

Strnišev lirski subjekt

Igor Žunkovič

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

Članek obravnava razvoj lirskega subjekta pri Gregorju Strniši, enem od najvidnejših slovenskih pesnikov prejšnjega stoletja. Pri tem gre najprej za opredelitev vesoljske zavesti kot ideje, ki je povezana s teorijo relativnosti in kvantno mehaniko, potem pa za opredelitev različnih načinov, skozi katere se ideja vesoljske zavesti izreka skozi Strniševo poezijo. Ugotovimo lahko, da je pri Strniši prisoten razvoj lirskega subjekta od tistega, ki izreka idejo vesoljske zavesti, do tistega, ki poskuša opisati svet s stališča vesoljske zavesti.

Ključne besede: slovenska poezija / lirski subjekt / vesoljska zavest / Strniša, Gregor

Namen pričujočega članka je osvetlitev ustvarjanja enega najpomembnejših slovenskih pesnikov dvajsetega stoletja Gregorja Strniše, in sicer z vidika razvoja lirskega subjekta, s posebno pozornostjo na vlogi Strniševega razumevanja sodobne znanosti v njegovi poeziji.

Varja Balžalorsky v svoji obširni analizi lirskega subjekta tega najširše označi kot fiksiranega »v mestu govorca, katerega osrednja značilnost je, da njegov govor ni posredovan preko nobene druge govorne instance« (Balžalorsky 53), toda že nekaj stavkov za tem ugotavlja, da se je v literarni vedi uveljavila tudi raba »drugih izrazov; npr. lirski govorec, lirski glas, lirska persona idr.« (Balžalorsky 54) Ti izrazi so se pojavili, ker je pojem »lirski subjekt« obložen s filozofsko tradicijo pojma subjekt. Zato tudi avtorica doslej najobsežnejše in najnatančnejše obravnave lirskega subjekta na Slovenskem poskuša zarisati jasno ločnico med filozofskim pojmom subjekta in literarnovednim pojmom lirskega subjekta, čeprav sta oba seveda tudi močno (zlasti genealoško in duhovnozgodovinsko) prepletena. Pri tej razliki želi vztrajati tudi pričujoča razprava, ker Gregor Strniša svoje poetike ni črpal le iz zgodovine filozofije, ampak tudi iz njemu sočasne fizike.

Za pričujoči razmislek o lirskem subjektu pri Strniši je pomembna najširša opredelitev lirskega subjekta kot tistega, ki govori lirsko pesem. V drugem koraku pa je pomembna še Kosova opredelitev lirskega subjekta kot tistega govorca, katerega »govor se ne nanaša na nekaj, kar bi obstajalo zunaj njega kot prava stvarnost, ampak so ta predmet njegova lastna čustva in stanja.« (Kos, *Lirika* 53) Ob Strniševi poeziji se pri tem postavlja

dvoje prašanj: kakšen je lirski subjekt, ki poskuša izreči resnico vesoljske zavesti in ali je stvarnost, ki jo izreka (opisuje, pripoveduje) Strnišev lirski subjekt mogoče zmeraj imeti za »njegova lastna čustva in stanja«?

Darja Pavlič ugotavlja, da »izbris zavesti pri Zajcu in Strniši ne vodi do transcendence« (Pavlič, *Podobje* 179). Kaj je pri Strniši torej tisto, kar ostane, po izbrisu (subjektivne) zavesti? Kakšna je duševnost govorca lirске pesmi, ki izgubi avtonomnost svoje subjektivitete, hkrati pa se ne razprši v mistično enost z Bogom? Darja Pavlič pravi, »da transcendenca, o kateri govori Strniša, ni razumljena ali doživeta samo individualno.« (Pavlič, *Podobje* 180) Njegovo dožemanje transcendence je povezano s teorijama relativnosti in kopenhagensko interpretacijo kvantne mehanike, pri čemer igra ključno vlogo (besedna) umetnost, ki zmore razumeti in dojeti to, čemur Strniša pravi vesoljska zavest.

Hipoteza, ki jo postavljam v začetek svojega interpretativnega soočenja s Strnišo, se opredeljuje do cilja njegovega oblikovanja pesniškega izrekanja tistega, čemur avtor pravi vesoljska zavest, in se glasi takole: Strniša je vseskozi upesnjeval vesoljsko zavest, toda na različne načine in z različnim uspehom – četudi poslednja ideja njegove poezije ostaja zmeraj enaka, pa se vse ostalo, vključno z načinom izrekanja, spreminja tako, da vse bolj natančno in vse bolj ustrezno upesnjuje to idejo vesoljske zavesti.¹ Gre torej za sledenje razvoju pesniškega izrekanja neke ideje, ki pa skozi poezijo sama sebe prerašča v način pesnjenja.

Strnišev opus je obsežen, idejno in motivno bogat, a hkrati zelo enovit, saj je vsakršno njegovo delo, tudi popevkarsko ali mladinsko, mogoče smiselno umestiti vanj po prepoznavnem vidiku njegovega pisanja in po motivih, ki jih uporablja, po zanj značilni metaforiki in po posebni strukturi njegovih pesmi, ki jo je dopolnil že s svojo drugo zbirko *Odisej*.

Mozaiiki, njegova prva zbirka, med njegovimi pesniškimi teksti morda najbolj izstopa po manj dognanem, manj celovitem in dodelanem pesniškem izrazu, kar je posledica tega, da se je s to zbirko Strniša šele formiral kot pesnik. To pomeni, da je iskal pravi pesniški način izražanja, ki bi ustrezno opisal in povedal to, kar je kot pesnik želel povedati. Peter Kolšek natančno ugotavlja, da so v *Mozaiikib* Strniševe pesmi impresionistične in ekspresionistične, čeprav je treba povedati, da so pesmi večinoma impresionistične, ekspresionistične pa so tiste, skozi katere želi avtor izreči abstraktnejšo in morda bolj neizkustveno misel (to je v kasnejših zbirkah opustil) ali pa notranje doživljanje lirskega subjekta, ki vstopa v razmerje z doživeto stvarnostjo (to je v kasnejših zbirkah opisal drugače).

Kako je videti Strniševa zgodnja poezija in kakšen je njen lirski subjekt? To skušam pojasniti na primeru osrednje pesmi zbirke *Mozaiiki*.

Stari, zlati mozaiki
v mrak cerkva stoje zazrti,
kot oddaljeni spomini,
vtkani v sence naših prsi.

Vitke, žalostne svetnice
stopajo po ognjih hladnih,
v luči senčnate svetilke
drse po zidovih plašnih.

Kakor da nevidne trave
božajo jim tenki prsti,
njih telesa so kot sladke
jablane v vrtovih smrti.

Njih obrazi, ozki, tihi,
vse bolj ozki in srebrni ...
Stari, temni mozaiki,
vtkani v sence naših prsi!

V tihem šelestenju časa
ugaša luč, temné oblike.
Le oči še zro iz mraka,
temne, zlate in velike. (Strniša, *Mozaiki* 25)

Pesem je že na prvi pogled napisana v tradicionalni obliki, saj jo sestavlja pet štirivrstičnih kitic, je naslovljena, verzi so asonirani in mestoma nastopi rima² (oblike – velike). Prve štiri kitice opisujejo percepcijo lirskega subjekta, ki gleda mozaike. Percepcija mozaikov je človeška, lirski subjekt opazuje mozaike in jih seveda, kot subjekt, doživlja na svojevrsten način, odvisen od njegove percepcije.

Tudi primerjava mozaikov s spomini je tradicionalna. Podoba mozaikov se spreminja s fokusom lirskega subjekta, povezava med obojim pa je neločljiva – mozaiki so »vtkani v sence naših prsi«. Lirski subjekt je v tej pesmi vseskozi subjekt, ki obvladuje svoje izrekanje, obvladuje fokus svojega zrenja in zmore razložiti svoje izkustvo mozaikov s svojim pogledom nanje.

V zadnji kitici se prostor-čas, v katerega je usmerjen pogled lirskega subjekta, skrči. Zdaj ne gre več za to, da je iz delčkov sestavljena celota mozaikov v celoti dostopna percepciji lirskega subjekta, ki se pusti nagoovoriti mozaikom, ampak »ugaša luč, temné oblike«. Podoba časa, ki mineva tiho in bežno, da lirski subjekt tega sploh ne opazi, je povezana z ugašanjem luči in temo, skozi katero več ni moč videti mozaikov. Od tod se perspektiva zoži: zdaj lirski subjekt ne zre več mozaikov kot celote,

temveč »oči«, skozi katere se odpre dimenzija živosti mozaikov samih. Zadnji verz je izraz teh oči, ki so »temne, zlate in velike«, in oživilja celoto opisanega objekta.

Uvodna kitica odpre perspektivo lirskega subjekta, ki je sprva oddaljena od mozaikov tako, da pogled zajame tudi prostor, v katerega so umeščeni. V tej perspektivi so samostojni, stabilni, dolgotrajni (»stari«) in imajo dober, avtonomen pogled na ves (cerkveni) prostor. Takšni so v prvi kitici tudi človekovi spomini. Tako kot je zanesljiva zgodba mozaikov kot celote, tako je zanesljiva osebna zgodba vsakega posameznika (tudi lirskega subjekta te pesmi), izražena v njegovih spominih.

Druga kitica približa mozaike in prepoznava posamezne podobe kot posamezne spomine. Te zdaj postanejo »vitke, žalostne svetnice«, prvotna privzdignjenost mozaikov izgine in te podobe »drsé po zidovih plašnih«, kar seveda pomeni krhanje njihove avtonomnosti, izgubljanje perspektive širokega pogleda, večje slike, morda zgodovine, morda avtobiografskega spomina.

Če v drugi kitici podobe drsijo po zidovih kakor brez teže, pa v tretji kitici »božajo jim tenki prsti« »nevidne trave«. Fokus se s tem dokončno približa najmanjši podrobnosti mozaika, širša slika, ki zdaj niti ni več vidna, počasi izginja. Podoba vrta smrti, v katerega so podobe sedaj postavljene kot »sladke jablane«, ustvarja napetost med podobami in njihovim ozadjem. Najbrž gre za analogijo rajskemu vrtu, kjer Adam in Eva jesta z drevesa spoznanja (jablana), kar daje pesmi nekaj erotične konotacije (Eros/Tanatos), saj je to trenutek, v katerem se Adam in Eva zavesta svoje golote. V središču te kitice je torej motiv spoznanja, ki je lahko povezan s prepoznanjem človekove minljivosti, predvsem pa tudi s pozabo, ki s starostjo zamegljuje in briše naše spomine.

V obličju smrti začnejo tudi one počasi bledeti in v tretji kitici postajajo »njih obrazi, ozki, tihi«. Mozaiki so sedaj stari, a ne več zlati, temveč temni. Temni so tako tudi spomini lirskega subjekta. Zadnja kitica obrne perspektivo navznoter. Ugašanje luči in šelestenje časa povzročata temnenje in ugašanje luči, ki označuje ožanje percepcije časa in prostora, s tem pa večanje pomena tistega, kar je v tem zožanem čau-prostoru uzrto – torej oči svetnic. Te oči so zdaj »temne, zlate in velike«, torej takšne, kakršni so mozaiki v prvi in četrti kitici hkrati. Rima *oblike-velike* poudari pomen oči svetnic, v katerih, se zdi, kulminira doživetje lirskega subjekta v prepoznavanju njihove živosti, ki je tudi živost človeka, ki jih opazuje.

Mozaike so že podoba večdimenzionalnega sveta, ponazorjena skozi sestavljenost mozaika iz pripovedi, podob in delcev, ki nazadnje niso več razpoznavni kot slike. To pove, da človekov pogled na svet v resnici ni tako nespremenljiv, stalen in avtonomen, kakor se zdi, vendar obe-

nem ni dekonstruiran, temveč je časovno in prostorsko omejen s smrtjo. Negativni vidik Strniševega odnosa do tradicionalnega humanizma (antropocentrizem) je v *Mozaikih* že dobro viden, pozitivni vidik njegove misli s postavljanjem lirskega subjekta na mesto vesoljske zavesti, ki se zaradi tega zmore potopiti v notranjost vsakega bitja, pa še ni razvit.

Da bi Strniša mogel razviti način, kako izraziti pogled vesoljske zavesti, je na področje načina oblikovanja lirskega subjekta moral prenesti to, kar ponazarja motiv mozaikov. Za to je moral iznajti tisto, čemur pravi Kolšek »kozmoцентриčnost«. To v zbirki *Odisej* tudi res stori, zlasti seveda v pesmi *Odisej*, ki je kot pesem prvi trenutek dovršitve Strniševe pesniške forme. Lirski subjekt kot avtonomen opazovalec sveta se umakne pogledu s stališča vesoljske zavesti, ki, kot vemo, relativizira človeški prostor-čas (s tem pa seveda tudi prostor-čas lirskega subjekta), saj je »vsaka najmanjša stvar na nji (Zemlji, op. I. Ž.) od nekdanj samo del vsega vesolja, v njegovem prostoru in času, in s tega gledišča vsaka reč vesolja – tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve – v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove« (Strniša, *Vesolje* 5).

Slednji citat nakazuje pozitivno nadgradnjo negativnega momenta odklona od antropocentričnega humanizma. Ta moment Strnišo že od *Odiseja* dalje oddaljuje od modernizma in mnogih avantgardnih tokov, ki so prav tako poskušali pokazati lažno avtonomnost subjekta, zaradi česar so ubrali različne destruktivne pristope: od odpovedi vsebini in pesniški formi ter odpovedi kakršnemukoli sporočilu, do odpovedi sintaksi kot taki ter odpovedi črkam in jeziku kot mediju izražanja nasploh.

Te prakse so res razbile pojem subjekta, a so s svojimi načini razbile tudi pojem lirskega subjekta, zaradi česar je bilo znotraj njihovih načinov nemogoče zgraditi ali konstruirati pozitivni vidik dekonstrukcije človekovega pogleda na svet. To je, kot ugotavlja Janez Vrečko, z odvrnitvijo od zenitizma, futurizma, suprematizma itd. prepoznal že Srečko Kosovel, zaradi česar je ustvaril svojevrsten konstruktivizem in se končno tudi temu odpovedal na račun neposredne akcije in celo agitacije socialno-revolucionarnega pesništva.

V *Odiseju* prevladujejo mitološki motivi, ki so za Strnišo v jedru animistični ali vsaj antropomorfní,³ saj avtor v *Predgovoru k izboru pesmi Vesolje* pravi, da so prav »bajke«, »pravljice« in »stare povesti« polne antropomorfizmov, s katerimi priznavajo vsem »rečem v naravi« človeku enako, ponavadi še večjo vrednost in pomen« (Strniša, *Zbrane pesmi* 560-561).

Naslov zbirke je za sodobnega človeka arhetipski⁴ in pomeni človekovo iskanje doma in svojega mesta v svetu. To iskanje poteka v povsem izkustvenem svetu predmetnosti in skozi daljše časovno obdobje ter hkrati skozi življenje vsakega posameznika. Pesmi zbirke *Odisej* sicer še niso

urejene na povsem enak način kot v kasnejših zbirkah in po zunanji formi še niso ustaljene v petdelne pesmi, v katerih ima vsak del tri štirivrstične asonirane kitice. Toda zbirka je že natančno urejena v zgodbo, pesmi so petdelne in po notranji strukturi urejene večinoma enako kot njegova kasnejša poezija, čeprav štirivrstičnice še niso povsem ustaljena forma, tu in tam pa se pojavi tudi rima in kakšna pesem, ki ni petdelna.

Pesem *Sanje leta* je sestavljena iz štirih delov, naslovljenih *Pomlad*, *Poletje*, *Jesen*, *Zima*, in poustvarja časovni krog letnih časov. Po zunanji formi tudi ne gre za tri štirivrstičnice, ampak jih med drugo in zadnjo kitico prekine dvovrstičnica, ki v prvih treh delih izraža daljavo do drugega časa, do jeseni v *Pomladi* in *Poletju* ter do *Pomladi* v *Jeseni*. V zadnjem delu (*Zima*), ko prikaz *Sanj leta* prihaja h koncu, daljava ni več povezana niti z oddaljenostjo jeseni niti s hrepenenjem po pomladi, tretja kitica pa izraža razdaljo med sanjami in spečimi »temnimi ljudmi«. To je razdalja med človekovo predstavo o samem sebi, njegovo podobo predmetnosti in življenja ter »belim samorogom snega sredi modre noči«; ta je prispodoba sveta, ki obstaja okoli ljudi in v njih, pa ga nikoli ne opazijo, čeprav jo je seveda mogoče opaziti s kozmocentričnega vidika vesoljske zavesti.

Sanje leta

Pomlad

V satovje noči ujeta, sanja
vsaka zavest svoj drobec skupnih sanj
in mozaične sanje vsega panja
tiho rasto v mrzli pomladni mrak.

Iz kamnov sanj zložene, vdeline v temo
stoje podobe rož, jelenov, ptic, strahov.
Včasih za hip nejasno zableste,
potem pa izginejo očem.

Nekje daleč je jesen,
kot rdeč kamen sredi sivih gozdov.

Vsaka zavest s čebeljimi očmi
zre temni, mehki kamen svojih sanj.
Visoki liki – mozaik strahov in ptic –
strme čez rob sveta na drugo stran. (Strniša, *Zbrane pesmi* 60)

Pesem *Sanje leta* je že upesnjena s stališča vesoljske zavesti, kar pomeni, da lirski subjekt izpoveduje doživljanje sveta skozi kozmocentrični vidik vesoljske zavesti, to je skozi sanje različnih (človeških) zavesti v relativnem času-prostoru vesoljskih razsežnosti; te kažejo neko podobo resničnosti, ki je človeško oko ne more videti, dokler je človek kot posameznik po-

topljen sam vase. Toda posamezni deli celote, razen zadnjega, ostajajo samostojne podobe, ki med seboj niso tako povezane, kot deli Strniševih kasnejših petdelnih pesmi. Zato gre pri *Sanjah leta* še zmeraj prej kot za štiridelno pesem za cikel štirih pesmi, ki skozi obrat ali refleksijo zadnje pesmi sestavljajo celoto.

Ta celota zelo jasno izraža razliko, ki je razlika znotraj enega sveta, med človeškimi sanjami, ki so človekovo vsakodnevno življenje, in sanjami drugih zavesti, ki imajo nekoliko drugačen pogled na isti svet, v katerem vsi ljudje spijo. Podoba tega drugega sveta je »beli samorog snega sredi modre noči«. Vidi ga vesoljska zavest, ki obstaja onstran časovno-prostorskih omejitev človeških zavesti; z vidika vesoljske zavesti je njegova negibna samotna prezenca resničnost *Zime*; to so njene sanje, ki oživljajo tudi na videz ledenohladen snežni plašč. Takšnemu pogledu, ki je izven časa/prostora, pa seveda najbolje ustreza sedanjik, zato je to čas, ki ga Strniša dosledno uporablja v svojih pesmih, tudi tistih, ki govorijo o preteklosti in prihodnosti.

Skozi obravnavo *Sanj leta* vidimo, kako Strniša motiv mozaikov, ki ga v pesmi ali pesemskem delu *Pomlad* ponovno uporabi (»mozaične sanje vsega panja«), razvije v način upesnjevanja sveta, ki postane mozaičen na način, da skozi nizanje različnih podob človeškega sveta sestavlja širši sliko, tako da opisuje vesoljsko zavest samo.

To se razjasni vsaj z *Driado*, kjer naslovna »junakinja« človeka označi kot svoje sanje in sebe kot sanje nekega obsežnejšega bitja. A vidimo tudi, da *Sanje leta* še ni pesem, ki bi izražala resničnost z vidika vesoljske zavesti enako učinkovito kot pesmi v *Škarjah* in *Jajcu*, prepletenost posameznih delov (pesmi) je manjša, njihova notranja struktura je drugačna in njihova medsebojna razmerja so šele s posredovanjem *Zime* postala nekakšen notranji odnos, ki se vzpostavi za nazaj, medtem ko ena na drugo v notranji sovisnosti ne vplivajo.

Da Strniša tukaj še ni razvil svoje značilne poetike do konca, kažejo tudi prvi verzi pesmi ali cikla, kjer pravi, da »sanja / vsaka zavest svoj drobec skupnih sanj«. Podoba je zelo jasna in njeno sporočilo nedvoumno: gre za misel, da vesoljska zavest raste iz vseh posameznih zavesti bitij (stvari – če reč razumemo animistično) sveta. Gre za opis vesoljske zavesti, ne za izrekanje s stališča vesoljske zavesti.

Da je Strniša že od *Mozaikov* dalje poskušal izraziti pomen vesoljske zavesti, ni sporno (to beremo tako v uvodu v *Vesolje* kakor v pogovoru s Strnišo, objavljenem v *Interpretacijah*), a način njegovega izražanja v *Mozaikih* in zbirki *Odisej* še ni izmojstren do konca. Strniša namreč svoje zamisli vesoljske zavesti kot pesnik ne more neposredno izreči. Njegov poskus v *Sanjah leta* je zato prav zaradi svoje motivne neposrednosti manj

učinkovit kot v kasnejših pesmih in zbirkah, kjer se vesoljska zavest izraža v načinu pesnjenja, arhitekturi pesmi, razmerjih med motivi itd., ne pa skozi neposredno izrekanje, kaj vesoljska zavest je. Takšno izrekanje ne more biti pesniško enako učinkovito, ker lahko izrazi le eno plat vesoljske zavesti hkrati, saj je takšna omejitev človeškega jezika.

Drugače je v pesmi *Odisej*, ki je zbirki dala ime. Ta pesem je že petdelna, posamezni deli pripovedujejo zgodbo o Odiseju in so tako v medsebojnem sovisju (ni mogoče katerega izpustiti ali katerega zamenjati z drugim), drugi in četrti del izražata refleksijo Odisejeve preteklosti kot spomin, ostali trije podajajo podobo Odiseja, človeka, in sveta, v katerem živi. Resničnost, ki jo prikazuje *Odisej*, je na eni strani Odisejeva resničnost, a ne gre za prikaz njegovega doživljanja niti prikaz njegovega videnja sveta, temveč za prikaz videnja, ki je zmeraj sanjsko ali senčno, človeka in njegovega razmerja do morja kot osrednje metafore pesmi.

Odisej

✓

V vetrovnih nočeh pomlad prihaja in odhaja.
Za njim so nemirne jate pisanih ptic,
V valovih pred njim leži črna skala,
Pokrita od težkih školjk gubastih oblik.

Na ozki obali, ki loči ptice in školjke,
Sedi, med deželo školjk in deželo ptic.
Vsak večer, ko se morja dotakne sonce,
Se školjka odpre in tiho na dno zdrsi.

Sedi na bregu, z grudo zemlje med prsti,
Nad penečim valom temnega morjá.
Morje je težko od školjk in ladij mrtvih.
Zima prihaja in odhaja, odhaja in se vrača pomlad. (Strniša, *Zbrane* 108)

Mitološki Odisej je na morju preživel velik del svojega življenja in njegovo ponavljajoče se gibanje (plima in oseka) je ritem njegovega življenja. Na drugi strani je motiv otoka, ki se dviga iz morja, in zemlje v drugem in tretjem delu povezan z nevarnostjo (»zemlja mrtvih«, »čeri«) in s tem, kar ogroža Odisejevo življenje. To ustvarja nasprotje med »obalnimi čermi« in zemljo, ki jo v zadnjem delu stiska v pesteh, pri čemer v tretjem delu pesem pravi, da na čerih ni »ne kaplje sladke vode ne grude prsti.« Komplementarni sta podobi zemlje kot nevarnosti in zemlje kot cilja Odisejeve poti. Skozi to nasprotje tudi vidimo, da cilj ni tista podoba zemlje, ki jo srečamo v osrednjih delih pesmi. V obeh se ponovi podoba moža, ki sedi na obali, na zemlji in gleda morje. Toda tisto, kar vidi, ni

neko konkretno morje in morda podoba ribiškega čolna v sončnem zahodu, temveč je morje, »težko od školjk in ladij mrtvih. / Zima prihaja in odhaja, odhaja in se vrača pomlad.«

Kraj zrenja, mesto lirskega subjekta, ni kraj, na katerem je človek/Odisej, ki sedi na morski obali. Od te obale je hkrati neskončno oddaljeno, je mesto v središču veselja, od koder je mogoče videti razmerja, ki jih pripoveduje pesem, hkrati pa človekovo volčjo, živalsko podobo.

V zbirki *Odisej* Strniša skozi poskuse izražanja vesoljske zavesti in njenega pogleda na svet res iznajde kozmocentričnost kot neujemljivo vesoljsko središče pogleda lirskega subjekta, a to ni niti zadnja in najbolj razvita oblika njegovega opisa sveta niti dokončen opis vesoljske zavesti. Kar manjka, je pogled od znotraj in od zunaj hkrati, manjkajo komplementarnosti in nedoločnosti, ki bi se izrazile skozi način pesnjenja, ne skozi neposredno izrekanje. To je končno vidno iz manj dognane, natančne in koherentne celote zbirke kot take, kot je to značilno za *Škarje* ali *Jajce*, pa seveda za *Oko* in tudi *Zvezde* ter *Želod*.

Z zbirkami *Zvezde* in *Želod* Strniši uspe opisati vesoljsko zavest skozi specifično harmonijo načina in vsebine. Sama ideja vesoljske zavesti postopoma stopa v ozadje, v ospredje pa izrekanje teh opisov (doživljanj) različnih bitij v svetovju (vesolju).

Tudi ti zbirki kot celoti je mogoče tako kot *Škarje* in *Jajce* razumeti skozi koncept komplementarnosti, a vendarle ne v neposredni pesniški kompoziciji, temveč v vsebinski perspektivi. *Zvezde* kot podobo sveta z vidika najširšega predstavljivega pogleda, *Želod* kot podobo sveta z najožjega mogočega pogleda. Naslovi pesmi zbirke *Zvezde* so: *Ladja*, *Borilnica*, *Zvezde*, *Cro-magnon*, *Neolitik*, *Čelade*, *Galjot* in *Brobdingnag*. Naslovi pesmi zbirke *Želod* so: *Želod*, *Uspananka*, *Vrba*, *Vesolje*, *Veseljak* in *Noetova baraka*, pri čemer *Vesolje* in *Veseljak* sestavljata poseben cikel sredi zbirke z naslovom *Na drugi strani*. Že skozi primerjavo naslovov posameznih pesmi vidimo, da je zbirka *Zvezde* posvečena pogledu vesoljske zavesti z vidika večjih prostorskih razdalj in večjih časovnih razsežnosti, medtem ko so pesmi v *Želodu* prej usmerjene v opis sveta s stališča manjših, naravnih bitij na Zemlji, kakršni sta želod in vrba. Vendar je to splošno opažanje točno le delno, saj je *Želod* strukturiran dvojno in kaže tako tudi pogled s stališča veselja v ciklu *Na drugi strani*, posebno v njegovem prvem delu *Vesolje*.

Zbirko *Zvezde* označujeta dve izjemni pesmi, ki jo zaokrožata – prva pesem *Ladja* in zadnja pesem *Brobdingnag*. Prva odpre pogled v povsem drugačen svet od človeškega izkustvenega sveta. Za opis tega sveta pesnik uporabi tradicionalno prisposodbo ladje, ki pluje skozi morja sveta. A ta ladja je vse kaj drugega kot podoba človeka, ki se orientira v svetu, ali podoba izgubljene duše, ki se vrača domov.⁵ Ta ladja ima na vsaki strani

»kljuna naslikani očesi«. Torej v resnici ladja postaja ptica, ki ima oči »na dve strani«,⁶ ki vsakič znova in vseskozi vidi dva svetova. Ta pogled vidi podobi okostij Samoroga in Minotavra, ki eden v svoji kamniti ječi, drugi pa na obali otoka, »z rogom, zasajenim v drevo«, samo v določenih trenutkih za kratko zažarita in oživita, sicer pa ostajata pozabljeni podobi pozabljenega mitičnega sveta. Ta svet vidi ladja s ptičjimi očesi, svet, ki je poln čudes.

Velike črne školjke, s katerimi je obložena, so podobe teže (smrti), ki pa ji ne morejo do živega (je ne potegnejo v globino). Vse okrog ladje, v vseh smereh njenih možnih poti, so podobe nevarnosti in smrti, minevanja in pozabe, ker vidi vse tisto, kar obstaja, skozi oči, ki ne poznajo časa. Ladja je nasprotje človeškega življenja, potopljenega v čas, ki sproti pozablja. Ladja je tudi nasprotje človeškega pogleda v prostor, ki meri razdalje po svoji podobi. Vendar nikjer zares ne izvemo, kakšno je v resnici to gledišče ladje, kje ta ladja zares obstaja. Zdi se, da je absolutno transcendentna, a hkrati to ne more biti, saj ne lebdi v zraku, ne obstaja izven snovnega sveta; v njem je, ko pluje v morju in »vodna brazda temnik«. Vodna brazda je njena sled, ki je ni za človeški pogled, medtem kot ladja zmeraj ve za svoje poti in svoje mesto. Zaradi ladje, vidimo v zadnji kitici pesmi, ostajajo davne podobe, animistične podobe sveta, nesmrtni. Tako je stališče ladje – največ, kar je mogoče o njem povedati – vsaj toliko tudi transcendentno (transcendenco v imanenci). Kar Strniša tukaj opisuje, ni samo vidik vesoljske zavesti, temveč njena imanentna transcendentnost, njeni pogoji možnosti biti to, kar je, ki v njej sami odpirajo dimenzijo nedosegljivega.⁷

Bistvo te, pesniške transcendentnosti vesoljske zavesti je komplementarnost, in sicer tista najstrašnejša komplementarnost, ki jo minljivo bistvo človeka nosi v sebi, a je ne more nikoli videti – komplementarnost smrti in življenja. In komplementarnost ni nasprotje, temveč dopolnjevanje – neizključujoče soobstajanje dveh logično nasprotujočih si reči na istem kraju in ob istem času. Za človeka je življenje ali smrt; ladja, ki vidi v dve smeri, pa vidi oboje hkrati – v očesnih votlinah okostja samoroga vidi življenje in vidi živ odsev Minotavrovega okostja. Ona tako nikoli ne bo potonila, a ne zaradi tega, ker ne bi bila »iz tega sveta«, temveč zato, ker gleda ta isti svet z drugačnimi očmi in z drugega vidika.

Metaforika vida in gledanja je v *Zvezdi* prisotna v vseh pesmih in vid je središčna metafora zbirke. Vendar ne gre za eno samo metaforo, ki bi neposredno pomenila vesoljsko zavest ali pogled vesoljske zavesti; nasprotno, gre za množico različnih pogledov, videnj, oči, ki zrejo svet malo drugače od drugih, zaradi česar je pomen oči in videnja v *Zvezdi* nemogoče prevesti v eno spoznanje. Značilno je, da oči v *Zvezdah* nikdar niso

samo človeške: so slepe, ptičje, kačje, zaprte, otroške, lunine rdeče itd. Vse so enako pomembne in vse imajo svoje videnje resničnosti, povsem enakovredno drugim videnjem. Skozi to svoje videnje ustvarjajo lastno resničnost, za katero druge ne morejo vedeti.

Komplementarnost vednosti, posredovane skozi različne poglede (izkustva, konstrukcije) resničnosti, pride najbolj do izraza v pesmi *Brobdingnag*. *Brobdingnag* namesto k mitološkim podobam sega k literarnim podobam Liliputa in Brobdingnaga, mesta pritlikavcev in mesta velikanov iz Swiftovih *Guliverjevih popotovanj*. Medtem ko pesem vseskozi govori o Brobdingnagu, o Liliputu ne pove ničesar. Hkrati pa pravi: »O Liliputu je vse znano, / o Brobdingnagu nikdar nič.«

Imenovanje Liliputa in Brobdingnaga ima v Strniševi pesmi več kot pomen golih imen: imeni nosita s seboj vsebino, ki jo je z njima izrazil Swift. Liliput je dežela pritlikavcev in Brobdingnag je dežela velikanov. Nobena od teh dežel pa ni človeška, ni po meri Guliverja, ki je v primerjavi z Liliputom velikan, v primerjavi z Brobdingnagom pa palček. Liliput in Brobdingnag sta si torej vsaksebi kot dva ekstrema, ki ju skupaj sploh ni mogoče postaviti, saj sta tako zelo neprimerljiva, človek pa ju, četudi njima samima neprimerno, nekako še zmore opisati. A pri Strniši je ta iz Swifta izhajajoča podoba razlikovanja na podlagi velikosti še poglobljena, predstavljena z ravni velikosti na raven vednosti in preko epistemologije na raven ontologije, v kolikor je tudi v tej pesmi mogoče misliti Strniševo poezijo skozi prizmo transcendentalnosti.

Razlika med Liliputom in Brobdingnagom torej presega izkustveno razliko velikosti tako, kot teoriji relativnosti in kvantne mehanike presega zgolj razliko v redu velikosti. Pesem, ki nosi naslov *Brobdingnag*, vseskozi govori o Brobdingnagu, Liliput je omenjen le v prvih in zadnjih verzih pesmi, pa še to zmeraj le v opoziciji z Brobdingnagom. Tako izvemo, da je Liliput najprej izkustveno nasprotje Brobdingnaga: zaradi pomena imen, zaradi opozicije »svetlo sonce« – »zimski mrak«, zaradi opozicije »milo morje« – »stolp iz skal«.

Odslej pesem govori o Brobdingnagu. Predstavi njegovo zunanjo podobo, visoke, ostre gore, ki ga obdajajo, trdnjavo, bliskov polno, gromeče in temno nebo, žareče ognje kovačnic, tlakovane ceste, glasove bobnov in piščali, ki ga prevevajo, mlin, zlato, trioke velikane, ki prebivajo v njem, itd. Toda pri tem, kar izvemo, v resnici ne gre za bistvo Brobdingnaga, temveč zgolj za tisto, kar je izkustveno nasprotje Liliputa. Brobdingnag ostaja skrit za sanjami, za strahom, za šepetanjem bronenega zvona, za tretjim očesom velikanov. Vse to so znaki globlje razlike med obema deželama, zaradi katere je mogoče trditi, da je o Liliputu znano vse, o Brobdingnagu, o katerem pesem govori, pa prav nič.

Že prvi del pesmi, ki odpre podobo razlike med »svetlim soncem« Liliputa in »zimskim mrakom« Brobdingnaga, se konča s podobo otroških oči, ki »vidijo strah«, in sanjami, ki jih »straži trotamorak«. Tretja dimenzija razlike med deželama je bistvena, tista, ki skozi tretje oko vidi srce mesta, kakor pravi zadnji del pesmi. Takšna refleksijska metaforika, ki nakazuje razliko med videzom in globljim, bistvenim določilom resničnosti, bi nas lahko privedla k razumevanju pesmi, ki bi menilo, da je za vidno podobo dežele Brobdingnag še neka nevidna resničnost, ki jo opredeljuje transcendentna narava, ki jo določa Bog ali pa prisotnost Absoluta (»jezero plavo«). Toda to bi ne bilo v skladu s pozicijo lirskega subjekta, ki je v tej pesmi, kakor tudi v ostalih pesmih zbirke, določen s pogledom vesoljske zavesti.

Vesoljska zavest vidi pomembnost največjih in najmanjših reči v vesolju na enak način, saj temelji na relativnosti časa/prostora in gravitaciji (pesniški masi), ki jo ustvarjajo čustveni in ritmični elementi pesmi v povezavi s snovnimi prvinami. Toda zdi se, da tudi za vesoljsko zavest tisto, kar je za brobdingnaškimi sanjami, šepetanjem zvona in strahom, ni dosegljivo. To pravita verza zadnje kitice pesmi: »Je tam morda jezero plavo / ali je zelen ledenik?« Oboje je enako verjetno, povsem mogoče je, da je tam skrita Resnica kot Bog ali prisotnost Absoluta, povsem mogoče pa je tudi prav nasprotno. Takšna izjava bi bila na izkustveni ravni, ko bi jo izrekel prvoosebni lirski subjekt, ki govori s stališča človeka kot avtonomnega subjekta, ali izključujoča (ali eno ali drugo) ali pa paradokсна. Toda to pravi vesoljska zavest, zato moramo to nevednost razumeti na ravni obstoja samega, torej na ontološki ravni. Gre končno za nedoločenost kot resničnost vesoljske zavesti. Da o Brobdingnagu ne vemo »nikoli nič«, pomeni, da je vse, kar obstaja, nedoločenost – ne, da je nedoločeno, temveč, da nedoločenost »je«.

Zbirka *Želod* ponuja drugačen pogled vesoljske zavesti, ki pa je kot tak tudi zgolj eden od možnih pogledov – med *Zvezdami* in *Želodom* ni izključujočnosti komplementarnosti, četudi ju je mogoče razumeti skozi komplementarnost. *Želod* kot hrastov plod vsebuje celotno drevo in potencialno možnost vseh reči. Zdaj ne gre več za to, da je pogled, izvirajoč iz neke majhne in nepomembne reči predmetnosti, enako pomemben kot človekov ali morda tisti, ki govori s stališča zvezd; misel se nadaljuje v trditev, da je v tej majhni in nepomembni stvari iz predmetnosti vsebovano vse vesolje.

Pesem *Želod* je ena sama velika metamorfoza življenja, ki se preobraža od Lune in Sonca, gore in morja do kamna, hrasta in želoda ter nazaj. Sonce in luna odsevata v studencu in hrastova mladenka preide v »modro morje« enako kot grbec. *Želod* se pojavi šele v zadnjem verzu pesmi, ko je podoba mrtvaškega jezdeca postavljena pred gomilo, pred grob kot podo-

bo smrti. Tedaj, kakor da bi mrtvaka končno ujela smrt, kakor da je smrt mogoča šele skozi samospoznanje, iz njegovega vizirja »na zemljo želod pade«. S tem pa je spet mogoče vse, iz želoda lahko zraste karkoli. Smrt je v pesmi *Želod* jasno predstavljena kot zgolj izguba iluzije predstave o lastni izjemnosti in pomembnosti nekega subjekta, ne pa kot absolutni presek, kot dokončni konec obstoja samega. Vse, kar več ne obstaja, je iluzija: energija/materija se nikamor ne izgubi, želod, ki pade na zemljo, pa bo dal podobo nečemu novemu.⁸

Enako misel na drugačen način razvije pesem *Veseljak*. Palček, ki živi v veseljakovem prstu, potuje po telesu navzgor. Telo je vesolje z morjem, nebom, zvezdami, luno, mesti in obalami. Na drugi strani morja, v veseljakovi glavi, živi škrat, ki gleda skozi veseljakove oči in gleda »na deželo, ki je vseeno lepa, / da lepše na svetu ni.« Prva opozicija pesmi je torej med palčkom, ki živi v palcu (stolpu) veseljakove noge in ne vidi iz vesolja veseljakovega telesa, ter škratom, ki lahko gleda skozi okna njegovih oči. Druga opozicija je med vesoljem, ki ga predstavlja veseljakovo telo, in njegovim domovanjem, »najlepšo, najbolj veselo deželo sveta.« Med škratom in palčkom je morje in sta obali tega morja. Zanju obstaja svet izven njunega lastnega sveta, vendar je morje, ki ju ločuje, nepremostljivo:

... tisti, ki so odjadrali tja,
preveč predrzni kapitani –
ni jih bilo nazaj. (Strniša, *Želod* 40)

Veseljakov pogled iz najlepše dežele sveta je usmerjen preko morja k »drugi obali«, ki je ni. Notranjost veseljakovega telesa (njegovo notranje vesolje) je njegova transcendentnost, četudi zanjo ne ve. S to resničnostjo pa ne le opazuje, ampak ustvarja najlepšo deželo sveta. A v njem samem sta morje in dežela palčka, ki živi v stolpu njegovega palca in ne vidi ven. Želi preko »morja sredine«, a ne more. Veseljakova želja po transcendenci se tako izrazi kot omejitev njegove transcendentalnosti,⁹ v čemer prepoznamo Kantovo misel o nujnosti transcendentalnega videza, po nujnosti transcendentalne dialektike in njene nujne zmote. Podoba novega in drugačnega sveta se sedaj izkaže za nekaj notranjega in ne nekaj zunanega. Čeprav v pogledu obstaja neskončno možnosti videnja in s tem ustvarjanja sveta, pa je tisti, ki ga bitje izbere, edini, ki obstaja. Tako kot je gibalna količina elektrona, če se odločimo meriti kraj njegovega nahajanja, nujno nedoločena, tako je nedoločena prihodnost, v katero bo zrastel želod, in druga obala, ki ne obstaja.

Pesem *Veseljak* je mogoče neposredno primerjati s pesmijo *Brobdingnag* tudi zato, ker obe govorita o najlepši deželi ali Liliputu: govor, ki nikdar ni zadosten, ki ne zadovolji želje po drugačnem. Zato pesem govori o

Brobdingnagu, ne o Liliputu, zato veseljak ponavlja palčkovo popotovanje, ki je brez cilja in ki nujno vodi v »transcendentalni videz«. A druge obale ni in kar je v srcu Brobdingnaga, ostaja nedoločeno.

Zbirka *Oko* je *Oris transcendentalne logike* – a ne oris transcendentalne logike, ki bi tako kot Kantova *Kritika čistega uma* utemeljevala vednost človeka kot subjekta, temveč tiste, ki utemeljuje pogled vesoljske zavesti. V *Zvezdab* in *Želodu* je Strniša že predstavil različne možnosti pogleda vesoljske zavesti in nekatere njene pogoje možnosti, kakor so se izkazali skozi vesoljsko samorefleksijo skozi podobe njegovih pesmi, posebno skozi komplementarnost in nedoločeno, relativnost časa/prostora ter sovisnost snovi in energije. V zbirki *Oko* pa želi avtor sistematično in analitično predstaviti celoto njenih pogojev možnosti po Kantovem vzoru. Sedaj ne gre več za različne vidike znotraj celote vesoljskega pogleda, temveč za natančno določeno možnost pesniške predstave celote same.

Od tod izjemno dovršena struktura zbirke, v kateri se ne povezujejo le posamezni deli v petdelne pesmi, temveč pesmi v poglavja in poglavja v divergentno celoto. Osrednji poglavji zbirke sta *Analisis (Analitika)* in *Dialektike (Dialektika)*, ki ju uokvirjata *Prolegomena* in *Eshatologija*. Če to strukturo primerjamo s Kantovo *Kritiko čistega uma*, vidimo, da si nista povsem skladni, da pa Strniša po smislu natančno ponavlja Kantov razmislek. Medtem ko je za Kanta pomembna enakovrednost transcendentalne estetike in analitike (logike), empirizma in racionalizma, ki ju na svoj način med seboj pomirja in usklajuje, Strniša veliko več pozornosti nameni analitiki in dialektiki, medtem ko tisto, kar je pri Kantu estetika in empirizem, predstavi uvodoma v prolegomenah oz. v pesmih *Elementa* in *Organon*.

Iz tega premika vidimo, da Strniša ne ponavlja Kantove metode, temveč jo transformira glede na to, kaj je njegov subjekt in kaj objekt izrekanja. Ta namreč sovpadata v vesoljski zavesti, ki zmeraj vidi le del same sebe – njen izkustveni svet ni nikoli izven nje same, pri čemer se transcendentalna estetika transformira v analitiko.

Prvi pesmi pripravita prav polje samorefleksije vesoljske zavesti, ko pravita: »Roka je oko, ki zgrabi. / Prst je oko lastni dlani« in: »Roki sveta je črv oko, / očesu sveta je ptica noht.« Vsekakor pa je pri tem potrebno upoštevati zadnja verza pesmi *Organon*: »Opica opici ne prizna, / kako je samotna opica.«

Opice smo lahko ljudje in opičji pogled je lahko pogled ljudi. Pogled vesoljske zavesti je drugačen od pogleda ljudi, vendar tega vsebuje – tudi ljudje smo del vesoljske zavesti, sicer bi Strniša opičjega pogleda ne vključil v pesem, v kateri izreka nekaj povsem drugačnega: »kraken je oko sveta«. Ljudje zmoremo razumeti vesoljsko zavest, sicer bi Strniša ne mogel upevniti njenih pogojev možnosti, njene transcendentalne logike. Strniša že

takoj v začetku zbirke pokaže, kako je to razumevanje mogoče, in sicer od človeškega pogleda naprej, ne mimo ali brez človeškega pogleda. Nakaže torej pot presejanja subjekta skozi njegovo desubjektivizacijo: pozitivno plat desubjektivizacije, ki pa je mogoča šele s subjektom. Šele skozi komplementarnost opičjega in ptičjega pogleda na Zemljo je mogoče misliti oči krakena kot pogled vesoljske zavesti.

Prvo poglavje prvega dela zbirke nosi naslov *Visibilia* in začenja s ciklom *Opice*, ki ga sestavljata pesmi *Trop* in *Orangutan*, nadaljuje pa se s ciklom *Ptice*, ki ga sestavljata pesmi *Ptičje hiše* in *Sovji gozdovi*. Komplementarnost opičjega in ptičjega pogleda je tako postavljena v sam začetek Strniševe pesniške analize transcendentnosti vesoljske zavesti.

Pesem *Orangutan* pripoveduje zgodbo orangutana, ki je samotna opica in »gozdni bog«. Zase misli, da je »krona vidnega sveta«, katerega očesi »gorita v njem kot nizki zvezdi«. Vendar je zmeraj sam, zato je »žalost sveta«. Samota je samozadostnost, a tudi žalost – kraljestvo je »privid počasnih drevesnih sanj«. In res je »sinja in rusa opica« »krona vidnega sveta«; sanjski videz je njegova resničnost, a ni edina resničnost in edini videz, temveč »krona, skrita v kronah dreves, / čaka udarca ure zvezd.« Končnost je meja orangutanovega kraljestva, ki je del drugih kraljestev, nad katerimi je »ura zvezd«, ki umerja čas enih in drugih.

Druga pesem drugega cikla *Ptice Sovji gozdovi* kaže drugačen svet, četudi gre za enak gozd, v katerem je gospodar orangutan. Ta gozd je zdaj črnobel (dvojnost), saj sovjin pogled ne pozna barv. Podoba končnosti privzame obliko sove, saj sove čez noč »gozd odneso, prineso gozd« in sova »z enim očesom zre minute, / z drugim gleda dolge ure.« Kakor je orangutan gospodar gozda, so sove gospodarice časa. Orangutan je omejen s smrtjo, sove pa vidijo smrt in rojstvo hkrati. Pesmi *Opice* in *Ptice* sta tako metafori dveh komplementarnih lastnosti vesoljske zavesti oz. njenega pogleda na resničnost, ki opredeljujeta način vsakršnega videnja sveta.

V predmetnost sveta vesoljske zavesti je potopljeno poglavje *Mirabilia*, zato cikel *Igrače* sestavljata komplementarni pesmi z enakimi naslovi delov, enakimi motivi, a drugačnim sporočilom in videnjem sveta, ki raste iz istih snovnih prvin kot prvi. V pogledu nekoga nagica vrti Zemljo okoli svojega prsta, v pogledu drugega so planeti razvrščeni v gondolah *Starega vrtiljaka* in gledajo svet pod sabo. *Mirabilia*, osrednji del zbirke *Oko* je igra bivanja in nebivanja: vse stvari, vsa bitja, ki se izrekajo skozi pesmi tega dela zbirke, hkrati so in niso – so, ker imajo svoj pogled, niso, ker ne obstajajo v drugem, tretjem, tisočem. Igre časa, prostora, snovi in čustev so tukaj neustavljive, domišljija pa ustvarja fantastične zgodbe govorečih zeljnatih glav in pravljicnih svetov, ki zmeraj znova trčijo ob svoj rob, ob smrt in ob mejo svojega sveta, ki je po Wittgensteinu meja tistega, kar morejo izreči.

Med njihovimi razlikami, med njihovimi raznolikimi pogledi je le človeški tisti, ki razlikuje med rečjo in mislijo, vsi ostali vidijo neposrednost sveta, enotnost sveta in pogleda. Toda pojem vesoljske zavesti je v Strniševi poeziji prisoten zaradi človeka – zaradi človeka, ki se izgublja v navidezni simbolni samozadostnosti in se ne zaveda svojega bistva, ki se mu končno vedno pokaže v podobi smrti.

Smrt je pri Strniši skozi mnogo različnih podob (raki, škarje, školjke, sova, minotavrovo in samorogovo okostje itd.) meja nekega individualnega pogleda, posameznikovega življenja, vendar ni nikoli konec bivanja in je vedno izvir novega življenja, posebno pa vir pesniškega transcendiranja, zato se mnogokrat grozljiva podoba smrti izteče v optimistično napoved življenja. Smrt je smrt simbolnega jaza, zato vesoljska zavest pri Strniši ne pozna smrti.

Invisibilia zaključuje *Analisis* tako, da raznolikost vseh predstavljenih pogledov in tistih drugih, ki so ostali skriti, poenoti v pesniški podobi *Mačke*:

I

Mačka, izmed vseh živih reči,
vidi, kar ni dano videti.
Kar ne zagleda opica
ne črv ne oko jastreba.

Kaj gleda mačka, ko sedi
kot sreda sveta, ki je bil?
Mačje minute nazaj teko,
mačka strmi v prazen kot.

Tam ni nič. Ne ptič ne miš.
Kaj tako strmó srepiš?
Je tam lina v davni svet?
Kaj je za lino, mačka ve. (Strniša, *Oko* 203)

To je pesniška podoba, s katero je kozmocentričnost že presežena, saj je središče prestavljeno iz neke oddaljene vesoljske točke v pogled mačke. Strniša, ki je seveda poznal sodobno fiziko in astronomijo, je vedel, da vesolje nima enega samega središča in da je v vsaki njegovi točki tudi njegovo središče. S tem, ko postavi središče vesoljskega pogleda v mačko, ne presega le antropocentričnosti, temveč presega enako tudi lastno kozmocentričnost – od problematiziranja človeškega vidika sveta preide k problematiziranju vsakršne centričnosti, vsakega mogočega osrediščenja. Središče, ki ga izbere, je tako banalno običajno, da relativizira samo sebe, saj naj bi bilo središče kot ena in edina točka pogleda, ki vidi vse povsem enako, že kot zamisel sama izjemno pomembno. Strniša seveda to idejo

zavrača, središče postavi v pogled mačke in s tem pove, da je v različni konstelaciji pesniške mase in energije mogoče katerokoli bitje misliti kot središče vesoljske zavesti. Od središča ostane pogled, ki »vidi skozi psa temno stran sveta.«

Dialektike, predzadnje poglavje zbirke, pokaže temno stran sveta; tisto, kar vidi mačka skozi psa. Kantova transcendentalna dialektika (drugi del transcendentalne logike) je seveda analiza transcendentalnih videzov, ki so nujne zmote človeškega uma – sklepanja, ki so nujna zaradi načina delovanja uma, vendar zato tudi nujno zmotna. Transcendentalna dialektika je pri Kantu tisti del *Kritike čistega uma*, ki nazorno pokaže omejitve subjektivega spoznavanja, in sicer skozi antinomije njegovega sklepanja.

Strniševa dialektika je drugačna, a ne le zato, ker je pesniška, temveč zato, ker ne pristaja na logiko antinomij, saj pozna princip nedoločenosti, ki prebija klasično logiko izkustvenega sveta in objektivizirajočega jezika z nepriznavanjem principa izključenega tretjega. Na tem mestu velja ponovno opozoriti, da nedoločenost v kvantni mehaniki in v Strniševi poeziji ni enaka sovpadanju nasprotij Nikolaja Kuzanskega in s tem točka absolutno transcendentne enotnosti. Nedoločenost je v vsako stvar objektivne realnosti položena kot njeno dejstvo na ravni kvantnih fenomenov in stvari šele omogoča. Je znotraj tega sveta, ki je edini svet, ki obstaja, a v njem hkrati odpira pesniško možnost transcendentno potencialne neskončnosti vidikov, ki ustvarjajo Strniševo svetovje.

Kraken je podoba svetovja. Je »staro oko sveta. / oko, ki gleda svet z roko« in »kraken je zmeraj in povsod, / tisoče oči ima, / z njimi gleda pol sveta.« Polovica sveta je tista, ki jo je mogoče videti z opičjimi očmi, drugo polovico pa vidi kraken, vendar polovici nista ločeni ena od druge, ampak sta ena v drugi in se medsebojno pogojujeta.

Kraken je starost tega sveta,
rok njegova prva mladost,
segata si iz dlani v dlan,
si gledata iz očesa v oko. (Strniša, *Oko* 225)

Strniševo *Dialektiko* je skozi pesem *Kraken* mogoče uzreti tudi kot pesniško sintezo teorije relativnosti in kvantne mehanike. Svet, ki ga ti teoriji opisujeta, je en sam, a kljub temu znotraj njiju samih nista združljivi. Toda dejstvo je, da obstajajo tako kvantni fenomeni kot relativnostni pojavi, tako kraken kot rok, ki sta pri Strniši končno eno in isto, gledano z drugimi očmi.

Zadnja pesem tega poglavja, *Svet*, že odpre vrata *Eshatologiji*, zadnjemu delu zbirke *Oko*, ko pravi: »Sto, milijon oči v stvareh, / ... / nisi sam, sredi lastnih sten.« Človeški pogled je orangutanov samotni pogled, zaprt v lasten svet predmetov, ki jih obvladuje in jim kraljuje. A ne le, da je to

iluzija gospodovanja, saj imajo vse stvari svoje oči in svoj pogled, s tem pa svojo predmetnost, temveč je znotraj orangutanovega opičjega pogleda zev, ki kaže na obstoj druge polovice predmetnosti, krakenovskega sveta, ki obstaja v orangutanu samem.

Poslednja pesem zbirke, ki ima naslov *Roke*, zato pokaže podobo orangutana kot rdeč granitni kip sveta, ki je pust in prazen in »kjer nič ne raste, sama prst.« A že v naslednjem delu, v naslednjem verzu, se perspektiva lirskega subjekta obrne: »Sama prst? Ne cveto, / beli cveti slaka v noč?« in dalje, ko pravi: »Se nista ta hip gledala / mačji obraz in opica?«

Končno iz samote vase zaprtega subjekta (orangutan) zraste podoba rajskega vrta: »Vrt je poln samih rož, / sredi rož stopa mačka v noč.« »Nevidna roka« rahlja tisto suho prst, ki jo v dlani drži orangutan; iz nje zraste v orangutanovi pesti podoba »zvezdnega vrta« in nevidna roka ni nič drugega »kot oko«.

Strnišev oris transcendentnosti (pogojev možnosti) vesoljske zavesti se konča tam, kjer je začel, a povsem drugače, kot je začel. Ponovno smo v človeškem pogledu sveta (človeškem svetu), a to ni več svet subjekta, temveč svet, v katerem desubjektivizirani subjekt vidi sebe skozi relativnost lastne vrednosti med predmetnostjo, ki jo ustvarja. Mačka, ki preči rajski vrt, je vesoljska zavest, skozi katero orangutan sedaj vidi svet, hkrati pa te mačke ni, medtem ko orangutan drži v pesti suho prst.

Sklepno poglavje zbirke, *Eshatologija*, tako ni odrešitev v smislu transcendence absolutnega subjekta, marveč desubjektivizirani subjekt, katerega odrešitev je v zavesti lastne nepopolnosti in popolnosti hkrati, zavesti o lastni relativnosti in lastni moči v svetu, ki je in hkrati ni njegov, pri čemer se odstira nov etični odnos do tega sveta.

Vemo, da je Strniša za zadnji del svoje *Relativnostne pesnitve* načrtoval oris etike, ki izvira iz poprej opisanega razmerja človeka in sveta. *Relativnostne pesnitve* avtor sicer ni dokončal, a v njegovih literarnih tekstih moremo videti, kot pravi Malina Schmidt-Snoj, njeno nadaljevanje, tako da jo je vendarle mogoče imeti za dokončano.

Je za večno stehšan svet?
Je bila polnoč ura zvezd?
Niso segle iz globin noči
dlani do zadnje lehe prsti? (Strniša, *Oko* 259)

Konec zbirke *Oko* je mogoče razumeti kot korak k nadaljevanju *Relativnostne pesnitve* in Strnišev korak iz tega, kar Kolšek imenuje kozmocentrizem, k etičnemu človeku zadnjega nenapisanega dela *Relativnostne pesnitve*. V zbirkah *Škarje* in *Jajce* je človekov desubjektivizirani odnos do predmetnosti svoje realnosti (objektivne in subjektivne) izpeljan do konca,

vendar bi njuna obravnava znatno preseгла okvire tega, že tako predolgega članka, hkrati pa so vsi načini Strniševe konstrukcije lirskega subjekta, ki je zmožen izrekati resnico vesoljske zavesti, z zbirko *Oko* že podani. Lirski subjekt se v Strniševih zadnjih zbirkah vrne iz kozmocentrične vesoljske zavesti nazaj v človeški svet (pogled), vendar ne na star humanistični in antropocentrični način, temveč na relativnostni, etični način. Konec zbirke *Oko*, kjer iz kozmične perspektive vesoljske zavesti preidemo k razsubjektnemu relativnemu subjektu, je mesto začenjanja Škarij.

OPOMBE

¹ Vesoljska zavest je pri Strniši kompleksen pojem, ki najprej pomeni posebno gledišče besedne umetnosti (Strniša, *Rhombos* 236). Dalje Strniša vesoljsko zavest opiše še kot »zavedanje, da je Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekdaj samo del vsega vesolja [...] in s tega gledišča vsaka reč vesolja [...] v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove.« (Strniša, *Zbrane pesmi* 558) To trditev sestavlja dvojje povezanih misli: najprej, da je vesoljska zavest specifično mišljenje in drugič, da to mišljenje, podobno kot pradačni animizem, prepoznava enakovrednost vseh reči (živih in neživih) v vesolju. A Strniša v *Predgovoru k izboru pesmi Vesolje* poda še naslednji opis vesoljske zavesti, ki združuje vse tri gornje: »Sama nastaja tu predstava, na prvi pogled fantastična podoba štiridimenzionalnega: prostorsko-časovnega bitja ... in smo današnji posamezniki samo celice tega nadorganizma ... zaradi organske povezanosti vseh živih reči v vseh krajih in časih v dialektično večjo celoto vsega živega sveta: ker je to živo bitje ves čas v vseh časih, z vsemi svojimi deli enako živo, v resnici zmeraj, tudi ta hip, prisotno in obstoječe še v pramorju preteklosti in že v vesolju, v prihodnosti.« (Strniša, *Zbrane pesmi* 563)

² Ni nepomembno, da gre tukaj za pravo, žensko rimo (–ike), ne pa morda moško rimo, kjer bi lahko zaradi specifikle slovenskega jezika šlo tudi za varianto asonance. O posebnostih rime in asonance pri Strniši glej Novak, *Asonanca pri Strniši*.

³ Poudariti velja, ker je ob obravnavah Strniševe poezije o tem v preteklosti že prišlo do napačnih interpretacij, da za Strnišo antropocentrizem in antropomorfnost ali antropomorfizem stojita na nasprotnih bregovih. Medtem ko prvi označuje človekovo samozavest, njegovo vero v to, da je on sam izjemen pojav med ostalimi bitji v vesolju, pa drugi za Strnišo pomeni, da človek v vseh bitjih v vesolju (ali vsaj njemu znanem izkustvenem svetu) vidi podobno duševnost in globino, kot jo pripisuje sebi, s čimer se nikakor ne postavlja v center vesolja, temveč je le eden njegovih številnih enakovrednih elementov. V *Predgovoru k izboru pesmi Vesolje* Strniša pravi: »Če najdemo v pesmih v tej knjigi primere antropomorfne prikazovanja reči [...] bi bilo, končno, potrebno poudariti, da je besedama antropocentrizem in antropomorfizem skupen samo prvi del sestavljanke [...] v resnici je antropomorfizem, kot pradobni animizem pred njim, morda najstarejši še danes živi nasprotnik humanističnega antropocentrizma, ki vidi središče in največjo vrednoto vsega sveta in svetovja v človeku [...] počlovečenje, ali pripisovanje človeških lastnosti, ali vsaj pridevanje takih prilastkov drugim rečem živega in neživega sveta zunaj človeka, ravno na ta način priznava tem rečem človeku enako, ponavadi še večjo vrednost in pomen.« (Strniša, *Zbrane pesmi* 560). Zato je Kolškova trditev, da gre v *Mozaikih* »za tip lirskega subjekta, ki ustreza antropocentričnemu in antropomorfnemu svetu oziroma takšni vizuri sveta« (Kolšek, *Balade* 155), napačna v delu, kjer enači antropocentričnost z antropomorfnostjo; čeprav se načeloma strinjam z intenco trditve.

⁴ Darja Pavlič v svoji knjigi *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše* zelo natančno opiše med drugim tudi večplastnost Strniševih mitoloških motivov v *Odisseju*. Prepričljivo jo poveže s pomeni teh podob v evropski literarni tradiciji in ugotavlja, katere vsebinske elemente je Strniša prevzel in katerih ne. Toda Strniševa uporaba arhetipskih podob je, kot ugotavlja tudi Pavlič, svojevrstna. Na tem mestu poskušam pokazati, zakaj je tako samosvoja in kakšni so pogoji idejni in formalni možnosti te samosvojesti.

⁵ Tudi motiv ladje Strniša uporabi nanašajoč se na tradicijo, a na poseben način. Tako Darja Pavlič pravi, da ne moremo biti povsem prepričani v nobeno od možnih vsebinskih opredelitev pomena motiva ladje v pesmi *Ladja* – recimo ustvarjanje poezije, nedosegljiva ženska, umetnost itd. (Pavlič, *Funkcije* 160-162). To je vsekakor res, a tudi avtorica ugotavlja, da je za Strniša tukaj pomembna časovna dimenzija, ki združuje preteklost, sedanost in prihodnost v en sam pogled. Zdi se, da so vse različne vsebinske opredelitve pomena ladje mogoče šele na podlagi tega časovnega sovpadanja, ki je seveda vidik vesoljske zavesti, izražen skozi vidike lirskega subjekta.

⁶ Dve strani tukaj ne pomenita prostorskih smeri, temveč sta časovni perspektivi: preteklost in prihodnost. Strniša s ptičjimi očmi ladje ustvarja sočasnost, ki jo je bil razvil že v pesmi *Sanje leta*.

⁷ Na tem mestu izpostavljam povezavo med imanentno transcendentnostjo, izražajočo se v tej Strniševi pesmi, in (kantovsko) transcendentalnostjo, na katero kaže besedna zveza »pogoji možnosti«. Čeprav gre za različna pojma, imata skupno jedro, ki je pomembno za razumevanje Strniševe recepcije Kantovega transcendentalizma. To skupno jedro je znanstvena nedostopnost in nespoznavnost tako imanentne transcendence kot transcendentalnih pogojev možnosti. Kljub temu da je prav zaradi (v Kantovem smislu) kritiške nedostopnosti pogojev možnosti spoznanja (formi čutnega zrenja, kategorije) Kantova filozofija v *Kritiki čistega uma* problematična, izraža neko človeški zavesti nedostopno danost, ki to zavest bistveno opredeljuje, a je hkrati tej isti zavesti nedostopna in zanjo nespoznavna (presega njene pogoje možnosti spoznanja) – v tem smislu pa je zanjo seveda imanentno transcendentna. V tem smislu transcendentalni pogoji možnosti presegajo človeški spoznavni svet, kljub temu da so njegov bistveni del ali celo temelj. Jedro Strniševega odnosa do koncepta transcendentalnosti je v tem, da je znanstveno nespoznavna, medtem ko jo je pesniško mogoče dojeti, opisati ali izraziti, pri čemer zdaj ne gre toliko za transcendentalnost človeka kot subjekta (torej njegovih pogojev možnosti spoznavanja), temveč za transcendentalnost vesoljske zavesti kot gledišča, ki je lastno besedni umetnosti – kaj so torej pogoji možnosti vesoljske zavesti kot (ironičnega) gledišča besedne umetnosti? Najpomembnejša razlika med konceptom imanentne transcendentnosti in konceptom transcendentalnosti, ki je pomembna za razumevanje Strniševe poezije, je v tem, da je imanentna transcendenca znotrajsvetno presežno – nekaj, kar presega človeške zmožnosti razumevanja, a je hkrati del ontološko istega sveta kot človek sam – transcendentalnost pa je, četudi je del ontološko človeškega sveta (celo njega samega), ne le spoznavno nedostopna, temveč hkrati tudi nujno potreben sestavni del vsakega človeškega doživljanja, čustvovanja in spoznavanja.

⁸ To misel Strniša v zbirki *Škarje* nadaljuje v upesnjevanje začenjanja poezije iz smrti.

⁹ Misel, da veseljakova želja po transcendenci izvira iz omejitev njegove transcendentnosti, je v izogib nejasnosti potrebno podrobneje razložiti. Želja po transcendenci označuje željo po nečem presežnem. Veseljakovo notranje veselje naseljujeta palček, ki živi v njegovem palcu, in škrat, ki živi v njegovi glavi, pri čemer se nikdar ne srečata in spoznata. Veseljaka kot bitje opredelujeta oba: tisti, ki vidi skozi njegove oči (škrat), ter tisti, ki živi v temi njegovega palca (palček). To je torej par, ki ga lahko razumemo tudi kot transcendentalnost veseljaka – kot tiste pogoje, ki določajo možnosti veseljakovega spoznavanja najlepše dežele sveta. Ker pa se palček in škrat nikoli ne srečata, ker ne moreta postati

eno, ker je med njima, tako kot med kategorijami in formama čutnega zrenja pri Kantu, nepremostljiva razlika, veseljak ne more doseči popolne zadovoljitve svojih želja. Zmeraj ostaja nekaj onstran, nekaj neznanega in nekaj večjega: torej vizija transcendence. S tega vidika je torej veseljakovo transcendentalno strukturo mogoče razumeti kot vir njegove želje po transcendenci.

VIRI IN LITERATURA

- Balžalorsky, Varja. *Lirski subjekt* (doktorska disertacija). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.
- Einstein, Albert. *The Meaning of Relativity*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Hribar, Tine. »Pesem, ki je ni.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 71–83.
- Kant, Immanuel. *Kritika čistega uma* ¼. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2011. [= *Kritik der reinen Vernunft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.]
- Kolšek, Peter. »Balade o svetovjih.« Strniša Gregor. *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. 153–169.
- Kos, Janko. »Liliput in Brobdingnag.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 62–70.
- . *Lirika*. Ljubljana: DZS, 1993.
- Novak, Boris A. »Asonanca pri Strniši.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 122–141.
- Pavlič, Darja. *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2003.
- Schmidt, Goran. »Vedro piče za metafizične prašiče.« *Interpretacije*. Ljubljana 1993. 180–191.
- Schmidt–Snoj, Malina. »Škarje in Jajce kot menipejska satira.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 84–99.
- Stanek, Janez. »Srečevanja z Gregorjem Strnišo.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 7–31.
- Stenger, Victor. *Quantum Gods: Creation, Chaos, and the Search for Cosmic Consciousness*. New York: Prometheus Books, 2009.
- Strniša, Gregor. *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- . *Gregor Strniša: Pesmi*. Ljubljana: DZS, 1978.
- . *Jajce*. Maribor: Založba Obzorja, 1975.
- . *Mozaike*. Koper: Založba Lipa, 1959.
- . *Odysseus*. Krakow: Zebra, 1993.
- . *Oko*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- . *Rbombos*. Ljubljana: DZS, 1989.
- . *Svetotje*. Ljubljana: DZS, 1988.
- . *Škarje*. Maribor: Založba Obzorja, 1975a.
- . *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- . *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- . *Zvezde*. Ljubljana: DZS, 1965.
- . *Želod*. Ljubljana: DZS, 1972.
- Svetina, Ivo. »Žaba dušica in polž lazar.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 153–165.
- Taufel, Veno. »Pesnik kozmične zavesti.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 55–61.
- Weinberg, Steven. *Sanje o končni teoriji*. Nova Gorica: Flamingo, 1996.
- Weinbrot, Howard D. *Menippean Satire Reconsidered*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.
- Weizsäcker von, Friedrich Carl. *Zum Weltbild der Physick*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1970.
- Žunkovič, Igor. »Gregor Strniša in sodobna fizika.« *Dialogi* 43. 3-4 (2007): 17–33.

Gregor Strniša's Lyric Subject

Key words: Slovenian poetry / lyrical subject / cosmic conscience / Strniša, Gregor

This article discusses the development of the lyric subject in the first five poetry collections by Gregor Strniša, in which the interpretation is based on Strniša's own poetry, the sources that he knew and used (especially Weizsäcker's explanation of quantum mechanics from a comparative perspective with Kant's transcendentalism), and of course his poetological text *Relativnostna pesnitev* (The Relativity Poem).

The following proves to be an essential question regarding Strniša's lyric subject: How can the lyric subject articulate himself (or speak) from the viewpoint of universal consciousness and retain the relative stability of his subjectivity?

Complementarity is the most distinct device of his poetic description of universal consciousness connected with this question (his collections *Zvezde* [Stars] and *Želod* [Acorn], as well as *Škarje* [Scissors] and *Jajce* [Egg]); in Strniša, this no longer constitutes only the content of poetry, but also a form of it. At the content level, the importance of uncertainty and thus disregard for the rules of traditional logic, especially the rule of the excluded third party, stand out; this makes it possible for Strniša to describe contradictions in a non-contradictory manner (his poem "Brobdingnag").

It is clear that Strniša adopted the concepts that he used to describe his view of the world from the theories of relativity and quantum mechanics. One must first understand these concepts in order to be fully able to enter his poetic universe. Strniša adopted them appropriately in philosophical terms, but nonetheless in his own sort of way, which the author of this article already discussed in the article "O Gregorju Strniši in sodobni fiziki" (Gregor Strniša and Modern Physics). For him, the meaning of the mathematical formula for people's relationship to the world is more important than the beauty of the formula. This is why the literature can also see that (i.e., meaning) which is inaccessible to the scientific logos (i.e., description, function); this is especially evident from his collection *Oko* (The Eye).

Poets can articulate the reality of the universe through universal consciousness because they themselves as subjects are already part of a greater or higher whole, or part of the whole of universal consciousness, even though they continue to remain mere subjects. Strniša thus does not succumb to the modernist tendency to negate, surpass, deconstruct, or even destruct the subject, but finds a new and higher firmness of the relative and desubjectivized subject, whose tragedy and predetermination are also defined by universal consciousness.

In his collections *Oko*, *Škarje*, and *Jajce*, universal consciousness is both the narrated and the narrator. People can relate to this because through their self-awareness they themselves are caught in the trap of cyclicality, from which they cannot escape. Strniša's poetic confrontation with the world – which is both the physical world of his Newtonian reality and a relative and quantum world – ends with the human because poetry is only possible through him. Universal consciousness is expressed through everything that exists, but its wholeness and consciousness can only be comprehended through poetic language. Strniša thus pays a deep and respectful homage to poetry.

Julij 2014