

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Matevž Kos

Razpokane besede

Zamislimo si to misel v njeni najstrašnejši obliki: bivanje, kakršno je, brez smisla in cilja, vedno neizogibno vračajoče se, brez finala v nič: "večno vračanje".

Friedrich Nietzsche: *Volja do moči*

1.0 Kontekst

Prva pesniška zbirka Vena Tauferja, *Svinčene zvezde*, je izšla leta 1958.* Ko literarni zgodovinarji in interpreti razpravljajo o Tauferjevi poeziji oziroma njenih začetkih, jo običajno – tudi *comparatio est mater studiorum* – obravnavajo skupaj z delom Daneta Zajca in Gregorja Strniše. Oba sta, tako kot Taufer, izdala svoja pesniška prvenca konec petdesetih: Zajčeva *Požgana trava* nosi isto letnico kot *Svinčene zvezde*, Strniševi *Mozaike* so leto kasnejši.¹

Z nastopom omenjene trojice, še posebej v kontekstu literarnega dogajanja od leta 1945 do konca petdesetih, je prišlo do bistvenega preobrata, ki je zaznamoval slovensko poezijo za nekaj desetletij. Leta 1953 so ga od daleč naznanile, predvsem pa (socialno) omogočile že *Pesmi štirih* (Kajetan Kovič, Ciril Zlobec, Janez Menart, Tone Pavček), ki so bile v tistem času nedvomno pomembno pesniško dejanje. Toda z današnje perspektive pomeni ta knjiga, "prvi skupinski, manifestativni pesniški nastop mladega rodu z intimistično liriko" (B. Paternu), bolj kot nekaj zares novega, prebojnega in v slovenski predvojni literarni tradiciji še nepreseženega (mislim seveda

* Pričujoča razprava je nastala kot spremna beseda k *Izbranim pesmim* Vena Tauferja. Izšle bodo letos pri Mladinski knjigi (zbirka Kondor).

¹ Zgovorno dejstvo, pomembno za razumevanje takratnih literarnih, predvsem pa kulturnopolitičnih razmer, je, da sta Taufer in Zajc svoji knjigi morala izdati v samozaložbi. Edino Strniševa (na prvi pogled nekoliko bolj "klasična" in zato za takratne kulturne ideologe sprejemljivejša, v resnici pa nič manj "problematična") poezija je lahko izšla pri "uradni" založbi.

zlasti na poezijo Boža Voduška), predvsem začetek vračanja k pesniški praksi, neobremenjeni s kolektivizmom partizansko-graditeljske "estetike" in sorealističnim ideologemom o umetnikih kot *inženirjih človeških duš*. Zasluga štirih pesnikov je potemtakem predvsem ta, da so razprli pesniški prostor.

Izhodišče Tauferjeve, pa tudi Zajčeve in Strniševe poezije je bilo precej drugačno od Kovičevega, Zlobčevega, Menartovega ali Pavčkovega. Na primer: leta 1958, ko so bile natisnjene Tauferjeve *Svinčene zvezde* in Zajčeva *Požgana trava*, sta izšla tudi Pavčkov prvenec in Zlobčeva druga zbirka. Ilustrativna za njuno poezijo sta že naslova, še zlasti, če ju primerjamo s Tauferjevo ali Zajčevo: pri Pavčku *Tudi sanje živijo dalje*, pri Zlobcu *Ljubezen. Sanje in ljubezen*, idealiteti, paradigmatiki za romantiko in njeno izročilo ter konstitutivni za poetiko obeh pesnikov, ki je bila zavezana predvsem domačijski idiliki oziroma ljubezenskemu vitalizmu, sta pri Tauferju in Zajcu problematizirani in kot nekaj odrešujočega, kar lahko zakrpa razpoke v zemljevidu sveta, postavljeni pod vprašaj, pri Strniši pa doživita posebno usodo (pač že v skladu z njegovo kasnejšo "vesoljsko zavestjo" kot podlago negacije antropocentrizma in vsakršnega subjektivizma).

Svet se začne sesuvati sam vase, pesniški "odgovori" ne ostajajo več zgolj znotraj horizonta romantičnega deziluzionizma, humanizma, sentimenta, na "socialni" ravni pa samozadostnega "zasebnštva", ampak so vse bolj uglašeni z resnico novega, odčaranega sveta in njegovih ostrih robov. Sveta *svinčenih zvezd*, *požgane trave* in *mozaikov*. Odpraviti se je bilo treba proti drugačnim, krutejšim pokrajinam. In se oborožiti z novim jezikom.

2.0 Deževna doba

Eden osrednjih motivno-tematskih sklopov, značilnih za povojne pesniške generacije, je "slovo od mladosti", poslavljanje od otroških sanj. Posebnega pomena je za avtorje *Pesmih štirih*; njihove knjige, ki sledijo skupnemu nastopu, so naslovljene malodane programatsko: *Prva jesen* (Menart), *Prezgodnji dan* (Kovič), *Pobeglo otroštvo* (Zlobec), *Sanje živijo dalje* (Pavček). Dodali bi lahko še *Drevo na samem* Ceneta Vipotnika. Otroške sanje so drugo ime za čas revolucije in zmagovalske evforije, ki je čas popolne predanosti zgodovinskemu telosu (o tej predanosti konec koncev pričajo mladostne, brigadirsko-aktivistične pesmi večine omenjenih pesnikov, napisane v prvi povojni petletki). Njihov odgovor na razvodeneli revolucionarni etos ni refleksija lastnega angažmaja, identifikacije z revolucionarnim projektom, ampak umik v "intimo", v solipsistični svet lepe duše.

"Deziluzionizem" in izkušnja "prehitre odraslosti" do neke mere zaznamujeta tudi podobo sveta, ki jo izrisuje Tauferjev prvenec. Vendar se *Svinčene zvezde* ne zadovoljijo s pobegom v intimistično oazo. Želijo biti tudi "generacijska izpoved" in na ta način detektirati dejansko stanje. Na "zunanji" ravni to potrjuje množinski pesniški sub-

jekt "mi", ki ga srečamo v marsikateri Tauferjevih zgodnjih pesmi. Cikel petih pesmi *Melanholija drugega ešalona*, opremljen s posvetilom *Očetu – borcu v spomin*, je na primer eno najbolj izrazitih pesniških soočanj z generacijo revolucionarnih očetov. Verzi "čakamo / obrazov in znamenj / očetov"² dokumentirajo vmesni, prazni prostor. Svet očetov je bil svet revolucije, totalni svet, v katerem med idealiteto in realiteto, med "najstvom" in "kajstvom" ni bilo razlike. Revolucionarna akcija, zamenjava – marksovsko rečeno – "kraljestva nujnosti" s "kraljestvom svobode", pomeni negacijo vsakršnega (še zlasti romantičnega) dualizma. Totalni svet je svet identitete, svet brez razlik.

Toda: "odšli so / in pustili v nas / zvoneč spomin / jasnih svetlih korakov." Zvezdnato nebo očetov se je spremenilo v svinčen dež, moralni zakon v srcih sinov je ostal brez svoje substance: "...toliko poti / nihče ne ve / katera je prava." Generacijska izpoved je zato hkrati izpoved o generacijskem sindromu. Edina heroična gesta v svetu padlih herojev je lahko le čista sreča "zveste smrti". Velika zgodba prednikov se več ne urešničuje v živi zdajšnjosti. Ohranja se le še kot *zgodba*; pogled nanjo je oddaljeni pogled. Ni več nekaj dejanskega, ampak sila (zvestega) spomina, ki blokira vsakršno delovanje: "ko bomo umrli / umrli z zadnjim poklonom / in zadnjim pogledom / silnega občudovanja / nesmrtnosti naših prednikov / ne bomo vedeli / da so z nami / umrli tudi oni".

"Sedanjosti" pri Tauferju ne obvladuje več polnost zvestobe in vitalizma, ampak bližina smrti: "ves dan brusi sonce razbeljene nože" (*Agonija suše*). Govorica bolečine, rezkih, disonantnih zvokov in eksistencialne groze ni daleč od zajčevskega sveta rabljev in krvnikov. Tudi ljubezenska dvojina ne more ponuditi varnega zatočišča; njen drugi obraz so "zatohle soteske teme" in "pene strahu" (*Tvoje ptice*); "razpokano truplo bova / ki ga je preklelo / slepo sonce" (*Agonija suše*).

Literarnozgodovinska ocena, da uveljavljajo *Svinčene zvezde* "za slovensko pesništvo popolnoma nov oblikovnostvarjalni prijem" (J. Pogačnik), meri predvsem na Tauferjevo (postopno) opuščanje trdne verzno-kitične zgradbe in ločil, na asociativne zveze, a-logičnost, "razumsko distanco", "cerebralnost"... Na dejstvo, da je Veno Taufer, če ponovimo splošno uveljavljeno sodbo, eden začetnikov (in nato glavnih akterjev) pesniškega modernizma na Slovenskem.

Vendar se modernistična poetika v *Svinčenih zvezdah* še prepleta z nekaterimi tradicionalnejšimi pesniškimi postopki. Hkrati se navezuje na različne filozofske diskurze: od mladomarksovstva do eksistencializma in filozofije absurda. Zlasti v pesmih, katerih "govorno perspektivo" strukturira prvoosebni lirski subjekt, igrajo še zmeraj razmeroma pomembno vlogo romantični deziluzionizem, ekspresivni patos in sentiment. Ustreza jim neposrednejša intonacija. Ki pa je po drugi strani – upošteva je sočasno dogajanje v slovenski literaturi – "hermetična". Tudi to je eden – glede na

² Tauferjevo poezijo citiram, upošteva je popravke in spremembe, do katerih je prihajalo v kasnejših izdajah. Najopaznejše spremembe so zamenjave velikih začetnic z malimi, ponekod, zlasti pri popravkih zgodnejših pesmi, pa tudi besedno oziroma verzno zgoščevanje.

evropski kontekst – razvojnih paradoksov moderne slovenske poezije.

Druga Tauferjeva zbirka, *Jetnik prostosti* (1963), je idejno-stilno in tematsko bolj izčiščena. Mimogrede: naslovi Tauferjevih zbirk izredno natančno opredeljujejo vsakokratno poetsko intenco, ponujajo pa tudi vpogled v kronologijo avtorjevih pesniških metamorfoz. *Svinčene zvezde* tako aludirajo na neznošen (so)obstoje dveh paralelnih svetov. "Idealnega", ki ni več nekaj pričujočega v smislu historične, "udejanjene" sedanosti, temveč nanjo pritiska s svinčeno težo svoje nekdanje – neponovljive – veličine in čistosti; ter "dejanskega", ki je brez-smiseln in razcepljen: lastne praznine in votlosti ne more napolniti z nobeno pozitivno "vsebino", razen z moraličnim angažmajem ali spominom na preteklo. Toda ravno preteklo je do sedanjega/prihodnjega zaradi svoje absolutne, nedosegljive mere travmatizirajoče. Ni naključje, da se *Pesem herojev* sklene z verzoma: "heroji niso umrli / vsi so se vrnili."

Naslov *Jetnik prostosti* korespondira z eksistencialističnim mišljenjem. Zlasti seveda z znamenito Sartrovo formulacijo, da je človek "obsojen na svobodo".³ Vendar to ne pomeni, da je Tauferjeva druga zbirka zgolj nekakšno (še najmanj pa težno) upesnjevanje premis eksistencialistične filozofije. V primerjavi s *Svinčnimi zvedami* je govornica *Jetnika prostosti* bolj sofisticirana; množinski subjekt, ki je bil ena opaznejših tehno-poetskih potez Tauferjeve poezije, se skorajda več ne oglašja. Nekdanjo medvrstično "družbenokritično" (in s tem tudi moralično) perspektivo zamenja hladnejša, brezosebnejša naravnost, ki spominja (najizraziteje v ciklu *Slovenski sonetje 62*) na modernizirano "Voduškovo kritiko romantičnega subjekta" (J. Kos).

2.1 Nemi Orfej

Tiste pesmi iz *Jetnika prostosti*, ki so "provokativno" naslovljene v skladu s skonvencionaliziranim izročilom romantike (*Ljubezen I, Vodnjak, Jesenska pesem...*), bolj kot na dialoškost merijo na brezkompromisen obračun z vsako obliko novodobne romantizirajoče zavesti ali estetike "lepega in vzvišenega". *Ljubezen* ni odrešujoča totaliteta, marveč rilkejevska zgodba dveh samot, ki ju združuje slutnja smrti, *vodnjak* ni nikakršen simbol modrosti ali življenjske sile, ampak krvavo brezno, *jesen* ni praznik zemlje, spokojne zrelosti itd., ampak zgolj čas rezke, malodane apodiktične "sodbe": "svet je dograjen in nepremičen" (*Jesenska pesem*).

Pomembna novost je "poetološka" problematika oziroma pesniška samorefleksija. Uvede jo pesem *Orfej* in nato obsežneje razvije – več kot zgovorno naslovljeni – cikel

³ "Če po drugi strani boga ni, nimamo pred seboj ne vrednot ne ukazov, ki bi pozakonili naše obnašanje. Tako nimamo ne za sabo ne pred sabo na svetlem področju vrednot nobenih opravičil ne upravičil. Sami smo, brez opravičenja. Izrazil bom to takole: človek je obsojen na svobodo." (*Eksistencializem je zvrst humanizma*; v: J. P. Sartre: *Izbrani filozofski spisi*, prevedel Mirko Hribar, Ljubljana 1968, str. 194).

Nemi Orfej. "Pesniška zavest" je ogrožena z dveh strani: na eni strani izkušnja molka in deficitarnosti besed, ki se sprevrta v oznanjanje lastne nemoči, na drugi pa "zunanja", socialna neodzivnost, ki vse bolj postaja zgodovinska usoda moderne poezije.

Novodobni Orfej se odreka kakršnikoli vrsti orfeizma, postavlja ga celo pod vprašaj; je le blede senca nekdanjega zapeljivega pevca ("v grlu mu slina glas ustavi") in harmoničnega muzikanta ("v angelskih rokah drži note narobe"). Še več: "njegovo srce je ujeda / izključe mu oči v lobanjo seda" (*Orfej*). Poglavitna pesniška "organa" sta v eni od pesmi opredeljena takole: "oko očes ki gleda samo vase in neprenehoma slepo vse vidi / glas ki je edini in zgubljen in se ne more nikoli zaslišati" (*Morje I*). Oko je obsojeno na slepoto, glas na molk. Takšna je Orfejeva usoda pod oboki "molčečega neba", v "marmornem molku neba" (*Vodnjak*). Molk neba je drugo ime za odsotno transcendenco, za svet mrtvega Boga. V desubstancializiranem, razsrediščnem univerzumu brez kakršnegakoli eshatološkega cilja je človek zares "jetnik prostosti"; logika "napredovanja" je lahko le spiralasto eliotovska: "začetek brez začetka in konec brez konca" (*Morje I*). Ali na drugem mestu: "sleherni se vrtili okrog lastnega kroga" (*Potovanja*). Zaznamovanost s smrtjo, smrtnostjo kot usodo, ki v temelju opredeljuje način človekove eksistence in samozavedanja, je razpoznavna poteza Tauferjevega pesništva (značilna ne samo za njegove zgodnje pesmi, ampak za celoten opus). Ne gre samo za fizično smrt, za neizprosno spoznanja, da je – kot pravi Taufer v enem intervjujev – "človekovo rojstvo pravzaprav njegova smrt", da življenje "meriš s svojo smrtjo", ampak tudi za poseben položaj moderne poezije; "etiko" njenih besed določa uvid v konec vsake samoumevnosti, nacionalno-socialne namembnosti, uporabnosti, razpoložljivosti, "spektakelske funkcije" literature.

V *Jetniku prostosti* je že na delu proces razosebljanja oziroma depersonalizacije, ki je nasploh konstitutiven za pesniško modernost. Njen legitimni dedič in na Slovenskem tudi najizrazitejši vpeljevalec je ravno Taufer. V njegovih kasnejših zbirkah "modernistična poetika" privzema vse bolj radikalne poteze. Brezosebna oblika, semantična ambivalentnost, reifikacija, leksikalna disonantnost, fragmentarizem in zgoščen pesniški jezik, ki se načrtno izogiba neposrednemu u-besedovanju človeške subjektivitete in "psihičnih stanj", so iz zbirke v zbirko izrazitejši.

"...moja težnja je bila pač taka, da sem svoj *kaj* skušal odkrivati in oblikovati prav v tem svojem *kako*, in to vso pot." Te retrospektivne Tauferjeve besede o lastni poeziji dovolj natančno ilustrirajo njegovo specifično poetsko naravnost. Zanimive so, ker jim je bil spodbuda razmislek o "podobnostih in razlikah" trojice Zajc-Strniša-Taufer. Že na prvi pogled je Tauferjeva poezija med vsemi tremi najmanj "komunikativna" – tudi zato, ker plačuje davek upesnjevanju "stiske jezika". Na čutno-nazoren način namreč uprizarja "avtodestrukcijo tematske poezije", hkrati pa Taufer "prvi tematizira tudi ironično distanco do same poezije" (N. Grafenauer). Če poezija zavzame distanco do same sebe, če je "samoironična", ne more več oznanjati nikakršne "metafizične resnice". Povedano drugače: Zajčeva in Strniševa poezija pesniškega akta kot dogajanja razkrivajoče se *resnice* nikdar ne postavlja pod vprašaj: dogajanje poezije je pri njej

dogajanje resnice in je kot tako na ravni metafizike: iz svojega privilegiranege pesniškega položaja meri in presoja *celoto* bivajočega. Od tod resnoben ton, pri Zajcu celo preroška zaklinjanja.

Pri Tauferju je drugače: njegove pesmi ne posedujejo nobene tovrstne "resnice", še najmanj resnice z veliko začetnico. Ne vodi jih spoznavni gon in na njem utemeljen pesniški etos, ki bi meril na piedestal univerzalnosti, temveč zavest o fragmentarnosti, ne-celovitosti in relativnosti sveta. Toda te relativnosti Tauferjeva poezija ne oznanja na diskurziven, od svojega "objekta" distanciran način – s tem bi namreč zanikala samo sebe oziroma lastno izhodišče in na zvijačen način postala pesnikujoči meta-jezik – ampak jo čutno uprizarja. To pa je možno le na način jezikovne fragmentarizacije in inovacije, ki pomenov ne more nikdar fiksirati; stopiti v labirint sveta pomeni spustiti se v labirint jezika. Z vidika tradicionalne, pred-modernistične poezije je rezultat seveda "skromen". Še huje: ona sama, njene vrednote in na njih utemeljena poetika so vsakič znova postavljene pod vprašaj.

2.2 Naprej v preteklost

Vaje in naloge (1969), Tauferjeva tretja zbirka, njegov pesniški horizont opazno razširi. "Družbenokritičnost", ki je bila v obliki moraličnega angažmaja in resnobnega patosa implicitno prisotna v *Svinčenih zvezdah*, se zdaj vrača v obliki parodično-ironičnega, celo sarkastičnega in nemalokrat polemično nastrojenega odnosa do slovenske nacionalne mitologije, posredno pa tudi do malomeščanskega oziroma srednjieslojskega žargona pravšnjosti, do poprečnosti, frazerstva, konformizma itd. Takšna naravnost doseže vrhunec v ciklu *Cerkvica na hribčku*, ki ironizira nekatere tipične simbole, značilne za nacionalno in ideološko "megastrukturo" slovenstva.

Tauferjeva poetika v *Vajah in nalogah* je zavezana produkciji novega, "neideološkega" jezika, ki temelji na nenehnem raziskovanju lastnih izraznih možnosti, na odkrivanju novih, še ne ubesedenih svetov. Če sta večino ideologemov in metafizičnih atributov, okrog katerih se je strukturiral simbolni red slovenstva, radikalno postavila pod vprašaj že Zajc in Strniša, pa gre Taufer še korak naprej: subvertira sam tradicionalen pesniški jezik in njegovo ideo-loško strukturiranost. Subjekt *Vaj in nalog* ni nikakršen "kritični subjekt", čigar intervencije bi postavljale red sveta na glavo. Njegova pozicija ni središčna, izgublja lastno govorico, trdnost in razpoznavno identiteto. Tej razpršenosti ustrezajo novi pesniški postopki: "eksperiment", montaža, jezikovne konstrukcije, mešanje različnih jezikovnih ravni. Posebnega pomena so številne in raznovrstne literarne "reference" od citatov, aluzij, posnemanja starejših pesemskih in jezikovnih oblik do stilizacij. Taufer eksploatira različne pesniške in tradicijske svetove: izročilo ljudske poezije, cerkvene pridige, nabožne in pivske pesmi, modificirane ali "empirične" Vodnikove (*Na vršac*), Prešernove (*Nokturno I*, cikel *Krst...*), Jenkove (*Meditacija o interieru*), Gregorčičeve... verze. Gostota "citatov" in "prepesnitev" je

znotraj celotnega Tauferjevega pesniškega opusa največja ravno v *Vajah in nalogah*. Enkrat rabijo ironizaciji idilične in varno zaokrožene podobe sveta, ki ga nič ne more presenetiti, "sloven'sne cele" ("zdaj pa eno si zapojmo / bratje mi to vemo / ja vemo ja vemo / da slovinci smo"; *Meditacija o interieru*), drugič so "vrednostno nevtralne" in predvsem prispevek k jezikovni, pa tudi eksistencialni odprtosti, mnogoobraznosti in mehčanju vsakršnega, ne nazadnje tudi poetskega dogmatizma (akrostih "Pučniku Jožetu", ki ga lahko razberemo v pesmi *Nokurno II*, pa seveda ni brez zveze s takratnim političnim dogmatizmom). Tauferjeve jezikovne vaje *metazifiko slovenstva* in njen jezik postavljajo pod vprašaj, jo parodirajo in imajo do nje distanco. Toda: še zmeraj so določene s predmetom svoje "kritike". Zato niso samo *vaje*, ampak tudi *naloge*: naloge, z destrukcijo, raz-stavitvijo lažne totalitete in njene jezikovne ikonografije doseči "očiščenje in pomlajenje" tradicionalnega sveta in njegove govornice. Tradicije ne želijo, na avantgardistično utopičen način, preprosto odpraviti, ampak jo poetično reaktivirati, "osvoboditi" njene besede okostenele pomenskosti.

Nekatere pesmi (zlasti *Potovanje odo*, ki pomeni korak v smeri vizualne oziroma konkretne poezije) že naznanjajo prehod v ultramodernizem, ki se je na Slovenskem razcvetel v drugi polovici šestdesetih; oznake, ki jih je izumila sočasna, se pravi modernistična literarna kritika ("reizem", "ludizem", "lingvizem"), se v dobršni meri "prekrivajo" s poetiko *Vaj in nalog*.

Podatki (1972), naslednja Tauferjeva izvirna zbirka, pomenijo dosledno slovo od "tematske naravnosti"; gre jim predvsem za produkcijo novih – tako sintaktičnih kot semantičnih – jezikovnih tvorb in s tem za "znotrajtekstualno" prebijanje ustaljenih predstav o mejah in možnostih pesniškega jezika. Že naslov – *Podatki* – vzbuja vtis nečesa "objektivnega", neosebnega, stvarnega, močno oddaljenega od kakršnegakoli subjektivizma, "psihologizma" itd. Gre za katalogizacijo sveta, ki je svet dejstev. Poezija se na ta način spreminja v avtonomno, "avtoreferencialno" igro jezika, v produkcijo estetskih "informacij", ki so v prvem delu knjige ukleščene v sonetno formo, v drugem pa v tri štirivrstiče kitice, naslovljene s samostalnikom, ki običajno označuje neki stvaren predmet, pojav ali bitje. Nato se odvije asociativna veriga, ki naslovno besedo postavlja v različne kombinacije, širi in predvsem na novo formira njeno semantično polje. Jezikovne konvencije, frazeologemi, ljudske modrosti so na ta način de-konstruirani, ena od posledic so številne nove zvočne, skladijske, leksične, ritmične, estetske kvalitete. Pesniška svoboda vse bolj postaja avantura jezika, odkrivanje razpok v ustaljeni jezikovni praksi. Svoboda je svoboda v jeziku.

2.3 Med inovacijo in stisko jezika

Svoboda v jeziku je svoboda jezikovnih iger, osvobojenih "ideoloških modelov" in tradicionalne pesemske "fabulativnosti", "reprezentativnosti" itd. Čeprav se, o čemer priča nadaljnja, "posttauferjevska" usoda modernizma oziroma ultramodernizma na

Slovenskem, zavest o "stiski jezika" lahko kaj kmalu sprevrže v zgolj jezik stiske, lingvizem pa v konvencijo, če ne celo ideologijo – to je konec koncev tudi usoda avantgard. Naslednji Tauferjev korak – od *Podatkov k Pesmarici rabljenih besed* (1975), knjigi, katere naslov spet veliko pove – dovolj natančno reflektira to dogajanje. Vendar se nekemu temeljnemu paradoksu ne more izogniti tudi sam: za prebijanje "lingvizma" namreč še vedno uporablja pretežno modernistično "metodo", sam "cilj" – preboj jezikovne "avtoreferencialnosti" – pa je že onkraj njega. Vendar to "ostajanje na pol poti" ni nikakršna "pomanjkljivost" Tauferjeve poetike. Nasprotno: priča ravno o brezkompromisnosti, "samokritičnosti", refleksiji lastnih prizadevanj in poetoloških zagat, kar je usoda pesniške modernosti že od Baudelaira, Rimbauda in Mallarméja naprej.⁴

Izkušnja, ki jo ubeseduje "pesmarica rabljenih besed", temelji ravno v uvidu v ne-možnost totalne inovacije. Posledica spoznanja, da so besede vselej že *rabljene*, je slovo od teleološkosti, od avantgardistične iluzije o napredovanju v neskončnost. Ta se prej ali slej razkrije kot "slaba neskončnost". *Pesmarica rabljenih besed* opušča radikalnost *Podatkov*. Skuša izstopiti iz sveta kot zgolj *sveta* jezika in se vrniti k eksistencialno-bivanjski, univerzalno-človeški problematiki. Tega pa glede na lastno prehojeno pot, izkušnjo desubjektivizacije, "dehumanizacije", semantične ambivalentnosti, "alkimije jezika" itd. ne more storiti na način preproste vrnitve k pred-modernistični "doživljajski poeziji" in njenemu "liričnemu" subjektu. Znotraj horizonta modernizma (ki ga ni moč kar tako postaviti v oklepaj, ampak njegovo težo vzeti nase in potegniti konsekvence) in z njim povezanega jezikovnega avanturizma, ki se je sprevrgel v stisko jezika, je to možno edinole s previdnim približevanjem mitski, "pred-logični" vizuri sveta, ko med besedami in rečmi še ni bilo razlike. Še več: *Na začetku je bila beseda*.

Mitsko-arhetipsko skuša Taufer upesniti z naslonitvijo na izročilo (slovenskega) ljudskega pesništva. Vendar na specifičen način: če ljudske pesmi običajno variirajo neki motiv, je ta pri Tauferju razkosan; ni več sklenjena celota, dojemljiva tako vsebinsko, oblikovno kot melodično, kar je ob vsesplošni, popularni "razumljivosti" ena bistvenih prvin ljudskega pesništva, temveč je postopek *Pesmarice rabljenih besed* – to je značilno za Tauferjevo pesniško "metodo" nasploh – de-konstruktivski. Kroži okrog posameznih motivnih drobcev, se jim hkrati približuje in se od njih oddaljuje,

⁴ Izkušnja nezadostnosti "tradicionalnih" pesniških besed je moderno pesništvo pripeljala na sam rob govornice. Zahteva po inovativnosti, vsakokratno zaganjanje čez meje jezika, se prej ali slej sprevrže v zahtevo po nemogočem. Odgovor na to zahtevo je lahko le mallarméjevska "molčeca pesem" (njena najbolj radikalna slovenska "realizacija" je Zagoričnikov *Opus nič*). Logika pesniške modernosti je logika postopnega samoukinjanja. Znana Mallarméjeva izjava o lastnem delu kot neke vrste "slepi ulici" ali dobrega pol stoletja kasnejša Bennova sintagma o pesmi kot "obliko zahtevajočem niču" konec koncev detektira isti položaj kot Tauferjeva poetika *rabljenih besed*. Gre za isto izkušnjo, le da je Tauferjevo treba razumeti v specifičnem kontekstu slovenske poezije. Tauferjeva "prevratnost" in "radikalnost" tudi zaradi tega konteksta, zlasti njegove "prešernovske strukture", prihajata toliko bolj do izraza.

uporablja in preigrava različne perspektive, položaje, naklone in kote. Besede so iztrgane iz svoje manipulativno-konvencionalne, tradicijsko ustaljene rabe; zaživijo novo življenje in vibrirajo na vselej drugačnih frekvencah – hkrati pa, zaradi lastne "udeležbe" v iniciacijskem jezikovnem aktu, ohranjajo pečat arhetipskosti in svetotvornosti, enkratne stvariteljske geste poimenovanja sveta in njegovih pojavov.

Tauferjeva izjava, da je pesnjenje "en sam trdovraten boj z jezikom" – zapisal jo je v obsežnem besedilu *O rabi rabljenih besed*, s katerim je pospremil na pot *Pesmarico rabljenih besed* – natančno definira njegov pesniški postopek, ki ga uveljavlja že od prvih zbirk naprej. Boj z jezikom je upiranje zapeljivi skušnjavi, da bi se pesmi "zaprle", da bi bile enoznačne, da bi svet uredile in ga sestavile v obvladljivo celoto. Potovanje v neznano, ki se ga udeležujejo, temelji ravno na nasprotnem: "pesem sama" se mora zavedati svoje odprtosti, ne-jasnosti, dvoumnosti, večobraznosti in večpomenskosti.

Ker je jezik svetotvoren, je, nasprotno, tudi najbližje smrti. *Pesmarica rabljenih besed* se osredotoča ravno na fenomen smrti. "Resničnost pesmi pa ostane smrt, tema, nič, bog," pravi Taufer v spremnem besedilu. Različnost in hkrati identičnost teh opredelitev sugerira predvsem, da poezija ni in ne more biti medij neke "pozitivne", logično-diskurzivne opredelitve "resnice", "resničnosti". Zmeraj sta izmuzljivi, to pa zato, ker ni nekega nevtralnega pogleda, meta-jezikovne, meta-fizične instance, s katere bi šele lahko bila možna takšna opredelitev. Tauferjev "odgovor" je na neki način "logičen": resnica je množična, izmuzljiva, zanjo je sploh primernejša množinska oblika. Poezija je čutno-nazorno "uprizorjanje" takšne resnice oziroma "resnic". Smrti, teme, nič, boga ni moč "izreči", jih pripeljati do njihovega (pesniškega) pojma in še manj opredeliti na predikativen način. Smrt, tako kot tema, nič, bog, zgolj je.

V omenjenem besedilu, spremni besedi k lastni knjigi, je Taufer razvil zelo natančno branje, "interpretacijo" nekaterih svojih pesmi. Njegovih obsežnih in poučnih razlag na tem mestu nima smisla obnavljati. Opozoriti velja le, da sta citatnost in "dialoškost" posameznih pesmi marsikdaj tako prepleteni in zabrisani, da ju lahko dešifrirajo le zelo pozoren in potrpežljiv bralec. Toliko bolj, ker gre nemalokrat za pretvorbe, kompozicijsko premeščanje, variiranje in kombiniranje. S tem odpade motivno-tematska, "fabulativna" razvidnost, kakršno poznajo "originali"; nanjo največkrat asociirajo le še osamljeni drobci. Predvsem pa, seveda, naslovi posameznih pesmi oziroma ciklov (*Godec pred peklom*, *Mrtvaška kost*, *Lepa Vida*, *Pegam in Lambergar...*).

Kot že rečeno, je Tauferjev temeljni napor, prebiti se do mitsko-arhetipskih jeder, ki jih ohranja izročilo ljudskega pesništva. Na ta način skuša vzpostaviti stik z oddaljeno, a toliko bolj zavezujočo in v izvornem, še ne inflatornem jeziku ubesedeno univerzalno izkušnjo. Prebiti in prekopati se je treba skoz obilno jezikovno gradivo; oblikuje, gnete, organizira in "posreduje naprej" ga še zmeraj modernistični pesniški subjekt. Stisko jezika in bolečino onemelosti *Pesmarica rabljenih besed* preboleva z variiranjem starih besedil, katerih izvori vodijo v starodavni, pred-logični svet, svet absolutne realnosti, v katerem besede še niso živele osamosvojenega življenja in ki zato še ni mogel poznati usode modernega pesnika, "izgnanega v te mutaste rane" (*Gospod Baroda*).

2.4 Celota je neresnično

Eno bistvenih vodil Tauferjeve poezije, na katero – v svojih diskurzivnih tekstih – opozarja tudi sam, je izkušnja necelovitosti, fragmentarnosti, relativnosti sveta. To izkušnjo skuša artikulirati čim bolj plastično; Tauferjeva poetika je poetika fragmenta. Fragmentarizacija sveta in jezika je nasledek paradigmatične modernistične geste: prepoznanja vsake ("tradicionalne", "metafizične", "klasične") celote kot lažne. Znani Adornov izrek "Celota je neresnično," ki je "negativna" parafraza še bolj znanega Heglovega stavka "Resnično je celota," zapisanega v predgovoru k *Fenomenologiji duha*, izreka vso prevratnost modernosti ("vzvratna" posledica fragmentarnosti in razpršenosti, na katero prisegajo modernistična dela, je tudi fragmentarizacija njihovega branja in interpretiranja). Klasična zaokroženost, "organskost" umetniških del se ohranja samo še na zgolj formalni ravni. Na primer: sonetna pesemska forma pri Tauferju je res samo še "forma". Obenem njegovi "soneti" destruirajo strogo arhitektoniko sonetne forme, kakršno zahtevajo pravila verzifikacije; s tem spet vzpostavljajo distanco do tradicije. Sonetna forma, čeprav provizorična, je tehnopoetsko nujna, hkrati pa je njena raba – zaradi očitnega kršenja pravil – tudi "ironična". Forma je nujen urejevalni princip, predpogoj, da pesem, potem ko je zavrгла klasično "narativnost", "tematskost", "idejo", ki je bila garant njene celovitosti, sploh še ohranja svoje okostje, brez katerega je ne bi mogli prepoznati kot pesmi in brez katerega bi se razpustila v neartikuliran jezikovni tok. Meja *forme* – pa čeprav še tako "modernizirane" in s tem modificirane – je meja (tudi modernističnega) sveta.

Knjiga *Ravnanje žebļev in druge pesmi* (1979) pomeni Tauferjev korak naprej v fragmentarizaciji sveta. Če ponovimo: fragment postavlja na laž celoto. Celota je – znotraj modernistične optike – "ideološka". Poetičnost jezika ni kompatibilna z ideologijo, z upesnjevanjem celote. Novo mesto poetičnost so zato razbitine, osamosvojeni ostanki nekdanje celovitosti sveta, ki so onkraj manipulabilnosti, privajene uporabnosti in razpoložljivosti. Vendar igra jezika ni samo nekaj igrivega. Kot že v *Pesmarici rabljenih besed* je tudi v *Ravnanju žebļev* "cilj" Tauferjeve poezije rekonstruirati mitsko zavest. "Metoda" je izrazito minimalistična; osrednji, naslovni cikel temelji na "drugorazrednih" besedah: na pridevnikih, trpnikih, veznikih, prilastkih. Uporaba tovrstnega, kot pravi Taufer, "odpadnega materiala", poskuša besedam, na prvi pogled za poezijo "manj primernim" (a ravno zato v pesniški tradiciji malodane "neizrabljenim"), vrniti moč prvotne izkušnje, jezikovne artikulacije, ki še ni zapadla v kliše. Tovrstno kolobarjenje, spiralasto kroženje besed z vsakim svojim obratom prispeva k re-semantizaciji; kljub skrajno reduciranemu in asketskemu besedišču omogoča širitev poetskega polja.

Tauferjeva jezikovna askeza je hkrati jezikovna magija; s svojo dvostopenjsko metaforiko, leksikalno disonantnostjo, "atonalno" in oksimoronično retorično strategijo prebija časovno-prostorski kontinuum in običajno perceptivno logiko, vstopa v kolektivno in individualno nezavedno, obuja napol izgubljeni nacionalni,

kulturno-civilizacijski, osebni spomin: "beseda se obrne / na zobe pade jezik / se obrne pot ostane" (*Nemo med drevesi*).

2.5 Prerokba kroga

Drugi del knjige, *Vodenjaki*,⁵ gre še naprej od sveta mitov. Potaplja se v svet *fizike*. Pesem *Vsem naokrog vam povem* iz cikla *Miti in apokrifi vodenjakov* se glasi:

vsem naokrog vam povem
zravnane bodo moje besede in moja groza

prišel bo čas ko bo voda sita molitev in ploditev
ko bo voda zravnala svoje kroge

ko bo vlada leda
vlada trde vode

trda vlada zravnane kroga
ko bo čas molitev ognja
mrzlih ploditev gorečega sonca

skoz oglati kristal
se bo lomila
prerokba kroga

v motne in ravne vode
obzorja

Dikcija pesmi je svetopisemsko preroška. Vendar ne oznanja (od)rešitve, ampak vesoljni potop brez Noetove barke. Na tem mestu je potreben pogled nazaj, na prehojeno pot: prva pesem *Svinčenih zvezd* je bila naslovljena *Morje* (morje je stalen motiv Tauferjeve poezije). Med nastankoma obeh pesmi sta minili slabi dve desetletji; razlika, ne samo časovna, je očitna. Pesem *Morje se začenja* z verzoma: "morje prihaja na breg / vedno se vrača samo." Nato, če si dovolim prosto "povzemanje", govori o krstah scefраниh zastav, o dušah mornarjev in njihovih otožnih pesmih o zvezdah, o izgubljenih lučeh na drugi obali...

V nasprotju s pesmijo *Morje* v pesmi *Vsem naokrog vam povem* ni sledu o "dušah",

⁵ Razširjen in z istim naslovom je sedem let kasneje (1986) izšel v samostojni zbirki.

"otožnih pesmih", "lučeh". Govorica je neprimerno bolj rezka, zgoščena in očiščena vseh bogatejših pridevkov. Zgodil se je tisti "napredek", ki ga je Baudelaire, eden tvorcev pesniške modernosti, že sredi 19. stoletja opredelil kot "progressivno upadanje duše, progresivno gospostvo materije". Svet *Vodenjakov* je svet fizike, v njem ni prostora za upanje, ljubezen, hrepenenje, odrešitev in kakršnekoli attribute človeške zavesti; njegova resnica je zgolj neizbežnost konca, ne samo konca kot takega, ampak tudi *zavesti* o njem; konca tako človeške groze kot besed, ki govorijo o njej: "zravnane bodo moje besede in moja groza". Prvoosebnost ni naključna, njen efekt je disonanca med poudarjeno neposrednim, eksistencialno razprtim (na)govorom in hladnim, "anorganskim" stanjem stvari, ki so ne samo onkraj dobrega in zlega, ampak tudi vsega človeškega. V svetu fizike, baudelairovskega "gospostva materije", so vsi atributi človeške zavesti – od groze zgolj nič do radosti bivanja – zgolj poljubne spremenljivke z omejenim rokom trajanja; "prerokba kroga" je drugo ime za brez-časnost, "vlada leda" je "vlada trde vode // trda vlada zravnane kroga". Konsenkventen odgovor poezije je lahko le molk, nemi pogled "v motne in ravne vode / obzorja". Beseda "obzorje" je zadnji verz pesmi, stoji sama zase, brez kakršnegakoli predikata. Je zgolj čista možnost slepega pogleda. Njen pesniški "korelat", strogo vzeto, je lahko le belina nepopisanega papirja. Ko se krog zravnava, napoči pustinja.

"odvrni pogled / ko se bodo pričele / surove muke smrti" – s to kitico se je sklenila ena od pesmi v *Svinčenih zvezdah*. Z *Vodenjaki* je drugače: *smrt* ni več "surova", nečloveška itd. Ne na ta ne na oni način ni dodatno opredeljena, poimenovana; zanjo – tako kot za *življenje* – ni prave besede, o njej se ne da (več) nič povedati. "Prerokba kroga", o kateri govori navedena Tauferjeva pesem, je onkraj takšnih ali drugačnih opredelitev. Še enkrat: "zravnane bodo moje besede in moja groza." Ubesediti se da le lastno nemoč. Globlje od *Vodenjakov* ni mogoče. Toda izbrati molk je za poezijo kot medij jezika in za pesnika kot govorečega subjekta vselej slaba izbira. Preostane hoja na robu, otožni zvok *tercin* za *obtolčeno trobento*. In *črepinje pesmi*.

2.6 Konca sveta palimpsest

Cikel *Male vesele fuge o smrti*, s katerim se je končala knjiga *Ravnanje žeblijev in druge pesmi*, stoji na čelu *Tercin za obtolčeno trobento* (1985), Tauferjeve sedme izvirne pesniške zbirke (vmes je izdal tri izbore). Dejstvo, da Taufer stare pesmi marsikdaj vključuje v nove zbirke, jih premešča, "popravlja" itd., tudi po svoje priča o sklenjenosti in kontinuiteti njegovega opusa.

Ena od *Malih veselih fug o smrti*, ki uvaja *Tercine*, se sklene s kitico: "smrt se igra / z mano / kakor z otrokom." Za pesem – kot za večji del zbirke – je značilno prepletanje resnobno-humorne dikcije. S humorjem, humoren je konec koncev že naslov knjige, se Tauferju uspe izogniti patetiki. Vendar gre za trpek humor. Motivno-tematsko se *Tercine* namreč osredotočajo na dva, med seboj nerazločljivo povezana

in za Tauferjevo poetiko nasploh konstitutivna "fenomena": smrt in nemost. Besedi *smrt* in *nemost/molk* se v različnih oblikah in besednih zvezah pojavita skorajda v vsaki pesmi: "molčanje smrti", "po taktu molka", "nem prerok", "nem / neizmerno", "smrt // za vsakega človeka", "smrt / s pesmijo globoke rane"... Neposredne, transparentne ubeseditve žalosti in bolečine Tauferjeva poetika ne dopušča, pesmi "globoke rane" so strukturirane še zmeraj palimpsestno: krik groze filtrira navezava na oddaljene odmeve pesniških svetov Prešerna, Murna, Voduška, Kosovela, Kocbeka, Cankarja, Jenka. Hkrati je šifriran z za Tauferja še zmeraj tipično semantično ambivalentnostjo, skladiščno kombinatoriko, minimalizmom in dekonstrukcijsko "metodo".

Tercine obtočene trobente pričajo o nemoči totalizirajočega pesniškega podjetja, odpravljajo se v "pergamentno noč". Pripovedujejo o obsojenosti na samoto, njihove popotne koordinate so krožno-spiralaste: "in samotno naprej nazaj / popotno" (*Popotno*). Dokler se pesem, na način "samoukinitve", ne zgosti v krik, ki napoveduje – v sklepnih kiticah pesmi *Si le* – razpustitev v tišino:

krog

črt

o

prašen

o strašen

o

O ni samo grafična upodobitev kroga in s tem Tauferjeve "prerokbe kroga". O je glas/črka (za)čudenja, da svet je, obenem pa tudi prvobitne groze. Smrtne groze, ki je strašnejša od strašnega – in zato, kolikor je jezik še zadnji, najbolj trdoživi princip urejanja in s tem obvladovanja posameznikovega življenjskega sveta, onkraj jezikovnega koda. To "dvojnost" na svoj način potrjuje dvojna narava pesniških besedil: pri Tauferju je vsaka pesem praznik rojstva in smrti obenem. Rojstva, ker obnavlja stvariteljski akt poimenovanja sveta, ki pomeni njegovo udomačitev, "počlovečenje". Smrti, ker so pesniške besede hkrati tudi že besede človeškega "samozavedanja": izrekajo resnico o lastni smrtnosti, o napotenosti pesnika – kot človeka in zapisovalca besed – v lasten samo-izbris.

To "strukturno" dvojnost ohranjajo *Črepinje pesmi* (1989), Tauferjeva zadnja pesniška zbirka. Mednaslove lahko razumemo kot svojevrstno rekapitulacijo dosedanjega Tauferjevega pesnjenja: *Paranje*, *Fragmenti iz panonskega morja*, *Pesmi iz igre* (iz avtorjevega dramskega besedila *Odisej in sin ali Set in dom*, 1990), *Miti*, *Drobcji še pobrani*, *Genesis*. Rahljanje semantičnih ekstremizmov, značilno za zbirko v celoti, omogoča razpiranje emocij in s tem izrazitejšo artikulacijo primarnih eksistencialij, doživetij groze in razkroja, ki jih prinaša čas "ledene dobe". Motivno-tematsko jedro Tauferjevega pesništva je še zmeraj usoda človeka kot

bolečine sprevača samo pesnjenje: "v golih oklepih lusk / miglja zalega besed / skozi votlino pesnikovih ust / odprtih ran v potopljen svet" (*Atlantida*).

3.0 Labirint poti

Taufer se v *Črepinjah pesmi* posredno vrača k tisti topografiji sveta, kakršno so nekoč, na začetku, zarisale že njegove zgodnje pesmi. *Jesenska pesem* iz *Jetnika prostosti*, Tauferjeve druge zbirke, se je na primer začela z verzom "svet je dograjen in nepremičen." Verz "svet je raven in pust," ki ga srečamo v *Črepinjah pesmi* (*Atlantida*), je njegova izostrena parafraza, hkrati pa, če ga postavimo ob zgoraj že citirane verze iz iste pesmi, priča o nečem usodnejšem. Po dolgotrajnem pesniškem potovanju ostajajo od pesmi, mukoma iztrgani iz "odprtih ran" "pesnikovih ust", samo njeni okruški. Resnica pesmi so njene črepinje. Pesem lahko eksistira le še kot pesem v razpokah, njene besede so *razpokane besede*. Napovedujejo vstop poezije v svet brez zvokov in glasov. Tja, kjer tudi črke "tko molk" (*Uboga je ki ostane smrt*).

Prerokba kroga je izpolnjena.

Literatura:

- Niko Grafenauer: *Pesniški modernizem*. V: *Izročnost pesmi*. Maribor 1982 (str. 101–123).
- Tine Hribar: *Sodobna slovenska poezija*. Ljubljana 1984.
- Tine Hribar: *S pesmijo globoke rane* (spremna beseda). V: Veno Taufer: *Tercine za obtočeno trobento*. Ljubljana 1985 (str. 67–77).
- Marko Juvan: *Literarne reference v poeziji Vena Tauferja*, Ljubljana 1985 (diplomska naloga na Oddelku za slovanske jezike in književnosti).
- Taras Kermauner: *Izročilo in razkroj*. Ljubljana 1970.
- Taras Kermauner: *Žebljasta pesem*. Problemi 200 (7, 1980), letnik XVIII, Ljubljana 1980 (str. 43–53).
- Janko Kos: *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana 1983.
- Boris Paternu: *Lirika*. V: Boris Paternu, Helga Glušič-Krisper in Matjaž Kmecl: *Slovenska književnost 1945–1965* (prva knjiga), Ljubljana 1967 (str. 9–225).
- France Pibernik: *Med tradicijo in modernizmom. Pričevanja o sodobni poeziji*. Veno Taufer. Ljubljana 1978 (str. 243–265).
- Dušan Pirjevec: *Veno Taufer, Vaje in naloge* (tipkopis iz zapuščine Dušana Pirjevca; datiran z l. 1971).
- Jože Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva* 8, Maribor 1982.
- "Kovana zmuzljivost jezika" (pogovor Aleša Bergerja z Venom Tauferjem). *Literatura* 21/1993, Ljubljana 1993 (str. 37–45).
- Pogovor z Venom Tauferjem* (Tine Hribar). *Nova revija* 26–27/1984, Ljubljana 1984 (str. 2991–3018).