Program in povzetki. Ljubljana: Inštitut Nove revije, 2018, 4–6.
- Kos, Janko. »Dušan Pirjevec in evropski roman«. *Sodobnost*. 27, št. 3 (1979): 306–324.
- »Uvod v zgodovino romana«. *Sodobnost* 35, št. 8-9 (1987): 746–758.
- Kozin, Tina. »Induktivna pot do resnice«. V: Hamburger, Käte. *Resnica in estetska resnica*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2004, 141–162.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandhoeck & Ruprecht, 1989.
- *Moderne Lyrik*. Göttingen: Vandhoeck & Ruprecht, 1991.
- Laude, Patrick. *Singing the Way. Insights in Poetry and Spiritual Transformation*. Bloomington: World Wisdom, 2005.
- Lesser, Rachel H. »Homeric Studies, Feminism, and Queer Theory: Interpreting Helen and Penelope«. Dostopno na: <https://medium.com/cloelia-wcc/homeric-studies-feminism-and-queer-theory-interpreting-helen-and-penelope-ac63b5970628>. Dostop 8. 4. 2019.
- Lewis, Clive S. *Odprava človeka*. Ljubljana: Študentska založba, 1998.
- Izvirnik: *The abolition of man*. Oxford: Oxford University Press, 1943.
- Luxemburg, Rosa. *Die russische Revolution. Eine kritische Würdigung*. Berlin, 1920.

- *Gesammelte Werke 4*. Berlin (Ost): Dietz Verlag, 1983.
- Marcuse, Herbert. *One Dimensional Man*. Boston: Beacon, 1964.
- Marx, Karl. *Die Frühschriften*, ur. Siegfried Landshut. Stuttgart: Kröner Verlag, 1964.
- McManus, Barbara F. *Classics and Feminism: Gendering the Classics*. New York: Twayne Publishers, 1997.
- Messori, Vittorio. *Scommessa sulla morte. La proposta cristiana: illusione o speranza?* Torino: SEI, 1982³.
- Muhovič, Jožef. *Leksikon likovne teorije*. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2015.
- Müller-Zettelmann, Eva in Rubik, Margarete, ur. *Theory into Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Nédoncelle, Maurice. *Introduction à l'esthétique*. Paris: Presse Universitaires de France, 1963.
- Neumann, Erich. *Der schöpferische Mensch*. Zürich: Rhein, 1959.
- *Ustvarjalni človek*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- Paz, Octavio. *La Otra Voz. Poesía y fin De Siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *Drukčije mišljenje*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Pirjevec, Dušan. »Uvod v umevanje Murnove poezije«. V: Josip Murn. *Topol samujoč*. Izbral, uredil in spremno študijo napisal Dušan Pirjevec. Uvodni esej: Ivan Prijatelj. 219–248. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin in Richlin, Amy. *Feminist Theory and the Classics*. New York: Routledge, 1993.
- Randino, Simonetta. »La piena e perfetta imitazione«. *Incontri triestini di filologia classica* 6 (2006–2007): 211–245.

- Ratcliffe, Matthew. »The Feeling of Being«. *Journal of Consciousness Studies* 12, št. 8-10 (2005): 43–60.
- *Feelings of Being: Phenomenology, Psychiatry and the Sense of Reality*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- »The Phenomenology of Existential Feeling«. V: *Feelings of Being Alive*, ur. Joerg Fingerhut in Sabine Marienberg, 23–53. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Reale, Giovanni. *Zgodovina antične filozofije III*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Ricoeur, Paul. *Vivant jusqu'à la mort. Suivi de Fragments*. Paris: Seuil, 2007.
- *Živ vse do smrti; in Fragmenti*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2008.
- Senegačnik, Brane. »Content-based and extratextual reasons arguing for a psychological approach to Sophocles' *Antigone*«. *Živa antika = Antiquité vivante* 58, št. 1-2 (2008): 11–34.
- *Paralipomena poetica*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2004.
- *Smrt lirike*. Ljubljana: Znanstvena založba filozofske fakultete, 2015.
- Shoemaker, Sydney. *The First-Person Perspective and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Showalter, Elaine. »Toward a Feminist Poetics«. V: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, ur. Elaine Showalter, 122–143. New York: Pantheon Books, 1985.
- Slemon, Stephen. »Post-Colonial Critical Theories«. V: *Postcolonial Discourses: An anthology*, ur. Gregory Castle, 99–116. Oxford: Blackwell, 2001.
- Sorabji, Richard. *Self. Ancient and Modern Insights about Individuality, Life, and Death*. Oxford: Clarendon Press, 2006.

- Staiger, Emil. *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich: Atlantis, 1967.
- *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta, 1978.
- Steiner, George. *Resnične prisotnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003.
- Šalat, Davor. *U tigrovoj kući. Ogledi u poeziji Tomislava Marijana Bilosnića*. Zadar: Udruga 3000 godina Za dar, 2012.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self. The making of the modern identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Unamuno, Miguel de. *Tragično občutje življenja*. Prevedel Niko Košir. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.
- Urbančič, Ivo. »To se ne bi smelo dogajati«. *Nova revija* 21, št. 247-248 (2002): 102–112.
- Vaupotič, Aleš. »K problemu zamejitve pojma novi historizem«. *Dialogi* 41, št. 3-4 (2005): 52–74. Spletni vir: http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/papers/2005DialogiVaupotic/novihistorizem_vaupotic_dialogi41.3-4_2005_52-74ocr.pdf. Dostop 2. 11. 2019.
- Veese, H. Aram, ur. *New Historicism Reader*. New York, London: Routledge, 1994.
- Veese, Harold A. »Introduction«. V: *The New Historicism*, ur. Harold Aram Veese, ix-xvi. New York, London: Routledge, 1989.
- Veyne, Paul. *Kako je naš svet postal krščanski (312–394)*. Ljubljana: Modrijan, 2010.
- Virk, Tomo. *Možnosti in nemožnosti Pirjevčeve teorije romana*. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1997.
- »Tipologija humanističnih diskurzov v literarni vedi in vprašanje človekove človeškosti«. V: *Humanizem in humanistika: simpozij*, ur. Niko Grafenauer, 192–199. Ljubljana: SAZU, 2016.

- Whitmarsh, Tim. *Starogrška literatura*. Ljubljana: Modrijan, 2013.
- Wilkes, Kathleen, V. *Real People: Personal Identity without Thought Experiments*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation«. V: *Theory into Poetry*, ur. Eva Müller-Zettelmann, Margarete Rubik, 21–56. Amsterdam, Rodopi, 2005.
- Zima, Peter V. »Inhuman Aesthetics. From Poe, Mallarmé and Valéry to Adorno and Lyotard«. V: *Theory into Poetry*, ur. Eva Müller-Zettelmann, Margarete Rubik, 253–264. Amsterdam: Rodopi, 2005.¹

¹ Seznam navedenih ali kako drugače uporabljenih del se ne ravna v vseh podrobnostih po strogo enotnih bibliografskih pravilih. Za to sta dva razloga. Prvi: poudaril naj bi tiste elemente posameznih del, ki so za temo te knjige najpomembnejši; tako, denimo, ime urednika knjige ali sestavljalca antologije kdaj sodi mednje, kdaj pa ne; podobno je z dvojezičnostjo izdaj: kdaj je bistvena, kdaj povsem nepomembna. Drugi: s tem ko seznam deloma upošteva različnost kolofonov v navedenih publikacijah, zrcali različnost razumevanja poezije, uredniških konceptov in senzibilnosti skozi čas, kot se kaže npr. v tem, da v kolofonih knjig prevedene poezije najdemo za »prevajalsko delo« včasih oznako »prevedel«, včasih pa »prepesnil«.

POVZETEK/ABSTRACT

Brane Senegačnik: Dežela, ki je ni na zemljevidu

Lirični vidiki antropologije

Če je po razmeroma široko uveljavljenem prepričanju lirika najbolj teoretično izmuzljiva in nejasna med tremi makrožanri literature, je to tradicionalno povezano s posebnim načinom njene obstoja. Lirična poezija se namreč giblje na robu jezika: po eni strani je v njej semantika neločljivo povezana z zvočnostjo, z igro glasov in tišine, po drugi pa oslabljen kavzalna logika odpira prostor mentalnim podobam, apostrofiranju in evokacijam, ki oblikujejo pomen na povsem drugačen način. V zadnjih desetletjih pa se lirika pomika proti robu tudi v družbenem smislu: v tak položaj jo potiska pesniška produkcija etabliranih literarnih institucij, v kateri so besedila s tradicionalnimi liričnimi značilnostmi redka do te mere, da se zastavlja celo vprašanje o možnostih in smiselnosti obstoja takšne poezije. To stanje je bolj ali manj eksplicitno izhodišče razprav v pričujoči knjigi.

Globlja osvetljava dominantnih umetnostnih in antropoloških konceptov kaže, da to dogajanje ni zgolj literarni trend ali moda, temveč posledica premikov v temeljih sodobne kulture; le-to namreč skoraj povsem uravnavajo kvantitativna merila, tehnizirano mišljenje in utilitarno-pragmatično razmerje do resničnosti. Na ta način se marginalizirajo nekatere oblike življenja in samodojemanja (oziroma samodoživljanja), ki so sicer veljale za integralni, če ne celo nosilni del človekove identitete, in to ne le v evropski zgodovini, temveč tudi v transkulturni perspektivi.

Poezija je zelo občutljiv indikator takšne antropološke redukcije in njenih praktičnih posledic. To se kaže že ob pretresanju imanent-

tno umetnostnih vprašanj, kakršno je npr. vprašanje forme, v kontekstu sodobne kulture (»Forma kot razpirajoči sklep«; »Individualnost in problem interpretativnega obzorja«; »Kriza krize«), še tem bolj pa ob refleksiji za liriko ključnih tem: razmerja med človeško individualnostjo in njenimi temeljnimi določili, kot so življenje, minevanje in smrt (»Poezija – oblika, ki je snov, ki je življenje«; »Vita vitae meae: o poeziji in smrti«; »Jezik minevanja«). Analitično branje izbranih primerov lirične poezije, tako zgodovinskih kot sodobnih (»Pirjevčevo (ne)razumevanje lirike«; »Pesnik in njegove *Molitive*«), njihovih ontoloških podlag in psiholoških učinkov pa sugerira, da kljub spremembi družbenega statusa potencial lirike, ki presega območje delovanja literarnih institucij in zadeva kulturo v celoti, ostaja nespremenjen: s tem ko daje možnost širšega samodoživljanja, ta poezija bistveno relativizira sociologizirano literarno zavest in širi antropološka obzorja.

*

Brane Senegačnik: The Land That Is Not on the Map

Lyrical Aspects of Anthropology

The relatively widespread and recognized conviction that lyric poetry is the most theoretically elusive and vague among the three micro-genres of literature is traditionally associated with the special mode of its existence. Lyric poetry namely remains with its movement on the borders of language: on the one hand, its semantic dimension is inseparably connected with sonority, with the play of voices and silences, whilst, on the other hand, the weakened causal logic within it opens up a space for mental images, apostrophes, and evocations, which form its meaning in a completely different manner. During the

last decades, lyric poetry has also moved towards social borders: such a position has been caused by the poetic production of established literary institutions, within which texts with traditional lyric qualities have become scarce to the extent that even the question regarding the possibilities and the very sense of existence for this sort of poetry can be raised. This situation is the more or less explicit departure point for the essays gathered in this book.

A profound elucidation of the dominant concepts in art and anthropology demonstrates that such a state of affairs is not only a current literary trend or fashion, but a consequence of the shifts concerning the foundations of contemporary culture; the latter is namely predominantly governed by quantitative criteria, technicized mentality, and utilitarian-pragmatic attitude towards reality. Thus, certain forms of life and self-comprehension (or self-experience) are being marginalized, which had been previously considered as an integral, if not even fundamental, part of human identity, not only in the European history, but also in the transcultural perspective.

Poetry is an extremely sensitive indicator of such an anthropological reduction and of its practical consequences. This can be demonstrated already with regard to the immanent questions concerning art, for instance, the question of form in the context of contemporary culture ("Form as the Disclosing Conclusion;" "Individuality and the Problem of an Interpretive Horizon;" "The Crisis of Crisis"). The reflection upon topics that are essential to lyric poetry gives further evidence with regard to this state of affairs: especially, the discussion of relations between human individuality and its fundamental determinations, such as life, transience, and death ("Poetry—Form, Which Is Matter, Which Is Life;" "Vita Vitae Meae: On Poetry and Death;" "The Language of Transience"). The analytic reading of selected examples of lyric poetry, both historical as well as contemporary ("Pirjevec's

(Mis)Understanding of Lyric Poetry;” “The Poet and His *Prayers*”), of its ontological foundations and psychological effects, suggests that the potential of lyric poetry, transcending the realm of literary institutions and concerning culture as a whole, remains, despite the change in its social status, unaltered: whilst it offers the possibility of a wider self-experience, it also essentially relativizes the sociologically restricted literary consciousness and widens anthropological horizons.

Translated by Andrej Božič

RECENZENTSKA ZAPISA

Monografija dr. Senegačnika je v našem času dovolj redek primer študije o temeljnih vprašanjih besedne umetnosti, še posebej lirike. Slednja se od drugih vej literature razlikuje na več ravneh, najtemeljneje nemara v načelno enaki pomembnosti monološke in dialoške strukture, ki ni samo zadeva izraza, temveč je navzoča že v samem ustvarjalnem izhodišču. Dialoška struktura je v drugih književnih zvrsteh, pa tudi v vsakdanjem življenju – na to opozarja eden največjih lingvistov 20. stoletja Roman Jakobson – močno prevladujoča; v nekaterih okoljih je, kakor so pokazale empirične raziskave, celo edina. Lirika pa se s hkratno pripadnostjo obema strukturama, ki se na izrazni ravni kaže v ravnotežju med ekspresivistično in komunikacijsko funkcijo jezika v njenem okviru, postavlja v drugačen, vedno kompleksen in na neki način sintetizirajoč oziroma definitivističen izhodiščni položaj. To dejstvo odpira v njenih vrhovih zahtevo po odprtosti v vse smeri, zlasti proti območjem, ki jih tematizira tudi filozofija oziroma mišljenje v najširšem smislu. Na to opozarja na ravni zgodovine pesniškega izraza na izrazito kratko časovno obdobje omejena prevlada avantgardističnomodernistične paradigme, ki je poudarjala zdaj ene, zdaj druge pla(s)ti rabe jezika (»zaumna«, »konkretna« poezija ipd.). Tudi vsa prerokovanja o nemožnosti lirike v kaki dobi so se izkazala za preuranjena in površna. To nemara velja za umetnost nasploh, čeprav so nekatere teorije – npr. Steinerjeva o smrti tragedije – vsaj trenutno še lahko veljavne. Ni pa mogoče vedeti, ali to izhaja iz same epohe ali iz avtorske usmerjenosti oziroma nemoči.

Monografija je sestavljena iz več delov, ki pa so vendarle vseskozi nezgrešljivo usmerjeni k osrednjim vprašanjem povezanosti lirike s temeljnimi vprašanji človeškega/človekovega bivanja ter k izrazu tega. Ponekod je avtorjeva tematizacija generalna, drugod je navezana na konkretne avtorje. Glede na to, da je Senegačnik tudi sam ugleden pesnik in prevajalec poezije ter tudi dramatike v verzni obliki, je mogoče pričakovati srečanje refleksije in izkušnje. Čeprav na izrazni površini tega skorajda ni opaziti – Senegačnik

pač nikoli ni sodil med pesnike, ki bi sebe v literarnem prostoru postavljali v »psihodramski« položaj –, je iz kompleksnega razumevanja problematike moč razbrati prisotnost osebne izkušnje v refleksiji. Zapisi o poeziji drugih avtorjev vsekakor izdajajo jasno stališče – toda ne v smislu kriticizma, temveč intelektualno jasno artikuliranega dialoga, ki pa se odvija na vseh ravneh, ne samo na nivoju idej. Tovrstni dialog je tudi izraz preseganja golega zapisovanja osebne izkušnje s stvaritvami posameznih pesnikov in mislecev.

Delo, ki sem ga dobil v recenzijo, je po mojem mnenju zelo pomembno ne samo zaradi odstopanja od standardizirane literarnovedne »produkcije« v slovenskem prostoru, ki je večinoma v znamenju konstruiranja ideološko podkletenega »literarnega sistema«, pri čemer so z metodologijo literarne zgodovine lahko preverljiva dejstva v največji mogoči opoziciji do sklepov tovrstnih tekstnih izdelkov na temo književne stvarnosti, temveč predstavlja tudi brez časovnih opredeljevalcev pozornega branja in premisleka vreden dosežek. Knjiga je tudi v skladu s sedaj celo že na Slovenskem zaznanim etičnim obratom v literarni vedi, vendar ne v smislu moraliziranja, temveč zvestobe bistvenim in trajnim problemom pesniškega ustvarjanja in recepcije.

prof. ddr. Igor Grdina, znanstveni svetnik
ZRC SAZU

Ljubljana, 3. april 2019

Brane Senegačnik v monografiji uvaja pomembno razširitev literarnovednega preučevanja poezije, zlasti lirike, v smer fenomenološkega opisa ali zajema njenega umetniškega učinkovanja, bolje, dojetja ali eksistencialnega doživljanja s strani bralca. Po drugi strani Senegačnikova izvorna, izjemno pretanjena refleksija lirične pesmi opozarja na potrebo po spraševanju o širši podobi človeka, o globlje fundirani antropološki sliki, v katero se možnost takšne eksistencialne dimenzije lirike umešča oziroma je v njenem okviru sploh mogoča.

Lirična pesem, kot ugotavlja Senegačnik, s svojimi strukturami in »logiko« lahko deluje prek vsakršne motivike in tematike; kljub temu pa ni presenetljivo, če se zaradi svojega zgoščenega, kot pravi avtor, »punktualnega« delovanja na bralca pogosto povezuje s temeljnimi eksistencialnimi temami, kot so smrt, bivanje, minevanje. Tem tematskim navezavam so v monografiji posvečena poglavja »Vita vitae meae: o poeziji in smrti«, »Poezija – oblika, ki je snov, ki je življenje« in »Jezik minevanja«.

Senegačnik tudi prepričljivo argumentira, da resničnost, s katero se srečujemo v lirični poeziji, odpira nekatere vidike človeškosti, ki se izmikajo strogo znanstveno zasnovani socialni antropologiji. Ti vidiki po eni strani relativizirajo njene metodološke okvire, po drugi strani pa zastavljajo svoja, nova vprašanja. Ta vprašanja se bralcu lirične poezije, kot pravi Senegačnik, postavljajo ali razpirajo v posebnem, pesniškem jeziku in so z njim neločljivo povezana. To postavlja pred literarno vedo nove zahteve: potrebo po oblikovanju primerno občutljivih metod, teoretskih instrumentarijev in jezikov, s katerimi bo mogoče teoretsko osvetliti te specifične antropološke vidike, ki jih avtor imenuje »lirični«, ne da bi jih s prilagoditvijo običajnim modelom raziskovanja popačili in izločili iz antropološkega obzorja.

doc. dr. Matija Ogrin
ZRC SAZU

Ljubljana, 4. april 2019

Dežela, ki je ni na zemljevidu. Lirični vidiki antropologije

Znanstvena monografija

Humanistična zbirka INR

Urednika: Dean Komel, Tomaž Zalaznik

Avtor: Brane Senegačnik

Jezikovni pregled: Nina Grafenauer Hafner

Prevod povzetka: Andrej Božič

Recenziji: Igor Grdina, Matija Ogrin

Založil in izdal: Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko,
Vodovodna cesta 101, 1000 Ljubljana

Oblikovanje in prelom: Žiga Stopar

Tisk: Primitus, d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

Leto izida: 2019

Cena: 25 €

Prepovedana je vsakršna oblika razmnoževanja publikacije brez
pisnega soglasja avtorja.

Publikacija je izdana s pomočjo sredstev Javne agencije za
raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Vsaka pesem sledi neki poetiki, individualni ali skupinski, eksplicitni ali implicitni, vnaprej dani ali odkrivani v teku pisanja. Vsaka je v relaciji z neko temo, v tem smislu vezana na območje bivajočega. V vsakem primeru pa je tudi nekaj v večji ali manjši meri enkratnega. Je namreč edinstvena in neponovljiva jezikovna zgradba. Dodajam pa tvegano trditev: ontološka individualnost pesmi ne obstaja le v grobem jezikovnem smislu, temveč še v nekem drugem: namreč v tem, da z nekega bolj ali manj individualnega, svojskega gledišča razpira »uvid«, »perspektivo« na vse bivajoče, na resničnost; da šele po tem in prav po tem – je pesem.

