

Boris A. Novak

## Pesem kot čustvena bomba: lirika Maje Vidmar

Pesniški glas Maje Vidmar je kar se da oseben in v isti sapi kar se da univerzalen, saj se tisto, kar je v poeziji najbolj osebno, dotakne src kar največjega števila soljudi. Je krhek in ranljiv, a v isti sapi kristalno izbrušen in izrazno močan.

Maja Vidmar se je kot pesnica uveljavila že s svojimi prvimi knjigami v osemdesetih letih. Temeljna téma njenih pesmi – Ljubezen – je stara toliko kot svet, vendar jo pesnica artikulira inovativno, drzno in sveže. Iznašla je poseben in izviren način zgoščevanja pesniškega jezika, ki podeljuje besedam ritmično napetost, nenavaden in bogat zven ter polivalenten, doslej ne(za)slišan pomen. Osnovna zakonitost njenega jezika je elipsa, zamolk, ki stori, da beseda trepeta na robu tišine in tako pridobi neznansko težo. Pesniški jezik Maje Vidmar se torej odlikuje z izrazito ekonomijo izraza, ekonomijo, ki temelji ne le na menjalni vrednosti besed, temveč tudi na zlati podlagi molka.

Da je zgoščevanje, koncentracija izraza splošna zakonitost pesniškega jezika, dobro vedo vsi ljubitelji poezije. Nemščina to naravnost pesniškega jezika imenitno ponazarja z besedama *Dichtung* (pesnitev) in *Dichter* (pesnik), ki izvirata iz glagola *dichten* – tesniti. Dobra pesem je tista, ki dobro “tesni”.

Teže je ugotoviti, na kakšen *specifičen* način sleherni pesnik ali pesnica zgoščuje jezik. Prav način zgoščevanja je osebna izkaznica vsakega pesnika oz. pesnice. Že na prvi pogled je mogoče ugotoviti, da so pesmi Maje Vidmar kratke, jedrnate: večino njenih besedil bi lahko opredelili kot pesniške miniaturre. Ta kvantitativni vidik pa kljub vsej svoji pomenljivosti ni nujno odločilen: v zgodovini lirike imamo primere dolgih pesnitev, ki temeljijo na skrajni zgoščenosti izraza (denimo Rilkejeve *Devinske elegije*), po drugi strani pa poznamo logorejo v kratkih formah; kakšna blebetavost se je prikradla v hiperprodukcijo haikujev v zadnjem času – povsem v nasprotju z naravo same japonske pesniške oblike! Princip zgoščevanja torej ne zadeva le kvantiteto, obseg besedil, temveč sega mnogo globlje, v temeljno naravo pesniške besede.

Oglejmo si pogloblitve značilnosti pesniškega jezika Maje Vidmar. Preglejmo uvodoma ritmične in evfonične "strategije in taktike" tega pesniškega glasu.

Verz je večinoma ozek in ritmično skrajno napet. Zaradi ozkosti verza so temeljne ritmične enote ponavadi daljše od enega samega verza. Tradicionalna metrična analiza pri Maji Vidmar pogosto odpo-ve, saj obravnava vsakega posameznega verza na papirju ne ponuja ustreznega modela za razumevanje pesniškega ritma. Dober primer je pesem iz prvenca *Razdalje telesa* (1984):

Na konici refleksa  
staliti  
pogled v solzo,  
na konici pogleda  
solziti  
vid in vidljivost.

Vendar se do  
tega trenutka  
ni dalo slutiti,  
da me boš  
prav ti  
zažgal  
z belim belušastim prstom,  
z brstično dotično blazinico  
v polževo oko.  
Tesnó ti bo  
od mojega navznoter mižanja  
in meni temnó.

Pesem temelji na trizložnem ritmičnem impulzu, ki se na papirju enkrat kaže kot – v slovenščini sicer redki – anapest ("na konici refleksa" in "na konici pogleda"), drugič kot daktil ("vid in vidljivost"), tretjič pa kot amfibrah ("ni dalo slutiti"). Vendar razlika med temi metri ni bistvena: bistveno je gibanje verzov, osnovni utrip, ki ob vseh manjših odmikih in variacijah zmeraj znova sledi trizložni meri, sosledju enega naglašene in dveh nenaglašene zlogov ali – povedano z izrazoslovjem glasbenega *solfeggia*: tričetrtinskemu taktu.

Tradicionalna metrična analiza bi v naslednjih dveh verzih videla kombinacijo daktilskega in amfibraškega ritma:

– u u | – u u | – u  
 z belim belušastim prstom,  
 z brstično dotično blazinico  
 u – u | u – u | u – u | u

Če upoštevamo tesno povezanost teh dveh verzov ter njun skladenjski in evfonični paralelizem, pa moramo ti dve vrstici razumeti kot ritmično in semantično celoto, kot distih, ki je – o čudež! – nič drugega kot akatalektični daktilski heksameter. Klasični epski heksameter je katalektičen, se pravi, da je zadnja stopica okrajšana, zato obsega 17 zlogov, ta Majin distih pa obsega celih 18 zlogov.

## PM

– u u | – u u | – u | | u | – u u | – u u | – u u  
 z belim belušastim prstom, z brstično dotično blazinico

V oko – točneje: v uho! – pade popoln skladenjski paralelizem ter močna aliteracija, štirikrat ponovljeni B na začetku besed, ki ga podkrepi še konzonanca P, ki je zvočno zelo blizu B-ju. Kaj nam govorijo te figure glasovne ekvivalence? Da je *bela* barva *belušasta*, da je *beli* prst podoben *belušu*. In da je *prst* pravzaprav *brst*, da *prst brstí*. Barvna metaforična paradigma (*belo*) se torej veže z rastlinsko paradigmo (*beluš – brstični ... denimo ohrovt*), da bi zgradila podobo, ki sodi v “dotično” paradigmo, v metaforični niz dotika (*prst – dotični – blazinica*). *Beli beluši prstov brstijo*, kar je podoba ljubezni. A mehko podobe, ki jo še posebej poudari sklepna *blazinica*, nenadoma preskoči v trdoto, ostrino, saj ta mehka blazinica udari v “polževo oko”, da se na “konici pogleda” zasolzita “vid in vidljivost”. Posledica udarca v oko je, da je od tega “navznoter mižanja” “tesnó” in “temnó”, kar je še ena pomenotvorna aliteracija. Moška rima *oko – tesnó – temnó* sklene pesem z močnim zvočnim, ritmičnim in semantičnim poudarkom: ljubljene prsti udarijo v oko, da se zasolzi in povzroči temò in tesnobo. Pesem torej govori o ljubezenski rani, o rani, ki jo povzroča ljubezenska bližina. Pesem govori o prastari témi, toda na nov, svež način, ne z velikimi besedami, temveč z drobnimi

konkretnimi podobami, z gibanjem in zasuki zvena in pomena, kjer od tradicionalnega slovarja ljubezenske lirike pravzaprav figurira le še beseda "solza". Če upoštevamo, da gre za pesem iz prvenca, potem lahko takoj ugotovimo, da je Maja Vidmar od vsega začetka zastavila svojo umetniško avanturo kot iskanje in raziskovanje pesniškega jezika, ki je edini sposoben izraziti ljubezensko rano onstran že znanih klišejev.

Ritmične in evfonične postopke iz *Razdalj telesa* pesnica okrepi, razvije in sistematizira v drugi pesniški zbirki z naslovom *Način vezave* (1988). Ritem je napet in gladek. Ker so verzi večinoma ozki, se stavki prelivajo iz verza v verz in pogosto obsegajo celo kitico. Vendar ti *enjambementi* ne trgajo ritma, temveč ga s pomočjo rim naredijo še močnejšega, kristalno trdnega in sklenjenega, saj rime poleg zviševanja zvočnosti učinkujejo tudi kot ritmični vozli, semantično zrcaljenje besed na podlagi njihove glasovne ekvivalence pa tej kompaktni strukturi podeljuje pomensko razvejanost in kompleksnost. Rezultat tovrstne rabe ritma in rim je vtis svojevrstne "hitrosti" in energije jezika. Značilen primer tovrstnih postopkov je naslovna pesem te zbirke:

Predno pogine,  
iz moje bele  
sredine  
prileze modras.

Na robu steklovine  
izcedi  
belo kri in bele sline  
in po nareku  
svoje nosoroge glave  
zveže tekočine  
v stêkli čas.

Vse je le način  
vezave.

Rima na *-ine* se petkrat ponovi in je v glasovnem smislu nosilna: *pogine, sredine, steklovine, sline, tekočine*. Drugi dve rimi povezujeta le po dve besedi: *modras – čas* in *glave – vezave*. Medtem ko nosilna

rima evfonično veže in ureja celotno besedilo v bolj ali manj rednih in bližnjih razmikih, je razdalja med besedami drugih dveh rim večja, kar še posebej velja za rimo *modras – čas*. Ker se beseda *modras* oglasi na strateško izpostavljenem mestu konca prve kitice (in stavka), odsotnost rime na to besedo ustvarja napetost, ki jo na koncu druge kitice (in stavka) končno razreši beseda *čas*. Sklepna rima *glave – vezave* potrdi princip razrešitve napetosti s pomočjo rim. Besede se rimajo. Stvari se rimajo. Telesa se medsebojno rimajo. To rimanje pa ne ustvarja harmoničnega sveta, sožitja teles in bitij, temveč služi kot evfonični kontrapunkt, ki še bolj poudari nesoglasje, neskladje, izraženo na semantični ravni. Kdo in kaj je pravzaprav *modras* v tej pesmi? Je to zaželeni in usodni Drugi, brez katerega ni življenja, s katerim pa je mogoče skupaj biti le en hip, "predno pogine ... v stêkli čas"? Za razumevanja razmerja Dveh je ključna formulacija "stêkli čas", ki aktivira dve pomenski možnosti: da gre za divji, razbrzdani, blazni čas združitve dveh teles, ki po trenutku skupne omame odtečeta v čas, v pretekli, "stêkli čas"; drugi način branja pa pravi, da v pesmi *Način vezave* prave dvojine in *vezave* tako in tako ni in da je *modras* le *alter ego*, obupana in brezupna želja po drugem, edini in jalovi sad telesa, ki sebe naslavlja "jaz". Čeprav govori o *vezavi*, je ta pesem artikulacija usodne in nepresežne samote. Skupni imenovalc obeh branj je sporočilo, da se "vezava" dogaja v ekstatičnem, strašnem breznu telesa, na robu nepresežnega sebe. Edini "svetli" trenutek te pesmi je verz "zveže tekočine". Tekočine se zvežejo, a zgolj za trenutek, ker že odtečejo v "stêkli čas". Nekaj se v tem praznem svetu le rima, pa čeprav le za hip. Zadnja, tretja kitica s svojim "logičnim sklepom" vzpostavi navidezno hladno distanco do te *vezave*.

Strategija pesniškega jezika Maje Vidmar v tej fazi je torej ustvarjanje napetosti in njena razrešitev s pomočjo rim. Ta strategija prihaja lepo do izraza v pretresljivi pesmi *Osvoboditev* iz iste zbirke. Tudi tukaj pesnica izraža usodno dvojnost erotičnega razmerja: imeti razmerje z Drugim, ki v tej pesmi nosi tradicionalno ime ljubezenske lirike "ti", je tesno in tesnobno, ker je "ti" "morilec moči". Živeti brez Drugega, brez Tebe, pa je še bolj grozno. Kaj preostane? Le glas. Pesniški glas, ki naj to grozo izrazi.

Volja edina,  
da zakriči sredina  
iz svojega sramu

nemí  
 iz ušesa  
 od tvojega glasu.  
 Od tvojega glasu  
 polzi  
 drsolazni plazilec,  
 morilec moči.

Volja edina  
 spregovoriti,  
 glasiti to – grozo brez tebe,  
 glasiti to grozo – brez tebe.

Sklepna dva verza sta briljantna. Zgrajena sta na metrično brezhibnem ritmu (trije amfibrahi) ter močni aliteraciji (G) in konzonancah (T, R, B). Besedilo obeh je pravzaprav enako, vendar različen položaj pomišljaja bistveno spremeni sporočilo: v prvem je groza doživeta in izražena kot odsotnost "tebe", v drugem pa jo "jaz" vzame nase in vase, grozo povsem ponotrani in si jo prisvoji, tako da "ti" ostaja zunaj, zunaj razmerja. Mojstrska artikulacija konca nekega razmerja. Interpunkcija v slovenski poeziji ponavadi funkcionira le na osnovni in nevtralni, splošnojezikovni slovnični ravni; le redkokdaj dobijo ločila tako pomenotvorno funkcijo, kakor se to zgodi v tej pesmi Maje Vidmar.

Naj se ob tem spomnimo verzne tehnike velike ruske pesnice Marine Cvetajeve, ki je tudi silno rada uporabljala pomišljaje, klicaje in druga ločila. Z njimi je ritmično sekala verze, jih razčlenjevala na segmente, žareče kot grozdi pesniške energije, jim podeljevala napetost in pomenko večplastnost. Tisti uredniki, ki so "popravljali" in odpravljali ločila v Marininih pesmih, so jih nepovrnljivo uničili, ker so jim odvzeli ritmično strukturiranost in čustveni naboj. Morda je intenzivna raba ločil ena izmed značilnosti t. i. *ženske pisave*: intervencija interpunkcije ritmizira besedilo, ga napolni s čustveno energijo in z "zunaj-besednimi" sredstvi podeljuje besedam nenavadne, sveže, kompleksne pomene. Kaj je pomišljaj med besedama? Zareza, napetost, energija, pavza, praznina, za-molk. Molk, ki strukturira pesniško govorico.

Zmeraj znova se srečujemo z molkom in tišino kot s konstitutivno razsežnostjo pesniške besede. Pri tem imata "molk" in "tišina" več pomenov.

Prvi pomen pojma molk je običajni, vsem znani psihološki pomen tistega, kar iz takih ali drugačnih razlogov zamolčimo.

Če ta prvi in osnovni pomen molka poznamo vsi ljudje, je drugi vezan za književnost: pri modeliranju umetniškega sporočila in podobne uprizorjenega sveta je bistveno ne le tisto, kar avtor izrecno izreče, temveč tudi tisto, kar – zavestno ali podzavedno – zamolči. Noben opis v romanu ne more biti povsem natančen; naj so opisi še tako podrobni, se vsega nikoli ne da povedati. Roman Ingarden je v svoji fenomenološki estetiki (*O spoznavanju literarnega umetniškega dela*, 1968) poudarjal "shematičnost" samega besedila, se pravi njegovo načelno nezadostnost, odprtost, "luknjičavost", ki jo v procesu branja dopolni in "konkretizira" šele bralec s svojim "horizontom pričakovanja", s svojimi izkušnjami, željami in domišljijo. Literarna umetnina torej ni identična s samim besedilom, temveč vselej nastaja šele v procesu branja, kot sinteza, so-delovanje besedila in bralca/-ke. Na tej ravni molk lahko funkcionira kot drugo ime za "shematičnost" samega besedila in je torej strukturna značilnost slehernega literarnega besedila.

Pri pesniških besedilih se "shematičnost" med drugim kaže pri oblikovanju metafor. Ker gre za retorično figuro, ki vzpostavi prese- netljivi skupni imenovalac med dvema pomensko oddaljenima besedama in pojavoma, je za dobro učinkovanje metafore bistveno njeno "doziranje", se pravi občutek za to, kje sta si sestavna dela metafore sorodna in kje se razlikujeta. Primer: če oko izenačimo z gorskim jezerom (kot sem to sam storil v pesmi za otroke *Oko*), se ponuja cela vrsta točk, kjer se metafora "izide": otoček sredi jezera je zenica, obrv je brv nad vodo, trepalnice so gorsko cvetje, solze pa potok, ki teče iz jezera in čisti bolečino. Vendar se je na določeni točki treba ustaviti in ne pretiravati, sicer se vzporednice pri tovrstnih primerjavah ne "iztečejo" več: metaforo je treba "obrzdati", drugače začne učinkovati bombastično in kontraproduktivno. Predolg metaforični niz uniči metaforo. Primer za tovrstno pretiravanje je metafora francoskega baročnega pesnika Philippa Desportesa, da je "oko retorta, ki destilira vodo" solz. Z drugimi besedami: pesnik mora imeti občutek za to, katere paralele izpostaviti in izreči, katere pa zamolčati, ker se ne bi "izšle". Molk je torej na tej ravni bistveni regulator oblikovanja metafore in metaforičnega niza. Na tej ravni je "molk" sinonim za t. i. "negativne postopke", kot jih je imenoval ruski strukturalist Jurij Lotman, se pravi postopke, katerih odsotnost je enako pomembna

in – paradoksalno – enako prisotna kakor raba pozitivnih, dejanskih postopkov. Neizrečeno, zamolčano je enako pomembno kot izrečeno.

Tretji pomen molka je povezan s časom in z vpetostjo pesniškega besedila v čas. Podobno kot glasba je tudi poezija časovna umetnost: dogaja se v času, besedilo "poteka" skozi čas. Zvok in beseda se porodita iz tišine in po kratkotrajnem trenutku žarenja vanjo spet ponikneta. Tišina je torej obzorje, izvir in izliv slehernega zvoka in glasu, tudi pesniške besede. Prav časovna "prednost" tišine pred besedo je eden izmed razlogov za zgoščevanje pesniškega jezika. Ta temeljni zakon pesniške "ekonomije" je med drugim namenjen tudi čutenju in uzaveščanju tišine. Blebetavost – ne glede na obseg besedila – usodno zakrije tišino kot izvir in izliv pesniške besede. Dobro zveni le tista pesem, kjer pred prvo besedo in po zadnji besedi ter med besedami in vrsticami čutimo tišino. Takrat ima beseda tudi "prostor" in "prostost", da sproščeno govori, da govori v skladu s svojo mero.

Prav to je četrti pomen "tišine": "prostor", "prostost" med besedami in vrsticami. Pri zvočnem učinkovanju pesmi jo slišimo kot različne vrste za-molka, v dobesedno prostorskem smislu pa jo vidimo kot belino papirja, praznine med besedami in vrsticami, denimo razmik med kiticama; na tej ravni je pesem vselej zagrnjena v tišino beline, belino tišine. Ta "prostorski" pomen tišine je pravzaprav najkonkretnejši, tako rekoč "tehničen" vidik tega fenomena, ki pa nam da čutiti tišino tudi na globlji, ontološki ravni.

Peti pomen tišine in molka je imanenten besedi, je tako rekoč notranja meja besede, ki izvira iz temeljnega načina funkcioniranja človeškega jezika: beseda ni stvar, ampak le oznaka za stvar. Kot oznaka beseda nikoli ne more povedati vsega. Temeljni motor jezika je povedati čim več, pri tem pa jezik zmeraj znova trči ob svojo mejo – ob nemoč, da bi izrazili vse, kar je in kakor je. Naj je napor jezika še tako velik, se prej ali slej sooči z molkom kot svojo resnico. Dokončne Resnice, dokončnega in nespremenljivega Pomena ni. Kot je na sledi Saussura ugotovil Derrida, je jezik le "drsenje označevalcev", ki nikoli ne more fiksirati dokončnega in popolnega označenca, monolitnega Pomena. To drsenje označevalcev je v najtesnejši povezavi z molkom in tišino v ontološkem, pravzaprav ontolingvističnem smislu.

Slovenščina k sreči omogoča razlikovanje med *molkom* in *tišino*, čeprav v vsakdanjem jeziku obe besedi pogosto uporabljamo sinonimno. (Nekateri evropski jeziki ne omogočajo izražanja te temeljne razlike.) To razliko sem najbolj natančno opredelil v mladostnem



programskem besedilu *Manifest tišine* (1975). Tukaj le na kratko. Tišina je širši pojem in je pomenski *pendant* slehernega zvoka; zvok in tišina tvorita pomenski par. Na umetniški ravni tišina sodi v območje glasbe, molk pa v območje poezije. Molk ima ožji pomen in je povezan z besedo. Tišina je "ontološki" pojem, ki zadeva svet v celoti, molk pa je "psihološki" pojem, ki zadeva človeka. Molk je torej vrsta tišine, molk participira na (v) tišini.

Molka in tišine si obenem ne smemo predstavljati preveč konkretno, dobesedno. Molk ni zgolj preprosta odsotnost besede, kakor tudi tišina ni zgolj odsotnost zvoka. Na eksperimentalno umetniško prakso v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja (tudi na avtorja teh vrstic) je imela velik vpliv misel ameriškega skladatelja Johna Cagea, da tišine pravzaprav ni, ki jo je – paradoksalno – izrazil v knjigi, naslovljeni *Tišina (Silence)*, udejanjil pa l. 1952 v skladbi 4' 33" (štiri minute triintrideset sekund), kjer glasbeniki ne igrajo, tako da se poslušalci ovedejo množice naključnih zvokov, ki se zgodijo v tem časovnem izseku. Eden izmed Cageovih namenov je bil opozoriti na bogastvo zvokov vsepovsod okoli nas: kot avantgardist je verjel, da imajo ti nestrukturirani zvoki enako vrednost kot toni (strukturirani zvoki) tradicionalne glasbene umetnosti.

A vrnimo se od glasbene avantgarde k Maji Vidmar, ki ni avantgardistka, vendar njena poetika zgoščevanja pesniškega jezika omogoča premislek o vlogi molka in tišine v poeziji, kakor jo omogoča tudi sleherna pristna lirika. Prav vloga molka in tišine je ena izmed bistvenih specifičnih značilnosti lirskega načina izrekanja sveta v primerjavi z epiko in dramatikom, čeprav molk in tišina igrata pomembno vlogo tudi pri gledaliških uprizoritvah ter v dramskih poetikah nekaterih avtorjev (pomislimo le na ključno vlogo molka v številnih odrskih didaskalijah pri Čehovu). Lirski glas pa je tisti, ki raste iz molka in se vanj vrača, ki z izrekanjem srca vselej da spregovoriti tudi tišini. Molku srca. Tišini sveta.

Lirika je tiha. Uporablja male, konkretne, tihe besede, v nasprotju z drugimi rabami jezika, denimo filozofijo, ki uporablja vélike, splošne, glasne besede.

Molk pa ima v zvezi s poezijo še en pomen, ki ga pesniki in pesnice ponavadi doživljamo z bolečino. Pesniško ustvarjanje namreč ni podložno temeljnemu zakonu ekonomske in vsakršne produkcije, ki je v kopičenju, pravzaprav v hiperprodukciji. Prav poezija, znotraj nje pa še posebej lirika, je tista umetnost, ki s svojo tiho naravo zgovorno

zanika zakon (hiper)produkcije. Z drugimi besedami: kvantiteta pri liriki ne igra nobene vloge, šteje le čista kvaliteta.

Na tem mestu je nujna digresija, ki zadeva izrazite vzporednice med principom ekonomske (hiper)produkcije kot kopičenja bogastva in principom umetniške produkcije kot kopičenja estetskih informacij. Informacijska teorija kaže, da je informativna vrednost literarnih besedil kljub številnim ponavljanjem, ki naj bi zniževala informativnost, neprimerno višja kakor pri neumetniških zvrsteh besedil. Francoski filozof Jean Baudrillard opozarja, da je tovrstno razumevanje namena umetnosti v temelju zaznamovano z ideologijo kapitalistične produkcije: informacijski "presežek" umetniškega sporočila naj bi torej funkcioniral kot strukturna vzporednica ekonomskemu kopičenju produktov in profita. Zato – domnevno na sledi Saussura – Baudrillard trdi, da namen umetniškega besedila ni kopičenje, "presežek" smisla, ampak njegovo izničenje. S to tezo se sicer ne morem strinjati, ker verjamem in sem se neštokrat prepričal (tudi pri branju pesmi Maje Vidmar), da pesniški jezik ni megleno govoričenje, temveč skrajno odgovorna in natančna raba jezika, ki ustvarja večplastna umetniška sporočila, kakršnih vsakdanja govorica in drugi utilitarni načini "rabe" jezika nikoli ne morejo doseči. To vprašanje pa nas opozarja na dejstvo, da je pesništvo eden izmed redkih, če ne celo edini "poklic" v sodobni, skrajno funkcionalni družbi, ki ne uboga principa (hiper)produkcije in dobička. Pri tem ne mislim le na notorično dejstvo, da se od poezije ne da živeti, temveč tudi in predvsem na sam proces pesnjenja, ki se po svoji ustvarjalnosti bistveno razlikuje od principa ekonomske in drugih načinov produkcije. Poezija torej "nima pokritja" v današnjih produkcijskih načinih in razmerjih, zato jo mnogi ljudje doživljajo kot obupno zastarelo disciplino, ki sodi na podstrešje pozabe. To je tudi razlog za družbeno marginalizacijo poezije in pesnikov. Ker se poezija izmika vrednostnemu sistemu, utemeljenemu na (hiper)produkciji in potrošniškemu trošenju dobička, mnogi ljudje do poezije in pesnikov čutijo izrazito alergijo, celo sovraštvo. Beseda "pesnik" je v današnji vsakdanji govorici in publicističnem žargonu postala psovka. Podobna usoda je doletela besedo "filozof". Dejstvo, da sta mišljenje in umetniška ustvarjalnost izpostavljena tako strupenemu zasmehovanju, je slaba izkaznica za duhovno stanje današnje družbe in vzbuja skrb ... žal, le filozofom in pesnikom. Položaj poezije in pesnikov na robu družbe pa obenem pomeni možnost izražanja resnice poezije in resnice družbe, ki ne potrebuje poezije in

pesnikov. V tem globinskem smislu, ki pa ga je eksistenčno težko zdržati, je današnji marginalni, eks-centrični, raz-središčeni položaj poezije in pesnikov "v večjem skladu" z resnico sveta kakor središčni položaj poezije in pesnikov v obdobjih "prešernovske strukture", ko so pesniki opravljali vlogo narodotvornih aktivistov, poezija pa je služila zunajpesniškim namenom in smotrom, kot nadomestek za orožje in realno politično moč.

Intenzivna naravnost k zgoščevanju pesniškega jezika pomeni, da pesniško ustvarjanje ni delo v običajnem pomenu besede. Običajni predstavi o delu se med pisatelji najbolj približajo romanopisci, ki znotraj književnosti predstavljajo garače, "težko industrijo". Na pesmih je seveda tudi treba delati, vendar poezija zahteva tudi ogromno premišljevanja, iskanja in tehtanja besed, njihovega zvenenja in pomenskih odtenkov; med drugim poezija zahteva ogromno čakanja – čakanja na pravo besedo. To čakanje se dogaja v obliki pesniškega molka. Mnogi pesniki in pesnice to čakanje in molk doživljajo kot "ustvarjalno krizo", kar pa ni zmeraj res. Molk je pogosto posledica zavesti o tem, da dotedanji način pisanja ne ustreza več, zato se pod gladino molka dogaja intenzivno in dramatično iskanje novega pesniškega izraza. To iskanje je zavestno, veliko vlogo pri tem pa ima tudi nezavedno. Pisec pričujoče analize sem kot pesnik tudi sam večkrat izkusil tovrstne "krize" in na lastni koži doživel bojazen, da me je poezija zapustila. "Navadni" ljudje, ki včasih zavidajo umetnikom njihovo ustvarjalnost, se ne zavedajo, da je umetniško delo povezano z nenehnim, vsakodnevnim tveganjem: niti najboljša pesem ni zagotovilo, da mi bo naslednja pesem uspela. Ta grožnja kot Damoklejev meč visi nad umetniki.

Ne vem, ali je dolgemu časovnemu razmiku med *Načinom vezave* (1988) in naslednjo, tretjo pesniško zbirko Maje Vidmar, naslovljeno *Ob vznožju* (1998), botroval molk, kakršnega sem pravkar opisal. Vem pa, da je Maja Vidmar lirska pesnica v pravem in najboljšem smislu besede, ena izmed tistih pesnic, ki – kot je posrečeno opisal Paul Valéry – "dolgo obdelujejo pesmi, jih držijo med bitjo in ne-bitjo, leta in leta lebdeče pred željo; negujejo dvom, tankovestnost in kesanje –, in sicer do take mere, da njihovo delo, ki ga zmeraj znova začenjajo in utemeljujejo, polagoma dobi tajni pomen projekta, s katerim človek spreminja samega sebe".

Kljub premišljenemu in enotnemu tematskemu loku je knjiga *Ob vznožju* zgrajena na dveh medsebojno prepletenih, a različnih glasovih.

“Prvi glas” s svojo navezavo na metrične impulze in sklenjenost rim nadaljuje linijo prejšnjih dveh Majinih zbirk, se pravi tisto razsežnost, v kateri se njen pesniški jezik še zmeraj dogaja kot modernizirana različica vezane besede. “Drugi glas” zbirke *Ob vznožju* pa se ne naslanja več na vezano besedo in blagoglasnost rim, temveč odsotnost tradicionalnih metričnih zakonitosti in omejitev nadomesti s ponavljanjem besed in skladenjskimi paralelizmi. V tem smislu Maja Vidmar sledi temeljni zakonitosti prostega verza, ki temelji na ritmotvornosti skladnje. Očitno je torej, da je nadomestitev metrike z ritmotvorno skladnjo temeljna značilnost prehoda iz vezane besede v prosti verz.

“Prvi glas” te zbirke prihaja do besede, denimo, v pesmi *Bog*, ki ima po kompoziciji obris angleškega soneta:

Vedno s sabo, sebe živeč,  
razvajenec sebe, Gospoda,  
se črkuješ med voskano perje,  
zaljubljenec lastnega koda.

Vedno v razkošju svoje  
prisotnosti, si raca, si ikar,  
si brezperutna prigoda  
in sam svoje premirje.

Toda, ko se polagam pod  
težo božjega svoda,  
ko zdržim v rezonanci  
tvojih premikov – ko drhtim,

sam Bog, si odvisen  
od mojega prevoda.

Nosilna rima na *-oda* se oglasi šestkrat, kot končna rima petkrat (*Gospoda, koda, prigoda, svoda* in *prevoda*), kot notranja rima pa še enkrat (*Toda* na začetku tretje kitice). Ker ta rima obvladuje celotno besedilo, gre za sonetno obliko, ki so jo v italijanskem srednjem veku imenovali *sonetto continuo*: ta italijanski izraz slovenim kot *zliti* ali *povezani sonet*, saj je bistvena značilnost te podzvrsti soneta ponavljanje istih rim skozi celotno besedilo, kar ustvari blagoglasen učinek in s svojo sklenjenostjo obarva tudi sporočilo.

“Drugi glas”, ki je odkril prosti verz, prihaja do izraza v pesmi *Ponoči*, ki temelji na gosti mreži ponavljanj – skladenjskih vzorcev in besed, pri čemer je značilna nadvse intenzivna mreža anafor, ponavljanj začetnih besed, in epifor, ponavljanj končnih besed verzov:

Zakaj kaj manj  
kot z bogom,  
zakaj kje drugje  
kot v blesku,  
kako naj drugače  
kot večno?

Moje roke so tako grde,  
moja smrt je tako kmalu,  
moj strah je tako čvrst.

Saj ne morem manj  
kot z bogom,  
ne morem drugje  
kot ponoči,  
ne da se drugače  
kot zdaj.

Zanimiva (čeprav za Majo Vidmar ne najbolj tipična) je kompozicija pesmi *Krošnjar*, ki obnavlja tridelno sestavo srednjeveške francoske balade (*ballade*) z refrenom v zadnjih verzih. Francoska *ballade* je zelo stroga pesemska oblika s kar se da težavnim načinom rimanja: strukturno osnovo, kompozicijo treh kitic, kjer zadnji verz funkcionira kot refren, izumil jo je pesnik in skladatelj Guillaume de Machaut v 14. stoletju, razvoj te zahtevne oblike pa je dokončal njegov učenec Eustache Deschamps, ki je trem daljšim kiticam dodal jedrnato sklepno kitico – t. i. *envoi* (poslanico, posvetilo). Poznamo mnoge podzvrsti francoske balade, za vse pa je značilna čarobna zvočnost. V umetniškem smislu je ta bleščeča forma dosegla svoj vrhunec v elegičnih baladah, s katerimi so svoje nesrečne usode upesnili trije nesrečni pesniki, princ Charles Orléanski (1394–1465), nesojeni francoski kralj, ki je večino svojega življenja preživel kot talec na angleškem dvoru, vagabund François Villon, ki je najbrž končal na vislicah, in pesnica Christine de Pisan, avtorica *Mesta dam* (pomembne feministične

reference v zgodovini boja za pravice žensk), ki je v baladni obliki izrazila svojo samoto in bolečino ob smrti ljubljenega moža.

V "baladni" pesmi Maje Vidmar sta refrena pravzaprav dva (tudi prvi verz), mreža ponavljanj pa je še dodatno zgoščena z gostimi anaforami v preostalih vrsticah.

Pokloni mi lažne dragulje,  
za vsakega dam  
eno oko,  
za vsakega svoje.  
Imel boš košarico  
mojih oči,  
tako je pri nas in po svetu.

Pokloni mi lažne dragulje,  
za vsakega ležem  
k tebi,  
za vsakega gola.  
Videl boš črke  
mojih noči,  
tako je pri nas in po svetu.

Pokloni mi lažne dragulje,  
za vsakega vzemi  
en prst,  
za vsakega manjši.  
Pisal boš pisma  
iz drobnih kosti,  
tako je pri nas in po svetu.

Svojo prepoznavno in kulturni javnosti dobro znano in priljubljeno poetiko je Maja Vidmar bistveno dopolnila in nadgradila s svojo zadnjo pesniško zbirko, naslovljeno *Prisotnost* (2005). Pesnica je osvojila nov prostor človeške izkušnje z bistveno drugačnim pesniškim jezikom. Na tematski ravni je vidna bistvena razširitev obzorja: erotična problematika razmerja med žensko in moškim ostaja *prisotna*, a le kot ena izmed razsežnosti ljubezni, saj pesnica zdaj upesnjuje tudi druga razmerja z bližnjimi, ki jo navdajajo z radostjo in bolečino: njenega sveta zdaj ne tvorita le moški in ženska, temveč

tudi oče in mati, sin in hči, celo "polsin", učitelj in dva Italijana, delfin in tiger, sraka in sinička, piščal in pomaranča, bor in bog, pesnica in njene pesmi, ki dobijo telesa in se obnašajo kot živa bitja in se rodijo in umirajo in lebdiijo med rojstvom in smrtjo. – Kljub navidezni preprostosti jezika gre za simbolno izjemno bogat svet, ki je vreden vstopa, kamor pa morata bralec in bralka vstopati previdno in spoštljivo, da ne bi spregledala kakega tihega bitja v kaki drobnih pesmi.

S to zbirko je pesnica nadaljevala in razvila ritmiko prostega verza, zgrajeno na ponavljanjih besed in skladijskih paralelizmih, v isti sapi pa je v procesu skrajnega čiščenja in krčenja besed izkristalizirala pesniške miniaturre, ki po svoji ritmiki predstavljajo nekaj novega, vrednega premisleka. Najprej se ustavimo pri že znanih postopkih. Najbolj konsekventno in sistematično je princip ponavljajočih se skladijskih vzorcev izpeljan v pesmi *Drobna siničkina molitev*:

Kolikor me bo bolelo,  
 toliko bom bolna,  
 kolikor bom žalovala,  
 toliko bom obupana,  
 kolikor bom prestrašena,  
 toliko bom mrtvoudna,  
 kolikor bom zamerila,  
 toliko bom težka,  
 kolikor se bom ozirala,  
 toliko se bom zaletavala,  
 kolikor bom sanjarila,  
 toliko bom zamudila,  
 kolikor bom zamujala,  
 toliko bom trudna,  
 kolikor bom hitela,  
 toliko bom stara,  
 kolikor bom pogrešala,  
 toliko bom prikrajšana.

Zato da vzletim.

Pravkar navedena pesem temelji na paradoksalni kombinaciji lahkotnega tona otroške pesmice in slovarja bolečine, s svojim ponavljajočim se ritmom pa izžareva zarotitveni naboj. V pesmi *Par skladijski paralelizmi* učinkujejo bolj narativno in zarisujejo zgodbo:

Sama sva  
na samotnem otoku.  
Čakava ladjo,  
ki mogoče ne bo prišla.  
Sama sva,  
ženska in moški.  
On ni nič posebnega  
in veliko posebnega je,  
kar mi ne ustreza,  
vendar na otoku ni izbire,  
ne zame ne zanj.

Sama sva  
na samotnem otoku.  
Vsak dan je natezalnica  
med ja in ne.  
Vsak dan je hujši  
od seksa.  
Najhujši je strah,  
da bom zagledala ladjo  
in bo treba zapustiti  
obalo sredi filma.  
Vsak dan je  
darilo odloga.

V zbirki *Prisotnost* pa najdemo tudi pesmi, kjer ponavljanj tako rekoč ni več, oziroma so reducirana na minimum. Táka je že uvodna pesem, naslovljena s preprostim, a simbolno nabitim naslovom *Hiša*:

Z očetovim mlekom  
sem pila trdno  
arhitekturo  
hiše,  
a še v teh prostorih  
sem se zvečer  
pokrivala čez glavo,  
in nobenega  
dvoma ni:  
na odprtem bi



prišli, ki jih ni,  
in me požrli.

Težko je s hišo  
v glavi.  
Zvečer sedam  
na zadnji  
prag  
in jih zateglo  
kličem,  
ki jih ni.

Iz vsega tradicionalnega repertoarja pesniških sredstev vezane besede tu najdemo le moško rimo na odprti zlog (I): "dvoma ni: / na odprtem bi / prišli, ki jih ni", kjer se oglasi tudi notranja rima (*prišli*). To rimo dodatno okrepijo asonance na I: *požrli, glavi, zadnji*, pri čemer ponovljeni vokal v besedi *požrli* ni na naglašenem zlogu in je torej asonanca šibka, drugi dve besedi (*glavi, zadnji*) pa se skladata s t. i. *žensko asonanco*, se pravi z močno zvenečim samoglasniškim stikom. Od principa skladenjskih paralelizmov in ponavljanj besed pa ostane le formulacija "ki jih ni", ki se oglasi dvakrat, drugič na koncu, s čimer pridobi strateški pomen sklepnega sporočila. In to je vse. Ni mogoče spregledati dejstva, da je pesnica skrajno reducirala jezikovne postopke tako vezane besede kot prostega verza. Zakaj je to storila in kakšen je pomen te skrajne redukcije? Mar se pesnica s tem ne izpostavlja nevarnosti, da zapusti območje pesniškega jezika in "sprofanira" svoja besedila v nepesniška sporočila? Moj odgovor na to zagatno vprašanje je odločen ne. Maja Vidmar z jezikom *Pri-sotnosti* ostaja na polju poezije in celo intenzivira poetični naboj svojih pesmi. Vendar se toliko bolj akutno postavlja vprašanje: s kakšnimi sredstvi dosega poetičnost, če pa se odpoveduje tako rekoč vsem sredstvom tradicionalne vezane besede in modernističnega prostega verza? Kaj še sploh preostane?

Preden poskušam odgovoriti na to vprašanje, naj citiram pesnico Barbaro Korun, ki je lucidno interpretirala *Hišo* v spremnem besedilu na zavihku knjige: "Z očetovim mlekom / sem pila trdno / arhitekturo hiše," so prve besede zbirke, ki nakazujejo njeno strukturo (tako kot vse knjige Maje Vidmar je namreč tudi ta izredno premišljeno in subtilno strukturirana na več ravneh): poleg 'trdne arhitekture hiše',

hiše 'očetovega zakona', ki po eni strani prebivalcko utemeljuje in ščiti, po drugi strani pa duši, se v prvih besedah pojavi tudi ženska metaforika oz. metafora, povezana s semantiko zgolj ženskega, tj. materinskega, telesa – z mlekom. (To metaforiko pesnica v nadaljevanju uporablja tudi v pesmih s poetološko temo: pesem kot otrok, biti pesnica kot biti *mama*, čeprav bledih polmrličkov, žepnih detec, zapuščenih otrok, polsinov – splavljenih pesmi, torej *mama molka*). Hiša (in sploh interieri, sobe, dvigala, lokali, avtomobilska kabina) je v tej zbirki ključna metaforična podoba, ki se povezuje z ženskim stereotipom prebivanja. Tu pesnica torej biva znotraj ženski odkazanega prostora – dóma, a je do njega izrazito subverzivno nastrojena." Tem pregnantnim definicijam ni kaj dodati ali odvzeti.

Namen pričujoče analize je premisliti razmerje med zvenom in pomenom v pesmih Maje Vidmar, se pravi način, kako pesnica iz ritmično-evfoničnih zidakov svojih besedil gradi specifično pesniško sporočilo. Da bi še bolj zaostriili zgoraj postavljeno vprašanje, katere pesniške postopke pesnica v knjigi *Prisotnost* sploh še uporablja, naj navedemo tudi lirsko miniaturo, ki je pomembna zato, ker gre za naslovno pesem zbirke:

Kadar ga sekajo,  
bor stoji.

Niti pomisli ne,  
da bi z izruto  
blatno korenino  
bežal po cesti.

Kadar ga sekajo,  
je najbolj drevo.

Zdaj nam je nekoliko bolj jasno, zakaj je pesnica naslovila to zbirko kot *Prisotnost*. Gre za preprost, a znotraj pomenske mreže te pesniške zbirke kompleksen in simbolno nabit naslov. Naslovna pesem in mnoga druga besedila nam govorijo, da najbolj intenzivno bivamo takrat, ko nas boli, v smrtni bolečini. In da se edina etična zapoved, kako se prebiti skozi mrzli in nasilni svet, glasi: *biti tu*. Ker je prostorsko določilo *tu* imanentno bivanju, pa bi morali to formulacijo pravzaprav pisati skupaj: *biti-tu, tu-bitu*. Sam od sebe se vsiljuje

Heideggerjev pojem *tubit* (*Dasein*), a ta je tako filozofsko abstrakten, da tu ne pride v poštev.

A vrnimo se k pesniškemu jeziku. Od vseh postopkov, ki smo jih doslej analizirali in jih je v prvih treh pesniških zbirkah uporabljala tudi Maja Vidmar, je v pesmi *Prisotnost* mogoče zaslediti le ponavljanje prvega verza proti koncu pesmi. In to je vse. Če bi vse doslej analizirane postopke vezane besede in prostega verza vzeli kot kriterije pesniške narave določenega besedila, bi morali priti do sklepa, da zgoraj citirano besedilo ni pesem. In vendar razločno čutimo, da gre za pesem, in sicer za močno pesem! In iz tega občutja poetičnosti moramo vselej izhajati. Če je to besedilo pesem, potem metrične in evfonične zakonitosti tradicionalne vezane besede ter mreže ponavljanj besed in skladenjskih vzorcev, značilne za modernistični prosti verz, niso edine značilnosti pesniškega besedila. Ta sklep vzvratno postavlja metodologijo tradicionalne verzologije če že ne pod vprašaj, pa vsaj pod drugačno luč. Očitno je poleg vezane besede in prostega verza mogoče pisati pesmi tudi na bistveno drugačen in "preprost" način, s skrajno zgostitvijo pesniškega jezika, z radikalnim brisanjem vsega odvečnega, z redukcijo na bistveno. Besede, ki po tem procesu radikalne selekcije ostanejo na papirju, funkcionirajo kot skrajno zbita jezikovna materija, ki kratko malo ne more imeti drugačne notranje razporeditve. Vsaka beseda je tu na svojem mestu, kakor zvezde v sozvezdju. Celotna pesem Maje Vidmar zdaj funkcionira kot ena sama velika, kristalno izbrušena Beseda. Taka pesniška Beseda pa nastane skozi proces skrajnega zgoščevanja pesniškega jezika. Princip zgoščevanja torej ostaja temeljna značilnost in zakonitost pesniške umetnosti.

Posledica zgostitve pesniškega jezika je tudi zgostitev in zvišanje čustvene energije, ki jo izžareva pesem.

Zbirka *Prisotnost* obelodanja, priključuje v prisotnost nov kontinent izkušnje, ki jo pesnica dosega s koncentracijo jezika, z elipsami, z zamolki, da v besedo vdereta molk, tišina. Nenavaden, paradoksalen, a resničen je čustveni ton novih pesmi: po eni strani imamo vtis črne luknje, ki srka vse, kar je, po drugi strani pa ta črna luknja izžareva svetlobo in toplino.

Svojo prepoznavno in kulturni javnosti dobro znano in priljubljeno poetiko je Maja Vidmar s *Prisotnostjo* torej bistveno dopolnila in nadgradila. Osvojila je nov prostor človeške izkušnje z bistveno drugačnim pesniškim jezikom: modernizirano različico vezane besede,

kjer sporočilo temelji na semantiziranih figurah glasovne ekvivalence in metaforični gostoti, je tu zamenjala narativna strategija, ki gradi večplastna pesniška sporočila. Ton je naraven, navidezno preprost, a to je preprostost najvišje semantične kompleksnosti in umetniške zrelosti. Gre za pretresljivo poezijo, ki – v nasprotju z razglašnim in javno hvaljenim tokom cerebralne poezije v sodobni slovenski književnosti – kaže, da je dobra, resnična pesem vselej tudi in predvsem ubesedeno čustvo. Pesem je čustvena bomba. Življenje pa je prekratko, da bi ga zapravljali za stvari, ki nimajo čustvene vrednosti.