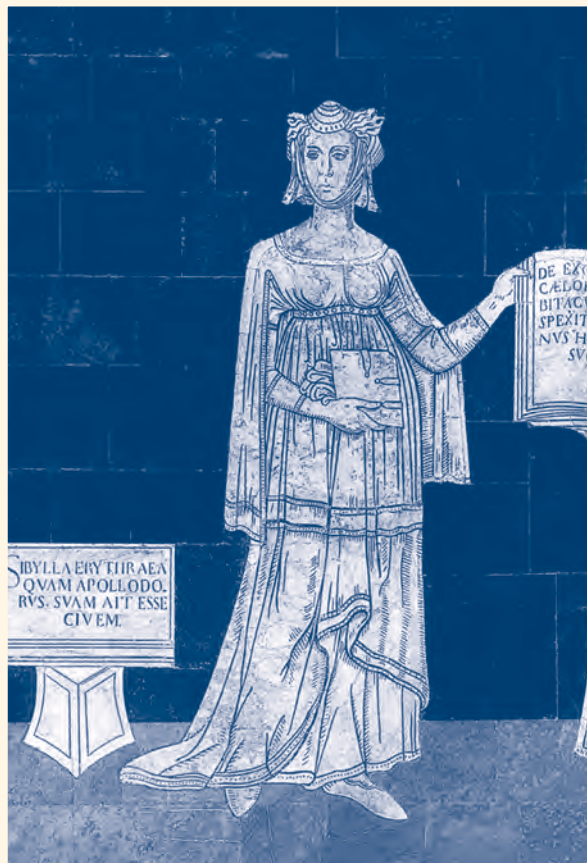


ŽIVLJENJA IN DELA
KULTURNO-ZGODOVINSKE ŠTUDIJE



POEZIJA IN SMRT

uredila NEŽA ZAJC

AVTORJI

Igor Grdina

Nada Grošelj

Janko Kos

Dejan Kos

Vinko Möderndorfer

Irena Avsenik Nabergoj

Martina Ožbot

Blaž Podlesnik

Denis Poniž

Brane Senegačnik

Igor Žunkovič

Neža Zajc

Upodobitev na naslovnici:

Mozaik na tleh Stolnice v Sieni: *Sibila Eritrejska*

(»Sibilla Eritrea«), Antonio Federighi. (osebni arhiv N. Z.)

POEZIJA IN SMRT

pesnikovo sta življenje



ZALOŽBA
Z R C

POEZIJA IN SMRT

Pesnikovo sta življenje

Zbirka: Življenja in dela XIX
Kulturnozgodovinske študije 4

Uredništvo, predgovor in spremna beseda: Neža Zajc

Urednica zbirke: Petra Testen

Recenzenta: dr. Andrej Rozman, dr. Igor Saksida

Oblikovanje in prelom: Brane Vidmar

Izdal: ZRC SAZU Inštitut za kulturno zgodovino

Založila: Založba ZRC

Zanje: Gregor Pobežin, Oto Luthar

Glavni urednik založbe: Aleš Pogačnik

Tiskarna: Cicero Begunje, d. o. o.

Naklada: 300

Prva izdaja, prvi natis.

Ljubljana 2019

Izid knjige je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82.0-1(082)

POEZIJA in smrt : pesnikovo sta življenje / uredila Neža Zajc ; [uredništvo, predgovor in spremna beseda Neža Zajc]. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : Založba ZRC, 2019. - (Zbirka Življenja in dela ; 19. Kulturnozgodovinske študije, ISSN 1855-9360 ; 4)

ISBN 978-961-05-0159-6

1. Zajc, Neža

298432512

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789610501596>

POEZIJA IN SMRT

PESNIKOVO STA ŽIVLJENJE

Uredila
NEŽA ZAJC

Ljubljana 2019

KAZALO

Neža Zajc: Predgovor	7
----------------------------	---

I. Poezija in Smrt

Neža Zajc (spremnna beseda): Uvod v zgodovino pesniškega ustvarjanja v posvečenosti	13
Irena Avsenik Nabergoj: Tek časa in pesnikovo simbolno izražanje predsmrtne agonije v psalmu 22	31
Neža Zajc: Sv. Maksim Grek o nesmrtnosti smrti in odmev bizantinskega poetičnega izročila	53
Janko Kos: Prešernova pesniška misel o smislu smrti	75
Igor Grdina: Eshatologija brez transcendence?	81
Nada Grošelj: Starost in smrt v pesništvu in filozofiji Williama Butlerja Yeatsa	91
Blaž Podlesnik: Obrt in smrt (tema smrti v pozni liriki A. Ahmatove)	111
Neža Zajc: Neminulost (ali »Smrt–Misel–Pesem«, poetski trikotnik ne le) v poeziji Anne Andrejevne Ahmatove	127
Brane Senegačnik: VITA VITAE MEAE: O poeziji in smrti	159
Denis Poniž: Vladimir Memon in zavedanje (lastne) smrti v pesmi <i>El Angel exterminador</i>	171
Vinko Möderndorfer: Poezija in smrt – pesnikov avtoportret	185

II. Poezija kot (pesnikovo) življenje

Martina Ožbot: Giacomo Leopardi – praksa jezikovne pesniške kreacije in stališča o jeziku kot kolektivnem fenomenu	197
Igor Grdina: Prešeren – enciklopedični pesnik	209

Neža Zajc: Pojemovanje lirike, smrti in pesniškega življenja v poetikah F. Prešerna in A. S. Puškina	221
Brane Senegačnik: Poezija – oblika, ki je snov, ki je življenje	275
Denis Poniž: Gregor Strniša, pesnik ljubezni, življenja in smrti	303
Igor Žunkovič: Strniševi pojmovanji fizike in metafizike kot vira post-humanistične etike	311
Dejan Kos: Poezija kot življenje v smrti	323
 Podatki o avtorjih	 331
Povzetki prispevkov v slovenščini in angleščini	333
Imensko kazalo	351

PREDGOVOR

Pravo Preširnovno življenje pa so njegove poezije.

Josip Stritar

Pričujoča knjiga govori o poeziji na raznovrstne načine, o težavnosti razumetja pesniškega sporočila. O svobodi, vzpostavljeni zgolj v poeziji. O lepoti, ki se, vidna, nikdar ne more meriti s tisto, ki je izražena v verzih. Govori tudi o pesniški misli. In o smrti. In o življenju s poezijo. O slehernikovi in Odrešenikovi smrti, kakor sta bili lahko izraženi samo v himnografski poeziji preteklih stoletij in o možnostih odreševanja skozi poezijo. A knjiga je drugačna od teoretičnih poskusov približevanja poezije bralcem, saj govorijo v njej o poeziji tudi pesniki sami.

Občutljiva meja med pesništvom in znanstvenim jezikom pa je z natančnostjo slednjega tudi rešljiva, omiljena in spodbujena, da se jo s subtilnejšim pristopom in strožjim besednim izrazom briše – teši rahločutnost obeh strani. Pri tem so posamezniki tisti, ki so poklicani, da se poistovetijo s pesemskim verzom, da le-ta postane njihov samoizraz. V prispevkih je utemeljeno ravno to ključno mesto poezije v pesnikovem življenju: izraz smrti v poeziji predstavlja šele prvo ozaveščenje občutljivega dejstva, in sicer da se pesnikovo delovanje v svetu bistveno zaključuje v poeziji, ki pomeni tako njegov individualni sebe-izraz kot tudi resnični Smisel, pomen in namen pesnikovega življenja. Ni njegovo življenje ločeno od drugotnih smislov, a je z največjo odgovornostjo tisto, ki pesnika izgrajuje, ga predstavlja pred svetom ter ga edinstveno notranje (duševno in duhovno) izpolnjuje. Poezija tako v tej knjigi nastopa kot celostno ontološko-eschatološko dejanje, ki za mnoge posameznike (avtorje in bralce) ne more biti zamenljivo s kakršnimikoli drugimi zamisljivimi človekovimi dejavnostmi. Nikakor ne more biti doumeta znotraj okvirjev nekih literarnovednih (strokovno-znanstvenih

dosežkov. Pričujoče študije se izmikajo trdnim zvrstnim oznakam, pomenijo pa najbolj resna napotila k nadaljnjemu premisleku o bistvu poezije.

Želeli bi zapisati, da vse to vodi v približanje namenu poezije, vendar je danes misel tista, ki mora biti očiščena vseh ostalih hotenj, da si zmore dovoliti čisti razmislek o poeziji. Morda bi lahko za Aleksandrom Vasiljevičem Isačenkem ponovili, da je pisce vodilo vedenje o tem, da »more genij pesnika dati neposredno več, kot še tako temeljiti in popolni komentarji«.¹

V tej publikaciji lahko beremo svojevrstno razširjena ali zožena obzorja premišljanja o poeziji. Mislimo na prehajanja v estetsko in širše poetološko zaznamovano pisanje, ki meji na antologijsko zasnovano zgodovino književnih poezij. Mislimo tudi na pristno pisanje o poeziji kot avtonomnem pojavu v zgodovini človeštva. Ali na esejsko podajanje misli o pesmih in pesnikih. V knjigi so navsezadnje izjemoma tudi zapisi, ki so bodisi izpovedne, bodisi samoumevno sugestivne narave, in kot takšni sami po sebi predstavljajo najbolj avtentične refleksije o poeziji. Vse naštetu pa ima namen osmisliti poezijo kot imanentno vsebino naše kulture, jezika in človeške omike sploh. Vsa pesnikova ustvarjalnost je v osnovi posvečena razvoju poezije in prizadevanju za rast jezikovne odlike. Slednje se morda sliši kakor literarni poziv preteklih stoletij, vendar se zdi, da je taka poklicanost, naslovljena na vse tiste, ki v poezijo še vedno vzneseno verjamej(m)o, v tem trenutku nujna.

Umetelnost pesniških struktur, navidezna lahkotnost ritma, obvladovanje rim in neponovljiv izraz pesniške misli, ki jim ni zreti izvora, lahko razkrije posamezen hip v brezdanjem sedanjiku, ki odreši slehernikov vekovečni brezup. Le-ta ni poza-bljen, niti razrešen, je pa v verzu pomnjen kot večni. Zato je na moč povedno, da se pesniki vseh časov niso za večno ustavljali pri vprašanju smrti, niti niso podlegali dihu pustošenja čez posameznikovo bitje, temveč so s smrt upesnjevali. V tem se je njihova posameznost vzpostavljala v novi razsežnosti – kot edino *življenje*, ki ga pesnik živi, in obstajanje, ki je za pesnika edino življenja vredno. Trpljenje ni prezrto, ampak se v besednem izrazu, priostrenem do nekih robov izbrušene enakomerne ritmičnosti, nekoliko preobraža v stanje nežne trpnosti in hladne, šibke svobodnosti. Omenjeno seveda ni nikdar ovekovečeno, in ne traja, temveč je zavestno poglobljeno, ponotranjeno in v pesniku zaklenjeno v nezamenljivo osebno izkušnjo, ki ga ločuje od ostalih slehernikov in ki ga spremlja do smrti.

¹ Aleksandr V. Isačenko, »Nekaj misli o Korševem prevodu Prešenovih 'Poezij'«, *Slovenski jezik* 3, 1/2 (1940): 151.

Tedaj so srečanja vedno bližnja in enkratna. Niso primerljiva. Ni psalmist enak pesniškemu geniju, niti menih podoben posvetnemu verzifikatorju. A molitev Marije Egiptovske, kot jo je zapisal Maksim Grek, prav v svoji variantnosti in variativnosti, sega v bogoslužno zavest poznejših stoletij. V ljubezni, ki sega do božanskih razsežnosti, se nihče ne more meriti s poezijo Franceta Prešerna, Aleksandra Sergejeviča Puškina, Gregorja Strniše in Anne Andrejevne Ahmatove. In vendar je njihova poezija istočasno tudi v mnogem odločilna za osmišljenje smrti kot (pesnikove) spremljevalke, celo svetovalke. Pesniki so si zato v svetu lastnih pesmi merila prikojili in jih prilagodili videnim estetskim kriterijem, kot se to kaže tudi v poetikah Giacoma Leopardija in W. B. Yeatsa. A krik smrti iz pesmi Vladimirja Memona preseva stoletja. Iz prispevkov pa vstajajo tudi sence drugih pesnikov. Verzi Alojza Gradnika, Charlesa Baudelaira, Paula Celana, Jureta Detele in še mnogih zevajo iz osebnih doživetij njihovih poezij, ki so večkrat ohranjale pri življenju avtorje in bralce, ki bodo za vedno prisegali na pesemski izraz kot na tisti ključni vzpon individualne misli, brez katere se zdi včasih preživeti v sedanjem času skorajda nemogoče. Tudi iz pričujočih prispevkov veje duh, kot bi bili napisani zaradi življenjske nujnosti. To je nenapisana misel, zasledovana med vrsticami, med verzi, med odkritimi mislimi o vrednotah poetičnih svetov. Čedalje bolj jasno naposled postaja, da poezija sama presega sleherno tuzemsko vrednotenje (ljubezni in življenja) in kot poetološka osebnost postaja pesnikova osebna družica.

Zahvaljujem se vsem avtorjem, pesnikom in znanstvenikom, ki svoja doživljanja poezije delijo z nami. Z njihovimi pričevanji je bralčeva izkušnja morda bogatejša. Morda. Je pa soočena s seboj. Po dolgem molčanju in zvenenju tišine je individualna duhovna izkušnja tista, ki se čuti primorano, da spregovori. In to je morda tudi namen pričujoče knjige: soočiti pesnika s pesnikom, posameznika s posameznikom in s samim seboj – v poetičnem jeziku.

Razumeti, zapisovati, govoriti ...

Neža Zajc

V Ljubljani, 25. marca 2018

1.

POEZIJA IN SMRT

NEŽA ZAJC

UVOD V ZGODOVINO PESNIŠKEGA USTVARJANJA V POSVEČENOSTI

spremna beseda

UVOD

V besednem ustvarjanju soobstajata dve težnji, prva, ki si želi vzpenjati k Višjemu, k idealu ali neki idealni podobi, stremi k izpovedi (pogojno rečeno, Bogočloveške), in druga, ki se nahaja v območju nedosegljivega, človeku zgolj stežka doumljivega (pogojno poimenovanega kot Božjega). In vendar je človeku bilo od nekdaj lastno, da je o Višjem mislil in umoval in sanjal. V trenutku, ko avtor v procesu ustvarjalnega navdiha sledi glasu Najvišjega, sta staknjeni v vzajemnosti in soobčutju dve entiteti (esenci) enakega izvora. Tak pojav bi bilo nemara mogoče definirati kot pojav jukstapozicije v zgodovini literature (gr. Paraphesis: povezava, soodnos; blizu pomenu lat. rime), če ne bi neenakost opazovanih členov terjala večje natančnosti in globljih vpogledov. O nečem sorodnem je govoril Roman Jakobson, ko je poskušal določiti osnovni metodološki način obravnave komparativistične poetike slovanskih književnosti in se pri tem navezoval na semantično sorazmerje med dvema homonimnima besedama, ki sta si sicer podobni v zvočni podobi, vendar sta različnega izvora.² V tem trenutku pa mislimo na Jakobsonovi opredelitvi zgolj podoben pojav, ki je predvsem drugemu delu njegove definicije povsem nasproten. Dva glavna udeleženca, ki sta si v resnici po svoji naravi nasprotna (različna), v stvaritvi delujeta usklajeno, soglasno in enotno presegata časna merila, saj sta združena v avtorjevi zavesti. Vendar je za to nujna še neka tretja pobuda, sila, ki med dvema bitjema deluje, da bi ju zbližala. Jima obema služi, obema neenaka, ki se od samega začetka (ustvarjalnega akta) morda zdi neopazna. A med tremi udeleženci ni (ne sme biti) primerjanja na vrednostni ravni, ampak v samem dejanju: prvi želi (moli), da bi bil podoben spoštovanemu

² Roman Jakobson, »The Kernel of Comparative Slavic Literature«, v: R. Jakobson, *Selected Writings VI, Part One* (Berlin-New York-Amsterdam: Mouton, 1985), 17.

Drugemu, vloga Tretjega pa je uresničena v nebesednem območju, da se zdi, kot bi se celotno ustvarjanje naposled izpolnilo prek ne-človeškega bitja, ki je povsem duhovne narave.³ Zato je v grščini Sveti Duh imenovan Parakletos ali Tolažnik,⁴ kot tisti, h kateremu je vedno mogoče moliti tudi, ko obrazi vseh živih izginejo in ko predstava o Višjem peša. Nasprotno Jakobsonovi definiciji so tri aktivirane energije strogo in jasno neenake, vendar pa determinirane z istim božanskim izvorom. Poudarjena je nujnost nekega tretjega posrednika, ki bi končno uresničil izpolnitev poetično-artistične stvaritve.⁵ V ponovnem združenju obeh udeležencev, ki predvideva skupno delovanje in medsebojno učinkovanje, je dosežen pomen Smisla (v Bibliji je bil prvotno izraz 'poema' rabljen v pomenu: plod dejanja, ki je izpolnjenje Božjega velelnika, Ef 2, 10). V pesniških besedilih, kot je to opredelil Efim Etkind, sama poetična oblika predstavlja najvišje pojmovano semantično vsebino.⁶ Besedna jukstapozicija tako ostaja le kot temeljno opozorilo, ki z zornega kota opazovalca prehaja v lástnost, še zlasti ustrezno za argumentacijo bogočloveške doktrine – in umetnine. Slednja se, preslikana v sistem osebnih poetik, neposredno sooča s postopki literarnega učinkovanja, pogosto prepuščenih okoliščinam skrajnih nepredvidljivosti.

Jurij Mihajlovič Lotman je trdil, da »ustvarjalno mišljenje tako v znanosti kot v umetnosti temelji na analogiji in sledi načelu združevanja (dopolnjevanja) reči in idej (konceptov), ki se vzpostavi šele v retorični situaciji«. ⁷ Pri upoštevanju preživelih simboličnih pomenov tudi ne zadošča le zavedanje mehanizmov kulturnega odkritja arhaičnih mitov in razkritja nacionalnih temeljev, temveč bi morala biti določena mera pozornosti namenjena metonimično-empatičnim širjenjem literarnih oblik prek njihovih sintagmatičnih in evfoničnih možnosti, pri čemer so mišljeni še zlasti rimani in ritmični vzorci. Vendar ne mislimo le na kontekst teoloških sekvenc in literarnih reminiscenc (povezav, navezav), ampak

³ V pravoslavnem obrazcu Izpovedi vere (v nasprotju z zahodnokrščanskim, v katerem je od 9. st. naprej uveden lat. 'filioque') je mogoče opazovati sorodno: za Boguvšečno uresničitev stvaritve (kot plod molitve) je nujna evokacija Tretjega, tj. Svetega Duha (gr. epiklesis). Če se soobstajajoča Bog-Oče in Sin Božji dozdevata v nekem trenutku eden z drugim nadomestljiva ali zamenljiva, je to le zunanji videz artefakta-stvaritve, analogne trenutku in situacijski doktrini začetka (u)stvarjenja, natančno določenega v nepremakljivem načelu trinitarnosti.

⁴ Prim. Jn 15, 26.

⁵ Prim. Peet Leepik, *The Universals in the Context of Yuri Lotman's Semiotics* (Tartu: University of Tartu, 2008), 104.

⁶ Efim Etkind, *Forma kak soderžanie* (Izbrannye stat'i) (Würzburg: Jal-Verlag, 1977), 75.

⁷ Jurij M. Lotman, *Universe of the Mind (A Semiotic Theory of Culture Universe of the Mind)* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 45.

si prizadevamo opozoriti na poetični delež, ki je prek zgodovine človeške kulture in literature prešel v 'genetsko' izročilo človeštva. Poetični učinek, ki nastane v posvečenem besednem aktu, je plod vzajemnosti različnih, v zgodovinskem spominu sintetično združenih, osebno udeleženih in nadčasno navzočih entitet. Zato je neogibno pri tem misliti o duhovnem spominu kot večnem, skupnem pa udeležencem tako ustvarjalnega akta kot tudi recipientom, ki se vzpostavlja znotraj besedno-ustvarjalne paradigme in ki presega pojmovanje kolektivnega spomina. Takšen je oris retoričnega ozadja nadaljnjih analogij mišljenja v poetičnem ustvarjalnem aktu, ki premore tudi preslikavo na matriko besedne ravni, kjer prenašanje pomena predstavlja temeljno sinergistično normo poetičnega vtisa in dejavnega učinkovanja. Značilen člen metafore, opredeljen kot 'tertium comparationis', v nekem hipu lahko celo izgine, potem pa se ponovno pojavi v služenju Najvišjemu – izrazilu pomena. Zdi se, da opisani trodelni vzorec, ki vključuje ob osebni odgovornosti tudi hkratno preseganje sebe in nadčasno osvoboditev od lastne udeležnosti (prizadetosti), predstavlja skoraj idealno, čeprav komaj ali le težko dosegljivo raven udejanjanja ustvarjalne pobude. Delo in njegov avtor nista ločena, temveč je besedilo razumljeno kot ne-mimetičen primer artefakta, v katerem ne more biti niti ena sama prvina zamenjana s katerokoli drugo ali spremenjena, ne da bi se spremenila tudi celotna struktura umetniške stvaritve. Zato ni nikdar dovolj previdnosti pri obravnavi literarnih umetnin, katerih nadčasnost bi v določenem pogledu morala ostati – skrivnost. Zahteva po udeležbi dveh različnih si narav, a istega izvora, bi nemara naposled mogla biti izenačena s posameznikovo močno voljo utešiti dušo Drugega, Bližnjega.

Lotmanova opredelitev binarnih in ternarnih kulturnih modelov omogoča njihovo razširitev na pojme kulturnozgodovinske razsežnosti. Ko se je Homer obračal k več bogovom, je s tem oblikoval model mitološkega kulturnega sistema (polisistema), ki mu je sledil binarni sistem krščanskega dialoga. Zato je sorodno razmerje opisanega vzorca posvečenega ustvarjanja moč opazovati v Stari zavezi, vendar pa z manjšimi odstopanji: ko se starozavezni preroki (na primer Izaija, psalmist David) obračajo k Bogu, še ne molijo docela zavestno prek (po)moči Svetega Duha (ga ne kličejo v evokaciji, gr. epiklesis); njihove besede so še brez polnega zavedanja o lastni preroški sposobnosti; so le znamenja-sugestije-aluzije o morebitnem prihodnjem pojavu živega Boga, Sina Božjega,⁸ a še ne Jezusa Kristusa v osebi. V psalmih so pogoste take besedne oblike in izrazi, ki morejo

⁸ Prim. Ps 130, 5-7: »Upam v Gospoda, moja duša upa, / čakam na njegovo besedo, / moja duša čaka na Gospoda / bolj kakor stražarji na jutro, stražarji na jutro. / Izrael, pričakuj Gospoda«.

obenem pomeniti tako jezik avtorja (psalmista) ali spokorjenega vernika kot tudi izražati govorno smer prihajajočega Boga-Človeka. Vendar je psalmist kot prerok lahko le delno, preneseno – v poetičnem jeziku podob – kazal na osebo v podobi Sina Božjega, medtem ko izraziti v svoji sedanjosti Njega še ni zmoget: lahko je pel in hvalil v posvečeni pobožnosti, vendar še ni mogel pričevati o Njem, niti sam predstavljati voljnega mučenca Zanj, o čemer govori gr. izraz »martuis«, ki se je v individualnem pomenu pojavil že v Stari zavezi (Iz, Jer), v Novi zavezi pa je šele začel pomeniti očitidca, pričo (Ef 4), v primeru nanašanja na Boga se je začel uporabljati šele v patrističnih spisih.⁹ Zdi se, da verzi kralja Davida še niso imeli moči nekako povsem utešiti človeško dušo.¹⁰ A že v Stari zavezi je bila vzpostavljena načelna neločljivost besedila od avtorja, kar je postalo temeljno načelo istovetenja pisca s svojim literarnim 'corpusom' v starih književnostih. Vprašanja avtorstva, samoizraza in sebezavedanja so se zabrisevala v vzdušju negotove utešnosti. V literarnozgodovinskem procesu pa je krščanstvo starozavezni kanon osvobodilo iz ozko judovskega konteksta in ga odprlo tudi drugim ljudstvom. Uresničitev tridelnega – trin(it)arnega – modela v sedanjosti, s spodbujeno irreverzibilnostjo časa, je postala mogoča šele z novozaveznim jezikom osebnih pričevanj v evangelijskih. Vzporedno z reinterpretacijo grške klasične retorike¹¹ in antičnih lingvističnih virov¹² ter hkrati s širjenjem teocentričnega mišljenja je bil tudi problem časovne razsežnosti in nadčasne človeške perspektive razrešen. Vendar so ostale vztrajne nekatere antične podobe, med njimi v prvi vrsti simbolni pomeni votline (Platonove-Kristusove zibelke) in bisera kot svetosti znanja (Mt 13, 45).¹³ Ko je bil krščanski Bog identificiran s prvotno entiteto, od katere so vse ostale (ustvarjene) odvisne, je to postalo na nek način enakovredno pomenu grškega pojma 'poeima' (v pomenu stvarjene stvari, pri kateri je stvarnik znan).¹⁴ Pojavitev Jezusa Kristusa je že pomenila potrditev »znamenj Sina Božjega«¹⁵ in samo po sebi utelešen znak, ki je – kakor pred obličjem smrti! – predvideval

⁹ *A Patristic Greek Lexicon*, ur. G. W. H. Lampe, 23. izd. (Oxford: Oxford University Press, 2010), 830.

¹⁰ Prim. Ps 131, 2: »Potešil in pomiril sem svojo dušo / kakor otrok v naročju svoje matere, / kakor otrok je v meni moja duša«.

¹¹ Retorične figure, ko so dinamizirane (z dinamičnega zornega kota), delujejo koe nebesdni razrešen jezik, zmožen razkriti nepričakovane, skrite (zaloge) besednih pomenov (prim. Lotman, *Universe of the Mind*, 44).

¹² Prim. Sergej Averincev, »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«, v: *Mnogocennaja žemčužina*, prev., sprem. b. Sergej Averincev (Kiev: Duh i litera, 2000), 410.

¹³ Sergej Averincev, »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«, v: *Mnogocennaja žemčužina*, prev., sprem. b. Sergej Averincev (Kiev: Duh i litera, 2000), 435–437.

¹⁴ *A Patristic Greek Lexicon*, 1108.

¹⁵ Mt 14, 32.

izbiro med nasprotnimi si¹⁶ prisegami (vere in zvestobe).¹⁷ Njegov materni jezik in domač jezik tedanjih prvih kristijanov je bil aramejski (ki je že v 1-2. st. prešel-bil preveden v sirskega in ohranjal fragmente prvotnega aramejskega ustnega izročila), zato so novozavezne parabole, izreki, besedne igre in aforizmi, prevedeni v grščino, predstavljali prve vzorce prihodnjega razcveta sirske duhovne poezije.¹⁸ Po širitvi evangeljskega sporočila (prek ustnega izročila) se je lahko pričela tudi krščanska ustvarjalnost v obliki mnoštva različnih književnosti v klasičnih jezikih, združenih v enotni duhovni usmerjenosti.¹⁹ Čeprav je bila nemara bolj kot drugi literarni pojavi podvržena neprestanemu preverjanju in tudi nepredvidljivim preizkušnjam, je bila s časom čedalje bolj razumljena kot konvencionalna, tradicionalna – brez ustreznega deleža t. i. umetniške svobode in literarne drznosti. A če je izpolnitev Božje volje, kot je opisana v Bibliji, pomenila Božjo stvaritev kot nenapovedljivo in nepredvidljivo, se je v spisih cerkvenih očetov vzpostavil poznejši izraz 'kthisma' (stvaritev),²⁰ ki je pomenil predvidljivo človeško stvaritev. Vera je postala polno ozaveščena, daljnosežna in upajoča na »ozdravljenje od helenističnih bolezni«. ²¹ Končno je bila metafora kot prvotni klic po nujnosti globljih spremenitev, izboljšav in notranjih poprav na duhovni ravni preoblikovana v meniško načelo asketske prakse kesanja in pokore (duhovna resignacija kot oblika le ene od najbolj skrajnih globin asketske izkušnje). Na ta način je mogel biti tudi Aristotelov pojem 'katarze', semiotsko re-interpretiran: v očiščenje pesnikove duše. Nova nravstvena razsežnost je bila le naslednja (višja) stopnja zavesti,²² vendar pa že nekoliko bližja skrivnosti Božje podobe (dobe-sedno, obraza Božjega Sina). S tega gledišča je katarza začela pomeniti obliko višjega poziva k uresničitvi notranje osvobojenosti posameznika od sebe samega. Zunanji pogled na slehernikov padec ali tuzemski konec je postal odveč, saj je

¹⁶ Prim. Lk II, 34.

¹⁷ Znak: hebr. 'oth, gr. σημεῖον, lat. signum – vsi izrazi pomenijo tudi vojaške oznake vojske in armade, ki so označevali znamenja neke dobe. Gr. πιστός in lat. fidelis sta pomenila in verujočega in zvestega (prim. Sergej Averincev, »Simvolika rannego Srednjevekov'ja (K postanovke voprosa)«, v: *Semiotika i hudožestvennoe tvorčestvo* (Moskva: Nauka, 1977), 322–323, op. 78, 80).

¹⁸ Prim. Averincev, »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«, v: *Mnogocennaja žemčuzina*, 412.

¹⁹ Prim. Oswald Spengler, *Der Untergrang des Abedlandes*, Bd. II, *Welthistorische Perspektiven* (München: C. H. Beck, 1922), 228–229.

²⁰ *A Patristic Greek Lexicon*, 783.

²¹ Tako je v 5. st. naslovil svoj polemični spis zgodnjekrščanski apologet, Teodoret Kirrski (Averincev, »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«, v: *Mnogocennaja žemčuzina*, prev., 410).

²² Tudi S. Averincev je o tem podobno razmišljal, kot o skrušenem srcu in daru solz (gr. eleos, gr. kataniksís), za kar se prosi v mešskih molitvah ter o katarzi kot o nečem, kar dopušča veliko več čustvenosti in upanja, kot je bilo to mogoče v tragediji, predvsem pa jasnost in trdnost misli (Averincev, »Ot beregov«, 429, 432).

jezik poezije poimenoval za duhovno smrt tisto, kar je bilo posledica metamorfoze osnovnih besednih pomenov v povsem razodet(ven)em (apokaliptičnem) kontekstu. Vzpostavljena notranje hierarhično organizirana etika pa je mogla biti močno približana individualnim npravstvenim sistemom (na primer pesnikova etična misel v poeziji F. I. Tjutčeva).²³

S takšnega zornega kota imajo poetična besedila od samih začetkov do današnjih dni enako notranjo hierarhično zgradbo in enak sistem lastne kodikološke denotacije, prek katerega se dvigajo do stopnje, ki naj bi bila čim bližje glasu najvišje idealitete. V trenutku dozdevnega zbližanja, sorodnega teološkemu pomenu kenoze, se zgodi izpraznjenje duše z namenom, da bi bilo uresničeno človekovo izpolnjenje. Imanentno dešifriranje avtorjevega sporočila, skupaj s sposobnostjo razrešiti ambivalentno in intimistično navezanost na pesniško delo, vodi do končnega razkritja individuum. Tedaj avtorjev glas (z njegovim jezikom in (p) osebnim slovarjem) postane avtoritativen in izražen zgolj v njegovem izvirnem pesniškem delu, ki je edino veljavno, merodajno in vedno nepredvidljivo. Učinek neločljivosti avtorja in njegovega besedila, ki se začenja že v trenutku prvega (u) stvarjenja kot plod sinteze dveh dejanj, Božanske in človeške dejavnosti, natančno ustreza tudi pisanju ali ustvarjanju ikon, kjer je ikonopisec udeleženec ikone same.²⁴ Končni poetični vtis vedno nastaja iz dokončanega dela, ki je vedno tudi odvisno od tretjega člana v tridelnem ustvarjalnem aktu, ki pa je duhovne narave.

IZ ZGODOVINE VLOGE SMRTI V POEZIJI

Skromen pregled primerov²⁵ iz zgodovine pojavljanja smrti v pesništvu ima namen predvsem pokazati na pomen smrti in njenih metamorfoz, ki so se v toku časa postopno začele prepletati z razmislekom o znotrajpesniških temah in

²³ J. M. Lotman, *Analiz poetičeskogo teksta* (Leningrad: Nauka, 1972), 185.

²⁴ J. M. Lotman je zapisal, da je ikona metafora, ki raste iz konjunkcije dveh različno usmerjenih energij: energije božanskega Logosa, ki išče način, kako bi sebe razodela v človeštvu (Lotman, *Universe of Mind*, 42).

²⁵ Sporadičnost in morda ne(u)pravič(e)n izbor je v tem trenutku žal nujen. Ne pretendira na polnost ali poučno preglednost, temveč zgolj napotuje na razmislek o smrti v stari poeziji in odpira misel o delni celoti – ne upesnjevanja smrti, temveč smrti kot stalnice poezije. Zato so tudi naše sprotne dopolnitve zgolj usmeritve in zdaleč ne najbolj ustrezne oznake, še manj ne točni terminološki pojmi, niti ne filološki komentarji. Prav tako se ne omejujemo zgolj na poezijo, temveč slednjo razumemo kot besedno ustvarjanje v verzih, ki je bilo tudi v dramatskih ali dialoških delih.

problematiki poetik nasploh. Čeprav je smrt ena od temeljnih tako imenovanih večnih resnic, vprašanj in pojmov v miselnem razponu slehernika in se zdi njeno opomenjanje morda že izrečeno, je njena vloga od najstarejših besednih poskusov do današnjih dni nepogrešljiva stalnica človeškega izražanja. V nasprotju z nekaterimi drugimi temami ostaja neizpeta in še vedno neizrečena, verjetno prav zaradi njene narave neizrekljivosti in neupovedljivosti. Obenem pa izpričuje daljšo zgodovino človekovega mišljenja, ki se je spreminjalo in neprestano potrjevalo zagonetni smisel tematiziranja smrti, ki je zavzemala in še vedno predstavlja osrednje mesto v besedni umetnosti vseh časov in narodov.

Že v sumersko-babilonskem *Epu o Gilgamešu* v govoru Utnapištima beremo med nizom retoričnih vprašanj, ki vsakdanji svet človeka in narave tematizirajo znotraj kategorije minljivosti, verze, ki se zdijo prav zaradi govora o smrtnosti – nesmrtni:

In Utnapištim pravi Gilgamešu:

»Neizbežna je bridka smrt: [Nihče ni nikdar videl Smrti.

Nihče ni nikdar slišal glasu Smrti,

a Smrt je resnična in Smrt je glasna]²⁶

Mar sploh kdaj gradimo hiše za vekomaj?

Mar za veke sklepamo pogodbe?

Mar si bratje za vekomaj delijo imetje?

Mar trajajo prepiri v deželi na vekomaj?

Mar reka na vekomaj narašča in povzroča poplavo?

Kačji pastir odloži svojo ličinko,

da bi njeno kožo gledali sončni žarki.

Obraza, ki bi mogel gledati soncu v oči,

ni ga in ga ni nikoli bilo.

Že od začetka sveta ni stalnosti in je ni.

Speči in mrtvi – kako podobna sta si med seboj!

Mar ni v obeh obrazih upodobljena smer²⁷ - smrt?²⁸

Zadnji verz ponuja dvojno branje, ki odpira temeljno razlikovanje med živimi in mrtvimi, saj ima speči na obrazu (še)le smer smrti, medtem ko mrtvi že ima obličje – lastne – smrti. Zunanost se potemtakem spremeni in prej vprašljiv obraz smrti sedaj postane zlahka prepoznan v podobi še ravnokar živega. Morda bi v teh verzih že lahko zaznali nekakšno prilikovanje človeku, ki ga podoba smrti

²⁶ Tak prevod je dodan po angleški verziji besedila, dostopni na povezavi: <http://looklex.com/e.o/texts/religion/gilgamesh10.htm> (vpogled: 21. 10. 2018).

²⁷ Prim. *Ep o Gilgamešu*, prev. Franček Bohanec (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963), 93.

²⁸ *Ep o Gilgamešu*, 65.

prevzema in ki se v nekaterih primerih iz antične književnosti povsem osamosvoji v pesniški figuri personifikacije. Gilgameša namreč smrt zasleduje kakor bitje in z ničemer ne more izgnati misli o njej s površja zaznavnega sveta: »V moji spalnici sedi smrt / in kamorkoli stopim, je ona – smrt!«²⁹ Dokler se kljub zunanjim znamenjem zaslužene svetlobi, vztrajnosti in notranji moči ne uresniči neizogibno:

Visoko se dviga svetišče Svetega hriba.
Gilgameš leže spat
in smrt ga ugrabi
v bleščeči se dvorani njegove palače.³⁰

V *Iliadi* je smrt ujeta v ideologijo junaštva (»Mešajo v boju moške se, na svetu ko živi zemljani, / trgajo sproti iz rok si telesa ubitih junakov«)³¹ in zato predstavlja vir Ahilove tragike: ob vprašanju Hektorjeve usode Kronos premišlja o dveh možnostih, ali naj ga še začasno zavaruje pred smrtjo ali naj pade v boju, mlad kot junak. Atena se s tem ne strinja: »Mož je umrljiv zemljan in davno zapal že usodi, / ti pa zopet bi rad ga iztrgal žalostni smrti!«³² Če si Sofoklejev nesrečni Ojdis, ki se odloči za drugačno pot do smrti, še jasno predstavlja svoj konec, se zdi, da si domišlja, da lahko smrti zre v obraz, da ji more (po)gledati v oči. Ko Kreonu reče: »Hočem tvojo smrt«,³³ pravzaprav želi »zreti« Kreonovo smrt. Nazornost take predstave je odraz Ojdipove nevednosti, zmote in izvirne krivde (»Tam me, kot sta hotela, uhiti smrt!«).

Dovolj nepričakovano se na ozadju antične poezije kaže Vergilijevo realistično opomenjanje smrti v *Eneidi* (»pokore svoje do smrti odložil«³⁴; »da pozemeljski udje / sčasoma kar otopijo in čakajo smrt neizbežno«³⁵), ki ga je morda mogoče pripisati avtorjevemu spretnemu vključevanju vsakdanjih (običajnih) besed, morfoloških arhaizmov (po zgledu grščine) in nenavadnih skladenjskih obratov³⁶ v svoje verze. Take jezikovne posebnosti pa so vse postale znamenja tedanjega pesniškega diskurza v latinščini.³⁷

²⁹ Prav tam, 74.

³⁰ Prav tam, 81.

³¹ Homer, *Iliada*, prev. Anton Sovrè (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1959), 136.

³² Homer, *Iliada*, 144.

³³ Sofokles, *Kralj Ojdis*, prev. Anton Sovre (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1967), 28.

³⁴ Vergil, *Eneida*, prvi, drugi, tretji, četrti, šesti spev, prev. Fran Bradač (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962), 118.

³⁵ Vergil, *Eneida*, 123.

³⁶ James Clackson, Geoffrey Horrocks, *The Blackwell History of the Latin Language* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011), 224.

³⁷ Prav tam, 225.

Salomonove ode, zapisane v grščini v 2. stoletju sredi judovske skupnosti, ki je sprejela Jezusa iz Nazareta za Kristusa, in ki so dobile ime po vzporednicah s starozavezno devterokanonično Salomonovo »Knjigo modrosti«, ³⁸ zato s čutno-čustvenimi lastnostmi (»kis in grenkoba«) že zrcalijo preroške napovedi Odrešenikovega trpljenja. V *Odi 42* je njihov avtor izpričal stik s smrtjo kot podvojeno ločnico (izraženo s svojilnimi zaimki: »njenimi mrtvimi«; »naša smrt«) med živimi in mrtvimi. Izenačenje podzemnega sveta z življenjem smrti ³⁹ je v človeški zavesti dedovano in vztraja do novoveških književnosti:

Podzemlje me je videlo in oslabelo,
Smrt me je izpljunila in z menoj mnoge,
zanjo sem bil kis in grenkoba.

[...]

Naredil sem zbor živih med njenimi mrtvimi
in govoril sem jim z živimi ustnicami,
kajti moja beseda ne bo prešla.

Tisti, ki so umrli, so stekli k meni,
vpili so in govorili:

[...]

Odpri nam vrata,
skoz katera bomo lahko prišli k tebi,
saj vidimo, da se ti naša smrt ne približa. ⁴⁰

Neizbir(č)nost smrti je lastnost njene poljubne prostosti v nasprotju z nevednostjo človeškega bitja glede dneva lastnega konca, ki vliva v zavest temeljni človeški strah, dosegač nečloveške razsežnosti. Ta negotovost se ne more spremeniti, sprejema lahko le še bolj neopredeljene (brez-obrazne) oblike svoje pojavnosti, ki z odštevanjem izgubljajo svojo podobnost človeškemu obličju. Pojmovanje smrti kot hladnokrvne predstavnice onstranstva, ravnodušne do imen slehernikov, se ohranja v človeški zavesti do prevlade krščanstva. Horacij vzklika:

³⁸ Alen Širca, »Uvod v Salomonove ode«, v: *Salomonove ode, Salomonovi psalmi* (Ljubljana: Kud L Ogos, 2009), 313, 314.

³⁹ Prim. Matjaž Črnivec, Alen Širca, »Opombe k Salomonovim odam«, v: *Salomonove ode, Salomonovi psalmi* (Ljubljana: Kud Logos, 2009), 281.

⁴⁰ *Salomonove ode, Salomonovi psalmi*, 163.

A smrt ne upošteva teh razlik,
enako žreba nizke in visoke,
v veliki žari imena vseh.⁴¹

Taka smrt – skoraj enaka osebi – predstavlja tudi uverturni in zaključni del retorične hvalnice v antični pesmi. Žalostinka za Vergilijem, ki jo pesnik pripenja na njegov nagovor izbrane (tragiške) muze Melpomene (»Narekuj mi žalni / napev, Melpomena«), pa ponudi tudi podobo človeške smrti. Nad njo bdi in ima možnost izrekanja višje besede zgolj dovršena umetnost pesništva:

In če bi bolj kot traški Orfej zapeljivo
ubiral struno, da bi slišala drevesa,
pa ne bi kri zaplala v senci telesa.⁴²

V Horacijevi pesmi smrt neprizanesljivo pomeni tisto širino in neopredeljenost nemoči človekove misli naproti zboru bogov, ki z okrutnim rezom osamosvaja življenje od njenega nasprotja ter ne vodi v up, svetlobo ali vero. Odpira pa vrata v nedoumljivo. Verzi se nadaljujejo:

Ki jo vselej s svojo palico strašljivo
neizprosno je pognal v objem senc črne trume
Merkur, zapahnil vrata usode za življenje.
Gorje! A laže vsaj prenese s potrpljenjem,
kar brani bog popraviti – kdor to doume.⁴³

Nepopravljivost in nespremenljivost preteklosti. Odhod naprej. Ne izbris nepozabnega spomina, temveč mučno spominjanje telesne prisotnosti in vsega, kar s seboj le-ta nosi. Smrt je neizprosno ena, enkratna⁴⁴ in ponazarja vsakršno nepovratnost. Vzporedno z zavedanjem prisotnosti smrti narašča čut za nenadkriljivo, ki približuje človeško negotovost Božji vsenavzočnosti, ki prostor smrti (»Popotno reko, zbito zemljo stresa, / da Stiks«) spreminja v območje neizčrpnega strahu (»v svetem strahu«), izvirajočega iz osebnega kesanja (»Nereden vernik Božji, skop v darovih«).⁴⁵ Horacijeva vest je v liturgičnem doživetju razbremenil Ambrož

⁴¹ Horacij, *Pesmi, Carmina*, prev., op. Kajetan Gantar, 2. izd. (Maribor: Obzorja, 1993), 38.

⁴² Horacij, *Pesmi*, prev. Marko Marinčič, 20.

⁴³ Prav tam.

⁴⁴ Marko Marinčič, »Tolažba filozofije v Horacijevi pesmi za Vergilija«, *Keria* 1, 1/2 (1999): 34-35.

⁴⁵ Horacij, *Pesmi*, prev. Apolonija Klančar, 27.

Mediolanski, »oče cerkvene pesmi«⁴⁶ in zahodnega obredja,⁴⁷ ki je v »Pesmi o mučencih« izpovedal slutnjo nemočnosti smrti, ki more biti dosežena z vero:

Darovi Kristusovi večni,
svetih trpinov podvigi
s hvalo naj bodo v zmagovitem
čaščenju povzdignjeni
[...]
Vi ste mesa strah premagali,
presegli trzljaje
in s smrtjo ste obsijani
vstopili v sijanje večno.⁴⁸

Ambrož je med popevanjem in izgovarjanjem grških zvočnic zaslutil utešenje v nočnem bogoslužju, ki nastopi po tretji uri zjutraj, in je »Pesem ob tretji uri« zaključil z naslednjo kitico:

To je ura, v kateri pretekli
ostanek izprijenosti
in želo smrti sta izkoreninjena
in vse krivde sveta so odvzete.⁴⁹

Še zlasti so šteti odseki dneva in noči posamezniku, ki je vedno ranljiv, kakor bi bil vedno »na poti«, kot je to povedal z združitvijo filozofske kulture in krščanske teološkosti Gregor Nazianski. Doseganje pravice do samorefleksije se uresničuje s posebnim odnosom do smrti, ki seveda pogosto ne nastopa v besedni zvezi, temveč že zavzema apofatični položaj izrekanja globlje stiske vernika, ki najde umiritev le v verzih namišljene utehe – v Bogočloveku:

Kdo mi bo položil prste na moje omrtvele oči –
Prijatelj mar Kristusov, po veri sobrat ali zlodej med zlodeji?
[...]
Ali bo telo moje brezdišno predano grobu,
ali bo nezagrebno razprostrto, mesojedim
pticam okoliškim in psom na voljo, in zverem mimoidočim –
če želiš, sežgan, vrzi v veter moj pepel,
ali polóži na višinah mrtveca brez krste,

⁴⁶ Aleš Ušeničnik, *Katoliška liturgika* (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1933), 37.

⁴⁷ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2. izd. (Oxford: Clarendon Press, 1998), 41.

⁴⁸ *Pamjatniki srednevekovoj latinskoj literatury IV-IX vekov* (Moskva: Nauka, 1970), 24.

⁴⁹ *Pamjatniki srednevekovoj latinskoj literatury IV-IX vekov*, 24.

ali v vodah deževnih daj mu zginiti v rečnih pritokih.
 Mar jaz edini ne bom prištet k večnemu snu?
 Če bi to bilo mogoče! A ne: po Božjemu klicu
 dan poslednji vse bo zbral z vseh koncev zemlje,
 celo te, ki bodo v prah spremenjeni, kogar bodo tegobe požrle.
 O tem jaz tožim: bojim se sodbe Božje,
 in potokov ognjenih in najgrozljivejše teme prepadne.
 Ti, Kristus, Ti si zame vse: in mladost, in sila,
 in rodna zemlja: v Tebi pomiril bom žejo.⁵⁰

Zato je premislek o meri, s katero se mora človek soočiti (»kajti sledijo meram Boga mere življenja / kot tudi meram življenja mere pač Božje«), bistvenega pomena za posvečeno pesnjenje:

Tempelj velikega je Bog namreč smrtnik, ki gradi ga,
 ko dviga se z zemlje, v nebo zmeraj na poti.⁵¹

Bizantinski liturgični⁵² pesnik iz sirske Emese, sv. Roman Melodos ali Sladkopevec iz konca 5. stoletja, ki je bil tako kakor Pindar mojster neafektiranega pesniškega učinka,⁵³ je v kitični pesnitvi »O življenju meniškem« izpovedal misel o duhovni svobodi, ki naj bi bila lastna le pesnikom-menihom:

Nisem videl brezskrbnega med smrtnimi,
 kajti od tega sveta je prevratno vrtenje:
 kdor je včeraj hvalil se ponosno,
 tega danes z višine kot padlega zrem;
 [...]
 vi edini ostali boste svobodni,
 ki ste duh svoj pokorili petju pesmi.⁵⁴

V Romanovih verzih se smrt ne pojavi. V »Zadušnici za umrlim bratom«, v katero je pesnik kot ponižen menih vpletel tudi samostanske maksime (vhod kot vrata v nebesa, svet kot življenje angelov na Zemlji),⁵⁵ je še sočlovekov konec spremenjen v hvalnico Bogu.

⁵⁰ *Mnogocennaja žemčužina*, prev., sprem. b. Sergej Averincev (Kiev: Duh i litera, 2000), 99–100.

⁵¹ Gregor iz Nazianza, *Hvalnice*, prev., op. Vid Snoj (Ljubljana: Kud Logos, 2014), 27.

⁵² Njegove pesmi so pete pri pravoslavni Božanski liturgiji.

⁵³ H. J. W. Tillyard, *Byzantine Music and Hymnography* (Oxford: The Faith Press, 1923), 12.

⁵⁴ *Mnogocennaja žemčužina*, 125.

⁵⁵ Morda je bil pripadnik skrajne askeze enkratikov, za katere je bil značilen poskus vzpostavitve cerkve kot meniške skupnosti (prim. Sergej Averincev, »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«, v: *Mnogocennaja žemčužina*, prev., sprem. b. Sergej Averincev (Kiev: Duh i litera, 2000), 422).

Moj prijatelj včerajšnjega dne je mrtev:
glas, ki je govoril, je sedaj nem,
oko, ki je gledalo, je potemnelo,
in utišane so vse hčere glasbe.
Za Boga, ki je storil konec tega moža,
je kakor Sveto pismo pravi:
na površje zemlje se ne bodo več vrnili.
Kjerkoli –Bogu naj torej pojemo glasno!⁵⁶

V Sedmi pesmi »Jamskega kanona o Rojstvu Kristusovem« je v 8. stoletju Janez Damaščan, bizantinski mojster teološko osnovanih kanonov, izrazil hvaležnost za življenje na način opevanja smrti:

In s slavo bodo ovenčani, obilno,
Gospod jim bo daroval osvežitev.
Razumnik, Kristus, ti si uganko
vražjo s primerom Utelesenja razrešil,
z bogovi si ustvaril pleme smrtno;
to je vendar naše upanje edino –
postati kakor bogovi – starejši od nas.⁵⁷

Taka osamosvojena predstavitev smrti vztraja kot izrekovalka nepovratnih resnic v poeziji do srednjega veka in kljub nastopu prevlade krščanske religije ne nameinja sleherniku besed usmiljenja, pokore, niti odpuščanja napak, zmot, grehov. Nadvse spremenljiva in obenem nepogrešljiva postane vloga smrti v srednjeveški poeziji, kjer predstavlja dvojnico človeškemu telesu, šibko točko uma in istočasno nezamenljivo sopotnico sleherniku na življenjski poti. Njen semantični razpon pa se nevarno zbližuje z neskončnim in hkrati paradoksalno z neizbežnim, ki oba predstavljata nasprotje človeškemu, trenutnemu in zdajšnjemu. Z zavestjo o presežnem se tuzemskemu odkaže zgolj števno, časno in merljivo. Tako je v 12. stoletju Bernard Morlanski (ali Morlaški ali Bernard iz Clunyja) spisal pesnitev »O preziru tega sveta« (*De contemptu mundi*, l. 1140), posvečeno bratu Petru Velikochaščenemu, v kateri je izrazil premagovanje minljivosti:

Vera se preveri, mera se odmeri, mera maščevanja;
v izkušnji vernega, nehlinjenega sprejeta so sozvezdja.

⁵⁶ Tillyard, *Byzantine Music and Hymnography*, 13.

⁵⁷ *Mnogocennaja žemčuzina*, 185.

Tu je le končno in za nas mimobežno skušanje,
a neskončno in vekovečno čaka povračilo.
O, povračilo! Rajski sijaj prsti sije.⁵⁸

Smrti v poeziji pa pripada tudi govor o poslednjih rečeh, ki se zaostri v eshatoloških (napovedih, prerokbah) slutenjskih izpovedih, ki vedno ne parafrizirajo biblijskega Razodetja. Zdi se, da pesmi z zavestjo o smrti nudijo celo razpoznavanje, da Sinu Božjemu kot Bogu kot občudujočemu »zemljo, ki ne daje rádosti«, »ki zre smrtno reči«⁵⁹ pripada pravica, da »rešuje smrtnike iz nujnosti smrti«, ⁶⁰ kakor je zapisal Sinezij iz Kirene. Alan Lillski, ki je po načelu srednjeveškega pojmovanja tuzemske pojavnosti kot površine, presevajóče globine (»Sleherne svetá stvaritev / je kot knjiga, upodobitev, / dana za zrcalo vsem: // našega življenja, smrti, / našega stanu, obrti«), ⁶¹ zgledujoč se po 2. knjigi Avguštínovega spisa *De doctrina christiana*, ⁶² spesnil pesnitev »Minljivost«, je smrt razumel kot odločilno pričevalko, ki ne le podeljuje notranji spokoj (»smrt življenje sklène v mir«), temveč predstavlja poslednjo besedo sleherne še zaznavne trdnosti:

Smrt z nadlogo nas napade,
v krinki se gorja prikrade,
vlogo smrti trud igra.
Prednji stavek je trpljenje,
drugi solzno je življenje,
smrt dokazni sklep konča.⁶³

Pesnik je izrazil nepogrešljivo mesto smrti, opredeljeno kot igralčevo vlogo (»histro«).

Vendar ima smrt še vedno lastnosti človeških bitij, njena poosebitev je torej stalna pesniška podoba, kot taka za človeka (do)umljivejša. Pogosto prevzema pikre tone, ki jim ne manjka človeške ironije in domiselnega sarkazma, kot na primer v verzih anonimnega pesnika (v pesmi *Glas vpíjočega v puščavi*):

Naj povem z besedo eno:
Vse od smrti zasvojeno!

⁵⁸ *Pamjatniki srednevekovoj latinskoj literatury X-XII vekov* (Moskva: Nauka, 1972), 318.

⁵⁹ Sinezij iz Kirene, *Hvalnice*, prev., sprem. b. Gorazd Kocijančič (Ljubljana: Kud Logos, 2016), 129.

⁶⁰ Sinezij iz Kirene, *Hvalnice*, 95.

⁶¹ Primož Simoniti, *Srednjeveški cvetnik*, izb., prev., op. P. Simoniti (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), 227.

⁶² Primož Simoniti, »Komentar«, v: *Srednjeveški cvetnik*, izb., prev., op. P. Simoniti (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), 49.

⁶³ Simoniti, *Srednjeveški cvetnik*, 229.

Smrt prelatom gospoduje:
z najsvetejšim se kupčuje!⁶⁴

Nemara je res Dante Alighieri zmogel najbolj dovršeno upesniti zavedanje o pesniškem vzponu in precepu smrtnem, ki s smrtjo ne izgubljata svoje pojavnosti: v Vergilijevih verzih pesnik odkriva znamenja, ki mu predstavljajo sporočila o veri, tisti, ki bi varovala pred (duševnim) padcem:

O, da je mogel prej že vse verjeti
duša ti ranjena – ji mojster reče,
kar v moji pesmi mogel je dojeti.⁶⁵

V *Peklu* namreč – kot kulturnem medprostoru, kjer so preživeli najganljivejši stihii o človeških zablodah – pesnik najde celo mesto za ovekovečeno slehernikovo sočutje:

Sočutje tu živi, ko umre; nemara
brezbožnik večji je, ki ne odobrava
iz milosrčja sodbe božje udara.⁶⁶

V zgodnji renesansi začenja smrt tudi očitneje spremljati ustvarjalni proces, in tedaj se od sebe loči, postaja odtujena, a podvojena muza umetnosti in nesmrtnosti. Michelangelo Buonarroti je takole razsodil o dveh obličjih smrtnih:

Ljubezni misli nekdaj radostne
kaj bodo zdaj, ko blizu sta dve smrti,
ena gotova in grozeča druga?
Čopič in dleto več ne umirita
duše obrnjene k ljubezni njega,
ki roke je v objem razprl na križu.⁶⁷

Umetnik je občutil Odrešenikovo smrt kot hujšo od osebne smrti. Tesnoba posameznika ne najde več utešnosti v molitvi ali zunanjem življenju. Človekova osamljenost postaja brezizhodna; le ustvarjanje more vdahniti nekaj trenutkov upa na zadoščenost, a ne več ljudi, temveč neposredno Njega – kot tistega, ki je nenadoma edini sogovornik in edini bližnji v množici znanj, besed, zanimanj, blestečih govorov in padlih podob. Opisano upesnjevanje smrti kot osebe, ki se ohranja skozi čas, v književnosti začenja dobivati spremenljivo podobo v vlogah,

⁶⁴ Prav tam, 347.

⁶⁵ Dante, *Pekel*, prev. A. Gradnik (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1959), 73.

⁶⁶ Prav tam, 113.

⁶⁷ Michelangelo Buonarroti, *Stihi*, prev. Srečko Fišer (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2014), 403.

odgovornih za resnicoljubnost in skrivnost v ustvarjenih humanističnih polilogih. Pisana beseda je tedaj postala vse preveč živa. Dotakljiva in ganljiva. Približana in razgaljena. Komaj je še našla mesto v duševni praznini.

Primož Trubar, ki je nadaljeval slovensko poetsko ustvarjalnost, je v velikonočnih pesmih precej dosledno ohranil obliko poosebljanja smrtne pojavnosti. Če v stari velikonočni pesmi obstaja vera v to, da je Jezus »pakal resdjal / Hudizha, Greh in Smert [je] poderl«, ⁶⁸ potem je Trubar ta teološko nagovarjajoč trenutek še dramatično poglobil. Ustvaril je prizor Kristusovega dvobojevanja s smrtjo, ki predhaja dokončno zmago Njega:

Dotle Iesus nej k'nam prishal, ta se je Smèrti lotil. Zhudnu sta se vkup shtritala, Smèrt je pèrvi boj dobila, Iesusa v'Grob pahnila.

[...]

Tej Smèrti nje sobe isdèrl, Paklenska vrata resdèrl. ⁶⁹

Primož Trubar je tudi dobro izrazil vero v zveličanje (»Slejdni kir v'njega veruje, tiga Smèrt nesadavi«), ⁷⁰ dosegljivo zgolj prek izkušnje smrti: »Sdaj skusi Smért gremo v'Nebu.« ⁷¹ Z navezavo na besede apostola Pavla pa v resnici Trubar v tej pesmi spregovori o duhovni smrti (»kakòr Paulus prizhuje: Da ena Smért drugo vmory, ena nas posvezhuje«). ⁷²

V Miltonovem *Izgubljenem raju*, ki stoji na pragu novoveškega literarnega pisanja, se odvije dolg dialoško zasnovan prizor, ki upesnjuje dvojico personificiranih Greha in Smrti (»Sedela /sta pred peklenskim vhodom Greh in Smrt [...] ni sile, ki kdaj loči Greh in Smrt« ⁷³). V prvem slovenskem dramskem besedilu *Škofjeloški pasijon* Smrt nastopa brez preobleke, v svoji neposredni podobi (Smrt s koso, peš, kakor povedo didaskalije) in grozi:

Ah, vi grešniki, skuste vaše oči odpreti
ter spomislite, kar živi, more enkrat umreti. ⁷⁴

⁶⁸ *Slovenska protestantska pesmarica*, ur. Bogomil Gerlanc (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984), 150–151.

⁶⁹ *Slovenska protestantska pesmarica*, 153.

⁷⁰ Prav tam, 153–154.

⁷¹ Prav tam, 156.

⁷² Prav tam, 153.

⁷³ John Milton, *Izgubljeni raj*, prev. Marjan Strojan (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003), 260–261.

⁷⁴ *Škofjeloški pasijon*, diplomatični prepis (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987), 37.

V poznejših stoletjih je smrt postopoma prešla v najzagonetnejše predele osebnih poetik, prevzela nase kompleksnejše naloge nazorsko-filozofskih sistemov in odigrala pomembno vlogo v skrivnosti vzpostavljanja osebnega pesniškega jezika. Še več, lahko potrdimo, da je smrt v utelešeni podobi (v personificirani obliki) s tako pojavnostjo vztrajala prav do novoveških književnosti, v katerih je šele postopno začela prevzemati drugačno, mestoma reducirano ali pa pridušeno obličje. Vendar se njena vloga ni spremenila do današnjih dni. Stari primeri pa razkrivajo, da je smrt v posvečeni (nabožni) poeziji kmalu začela naznanjati tiste presežne resnice o transcendenci in trajanju življenja tudi onstran smrti, ki so se naposled izkazale za umljive in misljive ne samo v zavesti gorečih vernikov, ampak tudi v refleksiji pesnikov, ki so prisluhnili klicem slehernikovega preživetja neposredno v trenutku poetičnega navdiha.

VIRI IN LITERATURA:

- Averincev, Sergej S. »Simvolika rannego Srednjavekov'ja (K postanovke voprosa)«. V: *Semiotika i hudožestvennoe tvorčestvo*, 308–338. Moskva: Nauka, 1977.
- Averincev, Sergej S. »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«. V: *Mnogocennaja žemčužina*. Prev., sprem. b. Sergej S. Averincev, 397–446. Kiev: Duh i litera, 2000.
- Buonarroti, Michelangelo. *Stihi*. Izbral, prev., sprem. bes. Srečko Fišer. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2014.
- A Patristic Greek Lexicon*. Ur. G. W. H. Lampe. 23. Izdaja (1. Izd. L. 1961). Oxford: Clarendon University Press, 2010.
- Clackson, James in Geoffrey Horrocks. *The Blackwell History of the Latin Language*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- Črničev, Matjaž in Alen Širca. »Opombe k Salomonovim odam«. V: *Salomonove ode, Salomonovi psalmi*, 249–283. Ljubljana: Kud Logos, 2009.
- Dante. *Pekel*. Prev. Alojz Gradnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1959.
- Ep o Gilgamešu*. Prev. Franček Bohanec. Zbirka Kondor. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963.
- Etkind, Efim. *Forma kak sodержanie (Izbrannye stat'i)*. Colloquim slavicum 9. Würzburg: Jal-Verlag, 1977.
- Homer. *Iliada*. Prev. Anton Sovrè. Zbirka Kondor. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1959.
- Horacij. *Pesmi, Carmina*. Prev., op. Kajetan Gantar. 2. Izd. Maribor: Obzorja, 1993.
- Gregor iz Nazianza. *Hvalnice*. Prev., op. Vid Snoj. Ljubljana: Kud Logos, 2014.
- Jakobson, Roman. »The Kernel of Comparative Slavic Literature«. V: R. Jakobson, *Selected Writings VI, part One*, 1–65. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton, 1985.
- Leepik, Peet. *The Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics*. Tartu Semiotics Library 7. Tartu: Tartu University Press.
- Lotman, Jurij M. *Universe of the Mind (A Semiotic Theory of Culture)*.
- Lotman, Ju. M. *Analiz poetičeskogo teksta*. Leningrad: Nauka, 1972.

- Marinčič, Marko. »Tolažba filozofije v Horacijevi pesmi za Vergilija«. *Keria* 1, ½(1999): 23–36.
- Milton, John. *Izgnubljeni raj*. Prev. Marjan Strojjan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
- Mnogocennaja žemčuzina*. Prev., sprem. beseda Sergej Averincev. Kiev: Duh i litera, 2000.
- Pamjatniki srednevekovoj latinskoj literatury IV-IX vekov*. M. E. Grabar'-Passek, M. L. Gasparov. Moskva: Nauka, 1970.
- Pamjatniki srednevekovoj latinskoj literatury X-XII vekov*. Ur. M. E. Grabar'-Passek, M. L. Gasparov. Moskva: Nauka, 1972.
- Ušeničnik, Aleš. *Katoliška liturgika*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1933.
- Vergil. *Eneida* (Prvi, drugi, tretji, četrti, šesti spev). Zbirka Kondor. Prev. Fran Bradač. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962.
- Simoniti, Primož. *Srednjeveški cvetnik*. Izbral, prev., op. P. Simoniti. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Simoniti, Primož. »Srednjeveški cvetnik. Komentar«. V: *Srednjeveški cvetnik*. Izb., prev., op. P. Simoniti, 3–85. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Sinezij iz Kirene. *Hvalnice*. Prev., spremna beseda Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Kud Logos, 2016.
- Slovenska protestantska pesmarica*. Ur. Bogomil Gerlanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Spengler, Oswald. *Der Untergrund des Abendlandes, Bd. II, Welthistorische Perspektiven*. München: C. H. Beck, 1922.
- Sofokles. *Kralj Ojdipus*. Prev. Anton Sovrè. Zbirka Kondor. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1967.
- Širca, Alen. »Uvod v Salomonove ode«. V: *Salomonove ode, Salomonovi psalmi*, 309–356. Ljubljana: Kud Logos, 2009.
- Škofjeloški pasijon. Diplomatični prepis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.
- Tillyard, H. J. W. *Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: The Faith Press, 1923.
- Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. 2. Izd. Oxford: Clarendon Press, 1998.

IRENA AVSENIK NABERGOJ

TEK ČASA IN PESNIKOVO SIMBOLNO IZRAŽANJE PREDSMRTNE AGONIJE V PSALMU 22

UVOD

»Ah, nič nas ne loči / od mrtvih – – // Pred njihovim spanjem / šumi zavesa
iz najtanjše svile / kot godba dobrega dežja, / ki zarje so ga presvetile – / da ji
črv ne bi sanj motili / z bridkostjo / svojega bedenja, / da ne bi jim zdramili
/ pokojno spečega srca ... / Še angeli bi jih zbudili z lahnim sojem svojega
žarenja. // Naše žalostne dlani / kot najmehkejše trave / nežno so objele /
vaše trudne glave / z zaprtimi očmi ... «⁷⁵

Tako je v pesmi *Zadnja bližina* zapisal pesnik Anton Vodnik, ki je v doživljanju teka časa začutil tanko, neznatno mejo med življenjem in smrtjo, med našim življenjem in spanjem umrlih, od katerega nas loči le »zavesa iz najtanjše svile« (Anton Vodnik, *Zadnja bližina*).⁷⁶ Številni slovenski in tuji pesniki vseh časov so v svoji poeziji opisovali človekov boj z minevanjem življenja, ki sega od spočetja in rojstva prek bogastva vseh življenjskih obdobij z vsem, kar nam življenje prinaša – od čudenja in radosti nad lepoto narave in vseh mnogovrstnih obrazov ljubezni prek preizkušenj, od trenutkov sreče in vznesenosti do bolečine in obupa v njihovem nenehnem toku in menjavah – in končno in tako zelo nezmotljivo – vse do umiranja in smrti.

Tudi Sveto pismo kot knjiga knjig v svoji poeziji imenovanih ali neimenovanih pesnikov vsebuje globoka razmišljanja o človeškem minevanju, o smrti in o nedoumljivih dimenzijah prostora in časa, ki segajo od zgodovinskega spomina na nekdanje dni prek sedanje človeške izkušnje do predsmrtne agonije, smrti

⁷⁵ Anton Vodnik, *Zbrano delo. Prva knjiga: Žalostne roke (1922) / Vigilije (1923) / Nezbrane objavljene pesmi (1915–1923) / Mladostni prozni poskusi (1915–1919) / Zgodnji rokopisi (1916–1923)*, uredil in opombe napisal France Pibernik (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993), 20.

⁷⁶ Anton Vodnik, *Zbrano delo. Prva knjiga*, 20.

in vizije novega življenja v večnosti, neomejeni s prostorskimi in časovnimi razsežnostmi.

Psalmi s svojimi najbolj prečiščenimi in pesniško izraženimi spoznanji o Bogu, človeku in svetu v njihovem nenehnem dialogu pomenijo povzetek in vrh spoznanj celotne Stare zaveze. V njih se pesnik, domnevno kralj David, nenehno obrača k Bogu tak, kakršen je – z vsemi svojimi čustvi, od navdušenja nad lepoto narave, prikazane s podobami, simboli in komparacijami, prek tožb v stiski pa vse do preklinjanja v občutju nemoči. Pesnikovo življenjsko izkustvo in spoznanje se v psalmih, ki se uvrščajo v različne literarne vrste, izražata v posebnem ritmu, figurah in podobah, v miselnih paralelizmih ter v sinonimnih ali antitetičnih besedah in oblikah, ki prehajajo iz stiha v stih. Ker so psalmi sestavljeni za bogoslužno petje, skrbno upoštevajo pesniška načela. Nekateri stavki ali vsaj izrazi se včasih ponavljajo kot refren, na osnovi vsebinskih in oblikovnih kriterijev v njih kdaj ugotavljamo tudi pesniško členitev v manjše enote, morda celo v kitice. Nobena knjiga Svetega pisma ni tako priljubljena in tako razširjena kot knjiga psalmov ali psalter, v rabi pa je tako kot pesmarica kakor tudi kot molitvenik.

PSALM KOT PÉTA PESEM IN MELODIJA

Že Martin Luther, organizator evangeljske cerkve na Nemškem, ki je Biblijo prevedel v nemški jezik in s tem postavil temelje za njegov razvoj, je bil tudi glasbeno izobražen; za glasbo in petje je menil, da sta med najčudovitejšimi božjimi darovi. S tem je Luther zelo vplival, da se je petje vernikov luteranske cerkve v okviru verskega življenja močno uveljavilo, pri čemer so bili verski nauki prelitni v pesemske oblike in so bili v teh oblikah tudi razloženi oziroma parafrazirani.

Tudi Primož Trubar je bil glasbeno izobražen; že kot šolar in študent je pel v cerkvenih zborih v Salzburgu, na Dunaju in v Trstu pri škofu Petru Bonomu. V svojih pogledih na duhovno petje se je zgledoval po Luthru, a obenem je v njegovih verzificiranih razlagah pesniških besedil in njihovih melodijah tudi marsikaj izvirnega.⁷⁷

⁷⁷ Bogomir Gerlanc, »Spremna beseda: Ob novem natisu starih duhovnih pesmi – Dopolnila in opombe«, v: Jurij Dalmatin, *Slovenska protestantska pesmarica*, ur. Bogomir Gerlanc (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984), 311.

Kolikšen pomen za širjenje nove vere so za Trubarja imele pesmi z duhovno vsebino, pričajo njegove izdaje duhovnih pesmi. Prva tovrstna knjiga je *Ene duhovne peisni*, ki je izšla leta 1563 z navedbo Trubarja kot urednika, vendar brez njegove vednosti.⁷⁸ Sam je leta 1567 prvič izdal izbrane luteranske pesmi v knjigi z naslovom *Eni psalmi, ta celi catehismus, inu tih vegših gody stare inu nove kersčanske peisni*.⁷⁹ Knjiga je imela približno dvesto strani, a od teh je ohranjenih le približno desetina. Že leta 1574 je izšla nova izdaja teh pesmi kot tretjič popravljenih in izboljšanih s Trubarjevim pripisom: »Gospod Bog hoče nekar le samuč skuzi tu pismu, pridigovane inu te s. zacramente, temuč tudi s teim petiem te ludi h pravi veri perpraviti.«⁸⁰

V uvod k tej knjigi iz leta 1574 je Trubar dodal svoje razmišljanje o petju v cerkvi z naslovom »Pričovane, de tu petie v cerqvi, kadar se zastopnu iz serca poye, Bogu dopade inu ie pridnu tim mladim ludem«.⁸¹ V njem omenja Davidove psalme in pravi, da jih je David zapisal z namenom, da bi se pravili in peli med ljudmi in bi ljudje na ta način hvalili Boga ter se naučili prav verovati:

David je tacih pejsen od moči, dobrute inu cajhnov, od čudesov, od pritežov, oblub božjih dosti psalmov sturil; inu v tim 78. psalmi pravi, de on take pejsni le zavolo otruk zлага, de od tih božjih riči se bo od diteta do diteta, od ene žlahte do druge pravilu inu pejlu. [...] Iz tiga vsaki zastopi, de tu duhovsku pejtje v cerkvi, s katerim se bug česti, od njega moči, milosti, pravice inu modrusti poje, inu ti ludje se prov verovati inu nemu služiti vuče, Bogu dopadlo; inu je tim ludem, suseb mladim, potrebnu inu pridnu.⁸²

⁷⁸ Primož Trubar, »Ene duhovne peisni (1563)«, v: Igor Grdina, ur., in Jonatan Vinkler, ur., prev., *Zbrana dela Primoža Trubarja IV: Ena molitev tih kerščenikov, 1555; Ene duhovne pejsni, 1563; Ena duhovska peissen zubper Turke inu vse sovražnike te cerqve božye, 1567; Eni psalmi, ta celi catehismus inu tih vegših gody stare inu nove kersčanske peisni, 1567; Ta celi catehismus, eni psalmi inu tih vegših godii stare inu nove kersčanske peisni, 1574; Try duhovske peissni, 1575; Ta prvi psalm ž nega triiem izlagami, 1579* (Ljubljana: Rokus: Slovensko protestantsko društvo Primož Trubar. 2006), 15–221.

⁷⁹ Primož Trubar, »Eni psalmi, ta celi catehismus, inu tih vegših gody stare inu nove kersčanske peisni (1567)«, v: Igor Grdina, ur., in Jonatan Vinkler, ur., prev., *Zbrana dela Primoža Trubarja IV*, 223–237.

⁸⁰ Primož Trubar, »Ta celi catehismus, eni psalmi inu tih vegših godii stare inu nove kersčanske peisni, od P. Truberia, S. Kreilia inu od drugih zložene, tretjč popravlene inu popuščane (1574)«, v: Igor Grdina, ur., in Jonatan Vinkler, ur., prev., *Zbrana dela Primoža Trubarja IV*, 271–454 (citata na strani 272).

⁸¹ Primož Trubar, »Pričovane, de tu petie v cerqvi, kadar se zastopnu iz serca poye, Bogu dopade inu ie pridnu tim mladim ludem«, v: Igor Grdina, ur., in Jonatan Vinkler, ur., prev., *Zbrana dela Primoža Trubarja IV*, 273–280. To Trubarjevo pričevanje je objavil tudi Jurij Dalmatin v *Slovenski protestantski pesmarici*. Gl. Primož Trubar, »Pričovanje«, v: Jurij Dalmatin, *Slovenska protestantska pesmarica*, 15–22.

⁸² Gl. Trubar, »Pričovanje«, v: Dalmatin, *Slovenska protestantska pesmarica*, 18.

Trubar še doda, da ni dobro vsakršno petje, temveč ima vrednost le petje iz srca, prav tako kakor tudi glasne in gostobesedne molitve nič ne veljajo, če v njih ni vere in pokore.⁸³ V uvodu prve, izgubljene zbirke, pa Trubar glede petja svoje ljube Kranjce in Slovence nagovori z besedami:

Natu, vi moji ljubi Kranjci inu Slovenci, pujte le-te pejsmi v cerkvi inu doma zastopnu iz srca, rezmislite, kaj vsaka beseda, nekar kaj ta viža ali štima v sebi drži. Ne tulite, ne bledite nezastopnu prez vere inu andohti (pobožnosti). Priložite h tim besedam cilu srce, molite, prosite, hvalite prov Boga ... Vaš Truber.⁸⁴

Potem ko je že Trubar med duhovne pesmi vključeval tudi psalme ter jih uporabljal pri cerkvenem petju, v veri, da prav duhovne pesmi med ljudmi lahko najbolj razširijo znanje verskega nauka, so po njem péte psalme zapisovali tudi Sebastjan Krelj, Jurij Dalmatin in drugi.⁸⁵ Iz leta 1579 je ohranjena Trubarjeva drobna knjižica *Ta prvi psalm*,⁸⁶ ki vsebuje notificirani zapis Psalma 1: *Dvoje poti življenja* in tri razlage ter se začenja z mislijo:

¹ Blagor človeku,

ki ne hodi po nasvetu krivičnih,

ne stopa na pot grešnikov

in ne poseda v družbi porogljivcev,

² temveč se veseli v GOSPODOVI postavi ...⁸⁷

Dalmatin je s knjigo slovenskih duhovnih protestantskih pesmi – »Slovenska protestantska pesmarica« – želel nadaljevati in izpopolniti delo Primoža Trubarja, svojega »očeta in patrona«, čigar zasluga je bila, da so med našimi ljudmi katekizemske pesmi najbolj razširile znanje krščanskega nauka. Prav zato je za svojim »Posvetilom« ponatisnil Trubarjevo razmišljanje o petju in ga dodal pesmarici.⁸⁸

⁸³ Gl. Trubar, »Pričovanje«, v: Dalmatin, *Slovenska protestantska pesmarica*, 19–20.

⁸⁴ Gerlanc, »Spremna beseda: Ob novem natisu starih duhovnih pesmi«, 312. Obe izdaji sta bili bogato dopolnjeni z notifikacijo posameznih pesmi.

⁸⁵ Trubar je psalme prevajal po latinski komentirani izdaji *Psalterja* Wolfganga Muscula (1497–1563) in po prevodu *Psalterja* v nemščino Rudolpha Waltherja (Rudolfa Gwaltherja, 1519–1586). Dalmatin se je pri svojih prevodih *Psalterja* naslanjal na Trubarja, prevajal je po Luthru, vendar je uporabljal tudi druge predloge. Gl. Wolfgang Musculus, *In Davidis Psalterivm Sacrosanctvm Commentarij* (Basel: Sebastian Henricpetri, 1599), idr.

⁸⁶ Primož Trubar, »Ta prvi psalm ž nega triemi izlagami (1579)«, v: Igor Grdina, ur., in Jonatan Vinkler, ur., prev., *Zbrana dela Primoža Trubarja IV*, 489–499.

⁸⁷ Po slovenskem standardnem prevodu Svetega pisma iz l. 1996.

⁸⁸ Dalmatinovo »Posvetilo«, ki je izvirno v nemščini, je v prevodu Mirka Rupla dostopno v: Jurij Dalmatin, *Slovenska protestantska pesmarica: Posvetilo. Pričovanje. Ponatis pesmarice iz leta 1574* (objavljen v priredbi v gajici), ur. Bogomir Gerlanc (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984). Prav tako je v *Slovenski protestantski*

Psalmi pa so navdihnili ne le Trubarja in Dalmatina, temveč še številne druge slovenske skladatelje, teologe in pesnike. Uglasbili so jih na primer Jacobus Gallus (1550–1591; *Psalmi omnibus sanctis triumphales*⁸⁹), Janez Krstnik Dolar (ok. 1620–1673; *Psalmi / Psalms*⁹⁰), Anton Lajovic (1878–1960; *Psalmi 41 in 42*⁹¹), Samo Hubad (roj. 1917; *Psalm* na besedilo Srečka Kosovela: »O Bog! Usmili se moje praznote ...«⁹²), pa Vendelin Špendov, Ambrož Čopi in drugi.

V svetovni glasbeni umetnosti skozi stoletja pa vse do danes odkrijemo še veliko več imen skladateljev, ki so psalme prelili v pesmi in melodije. Med tujimi so psalme na primer uglasbili flamsko-nemški skladatelj in protestantski pastor Benedictus Ducis (1492–1544), italijanski skladatelj Carlo Gesualdo, principe de Venosa (1566–1613); francoski baročni skladatelj Michel-Richard de Lalande (1657–1726), italijanski skladatelj Claudio Monteverdi (1567–1643); italijanski skladatelj Antonio Vivaldi (1678–1741), nemška skladateljica Henrich Schütz (1685–1672) in Johann Sebastian Bach (1685–1750), nemško-angleški skladatelj Georg Friedrich Händel (1685–1759), nemški skladatelj Georg Philipp Telemann (1681–1767), avstrijska skladateljica Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) in Franz Schubert (1797–1828), madžarski skladatelj Franz Liszt (1811–1886), nemški skladatelj Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847); avstrijski skladatelj Anton Bruckner (1824–1896), nemški skladatelj Johannes Brahms (1833–1897), češki skladatelj Antonin Dvořák (1841–1904), ruski skladatelj Igor Fjodorovich Stravinsky (1882–1971), madžarski skladatelj Zoltán Kodály (1882–1967), švicarski skladatelj Arthur Honegger (1892–1955), poljski skladatelj Krzysztof Penderecki (roj. 1933) in estonski skladatelj Arvo Pärt (roj. 1935).

pesmarici objavljeno Trubarjevo »Pričovanje« oziroma njegov esej o petju, ponatis same pesmarice iz leta 1574 pa je objavljen v priredbi v gajici.

⁸⁹ Jacobus Gallus in Edo Škulj, *Opus musicum. 4. 4. Harmoniae quatuor vocum; Psalmi omnibus sanctis triumphales* (Ljubljana: Akademija, 1990).

⁹⁰ Janez Krstnik Dolar, *Psalmi [music] = Psalms* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1993).

⁹¹ Anton Lajovic, *Gozdna samota. Psalm 41 in 42. Šest samospevov (partiture)* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1974).

⁹² Samo Hubad, *Psalm*. Mešani zbor (na besedilo Srečka Kosovela: »O Bog! Usmili se moje praznote ...«) (Ljubljana: Glasbena matica, 1942).

PSALM KOT MOLITEV IN LITERARNA STVARITEV

Psalmi so navdihovali péte pesmi in glasbene umetnine, prav tako tudi govorne osebnosti in liturgične molitve, a tudi poezijo in literaturo drugih vrst in zvrsti ter ne nazadnje upodablajočo umetnost.⁹³ V 18. stoletju je psalme v molitveniku z naslovom *Liber Psalmorum iuxta Septuaginta emendatus* objavil Marko Pohlin,⁹⁴ v začetku 19. stoletja, leta 1817, pa je v molitveniku psalme uporabil Jožef Škrinar (1753–1825). Podrobne razlage psalmov je leta 1915 objavil med drugim ljubljanski škof Anton Bonaventura Jeglič (1850–1937) v knjigi z naslovom *Psalmi et Cantica*, namenjeni vsakodnevni cerkveni molitvi. V kratkem uvodu h knjigi škof Bonaventura zapiše:

Večina molitev so psalmi; to so izredno lepe pesmi iz najstarejših časov. Nekaj jih je celo od Mojzesa, mnogo od Davida, le nekaj malega šele iz časa po vrnitvi iz babilonske sužnosti. Psalmi niso iz vira človeškega, ampak dani so nam od samega Boga. Možno, od katerih nam prihajajo, so bili navdihnjeni po Sv. Duhu. Po notranjem posebnem razsvetljenju so nam psalmisti ravno tiste pregloboke, prevzvišene in presvete misli v psalmih izrazili in zapeli, katere nam je hotel priobčiti sam Sv. Duh.⁹⁵

V novejši slovenski literaturi je svoje pesmi na starozavezne psalme naslonil pesnik Matija Valjavec (1831–1897; *Pesmi*), vsebujejo jih pesmi Alojza Gradnika (1882–1967), Antona Vodnika (1901–1965; *Psalm* iz zb. *Žalostne roke*,⁹⁶ *Psalm* iz zb. *Skozi vrtove*,⁹⁷ *Večerni psalm* iz zb. *Nove pesmi*,⁹⁸ *Psalm* iz zb. *Zlati krogi*,⁹⁹ *Večerni psalm* iz zb. *Zlati krogi*,¹⁰⁰ *Psalm* iz zb. *Sončni mlini*,¹⁰¹ *Večerni psalm* iz zb. *Sončni mlini*,¹⁰²); poezija Srečka Kosovela (1904–1926; *Psalm*¹⁰³), Edvarda Kocbeka

⁹³ Psalmi pa so navdihovali tudi likovne umetnike in fotografe, kot je na primer France Stele (*Popotni psalmi*). Gl. France Stele, *Popotni psalmi* (Komenda: F. Stele; Ljubljana: Mlainska knjiga, 1991).

⁹⁴ Marko Pohlin, *Liber Psalmorum iuxta Septuaginta emendatus*, ur. Jernej Antolin Oman (Zasebna knjižnica Antolin-Oman, 2007).

⁹⁵ Anton Bonaventura, *Psalmi et Cantica. Secundum ordinem in psalterio romano* (Ljubljana: Samozaložba, 1915), III–V. Komentarje k psalmom je med drugim pisal tudi sveti Avguštin; gl. Sveti Avguštin, Scholastica Hebgin in Ken Corrigan, *St. Augustine on the Psalms* (Westminster, Md.: Newman, 1961).

⁹⁶ Anton Vodnik, *Zbrano delo. Prva knjiga* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993), 27.

⁹⁷ Anton Vodnik, *Zbrano delo. Druga knjiga* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1995), 63.

⁹⁸ Vodnik, *Zbrano delo. Druga knjiga*, 92–93.

⁹⁹ Anton Vodnik, *Zbrano delo. Tretja knjiga* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1996), 44.

¹⁰⁰ Vodnik, *Zbrano delo. Tretja knjiga*, 67–68.

¹⁰¹ Vodnik, *Zbrano delo. Tretja knjiga*, 285.

¹⁰² Vodnik, *Zbrano delo. Tretja knjiga*, 1996, 301–302.

¹⁰³ Srečko Kosovel, *Zbrano delo. Prva knjiga* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1964), 197.

(1904–1981; *Psalmus Poenitentialis* oziroma 'Spokorniški psalm' iz let 1926–1927¹⁰⁴, *Božični psalm* iz let 1926–1927¹⁰⁵) in pesmi Lojzeta Krakarja (1926–1995). Pesem z naslovom *Jesenski psalm* je napisal tudi Ivan Cankar (1876–1918), *Neskončni psalm* pa Tone Pavček (1928–2011).

Odmev starozaveznih psalmov pa je čutiti ne le v poeziji, temveč tudi v drugih literarnih vrstah in zvrsteh, med drugim v Cankarjevi povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica*, za katero se zdi, da se s svojo temo človekovega iskanja pravičnosti, njegovega razočaranja in občutja zapuščenosti od Boga navezuje prav na Psalm 22, na katerega se osredotoča ta prispevek.¹⁰⁶ S svojo dramatično silo je psalm 22 navdihnil tudi več svetovnih komponistov, kot so med drugim Klaus Einspieler (*Psalm 22: Trpljenje in upanje pravičnega*), Anton Bruckner (*Psalm 22*) in Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847; *Psalm 22, Mein Gott, warum hast du mich verlassen?*). V tem psalmu se psalmist k Bogu obrača iz stiske, razočaranja in malodušja, iz jeze nad uspevanjem hudobnih. Ob spoznanju svoje nemoči kliče: »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« S svojim čustvenim krikom skuša priklicati Boga, da mu ta odgovori ter mu pokaže svoje usmiljenje in pravičnost.

Trpečemu človeku v Psalmu 22 grozi smrt bodisi kot skrajna posledica njegovega trpljenja zaradi mučenja s strani sovražnikov bodisi kot posledica njegove hude bolezni. Psalmist v figurativnem jeziku s slikovitimi aluzijami v začetnem delu psalma v prvi osebi prikazuje zapuščenost trpečega moža tako od Boga kot od ljudi, ne da bi hkrati omenil ali opisal specifične razloge njegove krize. Opisi njegovih sovražnikov, ki mu povzročajo fizično in psihično agonijo, ne dopuščajo njihove identifikacije, ker pesnik o njih govori v podobah.

LITERARNA INTERPRETACIJA PSALMA 22

Psalm 22 z naslovom *Trpljenje in upanje pravičnega* je človekova tožba, ki vsebuje pretresljivi klic, kot ga je Jezus zaklical na križu: ²»Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« Pesnik z njim izraža silno bolečino in strah ob zavesti, da ga je Bog

¹⁰⁴ Edvard Kocbek, *Zbrano delo. Prva knjiga* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991), 159.

¹⁰⁵ Kocbek, *Zbrano delo. Prva knjiga*, 235.

¹⁰⁶ Ivan Cankar, *Zbrano delo. Knjiga 16: Hlapec Jernej in njegova pravica; Zgodbe iz doline šentflorjanske; V samoti*, pripravil in opombe napisal Dušan Moravec (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972).

zapustil, s tem pa je izgubil vsakršno možnost rešitve, ki bi mu prinesla uslišanje in olajšanje. V svoji tožbi kliče:

Besede mojih klicev so daleč od moje rešitve.

³ Moj Bog, k tebi kličem podnevi, pa me ne uslišiš,
k tebi vpijem ponoči, pa ne najdem pomiritve.

Trpeči človek se obrača na Boga v izkušnji skrajne situacije, ko v svoji nemoči ostane popolnoma sam. Kljub nemirnemu doživljanju popolne zapuščenosti pa skuša v sebi obuditi zaupanje, da Bog ne bo dopustil njegovega propada, tako kot tega tudi ni dopustil njegovim očetom:

⁴ Ti pa si Sveti,
prestoluješ v hvalo Izraelu.

⁵ Vate so zaupali naši očetje,
zaupali so, in si jih osvobodil.

⁶ K tebi so klicali, in so bili rešeni,
vate so zaupali, in niso bili osramočeni.

Pesnik psalma se zaveda svoje pripadnosti judovskemu ljudstvu, izvoljenemu in poklicanemu, da slavi Jahveja. Prav zato verjame, da ima pravico klicati Boga in da ga Bog tudi mora uslišati, tako kot je nekdanj uslišal njegove prednike. Upanje trpečega v rešitev se v psalmu izmenjuje z njegovim malodušjem zaradi prezira, ki ga je deležen od ljudi, in z zavestjo njegove ničvrednosti, kot govorijo stih:

⁷ Jaz pa sem črv, ne človek,
Ljudje me sramotijo, ljudstvo me prezira.

⁸ Vsi, ki me vidijo, me zasmehujejo,
kremžijo ustnice, zmajujejo z glavo:

⁹ »Prepustil se je Gospodu, naj ga reši,
naj ga osvobodi, saj ima z njim veselje.«

Prispodoba črva se v verzu 7 pojavlja kot podoba skrajne človekove nepomembnosti in nemoči, kakor potrjujejo tudi nekatera druga svetopisemska mesta s prispodobo črva (Iz 41,14; Job 25,6). Pesnik pove, kako trpečega zaničujejo in v znamenje zasmehovanja »majejo z glavo« (prim. tudi Ps 44,15; 64,9; vedenje nasprotnikov pod Kristusovim križem v Mt 27,39). Sovražniki se v psalmu posmehujejo celo njegovemu zaupanju v Jahveja in ga ironično izzivajo, kakor so izzivali Kristusa na križu, ko so govorili: »Zaupal je v Boga, naj ga zdaj reši, če ga hoče, saj je rekel: 'Božji Sin sem.'« (Mt 27,43). Podobno mesto vsebuje Psalm 22 v vrstici 9, v kateri hudobneži zaradi njegove vere sramotijo trpečega moža z besedami:

⁹ »Prepuštil se je Gospodu, naj ga reši,
naj ga osvobodi ... «

S temi besedami so se sovražniki posmehovali Kristusovi veri v Jahveja in zvestemu zaupanju v njegovo rešitev. Trpeči mož pa se v duševni bolečini spet obrača k Bogu s prošnjo, naj mu v stiski ostane blizu, kot mu je bil vselej, saj je edini, ki ga bo lahko obvaroval, kot v nadaljevanju govori psalm:

¹⁰ Ti si mi pomagal iz telesa moje matere,
varoval si me na njenih prsih.

¹¹ Tebi sem bil izročen od svojega rojstva,
ti si bil moj Bog že v materinem naročju.

¹² Ne bodi daleč od mene, saj je stiska blizu,
saj ni nikogar, ki bi mi pomagal.

V drugem oddelku prvega dela psalma (13–22) prevladuje metaforika divjih živali, ki prežijo nad pesnikovim življenjem. V vrstici 13 pesnik pravi:

¹³ Obkrožilo me je mnogo juncev,
bašanski biki so me obdali;

¹⁴ svoje gobce so razprli proti meni
kakor lev, ki trga in rjove.

Notranji boj trpečega moža se iz varne daljave prestavi naravnost pred gobce velikih in divjih živali, ki mu našenejo strah v kosti in ga navdajo z mislijo na smrt. Metaforika bližine grabežljivih zveri spominja na prošnjo nedolžnega v Ps 7,2-3:

Gospod, moj Bog, k tebi se zatekam,
obvaruj me vseh mojih preganjalcev in me reši!
Sicer bodo kakor lev raztrgali mojo dušo,
iztrgali mi jo bodo, saj ni nikogar, ki bi jo rešil.

Podobna raba metaforike sovražnika, ki preži, da bi ubil »nedolžnega ubogega«, je v Ps 10,9-10:

Na skrivnem preži kakor lev v zasedi,
preži, da bi ujel ubogega;
ujame ubogega in ga potegne v svojo mrežo.
Potuhne se in se skloni,
z vso silo plane na žrtve.

Metaforična raba leva in bika simbolizira bestialno moč sovražnikov, ki spominjajo na demonske sile. Te pa za pravičnega človeka ne poznajo druge usode kakor

smrt. V Ps 22, 15-16) pesnik v slikovitih podobah opisuje svoje fizično trpljenje in skrajno telesno šibkost, ko mu telo odpoveduje in mu ne služi več. Čuti, da je na robu smrti, kot govori psalm:

¹⁵ Razlil sem se kakor voda,
vse moje kosti so se razklenile.

Moje srce je postalo kakor vosek,
raztaplja se v mojih prsih.

¹⁶ Suha kakor črepinja so moja usta,
moj jezik se mi neba prijemlje;
v smrtni prah si me položil.

Svojo bolečino trpeči mož v nadaljevanju izraža z izkušnjo, kakršno je Kristus doživel na križu, ko so mu prebodli roke in noge, kar so v Jezusovem času razumeli kot vrhunec človeškega trpljenja. Tu pa pesnik preide v srhljivo neposredno soočenje z živalmi in ljudmi, ki grabijo po njegovi obleki. Trpeči mož pred seboj vidi tolpe divjih psov, ki čakajo na svoj plen, in »drhal hudobnežev« (v. 17.19) ter pove:

¹⁷ Tolpe psov so me obkrožile,
drhal hudobnežev me je obkolila;
prebodli so mi roke in noge.

¹⁸ Vse svoje kosti lahko preštejem,
oni pa me gledajo, pasejo oči na meni.

¹⁹ Razdeljujejo si moja oblačila
in za mojo suknjo žrebajo.

Psi in hudobneži z njim ravnaajo, kot da je že mrtev. Trpeči človek doživi dodatno ponižanje, saj ga tolpa oropa še osebne nedotakljivosti in dostojanstva. Vrstica 19 ponazarja običaj tistega časa v Izraelu in pri sosednjih ljudstvih, po katerem prejmejo oblačila na smrt obsojenega njegovi tožilci, njegovi sovražniki. Na to vrstico se navezuje tudi Matejev evangelij (Mt 27,35), ki opisuje razdeljevanje Jezusovih oblačil. Prizor zveri in morilske tolpe pred njegovimi očmi ga spravi v smrtno grozo. V agoniji prosi Boga za rešitev:

²⁰ Ti pa, Gospod, ne bodi daleč!
Moja moč, hiti mi pomagat!

²¹ Reši pred mečem mojo dušo,
iz pasje šape jo otmi, moje edino upanje;

²² Otmi me iz levjega žrela,
izpred bivolskih rogov me reši.

Verzi vsebujejo slikovite prispodobе: meč se pojavlja kot simbol sile smrti, pred katero naj Bog reši molivčevo dušo, prav tako ogroženost ponazarjajo živalske metafore oziroma podobe tistih delov živalskih teles, ki so za človeka najbolj nevarni. Psalmist prosi, naj ga Bog reši »pasje šape«, »levjega žrela« in »bivol-skih rogov« (v. 20-22) in ga iztrga iz preteče smrtne nevarnosti.

Ko trpljenje doseže vrh, v brezupu preneha očitati Bogu, zakaj ga ne sliši in ne reši (»pa me ne uslišiš«; v. 3), temveč se njegov obup spremeni v hvaležnost in čaščenje Boga:

²³ Oznanjal bom tvoje ime svojim bratom,

sredi zbora te bom hvalil.

²⁴ Tisti, ki se bojite Gospoda, hvalite ga!

Ves Jakobov zarod, častite ga!

Trepetajte pred njim, vsi Izraelovi sinovi.

V pesniku se rojeva novo zaupanje v Boga, kot priča nadaljnji, 25. verz:

²⁵ Zakaj ni preziral in ni zaničeval

nesreče nesrečnega.

Ni skrival pred njim svojega obličja;

ko je k njemu klical na pomoč, je slišal.

V nadaljevanju psalmist prenese svoje zaupanje, da bo Bog odrešil vse uboge, ki ga bodo klicali, na širšo skupnost ljudi. Boga bodo hvalili tudi v onstranstvu, po zemeljski smrti, ko se bodo »pogrezili v prah«, kot govori vrstica 30:

³⁰ Hranijo se in padajo na kolena vsi kreпки na zemlji,

pred njim se klanjajo vsi, ki se v prah pogrezajo,

tisti, ki niso mogli ohraniti svoje duše pri življenju.

Psalm 22 poteka v smeri od trpljenja, osamljenosti in občutja zapuščenosti od Boga k zahvali Bogu za njegovo milost in odrešenje. V tem lahko prepoznamo njegovo mesijansko značilnost. Molitev trpečega v 22. psalmu tako kaže na Jezusa, ki to molitev sprejme, a tudi preseže.

V tematskem pogledu je Psalm 22 sestavljen iz tožbe (v. 2-22) in slavospeva (v. 23-32). Glede na vsebino ga lahko razčlenimo v tri kitice ali strofe: strofa I (v. 4-12), strofa II (v. 13-23), strofa III (v. 23-32). Uvodna vrstica psalm pripisuje Davidu, kar se ujema z judovsko in krščansko tradicijo, nekateri novejši razlagalci pa menijo, da gre za poznejšo domnevo, ki je ni mogoče dokazati, čeprav je David

v resnici doživel »bližino smrti«, ko ga je iz ljubosumja preganjal kralj Savel (1 Sam 16–31) in ga je začasno z zaroto oropal prestola sin Absalom (2 Sam 15–20). Toda prostor in čas, ki sestavljata življenjsko obzorje psalmistovega trpljenja na robu smrti in njegovo duhovno izkušnjo rešitve, presegata vsak zgodovinski okvir. Ker izrazito prevladuje človekova eksistencialna izkušnja notranjega prepletanja agonije in pomiritve, predstavlja psalm izvirno pesniško stvaritev izpovedi človeka v skrajni stiski.

Kot ugotavlja Kristin M. Swenson, Psalm 22 po občutju globoke osamljenosti in zapuščenosti od Boga sledi Psalmu 88: »Molitev v skrajni stiski«. ¹⁰⁷ V njem psalmist v silni stiski zaradi doživljanja samih nesreč ječi, vpije in moli k Bogu:

² GOSPOD, Bog moje rešitve,

podnevi pijem, ponoči sem pred tabo.

³ Naj pride pred tebe moja molitev,

nagni svoje uho k mojemu ječanju.

⁴ Zakaj moja duša se je nasitila z nesrečami,

moje življenje je prispelo do podzemlja.

Strašno občuti zapuščenost od Boga in se prištevja skoraj že med mrtve, ki ležijo v grobu:

⁵ Prištet sem med tiste, ki se pogrezajo v jamo,

postal sem kakor mož brez moči.

⁶ Med mrtve pripuščen,

sem kakor prebodeni, ki ležijo v grobu,

ki se jih več ne spominjaš,

saj oni so odrezani od tvoje roke.

⁷ Položil si me v spodnjo jamo,

v temine, v globine.

Pred Bogom toži, da ga je oddaljil od znancev, da jim je v gnus:

⁸ Vame se je uprla tvoja srditost,

vsem svojim valovom si dal udarjati obme.

⁹ Moje znanke si oddaljil od mene,

postavil si me, da sem jim v gnus,

zaprt sem, ne morem iti ven.

¹⁰⁷ Kristin Swenson, *Living through Pain: Psalms and the Search for Wholeness* (Waco, Texas: Baylor University Press, 2005), 85.

V skrajni stiski se sprašuje o Božji pravičnosti, saj ga grozote, ki mu jih Bog pošilja, uničujejo:

- ¹³ Se v temi spozna tvoje čudež,
tvoja pravičnost v deželi pozabljenja?
¹⁴ Jaz pa, GOSPOD, k tebi kličem na pomoč,
zjutraj prihaja moja molitev pred tebe.
¹⁵ Zakaj, GOSPOD, zavračaš mojo dušo,
skrivaš svoje obličje pred mano?
¹⁶ Nesrečen sem in na robu smrti od mladosti,
prenašal sem tvoje grozote, obupan sem.
¹⁷ Prek mene gredo tvoji srdi,
tvoje strahote me uničujejo.
¹⁸ Ves dan me obkrožajo kakor povodenj,
vsi skupaj me obdajajo.
¹⁹ Oddaljil si od mene prijatelja in tovariša,
samo tema je še moja znanka.

Psalm 22 pomeni nadaljevanje sklepa Psalma 88, saj ne prevzame le tona obupa in občutja zapuščenosti, temveč v drugem delu predvideva človekovo vnovično dosego notranjega ravnovesja in obenem njegovo vključitev v skupnost, ki lajša bolečino.¹⁰⁸ Ker je njegov prvi del tako poln obupa in bolečine ter njegov drugi del tako poln pesnikove samozavesti, ko s hvaležnostjo slavi Boga, ki ga je rešil, številni strokovnjaki domnevajo, da sta bila to prvotno dva psalm.¹⁰⁹ Ne glede na to pa imamo zdaj en psalm, z dvema zelo različnima deloma.

Sodeč po značilnostih hebrejskega jezika, sloga in pesniških metafor nekateri novejši komentatorji psalm datirajo v 6. stoletje pred Kr., torej v obdobje pred padcem Jeruzalema leta 587. Obdobje 6. in 5. stoletja pred Kr. je sicer za hebrejsko religiozno literaturo prelomno, saj so v tistem obdobju krize nastale knjige z najglobljimi uvidi, občutki in pesniško veličino: Job, Drugi Izaija, Ezekiel, Žalostinke in druge.

¹⁰⁸ Swenson, *Living through Pain*, 86.

¹⁰⁹ Prav tam.

ČASOVNE RAZSEŽNOSTI PSALMA 22 MED MINEVANJEM IN VEČNIM TRAJANJEM

Poetična in tipološka zgradba Psalma 22 nam postavlja več vprašanj: 1) Kakšne pomenske razsežnosti nakazuje osnovna struktura teka časa v psalmu, ki povezuje tri temeljna časovna obdobja: sedanjost, izkušnjo, zgodovinski spomin in vizijo prihodnosti? 2) Kako pesnik izraža agonijo s komparacijami in metaforami iz živalskega sveta ter s prikazi delov telesa, ki umirajočega ne ubogajo več? 3) Kako se zgodba trpečega moža v Psalmu 22 povezuje z zgodbo Jezusovega umiranja, smrti in njegovega vstajenja v Novi zavezi?¹¹⁰

Psalm upodablja tek časa s povezovanjem vseh treh časovnih razsežnosti, to pa povzroči delitev psalma v dva dela, ki sta si zelo različna po vsebini in slogu. Prvi del vsebuje prošnjo trpečega moža na pomoč v njegovi sedanjosti (v. 2-22), drugi del pa njegovo zahvalo za rešitev s svetlo vizijo prihodnosti (v. 23-32). Prvi del ima dva razpoznavna razdelka: najprej se trpeči mož v stiski in agoniji spomni na pretekle rešitve, ki so jih bili deležni njegovi predniki, imenovani »naši očetje« (v. 2-12), nato pa ob pomoči metafor izpoveduje svojo sedanjost in prosi za rešitev (v. 13-22).

V Psalmu 22 se v človekovem doživljanju skrajnega trpljenja zgodi preboj v popolno notranje pomirjenje. Posledice obrata so tako silovite, kot je bila prej silovita groza strahu, ki je pritiskala na psalmista. Nikjer ni želje po maščevanju, psalmist v doživljanju sreče takoj preide v slavospev zahvale, ki jo vzklika kot del skupnosti Izraela in vsega sveta sedanjega, preteklih in prihodnjih rodov.

James Luther Mays v psalmu ugotavlja intenzivnost, ki pritiska naprej proti skrajnim možnostim, ko trpeča oseba, ki v nemoči kliče k Bogu, končno slavi Boga za prejeto pomoč.¹¹¹

Na vrhuncu intenzivnega trpljenja se zgodi preboj teka časa, ki je posledica preboja moči človekove eksistence. Posledice obrata so tako silovite, kot je bila groza strahu, ki je prej pritiskala na psalmista. Nikjer ni želje po maščevanju, psalmist v doživljanju sreče takoj preide v slavospev zahvale. Intenzivnost zahvale in slavo-peva popolnoma ustreza prejšnji intenzivnosti doživljanja groze zapuščenosti.

¹¹⁰ Na zadnje vprašanje se mdr. osredotoča študija: Holly J. Carey, *Jesus' Cry from the Cross* (New York: T&T Clark international, 2009).

¹¹¹ James Luther Mays, *Psalms: Interpretation: A Bible Commentary for Teaching and Preaching* (Louisville, Kentucky: John Know Press, 1994), 107.

Vendar pisec psalma sreče ne uživa sam, temveč kot del skupnosti Izraela in vsega sveta sedanje in prejšnjih generacij. Skupnost srečnih tako izraža zavest, da tudi smrt ne more biti meja med Bogom in človekom.¹¹²

Mark H. Heinemann kot avtorja psalma imenuje Davida in ob poteku celotnega Psalma 22 ugotavlja: »Kljub njegovim občutkom, da sta ga zapustila Bog in človek, in kljub njegovemu strašnemu trpljenju, ki ga povzročajo njegovi sovražniki, je David vztrajal v molitvi vse do zadnjega trenutka ter končno ugotovil, da je Bog slišal njegove klice na pomoč in ga uslišal.«¹¹³

Franz Delitzsch pa pomenljivo pravi: »V Ps. 22 se David s svojimi tožbami spusti v globino, ki je onkraj globine njegovega trpljenja, in se s svojimi upi povzpne v višino, ki je onkraj višine njegovega zasluženja za trpljenje.«¹¹⁴ Heinemann pa glede časovne razsežnosti v iskanju človekove rešitve meni: »Verniki so včasih poklicani k zaupanju, da jih je Bog slišal, čeprav se zdi, kakor da molči. Njihova uteha je, da On ni omejen na zemeljski čas in rešitve.«¹¹⁵ Skladno s tem Mays podobe in vsebino tretjega oddelka psalma komentira z besedami: »Vizija te himne je preroške in eshatološke narave. Njeno mesto v sklepu Psalma 22 povezuje vizijo univerzalnega, vsestranskega in neminljivega Božjega kraljestva v to, kar je Gospod storil v življenju te trpeče osebe, katere molitev in slavospev izraža psalm. Povezave zastruje vprašanje o identiteti, ki jo slika psalm, to vprašanje pa ni toliko o določeni zgodovinski ali kulturni identiteti, kot o teološki.«¹¹⁶

Zelo bogat metaforični pesniški jezik ne dopušča zanesljivega vtisa, ali pesnik trpi fizične, psihične ali kar vse bolečine. James Luther Mays metaforiko bestialne moči razloži:

Namen celote je ustvariti premično montažo podob, ki ustvarja vtis o nasilju in umiranju, ki nikoli ne pride v žarišče tako, da bi grozo lahko identificirali in omejili na kakšno specifično vrsto trpljenja. Namesto tega dobiš vtis o grozi kozmične anarhije, ki se prenese na eno figuro, vizijo nečesa, kar se zgodi, ko zlo udari skozi normalne omejitve človeštva, ker umanjajo božja omejitve, korekcija odrešenja in previdnost.¹¹⁷

¹¹² Arthur Weiser, *The Psalms: A Commentary*, prev. iz nemščine Herbert Hartwell (London: SCM Press, 1991), 225–226.

¹¹³ Mark H. Heinemann, »An Exposition of Psalm 22«, *Bibliotheca Sacra* 147 (1990): 286–287.

¹¹⁴ Franz Delitzsch, *Die Psalmen* (Giessen / Basel: Brunnen Verlag, 1984), 207.

¹¹⁵ Heinemann, »An Exposition of Psalm 22«, 305.

¹¹⁶ Mays, *Psalms: Interpretation*, 113.

¹¹⁷ Mays, *Psalms: Interpretation*, 110.

Bistvo agonije je, da so v njej notranje prepletene fizične in psihične bolečine. Figurativni jezik, predvsem metaforika iz sveta divjih zveri, prikaže prizore brez-izhodne situacije. Zgoščen figurativni pesniški jezik je impresiven, nedoločen, a osebno pretresljiv. Metaforično upodabljanje osebne izkušnje nemoči v agoniji kaže na splošno izkušnjo človekove minljivosti in torej sega nad sedanho in zgodovinsko izkušnjo. S tem pa besedilo dobi tipološki pomen, ki omogoča uvid v neposredno povezavo med tem figurativnim in hiperboličnim slikanjem trpljenja in Jezusovim pasijonom.

Po pričevanju Matejevega in Markovega evangelija Jezus na križu tik pred smrtjo izreče začetni vzklik psalma: »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« (Mt 27,46; Mr 15,34). Kot govorijo vsi štirje evangeliji, pa se je izpolnila preroška beseda Ps 22,19, ko so si Jezusovi krvniki med križanjem z žrebanjem razdelili Jezusova oblačila (Mt 27,35; Mr 15,24; Lk 23,34; Jn 19,24). V nasprotju s krščansko kristološko razlago navedenih pasusov Psalma 22 pa v judovski tradiciji preroško razsežnost psalma vidijo v razmerju do trpljenja Judov v izgnanstvu, kjer so jih mučili »pogani«. ¹¹⁸ V vsakem primeru velja, da Psalm 22 ob spevu o trpečem služabniku v Iz 52,13–53,12 pomeni osnovo za krščansko izročilo o trpečem Mesiju, tako za Jude kot tudi za kristjane pa pričevanje o »skritem Bogu« (*Deus absconditus*). ¹¹⁹

Psalm odpira značilno svetopisemsko razumevanje razmerja med Bogom in človekom, ki je lahko vir doživljanja konfliktnih čustev. V vrstici 4a pesnik priznava: »Ti pa si Sveti.« V luči Božje svetosti občuti prepad, ki ga loči od njegove veličine in nedoumljivosti. Stiska, ki jo povzročajo njegovi sovražniki, po vsem sodeč ni predvsem stiska zaradi fizične bolečine, temveč zaradi lastne bojazni trpečega človeka, da imajo sovražniki prav, ko mu ironično dopovedujejo, da ga je sam Bog zapustil: »Prepustil se je Gospodu, naj ga reši, naj ga osvobodi, saj ima z njim veselje« (9. vrstica). Pesnikova močna želja po bližini Božjo bližino v resnici priklíče. Na videz nepremagljivo razdaljo med Bogom in seboj lahko premaga le v notranjem stiku z najglobljo resničnostjo življenja, onkraj vseh podob in videza, a pomiritve očitno ne more doseči drugače kakor prek silne agonije. ¹²⁰

¹¹⁸ Mayer I. Gruber, *Rashi's Commentary on Psalms* (Leiden / Boston: E. J. Brill, 2004), 259.

¹¹⁹ Samuel Terrien, *The Psalms: Strophic Structure and Theological Commentary* (Grand Rapids, MI / Cambridge: William B. Eerdmans, 2003), 235.

¹²⁰ Weiser, *The Psalms: A Commentary*, 221–222.

SKLEP

Ob pomoči bogate govorice metafor in podob ter v prepletanju prostorskih in časovnih razsežnosti je pesnik Psalma 22 prikazal predsmrtno agonijo trpečega človeka. Brezizhodnost in skrajna nemoč, ki ju doživlja trpeči mož, sta v psalmu zgoščeno, impresivno in pretresljivo prikazani z uporabo figurativne metaforike iz sveta divjih zveri in delov šibkega človeškega telesa. Metaforično upodabljanje človekove izkušnje nemoči v agoniji pa obenem kaže tudi na splošno izkušnjo človeške minljivosti in torej sega nad sedanje in zgodovinsko izkušnjo. S tem pa besedilo dobi tipološki pomen, ki omogoča uvid v neposredno povezavo med tem figurativnim in hiperboličnim slikanjem trpljenja ter Jezusovim pasijonom.

Po pričevanju Matejevega in Markovega evangelija Jezus na križu tik pred smrtjo izreče začetni vzklík psalma: »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« (Mt 27,46; Mr 15,34). Po pričevanju vseh štirih evangelijev pa se je izpolnila preroška beseda Ps 22,19, ko so si Jezusovi krvniki med križanjem z žrebanjem razdelili Jezusova oblačila (Mt 27,35; Mr 15,24; Lk 23,34; Jn 19,24). V nasprotju s krščansko kristološko razlago teh pasusov Psalma 22 pa v judovski tradiciji preroško razsežnost psalma vidijo v razmerju do trpljenja Judov v izgnanstvu, kjer so jih mučili »pogani«. V vsakem primeru velja, da Psalm 22 predstavlja poleg speva o trpečem služabniku pri Izaiji (Iz 52,13–53,12) osnovo za krščansko izročilo o trpečem Mesiju, tako za Jude kot tudi za kristjane pa pričevanje o »skritem Bogu« (*Deus absconditus*).

Psalmistova molitev, ki slika »Trpljenje in upanje pravičnega« sredi minevanja človeškega življenja, je v vseh časih navdihovala ne samo osebne in liturgične molitve, temveč je našla odmev tudi v različnih umetnostih. Psalm 22 je med drugim navdihnil skladatelja Antona Brucknerja in Felixa Mendelssohna-Bartholdyja, bogastvo raznovrstnega izročila psalmov pa je odmevalo tudi v slovenski literarni in glasbeni umetnosti, od Trubarja in Dalmatina pa vse do pesnikov Antona Vodnika, Srečka Kosovela, Edvarda Kocbeka in Kajetana Koviča ter glasbenih stvaritev skladateljev Jacobusa Gallusa, Janeza Krstnika Dolarja, Antona Lajovica, Sama Hubada, Ambroža Čopija in drugih. Različni umetniki so v svojih interpretacijah bibličnih psalmov v pesemskih in poetičnih glasbenih oblikah izražali svoja občutenja življenja v teku časa ali pa z empatijo podoživljali zaupanje ali radost, notranje boje in dvome, žalost in trpljenje trpečega človeka. Med njimi je bil tudi Srečko Kosovel, ki je v občutju praznote in samote tega »steklenega časa« v svojem Psalmu zapisal:

»O Bog, usmili se moje praznote! / široko razstrtih, sivih dni, / teh široko upajočih oči, / o Bog, usmili se naše samote! // Razstri svoj plašč, razkošno tkan / z zvezdami višnjevih letnih noči, / ko speš mimo nas in Tvoj plašč šumi / kot sredi morja večnih sanj. // O, stopi v ta stekleni čas / in kar je prozorno, naj potemni, / in kar je blizu, naj se izgubi, / naj nam kot iz višnjevih dalj spregovori / kot v gosti modrini beli glas! / O Bog, usmili se nas, usmili se nas!«¹²¹

POVZETEK

Prispevek pokaže, kako so se ob psalmih, tej najbolj priljubljeni svetopisemski knjigi, v iskanju resničnosti in resnice o skrivnostih življenja in smrti, ljubezni in trpljenja navdihovali številni duhovniki, pesniki, skladatelji in drugi umetniki, pa tudi preprosti ljudje v vseh časih. Pesnikovo življenjsko izkustvo in spoznanje se v psalmih izražata v posebnem ritmu, figurah in podobah, v miselnih paralelizmih ter v sinonimnih ali antitetičnih besedah in oblikah, ki prehajajo iz stiha v stih. Prispevek se osredotoča na pretresljivo izpoved kronične bolečine, ki jo občuti in opisuje pesnik Psalma 22 v stanju predsmrtne agonije, na robu smrti. Ta zajema ne le fizične vidike bolečine, temveč v pesnikovih neuspešnih prizadevanjih, da bi se bolečine osvobodil, postopno zajame tudi vse vidike njegove osebnosti, prizadene torej njegov razum, duha in telo. Psalm 22 razkriva duhovno, emocionalno in psihološko stisko pesnikovega stanja kot tisto, kar je bolj boleče od katerega koli fizičnega vidika tega stanja. Na psalmistovo stanje vplivajo tudi socialni in kulturni konteksti, saj psalm govori o občutju človekove izločenosti iz skupnosti oziroma o doživljanju družbene zavrnitve, obenem pa njegovo občutenje osramočenosti vpliva na pesnikove odnose z drugimi in še posebej na njegov odnos do Boga. K njemu kliče v stanju globoke, temne osamljenosti, ki doseže največjo težo v kliku obupa: »Moj Bog, moj bog, zakaj si me zapustil«. Pesnik Psalma 22 pa govori ne samo o izolaciji od skupnosti in o zapuščenosti od Boga, ampak ta bolečina v njem prerašča v doživljanje svoje nevrednosti in samozavračanja, celo v občutek, da ne pripada več človeški vrsti (»Jaz pa sem črv, ne človek ... «). Izkušnjo kronične bolečine v Psalmu 22 spremlja pesnikovo občutje strahu in groze, celo pričakovanje napada na že tako strašno ogroženost in osramočenost. Toda v stanju najhujšega obupa, ko psalmist čuti, da je na robu smrti, se zgodi preboj. Pesnik iz stanja obupa in zapuščenosti, ki napolnjuje celoten Psalm 88,

¹²¹ Kosovel, *Zbrano delo. Prva knjiga*, 197.

s svojimi nenehnimi prošnjami k Bogu, naj ga reši, naposled doseže vnovično notranje ravnesje in ponovno vključitev v skupnost »Izraelovih sinov«. Njegova tožba v drugem delu preide v zahvalo in slavospev Bogu za njegovo milost in odrešenje. Prispevek prinaša literarno interpretacijo psalma ob upoštevanju bibličnih komentarjev, ki omogočajo tudi uvid v neposredno povezavo med tem figurativnim in hiperboličnim slikanjem trpljenja ter Jezusovim pasijonom.

VIRI IN LITERATURA:

- Avguštin, sveti; Hebgin, Scholastica in Corrigan, Ken. *St. Augustine on the Psalms*. Westminster, Md.: Newman, 1961 (zb. *Ancient Christian writers*, 30).
- Bonaventura, Anton. *Psalmi et Cantica. Secundum ordinem in psalterio romano*. Ljubljana: Samozaložba, 1915 (natisnila katoliška tiskarna).
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo. Knjiga 16: Hlapec Jernej in njegova pravica; Zgodbe iz doline šentflorjanske; V samoti*. Pripravil in opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- Carey, Holly J. *Jesus' Cry from the Corss. Towards a First-Century Understanding of the Inter-textual Relationship between Psalm 22 and the Narrative of Mark's Gospel*. New York: T&T Clark International.
- Delitzsch, Franz. *Die Psalmen*. Giessen / Basel: Brunnen Verlag, 1984.
- Dalmatin, Jurij. *Slovenska protestantska pesmarica: Posvetilo. Pričovanje. Ponatis pesmarice iz leta 1574* (objavljen v priredbi v gajici). Uredil Bogomir Gerlanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Dolar, Janez Krstnik. *Psalmi / Psalms*. Transkribiral in revidiral Tomaž Faganel. Urednik Dragotin Cvetko, sourednik Danilo Pokorn. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1993 (zb. *Monumenta Artis Musicae Sloveniae*, XXIII).
- Gallus, Iacobus. *Opus musicum. IV/4. Harmoniae quatuor vocum. Psalmi omnibus sanctis triumphales*. Transkribiral in revidiral Edo Škulj. Urednik Dragotin Cvetko, sourednik Danilo Pokorn. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1990 (zb. *Monumenta Artis Musicae Sloveniae*, XVII).
- Gerlanc, Bogomir. *Spremna beseda: Ob novem natisu starih duhovnih pesmi –Dopolnila in opombe. V: Jurij Dalmatin, Slovenska protestantska pesmarica*. Uredil Bogomir Gerlanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. 301–330.
- Gruber, Mayer I. *Rashi's Commentary on Psalms*. Leiden / Boston: E. J. Brill, 2004 (*The Brill Reference Library of Judaism* 18).
- Heinemann, Mark H. »An Exposition of Psalm 22«. V: *Bibliotheca Sacra* 147 (julij 1990): 286–308.
- Hubad, Samo. *Psalm*. Mešani zbor (na besedilo Srečka Kosovela: »O Bog! Usmili se moje praznote ...«). Ljubljana: Glasbena matica, 1942 (ed. št. 213).
- Kocbek, Edvard. *Zbrano delo. Prva knjiga: Zemlja / Nezbrane pesmi 1929–1940 / Mladostne*

- pesmi / Dodatek*. Uredil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991.
- Kosovel, Srečko. *Zbrano delo. Prva knjiga: Pesmi*. Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1964.
- Krstnik Dolar, Janez. *Psalmi [music] = Psalms*. Transkribiral in revidiral Tomaž Faganel. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1993.
- Lajovic, Anton. *Gozdna samota. Psalm 41 in 42. Šest samospevov (partiture)*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1974 (zb. Serija za glasbeno umetnost / Series B: Musica, 33).
- Mays, James Luther. *Psalms: Interpretation: A Bible Commentary for Teaching and Preaching*. Louisville, Kentucky: John Know Press, 1994.
- Musculus, Wolfgang; Sebastian Henricpteri. *In Davidis Psalterium sacrosanctum commentarij: in quibus et reliqua Catholicae religionis nostrae capita passim, non praetermissis orthodoxorum etiam Patrum sententijs, ita tractantur, vt Christianus lector nihil desiderare amplius possit: vltimò magnà diligentia recogniti*. Basileae: Per Sebastianum Henricpetri, anno MDCXVIII mense Augusto [August 1618].
- Pohlin, Marko. *Liber Psalmorum iuxta Septuaginta emendatus*. Ur. Jernej Antolin Oman. Zasebna knjižnica Antolin-Oman, 2007.
- Stele, France. *Popotni psalmi*. Fotografije, izbor besedil in oblikovanje France Stele. Komenda: F. Stele; Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Swenson, Kristin M. *Living trough Pain: Psalms and the Search for Wholeness*. Waco, Texas: Baylor University Press, 2005.
- Terrien, Samuel. *The Psalms: Strophic Structure and Theological Commentary*. Grand Rapids, MI / Cambridge: William B. Eerdmans, 2003.
- Trubar, Primož. 1567. *Eni psalmi*. Ob 400-letnici prve slovenske pesmarice in ob mednarodnem kongresu muzikologov v Ljubljani. Faksimilirana izdaja Trubarjeve pesmarice iz 1567. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967 (Trubarjev antkvariat v Ljubljani).
- Trubar, Primož. Pričovanje (iz l. 1574). V: Jurij Dalmatin, *Slovenska protestantska pesmarica*. Uredil Bogomir Gerlanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. 15–22.
- Trubar, Primož, *Zbrana dela Primoža Trubarja IV: Ena molitev tih kersčnikov, 1555; Ene duhovne pejsni, 1563; Ena duhovska peissen zubper Turke inu vse sovražnike te cerqve božye, 1567; Eni psalmi, ta celi catehismus inu tih vegših gody stare inu nove kersčanske peisni, 1567; Ta celi catehismus, eni psalmi inu tih vegših godii stare inu nove kersčanske peisni, 1574; Try duhovske peissni, 1575; Ta pervi psalm ž nega triiemi izlagami, 1579*. Transkribiral, uredil, prevedel in spremno študijo *Trden grad je naš gospod* napisal Jonatan Vinkler. Urednik Zbranih del Igor Grdina. Ljubljana: Rokus: Slovensko protestantsko društvo Primož Trubar, 2006.
- Vodnik, Anton. 1993. *Zbrano delo. Prva knjiga: Žalostne roke (1922) / Vigilije (1923) / Nezbrane objavljene pesmi (1915–1923) / Mladostni prozni poskusi (1915–1919) / Zgodnji rokopisi (1916–1923)*. Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Vodnik, Anton. 1995. *Zbrano delo. Druga knjiga: Skozi vrtove (1941) / Srebrni rog (1948) / Talita, kumi (fragment rokopisne zbirke, 1923)*. Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Vodnik, Anton. 1996. *Zbrano delo. Tretja knjiga: Zlati krogi (1952) / Glas tišine (1959) / Sončni*

mlini (1964) / Nezbrane pesmi (1923–1964). Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Weiser, Arthur. *The Psalms: A Commentary*. Prev. iz nemščine Herbert Hartwell. London: SCM Press, 1991.

SVETI MAKSIM GREK O NESMRTNOSTI SMRTI IN ODMEV BIZANTINSKE POETIČNE TRADICIJE

BIOGRAFSKI UVOD

Mihail Trivolis (cca. 1470 Arta, Grčija–1556, Moskva),¹²² vzgojen v družini bibliofilov (Demetrius Trivolis, poznavalec grških rokopisov in znanec tedanjih intelektualcev, je bil po vsej verjetnosti njegov stric ali bližnji sorodnik),¹²³ je v mladosti izkusil zgodnjerenesančno humanistično izobrazbo v severni Italiji (Firence, Bologna, Milano, Ferrarra, Benetke), kjer je postal znan zaradi dobre filološke izobrazbe, prevodne in uredniške prakse ter jezikovne nadarjenosti. Bil je učenec Ioannosa Laskarisa, tajnik na gradu Mirandola, učitelj grščine Gianfrancesca Pica della Mirandola (nečaka Giovannija Pica), vdan poslušalec pridig Girolama Savonarole in sodelavec Alda Manuzia v njegovi beneški tiskarni. Že takrat je prevzel filozofski položaj (pogojno rečeno) neoplatonizma in (predvsem) protiaristoteljanstva ter se po vsej verjetnosti prvič srečal s spisi Dionizija Areopagita. Naučil se je podrobne obravnave in filološke analize (svetih in svetopisemskih) besedil, primerljive s sočasnim prevodnim delom Erazma Rotterdamskega in s kritičnim pristopom Lorenza Valle, ter se izuril v različnih načinih pisanja rokopisov in njihovega spreminjanja v tiskano obliko. Potem je desetletje (1506–1516) preživel v atoškem samostanu Vatopaidi kot menih Maksim. Tam je nadaljeval preučevanje rokopisov svetih besedil v atoških samostanskih knjižnicah, ki so hranila bogato bizantinsko izročilo bogoslužnih, hagiografskih, patrističnih in drugih posvečenih rokopisov. Leta 1516 je ruski veliki knez Vasilij III. na Atos poslal pisemsko prošnjo za prevajalca in redaktorja (urejevalca) ruskih liturgičnih knjig. Izbrali

¹²² Več o kratki biografiji Maksima Greka, gl. Neža Zajc, »Some Notes on the Life and Works of Maxim the Greek (Michael Trivolis, ca 1470 – Maksim Grek, 1555/1556). Part 1: Biography«, *Scrinium* 11 (2015): 314–325.

¹²³ Élie Denissoff, *Maxime le Grec et l'Occident* (Paris, Louvain: Desclée de Brouwer, Bibliothèque de l'Université), 83.

so Maksima, ki so ga že tedaj imenovali »starec«, kot je zapisano v diplomatskih listinah.¹²⁴ Petega marca leta 1518 je pripotoval v Moskovsko Rusijo. Tam se je takoj lotil prevajanja in pregledovanja liturgičnih knjig. V kratkem času si je kot Maksim Grek (tako so ga klicali v Rusiji) pridobil vpliv in sloves enega najbolj izobraženih mož tistega časa, predvsem pa zelo strogega teologa in izjemnega poznavalca pravoslavne doktrine. Prevedel je med drugim tudi »Psalter s komentarji«, ki je bil prvi tak izvod s patristično-teološkimi in liturgičnimi dopolnitvami in pojasnitvami v Moskovski Rusiji. Leta 1525 so ga na moskovskem cerkvenem zboru obtožili domnevnih heretičnih napak pri prevajanju (še posebej so se jim zdele sporne glagolske oblike perfekta, ki jih je Maksim uporabil v veroizpovednem obrazcu Creda ali Izpovedi vere). Obsodili so ga na samostanski pripor v najstrožjih pogojih. V temnici Iosifo-Volokalamskega samostana je najprej šest let preživel v samoti (z nikomer ni smel govoriti, ne pisati, niti brati, ni smel imeti pri sebi nobenih knjig,¹²⁵ zaplenili so tudi knjige, ki so bile njegova osebna last), temi in gladovanju. Odvzeli so mu tudi pravico do prejemanja obhajila in obiskovanja cerkvenega bogoslužja. Leta 1531 so moskovske cerkvene oblasti znova sklicale cerkveni zbor, kjer so Maksimu ponovno sodili: obtožbe so se še pomnožile. Premestili so ga v drug samostan, v Tver, v Otroč-Tverski samostan, v novo ječo. Po desetih letih so mu tam okoli leta 1536 znova dovolili pisati. Odtlej je napisal veliko število avtorskih spisov v posebni osebni obliki starocerkvenoslovanščine (ki zadošča za opredelitev njegovega osebnega slovanskega »idiolekta«).¹²⁶ V priporu je ostal do leta 1552. Umrli je leta 1556 v samostanu Lavra Svete Trojice Sv. Sergeja Radoneškega (posvečen v ruskega svetnika leta 1988, spominski dan, 21. januar, ki je obenem tudi dan sv. Maksima Spoznavalca). Kljub strogemu pravoslavnemu teološkemu nazoru je ob bizantinskem kulturnem izročilu prinesel v Rusijo tudi znamenja zahodnoevropske humanistične misli. Njegov vpliv na rusko filologijo, književnost in teologijo je precejšen, a še do danes nezadostno ovrednoten in pogosto neustrezno (o)cenjen.

¹²⁴ Nina V. Sinicya, »Rannee tvorčestvo prep. Maksima greka«, v: Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. I. (Moskva: Indrik, 2008), 28.

¹²⁵ *Sudnye spiski Maksima Greka i Isaka Sobaki*, ur. N. N. Pokrovski (Moskva: Nauka, 1971), 52.

¹²⁶ Več o tem, gl. Neža Zajc, »Some Notes on the Life and Works of Maxim the Greek (Michael Trivolis, ca 1470 – Maksim Grek, 1555/1556) Part 2: Maxim the Greek's Slavic Idiolect«, *Scrinium* 12 (2016): 375–382.

I.

Maksim Grek najpogosteje uporablja besedo smrt v dvojici s »strastmi Gospodovimi«, ki v starocerkvenoslovanščini pomenijo Odrešenikovo trpljenje. Ker pa se pojavita omenjena izraza v rokopisih pod ligaturo (titlo), tj. okrajšavo, je treba biti previden, da se pri branju oba člena dvojice, »strast-smrt«, ne zamenjata. Trpljenje in smrt tako nastopata v skupnem recepcijsko-pojmovnem teološko-meniškem kontemplativnem naboru. Povedno je tudi, da je v spisu *Izpovedi pravoslavne vere* Maksim Grek kazen, ki ga je doletela v Rusiji, poimenoval kot smrtonosno ali smrtno, s čimer je natančno izrazil resnico o okrutnosti kazni,¹²⁷ ki jo je prestajal:

Če sem tu, ko sem se pojavil, koga užalil ali slabo vplival na pobožnega in vse-slavnega velikega kneza ruskega, in so to zatožili moji klevetniki, ne zavračam nikakršne smrtno (smrtonosne)¹²⁸ kazni, resnično, s sladkostjo bom pretrpel vse časne udarce, da bi postal vreden odrešenja večnih muk. A upam na neizmerno velikodušnost Božjo, da bi vsem, ki so lagali o meni in me klevetali proti meni, kdor koli je to že bil, Bog odpustil.¹²⁹

Že v tem spisu pa najdemo pričevanje o tem (»vse dni in noči pojem [...] tudi med vsednevnim slavljenjem pojem in blagoslavljam in slavim in govorim«),¹³⁰ da je večino svojih spisov najprej slišal v svoji notranjosti in jih šele nato zapisal. Zato je mogoče še zlasti njegove molitve razumeti kot prvotno pesemska besedila, čeprav so pisana v prozi, natančneje v ritmizirani obliki vezane proze, ki je med besedili staroruske pismenosti mogla predstavljati poetično besedilo, saj so bila tedaj besedila v verzih v Moskovski Rusiji – velika redkost. V *Izpovedi pravoslavne vere* je tudi jasno izpovedal svoj pravoslavni nazor (»Tako tudi zaradi naše odrešitve izpovedujem, da križ in trpljenje in smrt in tridnevni pokop, je On voljno pretrpel, kar je vredno opevati«),¹³¹ ki ga je izrazil v trojni formuli¹³² (prim. še »Sprejel je in trpljenje in smrt in grob«).¹³³ Njegova raba pa odpira

¹²⁷ Ob tem je dobro povedati, da je pozneje v ruščini pomen smrtno kazni apeliran že s samostalnikom (tj. kaznijo) in se besedna zveza s pridevnikom kot taka ne uporablja

¹²⁸ V rokopisu: Moskva, Zgodovinski muzej (GIM): Mss. Hlud. 73; Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123.

¹²⁹ Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II (Moskva: Rukopisnye pamjatniki drevnej Rusi, 2014), 57.

¹³⁰ Prav tam, 55.

¹³¹ Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, f. 12 v.

¹³² Ni analogna t. i. trojnim formulam, znanim iz protestantskih spisov (Kozma Ahačič, *Zgodovina misli o jeziku in književnosti na Slovenskem: protestantizem* (Ljubljana: ZRC SAZU, 2007), 303).

¹³³ Maksim Grek, *Sočinenija*, 68.

nadaljnja razmišljanja, povezana tudi s problematiko pravoslavnega pojmovanja nesmrtnosti (v/in) smrti. V molitvi z naslovom *Hvaležno petje k Sveti Trojici ves svetli teden*¹³⁴ je Maksim Grek ustrezno uporabil različne pomeni smrti. Molitev je v Moskovski Rusiji predstavljala eno od njegovih osebnih molitev, ki jo je verjetno izgovarjal-pel v svoji notranjosti, o čemer govori tudi naslov. V njej se kot lajtmotiv ali celo kot eksklamativno-molitveni refren (»nas nehvaležne«) pojavlja ponovitev apofatičnega izraza ne-hvaležnosti, ki se vedno navezuje na samoreferenčno oznako vernikove nesposobnosti izraziti ljubezen do Višjega. Naslednji nagovor je zato izjemoma naslovljen na Boga-Očeta.

O kako velika je ponižna krotkost Njega in usmiljenje Tvoje do nas:

(da si) so-brežzačetnega¹³⁵ in so-večnobivajočega Tebi Sina,

Gospoda našega Jezusa Kristusa vrnil

v pomoč našemu padlemu in nehvaležnemu rodu;

to je odraz Tvoje velike in popolne milosti za nas.

S tem nisi pogubil enorodnega in vzljubljenega Sina

svojega, temveč si ga izpostavil trpljenju prenašanja

najbolj grenke smrti – za odrešitev nas, nehvaležnih;

kakor je velika in strašljiva ta skrivnost,

tolikšno sta Tvoje človekoljubje in milost, ki nas

dosegata, nepobožne in nehvaležne.¹³⁶

Zatem sledi opisovanje, ki vzpostavlja postopno ozaveščanje različnih pomenov smrti:

Da bosta z razumnostjo sprejeta med nami, padlimi,

Tvoje neizmerno človekoljubje in srčika velikodušnosti

Tvoje. Kajti ne le z delovanjem vsemogočne božanske

sile svoje velika čudesa ustvarjati moreš,

ampak tudi z uboštvom in šibkostjo, ki govorita o nas.

Saj ničesar ni bolj nemočnega od telesa človeškega,

trpljenja in križa in smrti. Z vsem tem si podredil si

temna počela in oblasti ter tudi tistega,

ki smrtno državo drži, nadutega in oholega

satana in hudiča, ki je nas brezumne

s sramotnimi in nepoštenimi

dejanji za mnoga leta omrtil.¹³⁷

¹³⁴ Tj. véliki (velikonočni) teden.

¹³⁵ Var. So-brezpočelnega.

¹³⁶ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 63.

¹³⁷ Prav tam. Prim. še rokopis: Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, f. 281r.-281 v.

Sopomenska besedna zveza (»satana in hudiča«) bi lahko bila označena kot prava dvojna formula, znana iz sočasnega protestantskega opusa Primoža Trubarja,¹³⁸ čeprav je v besedilih Maksima Greka redka, zato je verjetneje, da nastopa v vlogi poudarka in ne stilizma, kot je bilo navada v grških besedilih. Tovrstno zavedanje moči Božjega kaznovanja vseh območij delovanja zlih sil na način uporabe človeške nemoči izhaja iz avtorjevega pravoslavnega nazora (njegove trdne osebne vere), za katerega je značilno vzajemno učinkovanje (medsebojno izničevanje nasprotij z namenom utešenja) antropološko-teoloških pojavnosti. Odlomek nadaljuje temo neogibnega stikanja človeka in smrti, ki gradita človeško misel in posameznikovo duhovno vzpenjanje. V zaključku naslednjega citata je smrt ponovno uporabljena podvojeno – vendar z namenom prikazati povsem drugačne sposobnosti, ki se skriva v smrti:

Omrtil si nas, nespametne, in si danes Njega pokoril, da je bil poteptan pod nogami vernikov,
ki služijo božanski sili Tvoji, da je bil osramočen in premagan kakor drobna ptica,
ki jo odženemo z nezlomljivim znamenjem križa, usmerjenim vanjo,
tako je s Tvojo milostjo položena Vanj božanska sila,
ki zle duhove v beg požene, muke odganja, mrtve kakor iz sna dviga [...]
Vse je Tvoje, kakor v nebesih tako na zemlji in kakor v morjih tudi v breznihi. Ti
si vseh Gospod in Stvarnik, ki le odrešenje naše želiš in ga terjaš iz
največje milosti Tvoje, in nehlinjenih prošenj in kesanja. Zaradi krivde si tudi smrti
izpostavil ljubljenega enorodnega Sina svojega, Jezusa Gospoda našega.
Z Njegovo življenjeobnavljajočo smrtjo, smo mi,
mrtvi, preden smo začeli bivati, oživel. ¹³⁹

Obnavljanje življenja, ki ga vedno znova dajejo duhovno očiščenje, duševna poprava in notranja volja misliti dobro in presežno, je Maksim Grek pojmoval kot predsmrtno, milostno stanje. V molitvi z naslovom *Beseda o Rojstvu Gospoda našega Jezusa Kristusa, in tudi proti Judi* je Maksim Grek še razširil svojo teološko tezo: s črpanjem sile od Višjega in sprejetjem vodila, da je le misel človeška kakor »drobna ptica«, je izpostavil, da je edino o Kristusovi ljubezni vredno misliti in pomniti. V tem besedilu je med drugim tudi spregovoril o hereziji, ki je širila izpostavljen nauk hebraistov in opredelil pomen križa, ki se pojavlja v odnosnici s krstom (stcsl. »krest-krst«), a more predstavljati tudi sredstvo smrti (ne kot smrtonosno orodje):

¹³⁸ Dvojna formula v tem primeru ni niti prevajalska, niti stilistična, niti metrična (prim. Ahačič, *Zgodovina misli o jeziku in književnosti na Slovenskem: protestantizem*, 302–303).

¹³⁹ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 64.

»Kako je postalo prej neprijazno, prekleto in sovražno, kakor da smrtno orodje iz lesa, križu podobno, danes tako iskano, čaščno, da se mu klanjamo, kakor bi življenje vračalo in milost prinašalo. Mrtve vzdiguje, bolezni ozdravlja, muke odganja in predstavlja naše najboljše orožje obrambe.«¹⁴⁰

V tej molitvi je Maksim Grek tudi jasno povedal, da starozavezni preroki v hebrejskem jeziku (saj govori o nasprotovanju judovskemu učenju) še niso imeli možnosti polnovredno napovedovati pojavitev živega Boga, saj vendar niso še imeli natančnega vedenja o Njegovi smrti (»le z drugačnimi znamenji naj prihajajoča preroštva pokažejo, a brez trpljenja in brez smrti ne morejo«).¹⁴¹ Lahko so sicer prerokovali splošno nesrečo in gorje, ne pa podrobnosti Kristusovega trpljenja, križanja in usmrčenja. Na ta način pojmovanje smrti prehaja v kristološko argumentacijo pravoslavne teologije Maksima Greka, saj je Kristusova bogočloveškost utemeljena prav na telesno doživeti smrti, tako je v spisu *Dialog med dušo in umom* izrazil tudi misel o tem, da je edini podvig Kristusovih mučencev tisti, da »nosijo križ, ki zmore smrtno-ubiti«.¹⁴² Tako postaja tudi boljše doumljiva naslednja sintagma Maksima Greka iz spisa *Kako se križati*:¹⁴³ »Ko se v Kristusa krstimo, se v smrt Njegovo krstimo-križamo, pokopljemo se Zanj s krstom v smrt«.¹⁴⁴ Iz naslednjega odlomka je mogoče zaobjeti srž osebnega teološkega nazora Maksima Greka, ki črpa iz kristološkega izročila starozaveznih prerokov ter se zaključuje v individualni interpretaciji dosegljive, opisljive in otipljive Božje pričujočnosti:

Kristusa, Boga našega naj opevamo iskreno, nedvoumno,
kakor je o Njem edinem pametno misliti in sprejeti vsa preroštva o Njem,
v katerih je opevan kot močan in velik samodržec in angel in knez tega sveta,
kakor poje Izaija. Če je prav smrt pretrpel, pa ni božanstva utrpel,
ampak je trpelo le Njegovo telo, ki ga je sprejel
po volji in blagovoljnosti Očeta brezzačetnega in za veliko milosrčnost.¹⁴⁵
Tako je želel odrešiti ves človeški rod. O tem je že mnogo let pred tem
govoril in napovedal v podobah od Boga navdahnjen prerok.
Klanjati se spodobi Njega milosti kakor božanskemu daru in ne zavračati ozdravljenja.
Tako veli Bog slediti Njemu, kakor naj svojim staršem sledijo dobromisleči otroci.
Ničesar drugega misliti, kakor le tisto, kar je najbolj Modro in najbolj Usmiljeno.

¹⁴⁰ Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, l. 166 r.

¹⁴¹ Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, l. 161 v.

¹⁴² Prav tam, 190.

¹⁴³ Dobes. »Kako se zaznamovati s križnim znamenjem«.

¹⁴⁴ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 290; Slave 123, l. 402v.

¹⁴⁵ Var. Blagohotnosti Očeta brezpočelnega.

On, Ki je vsa resnica, nam ničesar drugega, ničesar nezakonitega, niti slabega-grdega, niti višjega od naših zmožnosti ne ukazuje.¹⁴⁶

Molitveno premišljevanje o Božiču je Maksim Grek zaključil z vključitvijo prenesenega pomena smrti v besedni primeri, da bi ponazoril bistvo žive vere:

Svete ljubezni, milosti, resnice in modre čistosti, dobre in trdne naj se držimo vedno, saj kakor je vera, če ni deležna dobrih del, mrtva, tako vemo, da je tako tudi telo, ko se od duše loči s smrtjo.¹⁴⁷

Sorodno človeku-prilikovanje, antropološki poudarek z apeliranjem na vernikove psihofizične lastnosti¹⁴⁸ in čut za naravno (pristno, izvorno dobro in človekoljubno)¹⁴⁹ ter antropomorfno podobo besednega izraza je mogoče zaslediti tudi v *Molitvi Božji Materi* (s podnaslovom: »V njej pa tudi deloma o Gospodovem trpljenju«). V odlomku so opazni izrazi avtorskega deleža, ki se kaže v vključitvi sledi ikonografske upodobitve (»dobrega pastirja«), v možnosti drugačnega razumevanja trpljenja, ki je blizu slovenski besedi (za) »strasti« (dobesed. stcsl. »strasti«), ter v prvoosebnem zaimku kot ostanku ne-osebno izpovednega govora (»Jaz«). Čeprav so njegovi spisi večinoma napisani z implicitnimi znaki nagovorov in vzklikov, ki dajejo možnost interpretacije prvoosebne dikcije, je ta molitev Maksima Greka tista, ki je po vsej verjetnosti predstavljala prvo v njegovem vsakodnevem asketskem pravilniku. V njegovih zbranih delih, ki jih je lastnoročno popravljajl še za časa življenja, se ta molitev namreč skoraj vedno nahaja za spisom *Izpoved pravoslavne vere*.

Joj, mene, zaradi dobrega pastirja in vladarja mojega, Ki ni svoje duše obžaloval, ampak jo je nečastni smrti predal človekoljubno. Da bi bil jaz z vztrajanjem v trpljenju, obenem že od le-tega osvobojen, s tem pa bi mi bila vrnjena duša, ki je več od izgubljene slave. Oh, brezno vladarjeve velikodušnosti in človekoljublja do padlih,

¹⁴⁶ Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, 161 r.

¹⁴⁷ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 64.

¹⁴⁸ Krščanski nazor (zgodnjekrščanska »disciplina arcani«, ki je pozneje prešla v mistično-asketsko prakso) je poudarjal vzajemnost psihofizičnega vplivanja sakralnih znamenj na globine podzavesti (Sergej Averincev, »Simvolika rannego Srednjevekov'ja (K postanovke voprosa)«, v: *Semiotika i hudožestvennoe tvorčestvo* (Moskva: Nauka, 1977), 323).

¹⁴⁹ Prim. »V molitvi moramo prositi to, kar smo po zapovedi dolžni iskati. Kar nam ni dovoljeno, tega tudi ne smemo prositi v molitvi. Če nam je Odrešenik zapovedal iskati le eno, Kraljestvo Božje in resnico, potem je On spodbudil Božanske darove, da v molitvi prosimo zanje, da bi prek molitve utrdil milost naravnih blagrov ter [...] združil voljo prosilcev z željo Tistega, ki daje milost« (Maksim Ispovednik, *Mistagogija* (Moskva: RIPOL-klassik, 2018), 139).

ki resnično presegata vsak um in besedo,
 vredna sta neizmerne groze, ki je napolnjena z Njegovo mislijo
 [in] božanskega strahu. Dobroverujočim Bog veli
 slediti Njemu, z roko, položeno na ustih,
 kakor nemi otroci poslušajo ukaze matere, in
 z ljubeznijo in s strahom prebivajo. On je vseh Stvarnik
 in Vladar, svetloba svetlobe in sonce sonca,
 kakor je rojenemu enak Bog-Beseda. In oblike
 življenja in smrti drži. In Njegovega pogleda si želi
 zemlja, ki trepeče, in morje od njegovega obličja s trepetom beži.«¹⁵⁰

Vzajemnost trpljenja in smrti ter oksimoronske združitve strahu in človeške misli, ki spominjajo na paradoksalna¹⁵¹ videnja srednjeveških mističnih doživetij, imajo z vzpostavljanjem znamenj (vase pokrivajočih se besednih zvez, kot je »svetloba svetlobe« => »Bog-Beseda«) namen vzpostavljati raven umske bistrosti, dvig zavesti ter krepitev (še) nedoločnega upanja, čeprav je jasno, da se navezujejo zgolj na posmrtno milost. V *Molitvi Božji Materi* je Maksim Grek smrtno (mrtvo) počelo opredelil kot nasprotje veri in Božjemu razumu. V tej molitvi je Maksim Grek opredelil prvotni vzrok nadaljnega trpljenja:

In pokaže mi obljubo slave Njegove,
 od katere sem odpadel zaradi brezumnosti
 svoje, ko sem h kači pogubni,
 ne pa k vladarju svojemu, uho prislonil,
 da bi ne ustvarjal, temveč sebe pogubil
 in postal kriv – nepodobne smrti Vladarja vseh.¹⁵²

Maksim Grek je na ta način izpovedal globljo resnico o krščanskem pogledu na Bogoučlovečenje: kolikor je Bog ustvaril človeka po svoji podobi, toliko tudi pričakuje od vernika prilikovanje Njemu. Zato Najvišji zahteva od pobožnega slehernika, da je ustvarjal in si ne dopušča oddiha v neumornem (poetičnem) ustvarjanju, ki je razumljeno kot slavljenje Boga in Njegovega stvarstva. Z besedno zvezo »nepodobne smrti« (tj. brez-podobe, brezoblične) je Maksim Grek zelo natančno izrazil vso nespoznatnost smrti, pa tudi njeno neupodobljivost. Zgolj prek človeške narave je Kristusova smrt tudi upodobljiva. Njena opisljivost

¹⁵⁰ Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, 1 55v-156r.

¹⁵¹ Prim. gr. τὸ παράδοξον je bila ena od najznačilnejših besed zgodnjebizantinske tako cerkvene kot tudi posvetne retorike (Averincev, »Simvolika rannego Srednjevekov'ja (K postanovke voprosa)«, 331, op. 55).

¹⁵² Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, l. 156 v.

predstavlja srž osebnega pojmovanja kristološke teologije, ki jo je Maksim Grek izrazil v naslednjem citatu:

Da je postal suženj, je Vladar blagovolil. Neizmerna blagotelesnost
Njegove milosti je Njega samega premagala z neizrečenimi besedami,
ki jih pozna le zavest o tem, da je vse suženjsko – razen zlobe –
v človeški podobi človekoljubno sprejel.
In je voljno okusil smrt kakor človek.
Z njo ostajamo sužnji mi, in
odrešujemo tudi Njega pred izginjanjem¹⁵³ v smrt.¹⁵⁴

V zaključku citata je izražen osebni pogled Maksima Greka na mesto posameznika v Božji zasnovi. Tak nazor, ki ga je Maksim Grek deloma mogel prevzeti od hierarhične vizije o vesoljni podobi Božjega načrta bizantinskega cerkvenega očeta, Gregorja Nazianskega (izražen na primer v Gregorjevih komentarjih k Marijini kantiki),¹⁵⁵ se osredotoča na človekovo so-udeleženo pri božanski zasnovi odrešenja, ki vključuje tako Sina Božjega kot Njegove vernike. Kristusovo vasesprejetje celotne človeške narave skupaj s smrtjo – razen zlobe – pomeni potrditev Njegove božanske dobrote in Božjega človekoljublja. Od trenutka posameznikove *svobodne* odločitve za krščansko veroizpoved (s krstom sprejeti križ) je sprejetje odgovornosti za krivdo vseh vernikov tisto, ki notranje izgrajuje širšo človekovo vest. Zahtevana je čuječnost, v kateri more biti vsak trenutek že priprava na odziv poklicanja: odreševanje skozi ozka vrata v nesmrtnost duše je odmerjeno zgolj redkim smrtnikom.

II.

Kot vatopaidski menih Maksim je že v atoškem obdobju napisal dolgo »Molitev sv. Erazmu mučencu« in dolgo pesnitev *Kanon Svetemu Janezu Krstniku*,¹⁵⁶ ki izpričuje precej zapleteno molitveno-liturgično zgradbo (s fragmenti bogoslužnih molitev), vključujoč tako obvezno branje 50. psalma kot tudi novozavežno branje iz Matejevega evangelija, še posebej pa je mogoče opaziti nenehno molitveno

¹⁵³ Var. Trohnjenjem, tlenjem.

¹⁵⁴ Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123, l. 157 r.

¹⁵⁵ V »Psaltru s komentarji«, v prevodu Maksima Greka (1520): Moskva, GIM, Mss. Ščuk. 4, 749 r.

¹⁵⁶ Rokopis: Vatopadion: Cod. 1016, ff. 32r.-35v.; Agion Maksimon Graikon, *Apanta agion Maksimon Graikon. Logoi*, Tomos 4 (Vatopedion: Iera Megiste Mone Vatopaidion, 2017), 341–351.

obračanje k Božji Materi. Takšna sestava kaže na pozen čas nastanka, ko je bilo ustvarjanje menihov že namenjeno tudi osebni molitveni praksi in posameznikovi individualni utežitvi. Drugačno je bilo meniško ustvarjanje kanonov v bizantinski tradiciji; tedaj so se kanoni praviloma brali in peli v času velikega posta in priprav na najpomembnejši krščanski praznik vstajenja Gospodovega. V spisu »Proti islamski veri« je pozneje v Rusiji izrazil še pomembno navezavo na možnost dediščine duhovnega izročila, ki je bila omogočena s krstnim dejanjem Janeza Krstnika.¹⁵⁷

Iz zgodovine bizantinske himnografije je znan zgoden primer pesnitve, posvečene Janezu Krstniku, ki jo je v 5. stoletju napisal eden prvih in najpomembnejših bizantinskih pesnikov, Roman Melodos ali Sladkopevec (doma iz Edeme v Siriji), ki je bil menih v konstantinopelskem samostanu za časa vladavine cesarja Anastazija Prvega (491–518). Rokopisi njegovih pesmi se niso ohranili, zato še danes ni znano, ali so pisci tistega časa t. i. kontakione (kondake)¹⁵⁸ zapisovali v nevmatični obliki, ali so se le-ti prenašali ustno.¹⁵⁹ Roman je ustvaril pesnitev »Smrt Janeza Krstnika«, zaznamovano z zgodnjo bizantinsko teologijo (kristologijo in mariologijo),¹⁶⁰ v kateri je smrt upesnil na izjemno pretanjen način. Pesnitev se začena s kulminacijsko točko biblijskega prizora, s krikom, ki ozavešča storjeno Herodovo zlo:

Tebi, o Krstnik, so namenjene vse hvalnice,
zato ker umrl za večno trajajoče življenje si
kot znamenje prezira do vseh v času minljivih reči.
Slavno obglavljenje Krstnika je bilo
svojevrstno naročilo od Boga,
da bi celo tistim v Hadu
prihajajoče odrešenje
pridigal on.
Naj Herod jadikuje, ker je velel izpolniti

¹⁵⁷ Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 104–105.

¹⁵⁸ *Kontakion* je pesniško-liturgična oblika, ki se v bizantinski himnografiji prvič pojavi v zapisani obliki šele v 9. stoletju, kar pomeni, da je prešla v rabo veliko prej, torej po vsej verjetnosti v dobi cesarja Justinijana in himnografa Romana Melodosa, ki pa je kontakion preprosto imenoval: himna, pesnitev, pesem, hvalnica ali molitev (Elpidio Mioni, *Romano il Melode, Saggio critico e dieci inni inediti* (Turin, 1937), 10).

¹⁵⁹ Gl. več o tem: Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 170.

¹⁶⁰ Prim. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 187.

umor – zanjo, ki ni ljubila Božje večnosti,
ampak šibke tuzemske reči.¹⁶¹

Obglavljenje Krstnika je v pesnitvi prikazano kot Božje usmiljenje, namenjeno nesrečnikom v Hadu-peklju, da bi jim bila še enkrat priklicana v zavest zamujena možnost odrešitve. Zaključek pesnitve slikovito prikaže Herodovo sramotno napako. Umor Janeza Krstnika je upodobljen brez odvečne dramatičnosti, tem bolj pa v veliki tišini, ki daje slutiti naraščanje zavedanja njegove svetosti med ostalimi, grešniki, ki so bili prisotni njegovemu koncu.¹⁶² Ko se zave svoje napake, Herod zavpije:

Ojoj, mati! Ko bi mi bile vsaj odsekane noge,
da ne bi nikdar k njemu pristopil
in se od njega učil. Če bi sam brez glave bil,
ne bi nikdar njega prosil, česar ne bi smel!
Ko bi vsaj za večno ohranjal tišino
in ne le čas minljiv!¹⁶³

Pesnitev se konča z zahvalno molitvijo Janezu Krstniku, ki odraža meniško usmerjenost govora:

Sin resničnega duhovnika, otrok princeze,
ki zanosila je sredi puščave, Janez: Tebe spominjali
smo se, ko smo se postili;
daj nam moč, da se lahko postimo.
Naj postanemo tvoji sledniki,
kolikor je vsak izmed nas tega sposoben,
da bi naša telesa ne vladala nad nami,
ampak da bi nam vedno podrejena bila,
ali celo kakor Pavel pravi: 'Meso za življenje in
življenje za meso'¹⁶⁴
Mi smo Kristusovi, last Njega, Ki se je postil
po lastni volji in nas izvzel iz starega
Adamovega glada v sedanji čas veselja.¹⁶⁵

¹⁶¹ H. J. W. Tillyard, *Byzantine Music and Hymnography* (London: The Faith Press, 1923), 14.

¹⁶² Prim. Tillyard, *Byzantine Music*, 12.

¹⁶³ Tillyard, *Byzantine Music*, 16.

¹⁶⁴ Prim. 1 Kor 6, 13, slovenska različica novozaveznega besedila: »Telo ni za nečistovanje, ampak za Gospoda, in Gospod je za telo«.

¹⁶⁵ Tillyard, *Byzantine Music*, 16.

III.

Maksim Grek je v Rusiji med množtvom spisov napisal tudi *Molitev Marije Egiptovske*, ki kaže značilen nagovor Matere Božje. Čeprav bi morda res lahko Maksim snov črpal iz hagiografskega spisa-žitja te svetnice,¹⁶⁶ pa besedne zveze in teološki izrazi v tej molitvi, ki so svojstveni njegovemu osebnemu jeziku, pričajo o izvirnosti tega besedila. Marija Egiptovska namreč uporabi analogno besedno zvezo (»pred sodbo obsojena«), kot je navzoča v Maksimovi *Molitvi Sveti Trojici*:

In pred smrtjo mrtva bivam
in pred sodbo obsojena sem
in pred neskončnimi mukami
sebe mučim, v obupu sem.
Zato pa se edino k Tvojemu
velikemu in širokogrudnemu
razumevanju zatekam, vladarica,
Mati Božja [...] velikodušna
bodi do moje nemoči,
skozinskoz neoporečna¹⁶⁷ in modra.¹⁶⁸

V nadaljevanju se obrača k Materi Božji s prošnjami, ki odražajo temeljne predpostavke osebnega teološkega nazora Maksima Greka, kot sta izgubljena božanska dobrota in poziv k upodabljanju (besednemu ustvarjanju), ki se bistveno uresničujeta prek podobe smrti:

Z molitvami materno tvojimi k
Najbolj blagemu Bogu in Sinu Tvojemu,
Ki je miroljubno utemeljil
dobrosrčno miloščino,
mene grešnico in
nezasluženo sužnjo tvojo,
naredi me vredno
sprejeti staro dobroto
in se izvleči iz trpljenja nepodobnosti,¹⁶⁹
od grešnih dejanj me osvobodi,
in predaj suženjstvu resnici,

¹⁶⁶ Prim. A. I. Ivanov, *Literaturnoe nasledie Maksima Greka* (Leningrad: Nauka, 1969), 202; J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, t. 73, col. 671.

¹⁶⁷ Var. brezmadežna.

¹⁶⁸ Moskva, Ruska Državna knjižnica (RGB): Rokopis, Rum. 264, l. 67.

¹⁶⁹ Tj. brezobličnosti, grdosti, zlosti.

daj mi grehe omrtviti, -
v dobrih delih preživeti.«¹⁷⁰

Ponovno je moč opazovati izraz teološkega nazora, ki je podobo (še zlasti lepo obličje) navezal na brezgrešnost, neomadeževanost vernikove notranjosti. V tej molitvi pa je tudi osmišljeno molitveno dejanje, katerega namen je prav zavaro-vanje pred najhujšo obliko smrti – tiste, ki nastopi nepričakovano:

Daj mi minute kesanja in misli posvečenja [nagovarjanja],
nenadne smrti me reši,
obsojajoče vesti me osvobodi.¹⁷¹

V naslednjem odlomku se pokaže tipičen besedilni postopek, znan iz bizantin-skih spisov, ki ga Maksim Grek uporablja v svojih spisih: s pomočjo ponavljanja enakokorenskih besednih izpeljav (>grešnega-grehov<; >neutešno-teši-uteše-nje<) se tako nizajo sorodni teološki pojmi, ki imajo sposobnost vzpostavljanja nasprotnega jim pomena.¹⁷² Medsebojno trenje, grajeno na začasnih pomenkih protistavitvah (dobrega in zla, časnega in večnega itd.),¹⁷³ se razbremeni v nena-dnem utrinku brezpogojne ljubezni in zrenja onstranske svetlobe.¹⁷⁴ Končni učinek je predvsem stopnjevati moč kesanja in poudariti posvečeno vsebino. V besedilih Maksima Greka pa dobesečna ponovitev besed in besednih zvez, drugače tako značilna za osnovno figuro grajenja svetopisemskega učinka (para-parallelizem), ni pogosta. Marija Egipčanska naravnost moleduje za podaljševanje molitvenega dejanja in nadaljevanje izpovedovanja – kakor bi v slednjem res bil tudi vir obnovitve življenja:

In nad vsemi temi je v trenutku ločitve duše od grešnega telesa neustavljiv up,
ki neizpovedano bolezen lajša, in neutešno stisko teši [...]
in me rešuje od grehov mnogih mojih, z roko pisanih,

¹⁷⁰ Prav tam, l. 119 v (pojasnilo: molitev je na rokopisnem listu 67 prekinjena, in se nadaljuje na listih 220–222).

¹⁷¹ Rokopis, Rum. 264, l. 221r.

¹⁷² Tak literarni postopek, temelječ na grški retoriki in poeziji (besedne igre sozvočij na podlagi aliteracij in t. i. homeotelevtov, tj. rimanih končnic, ki so oblikovale slovnično enake besede, razporejene v skladajnskih zaključkih posameznih besedilnih odlomkov; prim. Sergej Averincev, »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«, v: *Mnogocennaja žemčuzina*, prev., sprem. b. Sergej Averincev (Kiev: Duh i litera, 2000), 416), je bil uporabljen tudi v bizantinskih zgodovinskih in hagiografskih spisih.

¹⁷³ Takšna nasprotnost je značilna za Biblijo. Nemara bi mogli trditi, da Maksim Grek ne vzpostavlja nasprotja med visokim in nizkim, ki je bil lasten grško-rimskemu kulturnemu prostoru (prim. Averincev, »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«, v: *Mnogocennaja žemčuzina*, 414).

¹⁷⁴ Nasprotje »vidnega-nevidnega« predstavlja temeljno krščansko dihotomijo, ki vpliva tudi na razdelitev podobe in simbola (prvi je zgolj površje drugega) (Averincev, »Simvolika rannego Srednjevekov'ja (K postanovke voprosa)«, v: *Semiotika i hudožestvennoe tvorčestvo* (Moskva: Nauka, 1977), 331, op. 51).

in od stanja brez zakonov¹⁷⁵ [...] vse to Tebi
prinašam kot izpoved, presveta vladarica moja,
Božja Mati, svetloba temnih mojih oči in utešenje duše moje.¹⁷⁶

Zadnja prošnja molitvenice v egipčanski pustinji se zdi ključnega pomena, saj moli za pravico do liturgične daritve (obhajila):

Dovoli mi v sedanjem veku brez obsodbe prejeti
vsesveto telo in kri Sina in Boga Tvojega.¹⁷⁷

Omeniti velja še, da je bila in je še danes navada v pravoslavju, da se v času velikonočnega vélikega (štiridesetdnevnega) posta bere *Vélíki kanon* Andreja Kretskega. Skupaj z *Vélikim kanonom* Andreja Kretskega je v redno pravoslavno velikonočno bogoslužje prešlo tudi branje »Žitja Marije Egiptovske«. ¹⁷⁸ *Vélíki kanon* Andreja Kretskega se bere po verzih prvi teden velikega posta in še zlasti prve štiri dni pri večernicah; takrat se bere skoraj brez dodatkov, razen nekaj troparjev, posvečenih Mariji Egiptovski in zaključne hvalnice, posvečene svetemu Andreju, ki so se ohranili po rokopisih iz 11. stoletja, čeprav so se v poznejših včasih tudi izgubili. Bere se tudi predzadnji teden pri sklepnicah (v ponedeljek, torek in sredo. V celoti se bere v četrtek petega tedna (po jeruzalemskem pravilniku), ko se poje tudi kondak »Duša moja, duša moja, vstani«, katerega avtor je bil bizantinski pesnik Roman Sladkopevec.¹⁷⁹ Naj navedemo iz velikonočnega kanona le nekaj pesniških misli, ki spominjajo na misli Maksima Greka. Namen teh spokoritvenih verzov je dosegati v prejemnikih čim večjo iskrenost in globino kesanja ter opominjanja na Odrešenikovo žrtvovanje za človeški rod:

Mozesovo palico
upodobi duša ki udarja morje
in strjuje globočino

¹⁷⁵ Var. Razpuščenega stanja; nezakonitih dejanj.

¹⁷⁶ Rokopis, Rum. 264, l. 221r.

¹⁷⁷ Prav tam, l. 221 v.

¹⁷⁸ Od hvalnic, posvečenih Mariji Egiptovski, prim. še: »S kričanjem k brezmadežni Bogomateri / si nekoč odbila divjanje nasilnih strasti, / ki so te nadlegovale in osramotila si sovraga ki ti je nastavljal past / zdaj pomoč iz stiske nakloni meni, tvojemu služabniku« [...] Da plamen bi strasti ugasnila o marija // si vedno prelivala reke solza na razplamenelo dušo // nakloni tudi meni svojemu služabniku milost solz.« (Andrej Kretski, *Vélíki kanon*, prev. in op. Gorazd Kocijančič (Ljubljana: Kud Logos, 2013), 99; prim. še *Vélíki pokajannyj kanon, tvorenje svjatogo Andreja Kritskega* (Moskva: Sibirskaja blagozvonnica, 2013), 167, 185).

¹⁷⁹ Andrej Kretski, *Vélíki kanon*, 231; *Vélíki pokajannyj kanon*, 11–12.

kot predpodoba božjega križa
s katerim tudi ti lahko storiš velike reči.¹⁸⁰

Različni izrazi nekaterih prednapovedi, še zlasti v obliki podob (ali »predpodob«), ki so zabrisano omogočale slutiti nadaljnjo evangeljsko zgodbo, so bili med najbolj prepoznavnimi lastnostmi zgodnjepoetičnih krščanskih figur. Posamezni troparji so bili krajši in se zaključevali s tihim *Kirileison*:

Solze svojih oči odrešenik
in iz globočin ječanje ti darujem čisto
ko srce kriči bog tebi sem grešil
usmili se me
usmili se me bog usmili se me.¹⁸¹

IV.

Meniško molitveno ustvarjanje teološko-poetično sugestivnih besedil je Maksim Grek nadaljeval tudi v neznosnih razmerah samostanskega pripora v Rusiji. Njegove molitve pričajo ne samo o njegovem pesniškem daru, ampak predvsem o tem, da mu je tovrstno ustvarjanje, ukalupljeno v oblikovne norme pesnjenja, ki so se prepletale z vzpostavljenimi liturgičnimi pravili dojemanja posvečenih vsebin, pomagalo duhovno preživeti. V času prve zaporne kazni, v Iosifo-Volokamskem samostanu, ko je bil podvržen najhujši (zgoraj opisani) represiji in mu ni bilo dovoljeno pisati, je po vsej verjetnosti v trenutku, ko so mu morda želeli seči po življenju, v samostanski celici na steno, z ogljem napisal dolgo molitveno pesnitev z naslovom *Kanon Svetemu Duhu Parakletu*, ki predstavlja eno najimenitnejših in najpretnesljivejših poetičnih stvaritev s starocerkvenoslovanščini 16. stoletja. Obenem pa potrjuje nesporno navdahnjenost neposredno od Svetega Duha. V tej dolgi molitvi je smrt ubesedena kot skrajnost duševnega stanja, ki je posledica grešnih dejanj, izmikajočih se celo besednemu izrazu. Tovrstna strogost do sebe je odraz spokorjenosti in duhovne veličine.

Z nelagodjem slehernih pomislekov brez zakona
sem pomračen najhujše,
pogubne, me prosim, reši muke.

¹⁸⁰ Andrej Kretsiki, *Véliki kanon*, 99.

¹⁸¹ Prav tam, 107.

V globino nerazumevanja, in v dremež,
hujši od brezsolnega stanja potopljen sem,
in še bolj klavrno bdim, ko k Tebi,
vseprečistemu, zavpijem:
tlečega razpadanja duše,
reši me.¹⁸²

Maksim Grek pričuje, da je edino apofatično izrekanje hvale najbolj ustrezno za Boga v Sveti Trojici:

Velikega molčanja, resnično,
po svojem bistvu so vredne
vse tvoje skrivnosti, s tremi
obrazi prisotna v enem bitju
in združena prebivaš
neprepleteno; a vendar
brezzačetna Trojica –
Tvojih rok drobno stvaritev –
reši me.¹⁸³

Molitveno pesnjenje Maksima Greka v Rusiji je potekalo v nenehnem duhovnem navezovanju na najstarejše krščansko izročilo in kulturnozgodovinskem dialogu z bizantinsko tradicijo, saj je pogosto po spominu citiral verze iz bizantinske himnografije in jih vključeval kot besedilno vsebnost z namenom ponazoritve ali teološke argumentacije v svoje spise. Naj navedemo le enega od številnih primerov, verze iz »9. pesmi O Rojstvu Kristusovem« Kozme Majumskega: »‘Premagani so bili naravni pojavi, v tebi Devica čista’; kako [čudežni so bili ti] pojavi, o tem je sam pojasnil: ‘Deluje Rojstvo in življenje objame smrt’; ali takole: ‘S smrtjo v življenje prehajaš.’«¹⁸⁴ Njegov nazor pa je prek bogoslužno-poetične refleksije zgolj uvažal v poglobljeno branje Svetega pisma, s katerim je teološko izročilo v meniški askezi postajalo sposobno mističnih razsežnosti. Duševna izpolnjenost je bila torej vedno *resničnejša* (bistvenejša) od tega, kar je Maksim Grek v resnici doživljal.

V *Molitvi o Vnebovzetju* Maksima Greka najdemo tudi misel o namenu duhovnih pesem: »Od zemljorodnih svetih, sladkih pesmi je mogoče šumenje in bleščanje brezsmrtnega zraka Carja, vsepričujočega Kristusa, ki osvetluje in se sveti – čudno

¹⁸² Rokopis, Moskva, Ruska Državna knjižnica (RGB): F. 173, I. 042: l. 433.

¹⁸³ Prav tam, l. 435 v.

¹⁸⁴ Prav tam, 283.

uzreti.«¹⁸⁵ Zato je treba dodati tudi Maksimovo prepričanje o smislu globoke refleksije o Bogu:

»Edina je in bo – misel tista, ki je namenjena za predbožansko slavo, vredna trepetati celo do vrat smrtnih. To je podvig, kot narekovan od samega varuha življenja, ki daruje dobro vsem, ki mislijo in molijo.«¹⁸⁶

Postopno sugerirano misel Maksima Greka o celostno občutni in doumljivi lepoti naj ponazori naslednji citat: »Lepote brezsmrtne goreči občudovalci ustvarjeni smo na Zemlji in udeleženci skrivnih Božjih besed.«¹⁸⁷ Morda je bila najpomembnejša misel Maksima Greka, ki je temeljila na mistagoški in antropološko-liturgični zasnovi cerkvene teologije Maksima Spoznavalca,¹⁸⁸ naslednja: »Vsaka duša je besedna in brezsmrtna;¹⁸⁹ sila, ki izvira iz misli, napaja življenje in upravlja minljivo, časno bitje v časni obleki, da bi se v nekih trenutkih vanjo spustil Stvarnik njen.«¹⁹⁰ In še: »Besedno lepoto duše predstavlja njena želja po božanskem.«¹⁹¹

V.

Maksim Grek je uporabil različne semantične možnosti besede smrt, in sicer: smrt, smrtni, smrtonosni. V njegovih spisih je mogoče najti tudi besedne zveze, kot so »miselna smrt«¹⁹², »spomin smrtni«,¹⁹³ »umreti umne smrti«,¹⁹⁴ »srp

¹⁸⁵ Rokopis: Moskva, Ruska državna knjižnica: Vol. 488: l. 73 v.

¹⁸⁶ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 178.

¹⁸⁷ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 176.

¹⁸⁸ Čeprav je bistvo pravoslavne teologije Maksima Greka do danes še neopisano, je njegov trdni nazor nemara primerljiv zgolj s mistagoško razlago liturgije Maksima Spoznavalca (prim. René Bornert, »Le mystagogie de Saint Maxime le Confesseur«, v: *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII au XVe siècle* (Paris: Institut d'études byzantines), 85).

¹⁸⁹ Prim. »Saj duša je misleča in razumna, to pa doseže z umom in razumom; življenjska sila se kaže tako v umu kot tudi v razumu [...] Duša je sposobna misliti kot delovati, prvo dosega z umom, drugo pa z razumom. Umu v duši pripadajo um, modrost, zrenje, vedenje in znanje, ki je zakoreninjeno v spominu; njihova uresničitev je resnica. Razumu v duši pripadajo razsoja, delovanje, dobrobit in vera; njihova uresničitev je dobro.// Resnica in dobro razkrijejo Boga« (Maksim Ispovednik, *Mistagogija*, 165–167).

¹⁹⁰ Prav tam, 260.

¹⁹¹ Prav tam, 179.

¹⁹² Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. II, 161.

¹⁹³ Prav tam.

¹⁹⁴ Prav tam, 162.

smrtni«, ¹⁹⁵ »različne duševne smrti«. ¹⁹⁶ Obenem je pomen smrti še povsem ohranjen v staroveškem pomenu: Maksim Grek najpogosteje ne govori o smrti kot taki, temveč o tako imenovani duhovni smrti, ki je vedno dosledna, nasilna, v celoti ozaveščena, vendar pa še ni telesna. Ne pomeni še fizičnega konca, saj se z vero predpostavlja vsaj še zadnja možnost stati pred Poslednjo sodbo, kjer sledi bodisi venec bodisi smrt (poveličanje, opravičenje ali konec življenja).

Treba je še omeniti, da je tako kakor Primož Trubar tudi Maksim Grek sicer izrazil verjetje o možnosti utelešene smrti, ko je ubesedil, da je Kristus nam obljubljen, rojen od prečiste Device, prvi vstopil v prelepo dobroto in ubil Smrt. ¹⁹⁷ Vendar je tudi v tej besedni zvezi mogoče iskati predvsem izničenje samega miselnega pojma smrti in smrti kot manifestacije zla ter manj personificirano dobesečno podobo smrti.

Drugačen je v spisih Maksima Greka pomen smrti kot življenje obnavljajoče ali ustvarjajoče, ki pomeni pravzaprav dejavno trpnost življenja. Ali drugače: le s sposobnostjo prenašati trpljenje se izvorna sila ustvarjenega življenja more obnoviti. Na ta način je predstavljena glavna predpostavka pravoslavnega nazora Maksima Greka, ki se bistveno uresničuje tudi z besednim in še zlasti s poetičnim ustvarjanjem. Tako kakor sta ozaveščeni vsebini »trpljenja in smrti« prek Kristusove voljne žrtve, tudi prek starocerkvenoslovanske dvojnice »križ-krst« (ki prav tako v rokopisih nastopata v enakem, z ligaturo, okrajšanem zapisu) more bralec doumeti, da se vernik z branjem in podoživljanjem besedne pričujočnosti besedila in vsebine (tem, motivov) Svetega Pisma udeležuje snovne zgodovine krščanskega nauka. Kot del Adamovega rodu je z njim deležen ne samo njegove prakrivde, ampak z vero v Sina Božjega tudi vnaprej ponujene možnosti odrešenja. Slednje pa se bistveno uresničuje prek trpljenja, ki se zaključuje v podoživljanju Kristusovega trpljenja in sočustvovanju z Njim v času križanja ter se nenehno prikazuje v podobi smrti.

Stoletje pozneje je francoski matematik in filozof Blaise Pascal zapisal:

»Jezus Kristus, se mi zdi, pusti, da se po vstajenju dotaknejo le njegovih ran:
Noli me tangere! Združiti se smemo le z njegovim trpljenjem.« ¹⁹⁸

¹⁹⁵ Prav tam, 189.

¹⁹⁶ Prav tam, 208.

¹⁹⁷ Prav tam, 199.

¹⁹⁸ Blaise Pascal, *Misli* (Celje: Mohorjeva družba, 1986), 207.

Spoznal je, da je Sin Božji postal dotakljiv šele prek izkušnje trpljenja (Njega). Tako je približal resnico o tem, da je v samem izročilu o Gospodovem trpljenju vsebovana globlja in skrivnostnejša resnica o človekovi sposobnosti sebepogubljenja. Zgolj zoperstavljenje le-tej, v zavesti o Bogočloveku, more postajati v življenju dejavna trpnost, ki je življenjeustvarjajoča ali kakor pravi B. Pascal:

»Jezus v svojem trpljenju prestaja muke, ki mu jih zadajajo ljudje; v smrtnem boju pa tri muke, ki si jih sam nalaga: urbare semetipsum (Jn 20, 17: Drhtel je.). To je neznosna bolečina iz roke, ki ni človeška, temveč vsemogočna in vsemogočen mora biti, če naj jo prenese.«¹⁹⁹

A taka bližnja izkušnja ali duhovna smrt, skrajno približana vernikovi duši, je bila in je še vedno ključna za semiotško, dekodirano, kritično-ustvarjalno razumevanje krščanskega izročila. V tem pogledu je v besednem izrazu smrt – Odrešenikova – tudi postala pglavitna predstavica skrajne poetičnosti. Tako je Maksim Grek razumel svete spise v posebni razsežnosti njihovega jezika, ki zmore ustvarjati vtis nezamenljivega usodnega, smrti-podobnega učinka. Pogosto je uporabljal besede metaforično, v njihovi besedilni vlogi ustvarjanja vzporednic analogoškega mišljenja z namenom, da bi s tem pokazal zgolj na eno samo, ne samo primerljivo, ampak enakovredno vlogo izbire besed, ki naj bi se uresničevala po najvišji volji Božjega razuma. V nasprotju z Aristotelovim načelom posledičnosti, sredi katerega je bila kategorija biti (bivanja) v celoti odvisna od drugih kategorij, je Maksim Grek sledil teološkemu načelu edinstvenosti Božje Previdnosti, ki mu je omogočila določiti ontološko razsežnost človeške eksistence.²⁰⁰ Nasprotno Aristotelu, ki ni vključeval v svojo filozofsko misel udeležnosti Logosa kot višje besedne substance, pa je Maksim Grek uvajal novozavezni pojem Logosa kot dobesedno definicijo Kristusove misli (»teologije Gospoda Jezusa Kristusa«²⁰¹). V »Hvalnici apostoloma Petru in Pavlu« je opisal dve podobi božanske esence, prve, Bogu podobne in druge, človeške podobe Sina Božjega, ki sovpadata z nazorom človekove svobodne izbire Boguprilikovanja. V tem je najdevati značilnosti individualizma, ki ga je poosebljal Maksim Grek v Rusiji. S svojim neoporečnim teološkim slovarjem in semantično natančnostjo je njegov jezik prešel v prve ruske slovnice, njegovo pravoslavno izrazje pa je postalo temelj poznejšega ruskega knjižnega jezika, saj je besede, ki jih je uvedel v ruski jezik Maksim Grek, mogoče

¹⁹⁹ Prav tam, 204.

²⁰⁰ Slednje se je začelo v zgodovini s prvim komentatorjem Aristotelovih del, Porfirijem. Na krščanskem Zahodu pa z Boetijem na primer v delu 'De Trinitate' ter seveda s Tomažem Akvinskim.

²⁰¹ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. I (Moskva: Indrik, 2008), 194–195.

najti pri ruskih klasikih, kot so A. S. Puškin, M. J. Lermontov, A. P. Čehov, A. S. Gribojedov, N. A. Nekrasov, F. M. Dostojevski, N. V. Gogolj, I. A. Gončarov, M. J. Saltykov-Ščedrin, V. N. S. Leskov, L. Leonov.²⁰²

VIRI IN LITERATURA:²⁰³

Primarni viri, Rokopisi:

Paris, Bibliothèque Nationale: Mss. Slave 123.
 Moskva, Moskovska državna knjižnica (RGB): F. 274, № 302.
 Moskva, Moskovska državna knjižnica (RGB): Rum. 264.
 Moskva, Moskovski zgodovinski muzej (GIM): Ščuk. 4.

Sekundarni viri:

Ahačič, Kozma. *Zgodovina misli o jeziku in književnosti na Slovenskem: protestantizem*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.
 Averincev, Sergej S. »Simvolika rannego Srednjevekov'ja (K postanovke voprosa)«. V: *Semiotika i hudožestvennoe tvorčestvo*, 308–338. Moskva: Nauka, 1977.
 Averincev, Sergej. S. »Ot beregov Evfrata do beregov Bosfora«. V: *Mnogocennaja žemčuzina*. Prev., spem. b. Sergej S. Averincev, 397–446. Kiev: Duh i litera, 2000.
 Bornert, René. »Le mystagogie de Saint Maxime le Confesseur«. V: *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII au XVe siècle*, 83–123. Paris: Institut d'études byzantines.
 Denissoff, Élie. *Maxime le Grec et l'Occident (Contribution a l'histoire de la pensée religieuse et philosophique de Michel Trivolis)*. Paris, Louvain: Desclée de Brouwer, Bibliothèque de l'Université, 1943.
 Graikon, Agiou Maksimou. *Apanta agiou Maksimon Graikon. Logoi*. Tomos 4. Vatopedion: Iera Megiste Mone Vatopaidion, 2017.
 Grek, Maksim (prep.). *Sočinenija*. T. 1. Moskva: Indrik, 2008.
 Grek, Maksim (prep.). *Sočinenija*. T. 2. Moskva: Rukopisnye pamjatniki drevnej Rusi, 2014.
 Ispovednik, Maksim. *Mistagogija*. Moskva: RIPOL-klassik, 2018.
 Ivanov, A. I. *Literaturnoe nasledie Maksima Greka*. Leningrad: Nauka, 1969.
 Kovtun, L. S, Sinicyna, N. V., Fonkič B. L. »Maksim Grek i slavjanskaja Psaltr (složenie norm literaturnogo jazyka v perevodčeskoj praktike XVI v.)«. V: *Vostočnoslavjanskije jazyki. Istočniki dlja ih izučenija*, 99–128. Moskva: Nauka, 1973.
 Kretski, Andrej. *Véliki kanon*. Ljubljana: Kud Logos, 2013.
 Migne, J. P. *Patrologia Graeca*. T. 73, col. 671.
 Mioni, Elpidio. *Romano il Melode*. Saggio critico e dieci inni inediti. Ur. G. B. Paravio. Turin, 1937.
 Pascal, Blaise. *Misli*. Celje: Mohorjeva družba, 1986.

²⁰² Predvsem na primerih besedišča Psaltra, gl. Ljudmila S. Kovtun, N. V. Sinicyna, B. L. Fonkič, »Maksim Grek i slavjanskaja Psaltr (složenie norm literaturnogo jazyka v perevodčeskoj praktike XVI v.)«, v: *Vostočnoslavjanskije jazyki. Istočniki dlja ih izučenija* (Moskva: Nauka, 1973), 99–128.

²⁰³ Prispevek je nastal v okviru izpolnjevanja programa P6-0094 (A), ki ga iz proračunskih sredstev Republike Slovenije financira ARRS.

- Sinicyna, Nina V. »Ranee tvorčestvo prep. Maksima Greka«. V: Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*. T. I., 15–83. Moskva: Indrik, 2008.
- Tillyard, H. J. W. *Byzantine music and Hymnography*. London: The Faith Press, LTD., Buckingham Street, Sharing Cross, W. C, 1923.
- Veliki pokajannyj kanon, tvorenie svjatogo Andreja Kritskogo*. Moskva: Sibirskaja blagozvonica, 2013.
- Zajc, Neža. »Some Notes on the Life and Works of Maxim the Greek (Michael Trivolis, ca 1470 – Maksim Grek, 1555/1556). Part 1: Biography«. *Scrinium* 11 (2015): 314–325.
- Zajc, Neža. »Some Notes on the Life and Works of Maxim the Greek (Michael Trivolis, ca 1470 – Maksim Grek, 1555/1556) Part 2: Maxim the Greek's Slavic Idiolect«. *Scrinium* 12 (2016): 375–382.
- Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. London: Clarendon Press, 1998.

JANKO KOS

PREŠERNOVA PESNIŠKA MISEL O SMISLU SMRTI

Po splošnem prepričanju je bil Prešeren predvsem pesnik ljubezni, in ker mu je bila poglavitna vsebina življenja ljubezen, bi smeli reči, da je bil pesnik življenja. Gotovo pa ni bil pesnik smrti v tistem pomenu, ki ga lahko pripišemo pesnikom, ki so obsedeni z mislijo na smrt kot končno usodo vsega človeškega in ker je človek »bitje za smrt«, ob kateri čuti »grozo ničā«. Med takšne evropske pesnike sodi med drugimi Charles Baudelaire, med slovenskimi morda Alojz Gradnik. Pri Prešernu ni ničesar takega, vendar ima smrt tudi v njegovi poeziji posebno, zelo vidno in pomenljivo mesto. Zunanje znamenje tega je dejstvo, da sodi beseda smrt med najpogostejše besede njegove poezije. To so seveda – po abecednem redu – Bog, grob, ljubezen, nebo, noč, pesem, pevec, roža, srce, sreča, življenje; med najpogostejše besede se uvršča tudi smrt, najti jo je v njegovih ljubezenskih pesmih, v baladah in romancah, ne nazadnje v refleksivnih, domovinskih in moralističnih verzih.

Bolj od teh zunanjih naključnosti je pomemben kontekst, v katerem Prešeren uporablja pojem smrt, to pa tako, da mu ni pomembna smrt sama na sebi, ampak se ob nji zmeraj znova sprašuje o njenem smislu – to je Prešernovo poglavitno vprašanje. Pri tem je pojem smisla treba razumeti v njegovem pravem pomenu, kot nasprotje logičnega pojma bistva. Bistvo smrti je tisto, kar je skupno vsem oblikam minevanja, propadanja in končnosti vseh živih bitij, o njem govorijo biologija, fizika in kemija. Bistvo smrti pripada sami smrtnosti. Temu nasproti je smisel smrti tisto, kar vanjo vnaša človek s svojim vrednostnim premislekom. Smisel smrti se odkrije, ko se človek sprašuje, čemu smrt, kakšni so njen namen, smoter ali cilj. Smisel smrti je vrednostno vprašanje, odgovor nanj je mogoč samo iz vrednostne perspektive. Če ta ne obstaja, kot da ni vrednot, iz katerih bi jo

lahko vrednotili, odgovori o smislu smrti niso več mogoči. Prav to se je zgodilo z Nietzschejevo destrukcijo metafizike vrednot. »Manjka cilj, manjka odgovor na 'čemu?'« In to je Nietzschejev nihilizem.

Prešernova pesniška misel o smislu smrti je zmeraj vrednostna, kajti v tej poeziji obstaja trden sistem vrednot in tako je tudi smisel smrti z njimi vnaprej določen. Ker je ta sistem večplasten in nadgrajen, je razumljivo, da je Prešernovo spraševanje o smislu smrti mnogostransko. Bliža se mu z različnih plati in tako prihaja do odgovora o pomenu smrti za človeka zmeraj na novo in drugače, zmeraj pa tako, da v svoje videnje smrtnega smisla vdela ne samo svojo individualno, ampak najsplošnejšo človeško izkušnjo.

Prvi smisel, ki ga dobi smrt v Prešernovih pesmih, je ta, da je smrt kazen, odkupnina in pokora za nepošteno življenje, za prestopke zoper življenjski in moralni red, ali vsaj grožnja in svarilo pred zapadlostjo takemu življenju. Prvič se smrt v tej podobi pojavi v Prešernovem prevodu *Lenore*, ki se po Bürgerju konča z jasnim naukom: »Prah z Bogam kregat se ne sme.« V lastni Prešernovi interpretaciji je smrt kot kazen za pregrešno nezmernost upesnjena v baladi *Ponočnjak* (1832). Skoraj sočasno je nastala *Romanca od Strmega grada*, v kateri je smrt zapeljanega dekleta kazen za grofa zapeljivca, ki se mora končati z dosmrtno pokoro. Kot grožnja se smrt pojavi v Prešernovi najznamenitejši smrtni pesmi, v sonetu *Memento mori*. Tu je svareče opominjanje s smrtjo, ki da prihaja nad ljudi nepričakovana in neizbežna, uporabljena kot obsodba lahkomiselnega, neodgovornega in nemo-ralnega zapadanja užitkom in opravičevanju stvarnosti. Prešernova kritika socialnega življenja se v sonetu poveže v mislijo na smrt kot grozeče svarilo takšni eksistenci.

Ob tej misli, ki razume smisel smrti kot kazen, grožnjo in opomin, je v vrsti Prešernovih pesmi upesnjena smrt kot plačilo vrednega življenja. To se dogaja tako, da se v smrti razkrije posameznikova izjemnost, duhovna pomembnost, zaslužnost za obstoj skupnosti, ki ji pripada. Šele smrt ga bo povelicala, izpričala bo njegov pogum in pripravljenost za višje življenjske naloge. V smrti bo ohranjen spomin nanj, zunanje znamenje tega spomina bo priznanje tistih odlik posameznika, ki se jim reče čast in slava. Ta dva pojma se pri Prešernu nanašata na zelo širok krog človeških dejanj in opravkov, od najbolj zunanjih, prvotnih in preprostih, kot jih pozna vojaški stan, pa do najbolj vzvišenih, kot jim sledijo pesniki, misleci in učenjaki. Enim in drugim je smrt vstop v novo, pravo in častno posmrtno življenje.

Prvič se v Prešernovi poeziji ta podoba smrti pojavi leta 1830 v prevodu Körnerjeve pesmi *Licova strelci*. Smrt je nazorno pokazana v verzih:

Spreminja smrt lica, zapira oko,
junaško srce ne trepeče pred njo;
sej prostost iz smrti izvira.

Plačilo padlim v boju zoper »rabeljne« in »tirane« bo slava. Bolj preprosto in neposredno je vojaška usoda upesnjena v pesmi *Soldaška*. In spet je tako, da se vojakova vrednost izkaže v njegovi smrti, vanjo ga spremlja »čast«, vodi ga tja, »kjer smrt junaške brate / povabi v svate.«

Ideja o smislu smrti kot potrditve človekove vrednosti v boju za nacionalno in socialno svobodo, kot jo je po Körnerju prvič zapisal v pesmi *Licova strelci*, se ponovno oglasi sredi *Uvoda v Krst pri Savici*. Prejšnja misel o smrti v boju zoper »rabeljne« in »tirane« dobi zdaj določnejšo podobo v verzih:

Ak pa naklonijo nam smrt bogovi,
manj strašna noč je v črne zemlje krili,
ko so pod svetlim soncam sužni dnovi!

Smrt v osvobodilnem boju je tudi zdaj častna in slavna. Na ta smisel smrti se nedvomno nanaša tudi misel osrednjih bojevitih kitic *Zdravljice*, kjer je rečeno, »naj sinov / zarod nov / iz vas bo strah sovražnikov!« Smisel smrti se tudi zdaj potrjuje s častjo in slavo.

V zadnjih Prešernovih pesmih po letu 1840 se je misel na smrt kot potrditev vrednosti posameznikovega življenja stopnjevala. O tem govori posmrtni napis za Emila Korytka: »Der Mensch muss untergehen ...« Dediščina, ki jo tak posameznik zapušča človeštvu, je potrditev smisla njegove smrti, ki prehaja v časten spomin in posmrtno slavo. Zdaj se Prešernu ne prikazuje samo v podobi žrtvovanja življenja za svobodo, ampak predvsem kot povelicanje duhovnih ustvarjalcev, pesnikov, učenjakov in kulturnih delavcev. Takšna je pesem *V spomin Valentina Vodnika* (1845), ki z nazorno prispodobo povzdigne pesnika k posmrtni slavi, s tem pa smrt podeli njegovemu življenju pravi smisel. Podobno se zgodi v baladi *Neiztrohnjeno srce*, objavljeni leta 1847 v *Poezijah*, tu se vrednost umrlega pesnika razodene vsem na očeh kot veličasten privid čudežnega dogodka, ki se zdi kot naraven pojav. Smisel smrti se kot časten spomin na duhovno pomembnega umrlega še zadnjič oglasi v elegiji *V spomin Matije Čopa* (1846):

Naj se učenost in ime, čast tvoja, rojak! ne pozabi,
dokler tebi drago v Kranji slovenstvo živi!

Toda Prešernova poezija pozna še drugačen pogled na smisel smrti, pogled, ki je preprostejši in morda prvotnejši, ker ustreza pesnikovemu razpoloženju v odločilnih trenutkih njegove življenjske usode. Smrt mu zdaj ni niti grožnja in opomin ljudem, ki živijo v vsakdanji razpuščenosti, pa tudi ne povelicanje teh, ki so nosilci višjega duhovnega življenja ali pa poguma v boju za pravično stvar. V osrednjih pesmih zrele sonetne faze tridesetih let se smrt prikazuje samo še kot odrešitev iz življenjskih stisk, krivic in nesreč, kot kraj, kjer je človeku dodeljen mir, počitek pred tegobami sveta, pa tudi pred lastnim duhovnim nemirom, med upanjem in obupom. Ta smisel smrti se je Prešernu najprej prikazal leta 1832 v *Sonetih nesreče*. V sonetu *Komur je sreče dar bila klofuta* je smrt prikazana kot edini izhod iz življenjske nesreče:

Šele v pokoji tihem hladne hiše,
ki pelje vanjo temna pot pogreba,
počije, smrt mu čela pot obriše.

Ta podoba smrtnega smisla se stopnjuje v nosilnem sonetu cikla, ki je pravcata himna smrti s klicem »Prijazna smrt! Predolgo se ne mudi ... « V »povenčnih« sonetih se ista misel oglaš skozi prispodobе »žlahtniča trde glave«, viteza Togenburga ali pa Mojzesa, to pa tako, da se jim s smrtjo izpolni želja, za katero so trpeli, smrt jim bo zaslužen plačilo kot odrešitev iz življenjskega nemira, prehod v mir večnega pokoja. Ta smisel smrti se obnavlja v vodilnih pesmih poznih tridesetih in štiridesetih let. Ko je leta 1835 objavil nemško žalostinko *Dem Andenken des Matthias Čop*, je njena končna poanta izrečena z besedami umrlemu prijatelju, ki so blagrovanje umrlega: »Dass dich im stillen Haus kein Leid mehr drückt. / Ich gönne dir den tiefen, ewgen Frieden ... « To misel o smrti je prenesel nase v posvetilnem sonetu Matiju Čopu na začetku *Krsta pri Savici*, ki se konča z verzi:

Pokopal misli visokoletéče,
željá nespolnjenih sem bolečine ...
dan jasni, dan oblačni v noči mine,
srce veselo, in bolnó, trpeče
vpokój' le bodo groba globočine.

Ista misel se ponovi v baladi *Zdravilo ljubezni*, objavljeni leto po *Krstu*, zgodba o mladeniču, ki ga smrt dekleta pahne v neutolažljiv obup, se konča z njegovo vojaško smrtjo. Namesto častnega konca v boju, o katerem govori *Soldaška*, je

zdaj smisel smrti samo še odrešitev iz neznosnega trpljenja. Zato se konča s sporočilom:

List je črno zapečaten bil,
'O, mati! Tvoj sin je mir dobil!'

Med zadnjimi ljubezenskimi pesmimi je *K slovesu* (1842) tista, ki se najizraziteje obrača k smrti z mislijo o njeni odrešilni poklicanosti. Tu je rečeno, da ostaja pesniku sredi življenjskih tegob samo še »potrpežljivost mila«, nato pa sledi sklep:

Od pomoči nje podprt
nosil bom življenja pezo,
dokler zmaga sreče jezo
zadnja ljubca – bela smrt.

Zadnjič se misel o odrešilnem smislu smrti oglašja v elegiji *V spomin Andreja Smoleta* (1844). Ogласi se na začetku pesmi z mislijo »zbranih prijateljev« - »de ni nesrečen, kdor v grobu leži.«

Še določneje je ta smisel upesnjen v zadnji kitici:

Težka človeku ni zemlje odeja,
vzamejo v sebe ga njene moči,
trčimo, bratje! Še vince se smeja,
dolgo Smoletov spomin naj živi!

Po vsem tem se zdi, da se v Prešernovih mislih najizraziteje in najdlje ohranja tisti pogled na smisel smrti, ki vidi v nji odrešitev in spravo. Ob tem je pa v Prešernovem iskanju smrtnega smisla mogoče odkrivati še zadnjo upesnitev človekovega razmerja do lastne končnosti, ki jo je treba imenovati metafizično. Prešeren ni bil mislec, ki bi se posvečal vprašanjem, ki sodijo v filozofsko metafiziko, vendar je v svojih pesmih vsaj dvakrat ali trikrat segel v območje njenih pojmov ali pa predstav, ki imajo religiozno ozadje ali pa so njegov del. Prvič se takšna metafizična misel na smrt pojavi v nemški žalostinki za Matija Čopa v letu 1835, ki se konča s pravno mislijo o odrešilnem pomenu smrti. Toda v prvem delu je upesnjena metafizično-religiozna predstava o tem, kako »der Weltgeist« pokliče Čopovega duha nazaj k sebi, k duhovnim bratom – »zu des Lichts Genossen«, to pa je ponazorjeno še s predstavo o tem, da se s Čopovo smrtjo vrne »iskra« nazaj v »Praluč«. Ta metafizična misel, ki sega nazaj v platonsko tradicijo ali pa v poetično predelan neoplatonizem, se v Prešernovih pesmih več ne ponovi, je pa kljub temu izrazit nosilec vere v možnost preseči smrt z dvigom v resničnost

onstran zemeljske stvarnosti. Še močnejše se ta možnost v drugačni, krščanski, pravzaprav katoliški podobi predstavi leto za tem, v *Krstu pri Savici*. V uvodnem sonetu jo napovejo verzi »de srečen je le ta, kdor z Bogomilo / up sreče unstran groba v prsih hrani ...«, nato pa jo poetično izreče Bogomila z izpovedjo vere sredi *Krsta*. Smisel njenega pogleda na smrt je ta, da je duhovna ljubezen tako močna, da lahko premaga končnost človeškega življenja in obstane v posmrtni resničnosti. »Gorela v čistem, v večnem bo plameni / zdaj, in ko mi odpade trupla peza ...« Pogoj za dvig nad smrtnost je osvoboditev iz telesnih vezi, kar pomeni, da se ta krščanski smisel smrti navezuje na platonsko tradicijo.

Končno je med primeri Prešernovega poseganja v metafiziko življenja in smrti treba omeniti še njegov kratki epigram, ki je nastal morda v zadnjih letih, ohranil se je pod naslovom *Prešernova vera*.

Kar je, beži,
al beg ni Bog?
Ki vodi vekomaj v ne-bo,
kar je, kar b'lo je in kar bo.

Da gre tudi zdaj za vprašanje življenja in smrti, je očitno, nanj namiguje beseda o »begu«, ki je minevanje in torej prehajanje iz bivanja v nebivanje, iz življenja v smrt. Prav tako je očitno, da ima vprašanje, zapisano v tej kratki kitici, metafizičen pomen. Vendar zaradi nezanesljive sporočilnosti zapisa ni mogoče s popolno gotovostjo dognati, kakšen je ontološki pomen »biti«, ki se ga misel o minevanju vsega nedvomno dotika. Kakšna je metafizična »bit« tega minevanja, njegova podlaga in ozadje? Ali je to Bog? In če ni, kakšen vrednostni smisel ima v minevanju vsega smrt? Ali so o končnosti vseh stvari v tem izreku razveljavljeni vsi smisli smrti, ki jih Prešernova poezija enega za drugim upesnjuje in z veliko poetično močjo ponuja bralcu v premislek; razveljavljeni pač zato, ker so postavljeni pod vidik minevanja v času in prostoru, ki vsem stvarjem jemljeta trajnost, vrednost in smisel – in to bi bil nihilizem po Nietzscheju.

Ali pa vrednote in z njimi smisel smrti, ki iz njih izhaja, v vsesplošnem minevanju vendarle ohranjajo veljavo. To bi bilo mogoče samo tako, da bi vrednotam Prešernovega pesniškega sveta priznali objektivno veljavo v duhovnem svetu zunaj časa in prostora, in da jih je tako razumel tudi Prešeren sam. Spričo trdnosti in dokončne brezpogojnosti pesnikovih sodb o ljubezni, življenju in tudi o smislu smrti se zdi ta razlaga najverjetnejša.

ESHATOLOGIJA BREZ TRANSCENDENCE?

Osebnoizpovedne pesmi Franceta Prešerna se ozirajo na smrt z brega tostransko-sti. Tematizirajo jo z zanikanjem ali nasprotjem vsega, kar človek je in kar občuti, ko je živ. Pesnikovi verzi o njej ne govorijo v njenem jeziku. Ne obravnavajo jo z besedami in v pojmi, ki bi si jih izgovarjalec verzov zamislil kot izraze tega, kar smrt je oziroma naj bi bila. V petem iz vrste *Sonetov ne-sreče*²⁰⁴ sicer beremo, da je smrt prijazna, a to je izrečeno vzklično, se pravi brezdvomno s stališča živega izpovedovalca tekstne vsebine in kontrastno – po izjemno ostrem definiranju življenja kot ječe, časa kot rablja, skrbi kot njegove neveste, trpljenja in obupa kot krvnikovih hlapcev ter kesa kot čuvaja. Človekovo bivanje se torej odvija v okolju, ki bi ga mogla upodobiti kvečjemu Hieronymus Bosch ali Giovanni Battista Piranesi – če bi seveda bilo samo (s)tvorno. Toda Prešernovo veselje v poeziji nikakor ni (zgolj) predmetno oziroma materialno, zato je beseda njegov edini adekvatni izraz.

Potemtakem lahko rečemo: če je smrt v petem od *Sonetov ne-sreče* označena kot prijazna, se to zgodi le na podlagi predhodne in neogibno bridke izkušnje življenja, saj je nekaj popolnoma drugačnega. Korenita različnost je izražena s singularno oziroma ireverzibilno premestitvijo. Ključ, vrata in končno cesta označujejo prehod iz življenja v smrt. Perspektiva se naglo širi. Gre za enak, a bolj koncentriran – torej stopnjevan – izrazni postopek, kakor ga srečujemo v prvih treh sonetih cikla (tam je prehojena pot od biografsko prepoznavnega posameznika, tj. študirajočega človeka iz Vrbe oziroma soseščine cerkve sv. Marka, prek

²⁰⁴ Prešeren ni bil docela prepričan, ali je ciklus 6 sonetov ustrezno poimenovati kot *Sonetje nesreče*. Ta oznaka se najde pri njem namreč tudi prečrtana. Dejansko je sprejemljiva le pogojno – če zaznamuje vse, kar ni sreča. Vsi posamični dogodki, pripetljaji in občutenja, za katerimi je stikala literarna veda, so pač preneznatni za izrazenje dognanj s tolikšno težo, kot jo srečamo v tem ciklu. Da bi poudarili takšno razumevanje, bomo v pričujoči razpravi uporabljali izraz *Soneti ne-sreče*.

popotnika kot romantičnega slehernika do hrasta kot alegorije vsega, kar živi rastlinsko, torej nepremakljivo²⁰⁵).

A kam privede izhod iz življenja v smrt? Peti sonet Prešernovega cikla je jasen:

[T]je, kjer trohnljivost vse verige zgrudi;
tje, kamor moč pregánjovcov ne seže,
tje kamor njih krivic ne bo za nami,
tje, kjer znebi se človek vsake teže,
tje v posteljo poslano v črni jami,
v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže,
de glasni hrup nadlog ga ne predrami.²⁰⁶

Verige iz sklepa kvartetnega dela soneta, ki evocirajo ječo oziroma stopnjujejo ujetost v njej do nepremakljivosti, so stvar življenja. V smrti jih ni. Razpadejo. A to je mogoče reči le zato, ker je smrt nekaj povsem drugega kot življenje. Slednje je s svojo raznolikostjo in izrazljivostjo le-te njena popolna opozicija. Ne samo bolj ali manj oster kontrast. Trohnljivost, ki je v tretjem sonetu znamenje konca vsega, kar zaobsega pojem narava, se sedaj še razširi in zajame celotno stvarnost. »Zgrudenje verig« govori o tem, da je konec usoda sleherne faktičnosti, ki je zaznavna v življenju. Če za hip spregovorimo v pojmovnem svetu moderne fizike, moremo reči, da trohnljivost dejansko meri na kolaps materije. Tu se stikata vse živo in neživo v skupni usodi izginjenja oziroma »zgrudenja«. In tudi na tem mestu jasno vidimo, da cilj poti ni tematiziran v pozitivnem, temveč v negativnem slovarju: v smrti ni moči preganjalcev, ni krivic in ni nikakršne teže. Je le radikalna drugačnost od tukajšnjosti, kjer vse naštetu je. Tudi v omenjanju spanja ne moremo videti definiranja smrti, saj gre v njenem primeru za nepredramitev. Spet se soočamo z nečim drugim in drugačnim glede na kar koli, kar človek spozna in občuti v življenju. Srečujemo se z nemisljivim, nedoumljivim in neizrekljivim

²⁰⁵ Kompozicija cikla je najprej v znamenju širjenja perspektive, nato pa stopnjevanja ne-sreče. Četrty sonet to tematizira v življenju, peti pa v smrti. Šesti, ki je vrhunec cikla, najde njeno najsrajnejšo obliko v vegetirajočem bivanju. Slednje je po neobčutljivosti identično s smrtjo, a ta ni več hip oziroma pot, premaganje neke razdalje oziroma prehajanje, temveč trajanje. Je torej združitev ne-sreče četrtega in petega soneta. Ciklus je kot celota vpet v biblično metaforiko: na začetku sta evocirana idila raja in prvi greh, ki je povezan z vednostjo (»uka žeja«), ob sklepu pa *Nova zaveza* s trnovko. Vmes – med *Genezo* in tiho uresničujočo se *Apokalipso* – je v drugem sonetu evocirana izrazito romantična pesniška krajina z bestiarijem, v četrtem pa klasična z mitološkim aparatom. Začetek in sklep, ki se izražata s priklicevanjem bibličnega izraznega sveta, dajeta izrazito dinamičnemu ciklu sporočilno enotnost oziroma smer. Za *Sonete ne-sreče* je v *Poezijah* – kot nekaj povzetek – postavljen še nekoliko pred njimi nastali oblikovno istovrstni tekst *Memento mori*.

²⁰⁶ France Prešeren, *Zbrano delo* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1969), 175.

v pozitivnem slovarju, torej z izrazljivim le skozi zanikanje tega, ker se znajde v slednjem. Vse, kar je pri Prešernu izgovorjeno, je v *Sonetih ne-sreče* zares čvrsto na bregu tostranstva – toda povedano je še mnogo več.²⁰⁷

Tudi v verzni povesti *Krst pri Savici*, ki je – kakor je povedano v posvetilnem sonetu Matiju Čopu²⁰⁸ – prikrit osebnoizpovedni tekst, je izražanje o onstranstvu pomenljivo. Ta tema zaposluje Bogomilo in duhovnika, ki jima je v tekstu izrecno prepuščena beseda. Značilno se o njunih mnenjih, stališčih in sodbah ne poroča v epski formi, temveč v dramsko zamišljenem in izpisanem delu. V sklepu pesnitve ne izvemo nič o tem, ali se je Bogomilino upanje na snidenje s Črtomirjem, ki se je kot mašnik poslovil od Slovencev in se podal oznanjat evangelij med tujce,²⁰⁹ v onstranstvu uresničilo. Konec je docela zemeljski in tematizira usodo nekdanjega zaljubljenega para. V njem beremo:

Domu je Bogomila šla k očeti,
nič več se nista videla na sveti.²¹⁰

Krst pri Savici se potemtakem zaključuje izrazito elegično – kar je v skladu z napovedjo v posvetilnem sonetu Matiju Čopu. Pogled in razumevanje, ki ju vzpostavlja položaj izgovarjalca verzne povesti, prav zaradi umestitve v izkustveno tostranskost ni niti tragičen niti apoteozen. Kakršna koli transcendentnost bi ob

²⁰⁷ Zato je tudi logično, da je iz cikla *Sonetov ne-sreče* izpadel prvotno uvodni tekst, ki se začne z verzom »Pov'do let starih čudne izročila«. Slednji tematizira posmrtno »ljubezni silo«, ki se zreducira v zasledovanje in nazadnje v vampirstvo. Res je tipično romantični motiv predstavljen v klasi(cisti)čnem slovarju in kot tak deluje distančno, kot prisposodba, toda s svojim sporočilom bi razbil zaokroženost cikla. Kot uvodni akord vanj pa bi tudi ne-srečo oziroma njen vir omejil na sfero ljubezni, kar bi temeljito spremenilo podobo celote. Ta se potem ne bi začela v korespondiranju s svetopisemsko *Genezo*, temveč v romantični – se pravi sočasni – situaciji. Načeloma bi obstajala možnost vzporednosti z grozo trajno pogubljenih, kakršna je tematizirana v Mt 25, 41–46, vendar slednji ne morejo prihajati k (večno) živim. V bibličnem okviru Prešeren soneta s takšno sporočilnostjo, kot jo srečamo v tekstu, ki se začne z verzom »Pov'do let starih čudne izročila«, ne bi mogel izpisati. Prav tako pa bi bil ciklus v primeru začetka z navedenim tekstom v popolnem nasprotju s »povzetkom« v sonetu *Memento mori*, ki tematizira smrt ne glede na njen razlog. Prim. o tem tudi Boštjan Marko Turk, »Pov'do let starih čudne izročila (nič ni odveč, vendar je vse zaman ali ljubezen kot teomahija). Ob stopetdesetletnici Poezije«; *Nova revija* XVII, 1998, št. 189, 83–97.

²⁰⁸ Prešeren *Krst* v posvetilnem sonetu, ki ga namenja manom, torej spominu Matije Čopa – značilno pa ne samemu pokojniku –, označi za »pesem milo«, kar je v drugi polovici 18. in v začetku 19. v slovenščini običajen termin za elegijo. Prim. Prešeren, *Zbrano delo*, 178.

²⁰⁹ V *Krstu pri Savici* je povedano, da gre Črtomir po opustitvi nekdanjih upov iz Ogleja med svoje slovenske rojake in se potem poda čez njih mejo, kjer do smrti »preganja zmot oblake«. Dejansko z odpovedjo upa na zemeljsko ljubezensko osrečenje zapusti svojo usodo in sprejme tisto, ki jo je njemu s svojim življenjem predstavil Bogomilo spremljajoči duhovnik (nekdanji druid). Prim. Prešeren, *Zbrano delo*, 203.

²¹⁰ Prešeren, *Zbrano delo*, 203.

situaciji, kakršna je predstavljena v sklepu *Krsta*, vodila prav v ti dve smeri in stran od napovedi v posvetilnem sonetu Matiju Čopu. Elegični ton, ki je evociran v slednjem, pride so polnega izraza v zaključku verzne povesti, s tem pa tudi celota, ki je tako po formi kot po tematiki zelo široka, dobiva potrebno enotnost. *Krst pri Savici* tako ni revija oblik in njihovih izraznih leg (sonet, tercinski fragment junaške epike, lirično-dramatsko-epska pesnitev v stancah), temveč v sebi zaključena struktura. Zapletena zgradba iz raznorodnih elementov po eni strani razkriva Prešernovo enciklopedičnost, po drugi pa daje celoti izrazno dinamičnost, ki je sicer problem vseh epskih form.

Neizrekanje iz sfere nadizkustvenega v osebnoizpovednem kontekstu je zaznavno tudi v Matevžu Langusu posvečenemu sonetu, ki se začne z verzom »Marsiktéri romar gre v Rim, v Kompostêlje«. ²¹¹ V njem se v kvartetnem delu evocirajo zgolj podobe »življenja rajskega« – ne pa slednje samo. Da obstaja onstransko veselje, ve le romar, ki obiskuje znamenita svetišča od Compostele na zahodu do Marijinega Celja na vzhodu. Prav tako nam je sporočeno, da je v oltarje vtisnjena zgolj »sled sence zarje unstránske glorie« – ne pa sama nadzemskost. Pesnik, ki se pojavi v tercetnem delu, je romarju le podoben: v slikarjevo delavnico hodi gledat sliko izvoljenke. A njegov položaj je bistveno drugačen. ²¹² Če je za vernika v sveti podobi resnica, je za pesnika na sliki izvoljenke komaj sled njene lepote. Matevžu Langusu posvečeni sonet je torej v znamenju popolne antiteze oziroma chiaroscuro efekta – ki pa dejansko ni niti malo laskav za umetnika. Za romarja je resnica v onstranskosti, vendar je tam (po)polna, nedvo(u)mna in nepremakljiva. Zato tudi zamaknjeno in z neskajeno vero občuduje svete podobe, na katerih je le njena sled. Potemtakem tudi ni čudno, da se ob njih ohladijo romarjeve želje, ki so zadeva tostanstva. Pesnikova situacija pa je radikalno drugačna. Zanj je to, kar tematizira v sonetu, ki se začne z verzom »Marsiktéri romar gre v Rim, v Kompostêlje«, povsem tostran. Tudi kriterij za vrednost podobe je tu – in zgolj sled izvoljenkine lepote na sliki je kaj slabo spričevalo o mojstrstvu roke, ki drži paleto in usmerja poteze čopiča. Pesnika žene v umetnikovo bivališče le »ukaz želj«. Ne privlačnost večšine oziroma umetnosti upodabljalca njegove izvoljenke. Zato tudi ni čudno, da se Langus nikoli ni lotil portreta samega Prešerna. Izkaz o njegovih zmožnostih, ki mu ga je ta izstavil v sonetu o romanju v Rim in Compostelo, ni bil niti malo laskav. Pri portretih je »sled resnice«, torej

²¹¹ Prešeren, *Zbrano delo*, 163.

²¹² Romar je dejansko alegorija vernika v romantiki – v njenem referenčnem okviru je namreč slehernik popotnik.

adekvatnost med podobo in izgledom modela, vsekakor pomembna. V evropskem novem veku je bila vse do prve svetovne vojne celo bistveno merilo za presojanje ne samo tehnične veščine, temveč tudi umetniške moči v tem žanru.

Prešeren niti pojma čudež ne umešča v nadizkustveno območje – kar je v popolnem nasprotju z dotedanjo slovensko, v veliki meri pa tudi s (srednje)evropsko literarno izkušnjo. S tem izginja celo klasični prostor transcendence. V sonetu, ki ga je Prešeren v *Poezijah* postavil neposredno pred Matevžu Langusu posvečeni tekst, se tako govori o razodetosti vseh čudežev noči: dejansko gre za naravne pojave. Diskretna in posredna – torej hladna – lunina svetloba je sposobna razkriti tudi največje skrivnosti, pri tem pa nikogar in ničesar ne prizadene, se pravi ne spremeni.²¹³

Prešeren v osebnoizpovednem delu svojega enciklopedičnega opusa, ki na skrajno koncentriran način predstavlja vse lege in prostore človekovega življenja oziroma izkušnje, k eshatološkim vprašanjem, kakor smo videli, ne pristopa skozi transcendenco. Kadar spregovori o nadizkustvenem, o onstranstvu, je to vsaj na površini izvedeno kot nekaj, kar zadeva druge. Toda situacija vendarle ni tako transparentna, kakor bi bilo mogoče misliti na podlagi do sedaj povedanega.

Najprej je treba opozoriti, da se Prešeren na *Sveto pismo* kot v svojem prostoru in času najobičajnejšo zakladnico transcendentalnih izkušenj ne sklicuje povsod distancirano – kakor se npr. na romantični motiv vampirstva skozi klasično mitologijo v sonetu, ki se začne z verzom »Pov'do let starih čudne izročila«. *Biblija* ponekod v *Poezijah* ni le vir posameznih podob, tropov in figur, temveč je evocirana celovito.²¹⁴ Pri tem se njena zgodovinska dimenzija ne ločuje od transcendentalne. Sonet, ki se začneja z verzom »Bilo je Mojzes! tebi naročeno,« je nemara najjasnejši primer takšnega celovitega priklicevanja *Svetega pisma* v enciklopedični svet Prešernovih *Poezij*.²¹⁵ Nobene njegove omejitve, redukcije, relativizacije ali variacizacije ni. Prav tako na tem mestu ni mogoče najti elementov

²¹³ Prešeren moč razkritja čudežev pod posredno – nežaljivo – lunino svetlobo navezuje na hladnost le-te (»svetila moč brez te, ki pali«). Prim. Prešeren, *Zbrano delo*, 162.

²¹⁴ Dolgo je prevladovalo mnenje, da je izrazito krščanska motivika v Prešernovem opusu le pesniško sredstvo (France Kidrič) oziroma da je vezana na upesnitev zgolj določenih momentov pesnikovega življenja in trenutnih razpoloženj (Josip Vidmar). Prim. Juraj Martinović, *Apsurd i harmonija. Jedno viđenje Prešernovod pjesničkog djela*, Sarajevo: Svjetlost, 1973, 258. To pa zagotovo ni ustrezno tolmačenje. Prav tako je treba razlikovati med svetopisemsko in religiozno motiviko; slednja je lahko vezana tudi zgolj na manifestacije vere, ne neposredno na *Biblijo*.

²¹⁵ Prešeren, *Zbrano delo*, 161.

kakršne koli teomahije.²¹⁶ Seveda pa – kakor bomo videli – tudi ne gre za tekstno ponovitev, temveč za zgostitev in na pogled iz (p)osebne, vendar ne relativizirajoče perspektive.

Pri Prešernu sta v sonetu, ki se začne z verzom »Bilo je Mojzes! tebi naročeno«, evocirana tako Božje naročilo v *Eksodusu* (2 Mz 33, 1) kakor sama pot v Kanaan. Res je, da se Bog ne omenja in da je njegova beseda tematizirana z brega tostranskosti – kajti Vsemogočni Judovskemu voditelju pove, da nihče ne more videti njegovega obličja in ostati živ (2 Mz, 33, 20) –, a pesnjenje oziroma izražanje iz tega položaja vsebinsko ne odstopa od bibličnega sporočila. Če se v sonetu v trpni obliki govori samo o naročilu, to v omenjenem tekstu ni znamenje kakršne koli distance do *Biblije*, temveč skrajno zgoščeno in natančno evociranje njene vsebine,²¹⁷ ki jo pesnik uporabi za vzpostavitev vzporednosti z lastno situacijo. Da bi primerno poudaril drastičnost slednje, je Prešeren semantično združil navedeni mesti iz *Svetega pisma*. Tako je prišel do formulacije v prvem verzu soneta. Izjemno pomenljiv je klicaj za imenom voditelja Judov: njegova evokacija se izvede v obliki vzklika oziroma poziva, s čimer je nagovorjenec postal izbranec. Dogajanje je torej tematizirano z usmerjenostjo v Mojzesa, kar pomeni, da ni ograjevanja od transcendentalne razsežnosti *Biblije* oziroma njenega reduciranja.

Prav tako je pozornosti vreden sonet, ki se začneja z verzom »Odrplo bo nebo po sodnem dnevi«. ²¹⁸ Tudi v njem ni nobene distance do transcendentalne vsebine *Svetega pisma*.²¹⁹ Sodba ob koncu časov je tematizirana povsem v skladu s sporočilom v Matejevem evangeliju. Prešeren pa značilno posveti pozornost samo tistim na levi strani ljubega Boga, o katerih v *Bibliji* beremo, da bodo

²¹⁶ V sonetu, ki se začne z verzom »Bilo je Mojzes! tebi naročeno«, se ne srečujemo ne s spopadom bogov ne z bojem proti njim.

²¹⁷ Trpna oblika naravnost prikljuje *Biblijo*, saj je šele skoznjo situacija povsem jasna. Brez svetopisemskega pomenskega zaledja bi klic Mojzesu v obravnavanem Prešernovem sonetu ne bil nujno razumljen kot neizogibno naročilo oziroma obligatno navodilo. Prav to pa je za ta tekst pomembno.

²¹⁸ Prešeren, *Zbrano delo*, 167.

²¹⁹ Tu se soočamo s popolnim nasprotjem sonetu, ki se začneja z verzom »Sanjalo se mi je, de v svetem raji«, na kar je na vsebinski ravni opozoril že Boris Paternu. Prim. Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977), 27. Kontrast je tudi v odnosu do evociranja biblične vsebine. Slednja je v sonetu, ki omenja Petrarco, priklicana kot sanjski prizor, torej z jasno in temeljno distanciranostjo. Zato tudi ne presenečajo dodatki k svetopisemskemu sporočilu, tj. omenjanje konkretnih oseb, ki so v raju (kar bi mogli imenovati dantejevski pristop k literarni rabi *Biblije*; teoretično bi seveda lahko šlo tudi za pristajanje na predestinacijsko doktrino, a glede na lahkotnost teksta to ni niti malo verjetno). Tudi tehtanje duš ne spada v svetopisemsko, temveč le v cerkevno tradicijo. Res pa se najde v *Bibliji* osnova zanj – zlasti v Judovem pismu. V njem je nadangel Mihael tematiziran kot posebej zavzet pravičnik ter se kot branilec pravice pravda in prepira s hudičem. (Jud 1, 8–9).

izpostavljeni večnemu ognju oziroma kazni (Mt 25, 31–46). Sonet, ki se začne z verzom »Odrplo bo nebo po sodnem dnevi«, ničesar, kar je v *Svetem pismu*, ne omejuje. Zaznati ni mogoče nobene distance do *Biblije*. Zgolj Prešernov zorni kot v evokaciji tematizacije sodnega dne je v primerjavi s tistim, ki ga srečujemo v *Matejevem evangeliju*, drugačen. Sonet izreka svetopisemsko situacijo povsem jasno s pozicije na levi strani. Položaj je razumljen kot realen – čeprav šele v prihodnosti. O njeni dejanskosti pa v tekstu ni dvoma. Prvi med poročevalci o blagovesti, cestinar Matej, dogajanje na sodni dan predstavlja na drugačen način, tj. z navajanjem Jezusovih besed. Slednje so za vse ljudi napoved. Besede se torej izrekajo iz situacije, v kateri še ni razvrstitve. Nikakor ne gre za nevtralno pozicijo, temveč za angažirano sporočilo, ki se namenja vsem ljudem, katerih možnosti končne in večne usode sta se razodeli. Vendar pa pri tem še ni bilo odločeno, kam bo s sodbo razvrščen kateri koli konkretni posameznik. Zato so tudi navedena dela, ki privedejo na levo oziroma desno stran.²²⁰

Prešernova izkušnja v ljubezni korespondira z usodo, kakršna je namenjena obsojenim na večni ogenj. Pesnikov edini dodatek k svetopisemskemu sporočilu je beseda o tem, kaj bo najtežje za tiste, ki bodo prišli na levo stran. To pa lahko Prešeren izreče iz lastne izkušnje v absolutno predani ljubezni, ki ga je spravila v »nartemnejši kot«.²²¹ Da je ta namenjen tistim, ki jim bo dosojena nevesela oziroma v bistvu neizpolnjena usoda, je razvidno iz *Prilike o desetih devicah*. Slednja je v *Bibliji* v bližini napovedi o usodi pogubljenih na sodni dan (Mt 25, 1–13). Tema je v njej znamenje znajdenja na nepravem mestu, se pravi tam, kjer je vse zaman.

Prešeren potemtakem vsaj v dveh sonetih transcendentalno vsebino, kakršna je sporočena s *Svetim pismom*, sprejema brez preostanka in zadržka. Situacija je torej popolnoma drugačna od relativizacije pozitivnosti vere v prikrito osebno-izpovednem *Krstu pri Savici*.²²² V *Poezijah* transcendenca, ki izvira iz *Biblije*, tudi ni obravnavana kot mit: ni razumljena kot nekaj, kar ni dosegljivo skozi vsako

²²⁰ Prešeren na tem mestu izraža jasno distanco do predestinacijske doktrine; stoji torej na izrazito katoliškem stališču, ki mu je moralo biti zaradi njegovega zagovarjanja svobodne volje blizu.

²²¹ Prešeren, *Zbrano delo*, 167.

²²² Relativizacijo pozitivnosti vere v *Krstu pri Savici* izvedejo različne osebe v svojih govorih. Tako posvečenec pove: »Valjhun ravna po svoji slepi glavi, po božji volji ne, duhovni pravi.« Črtomir potem reče, da so bila božanstva, za katera se je bojeval, le maliki in nasledek postave očetov; ovržena so bila z vojaško silo, skozi katero so tudi sama kazala lastno moč. To pomeni, da je kritika religioznosti prepuščena samim vernikom. Prim. Prešeren, *Zbrano delo*, 197. Seveda pa najdemo v *Krstu pri Savici* tudi drugačno, na instanco pripovedovalca vezano kritiko pozitivnosti religije: poganstvo je v *Uvodu* označeno za »vero krivo«, Valjhun pa za voditelja oziroma celo iniciatorja nebrzdanega krvavega boja v imenu mir prinašajočega krščanstva. Prim. Prešeren, *Zbrano delo*, 181.

zavest, temveč zgolj skozi verujočo.²²³ Takšne raznolikosti delajo eshatološko razsežnost Prešernovih *Poezij* za izrazito kompleksno in neenostavno. Transcendenco, ki je v misli na smrt lastne osebe ni zaznati, ob drugih temah – zlasti pri obravnavi usode ljubezni – le vstopa v pesnikov kozmos. Zato moremo govoriti o Prešernu kot zares enciklopedičnem ustvarjalcu, ki je zmožen na kompleksen način zedinjati, kar velja za nepovezljivo ali celo nasprotno. Juraj Martinović, ki je govoril o pesnikovem prostoru med zavestjo o absurdu ter ustvarjanjem avtonomne in absolutizirane vrednote, katere izraz je harmonija literarne stvaritve, je v svojem slovarju stvari vsekakor definiral ustrezno. A na Prešernov opus je nemara produktivneje gledati drugače – ne skozi poskus definiranja skrajnih oziroma robnih točk njegovega pesniškega kozmosa, temveč skozi izhajanje iz njegovega središča. In konca potem v nobeno smer dejansko ni. Oporo za takšen pogled je mogoče najti v Prešernovi enciklopedični sposobnosti vključevanja vseh in vsakršnih tem ter izraznih sredstev v poezijo. Da se to na mnogih mestih izvršuje predvsem prek delovanja oksimorona, ki se kaže kot bistveno globinsko načelo Prešernove miselne in besedne gramatike,²²⁴ pa je pravzaprav na dlani.²²⁵ Drugega načela raznorodnost, ki se zliva v odprto, a izrazno popolno celovitost, pravzaprav ne bi niti prenesla.²²⁶

²²³ Pomemben del prešernoslovja je po drugi svetovni vojni krščansko obarvano transcendenco pri pesniku obravnaval kot mit, ki ima zgolj vrednost prisposode. Postavljal jo je na enako raven, kot so jo imele v okviru humanistične vere v Kristusa zgodbe grško-rimske klasike. Paternu tako govori o poslednji sodbi, tematizirani v sonetu, ki se začne z verzom »Odplo bo nebo po sodnem dnevi«, kot o mitični prisposodi. Prim. Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*, 28. Takšno stališče lahko najde oporo v pesnikovem prebiranju Davida Friedricha Strauša, vendar ne tudi v brezdistančnem evociranju krščanske transcendence, ki je našlo svoje mesto v posameznih tekstih enciklopedičnih *Poezij*.

²²⁴ Prešernovo pesniško vključevanje raznolikosti, ki se ne zaustavi niti pred nasprotji, je bržčas najbolj očitno v *Krstu pri Savici*. V sklepu njegovega *Uvoda* je, denimo, Črtomir razglašen za krivca velike moritve – čeprav je na njegovem začetku kot iniciator boja za vero označen Valjhun, pogani (Avrelij, Droh) pa se le branijo. Instanca pripovedovalca dramatično menjuje perspektive, iz katerih se opazuje dogajanje in izrekajo sodbe o njem. Soočamo se z izjemno mobilnostjo oznak in pozicij njihovega izgovorjalca. Prim. Prešeren, *Zbrano delo*, 181; 184.

²²⁵ Zanimivo je vprašanje, ali je v slovenski poeziji pred Prešernom mogoče naleteti na kak izviren oksimoron. Čisto gotovo se v njej najdejo paradoksi, torej drastične ali nelogične, a kljub temu dovolj očitno smiselne besedne zveze – npr. v Knoblovi *Novi krami*. Prim. Alfonz Gspan, *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja. 1. knjiga* (Ljubljana: Slovenska matica, 1978), 346–349. Toda oksimoron terja nekaj več, tj. skrajno zaostritev nasprotja. Ne gre samo za izrazno nelogičnost, temveč tudi za nesmiselnost, ki pa v sebi zaobseže celo lastno sporočilno nasprotje. Prav na to naletimo pri Prešernu, in očitno prav nič po naključju, kakor pričujeta kratka dolgost življenja in molčeče trobentanje v sonetu *Memento mori*. Slednji ima v *Poezijah*, kot smo že rekli, vlogo nekakšnega povzetka *Sonetov ne-sreče*, v Prešernovem ustvarjanju pa je dejansko bil njihova anticipacija.

²²⁶ Prispevek je nastal v okviru izpolnjevanja programa P6-0094 (A), ki ga iz proračunskih sredstev Republike Slovenije financira ARRS.

VIRI IN LITERATURA

- Gspan, Alfonz. *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja. 1. knjiga*. Ljubljana: Slovenska matica, 1978.
- Martinović, Juraj. *Apsurd i harmonija. Jedno viđenje Prešernovod pjesničkog djela*, Sarajevo: Svjetlost, 1973.
- Paternu, Boris. *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Prešeren, France. *Zbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1969.
- Turk, Boštjan Marko. »Pov' do let starih čudne izročila (nič ni odveč, vendar je vse zaman ali ljubezen kot teomahija). Ob stopetdesetletnici Poezije«. *Nova revija* XVII, št. 189 (1998): 83–97.

NADA GROŠELJ

STAROST IN SMRT V PESNIŠTVU IN FILOZOFIJI WILLIAMA BUTLERJA YEATSA

1. UVOD

Irski pesnik William Butler Yeats (1865–1939) velja za enega najpomembnejših britanskih pesnikov 20. stoletja, izjemen je tudi njegov prispevek k irskemu literarnemu preporodu. Poleg poezije (lirske, dramske, pripovedne) je pisal kritiko, eseje, romane in druge književne zvrsti. Vsebinsko je črpal zlasti iz dveh tem: iz irske zgodovine, mitologije in sočasnih razmer ter iz okultnih ved (teozofije, hermetičnih študijev, cikličnih teorij zgodovine). V slednjih je našel filozofijo pesništva, ki je poudarjala asociativno moč domišljije in mu nudila vir idej in simbolov. Njegovo delo se odlikuje po sugestivnosti, sijajnem, močnem podobju in bravuroznem razponu jezikovnih registrov in govorcev. Že v zgodnejših zbirkah, denimo *Križpotjih* (*Crossways*, 1889), *Roži* (*The Rose*, 1893) ali *Vetru med trsjem* (*The Wind Among the Reeds*, 1899), se Yeats kaže kot mojster v ustvarjanju ritmičnih vzorcev, slikovitih, sugestivnih podob in razpoloženja, ki je tu še hrepenenjsko in nostalgичno.

V nadaljevanju njegove pesniške poti (*V sedmerih logih*, *In the Seven Woods*, 1904; *Zeleni šlem in druge pesmi*, *The Green Helmet and Other Poems*, 1910; *Odgovornosti*, *Responsibilities*, 1914, in pozneje) postaja njegov izraz vse kompleksnejši, krepkejši in zaostren, njegov razpon ritmov in registrov vse obsežnejši. Vsebinsko je morda najpestrejša v vsem Yeatsovem opusu zbirka *Divji labodi v Coolu* (*The Wild Swans at Coole*). Izšla je dvakrat, v letih 1917 in 1919, vendar je bila različica iz leta 1919 razširjena in obogatena s številnimi pesmimi, ki vnašajo še dodatno vsebinsko raznolikost, na primer z globoko osebnimi elegijami o padlem prijateljičinem sinu Robertu Gregoryju (»Ovčar in kozar«, »Shepherd and Goatherd«; »V spomin majorju Robertu Gregoryju«, »In Memory of Major Robert Gregory«; »Irski

letaletc sluti svojo smrt«, »An Irish Airman foresees his Death«), in upesnitvami avtorjeve lastne filozofije (»Lunine mene«, »The Phases of the Moon«).

Prva zbirka iz tretje in zadnje faze Yeatsove ustvarjalnosti je *Michael Robartes in plesalka* (*Michael Robartes and the Dancer*, 1921). Med najznamenitejše pesmi v njej sodijo »Velika noč 1916« (»Easter, 1916«), »Drugi prihod« (»The Second Coming«) in »Molitev za hčerko« (»A Prayer for my Daughter«) – vzorčni primerki treh vsebinskih sklopov, ki jih upesnjuje avtor v tej zbirki, namreč zgodovinskega, apokaliptičnega in osebnega. V sočasnih dogodkih poskuša s pomočjo svojih filozofskih naukov uzreti vzorec, izraz višjih silnic.

Leta 1923 je prejel Nobelovo nagrado za književnost, zatem pa napisal še nekaj svojih najboljših zbirk, kot so *Stolp* (*The Tower*, 1928), *Polžasto stopnišče in druge pesmi* (*The Winding Stair and Other Poems*, 1933), *Parnellov pogreb in druge pesmi* (*Parnell's Funeral and Other Poems*, 1935), *Nove pesmi* (*New Poems*, 1938) ter posmrtno objavljene *Poslednje pesmi* (*Last Poems*, 1939). V *Stolpu* se posveti istim vsebinam kot v *Michaelu Robartesu in plesalki*: sočasnemu dogodku (v ciklu »Premišljevanja v času državljanske vojne«, »Meditations in Time of Civil War«, in pesnitvi »Devetnajststo devetnajst«, »Nineteen Hundred and Nineteen«), nastopu nove svetovne dobe v preteklosti in danes (v pesmi »Leda in labod«, »Leda and the Swan«) in osebni motiviki (»Molitev za sina«, »A Prayer for my Son«), vendar se jim pridruži še četrta, ki naravno spremlja proces staranja in postane najrazločnejša v njegovem poznem ustvarjanju: poskus, da bi s pogledom in uvidom zaobjel vse svoje življenje in pretresel svoje življenjske odločitve.²²⁷ Takšne refleksije segajo od mitske obravnave v »Plovbi v Bizanc« (»Sailing to Byzantium«) do odkrito avtobiografskih prvin v pesnitvi »Stolp« (»The Tower«) ali v pesmi »Med šolarkami« (»Among School Children«). Razmislek o lastnem življenju in ustvarjanju razumljivo najmočnejše izstopi v zadnji, posmrtno izdani zbirki *Poslednje pesmi*, denimo v pesmih »Mož in odmev« (»Man and the Echo«) in »Pobeg cirkuških živali« (»The Circus Animals' Desertion«).

Kot opazimo že ob površnem listanju po Yeatsovi poeziji, so pesnika globoko vznemirjale misli na smrt in staranje.²²⁸ Medtem ko je staranje, torej telesni in duševni razkroj, brez izjeme opisoval kot skrajno negativen pojav, se je soočal

²²⁷ Helen Vendler, »The Later Poetry«, v: *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, ur. Marjorie Howes in John Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 79–82.

²²⁸ Nicole Smith, »Analysis of Themes in the Poems of W.B. Yeats: 'Sailing to Byzantium', 'Among Schoolchildren', and 'The Circus Animal's Desertion'«, 6. 12. 2011, pridobljeno 8. 2. 2017, <http://www.articlemyriad.com/analysis-themes-poems-yeats/2/>.

s še hujšim problemom smrti tako, da je prevzemal različna, včasih med seboj nezdružljiva stališča. Za začetek si bomo ogledali pesnikov dokaj enoznačno ubeseden odnos do starosti, nato pa prešli k njegovim kompleksnejšim spopadom z dejansko večjo grožnjo – smrtjo.

2. MOTIV STARANJA

2. 1. Staranje pesnika

Yeatsa je zgodaj začela mučiti misel na neizogibni telesni razkroj. Ta motiv je upešnil že, denimo, v pesmi »Starci se občudujejo v vodi« (»The Old Men admiring Themselves in the Water«) iz še razmeroma mladostne zbirke *V sedmerih logih*, izdane leta 1904, ko mu je bilo devetintrideset let:

Slišal sem starcev, prastarcev besede:

»Vse se premenja

in vsak izmed nas po vrsti podleže.«

Roke so imeli kot kremplje, kolena

kot grčava trnjeva debla, strohnela

ob rekah.

Slišal sem starcev, prastarcev besede:

»Vse, kar je lepega, s tokom odteka

kot reka.«²²⁹

V svojem pesniškem opusu svojo starost večkrat izrecno navede: v 10. verzu pesmi »Stihi, napisani v pobitosti« (»Lines written in Dejection«: »... in zdaj, ko sem dopolnil petdeseto, / [moram trpeti strahopetno sonce]«, 1919), v 8. verzu pesmi »Med šolarkami« (»Among School Children«: »šestdesetletnika, ki se sme hlja«, 1928), v 15. verzu »Owena Aherna in njegovih plesalk« (»Owen Aherne and his Dancers«: »Kako naj vzame abrahamovca dekle strasti?«, 1928) in v 2., 5., 7. in 8. verzu pesmi »Posneto po japonskem izvirniku« (»Imitated from the Japanese«: »že sedemdeset let živim«, 1938). Kot zgodnji primer lahko izpostavimo uvodno pesem k zbirki *Odgovornosti*. Ob njenem nastanku januarja 1914 je pesnika ločilo le še slabega pol leta od 13. junija, ko naj bi dopolnil devetinštirideset let:

²²⁹ William Butler Yeats, *Zbrana poezija 1: Lirika 1889–1914*, prevod, opombe in spremna besedila Nada Grošelj (Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2014), 120.

Očaki, oprostite, če ste kje,
od koder konec zgodbe slišite –
[...]

vsi oprostite mi brezplodno strast [do irske revolucionarke Maud Gonnet, op. N. G.]:
od nje, ko ležem v petdeseti križ,
sem brez otrok in zgolj to knjigo imam,
da z njo izkažem vašo in svojo kri.²³⁰ (v. 1–2; 19–22)

Starec je po Yeatsovem mnenju obsojen na to, da postane nič, izpraznjena lupina, cunjna na palici kot poljsko strašilo. Deloma se lahko rešuje s tem, da ohranja in še intenzivira svoje duhovno življenje. Ta misel je verjetno našla svoj najznamenitejši izraz v »Plovbi v Bizanc« (»Sailing to Byzantium«, 1928) iz zbirke *Stolp*. Yeatsova domišljajska vizija Bizanca iz časa cesarja Justinijana – utopičnega samozadostnega sveta, v katerem bi vladali nadčloveška lepota in stopnjevana čustva – briše meje med naravo in umetnostjo.

To ni dežela, blaga starcem. Mladi
tesno objeti, v krošnjah ptice – rod
za rodom ginejo – ob serenadi,
brezbrežja skuš, slapovi lososov –
prav vse, od rib do ptic, v poletju hvali,
kar se spočne, rodi in končno umre.
Ujetim v čutno glasbo ni za mar
pomnikov uma, ki ni nikdar star.

II

Postaran mož je klavrno nič,
raztrgan plašč na kolu – a samo,
če duša ploskajoč ne poje v njem
za vsako luknjo v suknji bolj glasno.
Za njo ni pevskih šol – zataplja se
v pomnike lastne veličastnosti;
zato sem plul po morjih in pristal
v prezvišeni prestolnici Bizanc.

III

Vi v božjem ognju, modreci, stojite
kot v zlatem mozaiku ob vsej steni;
stopíte iz ognja, v vibri zakrožite
in naučite mojo dušo peti!

²³⁰ Yeats, *Zbrana poezija* 1, 153.

Použijte mi srce; ko v željah gine,
 priklenjeno na umirajoči stvor,
 ne ve, kaj je. Naj z vami se pridvignem
 do večnosti – pretanjene umetnine!²³¹ (v. 1–24)

Kot zatrdi pesnik v drugi kitici »Plovbe v Bizanc«, se torej lahko izmaknemo okleščanju v »klavarno niče, / raztrgan plašč na kolu« s tem, da gojimo živahno duševno in duhovno življenje. Na številnih mestih svojega opusa govori o modrosti, ki pride z leti in doseže vrhunec v uvidu, danem človeku ob smrti. Taki primeri so verzi 2–4 v razmeroma zgodnji pesmi »Modrost pride s časom« (»The Coming of Wisdom with Time«: »potem ko vse lažnive mlade dni / sem v soncu listje in cvetove zibal, / se zdaj lahko v resnico posušim«, 1910), kakor tudi poznejši verzi 49–50 v »Krv in luni« (»Blood and the Moon«: »modrost le mrtvim gre, / z življenjem ni združljiva«, 1933) ali verzi 7–8 v »Po dolgem molku« (»After Long Silence«: »Razpad telesa je modrost; zamlada / nevedna sva se zgolj imela rada«, 1933).

Toda v modrosti Yeats ne vidi neskajeno pozitivne vrednote, za katero bi si morali prizadevati in ki bi nemara celo odtehtala izgubo mladosti. V vsem njegovem opusu, med drugim v številnih pesmih o »Nori Jane« (1933), srečujemo misel, da ima »norec« ali berač, torej obstranec, ki stoji onkraj vseh družbenih konvencij, prenicljivejši uvid v naravo sveta od »modrih«. Govorec pesmi »Molitev za starost« (»A Prayer for Old Age«, 1935) iz zbirke *Parnellov pogreb in druge pesmi* celo izrecno zavrne razumarsko in dostojanstveno starost; njegovi lastni poeziji, pravi, morata vladati strast in nespamet:

Bog varuj me pred mislijo,
 ki zgolj iz uma se rodi;
 kdor poje spev, na veke živ,
 razmišlja s srčiko kosti,

iz vsega, kar te izmodri,
 da umnost starca svet slavi;
 o, kaj sem jaz, da ne bi smel
 se pesmi v čast osmešiti?

In molim – ker molitev spet
 izriva modni besednjak –

²³¹ Yeats, *Zbrana poezija 2: Lirika 1919–1928*, prevod, opombe in spremna besedila Nada Grošelj (Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2015), 95.

da zdel bi se, če star umrem,
do konca ognjevit bedak.²³²

Toda celo če starajočemu se človeku uspe ohraniti živ, dojemljiv um in čustva, za kar prosi Yeatsov govorec v »Molitvi za starost«, ga telesno hiranje vendarle trpinči in ovira. Starost mu je vsiljena podobno kot obtolčen kotliček, ki ga kak objestnež priveže psu na rep. S podobo srca, »priklenjenega na umirajoči stvor«, iz »Plovbe v Bizanc« lahko vzporejamo Yeatsove misli v I. razdelku pesnitve »Stolp« (1928):

Le kaj naj s to absurdnostjo storim,
s karikatur – težko je srce! –,
z betežnostjo, ki z mene zdaj visi
kot psu od repa?

Nisem še imel
svoj živ dan večje domišljije: žgoče,
bleščeče, strastne; ne oko ne uho
ni upalo tako na nemogoče –
ne, niti ko sem nesel kot otrok
na Bulben trnek, črva ali muho
in se mi je poletni dan razpiral.
Vse kaže, naj skoz vrata vržem Muzo
in sprejemem v družbo Platona, Plotina,
da se uho, oko in domišljija
sprijazni z logiko in posveti
abstrakcijam, če ne, pa bom pavliha
po krivdi pleha, ki se me drži.²³³

Najusodnejše je seveda, če se ne postaramo zgolj v telesu, ampak tudi v duhu, v intenzivnosti svojega doživljanja. Govorec »Pesmi« (»A Song«, 1919) iz *Divjih labodov v Coolu* potoži, kako je starost oslabila njegovo zmožnost, da bi okušal življenje z nekdanjo polnostjo in strastjo. Njegovo srce torej ni le priklenjeno na umirajoči stvor, ampak je začelo odmirati tudi samo:

Sem mislil, da si zlahka
podaljšaš mlade dni:
telo si pomlajuješ
s sabljanjem, utežmi.

²³² William Butler Yeats, *Zbrana poezija 3: Lirika 1933–1939*, prevod, opombe in spremna besedila Nada Grošelj (Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2016), 68.

²³³ Yeats, *Zbrana poezija 2*, 97.

*Le kdo zaslutil bi,
kako srce stari?*

Okretnih sem besed,
a kaj bi ženski to,
če se ne zašibim
od sreče, ker sem z njo?
*Le kdo zaslutil bi,
kako srce stari?*

Željá ne – jaz sem zgubil
srce iz mladih dni;
da me sežge, sem mislil,
na smrtni postelji,
*saj kdo zaslutil bi,
kako srce stari?*²³⁴

Podobo iz »Plovbe v Bizanc«, ki prikazuje starca kot poljsko strašilo, najdemo tudi v pesmi »Med šolarkami« (1928). V njej pesnik opisuje, kako je februarja 1926 pri enainšestdesetih letih kot ugledna javna oseba, član irskega senata, obiskal St Otteran's School – šolo, zasnovano po metodi Montessori. Zaradi starostnega prepada med sabo in učenkami je začel intenzivno razmišljati o staranju in starosti:

Po dolgi učilni hodim, vprašujoč,
prijazna nuna v avbi odgovarja,
otroci se uče števil in not
pa zgodovine in iz čitank branja,
krojenja in šivanja, vestnosti
v najboljšem duhu naših dni; z očmi
osuplo bliskajo v pomembneža,
šestdesetletnika, ki se smehlja.
[...]

IV

Uzrem jo [Maud Gonne, op. N. G.] v duhu, kakršna je zdaj –
jo je zarisal kvatročentni um
tako upadlo, kot da pije zrak
in sence uživa za vsakdanji kruh?
Nekoč še jaz, čeprav nikoli tak
kot Leda, sem imel kar čeden puh –

²³⁴ Yeats, *Zbrana poezija* 2, 16.

dovolj! Že raje na nasmeh se milo
nasmehnem v znak, da blago sem strašilo.

V

Kateri mami, ko pestuje lik,
od sládkosti porajanja izdan,
ki vpije, se otepa ali spi,
kot mu spomin ali zdravilo da –
kateri bi se zdelo, da je sin,
ko bi ga uzrla abrahamovca,
zares odtehtal mukepoln porod
in negotovost, kam ubral bo pot?²³⁵ (v. 1–8; 25–40)

2.2. Staranje pesnikove muze Maud Gonne

V pesmi »Med šolarkami« Yeats ne mozga le o lastni starosti, ampak razmišlja tudi o davno minulem otroštvu in o staranju še ene osebe: svoje vseživljenjske prijateljice in obenem neuslišane ljubezni, irske revolucionarke in igralko Maud Gonne (1866–1963). Maud je s svojo lepoto in neomajno predanostjo irskemu nacionalizmu navdihovala in zaznamovala Yeatsovo življenje in ustvarjalnost vse od njunega prvega srečanja v letu 1889. V poezijo jo je vpletal kot osrednji, nadčloveški simbol lepote, naj jo je že imenoval Helena, Leda, Palada Atena, grofica Cathleena, vrtnica (»roža«), feniks ali pa poistovetil s kako drugo podobo.

Motiv njene starosti uvede že zgodaj, v pogosto antologizirani pesmi »Ko stara boš« (»When You are Old«, 1893). Tu gre seveda za golo fantaziranje, saj ob nastanku pesmi še nobeden od protagonistov ni dopolnil trideset let. A že v naslednjem besedilu z motivom Maudine starosti, »Uteha je sen« (»The Folly of being Comforted«, 1904), se naslovljenka dejansko začinja starati; isto spoznanje, ob katerem govorec deloma občuti nostalgijo po njeni (ali njuni) mladosti in ognjevitosti, deloma nov val predanosti svoji muzi, beremo v pesmih »O njej Homer je pel« (»A Woman Homer Sung«, 1910), »Mir« (»Peace«, 1910) in »Preminula veličast« (»Fallen Majesty«, 1914). Najpodrobneje pa Yeats secira ta motiv v še nekoliko poznejših »Strtih sanjah« (»Broken Dreams«, 1919), zato pesem kljub obsežnosti navajamo v celoti:

V lase siviš.
Dih mladim fantom nič več ne zastane,

²³⁵ Yeats, *Zbrana poezija 2*, 124–25.

ko mimo greš;
morda ti hvalo zamomlja kak ded,
ki si mu že na smrtni postelji
z molitvijo prinesla novo zdravje.
Le zate, ki poznaš vso bol srca
in si prinesla drugim vso to bol,
ko si nadela kot deklič težak
ornat lepote – zate je nebo
edino zadržalo usodni udar;
nebeški mir zavlada, že če zgolj
skoz sobo krene tvoj korak.

Tvoj mik nam danes zapusti samo
meglen spomin – spomin, nič več.
Ko starci umolknejo, poreče komu
mlad fant: »Povej mi o opevanki
poeta, ki se oklepal je strasti,
čeprav bi ga lahko že zmrazil čas!«

Meglen spomin – spomin, nič več,
a v grobu se obnavlja vse.
Prepričan, da jo uzrem nekoč
z gorečnostjo mladeniških oči,
kako sloni, stoji ali pohaja
v razcvetu prve mlade ženskosti,
si brundam, kot bi bil čez les.

Čeprav si ljubkejša od vseh žena,
je imelo to telo napako:
nič mika v drobcenih dlaneh,
zato bojim se, da boš šla
namočiti do zapestja dlan
v skrivnostno jezero, ki pljuska v breg,
kjer vsakdo, kdor je spoštoval Postavo,
začofota v popolnost. Ne spremeni
dlani, ki sem ti jih poljubil jaz,
na ljubo davnim dnev!

Poslednji udarec polnoči zamre.
Ves ljubi dan v tem naslanjaču
od sanj do sanj, od rime blodim k rimi

in besedičim le s prividom v zraku:
meglen spomin – spomin, nič več.²³⁶

2.3. Ovekovčenje v neživi umetnosti

V želji, da bi ušel organskemu propadu, Yeats občasno sanjari o tem, da bi se spremenil v neživo, mehanično umetnino. Konflikt med človekovo spontano, organsko naravo, podvrženo propadu, in možnostjo, da bi samega sebe preobrazil v neživo umetnino – z drugimi besedami, predstavo (sicer z nekaterimi pridržki), da je brezčasna neživa umetnina bolj vzvišena od žive narave – je upesnil že v »Lutkah« (»The Dolls«, 1914), toda najznameniteje jo je ubesedil v »Plovbi v Bizanc« (1928) in podobno v »Bizancu« (»Byzantium«, 1933):

Onkraj narave si ne bom nikdar
podob naravnega sveta privzel,
le takšno, kot jo skuje Grk, zlatar,
iz tankih zlatih ploščic in prevlek,
da ne zadrema kinkajoč vladar;
mogoče bom na zlati veji pel
gospodi iz Bizanca na uho
o vsem, kar je bilo, kar je in bo.²³⁷ (»Plovba v Bizanc«, v. 25–32)

Tak čudež – ali ptica, zlat okras?
Prej čudež bo kot ptič ali okras –
sedeč na zlati veji v zvezdnem žaru,
zna peti kot petelin v Hadu;
morda grenak od lune, ogrnjen v blišč
kovine brez premen
zasmehne ptico, cvet
in vso zamotanost služi, krvi.²³⁸ (»Bizanc«, v. 17–24)

3. MOTIV SMRTI

Medtem ko je Yeats do staranja vedno kazal negativen odnos, si je v odnosu do smrti tu in tam prizadeval za večji optimizem. Na prvi pogled se to utegne zdeti

²³⁶ Yeats, *Zbrana poezija* 2, 38–39.

²³⁷ Yeats, *Zbrana poezija* 2, 96.

²³⁸ Yeats, *Zbrana poezija* 3, 29.

protislovno, vendar gre, kot ugotavljata Virginia D. Pruitt in Raymond D. Pruitt, za psihološki obrambni mehanizem. Že v starosti je razumljivo videl sovražnico, a smrt mu je pomenila grožnjo še večjih razsežnosti – nepovratnega izničenja – zato je poskušal to grožnjo ublažiti z iskanjem rešilnih izhodov in v svoja razmišljanja o smrti je vpletal najrazličnejše podobe in sporočila, med njimi takšne, ki človeku dajejo upanje, ker predpostavljajo, denimo, reinkarnacijo. Pruitt in Pruitt opredelita v njegovi poeziji šest »pozitivnih«²³⁹ podob smrti:

3.1. Smrt kot utvara

Yeats je keltskim druidom pripisoval prepričanje, da je svet ustvarilo človeštvo. V pismu, v katerem je izpodbijal obstoj zunanjega sveta, je zapisal: »Kolikor torej izpeljujemo čas in prostor iz podatkov, ki jih prejemamo s čuti, smo stvarniki časa in prostora mi sami.« Po njegovih besedah v III. razdelku pesnitve »Stolp« (1928) je ves naravni in nadnaravni svet ustvarila domišljija osiromašenega in ogroženega človeštva:

Naj svojo vero izpovem:
v Plotina uperil bom porog
in vrgel Platonu v zobe:
življenja in smrti ni bilo,
vse dokler človek ni razvil
sveta od glave do peta
iz dušne zagrenjenosti –
svet sonca, lune, zvezd, vsegà –,
in za nameček še dodaj,
da vnovič vstane vsak mrlič
in s sanjami ustvarja raj,
ki onkraj meseca leži.²⁴⁰ (v. 145–56)

Podobno misel oznani v sklepnih verzih pesmi »Smrt« (»Death«, 1933): »Ponosen velikan / [...] / samo posmeh ima / za prekinitev daha; / do mozga smrt pozna – / saj človek sam jo ustvarja.«²⁴¹

²³⁹ Virginia D. Pruitt in Raymond D. Pruitt, »W.B. Yeats on Old Age, Death and Immortality«, *Colby Library Quarterly* 24, št. 1 (marec 1988): 36–49.

²⁴⁰ Yeats, *Zbrana poezija* 2, 101.

²⁴¹ Yeats, *Zbrana poezija* 3, 6.

3.2. Smrt kot priložnost za herojsko gesto

Ta motiv najdemo v pesmi »Irski letalec sluti svojo smrt« (»An Irish Airman foresees his Death«, 1919). Prvoosebni govorec je major Robert Gregory, edinec Yeatsove prijateljice, mecenke in sodelavke lady Auguste Gregory. Umrli je v prvi svetovni vojni, v letalski operaciji na soški fronti. Njegovi »nasprotniki« v vojni so bile avstro-ogrske sile (na soški fronti), »varovanci« pa sile antante – najizraziteje Britanci, v katerih vojski se je boril. Vendar mu pesnik položi na jezik trditev, da se vojni ni pridružil zaradi misli na javno dobro, temveč zato, da bi izživel lastno samouresničitev in pri tem tako rekoč izgorel v lastnem ognju:

Nekje v oblakih se taji,
to dobro vem, usodni dan;
nasprotnikov pa ne mrzim
in varovancev ni mi mar.
Kiltartan Cross je zame dom,
kiltartanski seljak moj brat;
kar koli se zgodi, ne bo
ne revnejši in ne bogat.
Ni gnal me zakon, ljudski vrisk,
državniki in ne dolžnost,
le vzgib samotne radosti
me je spodbodel pod nebo.
Vse stehal sem in vse premlel;
kar dni bilo je, kar jih bo,
so zgolj potrata, če jih s tem
življenjem merim, s to smrtjó.

3.3. Smrt kot prehod v polnokrvno življenje

V nekaterih pesmih pomeni smrt prehod v ekstatično, skrajno intenzivno življenje in doživljanje. Takšno življenje je Yeats običajno povezoval z nadnaravnim svetom vilinskega ljudstva, po njegovi razlagi starih keltskih božanstev, ki so po pokristjanjenju Irske v ljudski domišljiji izgubila božanski status in se zmanjšala v vilince in vile, like iz številnih ljudskih pravlji in izročil. Življenje v vilinski deželi je po Yeatsu nabito z mrzlično ekstazo, nenehnim plesom in nekakšno amoralno, estetsko objestnostjo. Opisano je (med drugim) v pesmi »Srečni okoliš« (»The Happy Townland«, 1904), ki se začne z verzi:

Premnogim krepkim kmetom
bi srca počila,

če videli bi, v kakšen
 okóliš jašem jaz;
 na vejah vse dni v letu
 poganja sad in cvet
 in pivo – rdeče, rjavo –
 poplavlja rečni breg.
 Ko starec piska v dude,
 se gozd zlatí, srebrí,
 v njem plešejo kraljice
 z ledenimi očmi.²⁴² (v. 1–12)

Predstavo o ekstatičnem posmrtnem življenju lahko dopolnimo z drugo Yeatsovo idejo, da zaljubljenca po smrti okusita celostno združitev in tako doživita vsaj hipno (po)polnost bivanja, podobno ekstazi, ki si jo govorec pesmi »Irski letalec sluti svojo smrt« obeta od trenutka samoizničenja in obenem samoizpolnitve. To misel lepo osvetljujejo verzi 10–16 v pesmi »Ribh na grobu Baileja in Aillinn« (»Ribh at the Tomb of Baile and Aillinn«, 1935). Baile in Aillinn sodita med najslavnejše zlosrečne zaljubljenca v irski mitologiji: ko oba ločeno prejmeta vest, da je drugi umrl, od žalosti obema poči srce. Na njegovem grobu zrasede tisa, na njenem pa jablana. Deske iz teh dveh dreves se neločljivo sprimejo in postanejo tablice, na katere pesniki zapisujejo ljubezenske zgodbe:

Tak konec jima je naklonil čudež
 in v čisto bit prekvasil kost in kito;
 ko združita se taki dve telesi,
 ni več dotikanj tu in tam, ni truda
 za radost; ne, spojí se célo s celim,
 zakaj združitev angelov je luč,
 za hip sta v njej zgubljena, použita.²⁴³ (v. 10–16)

Podobno vizijo posmrtné ljubezenske izpolnitve in obenem samouresničenja prinaša »Poslednja spoved« (»A Last Confession«), del cikla »Ženska, mlada in stara« (»A Woman Young and Old«, 1933):

[...]
 a ko bo duša brez mesa
 in gola h golim gre,
 bo tisti, ki ga najde, v njej
 odkril, kar drug ne ve,

²⁴² Yeats, *Zbrana poezija* 1, 125.

²⁴³ Yeats, *Zbrana poezija* 3, 70.

dajal, jemal bo, kot bo prav,
in vladal, kot mu gre,
četudi je ljubila v zlu,
jo bo tesno objel,
da te sladkosti ne skali
nobena ptica dne.²⁴⁴ (v. 15–24)

3.4. Smrt kot transfiguracija

Dober zgled za ta motiv je pesem »Velika noč 1916« (»Easter, 1916«, 1921). Naslov se navezuje na »velikonočno vstajo«, oborožen upor na Irskem, najpomembnejši po vstaji v letu 1798. Izbruhnil je v velikonočnem tednu leta 1916, sprožili pa so ga republikanci, ki so hoteli končati britansko vlado na Irskem, izstopiti iz Združenega kraljestva Velike Britanije in Irske in ustanoviti neodvisno Irsko republiko. Yeats opeva voditelje vstaje, med njimi svoje znance in prijatelje, ki so jih Angleži med 3. in 12. majem 1916 postrelili. Opisuje preobrazbo iz komedije vsakdana v tragedijo: vstajniki, poprej komični individualisti z različnimi človeškimi slabostmi, so pod pritiskom zgodovinskih okoliščin prerasli v abstraktne, samožrtvujoče like.

Videval sem vse jih v somraku,
ko šli so živahnih obrazov
od pulta, od mize v uradu
ob stavbah iz sivih zidakov.
V pozdrav sem pokimal, nemara
natrosil par vljudnostnih fraz,
se ustavil od časa do časa,
izmenjal par vljudnostnih fraz;
a nisem še dobro izrekel,
že spomnim se šale, dovtipa,
da v klubu nasmejem kolege,
sedeče okoli kamina,
saj menil sem: vsi mi živimo
pod praporom dvornega norca;
a zdaj se je vse spremenilo,
rojena je strašna lepota.
[...]
Spet tretji, po moji predstavi
pijanski, hvalisav robavs,

²⁴⁴ Yeats, *Zbrana poezija* 3, 59.

je resda bridkó prizadel
 dve bitji, ki meni sta ljubi,
 pa vendar ga vpletam v svoj spev,
 saj v naši priložnostni burki
 zavrzel je vlogo pajaca
 in sam se prekvasil do konca,
 še nanj je prišla preobrazba:
 rojena je strašna lepota.

[...]

Naj v stihih izpišem jih zdaj –
 vsi, Connolly, Pearse,
 MacDonagh, MacBride,
 so danes in v dnevih poslej
 povsod, kjer zelena je noša,
 popolnoma drugi kot prej:
 rojena je strašna lepota.²⁴⁵ (v. 1–16; 31–40; 74–80)

Treba je opozoriti, da so »optimistične« predstave o smrti, našete v gornjih razdelkih, dokaj osamljene, saj so omejene zgolj na peščico pesmi; povrhu se (sicer pri Yeatsu zelo pogosta) predstava o mrzlično uživaškem drugem svetu ponavadi nanaša na vilinsko deželo, ne izrecno na zasmrtje, čeprav sta to lahko sopomenki. Enkratna stalnica med temi begotnimi pobliski svetlobe pa je Yeatsova misel o reinkarnaciji, ki jo je vključil v svoj filozofski sistem in jo stanovitno gojil. Tej se bomo podrobneje posvetili v naslednjem razdelku.

3.5. Smrt in reinkarnacija

Že v prvih pesniških zbirkah si je Yeats zamislil dualističen ustroj sveta: duhovna, vilinska, domišljajska, umetniška resničnost je nasprotna naravni, človeški, vsakdanji. Sile, ki vladajo svetu, si je pod vplivom spiritističnih zapisov svoje žene George Hyde-Lees zamislil kot shemo dveh komplementarnih vib ali spiral (angleško *gyres*). Gre za vrteča se stožca, ki sta vpeta drug v drugega, tako da se vrh enega dotika središča na okrogli osnovni ploskvi drugega: ko se eden od njiju razpira, se drugi oži. S tem modelom je razlagal dinamiko človekove osebnosti, a tudi potek zgodovine in razvoj kulture. Na konici, zgostitvi enega stožca je človeška osebnost »objektivna« ali »primarna«, kar pomeni, da sprejema stvarnost, kakršna je, in si prizadeva služiti svetu. Na konici drugega pa je »subjektivna«

²⁴⁵ Yeats, *Zbrana poezija* 2, 76–78.

ali »antitetična«: tu je zgoščeno stremljenje k ustvarjanju in željam. Od razmerja med tema nasprotujočima si gonoma je odvisna človekova osebnost.

Yeats je opredelil šestindvajset osnovnih tipov osebnosti in jih razvrstil po kalendarju lunarnega meseca, ki obsega osemindvajset dni. Dva tipa osebnosti torej manjkata: to sta obe skrajnosti, izključna subjektivnost in objektivnost, kajti v stanju stoddotne enovitosti lahko duša biva le v duhovnem svetu, utelesiti pa se ne more. Objektivna viba doseže največji premer na prvi stopnji, ki jo ponazarja 1. lunina mena, mlaj, subjektivna pa v 15. meni – ob ščipu. Ljudje, ki jih v njihovi trenutni inkarnaciji močneje zaznamuje subjektivnost (npr. v 14., 16., 17. meni), živijo v ustvarjalnem zanosu, medtem ko se objektivneži (npr. v 24., 25. ali 2. meni) podrejajo zunanjim pravilom vedënja ali naravi sami. Po vsaki smrti se duša utelesi v naslednji meni, tako da se po šestindvajsetih smrtih in rojstvih ter dveh vmesnih duhovnih stanjih (popolni subjektivnosti in objektivnosti) vrne k svojemu izhodišču na Velikem kolesu osebnosti. Tako vsaka duša preigra vsa možna razmerja med subjektivno in objektivno vibo; vsakdo je bil že vse, kot v Yeatsovi zgodnji zbirki *Roža* spozna naslovni junak pesmi »Fergus in druid« (»Fergus and the Druid«, 1893):

Zdaj vidim vse življenje: kakor reka
polzi v premene. Marsikaj sem bil –
zelena kaplja v valu in odblesk
luči na meču, smreka vrh obronka,
star suženj, ki je gonil ročni mlin,
in kralj, ki je sedel na zlatem tronu –
in vse bilo je veličastno čudo;
a zdaj, ko vse že vem, postal sem ništrc.²⁴⁶ (v. 31–38)

Enako filozofijo oznanja Yeats še v svoji pozni poeziji, denimo v pesmi »Mohini Chatterjee« (1933) in v enem od svojih poslednjih, posmrtno objavljenih del, II. razdelku pesnitve »Pod Ben Bulbenom« (»Under Ben Bulben«, 1939):

Mnogokrat umreš, živiš
vmes med parom večnosti,
vekom duše in krvi –
to so Irci vedeli.
Naj izdihneš v postelji,
naj te puška pokosi,

²⁴⁶ Yeats, *Zbrana poezija* 1, 37.

ti grozi le kratek čas
 proč od njih, ki imaš jih rad.
 Res je dolg grobarjev trud,
 ko krepkó lopati grud,
 vendar mrtve zgolj speha
 v ljudske misli spet nazaj.²⁴⁷ (v. 13–24)

K Yeatsovi filozofiji sodi tudi nazor, da se nekateri ljudje po smrti očistijo tako, da postajajo vse starejši in modrejši, drugi pa tako, da postajajo vse mlajši in nedolžnejši. Med slednje v pesmi »Ovčar in kozar« (»Shepherd and Goatherd«, 1919) uvrsti padlega Roberta Gregoryja, ki se bo naposled vrnil v nevednost in nedolžnost dojenčka:

Z vsakim hipom se pomlaja
 mož preresnega značaja,
 če seštel bi rojstne dni;
 po zaslugi sanjarij,
 ciljev, ki jim bil je vdan,
 vse preresen, zadržan.
 Ko potuje in pohaja
 tja, kjer lastni svit mu vzhaja,
 odmotava si z vretenca
 vsa spoznanja – lepa, grenka,
 vse, kar kdaj je ustvaril sam.
 [...]
 [B]o odvijal niti znanja,
 zmagoslavja umovanja,
 dokler ne zakobaca
 v zibki – materin zaklad –,
 znanje pa se izgubi
 v slajši trans nevednosti.²⁴⁸ (v. 89–99; 107–112)

Podobno predstavo, da duša po smrti preživi življenje nazaj, torej da se vsa njena vednost izniči, najdemo v pesmi »Norec ob cesti« (»The Fool by the Roadside«, 1928):

Ko niz dejanj po vrsti
 od zibke proti krsti
 se spet do zibelke zvrsti;

²⁴⁷ Yeats, *Zbrana poezija* 3, 125.

²⁴⁸ Yeats, *Zbrana poezija* 2, 24.

ko misli, ki omota
jih norec okrog motka,
razpadejo spet v nit, zgolj nit [...]²⁴⁹ (v. 1–6)

3.6. S smrtjo nič ne premine

Pri šesti pozitivni podobi smrti se bom oddaljila od članka Virginie in Raymonda D. Pruitt, ki zanj predlagata oznako »smrt, upornost in navidezni neuspeh«. ²⁵⁰ Seznam pozitivnih podob smrti se mi zdi smotrneje dopolniti z Yeatsovo mislijo, da v resnici nič ne premine – da preteklost in sedanjost sobivata druga ob drugi. Tak primer je zadnja pesem, ki jo je zložil komaj teden dni pred smrtjo, »Črni stolp« (»The Black Tower«, 1939). Opisuje poskus peščice, da bi kljubovala zdajšnji oslabei civilizaciji vse dotlej, ko se bosta vesoljni vibri, uravnalki ne le človeških osebnosti, temveč tudi človeške zgodovine, zamenjali in bo namesto objektivne spet nastopila herojska, subjektivna doba. Branitelji zadnje herojske dobe ali, bolje, njihovi duhovi so utesnjeni v eni sami postojanki, ki jim je še ostala, »Črnem stolpu«, in tam stoično čakajo vrnitev svojega kralja, ki naj bi Irski prinesel nov herojski vek:

V trdnjavi vsak od nas živi,
povejte, uborno kot pastir,
brez novcev in ob kislici,
a več vojaku treba ni;
prisegli smo: ta prapor
ne bo nam vdrl v tabor.

*Stojijo strumno mrtvi v grobu,
a v sunkih sap z brežin
jim zadrhte kosti,
na gori zadrhte v šumotu.*

Ta prapor snubi in grozi
in šepeta, da je bedak,
če kdo po smrti kraljevi
se trapi, kdo je zdaj vladar.
Če grob ga davno hrani,
čemu tak strah pred nami?

²⁴⁹ Yeats, *Zbrana poezija* 2, 130.

²⁵⁰ Pruitt in Pruitt, »W.B. Yeats on Old Age, Death and Immortality«, 39.

*Soj lune pobrleva v grobu,
a v sunkih sap z brežin
jim zadrhte kosti,
na gori zadrhte v šumotu.*

Nadložni stolpni kuhar lazi
za ptiči v rosi jutranji,
medtem ko spimo korenjaki;
baje mu kraljev rog doni,
a laže se pesjan;
mi bdimο dan na dan.

*Temà se črno zgošča v grobu,
a v sunkih sap z brežin
jim zadrhte kosti,
na gori zadrhte v šumotu.*²⁵¹

4. SKLEP

Kot smo pokazali v prispevku, je Yeats živo občutil tako proces staranja kakor tudi zavest o neizbežni smrti. S slednjo se je spoprijemal tako, da je smrt občasno prikazoval v nekoliko svetlejši luči: kot utvaro, priložnost za herojsko gesto, kot prehod v polnokrvno življenje ali kot transfiguracijo. Razvil je tudi kompleksen filozofski nauk o reinkarnaciji in prevzel že velikokrat izraženo mnenje, da preteklost sobiva s sedanjostjo in potemtakem ne propade. Za sklep navajam predstavo o vzporednem obstoju sedanjosti in preteklosti še v obliki, v kateri jo je upesnil slovenski pesnik Gregor Strniša (1930–1987), Yeatsov mlajši stanovski tovariš in – seveda na povsem svojski način – prav tako vizionar. Gre za cikel »Vrba«, katerega prva pesem se glasi:

Ti ne boš nikoli umrla,
ker tudi vrba nikoli ne umre.
– Tu je nekoč stala vrba,
pravi kdo in gre naprej.

Ampak ob neskončni reki,
ki za njim temni, šumi,

²⁵¹ Yeats, *Zbrana poezija* 3, 132.

v lastni lepi listni kletki
ista vrba še stoji.

To je živa čarovnija
zemlje, vode in neba,
da sekira, ki ubija,
nikdar nič ne pokonča.²⁵²

VIRI IN LITERATURA:

- Pruitt, Virginia D., in Raymond D. Pruitt. »W.B. Yeats on Old Age, Death and Immortality«. *Colby Library Quarterly* 24, št. 1 (marec 1988): 36–49.
- Smith, Nicole. »Analysis of Themes in the Poems of W.B. Yeats: 'Sailing to Byzantium,' 'Among Schoolchildren,' and 'The Circus Animal's Desertion.« 6. 12. 2011. Pridobljeno 8. 2. 2017. <http://www.articlemyriad.com/analysis-themes-poems-yeats/2/>.
- Strniša, Gregor. »Vrba I.« V: *Zbrane pesmi*. Ur. Aleš Šteger, 162. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- Vendler, Helen. »The Later Poetry«. V: *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Ur. Marjorie Howes in John Kelly, 77–100. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Yeats, William Butler. *Zbrana poezija 1: Lirika 1889–1914*. Prevod, opombe in spremna besedila Nada Grošelj. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2014.
- Yeats, William Butler. *Zbrana poezija 2: Lirika 1919–1928*. Prevod, opombe in spremna besedila Nada Grošelj. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2015.
- Yeats, William Butler. *Zbrana poezija 3: Lirika 1933–1939*. Prevod, opombe in spremna besedila Nada Grošelj. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2016.
- Spletni vir: <http://www.articlemyriad.com/analysis-themes-poems-yeats/2/>.

²⁵² Gregor Strniša, »Vrba I«, v: *Zbrane pesmi*, ur. Aleš Šteger (Ljubljana: Študentska založba, 2007), 162.

BLAŽ PODLESNIK

OBRT IN SMRT (TEMA SMRTI V POZNI LIRIKI A. AHMATOVE)

Premislek o temi smrti v pozni liriki Ahmatove izhaja iz posebnosti pesničinega ustvarjanja, iz kulturno-zgodovinskega konteksta, ki je v veliki meri opredelil pesničino dožemanje njene lastne vloge v okviru razvoja ruske kulture, ter iz posebne narave teme smrti, ki ima lahko v liriki dve zelo različni pojavnosti. Lahko je osebna in individualna ali univerzalna in splošna, torej enkratna, neizbežna in nedoumljiva ali vseprisotna, vsem znana ter v kulturi že nešteto krat osmišljena.

Ni presenetljivo, da v zgodnjem ustvarjanju Ahmatove smrt srečamo praktično izključno v tej drugi pojavnosti. Smrt je tu kulturna konvencija, ki lirskemu subjektu omogoči, da v lastnem videnju sveta osmisli smrt drugega, pogosto pa je njena vloga v liriki zgolj to, da podeljuje prestižnejši kulturni status neki drugi, za avtorja pomembni temi (v zgodnji avtoričini liriki je to najpogostejše ljubezen).²⁵³ Najintenzivneje se tema smrti v zgodnji pesničini liriki pojavlja v letu 1913, ki kasneje za pesnico postane ključna prelomnica v biografiji. V letu, ki ga Ahmatova kasneje označi kot *zadnje leto starega stoletja*, se v dveh pesmih odzove na dva samomora nesrečnih zaljubljenцев: v pesmi *Glas spomina* (Голос памяти) je tema samomor mladega pesnika Vsevoloda Knjazeva, pesem »Visoki cerkveni svodi ...« (»Высокие своды костёла ...«) pa je najverjetneje odziv na samomor Mihaila Lindeberga, ki je bil nesrečno zaljubljen v pesnico in si je življenje vzal konec leta 1911.²⁵⁴ Obenem je to tudi leto, ko nastane prva pesem, v kateri pesnica zaradi resnejših zdravstvenih težav smrt postavi v bolj osebni kontekst. V pesmi »Kako drugačno je telo ...« (»Как страшно изменилось тело ...«) naj bi leta 1913

²⁵³ Prim. denimo pogosto rabo pridevnikov [*pred*]smrtni in smrtonosen ([*пред*]смертный, смертельный) v avtoričini zgodnji ljubezenski liriki. O motivu smrti kot pomembnem elementu ljubezenske lirike v zbirki *Bela jata* gl. Miha Javornik, »Rojevanje pomena v poeziji Anne Ahmatove (na zgledu pesniške zbirke *Bela jata*)«, *Jezik in slovstvo* 7–8 (1993): 253–260.

²⁵⁴ Gl. komentarje v A. A. Ахматова, *Собрание сочинений в шести томах*, I (Москва: Эллис Лак, 1998–2001), 719, 744, 756. (Ахматова, CC).

ubesedila občutke ob soočenju z lastno minljivostjo (zbolela je za tuberkulozo),²⁵⁵ a tudi v tej pesmi je – kot v obeh pesmih o ljubezenskih samomorih – v ospredju smrt kot konvencija:²⁵⁶

Как страшно изменилось тело,
Как рот измученный поблѣк!
Я смерти не такой хотела,
Не этот назначала срок.
Казалось мне, что туча с тучей
Сшибется где-то в вышине
И молнии огонь летучий
И голос радости могучей,
Как Ангелы, сойдут ко мне.
1913

Kako drugačno je telo,
kako so usta obledela!
Ni čas, da zdaj se srečam z njo,
te smrti nisem si želela.
Verjela sem, da se oblaki
takrat na nebu zaletе,
da bliski ognja bodo znaki,
da radosti velike glas mi
kot Angel konec napove.
(prev. A. Zebra)

Občutek bližine smrti je upodobljen s preoblikovanjem oziroma s polemično rabo konvencionalnih motivov *erosa* (telo, ustnice), od tretjega verza dalje pa pesem banalnosti predsmrtne izmučenosti telesa zoperstavlja romantično vizijo lastnega konca kot veličastne kataklizme. Celotna pesem temelji na opoziciji med šibkostjo telesa in ustvarjalno silo duha, tragičnost smrti pa ne izhaja iz človekove telesne minljivosti, temveč iz razkoraka med krhkostjo telesa in veličastnostjo ustvarjalne vizije.

Smrt, lastna ali tuja, je torej v zgodnji pesničini liriki nekaj, kar se lahko osmisli v odnosu do kulturne tradicije, slednja pa ustvarjalki omogoči, da na smrt gleda s perspektive, ki se zdi nekako onkraj lastne smrtnosti. Znameniti prvi verz pesmi »*V gosteh na Zemlji sem bila ta čas ...*« (»*В то время я гостила на земле ...*«), ki je nastala istega leta 1913 in ki jo je Ahmatova kasneje vključevala v cikel 2–3

²⁵⁵ Večina raziskovalcev pesem datira v leto 1913, čeprav ravno v povezavi z diagnozo bolezni omenjajo tudi možnost, da je pesem nastala dve leti kasneje (gl. Ахматова, СС, I: 769).

²⁵⁶ Leto 1913, ki kasneje postane ena od osrednjih tem *Pesnitve brez junaka*, se je v središču avtoričine mitske predstave o lastni pesniški evoluciji znašlo prav zaradi te dvojnosti. Oba samomora in ostali dogodki, ki so v tem letu napovedovali prihod strašnega, pravega 20. stoletja, so v *Pesnitvi brez junaka* v ospredju prav zaradi nezmožnosti poezije, da na predvečer velikih zgodovinskih katastrof 20. stoletja razkrije vso strahotnost dogajanja. Pesniki, ki so si jemali življenja, ker so svojo lastno biografijo pisali po konvencijah romantične literature, in pesniki, ki so v duhu enakih konvencij pisali pesmi o nesrečnih samomorilcih, so za Ahmatovo po zgodovinski izkušnji prve svetovne vojne, revolucije, državljanske vojne ter staliniističnega terorja zdaj simptom iste zaslepljenosti in enakega bega od zlovesče resničnosti v svet kulturnih konvencij. (Podrobneje o samomoru Knjazeva in njegovi vlogi v *Pesnitvi brez junaka* gl. Роман Тименчик, »Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой«, *Даугава*, 2 (1984): 113–121.)

pesmi z naslovom *Epski odlomki* ali *Epski motivi*,²⁵⁷ jasno ponazarja to svojstveno perspektivo, ki tako pomembno zaznamuje tudi temo smrti.²⁵⁸

Že v pesmih iz obdobja revolucije in državljanske vojne, predvsem pa v obdobju najhujšega terorja v tridesetih letih se je pesnica prisiljena soočiti s smrtjo, ki jo je bilo težje osmisлити s tradicionalnimi konvencijami, kljub temu pa se zdi, da se Ahmatova za to, da bi spregovorila o smrti, ves čas vrača v različne plasti kulturne tradicije ter tako postopno vzpostavi zanimivo dvojno notranjo in zunanjo perspektivo, ki je tako značilna na primer za pesnitev-cikel *Rekviem*. Tu je pesnica hkrati žrtev in zmagoslavni glas kulturnega spomina, saj ji po njenem lastnem prepričanju uspe spregovoriti v imenu ruskega ljudstva.²⁵⁹ Most za vzpostavljanje te dvojnosti so podobne kulturne konvencije kot v zgodnji ljubezenski liriki (folklor, nabožna besedila), a če so bili ti slogovni elementi v zgodnji ljubezenski liriki uporabljeni kot sredstvo za posredovanje individualnih, najpogostejše ljubezenskih občutij lirskega subjekta, je tu poudarek na kolektivni naravi uporabljenih slogovnih in žanrskih vzorcev, ki individualno doživljanje tragične smrti bližnjega univerzalizirajo kot tragedijo ljudstva (lirski subjekt kot mati in žena). Druga razsežnost lirskega subjekta je precej bolj vpeta v kulturno tradicijo romantičnega individualizma; ob vlogi žrtve je namreč lirski subjekt hkrati tudi *pesnik* – torej varuh in glasnik spomina na krivično smrt in trpljenje.

Čeprav je v *Rekviemu* kot tema v ospredju smrt drugega in vloga avtorice kot pričevalke oziroma varuhinje kulturnega spomina, pa gre kljub vsemu za cikel lirskih pesmi, ki so očitno nastajale kot odziv na različne razsežnosti teme smrti in so šele nato v kontekstu cikla dobile nek specifični pomen. Če pesmi obravnavamo kot samostojne lirske pesmi, ki jih pesnica šele kasneje osmisli kot povezano celoto, lahko vsaj v eni pesmi cikla v ospredju najdemo tudi temo lastne smrti:

К СМЕРТИ

Ты все равно придешь – зачем же не теперь?
Я жду тебя – мне очень трудно.
Я потушила свет и открыла дверь

SMRTI

Prišla boš zagotovo – a čemu ne zdaj?
Jaz čakam te – prestala sem zadosti.
Ugasnila sem luč, odprla na stečaj

²⁵⁷ Podrobneje gl. Ахматова, СС, I: 800.

²⁵⁸ V prevodu se začetek omenjene pesmi glasi: »Tisti čas sem bila jaz na Zemlji gostja. / Ob krstu so mi dali ime – Anna, / najslajše za človeške ustnice in ušesa. / Tako čudovito zemsko veselje sem poznala, / in praznikov nisem le dvanajst štela, // ampak toliko, kolikor je bilo dni v letu.« (Neža Zajc, *Uvod v poetiko Anne A. Ahmatove* (Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2015), 231).

²⁵⁹ Gl. uvodni prozni komentar *Namesto predgovora*, ki ga Ahmatova doda ciklu konec petdesetih let.

Тебе, такой простой и чудной.
 Прими для этого какой угодно вид,
 Ворвись отравленным снарядом,
 Иль с гирькой подкрадись, как опытный бандит,
 Иль отрави тифозным чадом,
 Иль сказочкой, придуманной тобой
 И всем до тошноты знакомой, –
 Чтоб я увидела верх шапки голубой
 И бледного от страха оправдома.
 Мне все равно теперь. Клубится Енисей.
 Звезда Полярная сияет.
 И синий блеск возлюбленных очей
 Последний ужас застигает.

19 августа 1939, Фонтанный Дом.²⁶⁰

dver tebi, čudoviti in preprosti.
 Nadeni si katerikoli hočeš lik,
 z orodjem zastrupljenim se pojavi,
 prikradi s kroglo se kot več bandit,
 ali me s tifusom odpravi.
 Pridi kot bajka, kar je tvoj izum,
 do gnusa vsem poznan in strašen,
 da videla bom sinje kape tu
 in hišnika, ki je na smrt preplašen.
 Vseeno mi je zdaj. Vali
 se Jenisej v Severnica sije.
 In sinji blesk iz ljubljenih oči
 poslednjo grozo krije.

19. avgust 1939²⁶¹

V *Rekviemu* se pesem osmišlja v paru s predhodno pesmijo z naslovom *Obsodba*,²⁶² torej kot pripravljenost lirskega subjekta, da deli tragično usodo bližnjega, sam datum nastanka pesmi in nekaj motivov pa pričajo, da gre za pesem, ki je nastala kot neposreden odziv na misel o možnosti skorajšnje lastne smrti.²⁶³ Datum, ki je bil pesmi najverjetneje pripisan pozneje (pesem je bila prvič objavljena šele kot del *Rekviema* leta 1963 v Nemčiji), je mogoče povezati s pripravi Sovjetske zveze na vojno v Evropi;²⁶⁴ na isto temo opozarja tudi motiv *zastrupljenega izstrelka* (v

²⁶⁰ Ахматова, СС, I: 447.

²⁶¹ Anna Ahmatova, *Lirika*, Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Tone Pavček (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989), 88.

²⁶² V slovenskem prevodu obeh naslovov je vez med pesmima morda nekoliko zabrisana (*Obsodba – Smrti*), par naslovov v izvirniku (*Приговор – К смерти*) pa lahko beremo kot sintagmo s pomenom *obsodba na smrt*.

²⁶³ Obsodba avtoričinega sina Leva za protisovjetsko propagando na pet let zapora je »padla« 26. julija (v ciklu je pesem datirana z zapisom *poleti 1939*). Ahmatova se je pred odhodom v taborišče v Norilsku srečala s sinom 10. avgusta, 14. avgusta je za sina zbirala topla oblačila, medtem ko 19. avgust 1939 v sinovi tragični zgodbi nima jasne biografske reference. Čeprav nekateri raziskovalci povezujejo datum z odhodom sina iz Leningrada (gl. B. A. Черных, *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966* (Moskva: Индрик, 2008)), se zdi, da gre v tem primeru bolj za rekonstrukcijo biografskih dejstev iz datuma pesmi oziroma za osmišljanje datuma v kontekstu kompozicije *Rekviema*. O datumu odhoda obsojencev enostavno ni natančnih podatkov, mogoče je sklepati le, da se je to zgodilo po 14. avgustu in da je sin v Krasnojarsk kot vmesno postajo na poti do taborišča prišel po 23. avgustu, ker je tam izvedel za pakt Ribbentrop – Molotov (С. С. Беляков, *Гумилёв сын Гумилёва*, (Moskva: АСТ, 2013), 149).

²⁶⁴ Na ta dan naj bi imel Stalin na tajnem zasedanju Politbiroja govor, v katerem je predstavil idejo načrtne sprožitve 2. svetovne vojne, ki se je nato udejanjila v delitvi Poljske in agresiji na Finsko. Cilj naj bi bil destabilizacija Zahoda. Govor so novembra 1939 objavili v Franciji, nato pa se je med zgodovinarji začela polemika, ali gre za avtentičen dokument (gl. B. A. Дорошенко, К. В. Павлова, Р. Ч. Паак, »Не миф: речь Сталина 19 августа 1939 года«, *Вопросы истории* 8 (2005): 3–20).

prevodu *orodja*), v katerem pesnica upodobi grožnjo napada s kemičnim orožjem, na katerega so oblasti prebivalce Leningrada pripravljale pred agresijo na Finsko jeseni leta 1939.²⁶⁵

V situaciji, ko se številnim starim obrazom smrti (nočni obisk tajne policije, bolezen, nasilje) pridružujejo novi, povezani s prihajajočo vojno, Ahmatova nagovarja smrt na podoben način, kot v številnih svojih pesmih govori s personifikacijo svojega ustvarjalnega navdiha – z Muzo. Poudarjeno konvencionalen okvir nagovora (*ugasla luč, odprte duri*) je le izhodišče za soočenje tradicionalne poetizacije smrti in aktualne zgodovinske situacije (pravljica o *sinjih kapicah*, v katerih na nočne obiske prihajajo sodelavci tajne policije), ob tem pa se smrt vse bolj kaže kot neizogiben del resnične pesniške biografije.

Leto 1939 namreč ni le leto represij v njeni ožji družini in leto začetka druge svetovne vojne, to je tudi leto, ko Ahmatova izve za smrt kolega pesnika Osipa Mandelštama.²⁶⁶ V povezavi z dvema 'sibirskima' verzoma obravnavane pesmi komentatorji opozarjajo na aluzijo na znano Mandelštamovo pesem *Za zvenečo hrabrost prihodnjih daljav ...* (*»За зречущую доблесть грядущих веков ...* «, 1931–1935) v motivih reke Jenisej in polarne zvezde.²⁶⁷ Mandelštam v pesmi oba motiva povezuje s prostorom, v katerega želi pobegniti pred strašnim stoletjem, s prostorom, ki ga Ahmatova očitno interpretira kot prostor resnične poezije, kot prostor, v katerem izgine meja med življenjem in smrtjo. Z vidika človeške usode se Mandelštamova lirska prošnja uresniči na najstrašnejši način – s pesnikovo aretacijo in dejanskim potovanjem na Vzhod, ki je bilo zanj usodno, z vidika pesniške biografije pa je njegov klic po umiku iz »volčjega« stoletja v imenu prihodnjega preporoda kulture za Ahmatovo znak zmage pesnika nad dobo. Pesnik za ceno lastnega življenja premaga smrt.²⁶⁸ Čeprav imata lahko oba

²⁶⁵ Gl. Ахматова, СС, I: 913. O tem, da je Ahmatova začetek vojne s Finsko povezovala s smrtjo, govori tudi štirivrstičnica, ki naj bi nastala ob razglasitvi vojne napovedi Finski: »Жить – так на воле, / Умирать – так дома. / Волево Поле, / Желтая солома« (Ахматова, СС, I: 448; »Че – на svobodi, / če smrt – bo domača, / grob tu ob vodi, / rumena slamnjača.« – prev. A. Zebra).

²⁶⁶ Gl. zapis v pesničnih spominih v Ахматова, СС, I: 52.

²⁶⁷ Ахматова, СС, I: 913.

²⁶⁸ V navezavi na Mandelštama je mogoče dodatno osmisliti tudi eno od podob smrti v pesmi. Glede na to, da imajo vse ostale njene pojavnosti v pesmi jasne konkretne zgodovinske aluzije, je pričakovati, da ima tudi smrt, ki »prikrad[e] s kroglo se kot večč bandit«, podobno ozadje. Ena od možnosti je Mandelštamova pesem *Gorjan* (*»Мы живем, под собою не чуя страны ...* «), v kateri je v Stalinovem portretu oblastnikove besede označil kot *pud težke uteži* (*нудовые гири*). Glede na to, da je bila prav ta pesem vzrok za pesnikovo aretacijo, je mogoče, da se v *kroglici-uteži* (*гирька*), s katero se prikrađa smrt, skriva nepredvidljiva usodna beseda Vrhovnega kritika, ki lahko kadarkoli nepričakovano »zadane« pesnika.

motiva tudi neposredno biografsko referenco, ki prihaja v ospredje, če pesem beremo kot del cikla *Rekviem* (sin Ahmatove je iz Krasnojarska v smeri Noriljska odpotoval z barko po reki Jenisej, taborišče, kamor je bil namenjen, je bilo nad polarnim krogom),²⁶⁹ je za temo pomirjenosti z lastno smrtjo kot osrednjo temo pesmi nedvomno pomembnejši medbesedilni motiv smrti in nesmrtnosti pesnika.

Najbolj neposredno se tema lastne smrti v pesničinem ustvarjanju pojavi v pesmih, ki so nastale jeseni 1942, ko je pesnica v evakuaciji v Taškentu resno zbolela. V avgustu 1942 je bila hospitalizirana zaradi visoke vročine, novembra pa zaradi trebušnega tifusa; obe resni bolezni je v svojem ustvarjanju osmislila predvsem kot bližnje srečanje s smrtjo. Avgustovska vročica je literarno-umetniški smisel dobila v ciklu *Smrt*, ki sta ga izvirno sestavljali dve kratki pesmi:

I
Я была на краю чего-то,
Чему верного нет названья ...
Зазывающая дремота,
От себя самой ускользание ...

I
Bila sem na robu nečesa,
čemur ni ustreznega imena ...
zevajoča dremavost,
od same sebe uhajanje ...

II
А я уже стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разной ценой ...
На этом корабле есть для меня каюта
И ветер в парусах – и страшная минута
Прощания с моей родной страной.

II
Jaz vendar stojim pod stopnicami k nečemu,
kar čaka vse, a za vsakega drugačno plačilo ...
na tej ladji je za mene kajuta
in veter v jamboru – in strašna minuta
od moje rodne dežele slovesa.

Август, 1942
Дюрмень²⁷⁰

1942
Djurmen²⁷¹

V prvi pesmi cikla je v vsej poeziji Ahmatove lastna smrt predstavljena najbolj neposredno – kot nedoumljivo, kot nekaj, kar je nemogoče izkusiti, doživeti in ubesediti. Beseda *smrt* je v tem primeru znak brez referenta, to – k čemur se je pesnica približala – pa stanje, ki je neubesedljivo. Vse, kar je o takšni smrti še mogoče reči, ostaja tostran velike ločnice, vsako približevanje k njej pa je povezano

²⁶⁹ O okoliščinah prve sinove poti na prestajanje kazni je danes znano marsikaj (gl. Беляков, Гумилёв сын, 149–150), vprašanje pa je, kaj je o tem vedela Ahmatova v času nastanka pesmi.

²⁷⁰ Ахматова, СС, II/1: 28.

²⁷¹ Zajc, *Uvod v poetiko*, 208.

z vedno večjo izgubo refleksije: lirski subjekt občuti *vabečo ga* (*засылающая*) *dremavost* in vse bolj *drsi* stran od samega sebe – od besed k molku.

Če je prva pesem poskus ubesediti osebno intimno smrt, se v drugi pesmi ta izkušnja kontekstualizira. Pesnikova smrt ne more biti brez smisla in prvi smisel dobi kot univerzalna človeška izkušnja – pretekla intimna izkušnja lastne minljivosti postane osnova zavedanja neizogibnosti človeške smrti, ob kateri pa se lirski subjekt postopno začne razdvajati. Smrtni pesnik smisel svoje izkušnje strašnega slovesa zdaj ubesedi v nesmrtnem jeziku kulture: neimenovano nekaj, kar doleti vsakogar od nas, četudi za drugačno ceno, se univerzalizira v podobi smrti kot zadnjega potovanja čez vodno ločnico, ki svet živih ločuje od sveta mrtvih.²⁷²

Ahmatova v ciklu poudari motiv rojevanja pesnika skozi lastno smrt, ko vanj vključi še tretjo pesem, ki je nastala kasneje ob okrevanju po okužbi s tifusom:

И комната, в которой я болею,
В последней раз болею на земле,

In soba, v kateri jaz boleham,
kjer sem poslednjič na tem svetu bolna,

Как будто упирается в аллею
Высоких белоствольных тополей.
А этот первый – этот самый главный,
В величии своем самодержавный,
Но как заплещет, возликует он,
Когда, минуя тусклое оконце,
Моя душа взлетит, чтоб встретить солнце,
И смертный уничтожит сон.

kakor bi se upirala v drevored
visokih topolov z belimi debli.
In tisti prvi – tisti glavni,
v veličini svoji samodržavni,
ko zapleše in se razveseli,
mineva zamolklo svetloba,
moja duša pa vzleti, da bi sonce pozdravila
in smrtni sen uničila.

Январь, 1943 <?>
Ташкент²⁷³

Januar, 1944
Taškent²⁷⁴

Če je v drugi pesmi pesnik-človek kot slehernik obsojen na smrt, pesnik kot glasnik kulturnega spomina pa smrt lahko preseže, se v tretji pesmi abstraktna pesniška zmaga nad smrtjo konkretizira. Kajuta, v kateri nam je vsem usojeno opraviti poslednje potovanje, postane sobica, v kateri je pesnica živela v Taškentu,²⁷⁵ abstraktno potovanje pa dobi zelo konkreten začetek (sobica ob drevoredu) in na videz nenavaden konec. Potovanje v mitološko podzemlje zamenja dvig k soncu,

²⁷² Motiv jadrnice z »vetrom v jadrnih« je različica pesniškega priljubljenega motiva prečkanja Lete.

²⁷³ Ахматова, СС, II/1: 39.

²⁷⁴ Zajc, *Uvod v poetiko*, 209.

²⁷⁵ Morda ni nepomembno, da je po spominih sodobnikov sobica spominjala na kajuto (gl. Г. В. Петрова, »О поэтическом дендрарии А. А. Ахматовой«, *Русская литература* 3 (2013): 213).

in tradicionalna podoba smrti kot sna, ki jo v prvi pesmi zgolj nakaže *dremež*, se spremeni v svoje nasprotje.

Smrt kot prebujenje spremlja motiv veličastnega belega topola, ki je resnično stal pod oknom sobice v Taškentu, a globlji smisel v povezavi s temo smrti kot prebujenja oziroma vstajenja dobi, če motiv osmislimo v kontekstu antične mitologije in ahmatovskega mita o pesništvu, pri oblikovanju katerega je ključen prav dialog z Mandelštamom. G. V. Petrova omenja dve mitološki ozadji, s katerima je mogoče povezati motiv topola v pesmi. Zgodbo o Heliadah, hčerah boga sonca, ki so se, potem ko so s solzami pospremile v smrt svojega brata Faetonta, na bregu reke Eridan spremenile v topole, ter usodo ene od Okeanid, ki jo je ugrabil bog podzemlja, nato pa jo je njegova žena Persefona iz ljubosumja spremenila v beli topol ob Hadovem dvorcu nad reko spomina Mnemozino.²⁷⁶ Petrova sicer antični mitološki podtekst in idejo preporoda skozi smrt povezuje z intimno, ljubezensko temo,²⁷⁷ a hkrati opozarja tudi na pomen, ki ga dobi topol v navezavi na pesniško ustvarjanje pri Mandelštamu. »Samodržavni« topol več kot očitno izpostavlja temo Peterburga, saj bralca spomni na peterburški *zapršeni* topol iz Mandelštamove pesmi *Admiraliteta* (*Адмиралтейство*, 1913),²⁷⁸ v kateri je ta motiv povezan z zmago »pete dimenzije« umetnosti nad običajno človekovo zemeljsko eksistenco. Povezava motiva z zgodnjim akmeističnim umetniškim programom je bila očitno pomembna tudi za Ahmatovo, saj se – kot opozarja Petrova – isti motiv pojavi tudi v znameniti pesmi *Voronež*, v kat eri pesnica leta 1936 opiše tragičen položaj Mandelštama v izgnanstvu.²⁷⁹

Ob tem je vredno dodati, da lahko pesem *Voronež* beremo kot svojevrsten prepis in polemiko z idejo zgodnje Mandelštamove pesmi: peterburški park s topoli, med katerimi stoji utelešenje Petrove ideje, zamenjajo topoli, ki obdajajo spomenik Petru I., idejo ustvarjalnega dviga nad spone zemeljskega pa nadomesti ideja imperialne moči, ki prinaša grožnjo pesniku (motivi vran nad spomenikom, Kulikovske bitke, zmagovite zemlje, topoli, ki zastirajo nebo ...) in strah pred smrtjo. Tako ni naključje, da Ahmatova v tematizaciji svoje smrti kot prebujenja izpostavlja prav

²⁷⁶ Gl. Петрова, »О поэтическом«, 215.

²⁷⁷ V času, ko je Ahmatova bolehal v Taškentu, je v Leningradu umrla žena pesničinega takratnega partnerja Garšina, kar je pomenilo, da bi se ljubimca po vrnitvi Ahmatove v Leningrad lahko poročila. Kljub temu so mitološke teme – spomin, objokovanje, žrtev v imenu ljubezni (do ustvarjanja) – v navezavi na usodo Mandelštama povedne tudi v kontekstu pesničinega osmišljanja lastne pesniške usode.

²⁷⁸ V tej pesmi je krošnja topola okvir, v katerem lirski subjekt uzre vrh znamenite peterburške stavbe, ki uteleša ustvarjalno idejo Petra I.

²⁷⁹ Gl. Петрова, »О поэтическом«, 216.

prvi topol, ki je »samodržaven v svoji veličastnosti«. V njem zlahka razberemo podobo brata in pesniškega mučenca, ki se je že ustvarjalno prerodil v smrti in ki bo pozdravil trenutek, ko se mu bo v ustvarjalnem prostranstvu onkraj življenja in smrti pridružila pesnica.²⁸⁰

Ne glede na to, da so pesmi v obravnavanem ciklu nastale v začetku štiridesetih let, je cikel kot celota najverjetneje nastal konec petdesetih oziroma v začetku šestdesetih.²⁸¹ Tudi ostale pesmi v obdobju od poletja 1942 do zgodnje pomladi 1943 pogosto tematizirajo smrt,²⁸² a očitno je Ahmatova prav v prepletu treh pesmi videla najbolj celostno lirsko upodobitev doživetega, zato je cikel *Smrt* mogoče brati kot svojevrstno prelomnico v pesničini tematizaciji smrti.

Ahmatova pesništvo od svojih začetkov razume kot aktualizacijo najrazličnejših konvencij, kot mojstrstvo povezovanja in preigravanja žanrskih, intonacijskih in motivno-tematskih elementov, kot sestavljanje individualnega smisla iz jasno prepoznavnih elementov kulturnega spomina oziroma kot večino vpisovanja lirskega subjekta v polje obstoječih kulturnih smislov. V omenjenem ciklu je prvič neposredno upodobljena golota človeka pred obličjem smrti, nemoč kakršnega koli znaka, da nam o lastni smrti spregovori neposredno, hkrati pa je prav ta izkušnja izhodišče za prepoved vere v moč ustvarjanja in poezije ter za vračanje osmišljanja smrti v kontekstu kulturnih konvencij.

Ta navidezni paradoks je povezan z občutkom krivde »edine preživele«,²⁸³ ki ga je Ahmatova – kot smo lahko videli ob osmišljanju smrti konec tridesetih let – razreševala s poslanstvom pričevalke, z idejo pesnika, ki more in mora spregovoriti ter tako ohraniti spomin na vse nedolžne žrtve. Vprašanje lastne smrti oziroma odgovor na vprašanje, zakaj je staliniški teror zaobšel ravno njo in ravno njej

²⁸⁰ V navedenem slovenskem prevodu so časovni odnosi sicer nekoliko zabrisani, v izvirniku pa je povsem jasno, da gre za prihodnjik.

²⁸¹ Г. Г. В. Петрова, »Цикл А. А. Ахматовой «Смерть»: проблема генезиса«, *Филологические науки* 4 (2010): 3.

²⁸² Prim. tudi za časa pesniškega življenja neobjavljeno dvovrstičnico, ki je prav tako nastala v času bolezni 1942 in v kateri pesnica nagovarja *neopredeljivo* in *nedoločljivo* izkušnjo smrti: »Если ты смерть – отчего же ты плачешь сама, // Если ты радость – то радость такой не бывает.« (Ahmatova, CC, 2/I: 32; »Če si smrt – zakaj torej ti sama jočeš, // če si radost – radost takšna res nikoli ni.« – prev. A. Zebra).

²⁸³ Prim. v *Pesnitvi brez junaka*: »Веселиться — так веселиться, / Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива? [...] Бес попутал в укладке рыться ... / Ну, а как же могло случиться, / Что во всем виновата я?« (Ahmatova, CC, 3: 176, 194; »Veseliti se – tako se veselijo [?], / samo kako se moglo je zgoditi, / da sem edina jaz ostala živa? [...] Vrag se je odločil v shrambi rovariti [?] / No, a kako se je lahko zgodilo, / da sem za vse sama kriva [?]« – prev. Zajc, *Uvod v poetiko*, 256, 271).

namenil to posebno vlogo, pa je ob tem ostajalo neodgovorjeno. Ob usodnih preizkušnjah vojnega Leningrada ter bližnjih srečanjih s smrtjo ob boleznih v Taškentu pa se zdi, da si je pesnica na to vprašanje dokončno odgovorila. V ciklu *Smrt* je izkušnjo skorajšnje lastne smrti interpretirala kot svojevrstno pesniško iniciacijo – kot drugo pesniško rojstvo v prostoru kulture, v katerem je za resničnega pesnika smrt le prehod iz enega stanja v drugo.

Gre za temo, ki pomembno opredeljuje tudi pesničine pesnitve in lirsko-epske cikle poznega obdobja, v liriki po letu 1942 pa se kaže v premišljanju pogleda na lastno smrt v odnosu do smrti bližnjih in sodobnikov. Že leta 1942 nastaneta dve pesmi, v katerih je poslanstvo lirskega subjekta ohranjanje spomina na preminule: v pesmi *In memoriam* (»*O vi prijatelji poslednjega vpoklica!*«)²⁸⁴ je ta pesničina vloga izražena neposredno,²⁸⁵ cilj njenih prizadevanj je skupno sobivanje živih in mrtvih v kulturnem spominu, v pesmi *В тифу (V tifusnih blodnjah)* pa je v tradicionalnih folklornih ritmih in motivih predstavljena pesničina izgubljenost na robu smrti, iz katere se vrne kot *edina pričevalka*.²⁸⁶ Znova je smisel človekove eksistence nekaj, kar je utemeljeno v kulturnem spominu, saj Ahmatova smisel tuje in svoje izkušnje oblikuje s pomočjo tradicionalnih elementov (pravoslavje, folklor, pesnik kot kulturni junak), a njena perspektiva za razliko od zgodnje lirike ni več utemeljena v goli kulturni konvenciji, saj ji v njeni lastni interpretaciji pravico do tega novega nadčasovnega pogleda na smrt daje lastna izkušnja smrti.

Še dodatno se prepričanje v utemeljenost tovrstnega pogleda v pesničinem ustvarjanju utrdi po letu 1946, ko jo znamenita kritika Ždanova znova izbriše iz polja uradne kulture, v katerega se je vsaj delno vrnila v vojnem obdobju. V *Pesnitvi brez junaka* in v spominih je popolna odsotnost v sovjetskem tisku osmišljena kot *civilna smrt* (*гражданская смерть*), ki jo je avtorica po svojem prepričanju doživela dvakrat – 1925 in leta 1946.²⁸⁷ To poimenovanje priča o dojemanju lastne usode kot svojevrstne ustreznice usod umrlih sodobnikov (ki jim je država hkrati

²⁸⁴ Žal imamo v Pavčkovem slovenskem prevodu na voljo cenzurno okrnjeno različico pesmi, ki jo je bila pesnica prisiljena spremeniti za tisk v sovjetskih izdajah. Izvirni krščanski oziroma pravoslavni kontekst, v katerem so pred Bogom enaki živi in mrtvi, v tej različici zamenja kriterij (državlanske oz. domoljubne) slave.

²⁸⁵ »Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена.« (Ахматова, CC, 2/I: 30; »Ostala živa sem, da objokujem vas.« – prev. Ahmatova, *Lirika* 109).

²⁸⁶ »Меня под землю не надо б, / Я одна — рассказчица.« (Ахматова, CC, 2/I: 31; »Nisem še za pod zemljo, le jaz zgodbe ti povem.« – prev. A. Zebra).

²⁸⁷ Prim. Ahmatova, CC, 5: 208. O prvem javnem nastopu po napadu Ždanova v Leningradu leta 1948 je Ahmatova govorila kot o *civilni zadušnici* (*гражданская панихида* – gl. komentar v Ahmatova, CC, 2/I: 364).

pripravila *civilno* in *dejansko* smrt), prav ta skupna izkušnja pa v liriki, posvečeni spominu na umrle pesniške vzornike in sodobnike, pesnico in pričevalko spreminja v sogovornico.

V zadnji zbirki, ki jo je Ahmatova po dolgotrajnem usklajevanju s sovjetskimi založniki izdala leto pred smrtjo,²⁸⁸ je načrtovala tudi cikel z naslovom *Venček umrlim* (*Венок мертвым*). Ta je v zgodnjih načrtih zbirke iz leta 1961 najprej obsegal osem pesmi, v katerih pesnica gradi nekakšen panteon ruske literature. V cikel so namreč vključene pesmi, ki so nastale v različnih obdobjih, posvečene pa so umrlim sodobnikom – Cvetajevi, Pasternaku, Mandelštamu, Bulgakovu in Zoščenkmu.²⁸⁹ Nekatere med njimi so nastale pred njihovo smrtjo (pesem Cvetajevi, ena od pesmi, posvečenih Pasternaku), druge ob ali po smrti, za vse pa je značilno, da v ospredju ni tradicionalno poslavljanje ali objokovanje, ampak dialog z umrlimi sodobniki, ki se med pesniki in pisatelji odvija prek za navadne smrtnike neprehodne ločnice smrti.

Ahmatova v svojih načrtih kasneje cikel sicer razširi, vključi tudi pesem v spomin na pesnika Annenskega, pesem, posvečeno pisatelju Borisu Pilnjaku, cikel pa sklene s pesmijo *Carskoselske vrstice* (*Царскосельские строки*, 1921), ki se v kontekstu cikla jasno bere kot odziv na smrt pesničinega prvega moža, pesnika Nikolaja Gumiljova. V cikel vključi tudi dve pesmi, ki na prvi pogled širita temo smrti onkraj konteksta literarnega ustvarjanja, a tudi pesmi, napisani ob smrti Nikolaja Punina in prijateljice Antonine Aranžerejeve – Rozen, le še dodatno izpostavljata *pesniško smrt* kot osrednjo temo cikla.²⁹⁰

V najčistejši obliki idejo cikla kot dialoga pesnikov, ki so premagali smrt, izraža pesem *Štirje smo*, v kateri se Ahmatova odziva na preroške verze, ki so ji jih za življenja posvetili sodobniki in v katerih so napovedali njeno usodo varuhinje kulturnega spomina.

²⁸⁸ Zbirka je šele leta 2013 izšla v dokončno rekonstruirani izvirni avtorski različici. Podrobneje gl. Н. И. Крайнева», 'Со мною бывает только так ...' (К истории не выпедшего «Бега времени» 1962–1963)», в: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник XI. (Симферополь: Бизнес-Информ, 2013), 128–142.

²⁸⁹ Ахматова, СС, 4: 543.

²⁹⁰ Pesem, nastala ob smrti prijateljice arheologinje, se začne z verzom, ki opozarja, da gre za smrt »iz drugega cikla« (»... Пусть это даже из другого цикла: [...]« – Ахматова, СС, 4: 441), v delu, posvečenem tretjemu možu, pa pesem, ki umrle pesnike in pisatelje v ciklu nagovarja kot žive, nagovarja praznino: »Все кончено... И песнь моя несется / в пустую ночь, где больше нет тебя.« (Ахматова, СС, 4: 442; »Zdaj konec je ... In pesem oddaljuje / se v prazno noč, kjer tebe več ne bo.« – prev. A. Zebra).

НАС ЧЕТВЕРО

Комаровские наброски

Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены.

О. М. <андельштам>

Таким я вижу облик Ваш и взгляд.

Б. П. <астернак>

О, Муза Плача

М. Ц. <ветаева>

... И отступилась я здесь от всего,

От земного всякого блага.

Духом-хранителем места сего

Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,

Жить – это только привычка.

Чудится мне на воздушных путях

двух голосов перекичка.

Двух? А еще у восточной стены,

В зарослях крепкой малины,

Темная, свежая ветвь бузины ...

Это – письмо от Марины.

19-20 ноября 1961

Ленинград. Больница в Гавани²⁹³

ŠTIRJE SMO

Komarovske skice

Mar so tudi titanu²⁹¹

vse muke Danteja usojene?

O. M.

Tako jaz vidim vaš obraz in vaš pogled.

B. P.

o, Muza Joka ...

M. C.

... In odrekla sem tu se vsega,

zemskega vsakega blaga.

Z duhom, varuhom »mesta tega«

postala sem grčava klada.

Vsi smo malo na zemlji v gosteh,

živeti je le navada, ne nova.

Zdi se mi, da na zračnih poteh

se kličeta dva glasova.

Dva? Še ob steni vzhodni, tam zad

v grmovju bujne maline

črni sveža se bezgova lat ...

To je – pismo Marine.

1961²⁹²

Ahmatova na njihove preroške verze odgovarja s preosmišljenimi motivi iz njihove pesniške zapuščine,²⁹⁴ odgovarja, obuja, obnavlja in pritrjuje ter s tem v poeziji presega, kar ji v življenju grozi.

Prek meje smrti se v ciklu prosto premikajo njeni naslovniki oziroma sogovorniki. Del pesmi, v ciklu posvečenih Pasternaku, je napisanih za življenja, del po smrti pesnika. Podobno premična in vizionarska v odnosu do smrti pa je tudi pozicija lirskega subjekta cikla. V pesmi, posvečeni Cvetajevi in kasneje naslovljeni *Pozni odgovor*, se Ahmatova 1940 odzove na vrnitev Marine Cvetajeve iz emigracije. V pesmi Ahmatova pozdravi pesničino vrnitev v Moskvo: primerja jo z zmagovalno

²⁹¹ Žal je prevajalec očitno nenatančno bral izvirnik, zato je v prevodu epigrafa napaka: gre namreč za *gitano* (torej *ciganko* ali *cigansko plesalko*), in ne za titana.

²⁹² Ahmatova, *Lirika*, 119.

²⁹³ Ахматова, СС, 2/II: 119.

²⁹⁴ Tudi naslov pesmi je replika na prvi verz Pasternakove pesmi »Malo nas je, morda smo trije ... « (»Нас мало. Нас, может быть, трое ... «, 1921 – podrobneje gl. Ахматова, СС, 2/II: 402).

vrnitvijo pesničine soimenjakinje Marine Mnišek, žene treh samozvancev in za kratek čas celo ruske carice iz obdobja kaosa na prelomu 16. in 17. stoletja. Primerjava, ki je sicer značilna tudi za liriko same Cvetajeve, se je kmalu izkazala za preroško, saj je tragična usoda nesrečne carice že čez leto doletela tudi Cvetajevo. Zato je Ahmatova v drugi različici pesmi, ki je bila leta 1961 vključena v cikel in v kateri je bolj v ospredju tragičnost usod obeh Marin, ohranila dvojno datiranje pesmi ter tako poudarila tudi moč lastne pesniške besede, ki seže onkraj ločnice smrti, podobno kot to zmore glas njenih mrtvih sodobnikov.

V liriki Ahmatove se torej tema lastne smrti v treh različnih obdobjih povezuje z idejo pesništva na prvi pogled podobne, a hkrati na intimno zelo različne načine. Ob vsakem zbližanju s smrtjo v času bolezni in zgodovinskih kataklizem tema lastne smrti zveni v dialogu s temo smrti drugega: leta 1913 sta soočenje z lastno smrtnostjo in dve »romantični« smrti zaljubljenih samomorilcev osmišljeni v kontekstu akmeističnega razumevanje kulturne tradicije. Pesnik je mojster pesniške obrti, član ceha posvečenih, ki s povezovanjem elementov literarne in kulturne tradicije zna in zmore izraziti intimno in individualno kot univerzalno in splošno. V odnosu do smrti – svoje ali tuje – je seveda kulturna tradicija neskončna zakladnica načinov za njeno osmišljanje, položaj pesnika, ki je v to znanje posvečen, pa ga na osebni intimni ravni odrešuje soočenja s smrtjo.

V zgodnji liriki je na smrt obsojeno pesnično telo, njen glas pa varno zasidran v kulturni tradiciji, to varno sidro pa ob tematizaciji smrti začne izgubljati svojo oporo v dvajsetih, predvsem pa v tridesetih letih. Ob tematizaciji smrti bližnjega se pesnica znova vrača v kulturno tradicijo, osebno izkušnjo izgube bližnjega interpretira kot del kolektivne izkušnje, hkrati pa se kot pesnica osmišlja kot glasnica in pričevalka te kolektivne izkušnje. Vprašanje lastne smrti se tu začne zastavljati v luči usod pesničinih sodobnikov, predvsem pesnika Osipa Mandelštama, kot problem univerzalne usode resničnega pesnika.

Ni torej naključje, da je pesnica svoje naslednje srečanje s smrtjo v času bolezni v Taškentu v letih 1942 in 1943 osmislila predvsem kot smrti pesnika. Približevanje smrti kot točki neubesedljivega je interpretirano kot svojevrsten pesniški prepoved, kot novo rojstvo v neskončnem prostoru resnične kulture, v kateri resnični pesniški glasovi lahko konkurirajo smrti. Cena za tovrsten pesniški glas

je v avtoričini mitologizaciji poezije visoka – dejanska smrt ali smrti podobna izkušnja, ob kateri se moč besede sooči z uničujočo silo zgodovine.

To izhodišče skupne pesniške zmage nad smrtjo je v začetku šestdesetih let, ko pesnica znova resneje zboli, tudi točka, s katere osmisli svoj skorajšnji konec. Ne le kot preživela, ki zadnja lahko pove zgodbo o tragični usodi celotne pesniške generacije, temveč predvsem kot sogovornica, ki je z izkušnjo lastne (pesniške, skorajšnje, *civilne*) smrti preverila avtentičnost svojega pesniškega glasu ter se tako že pridružila vsem ostalim, dela katerih živijo po smrti. V tem smislu je tema smrti pesnika ključna za razumevanje avtoričine mitologizacije lastne ustvarjalne biografije. V ideji zbirke *Beg časa*, v kateri so v ospredju teme *ustvarjanja*, *spomina* in *smrti*, se zdi, da je ravno to specifično razumevanje teme lastne smrti tisti izhodiščni mitologem, na katerega se opirajo vsi ostali. Na to bralca opozarjajo tudi nekoliko zagonetni verzi, iz katerih je vzet naslov zbirke.

БЕГ ВРЕМЕНИ

BEG ČASA

Что войны, что чума! – конец их виден скорый,
Им приговор почти произнесен ...
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда то наречен?

Kaj vojne, kuge mòr! Minili kmalu bodo,
obsodba njihova že skoraj bere se ...
A kdo nas vse bo varoval pred grozo,
ki časa beg so nekdaj dali ji ime?

10 июня 1961

Комарово²⁹⁵

10. junija 1961

Komarovo (prev. A. Zebra)

Avtor imena te groze je seveda Horacij, na kar opozarja večina komentatorjev.²⁹⁶ V pesmi, ki je v zahodni kulturi utrdila kulturno konvencijo zmage ustvarjanja nad smrtjo²⁹⁷ in je imela izjemen vpliv na rusko tradicijo (v pesmih *Spomenik* Deržavina in Puškina), je *tok* oziroma *beg časa* predstavljen kot ena od stihij, ki so pred poezijo nemočne, v interpretaciji Ahmatove pa se isti motiv pojavlja kot groza, ki je strašnejša od konkretne zgodovinske smrti.

Tu v ospredje prihaja druga tradicija motiva *časa*, ki pogoltne vse, kar ostane nezapisano. Ta tradicija izvira iz Herodota, kasneje pa se je v srednjem in zgodnjem

²⁹⁵ Ахматова, CC, 2/II: 108.

²⁹⁶ Gl. Ахматова, CC, 2/II: 390 in Мария Суханова, »Fuga temporum«, *Russian Literature* XXX, 3 (1991): 377–378.

²⁹⁷ V prevodu K. Gantarja: »Zgradil sem spomenik, bolj trajen kot iz brona, / bolj vzvišen kakor grob kraljevske piramide: // ne bo ga dež načel, ne bo vihar omajal, / neskončna vrsta let ne bo mu škodovala, / ne bo ga časov beg porušil in uničil.« (Horacij, *Pesmi*, *Carmina*, 2. izdaja, prevod in opombe Kajetan Gantar (Maribor: Založba Obzorja, 1993), 62).

novem veku uveljavila kot konvencionalna formula zadnje volje oziroma oporoke, za našo temo pa je zanimivo, da je v ruski tradiciji polemično reinterpretacijo našla v zadnji predsmrtni pesmi Deržavina, v kateri je veliki pesnik v trenutku soočenja s smrtjo podvomil v konvencionalno vero v moč pesniške besede.²⁹⁸ Tok oziroma »reka časa« pri Deržavinu v predsmrtni pesmi na koncu izbriše vse, to pa je bilo tudi izhodišče za znamenito Mandelštamovo *Skrilasto odo* (*Грифельная ода*, 1923, 1937), v kateri je v trenutkih pesniške in življenjske ogroženosti v dvajsetih in tridesetih letih o moči besede razmišljal najpomembnejši »sogovornik« Ahmatove.²⁹⁹ Več kot očitno je torej v tej podobi groze minevanja Ahmatova združila oba vidika pesnikove smrti – kulturno konvencijo in intimno osebno izkušnjo, ki se prepletata na način, da druga drugi podeljujeta kredibilnost. Sposobnost dejanske polemike z minljivostjo je treba dokazati z intimnim srečanjem s smrtjo, tu pa se – z vstopom v resnično polje poezije – šele zares odpira resnično vprašanje o vrednosti ustvarjanja in spomina v luči nepovratnega minevanja časa.

POVZETEK

Posebna vloga teme smrti v pozni liriki Ahmatove je v razpravi obravnavana z vidika specifične avtoričine poetike ter z vidika kulturno-zgodovinskega konteksta, ki je v veliki meri opredelil pesničino dojemanje njene lastne vloge v okviru razvoja ruske kulture. Obenem izhajamo tudi iz posebne narave teme smrti, ki ima lahko v liriki dve zelo različni pojavnosti. Lahko je osebna in individualna ali univerzalna in splošna, torej enkratna, neizbežna in nedoumljiva ali vseprisotna, vsem znana ter v kulturi že nešteto krat osmišljena. Za Ahmatovo, ki se kot pesnica izoblikuje v okviru literarne smeri akmeizma, je bila smrt v zgodnjem obdobju predvsem večna literarna tema, eden od znakov, s katerim lahko kot umetnica izrazi obči smisel individualne izkušnje. Odnos do teme se pomembno spremeni v poznejšem ustvarjanju, ko smrt na različne način vedno bolj postaja tudi del njene osebne biografije – bližnja srečanja s smrtjo in številne izgube bližnjih izpostavijo enkratnost, neizbežnost in nedoumljivost smrti, na kar se Ahmatova odzove s

²⁹⁸ O zgodovini formule in njeni polemični reinterpretaciji pri Deržavinu gl. Анна Литвина, Фёдор Успенский, »Ожидаемые парадоксы в последнем стихотворении Г. Р. Державина 'Река времен в своем стремлении...'«, *Slavistična revija* 1 (2016): 47–59.

²⁹⁹ Podrobneje o nastanku in različnih interpretacijah Mandelštamove pesmi gl. М. Л. Гаспаров, »'Грифельная ода' Мандельштама: история текста и история смысла«, *Philologica* II, 3/4 (1995): 153–193.

svojevrstno mitologizacijo smrti pesnika kot ključne prelomnice, ob kateri se pesnik kot glas, ki se res poskuša zoperstaviti uničujoči sili časa, šele resnično rodi.

VIRI IN LITERATURA:

- Ахматова, А. А. *Собрание сочинений в шести томах*. Москва: Эллис Лак, 1998–2001.
- Беляков, С. С. *Гумилёв сын Гумилёва*. Москва: АСТ, 2013.
- Гаспаров, М. Л. »'Грифельная ода' Мандельштама: история текста и история смысла«. *Philologica* II, 3/4 (1995): 153–193.
- Дорошенко, В. Л., Павлова, К. В., Раак, Р. Ч. »Не миф: речь Сталина 19 августа 1939 года.« *Вопросы истории* 8 (2005): 3–20.
- Крайнева, Н. И. »'Со мною бывает только так ...' (К истории не вышедшего «Бега времени» 1962–1963)«. V: *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник XI*, 128–142. Симферополь: Бизнес-Информ, 2013.
- Литвина, Анна, Успенский, Фёдор. »Ожидаемые парадоксы в последнем стихотворении Г. Р. Державина 'Река времен в своем стремлении ...'«. *Slavistična revija* 1 (2016): 47–59.
- Петрова, Г. В. »О поэтическом дендрарии А. А. Ахматовой«. *Русская литература* 3 (2013): 213–219.
- Петрова, Г. В. »Цикл А. А. Ахматовой «Смерть»: проблема генезиса«. *Филологические науки* 4 (2010): 3–14.
- Суханова, Мария. »Fuga temporum«. *Russian Literature* XXX, 3 (1991): 337–341.
- Тименчик, Роман. »Рижский эпизод в 'Поэме без героя' Анны Ахматовой«. *Даугава* 2 (1984): 113–121.
- Черных, В. А. *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966*. Издание второе, исправленное и дополненное. Москва: Индрик, 2008.
- Ahmatova, Anna. *Anna Ahmatova*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Tone Pavček. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- Horacij. *Pesmi, Carmina*. 2. izdaja, prevod in opombe Kajetan Gantar. Maribor: Založba Obzorja, 1993.
- Javornik, Miha. »Rojevanje pomena v poeziji Anne Ahmatove (na zgledu pesniške zbirke Bela jata)«. *Jezik in slovstvo* 7–8 (1993): 253–260.
- Zajc, Neža. *Uvod v poetiko Anne A. Ahmatove*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2015.

NEŽA ZAJC

NEMINULOST (ALI »SMRT-MISEL-PESEM«, POETSKI TRIKOTNIK NE LE) V POEZIJI ANNE ANDREJEVNE AHMATOVE

UVOD

Pesnik hrepeni po nečem, kar je višje, saj streми k duhovnemu vzpenjanju in razvoju. Tisto višje ni vedno jasno opredeljeno, celo več, dosega tem večjo ume-tniško vrednost, če ostaja nedoločeno. V tej neopredeljenosti idealnega se pesnik loči od filozofa, pa tudi od teologa, če za višje poet ne priznava vedno zgolj nečesa, vezanega na prominenco Božjega. Ali pa je to le videz in je morda temu načelu bližja pesnikova zavezanost nečemu povsem analognemu Božjemu počelu; mislimo na trenutek stvarjenja, v katerega pesnik zre z zaprisego nemimetičnemu načelu, torej ne posnemanju, temveč ustvarjanju, kakor je bilo razumljeno pod antičnim pojmom 'poesis'. V tem pogledu se poet ne želi oddaljevati od izročila, niti ga zavračati, ampak se mu želi približevati, oziroma kar se da prilikovati Viš-jemu, medtem ko so točne opredeljenosti izrazne oblike ali poetične manifestacije v osebnih poetikah zgolj redko dopuščene.

*

Bilo je pozimi, med letoma 1939 in 1940, ko je Anna Andrejevna Ahmatova stala v vrsti in sočustvovala s številnimi leningrajskimi ženami in ženicami, ki so se privi-jale k zidovom ječ. V očeh jim je sijal čudno moten lesk, kot bi se zrklo zameglilo in v oko ne bi več prihajalo dovolj svetlobe. Zamaknjenost v očeh sotrpečih je bila neprosojna. Nenadoma pa se je v nekem trenutku pogled mogel povsem zjasniti. Tedaj se je zdelo, kot bi se ženske postavbe prebudile iz sna. A to je bilo le hipno upanje v rešitev najbližjega, ki je naglo in vidno tudi ugasnilo. Nemara ga je Anna Ahmatova izgubila že pred njimi, a vseeno ni prenehala upati z njimi. Omenjeno protislovnost hkratnega vztrajanja in zanosu je sama opravičevala s mislijo, da morejo obdobja popolnega brezupa biti celo najbolj ustvarjalna. Groza, ki jo je

ob sodoživljanju prevzela, je v njej ustvarjala verze, ki jih pozabiti ni več mogla. V tistih trenutkih se je v njej porajala pesnitev *Rekviem*, v kateri se je pesnica, po besedah prijateljice Lidije Čukovske,³⁰⁰ zaprisegla upesnjenju vsečloveškega gorjá. Morda je res v *Rekviemu* Anna Ahmatova najtenkočutnejše izrazila trpljenje in neusmiljeno brezsmiselnost vojnih represij.

ВСТУПЛЕНИЕ

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем Ленинград.
И когда, обезумев от муки
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паравозные пели гудки.
Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сопками
И под шинами черных марусь.

UVOD

To bilo je, ko se smehljaj je
le mrtvi, ki se spokoja je radoval.
In kot odvečna zastavica plapolal je
poleg svojih ječ Leningrad.
In ko, že nerazumne od muke,
zakorakale obsojenih so čete,
kratko pesem ločitve
pele parne so lokomotive.
Zvezde smrti so stale nad nami,
in brez krivde drgetala je Rusija stara
pod koraki škornjev krvavih
in pod kolesi črnih maric.³⁰¹

V poeziji Ahmatove je smrt dosegala tudi raven nenavadno svetlega osmišljenja človeške minljivosti (»Zvezde smrti«), s katero je bila metamorfoza osnovnega pomena človeškega konca zgolj potencirana, vendar pa celotnega pesemskega konteksta neizrečenega sočustvujočega trpljenja ni spreminjala. Celo groza je postajala drugotna, prvo mesto je pripadalo neizrekljivemu in neugasljivemu, ki je raslo iz skrajne zblízanosti s smrtnim trenutkom in samo smrtjo. V *Rekviemu* je Ahmatova osebno občutenje docela žrtvovala občečloveški zavesti (spominu in zavedanju), z arhetipsko podlago katere je dejavno trpela.

III

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари ...

Ночь.

III

Ne, ne jaz, to nekdo drug trpi.
Jaz tako ne mogla bi, to pa, kar se je zgodilo,
naj črna platna pokrijejo,
in naj ulične svetilke odnesejo ...

Noč.³⁰²

³⁰⁰ Prim. Lidija Čukovskaja, *Dom poeta* (Moskva: Vremja, 2012), 242.

³⁰¹ Anna Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry*, sprem. b. A. I. Pavlovski (Leningrad: Lenizdat, 1989), 457–458. Vsi prevodi pesmi A. A. Ahmatove v tem prispevku so avtoričini (N. Z.).

³⁰² Anna Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Lenizdat, 1989), 458; Anna Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry*, ur. in op. Viktor Žirmunski (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 192, 478.

Ta pesem je bila prvič objavljena po smrti Ahmatove leta 1966. Pesnica jo je uvrstila kot tretjo pesem lirskega cikla *Rekviem*, ki je nastajal v 30-ih letih 20. stoletja. Do začetka 60-ih let je pesnitev obstajala le v spominu Ahmatove in njenih najbližjih prijateljev. Tridesetega oktobra leta 1962 je Anna Ahmatova v pogovoru z Lidijo Čukovsko vzkliknila: »Rekviem je znalo na pamet enajst ljudi, in nihče me ni izdal«. ³⁰³ Želela ga je objaviti leta 1962, a se to tedaj v Sovjetski zvezi ni moglo uresničiti. Pesnitev je bila v celoti objavljena šele leta 1987 (v revijah *Oktober*, št. 3, *Neva*, št. 6). ³⁰⁴ Zaupanje zgolj nepozabnemu ritmu verzov, s katerimi je živila več kot trideset let, in še zvestemu, nezmotljivemu spominu peščice znancev, je bilo podlaga samoobčutenja, v katerem je Ahmatova vztrajala in gradila sebi svojstveno osebno poetiko. Zavest o (še) živem skupinskem spominu je obenem tudi poviševala občečloveško zavest o smiselnosti poezije. Smrt pa, ki je čudno upravljala z anamnetičnimi trenutki zavestnega, pa tudi nehotnega (neslutenega) spominjanja – še živih in umrlih, je narekovala vzpenjajočo višino in padajočo rimo verzov – kakor da in hkrati ne več – z ustnic Anne Andrejevne Ahmatove. Prestopanje meja osebe, resničnosti in slehernikove biografije je izhajalo iz hkratne navzočnosti grožnje smrti ter zavedanja zahteve po pesemski upodobitvi doživetega (v proznem »Predgovoru«, napisanem 1. aprila leta 1957, ³⁰⁵ je to Ahmatova izrazila s kratkim priznanjem lastne pesniške sposobnosti, ki je bilo obenem apologetska privolitev, prisega in zaobljuba: na vprašanje ženice v zaklonišču ob njej, ali ona zna to opisati, je pesnica odgovorila: »Zmorem«). ³⁰⁶ Takšno poglobljeno zavedanje smrti ter njeno uresničevanje v pesmi sta pogoja za osamosvojitev vloge smrti v poeziji, zaradi česar začne prevzemati različne personifikacijske ali metaforične vloge poetičnih učinkovanj. Obenem pa omogoča misliti in tudi upesnjevati tisto ozko vrzel stikanja življenja in smrti, ki z ontološko-eschatološko intenzivnostjo poudarja pomen teže sleherne besede:

ПРИГОВОР

И упало каменное слово
На мое еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справляюсь с этим как-нибудь.
У меня сегодня много дела:

OBSODBA

In kamnita beseda je padla
na moje prsi še žive.
Nič hudega, saj sem pričakovala,
se bom že nekako z njo pomirila.
Danes imam veliko dela:

³⁰³ Lidija Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Ahmatovoj (1952–1962)*, t. 2 (Moskva: Soglasie, 1997), 536.

³⁰⁴ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemij* (Leningrad: Lenizdat, 1989), 582.

³⁰⁵ Prim. A. I. Pavlovski piše: »Seveda pri Ahmatovi ni neposrednih opisov vojne, saj je ni videla« (A. I. Pavlovski, *Anna Ahmatova, Očerki tvorčestva* (Leningrad: Lenizdat, 1982), 102).

³⁰⁶ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemij* (Leningrad: Lenizdat, 1989), 456.

Надо память до конца убить,
 надо чтоб душа окаменела,
 Надо снова научиться жить.
 А не то ... Горячий шелест лета,
 Словно праздник за моим окном.
 Я давно предчувствовала этот
 Светлый день и опустелый дом.

Лето 1939

treba je spomin do konca ubiti,
 treba je, da bi duša okamnela,
 treba se je znova živeti naučiti.
 Sicer pa ne to ... Žgoč šelest poletja,
 natanko praznik pred mojim oknom.
 Slutila sem že dolgo
 ta svetli dan in opusteli dom.

Poletje 1939

I. MUZA

A ko je v prvih verzih *Rekviema* navzočnost smrti postala skrajna, je smrt v imenovanju prešla v nenujnost. Ostala je smrtna bližina – ljudi, in pa – dobesednost smrti. Spremenjen zadnji verz (sprva se je glasil: »... Dan poslednji in poslednji dom«)³⁰⁷ priča še o pomenski metamorfozi znotraj razodetvenega zavedanja, ki naenkrat pesniško svetovje zaznamuje z lastnostmi svetlobe in boleče resničnosti (»ta svetli dan in opusteli dom«). Verzi, ki upesnjujejo ločnico med osebnim in skupnim trpljenjem (»Ne, ne jaz, to nekdo drug trpi«), pa razodenejo med drugim tudi preroško sposobnost pesničine intuicije (»Slutila sem že dolgo«). Prehajanje v skupinsko smrt je torej Ahmatova prepoznala kot uresničevanje nečesa, že dolgo pričakovanega. Zdi se, kot bi pesnica pred tem sprejemala nekakšno posredniško postavo, ki bi jo vodila do smrti. Sorodno vlogo iz zgodovine poezije poznamo pri Danteju Alighieriju; pokojni pesnik Vergilij, ki v območju same smrti pesnika Danteja vodi od nižjega k višjemu, ga skozi pekel istočasno uvaja v svet neke višje poetičnosti ali kar – v višji svet poezije. Vloga posrednika, se zdi, da pripada nekomu ali nečemu, kar ni več živo, a mrtvo tudi ni. Taka sposobnost poetičnega spreminjanja resničnosti in hkrati vodenja (posredništva) k eksistenčno presežnemu in besede presegajočemu je v poeziji Ahmatove v začetnih obdobjih pripadala vlogi Muze, sprva eksplicitno personificirane. Ahmatovska muza, ki je njeni poeziji prvinsko lastna (močno prisotna je v prvi pesnitvi *Tik ob morju*, v *Epskih motivih* in pozneje v pesnitvi *Po poteh vse zemlje*), vezana na mitične razsežnosti navdiha in širša od doumevanja smrti, medtem ko je v njeni poetiki smrt daljnosežnejša od krščanskih podob onstranstva (varuh navdiha in smrtnosti – »angel polnoči«). Že leta 1911 je Anna Ahmatova napisala pesem, posvečeno Muzi, objavljeno v njeni prvi zbirki

³⁰⁷ Nina Gončarova, »Faty libelej« Anny Ahmatovoj (Moskva-Sankt Peterburg: RGB, Letnij sad, 2000), 271.

Večer, v kateri je navdihujoča žena, ki jo pesnica pojmuje kot duhovno sorodnico (»sestra«) le še navidezno vezana na ljubezensko čustvo. Muza v podobi pesničine sestre-dvojnice pomeni izbiro samote in prostosti, ki je pogoj za neomajnost in tudi za vztrajanje v pesniški umetnosti.

МУЗЕ

Муза-сестра заглянула с лицо,
Взгляд ее ясен и ярок.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.
Муза! Ты видишь, как счастливые все.
Девушки, женщины, вдовы ...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.
Знаю: гадая, и мне обрывать
Нежный цветок маргаритку.
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.
Жгу до зари на окошке свечу
И ни о кем не тоскую.

MUZI

Muza-sestra se zazrla je v obraz,
njen pogled je bil jasen in silen.
In vzela je prstan zlat,
kot prvo pomladno darilo.
Muza! Vidiš, kako so vse srečne –
deklíce, ženske, vdove ...
Raje umrem na mučilnem kolesu,
samo v teh okovih ne.
Vem: ko ugibam, namenjeno
utrgati mi je cvet marjetice nežne.
Na zemlji tej vsak mora izkusiti
ljubezni preizkušnjo.
Do zarje žgem svečo pred oknom
in ne pogrešam nikogar.³⁰⁸

V zbirki *Molek smrt* v podobi sestre že aludira na izmeničnost s podobo smrti obsojenke (ob grmadi). Ponujena možnost drugačne izbire usode je razrešena s poetično determiniranostjo: pesnica se odpoveduje (upre) ustaljenim oblikam življenja in izbere usodo poezije ter območje smrti, ki sta ponazorjeni z zamolčanim notranjim glasom (poezije) in semantično nezaznamovanim poljem (smrti). Fiktivno osebno doživljanje in pesniški poziv sta vpeta v notranji dialog, ki se razreši v neizpodbitno zrenje – brez možnosti prilagoditve. Ne kljubovanje, a globoko osebna odločitev za pot poezije je torej presevana z duhovno svetlobo.

«Я пришла тебя сменить, сестра,
у лесного, у высокого костра.
Поседела твои волосы. Глаза
Замутила, затуманила слеза.
Ты уже не понимаешь пенья птиц,
Ты ни звезд не замечаешь, ни зарниц.
И давно удары бубна не слышны,
А я знаю, ты боишься тишины.
Я тебя пришла сменить, сестра,

»Prišla sem te zamenjat, sestra,
ob visoki grmadi iz dreves.
Posiveli so tvoji lasje. Oči
so potemnele, solze so osteklenele.
Ti se več ne spomniš petja ptic,
ne opaziš več zvezd, ne jutranjic.
In udarci bobna že več niso slišni,
jaz pa vem, da ti tišine se bojiš.
Prišla sem te zamenjat, sestra,

³⁰⁸ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemu* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 40–41.

У лесного, у высокого костра».
 «Ты пришла меня похоронить.
 Где же заступ твой, где лопата?
 Только флейта у руках твоих.
 Я не буду тебя винить,
 Разве жаль, что давно, когда-то
 Навсегда мой голос затих»
 [...]
 И она, как белое знамя,
 И она, как свет маяка.

24 октября 1912
 Царское Село

ob visoki grmadi iz dreves.«
 »Ti prišla si mene pokopat.
 Kje je kramp tvoj, kje lopata?
 V rokah tvojih je samo flava.
 Ne bom tebe krivila,
 da žal že zdavnaj, je nekoč,
 za vedno moj glas utihnil.«
 [...]
 In kakor znamenje je ona belo,
 in ona kot svetilnika je luč.

24. oktobra 1912
 Carsko selo³⁰⁹

Objavljeni šele v pesničini zadnji knjigi *Tek časa* (1965) prav ta in naslednja pesem potrjujeta avtorsko voljo, da s pesmijo posreduje pričevanje o lastnem, nezmotljivem navdihu. Usoda pesnika, ki ustvarja v stolpu (»motiv izbranosti«),³¹⁰ daleč od ljudskih množic, pomeni etično kljubovanje: držo hvaležnosti in popolnega zaupanja pesniškemu navdihu (v podobi Muzine roke). Vzpostavljena je vez z božanskim imperativom pesnjenja,³¹¹ ki je bila izražena že v pesničinem prvem ustvarjalnem obdobju.

УЕДИНЕНИЕ

Так много камней брошено в меня,
 Что ни один из них уже не страшен,
 И стройной башней стала западня,
 Высоко. Среди высоких башен.
 Строителей ее благодарю,
 Пусть их забота и печаль минует.
 Отсюда раньше вижу я зарю,
 Здесь солнца луч последний торжествует.
 И часто в окна комнаты моей
 Влетают ветры северных морей,
 И голубь ест из рук моих пшеницу ...
 А не дописанную мной страницу,
 Божественно спокойна и легка,
 Допишет Музы смуглая рука.

6 июня 1914
 Слепнево

OSAMA

Toliko kamnov je vrženih vame,
 da niti eden ni več poguben zame,
 in trden stolp postala je past,
 visok sredi stolpov visokih.
 Hvaležna sem njegovim graditeljem,
 naj njihova skrb in žalost minevata.
 Od tod jaz prej vidim zarjo,
 tu poslednja sončna svetloba je svečana.
 In pogosto skozi okna sobe moje
 pihajo vetrovi severnih morij,
 in golob z moje dlani pšenico zoblje ...
 A nedopisano stran mojo
 božansko spokojna in lahkotna
 dopisala bo Muze potemnela roka.

6. junij 1914
 Слепнево³¹²

³⁰⁹ A. Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 76–77.

³¹⁰ Prim. A. I. Pavlovski, *Anna Ahmatova*, 48.

³¹¹ Izražena tudi v podobi »potemnele/temne/zagorele roke«, katere pridevnik predstavlja polt A. S. Puškina (gl. nadaljno obravnavo).

³¹² Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 85.

V poetiki Anne Ahmatove je zavedanje pesniškega poslanstva še spodbujeno s trenutkom zgodovinskosti, vezanem na umeščanje severne ruske prestolnice v človeško kulturo. Zato je v dveh kiticah naslednje pesmi zarisan dvojni krog osebnega in onkrajosebnega kulturnega imetja, ki ju pesnica prek čustvene govorice preoblikuje v (ob)čutno dosegljivo duhovno prostranstvo (sledi akmeistične poetike). Podobe nezemskega veličastja in svetosti so postale dotakljive v redkih trenutkih pesniškega navdiha, in ki jih je bila Ahmatova deležna prek literarne in zgodovinske tradicije Peterburga, ki jo je enačila z ljubezensko navezanostjo. V postavi Muze se naposled zlijejo vsi trije dejavniki preseganja posameznikove trenutnosti (Peterburg, ljubezen do pesnika Nikolaja Gumiljova, navdih) in prinašajo osebno sporočilo (molitvena zavzetost in usodnost) nepovratnosti ter neobžalovanja pesniške usode. V tej pesmi Muza sicer nastopi v zaključnih verzih, kar je zelo značilno za poezijo Ahmatove, s čimer pesnica poudari svoj odgovor na preizkušnjo smrti.

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью,
Над которой держали венки
Молодые твои серафимы,
Город, горькой любовью любимый.
Солеею молений моих
Был ты, строгий, спокойный, туманный.
Там впервые предстал мне жених,
Указавши мой путь осиянный,
И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня.

1914

Bilo je moja zibelka blaženo
temno mesto ob grozljivi reki
in bilo poročna postelja svečana,
nad katero držali vence so
mladi tvoji serafimi, -
mesto, ljubljeno v ljubezni bridki.
Na oltarju molitev mojih
si bil ti spokojen, meglen, strog
tam prvič stal kot ženin si pred menoj,
in pokazal obsijano si mi pot,
kamor žalostna Muza mojá,
me kakor slepo je vodila tja.

1914³¹³

Tema smrti se previdno ostri, vloga Muze postaja očitnejša, obenem rastejo pesniška vrednotenja doumevanja večnosti v poeziji. V zbirki *Bela jata*, v kateri epigraf Innokentija Annenskiga iz pesmi *Mila* (»Od bridkosti in noči je cesta svetla«) predstavlja nadaljevanje sporočila o boleči svetlobi smrti, se poetološki jezik razveže v osebno in človeško zaznamovano nemetaforično resničnost in stopnjuje pesničino zavest o temnem pesniškem poslanstvu.

³¹³ Prav tam, 93.

Все отнято: и сила, и любовь.
В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу. Чувствую, что кровь
Во мне уже совсем похолодела.
Веселой Музы нрав не узнаю:
Она глядит и слова не проронит,
В голову в веночке темном клонит,
Изнеможенная, на грудь мою.
И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани.
Закрыв лицо, я отвечала ей ...
Не больше нет ни слез, ни оправданий.

Осень 1916
Севастополь

Vse je odvzeto: in moč, in ljubezen.
vrženo telo v neljubo je mesto,
ki ni sonca veselo. Čutim, da kri
v meni se je že povsem shladila.
Ne prepoznam značaja vesele Muze:
besede ne izdavi, zre samó
le pod vencem temnim skloni glavó,
na prsi moje, utrujena.
In le vest z vsakim dnevom bolj strašna
se jezi: velikega povračila želi.
Zakrijem si obraz, ko ji odgovarjam ...
A ni več ne solza, ne opravičil.

Jesen 1916
Sevastopol³¹⁴

Motiv neupiranja lastni usodi (pogosto ne preveč srečni, prim. »Ne prepoznam značaja vesele Muze«)³¹⁵ in zlu, znan že iz staroruske žitijske literature, vstaja iz zadnjih dveh kitic pesmi *Saj nekje je življenje preprosto in svetloba* (*Ведь где-то есть простая жизнь и свет*), ki z nežno, zgodovinsko utemeljeno veličino in s ponosom prevlada nad bridkostjo.

И мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь, -
Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный.

23 июня 1915
Слепного

Midva pa živiva svečano in utrujeno
in ceniva najine obrede grenkih srečanj,
ko naenkrat veter nepremišljeno huščne,
pogovor prekine, komaj začel, -
A za nič zamenjati ne želiva bujnega
Mesta granita, slave in revščine,
sijočega ledu širokih rek,
mračnih vrtov, polnih senc,
in komaj slišnega glasu Muze.

23. junija 1915
Slepnevo³¹⁶

To pesem je Anna Ahmatova napisala na svoj 36. rojstni dan.³¹⁷ Tako je moč razumeti njeno vero v življenjeustvarjajočo silo poezije, revščini, bedi in težkemu

³¹⁴ Ahmatova, *Stihotvoreniija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 91.

³¹⁵ Gl. našo nadaljnjo obravnavo.

³¹⁶ Ahmatova, *Stihotvoreniija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 99.

³¹⁷ Enak datum ima tudi pesem »Svežine besed nama in preprostosti//izgubiti ne pomeni tega, kakor slikarju vid« (»Нам свежесть слов и чувства простоты//терять не то ль, что живописцу - зренье«) (Ahmatova, *Stihotvoreniija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 92).

vsakdanjemu življenju navkljub. Z nenaključno podobo Muze, tokrat z atributi revščine,³¹⁸ ki se poosebi v otožnem napevu, so zavrtnjeni tudi vsi morebitni panteistični poskusi utelešenja navdiha v naravi:

Зачем притворяешься ты
То ветром, то камнем, то птицей?
Зачем улыбаешься ты
Мне с неба внезапной зарницей?
Не мучь меня больше, не тронь!
Пусти меня к вещам заботам ...
Шатается пьяный огонь
По высохшим серым болотам.
И Муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.
В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила.

Июль 1915
Слепнево

Zakaj se izdajaš ti
za veter, za kamen, včasih za ptico?
Zakaj se nasmiháš mi
z neba kot nepričakovana jutranjica?
Ne muči me več, ne dotakni se?
Pusti me k preroškimi skrbem ...
Ziblje se ogenj pijani
po suhih sivih močvirjih.
In Muza v strgani obleki
zateglo in žalostno poje.
V okrutni in mladi hrepeneči
sili čudodelna je moč.

Julij 1915
Slepnevo³¹⁹

V naslednji pesmi je postava Muze še bolj izrisana: pesnica v nazornem jeziku izpoveduje zvestobo njeni postavi, ki pooseblja način umetnikovega bivanja, zaznamovanega z načelno neopredeljenostjo, svetlostjo in onstranskostjo, zato se vez s smrtjo kot tuzemsko dokončnostjo trga:

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой, крутой,
И были смутные ноги
Обрызганы крупной росой.
Я долго ее просила
Зимы со мной подождать
Но сказала: «Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать?»
Я голубку ей лать хотела,
Ту, что всех в голубятне белей,
Но птица сама полетела
За стройной гостью моей.
Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,

Muza odšla je po cesti,
strmi, jesenski, ozki,
in njene noge potemnele
orošene bile so s kapljami rose.
Dolgo sem jo prosila,
da bi z menoj zimo počakala,
pa je rekla: »Saj tu je grobišče,
kako še dihati moreš tu?«
Golobico sem ji dati hotela,
tisto, ki je od vseh v golobnjaku bela najbolj.
A je ptica sama poletela
za gostjo mojo pokončno.
Jaz, gledajoč za njo, sem molčala,
samo njo sem ljubila,

³¹⁸ A. I. Pavlovski povezuje takšno podobo Muze v pesmih Ahmatove v letu 1915 s pacifistično vlogo njene poezije (A. I. Pavlovski, *Anna Ahmatova*, 52).

³¹⁹ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemu* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 105.

А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

15 декабря 1915
Царское Село

a na nebu se je že zarja pojavila,
kakor bila bi v deželo njeno duri.

15. decembra 1915
Carsko selo³²⁰

Bela jata se konča z upesnjenjem pomnoženega užitja neopredeljenih občutij milosti – v letih vojne (»Neizčrpna sta le modrina // nebesna in srčna milost Boga«).³²¹ Le v kratki zbirki *Trpotec* (1921) se postava Muze v pesmih ne pojavi. Smrt nastopa v tradicionalni personificirani vlogi, saj je sprejemanje minljivosti v tej zbirki najbolj prepleteno z ljudskimi glasovi bogoslužja, rečenic (»Kakor se je življenje začelo, naj se tudi konča/ Rekla sem, da vem: Amen!«), zaklinjanj (»Dežela Gospodova / vase sprejmi mene!«), ki v pesniški metamorfozi nosijo vlogo drugačnega poimenovanja nekaterih prvin večnega življenje (»Da, niso strašni niti morje, ne bitke / tistim, ki so sami izgubili milost. / Od tega si v času molitve / prosil sebe poimenovati«).³²² Zgodovinska usoda Rusije nastopi s svojim bogato simbolnim in semiotsko kodiranim izročilom.

И целый день, своих пугаясь стонов,
В тоске смертельной мечется толпа,
А за рекой на траурных знаменах
Зловещие смеются черепа.
Вот для чего я пела и мечтала,
Мне сердце разорвали пополам,
Как после залпа сразу тихо стало,
Смерть высала дозорных по домам.

Лето 1917

In ves dan, boječ se lastnih stokov
v smrtni tesnobi gnete se množica,
Za reko pa na žalnih praporih
zlovešče smejejo se lobanje.
No, zanj sem jaz pela in sanjala,
srce so mi raztrgali na pol,
kakor po streljanju tišina zavlada,
smrt je oglednike poslala po domovih.

Poletje 1917³²³

Tipanje za preseganjem monološkosti in dobesednostjo smrti je pesnica udejavnjala prek previdnega upesnjevanja zgolj okoliščin smrti:

И вот одна осталась я,
считать пустые дни.
О вольные мои друзья,
О лебеди мои!
И песней я не скличу вас,
слезами не верну.

In glej, ostala sem sama,
ki štejem prazne dni.
Oh, prosti moji prijatelji,
o labodi moji!
In s pesmijo vas ne priključem
ne vrnem vas s solzami,

³²⁰ Ahmatova, *Stihotvoreniia i poemy* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 88–89.

³²¹ Ahmatova, *Stihotvoreniia i poemy* (Leningrad: Lenizdat, 1989), 220.

³²² Prav tam, 222.

³²³ Prav tam, 251.

Но вечером в печальный час
В молитве помяну.
Настигнут смертною стрелою,
Один из вас упал,
И черным вороном другой,
Меня целуя, стал.
Но так бывает: раз в году,
Когда расстает лед,
В Екатерининском саду
Стою у чистых вод.
И слышу плеск широких крыл
Над гладью голубой.
Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице гробовой.

1917

le zvečer v uri bridkosti,
spomnim se vas v molitvi.
Potolkla smrtna je strela
prvega, ki se je zgrudil
in drugi je črn vran potem,
postal, ko je mene poljubil.
Tako enkrat na leto zgodi,
ko se topi led,
v vrtu Jekaterininskem
stojim ob čisti reki.
In slišim plahutanje širokih kril
nad gladino modro.
Ne vem, kdo okno je odprl
v temnico grobno.

1917³²⁴

V zbirki *Anno Domini* (1922), v kateri sta že močno občutna iztekajoč čas (»O, življenje brez jutrišnjega dne!/Lovim prevaro v vsaki besedi«) in patos smrti (prim. »Mar je s smrtjo mogoče žejo potešiti?«), pesnica še bolj neposredno upesnjuje čustva nezadržne ljubezni ter navezanosti (»Le z milim in neuklonljivim / bom delila kruh in kri«) tako na ljubljeno osebo kot – tudi na domovino. Smrt je sicer nedotakljiva, a nepomirljivo zvezana z bližnjim (»In srce le še nagle smrti prosi / in se klanja počasnosti usode«).³²⁵ Ta veza zaslepljuje in navdihuje, oteti pred sedanjim trenutkom pa ne more.

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет.
Упрямая, жду, что случится,
Как во песне случится со мной, -
Уверенно в дверь постучится
И, прежний, веселый, дневной,
Войдет он и скажет: «Довольно,
Ты видишь, я тоже простил».
Не будет ни страшно, ни больно ...
Но роз, ни архангельских сил.
Затем и в беспамятстве смуты

Dokler se ne zgrudim pred ograjo
in me veter ne pobije.
O odrešenju skorajšnjem me sanje
kakor prekletstvo vznemirjajo.
Trmasta, čakam, kaj se bo zgodilo,
kakor v pesmi, kaj se zgodilo bo z menoj, -
prepričljivo po vratih potrka,
prejšnji, veseli, sončni,
vstopi in reče: 'Dovolj je,
vidiš, da sem tudi jaz odpustil.'
Nič ne bo strahu, ne bolečin ...
ne vrtnic, ne nadangelskih sil.
Potem tudi v pozabi in nemiru

³²⁴ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemu* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 142–143.

³²⁵ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemu* (Leningrad: Lenizdat, 1989), 263.

Я сердце мое берегу,
 Что смерти без этой минуты
 Представить себе не могу.
 1921

srce svoje varujem,
 ker si smrti brez te minute
 predstavljati ne morem.
 1921³²⁶

Pesnjenje postaja življenjsko, spremenljivo, krčevito (»Sem prosta. Vse mi je zabava -// Ponoči Muza prileti me utešiti«). Postava Muze (čutim, da imava skupno Muzo [...] kot deklici, ki nikdar nista poznali ljubezni«)³²⁷ prehaja v eksplicitno izraženo utešitev, ki prinaša protislovna občutja vznesenosti in krivde.

Я гибель накликала милым,
 И гибли один за другим.
 О, горе мне! Эти могилы
 Предсказаны словом моим.
 Как вороны кружатся, суя
 Горячую, свежую кровь,
 Так дикие песни, ликуя,
 Моя насылала любовь.
 С тобою мне сладко и знойно,
 Ты близок, как сердце в груди.
 Дай руку мне, слушай спокойно.
 Тебя заклиная: уйди.
 И пусть не узнаю я, гау ты,
 О Муза, его не зови,
 Да будет живым, невоспетым
 Моей не узнавшей любви.
 1921

Jaz sem umiranje prinesla ljubljnim,
 in umirali so drug za drugim.
 O, gorje meni! Ti grobovi,
 napovedani z besedo mojo.
 Kakor vrani krožijo, čuječ
 nad vročo, svežo krvjo
 tako pesmi divje, ki slavijo,
 moja je ljubezen izpolnila.
 S teboj mi je sladko in opojno,
 ti si blizu, kakor srce v prsih.
 Daj mi roko, poslušaj mirno.
 Zaklinjam te: oddidi.
 In dopusti, da ne izvem, kje si.
 O Muza, ne kliči ga,
 naj bo živ, a ne do konca upesnjen
 v moji nespoznatni ljubezni.
 1921³²⁸

V zbirki *Trs* (epigraf B. L. Pasternaka: »Igram v njih za vseh pet«),³²⁹ prvi pesniški zbirke Anne Ahmatove, ki po peti zbirki *Trpotec* (1924) ni izšla, temveč je v celotnem obsegu ostala v njenem avtorskem arhivu kot neuresničena zamisel, prva pesem, datirana v maju leta 1940, z naslovom *Posvetilo na knjigi*, posvečeni Mihailu Lozinskemu,³³⁰ govori o življenjeohranjajoči sili spomina:

³²⁶ Prav tam, 292.

³²⁷ Prav tam, 278.

³²⁸ Prav tam, 293.

³²⁹ Epigraf B. L. Pasternaka je bil objavljen šele v zadnji zbirki Ahmatove *Tek časa* (1965). To je bila pesničina pogumna odločitev, saj je bilo kmalu po smrti B. L. Pasternaka, maja leta 1960: pesnika naj bi zastrupili po tistem, ko je (s)prejel Nobelovo nagrado za roman *Doktor Živago*. Pasternaku je posvečena pesem »Smrt pesnika«, napisana 1. julija 1960, ko je Ahmatova izvedela za njegovo smrt (Gončarova, »Faty libelej«, 328).

³³⁰ Morda je to zbirko posvetila M. Lozinskemu tudi zato, ker je leta 1925 skupaj s J. Tinjanovim pomagal osnovati zbrana dela Anne Ahmatove na podlagi njenih šestih pesniških zbirk. O Lozinskem je A.

НАДПИСЬ НА КНИГЕ

М. Лозинскому

Почти от залетейской тени
В тот час, как рушатся миры,
Примите этот дар весенний
В ответ на лучшие дары,
Чтоб та, над временами года,
Несокрушима и верна,
Души высокая свобода,
Что дружбою наречена, -
Мне улынулась так же кротко,
Как тридцать лет тому назад ююю
И сада Летнего решетки,
И оснеженный Ленинград
Возникли, словно в книге этой
Из мглы магических зеркал,
И над задумчивой Летою
Тростник оживший зазвучал.

Май 1940

POSVETILO NA KNJIGI

M. Lozinskemu

Skoraj od senc za Leto³³¹
v tisti uri, ko se krušijo svetovi
sprejmite ta dar pomladni
kakor odgovor na boljše darove,
da bi tista nad letnimi časi,
nezlomljiva in zvesta
duše visoka svoboda,
ki je prijateljstvo imenovana –
se meni nasmehnila prav tako krotko,
kakor pred tridesetimi leti ...
iz Letnega vrta rešetka
in zasneženi Leningrad
sta dobesedno vzniknili iz knjige te
iz magičnih zrcal meglenih,
in nad zamišljeno Leto
trs oživiljen je zazvenel.³³²

Maj 1940³³³

Neznosni (»peklenski«) pogoji, v katerih je nastajala zbirka »Trs«, ko Ahmatova ni mogla objavljati,³³⁴ so spodbudili v njej neposredno obračanje k Dantejevi Muzi, ki tako naznanja spreminjanje smernic njene poetike. Obdobja brez navdiha so bila, kakor za slehernega pesnika, tudi za Anno Ahmatovo obdobja notranjega pešanja volje in osebne nemoči. Postavo muze, ki je v njeni poetiki predstavljala utelešenje poetičnega navdiha, je pesnica ves čas čakala, jo skorajda

Ahmatova napisala več proznih besedil (novela »Lozinski«, »Beseda o Lozinskem« za Leningrajsko televizijo; slednjo je izdal E. Etkind leta 1966). Načrtovala je tudi prozne spominske zapise o A. Bloku, O. E. Mandelštamu, B. L. Pasternaku, M. A. Bulgakovu in A. Modiglianiju. Vsa ta besedila so ostala v rokopisih (Gončarova, »Faty libelej«, 236, 291–292, 238, 329–333).

³³¹ Najprej je Ahmatova uporabila pridevnik »letejevski« (Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Ahmatovoj* (1952–1962), t. 2, 148), potem ga je spremenila v »zaletejevski« (tisti, ki je za reko Leto), ki je prevzet iz zgodnje različice pesmi »Hamlet« B. L. Pasternaka, ki ni enaka tisti v romanu *Doktor Živago* (Vadim S. Baevskij, *Puškinsko-pasternakovskaja kul'turnaja paradigma* (Moskva: Jazyki slavjanskikh kul'tur, 2011), 546).

³³² Podoba zvenečega trsa je izhajala iz ljudskega izročila: 30. junija 1955 je Anna Ahmatova Lidiji Čukovski povedala vzhodno legendo (na bregu reke so starejše sestre ubile mlajšo, pri tem so umor skrile, na tistem mestu, na rečnem bregu pa je zrasel trs; spomladi je pastir izrezal piščal iz trsa in ko je pihnil vanjo, je ta zapela o skritem zločinu), ki je imela korenine v antičnem mitu o nimfi Siringi in Panu (Panovi piščali-trstenki-siringi); tudi J. M. Lermontov ima pesem z naslovom »Trs« in enakim motivom (Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Ahmatovoj* (1952–1962), 146).

³³³ Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 183.

³³⁴ Prim. Gončarova, »Faty libelej«, 44–45.

vabila, klicala, in v sebi molila pred nevidno zamislijo le-te. Trenutki čakanja so bili negotovi, natanko tako kakor tedaj, ko vse nekoč cenjeno, sebi lastno in znano, izgineva ter življenje postaja preveč krhko. Tega je bila pesnica vajena, zgodilo se je najpogosteje v nočnih urah (»In vse – v nočni tišini«),³³⁵ kot beremo v drugi pesmi z naslovom *Muza*, ki je bila napisana že leta 1924, uvrščena pa kot druga v neizdano zbirko *Trs*.³³⁶

МУЗА

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

1924

MUZA

Ko ponoči čakam njenega prihoda,
se zdi, da življenje visi na lasku,
kaj bodo časti, kaj mladost, kaj svoboda
pred mило gostjo s piščalko v rokah.
In potem vstopi. Ko si sname pokrivalo,
me pozorno pogleda.
Vprašam jo: »Si res Danteju ti narekovala
strani Pekla?« Odgovori: »Jaz.«

1924³³⁷

V zbirki »Trs« je bila zamišljena tudi pesem *Voronež*, posvečena Osipu Emiljeviču Mandelštamu, napisana že v jasnem zavedanju pesnikove skorajšnje smrti. Verzi zadnje kitice s sopostavitvijo poosebljene navzočnosti bližajočega se življenjskega konca in pesniškega navdiha v podobah strahu in Muze fonetično rišejo zvočne obrise smrti:

ВОРОНЕЖ

[...]

И в комнате опального поэта
Дежурат страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

4 марта 1936

VORONEŽ

[...]

V sobi obsojenega pesnika pa
dežurata strah in Muza izmenično.
In noč traja,
in svitanja ne pozna.

4. marca 1936³³⁸

V teh verzih je mogoče prepoznati pesničino zadržanost pred imenovanjem smrti; kadar pa jo imenuje, smrt nastopa v dobesedni in ne preneseni rabi, kar odpira

³³⁵ Prav tam, 203

³³⁶ Sledil je osrednji cikel te zbirke »Venček mrtvim«, posvečen umrlim pesnikom (Gončarova, »Faty libelej«, 244); Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 476.

³³⁷ Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 183–184.

³³⁸ Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 190.

obliko vedno bolj sofisticiranega notranjega monologa.³³⁹ V naslednji pesmi Ahmatova uporabi redko, refrenu podobno trikratno skoraj dobesedno ponovitev enega verza (z osrednjim motivom »šestnajst«), s katero preroško označi usodnost osrednjega leta prve svetovne vojne ter vero v ljubezen, tudi onkraj smrti.

Не прислал ли лебеда за мною,
Или лодку, или черный плот?
Он в шестнадцатом году весною
Обещал, что скоро сам придет.
Он в шестнадцатом году весною
Говорил, что птицей прилечу
Через мрак и смерть к его покою,
Прикоснусь крылом к его плечу.
Мне его еще смеются очи
И теперь шестнадцатой весной.
Что мне делать! Ангел полуночи
До зари беседует со мной.

Февраль 1936
Москва

Ni mar laboda za menoj poslal,
ali čolna ali črnega splava?
On je v šestnajstem letu spomladi
obljubil, da bo kmalu sam prišel.
On je v šestnajstem letu spomladi
govoril, da bom priletela kot ptica
k pokoju njegovem prek smrti in mraka,
da se njegovih pleč dotaknila bom s krili.
Še vedno se smehljajo mi njegove oči
tudi sedaj, že šestnajste pomladi.
Kaj naj storim! Angel polnoči
se do zarje pogovarja z menoj.

Februar 1936
Moskva³⁴⁰

Podobno si je dovolila morda le še v pozni pesmi, posvečeni Osipu Mandelštamu, kjer ji trikratna ponovitev okoliščin smrtonosnega navdiha (»nad Nevo«) omo- goči propustnico za v nesmrtno:

ОСИПУ МАНДЕЛШТАМУ
О, как пряно дыхание гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там –
Там, где кружаться Эвридики,
Бык Европу везет по волнам;
Там, где наши проносятся тени,
Над Невой, над Невой, над Невой;
Там, где плещет Нева об ступени, -
Это пропуск в бессмертие твоей.

1957

OSIPU MANDELŠTAMU
O, kako dišijo nageljni,
ki so se mi prisanjali nekoč –
tam, kjer krožijo Evridike,
Evropo po valovih vozi bik;
tam, ker sence najine lebdijo
nad Nevo, nad Nevo, nad Nevo;
tam, kjer pljuska Neva ob kamnitih stopnicah, -
v nesmrtnost tebe spusti.

1957³⁴¹

³³⁹ Prim. V poeziji Osipa Mandelštama se smrt pojavlja pogosteje v ne dobesedni rabi, kar govori o bridkem sarkazmu in celo ironičnem prizvoku, grajenem neprestano na tradicionalnih razmerjih življenja-smrti in resnice-laži, ki pa že vključujejo vprašanja poliloškosti (Mihail Lotman, »Masterica vinovatih vzorov«, v: Suren Zoljan, Mihail Lotman, *Issledovania v oblasti semantičeskoj poetiki akmeizma* (Talinn: Izd. Talinskogo universiteta, 2012), 139.

³⁴⁰ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemu* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 186.

³⁴¹ Prav tam, 205–206.

Tišina, povezana s pesničnim spominjanjem »vzorčne tišine« (»v hladni otroški sobi mladega stoletja«, pesem *Vrba* iz leta 1940),³⁴² v kateri je odraščala in iz časa katere ni našla več živih, zaznamuje tudi strašljivo prisotnost glasov od onstran. Nenadoma je njeno pogrešanje v nasprotju z vzdušjem v otroštvu, ko ji »ni bil človeški glas mil, / a glas vetra edini razumljiv«. Tišina, ki v poetiki Anne Ahmatove najpogosteje pomeni slutnjo strahu pred ustvarjalnim molkom in obdobji brez pesnjenja,³⁴³ ki jih je sama le stežka priznavala, naznanja tudi pretanjeno ohranjanje neprekinjene vezi z lastnim verzom, z navdihom, z Muzo. A ta muza (s piščalko v rokah kot pastir v ženski preobleki) pomeni ne samo prepustnico med časi in zavestmi, temveč še zlasti vodnico k resnici poezije, ki se v celoti razodeva v neizrečenem in neizrekljivem, na ravni besed, ki po pravoslavni (bizantinski) teologiji odraža intimno področje duše, razumljene kot (misli) nesmrtni. To je tista višja resnica, ki mora nedoumljiva in skrivnostna tudi ostati. Med drugo svetovno vojno je postala zavest o tišini, ki golta žive in mrtve, bistvena za pesniški spomin v pesmih Anne Ahmatove:

Когда я называю по привычке
Моих друзей заветных имена,
Всегда на этой странной переключке
Мне отвечает только тишина ...

8 ноября 1943

Ko pokličem kot po navadi
po imenih moje prijatelje mile,
mi v tistem odmevu nenavadnem
odgovarja le tišina ...

8. novembra 1943³⁴⁴

Šele po vojni je pesnica jasneje reflektirala pomen navdiha (Muze) in smrti (skrajnega konca) v svoji poeziji. Takrat je nastala zadnja pesem z naslovom *Muza*, ki natančno upesnjuje neprizanesljivost pesniškega navdiha.

³⁴² Ahmatova, *Stihotvoreniija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 194.

³⁴³ Ahmatova ni pravzaprav nikdar priznala, da bi obstajal čas, ko ne bi pesnila. A vendarle je bilo prvo obdobje, ko je pisala manj pesmi med leti 1925–1935: to je bilo po tistem, ko ji je spomladi leta 1924 bilo prvič uradno (CK) prepovedano pesniti in se javno udejestvovati pesniških srečanj. Ahmatova je v svojih zapisih trdila, da je prepoved izhajala iz treh razlogov: zaradi nekaterih pesmi, ki so bile natisnjene v drugem ponatisu zbirke *Anno Domini* (1923, berlinski izdaji, kjer je bil tudi pesničn portret J. Annenkova) in ki niso bile objavljene v SSSR (to so bile pesmi: 1. z naslovom: cikel »Nove pesmi«: Petrograd, 1919; Bežec; Prednapoved; cikel »Drugi glas«: cikel, ki se začne s pesmijo »Ziblje veter se labodji«; dve pesmi: »Zaklinjanje« (posv. V. A. Ščegoljevoj) in pesem »Dobro je tu: in šelest in šklepet« (Viktor Žirmunski, »Primečaniija«, v: Anna Ahmatova, *Stihotvoreniija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 470–473); zaradi članka Kornelija Čukovskega »Dve Rusiji« (o Ahmatovi in Majakovskem); ker je Anna Ahmatova aprila 1924 na večeru časnika *Russki sovremmenik* v dvorani moskovskega Konservatorija prebrala pesem »Novoletna balada« (takrat pa se je v resnici ukvarjala s poezijo A. S. Puškina in peterburško arhitekturo) (Gončarova, »Faty libelej«, 279).

³⁴⁴ Prav tam, 293.

МУЗА

Как и жить мне с этой обузой,
А еще называть Музой,
Говорят: «Ты с ней на лугу ...»
Говорят: «Божественный лепет ...»
Жестче, чем лихорадка, отреплет,
И опять весь год ни гу-гу.

Лето 1959
Комарово

MUZA

Kako mi le je živeti s to pezo,
in še poimenovati jo Muzo,
pravijo: »Ti si blizu nje doma ...«
Pravijo: »Božanski šepet ...«
Okrutnejša kakor mrzlica me stresa,
in potem spet vse leto ne bu ne mu.

Poletje 1959
Komarovo³⁴⁵

Takrat je napisala tudi pesem o poslednji pesmi, v drugi kitici, katere tišina kot nasprotje besed pomeni seveda tudi možnost rojstva navdiha:

ПОСЛЕДНЕЕ СТИХОТВОРЕНИЕ

Одно, словно кем-то встревоженный гром,
С дыханием жизни врывается в дом,
смеется, у горла трепещет,
и кружится, и рукоплещет.
Другое, в полночной родясь тишине,
Не знаю откуда крадется ко мне,
Из зеркала смотрит пустого
И что-то бормочет сурово.
[...]
Но это! ... по капельке выпило кровь,
Как в юности злая девчонка – любовь,
И, мне не сказавши ни слова,
Безмолвием сделалось снова.
И я не знала жесточе беды.
Ушло, и его протянулись следы
К какому-то крайнему краю,
И я без него ... умираю.

1 декабря 1959
Ленинград

POSLEDNJA PESEM

Ena je, kakor bi nekdo vznemiril grom,
in z dihanjem življenja vdrl v dom,
kjer se smeje, v grlu trepeče,
in kroži in ploska.
Druga je, ko rodi se v polnočni tišini,
ne vem, od kod se prikrade k meni,
in zre iz ogledala v praznini,
in nekaj neprizanesljivo šepeta.
[...]
A ta! ... po kapljah je izpila kri,
kakor ljubezen – v mladosti hudoben deklíč,
in, meni rekoč niti besede,
molčanje je postala spet.
In jaz nisem spoznala hujše nesreče.
Odšla je, in njene so se vlekle sledi
do nekega skrajnega konca poti,
a jaz brez nje ... umiram.

1. decembra 1959
Leningrad³⁴⁶

Muza Ahmatove pa ni kakršnokoli vilinsko (angelsko?) bitje in ne daje možnosti spoznatne besedne govorice, temveč je točno določena ženska predstavница poezije, ki prinaša čudno (in čudežno)³⁴⁷ življenje presegajoče in duhovno preživetje.

³⁴⁵ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemy* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 202.

³⁴⁶ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemy* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 204.

³⁴⁷ Prim. Ahmatova je zapisala: »Groza se vpija v telo in prehaja vanj. Kakor prikazen pri Danteju. Človeku se zdi, da to ni njegova roka, a roka prikazni. To ni moja vest, a vest prikazni« (*Zapisnye knižki Anny Ahmatovoj* (Moskva-Torino: RGALI, Giulio Einaudi, 1996), 678).

Ona je osmišljujoče navdahnjenje, ki premaguje sleherno gorje z besednim narekom in svetovno pesniško tradicijo. V zadnjem obdobju Ahmatove se zato tudi ne pojavlja več. Namesto nje sta okrutno življenje kot vir navdih in smrt kot le pojav resničnosti. Nenadoma nad vsem (življenjem, resničnostjo, celo smrtjo) zaznavnim prevlada zgolj tišina in njen človeški analog, molčanje. Klic pomeni krik umirajoče smrti.

ЗОВ

В которую-то из сонат
Тебя я спрячу осторожно.
О! Как ты позовешь тревожно,
Непоправимо виноват
В том, что приблизился ко мне
Хотя бы на одно мгновение ...
Твоя мечта – исчезновение,
Где смерть лишь жертва тишине.

1 июля 1963

KLIC

V nekatero od sonat
te bom skрила previdno.
O! Kako pokličeš nemirno,
nepopravljivo kriv,
ker si približal se mi
pa čeprav samo za trenutek ...
tvoj sen je izginulost,
kjer je smrt le žrtvovana tišini.

1. julij 1963³⁴⁸

V ciklu *Polnočni stihi* mogoče najti pesem z naslovom *Trinajst vrstic*: v njej tišina, zaznamovana z besedo, ki, izgovorjena, učinkuje kakor predor teme, označuje tisto pridušeno večno vsenavzočnost smrtne sopotnice, ki tokrat prvič v pesničinem življenju podarja tudi nenadejana, povratna okušanja polnega življenja (ob vztrajnem minevanju le-tega).

ТРИНАДЦАТЬ СТРОЧЕК

И наконец ты слово произнес
Не так, как те .. что на одно колено, -
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слез.
И вокруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина.
И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,

Trinajst vrstic

In naposled si besedo izgovoril,
ne tako kakor oni ..., ki na eno koleno,³⁴⁹ –
a tako, kakor tisti, ki se iztrgal je iz ujetništva,
in zagledal sveto senco bréz
skozi mavrico zadrževanih solz.
In okrog tebe zapela je tišina,
in s čistim soncem se je somrak razsvetlil,
in svet za hip se je spremenil,
in čudno spremenil se okus je vina
In celo jaz, ki mi usojeno je biti
morilka besed božanskih,

³⁴⁸ Ahmatova, *Stihotvorenija i poemy* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 249.

³⁴⁹ Tj. pokleknejo na eno koleno, na primer pri dvorjenju.

Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить.

8-12. августа 1963

skoraj sem blagopobožno pomolčala,
da življenje благословлено se nadaljevalo bi.

8. -12. avgust 1963³⁵⁰

V prvi od treh pesmi v ciklu z naslovom *Smrt*, ki jih je pesnica vključila v enega od načrtov njene sedme pesniške zbirke, naslovljene »Нечет« (1940–1962), nam pesem posreduje drugačno duševno izkušnjo, in sicer razlikovanje med osebo in pesniško manifestacijo. Smrt tako v pesmih Anne Ahmatove svojega nasprotja enoznačno ne ponuja, temveč odpira nezaznamovano, in zato strašljivo polje nepredvidenega in nepredvidljivega. Tako je moč okusiti tudi brezno smrti, onkraj roba zavedanja.

I

Bila sem na robu nečesa,
čemur ni ustreznega imena ...
zevajoča dremavost,³⁵¹
od same sebe uhajanje ...

Omenjeno izkušnjo, ki jo gradi dotik smrti, je Ahmatova najbolje upesnila v sedmih *Severnih elegijah*, zaznamovanih z avtobiografskostjo, ki prav tako niso bile v celoti objavljene za časa pesničinega življenja in ki kažejo največ značilnosti proznega ritma, imajo nenavadne rime ter spominjajo na prehajanje v prozni govor (sama ga je poimenovala »blankverse«). Čeprav je v tem ciklu pesnica spremenila svoj poetični način, pa je kljub vsemu ohranila verzno obliko. Prozne, avtobiografske prvine so ji tako predstavljale zgolj pot do uresničitve namena: prizadevala si je namreč upodobiti svoje življenje tako, kot si je želela, da bi jo sprejemali bralci, bodoči rodovi.³⁵² Poleg tega *Severne elegije* simptomatično opevajo njeno

³⁵⁰ Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 249.

³⁵¹ Mogoče je, da bi v tem izrazu našli verz, ki ga je A. Ahmatova nosila v sebi od zbirke *Trpotec* (1921). Pozneje v načrtih neizdanih zbirk (Anna Ahmatova, *Iz šesti knjig. Stihotvorenija*, (Leningrad, 1940) je pesnica zbirki *Trpotec* dodala na koncu svoj prevod pesmi portugalskega pesnika Antera de Quental (1842–1891), ki jo je slednji posvetil zgodaj preminuli sestri, ki je umrla, ko ji je bilo šestnajst let (16. 1. 1880). Pesem je bila namenjena za njen nagrobnik: »Zarji«: Srečen je tisti, ki je vse muke,/skrbi, nesreče in strasti življenja hrupnega/ preživel kakor vrtnica, ki cveti brez misli/in je lahkotnejša od vodá bežečih senc./ Tako življenju tvojemu bila je skrb tuja/kot tanek sen, a sladak in nežen:/si se zbudila ... nasmehnila ... in neopazno/vrnila v nekdanj pretrgano dremavost. – Julij 1920 (A. Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 148, št. pesmi: 237; prim. Žirmunski, »Primečanija«, v: *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 470).

³⁵² Še zlasti je razhajanje ter stik med resnično biografijo in namišljeno mogoče opaziti v naslednjih verzih »Severnih elegij«: »V Optino pa več ne smem ... // In z dobroto, ki sem jo kot dediščino/od nje nekako sprejela, neobvezni dar mojega okrutnega življenja«; In nikakršnega rožnatega otroštva; Kaj je

mesto navdihla in bivanja, Peterburg, kar je izraženo že s Puškinovim epigrafom («Vse je žrtvovano tvojemu spominu; Jaz sedaj živim ne tam ...»), ki aludira na pesnikovo preživetje in onkrajbivanje, pa tudi z izbiro elegične oblike, ki je bila lastna zgodnji Puškinovi liriki. Z imenovanjem »Rusije Dostojevskega« in »Tretje elegije« kot »Literarne Rusije« (napisane 24. januarja leta 1964) je bila uresničena pesničina volja vpisovati se v pesniško izročilo Peterburga. Ahmatova pa je sebe razumela kot edino še živečo ohranjevalko poetičnega spomina oziroma nadaljevalko literarnega Peterburga («In jaz edino mesto tako poznam na tem svetu, / da tipaje ga najdem v snu»). Med *Severne elegije* je bila sprva vključena tudi »Sedma elegija« v različici, kakršne je pozneje ni najti. V tej je mogoče najti verze, ki nemara najbolj iskreno izpovedujejo pesničino stisko njene ne-podobnosti; molčanje, ki mu je posvečena ta različica »Sedme elegije«, je le zunanje vzdržanje, s čimer sama Ahmatova vzdržuje umetni mir živetja med pokojniki, ki zanj še živijo:

СЕДЬМАЯ <ЭЛЕГИЯ>

А я молчу, я тридцать лет молчу.
 Молчание арктическими льдами
 Стоит вокруг бессчетными ночами,
 Оно идет гасить мою свечу.
 Так мертвые молчат, но то понятно
 И менее ужасно.

 Мое молчанье слышится повсюду,
 Оно судебный наполняет зал,
 И самый гул молвы перекричать
 Оно могло бы и, подобно чуду,
 Оно на все кладет свою печать.
 Оно во всем участвует, о Боже!
 Кто мог придумать мне такую роль?
 Стать на кого-нибудь чуть-чуть похожей,
 О Господи! – и мне хоть на миг позволь.

 И разве я не выпила цикуту,
 Так почему же я не умерла
 Как следует – в ту самую минуту?

SEDMA <ELEGIJA>

A jaz molčim, že trideset let molčim.
 Molčanje arktičnih ledov
 ovija nepreštevne noči,
 ugasnit prišlo bo moja svečo.
 Tako mrtvi molčijo, a ono je razumljivo
 in manj strašljivo.

 Moje molčanje se sliši povsod,
 napolnjuje dvorano sodišča,
 in celo šumenje govora preglasiti
 bi moglo biti in podobno čudežu
 na vse svoj pečat položiti.
 Vsega se udeležuje, o Bog!
 Kdo mogel si je zame izmisliti vlogo to?
 Postati komu podobna,
 O Gospod! – mi vsaj za hip dovolj.

 In mar nisem spila strupa,
 zakaj potem vendar nisem umrla,
 kakor se spodobi – v točno tisti minuti?

v tej hiši še živelo poleg nas?; Mene je kakor reko/okrutna doba prevrnila//Zamenjali so mi življenje moje s kopijo... Jaz ne v svoj, ojoj, grob legam.«

[...]

Оно мою почти сожрало душу,
Оно мою уродует судьбу,
Но я его когда-нибудь нарушу,
Чтоб смерть позвать к позорному столбу

<1958–1964>

<Ленинград>

[...]

Skoraj je izžrlo mojo dušo,
skazilo je usodo mojo,
a ga bom sama enkrat prekršila,
da bi smrt k sramotilnemu stebru poklicala.

<1958–1964>

<Leningrad>³⁵³

V poeziji Anne Andrejevne Ahmatove smrt, ki pogosto nastopa v dobesedni rabi, paradoksalno ne predstavlja jasnega nasprotja življenju. Smrt je druga plat zamolčanega, vseskozi navzočega zla, ki preti, čeprav se pesnikovega spomina in zavesti ne dotakne. To je tista groza smrti, ki bi jo mogli označiti kot »čudno istovetenje« z umrlimi pesniki, ki se začena v *Severnih elegijah*. To istovetenje je čudno zato, ker je ne-dosledno (posredno), nikdar ne doseže skrajnega roba ali neposrednega soočenja, v katerem besede umanjajo, zgodi se »od sebe uhajanje«. Tak poetični trenutek bližine smrti je moč najti tudi v pesmi Aleksandra Sergejeviča Puškina,³⁵⁴ prvotno naslovljeni kot *Elegija*, uvrščeni med t. i. otožne elegije njegovih licejskih pesmi iz leta 1816, izrazito zaznamovanih s poetološkimi iskanji, ki pa niso bile objavljene za časa pesnikovega življenja. V poznejšem avtorskem popravku je dobila skromni naslov *Posnemanje*. Kljub temu, da je bilo tovrstno naslavljanje pesmi na začetku 19. stoletja v romantični poeziji pogosto (modno), do danes ni bilo raziskano, koga naj bi A. S. Puškin s to pesmijo posnema. Najprej je bila Puškinova *Elegija* taka:

ЭЛЕГИЯ

Я видел смерть; она в молчанье села
У мирного порогу моего;
Я видел гроб; открылась дверь его;
Душа, померкнув, охладела ...

ELEGIJA

Videl sem smrt: sedela je ona molče
ob mirnem pragu mojem;
videl sem krsto; odprl njen se je pokrov;
duša je prebledela, in se podhladila ...

³⁵³ Gončarova, »Faty libelej«, 597–598.

³⁵⁴ A. Amatorova si je prizadevala do konca doumeti pesnikovo notranjo stisko in je v nasprotju z ostalimi literarnimi teoretiki prepoznavala v Puškinovem pesniškem pojavu boleč razkorak med pesnikom in njegovo osebo (nostjo), ki pa ni pomenil neprekrivanja ali neke notranje razklanosti, temveč zgolj nujen rob samozaznavanja. To je Anna Ahmatova z empatično lapidarnostjo izrazila v pesmi *Zagorel/Teman otrok taval je po drevoredih*, kjer je A. S. Puškin upodobljen kot osamljen in odtujen otrok, ko končno zavrže knjigo svojega mladostnega vzornika francoskega pesnika. Évarista de Parinya in se s tem naposled osvobodi francoskih metričnih vzorcev. Po mnenju J. M. Lotmana je A. Ahmatova napačno razumela Puškinov konec kot nekaj tragičnega (pod vplivom liberalističnih teorij Pavla J. Ščegoljeva z začetka 20. stoletja, ki je razumel A. S. Puškina kot trpečega inteligenta, kar je izhajalo iz ohlapno simbolne dvojice 'pesnik–car'). Jurij M. Lotman pa, nasprotno, govori o nekakšnem Puškinovem zmagovalstvu v trenutku dvoboja (J. M. Lotman, *Pis'ma 1940–1993* (Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur, 2006), 34–349).

Покину скоро я друзей,
И жизни горестней моей
Никто следов уж не приметит;
Последний взор моих очей
Луча бессмертия не встретит,
И погасающий светильник юных дней
Ничтожества спокойный мрак осветит.

Prijatelje zapustil bom že skoraj
in življenje grenko svoje
nihče že več ne bo opazil teh sledov
poslednji pogled mojih oči
ne bo srečal žarka nesmrtnosti,
in ugašajočo luč mladostnih dni
bo razsvetlil mrak ničevosti.³⁵⁵

Pozneje je začetne verze A. S. Puškin spremenil:

ПОДРАЖАНИЕ
Я видел смерть: она сидела
У тихого порога моего.
Я видел гроб; открылась дверь его:
Туда, туда моя надежда полетела ...
Умру – и радости моей
Никто следов пустынных не заметит
И взора милого не встретит
Последний взор моих очей.

POSNEMANJE
Videl sem smrt: sedela
je ob tihem pragu mojem.
Videl sem krsto; odprla se je:
tja, tja je moje upanje poletelo ...
Umrli bom – in mladosti moje
sledov nihče več opazil ne bo opustelih
in pogleda milega srečal več
ne bo pogled poslednji oči mojih.³⁵⁶

Kljub leksikalni ponovitvi (»pogled«) v zadnjih dveh verzih se je pesnik odločil za krajšo in le na videz vedrejšo, a radikalnejšo različico: najprej se svetla možnost kaže v povratni slavi, ki se nahaja v pesnikovi mladosti, medtem ko nesmrtnost zanika. V popravljeni pesmi pa Puškin nenadoma ne upa več niti na osebno srečo, vezano na mladostna leta, ves up prenaša v svoj grob. Ob tem stori pesniško aposiopezo, ko zamolči svojo vero v nesmrtnost. Tako se zdi, da se je pesnik – po oddaljitvi od sebe – pravzaprav prilikoval sebi, oziroma posnemal lastne verze. Smrt kot posrednica ga je potemtakem vodila k nadosebnemu načelu, ki je pomenilo нравstveno še strožje vračanje k sebi, v poeziji docela uresničeno v poetični obliki, nenaključno tudi z navideznim odklonom od lastne zamisli.³⁵⁷ Cikel *Smrt* Anne Ahmatove se nadaljuje v podobo vsem enake smrti, ki se nenadoma individualizira v slovesu od domovine:

II
Jaz vendar stojim na pragu nečesa,

³⁵⁵ V taki obliki je ohranjena v poznejših izdajah, A. S. Puškin, *Stihotvorenija. Poemy. Proza* (Moskva: Panorama, 1995), 47-48.

³⁵⁶ A. S. Puškin, *Sočinenija*, ur., op. B. Tomaševski (Leningrad: Hudožestvennaja literatura, 1936), 309, 857. To izdajo Puškinovih pesmi je imela tudi Anna Ahmatova in ga je danes mogoče videti v Muzeju-stanovanju Ahmatove, v Sankt Peterburgu, na Fontanki 18. (Prevodi pesmi A. S. Puškina so avtoričini – N. Z.)

³⁵⁷ Prim. Aleksandr V. Isačenko, *Slovenski verz* (Ljubljana: Akademsko založba, 1939), 45.

kar čaka vse, a za vsakega za drugačno plačilo ...
 na tej ladji je za mene kajuta
 in veter v jamboru – in strašna minuta
 slovesa od moje rodne dežele.

1942, Djurmen³⁵⁸

Drugi del Puškinove pesmi, ki je ostal poslovilno enak, se je prvotno deloma prekrival s pesmijo *Elegija*, ki tej pesmi v pesnikovih rokopisih sledi, in v kateri se pesemsko prizorišče prelije v iluzijo metaforičnega prizora prijateljskega praznovanja. Pozneje se tako pirovanje v Puškinovem opusu izkaže za intimno, a žalno slovesnost pesnikov, ki nazdravljajo pokojnim.³⁵⁹ Smrtna bližina kot navdihujoči trenutek vstopanja v pesniški proces je Puškinu tako pomenila pobudo za vzpostavitev pesniške misli, ki je vedno vodila od osebne dotakljivosti in prizadetosti naprej, k drugim in drugam – v poetično odreševanje vsega človeštva, in še zlasti tistih, za katerimi žalujemo. Neizpovedljivo nemost ob takem vzdušju je Ahmatova izrazila že v pesmi iz leta 1940, kjer je podoba vsem slehernikom enake smrti silnejša od težnje po obnovljeni enoznačnosti, ponazorjeni z nenavadno podobo pogubnega, enoličnega bitja človeškega srca. A tudi ta pesem, ki ni bila objavljena za časa pesničinega življenja, govori o presežni, a strašljivi možnosti nadaljevanja monologa, o čemer daje misliti že epigraf Nikolaja Aleksejeviča Zabolockega (»V vrtu glasujejo drevesa«):

И вот наперекор тому,
 Что смерть глядит в глаза,
 Опять, по слову твоему,
 Я голосую за:
 То, чтобы дверью стала дверь,
 Замок опять замком,
 Чтоб сердцем стал угрюмый зверь
 В груди ... А дело в том,
 Что суждено нам всем узнать,
 Что значит третий год не спать,
 Что значит утром узнавать
 О тех, кто в ночь погиб.

1940

In glej, navkljub temu,
 da smrt zre v oči, -
 spet, sledeč tvoji besedi,
 jaz glasujem za:
 da bi vrata spet postala vrata
 ključavnica spet ključavnica
 da bi mračna zver srce postala
 v prsih ... Vendar gre za to,
 da je vsem nam sojeno izvedeti,
 kaj pomeni ne spati leto tretje,
 kaj pomeni zjutraj izvedeti
 za tiste, ki umrli so to noč.

1940³⁶⁰

³⁵⁸ Neža Zajc, *Uvod v poetiko Anne A. Ahmatove* (Ljubljana: ZRC SAZU, 2015), 208; Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 220.

³⁵⁹ Prim. A. A. Delvig je v svojih pesmih ustvaril nasprotno: prizore skupne radosti in zabave, ki se stopnjujejo do pravega »eliziuma pesnikov« (Anton A. Del'vig, *Stihotvorenija* (Moskva-Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1963), 145, 177).

³⁶⁰ Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Lenizdat, 1989), 527.

Konec te pesmi zarisuje tisto odprtost monologa, ki ga razodeva notranje molčanje in napotuje k nadaljnjemu spraševanju o smrti:

Če si ti smrt – zakaj potem jokaš sama,
če si ti radost – potem takšna radost ne obstaja.
November, Taškent 1942

V poznejših pesmih se pesnica stika pesniških podob z božanskim navdihom raje vzdrži,³⁶¹ kot je jasno iz zgoraj citirane pesmi (»jaz, ki mi usojeno je biti / morilka besed božanskih). Navzočnost Muze je že poimensko docela zamenljiva s smrtjo. Vračanje smrti v pesniško resničnost se posebej sprosti v dialoški obliki, ki pomeni vse oblike neuresničljivega življenja in ki jo je Ahmatova izjemoma uporabila v igri *Prolog*:

Слышно издали:
Лаской страшишь, оскорбляешь мольбой,
Входишь без стука.
Все наслаждением будет с тобой –
Даже разлука.
Пусть разольется в зловещей судьбе
Алая пена.
Но прозвучит как присяга тебе
Даже измена ...
Той, что познала и ужас и честь
Жизни загробной ...
Имя твоё мне сейчас произнести –
Смерти подобно.

Od daleč je slišati:
z nežnostjo strašiš, žališ z moledovanjem,
brez trkanja prideš.
Vse bo s teboj naslada –
celo ločitev.
Naj se razlije v usodi zlovešči
pena škrlatna,
a zazveni kakor prisega tebi
celo prevara ...
Tisti, da sem spoznala in grozo in čast
življenja zagrobnega ...
Ime tvoje mi izgovoriti zdaj –
je smrti podobno.³⁶²

II. PREŽIVETJE POEZIJE

Vrednost smrti se tako prelije čez rob strahu in tuzemskega življenja, resničnost samo razširi in življenje nadaljuje tudi tam, kjer se nadaljevati zdi nemogoče. Pri tem ima sicer pomembno vlogo tudi ljubezen, vendar pa so vsi spremljajoči dejavniki zgolj okoliščine, ki imajo namen enotnega podrejanja poeziji, navdihu, Muzi in smrti. Tako je Ahmatova tudi razumela enotno trojno učinkovanje ljubezni,

³⁶¹ S tem je povezano pogostejše pisanje z malo začetnico Bog/bog (Nina Gončarova, »Faty libelej« Anny Ahmatovoj, 7).

³⁶² Ahmatova, *Stihotvorenija i poemy* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 335.

umiranja in poezije, ki je postalo presegajoča prvina umetniškega učinkovanja zagrobnih etičnih vrednot: časti, poguma in poetike, ki naposled enakovredno predstavljajo osnovno pesnikovo nraavstveno dostojanstvo, kot je Anna Ahmatova interpretirala Puškinovo malo tragedijo *Kamniti gost*.³⁶³ Tako kot tudi trpotec in trs v naslovu pesniških zbirk Anne Ahmatove nista pomenila golih rastlinskih emblemov, temveč spominsko misel dveh ruskih pesnikov, ki posameznikovo biografijo presegata.³⁶⁴ V zavedanju vseh možnosti neustreznih tolmačenj pesnikove usode se zdi verjetno, da je ob »Trsu« kot njeni prvi neizdani pesniški zbirki pomislila tudi na sintagmo Tjutčeva, 'misleči trs', ki ponazarja ubožno človeško bitje, prepuščeno lastni presoji in ki z nemočnimi mislimi poskuša doumeti zgodovinski smisel. V boju za verodostojen prikaz biografskih okoliščin pesnikove smrti je mogoče opazovati najbolj pristno voljo Ahmatove kot pesnice, ki se je bala, da bodo po njeni smrti raziskovalci z napačnim razumevanjem njenih avtobiografskih dokumentov, poneverili njeno usodo – oskrunili sporočilnost njenega pesniškega poslanstva. V pesnikovi zavesti je razmerje med pesništvom in njegovim življenjem bistveno, čeprav obstaja čedalje bolj na ravni nikdar dokončno izraženega in izrečenega.

Muza Anne Andrejevne Ahmatove je bila zanjo enaka tisti, ki se je zaustavljala na robu slehernikove smrti in življenja. Bila pa je hkrati tudi natanko tista, ki je bila navzoča v mitološko-krščanskem preddiverju, na pragu pekla in ki je Danteja Alighierija³⁶⁵ uvajala v vrhunec pesniškega navdih. Zdi se, da se je s slednjim trenutkom Anna Ahmatova istovetila. A Muza je bila šele prva stopnja v ustvarjalnem procesu Anne Andrejevne Ahmatove. Njena pesniška misel se je gibala od lastne osebe k drugemu in k vsečloveškemu. Sorodno lahko opazujemo v njenih »Črnih pesmih«, napisanih pet let pred smrtjo, ki so upesnjevale neuresničeno ljubezensko zvezo z Borisom Anrepom (in tudi nekaterih ostalih poznejših pesmih). Dve daljši pesmi se zaključita z nasprotovanjem osebno prvotni spevnosti

³⁶³ Prim. A. Ahmatova, »'Kamennyj gost' Puškina«, v: *Puškin, Issledovanija i materialy*, II, ur. M. P. Alekseev (Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR), 195.

³⁶⁴ Ogorčena ob prebranju žaljivega odziva pesnikove hčerke na infarkt F. I. Tjutčeva (češ da je posledica pozne ljubezni) je Ahmatova začutila pesniški navdih (»Jeza me je navdahnila«) (Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Ahmatovoj*, 274–275).

³⁶⁵ Petega avgusta leta 1957 je A. Ahmatova glasno prebrala L. Čukovski (Čukovskaja, *Zapiski ob Ahmatovoj* (1952–1962), 260) *Epigram*, posvečen pesniški umetnosti, v kateri si je – kakor nekoč A. S. Puškin imenovati žensko nogo kot nožico – Dantejevo muzo Beatrice dovolila poimenovati s pomanjševalnico: »Mar bi znala Biče kakor Dante ustvarjati, / ali Laura žar ljubezni hvaliti? / Naučila sem ženske govoriti ... / O, Bog, kako naj jih molčati prisilim! // 1958« (Ahmatova, *Stihotvorenija i poetry* (Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976), 205).

v zaostrenem, kronološko zaznamovanem verzu: »Jaz sem brez njega zmogla«. Tudi slednji pomeni dvojni zamolk, tako posameznikove smrti kot tudi pesemskega preživetja. Nemnulost je torej vseskozi časovna ali drugače, časa ne lovi, a ga še zadnji hip ujame – s smrtnim trenutkom. Zato je v tem primeru radikalna brezčasnost v poeziji – saj bi dokazovala nezavedanje smrti – tudi zavrtnjena, kot za človeka redundantna, zato ker je do posameznika diskriminatorna. Z mislijo tako ni več le zaznamovala neke samorefleksivne ali filozofske razsežnosti, temveč globoko etično ozaveščenost. Ob tem je ves čas obstajala tudi zavest o smrti in vprašanje o upodobljivosti le-te. A medtem ko se predstava o Muzi spreminja (od pesnika do pesnika in v času in zgodovini), se zdi smrt kot iniciatorka refleksivnega navdihla in temeljna ločnica v človeškem mišljenju, ozaveščena med prehodom iz antike v krščanstvo, edina v pesniškem trikotniku časovno prepustna in spremenljivo vseprisotna. Vendar ni tako; res je, da so vse tri vloge izmuzljive: vendar če je pesnikova misel človeško šibka in Višji vedno ostaja v nedosegljivosti, je vloga tretjega delovalca – nujna. Smrt, istovetna z Muzo, bi lahko celo predstavljala rešiteljico pesnikovega duhovnega obstoja, če ne bi v poeziji začela postopoma pomeniti posrednico³⁶⁶ med časi in pesniškimi zavestmi. Pri tem more nekoliko pomagati pesniška misel, ki se najprej ostri v sposobnosti pesnikovega zavedanja in manifestira kot polnozavestnost pesnikovega stremljenja ter zaznamuje neko gibanje v smeri od sebe k Višjemu, zrenje na sebe s položaja Višjega, zato se ta misel v celoti izpolnjuje v nadosebnem. Tako se nemara dozdevajo vloge treh protagonistov v ustvarjalnem trikotniku zabrisane (ni vedno jasno, kdo je muza, kaj odigrava smrt, ali pesnikova misel, in kje je pesnik, in kam ga vodi poezija), vendar pa je to zgolj najvišji privilegij poetičnega jezika. Končna izpolnitev – je v pesmi. Pesem je konec poetske sheme in njen začetek. Trinitarni model kot plod dejanj treh delovalcev tako dešifrira vsako besedo in izraz kot literarno otežen tekst z zmožnostjo simbolične, duhovne in mistične razlage poetskega sporočila, kar ga stori še bolj poetičnega.³⁶⁷ V poeziji Anne Ahmatove se je omenjena tridelna poetska zasnova najdosledneje izpolnila v procesu njenega ustvarjanja *Pesnitve*

³⁶⁶ Ne samo v poeziji Ahmatove to vlogo verodostojno prevzema podoba smrti, ki na ravni osnovne pesniške figure komparacije, kjer se eno prilikuje drugemu, v našem primeru, pesnik – Višjemu, zaznamuje neizogibnost vmesnega člena, ki se samo v najbolj dognanih in posrečenih pesemskih izrazih kaže prek povezovalnega ali semantično prekrivnega polja kot 'tertium comparationis,' ali kot izrazito poetična metafora.

³⁶⁷ Podobno temu je E. Etkind opredelil področje, kjer vsak element dobi položaj absolutno nepovratne vsebine in brez možnosti rekonstrukcije, ki pa je sestavni del nadaljnega ali širše izraženega smisla v kontekstu posamezne lirske pesmi, pesnitve ali celotnega opusa enega avtorja (Efim Etkind, *Forma kak soderžanie, Izbrannye stat'i* (Würzburg: Jal- Verlag, 1977), 75).

brez junaka, kjer se je globoko etično načelo odražalo v skrajno pretanjenem slušno-ritmičnem (po besedah Anne Ahmatove, celo glasbeno-plesnem) verzu, ki je pesnico vodil v upesnjevanju tistega, kar zanj nikdar ni zapadlo v minulo. V liriki Anne Ahmatove so, še zlasti za rusko govoreče, ganljive (zato ker so prepoznavne, delujejo z nezmotljivim poetičnim učinkom) njene vključitve posameznih verzov ali posameznih fragmentarnih elementov iz pesemskih besedil Stare zaveze, ki so sestavni del ruske liturgije in bogoslužnega jezika. Podobno je bilo v staroruski književnosti znano iz opusa Maksima Greka,³⁶⁸ ki je za edino veljavno merilo vseh človeških usod verniku svetoval, da naj se zanaša le na Božjo voljo (slednje je ponazoril z besedami preroka Izaije: »Iskati žive med mrtvimi, kakor bistvo svetlobe v temi« - Iz 8, 19).³⁶⁹ Zdi se, da bi odmev take nazorske premise mogli najti tudi v poetiki Anne Andrejevne Ahmatove, ko je v trenutkih največjega brezupa (življenjsko dno, eksistencialna brezizhodnost, osamljenost in bralčeva neodzivnost ali celo odsotnost naslovnikov) najdevala odločilna prisluškovanja nenadkriljivemu in nenapovedljivemu navdihu. Pesnica je z vztrajanjem v težkih pogojih kot možnostih odpiranja novih poti ustvarjanja omogočila tudi razpiranje lastne poetike od osebne (perspektive) k univerzalni(m). Vpogled v tak trenutek pa razkriva pesnikovo mesto v osebni in zgodovinski (splošno človeški) spominu (neke dobe), ki nosi v najbolj osebnih poetikah, in tudi v poetiki A. Ahmatove, avtorski pomen. Ahmatova je videla svojo pesniško vlogo znotraj celotne človeške zgodovine, kar je bilo močno blizu vlogi preroka iz pesmi A. S. Puškina, ki je resnično poustvarjal glas starozaveznega preroka Izaije kot pesnika, ki je sebe posvetil poetičnemu služenju ljudem (Iz, 6, 6–10). To je trenutek, ko se ontološki pomen poezije za pesnika nenadoma dekodira kot dejavna ustvarjalna udeležnost v zgodovini človeške umetnosti.

Zato je zgodovinsko-kulturna vloga smrti v poeziji Anne Ahmatove zapletenejša. Smrt v začetnem obdobju ne nastopa kot končna postaja slehernika, temveč kot vrhunec posameznikovega življenja, kot tisti višek, ki mu je pripisan po smrti v skladu z njegovo notranjostjo in preteklostjo, podobno kot je v pravoslavni teologiji človeku sojeno ob Poslednji sodbi. Takšna individualizirana oblika smrti namreč predpostavlja ne samo začetek novega, torej globoko poetičnega, ampak

³⁶⁸ Prim. A. A. Ahmatova je bila del pesniške skupine, katere člani so svoja dela izdajali pri založniški ustanovi z nazivom »Hiperborej« - s takim nadimkom je nekoč Maksim Grek poimenoval sebe leta 1552 v pismu, naslovljenem na nekega Makrobija v srednji Evropi.

³⁶⁹ Prep. Maksim Grek, *Sočinenija*, T. I (Moskva: Indrik, 2008), 221. To načelo je obširno razlagal v svojih protiastroroloških spisih, med katerimi so trije spisi naslovljeni »O tretji pesmi Anne prerokinje«, kar je treba razumeti kot tretjo liturgično pesem po branju 150 psalmov.

to nadgrajuje s predpogojem: ohranjanja starega, preteklega, v času minulega. Stik med tradicijo in sodobnostjo se pri pesniku v celoti odraža v poeziji. A v pesmih Anne Ahmatove je mogoče zaznati še več: smrt(n)i obstoj, česar pa v krščanskem podobju v odkriti obliki najti ni. Za pesnico se s smrtjo pesnikova smrt ne konča (v njeni poeziji so nenaključno pogosto upesnjena vmesna in prehodna stanja odrevenelosti, omrtvelosti, podhlajenosti itd., ki pomenijo nepreklicna znamenja umiranja, a se v smrt ne prevesijo). Govorica poezije, ki se močno približuje jeziku smrti, se šele tedaj docela sprosti, celo osvobodi. Tovrstno smrti živost, njeno preživetje v smrtnem času ali celo sintagmo, »da se s smrtjo življenje obudi«, je moč odkrivati v nabožni književnosti, sporadično celo v redkih starih latinskih liturgičnih oblikah. Smrt kot sopotnica življenja se je namreč pojavila v verski poeziji in ne v posvetni, ki je s smrtjo predvidevala tudi končni konec življenja. Ne le v psalmih in v starozaveznih pesmih prerokov ter v posameznih evangelijskih verzih, ki odlikujejo govor apostolov in še posebej svetega Jakoba, prvega jeruzalemskega patriarha, temveč je takšno vero v neskončno življenje moč najti tudi v bizantinski himnografiji, ki je osnovana na prekoevangelijskem izročilu, pri čemer ne črpa zgolj iz apokrifne in ustne, torej poudarjeno človeške tradicije, temveč slednjo uravnava s kanoničnim delom krščanskega izročila. Njena vloga je bila: prilagajanje, zglašjevanje, ohranjanje starega skupaj z doumetjem novega, nemara celo posnemanje najbolj človeškega v veri v božansko ter vračanje k najstarejšemu. Bizantinski liturgični patos je doživel razcvet v starocerkvenoslovanskem bogoslužju, konec 15. stoletja pa je mogoče beležiti prve primere porajajoče se osebne duhovne poezije. Vse omenjeno je bilo za Anno Andrejevno Ahmatovo le prvo nezavedno črpanje redkih smrtnih, a življenjeustvarjajočih poetičnih trenutkov iz zgodovine poezije. Vendar tako, kakor so Puškina v licejskih letih polnile besede latinskih mislecev in pesnikov,³⁷⁰ je tudi Anna Ahmatova posebno vlogo smrti spoznavala iz izročilu zahodnoevropske poezije, v latinsko-italijanski (za pesnico vedno blagozvočni) poetični tradiciji, kamor je navsezadnje iz latinske nabožno-bogoslužne poezije prodrla posredniška vloga smrti kot povezovalke oziroma prehodne prenašalke človeškega spomina. Ta je pomenila tisto za pesničino poetiko in samoidentifikacijo ključno, protislovno navzočnost »v brezupu upa«, ki je bil doumet kot strogo etični imperativ v slovarju globoko osebnega navdiha. Anna Andrejevna Ahmatova tako ni namenoma združevala zahodnih in vzhodnih arhetipskih temeljev človekovega samozavedanja, temveč je le nekoliko razodela skupne in stične premise pesnikove osebne manifestacije. Omenjeno bi

³⁷⁰ A. Puškin, *Dnevnik. Avtobiografičeskaja proza* (Moskva: Sovetskaja Rossija, 1989), 185.

bilo sicer mogoče opredeliti kot jukstapozicijo teološkega z liturgičnim glediščem znotraj (predvsem) ruske kulture, vendar ob tem določanje deleža osebnega pesnikovega nazora ni relevantno. Zaznano prav tako ne more biti omejeno zgolj kot nek besedni odmev na jezikovni ravni, ampak je to šele površje globlje recepcije kompleksnih, mnogoznačnih ali celo neizrazljivih teženj in postopkov (učinkovanj, mehanizmov) v semantični nedoločnosti (ruskega) kulturnega sistema,³⁷¹ pa tudi nekaterih drugih nadčasnih kulturnih vzorcev.

Velja še povedati, da se *Rekviem*, ki pomeni zadušnico ali posmrtno mašo, v različnih oblikah v opusu Anne Ahmatove pojavi natanko trikrat: njen *Rekviem* je pravzaprav najbolj neposreden govor o umiranju, kot ga je pesnica zmogla, kar izvemo iz prologa, zato pomeni tudi skrajno zbližanje poezije z resničnostjo. Zdi se, da je slednje tudi izpolnilo davne zahteve bogoslužnih pesnikov: Ahmatova je (nezavedno) posegla po poustvarjenih oblikah najstarejšega slovanskega bogoslužja kot adekvatnih izrazih sotrpljenja in poglobljenega sočutja, z namenom, da bi sama resničnost spregovorila o intimni resnici Rusov, ki so v vojni umrli nesmiselne smrti. V *Rekviemu* je bil namreč prepoznan »starocerkvenoslavski epigraf«, kot irmos šestega glasu Kozme Majumskega, vključen v »Kanon Vélike sobote« v pravoslavnih cerkvah.³⁷² *Rekviem* se konča z besedami tihe plovbe po zaledeneli Nevi, ki spominja na labodji spev, če ne bi labodja podoba in z njo poslednja avtoričina beseda deloma izhajali med drugim tudi iz miselne poezije F. I. Tjutčeva, kjer je pomenila protiutež orlu kot evropskemu simbolu, a navzočem v ruskem imperatorskem grbu, ter tako izražala nasprotno: zmago krhke, osebne in poduhovljene resnice, ki je v sebi združevala predvsem estetsko-etične vrednote. Poleg tega je pesnica sama pesnitev *Po poteh vse zemlje*, kjer je v mitopoetičnem mestu Kitež, prevzetem iz pesniškega slovarja Nikolaja Kljujeva, zarisovala obrise svoje poslednje domovine, žanrsko precizirala kot »posmrtno mašo po sebi/za seboj«. Isaiah Berlin pa je *Pesnitev brez junaka*, ki jo je pesnica pisala do konca svojih dni, razumel kot »Rekviem za vso Evropo«. Žalna maša ali »Rekviem za Anno Ahmatovo« torej ni pomenila le uresničitve tiste daljše pesniške oblike, ki si jo je pesnica prizadevala izpolniti celo svoje življenje in s tem nadoknaditi kulturno praznino t. i. ruske pesnitve, temveč je v njeni poetiki prevzela vlogo apologetskega odgovora na eksistencialno uganko posameznikovega bivanja in razrešitev le-tega v nadčasnici, ki slehernikovo pojmovanje presega.

³⁷¹ Prim. J. M. Lotman, *Universe of the Mind (A Semiotic Theory of Culture)* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 44.

³⁷² R. N. Krivko, *Očerki jazyka drevnih cerkovnoslavjanskij rukopisej* (Moskva: Indrik, 2015), 351.

EPILOG

V uvodnem poglavju je bil predstavljen trin(ita)rni model pesniškega navdiha kot tisti, ki omogoča opisati najbolj neopisljive osebne poetike. Anna Ahmatova je nagovarjala Muzo, kot tisto, ki je narekovala že Danteju Alighieriju. Recepcijsko izenačenje pesnikovega genija z zavedanjem lastne pesniške usode je pesnici pomagalo preseči jezikovno, nacionalno in zgodovinsko determiniranost. Opazujemo lahko, kako se je pesniška misel Anne Ahmatove prek recepcije smrti manifestirala v umetniški posplošitvi smrti v njeni *Pesnitvi brez junaka*, kjer spomini na umrle ruske pesnike z začetka 20. stoletja predstavljajo ne samo avtentične odmeve njihovih glasov in celo verzov, temveč tudi na nek način njihovo ne le ovekovečeno, temveč že obnovljeno življenje. Njihove oživiljene nesmrtnne pesniške misli so se izkazale za adekvatno pesniško uprizoritev tistega zakrhanja v človeški zavesti in nekakšnega resničnega kulturnega zloma, ne ravno samozanikanja, a neprimerno hujšega vasesesutja, ki ga je doživljala po koncu prve in druge svetovne vojne celotna evropska civilizacija. Anna Ahmatova je namreč v *Pesnitvi brez junaka* upesnila tudi mnoge sanje, privide in strahove poetičnih iskanj 19. stoletja, med katerimi je celo (zdi se skorajda avtoričini volji navkljub) našel svoje mesto neposnemljivi Mihail Jurjevič Lermontov, katerega pesniški verz je šele v zadnjem obdobju pesničinega življenja vstajal v njeni zavesti kot globoko ruski, neulovljiv in zato neposnemljiv. Iz pesnitve nenadoma niso umanjali glasovi pesnikov niti skoraj čutno zarisane obrise božanskega, temveč je umanjala zgolj smrt (kakor je nazorno v Puškinovi pesmi *Posnemanje*). V vsej nedoumljivo slikoviti in odkrušeni freski, ki vstaja iz *Pesnitve brez junaka*, je smrt navsezadnje pravzaprav najbolj banalno ime za nekaj, česar se imenovati ne da (rus. *нелзя*). Ostajata le nespregledljiv navdih in pesniško življenje večno (umanjata pa postavi Muze in smrti).

Beseda smrt se prazni in tudi izprazni. Je tisto, navzoče v celotnem času, ki spremlja proces pesniškega ustvarjanja, ter ponuja roko med pesnikom in človeštvom (kot skupen imenovalec ustvarjenega dobrega in Božjega, ki vodi od ust do ust Višjega, do poslednjega trenutka razkritja višje resnice in nemara tudi resničnosti), da se pesnikovo osebno stremljenje njemu ustrezno uresniči kot individualizirana oblika skupnodobrega. In mar ni prav to njena primarna vloga, da stoji med živimi in mrtvimi kot most nesmrtni, ki po pretrganju temeljev, v zraku tudi razpade. Namesto nje ostane poezija kot dolgoživljenjski navdih, ki je dvigoval in dviguje pesnike vseh časov sredi noči, in zaradi katerega je smrt šele res prvo globoko

osebno soočenje z brezsmrtnostjo. Kajti kakor je Anna Ahmatova izrekla pol leta pred smrtjo, 2. oktobra 1965: »Vsi tudi brez poezije vedo, da je treba ljubiti dobro – vendar pa, da bi to dobro pretreslo človeško dušo do trepeta, je nujna poezija«³⁷³

VIRI IN LITERATURA:³⁷⁴

- Ahmatova, Anna. *Stihotvorenija i poemy*. Sprem. b. A. I. Pavlovski. Leningrad: Lenizdat, 1989.
- Ahmatova, Anna. *Stihotvorenija i poemy*. Ur. Viktor Žirmunski. Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976.
- Ahmatova, A. A. » 'Kamennyj gost' Puškina«. V: *Puškin, Issledovanija i materialy, tom II*. Ur. M. P. Alekseev, 185–196. Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, 1958.
- Baevskij, Vadim S. *Puškinsko-pasternakovskaja kul'turnaja paradigma*. Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur, 2011.
- Čukovskaja, Lidija. *Zapiski ob Anne Ahmatovoj (1952–1962)*. T. 2. Moskva: Soglasie, 1997.
- Čukovskaja, Lidija. *Dom poeta*. Moskva: Vremja, 2012.
- Del'vig, Anton A. *Stihotvorenija*. Moskva-Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1963.
- Etkind, E. *Forma kak sodержание, Izbrannye stat'i*. Colloquim slavicum 9. Würzburg: Jal-Verlag, 1977.
- Gončarova, Nina. »Faty libelej« Anny Ahmatovoj. Moskva-Sankt Peterburg: RGB, Letnij sad, 2000.
- Grek, Maksim (prep.). *Sočinenija. Tom I*. Moskva: Indrik, 2008.
- Aleksandr V. Isačenko. *Slovenski verz*. Ljubljana: Akademsko založba, 1939.
- Krivko, Roman N. *Očerk jazyka drevnih cerkovnoslavjanskih rukopisej*. Moskva: Indrik, 2015.
- Lotman, Jurij M. *Analiz poetičeskogo teksta*. Leningrad: Nauka, 1972.
- Lotman, J. M. *Universe of the Mind (A Semiotic Theory of Culture)*. Uvod: Umberto Eco. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Lotman, J. M. *Pis'ma 1940–1993*. Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur, 2006.
- Lotman, Mihail, Zoljan, Suren. *Issledovanja v oblasti semantičeskoj poetiki akmeizma*. Talinn: Izd. Talinnskogo universiteta, 2012.
- Lotman, Mihail. »Masterica vinovatyh vzorov«. V: Lotman, Mihail in Zoljan, Suren *Issledovanja v oblasti semantičeskoj poetiki akmeizma*, 129–142. Talinn: Izd. Talinnskogo universiteta, 2012).
- Pavlovski, A. I. *Anna Ahmatova, očerk tvorčestva*. Leningrad: Lenizdat, 1982.
- Puškin, A. *Sočinenija*. Ur., biografski očrt, opombe: B. Tomaševski, spremna beseda: V. Denicki. Leningrad: Hudožestvennaja literatura, 1936.
- Puškin, Aleksandr Sergejevič. *Dnevnik. Avtobiografičeskaja proza*. Moskva: Sovetskaja Rossija, 1989.

³⁷³ Čukovskaja, *Dom poeta*, 116.

³⁷⁴ Prispevek je nastal v okviru izpolnjevanja programa P6-0094 (A), ki ga iz proračunskih sredstev Republike Slovenije financira ARRS.

Puškin, A. S. *Stihotvorenija. Poemy. Proza*. Moskva: Panorama, 1995.

Zajc, Neža. *Uvod v poetiko Anne A. Ahmatove*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2015.

Zapisnye knižki Anny Ahmatovoj. Moskva–Torino: RGALI, Giulio Einaudi, 1996.

Žirmunski, Viktor. »Primečanija«. V: Ahmatova, Anna. *Stihotvorenija i poemy*, 443–524. Leningrad: Sovetskij pisatelj, 1976.

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.«³⁷⁵ To znamenito misel najdemo v *Pismu Menojkeju* helenističnega filozofa Epikura, ki je živel med letoma 341 in 270 pr. Kr.³⁷⁶

Karl Marx je v svoji disertaciji iz leta 1841 obravnaval Epikurovo filozofijo (*Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie*), vendar se v njej ni posvečal vprašanju smrti, tako kot se mu tudi drugje ni. Če lahko verjamemo italijanskemu pisatelju Vittoriju Messoriju, so v Marxovem opusu, ki obsega več kot deset tisoč strani, smrti posvečene vsega tri vrstice. »Tri vrstice med milijoni,« je emfatičen Messori.³⁷⁷ 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.«³⁷⁸ Tu smo sredi izredno značilnega modernega rezoniranja, ki je dobilo poseben etični pospešek z razsvetljskim 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

³⁷⁵ ο φρικωδέστατον οὖν τῶν κακῶν ὁ θάνατος οὐδὲν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδὴ περ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὦμεν, ὁ θάνατος οὐ πάρεστιν, ὅταν δὲ ὁ θάνατος παρῇ, τότε ἡμεῖς οὐκ ἐσμέν.

³⁷⁶ 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).

³⁷⁷ <http://www.internetsv.info/ULife.html>

³⁷⁸ »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.« (Karl Marx, *Die Frühschriften*, izd. Siegfried Landshut (Stuttgart: Kröner Verlag, 1964), 259).

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 *zôon politikôn*, 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.«³⁷⁹

Človekova zmožnost samoodmišljanja in preidentificiranja ima najgloblje ontološke temelje; povezana je 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 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 neizproсна 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

³⁷⁹ Miguel de Unamuno, *Tragično občutje življenja* (prev. Niko Košir) (Ljubljana: Slovenska matica, 1983), 37.

pa »delamo brez razmišljanja« (»*Travaillons, sans raisonner!*«), kot je svetoval Voltaire.³⁸⁰ 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.

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.³⁸¹ 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.³⁸² 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.³⁸³

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 vnemar in se držimo veselega *carpe diem*, po nasvetu »prašička iz Epikurove črede«, kakor se je nekje poimenoval Kvint Horacij Flak?³⁸⁴ Da ostanemo znotraj tega, kar je *tu*, kar je dosegljivo v najrazličnejših

³⁸⁰ <http://www.internetsv.info/ULife.html>

³⁸¹ Prim. Giovanni Reale, *Zgodovina antične filozofije* III (Ljubljana: Studia Humanitatis, 2002), 159.

³⁸² Prav tam, 242.

³⁸³ Lukrecij, *De natrua rerum* I, 72–77: extra/processit longe flammantia moenia mundi/atque omne imensum 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 zmagalec prinesel spoznanje,/biti kaj more, kaj ne, po kakih zakonih dognana/sleherni stvari je moč in kje zasajen je mejnik ji, prev. Anton Sovrè).

³⁸⁴ *Pisma* I, 4, 16.

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.

PESEM IN RESNIČNOST SMRTI

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 ena najintenzivnejših oblik 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, 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, upodobijo 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, svoj-skega 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 domišljjsko 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.

Občutek sebstva (*Selbstgefühl*), ali bolje, občutek, 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 (ta občutek 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, v okviru posameznih razsežnosti sveta, na primer kot čisto biološki primerek ali fizikalni pojav ali pa kot sociološko enoto ali zgodovinsko bitje. To 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 udeležnost 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 bolje, ukoreninjen v neki resničnosti, ki jih zaobsega in tudi presega. V zgodovinski perspektivi se namreč poznavanje teh vidikov dinamično spreminja, kar napeljuje na misel, da je resničnost bogatejša z vidiki kot katerekoli njena kulturna artikulacija. (Če za tako pojmovano resničnost uporabimo filozofski izraz »bit«, lahko njene vidike poimenujemo tudi »strukture biti«.) Občutek, da sem, je neločljiv od »zaznavanja« te neskončno raznotere odprte resničnosti in obratno. To seveda ni zaznavanje v običajnem smislu čutno 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 občutek samega sebe; z neločljivostjo nimam v mislih kake variante prirejenega solipsizma, in tudi pojem Ericha Neumanna »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, transcendirajo zapopadajočo ali razčlenjujočo, strukturirajočo zavest. V tem smislu je torej v doživljanju³⁸⁵ utemeljeno saomoobčutje 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:

³⁸⁵ 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 izvorno 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 krščanskem obzorju je ta možnost sebstvenega (samo)doživljanja nenehoma podpirana, dana tako rekoč vsak trenutek znova iz radikalno transcendentnega (božjega) vira.

postane transcendentna izkušnja, recimo tako: svetla izkušnja transcendence, transcendence življenja.

NEMOGOČE: RAZMERJE S SMRTJO.

Kot sem zapisal zgoraj, je po mojem posebna moč poezije – sholastično rečeno, njen *ultimum potentiae*, njena najvišja 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 razsvetljuje« ucinke). 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. Lebdenje v tej neodločljivi vmesnosti je morda tisto, na kar je meril Rilke s slovitimi besedami, da je »živeti težje od teže vseh stvari«. ³⁸⁶

Razmerje s smrtjo je vselej paradokсно: ker je ne glede na naše hotenja 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 naravnost in obzorje. Ti »učinki smrti« delajo iz življenja, sveta in nas samih uganko v čisto posebnem smislu.

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 kakršen koli 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 izvirno 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

³⁸⁶ Das Leben ist schwerer/als die Schwere von allen Dingen (*Der Nachbar*).

neposrednih izrazov, pa tudi motivov in tem posebej zahtevna in kočljiva 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 speljati nazaj v njeno strugo,«³⁸⁷ 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.

PRIMERI

Tisto, kar je pri slehernem govorjenju o poeziji edino zares pomembno, so pesmi. Navedel bom tri, ki izpolnjujejo Ricoeurjevo vodilo. Tri, ki zajemajo 20. stoletje in na ta način sinekdohično ponazarjajo raztezanje takšne poezije skozi zgodovino in obenem njeno sedanjost, »našost«. Navedel jih bom, 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.

³⁸⁷ Paul Ricoeur, *Živ vse do smrti; in Fragmenti* (Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2008), 57.

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.³⁸⁸

prevedel Kajetan Kovič

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,

³⁸⁸ *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 himmelfahrendes 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.

kolikor veš, da je je okrog tebe razdeljeno med
polnoč in poldan in polnoč.

Poglej naokrog:
glej, kako živo postaja okoli vsenaokrog³⁸⁹ –
V smrti!³⁹⁰ Živo!
Resnico govori, kdor govori senco.

Zdaj pa se krči kraj, kjer stojiš:
Kam zdaj, sence razgaljeni, kam?
Vzpni se. Tipaj navzgor.
Sušji postajaš, nespoznavejši, tanjši!
Tanjši: nit,
ki hoče ona po njej navzdol, zvezda:
da bi plavala spodaj, spodaj,
kjer se vidi lesketati: v planju
popotnih besed.³⁹¹

prevedel Vid Snoj

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.³⁹²

prevedel Janez Žumer

³⁸⁹ Ohranjen izraz iz prevoda Nika Grafenauerja.

³⁹⁰ Ohranjen izraz iz prevoda Nika Grafenauerja.

³⁹¹ *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/Mittnacht und Mittag und Mittnacht.//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,
unkentlicher, 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.

³⁹² *Horizonte*

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

VIRI IN LITERATURA:

I.

Horacij

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

Lukrecij

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

T. Lucretius Carus: *De Rerum Natura – O naravi sveta*. Prevedel Anton Sovrè. Ljubljana: Slovenska matica, 1959.

II.

Celan, Paul: *Celan*. Izbral, uredil, prevedel in spremno besedo napisal Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.

Felsinger, John. *Paul Celan: pesnik, preživelec, Jud*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2017.

Marx, Karl. *Die Frühschriften*. Izd. Siegfried Landshut. Stuttgart: Kröner Verlag, 1964.

Reale, Giovanni. *Zgodovina antične filozofije III*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.

Ricoeur, Paul. *Živ vse do smrti; in Fragmenti*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2008.

Rilke, Rainer Maria. *Die Geichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1986.

Rainer Maria Rilke. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.

Unamuno, Miguel de. *Tragično občutje življenja*. Prev. Niko Košir. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.

Valente, José Ángel. *Fragmenti prihodnje knjige (1991–2000)*. Prevod in spreman beseda Janez Žumer. Ljubljana: KUD Logos, 2017.

Veber, France. *Estetika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1985.

Spletni vir: <http://www.internetsv.info/ULife.html>

DENIS PONIŽ

VLADIMIR MEMON IN ZAVEDANJE (LASTNE) SMRTI V PESMI *EL ANGEL* *EXTERMINADOR*

Vsi bodo dosegli svoj cilj,
le jaz ga ne bom dosegel ...
Ognja prepoln, poln sil,
neizrabljen k pokoju bom legel.

Kosovel, *Predsmrtnica*

I.

Pričujoče razmišljanje bo skušalo osvetliti razmerje med poezijo in smrtjo, med človekovo estetsko dejavnostjo in nečem, kar je usojeno slehernemu med nami. To razmerje bomo osvetlili skozi branje ene same pesmi Vladimirja Memona (1953–1980), pesnika, ki je svojo smrt upesnil na način, ki mi še vedno odpira nova in nova vprašanja, čeprav je od takrat, ko je umrl, minilo že mnogo let. Zavedam se, da je to, kar bo povedano, samo ena od neštetihi interpretacijskih možnosti, ki se ne dotika samo biti poezije, ampak nečesa še usodnejšega, to je naše smrtnosti in vsega, kar je povezano z njo. Govoril bom torej o nečem, kar je skupno vsem ljudem, a kar vsakdo od nas doživlja na svoj način, hkrati pa govorim tudi o tistem, česar se sicer lahko dotaknem z besedami, a ko se smrt dotakne mene, so vse besede odveč in zaman, saj smrt vsakega od nas, ko se ga dotakne, zaznamuje z molkom in tišino.

Smrt je paradoksalna zato, ker jo sprejemamo kot samoumevnost našega bivanja, a hkrati se pred to samoumevnostjo zatekamo v evfemizme na eni in molk na drugi strani. Sprejemanje (naše) smrtnosti je hkrati njeno zanikanje, pred smrt(nost)jo se zatekamo v poudarjanje vrednosti življenja, v njegovo slavljenje in

vsakodnevno potrjevanje. Ne smemo tudi spregledati dejstva, da s smrtjo nenehno manipuliramo. Ena smrt je »herojska« in »smiselna«, druga je »zavržena« in »kazen«, namenjena zločincem in izdajalce. V mirnem času gledamo nanjo drugače kot v času vojne ali naravnih katastrof. Ob tem pa smo smrt v modernem svetu in civilizaciji, ki ji pripadamo, tabuizirali na vse mogoče načine. Tabuizirali smo tudi vse, kar je povezano z umiranjem, torej s stanjem prehoda iz življenja v smrt. Nekaj tistega, kar je avtentično, kar ne prikriva resnice o smrti, in je s smrtjo povezano na način intimnega doživljanja »splošnega« in »posebnega«, je ostalo zapisano v poeziji. V poezijah vseh dob, ki so se že zvrstile v tej civilizaciji, sta smrt in umiranje nenehno prisotna na različne načine, od orfejskega zanikanja do resigniranega sprejemanja njene dokončnosti. Smrt je, poleg ljubezni, rdeča nit evropske poezije, največkrat se pojavlja prav v dvojici Eros-Tanatos, a nimalokrat razumljena zgolj v zunanji, estetski dimenziji, kot nekaj, kar s pesnikom ni povezano na najgloblji in najbolj skrivnostni način. Smrt v poeziji velikokrat nastopa kot malce srhljivo poimenovanje tistega, o čemer živi vemo pravzaprav zelo malo, a nas privlačuje prav zaradi srhljive enigmatičnosti. Smisel literature mora biti skrita v preseganju omejitev, ki jih je postavila vsakokratna družbena konstelacija, njen smisel bi moral biti izrečen kot ekstatično izrekanje metafizične dimenzije Tanatosa, v iskanju absolutnega in transcendentnega razmerja, ki besede vodi proti smrti, kakor je vpisana v našo skupno zavest, a obenem tudi v zavest slehernega posameznika. A smrt je obenem nekaj tako osebnega, da so vsa posploševanja, vsi poskusi, najti ustrezen skupni imenovalec, neuspešni in si z njimi v resnici ne moremo veliko pomagati. Pravzaprav je tudi posploševanje in prikrivanje resnice smrti način njenega tabuiziranja, ko iz nečesa osebnega, intimnega, neponovljivega in nepresežnega poskušamo narediti nekaj, kaj naj bi bilo razumljivo in dostopno vsem ljudem. Poezija je hkrati prikrivanje in razkrivanje resnice smrti, je način estetiziranja smrti, na katerega smo tiho pristali, saj je groza slehernikove nepresežnosti prikrita z lepoto besed, utišana je in zabrisana v harmoniji zvenov in pomenov. Besede-o-smrti niso smrt sama, so zgolj tisto, kar nas opominja, da je nekje nekaj, kar je do-končno in kar bo doletelo slehernega od nas, a je oddaljeno, vse »smrtno« vidimo kakor skozi tančico, resnica smrti ostaja neizgovorjena, nedotaknjena. A prav zaradi tega je moč kar naprej obnavljati misel na smrt, kar naprej je mogoče o njej govoriti, kot da je tisto, kar je izpovedano, povsem novo, izvirno in še ne izgovorjeno. Ker je smrt navidez tako daleč, jo je mogoče kar naprej misliti in imenovati, kar naprej jo lahko kličemo predse, kot je to storil Prešeren v znanem sonetu »Življenje ječa« ... iz cikla

Sonetov nesreče, kjer jo pesnik imenuje »prijazna smrt«, jo torej detabuizira in hkrati postavlja v položaj nečesa, kar ni nasprotje in konec življenja, saj je, če prav beremo sonet, življenje strašnejše od smrti, smrt pa je odrešitev od tega strašnega in mučnega življenja.

Druga razsežnost našega razmerja do smrti pa se skriva v religioznem doumevanju življenja kot »prehoda«, ki ga ne pozna samo krščanstvo, ampak tudi druge religije. Ker je smrt samo »prehod«, ker je samo točka v »večnem vračanju istega« (Mircea Eliade), je njena do-končnost in nepresežnost zabrisana, v ospredje stopi »obljuba prehoda« v nekaj, kar je boljše, popolnejše in manj boleče od tega, kar imenujemo življenje, pa blaži in prikriva resnico smrti. Poezija »prehoda« ni samo stvar krščanskega razumevanja dihotomije umrljivega človekovega telesa in nesmrtné duše, najdemo jo tudi v drugih civilizacijah (Egipčanska knjiga mrtvih, Tibetanska knjiga mrtvih).

Poezija je prostor, v katerem se ubesedujejo temeljna človekova občutja in eksencialije. To ni nobena revolucionarna ugotovitev, v različnih kontekstih je bila nešteto krat ponovljena, interpretirana in uporabljena kot del širše definicije, kaj sploh je poezija, kaj je njeno bistvo in kako poezijo dojemamo v različnih dobah. Je samo ena od (potencialnih) definicij med mnogimi drugimi definicijami. Postavili smo jih zato, ker smo še vedno dediči starogrškega strahu pred kaosom. In definicije so kozmični odgovori na grozo pred kaosom, so pot, po kateri stopamo k pomiritvi, na tej poti se nam odpre zavest o skladnosti vsega živega in neživega. Zato že od antike naprej poezija in mišljenje ponujata vedno nove definicije smrti in njenega mesta v človeški družbi. Verjetno je vsaka definicija smrti zgolj odganjanje strahu pred smrtjo, odganjanje tesnobe in nelagodja pred minevanjem in ničem, izmikanje občutku, da drsimo v najstrašnejši kaos, iz katerega ni povratka. Če je življenje harmonično in v svoji harmoničnosti podoba kozmosa, potem je smrt vsekakor nasprotje kozmičnega in harmoničnega, njeno bistvo je kaotičnost, ki jo simbolizirajo tema, hlad in reka, ki deli žive od mrtvih. Te starogrške predstave so kot drobci vgrajene tudi v naš civilizacijski sistem vrednot in dvojic, kot so svetloba-tema, dobro-zlo, ogenj-voda, zemlja-zrak, Sonce-Luna in še mnoge druge, ki določajo naš položaj in preko tega položaja tudi naše mišljenje in delovanje.

Vendar pa čustva in čustvena stanja, predvsem pa eksencialije v poeziji nimajo samo enega učinka, ampak s svojo raznorodnostjo, opozicionalnostjo in pretakanjem podob ustvarjajo mentalne svetove, krhke kot besede, iz katerih so stkani,

a tudi neizmerno trdne, da ostanejo za zmeraj kot da bi bili tu in jih nič ne more izbrisati iz našega skupnega spomina.

II.

Moja zavest, ki jo je obudilo povabilo na simpozij z naslovom Poezija in smrt, se spominja številnih pesnikov in pesnic, ki so bili moji sodobniki, a so umrli (pre) mladi, nekateri po svoji volji, drugi spet zapisani neusmiljeni usodi, kakršno je Prešeren tako silovito upesnil v sonetu »Memento mori«. Na vsakega od mrtvih pesnikov in pesnic, morda smem dodati *moje mladosti*, me še vedno veže nevidna vez, ki se ni spletla samo skozi osebno, prijateljsko ali kakšno bolj formalno razmerje, ampak predvsem skozi njihovo poezijo, skozi sporočila, v katerih je zapisana tudi slutnja (njihove) smrti, izpovedana na toliko različnih načinov, da jih preprosto ni mogoče strniti v nekakšen seznam ali katalog. Kakor je vsaka resnična poezija neizbrisni enkratni odtis pesnikove osebnosti, razumljene v najširšem pomenu besede, potem je tudi vsako sporočilo, ki se je dotaknilo človekove največje skrivnosti, njegove končnosti, neponovljiva formula, ki je včasih sploh ne znamo pravilno prebrati, kaj šele razrešiti. Ne vem in ne morem vedeti, kaj se je dogajalo s pesniki, ki so se odločili, da po svoji volji končajo svoje življenje, morda so njihovi verzi skrivni zapisi, ki so ključ do njihove odločitve, nemara tudi klici na pomoč, da odločitev ne bi bila realizirana. Domnevam lahko, da poezije, določene pesmi, cikla ali pesniške zbirke velikokrat ne znamo prebrati na način, kot bi si to želel pesnik, ampak jo beremo v skladu z obrazci, ki določajo to civilizacijo in njene kulturne vzorce. In se sprašujem, zakaj teh verzov ni nihče razumel kot prošnjo za pomoč, kot zarotitev proti smrti? Zakaj smo jih pustili oditi, zakaj teža njihove smrti lega tudi na nas (še) žive? Zakaj verze, ki se dotikajo usodnih odločitev, ponavadi beremo tako, da ta sporočila ostanejo skrita, ali pa jih beremo tako, da si puščamo odprto pot, ko izpostavljamo njihovo dvournost? Tako recimo berem verze Paula Celana iz pesmi »Psalm« (zbirka *Die Niemandrose/Nikogaršnja roža*):

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

A kadar je pesnik vedel, ne samo slutil, da se ta končnost, ta »nič-na, nikogaršnja roža« približuje, da se neusmiljeno rezko postavlja v sredico njegovega bivanja, da se je zgodil usodni in dokončni rez v njegovo bit, potem je seveda zapis povsem drugačen: iz njega ne seva samo vse tisto, kar je pesnik sporočil drugim, ampak tudi vse tisto, kar je on sam, sam pred obličjem nečesa temnega, neprosojnega, neznanega, česar ni mogoče izbrisati, zaobiti, preskočiti. Ostane samo stanje srhljivega pričakovanja, ubesedeno v tisti znameniti Malrauxov stavek iz Kraljevske poti: *Smrti ni, sem samo jaz, ki umiram*. Je torej trenutek, ko smrt iz vseh svojih oddaljenih abstrakcij, metaforičnih zastranitev in ubesedenih simbolnih konstruktov, iz vseh opisov in podob, ki s(m) o jih ustvarili živi, stopi pred človeka in ničesar več ni, kar bi lahko zamenjalo to smrtonosno približevanje koncu, kaosu in niču, ko se zberejo v človeku, ki je tudi pesnik, in jih ne zna in ne zmore več odgnati. Hkrati je subjekt najbolj avtentičen v trenutku, ko drsi v nič nebivanja, ko je »vse« že za njim, pred njim pa samo še »nič«. Je samo umiranje, ki se bo končalo z *mojo smrtjo*, tega ne more zamenjati ali nadomestiti nič, kar lahko zamenja ali nadomesti vse drugo v našem ali katerem koli življenju.

III.

Čeprav nosim spomin na Vladimirja Memona in njegovo prezgodnjo smrt ves čas med tistimi spomini, zaradi katerih poskušam poezijo vedno sprejemati v njeni metafizični dimenziji, pa čeprav je ta metafizična razsežnost pesemskega sporočila potopljena zelo globoko v tkivo izpovedi, čeprav je komaj omenjena ali se je pesnik dotakne tako nalahno, da ta dotik zlahka spregledamo, pa se mi vedno bolj odpira neko drugo zavedanje. V zadnjih trenutkih življenja, v kulminaciji umiranja, je vsakdo sam in tudi ta samota je tisto, o čemer tudi ne moremo ničesar več reči. Zbistri in do konca se razgali se samo slutnja, neizrekljiva v govorici, primerni za druge reči, za tisto, kar je povezano z (našim) življenjem. Poslednji trenutek življenja je hkrati trenutek prestopa, prehoda, v njem se prikaže vse, tako pravijo, kar je nekdo bil, z vsem svojim neponovljivim bistvom. Ali torej živi »razumemo« smrt kot potrditev življenja, kot tisto, kar šele stori, da se zavemo, da smo (bili) in da to ni nekaj samoumevnega in danega »za vedno«, da je življenje dar, katerega vrednost začutimo, ko dar izginja in izgine v nič, z njim pa izginjamo tudi mi sami? Vendar pa ni mogoče spregledati razlike med umiranjem mladeniča, pred katerim je, kot radi pravimo »še vse življenje« in nekom, ki je

to življenje že pustil za seboj, med nekom, ki se mu šele odpirajo obzorja in človekom, ki je, spet radi uporabimo metaforo, »utrujen od življenja in prehojene poti«. Groza pred smrtjo v Kosovelovih verzih iz mota pričujočega razmišljanja in Prešernovo »vabljenje smrti« iz soneta *Življenje ječa* ..., sta samo dve različici istega prvinskega strahu in negotovosti, ki sta naseljena v slehernem od nas, še posebej takrat, ko začnemo razmišljati o tem, da se bo tudi naša življenjska pot nekega dne nepreklicno končala. To se zgodi, ko je za nami že toliko življenja, da nenadoma, ne več mladeniči in mladenke, začutimo njegovo »težo«, ki nas prične počasi, a neusmiljeno natančno spominjati naše končnosti, ki jo potem, ko se je zavemo, skušamo odgnati z »zarotitvenimi obrazci«, ki jih ubesedimo kot »poezijo«. Kadar se poezija dotakne minevanja, kadar jo preplavi misel na smrt, je njena govorica ponavadi polna zapletenih metafor, lahko pa je tudi prvinsko preprosta, neposredna, čustvena napetost lirskega subjekta pa je poglobljena in izpostavljena.

IV.

Vladimir Memon je bil verjetno eden najbolj globokih, strastnih in presunljivih pesnikov svoje generacije, bil je med tistimi, ki so oblikovali novo poetiko na ruševinah tako sentimentalnega humanizma iz petdesetih let kot tudi reizma in ludizma iz šestdesetih let prejšnjega stoletja. Zaradi specifične »agresivnosti« obeh poetik, to agresivnost bi lahko dokazali z neverjetno vztrajnostjo nekaterih predstavnikov obeh smeri, ki še danes niso sposobni razumeti, da so se do konca izpeli, da so povečini njihova pesemska sporočila samo votla ovojnica brez vsebine, je poetika mnogih pesnikov in pesnic generacije, rojenih v petdesetih, ostala v njihovi senci. Ne trdim, da njeni predstavniki niso zbudili recepcijskega zanimanja, a recepcija njihove poezije še zdaleč ni bila in ni taka, kot bi si jo zaslužili. To velja še posebej za tiste pesnike, ki so umrli na začetku svoje poti, a so z eno ali dvema zbirkama izpovedali več kot mnogi z desetinami knjig, polnih vedno bolj osladnih in neprepričljivih verzov.

Med skoraj pozabljenimi iz te generacije je, ob še enem pesniku, ki je zaslutil in upesnil občutenje svoje smrti, Juretu Deteli (1951–1992), tudi Vladimir Memon. Ko razmišljam o Memonovi poeziji, posebej o njegovi drugi, posmrtni zbirki *Flamenko na sodu smodnika* (1983), moram izpostaviti predvsem pesmi o smrti in

pesnikovem silovitem in presunljivem občutenju lastnega minevanja. O razmerju med pesnikom in smrtjo, med bivajočim in ničem je v zbirki toliko verzov, da bi bilo treba napisati posebno študijo. Pravzaprav moram govoriti predvsem o smrti, a ne abstraktni, ampak o konkretni, Memonovi. Govoriti moram o pesnikovi smrti, ki je predmet njegovih pesmi, a ne kot slutnja ali vizija, kot estetska igra, ampak kot surovo, golo dejstvo. Branje teh Memonovih pesmi me prepričuje, da smrt ni pesniška, ampak človeška eksistencialija. Kajti zbirka govori o pesnikovem spopadu ne samo z abstraktnimi eksistencialijami, kakor to rade počnejo različne poezije, ne ukvarja se samo z besedami in njihovimi skritimi pomeni, izpoveduje samo resnico o spopadu z lastno smrtjo. To je poezija, ki upesnjuje doživljanje tesnobe, strahu, groze in občutka popolne praznine. To je tudi poezija, ki poroča o tistem spopadu, katerega razplet je znan in ki ga ni mogoče spremeniti. O tistem spopadu, ki ga je pesnik doživljal globlje kot samo poraz. Doživljal ga je kot tisti nepreklicni konec, ki iz vsega živega, človeškega naredi nič, kot v citiranih verzih iz Celanove pesmi. Nič bivanja, nič človeka, nič, ki morda le besedam pusti, da zarišejo sled, a ta sled je varljiva, opalna, izgublja se pred našimi očmi in se drobi v množico nepovezanih besed. Kar rečemo o smrti, je zgolj približek, vhod v labirint, pogled v črno škatlo, v naš razmislek, ki si dopoveduje, da je »ušel« smrti, ker o njej še lahko nekaj reče. Poezija, ki govori o smrti, ki jo nagovarja, je pravzaprav en sam obupan krik in prošnja, da bi na njenem mestu znova ugledali življenje, a hkrati je to zavedanje, da je smrt nekaj končnega in nepresežnega, da je njenega prihoda ne more nič ustaviti. Tako razumem tudi Gradnikovo pesem »Mors victrix«, kjer v drugi kitici (neimenovano) smrt sprejema z besedami:

Zdaj je jesen. Zdaj več ne greš od nas.
Ker boš trgatev z nami praznovala,
povsod si že postavila vešala
iz golih vej, štrlečih v beli mráz.

Alojz Gradnik, podobno ko je to storil tudi Memon v pesmi, ki jo bomo podrobno razčlenili v nadaljevanju, smrti ne imenuje kot smrti, ampak jo zaslutimo v podobah, vzetih iz jesenske, umirajoče narave. To so skrbno izbrane podobe, ki se vzdignejo do »belega mraza«. Začutimo, da smo znova na začetku razmišljanja, zdi se nam, kot da nam misel na smrt megli pogled in nas spreminja v jecljavce, ki ne morejo izgovoriti pravih besed. Znova se zastavlja eno samo, a neverjetno usodno vprašanje: kako pisati o smrti, ki je vstopila v pesnikove verze? Kako pisati o poeziji, ki se je soočila z lastno smrtjo? Kaj sploh lahko rečem o pesniku, ki je

zavest lastnega umiranja postavil v središče svoje pesmi? Kako naj živ, v oblasti varljivega občutka, da je moja lastna smrt skrita nekje daleč v prihodnosti, razumem verze umirajočega, ki se pogovarjajo s smrtjo? Smrt, pesem, pesnik, vse je do-končno, nič ni zgolj in samo prispodoba, slika, metafora, domislica. Besede oblikujejo poezijo v njeno nesnovnost, a se hkrati dotikajo nečesa, kar je resnično, kar ni samo pesnikova imaginacija, estetsko preoblikovana zaznava notranjega in/ali zunanjega sveta. Smrt stopa v pesem v svoji nepreklicni, dokončni trdoti, molku, ki vse iz-niči. Beli mraz, prazna ploskev, brez obrisov in podob, zgolj prostor, kjer se bo uresničilo tisto, kar bo z uresničitvijo uničilo samo sebe. V nas se naseljuje varljivi občutek, da so razmerja med življenjem in smrtjo sama po sebi znana, samoumevna, da se o njih ne da veliko povedati, a da jih je vseeno mogoče imenovati, zaznamovati, ohraniti v spominu. A spomin seže samo do roba življenja, smrti se ne more dotakniti. Saj je vse, kot je in to je edina resnica »življenja-za-smrt«. Ker je pač smrt v svoji nepresežnosti in dokončnosti tako velika utež, da vse drugo v primerjavi z njo izgubi svojo težo, kar nam sporočajo tudi citirani Gradnikovi verzi. Zato morajo obmolkniti tudi pesniške besede, saj so v lasti živega pesnika, ki ima o smrti zgolj in samo kulturno izkušnjo, pa čeprav je le-ta lahko zelo intimna in boleča (smrt bližnje ljubljene osebe, staršev, otrok, zancev, prijatelj).

V meni se lomita dve izkušnjski perspektivi: tista iz preteklosti in ta iz sedanjosti. Med njima je most, ki premošča skoraj štiri desetletja od dne, ko sem Vladimirja Memona poslednjič videl živega in poslednjič govoril z njim, umirajočim. Sam mi je povedal, kaj se z njim dogaja, izrečeno je bilo z nekim grenkim mirom, ki ga tedaj nisem mogel razumeti, bil sem predaleč od smrti in preblizu življenja. Bilo je tako nenadno, skoraj surovo sporočilo, a izrečeno brez sleherne čustvene vznemirjenosti, kot da bi pesnik govoril o nekom drugem, kot da bi upesnjeval usodo neznanca, slehernika. Danes vem: govoril je o sebi, toda o sebi, ki že stoji na tistem robu, kjer se življenje lahko izreče samo kot »življenje-za-smrt«, kot smrtonosno življenje.

Nisem vedel in še vedno ne vem, le slutim, kaj se je v tistem trenutku dogajalo z mladim človekom, polnim načrtov, željnim življenja, inteligentnim, ki se je odločil, da bo spoznal svet in si v njem poiskati svoj prostor, se uresničil na najboljši možni način, ko je nekega dne izvedel, da je obsojen na smrt, da je pred njim zgolj pot umiranja, minevanja, izginevanja. Pot, zaznamovana z bolečino, s trpljenjem, z vedno večjo nemočjo, z izgubo oblasti nad lastnim telesom, z izgubljanjem vsega,

kar nas dela enkratne, neponovljive, izjemne. Namesto načrtov grenka in temačna zavest, da so vsi načrti, vsa upanja, vse točke, ki so postavljene na prihodnji življenjski poti, nenadoma in brez opozorila, izbrisani, da še vedno so, a jih v resnici ni več. Lahko se poskušam vživeti v položaj takega človeka, a to je zgolj siromašni približek, zgolj poskus, ki se nikdar ne more približati tistemu, kar smrt v resnici je. Resnica smrti je na oni strani življenja, živim nedosegljiva; resnica smrti je nekaj, kar ima v oblasti smrt sama, ne človek, ne pesnik. Pesnik, ki je zdaj, v tem položaju najprej in predvsem človek, se lahko samo sprašuje o tem, kaj se bo zgodilo, a ta futur, ta neskončno-končni futur je samo skupek predstav, podob, zgodb, ki so jih živi napletli o smrti. Pesnik nagovarja smrt kot da je smrt nekaj živega, kakor je živ tudi sam. A v trenutku razprtja tega nagovora se nenadoma zave, da je vse, kar skuša povedati, zgolj groza, strah in osuplost pred tem, kar smrt resnici je. Kar je njegova smrt, ki se bo začela z umiranjem, o umiranju pa spet vemo le tisto, kar vidimo, ko smo in če smo z umirajočim. Umiranje, napolnjeno z bolečinami, trpljenjem, vedno večjo nemočjo telesa, s slabljenjem duha, je hkrati približevanje smrti in oddaljevanje od življenja, je mučna, včasih dolgotrajna vmesnost, o kateri pa imamo izkušnjo, katere ubesedenje lahko dojamemo na drug način kot ubesedenje smrti, o kateri nimamo in ne moremo imeti nobene osebne izkušnje.

Verjetno so le redki, ki jim je bilo dano, da niso gledali umiranja nekoga, ki jim je bil ljub in drag. Vsi drugi pa s(m)o umiranje ljubljene osebe dojemali kot lastno trpljenje in bolečino, kot lastno nemoč in obup. A ne smemo pozabiti, da je tudi umirajoči, ob lastni bolečini in trpljenju občutil tudi nemoč, bolečino in trpljenje tistega, ki je stal ob njegovi smrtni postelji. Biti ob umirajočem je zagotovo ena od najbolj bolečih izkušenj v življenju, z njo smo zaznamovani do konca svojega življenja, nič je ne more izbrisati in omiliti njene rezkosti.

V.

Vse, kar pripovedujem, je na tak ali drugačen način povezano z eno zadnjih, predsmrtnih pesmi, ki jo je Memon naslovil *El Ángel exterminador* (Angel uničevalec, angel smrti).³⁹³ Sodi v neformalni sklepni cikel zbirke, v katerem so še pesmi *Vrnitev*, *Oči na tej strani smrti*, *Prižgite roke* in *Kaj -*. Sam pesnik omenjene pesmi

³⁹³ Ni jasno, ali je imel Memon v mislih angela smrti Azraela (imenovanega tudi Azrail ali Izrael) ali angela uničenja ob koncu sveta, Abadona). Nagibam se k domnevi, da je v Memonovem angelu združeno vse, kar judovsko-krščanska tradicija razume pod »angelom uničenja« in kar je imenovano v Apokalipsi.

(posredno pa vso zbirko) komentira v kratkem zapisu »Beleške iz notrine«, ki stoji na koncu zbirke. To ni samo (poslednji) komentar lastnega pesnjenja, ampak v prvi vrsti – tega se zavedam danes bolj, kot sem se ob pesnikovi smrti in pripravi spremene besede za njegovo zbirko – duhovni testament. To je poslednje sporočilo umirajočega živim, zaris lastne usode v besede, ki so temelj civilizacije, torej človekovega prehoda iz naravnega v kulturno stanje. Naj navedem samo sklep tega pogumnega, odločnega in samemu sebi do poslednjega trenutka zvestega pisanja:

»Utrujen sem, Prav je tako. Prisluhnil bi reki in času. Vem, prav je. Vem. Kako kopni moja ljubezen do mene. Vem, čas prve ljubezni je mimo. Ostal je čas in reka in tisto, kar vem in veliko tega, česar nikoli ne bom izvedel. Vem.«

Ko se danes vračam k tej poeziji, ko sem, po prehojeni življenjski poti spoznal mnogo tistega, o čemer je Memon z obžalovanjem, z globoko bolečino, ki jo lahko samo čutimo, ne da bi jo mogli do kraja razumeti, zapisal, da mu nikdar ne bo dano izvedeti, občutim zgolj nemoč in tesnobo. Med vsemi predsmrtnimi pesmimi, je *Angel uničevalec* najbolj Memonova, najbolj neposredno, natančno in presunljivo govori o grozi nepresežnosti, ki ni groza pred smrtjo samo, ampak pred tistim, kar je pred njo, kar jo napoveduje. Naj bo zapisano še enkrat: to je groza umiranja, ki je povezana z bolečino, brezupom ... Zato v samem začetku omenjenega komentarja zapiše: *Ni me strah – le bolečin se bojim*. To je ključ, če sploh je kakšen ključ, za razumevanje te štirikitične pesmi, ki je sogovorniku-smrti nadela podobo angela uničevalca. V pesmi je angel uničevalec nagovorjen trikrat. Prvič in drugič – v prvi in tretji kitici, obakrat v prvem verzu, najprej kot »angel, ki dela(š) mráz«, drugič samo kot angel, ki ima, moč in oblast nad življenjem. V četrti kitici, ki pomeni vrh vsega, kar je pesnik kot človek, zapisan smrti, še sposoben izpovedati, je angel znova trikrat imenovan, trikrat je zaroten, naj izgine, strah pred umiranjem kulminira v štirikrat ponovljenem vzkliku »bojim se« in zarotitveni prošnji »izgini!«. Ta prošnja se prelije še v eno, s katero se pesem konča: »Ooo angel – naj bom jaz!« in ki s tem »naj bom jaz« poudarja subjektovo edino misel, ki je poslednja in prva želja, upanje, a tudi groza in brezup v enem, da bi angel uničevalec izginil, da bi se končalo umiranje, da smrt ne bi triumfirala, da bi se povrnilo življenje v vsej svoji polnosti, da bi vse bilo, kot je bilo prej...

Pesem je zarečena sama s seboj, zarečena je s svojo smrtnostjo, ki jo je napojila do roba in besedam podelila tiste pomene, za katere lahko živi samo slutimo, kaj skrivajo, vse kar še lahko rečemo, pa se prelije v hamletovsko tišino. A pesem *El Ángel exterminador* je med vsemi prej naštetimi pesmim najbolj presunljiva in

pretresljiva v svoji razprtosti, v njej začutimo vso grozo (našega in slehernikovega) minevanja. Zato se moj razmislek ves čas vrača k tej pesmi, ves čas jo skušam razbrati na način, ki bi mi odstrl skrivnost njenega sporočila. To je pesem, ki jo je pisala roka, ki jo je že objemal mraz nebivanja, zato so besede hlastne, a vseeno jih še vedno vodita um in zavest, ki se bojujeta z ledenim mrazim nebivanja. Vendar pa so to tudi verzi, ki jih je napisal pesnik, ki se ni kar tako predal, ki ni onemel ob vsem, kar ga je doletelo, kar je nenadoma stopilo na njegovo pot, ki ni bila več pot življenja, ampak pot smrti. Prav zato je hotel z besedami pokazati, da je še živ, da še misli in čustvuje, svojo moč je pokazal s tem, da ni skril svoje nemoči, svoje groze in svojega strahu.

Morda je vsaj del odgovora, kako brati in dojeti Memonovo izpoved, pesem-zarotitev smrti, skrit v njeni formalni zgradbi, El Ángel exterminador je štirikitična pesem s štirimi verzi v vsaki kitici. Prvi dve kitici imata oklepajočo (abba), tretja prestopno (abab) rimo, zadnja kitica je nerimana, a se njen zadnji verz rima s prvim verzom prve kitice (mraz – jaz). Ti besedi sta tudi besedi, ki označujeta oba sogovornika, smrt in pesnika. Navidezna formalna urejenost in strogost, ki pa se od kitice do kitice razvezuje, trga, drobi in spreminja, pa se na pomenski ravnini povsem razkroji in pesem je, posebej v zadnjih dveh kiticah, neposreden in neolepšan nagovor angela uničevalca, ki metaforično predstavlja smrt, je tudi njen sel in njeno orodje. Za boljše razumevanje tega, kar želimo povedati v nadaljevanju, je smiselno, da pesem predstavim v celoti:

Ooo angel, ti, ki delaš mraz –
umakni se, izgini. Umri!
Ne pustim te vsem ooo ti,
ki večno umiraš, ooo plaz

Smrti, ki čistiš obraz
v lutko steklenih oči.
Izgini, odtajaj se! Ooo kri
biva drugače kot biva mraz!!!

Ne, angel, na oni strani me ni!
Kjer je tema. Tisti – nisem jaz.
Na oni strani oči
vidijo slepo Nisem mraz!!!

Bojim se bojim se
bojim se bojim se

Ooo angel ooo angel ooo angel –
izgini. Umri. Ooo angel – naj bom jaz!

Samo slutimo lahko, v kakšnem stanju duha je bila napisana ta pesem, ki že s svojimi kratkimi, vzkličnimi, skoraj zarotitvenimi stavki, s številnimi medmeti (ooo) in pomnožemimi klicaji sporoča izjemno pesnikovo razpetost med tesnobo in grozo nepreklicnega minevanja in uporniško voljo, da se temu, kar ga nepreklicno čaka, postavi po robu vsaj z besedami, da z besedami zapečati svoje bivanje, da potrdi smisel svoje subjektivnosti, da se vpiše v Knjigo življenja. Besede pesnika ne morejo obvarovati pred ničem smrti, a lahko mu odprejo pogled v smisel »preživetega življenja«, so tisto, kar bo ostalo, so sublimat življenja, poetični ris, ki ne more obvarovati pred smrtjo, a lahko oznanja, da je pesnikova bit tudi v nebivanju bivajoča. In to je tudi sporočilo, zapisano za vse sodobnike in zanamce: da je pesnik bil in da je svojemu bivanju dal globok in presunljiv smisel, ki ga nič, tudi smrt, ne more izničiti. Smrt lahko stopi v človeka, lahko ga u-niči, a ne more stopiti v njegove besede, ki so danes morda bolj žive, bolj razprte za smisel bivanja, kot pa so bile v času svojega nastanka.

Če se prve tri kitice dialog z angelom smrti, s smrtjo samo, če se v njih kaže pesnikova upornost, s katero skuša premagati ne samo smrt samo, ampak predvsem občutek ujetost, nemoči, izgubljenosti in ogroženosti, potem je četrta kitica napisana v povsem drugačem izpovednem načinu. Je srhljivi kontrast, obrat od vsega, kar smo prebrali v prvih treh. Ni več dialog s smrtjo, ampak monolog, ki ne skriva strahu, obupa in popolne nemoči. Štirikrat ponovljeni *bojim se* v prvih dveh kiticah ne potrebuje komentarja, je presunljivo priznanje in znamenje predaje. Zadnja dva verza četrte kitice sicer še enkrat poskušata odgnati angela smrti, a sta bolj prošnja kot upornost, ki jo izpoveduje v prvih treh kiticah.

Čeprav si domišljam, da dobro poznam slovensko poezijo, tudi pesnike in pesmi, ki ne sodijo v nobeno stilsko formacijo ali kánon, se ne morem spomniti pesmi, v kateri bi bilo strnjeno toliko človeške prvinske prisotnosti, toliko občutij, o katerih lahko samo bajamo, saj smo še »na tej strani«, domišljamo si, da nas pred smrtjo še varuje »koža gladka«, da sprejemamo nekaj, kar ni povsem »naše«. Morda je le katera od Murnovih ali Kosovelovih pesmi zapisana v podobnem stanju, ki ga začutimo, ko se Memonova pesem spreminja v silovito črno luknjo, saj nobeni besedi ne dovoli, da bi se odtrgala od njene sredice. Pri tem ne smemo spregledati morda najbolj izpostavljenega sporočila Memonove pesmi: smrt, kakor je ubesedena v zarotitvah, s katerimi jo pesnik skuša odgnati, ni vpeta v

nobeno kontrastno čustvo. Nismo v položaju, ko bi smrt nastopala v dihotomiji z ljubeznijo,³⁹⁴ je samo je smrt sama, personificirana v angelu u-nič-enja. Memonova pesem ne upesnjuje sveta, v katerem se pojavljata Eros in Tanatos in je njuna dvojna prisotnost nekakšno zagotovilo, ki nas prepričuje, da groza končnosti in nepresežnosti smrti ni absolutna, saj je v človekovem življenju prostor tudi za ljubezen, ki daje smisel bivanju in odganja misel na smrt. Absolut smrti, utelešen v angelu uničenja, ki s svojo ledeno prisotnostjo, s svojim pomenljivim molkom, ki se ne zmeni za pesnikove roteče besede, je zmagovalec. Ne gane ga niti najgloblji, prvinski strah, v pesmi postavljen v samo središče izpovedi, prazapprav krika subjekta, ki noče stopiti na drugo stran, tja »kjer je tema«. Če je nagovor angela uničenja, ki je tudi angel smrti, v prvih treh kiticah vsaj slutnja racionalnega zavedanja položaja, v katerem se noče odpovedati poslednjemu upanju (»ne pustim te vase« v prvi kitici in »tisti – nisem jaz« v tretji), je četrta kitica povsem preplavljena s čustvi, z grozo in s strahom. To so temeljna, vsem poznana čustva, ki pojijo njegove poslednje besede. Oksimoron, s katerim roti angela smrti naj umre, je dopolnjen z zadnjo željo, ki skuša znova vzpostaviti porušena razmerja in subjekt konstituirati v njegovi nekdanji polnosti bivanja: »naj bom jaz«. S temi besedami se pesnik odpira lastni subjektivnosti, ki mu ostaja kot edino, zaradi česar (še) je, kar je, saj tisti jaz, drseč v ne-bivanje, ki postane plen smrti, ni več njegov avtentični jaz. In paradoksalno: s smrtjo pesnika se šele začne, kot Celanova »nikogaršnja roža«, razpirati njegova poezija, zacveti njeno sporočilo. S smrtjo pesnika zaživi njegova poezija z novo, presunljivo močjo, ki je napajala njegovo življenje. Ko ni več ničesar mogoče povedati, se razkrije resnica tistega, česar nismo znali prebrati, ko je bil pesnik še živ.

(januar 2016 - februar 2017)

³⁹⁴ Pri tem nimam v mislih samo znane Gradnikove pesmi *Eros-Tanatos*, ampak tudi celo vrsto pesmi iz Kovičeve zbirke *Ogenjvoda* (1965).

VINKO MÖDERNDORFER

POEZIJA IN SMRT – PESNIKOV AVTOPORTRET

Prepričan sem, da mi je poezija večkrat rešila življenje.

Pravzaprav nisem prepričan, vem. Če ne bi bilo pesmi, bi mi bilo v rani mladosti neskončno dolgčas. Dolgčas pa vodi k brezdeldju, brezdeldje vodi k izgubljanju časa, k neumnim mislim, k nespoštovanju postnih dni in na koncu se začne mladost spogledovati s klobčičem vrvi, z britvicami, ostrimi noži, mogoče tudi z visokimi zgradbami, nebotičniki ... Skratka: s prostovoljno smrtjo.

Bil sem mladenič, ki bi se gotovo *samomoril*, če ne bi bilo poezije. Nekateri so prostovoljno odšli s tega sveta prav zaradi poezije, jaz sem zaradi poezije ostal. In vztrajal. Našel sem področje, kateremu sem bil predan in zvest kot ničemur na svetu.

Pesem je bližnja sorodnica smrti. Pesem in smrt imata skupen dnk. In to je *spoznanje*. Misel, da je življenje minljivo, če nič drugega, zamenljivo, obrobno, krivično ... skratka *brez veze*. Pesniki življenja ne živijo ampak o njem tudi razmišljajo. Če pa o življenju razmišljaš, potem spoznaš tudi temnejše strani bivanja. Zato pesnik hkrati s pesmijo sprejme tudi *smrt* kot svojo najboljšo prijateljico in dosmrtno spremljevalko. Spoznanje o smrti pa seveda ni samo tragično. Sploh ne. Smrt daje vrednost življenju. Vrednost trenutku. Tudi vrednost ljubezni. Smrt prida občutku ljubezni še dodatno dimenzijo. Smrt je dodana vrednost ljubezni. Ljubezenska pesem, ki se ne zaveda končnosti ljubezni, njenega gnitja, njene minljivosti, zamenljivosti, vseh njenih razočaranj, vzponov in padcev, je zgolj popevka. Ljubezen ni samo sreča. Srečnih ljubezni ni. Obstajajo srečni trenutki ljubezni, ni pa srečnih ljubezni. Človek, ki je srečno zaljubljen, je slep. Ne zaveda se vseh dimenzij ljubezni. Zaslepljen je s srečo. In takšen človek tudi ne piše pesmi, ni sposoben oblikovati misel o ljubezni. Srečni ljudje so namreč samo srečni. Pesem se pojavi šele takrat, ko nas mine zaljubljenost, ko stopimo

korak vstran in na ljubezen pogledamo kot na ljubezen nekoga drugega. Ko se zavedamo, da je ljubezen dragocena šele, ko mine. Da ljubezen sploh ni tako lepo stanje. Da je vznesena, to že, da je zaslepljena, to še bolj, da je vznemirljiva, to najbolj ... Hkrati pa je tudi sebična, egoistična, na smrt ljubosumna, tudi razdiralna, predvsem pa meri svet skozi dvojino, ki želi postati ednina. Zaljubljenca si želita postati eno, k temu teži ljubezen, hočeta postati ena duša, še bolj eno telo ... In skozi to *enost* gledata na svet seveda popolnoma sebično. Ker pa ne moreta postati eno, tudi zaradi fizikalnih zakonov, se ljubezen slej ko prej spremeni v nekaj drugega. In takrat pride čas za pesem, ki je spoznanje prav o tem, o nezmožnosti biti zaljubljen in ljubljen do konca. Namreč, ljubezen si predstavlja, da ni konca, da je neskončna. Ljubezen sanja o neskončnosti, življenje pa ima svoj konec in smrt nas na to spominja neprestano.

Ljubezen in smrt, eros in tanatos, sta pesnikovi najboljši prijateljici. Pa ne samo pesnikovi, to sta prijateljici vseh ustvarjalcev. To sta pravzaprav dve največji neznanki našega življenja. Kaj je to ljubezen? Kaj je to smrt? Dve vprašanji na kateri znanost niti filozofija, človeški um skratka, ne znata odgovoriti. To sta večni skrivnosti, ki ženeta naše življenje. Večni uganki iz katere so vzkile vse religije pa tudi vsa znanost. Umetnost obstaja zaradi njiju. Vsa umetnost se ukvarja pravzaprav samo s tema dvema neznankama. Znanost se trudi najti rešitev za večno življenje. Religije pred človeka poslavljata iluzijo o ljubezni in večnem življenju. Samo umetnost pa lahko, s svojo pesniško intuicijo, pride najbližje do odgovorov o skrivnosti ljubezni in smrti. Pa tudi ti odgovori so samo enigme, samo občutki resnice, zato jih je neskončno. V resnici je pesnik iskalec resnice o začetku in koncu vsega. In to je težko breme. V sebi nosi *nebo in pekel*, začetek in konec ... To je lahko samopogubno. Zato pesniki ljubijo ljubezen in smrt z enako strastjo. Ker pa so pesniki zelo strastna bitja, strastno ljubijo in strastno razmišljajo, se velikokrat popolnoma predajo *resnici* in *spoznanju*, poistovetijo se z resnico, kar se filozofi nikoli, zato ji velikokrat žrtvujejo tisto najdragocenejšo, kar imajo: svoje življenje. To je tudi bistvena razlika med filozofi in pesniki. Filozofi stojijo *poleg resnice* in jo opisujejo. Pesniki pa so resnica sama. Spoznanje samo. Resnica in spoznanje zgoščeno v telesu. Pesnikovo telo in resnica njegove poezije sta nerazdružljiva. In če pesem reče smrt, to pomeni smrt pesnikovega telesa.

V moji generaciji je bilo kar nekaj pesnikov, ki so izbrali smrt za svojo ljubico. Zapeljali so jo. Če pa se na ta način spustiš v razmerje s smrtjo, s skrivnostjo življenja, potem se nikoli več ne vrneš iz njenega naročja. To je tudi največja razlika

med ljubeznijo in smrtjo. Ljubezen je ponovljiva, zaljubiš se, razideš se, trpiš, se ponovno zaljubiš in spet razideš ... Bližnji sorodnik *ljubezni* je *razhajanje*. Če pa se zaljubiš v smrt, če stopiš z njo v intimno razmerje, ni več razhoda. Smrt te dokončno in za vedno vzame med svoje noge. In tako so se mnogi pesniki moje generacije in moje mladosti prostovoljno odšli *ljubit s smrtjo*.

Ko sem prebiral pesmi, ki sem jih napisal skozi štiri desetletja, sem naletel tudi na mnoge verze, ki so jim botrovali prostovoljni odhodi pesniških prijateljev in znancev pesnikov. Vseh tistih, ki sem jih poznal in tudi tistih, ki sem jih poznal samo bežno. Pa tudi tistih, ki so bili pesniki, čeprav niso pisali pesmi in so vseeno odšli iskat resnico na drugo stran. Vsak samomorilec je pesnik. *Preobčutljivež*, ki se nenadoma zave, da je življenje metafora in da je smrt sporočilo ... Ja, tudi tisti, ki ne pišejo pesmi, so lahko pesniki. Namreč, čedalje bolj sem prepričan, da pesem ni tisto, kar določi pesnika. Obstajajo pesniške duše, ki niso napisale nobene pesmi ali pa so se pesmi za njimi izgubile, vendar so bili vseeno še kako pesniki. Morda celo *bolj* pesniki, kot mnogi danes etablirani pesniški pisuni, saj jim je šlo za odkrivanje skrivnosti brez literarnih, samovšečnih, narcisoidnih in zvezdnških ambicij. Biti pesnik namreč velikokrat pomeni tudi *biti* samovšečen literaren zvezdnik. Kar si nekateri slovenski pesniki tudi zares domišljajo, ne glede na to, da je biti *zvezdnik* v tako majhni in zaplankani deželici absurdno ali pa vsaj smešno. Zato vedno bolj cenim tiste pesnike brez pesmi, tiste pesnike, ki so za sabo pustili anonimno sled, bili pa so pesniški iskalci resnice o ljubezni in smrti.

Takšen je bil brez dvoma Vojko. Radovednež in nemirni duh. Zaljubljenec v poezijo. Poezija ga je zagrabila in dvignila od tal. Odkril jo je pozno. V družini so ga držali proč od *umetnosti*. Poezijo je odkril sam. Predvsem *preklete pesnike* in se popolnoma poistovetil z njimi. Pisal je pesmi na drobne listke, na cigaretné škatlice, na prtičke v gostilni. Ljubil je deklice in deklice so ljubile njega. Bral mi je svoje pesmi. Bile so drobni biseri. Pila sva vino in imela sva isto deklico. Izmenično. Najprej sva se delala, da tega ne veva, potem pa ne več ... Ne spomnim se nobene njegove pesmi več. Nobene besede. Nobenega verza. Spomnim pa se občutka. Vznesenosti. Črnega vina politega po parketu, cigaretnih ogorkov ugašenih na preprogi, smeha se spomnim, deklice, ki je prišla na obisk in ni vedela s kom naj spi. In se je odločila zanj. Naslednjič pa zame. Potem je pesnikov oče ugotovil, da sin ne študira, da samo živi, in ga je nemudoma poslal v vojsko. In najina skupna pot se je pretrgala. Deklica je bila potem samo moja. Nekaj časa. On pa se je čez leto in pol vrnil iz vojske in oče ga je takoj poslal v službo. Nisva se

več družila. Med nama so bili kilometri. Ne preveč kilometrov, saj je naša dežela tako majhna, da niti praktično niti teoretično ni pretirane geografske razdalje med ljudmi. Srečala sva se samo enkrat. Na cesti. Pokimala sva si. Imel je sive, steklene oči. Ni se ustavil. Gledal sem za njim. Pesnik je imel slabo vest. Počutil se je odrinjenega. Počutil se je stran od poezije, ki jo je hotel živeti, zdaj pa ni več vedel, kako naj najde pot do nje. Obesil se je. V domači kopalnici. Na cev od bojlerja. Ni ga ubila poezija, ubila ga je izguba poezije. Svoje pesmi je hranil v škatli za čevlje. Ko sem čez leta spraševal, kje je škatla s pesmimi, ni nihče vedel, o kakšni škatli sploh govorim. Niso vedeli, da je sploh pisal pesmi. Bil je pesnik, ki je umrl, ker ni mogel živeti s poezijo. Za njim ni ostala nobena pesem. Ker je bil sam ena sama pesem. Jaz to vem.

Zelo drugačen pesnik je bil Marko. Bila sva prijatelja. Sošolca. Brala sva si pesmi. Ob vinu, vodki. Takrat se je dobila odlična vodka *Stoličnaja*, zelena etiketa. Bila je poceni. Uvoz iz Sovjetske zveze. Pila sva najprej po gostilnah, potem pa pri meni, v študentski sobici na Križevniški ulici. Sobi smo rekli *steklena soba*. In to zato, ker je bila polna steklenic. Nobene steklenice nisem namreč odnesel iz sobe. Kopičil sem jih najprej okoli postelje, potem okoli mize, pa okoli vrat. Na koncu je od vrat do kavča, na katerem so prespali mnogi pesniški bratje, vodila ozka steza med steklenicami. Stranišče je bilo zunaj. Skupno stranišče na koncu dolgega balkona na notranjem dvorišču. In kadar je kakšna pesniška duša proti jutru odkolovratila odtočit, se je vedno opotekla v morju praznih steklenic, ki so se podirale kot stekleni keglji. V tišini jutra se je stekleni hrup slišal vse do ulice. V tej sobi sva z Markom na glas brala najine pesmi, pa tudi pesmi drugih. Dogajali so se pravi literarni večeri za dva, včasih za tri, če se nama je pridružila kakšna študentka slavistike, včasih pa nas je bila polna soba opotekajočih pesniških slalomistov med praznimi steklenicami *vodke Stoličnaja*.

Marko je bil zrel pesnik. Z neverjetnim pretanjenim okusom. Jaz sem bil zaletav pesniški navdušenec, kateremu je bilo všeč vse, samo da je malo dišalo po verzih. Marko pa je vedel. Njegove pesmi so bile zrele, zaokrožene. Moji verzi pa so bili izbruhi pesniške magme, nekontrolirana energija navdušenja nad besedo, s katero se da izpovedati vse, saj ima beseda moč stvarjenja. Markov kritični duh me je plašil. Verjel sem v intuicijo, v nekakšen trans, v katerem nastane pesem. Marko pa je vedel, da se pesem *pili*, dela, obdeluje. Vedel je, da je pesem spretnost, ne samo navdih. S svojo pesniško zrelostjo me je velikokrat jezil in me hkrati učil in najbrž nikoli naučil, da je pesem stvar navdiha pa tudi dela. Bila sva ista generacija, isti

letnik, vendar je bil on že zrel pesnik. Njegovo spoznanje življenja in smrti je bilo zrelo. Večkrat se mi je zdelo, da je bil zazrt nekam daleč, nekam onstran. Spominjam se, kako sva nekoč proti jutru, bilo je poletje in noč je polagoma dobivala ob robu rahlo svetlobo in se počasi spreminjala v zgodnje jutro, slonela ne povsem trezna, na ograji notranjega balkona in gledala navzdol na kvadratasto dvorišče. Na nasprotni strani je stala namreč hiša, kjer je v pritličju bilo podnajemniško stanovanje pesnika Srečka Kosovela. Stanoval je pri *Debevčevi mami*. Pri mami režiserja Debevca. To je bilo zadnje pesnikovo ljubljansko domovanje. Potem je zbolel, odšel domov na Kras in umrl. Slonela sva na ograji in se pogovarjala. Če sloniš na ograji in gledaš v pritlično okno stanovanja Srečka Kosovela, če si rahlo zadet od celonočne alkoholno pesniške seanse, se najbrž res ne moreš pogovarjati o ničemer drugem kot o poeziji. Spominjam se, da je Marko govoril o pesmi *O, saj ni smrti, ni smrti! Samo tišina je pregloboka*, jaz pa sem brbljal o tem, kakšno odkritje so bili zame Kosovelovi *Integrali* in kako bi slovenska poezija gotovo šla čisto drugo pot, če bi bili *Integrali* pravočasno objavljeni. Blebetal sem o *povsem novi sobi poezije*, v katero mi je pot odprla Srečkova poezija, govoril sem o tem, kako sem bil vzhičen, ko sem ugotovil, kaj vse se da povedati z besedo. Marko pa je na koncu mojega monologa potihoma zrecitiral Kosovelovo pesem. Nič drugega. To je bil ves njegov komentar mojemu globokoumju. Pesem. Naslednje leto je odšel. Za Kosovelom. Marko je bil pesnik, ki je povedal vse. Kot Srečko. Prestopil je iz pesmi v *eno samo ljubezen*. Še danes žari med nami. Pesniške generacije, ki prihajajo, odkrivajo Markovo ljubezen, ki je ena sama pesem, prav tako kot Srečkove neskončne pokrajine besede. Obstajajo pesniki, ki so zelo zgodaj povedali vse. In odšli. Vse bolj se mi zdi, da smo na tej strani ostali samo tisti, ki še ne vemo ali si ne upamo priznati, kakšna je resnica pesmi.

Potem je tu še Dorian. *Ko bom štirideset, bom imel dosti*, je velikokrat rekel. In je držal obljubo. Vzela ga je Ljubljanka. Za njim ni ostala nobena pesem. Oboževal je Lorco in ga v španščini recitiral puncam, ki so se zaljubljale vanj, kot v nekakšno reinkarnacijo velikega Španca. Pisal je drobne pesmice, ki so se hkrati z njim izgubile. Takrat smo bili vsi navdušeni nad Jacquesom Prévertom, ki je izšel v prevodu Janeza Menarta, in nad pesnikom Mihom Avanzom, ki je izdal knjigo *Pravica skazica*, v kateri je opeval deklice. Nekaj časa smo deklice na podoben način opevali vsi. Miha Avanzo je kmalu nehal pisati pesmi. Napisal je še dve pesniški knjigi: *Deklice in Marnje*, potem pa se je spremenil v *normalnega človeka*. Kar pa je tudi nekakšen samomor pesnika. Nekateri smrti so smrti pri živem telesu. Škoda.

Potem so tu še: Bojana, pesnica z razbolelo dušo, nekega jutra je pustila, da ji kri izteče. Za njo so ostali kupi popisanih listov, ki so jih vsi imeli za blodnje bolnega duha, v resnici pa je bila poezija. Odšel je tudi Borivoj. Dovolj je imel Jure. In še mnogo občutljivih duš, ki jih je *ubila premočna beseda* ali pa jih je usmrtilo to, da niso našli pot do nje.

Vendar, in kljub vsemu, pesem tudi rešuje življenja.

Pesem življenje daje in poklanja. Skrivnost, ki se skriva za besedami, je včasih tako dražljiva, da nas za vsako ceno obdrži na tej strani. Z drugimi besedami: pesnik, ki še ni odkril vsega, zato preživi in naprej pesni. Pesnjenje je namreč iskanje. Kdor še ni našel, še išče. Tistim, ki so našli, povedali vse, odkrili skrivnost, se življenje enostavno ne zdi več zanimivo. Tako sem prepričan, da so *živi pesniki* dokaz svoje nepopolne pesniške govorice.

Se mi zdi.

Kot nekakšno opravičilo pred samim seboj, da sem še tu.

Obstaja pa tudi dokaz, da poezija lahko reši življenje tudi praktično, ne samo teoretično in metaforično. V življenju velikokrat naletimo na obdobja, ko se nam zdi vse zaman. Svet in naše življenje se nam zloži kot napaka, v kateri najraje ne bi sodelovali. Starejši kot smo, bolj pogosto se pojavljajo takšna obdobja. Vsaj pri meni je tako. Takrat se nam zdi, da je dolga omama, neprestana pijanost edina mogoča oblika preživetja v neumnem, kvarljivem, hinavskem in grdem svetu. Še posebej, tako smo v takšnih trenutkih prepričani, nam je mogoče preživeti z alkoholom, ki muko življenja še bolje premaguje v kombinaciji s kakšno kemijo. Kakšnimi tabletkami na primer. Lahko za boljše spanje lahko za premagovanje bolečin, lahko za pomiritev ... In tako sem ne davno nazaj obležal v svoji sobi. Ob knjižni omari, ob vznožju knjig. Ležal sem na hrbtu. Strop se je približeval in oddaljeval. Nekajkrat sem izginil in se spet pojavil. Padal sem globoko in se potem spet nekako znašel na površju. Potem sem se spomnil na poezijo. Prevalil sem se na bok in stegnil roko do najbližjega kupa knjig. Knjig je v mojem domovanju toliko, da že počivajo, ne samo na prepolnih policah, ampak v kupih in kupčkih vsepovsod po stanovanju. Stegnil sem roko in prevrnil najbližji kup knjig. Zatipal za prvo in jo potegnil k sebi. Tako, ležeč na boku in s knjigo v dlani, sem izgubil zavest. Zbudil sem se naslednji dan kasno popoldne. Bil sem odsoten kakšnih štirinajst ur. Štirinajst ur ničesar. Štirinajst ur nezavesti. Nič. Praznina. Luknja. Niti zavedanja praznine ni bilo. Ničesar. Knjigo pa sem še vedno držal v stegnjeni roki.

Zbudil sem se točno v istem položaju, v katerem sem *izginil*. Razlika je bila samo v tem, da sem v *odsotnosti* izpraznil vsebino želodca. Če se ne bi stegnil do knjige pesmi, se zato prevalil na bok, bi se na hrbtu ležeč zadušil v lastnem bruhanju. Tako pa sem segel po drugi knjigi Kocbekovih zbranih pesmi, vtaknil kazalec med strani in izgubil zavest. Ko sem prišel k sebi, sem prebral pesem ... *Molitev. Sem, kar sem bil, in vsakdo me bo mogel pozabiti* ... In tako dalje in tako dalje. Več kot simbolno naključje. Pesem *Molitev* Edvarda Kocbeka me je rešila, da se nisem zadušil. Več kot nazoren in jako praktičen dokaz, da pesem lahko reši življenje.

In tudi sicer mi je pesem, literatura, velikokrat pomagala živeti in preživeti. Pesem je namreč velika radovednost. Vsaka napisana pesem pesnika žene k naslednji pesmi. Pisatelja k naslednjemu romanu. Pisanje zgodb postane nujno kot dihanje, kot utripanje srca. Smisel sveta postane *zapisovati svet*, ki ga nosiš v glavi. Izmišljati si svet. Če tega ne bi več mogel, bi se svet ustavil. Jaz bi se ustavil. Umrli bi. Ne bi več hotel biti na tej strani. In tako nekako mi pripovedovanje zgodb v kakršnikoli obliki, vsakodnevno rešuje življenje. Iskreno povedano: *svet* sam kot tak in *bivanje* samo kot takšno, se mi zdita nezanimiva in ne vredna vztrajanja. Razen, če ju sproti spreminjaš v pesem. V to sem vedno bolj prepričan.

Poezija mi je vsaj še enkrat rešila življenje.

Nekoč, bil sem zelo mlad, pravkar sem izdal svojo prvo *uradno* pesniško zbirko (*Mah*, 1981) in z urednikom in kasnejšim prijateljem pesnikom Tonetom Pavčkom sva praznovala ... Nekajkrat. Mnogokrat. Oglasil sem se v njegovi pisarni. Pravzaprav sem se oglašal vsak dan. In vsak dan mi je rekel: *Še ni*. Kar urednika ni ustavilo, da ne bi iz omare potegnil steklenice (takrat so uredniki imeli v svojih omarah ne samo neprebrane rokopise ampak tudi polne steklenice opojnih pijač) in sva tako *vnaprej* praznovala moj pesniški prvenec. Potem pa mi je nekega dne rekel: *Zdaj pa je že*. In sva šla v tiskarno *Jože Moškrič* v Ljubljani, to je tam, kjer je danes Pravna fakulteta. Vmes sva šla v bližnji bife, *po svojo prvo knjigo ne smeš trezen*, mi je rekel pesnik. In sva spila nekaj kratkih. Potem me je peljal med tiskarski stroji, mogoče so bili tudi kakšni drugačni stroji, do sivolasega gospoda v plavi halji. To je bil gospod stavec moje prve pesniške zbirke. Stavci so bili takrat zelo spoštovani ljudje, danes je ta poklic, kot mnogi drugi, izumrl; o stavcih so pravili, da so najbolj načitani, najbolj pametni, skratka ... niso bili kar tako. Sivolasi gospod me je pogledal malce zviška, potem pa me je potrepljal po ramenu, rekel pa ni nič. Potem se je pogovarjal samo s Tonetom, kateremu je izročil prvi izvod moje knjige *Mah*. Ni ga dal meni, dal ga je uredniku. Tako kot se

spodobi. In urednik ga je izročil avtorju. Kot se spodobi. Vendar ne takoj. Moral sem potrpeti še hojo preko zmajskega mostu in potem po Trubarjevi navzgor do bifeja *Sodček*, moral sem še počakati, da sva spila vsak svoj kozarec vina in šele potem mi je pesnik izročil mojo prvi knjigo. *Poduhaj jo!* je rekel, *jaz vsako novo knjigo najprej poduham*. In sem jo razlistal, zamižal in jo poduhal. *Samo še ena stvar na svetu diši tako lepo kot nova knjiga*, me je podučil pesnik in pri tem navihano mežikal. Tudi danes, ko mi izide nova knjiga, še posebej, če je to knjiga pesmi, najprej spijem kozarec vina, v spomin na pesnika, urednika in prijatelja Toneta Pavčka, potem pa zamižim in pred obrazom razlistam knjigo. Res diši. Najlepše diši. Skoraj tako, kot diši še ena najlepša roža na svetu.

Vendar tistega dne, ko je izšel moj *Mah*, popolnoma nemoderna, za tiste čase kar preveč emocionalna pesniška knjiga, še ni bilo konec. Nadaljevalo se je pozno v večer. Urednik se je zares izkazal. Pila sva dolgo. V študentski sobici v Križevniški ulici sem v roki držal svojo prvo *tazaresno* pesniško knjigo in zdelo se mi je, da so vsi ljudje, ki so mi na Trubarjevi, na Tromostovju, na Kongresnem trgu in na Bregu prihajali naproti, vedeli, da mi je izšla knjiga, in da je to najpomembnejši dogodek tistega dne, ne samo v Sloveniji, ne samo v Jugoslaviji, ampak na celem svetu, najbrž pa tudi v vesolju. Popolnoma pijano vzhičen sem se tako znašel v svoji temačni sobici in pograbila me je nekakšna vznesena žalost. Prijetna otožnost. Nekakšno melanholično zadovoljstvo, ko se znajdeš na cilju in se ti zdi, da je vse doseženo, da si na vrhu in hkrati na koncu. *Smrt bi se mi prilegala*, sem razmišljal in gledal v kavelj pod stropom. Smrt kot nekaj lepega, kot kronanje prve in zadnje in najboljše pesniške zbirke. *Napisal je knjigo pesmi in odšel. Vse je povedal in odšel. Dosegel je vrh in odšel. Prišla je smrt in imela je čudovit vonj prve pesniške knjige. Najboljše. Najbolj popolne. Zakaj naj pesnik potem sploh še živi!?* Takšne misli so se mi motale po pijani glavi, ko sem se dvaindvajsetletni pesnik odmajal na sredo sobe, iz vtičnice kuhalnika iztaknil električni kabel in potem majavih nog stal in dolgo gledal v kavelj pod stropom. Potem pa sem omahnil na posteljo, si položil *Mah* na prsi in še enkrat omahnil, tokrat v globok sen, ki, hvala bogu, ni bil *smrt*. Kasneje sem bil srečen, da se nisem prepustil samozadostni, pesniško narcisoidni smrtni otožnosti, saj sem z vsako novo pesniško zbirko, ki sem jo spisal v naslednjih tridesetih in več letih, odkrival vedno večje skrivnosti besede in pesniškega jezika. Z drugo besedo: postal sem boljši pesnik in vedno bolj jasno mi je bilo, da *Mah* ni bil pesniški vrhunec in da jaz nikakor nisem tiste vrste pesnik, ki izgori v svojem prvem pesniškem delu, da imam še veliko za povedati in da bi bilo v resnici res škoda, če me ne bi več bilo.

Vse to opisujem ne zgolj zaradi zanimivih anekdotičnih pripovedi, ampak zaradi tega, ker se je moja pesem vedno ukvarjala s smrtjo, z odhajanjem. Tudi v najbolj erotičnih pesmih je vedno mogoče zaslutiti sladek dih smrti. V pesmi, ki niso zgolj ljubezenske, pa sem vedno vpletal, ne vedno zavestno, samorefleksijo pesnjenja. Veliko pesmi sem napisal, ki se ukvarjajo s smislom pesnjenja, tudi z nekakšno avtopoetiko, spremenjeno v verze, pa seveda tudi o nujnosti pesmi v *vse bolj obupnem svetu*. V štiridesetih letih pesnjenja se je tako nabralo tudi nekaj pesmi, ki upesnjujejo pesnjenje samo. To so pesmi, ki jih je napisal pesnik, ki ljubi besedo in samo pesniško početje, ki do ustvarjalnosti čuti poseben eros. In prav to mi je, sem prepričan, dalo druženje s Tonetom Pavčkom, ki je bil moj prvi urednik in hkrati oče mojega prijatelja, ki je odšel z mislijo, da *to ni nobena pesem, to je ena sama ljubezen*. V resnici, to vem zdaj, da sem pravzaprav dedič poezije, ki jo osmišlja *eros tanatos*, tako kot Kosovela in Marka Pavčka, hkrati pa se zaveda moči pesniškega ustvarjanja, kot je to čutil Kocbek. Ne, nikdar nisem bil pesniški otrok *modernizma ali celo postmodernizma*.

Ko sem ponovno listal knjige svojih pesmi, sem se bolj kot kdaj koli prej zavedal, da sem predvsem pesnik ljubezenskih pesmi. Največ sem se v svoji poeziji ukvarjal z ljubeznijo. Z ljubezensko liriko. In to na vse mogoče načine. V prvih ljubezenskih pesmih je bila ljubezen eno samo telo, kasneje pa je ljubljeno telo postalo tudi telo odhajanja, razhajanja in smrti. Tako sem napisal, ne da bi posebej hotel, pesniško trilogijo, ki jo sestavljajo zbirke: *Tavanja*, *Dotikanja* in *Razhajanja*.

Vse tri zbirke se vztrajno vrtijo okrog ljubezni. Sicer so zbirke izšle v drugačnem zaporedju, kot bi ga mogoče *narekovalo življenje*, najprej sem namreč napisal *Razhajanja* in nazadnje *Tavanja*, življenje pa nam v resnici najprej ponudi tavanje, potem dotikanje in nazadnje še razhajanje. Pa vendar vse tri zbirke pomenijo celoto, nekakšno vivisekcijo ljubezni, ki najprej išče (tava), potem se dotika (izživi v dotikih strasti) in se na koncu razhaja (konča, zaključí). *Razhajanja* so mogoča šele v zrelosti, ko se ljubezni dotakne spoznanje smrti. *Razhajanja* so moja (tako sem čedalje bolj prepričan) najbolj celovita in zaokrožena pesniška zbirka. Nekako se je posrečeno zlila v celoto. Tudi sicer sem vedno svoje pesniške zbirke (in še vedno tako počnem) sestavljal kot smiselno in dramaturško celoto. Prepričan sem, da *zbirka* pesmi ni zgolj zbirka, ampak mora biti sestavljena tako, da s sosledjem posameznih pesmi sporoča še dodano vsebino. Pesniška zbirka mora biti sestavljena kot *ena sama pesem*. Mora imeti svoj začetek, sredino in konec. Čeprav so posamezne pesmi samosvoje enote in živi vsaka pesem svoje

celovito življenje, naj bi pesmi v zbirki sestavljale novo zgodbo, novo vsebino, ki se ji reče pesniška zbirka. Tako nekako sem prepričan. In *Razhajanja* so v tem smislu najbolj celovita pesniška zbirka.

Po letu devetdeset, ko je slovenska družba spet odkrila *kapitalizem*, in to v najbolj primitivni, brutalni obliki, sem začutil, da je prišel čas za *angažirano pesem*. Čas za *Kajuha*, za *Klopčiča*, za *Seliškarja*, za *Kosovela*, za *Brechta*, za *Valleja*, za *Majakovskega* ... Čas za socialno liriko. Za poezijo, ki mora odgovoriti na *krivice časa*, pa naj se to še tako patetično sliši. Pesniki namreč vse preveč radi pozabljamo, da je *pesem luč*, da je ena izmed pomembnih funkcij poezije tudi to, da mora biti pesem tudi *glas časa*, da je pesem lahko tudi *udarna sila*, »Jaz sem luč, jaz sem plamen ...« pravi pesnik Heine. Pesem mora reagirati na čas, v katerem živi. Pesem ne sme ostati zaprta v *samozadostnem slonokoščnem stolpu poezije*, mora se odzvati na *stanje sveta*. Vedno je bilo tako. Pesem je ljudem pomagala, da so si izborili svoje pravice. Pesem zna in zmore mnogo bolj silovito izoblikovati zahteve in želje ljudi, kot to zmorejo politični pamfleti. S pesmijo na ustih in v duši so ljudje odhajali v boje, na barikade, v partizane ... S pesmijo na ustih so umirali, s pesmijo so spreminjali svetove. In tako sem napisal dve pesniški zbirki socialne in angažirane lirike (*Pesmi iz črne kronike*, *Prostost sveta*). Teh pesmi nisem pisal *namenoma*, te pesmi niso bile *moj politični program*, nastale so iz bolečine, iz jeze, iz togote, pa tudi iz nemoči ... Nastale so spontano. Kot zgodbe o socialnih krivicah, ki so se dogajale in se žal še dogajajo ljudem moje dežele. Mislim, da bo treba še pisati takšno poezijo.

In tako, se mi zdi, sem vztrajal, in še vztrajam, v predanosti pesmi in poeziji. Vedno pa z besedo *smrti* na ustih. Brez poezije me ne bi bilo več. S poezijo me je vedno več. Pesem je kot srčni utrip, kot dihanje, kot nujno delovanje jeter in vitalnih organov življenja. Hvaležen sem pesmi, da je z mano tako dolgo časa. Hvaležen sem ji, da je vztrajala z mano. Moja lastna pesem me je oplajala, mi omogočala, da sem iz svojega življenja potegnil več, kot mi je ponujalo življenje samo. Pesem je bila vedno pomembna predvsem zame. Pisal sem jo sebično zase. Z njo sem hotel povedati predvsem nekaj o sebi in sebi. In šele potem drugim. Pesem me je naučila vztrajanja in *predanosti*. Zaradi *predanosti pesmi*, sem bil morda bolj predan življenju. Življenju pa si lahko predan le, če se zavešaš smrti. In tako se krog zapira: ljubezen, življenje, smrt, ljubezen, življenje, smrt ... Želim si, da bi bilo tako še naprej. Bom videl. Bova videla. Jaz in pesem.

II.

POEZIJA KOT
(PESNIKOVO) ŽIVLJENJE

GIACOMO LEOPARDI – PRAKSA JEZIKOVNE PESNIŠKE KREACIJE IN STALIŠČA O JEZIKU KOT KOLEKTIVNEM FENOMENU

Giacoma Leopardija (1798–1837) poznamo prvenstveno kot pesnika italijanske romantične poezije in morda kot enega najznačilnejših romantikov v svetovni književnosti nasploh. Toda Leopardijeve pesniške stvaritve se neposredno navezujejo na njegove refleksije o jeziku in o poeziji. Gre morda za enega redkih pesnikov in besednih ustvarjalcev v najširšem smislu, ki je o jeziku dokumentirano razmišljal in ga v lastnih književnih besedilih, predvsem v poeziji, razvijal in preizkušal.³⁹⁵ Seveda so se tudi številni drugi avtorji ukvarjali s tovrstnimi vprašanji, a bodisi v manjšem obsegu bodisi brez tako neposredne povezave z lastnim literarnim ustvarjanjem. Leopardijevo pesništvo in njegova refleksija potekata vzporedno, toda v zaključkih sta konvergenčna. To, kar Leopardi v svojih spisih razmišlja o jeziku, v poeziji udejanja in obratno. O tako intenzivni in pronicljivi jezikovni refleksiji, pospremljeni z njenim preverjanjem v lastni ustvarjalni praksi, je mogoče govoriti le pri maloštevilnih italijanskih klasičnih avtorjih, morda pravzaprav samo še pri dveh, in sicer pri Danteju (1265–1321) in pri Manzoni (1785–1873). Kot je znano, sta se oba poleg tega, da sta temeljno prispevala v kanon italijanske književnosti – prvi z epsko pesnitvijo, drugi z romanom –, močno in na programski način angažirala tudi v refleksiji o jezikovnem vprašanju. Danes bi temu najbrž rekli, da sta se ukvarjala tudi z jezikovno politiko, saj sta hoté, pomembno in dolgoročno vplivala na italijanski jezikovni razvoj (in dejansko na samo izbiro in oblikovanje knjižne oz. standardne jezikovne različice). Podobno je tudi

³⁹⁵ Leopardijeve razglabljanja o pesniškem jeziku pa tudi o jeziku nasploh imajo v zgodovini italijanskega jezikoslovja posebno mesto. Na njihov pomen opozarjajo številni jezikoslovci in filologi, čeprav šele od srede 20. toletja dalje, medtem ko je pred tem večinoma veljala omalovažujoča sodba Benedetta Croceja in Giovannija Gentileja, ki Leopardijevih jezikovnih razmišljanj zaradi njihove nesistematične narave nista cenila. Prim. Grazia Basile, »La linguistica«, v: *Leopardi*, ur. Franco D'Intino – Massimo Natale (Roma: Carocci, 2018), 167–168. Gl. tudi Stefano Gensini, *Linguistica leopardiana* (Bologna: il Mulino, 1984).

Leopardi dejavno posegel v sočasna razmišljanja o jeziku, toda njegova stališča za italijanski jezikovni razvoj niso bila tako vplivna kot Dantejeva in Manzonijska, čeprav je bil v resnici filološko izjemno izobražen; poleg temeljitga poznavanja obeh klasičnih in nekaterih sodobnih jezikov se je namreč poglobljal v zgodovino jezikov in v etimologijo ter nekaj časa deloval tudi kot leksikograf – sodeloval je pri pripravi nove izdaje znamenitega slovarja florentinske *Accademie della Crusca*, ki jo je vodil Giuseppe Manuzzi. Toda kljub poglobljenemu uvidu v jezikovno problematiko in izjemni lucidnosti presoje o stanju in razvoju jezika, je bil njegov prispevek k sočasni »jezikovni politiki« razmeroma skromen, pač pa so njegova pesniška besedila izrazito zaznamovala jezikovno rabo v italijanski poeziji, ki se je z Leopardijem vsaj deloma otresla pogosto brezkrvnega artizma in ujetosti v izrazne anahronizme toskanske tradicije. Leopardi vrednosti te tradicije sicer ni zanikal; občudoval je tako Danteja kot Petrarco, vendar je premogel dovolj kreativne moči, da ga njuni modeli niso vklepali, pač pa je uspel oditi po svoji in samosvoji, izvirni pesniški poti. Podobno je tudi glede stališč o jeziku nasploh, ne zgolj o jeziku poezije, ubral svojo smer: v debatah, ki so se vemale med njegovimi sodobniki, razpetimi med purizem in zvestobo klasični toskanski tradiciji na eni strani in na priseganje na nujnost radikalne jezikovne prenovе na drugi strani, se odloči za srednjo pot. Meni, da je upoštevanje klasične tradicije nujno, toda enako neobhoden se mu zdi razvoj intelektualnega besedišča kot predpogoja za napredek italijanske filozofije in znanosti, če naj ujameta korak z drugimi naprednimi evropskimi kulturami. Jezikovna modernizacija za Leopardija obenem pomeni tudi večje upoštevanje govorjenega, živega jezika in posledično zmanjšanje razkoraka med govorjeno in pisno jezikovno različico.³⁹⁶ Dobro se je zavedal neizogibnosti jezikovnega spreminjanja in osrednjosti jezikovne rabe kot merila sprejemljivosti (Z 1263):³⁹⁷

E così le parole barbare divengono buone coll'uso; e così le lingue si cambiano, e i presenti italiani parlano in maniera che avrebbe stomachato i nostri antenati; e così l'uso è riconosciuto per sovrano signore delle favelle ec.

In tako postanejo neomikane besede sprejemljive z rabo; in tako se jeziki spreminjajo, in današnji Italijani govorijo na način, ki bi se upiral našim prednikom; in tako rabo priznamo kot največjega gospodarja jezikov itd.

³⁹⁶ Prav tam, 172–173.

³⁹⁷ Pri navedkih iz *Zibaldona* se številke nanašajo na besedilne enote, na katere se delo konvencionalno členi.

Z vprašanji o jeziku se Leopardi najintenzivneje ukvarja v delu *Zibaldone di pensieri* (*Mešanica misli*), kompilaciji raznolikih refleksij, ki so nastale v letih med 1817 in 1832 v skupnem obsegu več tisoč strani. Razmišljanja o jeziku, književnosti in širše kulturi Italijanov, tudi v primerjavi z drugimi jeziki, književnostmi in kulturami, imajo v tem delu pomembno mesto; avtor se jim posveča pogosto in ponuja številne pronicljive uvide. O tem, da ima Leopardi nedvoumne metaliterarne in metajezikovne ambicije, pa pričajo tudi nekatera druga njegova dela, npr. dve antologiji del italijanske književnosti – antologija proze *Crestomazia italiana* (1827) in antologija poezije *Crestomazia italiana poetica* (1828). Leopardija zanima jezik v njegovih različnih rabah, predvsem pa kot sredstvo poezije, znotraj katere najbolj ceni liriko, ki je zanj pomembnejša od epike in dramatike. V *Zibaldonu* piše: »Liriko je mogoče imeti za vrh, za najvišjo točko, za višek poezije, ki je višek človekovega govora« (*La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano*. Z 245).³⁹⁸

Morda pri zasilnem poskusu opredelitve Leopardijeve poetike in Leopardijevega nazora o pesniškem jeziku lahko izhajamo iz njegovega stališča o poeziji, ki je zanj nekaj naravnega in zato pripada čutom, domišljiji, instinktu, ne pa razumu. Na začetku *Zibaldona* (Z 14) pravi takole: »*La ragione è nemica di ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola.*« (»Razum je sovražnik vsakršne veličine; razum je sovražnik narave; narave je velika, razum je majhen.«) Poezija kot nekaj naravnega je nastala v starih, primitivnih, barbarskih, ne pa sodobnih in kultiviranih časih (Z 9–10). Takšna prvinska in naravna naj bi bila predvsem grška poezija in znotraj nje izrazito Homerjeva. Drugače pa je s sodobno poezijo, za katero stoji refleksija in ji zato manjka naivnosti in naravnosti, ki jo premore klasično pesništvo. Naloga sodobnega pesnika je v tem, da se približa naravi, kar je mogoče tudi prek študija klasičnih avtorjev, h katerim prišteva grške in rimske pesnike (Homerja, Vergila) pa tudi italijanske (Danteja, Petrarco). Prek poglobljanja v tovrstne avtorje lahko spet najdemo občutljivost, značilno za klasično poezijo. Bistven za to občutljivost je sentiment kot prvinski, neposreden, spontan, neprisljen odziv, ki je za Leopardija nekaj povsem drugega od sentimentalnosti sočasne literature, ki je umetna, izumetničena, cenena – po njegovem mnenju to velja še posebej za francosko literaturo.

³⁹⁸ Giovanni Nencioni, »La lingua del Leopardi lirico«, v: *La lingua dei 'Malavoglia' e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, ur. Giovanni Nencioni (Napoli: Morano, 1988), 371.

Tako kot je nenaravna moderna poezija, so za Leopardija nenaravni (in nepoetični) tudi moderni jeziki, ki so »umetni« in »geometrični« (*artificiale, geometrico*). Višek artificialnosti in geometričnosti najdemo v francoščini, ki se je po Leopardijevem mnenju najbolj oddaljila od narave. Pesnik se mora truditi za vrnitev k naravnemu, tudi z jezikovno rabo, za katero naj bi bila značilna prisotnost besed, izrazov in konstrukcij, ki so stari, opuščeni, posebni in neobrabljeni. Kot takšni naj bi v bralcu spodbudili domišljijo in senzibilnost. Gre za elemente, ki so izrazito neterminološki in pomensko vsaj do neke mere odprti. Leopardi namreč govori o dveh vrstah elementov, in sicer o »terminih« (*termini*) in o »besedah« (*parole*). V pesniškem jeziku naj ne bi bilo terminov, ki so natančni in enoznačni, temveč naj bi bile zanj značilne »besede« (*parole*), ki evocirajo in nakazujejo nekaj nedoločnega in s tem »poetičnega«. V *Zibaldonu* piše: »Več kot ima neki jezik besed, toliko bolj pristoji književnosti in lepoti« (*Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza [...]*). Z 110). Jeziki pa, ki imajo veliko terminov, so izumetničeni, oddaljeni od narave in se zato slabo podajo literarnemu izrazu. Zgled takega jezika je francoščina, ki ji grozi, da bo postala »povsem matematična in znanstvena« (*al tutto matematica e scientifica*, Z 110). Leopardi ima francoščino za najbolj umeten (nenaraven) in geometrično zreduciran jezik (*più artificiale e geometricamente nuda*, Z 110). Spričo tega ne preseneča, da Leopardi ni bil naklonjen francizmom oziroma galicizmom in da je imel do francoščine pravzaprav zelo negativno stališče, čeprav je takratna italijanska kultura francosko občudovala in v mnogočem posnemala. Na francoščino je večinoma gledala z občudovanjem in naklonjenostjo kot na jezik kulturega prestiža in mednarodne komunikacije. Toda Leopardija ni prepričala; francoščino je imel za preveč pusto in geometrično, v njej je videl racionalistično redukcijo³⁹⁹ ter jo zato neprimerno za izražanje občutij, kar naj bi bilo bistvo poezije. V nasprotju s francoščino naj bi italijanščina premogla posebno senzibilnost in naj bi se torej dobro obnesla kot poetičen jezik:

Tako je učinek pisanja v tujem jeziku na našo dušo kot učinek ponovljenih perspektiv in slik v cameri obscuri, ki se lahko toliko razlikujejo in v resnici skladajo z dejanskimi predmeti in perspektivami, kolikor je camera obscura primerna za to, da jih natančno prikaže; kajti ves učinek je bolj odvisen od camere obscurae kot od dejanskega predmeta. Tako se torej dogaja glede jezikov (razen pri tistih, ki jim je že poznan kakšen drug jezik tako kot lasten ali ki jim

³⁹⁹ Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico* (Bologna: il mulino, 1999), 129; Nencioni, »La lingua del Leopardi lirico«, 371.

je poznanih in skoraj lastnih več jezikov, do česar so prišli tako, da so takšen jezik zelo veliko uporabljali za govorjenje, pisanje ali branje, kot se sicer zgodi le malo ljudem, kar pa zadeva mrtve jezike morda nikomur), pri čemer bo mogoče tako ustrezno občutiti značilnosti drugih jezikov, kolikor naj bi bilo v lastnem jeziku zmožnosti, da se izrazijo. In učinek drugih jezikov bo zmeraj sorazmeren tej zmožnosti v lastnem jeziku. Ker je torej zmožnost, da se prilagodimo tujim oblikam zelo omejena, v francoskem jeziku pa minimalna, je mogoče zelo malo okrepiti zmožnost občutenja in okušanja tujih jezikov pri tistih, ki uporabljajo francoščino.

Poudarjam, da pravim občutenje in okušanje, ne razumevanje in poznavanje. Slednje je delo intelekta, ki uporablja druga sredstva. Tako bodo torej Francozi lahko odlično razumeli in poznali druge jezike, toda ne da bi jih izraziteje okušali in občutili.

Di maniera che l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza; sicchè tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto reale. Così dunque accadendo rispetto alle lingue (eccetto in coloro che sono già arrivati o a rendersi familiare un'altra lingua invece della propria, o a rendersene familiare e quasi propria più d'una, con grandissimo uso di parlarla, o scriverla, o leggerla, cosa che accade a pochissimi, e rispetto alle lingue morte, forse a nessuno) tanto adeguatamente si potranno sentire le qualità delle lingue altrui, quanta sia nella propria, la facoltà di esprimerle. E l'effetto delle lingue altrui sarà sempre in proporzione di questa facoltà nella propria. Ora la facoltà di adattarsi alle forme straniere essendo tenuissima e minima nella lingua francese, pochissimo si può stendere la facoltà di sentire e gustare le lingue straniere in coloro che adoprano la francese.

Notate ch'io dico, gustare e sentire, non intendere nè conoscere. Questo è opera dell'intelletto il quale si serve di altri mezzi. E quindi i francesi potranno intendere e conoscer benissimo le altre lingue, senza però gustarle nè sentirle più che tanto. (Z 963-964)

Leopardijev odnos do francoščine pa ne odraža njegovega odnosa do jezikov nasploh. Nikakor ni bil italocentričen, temveč je imel široke jezikovne interese in je bil izrazito odprt za tuje književnosti. Glede na to ne preseneča, da se je preiskoval tudi v prevajanju, ki je bilo zanj izjemnega pomena. Ogromno je prevajal sam, predvsem v zgodnejšem obdobju svojega ustvarjanja, v katerem so bila leta od 1816 do 1819 posvečena skoraj izključno tej dejavnosti.⁴⁰⁰ Obenem je spretno

⁴⁰⁰ Giuseppe Mazzotta, »Leopardi and the poetics of translation«, *The Yale Review* 99/2 (2011): 175.

povezoval prevajalsko prakso in refleksijo, ki se v uvidih zlahka kosa z marsikaterim sodobnim teoretskim spisom o prevajanju.⁴⁰¹ Predvsem se je ukvarjal s prevajanjem iz obeh klasičnih jezikov v italijanščino. Večina teh prevodov je iz antičnih avtorjev, med katerimi najdemo tudi Homerja, Hezioda in Vergila. Denimo njegov prevod z naslovom *Libro Secondo dell'Eneide* velja za izjemen prevajalski in pesniški dosežek. Toda tuja mu ni bila niti poznejša, humanistična produkcija v latinščini, kot priča njegov prevod Petrarčinih latinskih pisem, poskušal pa se je tudi v italijanjenju sodobnih francoskih besedil. Sklepamo lahko, da je prevodno produkcijo imel za »statusno« enakovredno izvirni, saj je denimo v svojo zbirko *Canti* (1835; postumna razširjena izdaja 1845) vključil tudi pesem »Imitazione«, ki je prevod pesmi »La feuille« francoskega avtorja Antoine-Vincenta Arnaulta. Spričo te odločitve je seveda enostavno potegniti vzporednico s Prešernom, ki je prav tako v svoje *Poezije* kot povsem avtorsko delo vključil prevod *Lenore*. Leopardi se je zavedal instrumentalnosti prevajanja kot vaje, ki naj bi pisatelju pomagala dozoreti in mu koristila pri ustvarjanju »lastnih« besedil, čeprav je bilo za Leopardija prevajanje več kot zgolj to; menil je namreč, da je lahko dober prevajalec samo nekdo, ki se je že uspešno poskusil kot pisatelj.⁴⁰² Poleg tega je za dober, nemehanski prevod potrebna afiniteta med avtorjem izvirnika in avtorjem prevoda.⁴⁰³ O dobrem prevodu je govoril kot o popolni imitaciji, in ta naj bi bila posebej mogoča v italijanščini:

Polna in popolna imitacija je to, kar predstavlja bistvo popolnega prevoda, kot sem povedal drugje. To je tisto, kar zmore naš jezik in česar ne zmore nemščina; nekaj je namreč oponašanje, nekaj drugega pa posnemanje.

La piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione, come altrove ho detto. Or questo è ciò che sa fare la nostra lingua e che non può la tedesca, essendo altro il contraffare, altro l'imitare (25 ottobre 1821). (Z 1988)

Leopardi kot »teoretik« prevajanja je bil v marsičem nedvomno pred svojim časom: zavedal se je temeljne in nepreklicne zakoreninjenosti izvirnika v

⁴⁰¹ Leopardijeva stališča do prevajanja in njegova prevodna produkcija so bili predmet številnih razprav. Med velja omeniti predvsem zbornik *Leopardi e la traduzione: Teoria e prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 26–28 settembre 2012), ur. Chiara Pietrucci (Firenze: Olschki, 2016). Gl. tudi Antonio Prete, *Finitudine e Infinito* (Milano: Feltrinelli, 1998); Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815–1817)* (Macerata: Quodlibet, 2016); Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La prosa (1815–1816)* (Macerata: Quodlibet, 2016); Valerio Camarotto, »Le traduzioni e gli scritti filologici«, v: *Leopardi*, ur. Franco D'Intino – Massimo Natale (Roma: Carocci, 2018), 145–165.

⁴⁰² Bruno Nacci, »Leopardi Teorico Della Traduzione«, *MLN Modern Language Notes*, 114 (1999), 60.

⁴⁰³ Prav tam, 64.

izhodiščni kulturi in s tem povezane načelne nemožnosti njegovega prenosa v kakršnokoli ciljno kulturo, hkrati pa tudi paradoksalne nujnosti prevodov. Jasno mu je bilo, da je vsak jezik in vsak njegov element – se pravi tudi vsaka beseda – rezultat posebnega in neponovljivega zgodovinskega razvoja, iz česar sledi, da jeziki in njihovi elementi niso prevedljivi (razen kadar imamo opravka s termini, ne z besedami).⁴⁰⁴ Kljub temu pa je med posameznimi jeziki mogoče uspešno prevajati, če obstaja med avtorjem izvirnika in avtorjem prevoda afiniteta in če je prevod izdelan ob upoštevanju ciljnih okoliščin.

Lastnost, ki naj bi jo prevodi izkazovali, naj bi bila po Leopardijevem prepričanju naravnost, spričo katere naj bi se ne razločevali od drugih, neprevedenih besedil v ciljnim jeziku. Toda drugače kot zagovorniki prevodov tipa *belles infidèles*, značilnih za francoski klasicizem in prisotnih tudi pri njegovih poznejših posnemovalcih, Leopardi ni naklonjen maksimalnemu prevodnemu podomačevanju, pri katerem se skoraj povsem eliminira navezava prevoda na besedilo izhodiščne kulture. Prav tako se mu močno upira nasprotni, potujitveni pristop, kakršnega poznamo iz sočasnih razpravljanj nemških romantikov, še posebej Friedricha Schleiermacherja, ki v spisu »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens« zagovarja potujitveno naravnost. Leopardi razmišlja zelo drugače: po njegovem naj bi prevod vsekakor ohranjal svojo primarno vraščenost v izhodiščno kulturno okolje, toda ne na škodo izrazne naravnosti v ciljnim jeziku.⁴⁰⁵ Takšen prevodni cilj je izrazito zahteven, doseči pa ga je mogoče bolj s kreativnim kot z imitativnim pristopom. Kot pravi v *Zibaldonu* (Z 1810), je preveč mehanski prevod v nasprotju z umetnostjo, ki se sicer lahko poraja, kadar stremimo k podobnosti (*simiglianza*), ne k enakosti (*uguaglianza*):

[...] kajti kjer je preveč preprostosti, tam ni prostora za umetnost, poleg tega vrednost imitacije ni v enakosti, ampak v podobnosti, niti ni ta vrednost večja, kolikor bolj se imitator približa imitiranemu, temveč je večja, kolikor bolj se mu približa glede na naravo snovi, v kateri imitira, glede žlahtnosti te snovi – in še posebej, kolikor več je v imitiranju kreativnosti, se pravi, kolikor več je tega, kar je v podobnosti novega predmeta z imitiranim ustvaril njegov tvorec oziroma, oziroma kolikor ta podobnost izhaja bolj iz tvorca kot iz snovi in temelji bolj v umetnosti kot v snovi, in je bolj stvar talenta kot zunanjih okoliščin.

⁴⁰⁴ Bruno Nacci, »Leopardi Teorico Della Traduzione«, *MLN Modern Language Notes*, 114 (1999), 74–75.

⁴⁰⁵ Valerio Camarotto, »Le traduzioni e gli scritti filologici«, v: *Leopardi*, ur. Franco D'Intino – Massimo Natale (Roma: Carocci, 2018), 157–158.

[...] perché dov'è troppa facilità quivi non è luogo all'arte, né il pregio dell'imitazione consiste nell'uguaglianza, ma nella simiglianza, né tanto è maggiore quanto l'imitante più s'accosta all'imitato, ma quanto più vi s'accosta secondo la qualità della materia in cui s'imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch'è più, quanto v'ha più di creazione nell'imitazione, cioè quanto più v'ha di creato dall'artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll'imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più dall'artefice che dalla materia, ed è più nell'arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori.

Po njegovem je za doseganje takšnega cilja kot jezik izrazito primerna italijanščina s svojo naravnostjo izraza, medtem ko je zanj francoščina⁴⁰⁶ toliko pod vplivom razumskosti in geometrije, da je nujno izumetničena, za nemščino pa so značilni hlapčevski prevodi, ki so tudi daleč od umetniškega. Žlahtnost italijanščine po Leopardijevem mnenju izvira iz njene kontinuirane podobnosti z latinščino, česar ni mogoče trditi za vse romanske jezike, saj so se nekateri, predvsem francoščina, od latinščine že močno oddaljili, izgubili svojo naravnost in postali izumetničeni.⁴⁰⁷

Povezan z Leopardijevim poudarjanjem pomena naravnosti in občutenja v nasprotju z izumetničenostjo in razumevanjem je tudi njegov okus za poetičnost besed. Za Leopardija so posebno poetične besede, ki označujejo znatno, a nedoločno in nedoločljivo količino, ki se nanaša na število, velikost, dolžino, širino, višino, obseg itd.⁴⁰⁸ Bolj kot je beseda, ki se nanaša na količino, nedoločna, bližja je neskončnemu in bolj je pesniška. Od izrazov za količino preide še na druge asociativne izraze, ko so npr. »daleč« (*lontano*), »star« / »starodaven« (*antico*), celo »noč«, »nočen« (*notte, notturno*). Glede *lontano* in *antico* pravi, da sta zelo poetični in lepi, ker zbujata »široke in nedoločne ter nedoločljive in nejasne predstave« (*idee vaste e indefinite e non determinabili e confuse... Z 1789*). Prav tako sta *notte, notturno* »noč«, »nočen« ipd. zelo pesniški besedi (*poeticissime*); ponoči so namreč stvari nejasne in dojemamo jih zgolj kot približne, nerazločne, nepopolne predstave. Isto velja za besede kot »tema« (*oscurità*), »globok« (*profondo*) ipd. Vsekakor je nedoločnost (*vaghezza, vago*) temeljna lastnost pesniškega jezika.

⁴⁰⁶ O francoščini Leopardi pravi: »Skrajna mogoča preprostost ali naravnost francoskega uglajenega sloga, pisanja ali govorjenja je vselej tiste vrste, da jo oni sami sicer imenujejo *maniéré*.«

L'estrema possibile semplicità o naturalezza dello stile, dello scrivere o del parlar francese civile, è sempre di quel genere ch'essi medesimi, in altre occasioni, chiamano maniéré. (Z 1615)

⁴⁰⁷ Pascale Casanova: »What Is a Dominant Language? Giacomo Leopardi: Theoretician of Linguistic Inequality«, prev. Marlon Jones, *New Literary History* 44/3 (2013): 387.

⁴⁰⁸ Z 4426.

L'infinito, morda Leopardijeva najbolj znana pesem, se kaže kot udejanjenje njegovega stališča o naravi pesniškega jezika.⁴⁰⁹ V zgolj 15 vrsticah, kolikor jih obsega, je nagrmdenih vsaj kakšnih deset besed, ki označujejo nedoločno, a veliko količino posameznih lastnosti:

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da **tanta** parte
dell'**ultimo** orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, **interminati**
spazi di là da quella, e **sovrumani**
silenzi, e **profondissima** quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovien l'**eterno**,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

NESKONČNOST

Od nekdanj že mi drag je bil ta grič
s to živo mejo, ki že **ves** razgled
do **daljnega** obzorja mi zastira.
A tu sedeč, onkraj te žive meje
neskončni prostor in **nadzemeljske**
tihote in **brezdanji** mir ustvarjam
si v domišljiji svoji, da že skoraj
pred njimi me je strah. In ko zaslišim
v vejevju šelestenje vetra, oni
neskončni molk in tale drobni šum
primerjam: in pred mano vstane **večnost**
in izumrle dobe in sedanja,
še živa, in njen glas. Tako se misel
potaplja v tej **neskončnosti** in vseč
mi je, ko brodolomim po tem morju.

Prevedel Ciril Zlobec (1971)

Toda približevanje naravi za Leopardija ne pomeni nikakršne težnje k splošni razumljivosti ali naravnosti k širokemu bralstvu. Leopardijeva kulturna elitističnost in jezikovna izbranost sta razvidni tako v jezikovni praksi kot v stališčih do jezika. Čeprav je v svojem izrazu spontan, njegov jezik ni jezik vsakdana. Slednji si pri Leopardiju šele utira pot (prelom prinese šele Giovanni Pascoli).⁴¹⁰ V *Zibaldonu* piše: »Težko je, da bi bila beseda ali izraz elegantna, če se na neki način ne oddaljuje od ljudske rabe« (*Una parola o frase difficilmente è elegante se non si apparta in qualche modo dall'uso volgare*. Z 1806).⁴¹¹ To trditev lahko razumemo kot težnjo k izrazni naravnosti. Toda Leopardijeva skrb za jezikovni izraz nima na sebi nič purističnega. Drugače kot nekateri sodobniki (npr. Antonio Cesari) ni purist in tudi zato najbrž ni občudoval trecentistov kot nedosežni ideal, pač pa je cenil dve stoletji poznejšega Torquata Tassa. Leopardi pomena tradicije sicer ne zanika,

⁴⁰⁹ Pesem je na voljo v več slovenskih prevodih. Za njihovo analizo gl. Martina Ožbot, »Neskončnosti: Leopardijev *L'Infinito* in njegovi slovenski prevodi«, v: *Prevajanje besedil iz obdobja romantike*: 29. prevajalski zbornik, ur. Martina Ožbot (Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2004), 47–56.

⁴¹⁰ Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico* (Bologna: il mulino, 1994), 383.

⁴¹¹ Prim. Claudio Marazzini, *Da Dante alla lingua selvaggia* (Roma: Carocci, 2004), 378.

misli pa, da se mora jezik poezije razvijati naprej, ne pa obstati pri modelih, ki jih najdemo v klasični italijanski poeziji. Nefunkcionalni arhaizmi se mu ne zdijo na mestu in njihova preizkušnost pri starih avtorjih ne zagotavlja njihove umestnosti v sodobni književnosti. Tudi zato je najbrž kritičen do znamenitega referenčnega slovarja Accademie della Crusca, ki je temeljil na toskanskih avtorjih. Leopardi se je med drugim vračal k etimološkim izvorom in posamezne besede uporabljal v skladu z domnevnim prvotnim pomenom (kot so ga denimo imele v latinski literaturi), ne s poznejšimi semantičnimi predelavami. Ni se branil tudi ustvarjati novih besed ali uporabljati starih v novih pomenih.⁴¹² Menil je tudi, da po Tassu, ki je bil v svojem izrazju zelo kreativen, v Italiji ni bilo nobenega pravega pesnika in da so nastajali samo verzi brez poezije.⁴¹³ Tako kot je prisegal na semantično izvirnost in razprtost, se je tudi pri formalnih vidikih izkazal za hkrati pazljivega in svobodnega. Njegova poezija je namreč tudi oblikovno »naravna«, neprisiljena, osvobodjena klasičnih metričnih shem, pogosto členjena na kitice, a brez vsakih trdno določenih, natančnih pravil. Zdi se, da sta vsakokratna vsebina in pesniška izpoved tisti, ki narekujeta formalni ustroj. Spričo takšnega stališča se Leopardi kaže kot izrazito moderen, še toliko bolj, če pomislimo na težo oblikovnih modelov, značilnih za italijansko pesništvo pred njim.

Kot celostni besedni umetnik se Leopardi ni ukvarjal zgolj s poezijo, temveč tudi s prozo. Svoj model proze je uresničil v delu *Operette morali*. Tako kot v poeziji je tudi v prozi moderen, inovatorski, neprisiljen. Nasploh je modernost (in hoja pred svojim časom) ena njegovih najočitnejših in najsplošnejših lastnosti, ki se kaže v njegovi poeziji kot tudi v njegovih razmišljanjih, tudi tistih o jezikovnih zadevah.

Giacomo Leopardi je bil Prešernov sodobnik, rojen dve leti pred našim pesnikom. Tudi zato se morda kakšna primerjava ponuja sama po sebi. Prepoznavanje poetoloških vzporednic med njima je sicer relativno in bolj stvar zornega kota kakor trdno določljivih skupnih značilnosti. Pač pa je dejstvo, da sta si oba pesnika podobna v vlogi pesniških »jezikovnih reformatorjev« in modernizatorjev; oba namreč poeziji v lastnem jeziku dasta pospešek in jo prenovita. Leopardi je s svojim okrasja razmeroma očiščenim jezikom italijanskemu pesništvu (pa tudi jeziku nasploh) odstrl nove izrazne poti, Prešeren pa je – kot vemo – slovenščino kot medij poezije in književnosti bistveno razvil. Tako brez Leopardija kot brez Prešerna si modernega, polno razvitega pesniškega jezika ni mogoče zamisliti.

⁴¹² Nencioni »La lingua del Leopardi lirico«, 374.

⁴¹³ Prav tam, 370.

Leopardi je o jezikovnih zadevah precej razmišljal tudi kot angažiran in kritičen opazovalec (kot rečeno, predvsem v *Zibaldonu*) in spričo svojih primarnih intelektualnih interesov, ki so zadevali književnost, filologijo in filozofijo, je bil, čeprav samouk, za metajezikovno refleksijo tudi ustrezno izobražen in razgledan. Zato količina opažanj o jeziku, ki nam jih je zapustil, pravzaprav ne preseneča. Drugače je seveda pri Prešernu; njegova agenda je ostala manj eksplicirana, a je enako pomembna in morda še bolj programska. Ne glede na tovrstne vzporednice, ki so seveda vsaj zaenkrat nujno shematične, o Leopardiju lahko zaključimo, da je imel trdno vizijo o tem, kakšen naj bi pesniški jezik bil, in da jo je v svojih pesmih tudi precej prepričljivo in dosledno udejanjal.

VIRI IN LITERATURA:

- Z = Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Torino: Einaudi, s.a, 2001.
- Leopardi, Giacomo. »L'infinito«. V: *Canti*, Giacomo Leopardi. Ur. Giovanni Getto, Edoardo Sanguineti. Torino: Mursia, s. a., 103.
- Leopardi, Giacomo. »Neskončnost«. V: *Pesmi*, Giacomo Leopardi. Prev. Ciril Zlobec, 24. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1954.
- Basile, Grazia. »La linguistica«. V: *Leopardi*. V: D'Intino, Franco – Natale, Massimo (ur.), 167–177. Roma: Carocci, 2018.
- Camarotto, Valerio. *Leopardi traduttore. La poesia (1815–1817)*. Macerata: Quodlibet, 2016.
- Camarotto, Valerio. *Leopardi traduttore. La prosa (1816–1817)*. Macerata: Quodlibet, 2016.
- Camarotto, Valerio. »Le traduzioni e gli scritti filologici«. V: *Leopardi*. D'Intino, Franco – Natale, Massimo (ur.), 145–165. Roma: Carocci, 2018.
- Casanova, Pascale. »What Is a Dominant Language? Giacomo Leopardi: Theoretician of Linguistic Inequality«, prev. Marlon Jones. *New Literary History* 44/3 (2013): 379–399.
- D'Intino, Franco – Natale, Massimo. *Leopardi*. Ur. Massimo Natale. Roma: Carocci, 2018.
- Gensini, Stefano. *Linguistica leopardiana*. Bologna: il Mulino, 1984.
- Italia, Paola. *Il metodo di Leopardi: Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*. Roma: Carocci, 2016.
- Leopardi e la traduzione: Teoria e prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26–28 settembre 2012)*. Ur. Chiara, Pietrucci. Firenze: Olschki, 2016.
- Marazzini, Claudio. *La lingua italiana. Profilo storico*. Bologna: il mulino, 1999.
- Marazzini, Claudio. *Da Dante alla lingua selvaggia*. Roma: Carocci, 1999.
- Mazzotta, Giuseppe. »Leopardi and the poetics of translation«. *The Yale Review* 99/ 2 (2011): 172–182.
- Nacci, Bruno. »Leopardi Teorico Della Traduzione«. *MLN Modern Language Notes* 114 (1999): 58–82.

- Nencioni, Giovanni. »La lingua del Leopardi lirico«. V: *La lingua dei "Malavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*. Ur. Giovanni Nencioni, 369–398. Napoli: Morano, 1988.
- Ožbot, Martina. »Neskončnosti: Leopardijev L'Infinito in njegovi slovenski prevodi«. V: *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ur. Martina Ožbot, 47–56. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2004.
- Pietrucci, Chiara, ur. *Leopardi e la traduzione: Teoria e prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26–28 settembre 2012)*. Firenze: Olschki, 2016.
- Prete, Antonio. *Finitudine e Infinito*. Milano: Feltrinelli, 1998.

PREŠEREN – ENCIKLOPEDIČNI PESNIK

Prešernove *Poezije* niso običajna pesniška zbirka, temveč v sebi sklenjena knjiga, ki predstavlja avtorjevo edinstveno razumevanje sveta in besede. To velja tako v formalnih kakor vsebinskih razsežnostih opusa, ki ga konstituirajo. *Poezije* so svojevrstna literarna enciklopedija. Njihov ustvarjalec celote ne oblikuje le iz postavitve posameznih tekstov v enoten okvir, temveč jo suvereno izpelje iz posameznih segmentov. Ti se izkazujejo za zarodke avtorjevega literarnega svetovja oziroma za smerokaze k njegovemu zaznanju, ki se razkrije ob pozornem branju.

Spričo neobsežnosti *Poezij* je jasno, da gre v tem primeru za skrajno koncentrirano pesniško enciklopedijo, v kateri ni redundantnih mest. Celo podvojitve – npr. drugo pričakovanje milosti oziroma poziv k njej v *Sonetnem vencu* – se pojavljajo le v vlogi poudarjanja, kar pomeni, da imajo izrazno funkcijo. Kot takšne dejansko predstavljajo stopnjevanje določenega motiva, figure, občutenja ali misli. Ekspresivistično in komunikacijsko izjemno močna besedna zveza *življenja gnus*, ki se je ne da razumeti zunaj oksimoronskosti – na eni strani je sleherno izrekanje omogočajoča apriorna vrednota, na drugi pa negativiteta občeodvratne vrste –, se, denimo, v *Poezijah* pojavi dvakrat. S tem je povedano, da ni niti malo slučajna, in da je v harmonični formi *Sonetnega venca* enako bistvena kakor v rezkih tekstih, ki tematizirajo ne-srečo v vseh oblikah.⁴¹⁴

Poezije so bile ob izidu vsestransko presenetljiva knjiga. Pesniški zborniki, ki so bili v Evropi običajni v 18. stoletju, so se tedaj v velikih kulturnih središčih že umaknili zbirkam. Vendar niti vsi veliki ustvarjalci v Prešernovi dobi še niso videli cilja v ustvaritvi tovrstne knjige. Pa tudi pozneje ne. Anton Aškerc je celo v času *belle époque*

⁴¹⁴ *Življenja gnus* srečujemo v drugem tekstu cikla, ki je znan pod oznako *Soneti nesreče*. Izkusi ga popotnik, ki je romantična varianta slehernika. V *Vencu* se najde *življenja gnus* v enajstem sonetu.

izdajal zbornike poezij.⁴¹⁵ S tem se je odpovedal tako ekspresivistični pomenskosti kakor komunikacijski sporočilnosti, ki raste iz kompozicijsko premišljene sopostavitve besedil v enotni knjigi. Ostal je pri konceptu zbornika, ki je enostavnejši, saj ga lahko »urejajo« docela mehanična ali povsem voluntaristična načela. Almanaha, pri katerih sodeluje več ustvarjalcev, pa morejo kompozicijsko odločilno zaznamovati interpersonalni odnosi ustvarjalcev, ki nimajo nujno korenin v svetu literature. Prav tako se v njih lahko predstavljajo opusi ali besedila, ki napovedujejo antologije. To pomeni, da so prispevki zanje izbrani po tematskih, formalnih ali avtorskookoljskih kriterijih. Pesniške knjige enciklopedičnega značaja – takšne, ki jim ni česa dodati –, pa so bile zelo redke. V Srednji Evropi je pred Prešernovimi *Poezijami* nemara le ena sama, Goethejev *Zahodno-vzhodni divan*.⁴¹⁶

Slovenska literatura je do vrhunca svoje romantike v razmeroma kratkem času prehodila že kar dolgo pot. *Pisanice od lepeh umetnost* so bile v prvem in tretjem zvezku (1779) zbornik, katerega enotnost konstituira predvsem jezik verzifikacij. V drugem (1780) skuša biti prvi slovenski pesniški almanah reprezentativni opus – se pravi avtorsko kolikor mogoče značilen izbor iz dela – ustvarjalca, ki se želi po vsej širini predstaviti bralcem. Janez Damascen Dev v tem zvezku *Pisanic od lepeh umetnost* vodi recipienta skozi vse predele svoje ustvarjalnosti – od bodrilnih od do libreta kratke opere.⁴¹⁷ Prevod njegovega teksta v nemščino, ki ga je opravil Janez Nepomuk grof Edling, skuša poudariti širino in težo avtorjevega opusa.

Devu je leta 1781 sledil Linhart s svojim zbornikom v nemškem jeziku *Cvetice s Kranjskega*, ki je oblikovan podobno kot drugi zvezek *Pisanic*, le da računa na drug(ačn)e recipiente.⁴¹⁸ Ambiciozna želja po združevanju italijanskega in nemškega okusa se je skušala uresničiti na tleh od romanskega in nemškega kulturno-civilizacijskega pola enako oddaljene avtorjeve rodne dežele, ki se je velikemu svetu predstavljala skozi njegov opus.⁴¹⁹

A kmalu zatem so se Linhartove predstave o literaturi bistveno spremenile. *Cvetice s Kranjskega* v novem okviru niso bile več reprezentativni opus. Linhart

⁴¹⁵ Aškerc je leta 1904 izdal *Četrty zbornik poezij*, 1910 pa še *Petega*. To pomeni, da tudi prvih treh knjig svojih verzov ni imel za zbirke v smislu notranje povezanih tekstov.

⁴¹⁶ Prim. Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 19., neu bearbeitete Auflage (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1991), 263, 264.

⁴¹⁷ Prim. Jože Koruza, *Slovstvene študije* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1991), 257. Koruza na tem mestu sodi, da bi druge *Pisanice* lahko šteli za Devovo pesniško zbirko.

⁴¹⁸ Linhart je prvotno očitno mislil, da bodo *Cvetice s Kranjskega* postale periodično izhajajoča edicija; zato je na naslovnem listu svojega almanaha pod njegov naslov napisal še: »Für das Jahr 1781«.

⁴¹⁹ Mirko Zupančič, *Literarno delo mladega A. T. Linharta* (Ljubljana: Slovenska matica, 1972), 72–94.

je knjigo kmalu začel šteti za pozabe vredni spomenik svoji preteklosti. *Cvetice* so se preobrazile v dokumentirani izkaz tega, kaj bi avtor lahko še bil – poleg tega, kar je zares postal. Zbornik po vsej širini odpira razpravo o Linhartovem literarnem potencialu, ki je bil brez dvoma mnogo širši od uresničenega. Tako v ustvarjalskem kakor v recepcijskem pogledu.

A Linhart se je med širino in globino odločil za slednjo: v nobeni drugi smeri kakor v tisti, ki jo izpričujeta njegovi slovenski komediji in oba dela *Poskusa zgodovine Kranjske in ostalih (dežel) Južnih Slovanov Avstrije*,⁴²⁰ ni moglo njegovo delo zapustiti tako odločilnih sledov. »Kot Shakeaspeare črna tragedija«⁴²¹ *Miss Jenny Love* je bila neuspešna ter v svojem času kljub avtorjevemu trudu, da bi sledil literarni modi zadnje izmene, ni našla poti na oder.⁴²² Naslednje scensko delo Antona Tomaža Linharta, igra o majorju Andréju – Washingtonovemu protiigralcu v ameriški revoluciji –, ni bila niti natisnjena in se je v viharjih in sipinah časa izgubila.⁴²³ Tudi njegovi nemški epigrami so le še literarnozgodovinska kurioziteti.⁴²⁴ Največji Radovljčan se v nemško kulturo, ki je v trdem konkurenčnem boju s francosko v 18. stoletju uspela razviti kompleksno gledališko infrastrukturo in definirati jasne kriterije, ni mogel vključiti kot kakor koli pomemben avtor. Njegova jasna zaobrnitev k *La Grande Nation*, ki je imela osnovo v občudovanju Montesquieuja⁴²⁵ in je dosegla

⁴²⁰ *Poskus* v naslovu Linhartove zgodovine gre razumeti v smislu razsvetljskega eseja.

⁴²¹ Zupančič, *Literarno delo mladega A. T. Linharta*, 31.

⁴²² V zadnjem času je novo gradivo v zvezi z Linhartom – vključno z negativnimi recenzijami *Miss Jenny Love* v nemškem tisku – odkril Dragan Božič, ki se mu zahvaljujem za informacije o tem. Omenjeno gradivo razkriva, da je bilo ime ustvarjalca omenjene žaloigre sodobnikom znano, čeprav v sami izdaji ni bilo navedeno. Mogoče je domnevati, da je ostrina kritik *Miss Jenny Love* vplivala na jezikovni in intelektualni zasak v Linhartovi ustvarjalnosti.

⁴²³ Zupančič, *Literarno delo mladega A. T. Linharta*, 98.

⁴²⁴ *Zgodovina slovenskega slovstva I. Do začetkov romantike*, ur. Lino Legiša, Alfonz Gspan, (Ljubljana: Slovenska matica, 1956), 392.

⁴²⁵ Zanimivo vprašanje se poraja ob Linhartovih omembah Likurga in njegovih zakonov. Šparta je namreč veljala za vzor razsvetljencem različnih odtenkov. Pri Linhartu je mogoče trdno zagovarjati predvsem navezavo na Montesquieja, ki je pri njem tudi omenjen v zvezi z Likurgovimi zakoni. Z generalno tezo (potreba po delitvi oblasti zaradi preprečevanja despotije) avtorja traktata *O duhu zakonov* tudi ni v nasprotju do absolutističnega jožefinizma kritična spomenica, ki jo je najpomembnejši in najradikalnejši slovenski razsvetljenec sestavil za kranjske deželne stanove leta 1790. Ta dokument pa bi bil težko uskladjiv z rousseaujevsko teorijo obče volje. Plemiške korporacije (stanovi), ki naj bi skrbele za blaginjo dežele, bi je dejansko ne mogle izgovarjati. Egalitarna teorija je v svojem jedru neuskladjiva s telesom, ki temelji na stanovski delitvi. O razmerju med teorijo obče volje in Rousseaujevim dojemanjem Sparte glej v: Jonathan Israel, *Democratic Enlightenment. Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750–1790* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 105.

višek v podomačitvi *Figarove svatbe*,⁴²⁶ mu je odpirala drugačne perspektive. Te pa niso bile pomembne samo zanj.

V skladu z Linhartovim *drugim* opusom, tj. s tistim, ki je začel nastajati s priredbo *Županove Micke*, je slovenska kultura svojo samostojnost vse očitneje in odločnejše povezovala s potrebo po čim večjem, ne samo jezikovnem razlikovanju od nemške. Zato je z veseljem sprejemala zglede in navdih od drugod. Kadar se je še oprijemala jezika severnih sosedov – saj ni bilo mogoče v hipu razviti vseh plasti materinščine –, je morala biti tendenca spisa jasna in usmerjena k zagovoru lastne samoniklosti in/ali celovitosti. Linhartovski kriteriji so takoj začeli delovati in Prešeren jih je že lahko lapidarno monumentaliziral v svojem nagrobnem napisu za pokojnega gorenjskega rojaka:

Stezé popustil nemškega Parnasa,
je pisal zgodbe Kraj'na star'ga časa.
Komu Matiček, Micka, hči župana,
ki mar mu je slovenstvo, nista znana?
Slavili, dokler mrtvi se zbudijo,
domači bota ga Talija, Klijo.⁴²⁷

Zaradi hitre – praktično takojšnje – uveljavitve takšnega razumevanja Pavel Knobl s svojim zbornikom verzov, ki je luč sveta ugledal leta 1801, v zavesti sodobnikov in prihodnje rojenih ni mogel postati avtor prve pesniške zbirke v dolgi zgodovini slovenskega jezika. Segmenti knjige te vrste bi pač morali biti notranje povezani. Tega pa pri Knoblu – podobno kot pri Devu v drugih *Pisanicah* – ni. Nekatera besedila v *Štirih parih kratko-časnih novih pesmi* so bila vsaj v posameznih delih celo izrecno namenjena pevskemu izvajanju. Pri tem se za melodijo predpisuje »ena gorenška ali štajerska viža na poskok«.⁴²⁸ To pomeni, da gre pri Knoblu deloma

⁴²⁶ Dušan Kos je Linhartovega *Matička* označil celo za »remake«, vendar to ni čisto ustrezno, saj so v njem tudi za slovenski prostor bistvene samostojne prvine – zlasti tiste, ki zadevajo zaplete v zvezi z nemščino. V izvirniku *Figarove svatbe* tujščina ni generator zmede. Kos je *Matička* napačno razglasil za »prvo slovensko posvetno dramsko besedilo«; takšne površnosti žal jemljejo vrednost njegovemu sicer tehtnemu historiografskemu delu. Prim. Dušan Kos, *Zgodovina morale z. Ljubezenske strasti, prevare, nasilje in njihovo kaznovanje na Slovenskem med srednjim vekom in meščansko dobo* (Ljubljana: Založba ZRC, 2016), 347.

⁴²⁷ France Prešeren, *Poezije in pisma*, Ljubljana: Mladinska knjiga 1964, 178. Pesnik značilno ni govoril o Linhartovi učinkoviti uradniški skrbi za šole ter o njegovi pobudni vlogi v drugi Akademiji delovnih mož. Gre za monumentalizacijo zgolj avtorske vloge pokojnika. Prešeren je Linharta očitno štel za prvega klasika domače literature.

⁴²⁸ Knjiga *Štiri pare kratko-časnih novih pesmi* je v celoti dosegljiva v svetovnem spletu na naslovu: https://sl.wikisource.org/wiki/%C5%Aotiri_pare_kratko%C4%8Dasnih_novih_pesmi (vpogled: 14. januarja 2018).

za nekakšno pesmarico, ki se ne izogiba niti natančnemu določanju izvajalske prakse.⁴²⁹ Zadnji tekst knjige namreč posamezne kitice namenja le fantom, druge dekletom, tretje možem in četrte ženam.

Knoblovi *Štirje pari kratko-časnih novih pesmi* niti formalno, niti vsebinsko, niti duhovno niso uskladjivi s predstavami o pesniški zbirki, ki se na Slovenskem uveljavijo ob objavi poznega opusa Antona Tomaža Linhartarja. Ta je domače pisanje z obema komedijama v slovenščini in s *Poskusom zgodovine* v nemščini usmeril k aktualnim evropskim zgledom,⁴³⁰ ki pa niso veljali samo za udejanjene žanre, temveč tudi za še nerealizirane. Valentin Vodnik je potem s *Pesmimi za pokušino* nakazal, kako naj izgleda pesniška zbirka. Pri tem je treba poudariti, da sama literarna kvaliteta opusa niti ni bila odločilna za prelomni pomen njegovega dejanja. Urban Jarnik je bil namreč že za časa Vodnikovega življenja ne samo recepcijsko uspešnejši oblikovalec verzov – avgusta 1809 nastalo *Zvezdje* je v Fellingingerjevem nemškem prevodu, ki se celo v metrični shemi povsem prilega izvirniku, uglasbil Franz Schubert (D. 307), po drugi strani pa so njegovi stihi ponarodeli⁴³¹ –, temveč tudi umetniško konsistentnejši. Janez Nepomuk Primic in Štefan Modrinjak, ki sta delovala na Štajerskem, sta bila zagotovo vsaj duhovno aktualnejša kot avtor *Pesmi za pokušino*, saj njuna literarna svetova že pripadata romantiki. Toda nobeden od teh treh zmožnih ustvarjalcev ni izdal zbirke. Na ravni pojmovanja knjižne oblike je njihovo razumevanje literature vendarle zaostajalo za Vodnikovim. Glede na usmerjenost, ki jo izražajo v svojih tekstih, je to presenetljivo, toda duhovni ritem ustvarjalcev marsikdaj ne sovпада z izraznim.

Podobno velika formalno-vsebinska diskrepanca kakor pri Jarniku, Primicu in Modrinjaku se pozneje pokaže pri Koseskem, ki je bil prvi med slovenskimi slovstvenimi ustvarjalci deležen izdaje zbranega dela. Kljub množici verzov, ki jih je podpisal, se do zbirke – tj. do oblike, ki je bila v času njegovega relativno dolgega življenja že aktualna – nikoli ni povzpел.⁴³² Slovenska javnost je tako v Vodniku

⁴²⁹ Knobl je pri predpisovanju izvajalske prakse enako ekspliciten kot Dev v svojem libretu. V slednjem se najdejo usmeritve za skladatelja – konkretno Jakoba Frančiška Zupana –, ki določajo, kateri deli besedila naj bodo skomponirani za recitativno in kateri za pevsko »eksekucijo«.

⁴³⁰ V Linhartovi dobi je aktualnost pomenila izhajanje iz razsvetljenskih duhovnih temeljev; pozneje je začela prevladovati romantika, vendar se je s Koseskim uveljavil tudi zapozneli klasicizem. Ob njiju so se v izdatni meri pojavljala še tipično bidermajerska literarna dela.

⁴³¹ Erich Prunč, Urban Jarnik (1784–1844). *Textologische Grundlagen und lexikologische Untersuchung seiner Sprache. Band I: Kritische Edition der Gedichte und Übersetzungen* (Celovec: Mohorjeva družba, 1988), 148–158, 182–188.

⁴³² Edino cikel *Jugo-Evropski glosar ali Slovenski glasnik* bi morda lahko nakazoval Veselovo misel na oblikovanje zbirke. Gre za niz literarnih besedil, ki tematizirajo najrazličnejše vsebine, prežema pa jih

po vsej pravici mogla uzreti ne samo kulturnozgodovinski pomen, temveč tudi že klasično literarno vlogo. *Pesmi za pokušino* ne delata za pomembne zgolj sprejem in razumevanje; takšne dejansko tudi so – zaradi svoje oblike in idej. Knjiga z značajem zbirke je namreč začela zapolnjevati v poeziji mesto, ki se je razprlo z Linhartovo vpeljavo širših evropskih razumevanj književnosti na Slovenskem.⁴³³ Ne gre za kakšen notranji sistemski kod književnosti, temveč za pojmovanje, ki se sprejme oziroma privzame z umestitvijo v določeno kulturno cono.

France Prešeren je z izdajo *Krsta pri Savici* leta 1836 nadaljeval tam, kjer je Vodnik zastal. Epika je bila še neobdelano poetično polje. Toda na to področje je pesnik posegel s tedaj najaktualnejšo obliko, z verzno povestjo, ki je z Byronom doživela tako svoje rojstvo kot tudi že vrh. Z monumentalnim epom se – za razliko od Jerneja Levičnika, ki je bil prepričan v svoje véliko poslanstvo⁴³⁴ – ni poskušal ukvarjati, saj ga za razliko od pripovedno-lirskih pesniških oblik in tragedije očitno ni dojemal kot aktualnega v smislu tistega Parnasa, ki ga je vpisal v Linhartov nagrobnik.⁴³⁵

Toda Prešeren je pojmoval *Krst pri Savici* kot del kompleksne pesniške strukture: štel ga je za nespregljiv element svojega polagoma oblikujočega se opusa. To je nakazal že z avtorsko odločitvijo za sestavljeno kompozicijo. Tridelni *Krst pri Savici* sega od osebnoizpovedne lirike v posvetilnem sonetu *Matiju Čopu* do razvidnih fragmentov junaške epike v *Uvodu* in elementov dramatike v osrednjem delu verzne povesti. Če je težnja po vključitvi v kompleksnejšo literarno strukturo

za Koseskega značilna konservativističnost. Ta se je sodobnikom zdela klasičnost. Ni pa šlo za čisto konservativno duhovno ozračje, saj je bil Vesel v času »avstrijske prekucije« 1848–1849 tudi kulturnopolitično angažiran narodnjak. V Trstu je postal predsednik Slavjanskega zbora; prav tako je odločno nastopal proti volitvam v frankfurtski parlament.

⁴³³ Vodnikove leta 1809 izdane verzifikacije za brambovce so kot knjiga bolj tradicionalna stvaritev; dejansko so pesmarica. Pri tem ne gre spregledovati, da se je z uglasbljevanjem izvirnih Collinovih verzov trudil celo Ludwig van Beethoven. Pesmaric se je v verski sferi življenja do začetka 19. stoletja na Slovenskem nabralo že kar nekaj; obstajale so tudi kot dodatki k drugovrstnim knjigam. Nova je bila leta 1809 le posvetna vsebina oziroma tendenca. Drži pa, da je Vodnik v *Pesmi za brambovce* poskušal vtihotapiti značilnosti nacionalnopolitične knjige; tako je Collinovo verzifikacijo *Österreich über alles* predelal v *Estrajh za vse*. Šlo je za daljnosežno spremembo, ki kaže na avtorjevo željo postati glasnik skupnosti. Vodnik se je vsekakor zavedal svoje vloge *slovenskega pesnika*.

⁴³⁴ Levičnik je živel v veličinskih blodnjah: dejstvo, da je bil rojen na isti dan kot Napoleon I. in v letu, ko je prišel na svet njegov nečak Napoleon III., ga je napeljalo na misel, da imata njegovo eksistiranje in prizadevanje posebno poklicanost oziroma težo. V skladu s tem je tudi svojo *Katoliško cerkev* oblikoval kot ep epov, se pravi kot sintezo. Ta bi v literaturi pomenila nekaj podobnega kot v politiki oba Franciji vladajoča napoleonidska cesarja.

⁴³⁵ Prešeren je svoj literarni program v najkrajši obliki predstavil z Učenčevimi besedami v *Novi pisariji*. Prim. France Prešeren, *Poezije in pisma* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1964), 81.

opusa v *Sonetnem vencu*, ki je kot priloga *Ilirskega lista* leta 1834 izšel vsaj relativno samostojno, še lahko tolmačena predvsem kot danost izbrane sestavljene forme, je v prvi Prešernovi avtorski knjigi povsem jasno razvidno, kako si sam ustvarjalec predstavlja Parnasa vreden tekst: v njem mora biti v kar največji meri izražena celovitost sveta. Le tako lahko literarna umetnina seže čez robove časa v tisto, čemur se pravi večnost.

Prešernova besedila, ki so skupaj z deli drugih avtorjev izhajala v zborniku *Krajnska čbelica* – torej v almanahu, kakršen je bil slovenski literaturi znan že od Devovih časov – in v dnevnem tisku, take težnje seveda ne morejo izkazovati v polni meri, saj so bila ob prvi objavi hočeš nočeš povezana s svojim edicijskim okoljem.⁴³⁶ Kar precej njegovih pesmi je bilo obsojenih na kontekst, ki ga je definiral Miha Kastelic v verzifikaciji *Prijatlam krajnšine*. Slednja je stala na začetku prvega zvezka *Krajnske čbelice* in je bila zaradi programske teže natisnjena v celoti ležeče.⁴³⁷ Zato je že na prvi pogled pritegovala večjo pozornost kot drugi teksti. Kastelic je v svojih programskih verzih poudaril, da se *Krajnska čbelica* navezuje na tradicijo *Pisanic od lepeh umetnost* in da želi stopiti na mesto, ki ga ima poezija v življenju drugih Slovencev ter slovanskih »ljubih rodov«.⁴³⁸ Zborniki verzov so v 19. stoletju še ostali aktualni, pozneje pa so na njihovo mesto vse bolj stopile antologije oziroma cvetniki del posameznih ustvarjalcev, ki so imele/i jasno razvidne kvalitativne ali tematske kriterije za uvrstitev oziroma sprejem besedil vanje.

Leta 1846 izšle *Poezije* so bile enciklopedična pesniška knjiga v dvojnem pomenu – na ravni Prešernovega osebnega opusa in na nivoju svojih sestavnih delov. Slednje je jasno iz vključevanja *Krsta pri Savici* in *Sonetnega venca* vanje. Toda tudi v drugih tekstih je mogoče najti podobno kompleksno oblikovanje. Celo v takšnih, ki v dolgih desetletjih nadrobnega pretresanja in komentiranja Prešernove

⁴³⁶ Značilno je Prešeren po prvih natisih v zbornikih ali v časopisju tekste praviloma opazno popravil, kar pomeni, da jih ni imel za definitivne verzije. Pesnik je na veliko medsebojno povezanost posameznih svojih besedil opozarjal tudi Stanka Vraza. Nekaterih tekstov v dnevnem tisku preprosto ni hotel objaviti. Posamičen vstop v javnost bi očitno nepopravljivo demoliral njihovo celovito sporočilnost. Prim. Prešeren, *Poezije in pisma*, 340, 341. Prim. Prešeren, *Poezije in pisma*, 340, 341.

⁴³⁷ Pred Kastelicevimi programskimi verzi je stala zgolj posvetilna pesem Jakoba Zupana, ki je slavila guvernerja avstrijske Ilirije Jožefa Kamila Schmidburga.

⁴³⁸ Miha Kastelic, »Prijatlam krajnšine«, *Krajnska čbelica. Perve bukvice. Drugi natis* (Ljubljana: Miha Kastelic, 1834), 9–10. Urednik almanaha ugotavlja, da je po prenehanju izhajanja *Pisanic* domača Modrica (muza) zapustila Kranjsko ter odšla k drugim Slovcem. Nato se v retorično učinkovitem asindetonskem redu omenjajo kot njeni zavetniki še Poljaki, Srbi in Čehi (Pemci). Kastelcu je bil znan razcvet poezije med Slovenci na Štajerskem in Koroškem – predvsem po zaslugi Primičevih in Jarnikovih prizadevanj – ter pri zahodnih in južnih Slovanih.

pesniške knjige niso vzbudili posebne pozornosti, saj so se zdeli bolj ali manj navdahnjenim bralcem nezapleteni. Med besedili te vrste je tudi *Ženska zvestoba*, ki jo je Prešeren postavil v vrsto balad in romanc. Res pa jo je uvrstil med *Ribiča*, katerega naslov sugerira zastrto avtobiografijo avtorja, čigar rojstna hiša je nosila prav takšno domače ime, in pred legendo *Orglar*, ki ni ne eno ne drugo.⁴³⁹ Takšno okolje bralca vsekakor napotuje k previdnejšemu pristopu in k misli, da je v navidezno transparentnih verzih še kaj, do česar se je mogoče prikopati le s pozornim branjem.

Žensko zvestobo je Boris Paternu, ki si spričo natančnega povzemanja najrazličnejših starejših razlag in razpiranja novih obzorij brez dvoma zasluži oznako največjega knjigovodje prešernoslovja, štel za »godčevsko romanco«.⁴⁴⁰ Tekst naj bi bil opazen korak na poti k evociranju fakture in toposov slovenske ljudske slovstvene kulture v pesnikovem opusu. Kljub temu pa naj bi privrženost schleglovski šoli ter zavračanje herderjanske zagotavljalna ohranjanje Prešernove osebne poetike, čeprav v folklornemu tonu prilagojeni obliki. To bi z drugimi besedami pomenilo stilizacijo z dovolj jasno razvidno žanrsko pripadnostjo.⁴⁴¹

Vendar pa je takšna interpretacija *Ženske zvestobe* v vsakem pogledu prekratka. Omenjanje Paganinija, čigar igranje po eni struni Prešeren v omenjenem tekstu evocira v obliki primere – godec po sposobnosti postane enak znamenitemu violinskemu virtuozu –, opozarja na to, da se pesnik ni ekskluzivistično podal na pot ljudskega izraza oziroma slednjemu ustrezne stilizacije. Tudi za preizkušen oziroma tipičen element avtorjeve osebne poetike na tem mestu ne gre, saj v *Poezijah* afirmativno sklicevanje na sodobne mojstre ni običajno. Ravno nasprotno: živeči ustvarjalci so v njih večinoma deležni ostre Prešernove kritike ali celo zelo jedko izražene graje. Značilno je zunaj okvira *Poezij* ostala omemba Mickiewiczovih »akordov«, na katerih moč naletimo v nemški elegiji ob smrti Matije Čopa. Evokacija Paganinijeve virtuozne veščine, ki je razumljena kot absoluten dosežek ter je kot taka postala na široko znana sinonimna oznaka za zgornjo mejo človekovih dosežkov oziroma zmožnosti, je v Prešernovem pesniškem svetu vsekakor nekaj nenavadnega. Gre za nov element v njem, ki vrhu vsega nikakor ne kaže na bližanje ljudskemu izrazu. Prešernovo širjenje sveta vrhunske kulture v poznem

⁴³⁹ *Orglar* je bil prvič natisnjen v Bleiweisovih *Novicah* ob koncu maja 1845 pod naslovom *Kaj se sme in more peti*. Tedaj je bil tekst tudi izrecno označen za legendo.

⁴⁴⁰ Boris Paternu, *France Prešeren 1800–1849* (Bled: Dr. Anton Kovač, 1994), 182.

⁴⁴¹ Prave ljudske balade in romance so po Paternujevi sodbi »predžanrske«. Prim. Paternu, *France Prešeren 1800–1849*, 183.

obdobju, ki ga Paternu v dobi po letu 1839 šteje kar za postromantično,⁴⁴² nikakor ni bilo povsem zaustavljeno. Pesnik svojih verzov tedaj ni bližal izključno ljudski besedni in sintaktični paradigmi. Bolje bi bilo reči, da jih je izraziteje odprl pogovorni – kar ga v tem pogledu dela za vzporednega Heinrichu Heineju v nemški literaturi.⁴⁴³ Res pa je, da je bila tovrstna slovenščina, ki se ni branila jezikovne inovativnosti, v marsičem blizu kmečkim plastem jezika,⁴⁴⁴ saj se je dobršen del vrhunske učene kulture odvijal v nemščini, katere položaj se je z jožefinskim germanizacijskim valom v 18. stoletju na Slovenskem zelo okrepil. Prostori, ki so jih napolnjevali pogovorni prameni našega jezika, so bili ozki; zato ni čudno, da so se kmalu začeli izdatno razširjati z novotvorbami⁴⁴⁵ in potem še s slovanskim importom.⁴⁴⁶

Tudi vrstna oznaka *Ženske zvestobe* ni tako preprosta, kakor bi bilo misliti na podlagi zapisov prešernoslovcev. Njihove obravnave so zadevale predvsem izrazito dolgi tridelni segment pesmi, ki je tematiziral godčevo ne-srečo v življenju. Obstaja pa še kratek, vendar za besedilo ključen sklep, ki poraja vrsto vprašanj. Zadnjih šest kitic pesem umesti naravnost v sredo prešernovske poetične enciklopedistike. Poslednje dvostišje korespondira z *Zgubljeno vero*. Soočamo se s premikom iz pesmotvorne ljubezni v vsakdanjo večino telesne erotike oziroma k občutljivosti za zgolj fizično razsežnost lepote:

Da one [tj. žene in dekleta] samé [!] nam ur'jo roké,
da one samé [!] nam glave vedré.⁴⁴⁷

Moč je reči, da je *Ženska zvestoba* ob svojem sklepu senzualistični izraz oziroma manifestacija tistega, kar na duhovni ravni tematizira *Zgubljena vera*. Gre za ljubezen oziroma njen cilj potem, ko čustvovanje izgubi božansko oziroma osebno in svet-posvečevalno razsežnost. Da je to izvedeno v površinsko pripovedni

⁴⁴² Paternu, *France Prešeren 1800–1849*, 204–248.

⁴⁴³ Na to opozarjajo v Prešernovem poznem obdobju nekatere pesmi, katerih besedje gotovo ni ljudsko – npr. *Orglar*. Pesnik pozna in stilno pretanjeno uporablja pogovorno plast jezika že prej, kakor dokazuje sonet *Kupido! ti in tvoja lepa starka* (vzklična vprašalnica *kogá* namesto *kaj*).

⁴⁴⁴ Pri omenjanju pogovornosti merimo na učinek s šolo – katere obiskovanje se je polagoma širilo – presežene prvinske ljudske govornice. Ko je Prešeren decembra 1843 pisal o tem, da ustvarja pesmi, ki bodo vseh kmečkim fantom, gotovo ni mogel misliti na analfabete, temveč na mlade ljudi, ki so se že srečali s poukom in učitelji. Prim. Prešeren, *Poezije in pisma*, 352, 353.

⁴⁴⁵ Pri Prešernu so v tem smislu opazne zloženke; v *Orglarju* tako srečamo »ptiče mladokljune«, »kosa, trdokljunsko dete« in »kalina debeloglavca«.

⁴⁴⁶ V literaturi je preplet jezikovnih inovacij in slovanskega uvoza nemara najrepresentativneje zastopan v opusu Janka Kersnika.

⁴⁴⁷ Prešeren, *Poezije in pisma*, 71.

pesmi – v obliki njenega nauka oziroma poslanice –, je zaradi prežetosti velikega dela slovenskega prostora z rigoristično miselnostjo v prvi polovici 19. stoletja kar jasno. *Zgubljena vera* se je s to tematiko pozneje srečala zgolj na ravni vidne zaznave ter volje in predstave, če nam je za hip dovoljeno evocirati Schopenhauerjevo terminologijo. *Ženska zvestoba*, ki se spričo motivne vzporednosti svojega sklepa z omenjeno lirično izpovedjo kaže kot tekst z jasno, vendar iz razumljivih razlogov tudi dobro zakamuflirano izkustveno-izpovedno poanto,⁴⁴⁸ vsekakor ni vsebinsko preprosta pesem.⁴⁴⁹ Ne smemo namreč prezreti, da godec ob koncu, ko je že onstran ljubezni, ne govori samo o urjenje *lastnih* rok in vedrenju *svoje* glave ob lepoti umetnosti, ki izpoveduje njegovo bridko izkušnjo, temveč je misel izrečena generalno. Zadeva vse, ki niso žene in dekleta – torej moške. Prav to pa tekstu daje sporočilnost, ki napoveduje *Zgubljeno vero*, v kateri je lepota docela osamosvojena in ne več navezana na posvečujočnost ljubezni. Violinskemu virtuozu bi žene in dekleta v takšnem položaju še lahko pomenile zgolj navdih oziroma vzpodbudo za umetnost,⁴⁵⁰ toda moškim nasploh zagotovo ne. Poleg tega je posebej poudarjeno, da gre v godčevi *hvali* za nje *same*. Zgolj predstave oziroma zgodbe o pripadnicah lepšega spola za to formulacijo niso dovolj. Nikakor se torej ni mogoče izogniti sklepu, da je v tekst vpisan vsakomur dostopen senzualizem. Ob sklepu *Ženske zvestobe* se nemara srečujemo z njegovim najprostodušnejšim izrazom v celotnem Prešernovem opusu. Erotika telesa se v goslačevem – pa tudi v slehernikovem – ironističnem slovarju, ki mu je zavezan tudi naslov teksta,⁴⁵¹ pač

⁴⁴⁸ Presenetljivo je, da prešernoslovci niso opazili zveze med *Žensko zvestobo* in *Zgubljeno vero*. Nemara jih je zmotila struktura *Poezij*, ki izhaja iz logike izrazne forme; glede nanjo sta teksta – kot svojevrstni poetični enciklopedični gesli – seveda morala biti razporejena v različna razdelka. Paternu je v svojem sklepnem pretresu Prešernove poezije zapisal, da je motiv *Zgubljene vere*, ki sodi »na črto demitizarnja ljubezni«, v pesnikovih stvaritvah nov. Prim. Paternu, *France Prešeren 1800–1849*, 226. Toda senzualistična ozemljitev medčloveških odnosov v *Ženski zvestobi* je dejansko radikalnejša in generalnejša. V tem kontekstu je tudi ljubezen povsem demitizirana. Godcu pripisano spoznanje o ženah in dekletih je označeno za njihovo *hvalo*. Zvestoba lastnemu nestanovitnemu hrepenenju pri pripadnicah lepšega spola potemtakem ni obsojeno. To je treba brati v kontekstu vedrenja glav, kar pomeni, da ne gre za cinizem, temveč za tematizacijo erotične in siceršnje stvarnosti človeškega rodu. V dejanskosti ljudi je vse – tudi ljubezen – nekaj (za)časnega. Je urjenje in vedrenje, ki ostane brez velikega brezkončnega nastopa in trajne radosti.

⁴⁴⁹ O preprostosti vsebine *Ženske zvestobe* prim. Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977), 58.

⁴⁵⁰ Takšno interpretacijo je še pred Paternum zagovarjal Janko Kos. Prim. Janko Kos, *Prešernov pesniški razvoj* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966), 132. Razlog za to je bržčas v interpretovem branju *Ženske zvestobe* kot poudarjeno osebne parabole. Toda to je problematično, saj se tudi v *Poezijah* sledeči *Orglar* ne nanaša samo na Prešernov primer. Poleg tega se spregleduje miselna zveza z *Zgubljeno vero*. Prim. Janko Kos, *Prešeren in njegova doba* (Koper: Založba Lipa, 1991), 200.

⁴⁵¹ Nezvestoba žena in deklet je dejansko drugo ime za zavezanost njihovi strasti. S stališča prevaranega godca je to seveda ironija.

zlahka opredeli kot urjenje rok in vedrenje glave. Besede so tu dejansko drznejše kakor na mestih, kjer Prešeren evocira sneg oziroma belino prsi.

Toda zapletov z *Žensko zvestobo* tu še ni konec. Iz sklepnega segmenta pesmi, ki je podoben zaključni poanti oziroma poslanici vrstno vzorne balade, izvemo, da je godec ob igranju na eno struno pel »od svojih ljubic«. ⁴⁵² To pomeni, da je celotni epski segment teksta svojevrsten citat njegove umetnosti, ki je postala monotematična. Tri goslačeve zgodbe so dejansko stopnjujoča se pripoved o večno istem. Tako se polagoma pripravlja prostor za edino mogočo in docela brezkompromisno poanto, ki ima spričo lakonične izraženosti izjemen učinek. Deluje kot aksiomatično natančna formulacija s trojno predhodno argumentacijo, ob kateri je sleherni ugovor neučinkovit. Ob sklepu pesmi se izkaže, da eni struni glasbila ustrezata le ena – univerzalna – tema in eno – generalno – spoznanje. Epski segment teksta je potemtakem le parabola o tem, kako se človeku razjasnijo eksistencialne bistvenosti.

Iz navidezno preprostega teksta, v katerem se zdi vse dosegljivo na vidni površini, se potemtakem ob pozornem branju *Poezij iz Ženske zvestobe* izlušči za strukturo celotne knjige pomembna ter večplastna pesem, ki je odprta oziroma povezljiva v več smeri. Ironistični naslov je signal, ki opozarja na to. Žanrska odprtost besedila proti paraboli, izkustveni izpovedi ter baladi – kajti spoznanje o pravem teku stvari na svetu v sklepni poslanici pomeni smrt življenje in svet posvečujoče ljubezni, kakršno srečujemo v *Sonetnem vencu* – daje v zelo krepek oklepaj njegov z oznako romanca izraženi površinski značaj. Značilno Prešeren *Ženske zvestobe* ni objavil drugje kakor v svojih *Poezijah*, kar pomeni, da je želel natančno določeno tekstno okolje zanj ter razumevanje v tem okviru. Tu nikakor ne gre za bližanje predžanrske, ki je značilna za ljudsko poezijo, ali za njeno stilizacijo, temveč za enciklopedičnost. Ta pa je v vsakem primeru značilnost *Poezij* – tako v celoti kakor v posameznih segmentih.

Enciklopedičnost Prešernovi umetnosti besede zagotavlja, da verzov, ki jih je konstituirala, nikoli ni mogoče dokončno prebrati. Definitivnih sklepov o njej ni niti v literarni vedi. Čeprav se v slednji občasno pojavljajo tarnanja, da o Prešernovem delu ni več mogoče povedati ničesar novega, dejanskost živega pesnikovega opusa vedno znova zanikuje tehtnost takšnih – s humanističnega stališča zagotovo – katastrofičnih besed.

⁴⁵² Prešeren, *Poezije in pisma*, 71.

Prispevek je nastal v okviru izpolnjevanja programa P6-0094 (A), ki ga iz proračunskih sredstev Republike Slovenije financira ARRS.

VIRI IN LITERATURA:

- Israel, Jonathan. *Democratic Enlightenment. Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750–1790*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Kastelic, Miha. »Prijetlam krajnsine«. *Krajnska čbelica. Perve bukvice. Drugi natis*, Ljubljana: Miha Kastelic, 1834.
- Koruza, Jože. *Slovstvene študije*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1991.
- Kos, Dušan. *Zgodovina morale 2. Ljubezenske strasti, prevare, nasilje in njihovo kaznovanje na Slovenskem med srednjim vekom in meščansko dobo*. Ljubljana: Založba ZRC, 2016.
- Kos, Janko. *Prešernov pesniški razvoj*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966.
- Kos, Janko. *Prešeren in njegova doba*. Koper: Založba Lipa, 1991.
- Martini, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 19., neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1991.
- Zgodovina slovenskega slovstva I. Do začetkov romantike*. Ur. Legiša, Lino, Alfonz Gspan. Ljubljana: Slovenska matica, 1956.
- Paternu, Boris. *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Paternu, Boris. *France Prešeren 1800–1849*. Bled: Dr. Anton Kovač, 1994.
- Prešeren, France. *Poezije in pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1964.
- Prunč, Erich. *Urban Jarnik (1784–1844). Textologische Grundlagen und lexikologische Untersuchung seiner Sprache. Band I: Kritische Edition der Gedichte und Übersetzungen*, Celovec: Mohorjeva založba, 1988.
- Zupančič, Mirko. *Literarno delo mladega A. T. Linharta*. Ljubljana: Slovenska matica, 1972.

NEŽA ZAJC

POJMOVANJE LIRIKE, SMRTI IN PESNIŠKEGA ŽIVLJENJA V POETIKAH FRANCETA PREŠERNA IN ALEKSANDRA SERGEJEVIČA PUŠKINA

UVOD

Izhajajoč iz najstarejše in za poetično ustvarjanje ključne dihotomije, ki jo je podal Aristotel v *Poetiki*, »poiesis« le v enem primeru označuje pesnjenje tragedij (1447a,14),⁴⁵³ medtem ko je mimetično načelo predstavljalo nekakšno njegovo nasprotje. Vendar že Aristotel ta dva pojma združuje, saj pravi, da mora pesnjenje s pesniškimi sredstvi, z ritmom, z besedo in melodijo – tudi posnemati. Poustvarjanje, temelječe na mimetičnem posnemanju, je tako v poeziji skoraj neizogibno, vendar se deloma pokriva z obdobjem učenja, urjenja veščine (*techné*), ki pa z resnično pesniškim navdihom v resnici izgublja vez. Aristotel je tudi pomenljivo in nenaključno ugotovil, da posnemanje z besedami dotlej ni imelo posebnega imena. To pa je področje, ki zadeva srž pesniške umetnosti, tisto skrivnost poezije, ki mora ostati neizrečena, in navsezadnje postavlja vprašanja znotraj pesniškega jezika samega; sodi torej v območje, ki ga je Aristotel opredelil kot enega od namenov pesniške umetnosti, ki jim bolj ustreza »kar je nemogoče, pa verjetno, kot tisto, kar je mogoče in malo verjetno«. Dodal je še, da zasluži kritiko tisto, kar je v nasprotju s pravili jezikovne umetnosti. Pričujoče razmišljanje o vlogi in pomenu smrti ter pojmovanju lirike v poeziji Franceta Prešerna in Aleksandra Sergejeviča Puškina bomo zato navezali na omenjene pojme, kot so poesis, posnemanje in terminološka nedorečenost, ki so – tako se zdi – bistveni za opredeljevanje (pravil?) besedne umetnosti in govor o poeziji sploh.

⁴⁵³ Aristoteles, *Poetika* (Ljubljana: Študentska založba Beletrina, 2012), 71.

I. PREŠERNOVO IN PUŠKINOVO POJMOVANJE PESNIŠKE OBLIKE, LIRIKE IN JEZIKA POEZIJE

V romantiki se srečamo z novim pojmovanjem poezije, tesno vezanim na razumevanje lirike. Slednja je povezana z osebnoizpovednostjo in z njo osmišljeno ljubezensko poezijo, ki je svojo idejno-teoretsko osnovo našla v nemški romantični filozofiji, predvsem v pogledih na književnost bratov Schlegel, ki sta za normo visoke romantične poezije in oblikovnega artizma postavila pesniško obliko soneta (A. W. Schlegel ga je opredelil kot obliko visoke romantične lirike).⁴⁵⁴ Liričnost, ki je tedaj postala vezana na pesniški izraz, je kot poetični klic ostala prisotna v razvoju poezije do 20. stoletja. Čeprav se zdi, da sta tako France Prešeren kot Aleksander Sergejevič Puškin svoje sledenje načelu *poesis* najjasneje uresničevala v pesmih z na videz ljubezensko vsebino, sta v teh pesmih, ki bi praviloma morale biti označene kot lirične, pravzaprav izpričala svoj upor (na ravni umetniškega okusa – odpor) proti sleherni mimikriji posnemanja, od epigonstva do ponesrečenih pesniških približkov filozofske poezije in verzificirane duhovne proze ter posnemanja tradicionalnih postopkov, vse od rim do metričnih shem. Taka pesniška volja pa izhaja iz notranjih načel osebne poetike, se globlje dotika poetoloških nazorov in ljubezensko tematiko pojmuje zgolj kot najpristnejšo pobudo za vrhunsko pesnjenje. V ruski poeziji 20. let 19. stoletja so bili ostanki žanrskega mišljenja še močno prisotni in so zato morebiti mogli omejevati individualnejši izraz.⁴⁵⁵ K oblikovnim merilom je sodilo tudi slogovno, ideološko in mišljenjsko osamosvajanje od slehernih vplivov, v tem pogledu tudi od teoretičnih premis bratov Schlegel. Težnja po vsakršni izvirnosti, dovršenosti, umetniški virtuoznosti je bila značilnost le redkih pesniških duhov. Kakor neulovljivost Prešernove rime ne more biti predmet raziskave v sklopu slovenske literarne zgodovine, ker ni odmev preteklih pesniških poskusov na Slovenskem, tako je v pesnikovi iznajdljivosti, v najdevanju novih, še neznanih, neuporabljenih ali še neizkoriščenih rimanih metafor Puškin prepoznaval poetično drznost, lastno največjim pesnikom (ob tem je omenjal Calderóna de la Barco, Johna Milтона, W. Shakespearja in posamezne verze ruskih pesnikov, G. Deržavina, I. A. Krylova, V. A. Žukovskega).⁴⁵⁶ F. Prešeren in A. S. Puškin, ki sta, izhajajoč iz najbolj avtentičnih

⁴⁵⁴ A. W. Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur*, Kritische Schriften und Briefe IV (Stuttgart, 1963), 194.

⁴⁵⁵ Lidija Ginzberg, »Opyt filozofskoj liriki«, v: *Poetika V*, Poetika I-V (München: Wilhelm Fink Verlag, 1970), 95.

⁴⁵⁶ Aleksandr Puškin, *Dnevnik. Avtobiografičeskaja proza* (Moskva: Sovetskaja Rossija, 1989), 115.

oblik (slovenskega in ruskega) jezika, zasnovala možnosti temeljev nacionalne poetike,⁴⁵⁷ sta torej mislila izvirno.

Prešernov osebni posluh je ustvaril njegov neponovljiv verz, ki ustreza pesnikovemu pojmovanju idealu slovenskega pesniškega jezika, kar ga je varovalo pred kritičnim gladom po preverljivih gramatičnih shemah in retoričnih figurah ter pesniku istočasno z avtonomnostjo pesniškega čuta za jezik podeljevalo vsaj delno pesniško integriteto. Puškinovo slovnično znanje se je potrjevalo v njegovih pesmih,⁴⁵⁸ medtem ko se njegovo književno znanje kaže tudi v podbranju njegove poezije. Duhovno napajanje v pretekli zahodnoevropski miselni in religiozni poeziji ga je vodilo do izrazito ne pietetsko zaznamovanega razmerja do svetovnega izročila, kar je bilo pomembno za pesnikovo odprtost do novih, avtohtonih rim in verznihih tehnik, ki so mu pomagale oblikovati samosvoje pojmovanje pesniško čistega jezika.

Zato je liriko mogoče razumeti kot izrazito romantičen novum in iznajdbo predvsem romantičnih pesnikov (manj filozofov), ki pa so resda poskušali svoje poglede izraziti tudi filozofsko. A tudi misli romantičnih pesnikov so se pogosto uklanjale pesniški obliki, kar je bilo posebej značilno prav za obdobje romantike, zaradi česar je poleg lirike nastala tudi vrsta pesniške refleksije oziroma refleksivnih pesmi. Do sebe kritičen Prešeren je zaznal, da mora biti določena jasna ločnica med poezijo in filozofijo, kot je v pismu Matiji Čopu, iz Celovca, 29. in 30. marca, leta 1832, zapisal:

»Da ste zatrli romanco Od dohtarja,⁴⁵⁹ mi je prav, kajti poetu mojih let se res ne spodobi, da bi ljudem ponujal take otročarije. Sploh mi moje kantilene, odkar sem jih videl natisnjene, nočejo biti všeč. S Seršeni sem se pač pre naglil, menda imajo komaj aculus kakega breclja. Soldaška, Astrologam,⁴⁶⁰ Že mir⁴⁶¹ et Strah bi bile morale priti izpod peresa kakega philosophiae stud., da bi se dale opravičiti.«⁴⁶²

⁴⁵⁷ Zakaj se to ni uresničilo v nacionalnem obsegu, saj neposrednih nadaljevalcev nista imela, mnogo pa posnemovalcev in epigonov, je pripisati prav premišljenosti njunih poetik. Zato je sintetizem refleksije in poetičnosti eno od bistvenih smernic pesništva romantične dobe.

⁴⁵⁸ Prim. »Šestnajst let je odkar objavljam svoje pesmi in kritiki so opazili v mojih verzih le pet slovničnih napak (in opravičeno) [...] Vedno sem jim bil iskreno hvaležen in sem vedno popravil napako. V prozi pišem veliko manj pravilno, govorim pa še huje.« (Puškin, *Dnevnik*, 183).

⁴⁵⁹ V *Poezijah*: Dohtar (Romance).

⁴⁶⁰ V *Poezijah*: Prva ljubezen (Različne poezije).

⁴⁶¹ V *Poezijah*: Dve sestri videle so zmoti vdane (Sonetje).

⁴⁶² France Prešeren, *Pesnitve in pisma* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987), 228–230.

Če Prešernov jezik nekoliko razvežemo, nam pesnik govori o lastnem umetniškem okusu kot o tisti visoki normi, ki določa umetniško vrednost, lastno pesmim, ki jih odlikuje: zapletenejša oblika (ne »za otroke«); neprizanašanje s pikrim sarkazmom (z ironijo); nedopuščanje prevlade miselnih vzorcev v pravi poeziji (v umetelno oblikovanih pesmih). Povedno je, da je Prešeren, ki je kot izrazito miselno ločilo pogosto rabil podpičje,⁴⁶³ sprva četrtemu sonetu dal naslov »Strah«. Tako poimenovanje pa govori o nečem, pričakovani ljubezenski vsebini, povsem nasprotnem. Navajamo prvo kvartino in zadnjo tercinsko kitico v obliki, v kakršni je bil ta sonet sprva objavljen v *Kranjski čbelici*:⁴⁶⁴

En dan oči so vid'le zmoti vdane
dve sestri. Ena nji visoka žena,
devica majhne postave ena,
obé lepote cvet in čast Ljubljane.
[...]
Ta dva sem mislil videti bogova;
za Amorja imel sem lepo d'vico
bla Veneri si, sestra njé! Enaka.

Zdi se, da je bil četrty sonet v prvi zamisli nekoliko razumljivejši. Nato pa je pesnik protagoniste zabrisal v spletu zaimkov in uresničenih (utelešenih) primer, s čimer je dosegel večjo zagonetnost sporočila in nedoumljivost osnovne ideje neuslišane nesrečne ljubezni. Tudi v posebnem pojmovanju sonetne oblike je mogoče opazovati odraz zavestne pesnikove volje, ukalupljene v poetološki namen oblikovati notranje kleno in zunanje usklajeno poetično celoto. V tem sonetu pa Prešeren uvaja pesniško težnjo na način upodobljenja lirične (ljubezenske) vsebine s tisto življenjsko magmo (biografsko ozadje ni nujno tudi interpretativno jedro), ki resnično brezno ljubezenskega čustva in hkratne neuslišanosti izpove z rezko, tesnobno noto, ki se kaže tudi v cikličnem prepletu rim (cde/edc). »Sonet strahu«⁴⁶⁵ tako predstavlja Prešernovo osebno razumevanje groze ljubezni, ki je pravzaprav svojstvena tako najbolj surovi (vsakdanji) in obenem najbolj vzvišeni (duhovni) obliki realnega doživetja občudovanja zgolj iz zaljubljenosti, kaže pa se v osebni metaforiki, rabi enjambementa (1.-2. verz, 7.-8. verz)⁴⁶⁶ in v končnem

⁴⁶³ Prim. še oznaki Prešerna kot »tip miselnega pesnika« (Boris Paternu, »Izhodišča Prešernovega sonetizma«, *Slavistična revija* 1 (1976): 41) in »lirik iz distance« (Avgust Žigon).

⁴⁶⁴ Dr. France Presheren, »Strah (Sonet)«, v: *Kranjska zibelica*, ur. Miha Kasteliz, Tretje bukvice (Ljubljana: Joshef Blasnik, 1832), 30.

⁴⁶⁵ Paternu, »Izhodišča Prešernovega sonetizma«, 49.

⁴⁶⁶ Enjambementa naj bi ustvarjala nepokrivanje ritmičnih in sintaktičnih verznihi lokov ter s tem

verzu, ki je pomenski razpon antične motivike z namerno dvoumnostjo semantično nadgradil. V *Poeziji* se je zadnji verz tega prelomnega soneta glasil:

Bila je večja Veneri enaka.

Tako v prvotni kot tudi v zadnji različici je pesnikov jezik skladenjsko in morfološko zapleten, podobe so nejasne, človeška navzočnost je težko doumljiva. Dvojica oseb se umika besedni upodobitvi s pridevniško primero, ki istovetenje priključuje z možnostjo presežka (dva neenakovredna pridevka: »večja – enaka«). V tem je srž pesnikovega strahu: resnična lepota je globlja (»večja«) od mitološke vsebine, s katero je zgolj primerljiva (»enaka«). Res pa je tudi, da je v pesnikovem jeziku strah pomenil sopotnika upu – ki je vedno že prehajal v brez-up.⁴⁶⁷ Neizgovorjena misel, ki govori o aksiološki vrednosti poezije, se razveže v naslednjem sonetu (»Kupido, ti in tvoja lepa starka«). Tretja, ki je zadnja kvartina Puškinove pesmi *Prividi* (*Приметы: я ежал к вам, живые сны*), govori o drugačnih čustvih, ki polnijo pesnike:

Tako sanjarjenju večnemu v tišini
predajamo se mi, pesniki;
da tako prividi nejeverni
s čustvi duševnimi se zlivajo.⁴⁶⁸

Za podpičjem se misel o pesnjenju v tišini nadaljuje v izražen namen: edino zadoščenje pesnikom pomenijo trenutki ujemanja ideje (privid) in osebnega doživljanja notranje oblike (posameznikova občutja). Podoba pesnikove osame (celo smrti) v ustvarjalnem molčanju (»Blažen, kdor molče bil je pesnik / in s trnjem slave ni bil ovenčan [...] brez imena zapustil ta je svet«)⁴⁶⁹ se pojavi še v poetološkem dialogu »Pogovor knjigotržca s pesnikom«, kjer Puškin dodaja še zavest o distanciranosti od slave ter o Božjem izvoru pesniškega navdiha (»in znamenje Boga – navdahnjenje«).⁴⁷⁰ Slednja je izpostavljena v zaključku pesmi 19. januarja leta (1830), ki jo je Puškin napisal kot odgovor na očitke o brezbožnosti. Kljub navidezni prevladi ljubezenskega čustva v pesnikovi domišljiji, se zdi, da

»nemuzikalno svobodo« (pojem iz Schleglove poetike). B. Paternu je v tem sonetu odkrival »nekaterne znake oddaljevanja od petrarkizma« (Paternu, »Izhodišča Prešernovega sonetizma«, 50)

⁴⁶⁷ Prim. uvodni verz v *Poeziji* (1848).

⁴⁶⁸ A. S. Puškin, *Stihotvorenija Aleksandra Puškina*, ur. L. S. Sidjakov, J. M. Lotman, S. A. Fomičev (Sankt-Peterburg: Nauka, 1997), 308. Vsi prevodi pesmi A. S. Puškina v tem prispevku so avtoričini (N. Z.).

⁴⁶⁹ Prav tam, 346.

⁴⁷⁰ Prav tam, 347.

svoje delo skupaj s čustvi dosledno podreja poetični preobrazbi, ki se ravna po oblikovnih zahtevah določil višjih glasov.

In danes z višine duhovne
steguješ roko k meni
in s silo krotke ljubezni
pomirjaš sanje bohotne.

Od tvojega ognja duša razgreta,
odvrгла mrak časnega je neverjetja,
in le harfa Serafa je pesnikova
strašna groza sveta.⁴⁷¹

Imanentna pesniška vasegradacija, ki se zanaša le na neizgovorljivo npravstveno višino Dobrega, vzpostavlja razmerje z zunanjimi merili, ki jih je pesnik čedalje bolj razumel sekularizirano (kritiki-bralci) in z določeno mero previdne zadržanosti. Iz zadnjih treh verzov Puškinovega kratkega epigrama knezu Petru Andrejeviču *Vjazemskemu*,⁴⁷² kateremu je najpogosteje pisal o zadregah pesniških oblik, je mogoče razbrati pesnikovo voljo:

Jezen poet, ostrine si mišljenjske,
in poln šal, zbadljivih besed in bleska,
srečen Vjazemski, zavidam ti.
Pravico si prejel, zahvaljujoč usodi,
veselo muzati se ljubosumni Zlobi,
in neomikanost z igrivo anatemo kaziti.⁴⁷³

Po zaključku te pesmi je v rokopisu ostala daljša pesem, iz katere navajamo le verze, ki tematizirajo problematiko pesniških oblik in že napovedujejo Puškinovo zavračanje tako pretirane liričnosti kot tudi epičnosti. Pesnik se je pod krinko satire odločal za zgodovinsko obliko pesmi, ki se ne bi uklanjala ustaljenosti. Pristal je zgolj na nepredvidljivost rime, ki bi omogočala zgodovinsko pomnjenje samoidentifikacije (v zgodovini preživel naziv):

⁴⁷¹ Puškin, *Stihotvorenija Aleksandra Puškina*, 233.

⁴⁷² Prim. »Proza Vjazemskega je izjemno živa. Ima redko sposobnost izvirno izražati misli – k sreči, on misli, kar je redko najti med nami« (Puškin, *Dnevnik*, 115). P. A. Vjazemski, strog klasik, občudovalec Voltaira, satirik, orator, polemik, politični mislec in liberalni romantik (Vsevolod I. Saharov, *Romantizm v Rossii: epoha, školy, stily* (Moskva: Imli Ran, 2004), 98.

⁴⁷³ A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*, izd. 4, *Stihotvorenija (1820–1826)*, T. II (Leningrad: Nauka, 1977), 85. (Dalje pod kazalko: Puškin, *Stihotvorenija (1820–1826)*).

Ko bil bi še nekoč rimač miroljuben,
 znanemu predan, uslužen, pozoren
 [...]
 z redko časopisno hvalo zadovoljen,
 nedolžni fabulist ali spokorjeni lirik.
 A v gnevu me je 'Teb'⁴⁷⁴ prebudil: satirik bodi.
 Oddlej v mojih prsih brezploden žar gori,
 in gasiti žejo – želijo moji prsti.

Nadaljevalec moj v znanosti posmeha bodi,
 le komaj zvijačni tvoj um razumel bo zvoke,
 in nehote učvrstil rimo grozno,
 teman naziv ohranil bo spomin.⁴⁷⁵

Puškinovo zanimanje za zgodovino se je z občudovanjem pisateljskega peresa Nikolaja Mihajloviča Karamzina povečalo ob izidu avtorjeve *Ruske zgodovine* ki je izšla v osmih delih februarja leta 1818 v 3000 izvodih, ki so bili razprodanih v enem mesecu. Pesnik je takrat ležal v postelji z vročino in knjige bral hlastno, pozorno in z velikim zanimanjem:

»Pri nas ni nihče sposoben raziskati veliko Karamzinovo stvaritev – zato tudi nihče ni rekel hvala človeku, ki se je osamil in v svojem znanstvenem kabinetu in v času najbolj laskavih uspehov posvetil 12 let svojega življenja neumornemu delu v tišini in molčanju. Podrobne opombe k *Ruski zgodovini* pričajo o širini Karamzinove učenosti, ki jo je pridobil že v letih, ko je za običajne ljudi krog izobraževanja in znanja že zdavnaj zaključen in skrbi o službi nadomestijo prizadevanja za nadaljnje učenje. [...] Cesar ga je osvobodil cenzure in s tem znamenjem zaupanja na nek način Karamzinu naložil obveznost vsemogoče skromnosti in umirjenosti. Pripovedoval je z vso zvestobo zgodovinarja, povsod se je skliceval na vire – kaj bi še lahko zahtevali od njega? Ponavljam, da je *Zgodovina države Ruske* ne le delo velikega pisatelja, temveč podvig poštenega človeka. [...] Enkrat je pri meni začel razlagati svoje najljubše paradokse. Ko sem mu skušal oporekati, sem rekel: 'Tako ali tako, vi dajete suženjstvu prednost pred svobodo', je Karamzin zapihlal in mene imenoval za svojega obrekovalca. Umolknil sem v spoštovanju jeze te prelepe duše.«⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Vzdevek Apolona.

⁴⁷⁵ A. S. Puškin, *Stihotvorenija* (1820–1826), 346.

⁴⁷⁶ A. Puškin, *Dnevnik*, 88–89. Vredno je izpostaviti nazorski in estetski vpliv na Puškinovo ustvarjanje Karamzina, ki ga je pesnik črpal od začetka pesnjenja (1815 se je okoli zgodovinarja N. M. Karamzina oblikovala nekakšna »estetska šola«. Na domu Karamzina se je mladi Puškin lahko srečeval z Vjazemskim, P. Čaadajevim, bratoma Aleksandrom in Nikolajem Turgenjevim) (Vsevolod I. Saharov, *Romantizem v Rossii: epoha, školy, stily* (Moskva: Imli Ran, 2004), 153–155).

Ruski pesnik in zgodovinar sta se v nemem soglasju kmalu zedinila, da sta jima skupna natančen občutek za jezik in upoštevanje zgodovinske resnice. A v nasprotju s Karamzinom je Puškin sprejemal za prelomno (ob preteklosti) tudi sodobnost, ki jo je razumel kot ustrezno temo za upesnitev. V tem pogledu je v poeziji videl možnost reverzibilne zgodovinskosti, saj je, po besedah A. S. Puškina, »*Faust* najveličastnejša stvaritev pesniškega duha in prav tako predstavnik novejšje poezije, kakor je *Iliada* spomenik klasične starodavnosti«. ⁴⁷⁷ Pri Puškinu se srečamo z istovetenjem avtobiografskih zapiskov in dnevniških zapisov o ustvarjalnem procesu, ki dosega tolikšno stopnjo prekrivnosti, da omogoča vzajemnost pričevanja o zgodovinskem trenutku in hkrati potrjevanja pesnikove osebne zgodovine. Med dnevniškim gradivom je bil tudi zapis: »Obstaja višji pogum: pogum iznajdbe, ustvarjenja, kjer je obširni načrt zajet že v ustvarjalni misli – takšen pogum so imeli Shakespeare, Dante, Milton, Goethe v *Faustu*, Molière v *Tartuffu*«. ⁴⁷⁸ Zato je bilo za Puškina tako pomembno, ne izgubiti osebne volje ⁴⁷⁹ in stika z življenjem (kljub pretrganju vezi z javnostjo, tj. kritiki, ugledneži, veljaki v družbi), saj je pesnjenje razumel kot imanentno pesnikovo dejavnost in ustvarjalno polnost svojega življenja.

France Prešeren je po desetih letih pesniških iskanj dosegel lahkotnost oblike, kakršna je bila lastna pesmi *Deklétom*, ⁴⁸⁰ s katero je uspel poustvariti patos srednjeveških ljubezenskih pesmi, ponovno v pesmi *Pod oknom*. Njegova verzna oblika je preživela notranji razvoj, ki je prvi višek doživel leta 1833, ko je zaključil *Sonetni venec*. Naslednji vrhunec si je Prešeren zadal v *Krstu pri Savici*, o katerem je pesnik začel intenzivno razmišljati takoj za *Sonetnim vencem*, o čemer govori v pismih iz tistih let. Leta 1832, ko je bival med odvetniško preizkušnjo v Celovcu, je v pismu Matiji Čopu izrazil željo po zelo natančnih metričnih pravilih. ⁴⁸¹ V pismu 7. marca 1832 ga je vpraševal o verzni primernosti, in sicer o Goethejevi in Schillerjevi izbiri angleškega blankverza v njunem posnemanju Shakespearja ter o možnosti španskega asoniranega osmerca, ki se je uporabljal v nemških

⁴⁷⁷ Cit. po Dr. Bratko Kreft, *Puškin in Shakespeare* (Ljubljana: DZS, 1952), 36.

⁴⁷⁸ Puškin, *Dnevnik*, 116.

⁴⁷⁹ Treba je ločiti: duh zanikanja in duh dialektike (prim. Mihail Giršman, *Literaturnoe proizvedenie* (Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur, 2007), 80). Puškinu je bila protislovna duša z uporništvom, nasprotovanjem, bogoborčevskimi značilnostmi, dvomom in nasilnim zoperstavljanjem tuja, dobro pa je razumel upad duha, malodušje in samoto.

⁴⁸⁰ Anton Slodnjak, »O Francetu Prešernu in njegovih Poezijah«, v: *Poezije Franceta Prešerna z dodatkom v Poezijah nepriobčenih pesmi* (Ljubljana: Tiskarna Ljudska pravica, 1946), 46.

⁴⁸¹ V pismu 20. februarja 1832 je od Čopa zahteval, naj v nemški pesmi *Romanca od lepe Radolčanke* zamenja izvor protagonistke v »Turjačanke« (F. Prešeren, *Pesnitve in pisma*, 225).

prevodih španskih dram, na primer Calderóna.⁴⁸² Taka pesniška iskanja ustrezne in obenem narodu prilagojene pesniške oblike so bila povezana s pesnikovim nazorom, vezanim na vprašanje, kako zadostiti svojstvenosti slovenskega jezika in slovenske zgodovine. Leta 1833 je Čop v *Ilirskem listu* z odmevom na filozofijo bratov Schlegel, ki je ni prilagajal slovenskemu bralstvu,⁴⁸³ jasno izrazil zahtevo po 'nacionalni metrični obliki'.⁴⁸⁴ Njegova misel je bila torej nasledek Čopovega dialoga s Prešernom.

Čeprav je kultiviranje pesniških oblik in obenem posluš za avtohtone ljudske pesniške oblike – hkratnost v liriki nezdružljivega – mogoče razumeti kot tisto, ki je združevalo poetiki F. Prešerna in A. S. Puškina, in bi oba pesnika mogli označiti za izrazito nacionalno usmerjena, njuna pesniška iskanja niso mogla biti izpolnjena z zgledovanjem pri ljudskem pesemskem gradivu. Puškin je bil glede ruskih rim in stalni pesniških oblik nepopustljiv in neprilagodljiv ustvarjalec novih možnosti poetičnega jezika, ni trpel, da bi njegove pesmi spominjale na znane, že slišane verze in je vztrajal na samosvojih rimah in stopicah. Da bi nasprotoval ustaljenemu verzu V. A. Žukovskega, ki je po nemškem zgledu uporabljal nerimani peterostopni jamb, je Puškin ob šesti kritici pesnitve *Hišica na Kolomni* leta 1830 zapisal, da ljubi v peterostopnem jambnem stihu cezuro po četrtem zlogu, ker se mu zdi, da je sicer stih »zdaj v jami, zdaj na hribcu«. ⁴⁸⁵ Ker je bilo po Puškinovem mnenju v ruščini na voljo malo vzorcev za rime, je vztrajal pri iskanju nepredvidljivih in še neslišanih rim v ruskem jeziku. V slovanski (redko ruski!) ljudski pesmi je našel le posamezne, še ne(i)zrbljene oblikovne vzorce, ki so ga vodili prek vsebinske raznovrstnosti folklornega gradiva,⁴⁸⁶ a neposrednega posnemanja si ni dovolil. Tudi Prešernovo vztrajno opozarjanje, da je »poezija pri nas večji del neobdelana ledina«, je moč razumeti kot njegovo pojmovanje poezije, ki naj z ljudskim slovstvom ne bi imela več zveze, niti v pomenu posnemanja s pesniškimi sredstvi. Znano je tudi, da je Prešeren uvedel v slovenščino nove umetelne pesniške oblike, ki jih slovenska ljudska pesem ni poznala: gazelo, sonet, sonetni venec, glosa, ottavo rimo, triolet (*Rotarjovima dekletoma*), nibelunško

⁴⁸² F. Prešeren, *Zbrano delo, Druga knjiga* (Ljubljana: DZS, 1966), 177, 332–333.

⁴⁸³ Prim. Paternu, »Izhodišča Prešernovega sonetizma«, *Slavistična revija* 24, št. 1, jan.-mar. (1976): 40.

⁴⁸⁴ Matija Čop, *Illyrisches Blatt*, 16. II., 1833, 27.

⁴⁸⁵ Dr. Bratko Kreft, *Puškin in Shakespeare* (Ljubljana: DZS, 1952), 11.

⁴⁸⁶ To je doumel pred teorijo V. V. Veselovskega o t. i. potujočih motivih in sižejih (Tine Debeljak, »Puškina pravljičica o ribiču in ribici (Njena problematika in njen pomen za Puškinista-folklorista)«, *Slovenski jezik* 3, 1-2 (1940): 149).

kitico (*Prekop*), špansko asonanc,⁴⁸⁷ ni pa še do danes povsem dognano, od kod vse je črpal in kako je ustvaril izvirno obliko slovenske umetne pesmi. Na osnovi nemških pesniških vzorcev, ki so segali do korenin staroduhovne nabožne pesmi, zgolj zato, ker je s tem potrdil ostaline duhovnih pesmi⁴⁸⁸ tudi v slovenskem jeziku, obenem s posnemanjem zgolj nekaterih na videz oblikovnih lastnosti italijanskega sonetnega pesništva – je ustvaril pesniške oblike, ki so pozneje v slovenski poeziji postale stalne. Vmesno rešitev je bilo iskati ne po načelu soglasja, temveč po preizkušanju skupnega odziva na določila stopic in rim med uslišano znano obliko in notranjim imperativom izvirnosti ter naravnost krotke uklonljivosti čisti spevnosti slovenskega jezika. Vendar Prešeren ni nikdar prevzel ljudskih oblik v celoti, niti ljudskega verza niti kitice, temveč je njegovo povzemanje v slovenskem folklornem gradivu mogoče zaslediti predvsem v tematiki.⁴⁸⁹ Izpolnjenost obeh pesnikov moremo torej iskati v dosledni uresničitvi pesniške oblike, ki se je v mnogem oddaljevala od pojmovanja lirike, in se bližala neposrednejši upesnitvi nezamenljivosti posameznikovega obstoja, razumljenega kot pesnikovo poslanstvo v trenutku nepovratnosti nacionalne zgodovine. France Prešeren je v pismu Františku L. Čelakovskemu 22. avgusta 1836 sebe imenoval za največjega omahljivca, vendar pa v svetopisemski primeri:

»Jaz kot najomahljivejši trs v puščavi kranjske literature, bi ko drugi Janez povzdignil glas in oznanjal Mesijo; samo farizeji in pismarji mi ne dajo do besede, tudi mi hrana iz korenin in kobilic prav nič ne godi.«⁴⁹⁰

S to prispodobo bi se Prešeren mogel seliti celo v ruski poetološki jezik sredine 19. stoletja, saj je z mislečim trsom F. I. Tjutčev označeval ubog položaj človeka sredi svetovne zgodovine, prispodoba trsa v razmerju do pesništva pa je bila uporabljena še v pesmi M. J. Lermontov *Trs*, ki poustvarja ljudski motiv, in v pesmi A. S. Puškina z naslovom *Muza*. V slednji trs igra vlogo naravne podaljšave ali manifestacije pesnikovega glasu, predstavlja razmerje med navdihom in pesnikom upodobljeno kot medsebojno harmonično sodelovanje, lastno zgolj arhaičnim svetovom. Pesem je Puškin uvrstil med pesemski sklop »Posnemanja starih«.

⁴⁸⁷ A. V. Isačenko, *Slovenski verz* (Ljubljana: Akademsko založba, 1939), 38.

⁴⁸⁸ Vendar se je F. Prešeren dobro zavedal ločnice med duhovnimi verzji (»praznimi«) in pravo poezijo, ki mora biti plod pristnega navdiha, kar je izrazil v epigramu: »Res je duhovna, in res pesem ni vaša duhovna// duh praznote ki ima, božjega prazna duha« (France Prešeren, *Poezije doktorja Franceta Prešerna*, z dodatkom v Poezijah nepripobčenih pesmi, ur. op. Anton Slodnjak (Ljubljana: Ljudska pravica, 1946), 192).

⁴⁸⁹ Isačenko, *Slovenski verz*, 37–38.

⁴⁹⁰ Dušan Ludvik, »Ozadje Prešernovega pisma Čelakovskemu«, 141.

Muza

V mladosti moji me je ona ljubila
 in sedemstebelno bilko mi je vročila;
 z nasmehom name je zrla, in nalahno
 po zvenceh listih suhega trsa
 že zaigral sem s šibkimi prsti
 in himne nujne, od bogov navdihnjene,
 in pesmi mirne frigijskih pastirjev.⁴⁹¹
 Od jutra do večera v senci hrastov nemih
 pozorno sem poslušal device nauke skrivne;
 in z nagrado naključno me je razveselila,
 dlan od nežnega je čela odvrnila,
 in iz rok mojih je sama španski bezeg vzela:
 božansko dihanje od trsa je zavelo,
 in srce napolnilo z očaranjem svetim.⁴⁹²

Z geminacijo trsa je v tej pesmi predstavljena pesnikova podoba, ki ga ločuje tako od narave kot tudi od drugih človeških in nadnaravnih bitij. Nenavaden pesniški posluš ga ne približuje domišljijskim možnostim narave, v kateri ni resničnih ljudmi. Nedoumljivost vznesenosti je šele prvi korak sledenja k razodeti skrivnosti poetičnosti. V naslednji pesmi (posvečeni Puškinovemu prijatelju N. S. Aleksejevu), napisani ob Puškinovem pisanju pesnitve »Gabrieliada« (o čemer je tudi pisal v svojem dnevniku),⁴⁹³ kjer je muza predstavnica različnih nasprotij (med zunanostjo in notranostjo, med pričakovanostjo in tradicijo, med vero in dvomom), njena podoba predstavlja neposredno vodnico k Višjemu. Pesnik je zgolj izbranec med ljudmi, njegova spokorjenost je v skladu z Božjim načrtom.

⁴⁹¹ Puškin, *Stihotvorenija (1820–1826)*, 26.

⁴⁹² Puškin, *Stihotvorenija Aleksandra Puškina* (Sankt-Peterburg: Nauka, 1997), 64.

⁴⁹³ Pesnitev »Gabrieliada« se začne z verzi: »Resnično mlade Judinje/mi je drago duševno odrešenje./ Pridi k meni, angel moj prelestni,/in mirno sprejmi blagoslov. //Rešiti želim zemeljsko lepoto!/ Ljubeznivih ust nasmeh zadovoljen/Carju nebes in Gospodu Kristusu/ Bogu verze pojem z liro molitveno. //Spokorjene strune, morda, naposled/cerkveni napevi plenijo /in v srce device spusti se duh sveti / vladar misli in src«. Možno je, da je zamisel za pesnitev nastala v času Puškinovega potovanja v Kišinev (na Kavkazu in Krimu). Tedaj je zapisal tudi: »Tretjega dne smo pokopali tukajšnjega metropolita; v vsej ceremoniji so mi bili najbolj všeč Židje: napolnili so tesne ulice, pogledovali na strehe in se zbirali v slikovite gručice. Njihovi obrazi so bili ravnodušni: ob vsem tem ni bilo niti enega smehljaja, niti enega neskromnega giba! Bojijo se Kristijanov in zato so stokrat bolj pobožni od njih« (A. Puškin, *Dnevnik*, 33). Prim. še Puškinove besede ob pesmi »V židovski hišici gori lampada«: »V hiši Žida umira dete. Sredi joka otrok reče materi: 'Ne joči. Ni smrt, ampak življenje je grozno. Jaz sem potujoči Žid. Videl sem Kristusa, nosečega križ in sem se začel smejati'. Pri njem umira stodvajsetletni starec. To je nanj napravilo večji vtis od padca Rimskega imperija« (A. S. Puškin, *Stihotvorenija (1820–1826)*, T. II, 385).

To je muza, rezka klepetulja,
 ki si jo tako ljubil.
 Pokesala se je šaljivka moja,
 dvorni ton jo je oplenil;
 Njo je vsevišnji obdaril
 s svojo milostjo nebesno –
 ona duhovnemu opraviilu
 nevarno žrtvuje igro.
 Ne čudi se, mili moj,
 njeni izraelski obleki –
 odpusti ji prejšnje grehe,
 in pod pečatom zavetnim
 verze nje nevarne sprejmi.⁴⁹⁴

Sorodno zlitje dveh svetov je France Prešeren poustvaril v *Orglarju*, kjer je bližina pesnika in Boga najtesnejša: dar razuma je ne le pesniško preosmišljen (po Platonovi teoriji božanskega navdahnjenja),⁴⁹⁵ temveč tudi nepovratno usodnejši, kot so tuzemsko doumljiva dolgoznanstva.

Al' Bog slavca ni posvaril,
 le posvaril je puščavca:
 »Pusti peti moj'ga slavca,
 kakor sem mu grlo vstvaril.«⁴⁹⁶

Zavest o taki prednamembnosti ali pred(v)rojenosti je v celoti zaobjeta in asketsko osvetljena, kot se nadaljuje v *Glosi*:

Grad je pevcu brez vratarja,
 v njem je zlatnina čista zarja,
 srebrnina rosa trave,
 s tem posestvom brez težave
 on živi, vmerje brez d'narja.

Posameznikova umrljivost v Prešernovi pesmi pomeni bodisi konec njegove časne prisotnosti kot hvaležen (zaslužen) konec, bodisi šele začetek smrti kot vrata v trpljenje, večje od zamisljivega in predstavljivega. V tem pogledu je Prešeren eden izmed najbolj radikalnih pesnikov vseh časov, saj se zdi, da se preveč

⁴⁹⁴ A. S. Puškin, *Stihotvorenija (1820–1826)*, T. II, 89.

⁴⁹⁵ Kajetan Gantar, »Antični substrat v metaforiki Prešernovih nemških pesmi«, v: *France Prešeren – kultura – Evropa*, ur. J. Faganel (Ljubljana: ZRC SAZU, 2002), 139.

⁴⁹⁶ France Prešeren, *Poezije doktorja Franceta Prešerna*, uvod, razlaga, opombe Anton Slodnjak (Ljubljana: Ljudska pravica, 1946), 144.

zaveda možnih nesrečnih okoliščin in neosveščenih prihodnjih rodov, da bi upal na nesmrtno slavo ali pesniško vrednost med Slovenci. Nikakršnega upa ne polaga niti v poezijo. To se je pokazalo v zaključni kitici v pesniško zbirko neuvrščenega soneta:

Dal v hujšo služnost me je Bog z pušico,
kakor terpé med Turki jo Kristjani;
kogá nek' imam úpati pravíco! –⁴⁹⁷

II. PESNIŠKA ZBIRKA ALI ZBRANE PESMI

Prešernove Poezije

V omenjenem pismu Čelakovskemu je France Prešeren že leta 1836 pisal, da ima zbrane svoje pesmi, ki bi lahko izšle v samostojni publikaciji, če tisto leto ne bi že izšla *Kranjska Čbelica*. *Poezije* so bile v tiskarni decembra 1846.⁴⁹⁸ Izšle so z letnico 1847. Na začetek zbirke je pesnik postavil verze, ki so sprva bili del pesmi z naslovom »Prosto srce«,⁴⁹⁹ in so zaključevali cikel, posvečen Primicovi Juliji.

Sem dolgo upal in se bal,
slovó sem upu, strahu dal;
srcé je prazno, srečno ni,
nazaj si up in strah želi.⁵⁰⁰

Prešeren je s temi verzi pospremil svoje poezije med bralce. V njih je moč videti več pla(s)ti neutešnosti življenja in posameznikovih prizadevanj. Osvobojenost srca je tudi njegova iz-prazn(njen)ost, zato si želi spon ljubezni, upa in strahu. Zgolj poezija more obvarovati človeško srce pred otopelostjo. Srčna praznina pa je tudi odprtost življenju, ki zadoščenja ne obljublja. Vsebina pričujočih poezij je

⁴⁹⁷ Doktorja Franceta Prešerna, *Zbrano delo* (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1929), 160.

⁴⁹⁸ Glede na znane črkarske boje je vredno navesti, za kakšno jezikovno podobo se je odločal F. Prešeren: najprej se je Prešeren odločil za natis pesmi v *Novicah* po načelu, da tvori dolge zloge vsak naglašen samoglasnik in vsak samoglasnik, ki mu sledita dva soglasnika v isti besedi, ali v dveh različnih besedah, kot nosilca dolgega zloga. V *Ilirskem listu* je postavil naglase zgolj na dolge naglašene zloge. V *Poezijah* se je po temeljitem premisleku odločil za naglašujočo obliko pesmi iz *Ilirskega lista*. Leta 1848 je v 5. zvezku *Čbelice* dal natisniti mero iz *Novic* (Slodnjak, »Opombe«, v: Prešeren, *Poezije doktorja Franceta Prešerna*, uvod, razlaga, opombe Anton Slodnjak (Ljubljana: Ljudska pravica, 1946), 154).

⁴⁹⁹ Prvič objavljeni v *Ilirskem listu*, 26. maja 1838 (Slodnjak, »Opombe«, 42).

⁵⁰⁰ France Prešeren, *Zbrano delo*, *Prva knjiga* (Ljubljana: DZS, 1965), 7.

edina, ki z upesnjevanjem neutešnosti slednjo more tudi u-tešiti. Zunanja skromnost tako naslova kot obsega te knjižice je zavajajoča, saj se je France Prešeren posvečal poeziji iz najgloblje notranje potrebe⁵⁰¹ in moramo razumeti *Poezije* kot njegovo življenjsko delo. Razdelitev te pesnikove edine zbirke je izjemno premišljena: poetološki namen je implicitno vsebovan tako v posameznih pesmih kot v celoti razdeljenih nizov. Morda je težavnost zgoščenega pesnikovega sporočila neprevedljiva, celo v slovanskem okviru,⁵⁰² a kljub temu se je Prešeren zavedal svojega slovesa tudi med slovanskimi narodi.⁵⁰³

V *Poezijah* je pet sklopov pesmi (Pesmi, Balade in romance, Različne poezije, Gazele, Sonetje), katerim je dodana pesnitev *Krst pri Savici*. Taki razdelitvi naj bi narekovala zunanja oblika, zato je odstopala od posameznih sklopov pesmi le tako imenovana lirično-epična pesnitev.⁵⁰⁴ Navidezna splošnost, ohlapnost in neopredeljenost oblikovno-žanrskih oznak sklopov odražajo predvsem nepretencioznost pesnikovega dela. Josip Stritar je razumel Prešernove »Pesmi« kot tiste, ki bi tudi mogle biti péte ali uglasbene, saj je v svojem uvodu k prvemu ponatisu Prešernovih *Poezij* in v prvi estetsko-kritični razpravi o pesnikovem geniju, zapisal: »Pesmi je Prešeren imenoval tiste svoje poezije, katerim je dal tako notranjo in vnénjo obliko, da so pripravne za petje.«⁵⁰⁵ Utegnili bi pomisliti, da Stritarjeva ugotovitev enoznačno drži, torej, da je France Prešeren v »Pesmih« zbral tiste svoje verzne stvaritve, katerim je bilo mogoče pripisati največjo spevnost, blagozvočnost, vsebinsko enostavnost in melodičnost. Vse našteje lastnosti spremlja tudi – rima, ki z neposnemljivo in osebno značilnostjo zaljša večino Prešernovih verzov in ki je prisotna tudi v vseh ostalih programskih sklopih pesniške zbirke. A rima ni merilo notranje cepitve Prešernovih pesmi, čeprav

⁵⁰¹ A. V. Isačenko, *Slovenski verz*, 16.

⁵⁰² Prim. Prevod v ruščino, ki je izšel leta 1901, v redakciji Fjodorja Jevgenjeviča Korša se sicer ponaša s filološko natančnostjo in biografskim ozadjem, vendar pa prevedene pesmi ne dosegajo spevnosti, oblikovne virtuoznosti in verzne simetrije, kakršna je lastna Prešernovim pesmim (več o tem gl. A. V. Isačenko, »Nekaj misli o Korševem prevodu Prešernovih *Poezij*«, *Slovenski jezik* 3, 1/2 (1940): 151–155).

⁵⁰³ Kot je to izrazil Prešeren na veliki teden leta 1841 Izmailu Ivanoviču Sreznjevskemu v spominski knjigi: »Si slovenskega rodú / te ne vprašam, kam, čemú, / kadar boš prišel domú, / sin neumrjoče Slave, / spomni bratov se krog Save!« (Slodnjak, »O Francetu Prešernu in njegovih *Poezijah*«, v: Prešeren, *Poezije doktorja Franceta Prešerna*, uvod, razlaga, opombe Anton Slodnjak (Ljubljana: Ljudska pravica, 1946), 36–37). Prešeren je brzkone slovanske jezike – kakor M. Čop – delil na dve skupini: starocerkenoslovanščino, ruščino, slovenščino in srbsščino, ter češčino, poljščino in lužiško srbsščino (Ludvik, »Ozadje Prešernovega pisma Čelakovskemu«, 143.).

⁵⁰⁴ Josip Stritar, »Prešernove poezije«, 30, v: France Prešeren, *Pesmi Franceta Preširna* (Ljubljana: Založba Otona Wagnerja, 1866), 30.

⁵⁰⁵ Prav tam.

predstavlja temeljno načelo pesnikove poetike, temveč je tista stalnica njegove poezije, ki pričuje o navezanosti na melodijo, ritem in mero kot na dokazila ne samo jezikovnega (oblikovnega?) mojstrstva, ampak tudi notranje pokončnosti umetnikove osebnosti.⁵⁰⁶

Prvi sklop »Pesmi« bi bilo mogoče razumeti kot pesnikov uvod v doumetje, kakšne in katere vsebinske in oblikovne lastnosti naj bi bile svojstvene zgolj slovenskim pesmim. Prešeren je vztrajal na izbranih, stalnih besednih izrazih, ki naj bi predstavljali po njegovem pojmovanju višjo raven (govorjeno, tj. priljudno, rabljeno med mislečimi sodobniki) knjižne slovenščine. Ob tem je poezijo razumel kot tisto najbolj umet(el)no obliko – obliko misli in avtorskega izraza sploh, saj se je dobro zavedal pasti oblikovnih svoboščin, ki so pretile skladenjski razpuščenosti v prozi.⁵⁰⁷ Zato je med »Pesmimi« (*Kam?*, *Pevcu*), »Baladami in romancami« (*Orglar*) ter med »Različnimi poezijami« mogoče najti Prešernove najpomembnejše poetološke pesmi (kot je *Glosa*). Oblikovna umetelnost »Pesmi« deloma narašča, vsebinska dojemljivost pa postane zapletenejša že pri četrti pesmi *Kam?*, in se nadaljuje, celo stopnjuje v naslednjih, kot sta *Ukazi*, *Sila spomina*. Posvetilne pesmi je nemara treba pojmovati kot pesnikove najbolj osebne pesmi, njihovo sporočilo pa je prav tako poetološko. Med njimi številčno prevladujejo pesmi, posvečene Matiji Čopu.⁵⁰⁸ Jasen naslov ciklu sonetov v *Poezijah* »Sonetje« kaže na pesnikovo namero opredeliti žanr, ne pa tudi snovi: pesem naj dopušča različna razumevanja in uvaja v svet posebnega jezika v poeziji – nepričakovanih pesniških tropov in podob.

V »Pesmih« je mogoče opaziti Prešernove stalne pesniške podobe (trdosrčno, neusmiljeno srce; srce-oltar; puščava, nebeška mana; temna zarja). Med slednjimi je prepoznavna tema minljivosti in podoba »bele smrti«, ki izpričuje daljnosežnejši vpliv na razvoj slovenske poezije.⁵⁰⁹ V tem prvem sklopu pesmi se pojavi dvakrat, v pesmi *Za slovo* (»Zadnja ljub'ca – bela smrt«)⁵¹⁰ in v pesmi *V*

⁵⁰⁶ A. V. Isačenko, *Slovenski verz*, Ljubljana 1939, 42.

⁵⁰⁷ Prim. Marko Stabej, »Skladnja in verz pri Prešernu – prostor ustvarjalne discipline in sporočilne svobode«, v: *France Prešeren – kultura – Evropa* (Ljubljana: ZRC SAZU, 2002), 220.

⁵⁰⁸ Navajamo tudi nepriobčene v *Poezijah* I. 1846: nemška žalostinka *Spominu Matije Čopa*, objavljena v Ilirskem listu, 23. julija 1835, Posvetilni sonet Matiju Čopu *Krsta pri Savici*, objavljen 14. aprila 1836, napis na nagrobnem spomeniku leta 1840, žalostinka *V spomin Matija Čopa*, ki jo je napisal ob desetletnici prijateljeve smrti leta 1845, objavljena je bila leto pozneje v *Novicah*, 25. februarja in 28. februarja 1846 v *Ilirskem listu* (Slodnjak, »Opombe«, 153–154).

⁵⁰⁹ Mislimo na podobo »bele smrti« v pesmih in poetiki Daneta Zajca.

⁵¹⁰ France Prešeren, *Pesmi*, 59.

spomin Valentina Vodnika (»Ko pride smrt bela«).⁵¹¹ Tako smrt nazorno vstopa v pesnikov osnovni vrednotenjski analoguum svetopisemskemu razumevanju življenja in luči, čeprav v nasprotju z omenjenim nikakršne rešitve ne ponuja. Prešernovo predstavljanje smrti je v celoti namenjeno različnim refleksijam o nedosegljivosti enoznačne resnice o slehernikovem koncu. Pri tem je poudarjena človeška smrtnost in ne nesmrtnost. Vendar pesnik vztraja pri posmrtni navzočnosti individuuma v njegovih delih – v tem pogledu še zlasti v besedah poezije. Bližina biblične izrazne možnosti je najustreznejša vzporednica, ki jo pesnik predlaga (razumevanje posameznikove posmrtni usode, sorodno oceni duš na Poslednji sodbi ob Kristusovem drugem prihodu; pojmovanje, da je »vera v besedah – brez del prazna«), čeprav ni edina mogoča. Takšna povratna vloga smrti, katere namen je odpirati pesniku razmislek o večnosti in trdnosti vrednot, pa nosi še nalogo soočenja z razmerami v skrajnosti streznjenja od vseh trenutnih lažnih predstav o upu ali človeški milosti. Zaključno kitico balade *Orglar* je tako mogoče razumeti kot nadaljevanje sporočila prve kitice iz pesmi *Dekletom*, ki skupaj ustvarjata težavno pot doumevanja znotrajpoetoloških pravil in smernic, dovoljenih predvsem pesniku in znanih samo Bogu, ki govori (namenoma nava-jamo obe omenjeni kitici kot bi bili del ene pesmi):

Padala nebeška mana
Izraelcem je v puščavi;
zginila je, ak' pobrana
ni bilà ob uri pravi.⁵¹²

... ..

Komur pevski duh sem vdihnil,
ž njim sem dal mu pesmi svoje;
drugih ne, le te naj poje,
dòkler, da bo v grobu vtihnil.⁵¹³

Zavest o neusmiljenosti Božjega daru, ki se vzpostavi že s samo navzočnostjo smrti v verzih, ima še drugačen namen v Prešernovi poeziji: s smrtjo, če je tej res mogoče pripisati posmrtno pridajanje pomena in prilaščanje vrednot, se vzpostavi tudi osvobojenost od (nesrečne) usode, od biografske ploskosti ter od sistematične kronološkosti. V pesmi *Pevcu*⁵¹⁴ je izničenje časov, ki je lastno pesniškemu čutu in smrtni vzetosti, upesnjeno v tretji kitici:

⁵¹¹ Prav tam, 66.

⁵¹² F. Prešeren, *Poezije* (Ljubljana: Ljudska pravica, 1946), 45.

⁵¹³ Prešeren, *Poezije*, 146.

⁵¹⁴ Sprva naslovljena kot »Osrčenje«, pozneje jo je Prešeren namenil tematizaciji pesnikovega položaja, zato

Kdo uči

izbrisat' 'z spomina nekdanje dni,
brezup prihodnjih odvzet' spred oči,
praznoti vbežati, ki zdanje mori!⁵¹⁵

Ne samo hkratnost nasprotujočih si pomenov (občutij, ocen, vrednotenj, doživetij itd.), ki so prisotni v eni pesniški izkušnji, temveč tudi širina vsevednosti in peklenska navzočnost mrtvih sta svojstveni pesnikovi misli:

Kako

bit' hočeš poet in ti pretežkó
je v prsih nosít al' pekel, al' nebo!⁵¹⁶

Omenjeno nelagodje v vseh tuzemskih neravnovesjih Prešeren jasno povezuje s pesniškim ustvarjanjem, ki ga noče imeti za poklic niti večščino, temveč je zaključne verze te pesmi treba razumeti kot avtorjevo zavedanje težavne recepcije pesnikovega položaja v zgodovini nasploh.

Stanú

se svojega spomni, trpi brez miru!

V »*Baladah in romancah*«, ki tudi ne predstavljajo zgolj upesnjevanja zaokroženih epskih motivov in kljub jasni žanrski opredelitvi kažejo povsem drugačno kitično zasnovu od ljudskih pesmi,⁵¹⁷ moremo najti pesnikov glas, ki v predzadnjem verzu balade *Ribič* izpostavi v obliki svarila možnost nečesa prepadnejšega od smrti, s čimer je sugerirana Božja previdnost, a ne kot spremljevalka, a kot neusmiljena pričevalka za slehernikova nepremišljena dejanja, v tem pogledu tudi ljubezenska. Ljubezen brez vere je torej postavljena pod vprašaj in ne more upati na utešenje:

Kdor ljubi brez upa, ga svarim.⁵¹⁸

Končno sporočilo te balade je potemtakem veliko bolj zapleteno, kot napoveduje naslov pesmi, medtem ko pripoveduje o tesnobi in globoko notranji negotovosti (»kdo ve, al' sam pred seboj beži?«), ki je kompleksnejša in povedna bolj od

je nihal med naslovoma »Pevski stan« in »Pevca tožba«, objavljena prvič 9. junija leta 1838 v *Ilirskem listu* (Slodnjak, »O Francetu Prešernu in njegovih Poezijah«, v: *Poezije Franceta Prešerna z dodatkom v Poezijah nepriobčenih pesmi*, 33).

⁵¹⁵ Prešeren, *Poezije*, 83.

⁵¹⁶ Prav tam.

⁵¹⁷ Isačenko, *Slovenski verz*, 38.

⁵¹⁸ Prešeren, *Pesmi*, 108.

epičnega okvira pesmi. V tej baladni pesmi, v kateri so odsotni vsi oprijemljivi spremljevalni lirski liki, je moč tudi zaznati Prešernovo opredelitev njegovega osebnega pojmovanja Lepote. Ob slehernikovi bivanjski samoti iskanj in čustvenih blodenj je zgolj Lepota tista, ki je prisotna tudi ob uri nemiru in smrtne nevarnosti:

bi videl, kak blizu strelca stoji
Lepota, ki zanjo srcé ti gori.⁵¹⁹

Možnost dvosmiselne bližine, ki jo z upesnitvijo daje podoba strelca, napotuje k svarilu pred platonovsko razumljeno ali zgolj zemeljsko dosegljivo lepoto ter odpira zunanji pogled (pogled drugega) nanjo. Opazna je tudi Prešernova težnja po dveh naglasnih vrhovih verza,⁵²⁰ v Lepoti in srcu. A pesnik se ne opredeli glede duhovne lepote, ki ostaja onkraj posameznikovega življenja in njegovih časnih trpljenj in prizadevanj. Tako je Prešernovo mišljenje tudi v »Gazelah«; lepota edinkrat v *Prvem Sonetu* nastopi kot višja vrednota, ki more biti deloma razumljena kot povsem metafizična entiteta, a kateri so nesporno posvečena vsa najboljša znanja poezije:

Preslabe, peti bôje vam slovêče,
pojó Kranjíc lepoto moje strune,
in tvojo čast, nevmisljena devica!

V Prešernovih verzih se »lepota« pojavi še v *Krstu pri Savici* kot odraz notranje čistosti, v odsvitu Bogomiline duše:

In mávrica na blédo Bogomilo
lepôte svôje čísti svít izlîje;
nebéški zór obdá oblîče mílo.⁵²¹

A če so pesnikovi najboljši verzi namenjeni lepoti, je slednja mišljena kot najvišja človeška zunanja podoba notranje vrline, odraz duševne nedotaknjenosti in npravstvene nepokvarjenosti, ki ne omogoča razširitve na filozofsko-estetsko zasnovo. Vrednost nosi le, če more nositi naloge stoletij, vzpostavljati nedoumljiv ideal poetičnosti ter pomeniti celostno podobo pesniškega svetovja. V tem je Prešernov nazor podoben Puškinovemu, ki v sonetu *Madona* zre človeško lepoto v ženski podobi, ki sicer meji na božansko, vendar ostaja dosledno vezana na človeške attribute čaščenja in občudovanja, izražene z upodobitvenimi primerami, ki

⁵¹⁹ Prešeren, *Pesmi*, 107.

⁵²⁰ Isačenko, *Slovenski verz*, 42.

⁵²¹ Dr. France Preshérin, *Kerst per Savizi* (Ljubljana: Joshef Blasnik, 1836), 32.

nastopajo v obliki razvezanih (uresničenih) metafor (aluzije na oltar, ikonografsko postavitev zrenja v podobo, zrcalnost duše in neba):

Madona

Ne z množtvom slik starih mojstrov
želel bi polepšati svojo domačijo,
da bi se ljubosumno čudil gost jim,
pozoren na pomembne sodbe kustosov.

V golem kotu mojem, med deli težavnimi,
ene slike rad večno bil bi videc,
ene: da bi na mene s platna, kakor z oblakov
Prečista in naš božanski Odrešenik –

Ona z veličino, On z razumom v očeh –
zrla, krotka, v slavi in v lučeh,
samo onadva, brez angelov, pod palmo Siona.

Izpolnile so se moje želje. Stvarnik
tebe meni je poslal, moja Madona,
najčistejše skušnjave najčistejši obraz.⁵²²

Človeška lepota je bila tista, ki je bolj kot nadčutna, bila deležna vrednostne pohvale obeh pesnikov. Prešeren ni oblikoval neke nadresničnostne podobe lepote, prek katere bi morda lahko uzrl svetlo odrešenjsko moč ali celo življenjski smisel, temveč je polagal up zgolj v izrazito človeško zaznamovan ideal zlitja zunanje in notranje popolnosti, ki pa ga ni spoznal (Primicova Julija?). Puškin ni verjel obljubam religij. V človeških prizadevanjih je najdeval taisti ideal,⁵²³ kot ga je doživel med pesniškim ustvarjanjem. A v vrednost pesnikovega početja ni dvomil:

»Vse modno pa je trenutno, še zlasti v pesništvu. Zunanji blesk lahko zarjavi, a resnična lepota ne potemni nikdar. Homerja, Vergilija, Miltona, Racina, Voltaira, Shakespearja, Tassa in mnoge druge bodo vedno brali, dokler bo obstajal človeški rod.«⁵²⁴

⁵²² A. Puškin, *Stihotvorenija*, 268.

⁵²³ Prim. Puškin je zapisal o Antonu Antonoviču Delvigu: » On ni maral mistične poezije. Rekel, da je vse, kar je bliže nebu, tudi hladnejše« (Puškin, *Dnevnik*, 139).

⁵²⁴ Puškin, *Dnevnik*, 227.

Zavest o nepriznanosti med rojaki je Prešernu narekovala radikalnejši pesniški jezik brezupa in včasih žlahtnega sarkazma. O pesnikovem položaju se je spraševal in si tudi sam odgovarjal, kot v *Glosi*:

Kaj Petrarkov, kaj nam Tasov
treba pevcev je prijetnih?

Izpostaviti moremo le lepoto poetičnega jezika in zavest o smrti kot tisti dve vodili, ki sta prisotni skozinskoz v Prešernovih *Poezijah* tako na oblikovni, strukturni in notranje vsebinski ravni. V tem je bil Puškinov ideal pesniškega ustvarjanja enak Prešernovemu prepričanju, da je estetsko raven mogoče doseči zgolj prek pesniškega jezika. Obema je bilo skupno nagnjenje k uravnovešanju in izglajevanju bijočih se zvočno-evfoničnih trenj v verzu, ki je odločilno vplivalo na njuno sprejemanje poetičnega vrhunca v neponovljivem stihu.

Zbrane pesmi A. S. Puškina

Čeprav je Aleksander Sergejevič Puškin težil k čedalje večji nepredvidljivosti in notranji pomenski razplatenosti (mnogoznačnosti, ki je upoštevala tudi trenutna branja in živo, tj. govorno izpolnjenje)⁵²⁵ v razmerju do pesniških oblik ruskega jezika, se je njegova volja samo delno uresničila v pesniških zbirkah *Zbranih pesmi*, ki so izhajale za časa njegovega življenja. Puškin je svoje pesmi poskušal združiti v zbornikih-zbirkah med leti 1829 in 1835. To je potekalo v treh obdobjih, ki so deloma prekrivni s pesnikovimi razvojnimi obdobji v njegovi poetiki in življenju. Nastala so Puškinova *Zbrana dela v treh delih*. Vendar za časa svojega življenja pesnik ni uspel izdati zamišljene celote svojih *Zbranih del*,⁵²⁶ nekoliko tudi zaradi finančnih zapletov, ki so podaljševali izid publikacije do konca leta 1836 ter zaradi političnih okoliščin in nazorskih razlogov. Kot je razvidno iz Puškinovega pisma A. A. Pljušarju,⁵²⁷ januarja leta 1837, je izdajo preprečila pesnikova smrt 28. januarja. Posmrtna izdaja *Zbranih del A. S. Puškina* leta 1838 je obsegala osem delov.

Pesnik je prvič pomislil na svoje zbrane pesmi že v licejskih letih, torej pred letom 1817, saj je med rokopisi moč najti naslov »Pesmi Aleksandra Puškina. 1817«, k čemur ga je spodbudil njegov stik z V. A. Žukovskim. Kljub temu je mogoče tudi

⁵²⁵ Prim. Mihail M. Giršman, *Literaturnoe proizvedenie, teorija hudožestvennoj celostnosti* (Moskva: Jazyki slavjanskikh kul'tur), 181–185.

⁵²⁶ L. S. Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, v: *Stihotvorenija Aleksandra Puškina* (Sankt-Peterburg: Nauka, 1997), 397.

⁵²⁷ P. B. Zaborova, »Avtograf pis'ma Puškina k Pljušaru«, v: A. S. Puškin, *Issledovanija i materialy*, t. II (Moskva-Leningrad: izd. Akademii nauk SSSR, Puškinski dom), 224–228.

podvomiti v resno pesnikovo namero, da bi to svojo rokopisno zbirko v konkretni izdaji tudi uresničil. Verjetno je, da je Žukovski kot prvi Puškinov bralec in njegov prvi kritik (ohranili so se njegovi popravki Puškinovih verzov) s svojimi nasveti nekako odvrnil pesnika od zamisli pesniške zbirke. V t. i. licejskem zvezku je bilo šestdeset pesmi (večina že objavljenih v letih 1815-1817)⁵²⁸ v pesemskih nizih (»Pisma«, »Kratke drame«, »Lirične pesmi«, ⁵²⁹ »Elegije«, »Epigrami in napisi«). A raznorodnost zbranega pesemskega gradiva napeljuje na to, da je bilo žanrsko združevanje pesmi Puškinovim stvaritvam tuje.

Leta 1820 je Puškin izvedel za revolucije po Evropi (v Španiji, Italiji, na Portugalskem). Znova je začel sestavljati zbirko (t. i. vsevološki zvezek): tokrat je vključil nekatere pesmi, ki jih je v prvem osnutku zbirke leta 1817 zavrzel (na primer *Vrtnica*, *Prebuditev*,⁵³⁰ *Anakreontov grob*),⁵³¹ izključil pa je vse pesmi s politično konotacijo, z možnimi navezavami na carja Aleksandra I. in tiste s preveč osebno tematiko (s prepoznavnimi toponimi domačnosti).⁵³² V tej zasnovi je že mogoče zaslediti točno takšno premišljeno zaporedje, v kakršnem so bile pesmi objavljene v poznejših redakcijah. Vedno so bile na začetku uvrščene »Elegije«.

Leta 1824 je nastal nov rokopisni načrt Puškinove zbirke, v kateri naj bi bile zbrane predvsem »Elegije« in »Kratke pesmi«. Tokrat se je za njegove pesmi zavzel P. A. Vjazemski, ki mu je obljubil izdajo elegij in treh pesnitev. Ob tem je Puškin sodeloval s svojim bratom in ga prosil, da bi dobil nazaj njegov rokopis od mecena Vsevoložskega.⁵³³ Pesnik pa je sestavil nov osnutek zbranih pesmi, v novem zvezku, imenovanem »kapnistovski«, ki je vključeval tako prepise starejših pesmi kot tudi nove pesmi v nizu »Posnemanja starih«. Medtem je bil pesnik izgnan iz Peterburga (6. maja 1820 je odpotoval iz mesta). Iz oddaljenosti je zgolj poskušal nadzorovati poskuse izdaje njegovih zbranih pesmi, a očitno je imel težave s posredovalci vesti o poteku uresničevanja njegove zamisli. 19. aprila 1824 je izvedel za Byronovo smrt. Kmalu zatem je začel pisati novo stvaritev, tragedijo *Boris Godunov*. Čeprav je pesnik tožil o odsotnosti navdiha, je zgodovino pisec

⁵²⁸ Do svojih mladostnih verzifikacij je bil pesnik zelo kritičen in strog (prim. Sidjakov, »Prižiznennyj svod«, 400).

⁵²⁹ Po analogiji prvega sklopa v zbirki V. A. Žukovskega – pesmi, vezane na klasicistično tradicijo, v privzdignjenem slogu od ali hvalnic.

⁵³⁰ To pesem je pozneje Puškin ponovno vključil v zbirko leta 1826.

⁵³¹ Prim. Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 401.

⁵³² O tem, ali je bilo to v skladu s »Puškinovo politično usmeritvijo« ali z njegovo zavrnitvijo »intimne lirike«, bi bilo še mogoče razpravljati.

⁵³³ V nekem pismu bratu je pesnik celo zagrozil: »Potrebujem denar ali pa se bom obesil« (Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 408).

N. M. Karamzin v Puškinovih pripravah novega besedila zaslutil eno največjih umetnin, saj je v pismu Ivanu Ivanoviču Dmitrijevu, ministru za pravo, zapisal: »Puškin v svojem izgnanstvu v Pskovu pripravlja tragedijo *Boris Godunov*, tu pa mu objavljajo ali se še pripravljajo k izdaji njegovih drobnih pesmi. To so naši dragoceni upi ...«⁵³⁴

Septembra leta 1825 so Puškinu poslali korekture njegove zbirke (20 elegij; poglavje »Razno« je imelo 9 pesmi; »Epigrami« in »Napisi« pa vsak po pet pesmi), med katerimi je pesnik izločil še tri elegije in nekatere druge pesmi. Tisti čas pa je bil za pesnika težak in obenem zelo pomemben: 14. decembra je v Peterburgu prišlo do vstaje dekabristov. 30. decembra leta 1825 je izšla njegova prva pesniška zbirka z naslovom *Pesmi A. S. Puškina*, ki je vsebovala kratke pesmi, ne pa daljših pesmi, niti pesnitev, ki so nastajale vzporedno z lirskimi pesmimi.⁵³⁵ Epigraf zbirki je pesnik izbral iz Properca; »Aetas prima canat veneres, extrema tumultus«.⁵³⁶ Zdelo se je, da je bil pesnik zadovoljen z zbirko, v kateri so bili štirje sklopi pesmi: Elegije, Posnemanja starih, Pisma, Različne pesmi. »Elegije« so bile žanrsko določene s podnaslovi, medtem ko so bile pesmi v nizu »Posnemanja starih« žanrsko in oblikovno neopredeljene. Puškinov sloves nadarjenega pesnika, ki se je širil ne glede na to, da je včasih objavljajal tudi pod psevdonimom, se je povečal, ko se je Puškin vrnil iz izgnanstva v Peterburg leta 1826. Ker je bila Puškinova prva pesniška zbirka že februarja leta 1826 zbirka razprodana, je pesnik za drugo izdajo ali ponatis povsem spremenil sestavo zbirke (ta različica je bila pozneje natisnjena leta 1829).⁵³⁷ Za drugo izdajo je urednik P. A. Pletnev dodal predgovor, iz katerega navajamo:

»Tu zbrane pesmi ne predstavljajo popolne izdaje vseh zbranih del A. S. Puškina. Njegove pesnitve bodo čez nekaj časa izdane v posebni knjižici. [...] V kratkem času je naš avtor uspel zbrati glasove bralcev v prid svojih poetičnih darov. Zato imamo pravico pričakovati posebno pozornost in spoštovanje bralstva do te knjige. [...] Mnoge od teh pesmi so že bile objavljene v periodiki. Nekatere smo morda tudi izpustili. A kljub vsemu je to prva izdaja v nizu izdaj zbranih kratkih pesmi tega avtorja, ki ga vsi berejo z zadovoljstvom.«⁵³⁸

⁵³⁴ N. M. Karamzin, *Pis'ma k I. I. Dmitrijevu* (Sankt Peterburg, 1866), 404.

⁵³⁵ Že leta 1820 je nastala pesnitev *Ruslan in Ljudmila*, leta 1822 – *Kavkaški ujetnik*, leta 1824 *Bahčiserajski vodomet* in leta 1825 prvo poglavje *Jevgenija Onjegina*.

⁵³⁶ »Prva mladost opeva ljubezen, poznejša – nemir«.

⁵³⁷ Sidjakov, »Prižiznennyj svod«, 409.

⁵³⁸ A. Puškin, *Stihotvorenija* (Sankt Peterburg, 1826), XI-XII.

Leta 1826 je izšlo 99 pesmi v enakih štirih žanrskih sklopih, vendar tokrat z na navidez natančno kronološko opredelitvijo (od prve pesmi, objavljene leta 1814). Po nasvetu urednika Pletneva je Puškin dodal kronološke določitve pesmi, kar je porušilo prejšnje žanrsko načelo in pridalo zbirki senco epohe. Vendar je treba povedati, da se pesnik pri datiranju nastanka pesmi ni vedno držal realnih razmer.⁵³⁹ Na celotno prerazporeditev sklopov je nemara vplivalo le Puškinovo branje Byrona, ki je z datacijami pesmi poskušal vzpostaviti zrcaljenje svoje osebnosti.⁵⁴⁰ Dodana sta bila dva cikla: »Posnemanje korana« in »Epigrami in napisi«, v katerem so bile pesmi kratkih žanrov ter neopredeljene pesmi. Najbolj ustaljen sklop »Elegij« je nazorno odražal globoko osebno sposobnost upesnjevanja različnih čustev, ki so preraščala ljubezenska občutja (pojmovana kot lirski siže). Kompozicijska ohlapnost (svobodnost?) je bila zdaj očitnejša. Še vedno so bile »Različne pesmi« tiste, ki so najbolj ustrezale Puškinovemu priljubljenemu načelu pestrosti in nedoločnosti žanrov, med katerimi so se balade in elegije prepletale s posameznimi žanrsko neopredeljenimi pesmimi. Čeprav se je zdelo, da ni bilo nekega pravila za novo razporeditev pesmi, je bil učinek tak, kot si ga je pesnik želel: raznolikost in mnogoznačnost, na podlagi katerih je bila mogoča celostna recepcija Puškinovega opusa kot ustvarjalnega procesa (razvoja?) neke notranje izoblikovane in kompleksne poetike. Vendar je tedaj nastopila tudi poostrena cenzura, ki je iz prve izdaje izločila dve pesmi: *Menih/Rusalka*, *Ob smrti Andreja Chénierja*. V verzih slednje sporne daljše pesmi se je pesniku med drugim zapisala prerokba:

In ura nastopi ... in že je blizu:

Pade tiran! Negodovanje
dvigne se končno, domovine jokanje
utrujeno usodo smrtonosno zbudi.
Zdaj grem ... čas je že ... a ti stopaj za menoj;
Čakam te⁵⁴¹

Ko je Puškin izvedel za smrt carja Aleksandra I., je ob ozaveščenju uresničene upesnjene vsebine (kot je A. Chénier napovedal padec Robespiera) vzkliknil: »Duša! Jaz sem prerok, joj, Bog, prerok. Ukazal bom *Andréja Chénierja* natisniti s cerkvenimi črkami v imenu očeta in sina itd«. ⁵⁴² Julija leta 1826 je Puškin izvedel

⁵³⁹ Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 413.

⁵⁴⁰ O zgledovanju po zbirkah V. Žukovskega in K. N. Batjuškova ni mogoče misliti (prim. Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 410–411).

⁵⁴¹ Puškin, *Stihotvorenija*, 114.

⁵⁴² S. A. Fomičev, »Vstupitel'naja stat'ja«, v: A. Puškin, *Dnevniki*, 16.

za smrti Kondrata F. Rylejeva, Pavla Ivanoviča Pestelja, Ivana Matvejeviča Muravjeva-Apostola in Petra Grigorjeviča Kahovskega, kar je ostalo v njegovih dnevnikih v šifriranih zapisih, označenih z začetnicami priimkov omenjenih dekabristov.

Leta 1829 je izšla zbirka *Zbrane pesmi A. S. Puškina v dveh zvezkih*, ponovno v povsem spremenjeni sestavi. Vključena sta bila tudi »Kavkaški cikel« in »Stance«. Tokrat je pesnik vztrajal pri lastnih pravopisnih popravkih slogovno-oblikovnih variant, pa tudi na ravni stavčne interpunkcije, kjer je dosledno črtal vzklične besedne zveze, kar je vodilo do izrazite nevzvišenosti in nepatetičnosti pesnikovega izraza, medtem ko je njihovo ureditev in zaporedje popolnoma prepuščal založniku-uredniku.⁵⁴³ Vendar so pesnikovi popravki pričali o pesnikovem novem sprejemanju lastnega ustvarjanja in potrjevali vzpostavitev njegove avtorske poetike (kot sistema in celote).

Puškin je bil zadržan do romantičnega patosa, vztrajal pa je pri enaki leksikalni postavitvi svojih pesmi, kakršne so bile v trenutku njihovega zapisa. Žanrsko razmejevanje je deloma zamenjala strožja notranja zgradba posameznih pesmi. Vpogled v pesnikovo evolucijo je bil omogočen s časovnim razponom, saj so bile vključene pesmi od leta 1815 do 1829. Med pesmi »Raznih let« so bili uvrščeni »Epigrami« in »Napisi« iz zbirke leta 1826. A tudi v tem jasnem načelu razporeditve po kronološkem načelu, se zdi nekaj nedoslednega. Popuščanje pravil se kaže prav v neoprijemljivosti celote. V resnici Puškin ni želel dosledno upoštevati nekih dozdevnih načel in je zavestno vnašal odstopanja od poljubnega ali navideznega pravila. Vsako posamezno leto v zbirki naj bi odpirala najbolj prepoznavna pesem (leto 1826, *Prerok*; 1827, *V upanju slave in dobrega*; leto 1828, *Drhal*). A prvi del se je začel s *Pesmijo Liciniju*, drugi del s *Pesmijo Andréju Chénierju*, *Pesmi raznih let* pa s *Pesmijo Ptičica*. Iz take razporeditve je sicer mogoče razbrati pesnikovo pojmovanje idejno in tematsko pomembnejših pesmi,⁵⁴⁴ ki so vsako leto začenjale nov pesemski sklop, ne pa tudi njegovega pojmovanja pesniške celote (začetne pesmi niso predstavljale ključa za vrata v njegovo pesnjenje po letih, bile so pomembnejše od časovnih smernic, a v čem – tega Puškin ni namignil). Taka razdelitev je v celoti zamenjala žanrsko in tradicionalno gledanje, prisotno v preteklih zbirkah, dajala pa je vtis, da je omogočila novo, celovitejšo recepcijo Puškinovega ustvarjanja. Temu ustrezne so bile tudi recenzije in A. S. Puškin je bil razglašen za nacionalnega pesnika. Potrjen je bil njegov poetični talent in

⁵⁴³ Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 406.

⁵⁴⁴ N. V. Izmajlov, »Liričeskie cikly v poezii Puškina 30-h godov«, v: *Puškin, issledovanija i materialy*, 216–217.

njegovo obvladovanje najumetelnejših oblik ruskega knjižnega (in govorjenega) jezika. A kljub temu, da so bralci to zbirko sprejemali kot »zbrane kratke (lirske?) pesmi« A. S. Puškina, to pravzaprav ni ustrezalo resnici, saj je pesnik namenil tisku le dobro polovico vseh napisanih pesmi.⁵⁴⁵ Zaradi cenzure in avtocenzure v zbirko ni vključil mnogo pesmi, za katere je presodil, da še ni čas za njihovo objavo, da ne bodo razumljene med ruskimi bralci.

Leta 1832 je izšel nov *Tretji del Puškinovih zbranih pesmi*, v katerem so bile natisnjene tudi daljše stvaritve: *Boris Godunov* skupaj z notnim zapisom, dve »Mali tragediji« (*Pirovanje v času kuge*, *Mozart in Salieri*), *Pogovor knjigotržca s pesnikom* in *Pravljica o carju Saltanu*.⁵⁴⁶ Tokrat pesnik v zbirko ni vključil pesmi z družbeno-politično konotacijo in tudi nekaterih intimnih pesmi, prav tako ni bilo programskih in »poslovnih« pesmi, ki jih je Puškin pisal iz Boldina (v obdobju t. i. Boldinske jeseni) leta 1830, zato je ta zbirka najbolj odražala takšno literarno okolje, kot se je izoblikovalo v ruski družbi v začetku tridesetih let 19. stoletja. Očitno je Puškin previdno izbral tiste pesmi, ki bi ne bi mogle izzvati cenzure in je bil pri tem precej strog: »Najvišje zaupanje mi nalaga odgovornost, da sem do samega sebe najstrožji cenzor.«⁵⁴⁷ Zdi se celo, da je pesnik namenoma izločil tiste pesmi, ki so bile zanj pomembne ali tiste, ki so imele očiten družben pomen. Pesmi so bile razporejene po letih, torej ponovno kronološko. Vendar datumi niso bili vedno verodostojni: pesnik se je ponekod zmotil, drugič je spet namenoma zamolčal resničen datum napisanja pesmi. Tako so bile nekatere pesmi predatirane, nekatere pa označene z lažnimi (napačnimi) datumi.⁵⁴⁸ Vključene so bile nekatere pesmi, ki so bile v prejšnji zbirki iz leta 1829 izpuščene. Objavljene so bile tudi novejšje pesmi, naslovljene kot »Stance«, ki so predstavljale Puškinovo nazorsko (filozofsko) poezijo in povezovale pesmi posameznih let. Antološki epigrami so vsebovali naslednje pesmi: *Rima*, *Delo*, *Tri soneti 1830*, *Ob prevodu Iliade*. Ohranil se je izvod, v katerem so zabeleženi avtorski popravki, na podlagi katerih je mogoče domnevati, da je tokrat Puškin poskušal uresničiti neko zasnovo še s konca dvajsetih let. Vsekakor pa je imel v mislih neko sistematično celoto, ki do danes še ni bila zadostno pojasnjena. Ta zbirka je izzvala poleg nekaj povprečnih odzivov mnoge negativne kritike. Puškin je bil razočaran nad nerazumevanjem njegove poezije. Zbirka leta 1832 je bila zadnja Puškinova samopodoba pred bralci.

⁵⁴⁵ Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 423.

⁵⁴⁶ Prav tam, 427.

⁵⁴⁷ Cit. po Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 434.

⁵⁴⁸ Prav tam, 435.

Med letoma 1832 in 1833 ni objavil niti ene pesmi. Šele v začetku let 1834 in 1835 je ponovno začel objavljati v novi reviji *Knjižnica za branje*, ki jo je izdajal A. F. Smirnov. Aleksander Sergejevič Puškin pa je že načrtoval novo pesniško zbirko.

Tretji del njegovih poezij, ki ga je uredil še za časa svojega življenja, leta 1835, kaže nasprotno načelo prejšnjim dveh zbirkam iz leta 1829 in iz leta 1832, ki sta bili kljub vsemu zelo premišljeni. Navidezna naključnost zaporedja pesmi jih ne omogoča zvesti niti po kronološkem niti po žanrskem niti po biografskem načelu,⁵⁴⁹ ki so bila vsaj navidezno prisotna v prejšnjih dveh (kot nevtralizacija tradicionalnih klasičnih žanrov – po B. V. Tomaševskem).⁵⁵⁰ Zdi se tudi, da so lirske pesmi umanj-kale – kot pesnikova odpoved od tradicionalnega žanrskega sistema, vendar pa z namenom zbliževanja s prvotnim navdihom, kakršnega je Puškin doživel med leti 1826 in 1831. Zaporedje pesmi je bilo tokrat razložljivo le s pesnikovo voljo kot z osebnostnim načelom, docela izhajajočim iz Puškinovega pesniškega sveta. Njegov osebni poetični univerzum pa se je sicer čedalje bolj nagibal k tematski ciklizaciji pesmi, ki je v nekem trenutku mogel sovpasti z žanrskimi določitvami.

Leta 1835 je izšel četrti, zadnji del del Puškinovih poezij, v katerega je pesnik vključil nekatere daljše pesemske celote, med njimi tudi cikel *Pesmi zahodnih Slovanov*⁵⁵¹ kot edini, ki je skupaj s predgovorom požel pohvalne besede kritikov. Urejene so bile po navidezno naključnem vrstnem redu (niti po kronološkem niti po žanrskem).⁵⁵² *Tri balade in nekatere pravljice* so bile prepletene z ostalimi nepredvidljivo izbranimi pesmimi. Zdi se, kot bi Puškin spoznal, da kronološko načelo, ob nasprotovanju tradicionalnemu žanrskemu razdeljevanju in prikazu neke pesnikove evolucije, ne more ničesar povedati o resničnih oblikovnih smernicah njegove osebne poetike. A ruska kritika tedaj ni bila pripravljena na tolikšno pesnikovo svobodomiselnost. V. G. Belinski je imel to zbirko za upad pesnikovega navdiha. A Puškin je takrat dobil možnost objavljati tudi v časniku *Sodobnik* (*Sovremennik*) in je v letu dni izdal toliko pesmi, da je opravičil svoj sloves lirskega pesnika. Kmalu je imel zbrane pesmi za novo zbirko, s čimer se je ukvarjal zadnje mesece svojega življenja. Knjiga naj bi izšla v začetku leta 1837. Zamislil si je na videz žanrsko utemeljene sklope pesmi: Lirske pesmi; Balade

⁵⁴⁹ Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 443–444.

⁵⁵⁰ B. V. Tomaševski, *Puškin: Raboty raznyh let* (Moskva: Kniga, 1990), 22.

⁵⁵¹ Ta cikel izpričuje težko doumljivo, kompleksno verzno zasnovo (prim. Nikolaj Trubetzkoy, »K voprosu o stihe ' Pesen zapadnyh slavan ' Puškina«, v: N. S. Trubetzkoy, *Three Philological Studies* (Michigan: Ann Arbor, 1963), 53–67).

⁵⁵² Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 443–444.

in pesmi; Soneti; Posnemanja starih; Pisma; Epigrami, napisi in drugo; Različne pesmi; Elegije; Verzi iz potovanj; Pesmi zahodnih Slovanov; Svobodna posnemanja vzhodnih pesmi; Ljudske pravljice; Različne pesmi; brez naslova so ostala le dramska besedila. Zdi se, da je pesnik tokrat naslovil posamezne sklope, ki pa znanih žanrov več niso mogli predstavljati, temveč so se v tematski združitvi pesmi najbolj približevali lirskim ciklom, ki so tako odražali predvsem neko ureditev pesemskega gradiva. Zavestno vračanje k prvotnemu navdihu se je v Puškinovih dnevniških zapisih kazalo v njegovih izpostavkah »posrednih verzov«, »vprašanj o izrazu misli« in »višjem pogumu, ki z močjo in jasnostjo izraža tako misel kot tudi poetično podobo«. To je bilo poetološko načelo, ki se je odražalo v oblikovni izbiri elegije in v svobodni (poljubni, a ne naključni) razporeditvi različnih pesmi, na idejni ravni pa je Puškinovo pojmovanje pesniškega genija že v licejskih letih v njegovem nazoru poosebljal njegov sodobnik, pesnik Anton Antonovič Delvig (*Delvigu*, 1817, »V osamljenosti srečen: si ti pesnik«). A Puškinova podoba genija, ki pomeni nadgradnjo motiva genija-smrti (»in smrti dobri genij« v zgodnji pesmi *Sanjač*),⁵⁵³ ni vedno istovetna s pesnikom: tako kot je pesnika razumel višje od izvira navdiha-Muz (»V vzajemni družbi srečni / pozabil muze mile bom, mučiteljice moje; / A morda vzdihnil bom v občudovanju nemem, / le ob tvojih strun zvoku«),⁵⁵⁴ tako je genija postavljal višje od zgolj naključnih pesnikovih verzov. Za Puškina genij predstavlja pesnikovo notranjost v njegovih najčistejših trenutkih. Pesnik je torej istoveten s tistim, kar naj bi bil, in ne s tem, kar je (kar je primerljivo z Aristotelovim navodilom o pisanju tragedij). V Delvigovem značaju je Puškin opazal celo določene pomanjkljivosti, ki pa naj bi bile ključne za celostno uresničitev pesniškega genija. Takemu pesniškemu idealu se je v Puškinovem osebni nazoru približal le še izrazito individualen pesnik Jevgenij Abramovič Baratynski (1800–1844)⁵⁵⁵ in s svojo miselno poezijo deloma Fjodor Ivanovič Tjutčev. Končno je A. S. Puškin izjemno občudoval prelomni glas pesmi Andréja Chénierja prav zaradi pesnikove sposobnosti prerokovanja

⁵⁵³ A. S. Puškin, *Sočinenija*, ur. B. Tomaševski, sprem. b. V. Desnicki (Leningrad: Hudožestvennaja literatura, 1936), 302.

⁵⁵⁴ Puškin, *Stihotvorenija* (Sankt-Peterburg: Nauka, 1997), 22.

⁵⁵⁵ E. A. Baratynski (1800–1844) se ni zadrževal v tedanjih umetniških krožkih, njegova poezija ni pripadala nobeni t.i. šoli ali tradicionalni smeri ruskega romantizma (prim. Saharov, *Romantizm v Rossii*, 105). Pesem se navezuje na obdobje, ko se je Baratynski nahajal kot podčastnik na služenju vojaškega roka v Finskem od leta 1820, ko je bil tja poslan zaradi mladostnega prekrška v služenju vojaškega roka v Paškem korpusu. To je pesnik sprejemal kot izgnanstvo (Sidjakov, »Primečanija«, v: Puškin, *Stihotvorenija* (Sankt Peterburg: Nauka, 1997), 507).

sočasnih usodnih dogodkov. Vstop v zgodovino s poezijo je bil torej za Puškina odločilnega pomena:

Medtem ko svet, ki je iz tira,
Byronovo malho gleda,
in na zbor evropskih lir
senca ob Danteju se ozira,

kliče mene druga senca,
že dolgo brez pesem, brez krikov
v dneh trpljenja s trsko krvi,
prehaja v zagrobna legla.⁵⁵⁶

Pevcu ljubezni, dobrav in sveta,
pevcu sanj v višini
zveni lira neznana.
Pojem. Poslušaj me on in ti.

*

Dvignila se znova utrujena je sekira
in kliče žrtev novo.
Pevce pripravljen je; zamišljena lira
poslednjikrat mu poje.

Zjutraj običajna ljudska bo zabava, sodba;
a mladega pevca lira
o čem poje? Opeva svobodo:
ni se do konca spremenila!

Zdi se, da je šele zgodovinska zavest, udejanjena v verzu, Puškinu pomenila tudi osvobajanje od časnih shem, človeških vajeti in čustvenih spon.

III. NOTRANJA (NEIZREČENA) PESNIŠKA NAČELA: SONET, RIMA, SAMOVPRAŠEVANJE

Aleksander Sergejevič Puškin je v vseh svojih zbirkah najbolj vztrajal pri sklopu »Različne pesmi«, saj se je v le-teh izrazila za pesnika tako značilna slogovna razplatenost in srž njegovega videnja poezije, ki se je kazala predvsem v možnosti

⁵⁵⁶ Puškin, *Stihotvorenija*, 111.

različnih pod-branj pesmi, ki so ohranjale nenapovedljivost in nedoumljivost avtorske poetike. Njegova poetološka iskanja so ob oblikovnih vprašanjih črpala navdih in spodbudo za nadaljnje pesnjenje. Posebno inovacijo so raziskovalci pripisovali Puškinovim t. i. praznim mestom, fragmentarnim zaključkom pesmi, navidezno nedokončanim verzom (nedopisanim rimam), ki so vzpostavljale dozdevno nasprotje notranje zaključeni (idejno zaostreni) misli.⁵⁵⁷ Takšni odstopi od pričakovanega ali t. i. lirske zastranitve so bile ponekod ponazorjene tudi z oblikovno podobo, kot v naslednji pesmi:

Turoben dan se je končal; turobne noči megla
po nebu vleče se s svinčeno posteljnino;
kakor privid, za smrekami v gozdu
 luna megljena je vzšla ...
Na dušo pada mi tesnoba mračna.
Daleč tam, luna v sijaju vzhaja;
tam zrak prepojen z večerno je toplino;
Tam se morje giblje z razkošno tančico
 pod modrim nebesnim svodom ...
To je čas: sedaj se z gore spušča ona
pa vse do bregov, potopljenih v šumeče valove;
 Tam pod zavetnimi skalami,
zdaj sedi ona, žalostna in sama ...
Sama ... nihče pred njo ne joče, ne jadikuje;
Nihče ji kolen v pozabi ne poljublja;
Sama ... nikogaršnjim se ne predaja ustnicam
ne jokanja, ne vlažnih ust, ne prsi belosnežnih.
.....
.....
.....
Nihče ni ljubezni njene vreden.
Mar ni resnica le: da ti si sama ... jočeš ... in jaz sem miren;
.....
A če bi.⁵⁵⁸

Pesniški zamolki so uvajali grafični jezik pesmi, če so na ta način ujeli ustrezen odmev rime, ustrezajoč Puškinovemu pesniškemu jeziku. Pesniška vloga tovrstnih »praznih mest«, ki so včasih – kakor v tej pesmi – mogli ponazoriti umik

⁵⁵⁷ Prim. Giršman, *Literaturnoe proizvedenie*, 80.

⁵⁵⁸ A. S. Puškin, *Stihotvorenija* (1820–1826), T. II, 187. Objavljena je bila v zbirki iz leta 1826 z letnico 1823, ki pa verjetno ni resnična (Prav tam, 373). Verodostojnejša letnica je: jeseni, 1824 (Puškin, *Stihotvorenija* A. S. Puškina (Sankt Peterburg: Nauka, 1997), 510).

pesniške govorice zaradi čustvene napetosti, je bila v pobudi za nadaljevanje, pesnikovo novo ustvarjanje, v nedopuščanju konca pesniške misli ter nepopuščanju pesnikovega navdih. V tem se je skrivala avtorska ideja in zdi se tudi, da bistvo Puškinove poezije. V tej pesmi je nazoren še nek drug pesniški postopek, in sicer pesnikova raba besednih ponovitev v točno določenem trenutku, ko ponovljena beseda zmora nositi funkcijski predznak zaustavitve ritma, spremembe zornega kota ter pre-naglašanja osrednje vloge govora lirskega subjekta. Nenadni znotrajpesemski prenos verzne govorice je za Puškina nujen, če želi izraziti obvladovanje vira pesniške dikcije. Pesniku ni mar za vsevednost ali vladanje nad različnimi osebnostnimi gledišči (subjekti), temveč je naprotno, pozoren na poetični prikaz relativnosti vseh sodb, literarnih oznak in poskusov dokončnih opredelitev. Premostljivost osebnega govora je pesnikov apologetski samoizraz, ki mu omogoča razvrednotenja osebne dotakljivosti v poeziji. Tedaj more biti notranja osvobojenost razumljena kot pesniška odgovornost, dozdevne izmuzljivosti avtorske poetike pa naj bi pomenile mogoče potrditve izvirnosti – zaradi pesemske neponovljivosti.

Prikaz Prešernovih poetoloških prizadevanj priča o podobnem: žanrska neopredeljenost bi zadoščala predvsem za zabris radikalnih vsebin, implicitno večplastnost tematike smrti ter upesnjevanje človeške neponovljivosti v umetelno izbrušeni obliki soneta, ki ustrezno izraža tako ljubezensko tematiko kot tudi literarni zgodovinski spomin v jeziku, saj naj bila stopica (jamb) in dvodelna zgradba soneta sorodna slovenskemu jeziku. Prešernovi soneti namreč ne govorijo vsi o ljubezni, niti ne enoznačno o opevanju le-te. Če razumemo tematiko *Sonetov* kot zgolj na površini ljubezensko, je vprašanje za raziskovalce Prešernove verzne vrhunskosti še vedno, kakšni bi bili podoba spevnosti, zven ali pesnikovo duhovno videnje preneseni v sonetno obliko, če se ne bi vendarle Prešernova izbira soneta kar najbolj vezala na problematiko slovenščine v tistem času. Čeprav so mnenja o Prešernovi sonetni obliki deljena in ostajajo strokovno nedorečena, je njegovo mojstrstvo, predvsem neposnemljivega ritma, še vedno razmeroma neraziskano. Vprašanja, ki so jih načeli različni raziskovalci, so še vedno odprta: ali je Prešerna usmerjala teorija o artizmu soneta bratov Schlegel, ali se je idejno zgledoval po Petrarci (Paternu), čeprav je mogoče misliti le o odzvoku tematskih vzporednic zaradi pesnikove poetične razgledanosti; ali je na oblikovni ravni mojstrsko prilagodil nekatere visokonemške verzne rimane vzorce in s tem zavrgel vse ostale evropske

vzore v dotedanji poeziji,⁵⁵⁹ na kar je verjetno vplivalo tudi pesnikovo vzporedno prevajanje lastnih verzov ter bivanje na Dunaju in v Celovcu⁵⁶⁰ (Isačenko); ali nemara ni posvojil Dantejevega verznega viška. Vsebinsko težo Prešernovih sonetov je mogoče interpretirati v ontološki razsežnosti, medtem ko oblikovna izklesanost pomeni nadosebno izpovednost bodisi družbene bodisi refleksivne ostrine, zaznamovane z osebno neravnodušnostjo ter poetološko izčrpnostjo. Obe slednji pomenita pesnikovo natančno pojmovanje lastnega avtorskega položaja (samorefleksivnost),⁵⁶¹ ki opredeljuje tudi širše naloge pesniškega jezika, z oddaljitvijo od biografskega konteksta pa uvaja v Prešernovo poetiko.

Pesnik je sicer poskušal kar najbolje prisluškovati stari slovenski odprtosti za pesniške vzorce, zato je v njegovi poeziji mogoče najti tako nibelunško kitico v moderni obliki, t. i. Uhlandovi kitici, ki jo je uporabil v baladah, pa tudi staro razvezano vagantsko kitico, ki je bila znana že iz Trubarjeve velikonočnice.⁵⁶² Potem pa je, da bi zamejil poljubnost ljudskih oblik, strogo obliko soneta še poostril ter z njo dosegel skrajnost zgoščenega izraza radikalizirane misli in nepatetičnega čustva. Nemara bi bilo nekoliko preveč nazorno, če bi si poskusili predstavljati, da je, preden je začel pesniti, Prešeren imel v mislih točno določeno metrično shemo. Ni pa verjetno daleč od resnice, da je želel videti pred seboj neko posebej izbrano načelo premišljeno zgrajene celote,⁵⁶³ ki ga je po preizkušanju in tehtanju v nemških, italijanskih (španskih)⁵⁶⁴ in slovenskih odzvenih besede šele uporabil v pesniškem navdihu. Tista predstava o razmeroma trd(n)i zunanji obliki je morala izhajati iz vztrajno zaslišane slovnične klenosti slovenščine. Prešeren se je najprej posvečal merilom, ki jih je slovenski jezik (vz)držal, kljub temu da iz 18. stoletja ni dedoval vzorcev umetne poezije, ki bi jih pesnik želel prevzezi. Tedaj je sonet zanj predstavljal predvsem ustrezno jezikovno obliko, s katero bi čim bolj verodostojno in zvesto mogel izraziti misel o poetični idealiteti slovenskega

⁵⁵⁹ Isačenko, *Slovenski verz*, 34.

⁵⁶⁰ Prav tam, 44.

⁵⁶¹ V Prešernovem in Puškinovem primeru to ni bila nikakršna »govorna strategija«, s katero bi si kot avtorja v družbenem diskurzu morala zagotoviti javno verodostojnost (prim. Marko Juvan, »Prešernova in Puškinova poezija o poeziji«, v: F. Prešeren–A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva), ur. Miha Javornik (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001), 46), saj sta sama narekovala normo pesniškega okusa dobe, in sta se tega tudi zavedala.

⁵⁶² Gl. več Dušan Ludvik, Študije, Srednjeveške in staronemške verzne oblike, *Literarni leksikon*, IV. zvezek (Ljubljana: DZS, 1979), 16, 48.

⁵⁶³ »Organizatorični princip umetnine« (Isačenko, *Slovenski verz*, 17).

⁵⁶⁴ Morda je res, da se je poskusil »skoraj v vseh metričnih oblikah zapadne literature in je pokazal svojemu narodu, da je njegov jezik gibek in pripraven za najrazličnejša merila« (Isačenko, *Slovenski verz*, 16–17).

jezika. Ali drugače: sonetna enotnost oblike je Prešernu omogočila izraziti takšno podobo slovenskega jezika, ki je bila merodajna za njegov miselni slog in čim bolj idealna za njegovo poezijo. Verz njegovih sonetov bi bilo mogoče opredeliti kot ulovitev trenja med odstopom, to pomeni neuresničitvijo predvidljive metrične sheme, in živim ritmom.⁵⁶⁵ Metrični pojav, ki se je pogosto ob tem zgodil zaradi naglašanih večzložnic (vpeljava stranskih stopic),⁵⁶⁶ je še nadgradil zapleteno ritmično sliko Prešernove pesmi, zvočni vtis katere bi prenesel primerjavo zgolj s »razplatami srca«,⁵⁶⁷ ki čaka na odprtem, da »skrta nobena bilà ni zvezd [ti] nebà poezije« - domačega, omikanega jezika.⁵⁶⁸ S pesniško tenkočutnim občutkom za jezik je Prešeren oblikovno uravnotežil slovenski verz in v njem združil čustvo z mislijo. Dosegel je mojstrstvo, zaradi katerega se je sonet uvrstil med najbolj priljubljene verzne oblike med evropskimi in tudi med slovanskimi poezijami, vendar pa vzorca posnemanja ni omogočil. Zaradi spomina stoletij posvetne poezije je Prešeren dopustil, da se mu je Dantejev verz iz *Pekla* zapisal v zadnji *Sonet* (»Podplat je koža čez in čez postala«⁵⁶⁹), in je sonetista vpletel v *Gloso* kot glas lirskega subjekta, ki pričuje prav o pesnikih (»nam spričuje Aligjeri / kako sreča pevce vdarja«). Ponovno spomin na Dantejev verz iz *Pekla* (»blisk [...], ki le temnejšo noč stori, ko vgasne«) vznikne v 11. sonetu *Sonetnega venca*, ki kljub antičnim motivom govori o pesnikovi zavrnitvi poganske dvomljivosti.⁵⁷⁰

Ur temnih so zatirale jih sile,
Vse pevca dni, ki te ti pesmi poje;
Obup, življenja gnjus, začela boje,
Erinje vse so se ga polastile.

Ko v veži je Orest Dijane mile
Zadobil spet bil zdravje duše svoje,

⁵⁶⁵ Na to je opozoril Oton Župančič (Oton Župančič, *Zbrana dela Otona Župančiča*, IV. zvezek, ur. Josip Vidmar (Ljubljana: Akademsko založba, Jugoslovanska tiskarna, 1938), 69; gl. še Neža Zajc, *Jezikovne etude, variacije in rime A. V. Isačenka* (Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2015), 53.

⁵⁶⁶ Prim. Dušan Ludvik, »Ozadje Prešernovega pisma Čelakovskemu iz leta 1846«, *Slavistična revija*, l. 2 (1949): 147–148.

⁵⁶⁷ Prim. »razplatili srce so« (Ribič) (Prešeren, *Poezije*, 129).

⁵⁶⁸ Prim. »Skrta nobena bilà ni zvezd ti nebà poezije/slednji je bil ti domač jezik omikan, učen« (V spomin Matija Čopa) (151).

⁵⁶⁹ Prim. »Tale, ki koža le je čezenj speta« (Dante, *Pekel*, prev. A. Gradnik (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1959), 90).

⁵⁷⁰ Prim. Drugače je menil Anton Slodnjak, »Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe. 4. Sonet je nesreče«, *Slavistična revija* 4. let., 3/4 (1951): 174, op. 41.

Tak bile od ljubezni bi se tvoje
Vmirlile prsi, lica se zjasnile.

Zbežale so te sanje kratkočasne
Blisk nagel bilo upanje je celo,
Ki le temnejšo noč stori, ko vgasne.

Od tod ní bilo srce več veselo;
Kakó bi poezije bile jasne!
Lej! Torej je bledó njih cvetje velo.⁵⁷¹

Pesniško pomnjenje v tem sonetu krepi avtorjevo zavedanje osamljenosti, vendar predvsem v slovenskem okolju in v tedanjem trenutku. Zdi se celo, da sta zavest o smrti ter vztrajanje v srčni neizpoljenosti sedaj vstopili v pesnikovo pojmovno obzorje z jasnejšo premiso o pogojenosti sledenja pesniškemu poslanstvu, ki je toliko bolj neprizanesljivo, kolikor je zvesto imanentno pesniški tradiciji vseh preteklih stoletij. S Prešernovim pojmovanjem sonetne oblike je primerljiv tudi Puškinov pogled na pesniško virtuoznost v sonetu. A. S. Puškin, ki je enega od ciklov v zadnjem delu zbranih pesmi naslovil »Soneti«, nato pa jih preimenoval v »Balade«, ⁵⁷² je med »Sonete« iz leta 1830 uvrstil pesmi z izrazito poetološko tematiko. To so bile naslednje pesmi: *Sonet*, *Rima*, *Otrok*, *Odmev*, *Pesnik*, *Delo*. Pesnik, ki je sonetno obliko pojmoval kot eno izmed oblikovno najtežjih pesniških vrst, je zato Danteja razumel kot enega izmed najneprizanesljivejših pesnikov, saj je v njegovi (iz)rabi soneta (»Okrutni Dant ni preziral soneta«) spoznaval visoko oblikovno dovršenost. Tesna zvezanost velikih pesnikov (od Danteja, Petrarce, Shakespearja, Camõesa, Mickiewicza, Wordswortha) s sonetom, ki jo je Puškin upesnil v *Sonetu*, pa mu ni lajšala pesniških iskanj: napisal je namreč le tri oblikovno pravilne sonete (*Sonet*, *Madona*, *Pesniku*).

Sonet

Scorn not the sonnet, critic.

Wordsworth

Okrutni Dante ni preziral soneta;
v njem je žar ljubezni Petrarca izlil:
igro njegovo je ustvarjalec Mackbetha častil;
misel Camõesa je njegova obleka.

⁵⁷¹ Prešeren, *Pesmi*, 169.

⁵⁷² Vasilij Žukovski jih je prenaslovil v: »Pesmi, stance, soneti« (Sidjakov, »Prižiznennyj svod«, 426–427).

Tudi v naših dneh pesnika obseda:
Wordsworth ga je za orodje izbral,
ko v oddaljenosti od sveta greha
narave risal je ideal.

Pod senco gora oddaljene Tavrde
v tesno je mero pevec Litve
zaklenil v hipu svoje sanje.

Pri nas ga še dekleta niso poznala,
ko je zaradi njega Delvig že pozabljal
svete napeve heksametra.

Pesem je primerljiva s poznimi verzi A. A. Delviga,⁵⁷³ ki je v pesmi *Pesnikov delež* (1829) na vprašanje mladeniča o izvoru njegovega navdiha, nanizal tak odgovor pesnikovega genija:

Genij pesnika
Kje? Našel sem pevca pesmi v loži bolezni,
revnejšega
od starega Homerja, bolj žalostnega od Tassa, trpina ljubezni!
A takega zasačil sem tudi Camõesa v divji
votlini,
tako je tudi Cervantes z menoj pozabljal muko in ječo!⁵⁷⁴

Ob prejetju Delvigove pesniške zbirke *Pesmi barona Delviga* (1829), kjer so bile zbrane idile, je Puškin v zahvalni odgovor poslal naslednji epigram (*Pri pošiljki bronaste Sfinge*): »Kdo v sneg zarisal Teokritove je vrtnice? / V železnem stoletju, povej, kdo je našel zlato? / Kdo je mlad Slovan, Grk po duhu, čeprav germanskega rodu?⁵⁷⁵ /

⁵⁷³ A. A. Delvig je že leta 1817 v pesmi, posvečeni A. S. Puškinu slednjega imenoval »moj brat po muzi, moj Orest« (A. A. Del'vig, *Stihotvorenija* (Moskva-Leningrad: Sovetskij pisatel', 1963), 157), vendar je v Delvigovih pesmih prisoten ton izrazito naseusmerjene ironije in sarkazma, česar v Puškinovi poeziji ni. V tem se bistveno razlikujeta njuni poetiki. Predmet Puškinovih pesmi ni bil nikdar odkrito samoreferenčni ali samozadostni pesniški polet, kar je mogoče pripisati zgodnjim pesmim A. A. Delviga.

⁵⁷⁴ Citiran drugi del pesmi (A. A. Del'vig, *Stihotvorenija* (Moskva-Leningrad: Sovetskij pisatel', 1963), 334).

⁵⁷⁵ Ta epigram je bil vključen v *Tretji del zbranih del A. S. Puškina* (1832) (Sidjakov, »Prižiznennyj svod«, 429). Rodbina A. A. Del'viga je izvirala iz Nemčije. A. S. Puškin, ki mu je ob prejetju zbirke poslal bronasti kipec Sfinge, se je navduševal nad njegovimi idilami z naslednjimi besedami: »Kakšno silo domišljije moraš imeti, da bi se tako popolno preselil iz 19. stoletja v zlato dobo, in kakšen nenavaden čut za subtilno, da bi le prek latinskih posnemanj ali nemških prevodov tako razumel grško poezijo, to imenitnost, to nežnost in razkošje, prej negativno kot pozitivno, ki ne dopušča nikakršne napetosti čustev, zapletenosti misli, odvečnega ali nenaravnega v opisih!« (Sidjakov, »Primečanja«, 576–577)

To uganka moja je: nagli Ojdip naj jo reši!«⁵⁷⁶ Puškin je cenil tudi poezijo sonetista Jevgenija A. Baratynskega, izrazito miselnega pesnika in pesniškega samohodca, o katerem je nekoč zapisal, da nima nihče več čustev v svojih mislih in žlahtnosti v svojih čustvih kot ravno Baratynski.⁵⁷⁷ Puškin mu je posvetil več pesmi, med njimi tudi naslednjo pesem iz leta 1822, v kateri je izrazil vero v duhovno prisotnost, ki se v poeziji more dedovati »živo«.

Baratynskemu

Iz Besarabije
Sije puščavska dežela
za pesnikovo dušo sveta:
opeval jo je že Deržavin
in polna je ruske slave.⁵⁷⁸
Še do danes senca Nasona
donavske išče bregove;⁵⁷⁹
odziva se na sladke klice
gojencev muz in Apolona,
in pogosto z njo ob mesečini
vzdolž strmega brega blodim;
a, bolj nežno objeti mi, prijatelj,
v tebi je živega Ovidija.⁵⁸⁰

Puškin, ki je tudi v domovinskem izročilu najdeval starejše zgodovinske reminiscence, je v svoji poetiki vzpostavil posebno, miselno in pomensko zgoščeno verzno obliko, ki je prosevala sledove antičnih začetkov poezije, dostopne tudi v poetični sedanjosti. Na ta način je oblikoval peterburški mit in poznejšo tradicijo t. i. peterburškega teksta, ki je bistveno tematizirala vseprisotno pesniško nesmrtnost. Čeprav se idejno sporočilo še zadržuje v upesnjevanju nedoločne vizije preživetja onkraj robov smrti, vezanega še zlasti na namišljeno družbo pesnikov, in je bila Puškinova duhovna družba v resnici starejša od njegovih sodobnikov,

⁵⁷⁶ Puškin, *Stihotvorenija*, 231.

⁵⁷⁷ Puškin, *Dnevnik*, 106.

⁵⁷⁸ Prim. Deržavinova oda »O zavzetju Izmaila« ob obletnici osvojitve turške trdnjave s strani ruske vojske pod vodstvom A. V. Suvorova.

⁵⁷⁹ Cesar Avgust je izgnal Publija Ovidija Nasona na bregove Donave. Prim. še Puškinov zapis v dnevniku iz leta 1830: »V trenutku, ko izgine ljubezen, naše srce še ziblje spomin nanjo. Tako gladiator pri Byronu sprejme smrt, njegova domišljija pa potuje po bregovih rodne Donave« (A. Puškin, *Dnevnik. Avtobiografičeskaja proza*, 117).

⁵⁸⁰ Prim. V Kišinevu je Puškin postal član masonske lože, ki se je imenovala »Ovidij«, vodil jo je P. S. Puščin, član je bil tudi Puškinov prijatelj Aleksejev (A. Puškin, *Dnevnik*, 280).

je bilo s tem okrepljeno njegovo vztrajanje pri samosvojem pojmovanju sodobnikom neprilagojene oblike pesniške umetnosti. V pesmi *Čaadajevu*⁵⁸¹ (datirana v letu 1820)⁵⁸² najdemo naslednje verze:

Č(aadajevu)

Čemu hladni dvomi?
Verjamem: tu bil je tempelj strašni,
kjer krvi željnim bogovom
kadila so se žrtvovanja:
tu umirjeno bilo sovraštvo
zlovešče je Erinije;⁵⁸³
Tu znanilka je Tavride⁵⁸⁴
na brata roko položila;
na teh razvalinah se zgodila
svete družbe je svečanost,
in duš velikih božanskost
sama sebe je povzdignila.

.....

Č.* se spomniš, kaj se je zgodilo?
Nekoč sem v navdušenju
mladostnem ime usodno mislil
predati razvalinam na tujem?
A v srcu sredi neurij ponižnem
zdaj sta in lenobnost in tišina,
in v ganjenem navdihu,
na kamen od družbe obsijanem,
naša imena pišem.⁵⁸⁵

Občutje utesnjenosti, izgnanstva in duhovne samote prežema naslednjo pesem, ki jo je Puškin, če je verjeti tej letnici, napisal že leta 1822 v Kišinjevu, kjer je izvedel za tedanji vojni udar v Grčiji,⁵⁸⁶ vključil pa jo je v tretjo *Zbirko pesmi* leta 1832:

⁵⁸¹ P. J. Čaadajev (1794–1856) je bil Puškinov prijatelj že iz licejskih let.

⁵⁸² Letnica po vsej verjetnosti ni resnična. I. M. Murav'ej-Apostol je leta 1823 izdal knjigo »Potovanje po Tavridi«. Puškin je torej tako besedno zvezo lahko vključil v svojo pesem šele konec leta 1824. Puškin je najbrž tako letnico postavil zato, ker je leta 1820 potoval do južnega brega Krima, kjer je videl razvaline antičnega svetišča, posvečenega Dijani (Sidjakov, »Primečanja«, 485–486).

⁵⁸³ Dob. Evmenida (grška boginja maščevanja, tudi Erinija).

⁵⁸⁴ Napovednica-znanilka Tavride je bila Ifigenija, ki je z bratom Orestom pobegnila pred njegovim žrtvovanjem boginji Diani.

⁵⁸⁵ Puškin, *Stihotvoreništvo*, 50.

⁵⁸⁶ 23. februarja 1821 so pod vodstvom generala A. Ipsilanta vstali grški patrioti.

Jetnik

Sedim za rešetkami v ječi sivi.
 Vzgojen v ujetništvu mlad orel,
 moj bridki tovariš, ki maha s krili,
 krvavo hrano pod oknom zoblje,

jo pobere, in zavrže, in v okno pogleduje,
 kakor bi v mislih z menoj upal;
 me kliče s pogledom, od lastnega krika
 izdaviti hoče: »Daj, prosim odletiva!«

Midva sva ptici svobodni; brat, čas je že!
 Tam, kjer za oblakom se belijo goré,
 tja, kjer sinji so kraji morja,
 tja, kjer sprehaja se le veter ... pa jaz! ...⁵⁸⁷

Intonacijska usmerjenost govora je sorodna Prešernovim verzom iz petega *Soneta nesreče*, ki z enjambementom povezujejo tri kitice:

Tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi;

Tje, kámor moč preganjavcov ne seže,
 Tje, kamor njih krivic ne za nami,
 Tje, kjer znebi se človek vsake teže,

Tje v posteljo poslano v črni jami⁵⁸⁸

Puškinovi orisi duhovne prostosti pa ne dosegajo Prešernove zavesti o nepomoči nebesnih svetov, kot se riše v odgovoru na vprašanja iz pesmi *Kam?*, ki prav tako rase iz pesnikovega iskanja duhovne osvobojenosti: »ni mesta vrh zemljé, / kjer bi pozabil to gorjé!«⁵⁸⁹ Prešeren z dobrodošlico smrti (»Prijazna smrt, predolgo se ne mudi«) šele odpira miselno raven refleksije o ne-smrti. Njegove pesmi nam posredujejo znamenja o pesnikovem prepričanju, da šele v smrti leži odgovor na vprašljivosti sedanjih časov. Prešeren sporoča tudi, da v smrti postane človek osvobojen (»znebi se človek vsake teže«). Obenem z duševno umirjenostjo in duhovno udomačenostjo v lastnem izrazu se ostrita neprizanesljiva moč jasnih

⁵⁸⁷ Puškin, *Stihotvorenija*, 298.

⁵⁸⁸ Prešeren, *Pesmi*, 191; Prešeren, *Poezije*, 270.

⁵⁸⁹ Prešeren, *Poezije*, 52.

besed in nadčloveška občutljivost, ki poslej monološko govorita le bodisi v večnost bodisi v usmrčenost, kot trdi naslednji verz soneta:

Navadil sem se, naj Bogu hvala
trpljenja tvojega, življenja ječa!⁵⁹⁰

V pesmi, posvečeni in naslovljeni pesniku Fjodorju Nikolajeviču Glinki (1786–1880),⁵⁹¹ neobjavljeni za časa pesnikovega življenja, Aleksander Sergejevič Puškin riše življenje človeka med ljudmi, ki spominja na razmere skrajnega nazadnjaštva, duhovne nesvobode, blizu pogojni kazni ali delni smrti:

F. N. Glinki

Ko me sredi orgij življenja hrupnega
dosegel je ostrakizem,
sem videl v ljudeh brezumnih
prezirljiv, neprijeten egoizem.
Brez solza sem dolgočasno zapustil
venec pirovanj in atenski sij,
a glas je tvoj bil zame tolažil,
državljan velikodušni!
Naj usoda dodelila mi
preganjanja je spet grozljiva,
naj družba me je zapustila,
kakor me zapustila je ljubezen,
v svojem izgnanstvu bom pozabil
nepravičnost njihovih žalitev:
nični so – če le boš ti
me opravičil, Aristid.⁵⁹²

Če navedemo Puškinove besede iz pisma P. A. Pletnevu: » ... Če bi bila midva kdaj še živa, bova takrat tudi vesela,«⁵⁹³ se zdi, da Puškin pesnikov položaj v družbi enači s skrajno dotakljivostjo, z »živo smrtjo« (stanje pogojne prihodnje duhovne svobodnosti je natančno opredeljeno s členkom pogojnika). V tem se skriva zavest o vplivni moči pesnikove besede, ki razkriva hkratnost neogibne vere in obsodbe vseh človeških napak, zmot in iluzij. Puškinova pesniška iskanja so se jasno odrazila v njegovi vedno bolj osamosvojeni miselnosti (»zamišljena lira«),

⁵⁹⁰ Prešeren, *Poezije*, 271.

⁵⁹¹ Eden od vodij umerjenega dela organizacije »Zveze dobrotelnosti« (Puškin, *Dnevnik*, 350).

⁵⁹² Puškin, *Stihotvorenija* (1820–1826), T. II, 117.

⁵⁹³ Cit. po Jurij M. Lotman, *Pis'ma 1940–1993* (Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur, 2006), pismo 399, 388.

ki jo je izražal z analogno neulovljivostjo in spremenljivostjo pesniških podob kakor v poeziji, vendar s to razliko, da je v svojem nazoru dopuščal približke in naključne oblikovne igre, v pesmih pa je imela vsaka besedna zveza dvojni pomen, osebni in splošni (družbeni). Puškin je od bralca pričakoval izbiro prvega – poetičnega izraza. Oblikovna nesvobodnost se je odražala v besedni zanki (ne pa ulovljivosti), ki je zavračala politične konotacije in pa možnost dosledne (točne) interpretacije (svoboda kot ne-do-konca spremenljiva oblika). V naslednji pesmi so možni svetovni dogodki povsem pomaknjeni v ozadje,⁵⁹⁴ pesnik se poslužuje novih podob, s katerimi osvobaja bralca, sebe pa priklenja k samosvojemu izrazu notranje izbranosti, ki se kaže v zagonetnosti pesniške dikcije, prilagojene rimi.

Kdo, je vas, valovi, zapustil,
kdo je okoval vaš tek mogočni,
kdo v ribnik, nem in dremajoč
nemirni potok je spremenil?
Čigar žezlo čarobno zrušilo
v meni je gorje, veselje in up
in mladost in divjo dušo
z dremavostjo uspavalo lenobno?
Razigrajte se, vetrovi, razpljusajte vodé,
smrtno to razrušite, udobje.
Kje si, nevihta – simbol svobode?
Razkleni nesvobodne vodé.⁵⁹⁵

Konec pesmi je miren, pesnik je izrekel svoje svarilo. Puškin se odpoveduje pesniškim figuram in nagovarja naravo neposredno, od blizu, saj jo pojmuje kot tisto, ki zmore z lastno v celoti poetično podobo osvoboditi celo otopelo dušo. Niz enakih rim poenoti zunanjo obliko, vsebina pesmi je v celoti spremenljivost, gibanje in naravna prostost. Med posameznikom in svetom ni več nikakršnega stika. A ta odprtost v romantični zarezi med subjektom in svetom je Puškinu pomenila osebno svobodo. Zato je mogoče najti v Puškinovih pesmih obilje različnih podglasov sproščenega toka pesniškega izrazoslovja. Pri tem pesnikova mimikrija vedno pomeni novo osamosvajanje pesniškega ritma, prevzemanje tujih zunanosti, oklepov zgolj podob. Puškinova volja pa je bila ustvariti novo podobo duhovne svobode. Nezaupljiv do dvoreznega učinkovanja pesniškega navdiha, pasti zgolj besednih rim in evfoničnega učinkovanja poezije je v neizpetosti elegij,

⁵⁹⁴ Naj bi pesnik govoril o političnem stanju v Evropi leta 1823, ko je bila z vojno silo uničena španska konstitucija (Puškin, *Stihotvorenija*, op. 368).

⁵⁹⁵ Puškin, *Stihotvorenija (1820–1826)*, T. II, 137.

v poslednjih verzih neizrečenosti izrazil temeljne postavke lastne poetike, ki bi jih bilo moč opredeliti kot zavračanje liričnosti, pretirane poetičnosti, sebinamembnosti in samozadostnosti poezije. V pesmi *Slavec* je mogoče v prisposobi poezije kot vrtnice zaslutiti raven osebnostne osvobojenosti v istovetnosti pesnika s pesmijo:

Slavec

V nemosti vrtov, spomladi, v megli noči
poje slavec vzhodni nad vrtnicami.
A vrtnica mila ne čuti, ne trene
in pod ljubljeno odo se ziblje in dremlje.
Mar ne poješ hladni lepoti ti?
Ovedi se, o pesnik, k čemu težiš?
Ne poslušaj, pesnika ona ne čuti;
zreš, kako cveti; pokličeš – ne odgovori.⁵⁹⁶

Sporočilo te pesmi je primerljivo s Prešernovim *Orglarjem*:

Zmerom svojo goni slavček,
zmerom od ljubezni bije
srcu sladke melodije;
toži ga Bogu puščavček.

France Prešeren je z zavestjo o resnosti pesnikovega poslanstva⁵⁹⁷ imel čedalje pogostejše v mislih tudi odstop od oblikovne pričakovanosti. Zdi se tudi, da mu je zavest o smrti (v baladi *Prekop* (?)⁵⁹⁸ in zavedanje posameznikove nemoči ob le-tej najbolj nedvoumno posredovala trdna merila pesniške sporočilnosti.⁵⁹⁹ Že leta 1830, med bivanjem cesarja Franca v Ljubljani, je France Prešeren zapisal verze, ki so sicer predstavljali pesniški prevod Körnerjeve pesmi *Licova strelci*,⁶⁰⁰ a so izpostavljali pogubno in istočasno navdihujočo silo smrti. V tej prevodni pesmi ima smrt moč, da ne le preobraža vse živo, temveč tudi osvobaja, čeprav le navidezno. Ta prostost je lažna, dvojnica svobode, ki ima nadosebnostne razsežnosti, medtem ko je prostost vedno individualna (zmota).

⁵⁹⁶ Puškin, *Stihotvorenija*, 153.

⁵⁹⁷ Prim. A. V. Isačenko, *Slovenski verz* (Ljubljana: Akademsko založba, 1939), 17.

⁵⁹⁸ J. Trdina je opisal, da je po Čopovi smrti Prešeren pomislil tudi na samomor (prim. Ludvik, »Ozadje Prešernovega pisma Čelakovskemu«, 144).

⁵⁹⁹ Prim. Peti sonet: »Ne bom pel vaj'ne hvale brez plačila/do konca dni, ko siromak Petrarka./Dovolj je let mi že napredla Parka /in kaj mi je prinesla pevska žila?« (Prešeren, *Poezije*, 222).

⁶⁰⁰ V izvirniku je izražena le misel o tem, da je junakova smrt rešila domovino.

Spreminja smrt lica, zapira oko,
junaško srce ne trepeče pred njo;
saj p r o s t o s t – i z s m r t i izvira.⁶⁰¹

Občutno sled skončanja slehernega upa je Prešeren upesnil tudi v *Desetem sonetu Sonetnega venca*:

Jim moč so dale rasti neveselo,
ko zgodnja roža raste zapeljana
od mlad'ga solnca kopnega svečána,
ak nêkej dni se smeja ji veselo;

al nagne žalostno glavíco velo,
meglà k' od burje prileti prignana,
in pade iz nebes strupena slana,
pokrije sneg goré in pólje célo.

Sijalo sonce je podobe zale,
Poglêda tvoj'ga pil sem žarke mile,
Ljubezni so cvetlice kal pognale.

Nad žarki solnca so se te zmotile
na mrazu zapuščene ostale,
ur tèmnih so zatirale jih sile.⁶⁰²

V Puškinovi zgodnji, licejski pesmi *Prebujenje* iz leta 1816, ki je ena od redkih ostala tudi pozneje nespremenjena in vključena v zbirki iz leta 1832 in 1835, pesnik pa jo je še (ironično) poustvaril v prvih spevih romana v verzih *Jevgenij Onjegin*,⁶⁰³ se zdi, da se nahaja njegov pesniški Credo.

Prebujenje

Izginil je
veseli sen
in osamel
v temi globoki
prebujen sem.
Okrog postelje
nema noč.

⁶⁰¹ Cit. Anton Slodnjak, »O Francetu Prešernu in njegovih Poezijah«, v: France Prešeren, *Poezije Franceta Prešerna z dodatkom v Poezijah nepriobčenih pesmi* (Ljubljana: tiskarna Ljudska pravica, 1946), 16.

⁶⁰² France Prešeren, *Poezije Franceta Prešerna z dodatkom*, 237-238.

⁶⁰³ Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 465.

Naenkrat ohladile
 takoj so odletele
 z množico proč
 ljubezni sanjarije.
 [...]
 Pošlji mi znova
 svoja zrenja
 in zjutraj
 znova napojen
 daj da umrem
 neprebujen.⁶⁰⁴

V tej pesmi predstavlja Puškinov verz odmev redke izvirne, slovansko plodne, v osnovi dvodelne oblikovne zgradbe, ki omogoča vzpostavljanje pesnikove misli, s katero se približuje miselni kadenci, sorodne latinskim liturgičnim sekvencam. Prebujen poet, ki pri polni zavesti podaja sanje in trezno izbira med intenzivnimi razodetji, ki jih doživlja v polzavestnem snu, tudi z vso previdnostjo ohranja stanje neprebujenosti. Tovrstno poglobljeno ozaveščenje lastnega pesniškega mišljenja, nekakšno spominjanje sebe ali reminisciranje trenutka navdiha, vodi do zapletenejših pesniških postopkov, ki se uresničujejo med mimetičnim poustvarjenjem avtentičnega doživetja ter na novo ustvarjeno notranjo pesemsko strukturo (»notranjo obliko«, po A. A. Potebnji), ki kot neke vrste »harmonični segment«, prevzema vlogo pesniške integritete z lastno poetiko. Z navidezno protislovnostjo med naslovom in končnim verzom A. S. Puškin ne ustvarja le oksimoronske povezave nezdružljivega, temveč oblikuje misel o preživetju pesnikovega genija. Prebujenje tako pomeni pesnikovo utemeljitev posebnega jezika poezije (ne obuditev starega, temveč prebuditev v poetični jezik), v katerem njegova misel zazveni v jasni, neolepšani podobi, docela asketsko vzdržani do obložene metaforizacije, kar se da pridušeno, umirjeno in modro. Tak pojav so pozneje povezovali z vtisom Puškinove značilne slogovne lapidarnosti in koncižno izražene pesniške skrivnostnosti. Vendar v tej pesmi A. S. Puškin tudi pove, kje leži vrhunec navdiha, ki bi omogočil sebi adekvaten pesemski izraz. V smrti.

Dvom v vnaprej rimane verze je bil izražen v številnih zaključkih Puškinovih pesmi, ki se pogosto odrekajo pričakovani rimi in zaostrejejo pesnikovo misel zgolj s cezuro. V pesmi, posvečeni moskovski pesnici *Katerini A. Timaševoj* (1798-1881),⁶⁰⁵ zapiše:

⁶⁰⁴ Puškin, *Stihotvoreniija*, 11.

⁶⁰⁵ Napisani v pesničin album, 20. oktobra 1826, objavljeni v almanahu *Raduga* za leto 1830 (Puškin,

Videl sem vas, bral sem jih
 te prelestne stvaritve,
 kjer vaše temne sanje
 ustvarjajo svoj od Boga ideal.
 Pil sem strup v vašem pogledu,
 v črtah, uresničenih v duši
 in v pogovoru blagem z vami
 in v vaših plamenečih verzih;
 Tekmice prepovedane vrtnice
 blažen je ideal brezsmrtni ...
 Stokrat blažen, kdor vam je vdihnil
 mnogo proze in ne veliko rim.⁶⁰⁶

Pesem *Spominjanje* je Puškin zaključil z vero v višji smisel pesnikove izrazne natančnosti:

Ko za smrtnika umolkne hrup dni
 in na neme obris mesta pada
 polprosojna senca noči
 in sen, dnevnih naporov nagrada,
 v tisti uri se vlečejo v tišini
 minute utrujenega bdenja:
 [...]
 In z odporom življenje svoje prebiram,
 drgetam ob tem in preklinjam,
 in grenko obžalujem, in grenko solze prelivam,
 a verzov bridkih ne spreminjam.⁶⁰⁷

Zaključek pesmi ponuja spreminjajočo se semantično-ritmično strukturo, ki doseže vrh (»apogejo«)⁶⁰⁸ v koncu verza z besedo »preklinjam«. S tretjo in četrto ponovitvijo veznika »in« v vlogi posebnega ritmičnega pospeška pesem preide v novo trdnost rime, ki naposled more izraziti tudi neomajnost pesnikovega položaja. Taka drža ne izhaja iz osebnostne trdnosti niti takega družbenega položaja (prevečkrat predmet kritike ali posmeha). Zavest o neprimerljivosti in neponovljivosti poetično oblikovane, zgodovinsko ustrezne vsebine, o sposobnosti pesnjenja torej, ki se s pojmom talenta ne izčrpa, je edina, ki ohranja tudi

Stihotvorenija (1820–1826), T. II, 384).

⁶⁰⁶ Puškin, *Stihotvorenija* (1820–1826), T. II, 305.

⁶⁰⁷ Puškin, *Stihotvorenija*, 173.

⁶⁰⁸ Prim. Giršman, *Literaturnoe proizvedenie*, 77.

vero v lastne verze. France Prešeren je analogno razočaranje, enako anagorizmu, izrazil v prvi kitici drugega speva nemške *Pevčeve tožbe*:

Preblažen, ki je tuje mu spoznanje!
Z njim smrt bila zemljanu je spočeta!
Zakaj mi raz oči je obveza sneta,
da žarki silijo pekoči vanje!⁶⁰⁹

Razmerje med mislijo in čustvom na eni strani, ki je bilo ključno v romantični poeziji in v pojmovanju lirike, sta tako Puškin kot tudi Prešeren vezala na vprašanje stalne ali premične cezure v verzu in metrumu. Verjetno je misliti, da je France Prešeren v pesmi *Slovó od mladosti* (ki je nastala po 3. decembru 1828 in bila popravljena do izida *Čbelice* 1. oktobra 1929)⁶¹⁰ verz razumel kot celotno stanco, kot je razvidno iz popravljene rokopisne različice, po načelu notranje zakonitosti stance same,⁶¹¹ zato je tudi misel razširil v enoto celotne kitice:

Te videt, grje videti napake
je srcu rane vsekalo krvave;
mladosti jasnost vendar misli take
si kmalu iz srca spodi in glave ...⁶¹²

Ker pa se v *Slovesu od mladosti* v zadnjem verzu prve in poslednje kitice ponovi pogovorni vzklik »Bog te obvarji!«, ki ponavlja Prešernov značilni verz (ne samo) iz pesmi *Ukazi*, se zdi nazorno, da je pesnik svojo predhodno misel s ponovitvijo ohranil in še razvil. V pesmi *Ukazi* ta verz jasno izraža rob zavedanja, ki je v smrti, saj pravi:

Al' srce mi drugo vstvari,
al' počakaj, da to bit'
v prsih neha, - Bog te obvari!⁶¹³

Prešernovski vzklik »Bog te obvari« se ponovi na koncu vsake kitice ter kar trikrat v zadnji kitici pesmi *Zapušena*, ki v zaključnem stihu z neopredeljenostjo subjektov vztraja v inovativno spreminjajoči se podobi, od začetnega verza naprej,⁶¹⁴ ter

⁶⁰⁹ F. Prešeren, *Pesnitve in pisma*, 153.

⁶¹⁰ Jože Žigon, »Prešeren in trije Antoni Scheuchenstueli«, *Slavistična revija* s prilogo *Linguistica*, l. VIII.3/4 (1955): 192.

⁶¹¹ Prav tam, 191, op. 34.

⁶¹² Prešeren, *Poezije* (Ljubljana: Ljudska pravica, 1946), 174; Prešeren, *Pesmi* (Ljubljana: Oton Wagner, 1866), 133.

⁶¹³ Prešeren, *Poezije*, 53.

⁶¹⁴ Tradicionalna razlaga pojasnjuje govor nesrečnice, ki prevarana, odpušča ljubljenu vse in si želi le, da

s končnim eshatološkim poudarkom aludira na sebenagovor ali izbrano utešno družbo le s smrtjo: »Bog men' uro daj posledno / préd, ko grésta pred oltár, / Bog te obvar!«. Kajti če verjamemo stalnosti pesnikovega jezika, kot je izražena v pesmi *Zgubljena vera*, v kateri je verz (moški četverostopni jamb), enak kot v pesmi *Kam?* in nenaključno v nekaterih baladah in slovenskih ljudskih pesmih,⁶¹⁵ more biti vsepričujočnost kot gledišče, sprejeto s pesnjenjem, ki ohranja tako spomin kot tudi molitvene želje o poeziji: »Srcé je moje biló o l t a r«. Tako branje potrjuje tudi Puškinova raba »oltarja, kjer pesnikov ogenj gori« v pesmi *Pesniku*,⁶¹⁶ ki v prenesenem pomenu pomeni pesnikovo bistvo, čustvo, dušo.

Takšno razporeditev ponovljenih osebnih vzklikov je mogoče razumeti kot odraz pesniške želje po uravnovešenju misli o minljivosti, ki so prisotne v vseh naštetih Prešernovih pesmih.⁶¹⁷ Človekova smrt je tako sestavni del poezije, ki prevladuje nad živimi pričevalci, zato ji njena nasprotna razmerna znanka ni enakovredna. Torej niti vera v mladost, opoj, razvoj (razsvetljenstva), niti v življenjski vir, pa spokoj ali zadovoljnost niso bili lastni niti Prešernovemu zgodnjemu nazoru (»Solzé so meni zrasle / in kes in srd sta srasla, / sramota ino moj'ga / mirú je smrt mi zrasla«).⁶¹⁸ A pesniško razpetost ni povezovati z ostalinami klasicizma in razsvetljenstva, temveč je kot nekoliko drugačno pojmovanje romantizma vodilo do ozaveščenja fenomena pesnikove osebnosti, njegove neponovljivosti (v tem pogledu tudi značajske, kapriciozne, preveč individualne), kateri je morala, če je hotel dosegati ne-smrtnost, slediti tudi neponovljiva, a hkrati umljiva, zapomnljiva (to pomeni *rimana*) pesniška oblika. France Prešeren je v posvetilni pesmi Matiju Čopu v prvem verzu najprej zapisal neprizanesljivo resnico o tuzemskih sponah, tudi medčloveških, ki jo more umetelno izpovedati zgolj elegija, žalostinka ali »pesem mila«:

Minljivost vsih na svéti zvéz oznáni⁶¹⁹

Zdi se, da je pesnikovo življenje vzpostavljala zavest o strukturirani celoti in oblikovni posebnosti, ki se kaže kot omenjeno reminisciranje lastnih poezij še zlasti v ponovitvah, ko se pesnik postavi v vlogo bralca in predstavlja neke vrste lasten

ne bi živa doživela njegove poroke z drugo (prim. Slodnjak, »Opombe«, 80-81).

⁶¹⁵ Isačenko, *Slovenski verz*, 36.

⁶¹⁶ Puškin, *Stihotvorenija*, 237.

⁶¹⁷ Obravnavane pesmi *Deklétom*, *Pod oknom*, *Ukazi* in *Zapušena* je Prešeren uvrstil v prvi sklop »Pesmi«, *Gloso* in *Slovó od mladosti* pa se v Poezijah nahajata pod »Različnimi poezijami«.

⁶¹⁸ Prešeren, *Poezije*, 150.

⁶¹⁹ F. Prešeren, *Zbrano delo*, 1. knjiga, *Poezije* (Ljubljana: DZS, 1965), 346.

odmev, soroden učinku rime, ter tako ustvarja posebno, pomensko nasičeno notranje besedilo (»pesem v pesmi«), ki je nosilec višje poetološke vrednosti in pogosto izraža bistvo celotne pesmi. Na ta način sta tako Puškin kot tudi Prešeren tematizirala pesniški spomin (jezikovni spomin, besedni ali akustični spomin ohranjanja pesniškega izročila) in problematizirala vprašanje navdiha na ravni hkratnega delovanja dveh temeljnih načel pesniškega ustvarjanja, poetičnega in mimetičnega. Poleg oblikovne dovršenosti pa je poezija morala nositi v sebi veko-večni in obenem avtentični spomin na najstarejše pretekle tesnobe pesniških duš. To so prenašali v zavesti redki pesniki. Zato je v romantiki poglavitno vprašanje pojmovanja rime bilo tudi merilo najstrožjih oblikovnih nalog. Hkrati je odpiralo še pomembnejše razmerje do vloge besedne ponovitve ali geminacije, ki je znotraj pesniškega okolja z nanašanjem na lastno pesništvo ustvarjala takšno semantično ponovitev, ki je bila sposobna uresničevati avtorski sistem simbolov in spodbuditi učinkovanje genetskega spomina pesmi. Puškinovi verzi o rimi so z neminljivo točnostjo izrazili neulovljivost in zgodovinsko ohranljivost rimanih pesmi:

Rima

Odmev, nespečna Nimfa, tavalala po bregu je Peneja.

Ko jo je zagledal Feb, se je zanjo s strastjo ogrel.

Nimfa prenesla plod navdušenj zaljubljenega boga;

med zgovornimi Najadami je v mukah rodila

nežno hči. Njo k sebi vzela je sama Mnemosina.

Ostra devica rasla je v zboru boginj-Aonid,

materi krhki podobna, poslušna spominu strogemu,

muzam mila; na zemlji je Rima poimenovana.⁶²⁰

Baročno samovpraševanje je bilo na psihološki ravni poglobljeno z retoričnim vprašanjem, povečana pomenskost pa dosežena v prekrivnosti umetniškega sporočila z osebnim jezikom poetike (»Odmev, nespečna nimfa ...«). Zato je fenomen rime, ki je pesništvo začela spremljati šele v srednjem veku, v Puškinu vzbudil tudi naslednje misli:

»A želel bi si, da bi Homer med nami ne zvenel v jambih, ampak v verzih, podobnih njegovim heksametrom [...] Danes je dati primer novega verza zelo težko, kajti dobri in slabi primeri verzov so se preveč zakoreninili. Parnas je obdan z jambi in rime so povsod na straži. [...] Dolgo bo drobceno spremembo

⁶²⁰ A. S. Puškin, »Stihotvorenija 1830«, v: Puškin, *Stihotvorenija Aleksandra Puškina*, (Sankt-Peterburg: Nauka, 1997), 253.

v verzificiranju preprečevalo navajenost na končne rime. Ker je dolgo časa prevladovalo enoglasje v koncih verzov, se bo nerimanost zdela neomikana, okorna in nespevna.«⁶²¹

Puškin je opozarjal na precej moderen pojav, na možnosti notranjih rim, v katerih je našel poetično inovativnost v razvoju poezije, medtem ko je v hkratnem izrazu misli v verzu odkrival bistveno npravstveno težo. V nasprotju z dovršenim Prešernovim sonetizmom je Puškin stremel k čim večji neprosojnosti verza in, paradoksalno, k oblikovni neoblikovanosti pesmi, ki kljub dovršenosti žanrsko nedorečene zunanje oblike izražajo misli o pesnikovem poslanstvu. Žanrsko nedoločljiva je bila tudi Puškinova programska pesem, »deklarativna oda«⁶²² *Prerok* iz leta 1826. Lirika kot poseben žanr, ki ni enakovreden Puškinovim spreminjajočim se lirskim ciklom,⁶²³ se je v njegovem ustvarjanju neprestano ohranjala kot pesnikov (globoko) osebni poetološki podtekst, pri čemer se je spreminjala zgolj na ravni idejno-tematske prerazporeditve besedne strukture oziroma jih je pesnik prilagajal idejno-tematski vsebini posameznih pesmi.⁶²⁴ V resnici pa je zaradi žanrske neulovljivosti Puškinova lirska poezija ustvarjala napačen vtis, da je prinesla veliko manj novih in plodnih pesniških postopkov v tedanjo rusko poezijo kot ostali žanri, v katerih se je pesnik zgolj preizkušal, ter da ni vplivala na njegov literarni razvoj.⁶²⁵ A Puškin jo je pisal do poslednjih dni,⁶²⁶ s čimer je potrjena še zlasti poetološko vrednost pesnikovih kratkih lirskih pesmi. V zgodnji romanci iz leta 1816 z naslovom *Pevce* je Puškin z uverturno vprašalno geminacijo uresničil pesnikov apologetski zagovor nedoumljivosti pesniške misli.

Pevce

Ste mar slišali izza poljane glas noči,
pevca ljubezni, pevca svoje žalosti?
Ko so polja v zarji jutranji molčala,
zvenel je zvok žaloben in preprost,
ste mar slišali vi?

⁶²¹ Puškin, *Dnevnik*, 226–227.

⁶²² N. V. Izmajlov, »Liričeskie cikly v poezii Puškina 30-h godov«, v: *Puškin, issledovanija i materialy*, t. II. (Moskva-Leningrad: izd. Akademii nauk SSSR, Puškinski dom, 1958), 11.

⁶²³ Več o tem gl. N. V. Izmajlov, »Liričeskie cikly v poezii Puškina 30-h godov«, 7–49.

⁶²⁴ Izmajlov, »Liričeskie cikly v poezii Puškina 30-h godov«, v: *Puškin, issledovanija i materialy*, t. II. (Moskva-Leningrad: izd. Akademii nauk SSSR, Puškinski dom, 1958), 8, op.2.

⁶²⁵ Roman Jakobson, »Zametki na poljah liriki Puškina«, v: R. Jakobson, *Raboty po poetike* (Moskva: Progress, 1987), 213.

⁶²⁶ Prav tam.

Ste mar srečali v gluhi temi gozda
pevca ljubezni, pevca svoje žalosti?
Ste mar sledove solz, ste smehljaj opazili,
al' pogled tih, in domotožja poln,
ste srečali vi?

Ste mar vzdihnili vi, pozorni na glas tih
pevca ljubezni, pevca svoje žalosti?
Ko ste v gozdu mladeniča spoznali;
srečali pogled njega zastrtih oči,
ste mar zavzdihnili vi?⁶²⁷

Pesniško dejanje in delo sta personificirana, poimenovana kot »molčeč sopotnik noči«, o katerem se pesnik sprašuje, ali naj ga nemara obžaluje, ko pa ga v resnici kar najbolj zbližuje s samim seboj – v nasprotju z življenjem samim. Vendar pred nami ni običajno romantično deiluzionistično nasprotje med zunanjim in notranjim, temveč ontološko vprašanje o smiselnosti pesnikovega početja in o preživetju njegove duše. Nenadoma se pesnikov jezik spremeni: obžalovanje ne pomeni obžalovanje storjenega, temveč pogrešanje in žalovanje za začasno dolžnostjo oziroma za breznamenskostjo življenja navadnih smrtnikov. Kajti kljub nočnemu času je pesnikovo delo tisto, ki je sveto in zlato. Figuro retoričnega vprašanja si je Puškin enako zastavil v dnevniškem zapisu z dne 29. septembra leta 1815,⁶²⁸ tak postopek pa razvil v pesmi *Odmev*, ki jo je postavil za prvo iz leta 1831 v zbirki *Poezija* leta 1832. Opaziti je, da se verzi po smeri in utripu ne razlikujejo zelo od dikcije prejšnje pesmi, napisane približno petnajst let pred le-to.

Odmev

Mar zavija zver v gozdu tihem,
Al' trobi rog, ali grom grmi,
mar poje deklica za gričem –
na vsak zvok,
v zraku praznem odziv svoj
nenadno rodiš ti.

Prisluškuješ tresku groma,
in glasu burje in valov,
in na oglašanje vaških petelinov –

⁶²⁷ Puškin, *Stihotvorenija Aleksandra Puškina*, 13.

⁶²⁸ Sidjakov, »Prižiznennyj svod puškinskoj poezii«, 466.

odgovor pošiljaš;
 Nanj se nihče ne odziva ... Tak si
 pesnik tudi ti!⁶²⁹

Pesniški genij obeh pesnikov se kaže na nasproten način: če lahko občudujemo formalno dovršenost Prešernovih sonetov, se Puškinovo mojstrstvo in njegova avtorska volja skrivata ravno v nedovršenih pesemskih okruških, ki spominjajo na osnutke. Prešernova pesem *Slovo od mladosti* še vedno postavlja vprašanja, katero polovico dni življenja je pesnik mislil. Medtem ko so se vse realne podlage in biografske smernice izjalovile, se je skozi pesemsko prisotnost slovesa in pesnikove mladosti ponavljala in s tem ustvarjala njegova drugačna biografija.⁶³⁰ Pesnikov odnos do lastne smrti se pričinja čedalje bolj uresničevati docela v vrednostnem okvirju poezije, kot zagrobno ali posmrtno preživetje pesmi, ki postaja namen pesnikove osebne vere. France Prešeren je celo zelo nazoren v tem, saj lahko najdemo v nekaterih njegovih pesmih motive zagrobnega obstoja, na primer v baladah *Orglar*, *Prekop* in *Neiztrohnjeno srce*, *V spomin Matija Čopa* (»Zemlja, nemili čuvaj, nam zaklad tvoj varuje skopa; / Grobu na tvojem oči materi Slavi rose«), pa tudi v poslednjih *Sonetih*. Oba pesnika sta lastne pesmi zavestno polagala v presojo višjemu redu, v čudno zaupanje posmrtnemu priznanju poeziji. Kljub nejeveri sta verjela v nekakšno povsem duhovno preživetje pesmi. Nemara je v tem celo bistvo njunega osebnega pojmovanja lirike, ki se od romantične lirčnosti že močno oddaljuje. Zaključili bi lahko, da sta si oba pesnika svoj pesniški samoizraz brusila ob robovih antičnih mitoloških pojmovnih obzorij, medtem ko se je njun osebni jezik zaostroval v krščanskem podtekstu, ki navsezadnje ne nosi nujno pesnikovega sporočila, ampak njegovo osebno referenco, tisto samonanašanje, ki njuno individualnost prenaša v nadzgodovinsko prepoznavnost pesniškega genija. Čeprav se zdi, da je bilo njuno pravilo skrajno osebno, sledeče neki pesniški skrivnosti, se je poetično sporočilo v poeziji Franceta Prešerna in Aleksandra Sergejeviča Puškina ločevalo od osebne namembnosti in tudi od osebne prizadetosti. Iskanje je postalo veščina, pesnjenje v trenutku pa sočutni ritem nesvobodnega soustvarjanja skupne svobode. V obeh primerih je njuno pesniško dejanje pomenilo osvobajanje od nacionalnih spon, tudi – jezika, hkrati pa sta dosegla tisto subtilno besedno tekočnost in vtis lahkotnosti, ki sta lastni samo poetičnemu jeziku kot umetnini par excellence.

⁶²⁹ Puškin, *Stihotvorenija*, 269.

⁶³⁰ To je tisto življenje, na katerega aludira tema podnaslova te knjige.

EPILOG

Mera verznega naraščanja je v Prešernovih poezijah (*Sonetje nesreče*, *Slovo od mladosti*, *Sonetni venec*, *Krst pri Savici*) najpogostejše ženski peterostopni jamb,⁶³¹ ki jo je Prešeren mogel slišati v gledališču na Dunaju in v Celovcu,⁶³² v katerem pa je napisana tudi Puškinova zgodovinska tragedija *Boris Godunov*. Obe verzni umetnini, tako Prešernov *Krst pri Savici* kot tudi Puškinov *Boris Godunov*, sta opredeljeni v opusu obeh pesnikov kot izrazito romantični stvaritvi, ki naj bi s posebnimi iskanji ustrezala tragičnosti, starejši od novoveške krize subjekta, prepoznani šele v krščanskem verskem sistemu človeških vrednot. Puškin, ki je poudaril, da se je z namenom preobrazbe starih dramatskih oblik zgledoval po Shakespeareu (ruski prevajalec katerega je bil Nikolaj M. Karamzin, tudi največji pobudnik za tragedijo *Boris Godunov*), ki mu je prinesel na oltar klasicistično trojno enotnost časa, prostora in dogajanja. Tej je dodal še enotnost sloga in ohranil enotnost dejanja, ter nedoslednost umetniških sistemov nadomestil z verodostojnostjo⁶³³ upodobljenih oseb (predvsem z značajsko dvojnostjo in osebnostno premostljivostjo, spremenljivostjo in nezaupljivostjo-preganjavico carja Godunova), časa, razvoja zgodovinskih značajev in dogodkov. Karamzin je v svoji *Zgodovini ruskega carstva* podobno upodobil gibanje množic, hrupen spopad med najemniškimi vojskami, ki so jih vodili obupani in drzni polkovniki.⁶³⁴ Puškin pa je tako historično vzdušje, ki ga je poetično polnilo, napovedal že z zaključnimi verzi, za pesnika tako pomembne, pesmi *Andréju Chénierju* leta 1825:

Nikogar ni slišati. Koraki so neslišni. Rabel čaka tiho.
A družba pesnikovo smrtno pot navdihuje.
Tu je malha. Vstopi. Slavo imenuje ...
Joči, muza, zajokaj! ...

Prešeren je za kranjsko tragedijo *Krst pri Savici* izbral glavno temo ljubezni, ki je bila zanj edina tuzemska tema, ki zmore zbujati tragiko.⁶³⁵ Takole je zapisal v

⁶³¹ Endekasilabičen verz, lasten še naslednjim pesemskim stvaritvam evropske književnosti: Ariostov »Orlando Furioso«, »Gerusalemme liberata« T. Tassa, »Sonet« Petrarce in Alfierija, drame Shakespearea in Schillerja (Isačenko, *Slovenski verz*, 39).

⁶³² Isačenko, *Slovenski verz*, 45.

⁶³³ Vjazemski je zapisal: »V Puškinu je bilo verodostojno razumevanje zgodovine, lastnost, ki je nimajo vsi zgodovinarji. Njegov um je bil jasen, pronicljiv in trezen« (P. A. Vjazemski, *Estetika i literaturnaja kritika* (Moskva: Iskustvo, 1984), 326).

⁶³⁴ Prim. Saharov, *Romantizem v Rossii*, 157.

⁶³⁵ Prim. »Romantika se tu povsem odpoveduje ironizmu in se razpre v smer klasične tragičnosti« (Igor

pismu Mihiu Kastel(i)cu, že 10. sušca leta 1832: »Reminiscence na tragedije ali tudi povesti bo težko najti«. ⁶³⁶ Zato se zdi, da je Prešeren našel srž svoje tragedije, za katero se je sprva bal, da se bo morda zdela premalo tragična, v misli, ki jo je podal pred le-to, in sicer da bo snov bogata z dejanjem in zapletljaji (ne da bi jih povzročal intrigant). ⁶³⁷ Po doživetju Bogomiline lepote, je Črtomir zamaknjen v druge svetove:

Jok, ki v oči mu sili, komaj skrije,
da ni nebo nad njim se odklenilo,
da je na svetu, komaj si verjame,
tak' Črtomira ta pogled prevzame. ⁶³⁸

Pesnik je torej dejanje in burno dogajanje te tragedije postavljaj v tok višjega reda, ki pa naj bi zadostil zgodovinski tragiki. V *Krstu pri Savici* je najbolj razviden Prešernov razvoj verzne raznolikosti in izrabe vseh ritmičnih variant v kitici, tudi nemetričnih. Prav v slednjem se čuti tista vratolomna lahkotnost pesnikove nadarjenosti, ki meji na pesniško svobodo, neosvobojeno od slehernikove smrtnosti. ⁶³⁹ V razmerju do človeških vrednot pa se uresničuje tudi zgodovinska tragika obeh najpomembnejših del Puškina in Prešerna. Upesnjevala sta namreč tiste motive, teme in sižeje, ki jih je Aristotel ⁶⁴⁰ opredelil kot mit oziroma duša tragedije in tudi poezije. ⁶⁴¹

VIRI IN LITERATURA:

Aristoteles. *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba Beletrina, 2012.

Čop, Matija. *Illyrisches Blatt*, 16. II., 1833, 27.

Dante. *Pekel*. Prev. in op. A. Gradnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1959.

Grdina, »Enciklopedični in nepoenostavljajoči pesnik«, v: France Prešeren, *Izbrane pesmi*, izbor, spremna beseda Igor Grdina (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014), 185).

⁶³⁶ Francè Prešeren, *Delo Francèta Prešerna*, ur. Avgust Pirjevec, Joža Glonar, odg. ur. Dušan Pirjevec (Ljubljana: DZS, 1959), 257.

⁶³⁷ Prešeren, *Delo Francèta Prešerna*, 257.

⁶³⁸ Prešeren, *Poezije*, 301.

⁶³⁹ »Idealizem svobode« (prim. Janko Kos, »Puškin in Prešeren – dvojce tipov romantične klasike«, v: F. Prešeren–A. S. Puškin (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001) 22) ni sugeriran na zunanji ravni pesnitve, ampak kot duhovni plod le-te.

⁶⁴⁰ Primer uporabe motiva Ifigenije in Oresta (prim. Aristoteles, *Poetika*, 1452b, 93).

⁶⁴¹ Prispevek je nastal v okviru izpolnjevanja programa P6-0094 (A), ki ga iz proračunskih sredstev Republike Slovenije financira ARRS.

- Debeljak, Tine. »Puškinova pravljica o ribiču in ribici (Njena problematika in njen pomen za Puškinista-folklorista)«. *Slovenski jezik* 3, 1-2 (1940): 132–150.
- Del'vig, A. A. *Stihotvorenija*. Moskva-Leningrad: Sovetskij pisatel', 1963.
- F. Prešeren–A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva). Zbornik. Glavni urednik Miha Javornik. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.
- Fomičev, S. A. »Vstupitel'naja stat'ja«. V: A. Puškin. *Dnevniki. Avtobiografičeskaja proza*, 5–22. Moskva: Sovetskaja Rossija, 1989.
- Gantar, Kajetan. »Antični substrat v metaforiki Prešernovih nemških pesmi«. V: *France Prešeren – kultura – Evropa*, 125–146. Ljubljana: ZRC SAZU, 2002.
- Ginzberg, Lidija. »Opyt filozofskoj liriki«. V: *Poetika V. Leningrad 1926-29. Poetika I–V*, 72–104. Ur. Dmitrij Tschizewskij. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- Giršman, Mihail M. *Literaturnoe proizvedenie, teorija hudožestvennoj celostnosti*. Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur, 2007.
- Grdina, Igor. »Enciklopedični in nepoenostavljajoči pesnik«. V: France Prešeren. *Izbrane pesmi*. Izbor, spremna beseda Igor Grdina, 181–187. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014.
- Izmajlov, N. V. »Liričeskie cikly v poezii Puškina 30-h godov«. V: *Puškin, issledovanija i materialy*. T. II., 7–49. Moskva-Leningrad: izd. Akademii nauk SSSR, Puškinski dom, 1958.
- Isačenko, A. V. *Slovenski verz*. Ljubljana: pri Akademski založbi v Ljubljani, 1939.
- Isačenko, A. V. »Nekaj misli o Korševem prevodu Prešernovih Poezij«. *Slovenski jezik* 3, 1/2 (1940): 151–155.
- Jakobson, Roman. »Zametki na poljah liriki Puškina«. V: Jakobson, Roman. *Raboty po poetike*, 213–219. Moskva: Progress, 1987.
- Juvan, Marko. »Prešernova in Puškinova poezija o poeziji«. V: F. Prešeren–A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva), 43–73. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.
- Karamzin, N. M. *Pis'ma k I. I. Dmitrievu*. Sankt Peterburg, 1866.
- Kos, Janko. *Matija Čop*. Ljubljana: Partizanska knjiga, Založba Jaroslav Skrušny, 1979.
- Kos, Janko. »Puškin in Prešeren – dvoje tipov romantične klasike«. V: F. Prešeren–A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva), 17–25. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.
- Krajnska zhbeliza. Ur. Miha Kasteliz, Tretje bukvize. Ljubljana: Joshef Blasnik, 1832.
- Kreft, Bratko. *Puškin in Shakespeare*. Ljubljana: DZS, 1952.
- Ludvik, Dušan. »Ozadje Prešernovega pisma Čelakovskemu iz leta 1846«. *Slavistična revija*. L. 2 (1949): 139–159.
- Ludvik, Dušan. Študije, Srednjeveške in staronemške verzne oblike. *Literarni leksikon*, IV. zvezek. Ljubljana: DZS, 1979.
- Paternu, Boris. »Izhodišča Prešernovega sonetizma«. *Slavistična revija* 24. Št. 1. Jan.-mar. (1976): 39–57.
- Preshérin, France. *Kerst per Savizi*. Ljubljana: Joshef Blasnik, 1836.
- Prešeren, France. *Pesmi Franceta Preširna*. Ur. J. Jurčič, J. Stritar. Ljubljana: Oton Wagner, 1866.
- Prešeren, France. *Doktorja Franceta Prešerna zbrano delo*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigar-
na, 1929.
- Prešeren, France. *Poezije doktorja Franceta Prešerna*. Z dodatkom s Poezijah nepriobčenih pesmi. Ob stoletnici Poezij. Uvod in razlago napisal A. Slodnjak. Ljubljana: Tiskarna Ljudska pravica, 1946.

- Prešeren, Francè. *Delo Francèta Prešerna*. Ur. Avgust Pirjevec, Joža Glonar. Odg. ur. Dušan Pirjevec. Ljubljana: DZS, 1959.
- Prešeren, France. *Zbrano delo. Prva knjiga. Poezije*. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS, 1965.
- Prešeren, France. *Pesnitve in pisma*. Ur. Anton Slodnjak. 3. ponatis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.
- F. Prešeren–A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva). Ur. Miha Javornik. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.
- France Prešeren. *Izbrane pesmi*. Izbor, spremna beseda Igor Grdina. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014.
- France Prešeren – kultura – Evropa. Ur. Jože Faganel, Darko Dolinar. Ljubljana: ZRC SAZU, 2002.
- Puškin, A. *Stihotvorenija*. Sankt Peterburg, 1826.
- Pisma Puškina*. 1. del. Ur. B. L. Modzalevski. Moskva, 1926.
- Puškin, A. S. *Sočinenija*. Ur. B. Tomaševski. Sprem. beseda V. Desnicki. Leningrad: Hudožestvennaja literatura, 1936.
- Puškin, A. S. *Puškin, issledovanija i materialy*. T. II. Ur. M. P. Aleksejev. Moskva-Leningrad: Izd. Akademii nauk SSSR, Puškinski dom, 1958.
- Puškin, A. S. *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*. Izd. 4. *Stihotvorenija (1820–1826)*. T. II. Leningrad: Nauka, 1977.
- Puškin, A. S. *Dnevnik. Avtobiografičeskaja proza*. Ur., sprem. b. S. A. Fomičev. Moskva: Sovetskaja Rossija, 1989.
- Puškin, A. S. *Stihotvorenija Aleksandra Puškina*. Ur. L. S. Sidjakov. Odg. ur. J. M. Lotman, S. A. Fomičev. Sankt-Peterburg: Nauka, 1997.
- Saharov, Vsevolod I. *Romantizm v Rossii: epoha, školy, stily*. Moskva: Imli Ran, 2004.
- Schlegel, A. W. *Geschichte der romantischen Literatur*. Kritische Schriften und Briefe IV. Stuttgart, 1963.
- Sidjakov, L. S. »Prižnennyj svod puškinskoj poezii«. V: *Stihotvorenija Aleksandra Puškina*, 397–458. Sankt-Peterburg: Nauka, 1997.
- Sidjakov, L. S. »Primečanja«. V: *Stihotvorenija Aleksandra Puškina*, 458–624. Sankt-Peterburg: Nauka, 1997.
- Slodnjak, Anton. »O Francetu Prešernu in njegovih Poezijah«. V: *Poezije Franceta Prešerna*. Z dodatkom v Poezijah nepriobčenih pesmi, 5–39. Ljubljana: Tiskarna Ljudska pravica, 1946.
- Slodnjak, Anton. »Razlaga in opombe«. V: *Poezije Franceta Prešerna z dodatkom v Poezijah nepriobčenih pesmi*. Ljubljana: tiskarna Ljudska pravica, 1946.
- Slodnjak, Anton. »Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe. 4. Sonetje nesreče«. *Slavistična revija* 4. let., 3/4 (1951): 162–177.
- Stabej, Marko. »Skladnja in verz pri Prešernu – prostor ustvarjalne discipline in sporočilne svobode«. V: *France Prešeren – kultura – Evropa*, 213–221. Ljubljana: ZRC SAZU, 2002.
- Stritar, Josip. »Preširnovno življenje«. V: *Pesmi Franceta Preširna*, 5–11. Ljubljana: Oton Wagner, 1866.
- Tomaševski, B. V. *Puškin: Raboty raznyh let*. Moskva: Kniga, 1990.
- Tomaševski, B. V. »Strofika Puškina«. V: *Puškin, issledovanija i materialy*. T. II., 49–185. Moskva-Leningrad: izd. Akademii nauk SSSR, Puškinski dom, 1958.
- Vjazemski, P. A. *Estetika i literaturnaja kritika*. Moskva: Iskusstvo, 1984.

- Zaborova, P. B. »Avtograf pis'ma Puškina k Pljušaru«. V: *Puškin, issledovanija i materialy*. T. II., 224-228. Moskva-Leningrad: izd. Akademii nauk SSSR, Puškinski dom, 1958.
- Zajc, Neža. *Jezikovne etude, variacije in rime A. V. Isačenka*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2015.
- Žigon, Jože. »Prešeren in trije Antoni Scheuchenstueli«. *Slavistična revija s prilogo Lingvistica*, l. VIII.3/4 (1955): 183-195.
- Župančič, Oton. *Zbrana dela Otona Župančiča*. IV. zvezek. Ur. Josip Vidmar. Ljubljana: Aka-demska založba, Jugoslovanska tiskarna, 1938.

BRANE SENEGAČNIK

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 v 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 poznanega, 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. Pravzaprav je usoda dobra z nami, se mi je utrnilo, ker takšnih ljudi ni poslala na pot Heraklitu ali Sofoklu 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 obrabljene 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 toliko 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 nedorečnost, 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 poglavitno to, da so nastale velike spremembe, ki niso le estetske, družbenozgodovinske in kulturološke, temveč – in šele s tem sežemo proti jedru zadeve – tudi antropološke in ontološke. Spremembe v dojemanju pesništva, ki so neločljivo povezane s spremenjenim – pesnikovim in splošnim – dojetjem samega sebe in življenja.

Uvodoma naštetе 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 naštetе besede namreč na neki način signalizirajo dvoje: da resničnost transcendirā 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 POSKUS

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!?⁶⁴² In vendar to počnem, ker ne morem dovolj

⁶⁴² 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 hladnokrvn, ignorantski: »Ostajam pri svojem,« in to v zasebni korespondenci, brez enega argumenta, brez enega pojasnila, ene misli o vprašanih, 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.

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 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 trangresivnih izjav, ki dajejo vtis pristnega, neponarejenega zaganjanja onkraj znanega, v tisto »realno«, ki ga je nekoč označevala sedaj zadrego zbujajoča 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 obliki pojavijo kot vprašanje »Kdo sem?« v najbolj radikalni obliki. 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 iz temeljev, ali na način »stiska«, ki zlepa ne popusti, če naj ponazorim 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 si 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 le 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, vznikatı 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.⁶⁴³

(prevedel Ferdinand Miklavc)

Zaradi radikalne celovitosti⁶⁴⁴ 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,

⁶⁴³ *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 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.

⁶⁴⁴ S tem izrazom mislim na to, da ni mogoče zamejiti tistega, kar ta izkušnja zadeva, ne pa na celoto, nad katero bi imel pregled.

da bi bil z vsem jazom
v vsaki stvari;
da bi ne prenehal biti,
z vsem jazom, v vsaki stvari!⁶⁴⁵

Oblak

To, kar vidim od tebe, nebo,
to je skrivnost;
to, kar je na tvoji drugi strani,
sem jaz tu, sanjajoč.⁶⁴⁶

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 v njegovih odsevih, se pravi, da lahko to dogajanje vsaj v oslavljeni obliki še vedno obudiš.

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 določitve 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.

⁶⁴⁵ *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!

⁶⁴⁶ *Nube* Lo que yo te veo, cielo,/eso es el misterio;/lo que está de tu otro lado,/soy yo aquí, soñando.

IGRA Z OKVIRJI

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 opredelil kot predmiselno ali celo prebitnostno. Za takšno opredelitvijo je seveda že 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 metaontološke perspektive ... V kulturnem prostoru nič od tega ni nujno, to je zgolj od 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-pragmatično mišljenje. Tudi nasploh ima danes v akademskem raziskovanju literature ali v družbeno relevantnem kritičnem 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, kakršni so 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 dajanje vstavljeno v mrežo materialnih praks«; in da »noben diskurz, domišljijski ali arhivski, ne omogoča dostopa do nespremenljivih resnic, niti ne izraža nespremenljive človeške narave«. ⁶⁴⁷ 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 polemičnem 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

⁶⁴⁷ Harold Aram Veaser. »Introduction«, v: Harold Aram Veaser, ur. *The New Historicism* (New York, London: Routledge, 1989), Xi. Prevod zajet iz: Aleš Vaupotič, »K problemu zamejitve pojma novi historizem«, *Dialogi* 4–5 (2005): 52–74; http://black2.fri.uni-lj.si/humbbug/files/papers/2005DialogiVaupotic/novihistorizem_vaupotic_dialogi413-4_2005_52-74ocr.pdf. Harold Aram Veaser, 1989, Xi. Prevod zajet iz Vaupotič, »K problemu zamejitve«, 54.

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 gospodstva (z zasedanjem akademskega prostora in kulturnih institucij, obvladovanjem medijskega predstavljanja literature, ustrezno 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, pa je 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),⁶⁴⁸ ne po tem, kako je zgrajeno pesniško besedilo.⁶⁴⁹ 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 podobe 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 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

⁶⁴⁸ Za kratko, a pronicljivo kritično analizo tega termina, še zlasti pri Foucaultu glej npr. Manfred Frank, »Kaj je 'diskurz'? o arheologiji Michela Foucaulta«, *Nova revija* 27, 317/318 (2008): 177–191.

⁶⁴⁹ Poleg pozabljenih »klasike«, Ingardnove *Literarne umetnine*, katere poznavanje bi utegnili preprečiti marsikatero zablodo ali naivno pretiravanje, je ena problemsko najbogatejših študija Manfreda Franka: »Besedilo in njegov slog: Schleiermacherjeva teorija jezika«, *Nova revija* 26, 304/306 (2007): 208–224. 2007. Večina bistvenih tem tega obsežnega fenomenološko-hermenevtičnega področja je zarisanih ali vsaj nakaznih v teh razpravah.

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 doživljajskih razsežnostih, nezvedljivi na splošne vzorce, a vendarle takšni, da razpirajo 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.⁶⁵⁰ Z veliko in spoštljivo akribijo je med vsem drugim opozoril na voluntarizem Foucaultove *arheologije*⁶⁵¹ in arbitrarnost »molčečega filozofskega smeha«, s katerim je zavračal humanistične »preužitkarje«⁶⁵²; na kopico omejitev, s katerimi je Lacan zamejil svoj antisubjektivizem oziroma razložil, česa vse ne označuje s pojmom (tedaj že mrtvega) subjekta⁶⁵³; na nedoslednosti, ki se kažejo v Derridajevem zavračanju zunaj-tekstovnosti (*hors-texte*) in hkratnem opiranju na psihobiografsko interpretacijo⁶⁵⁴; pa tudi na naivnosti predstav o avtorju in tekstu, ki je jih spodbudil skokovit razvoj sodobne digitalne tehnologije za (re)prodiciranje teksta.⁶⁵⁵ V sodobni kritiki – in v zadnjih dvajsetih letih po izidu Burkove knjige mojem 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,

⁶⁵⁰ Séan Burke, *Death and Return of the Author* (Edinburgh: EUP: 1998), 1998.

⁶⁵¹ Prav tam, 73–74.

⁶⁵² Prav tam, 79.

⁶⁵³ Prav tam, 104.

⁶⁵⁴ Prav tam, 124–125.

⁶⁵⁵ Prav tam, 192–201.

dinamično razmerje med delom in življenjem pa zanemarjajo tako na eni kot na drugi strani.⁶⁵⁶ Burke, sam globoko utemeljeno nezadovoljen s stanjem, kakršno je, je prepričan, da je potrebna neke vrste vrnitev k »eksistencialnim« pogle-dom na sebstvo in avtorstvo (in omenja v tej zvezi Nietzschejev perspektivizem, Heideggerjevo »biti v svetu« in Sartrovega angažiranega subjekta). Kakor mi je osnovna linija te misli blizu, mislim, da pojava »eksistencialnih tem« in s tem posebne razsežnosti pesniškega življenja vendarle ne moremo 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 eksistencialnih tem v zgoraj opisanem pomenu po mojem ni mogoče izčrpno (morda niti zares relevantno ne) opisati z nobeno kombinatoriko splošnih elementov jezikovnih teorij in specifičnih historično-socialnih vedenj; pesem, ki izraža iz njih 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 uga-sne –, 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 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 POSKUS

Vrnimo se zdaj k našim »poučenim bralcem«. Prej sem navedel njihov zamišljeni odgovor na moje neslišano vprašanje o eksistencialnih temah; glasil se je: te se

⁶⁵⁶ Prav tam, 187–188.

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 letošnje Jenkove nagrade pesniku Tonetu Škrjancu (tudi sam ga rad prebiram in ga imam za izstopajočo pesniško osebnost, da ne bo nesporazuma), pesniku, 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*,⁶⁵⁷ 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 Škrjančeve 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 perspektivno kompozicijo, dosledno rabo pogovornega jezika in 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 vrednotnih 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 to na neki globinski način zdi bolj življenjsko kot »skiciranje vsakdanjih malenkosti ter družabnih peripetij«? V čem je doživljanje takšnega bralca manj relevantno? Estetska »raven časa« – a kdo jo določa? Kdo lahko zagotovi, da ni to morda samo kulturna in literarna moda? In predvsem, kako lahko razmeji pojma »raven časa« od literarne mode brez vsaj malo resnejše refleksije? 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? Če tega ne morem jasno opredeliti, pa se ga lahko vsaj trudimo opisati z vso hermenevitično akribijo v iskrenem dialogu. Kamorkoli

⁶⁵⁷ V kurzivo postavil B. S.

bi tak dialog (ali morda spoštljiv polilog) vodil, bi bilo, prepričan sem, v literarnem, kulturnem in tudi družbenem prostoru več resničnosti. Za zdaj 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 POSKUS: 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 razložljivega ne v govorico, čeprav se slednje (lahko) pojavlja sredi najbolj vsakdanje resničnosti (najlaže 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 stvareh⁶⁵⁸ –, 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 seveda ne pomeni, da je eksistencialna poetika zmes nebrzdanega patosa in klišejev: v teh se ravno razvedeni 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

⁶⁵⁸ 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 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) prispodablja s pismom v steklenici, ki ga brodolomec na samotnem otoku vrže v morje. Zato uporablja jezik na povsem specifičen (neredko »drhteč«, »pretresen«) način.

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.)⁶⁵⁹

Hugo Mujica, *Slutnja* (prevedel Pablo Fajdiga)

»Neznano«, kakršnega iščejo »v 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 eksistencialne 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, nebrzani izbruhi egomanske energije – imajo omejen učinek in se lahko izživijo v dvojem: v »brez vsebinskem«, občutenjskem kontrastu kot čisto estetska sprostitev, lahko pa rabijo kot glas družbene kritike: s karikiranimi, grotesknim 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

⁶⁵⁹ *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.)

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 dojetanja. Čeprav je v domet diskurzivnega uma ujeta poezija v očitnem kontrastu s to predstavo, ji povezava z njo koristi: kljub njeni končni vezanosti na diskurz jo ščiti pred čisto racionalno kritiko in jo opremlja z obstretom 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 opušta (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 najnovejše 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 torej?

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 kjer koli v kulturi: v akademskih in literarnih inštitucijah, 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.⁶⁶⁰ Oba, vsak na svoj, način, odpravljata pristno transcendentno resničnost (v najbolj rudimentarnem, pojmovno nestrukturiranem pomenu). Zato ima po mojem s slednjo povezana pesniška govorica, to je (lirična) poezija, v obzorju sodobne, postmoderne kulture, vsaj trenutno le malo možnosti.

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

⁶⁶⁰ Prim. zanimivo razpravo Toma Virka, »Tipologija humanističnih diskurzov v literarni vedi in vprašanje človekove človeškosti«, v: *Humanizem in humanistika: simpozij*, ur. Niko Grafenauer (Ljubljana: SAZU, 2016), 192–199. Virk govori o treh dominantnih diskurzih v sodobni humanistiki: esejestičnem, znanstvenem in diskurzu Teorije; druga dva približno ustrezata temu, kar tu imenujem naravoslovni oziroma družboslovni model, prvi pa je blizu slogu te razprave.

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: zavestno življenje zanj 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.⁶⁶¹«

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

⁶⁶¹ Ernst Cassirer, *An Essay on a Man* (New Haven, London: Yale University Press, 1944), 144.

življenja«, ki pa ni razumljena tako kompleksno kot pri Cankarju, temveč ožje: kot prostor čisto družbenega spopadanja in procesov, še zlasti ob vprašanih 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 naravnostjo še bolj neposredno in odločilno zastira transcendentni značaj resničnosti. Tu po mojem zadevamo ob temeljno naravnost sodobnega mišljenja ne le o poeziji in literaturi, temveč tudi o družbi in človeškem življenju, zato o tem lahko govorim le skrajno skicizno. Gotovo je pomembno to, da imajo poskusi temeljnih refleksij o obzorju (samo) dojemanja vse manj prostora v zmagoslavnem pragmatičnem pogonu kulture; v akademski sferi se (pretežno nereflektirano) 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, *ricœurjevsko* 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 ujeto v že obstoječe zgodovinske vzorce, tako da izvirnost ni mogoča, in še več, po kateri je svet sam neznanski (zgodovinsko udejanjeni čezgodovinski) tekst, sprevrnjena oblika tega prepričanja: če je transcendenca neskončni tekst (v tem se zarisujejo obrisi 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 domišljjsko (oziroma izmišljjsko, če uporabim nekoč priljubljen metafikcijski 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 atrascendente kulture.⁶⁶² 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)estetiki⁶⁶³ med drugim odgovarja Czesławu Miłoszu, ki je Zahodu (in predvsem Francozom) povedal, da »smo bili od Mallarméja naprej zaprti v hermetizem brez upanja in 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«. ⁶⁶⁴ 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 ustvarita velike izjave, ki delujejo kot magične filozofske formule, v katerih silovito pozvanja akcijski potencial, pomensko pa izzvenevajo v votlo abstraktnost.

⁶⁶² 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 težkih 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 presojati zgodovinsko zamejenost časov – kako je sploh mogoče in smiselno govoriti o zgodovinski zamejenosti dob, če je resničnost pojmovana absolutno historično in tudi presojevalec 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, pa je primoran zaradi novih zgodovinskih spoznanj ves čas revidirati podobo posameznih dob in razmerij med njimi).

⁶⁶³ Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki* (Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004).

⁶⁶⁴ Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, 45–46.

Obetajoči zasnutki subtilnih opažanj zlasti ob Mallarméjevih, Celanovih in Ben Rabijevih verzih⁶⁶⁵ se razpustijo v relativno neizvirne, včasih že kar banalne ugotovitve, ki dolgujejo svoj varljiv 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«?⁶⁶⁶ 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«⁶⁶⁷; te besede tu pa lahko zares delujejo samo, če jim dovolimo, da se nas polastijo – tako kot gre to v vsaki resnično lirski poeziji. Tedaj bi konsistenco dojeli kot običajno sklenjenost sveta v pragmatičnem dispozitivu, ki se v trenutku 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«.⁶⁶⁸ Brezosebnost zapisa naj bi zagotavljala enakopravnost svobode: toda ali niso ravno črke, drugače kot glas nekaj postavljenega, 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 izbrisi pismene in nepismene subjekte (pri čemer slednji tega izbriša 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; poglobitno pri tem je, da obstaja množstvo resnic; vsaka resnica je proces; subjekt resnice je vsak končen trenutek neskončnega procesa

⁶⁶⁵ Npr.: »Pesem nas pouči, da se svet ne predstavlja kakor zbirka objektov« (Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, 46). »Bralec se mora spustiti v uganko, če hoče doseči trenutno točko prisotnosti« (Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, 47). »Bit in resnica, tudi če jima je vzeta pečat kakršnegakoli zajetja vsega, še nista izginila. Našli ju bomo negotovo zakoreninjeni tam, kjer natanko Vse ponuja svoj nič« (prav tam, 52).

⁶⁶⁶ Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, 54.

⁶⁶⁷ Prav tam, 46.

⁶⁶⁸ Prav tam, 53.

te resnice, zato ji je imanenten; vsak proces resnice vznika iz dogodka, in zvestoba temu dogodku nosi subjekt nad praznino.⁶⁶⁹ Subjekt (človek) se razkroji v procesu singularne resnice, ta poteka skupaj z (neopredeljivim – neskončnim?) množtvom drugih tovrstnih procesov, toda kaj je dogodek, iz katerega vznikajo? Izvemo, da je nepredvidljiv, neizračunljiv, toda vseeno – odkod izvira? 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. [...] Največ, kar lahko popolnoma splošno rečemo, je, da je lahko katerikoli subjekt lahko bojevnik neke resnice.«⁶⁷⁰ Iz tega je morda mogoče malo bolje razumeti Badioujeva stavka: »pesem je operacija« in »ker je operacija, je tudi dogodek«.⁶⁷¹ 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 objekt⁶⁷² in se jeziki na novo polaščajo svojih moči)⁶⁷³ 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 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

⁶⁶⁹ Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, 80–81.

⁶⁷⁰ Prav tam, 81–82.

⁶⁷¹ Prav tam, 46–47.

⁶⁷² Prav tam, 48.

⁶⁷³ Prav tam, 54.

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 tistega, kar označuje beseda (človeško) življenja v lirični poeziji.

Besedo »življenje« bi, kot že rečeno, zlahka umestili med nekje 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 – zajemajo celoto pesnikovega realnega, zgodovinskega, domišljijskega 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 govorice 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.⁶⁷⁴ Eden od njih gre takole:

»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 [*überflußig*]. Prav v povezavi s tem presežnim značajem živečega, ki posega še daleč v obstoj prazgodovinskega človeka in otroka, postane očiten merkurski in trgovski značaj našega ratia in naših zavestnih kategorij. Korišno, razumno, potrebno in ciljno – tako se izraža naša zavest, ko hvali življenje; naključno, nepotrebno, neazumno 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 zmozel 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 njuni vzajemni naravnosti druge na drugo, ki ga kot celoto

⁶⁷⁴ Kot se je Neumann sam zavedal, njegova koncepcija enotne resničnosti nikakor ni brez filozofskih 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, so njegovi opis neprecenljivi.

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.⁶⁷⁵

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 najprimernejši zaključek tega razmišljanja sem izbral eno takšnih: enega najslovitejših sonetov v zgodovini literature, Baudelairove *Sorodnosti* (*Correspondances*).

V narave templju kdaj živi stebri
spregovore besede polzastrete,
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 mladí,
blagi kot oboa, kot vrt zeleni,
drugi bogati, zmagoviti, zli,

s stvari neskončnih dihom prepojeni,
ki v ambri in muškatu trepeta,

⁶⁷⁵ E. Neumann, *Ustvarjalni človek* (Ljubljana: Študentska založba, 2001), 111–112.

pojoč o žaru čutov in duha.⁶⁷⁶

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 un 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 osebni, še več, zaupljivem, domačem 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 répondent*.)

3. kitica

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

⁶⁷⁶ *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./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.

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 samo v trenutku, ki ga daruje pesem.

VIRI IN LITERATURA:

- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- 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.
- Frank, Manfred. »Besedilo in njegov slog: Schleiermacherjeva teorija jezika«. *Nova revija* 26 304/306 (2007): 208–224.
- Frank, Manfred. »Kaj je 'diskurz'? o arheologiji Michela Foucaulta«. *Nova revija* 27, 317/318 (2008): 177–191.
- Jiménez, Juan Ramón. *Poesie d'amore*. Testo spagnolo a fronte. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1990.
- Mujica, Hugo. *Pesmi*. Iz španščine prevedel Pablo Juan Fajdiga. Ljubljana: KUD Logos, 2005.
- Neumann, Erich. *Ustvarjalni človek*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- Paz, Octavio. *Izbrane pesmi*. Izbral in prevedel Ferdinand Miklavc. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- Vaupotič, Aleš. »K problemu zamejitve pojma novi historizem«. *Dialogi* 4–5 (2005): 52–74 = Spletni vir: http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/papers/2005DialogiVaupotic/novihi-storizem_vaupotic_dialogi41.3-4_2005_52-74ocr.pdf.
- Veeser, Harold Aram. »Introduction«. V: *The New Historicism*. Ur. Harold Aram Veeser, ix–xvi. New York, London: Routledge, 1989.
- Virk, Tomo. »Tipologija humanističnih diskurzov v literarni vedi in vprašanje človekove človeškosti«. V: *Humanizem in humanistika: simpozij*. Ur. Niko Grafenauer, 192–199. Ljubljana: SAZU, 2016.

GREGOR STRNIŠA, PESNIK LJUBEZNI, ŽIVLJENJA IN SMRTI

Literarnokritična recepcija⁶⁷⁷ izjemno bogatega poetičnega opusa Gregorja Strniše je intenzivna in raznovrstna ter v njegovi poeziji odkriva vrsto specifičnih elementov, ki zaznamujejo tako vsebinsko kot oblikovno strukturo njegove poetike, njeno rast, preoblikovanje in posebnosti. Strniša ni pesnik osebnih emocij, ampak skozi poezijo oblikuje podobo sveta, ki je brezbrizen do človeka in njegove zgodovine, kar je ena od značilnosti pesniške generacije, ki ji pripada. Čeprav Strniševa poezija ni tako grenka in trpka kot recimo Zajčeva, čeprav ni tako zavzeta za destrukcijo vsakdanjosti kot Tauferjeva, ali hermetična kakor poezija Saše Vegri, pa se vseeno – tako jo opisujejo literarni zgodovinarji – ne giblje v svetlem območju bivanja, ne izraža radosti, veselja in optimizma in, kar je še, pozitivnih eksistencialij. Poudarek je na njenem strastnem, natančnem in pesniško izrazito inovativnem iskanju odgovorov na vprašanja, ki zaposlujejo slehernika, ko se obrne proti makrokozmosu, ali pa, ko se poskuša potopiti v lastni mikrokozmos, pesniku sta blizu obe perspektivi: pogled v daljavo, v neskončnost prostora in pogled v notrino, v zapletenost človeške psihe.⁶⁷⁸ Strniša je, kot smo lahko prebrali v mnogih zapisih o njegovem življenju in delu, proučeval tako lingvistiko, mitologijo, kot tudi astronomijo in fiziko, a vprašanja o vseh teh za človeka tako pomembnih vedah, znanjih in spoznanjih je oblikoval skozi pesniško govorico, organizirano tako, da je vodila v samo središče razmisleka. To pa je vprašanje o tem, kako se v človeku odbijajo in dopolnjujejo nasprotja, kako se oblikuje trikotnik, ki življenje

⁶⁷⁷ Navajam samo nekaj razprav: Vital Klabus, »Poezija Gregorja Strniše«, *Perspektive* 35 (1963/64): 558–569, 36–37, 745–761; Taras Kermauner, »Dve interpretaciji«, *Problemi* 67/68 (1968): 17–23, Denis Poniž, »Gora in puščava (Štiri pesniške zbirke Gregorja Strniše)«, *Prostor in čas* 172 (1974): 96–102; Vladimir Truhlar, »Transcendentalnost v »Očesu« Gregorja Strniše«, v: V. Truhlar, *Doživljanje absolutnega v slovenskem leposlovju* (Ljubljana 1977), 246–252; Peter Kolšek, »Balade o svetovjih – komentar«, v: Gregor Strniša, *Balade o svetovjih* (Ljubljana: Mladinska knjiga / Kondor 250, 1989), 153–169.

⁶⁷⁸ O tem piše Janko Kos, »Liliput in Brobdingang«, v: Gregor Strniša, *Interpretacije 2* (Ljubljana: Nova revija, 1993), 62–69.

in smrt motri skozi ljubezen. Pri tem lahko sledimo poti, na kateri je Strniša svojo vedno bolj zoževal na samo nekaj bistvenih vprašanj, povezanih z življenjem kot človekovim načinom samospoznanja in ustvarjanja ironične distance do vseh ideoloških konstruktov. Po mojem skromnem prepričanju predstavlja antologija *Vesolje* (1983), tako po izboru pesmi, kot po njihovi razvrstitvi oziroma vzpostavljanju napetosti med posameznimi cikli, vrh Strnišinega pesnjenja in tudi eno od najpomembnejših slovenskih poetičnih beril dvajsetega stoletja. Vem, da so take in podobne izjave tvegane, saj na področjih, kjer se uresničuje človekova bit skozi umetniško izpoved ni lahko in še manj preprosto postavljati hierarhičnih lestvic in razvrščati nanje različne poezije. Toda *Vesolje* je antologijska zbirka, ki jo lahko primerjamo s Voduškovo zbirko *Odčarani svet* (1939), Kocbekovo *Grozo* (1963) ali Šalamunovim *Pokrom* (1966). V vseh primerih so to zbirke, ki prelamljajo s strukturo prejšnjega sveta in vzpostavljajo novo.

Izboru pesmi je Strniša dodal obsežen uvod, ki ne pojasnjuje ali zagovarja pesmi, ampak skuša bralcu odstreiti pogled v tisto globino, ki je rodila večino pesmi, poskuša mu odpreti pogled na pot, po kateri je, samotni in v tišini, potoval sam pesnik, da bi s tem potovanjem odprl pogled tudi drugim, jih ohrabil in jim dovolil, da se podajo na podobno neznano in nepredvidljivo pot. Pomenljiv je zadnji odstavek tega »navodila za branje poezije«, ki se glasi:

»Po razvidni zakonitosti skladnega razvoja zavesti in življenja, ki je iz mikroskopske praživi v vodi prišlo na kopno in v zrak, in že pristalo na Mesecu, smemo domnevati, da bomo hkrati prihajali toliko globlje v lastni deželi oblik in predstav čutečega in mislečega notranjega sveta, kolikor dlje bomo prodirali v veliki zunanji prostor, v vesolje.«⁶⁷⁹

Dva pojma nam padeta v oči, ko prebiramo navedeni odstavek: to sta *zavest* in *življenje*. Pojma sta povezana in imata v Strniševi poetiki poseben pomen. Literarnovedna recepcija Strniše doslej ni posvečala posebne pozornosti dejstvu, da je Strniša pesnik, ki se nenehno in strastno, čeprav na svoj, zakriti, »strniševski« poetični način sprašuje prav o bistvu in smislu življenja, kar mu omogoča njegova zavest, ki je, po definiciji (naj)višja oblika življenja. V obe dimenziji bivanja, mikro- in makrokozmično, lahko skozi poezijo prodiramo zato, ker nam naša zavest, gonilo življenja, narekuje nenehno (samo)spraševanje o bistvu in smislu tega življenja, ne da bi apriorno vedeli kaj je življenje, kakor to počnejo vsi drugi miselni sistemi, od filozofskih, religioznih, ekonomskih in političnih (če naštejemo

⁶⁷⁹ Strniša, *Vesolje*, 185.

samo izpostavljene). Na problem lahko pogledamo tudi z druge perspektive in se vprašamo, kam nas bo pripeljalo, ko bomo sprožili v območju poezije proces »razvoja zavesti«. Če drugi miselni sistemi skušajo najti odgovore na temeljna vprašanja, poezija poskuša predvsem postaviti natančna vprašanja. Ne moremo trditi, da so za poezijo odgovori nepomembni, le izreka jih na drugačen način, v obliki podob in njihovega prepletanja, ki raste iz temeljnih razmerij med človekom, besedo in svetom. Poezija je v svojem najglobljem bistvu palimpsesten zapis nekega »dogodka«, ki se je že zdavnaj izgubil iz naše kolektivne zavesti in biva samo še kot nejasen, moten, prikrit »spomin«. A tisto, kar nam dovoljuje, da se lotimo takega neizmerno neznanega in usodno neodgovorljivega procesa, je preprosto dejstvo, da živimo in da se zavedamo tega dejstva. Toda kaj pomeni, biti živ in se zavedati življenja? Pri tem nam je v pomoč sam Strniša, ki je v tretji kitici tretje pesmi cikla »Dialektike« (zbirka *Oko*, 1974) zapisal:

Prej kot ti, je vse bilo,
za teboj nekoč še bo:
vse, kar je bilo nekoč,
vse, kar kdaj morda še bo.⁶⁸⁰

Na prvi pogled je jasno, da sta prva in druga dvojica stihov v medsebojnem nasprotju, a v nasprotju sta tudi verza obeh dvojic. Prvi in tretji verz govorita o preteklosti, drugi in četrti o prihodnosti. Kje je sedanjost, tisti trenutek, ki ga imenujemo zdaj, ta hip? In kaj je le-ta za pesnika, ki sedanjost poskuša ubesediti, torej na poseben način ujeti in »zakleniti« v svojo zavest, da bi jo na ta način lahko sprejel tudi vsak njegov potencialni bralec? Sledimo lahko komentarju Petra Kolška, ki je ob zbirki *Oko* med drugim zapisal:

»V tem smislu je *Oko* transcendentalno praoko vesoljstva, je torej celoten zaobseg vseh svetovij v enem samem pogledu – skrajni doseg pesnikovega prizadevanja, da bi upesnil absolutno vesoljsko bit in jo – po drugi strani – z razvidno sistematiko vendarle podvrgel neki obvladljivosti (nezavedni) človeški potrebi po navzočnosti, po prezenci transcendence.«⁶⁸¹

Sedanjost je prisotna, a je skrita v transcendenci, neizrečena je in nemara tudi neizrekljiva, ker je ni mogoče »ujeti«, pesniki se približujejo njeni »resnici«, a le-ta se jim kar naprej zmuzljivo izmika, se spreminja, preobraža, postaja nekaj

⁶⁸⁰ Podobno občutenje lahko najdemo tudi v peti pesmi cikla »Stvari«, prav tako iz zbirke *Oko*: »Kje smo mi, ko smo bili,/ kje bomo, ko nas nič več ni?/ Nečutna dlan, nevidno oko/ zazna, kar je bilo, kar bo.« Strniša, *Oko*, 215.

⁶⁸¹ Strniša, *Balade o svetovjih*, 165.

drugega, da bi spet, po toliko in toliko preobrazbah, postala »tisto«, kar je bila na začetku, a kaj, kot tudi začetka ni, so samo ciklične strukture. Ker je tako, je mogoče kar naprej pisati nove pesmi, ki poskušajo storiti enako, kot so poskušali pesniki pred Strnišo in kot poskušajo za njim. Ubesejena sedanost, v besede uklenjeni hip, je potrditev življenja in tega, da se pesnik zave svojega bivanja, da to bivanje postane nekaj dragocenega prav zato, ker je tako minljivo in zmuzljivo. Poezija je odgovor na tisti nevidini, hipni »čas«, tok zavesti o tem času, ki se kar naprej neusmiljeno enakomerno in brez naše volje iz prihodnosti pretaka v preteklost. Trenutek, hip, za katerega rečemo, da je sedanost, je v istem trenutku in hipu že preteklost, neulovljiva in nepovratna, oddaljujoče se od navidezne točke, ki smo jo takrat imenovali »sedanost«. In kje je življenje? Življenje je nekje »vmes«, premikajoča se točka na premici med neskončno prihodnostjo in prav tako neskončno preteklostjo. Življenje, o katerem vemo toliko povedati, je v resnici nevidno in neulovljivo; čeprav imamo vsi ljudje spomine (na preteklost) in načrte (o prihodnosti), imamo v resnici samo sedanost, a ta sedanost je še bolj neulovljiva in nevidna kot sta preteklost in prihodnost. Pri tem Strniša položaj lirskega subjekta še bolj zaostri: vse, kar je bilo in vse, kar bo, je zame, ki sem v tem hipu, v tem trenutku, del nekega kozmičnega procesa, na katerega nimam v resnici niti najmanjšega vpliva, saj se bo prihodnost prelila in se ves čas prelija v preteklost brez moje volje. Karkoli storim, karkoli izrečem, kakor koli se zarotujem, ne morem ubežati minevanju, ki je edino znamenje, edina potrditev in »resnica« mojega življenja. In druga dvojica verzov dopolnjuje ta človekov nemočni položaj: vse je, kot bi dejal Mircea Eliade, samo večno vrašanje istega, pretakanje prihodnosti v preteklost, da bi ta preteklost postala nekogaršnja prihodnost. V moji preteklosti je skrita prihodnost nekoga drugega. Sem tisti, ki je bil in hkrati oni, ki ga še ni. O tem Strniša spregovori že v drugi kitici druge pesmi istega cikla, ki se glasi:

Včasih, samo za hip, vemó,
da je vse že prej bilo.
Včasih vemó, samo za hip,
da živimo, kar še ni.

In prav to je tisto, zaradi česar se velja vprašati ne samo, kaj je Strniši pomenilo življenje, ampak kako ga je skušal oblikovati med obe skrajnosti, preteklost in prihodnost in kako je razumel popotovanje zavesti, ki ji je vseeno dana možnost popotovanja tako v mikro- kot makrokozmos.

Narediti smemo matriko, ki morda vsaj zasilno pojasnjuje Strnišev odnos do življenja, seveda pri tem ne mislimo, čeprav jih ne moremo povsem izključiti, na realne, biografske dogodke, ki so, kot lahko preberemo v spominskem zapisu Janeza Staneka »Srečavanja z Gregorjem Strnišo«, ⁶⁸² bili za pesnika povečini travmatski in so tudi vodili proti mračnemu pesnikovemu sklepu življenja. Ti travmatski dogodki so Strniši dovolili, pa naj se sliši še tako kruto, da je, v svoji poeziji, iz njih izstopil na način, ki ga pojasnjuje z besedami iz uvoda v *Vesolje*, ki smo jih že navedli, da se skuša, skozi poezijo, približati svoji notranji, intimni resnici, da nagovori svoj mikrokozmos, a da se hkrati obrne tudi stran od sebe in prične popotovanje po širjavah, ki jih zaznamuje beseda makrokozmos. To ni eskapizem, ampak pogumni razmislek o spopadu z lastno usodo, minevanjem, je poskus najti stičišče med življenjem in smrtjo tako, da postane oboje predmet njegove ljubezni, njegovega besednega dotikanja in izrekanja. Matrika ima naslednje elemente:

Mikokozmos preteklost: življenje/ljubezen

Makrokozmos prihodnost: življenje/smrt

Odprejo se štiri možne kombinacije: pogled na mikrokozmos skozi preteklost in pogled na mikrokozmos skozi prihodnost ter pogleda na makrokozmos skozi preteklost in skozi prihodnost. Ni treba biti poseben poznavalec Strniševe poezije in poetike, da bi lahko ugotovili, kako so njegovo poezijo zaznamovale vse štiri možnosti in da je bilo tisto, kar jih je napajalo, prav zavest o življenju, ki pripravi človeka do tega, da se obeh svojih prostorskih dimenzij zaveda skozi obe časovni. Življenje, kot ga razume Strniša, je postavljeno v točko, ki se nahaja v presečišču vseh štirih možnosti. Ampak Strniša se zaveda, da odgovora na vprašanje, kaj je življenje, ni mogoče preliti v preprosto formulo; življenja tudi poezija ne more strniti v obrazec, rek, formulo, vse, kar lahko stori je, da znova in znova postavlja vprašanja, kot v četrti pesmi cikla »Učenjak« (Občujoče posode) iz zbirke *Jajce* ⁶⁸³ (1975):

⁶⁸² Gregor Strniša, *Interpretacije* 2, 7-30.

⁶⁸³ Simbolno ima jajce veliko pomenov; v severnih deželah (Rusija, Švedska) so našli v prazgodovinskih grobovih glinasta jajca kot znamenje nesmrtnosti, v starem Egiptu je bilo jajce simbol skrivnosti življenja, podoben pomen je imelo pri starih Grkih, v Indiji, na Kitajskem, mnoga južnoameriška plemena so prepričana, da je prvi človek prišel na Zemljo z jajcem. Strniša je verjetno poznal nekatere od teh simbolnih in mitskih pomenov jajca in zato tudi poimenoval svojo zbirko. V njej je istoimenski cikel, v katerem je jajcu, čeprav na zakrit način, pripisal pomen nečesa začetnega in hkrati večnega.

-- Če je svet jajce, lok mehurčka,
in čas njegov spreminjast sij:
kdaj je z d a j, in kaj je t u k a j?
Ne vemo – bomo kdaj vedeli? –

In prav to zavedanje o življenju, ki ga Strniši ponuja njegova nemirna narava, iščoča, nikdar ukročena, znova in znova preiskujoča neznane pokrajine notranjega in zunanjega sveta, mu dovoljuje, da se v svojih pesmih oddalji od tradicionalnega, morda smemo zapisati »romantičnega«⁶⁸⁴ razumevanja »poslanstva« pesniške besede, da njegova pesniška beseda ni več v službi ničesar ali nikogar, a da tudi ne posvečuje samega pesnika kot »genija«. Ta zavest, ki je svobodna in odločujoča, ga lahko vodi po vseh tistih realnih in fiktivnih (seveda znotraj pesniške imaginacije!!) pokrajinah, s katerimi se sreča bralec njegove poezije.

In te pokrajine so naseljene, če smo nekoliko strniševsko metaforični, s pisanim življenjem, z barbari, učenjaki, heterami, deklicami, bledimi dečki, lutkami, konjeniki, možički, mornarji, mrtvaki, grbci, kralji, palčki, vojščaki, škrti, akrobati, prosjaki, starci, da ne naštevamo množice bajeslovnih in realnih živali ter rastlin, pa mitoloških bitij in literarnih junakov. Strnišev svet živi in hkrati slavi neprestano pretakanje življenjskih energij, tako tistih ki jih označujemo za pozitivne, kakor onih, ki jim pripisujemo negativne lastnosti. Dinamika tega neizmerno bogatega in pisanega življenja je vtisnjena v stroge pesemske oblike, že v drugi zbirki *Odisej* (1963), sredi hrupnega vrenja »prevratnih šestdesetih«, se pojavi znamenita Strniševa členjenost na cikle, ki imajo vsak po pet trikitičnih pesmi, vsaka pesem pa štiri (rimane in/ali asonirane) verze. Strogost, ki določa položaj posameznih pesmi v ciklu, njihovo korespondiranje, oblikovanje manjših, zaključenih celot, ki se vračajo na izhodišča, k temeljnim vprašanjem, zaznamuje tako rekoč vso njegovo poezijo, razen začetne zbirke *Mozaiki* (1959). Strniševa poezija je tako z vsako pesmijo in vsakim ciklom del sistema, v središču katerega je prav vprašanje o človekovem življenju, a ne vprašanja o smislu tega življenja, ampak o tem, kako ga lahko zaznamujejo pesniške besede, kako vidijo časovno-prostorske podobe, ki nastajajo v naši zavesti, O tem se je pesnik eksplicitno izrazil v dopisovanju s Francetom Pibernikom:

»Kakor hitro pa se zaveva, da čistega, neodvisnega in nespremenljivega časa in prostora, brez teles in njihovega gibanja v njiju, ni, kot si tudi ne moreva, narobe,

⁶⁸⁴ Tudi zato je zbirka *Vesolje* (a tudi druge Strniševe zbirke) obrat od (novo)romantičnega razumevanja lirskega subjekta in njegovega poslanstva, kar lahko zaznavam tudi v že omenjenih zbirkah: v *Voduškove* *Odčaranemu svetu*, v Kocbekovi *Grozi* in v Šalamunovemu *Pokru*.

zamisliti nobenega telesa, ki ni že v prostoru in času, vidiva, da so vsi troji v medsebojni odvisnosti: zato se primerjanje sveta umetnosti še naprej sklada z zunanjim realnim svetom, kar glede na današnjo fizikalno podobo tega sveta najbrž ni več slučaj- reči hočeva, da tudi pri nastanku umetniškega dela časovna in prostorska zavest dejansko nista ne vzročno ne časovno pred ostalimi razsežnostmi, ampak so vse hkrati in vse v stalnih medsebojnih odnosih.«⁶⁸⁵

Dinamika opisanih časovnih in prostorskih razsežnosti zavesti, ki oblikuje umetniško podobo vsega, kar Strniša odkriva v človeku in kar je del makrokozmosa, je hkrati tudi dinamika življenja samega, videnega skozi različne poetične optike, ki predstavljajo tok človekove zgodovine, od mitoloških predstav do spoznanj fizike subatomskih delcev. In ker skuša Strniša ujeti celoto življenja, v vseh prej navedenih razmerjih, je zavest o življenju tudi zavest o moči pesniške besede, o njeni neponovljivi enkratnosti, ki je hkrati tudi »večno vračanje istega«. Zato je Strniševe pesmi in njihovo postavitev v cikle od zbirke *Odisej* naprej mogoče celovito razumeti le v okvirih Strniševega odnosa do življenja, vpetega med silnice, ki jih je pesnik razumel kot »približevanje istočasnosti (...) znano kot lirski prezent«.⁶⁸⁶ To pa je lahko tudi odgovor na naše vprašanje o poeziji kot vrednoti in uganki življenja – poezija ne more biti vrednota, ki napaja življenje, če hkrati ni tudi uganka, ki to življenje postavlja v poseben položaj, ko o tistem, kar je najbolj naše, vemo manj, kot o sto tisoč svetlobnih let oddaljeni vesoljski meglici. In tu je skrit odgovor, kako je življenje mogoče samo, če ga napaja ljubezen in kako je ljubezen pot, ki se sklene s smrtjo, saj je življenje tako dragoceno prav zato, ker je njegovo trajanje končno. Je to tisto, kar išče poezija?

VIRI IN LITERATURA:

- Grafenauer, Niko: *Odisej v labirintu*. V: Grafenauer, Niko. *Tretja beseda: eseji o slovenski poeziji*, 93-103. Maribor: Založba Obzorja, 1991.
- Kos, Janko. »Liliput in Brobdingang«. V: Strniša, Gregor. *Interpretacije 2.*, 62–69. Ljubljana: Nova revija, 1993.
- Stanek, Janez et. al.: *Gregor Strniša, Interpretacije 2.* Izbral in uredil Jože Snoj. Ljubljana: Nova revija, 1993.
- Strniša, Gregor. *Zvezde*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1965.
- Strniša, Gregor. *Oko*. Oris transcendentalne logike. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Strniša, Gregor. *Jajce*. Slikanica o laži: satira menippea. Maribor: Založba Obzorja, 1975.

⁶⁸⁵ France Pibernik, *Med tradicijo in modernizmom* (Ljubljana: Slovenska matica, 1978), 170.

⁶⁸⁶ Prav tam, 178.

Strniša, Gregor. *Škarje*. Zgodba o času: satira menippeja, Maribor: Založba Obzorja, 1975.

Strniša, Gregor: *Balade o svetovjih*. Izbrane pesmi. Izbral in spremno besedo napisal Peter

Kolšek, Kondor, 250. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1989.

France Pibernik, *Med tradicijo in modernizmom*. Ljubljana: Slovenska matica, 1978.

Poniž, Denis: *Slovenska lirika 1950-2000*. Ljubljana: Slovenska matica, 2001.

STRNIŠEVI POJMOVANJI FIZIKE IN METAFIZIKE KOT VIRA POST- HUMANISTIČNE ETIKE

UVOD

Gregor Strniša je svojo poetiko pojasnil v eseju *Relativnostna pesnitev*. Toda ta dvodelni esej, ki ga tvorita *Transcendentalna pesnitev* in *Ironična pesnitev*, je ostal nedokončan in je bil izdan šele po avtorjevi smrti v zbirki *Rhombos* (1989). Zato so dvomi v merodajnost tega (poznega) eseja za interpretiranje (zgodnejše) Strniševe poezije upravičeni.⁶⁸⁷ Na srečo pa sta ohranjena še dva Strniševa poetološka spisa, to sta Uvod v zbirko *Vesolje* in govor, ki ga je imel ob izidu te zbirke, v katerih avtor izrazi enake ideje, kot jih nekoliko podrobneje razdela *Relativnostna pesnitev*. Zato lahko sklepamo, da je tudi slednja legitim vir informacij o Strniševi poetiki. Ob teh poetoloških spisih je pri analizi Strniševe poetike treba upoštevati še njegovo poezijo samo in njene najbolj uveljavljene interpretacije ter historične analize (še posebej Tarasa Kermaunerja in Darje Pavlič) in tudi nekatera pomembna biografska dejstva, in sicer še posebej podatke o njegovem študiju in o temah, ki so ga zanimale in jih je znanstveno obdelal.

Glede na vse te sekundarne vire in Strniševo poezijo (in dramatiko) lahko govorimo o treh »intelektualnih« virih Strniševega ustvarjanja: teoretični fiziki, filozofiji Immanuela Kanta in krščanskem pojmovanju Boga kot nečesa absolutno transcendentnega. Ker je v kontekstu razpravljanja o poeziji najbolj nenavaden prav vpliv teoretične fizike na Strniševo poetiko, se v prvem delu razprave največ ukvarjam s teorijo relativnosti in kvantno mehaniko, v nadaljevanju pa Strniševo tematizacijo fizike smiselno umestim v širši okvir njegovega razumevanja človekovega mesta v svetu in vloge, ki jo ima literatura v tem eksistencialnem kontekstu.

⁶⁸⁷ Eva Premk Bogataj (Eva Premk Bogataj, *Končnost in neskončnost v literarnem opusu Nikole Šopa in Gregorja Strniše: doktorska disertacija* (Ljubljana: FF UL, 2012), 47–49.) je prav zaradi navedenih razlogov skeptična do interpretiranja Strniševega ustvarjanja na podlagi *Relativnostne pesnitve*.

FIZIKA IN METAFIZIKA

Strniša črpa iz dveh fizikalnih teorij: teorije relativnosti in kvantne mehanike. Čeprav vemo, da je Strniša oboje precej dobro poznal, saj v svojem govoru ob predstavitvi zbirke *Vesolje* v Kranju med drugim navaja delo Carla Friedricha von Weizsäckerja *Das Weltbild der Physick*, na tem mestu matematična globina obojega ni ključna. Bistveno je, kot je trdil že Niels Bohr, danes pa morda najglasneje poudarja fizik Lawrence Krauss, da je pomen fizikalnih teorij potrebno prevesti tudi v običajni govorjeni jezik, četudi ta pomen ni povsem intuitiven oziroma je celo močno neintuitiven.

Fizika Strniši ne pomeni le vira metafor ali vira navdiha, in sicer niti v smislu kantovskega »zvezdnatega neba« – to je kot vira čudenja – niti v smislu analogije med fiziko in poezijo (recimo relativnost v fiziki in »relativnost« lirskega jaza). Fizika mu pomeni vir posebnega načina dožemanja sveta, ki je drugačno od pesniškega, a prav tako resnično, pesniškemu dožemanju sveta komplementarno. Zato so zanj fizikalni koncepti način opisa resničnosti, in sicer še posebej, ko je ta resničnost (kakor v zvezi s konceptoma relativnosti in komplementarnosti) neintuitivna. Najbrž pa je po Weizsäckerju prevzel tudi zamisel o novi logiki, kjer pravilo izključenega tretjega ne bi več veljalo, s čimer je sorodna Strniševa metafora »tretjega očesa«.

Literatura sicer vidi svet na drugačen način (tretje oko), a to ne pomeni, da si s fizikalnimi koncepti ni mogoče pomagati pri razumevanju literarnega ustvarjanja, in sicer ne le prek analogij, marveč prek konceptualne premestitve, ki zahteva določene prilagoditve. Za Strnišo resničnost obstaja, vendar je Resnica človeku nedosegljiva in se ji lahko le približuje. Bistveno etično vprašanje pa je, kako naj to približevanje poteka. Andreja Žižek-Urbaš pravi, da sta skladno s Strniševimi pogledi umetnost in znanost »možni poti, da se človek približuje resnici«.⁶⁸⁸

Strniša ima za to zanimivo prisposodbo, in sicer kocko, katere (največ) tri od šestih ploskev vidimo z enega samega gledišča, ostale pa ostanejo skrite, vendar to še ne pomeni, da je lahko z enega gledišča obložen kruhek z drugega pa skodelica kave. Opisi resničnosti, ki jih posamezniku zagotavljata teoretična fizika in poezija, so seveda različni, niso pa povsem raz-ločeni, saj obe govorita o isti resničnosti – to »istost« zagotavlja njuna skupna Bit. Bit lahko docela zaobjame le »pogled«, ki

⁶⁸⁸ Žižek Urbas Andreja Žižek-Urbaš, »Pojmovanje časa in prostora ter kozmologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše«, *Jezik in slovstvo* 49, št. 5 (2004): 5.

v primeru kocke »ve«, da ima šest ploskev, vendar ta primer za človekovo poznavanje sveta kot celoto več ne deluje, saj ne obstaja »meta« gledišče, s katerega bi človek kot Subjekt lahko uzrl lastno mesto v svetu. Vendar takšno mesto znotraj Strniševe metafizike obstaja, in sicer kot »vesoljska zavest«.

Fizika in literatura imata znotraj Strniševega horizonta razumevanja sveta še eno pomembno skupno točko: tako poezija kot teoretična fizika sta z vidika »štacunarske miselnosti« globlji in resničnejši podobi stvarnosti, četudi Resnice ali Biti same ne moreta doseči (oziroma se bit sama »prisotna«, kot po Heideggerju pravi Kermauner, »na način odsotnosti«⁶⁸⁹). Zato je treba posebno pozornost nameniti Strniševi rabi pojma transcendentnost.

Za Strnišo je besedna umetnina, kakor pravi literarnim besedilom, relativno in absolutno transcendentna. »Besedna umetnina, ki zmeraj transcendirajo, je zato zmeraj relativistična umetnina: po načelu, v prenesenem smislu, *posebne relativnosti*, v odnosu do realnosti, za nas – po načelu, v prenesenem smislu, *splošne relativnosti*, v odnosu do nas.«⁶⁹⁰

Ta Strniševa poved je (kakor mnoge iz *Relativnostne pesnitve*) zapletena in jo le stežka zares razumemo, če ne poznamo razlike med posebno in splošno teorijo relativnosti. Najprej lahko ugotovimo, da za Strnišo očitno obstaja zveza med pojmom relativnost in transcendentnost, saj so literarna besedila, ki »transcendirajo«, zmeraj »relativistična«. Navedena poved obenem sporoča, da je literatura relativistična na dvoja načina, in sicer za nas (analogno posebni teoriji relativnosti) in v odnosu do nas (analogno splošni teoriji relativnosti). Da pa bi bilo mogoče sporočiti te Strniševe povedi v celoti razumeti, je treba poznati vsaj obrise posebne in splošne teorije relativnosti.

Posebna teorija relativnosti utemeljuje današnje razumevanje »relativnosti« prostora in časa (mase) v odnosu do gibanja ter postulira konstantnost svetlobne hitrosti. Njeno bistvo je (s fenomenološkega vidika, ki zanima Strnišo), da je narava človeške predmetnosti (prostora/časa/mase) zmeraj določena realnost šele v odnosu do spoznavajočega ali čutečega subjekta. Zato je, povedano kar s Strniševimi besedami, »noč, ki skozi po gladkem morju drsi parnik Patna«, za bralca, ki prebere ta stavek, mnogo resničnejša in polnejša od tiste, ki jo lahko kadar koli uzre skozi okno svoje sobe. Umetnost krade čas realnosti sami, in sicer

⁶⁸⁹ Taras Kermauner, *Trojni ples smrti ali samorazdajanje humanizma v povojni slovenski drami* (Ljubljana: DZS, 1968), 79.

⁶⁹⁰ Gregor Strniša, *Rhombos* (Ljubljana: DZS, 1989), 211.

tako da krči prostor/čas in večja smisel reči. Vse to se dogaja za nekega opazovalca, bralca – besedna umetnina se dogaja šele, ko vanjo vstopimo bralci in jo motrimo s stališča lastne resničnosti. Tak je v skladu s Strniševo poetiko smisel relativne transcendentnosti besedne umetnine.

Splošna teorija relativnosti postulira odvisnost prostora/časa od mas/energij v njem. To pomeni, da razume gravitacijo kot pospešek, ki je posledica ukrivljenosti časa/prostora: prostor/čas določa gibanje mase/energije in obratno masa/energija določa ukrivljenost prostora/časa. Če poskusimo povleči analogijo z literaturo, lahko govorimo o tem, da je vsako literarno besedilo samostojna masa/energija, ki ustvarja – v odnosu do nas – lasten, invarianten svet pomenov. Nič ne obstaja izven časa in prostora,⁶⁹¹ zato transcendentnost ni popolni umik onstran, temveč preseganje realnosti na način ustvarjanja lastnega gravitacijskega polja. Tukaj in zdaj besedne umetnine je zato po Strniši časovno/prostorski, ne pa nadčasoven in abstrakten, vendar je z vidika opazovalčeve (bralčeve, subjektive) realnosti zmeraj relativen. Zato besedna umetnina po Strniši presega tudi samo sebe⁶⁹² in je tudi od same sebe zmeraj drugačna, ker je niti vsota vseh različnih recepcij (vseh različnih zgodovinskih in individualnih branj) ne more nikdar docela zaobjeti.

Strniša miselne koncepte, s katerimi v *Relativnostni pesnitvi* opisuje svoje poglede na literarno ontologijo in literarno fenomenologijo, črpa iz teorije relativnosti, a njegovo pojmovanje besedne umetnosti se z adaptacijo relativnostne teorije ne konča, ampak šele začne. Besedna umetnina je transcendentna z določenega gledišča, in sicer z vidika transcendentalnega⁶⁹³ subjekta, ki pomeni točko singularnosti človeške zavesti, s katere (v skladu s Kantovo filozofijo) začenjamo svoje izkustvo sveta. To gledišče bistveno določa človekove (pesniške) predstave o svetu, in sicer celo v fizikalnem smislu, kar v običajnem jeziku sporoča Schrödingerjeva zgodba o mački. Ta je znotraj klasične logike bodisi živa bodisi mrtva, poanta Schrödingerjeve ponazoritve delovanja kvantne mehanike pa ni v tem, da mi, opazovalci ne »vemo«, ali je živa ali mrtva (dokler ne pogledamo v

⁶⁹¹ Primerjaj s Kermaunerjevo obravnavo časa pri Strniši, recimo Kermauner, *Trojni ples smrti*, 131–132.

⁶⁹² Strniša, *Rhombos*, 209.

⁶⁹³ Na tem mestu velja poudariti, da se Strniša zaveda razlike med pojmom transcendentno in transcendentalno – prvi pomeni tisto presežno, nadsvetno, drugi pa po Kantu pomeni pogoje možnosti (spoznanja). Zanimivo pa je, da ju Strniša prav v zvezi s svojim pojmovanjem transcendentnosti besedne umetnine na svojevrsten način poveže, in sicer skozi pojem vesoljska zavest.

to znamenito škatlo), temveč v tem, da je oboje hkrati – da torej klasična logika na ravni kvantne mehanike odpove.

Sporočilo te zgodbe je mogoče povzeti z Weizsäckerjevimi besedami, ki jih je Strniša poznal, ko pravi, da »je vsak eksperiment materialni akt, ki je hkrati tudi spoznavni akt«. ⁶⁹⁴ To ne pomeni, da spoznavamo (izključno) skozi eksperimentiranje, ampak da je vsako eksperimentalno dejanje, ki je materialno (fizično), obenem tudi spoznavno (psihično) – da je torej eksperimentiranje prav toliko psihično kot fizično in da ga človekov način mišljenja določa sočasno s fizikalnimi lastnostmi predmetnosti.

V skladu s Strniševo poetiko bralec ne le vstopi v težnostno polje besedne ume-tnine, ampak ga s svojim vstopom tudi spreminja, pri čemer pesnitev ostaja »ista« kot v odnosu s katerim drugim bralcem. Pesnitev torej »ni ne res extensa ne res cogitans« ⁶⁹⁵ ampak oboje presega na način absolutne transcendentnosti oziroma po načelu splošne relativnosti.

Tukaj Strniša morda celo prestopi iz kantovskega transcendentalizma, saj sedaj ne gre več za to, da doživljamo predmetnost glede na lastne pogoje možnosti spoznavanja, onstran katerih je nespoznavana reč na sebi, ampak gre za to, da ljudje s svojim delovanjem prispevamo k reči svoj delež. In v skladu s Strniševo poetiko se Bit razkriva v dvojici komplementarnih dejavnosti: znanost in umetnost oziroma teoretična fizika in poezija. ⁶⁹⁶

Pesem o kamnitem pragu

Strniša svojo poetiko pesniško reflektira v *Pesmi o kamnitem pragu*, ki je najbolj nenavadna pesem v njegovi zapuščini. Čeprav ne gre za zgodnje besedilo, nima značilne strniševske forme, ampak jo tvorijo štiri neenake kitice, napisane v mestoma prekinjenem in na koncu porušenem trohejskem verzu.

Ker Strniša ni napisal tretjega dela *Relativnostne pesnitve* in zato ne vemo, kako bi bila videti njegova »Etična pesnitev«, moramo njen smisel abstrahirati iz njegove poezije. To je mogoče storiti skozi analizo številnih njegovih besedil in tudi celote njegovega ustvarjanja, najbrž pa bi bila najprimernejše mesto, na katerem bi lahko

⁶⁹⁴ Carl Friedrich von Weizsäcker, *Zum Weltbild der Physik* (Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1970), 210.

⁶⁹⁵ Strniša, *Rhombos*, 217.

⁶⁹⁶ Za podrobnejšo analizo pomena fizikalnih konceptov v Strniševi poetiki glej Igor Žunkovič, »Gregor Strniša in sodobna fizika«, *Dialogi* 43, št. 3-4 (2007): 17–33.

začeli analizo Strniševega razumevanja etike, pesem z izrazito avtopoetično in samorefleksivno vsebino.

Pesem o kamnitem pragu

Kadar začne kamen rasti,
rase najprej hudo počasi.
Ne zapaziš ga, da rase,
stopaš nanj, pa misliš nase.

Potlej kamen praga vzdihne,
rase hitro, zrasede višje.
Hočeš ven čez lastna vrata,
a pred tabo zid iz kamna.

Slepa, solzna veka kamna
gleda vate v hudih sanjah,
v hudih sanjah se zbudiš.
Polnoč je: Zemlje več ni,
tebe ni več, ni več kamna,
ni sveta, je črna jama.

Pride svit, svet je kot prej,
zida ni, ti lahko greš.
Greš lahko na vse strani,
samo, to nisi več ti.

Lirski jaz nagovarja bralca, vendar bralčevo realnost nemudoma, že v prvem verz, ko govori o rasti kamna, preobrazi, in sicer tako, da ga pritegne v svoj lasten prostor/čas – relativna transcendentnost. Vendar spočetka potopitev ni popolna, še posebej ne, ker je rastoči kamen prag, na katerega stopamo v običajni realnosti, ko zapuščamo svoj dom ali se vanj vračamo. Zanimivo je, da to mesto prehoda pri Strniši postane ključno, in sicer ne le v prostorskem smislu nekega mejnika, temveč v konceptualnem smislu prehajanja, kjer je prehod obenem tudi način prehajanja.

Izpostavljena nepozornost nagovorjenega človeka ohranja razliko med njegovo (našo) realnostjo in realnostjo pesmi, kjer (v drugi kitici) kamen »vzdihne« – absolutna transcendentnost. Prek poosebitve je nagovorjeni subjekt ujet v težnostno polje pesmi. Znajde se v svetu, v katerem ima najbolj fizična, trdna in negibna reč našega predmetnega sveta sposobnost rasti in dihanja in je zatorej živa,

obenem pa je pesniška masa nagovorjenega subjekta manjša od pesniške mase kamna, ki mu zapira prehod čez prag. Kermauner opozarja na to, da je Strniša ustvaril zametke reizma oziroma pogoje za njegov nastanek, ni pa ga izpeljal do konca, kakor je to storil I. G. Plamen. Reč (kamen) je v osrčju izrekanja lirskega jaza, ni pa kamen tisti, ki se daje kot bit, temveč je bit pod kamnom kot nekaj živega in bolj temeljnega, kar pa lahko le slutimo – kamen ni reč kot nič, ampak dobi človeške lastnosti. »Živali, ptice, veter, kamen, gozd – vse te Žive reči so bile že pred človekovim in človeškim, a ne na način absolutno sintetičnega Izhodišča [...] temveč na način reči samih: nature.«⁶⁹⁷

Naj omenim le še, da je antropomorfizem po Strniši najstarejša (literarna) oblika dožemanja resničnosti sveta, ki leži onstran antropocentričnosti. Če pri Strniši (in v literaturi nasploh) reči dobijo človeške lastnosti, v skladu s Strniševo poetiko to ne pomeni človekovega prilaščanja predmetnosti, ampak ravno obratno, priznavanje višje vrednosti predmetnosti in priznavanje njene lastne biti. Zato je kamen v tej pesmi podoba, ki nagovorjenega človeka kot subjekta veže nase s svojim težnostnim poljem, celota pa ostaja na pol poti med človeškim, subjektivnim ter stvarnim, nič-nim doživljanjem resničnosti.

Od te spojitve perspektiv kamna in subjekta naprej človek ni več Subjekt v odnosu do nežive narave, ampak sta si enakovredna, kar mu odpre možnost soobčutenja s »slepim« in »solznim« pogledom kamna in to soočenje je, se zdi, za oba travmatično.

Čigave so »hude sanje«, v katerih se »zbudiš«? Najbrž so to sanje človeka, ki ponazarjajo njegovo antropocentrično držo, iz katere se je sedaj prebudil. A kam se je prebudil? »Ni več kamna«, »ni Zemlje«, ni subjekta, je pa »črna jama«, ki je lahko bodisi grob bodisi nebesno telo – kar koli je, je znamenje konca in končnosti, smrtnosti, ki je v skladu s Strniševo poetiko vir poezije. Tudi Kermauner meni, da pri Strniši »nič« ni nujno negativen, torej »nič ni«, temveč je pozitiven oziroma »nič je«, kar Kermauner imenuje »neantistični Nič« »po katerem je Nič Bit«. ⁶⁹⁸ Nič kot komplementarni protipol biti, katerega prisposoba je črna jama, obstaja (biti) kot vidik resničnosti, ki ga dopolnjuje drug, svetli protipol: rojstvo.

Svit, v katerega se po tej izkušnji prebudi nagovorjeni subjekt, se najprej zdi običajen – kakor da je človek ponovno središče lastnega sveta, kamen pa neživa trdna in stalno negibna reč, ki označuje njegov prag, onstran katerega je popolna

⁶⁹⁷ Kermauner, *Trojni ples smrti*, 80–81.

⁶⁹⁸ Kermauner, *Trojni ples smrti*, 121.

svoboda. Ampak to je le videz, navidezna vrnitev na začetek – čeprav gre za vrnitev in torej cikličnost, ne gre za krog, temveč za spiralo, ki se ne vrača v izhodišče, ampak se dviga (spušča) vedno višje (nižje).

Šele zadnji verz pokaže, kaj se je bilo zgodilo in zakaj konec pesmi ni enak začetku. Zakaj to nisi več ti? Če smo pozorni na občutenje, ki ga vzbuja pesem, je bralcu sprememba najbrž samoumevna, saj ga je, kot bi rekel Strniša, pesniška masa pesmi pritegnila in s tem vzpostavila v smislu relativne transcendentnosti nebesni sistem »dveh realnosti«, ki druga na drugo vplivata, dokler traja branje pesmi, in sicer ne da bi se bralec vsega tega zavedal. Na ravni interpretacije lahko ugotovimo, da se sprememba zgodi skozi soočenje, ki je samorefleksivno, vendar ne le razumsko, ampak tudi čutno in fizično. Pesem vzpostavlja analogijo med odnosom nagovorjenega subjekta do rastočega kamna ter odnosom bralca do pesmi, ki jo bere. Pesemski jaz, ki izreka besedilo, nagovarja Človeka ter ga skozi soočenje s smrtnostjo (črna jama) in obenem numinoznostjo (neskončnost veselja) preobrazi – in enako počne pesem sama, ki jo lahko razumemo kot sinekdoho (stoječo za vse mogoče pesmi), z njenim bralcem. Zato tisti »ti«, ki več ni (si), postane (š) bralec sam, pesemski čas/prostor pa se v trenutku singularnosti (bralno dejanje) stopi z realnim časom/prostorom branja pesmi.

V tem smislu besedilo tematizira delovanje besedne umetnosti nasploh, saj je za Strnišo vsako literarno besedilo končano, a ker ustvarja lastno težnostno polje pomena, ki je absolutno transcendentno, je neskončno, medtem ko življenje človeka ni nikdar končano, a je končno – torej natančno to, kar se dogaja skozi pesem o kamnitem pragu kot hude sanje.

Pesem o kamnitem pragu je končana, in sicer v povsem običajnem smislu, saj ima točno določeno število znakov, a ker presega realnost bralca in ustvarja svoj lasten pesniški svet, je nadčasovna, neskončna. Tak je tudi kamen praga, na katerega stopa nagovorjeni subjekt. Nasprotno smo ljudje, bralci, ki nas nagovarja lirski jaz, zmeraj v gibanju, zmeraj zazrti predvsem vase in na svet gledamo s perspektive lastnega jaza. Spremenjena pesemska masa, spremenjene zakonitosti pesemskega sveta, sooči perspektivi subjekta in objekta, človeka pa z njegovo smrtnostjo.

Najpomembnejše interpretativno vprašanje te pesmi, skozi katerega se lahko približamo Strniševi metafiziki, pa je vprašanje, kdo pesem izreka (in morda še, s kakšnega gledišča). Lirski jaz je sposoben izrekati človekovo subjektivnost in zdi se, da ve tudi, kako je »biti« kamen. Zdi se, da se obenem nahaja izven običajne človeške realnosti (tudi pesemske realnosti), vendar od nje ni absolutno

razločen. Je tisti nadosebni »to nisi več ti«, idealizirana avtorjeva zavest, ki je idealizirana zato, ker je oddaljena od njegove imanentne forme v obliki človeškega duha/telesa, a ni docela abstraktna, ker je s telesom bistveno zvezana, saj lahko le skozenj izreka pesem

Pri razumevanju gledišča govorečega jaza v *Pesmi o kamnitem pragu* je smiselno upoštevati fizikalna koncepta komplementarnost in nedoločenost, s katerimi Strniša (povzemajoč Weizsäckerja) privzema in prilagaja Kantov transcendentizem. Način biti nežive, negibne narave oziroma kamna, praga (pri Kermaunerju bi to bil Bit kot Nič) je komplementarna biti človeka, ki k prvi pristopa kot subjekt – to je na humanističen, antropocentričen način. Dokler nagovorjeni jaz (ne pa pesemski jaz) ostaja subjekt, Biti drugega kot Drugega ne more dojeti (nedoločenost) – in velja tudi obratno (reizem). A da bi bila pesem mogoča, mora obstajati nek jaz, ki je pesemski jaz, katerega Bit je pod in pred človekom in naravo – ki je tisto, kar oboje pogojuje kot pogoj možnosti (transcendentalnost). To Strniša imenuje vesoljska zavest.

Vesoljska zavest je po Strniši seštevek vseh zavesti bitij v vesolju in njeno gledišče sestavlja »štiridimenzionalno bitje«; bitje, ki je po eni strani povsem tosvetno, saj dobesedno je fizična realnost sama, po drugi strani pa transcendirata ali presega vsako posamezno zavest in kaže resničnost onstran fizične realnosti, pri čemer ta onstran – kot ugotavlja Kermauner in kar kaže, da je bila Strniševa poetika izdelana že sredi šestdesetih let in da je kasneje ni več bistveno spreminjal – ni nad, temveč pod človeško resničnostjo. Vesoljska zavest po svoje (kot »podoba štiridimenzionalnega bitja«) presega človeško realnost, vendar se lahko izreka zgolj skozi človeško zavest – od tod zveza med transcendentnostjo in transcendentalnostjo.

Metafizika pri Strniši ni, in tukaj se ponovno lahko navežem na avtorja samega, »niti mistični panteizem niti novodobni kozmizem«, temveč pesniška ustvarjalnost sama, saj je poezija tista vrsta človeškega delovanja, ki je relativno in absolutno transcendentna in zato se skozi razkriva (udejanja?) Resnica človeškega obstoja. A niti poezija niti drug – komplementaren – način človeškega spoznavanja Resnice ali Biti – to je znanost – ne more znotraj Strniševega poetološkega obzorja doseči celovite Resnice, ampak se slednja razkriva v dimenzijah (pesniške) resničnosti. In ta resničnost ima tri obraze: tragičnega, komičnega in grotesknega.

NA POTI K POST-HUMANISTIČNI ETIKI

Strniša zavrača humanizem, ki ga razume kot antropocentrizem. Zato zavrača tudi politični aktivizem, ki temelji na humanistični ideji o Človeku, ki je mera vseh stvari v vesolju. A Strniša ne nasprotuje vsakršni človeški »aktivnosti«. V številnih njegovih besedilih (najbolj v *Driadi*) najdemo dvojje človeških dejavnosti, ki tudi človeku kot subjektu dopuščata spoznavanje⁶⁹⁹ Biti, to sta znanost in umetnost. Strniša se zaveda, da niti znanstvenega niti pesniškega ustvarjanja ni brez človeka, brez posameznika – kajti tisti, ki ustvarja, pri Strniši nikdar ni kolektiv, temveč zmeraj individuum. Obenem pa poezija sama (enako kot znanost) ni le »človeška«, saj »transcendira«, kar pomeni, da človeško delovanje, ki se bliža Resnici, ne izvira iz Človeka kot edinega nosilca ideje humanizma, temveč obenem iz človeka in iz transcendence.

V *Pesmi o kamnitem pragu* pride do spremembe nagovorjenega subjekta skozi soočenje z drugim kot Drugim. Če pesem interpretiramo kot pesniško samorefleksijo, potem je prag, kamen, na katerega stopa nagovorjeni subjekt, pesem sama. Nagovorjeni »ti« je potemtakem bralec pesmi, medtem ko je pesemski jaz, ki pesem izgovarja, vesoljska zavest. Tako je vzpostavljena (metafizijska) analogija med fiktivnim pesemskim svetom in dejanskostjo vsakokratnega bralca, njen smisel pa je, da bralca privede do neke »spremembe«. Toda kakšne spremembe? O tem pesem neposredno ne govori, a to še ne pomeni, da o njej ničesar ne »pove«. Vsebina te spremembe je namreč »prisotna« skozi svojo »odsotnost«, kot bi rekel Kermauner, saj je po eni strani odvisna od vsakokratnega bralca in je sploh ni mogoče dokončno ujeti, po drugi strani pa je njena oblika univerzalna in zato stalna. Zaradi stalnosti forme spreminjanja zavesti beročega subjekta, ki jo implicira poetološko branje *Pesmi o kamnitem pragu*, je načeloma mogoče zarisati osnovne črte etike, ki sledi tako zasnovani po-etiki. Njeno bistvo je transformacija Človeka v človeka pred Drugim. Etika, ki bi jo zagovarjal Strniša, torej ne bi temeljila na humanistični veri Človeka, ampak na redukciji Človeka na človeka.

Kamniti prag je pri Strniši metaforično in tudi zares meja človekovega domovanja, meja njegove oblasti, ki v povsem tradicionalni metafizični perspektivi ločuje med prisotnim in odsotnim ali tujim. Vendar se skozi pesem izkaže dvojje: 1) da ta drugi ni predmet Človekove polastitve in da 2) se Človek, soočen z drugim

⁶⁹⁹ Na tem mestu besedo spoznavanje uporabljamo v Weizsäckerjevem smislu sinteze materialnega in abstraktnega oz. pojmovnega – torej eksperimenta kot spoznavnega akta in spoznavanja kot eksperimentalnega, materialnega akta.

kot Drugim, ki ni njegova last, spremeni v človeka, ki se zaveda svoje minljivosti in z njo odvisnosti od Drugega.

Drugega v *Pesmi o kamnitem pragu* lahko skoraj enačimo s krščanskim Bogom, vendar v nekoliko predrugačeni obliki. Namesto absolutne transcendence je ta Bog dojet skozi prisotnost vesoljske zavesti – ne na panteističen način, temveč kot komplementarnost človekove lastne zavesti, ki ustvarja poezijo (znanost). Pot do Biti/Boga/Resnice, ki človeku ni dosegljiva, a se ji lahko približa, je pot umetniškega in znanstvenega ustvarjanja – samo tako lahko Človek postane človek in se s tem odreši. Odrešitev pa je potrebna zaradi neavtentičnosti bivanja človeka kot Človeka, to je zaradi lažnosti antropocentrično-humanistične predstave o Človeku kot edinem nosilcu Resnice (Biti). »Vse naše prizadevanje v kmetovanju, obrti, znanosti, filozofiji, umetnosti, je samo oblika naše želje po prestopanju tega sveta, ker vse to naše delovanje tudi izvira iz moči, ki ni samo v nas in ni samo od tega sveta.«⁷⁰⁰

Pesem o kamnitem pragu bralca pusti pred podobo »zidu iz kamna«, ki mu preprečuje popolno svobodo, vendar je paradoks eksistencialne situacije, v kateri se znajde nagovorjeni jaz, da je zid iz kamna le navidezna ovira, v resnici pa pot, po kateri se človeku razkriva Resnica. In ta ni odvisna le od bralca pesmi, temveč od njegovega razmerja do vesoljske zavesti. Zavedanje relativne majhnosti (in obratno) človeka v razmerju do vesolja (subatomske delce) zrelativizira naivni in destruktivni humanistični antropocentrizem kot etično perspektivo, ki vodi človekovo delovanje, vendar človeka ob tem ne pušča praznih rok – kakor da Nič ni, kakor da svoboda ne obstaja.

»Greš lahko na vse strani,« pravi predzadnji verz pesmi, ki tudi ritmično nakazuje vračanje na začetek, vendar nov začetek ni enak staremu – tudi ritmično ne – kar sporoča zadnji verz, »samo, to nisi več ti«. Svoboda torej obstaja, a ne svoboda Človeka, temveč Svoboda človeka pred Drugim, ki pomeni obenem mejo dopustnega in način njene premostitve. To pa je značilno strniševska etična pozicija: Človeka ne omejuje lastna nepopolnost in posledično nek abstrakten, oddaljeni in

⁷⁰⁰ Gregor Strniša, *Ljudožerci* (Maribor: Založba Obzorja, 1972), 8. Darja Pavlič navaja enako Strniševo poved in nadaljuje: »Besedno zvezo nadnaravna moč lahko razumemo kot opozorilo, da Strniša ni bil naklonjen personificiranim predstavam o transcendenci, kaj več o njegovi vernosti pa je težko reči« (glej Darja Pavlič, *Funkcije podoba v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše* (Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2003), 151.). Zato v pričujočem besedilu transcendenco označimo na različne možne načine (Bog, bit, Nič, Resnica itn.), ki se pri Strniši po navadi ne izključujejo, temveč prekrivajo.

presežni Bog, temveč živi Bog kot Bit in Resnica, ki je v vsakem posamezniku (in vsakem živem bitju) prisoten kot njegov temelj, le da se ga večina ljudi ne zaveda.

Način biti človeka, ki živi etično vredno življenje, bi skladno s Strnišev po-etiko nazadnje zahteval aktivnost, a ne družbene ali morda politične, marveč umetniško in znanstveno. Vse drugo je zanj privid, ki prekriva razkrivajočo se Bit. To je končno mogoče razbrati tudi iz Strniševe biografije, ki ne beleži nikakršnega političnega aktivizma, čeprav je bil izredno družbeno čuteč in tudi kritičen avtor, obenem pa izraža popolno predanost poeziji. Nadvse poveden je Strnišev odgovor Francetu Piberniku na prošnjo za komentar/razmislek o stanju sodobne slovenske dramatike in Strniševem lastnem dramskem opusu. Strniša pravi: »Zdaj bo namreč že ravno sedem let, kar dramatike več ne pišem niti ne hodim v gledališče, in to samo zaradi razmer in odnosov do slovenskega pisatelja-dramatika, kakor v tem času in v tej družbi vladajo v slovenskih gledališčih.«⁷⁰¹ Strnišev angažma je bil umik kot etično dejanje in kot pozitivno stališče, ne pa kot le odklon ali kot manko.⁷⁰²

VIRI IN LITERATURA:

- Kermauner, Taras. *Trojni ples smrti ali samorazdajanje humanizma v povojni slovenski drami*, 7–137. Ljubljana: DZS, 1968.
- Pavlič, Darja. *Funkcije podoba v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*, 138–184. Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2003.
- Pibernik, France. *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki: Pogovori, dopisovanja, razmišljanja*, 167–168. Ljubljana: MGL, 1992.
- Premk Bogataj, Eva. *Končnost in neskončnost v literarnem opusu Nikole Šopa in Gregorja Strniše: doktorska disertacija*. Ljubljana: FF UL, 2012.
- Strniša, Gregor. *Ljudožerci*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.
- Strniša, Gregor. *Rhombos*. Ljubljana: DZS, 1989.
- von Weizsäcker, Carl Friedrich. *Zum Weltbild der Physick*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1970.
- Žižek-Urbaš, Andreja. »Pojmovanje časa in prostora ter kozmologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše«. *Jezik in slovstvo* 49, št. 5 (2004): 3–11.
- Žunkovič, Igor. »Gregor Strniša in sodobna fizika«. *Dialogi* 43, št. 3-4 (2007): 17–33.

⁷⁰¹ France Pibernik, *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki: Pogovori, dopisovanja, razmišljanja* (Ljubljana: MGL, 1992), 168. Seveda ima Strnišev odgovor še posebno težo tudi zato, ker je bil na podoben Pibernikov poziv v zvezi s poezijo smelo odgovoril.

⁷⁰² Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja« (J6 8259), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

DEJAN KOS

POEZIJA KOT ŽIVLJENJE V SMRTI

EPISTEMIČNA IN PESNIŠKA GOVORICA

Življenje in smrt sta temeljni bivanjski kategoriji, ob katerih postanejo spoznavne pomanjkljivosti literarne vede še posebej izrazite. V nobenem drugem primeru ni namreč tako očitno, da se eksistencialnim izkušnjam, ki smo jih deležni ob stiku s pesništvom, hermenevitične in empirične metode ne morejo niti približati. Uvodoma se zato posvetimo problemu nezdružljivosti epistemičnih in pesniških govoric.

Znanstveni in njim sorodni pristopi razumejo življenje in smrt na način, kot ga določajo razumski mehanizmi neprotislovnega modeliranja resničnosti. Ti najprej predpostavljajo ločenost predmeta opazovanja in opazovalca, pri čemer je slednjemu v spoznavnem procesu pripisan izhodiščni položaj. Vsaj tri razumske predpostavke imajo status aksiomov, neodvisnih od vsakokratnih kulturnih kontekstov: a) svet je zaznamovan z nasprotji (*dihotomnost*), b) svet se spreminja v sosledju vzrokov in posledic (*kavzalnost*)⁷⁰³ in c) svet obstaja (*ontološkost*).⁷⁰⁴ Na tem ozadju se tudi življenje in smrt kažeta kot dihotomna, vzročno-posledičnemu spreminjanju podvržena pojava, pri čemer je življenju pripisan ontološki status, smrti pa status neobstoja. Opazovalec na podlagi proučevanja svojega predmetnega področja sklepa tudi o dihotomnosti, kavzalnosti in (ne)ontološkosti lastnega prebivanja v svetu.

Premise pesniškega oblikovanja sveta so drugačne. Literarna veda ugotavlja, da se poezija nahaja v »sistematično alternativnem odnosu«⁷⁰⁵ do družbeno sprejetih

⁷⁰³ Prim. Judea Pearl, *Causality: Models, Reasoning and Inference* (New York: Cambridge University Press, 2009), 1–12.

⁷⁰⁴ Prim. Kit Fine, »The question of ontology«, v: *Metametaphysics*, ur. David Chalmers, David Manley in Ryan Wasserman (Oxford: Oxford University Press, 2009), 157–177.

⁷⁰⁵ Robert Alain de Beaugrande in Wolfgang Ulrich Dressler, *Uvod v besediloslovje* (Ljubljana: Park, 1992), 130.

verzij resničnosti. Ta alternativnost je najprej vidna na ravni komunikacijskih konvencij, seže pa lahko vse do ontoloških kategorij. V nasprotju z epistemičnimi modeli sveta, zavezanimi konvencijama dejanskosti in enopomenskosti, proizvaja poezija fikcionalne in večpomenske svetove, ki preusmerjajo pozornost k znotraj-besedilnim povezavam med zaznavnimi, oblikovnimi, slovničnimi in pomenskimi prvinami jezika. Njeno razmerje do razumskih modelov »dejanskega sveta« je po eni strani sicer afirmativno, saj spodbuja vpoglede v njihovo organiziranost, po drugi pa tudi subverzivno, saj se v samoreferencialnem pesniškem obratu prav organiziranost teh modelov lahko izkaže kot problematična in poljubna. V najradikalnejši pesniški izkušnji izgubijo verodostojnost celo epistemične premise dihotomnosti, kavzalnosti in ontološkosti, hkrati z njimi pa postane problematična tudi neprotislovna zasnova življenja in smrti.

Na tem mestu smo se znašli pred ključnim vrednostnim in epistemološkim problemom. Prav kakor so z vidika pesniške izkušnje problematični v razumu utemeljeni modeli sveta, velja tudi obratno: v razumski perspektivi se pogosto zazdijo poljubni in odvečni prav pesniški svetovi. Kako naj torej ovrednotimo veljavo enih in drugih? Kateri verziji življenja in smrti lahko bolj zaupamo? Do odgovora se je najbrž mogoče dokopati le, če poiščemo skupno točko obeh diskurzov. Zato bomo skušali v nadaljevanju razumske predpostavke domisliti *v skladu z njihovimi lastnimi načeli*. Ali natančneje: v polju racionalnosti bomo – v duhu prastare modrosti *gnōthi seauthon* (»spoznaj samega sebe«) – sledili istemu samoreferencialnemu obratu, kot ga pesništvo izpelje na diskurzivni ravni. Pesništvu se bomo torej skušali približati s strategijo, ki je tudi njegova lastna.

EPISTEMIČNA BREZPOTJA

Neprotislovna konstrukcija sveta, značilna za epistemične pristope, ohranja veljavo samo takrat, ko je opazovalec izločen iz horizonta svojega opazovanja. Ko pa njegov pogled zaobseže tudi lastno perspektivo, postanejo temeljne predpostavke neprotislovnosti problematične.

Dihotomnost. Domneva, da je svet zaznamovan z nasprotji, nam v samospoznavnem obratu zastavlja nerešljive uganke o razmerju med nami in predmetom našega opazovanja. Naprej zato, ker nam predpostavka o ločenosti obeh polov ne pove ničesar o tem, kam je točka, iz katere svet opazujemo, sploh postavljena. Od

nas terja nerazumno predpostavko o nekakšni zunajsvetni, psevdo-metafizični poziciji. To spoznavno brezpotje se kaže tudi v absolutnem smislu. Kako bi naj spoznali celovitost, če smo sami njen del in kako, če smo iz nje izvzeti? V prvem primeru je spoznavna dihotomija ukinjena, v drugem je naš pogled necelovit – to pa ni način obstoja resnice. Spoznanje bo vedno ostalo le del tega, kar je sestavljeno tudi iz njega samega. Tam, kjer je resnica, torej ni prostora za tiste, ki jo skušajo spoznati. Druga nerešljiva uganka se dotika spoznavnih možnosti. Je način delovanja spoznavnega sistema sploh primerljiv z načinom delovanja sveta, ki ga spoznavamo? Kako bi lahko to sploh ugotovili? Med spoznavanjem spoznavanja se namreč razkrije, da nikoli nismo imeli stika s svetom samim, temveč venomer le z odzivi našega telesa. Slednji zato niso le popolnoma poljubni, temveč so tudi v celoti zaprti vase.⁷⁰⁶ Oblike, ki bi bile neodvisne od zaznav, je nemogoče zaznati. In nemogoče si jih je zamisliti na način, ki bi bil neodvisen od mišljenja (»reč na sebi«). Tudi če bi preračunali vse odzive, iz njih ne bi mogli sestaviti sveta, na katerega se odzivamo. Kako naj torej presežemo njihovo poljubnost?

Kavzalnost. Pred nerešljivimi dilemami stojimo tudi takrat, ko opazovalca in svet opazujemo s pomočjo vzročne logike. V trenutku, ko točko opazovanja predpostavimo kot izhodišče, postane očitno, da izhodišča ne moremo nikoli opazovati. Zaidemo lahko le v neskončno regresijo samoopazovanja (»slepa pega«). Enaka slepota nas čaka tudi tam, kjer opazujemo spremembe opazovanega sveta. Če ima vsako stanje svoj vzrok, potem je nerazložljivo, kaj stoji na začetku te premočrtnosti. Od kod je izšel obstoj? Kaj je vzrok vzročnosti? Znova se ponujata dva nerazumna odgovora: bodisi prvi vzrok ne obstaja ali pa je izšel iz neobstoja.

Ontološkost. Zabloda razuma gre tako daleč, da lasten obstoj postavi v izhodišče razmisleka o obstoju. Na ta način izbriše sledove lastne poljubnosti. Razum misli, da ga lahko ne bi bilo in da lahko celo ne bi bilo ničesar, ne more nikoli domisliti. Še več: v nenehnem preoblikovanju sveta tudi vzrok in posledica pričata o ontološki negotovosti. Obstoj enega je neobstoj drugega. To med drugim pomeni, da svet, ki ga spoznavamo, v trenutku spoznanja ne obstaja več v isti obliki. In da je tudi spoznanje le oblika sveta, ki bo izničena. Svetovi so iz nič priklicani samo v spominu in samo on nič priklič v svet.

Zgornji premislek je pokazal, da razum v samospoznavnem obratu spodkoplje verodostojnost lastnih predpostavk. Hkrati z njimi pa postajajo vprašljivi tudi

⁷⁰⁶ Prim. Humberto R. Maturana in Francisco J. Varela, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* (Dordrecht: D. Reidel, 1980), 14.

koncepti, ki jih je izoblikovala njegova neprotislovna logika – tudi koncepti življenja in smrti. Vendar pa razgradnja racionalnih temeljev ne rešuje problemov, temveč jih najprej celo zaostri. Znašli smo se namreč med kar dvema brezizhodnima alternativama: nezaupanjem v neprotislovnost in nevzdržnostjo protislovnosti. Vse kaže, da bomo morali dihotomnost, kavzalnost in ontološkost premisliti na nov način.

POTENCIALI SAMOSPOZNAVANJA

Samospoznavanje ima na epistemični ravni podobne učinke, kot jih ima samoreferencialnost na pesniški – spodbujanje vpogledov v delovanje razumskih mehanizmov je njihova afirmacija in subverzija *hkrati*. V takšnem položaju je težko najti rešitev. Tradicionalna pot bi bila dialektična, vendar ta slednjič privede do pomiritve nasprotij v neprotislovni sintezi, ki pa je tudi sama zaznamovana s slepo pego opazovalca.

Kot zadnja možnost se naposled ponuja mišljenje nasprotij v njihovi hkratnosti. To je še en korak na poti približevanja epistemične govorice pesniški.⁷⁰⁷ Poezija namreč že vseskozi z iskanjem znotrajbesedilnih ravnovesij vzdržuje prav hkratnost nasprotnega. Ta drža na poetični ravni privede do intuitivne izkušnje vseobsežne lepote, na epistemični pa do vznika novih spoznavnih potencialov. Slednji se v vsej daljnosežnosti pokažejo že pri premišljanju razmerja med opazovalcem in svetom.

Če je opazovanje sveta le opazovanje odzivov lastnega telesa, smo mi sami izhodišče vseh oblik sveta. Mi sami smo svetovom dali obliko časa in prostora. Mi sami smo jim dali obliko obstoja. Ta evidenca je absolutna. Toda hkrati je absolutno evidentno tudi njeno nasprotje: mi, ki smo postavljeni v izhodišče sveta, iz sveta v celoti izhajamo. Celó odločitev o naši ločenosti od sveta je lahko sprejel samo svet, od katerega smo se ločili. Ali drugače: nepoznavni kraj, od koder spoznavamo svet, je izšel prav iz sveta, ki ga ne moremo spoznati. Mi, ki izbiramo, nismo izbrali sebe. Mi, ki svetu dajemo obliko obstoja, smo zgrajeni iz sveta, ki je oblikam dal obstoj. Vse, kar smo, je le oblika tega, kar nismo. *Svet je nam, ki smo izhodišče njegovih oblik, dal obliko neizhodišča*. To, kar svetu daje obliko obstoja, torej tudi ne obstaja. Že tukaj in zdaj smo tudi neobstoječi. Razum lahko ostane

⁷⁰⁷ Prim. Dejan Kos, »O izvoru poezije«, *Primerjalna književnost* 41.4 (2018): 161–173.

nepoškodovan samo v slepoti za svojo slepoto. In črna luč zenice je lahko le dom večjega razodetja.

NEPROTISLOVNOST ŽIVLJENJA IN SMRTI

V brezumni hkratnosti obstoja in neobstoja razum izgubi poslednjo oporo. Svojo protislovnost lahko spoznamo le tako, da se zlomimo vanjo. Kjer sta obstoj in neobstoj izenačena, ni več niti obstoja niti neobstoja. *Le še izenačenost ostane.* Njena skrivnost je enako popolna, kot je popoln obstoj, ki je zanikal popoln neobstoj. V njej, ki še preden je karkoli bilo, ni bila neobstoječa, se tudi minevanje z mirujočim izenači. Ta enačba je čezsmrtna. Skrivnost rojstva iz nič in izničenja rojenega je rojena v nas. Epistemična in pesniška resnica se ne razodeneta v sintezi nasprotij, temveč v njihovem absolutnem preseganju.

Obstoj razuma je torej popolnoma brezumen. Šele njegov zlom vrne v svet to, od koder se je vrnil svet. V svet se vrne to, kar je zgradilo zemljo, v kateri smo zgradili grobove: dom vseh oblik in neoblik. Ker so vse naše posebnosti poveljane le v neposebnosti našega nič, se modrost zloma niti na preživetje ne ozira. Doma je tam, od koder se še smrt rojeva. Izničenje, ki se je utelesilo v nas, izniči tudi sebe. Tako je skrivnost življenja in smrti razodeta v nesmrtnosti nerojenega. Na koncu in na začetku samospoznanja nismo mi sami. Nikjer nismo skrivnosti bližje kot v spominu na privid lastnega obstoja. V brezumni jasnini pesniške resnice smo tudi od smrti, tudi od življenja neločeni.

PESNIŠKA PRIMERA

Transgresija življenja in smrti zaznamuje poslednje globine pesništva že na strukturni ravni. Pogosto pa njen odsev najdemo tudi v tematskih plasteh poezije, pri čemer slovenska seveda ni izjema. Tej problematiki se v okviru pričujoče razprave ne moremo izčrpno posvetiti. Navedimo le dva primera z vrha slovenskega pesniškega kanona.

Prešernovo pesništvo se na več mestih dotika apofatičnih globin. Najznamenitejši primer je najbrž prizor iz *Krsta pri Savici*, kjer sredi Črtomirove popolne osebne in

etnične pogubljenosti lepota »nebeškega zora«⁷⁰⁸ na Bogomilinem obličju razodene presežni smisel preteklosti in prihodnosti, tostranstva in onstranstva, obstoja in neobstoja. Še nazornejše pa je v tem pogledu *Neiztrohnjeno srce*. Pripoved o srcu mrtvega pesnika, ki sta ga tako zemeljska trohnoba kot tudi svetloba belega dne pustili nedotaknjena, doseže vrhunec v odločitvi pogrebcev, da utripajoč organ nespovedanega, neuslišanega poeta odpro in mu omogočijo, da se izpoje silam, ki so ga ustvarile. Srce nato »noč in dan« leži »pod jasnimi nebam«, ko pa »mine zor hladan« in »vstane drugo sonce« naposled »skopni ko beli sneg spomladi«. ⁷⁰⁹ Ključno vprašanje se tukaj glasi: kaj je usodno »drugo sonce«? Je to le zora novega dne? Ta odgovor se ne dotakne osrednje skrivnosti. Svetloba dneva, ki sledi »hladnemu zoru«, je očitno svetloba drugačnega čudeža, kot je čudež neiztrohnjenega srca. »Sonce, luna, zvezde« sprejmejo vase tiste pesnikove sanje, ki so jih predtem oni sami »vdihnili v življenje.« Pesnik je vrnjen tja od koder je bil vrnjen v svet in vesolje je povečano. Z izničenjem njegovega srca se nov dan spremeni v luč, ki je v popolni pomirjenosti življenja in smrti izpolnjena z lepoto neizpetih ljubezenskih pesmi. Zato je njena skrivnost večja od razlike med molkom in petjem, obstojem in neobstojem. Vse spominja na jasnino »nebeškega zora«, ki je edina izenačenost, v katero se je pesnikovo srce pripravljeno raztelesiti. In zdi se, da je prav utrip te breztelesnosti *drugo sonce*, v katerem so tudi vzhajajoča sonca utelešena. To bi pomenilo, da se je končnost življenja sprijaznila z neskončnostjo svoje lepote. V tem smislu je poezija pesnikovo brezčasno življenje. *Sol invictus*. Nepremagljivo sonce.

»Čisto drugo sonce« omenja tudi Ivan Cankar v *Podobah iz sanj*.⁷¹⁰ Tudi sicer se presežna svetloba v tem besedilu pogosto pojavlja. Za našo razpravo je zanimivo, da vznika zlasti tam, kjer dihotomija med življenjem in smrtjo izgublja samoumevnost. Skrajno obliko identifikacije obeh polov najdemo v sintagmi *spomina na smrt* (*Maj, Edina beseda, Vrzdénec*). Tovrstni priklic vsesplošne zaznamovanosti človeka s smrtjo⁷¹¹ je seveda pomenljiv zato, ker je prav spomin tisti, ki se s *priklicem minulega* smrti pravzaprav zoperstavlja. Zato spomin na smrt ni le misel na svoje prihodnje, temveč tudi na svoje *preteklo izničenje*. V tem protislovju se ne zruši le struktura časa, temveč tudi dihotomija med lastnim obstojem in neobstojem. Očitno namreč postane, da je življenje vzniknilo iz svojega lastnega nasprotja. Prav

⁷⁰⁸ France Prešeren, *Poezije in pisma* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998), 174.

⁷⁰⁹ Prešeren, *Poezije in pisma*, 69.

⁷¹⁰ Ivan Cankar, *Podobe iz sanj* (Ljubljana: Beletrina, 2018).

⁷¹¹ »Človek si; in smrt je tvoj spomin!« (Cankar, *Podobe iz sanj*, 40), »Človek je hodil tod; njegov spomin je smrt!« (Cankar, *Podobe iz sanj*, 41).

zlom ontološkega temelja odpre prostor presežnemu, ki ga Cankarjev poetični jezik pogosto tudi neposredno imenuje: »zadnja in večna« svetloba,⁷¹² »luč iz višin«, ⁷¹³ »čeznatura ljubezen«. ⁷¹⁴ Do te nedoumljive sfere vodi razen dobrote in vere tudi lepota, ki v poslednjih globinah ostaja »čista« in »neoskrunjena«. ⁷¹⁵ Tako se – podobno kot pri Prešernu – tudi na tem mestu ponuja splošnejši sklep: moč poezije se ne kaže v kljubovanju smrti, temveč v odpravi njene ločenosti od življenja. Šele lepota te brezumne izenačenosti nas izroči nadživljenjskemu in nadsmrtnemu utripu nadčloveške zore.

VIRI IN LITERATURA:

- Beaugrande, Robert Alain de in Wolfgang Ulrich Dressler. *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park, 1992.
- Cankar, Ivan. *Podobe iz sanj*. Ljubljana: Beletrina, 2018.
- Fine, Kit. »The question of ontology«. V: *Metametaphysics*. Ur. David Chalmers, David Manley in Ryan Wasserman, 157-177. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Hossack, Keith. *The Metaphysics of Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kos, Dejan. »O izvoru poezije«. *Primerjalna književnost* 41.4 (2018): 161-173.
- Maturana, Humberto R. in Francisco J. Varela. *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht: D. Reidel, 1980.
- Pearl, Judea. *Causality: Models, Reasoning and Inference*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Prešeren, France. *Poezije in pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.

⁷¹² Cankar, *Podobe iz sanj*, 150.

⁷¹³ Prav tam, 66.

⁷¹⁴ Prav tam, 179.

⁷¹⁵ Prav tam, 11, 12.

PODATKI O AVTORJIH

ddr. Igor Grdina

doktor slovenistike, doktor zgodovine
red. profesor na Univerzi v Novi Gorici
znanstveni svetnik
ZRC SAZU, Inštitut za kulturno zgodovino
Grdina_igor@siol.net

dr. Nada Grošelj

doktorica jezikoslovja
docentka za književnosti v angleškem jeziku
samozaposlena v kulturi
nada-marija.groselj@guest.arnes.si

dr. Janko Kos

upok. profesor, doktor literarnih ved
akademik

dr. Blaž Podlesnik

doktor literarnih ved, docent
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko
blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

dr. Dejan Kos

izr. profesor za nemško književnost
Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko
dejan.kos@um.si

ddr. Irena Avsenik Nabergoj

doktorica literarnih ved, doktorica teologije
red. profesorica literature na Univerzi v Novi Gorici
znanstvena svetnica
ZRC SAZU, Inštitut za kulturno zgodovino
irena.avsensnik-nabergoj@zrc-sazu.si

dr. Denis Poniz

upok. redni profesor za zgodovino slovenske in evropske dramatike
denis.poniz@guest.arnes.si

dr. Martina Ožbot Currie

red. profesorica za italijanski jezik, vodja sekcije za italijanistiko
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za romanistiko
martina.ozbot@guest.arnes.si

Vinko Möderndorfer

pesnik, pisatelj, dramatik, režiser
vincencm@siol.net

dr. Brane Senegačnik

docent klasične filologije
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za klasično filologijo
pesnik
Brane.senegacnik@gmail.com

dr. Igor Žunkovič

asistent z doktoratom
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in
literarno teorijo
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

dr. Neža Zajc

doktor kulturne zgodovine in slavističnih študij
znanstvena sodelavka
ZRC SAZU, Inštitut za kulturno zgodovino
pesnica
nzajc@zrc-sazu.si

POVZETKI PRISPEVKOV V SLOVENŠČINI IN ANGLEŠČINI

Povzetke je v angleščino prevedel Jaka Jarc, razen povzetkov N. Grošelj, B. Podlesnika in M. Ožbot, ki so jih prevedli avtorji sami.

Neža Zajc (spremna beseda): Uvod v zgodovino pesniškega ustvarjanja v posvečenosti

Uvodno poglavje skuša zaobjeti problematiko pesniškega in poetičnega ustvarjanja od samih začetkov do nastopa novoveške zavesti. Teoretično-refleksivni diskurz vzpostavlja tridelni vzorec nekega ustvarjalnega procesa, ki poteka v globlji posvečenosti. Ob tem tematizira neogibno vključitev tudi »tretjega« nepredvidljivega člena (tako v primeri kot osnovni besedni figuri prenašanja pomena), ki ga pogosto zavzema vloga smrti v poezijah in poetikah vseh dob. Predlagane so refleksivne možnosti razširitve predlaganega trinitarnega (trojnega, ternarnega) vzorca kot matrike posvečenega ustvarjanja bodisi na kulturni sistem, človeško zgodovino, bodisi na ostale umetnostne vzorce (kot je ikonopisje). V drugem delu razprave so ponujeni pregledni primeri pojavljanja smrti v poezijah starega veka, s posebnim poudarkom tudi na izročilu vzhodno-bizantinskih pesnikov. Prikazano je nezamenljivo in še neocenjeno mesto smrti, ki ga je imela in ga ima ne samo v zgodovini književnosti, temveč tudi v zgodovini človeške samorefleksije.

Neža Zajc (Foreword): An Introduction into the History of Devout Poetic Creation

The introductory chapter aims to encompass the issues of poetic creativity from its very inception to the appearance of modern age consciousness; a theoretical reflexive discourse, establishes a tripartite pattern of an individual creative process, which occurs in a state of deeper devotion and inevitably includes a "third" unforeseeable component (such as a simile as the main figure of speech), which is frequently represented by the role of death in poetries and poetics of all periods. The introduction proposes reflexive possibilities to widen the proposed tripartite (triple, ternary) pattern as a matrix of devout creation encompassing either the cultural system, human history, or other artistic patterns (such as icon painting). The second part of the discussion puts forth distinct examples of instances of death in poetry of the late Antiquity, focusing particularly on the legacy of east Byzantine poets. It demonstrates unrivaled and as yet unevaluated importance of

death in the past as well as the present not only in literary history, but also in the history of human self-reflection.

*

Irena Avsenik Nabergoj: Tek časa in pesnikovo simbolno izražanje predsmrtne agonije v psalmu 22

Sveto pismo kot knjiga knjig v svoji poeziji imenovanih ali neimenovanih pesnikov psalmov vsebuje globoka razmišljanja o človeškem minevanju, o smrti in o nedoumljivih razsežnostih prostora in časa, ki segajo od zgodovinskega spomina na nekdane dni prek človekove sedanje izkušnje pa vse do njegove predsmrtne agonije, smrti in vizije novega življenja v večnosti, osvobojene vseh prostorskih in časovnih omejitev. Prispevek pokaže, kako so se ob psalmih, tej najbolj priljubljeni svetopisemski knjigi, v iskanju resničnosti in resnice o skrivnostih življenja in smrti, silne ljubezni in neizmerne trpljenja navdihovali številni duhovniki, pesniki, skladatelji in drugi umetniki, pa tudi preprosti ljudje v vseh časih. V razmišljanjih o poeziji, ki se svojo izpovedjo dotika tanke, a tako dramatične meje med življenjem in smrtjo, se osredotoča na Psalm 22: »Trpljenje in upanje pravičnega«. Razkriva pretresljivo izpoved kronične bolečine, občutij lastne nevrednosti in samozavračanja, ki jih opisuje pesnik Psalma 22, ko doživlja družbeno zavračanje in sramotenje ter občutek popolne zapuščenosti od Boga in ljudi. Predsmrtna agonija zajema ne le fizične vidike bolečine, temveč v pesnikovih neuspešnih prizadevanjih, da bi se bolečine osvobodil, zajame vse vidike njegove osebnosti, prizadene torej njegov razum, duha in telo. V nasprotju s Psalmom 88 pa se v Psalmu 22 zgodi preboj, saj Bog usliši psalmistove prošnje ter ga osvobodi bolečine, mu omogoči notranje ravnovesje, samospoštovanje in ponovno vključitev v skupnost »Izraelovih sinov«.

Irena Avsenik Nabergoj: The Course of Time and the Poet's Symbolic Expression of Mortal Agony in Psalm 22

The poetry of named and unnamed psalmists in the Holy Scripture as the book of books contains profound contemplation on human transience, death, and incomprehensible expanses of time and space; these extend from historic memories of times past, across man's experience of the present, all the way to man's mortal agony, death, and the vision of new life in eternity, liberated of all constraints of time and space. The paper demonstrates how psalms, a favourite among biblical books, inspired numerous priests, poets, composers, and other artists, as well as everyday people throughout history, in their search for realities and truth regarding the mysteries of life and death, the might of love, and the immeasurability of suffering. In pondering poetry, which touches on the thin yet momentous line between life and death, the paper focuses on Psalm 22, known in

Slovenian under the heading “The Suffering and Hope of the Righteous Man”. It conveys a stirring declaration of chronic pain, and feelings of worthlessness and self-rejection. These are expressed by the poet of Psalm 22 experiencing social rejection and shaming along with feelings of utter abandonment by God and man. Mortal agony is not limited to the physical aspects of pain; rather the poet’s failing attempts to free himself of the pain encompass all aspects of his personality. Thereby pain affects his mind, spirit, and body. As opposed to Psalm 88, Psalm 22 includes a development; God hears the psalmist’s pleas and liberates him from his pain; He enables him to regain his internal equilibrium, self-respect and renewed inclusion in the community of the “Sons of Israel”.

*

Neža Zajc: Sv. Maksim Grek o nesmrtnosti smrti in odmev bizantinskega poetičnega izročila

Prispevek na podlagi specifične rabe določenih besed (smrt, smrtnost, smrtonosno) in njihovih rokopisnih metamorfoz prikaže poetični domet Maksima Greka, zaznamovan s strogo pravoslavno teologijo in posebnim avtorjevim idiolektom. Posebej so obravnavani primeri iz njegovih molitev in spokorniških besedil, ki so primerjani z odlomki iz bizantinske (tudi liturgične) poezije. Na ta način je povezano biografsko ozadje Maksima Greka z usodo, ki ga je doletela v Rusiji, a ki je ključnega pomena za podobo, kakršno ima danes v ruski zavesti – kot ne le ruski pisatelj, ampak tudi kot svetnik. Tako je predstavljen le delček njegovega opusa, ki je s sugestivno učinkujočim jezikom staro-cerkvenoslovanščine vplival na poznejše vzpostavljanje ruskega knjižnega jezika, jezik ruske pravoslavne teologije in slovnične zavesti.

Neža Zajc: St Maxim Grek on the Immortality of Death and an Echo of the Byzantine Poetic Legacy

The contribution based on specific usage of certain words (death, mortality, lethal) and their manuscript metamorphoses demonstrates Maxim Grek’s poetic range, which was characterized by strict Orthodox Christian theology and the author’s particular idiolect. It treats examples from his prayers and penitential texts on their own merits and compared with excerpts from Byzantine poetry (including liturgical poems). In this manner Maxim Grek’s biographical background is linked to the fate he suffered in Russia, which played a key role in constructing his image in present-day Russia, where he is perceived not only as a Russian author, but also as a saint. This the paper presents only a small part of his opus, which influenced later establishment of Russian literary language, the language of Russian Orthodox theology, and grammatical consciousness with the suggestive effect of Old Church Slavonic.

*

Janko Kos: Prešernova pesniška misel o smislu smrti

Smrt je v Prešernovi poeziji pogosta beseda, vendar samo kot vprašanje o smislu smrti, se pravi z vrednostnim pomenom. Prešeren na to vprašanje išče odgovor na različnih ravneh in z drugačnim pomenom. Prvi odgovor najde v misli, da je lahko smrt opomin, grožnja ali celo kazen za slabo, pregrešno in nemoralno življenje. Drugačen in skoraj nasproten se mu ta smisel pokaže, ko govori o smrti kot potrditvi posameznikovega dobrega, častnega in za druge zaslužnega življenja – takšna je njegova misel v žalostinkah za umrlimi. Najpogosteje pa razume smrt kot odrešitev iz življenjskih stisk, nesreč in krivic. Takšna je podoba smrti v njegovih osrednjih elegijah in sonetih. Končno je v njegovih pesmih tudi nekaj mest, kjer pripiše smrti metafizičen pomen v smislu novoplatonskega ali pa krščanskega spiritualizma, na enem mestu morda z metafizično skepsa. Ta mesta je mogoče najti v nemški žalostinki za Matijo Čopa, v Krstu pri Savici in v epigramu »Prešernova vera«.

Janko Kos: Prešeren's Poetic Consideration of the Meaning of Death

Prešeren's poetry often employs the word death, though only in the context of the meaning of death, i.e. in relation to value. Prešeren addresses this question on various levels employing varying meanings. His first response is to view death as a warning, threat, or even punishment for a wicked, sinful, and immoral life. He views the meaning of death in an almost entirely opposite way in his Lamentations of the Dead, where death serves as confirmation of an individuals' good, honourable, and selflessly virtuous life. However, he most often presents death as deliverance from life's hardships, misery, and injustice; such is the image of death in his key elegies and sonnets. Lastly, in places, such as his German Lament for Matija Čop, The Baptism on the Savica, and epigram "Prešeren's Faith", his poetry also ascribes death a metaphysical meaning in the vein of Neoplatonist or Christian spiritualism – in one example perhaps expressing scepticism about the metaphysical.

*

Igor Grdina: Eshatologija brez transcendence?

Osebnoizpovedne pesmi Franceta Prešerna se ozirajo na smrt z brega tostranskosti. Tematizirajo jo z zanikanjem ali nasprotjem vsega, kar človek je in kar občuti, ko je živ. Pesnikovi verzi o njej ne govorijo v njenem jeziku: ne v osebnoizpovedni liriki ne v *Krstu pri Savici*, ki je na površini povest v verzih, dejansko pa pesnitev z mnogimi

avtotematskimi aluzijami, je ne obravnavajo z besedami in v pojmi, ki bi si jih izgovarjalec verzov zamislil kot izraze tega, kar smrt je oziroma naj bi bila.

Po drugi strani v pesniških primerah in podobah svetopisemske situacije pri Prešernu niso obravnavane zmerom z distanco, kot mit, katerega sporočilnost je postavljena v drugačen kontekst. Biblične podobe in situacije pesnik včasih sprejema celovito, vendar pa pri tem uporabi osebni zorni kot. Za Prešerna je transcendentalno vsekakor pomemben element poezije, vendar pa se ne trudi biti izraženo drugače kot z brega imanence oziroma v podobah iz bibličnega sveta.

Igor Grdina: Eschatology without Transcendence?

France Prešeren's confessional poems view death from the shores this side of existence; death is framed by negating or contradicting all, which man is and feels in life. The poet's verses do not treat death in death's own language; neither in confessional poetry, nor in his *Baptism on the Savica*, which appears on the surface as a versified tale, but which is actually an epic poem with several self-referential allusions, is death not treated in words and notions, constructed by the versifier as expressions of what death is, or is considered to be *per se*.

Furthermore, Prešeren's poetic similes and images do not always treat biblical situations impartially, as a myth, with its message set in a different context. At times, the poet accepts biblical images and situations in their fullness, though he does so from his personal point of view. Indubitably, Prešeren views the transcendental as a significant part of poetry, however, he makes no attempt to express it in any other way but from the shore of immanence, using images from the biblical world.

*

Nada Grošelj: Starost in smrt v pesništvu in filozofiji Williama Butlerja Yeatsa

Kot je očitno že ob kratkem pregledu poezije Williama Butlerja Yeatsa, enega najpomembnejših angleško pišočih pesnikov v 20. stoletju, so ga zelo vznemirjale misli na smrt in staranje. Medtem ko je staranje, torej telesni in duševni razkroj, brez izjeme opisoval kot skrajno negativen pojav, se je soočal s še hujšim problemom smrti tako, da je prevzemal različna, včasih med seboj nezdržljiva stališča. Za začetek si bomo ogledali pesnikov dokaj enoznačno ubeseden odnos do starosti, nato pa prešli k njegovim kompleksnejšim spopadom z dejansko večjo grožnjo – smrtjo.

Nada Grošelj: Old Age and Death in the Poetry and Philosophy of William Butler Yeats

Even the most cursory reading of the poetry written by William Butler Yeats, a major English-speaking poet of the 20th century, reveals the poet's acute anxiety at the thoughts of death and ageing. While he invariably described ageing, that is, physical and mental decay, as uniformly negative, he grappled with the still more ominous problem of death by adopting various, sometimes incompatible attitudes. Based on a number of passages from the poet's works, the paper begins by examining his unequivocal attitude to ageing, and then moves on to his more complex combat with the greater threat, death.

*

Blaž Podlesnik: Obrt in smrt (tema smrti v pozni liriki A. Ahmatove)

Razprava obravnava temo smrti v pozni pesničini liriki v navezavi na kulturne konvencije tematizacije smrti, ki so pomembno določale tradicionalno akmeistično interpretacijo teme v zgodnejšem obdobju, ter sledi transformacijam tega modela v zrelem ustvarjanju, ko pesnica tradicionalne literarne in kulturne modele interpretacije smrti na različne načine poveže s predstavami o lastni osebni in pesniški biografiji. Zgodnje – tradicionalne literarne – podobe smrti, kot jih lahko najdemo v pesmih *Glas spomina*, *Visoki cerkveni svodi ...* in *Kako drugačno je telo ...*, primerjamo z osmišljanjem teme v drugi polovici tridesetih (ena od pesmi *Rekviema*) in začetku štiridesetih let (cikel *Smrti*), ko se začne oblikovati predstava o smrti kot svojevrstnem atributu resnične avtentične pesniške usode.

Ob zgodovinski izkušnji stalinističnega terorja in druge svetovne vojne, v kateri so se tragično končale življenjske poti številnih ustvarjalcev, ki so bili pesniki blizu, Ahmatova prav v temi smrti išče odgovor na vprašanje, zakaj je prav njo obšla podobna usoda in zakaj je bila prav njej namenjena vloga poslednje pričevalke. Tematizacija lastne pesniške usode kot usode, neizogibno povezane s smrtjo, pri tem postane eden od glavnih načinov potrjevanja avtentičnosti lastnega pesniškega glasu.

Blaž Podlesnik: The Topic of Death in the Late Poetry of A. Akhmatova

The contribution discusses the topic of death in Akhmatova's poetry in connection to the cultural and literary conventions of the topic's interpretation. We point out, that the poet's earlier work is significantly influenced by the traditional interpretation, but in author's later works the cultural and literary conventions evolve and transform in relation to author's own personal and literary biography. We discuss earlier, traditional literary images of death (in such works as *Голос памяти*, *»Высокие своды костёла ...«* and

»Как страшно изменилось тело ... «) which are then compared to the poetic images of death in the late thirties (a poem from *Requiem*) and early forties (lyric cycle *Смерти*), when the poetic notion of death as proof of authentic poetic vocation begins to form.

The experience of Stalinist terror and the Second World War, that tragically ended the lives of many of the poets who were close to Akhmatova, offers the the death of a poet as a key topic for answering the main question of Akhmatova's literary biography: why was she the one that survived and all the other real poets are dead? In the context of this question the idea of her own poetic destiny as fate, inevitably associated with death, became a way of confirming the authenticity of her own poetic voice.

*

Neža Zajc: Neminulost (ali »Smrt–Misel–Pesem«, poetski trikotnik ne le) v poeziji Anne Andrejeвне Ahmatove

Prispevek obravnava tematiko in problematiko smrti v opusu Anne Andrejeвне Ahmatove. Vpogled v analizo se začneja z obdobjem prvega nastajanja cikla *Requiem*, ki se zdi prelomen v pesničini recepciji smrti. Vendar pa tudi tedaj podoba smrti še ni bila skrajno približana pesniškemu osmišljenju, zato se za posredniško vlogo v njeni liriki pogleduje v prva obdobja ustvarjanja Ahmatove, v katerih je bila močno prisotna postava Muze. Prek motivov navdiha, svetlobe, ljubezni in tišine, ki vsi zaznamujejo tudi poostreno avtorsko samozavedanje, se upesnjujeta tudi podobi Muze in Smrti, ki sta ponekod karseda zblížani. V zadnjem obdobju (ob *Pesnitvi brez junaka*) pesničina ustvarjalna zavest nenadoma izloči tako muzo kot smrt, da ostaneta v njenih pesmih le še nesporen pesniški navdih in manifestacija ideje preživetja pesnika v poeziji. Takšen nazor je znan iz zgodovine poezije: mislimo na primer Danteja Alighierija, s čigar Muzo se je Anna Ahmatova zavestno istovetila. V sklepnem delu je predlagan razširjen pogled na trikotnik ustvarjalnega procesa, značilen za posvečeno pisanje poezije ne glede na čas in prostor.

Neža Zajc: The Unending (or "Death-Thought-Poem, a Poetic Triangle not only) in the Poetry of Anna Andreevna Akhmatova

The contribution examines the theme and question of death in the Opus of Anna Andreevna Akhmatova. It undertakes an analytical overview, starting with the period of the poet's initial conception of the *Requiem* cycle, which appears to be the turning point in her perception of death. Even then, the image of death was not yet brought exceedingly close to poetic meaning, which is why the paper examines whether an intermediary role can be found in Akhmatova's early period, which exhibits a strong presence of the Muse figure. The images of the Muse and Death, in parts closely corresponding to

each other, are poeticized through the motifs of inspiration light, love, and silence, all of which also mark the author's increased self-awareness. In her last period (in her *Poem without a Hero*) the poet's creative consciousness suddenly discards both the Muse and Death; her poetry is left only with her indisputable poetic inspiration and manifestation of the idea that poets live on in their poetry. This view exists elsewhere in the history of poetry, for instance in the work of Dante Alighieri, with whose muse Anna Akhmatova consciously identified. The paper concludes by proposing a widened view of the triangle of the creative process (linking to the introductory chapter), characteristic of devout writing of poetry irrelevant of time and space.

*

Brane Senegačnik: VITA VITAE MEAE: O poeziji in smrti

Za sodobno zahodnjaško kulturo je značilno neavtenično razmerje s smrtjo, kar rojeva skozi zgodovino vedno nove poskuse nevtralizacije tega temeljnega, vse zaznamujočega in dejansko neizbežnega fenomena. Avtor skuša najprej rekonstruirati prave razsežnosti in pomen smrti za človekovo življenje in potem ugotoviti, v kakšnem razmerju s tem je (lahko) pesem: koliko se pesem sploh lahko »dotakne« tega paradoksnega fenomena, ki ga človek sploh ne more izkusiti, obenem pa ga posredno izkuša kot absolutno transcendentnega. To možnost »dotika« vidi v posebnem razumevanju človekove identitete: človek »ve«, kdo je, zaradi neposrednega razmerja s samim seboj, ki nima oblike samozavedanja, temveč samoobčutja (*Selbstgefühl*); to samoobčutje lahko na posebej kompleksen in intenziven način izraža poezija (umetnost). Fenomena smrti seveda ne more neposredno zajeti v svoje oblike, pač pa lahko, kot rečeno, celovito izraža človekovo samoobčutje in njegovo prepletenost s celotno (enotno) resničnostjo (v tem je celo njena posebna, mogoče najvišja zmožnost). Na ta način pa lahko tudi pokaže (oziroma da izkusiti) njegovo zaznamovanost z neizrekljivim, s transcendo smrti. Ključno za njeno prepričljivost pri tem je, da fenomena smrti ne »udomači«, ga ne prekrije z imaginarnimi projekcijami (Ricoeur), temveč ga prikaže karseda zvesto realni izkušnji: v tem, da ga nikoli ni tu in obenem določa vse, kar je, v njihovi pristni razsežnostmi. Za sklep so navedni nekateri primeri takšnih pesmi (Rilke, Celan, Valente).

Brane Senegačnik: VITA VITAE MEAE: About the Poetry and the Death

The relationship of modern western culture with death is typically non-authentic. Throughout history this resulted in repeated attempts to neutralise this fundamental, all-pervasive, and in fact inevitable phenomenon. The author opens with an attempt to reconstruct the actual dimensions of death and its meaning to human life before endeavouring to ascertain how the poems (can) reflect this: to what degree can a poem even

“touch” upon this paradoxical phenomenon, which a man can never truly experience but, which he simultaneously perceives as absolutely transcendent. This prospect of “touch” is viewed through a particular perception of human identity: man “knows” who he is by means of a direct relationship with himself, which does not occur in the form of awareness of the self, but rather a sense of the self (*Selbstgefühl*); poetry (art) has the capacity to express this sense of self in a particularly complex and intense way. Of course, poetry cannot directly encompass the phenomenon of death in its various forms, but as stated above, it can holistically express man’s sense of self and how he intertwines with the entire (cohesive) reality; (this is perhaps its special, perhaps greatest capacity). In this way, poetry is also able to demonstrate (or lend the experience of) the effect of the ineffable, the transcendence of death, on man. If poetry is to be convincible, it is key that it does not “domesticate” the phenomenon of death or cover it by means of imaginary projections (Ricoeur), but that it’s portrayal is as true to actual experience as possible; death is never here, yet it defines all that is. The conclusion puts forth a few examples of such poems (Rilke, Celan, Valente).

*

Denis Poniž: Vladimir Memon in zavedanje (lastne) smrti v pesmi *El Ángel exterminador*

Pesnik Vladimir Memon, rojen 1953, je po hudi bolezni umrl leta 1980. Bil je študent hispanistike, pesnik in filmski kritik. Svoje umiranje, svoj boj s smrtjo je upesnil v vrsti pretresljivih pesmi, ki jih je njegova žena zbrala, uredila in izdala v zbirki *Flamenko na sodu smodnika*. Smrt, ki je v dvojici z ljubeznijo kot Eros-Tanatos rdeča nit evropske poezije od njenih začetkov, je tudi pri Memonu upesnjena kot zavedanje lastne nepresežnosti, minevanja in prehajanja v nebivanje. Kot osrednja metafora se smrt, pravzaprav umiranje, pojavi v pesmi *El Ángel exterminador* (*Angel uničevalec*). V njej je na zarotitveni način zaznamoval lastno umiranje z vsemi pomenskimi odtenki, od bolečine in kljubovanja do strahu in nemoči. Prispevek analizira Memonovo pesem kot doživljanje lastne končnosti, ki je pesnik ne more deliti z nikomer, skuša pa vseeno ustvariti prostor, v katerem dojema svojo smrt v njenih fizičnih in metafizičnih razsežnostih. Vzpostavljena je primerjava z nekaterimi evropskimi (Paul Celan) in slovenskimi pesniki (Alojz Gradnik, Srečko Kosovel, Jure Detela), ki so na podoben način, a vendar iz drugih eksistencialnih položajev zaznamovali slutnjo svoje smrti. Ko je analizirano Memonovo približevanje točki izginotja, prehoda v nebivanje, je ugotovljeno, da je pri tem ustvaril izjemno pretresljivo izpoved, uporabljajoč ekspresivni jezik, neposredni nagovor in komentar lastne nemoči. Prispevek tudi poskuša dognati, kaj lahko živi sploh izrečemo o smrti in kako je njeno upesnjevanje oblika človekovega upora zoper lastno nepresežnost.

Denis Poniž: Vladimir Memon and the Awareness of (his own) Death in the Poem *El Ángel exterminador*

Poet Vladimir Memon, born 1953, died in 1980 following a severe illness. He was a Hispanist, poet, and film critic. He poeticized his dying, his battle against death in a series of stirring poems, which were later gathered, edited, and published by his wife in a collection titled *Flamenko na sodu smodnika* [Flamenco on a Barrel of Gunpowder]. Death, coupled with love to form the Eros-Thanatos duality, is a common thread throughout European poetry from its very inception, and Memon likewise poeticizes it to express an awareness of his own unsurpassability, passing, and crossing over to nonexistence. Death, or more precisely dying, emerges as the central metaphor in his *El Ángel exterminador* (The Exterminating Angels) poem. The poem outlined his own dying in a conjuring way using a full gradient of meanings ranging from pain and defiance to fear and powerlessness. The contribution analyses Memons poem as the experiencing of one's own finality, which the poet is unable to share with anyone, but nevertheless attempts to create a realm, wherein he perceives his own death in its physical and metaphysical dimensions. The contribution will compare Memon with individual European (Paul Celan) and Slovenian poets (Alojz Gradnik, Srečko Kosovel, Jure Detela), who marked the premonition of their deaths in a similar way but from different existential situations. With Memon's approach to the point of disappearance, of passing to nonexistence, analyzed, it becomes manifest that he created, in the process, an exceptionally heartrending testimony using expressive language, direct speech, and commentary of his own powerlessness. The contribution also attempts to ascertain, what the living are even able to say about death, and in what way its poeticization is a form of man's defiance of our own unsurpassability.

*

Vinko Möderndorfer: Poezija in smrt – pesnikov avtoportret

Besedilo opisuje doživljanja poezije v povezanosti z avtorjevim osebnim življenjem od njegovih prvih literarnih začetkov (prve pesniške zbirke z naslovom *Mah*) do današnjega časa. Avtobiografski zapis razkriva spomine na literarno preteklost, iz katere vstajajo nekdanji slovenski pesniki, ki jih je prav poezija morda vodila v smrt. Avtor približuje (pol)preteklo vzdušje in tematizira smiselnost vztrajanja v pisateljskem poklicu in predanosti pesniški poklicanosti. V zaključku zapiše, da je njemu poezija več kot enkrat življenje rešila.

Vinko Möderndorfer: Poetry and Death – A Poet's Self-Portrait

The paper examines poetic content relative to how it links to the author's personal life, covering the period from his literary beginnings (his first collection of poems titled "Mah")

[Moss]) up until modern times. The poet's autobiographical account unveils memories of a literary past, raising former Slovenian poets, who may have been led to their demise by poetry itself. The author conveys the atmosphere of the (semi-)past and discusses the purpose of persisting in the writing profession and dedication to the poetic calling. In conclusion he writes that poetry had saved his life more than once.

*

Martina Ožbot: Giacomo Leopardi – praksa jezikovne pesniške kreacije in stališča o jeziku kot kolektivnem fenomenu

Giacomo Leopardi, ki je širše poznan predvsem kot pesnik, je bil med drugim tudi izjemen premišljevalec o jeziku, poeziji ter književnosti nasploh, vključno s prevodno. Bil je filološko zelo izobražen, hkrati pa je bil oster opazovalec jezikovne realnosti. O jeziku je dokumentirano razmišljal in ga v lastnih književnih besedilih, predvsem v poeziji, razvijal in preizkušal. Leopardijevo pesništvo in refleksija potekata vzporedno, toda v zaključkih sta konvergenčna. Poleg imanentnih lastnosti pesniškega jezika ga je zelo zanimalo tudi jezikovno vprašanje kot problem italijanskega nacionalnega jezika. Podobno kot nekateri drugi italijanski književniki, npr. Dante in Manzoni, je tudi Leopardi dejavno posegel v sočasna razmišljanja o jeziku in čeprav njegova stališča za italijanski jezikovni razvoj niso bila tako vplivna kot Dantejeva in Manzonijska, so njegova pesniška besedila izrazito zaznamovala italijanski pesniški jezik, ki se je z Leopardijem vsaj deloma otrese pogosto brezkrvnega artizma in ujetosti v anahronizme toskanske tradicije. Slednjo je dobro poznal in jo cenil, a je obenem premogel dovolj pesniške moči, da je tudi v jezikovnem pogledu ubral svojo pot.

Intenzivno se je poskušal tudi kot prevajalec in hkrati poglobljeno razmišljal o temeljnih prevodnih vprašanjih. Leopardi kot »teoretik« prevajanja je bil v marsičem nedvomno pred svojim časom: zavedal se je temeljne in nepreklicne zakoreninjenosti izvirnika v izhodiščni kulturi in s tem povezane načelne nemožnosti njegovega prenosa v kakršnokoli ciljno kulturo, hkrati pa tudi paradoksalne nujnosti prevodov. Neprevedljivosti navkljub je bil prepričan, da je med posameznimi jeziki mogoče uspešno prevajati, če med avtorjem izvirnika in avtorjem prevoda obstaja afiniteta in če je prevod izdelan ob upoštevanju ciljnih okoliščin. Lastnost, ki naj bi jo prevodi izkazovali, naj bi bila po Leopardijevem prepričanju naravnost, spričo katere naj bi se ne razločevali od drugih, neprevedenih besedil v ciljnim jeziku, vendar ne na škodo izbrisa izvirnikove prvinske drugosti in drugačnosti.

Giacomo Leopardi – The Poet's Practice of Linguistic Creativity and His Attitudes About Language as a Collective Phenomenon

Giacomo Leopardi, who is generally known mainly as a poet, was also an exceptional thinker about language, poetry and literature in general, both »original« and translated. He had a sound philological grounding and was a very acute observer of linguistic reality. He wrote about language and put his views into practice in his own literary texts, especially in poetry. Leopardi's activities as a poet and thinker took place in parallel, but converged in the results they produced. Besides the immanent characteristics of the language of poetry, he was also very interested in the issue of the national language in Italy. Like some other Italian writers, such as Dante and Manzoni, Leopardi took active part in contemporary language debates. Although in the long term his views were not as influential as those of Dante and Manzoni, his poetry had a significant impact on the language of Italian poetry, which managed to liberate itself, at least partially, from the often anaemic formalism and from the anachronisms of the Tuscan tradition. He was well familiar with that tradition and respected it, but at the same time he had enough strength as a poet in his own right and therefore managed to follow his own path.

Apart from »original« writings, Leopardi also produced an impressive body of translations along with reflecting on fundamental questions of translation. As a »theoretician« of translation, he was in many respects ahead of his time: he was aware of the fundamental and indelible rootedness of the original text in the source culture and of its ensuing intransferability into any given target culture – as well as, paradoxically, of the necessity to translate. In spite of the general untranslatability of texts, he was convinced that it is possible to translate from one language into another on condition that there is affinity between the authors of the source and the target texts and that target circumstances are taken into account in the production of translation. According to Leopardi, translated texts should be perceived as natural and not as different from other, non translated texts in the target language, which, however, does not imply that their primary difference and »otherness« can be freely done away with.

*

Igor Grdina: Prešeren – enciklopedični pesnik

Za razliko od pesmaric, pesniških zbornikov, ki jih slovenska literatura pozna že od 2. polovice 18. stoletja dalje, in zbirk, katerih vrsta se začenja v njej z Vodnikovimi *Pesmimi za pokušino* (1806), so Prešernove *Poezije* (1846) svojevrstna pesniška enciklopedija. To velja tako v formalnih kakor vsebinskih razsežnostih.

Prešeren svojega opusa v knjigi ne oblikuje le iz postavitve posameznih tekstov v enoten okvir, temveč celoto suvereno izpelje iz posameznih segmentov. Ti se izkazujejo za zarodke avtorjevega literarnega svetovja oziroma za smerokaze k njegovemu zaznanju, ki se razkrije ob pozornem branju. Umestitev v kontekst *Poezij* vpliva na dojetanje posameznih besedil ter tudi na njihovo vrstno opredelitev. Prispevek na primeru pesmi *Ženska zvestoba* pokaže na kompleksne in medsebojno prepletene zveze med posameznimi teksti Prešernove pesniške enciklopedije. Tekst, ki bi osamljen utegnil delovati kot soroden romanci v ljudskem tonu – kot tak je bil tudi pogostokrat interpretiran –, se izkazuje za pesem na preseku balade, romance in osebnoizpovedne lirike ter je v *Poezijah* povezan z drugimi besedili, zlasti z *Zgubljeno vero*.

Igor Grdina: Prešeren – an Encyclopaedic Poet

Unlike songbooks, poetic collections known in Slovenian literature since the second half of the 18th century, and collections which first appeared therein with Vodnik's *Pesmi za pokušino* [Poems to Sample] (1806), Prešeren's *Poezije* [The Poems] (1846) are a particular sort of poetic encyclopedia. This applies both in relation to its form and content.

In this book of poems, Prešeren goes beyond merely arranging individual texts to form a unified framework; he masterfully develops individual segments to form a cohesive whole. The segments turn out to be embryos of the author's literary universe, or signposts towards its comprehension, which may be attained through attentive reading. In addition to defining their forms, the placement of individual texts within the *Poezije* impacts their perception. Using the example of the *Ženska zvestoba* [Woman's Devotion] poem, the contribution points out complex and intertwined links between individual texts of Prešeren's poetic encyclopaedia. In isolation, the text could appear akin to a romance poem in the traditional vein, which is how it was often interpreted; but it proves to be a poem on the cusp, a ballade, romance, and confessional lyric poem, with links to other texts in the *Poezije* collection, particularly to *Izgubljena vera* [Lost Belief's Conviction].

*

Neža Zajc: Pojmovanje lirike, smrti in pesniškega življenja v poetikah F. Prešerna in A. S. Puškina

Prispevek poskuša z veliko previdnostjo sopostaviti nekatere poglede na pesništvo, kot sta jih oblikovala v svojih poetikah F. Prešeren in A. S. Puškin. Še zlasti se zdi pomembno, kako sta oba romantika sprejemala razmerja med biografijo in pesnikovim poslanstvom. Ob tem se odpira vprašanje o njunem pojmovanju lirike, njunem tematiziranju smrti in pesniškega življenja. Podrobneje so predstavljene zasnove, načrti in uresničitve pesniških

zbirk obeh pesnikov, ki omogočajo tudi povedna primerjalna opažanja na ravni njunih avtorskih poetik. Komparativistična obravnava posameznih pesniških motivov potrjuje, da sta bila tako Prešeren kot tudi Puškin samosvoja oblikovna inovatorja in radikalna misleca, ki sta mogla svoj nazor izraziti v umetelnih poetičnih oblikah, ki so se v času izkazale za neposnemljive. Romantična interpretacija njunih opusov se tako nenadoma zazdi redundantna, saj je njuna poetična ustvarjalnost presežna in mestoma nedoumljiva, kar je razumeti kot znamenje vrhunskosti (ujetje odmevov starejših avtohtonih nacionalnih metričnih in rimanih vzorcev kot odraz uslišanja večstoletnih klicev po ustreznem pesniškem jeziku) obeh pesnikov. Njuna pesniška iskanja ustrezne oblike so se naposled uresničila v vrhuncih njunega ustvarjanja, v Prešernovi romantični pesnitvi *Krst pri Savici* in Puškinovi romantični tragediji *Boris Godunov*.

Neža Zajc: Conceiving Lyrical Poetry, Death, and Poetic Life in the Poetic Works of F. Prešeren and A. S. Puškin

Utilising great caution, the contribution endeavours to correlate individual views on poetry conveyed by F. Prešeren and A. S. Puškin in their poetic opuses. It appears that the two romantic poets ascribed great significance to the relationship between biography and the poet's calling. This raises the question of their conception of lyrical poetry, their treatment of death and poetic life. The present argument puts forth an in-depth presentation of the two poets' designs, plans, and their compiling of collections of poetry, which enables the forming of revealing comparative observations concerning their authored poetries. Comparative treatment of individual poetical motifs confirms that both Prešeren and Puškin were singular innovators in poetic design and radical thinkers capable of expressing their views through composing artful poetic forms, which proved inimitable. Romantic interpretation of their individual opuses therefore suddenly begins to seem redundant, being as their poetic creativity is transcendent and in parts incomprehensible. This should be viewed as an indication of the poets' excellence (in capturing echoes of older autochthonous national metrical and rhyme patterns as reflections of granting several hundred years of calls for appropriate poetic language). They ultimately succeeded in their poetic quests to identify appropriate poetic forms in their individual pinnacles of creativity, in Prešeren's romantic epic poem *Krst pri Savici* [*Baptism on the Savica*] and Puškin's romantic tragedy *Boris Godunov*.

*

Brane Senegačnik: Poezija – oblika, ki je snov, ki je življenje

Lirična poezija nastaja kot izraz, a tudi kot oblika posebej kompleksnega in intenzivnega doživljanja resničnosti in možnost takšnega doživljanja daje tudi recipientu. Pri tem so

vključene in neločljivo povezane vse razsežnosti pesniškega besedila: semantična, fonična in kvazifenomenalna. Po tem namenu in tej logiki celovitosti se ravnaajo lirični pesniki, ko oblikujejo svoje specifične sloge, ki (vsaj) tradicionalno vsebujejo tudi t. i. »velike« ali neposredno izrazne besede (srce, duša, večnost, nič, hrepenenje, smrt). Prispevek je zasnovan kot namišljen polemični dialog s tistimi kritiki, ki zavračajo uporabo takih besed in od (lirične) poezije zahtevajo delovanje s prenesenimi pomeni in govorico o »nepoznanem«. Tu se odpre vprašanje, kaj je sploh to »nepoznano« in v kakšnem razmerju je z resničnostjo, s katere doživljanjem je izvorno in tradicionalno povezana lirična poezija. Namišljen dialog je kritična gesta: je izhod v sili, ker v prevladujočih tokovih literarne kritike in misli za razpravo o teh temeljnih vprašanjih tako rekoč ni prostora in so večinoma izrinjena z obzorja z despotsko (nereflektirano) uporabo argumentov o preseženosti. Avtor uvede pojem »eksistencialne teme«, v katerem skuša utemeljiti posebnosti lirične poezije in njen smisel, kar ilustrira ob Pazovih in Jimenezovih pesmih. Glavno težavo za razumevanje specifične logike lirične govorice vidi v izključujoči uveljavitvi drugačnih okvirov pojmovanja resničnosti v sodobni kulturi (kakršne izdelujejo naravoslovni in družboslovni modeli mišljenja; nadrobneje analizira Badioujevo imanentistično interpretacijo delovanja pesmi). Tem zoperstavi globinskopsihološko teorijo Ericha Neumanna o enotni resničnosti kot alternativo, plodno za doajmanje logike in smisla lirične poezije. Kot pesniška *epitome*, povzemajoč opis in obenem pričevanje o živi izkušnji enotne resničnosti, je naveden Baudelairov sonet *Sorodnosti*.

Brane Senegačnik: The Poetry – The Form, That is The Content as well The Life

Lyrical poetry is created both as an expression and form of a particularly complex and intense manner of experiencing of reality, which the recipient is also given the chance to share in. This includes and inextricably links all the dimensions of the poetic text: semantics, phonics, and quasi phenomenology. Lyrical poets adhere to this objective and conception of totality in forming their individual styles, which (at least) traditionally contain the so-called "great" or direct expressive words (heart, soul, eternity, nothing, yearning, death). The present contribution is framed as an imaginary polemical dialogue with the critics, who reject using such words, demanding in stead that (lyrical) poetry employ figurative expressions and speak of "the unknown". This raises the question, what this "unknown" is, and what is its relationship with reality, to the experience of which poetry is originally and traditionally tied. Imaginary dialogue is a critical gesture; it is a last resort attempt because the predominant courses of literary criticism and thought allow hardly any space to discuss these issues; they are largely pushed from sight by employing despotic (un-weighed) arguments about transience. The author of the contribution introduces the concept of "existential darkness" to establish the foundation of lyrical poetry and its sense, and illustrates the argument with examples from

the poetries of Paz and Jiménez. The author identifies that the main problem plaguing specific reasoning and lyrical speech is the establishment of varying mutually exclusive frames of how reality is perceived in modern culture (such as are produced by models of thought governing natural sciences and the humanities; the author puts forth a detailed analysis of Badiou's immanentist interpretation of the functioning of poems). These varying frames of conception are juxtaposed with Erich Neumann's depth psychological theory about a common reality, which serves as a fruitful alternative in comprehending the rationale and sense of lyrical poetry. As a poetic *epitome*, the contribution presents Baudelaire's *Correspondences* sonnet, a summary description and testament to a living experience of the common reality.

*

Denis Poniž: Gregor Strniša, pesnik ljubezni, življenja in smrti

Gregor Strniša velja za pesnika, ki je s svojo poezijo odkrival mračne in brezupne položaje, v katerih se znajde moderni človek, ko se odpove transcendenci. Vendar pa analiza Strniševe poezije odkrije tudi drugačne eksistencialije, še posebej v trikotniku ljubezen, življenje in smrt. Pesnikovo iskanje odgovorov na vprašanja o človeškem je, paradoksalno, bolj postavljanje zapletenih vprašanj o tem, kaj je resnični smisel bivanja in kako lahko poezija izreka ta smisel. V tem pogledu pa Strniša ni več samo pesnik eksistencialnih stisk in obupa, ampak se mu pogled odpre tako v makrokozmos, v brezkončnost vesolja, ki nam zastavlja vedno nove uganke, kot tudi v mikrokozmos, v človekovo notrino, ki je v marsičem podobna neznanskim širjavam, ki se odpirajo našim pogledom, ko jih usmerimo proti nebu. Skozi Strnišev »dvojni pogled« se vedno bolj oblikuje tudi njegov pesniški svet, ki ga sestavljajo, ujete v ritmično in kitico, strogo oblikovane pesmi (s tremi kiticami in štirimi asoniranimi ali rimanimi verzi v vsaki kitici), pesmi, v katerih se vedno bolj oblikuje življenje, vpeto med preteklost in prihodnost. Strnišev poetični svet trojico ljubezen-življenje smrt postavlja v obe bivanjski perspektivi in tako tvori neponovljivo matriko, v katero je strnjeno pesnikovo zavedanje mikrokozmične biti in makrokozmičnega bistva.

Denis Poniž: Gregor Strniša, the Poet of Love, Life and Death

Gregor Strniša is considered a poet, whose poetry unveils dark and hopeless situations in which the modern man finds himself, when he relinquishes transcendence. However, analysis of Strniša's poetry also reveals different *existentiellen*, particularly in the love-life-death triangle. Paradoxically, the poet's quest for answers to queries about the human condition leads to intricate questions concerning the true meaning of being and how poetry can articulate it. This makes Strniša more than merely a poet of existential

torment and despair, opening his vision both into the macrocosm, the infinity of space posing ever new riddles, and the microcosm, man's interior in many ways akin to the immeasurable vastness glimpsed when turning our eyes to the sky. Strniša's "double view" also increasingly forms his poetic landscape, composed of poems captured in the strict order of rhythm and verse (with three stanzas of four assonant or rhyming verses), poems wherein life increasingly takes shape spanning between the past and the future. Strniša's poetic landscape view the love-life-death triad from both perspectives of existence thereby forming a singular matrix, wherein the poet's awareness of the microcosmic Being and macrocosmic essence is condensed.

*

Igor Žunkovič: Strniševi pojmovanji fizike in metafizike kot vira post-humanistične etike

Gregor Strniša je svojo poetiko natančno pojasnil v eseju *Relativnostna trditev* in tudi v predgovoru k zbirki *Vesolje* ter govoru ob njeni predstavitvi, ki ga je imel v Kranju. V teh besedilih se izdatno in izrecno navezuje na teorijo relativnosti in tudi kvantno mehaniko. Vendar to nista edina vira njegove poetike – kot germanist je natančno poznal še germansko mitologijo, zanemariti pa ni mogoče niti vpliva Biblije in krščanske metafizike.

Skozi analizo temeljnih potez Strniševe poetike pričujoče besedilo oblikuje etične smer-nice, ki jih je mogoče najti v Strniševi literaturi, čeprav zadnjega dela svoje *Relativnostne pesnitve*, to je »Etična pesnitev«, nikdar ni dokončal. Pri tem si pomagamo z avto-po-etično interpretacijo pesmi *Pesem o kamnitem pragu*.

Igor Žunkovič: Strniša's Conception of Physics and Metaphysics as Sources of Post-Humanist Ethics

Gregor Strniša precisely clarified his poetics in the essay titled *Relativnostna trditev* [Relativity Statement] as well as in his foreword to the *Vesolje* [Space] collection and in a speech he gave at the collection's presentation in Kranj. In these texts, he leaned abundantly and directly on the Theory of Relativity and Quantum Mechanics. However, his poetics does not draw from these two sources alone; as a Germanist he was also well versed in Germanic mythology, while the influence of the Bible and Christian metaphysics should also not be disregarded. By analysing key features of Strniša's poetry, this contribution identifies ethical guidelines, which can be found in Strniša's literature even though he never finished the final part of his narrative poem *Relativnostna pesnitev* [Relativity Poem] titled *Etična pesnitev* [Ethical Poem]. To this end, the contribution

makes use of his auto-po-et(h)ical interpretation of his own *Pesem o kamnitem pragu* [A Poem about a Stone Threshold].

*

Dejan Kos: Poezija kot življenje v smrti

Razprava uvodoma problematizira pojma življenja in smrti v nepesniški govorici, nato pa njuno osmišljanje najde v pesništvu. Predvsem ugotavlja, da obravnavano dihotomijo določajo vsakdanji mehanizmi vzročnosti in ontološkosti, ki so samoumevni samo na prvi pogled. Dosledni premislek njihovih lastnih predpostavk namreč neizogibno privede do zloma mišljenja. V izhodišču vzročnosti se razprostre odprtost, ki je ontološkost ne more doseči. Prav v to apofatično nerazlikovanost obstoja in neobstoja, življenja in smrti, vstopajo z razgradnjo vzročne in ontološke logike poslednje globine pesniške govorice. Domneve so naposled ponazorjene s primeri iz Prešernovega in Cankarjevega pesništva.

Dejan Kos: Poetry as Life in Death

The discussion begins by outlining issues concerning the concepts of life and death in non-poetic speech, and continues by identifying how their purpose is cast in poetry. Predominately the paper finds that the dichotomy in question is defined by everyday causal and ontological mechanisms, which appear self-evident at first glance only. Coherent deliberation of their particular premises inevitably brings about a cognitive break. At the outset, causality opens an expanse, which cannot be attained ontologically. Conclusive depths of poetic speech penetrate this apophatic differentiation of existence and nonexistence, life and death, by dissolving causal and ontological reasoning. In conclusion the above suppositions are illustrated using examples from the poetries of Prešeren and Cankar.

IMENSKO KAZALO

- Absalom (bibl.) 42
 Ahačič, Kozma 55, 57, 72
 Ahmatova, Anna Andrejevna 111-158
 Aillinn, oseba iz irske mitologije 103
 Akvinski, Tomaž 71
 Alan, Lillski 26
 Aleksejev, M. P. 151, 157
 Alfieri 270
 Ambrož, Mediolanski 21-23
 Anastazij, I. 62
 Andrej Kretski 66, 66, 72
 André, John 211
 Annenski, Innokentij 121, 133
 Annenkov, J. 142
 Anrep, Boris 151
 Arnault, Antoine-Vincent 202
 Apolon 227, 255
 Aristoteles 17, 53, 71, 160, 221, 247, 271, 272
 Aškerc, Anton 209, 210
 Avanzo, Miha 189
 Averincev, S. S. 16, 17, 24, 29, 30, 59, 60, 65, 72
 Avgust, cesar 255
 Avguštin, sv. 26, 36, 49

 Bach, Johann Sebastian 35
 Badiou, Alain 294-296, 301, 347, 348
 Baevskij, Vadim 139, 157
 Baile, oseba iz irske mitologije 103
 Baratynski, Jevgenij Abramovič 247, 255
 Batjuškov, K. N. 243
 Baudelaire, Charles 9, 75, 299, 347, 348
 Beaugrande, Robert Alain de 323, 329
 Beljakov, S. S. 114, 116
 Bernard, Morlaški (iz Clunyja) 25
 Bignone, Ettore 161
 Blok, Aleksandr 139
 Boetij 71
 Bohanec, Franček 19, 29

 Bohr, Niels 312
 Bonomo, Peter 32
 Bornert, Renè 69, 72
 Bosch, Hieronymus 81
 Božič, Dragan 211
 Bradač, Fran 20, 30
 Brahms, Johannes 35
 Brecht, Bertold 194
 Bruckner, Anton 35
 Bulgakov, Mihail A. 121, 139
 Burke, Séan 285, 286, 301
 Byron, George Noel Gordon 214, 241, 243, 248, 255

 Calderón, de la Barca 222, 229
 Camões, Luís de 253, 254
 Cankar, Ivan 37, 49, 293, 328, 329, 350
 Casanova, Pascale 204, 207
 Cassirer, Ernst 292, 301
 Celan, Paul 9, 168, 170, 174, 177, 183, 295, 340, 341, 342
 Cesari, Antonio 205
 Chénier, Marie André 243-244, 247, 270
 Clackson, James 20, 29
 Collin, Heinrich Joseph 214
 Cvetajeva, Marina 121, 122, 123

 Čaadajev, Peter 227, 256
 Čelakovski, František L. 230, 233-234, 252, 260
 Černyh, V. A. 114, 126
 Čop, Matija 75, 76, 77, 81, 82, 214, 216, 223, 228-229, 234-235, 252, 260, 265, 269, 272, 336
 Čopi, Ambrož 35, 47
 Črnivec, Matjaž 21, 29
 Čukovski, Kornelij 142
 Čukovska, Lidija 127-129, 139, 151, 157

- Dalmatin, Jurij 32-35, 47-50
 Dante, Alighieri 27, 29, 86, 122, 130, 139, 140, 144, 151, 156, 197-199, 205, 207, 228, 248, 251-253, 272, 275, 339, 340
 David, starozavezni kralj, psalmist (bibl.) 15, 16, 32, 33, 34, 36, 41, 45
 Debeljak, Tine 229, 272
 Delitzsch, Franz 45, 49
 Delvig, A. A. 149, 239, 247, 254
 Denissoff, Élie 53, 72
 Deržavin, G. R. 124, 125, 222, 255
 Desnicki, V. 158
 Detela, Jure 9, 176, 341, 342, 347
 Dev, Janez Damascen 210
 Diana, grška boginja 252, 256
 Dolar, Janez Krstnik 35, 47, 49, 50
 Dorošenko, V. L. 114, 126
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 72, 146
 Ducis, Benedictus 35
 Dvořák, Antonín 35
- Eco, Umberto 157
 Edling, Janez Nepomuk 210
 Einspieler, Klaus 37
 Eliade, Mircea 173, 306
 Epikur 159, 161
 Erazem, sv. 61
 Etkind, Efim 14, 29, 139, 152-153, 157
 Ezekijel, starozavezni prerok 43
- Faetont 118
 Faganel, Tomaž 50
 Fellingner, Johann Georg 213
 Fine, Kit 323, 329
 Fišer, Srečko 27, 29
 Fomičev, S. A. 225, 243, 272, 273
 Fonkič, B. L. 72
- Gallus, Jacobus 35, 47, 49
 Gantar, Kajetan 22, 29, 124, 126, 232, 272
 Gasparov, M. L. 125, 126
 Gerlanc, Bogomil 28, 30, 32, 34, 49, 50
 Gesualdo, Carlo 35
 Ginzburg, Lidija 222, 272
 Giršman, Mihail M. 228, 240, 249, 264, 272
- Glinka, F. N. 258
 Godunov, Boris 241-242, 245, 270, 346
 Goethe, Johann Wolfgang 210, 228
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 72
 Gončarov, I. A. 72
 Gončarova, Nina 130, 138-142, 147, 157
 Gonne, Maud 94, 97, 98
 Gradnik, Alojz 9, 27, 29, 36, 75, 177, 178, 183, 252, 272, 341, 342
 Grafenauer, Niko 169, 170, 291, 301, 309
 Grdina, Igor 33, 34, 50, 271, 272, 273, 336, 337, 343, 344
 Gregory, Augusta 102
 Gregor, iz Nazianza 23, 24, 29, 61
 Gregory, Robert 91, 102, 107
 Gribojedov, A. S. 72
 Gspan, Alfonz 88, 89, 211, 220
 Gumiljov, Lev 114, 116, 126
 Gumiljov, Nikolaj 121, 133
- Had, oseba iz antične mitologije 118
 Heine, Heinrich 194, 217
 Heidegger Martin 286, 295, 313
 Heinemann, Mark H. 45, 49
 Helena, oseba iz starogrške mitologije 98
 Heliade, antični liki 118
 Heraklit 275, 293
 Herod 62-63, 124
 Heziod 202
 Homer 15, 20, 29, 98, 199, 202
 Honegger, Arthur 35
 Horacij, Kvint Flak 21, 22, 29, 30, 122, 124, 126, 161, 170
 Horrocks, Geoffrey 20, 29
 Hossack, Keith 329
 Howes, Marjorie 92, 110
 Hubad, Samo 35, 48, 49
 Hyde-Lees, George 105
- Ipsilant, A. 256
 Isačenko, A. V. 8, 148, 157, 230, 234, 235, 237, 238, 251, 252, 260, 265, 270, 272, 274
 Israel, Jonathan 211, 220
 Ivanov, A. I. 64, 72

- Izaija, starozavezni prerok 15, 38, 43, 47, 58, 153
- Jakobson, Roman Osipovič 13, 14, 29, 267, 272
- Janez, Damaščan 25
- Janez, Krstnik 61-63
- Jarnik, Urban 213, 215, 220,
- Javornik, Miha 111, 126, 251, 272, 273
- Jeglič, Anton Bonaventura 36,
- Jiménez, Juan Ramón 281, 301
- Job (bibl.) 38, 43, 85
- Justinijan I., bizantinski cesar 62, 94
- Juvan, Marko 251, 272
- Kahovski, P. J. 244
- Kajuh, Karel Destovnik 194
- Kant, Immanuel 311-312, 314-315, 319
- Karamzin, Nikolaj Mihajlovič 227-228, 242, 270, 272
- Kastelic, Miha 215, 220, 224, 271-272,
- Kelly, John 92, 110
- Kermauner, Taras 303, 311, 313, 314, 317, 319, 320, 322
- Kersnik, Janko 217
- Kidrič, France 85, 272
- Klabus, Vital 303
- Klopčič, Mile 194
- Knjazev, Vsevolod 111
- Knobl, Pavel 88, 212-213
- Kocbek, Edvard 36-37, 47, 49, 191, 193, 304, 308
- Kocijančič, Gorazd 26, 30, 66
- Kodály, Zoltán 35
- Kolšek, Peter 303, 310
- Koruza, Jože 210, 220
- Krajneva, N. I. 121, 126
- Kreft, Bratko 228, 229, 272
- Krivko, Roman N. 155, 157
- Korš, F. J. 8, 234, 272
- Kos, Dušan 212, 220
- Kos, Janko 218, 220, 271-273, 303
- Kosovel, Srečko 35-36, 47-50, 171, 176, 182, 189, 193, 194
- Košir, Niko 160, 170
- Kovač, Anton 216, 220
- Kovič, Kajetan 47, 168, 170, 183, 321, 322
- Kovtun, L. S. 72
- Kozma, Majumski 68, 155
- Krakar, Lojze 37
- Krauss Lawrence 312
- Krylov, I. A. 222
- Ksenofan 293
- Lajovic, Anton 35, 47, 50
- Lalande de, Michel-Richard 35
- Lampe, G. W. H. 16, 29
- Langus, Matevž 84-85
- Leda, oseba iz starogrške mitologije 92
- Legiša, Lino 211, 220
- Leonov, L. 72
- Leopardi, Giacomo 9, 197-208, 343-344
- Lermontov, Mihail N. 72, 139, 156, 230
- Leskov, V. N. S. 72
- Levičnik, Jernej 214
- Likurg, zakonodajalec 211
- Lindeberg, Mihail 111
- Linhart, Anton Tomaž 210, 211, 212, 213, 214, 220
- Liszt, Franz 35
- Litvina, Anna 125, 126
- Leepik, Peet 14, 29
- Lotman, Jurij Mihajlovič 14, 15, 16, 18, 29, 141, 147, 155, 157, 225, 258, 273
- Lotman, Mihail 141, 158
- Lozinski, Mihail 138, 139
- Ludvik, Dušan 230, 234, 251, 252, 260, 272
- Lukrecij 159, 161, 170
- Luther Mays, James 44, 45, 50
- Luther, Martin 32
- Majakovski, V. V. 142, 194
- Maksim, Grek (Mihail, Maksim Trivolis) 9, 53-73, 153, 157, 335
- Maksim, Spoznavalec (Ispovednik) 59, 69, 72
- Malraux, André 175
- Manzoni, Alessandro 197-198, 343-344
- Marija, Egipčanska, svetnica 9, 64-66
- Manfred, Frank 284, 301

- Manuzio, Aldo 53
 Marinčič, Marko 22, 30
 Marko (evang.) 47-48
 Marx, Karl 159-161, 170
 Mandelštam, Osip Emiljevič 115, 118, 121, 123, 125, 139, 140, 141
 Matej (evang.) 40, 46-47, 61, 86-87
 Martini, Fritz 210, 220
 Martinović, Juraj 85, 88, 89
 Maturana, Humberto R. 325, 329
 Melodos, Roman 24, 62
 Melpomena 22
 Memon, Vladimir 171-183, 341-342
 Menart, Janez 189
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 37
 Messori, Vittorio 159
 Michelangelo, Bounarroti 27, 29
 Mickiewicz, Adam 216, 253
 Migne, J. P. 64, 72
 Miłosz, Czesław 294
 Milton, John 28, 30, 222, 228, 239
 Mioni, Elpidio 62, 72
 Mirandola, Giovanni Pico della 53
 Mirandola, Gianfrancesco Pico della 53
 Mnemosina 118, 266
 Modigliani, Amedeo 139
 Modrinjak, Štefan 213
 Mojzes, prerok (bibl.) 36, 66, 78, 85-86
 Molière 228
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 211
 Monteverdi, Claudio 35
 Mozart, Wolfgang Amadeus 35, 245
 Mujica, Hugo 289, 301
 Muravjev-Apostol, J. M. 244
 Murn, Josip 182
 Musculus, Wolfgang 34, 50

 Napoleon I., cesar 214
 Napoleon III., cesar 214
 Nekrasov, N. A. 72
 Neumann, Erich 298, 299, 301, 351, 351, 355
 Nietzsche, F. 76, 80, 286

 Ocvirk, Anton 50

 Okeanide 118
 Ovidij, Publij Nason 255

 Palada Atena, starogrška boginja 98
 Parny, *Évariste Desiré de Forges, vicomte de* 147
 Pärt, Arvo 35
 Pascal, Blaise 70, 72
 Pascoli, Giovanni 205
 Pasternak, Boris Leonidovič 121-122, 138-139, 157
 Paternu, Boris 86, 88, 216-218, 220, 224-225, 229, 250, 272
 Pavček, Marko 193
 Pavček, Tone 37, 114, 120, 126, 191-193
 Pavel, apostol 28, 71
 Pavlova, K. V. 114, 126
 Pavlovski, A. I. 128, 129, 132, 135, 157
 Pavlič, Darja 311, 321-322
 Paz, Octavio 275, 280, 301
 Pearl, Judea 323, 329
 Penderecki, Krzysztof 35
 Persefona 118
 Pestelj, P. I. 244
 Peter I. 118
 Petrarca, Francesco 86, 198, 199, 202, 225, 240, 250, 253, 254, 260, 270
 Petrova, G. V. 117-119, 126
 Pibernik, France 308-310
 Pindar 24
 Piranesi, Giovanni Battista 81
 Plamen, Geister Iztok 317
 Platon 16, 53, 77, 79, 80, 96, 101, 232, 238, 336
 Pletnev, P. A. 242-243, 258
 Plotin 96, 101
 Pohlen, Marko 36, 50
 Porfirij 71
 Potebnja, Aleksandr A. 262
 Premk, Bogataj Eva 311, 322
 Prešeren, France 8-9, 75-89, 172, 174, 176, 202, 206-207, 209-220, 221-225, 227-241, 243, 250-255, 257-261, 264-267, 269-274 327-329, 336-337, 344-346, 350
 Prévert, Jacques 189
 Properc 242

- Pruitt, Raymond D. 101, 108, 110
 Pruitt, Virginia D. 101, 108, 110
 Prunč, Erich 213, 220
 Punin, Nikolaj 121
 Puškin, Aleksander Sergejevič 9, 71, 124, 132, 139, 142, 146-150, 151, 153-154, 156-158, 221-223, 225-232, 238-251, 253-274, 345-346
 Quental, Antero de 145
 Racin 239
 Rajak, R. Č. 114, 126
 Ricoeur, Paul 167, 170, 293, 340-341
 Rilke, Rainer Maria 166, 168, 170, 340-341
 Robespierre, Maximilien 243
 Rotterdamski, Erazem 53
 Rozen, Antonina Aranžerejeva 121
 Rupel, Mirko 34
 Saharov, V. I. 226-227, 247, 270, 273
 Savel (bibl.) 42
 Salomon, pesnik 21, 29-30
 Schlegel, Friedrich 216, 222, 225, 229, 250, 273
 Schleirmacher, Fridrich Daniel Ernst 203, 284, 301
 Schmidburg, Joseph Camillo 215
 Schopenhauer, Arthur 218
 Schubert, Franz Peter 35
 Schütz, Heinrich 35
 Seliškar, Tone 194
 Shakespeare, William 222, 228-229, 239, 253, 270, 272, 275
 Sidjakov, L. S. 225, 240-247, 253-254, 256, 261, 268, 273
 Sinezij, Kirenski 26, 30
 Sinicyna, N. V. 54, 72-73
 Simoniti, Primož 26, 30
 Slodnjak, Anton 228, 230, 232-235, 237, 252, 261, 265, 273
 Smith, Nicole 92, 110
 Snoj, Jože 309
 Snoj, Vid 24, 29, 169
 Sofokles 20, 30, 275
 Sovrè, Anton 20, 29-30, 159, 161, 170
 Spengler, Oswald 17, 30
 Sreznjevski, I. I. 234
 Stabej, Marko 235, 274
 Stalin, Josif Visarionovič Džugašvili 112, 114-115, 119, 338-339
 Stanek, Janez 307, 309
 Strauß, David Friedrich 88
 Stravinski, Igor 35
 Stritar, Josip 234, 273-274
 Strniša, Gregor 9, 109-110, 303-322, 348-349
 Strojan, Marjan 28, 30
 Suhanova, Marija 124, 126
 Suvorov, A. V. general 255
 Swenson, Kristin M. 42-43, 50
 Šalamun, Tomaž 304, 308
 Ščedrin-Saltykov, M. J. 72
 Ščegoljevaja, Vera Aleksandrovna 142
 Ščegoljev Pavel A. 147
 Širca, Alen 21, 29
 Škrinar, Jožef 36
 Špendov, Vendelin 35
 Tasso, Torquato 205-206, 239, 254, 270
 Telemann, Georg Philipp 35
 Teokrit 254
 Tillyard, H. J. W. 24-25, 30, 63, 73
 Timenčik, Roman 112, 126
 Tinjanov, Jurij 139
 Tjutčev, Ivan Fjodorovič 18, 151, 155, 230, 247
 Tomaševski, B. V. 148, 157, 246, 247, 273-274
 Trubar, Primož 28, 32-35, 47, 50, 57, 70, 192, 251
 Truhlar, Vladimir 303
 Turgenjev, Aleksej 227
 Turgenjev, Nikolaj 227
 Turk, Boštjan Marko 83, 89
 Unamuno, Miguele de 160, 170,
 Uspenski, Fjodor B. 125-126
 Ušeničnik, Aleš 23, 30
 Valente, José Angel 169, 170, 340-341
 Valla, Lorenzo 53
 Valle, Rafael de 194

- Valjavec, Matija 36
Varela, Francisco J. 325, 329
Vaupotič, Aleš 283, 301
Veber, France 166, 170
Veesser, Harold 301
Vegri, Saša 303
Vendler, Helen 92, 110
Vergilij 20, 22, 27, 30, 130, 199, 202, 239
Vinkler, Jonatan 33-34, 50
Virk, Tomo 291, 301
Vidmar, Josip 85, 252, 274
Vivaldi, Antonio 35
Vjazemski, P. A. 226-227, 241, 270, 274
Vesel - Koseski, Jovan 213-214
Veselovski, V. V. 229
Vodnik, Anton 31, 36, 47, 50
Vodnik, Valentin 77, 213, 236, 344-345
Vodušek, Božo 304
Voltaire 161, 226, 239
Vraz, Stanko 215
- Zabolocki, Nikolaj Aleksejevič 149
Zajc, Dane 235, 303, 321-322
Zajc, Neža 113, 116-117, 119, 126, 149, 158, 252, 274
Zebra, A. 112, 115, 119-121, 124
- Zoljan, Suren 141, 158
Zlobec, Ciril 205
Zoščenko, Mihail 121
Zupan, Jakob Frančišek 213, 215
Zupančič, Mirko 210-211, 220
- Ždanov, Andrej Aleksandrovič 120
Žigon, Jože 264, 274
Žigon, Avgust 224
Žirmunski, Viktor 128, 142, 145, 157-158
Žižek Urbas, Andreja 312, 322
Žukovski, Vasilij Andrejevič 222, 229, 240-241, 243, 253
Žunkovič Igor 315, 322
Župančič, Oton 252, 274
- Yeats, William Butler 9, 91-110, 337-338
- Washington, George 211
Weizsäcker von, Carl Friedrich 312, 315, 319-320, 322
Wellesz, Egon 23, 30, 62, 73
Wolfgang, Ulrich Dressler 329
Wordsworth, William 253-254

Pričujoča knjiga govori o poeziji na raznovrstne načine, o težavnosti razumetja pesniškega sporočila. O svobodi, vzpostavljeni zgolj v poeziji. O lepoti, ki se, vidna, nikdar ne more meriti s tisto, ki je izražena v verzih. Govori tudi o pesniški misli. In o smrti. In o življenju s poezijo.

Iz Predgovora

Tesna navezanost smrti in poezije, kot se je odražala od začetkov pesnjenja do današnjih dni, vzpostavlja vlogo smrti v zgodovini literarnega ustvarjanja v verzih kot tisto, ki pomembno odpira poetološka razpotja in globine pesniških iskanj. Ob tem se zastavljajo vprašanja o t. i. večnih resnicah, na katere pa pesmi ontološko-eschatoloških razsežnosti paradoksalno odgovarjajo z življenjem – vendar v jeziku, svojstvenem le poeziji. O slednjem govori drugi del te knjige. Raziskave pesnikov in pesniške refleksije znanstvenikov, združene v poetični razmislek, nenadoma omogočijo nadvse tesna zbliževanja s poezijo.

Neža Zajc