

Boris A. Novak

Ritem pri Šalamunu

I. Splošna opredelitev Šalamunove poetike in njegovega mesta v literarni zgodovini

Slovenska literarna zgodovina je že opredelila poetiko Tomaža Šalamuna kot prelomno dejanje v slovenski poeziji druge polovice dvajsetega stoletja. Po enotni oceni je njegov pesniški prvenec *Poker*, ki je spričo nerazumevanja tedanje ideološko motivirane uradne estetike moral l. 1966 iziti v samozaložbi, s svojim revolucionarno novim in svežim jezikom sprožil avantgardistično gibanje v slovenski in – širše – jugoslovanski poeziji šestdesetih in sedemdesetih let. Ker je slovenska poezija že v dvajsetih letih – predvsem s futurizmom Antona Podbevška, konstruktivizmom Srečka Kosovela in ekspresionističnimi poetikami Mirana Jarca, Slavka Gruma in drugih – doživela svojo zgodovinsko avantgardo, bi torej literarno gibanje, ki ga je inavguriral Šalamun, morali natančneje opredeliti kot *neoavantgardizem*.

1941 rojeni pesnik se je plodno naslonil na izročilo moderne lirike, ki so jo v slovenski poeziji našega stoletja utemeljili Edvard Kocbek, ki je osvobajal pesniški jezik, da bi izrazil panteistično videnje kozmosa in človekove vloge v zgodovini, Božo Vodušek, ki je z valéryjevskim kultom forme izrekal resnico *Odčaranega sveta*, kakor se glasi naslov njegove pesniške zbirke iz tridesetih let, in vrsta pesnikov v petdesetih letih, ki so se uprli diktaturi estetike t. i. *socialističnega realizma*. V prvi polovici petdesetih let se je ta upor dogajal na impliciten način, skozi vrnitev k upesnjevanju človekove intime, ki jo je socrealizem imel za nevredno

upesnitve. V drugi polovici petdesetih let pa je generacija tedaj mladih pesnikov (predvsem Gregor Strniša, Dane Zajc in Venko Taufer) vpeljala v slovensko književnost eksistencializem ter se odkrito spopadla z vladajočo ideologijo. Književniki in intelektualci te usmeritve so ustanovili več literarnih revij, ki jih je oblast prepovedala. Nemila usoda je l. 1964 zadela tudi revijo *Perspektive*, poskus ilegalnega izdajanja pa je zadnjega urednika te pomembne publikacije, tedaj mladega pesnika Tomaža Šalamuna, pripeljal v zapor.

Ni torej naključje, da je bila pesniška revolta v zgodnji Šalamunovi poeziji tako radikalna in brezkompromisna. Izid *Pokra* je povzročil enega izmed največjih kulturnih škandalov v povojni slovenski zgodovini, saj je pesnik postal tarča varuhov tradicije, po drugi strani pa idol mladih, ki jim je njegova drzna pesniška govorica omogočila idejni preprih, po katerem so hlepeli v zatohlosti domačijske in socialistične sivine. Kozmopolitizem njegove pesniške in osebne izkušnje (Šalamun je velik del svojega življenja preživel na popotovanjih po daljnih deželah) je vplival na razširjanje obzorij pri mlajših pesnikih. Celo pesniki, ki so bili daleč od njegove poetike, so bili spričo vulkanskega izbruha njegove poezije prisiljeni definirati svojo pozicijo z ozirom na drzne impulze, ki so jih izžarevale pesmi Tomaža Šalamuna.

Pesnik je iz svojega jezika odstranil vsakršen sentimentalizem, da bi izrazil resnico sveta, ki je izgubil nebo in tla. V nasprotju s pesniki predhodne generacije, ki so kljub metaforični gostoti jezika ohranjali trdne obrise prepoznavne zunanje realnosti, je Šalamun z rimbaudovsko gesto začel kombinirati pomensko oddaljene besede, ustvarjajoč avtonomni kozmos jezika in domišljije. Iz Šalamunove brezmejne izrazne svobode izhaja literarno gibanje, ki ga je kritik Taras Kermauner posrečeno poimenoval *ludizem* (iz latinske besede za igro – *ludus*). Kljub svobodni besedni kombinatoriki pa pri Šalamunu ne moremo spregledati izjemno močnega čustvenega naboja in eksistencialne zavezanosti, ki po svoji pesniški energiji daleč presega besedne igrice njegovih številnih epigonov.

Njegova poetika je paradoksalna: po eni strani bogastvo domišljije in jezika, kjer metaforično združevanje besed ni z ničimer več motivirano, po drugi strani pa doživljanje lastnega bivanja kot ustvarjalnega dejanja svobodne samoosmislitve subjekta, kar je doživelo najvišji izraz v poetični

izenačitvi ljubezni in pesmi.

Šalamunov pesniški razvoj je izjemno zanimiv in nenavaden: prehodil je dolgo pot od skrajne negativitete *Pokra* do himnične poezije poznejših zbirk, ki izrekajo hvalnice čudežem ljubezni in stvarstva, ne da bi mu usahnila ustvarjalna lava. Do okrutnosti ostro svetlobo Šalamunovih pesniških začetkov je zamenjala drhteča nežnost pretresljive zavesti o človekovi usodi pod zvezdami ...

Gre za enega izmed najbolj plodovitih pesnikov v zgodovini slovenske poezije, saj je doslej objavil 26 pesniških zbirk ter nekaj izborov pesmi. Obenem je Tomaž Šalamun najbolj prevajani sodobni slovenski pesnik, ki ga kot pomembno referenco sprejemajo ustvarjalci in poznavalci poezije v številnih deželah.

II. Ritem Šalamunovega verza

Od šestdesetih let do današnjega dne literarna zgodovina ponavlja oznako, da gre pri Šalamunu za *destrukcijo* tradicionalnih pesniških oblik; ta oznaka je le deloma točna, njena bistvena pomanjkljivost pa je, da izhaja prav iz tradicionalne slovenske literarne ideologije, zato se ji tektonski premik, ki se je zgodil v Šalamunovi pesniški govorici, kaže zgolj kot destrukcija. Ta aprioristična predpostavka je slovensko literarno vedo zapeljala tako daleč, da se doslej nihče ni potrudil pobliže analizirati ritem Šalamunovega verza. Ko smo to končno storili, smo z osuplostjo ugotovili, da Šalamunova izrazna moč v veliki meri izvira iz napetega, dramatičnega, magnetično očarljivega ritma njegovih pesmi. A ne le to: proti vsakršnemu pričakovanju smo odkrili, da presenetljivo visoko število Šalamunovih verzov temelji na neoporečnem spoštovanju različnih metričnih shem.

Kljub nenavadno velikemu številu metrično brezhibnih verzov pa so še precej bolj pogosti verzi, kjer je sicer mogoče izluščiti določeno metrično osnovo, ki pa jo pesnik s svojo eruptivno jezikovno energijo deloma krši oziroma točneje: nadgradi z živim utripom besedne materije. Glede na prevlado živega ritma nad metrom v Šalamunovi poeziji bi bilo pri tovrstnih verzih namesto tradicionalne oznake "*metrična shema*" nemara ustrežnejše uporabljati novejši in bolj natančen termin – *metrični* oziroma kar *ritmični impulz*.

Funkcija ritma v poeziji je vselej v veliki meri odvisna od zvrstne lege in optike doživljanja sveta: povsem naravno je, da igra ritem močnejšo vlogo v pesništvu, ki temelji na himničnem videnju kozmosa, kakor v pripovednih zvrsteh. Ker je *Poker* zbirka, ki je privzdignjeni milozvočnosti tradicionalne lirike zoperstavila verz, zgrajen na melodiji in sintaksi vsakdanje govornice, bi pričakovali odsotnost skrbi za ritmično organiziranost verza. Kakšno presenečenje je čakalo pisca pričujočih vrstic, ko je s šolsko metodo analize ritmičnih struktur v mnogih verzih *Pokra* ugotovil ne le močan ritem, temveč celo naslonitev na različne metrične sheme:

motto Pokra:

<i>skoz tvojo senco steče roka</i>	jamb
<i>in tuja sonca vžigajo svetlobo</i>	jambski enajsterec
<i>nihče ne ve kako si prišel tja</i>	katalektični jambski enajsterec

Mrk III:

<i>Po zidku navzgor.</i>	amfibrahi
<i>Po zidku navzdol.</i>	(prva dva v katalektični,
<i>Po zidku na levo.</i>	druga dva v akatalektični
<i>Po zidku na desno.</i>	varianti)

Mrk IV:

<i>S tankimi noži preteklosti</i>	daktil
-----------------------------------	--------

Poker IV:

<i>Spet si tu prokleti suhi veter</i>	troheja
<i>s slino vseh poletij</i>	

Stvari II:

<i>Če šteješ od ena do sto</i>	amfibrah
--------------------------------	----------

je to sicer blazno naporno amfibraški impulz

Stvari IV:

Padel je kot pade sonce na nebo trohej
a ni opravljal take funkcije jamb
motila ga je gladkost jamb
vlažne kože prisesanega Moloha trohejski impulz
zato je z malim zlatim strojem jamb
oddelil olupke amfibrah
olupke z dlako na notranji strani jambski enajsterec
 (...) jamb
le predstavnike je pustil za spomin trohej
obešene kot ure jamb
včasih ko je sonce zunaj zahajalo trohejski impulz

Stvari V:

Ali ste že videli boga trohej

Stvari VI:

Nekega dne se zaveš da je roka daktil
da je že davno navajena da je roka daktilski impulz
 (...) jamb
bodi pesek ali voda trohejski osmerek
ali prehod iz svetlobe v temo daktilski impulz
ne maram reče roka jamb
predolgo nisi vedel jamb
nisi ti ampak sem roka daktil

Stvari VII:

Narisal bom križ amfibrah
vijuge na mojem gugalnem stolu amfibraški impulz

Flor ars hippocratica:

kako se podre amfibrah
kako vse popade amfibrah
šest pik in nič pik amfibraški impulz
in še kak star keks amfibraški impulz
kak sir brez lukenj jamb
kak žalosten čaj brez limone amfibrah

Pravkar navedeni verzi nam ponujajo v analizo tudi primer ritmičnega učinkovanja *anafore*, retorične figure, ki temelji na ponavljanju začetnih besed stavkov oziroma verzov (v konkretnem primeru gre za ekspresivno rabljen prislov *kako* in za zaimsek *kak*). Še bolj izrazit je zgoraj citirani odlomek iz pesmi *Mrk III (Po zidku navzgor. / Po zidku navzdol ...)* V funkciji anafore pri Šalamunu – kot tudi sicer – pogosto nastopajo vezniki (naslednji primer je iz pesmi *Počitnice*):

in pride gospa Adamič
in se peljemo z vlakom
in dedek je nervozen
in Rogaška Slatina
in kostanji
in promenadna muzika
in gospa Senčar igra na klavir
in udarjamo takt

in štirje smo
in težko bo prestopati
in Jelka joka
ker je izgubila zelen kamen

V znameniti pesmi *Mrk I* je anafora zgrajena na predlogu iz:

*Iz dolgih žebļjev
si varim ude novega telesa.*

Iz starih cunj bo drobovje.

(...)

*Iz prežrtih plošč gnusa
si bom postavil kolibo.*

Razločno čutimo, kako anafora v tem pesniškem besedilu podeljuje verzom dramatičen ritmični naboj. Neobičajna skladnja, ki jo diktira položaj predloga *iz*, pa strukturira tudi pomen in sporočilo pesmi: anafora *iz* namreč označuje svet, iz katerega se bo pesnik, *utrujen podobe svojega plemena, izselil*. Navaden predlog, ki v vsakodnevni govorici opravlja pomožno pomensko funkcijo, v kontekstu pesniškega jezika nenadoma pridobi nenavadno, dotlej neznano, neznansko težo. Inverzna sintaksa, napet ritem in močne podobe pa skupaj prispevajo k malone liturgičnemu učinku te strašne in velike pesmi.

Ponavljjanje besed, sintagem in celih verzov je eden izmed pglavitnih ritmično-pomenskih postopkov Šalamunove poetike v *Pokru*. Spomnimo se verzov, ki sta svojčas tako škandalizirala ozkosrčne tradicionaliste, da so ju nenehno citirali kot primer nesmisla. Če bi res šlo zgolj za nesmiselno pesniško izjavo, ju najbrž ne bi tolikokrat ponavljali. Kaj je pri teh dveh verzih tako iritiralo, na podzavestni ravni pa privlačilo varuhe tradicije? Hipnotični ritem:

*Težke so težke te gobice
težke v božjo mater*

(*Gobice II*)

V mnogih pesmih se določeni verzi ali njihovi segmenti ponovijo, tovrstno ponavljanje pa zvišuje ritmično urejenost besedila ter dodatno poudarja sporočilo:

*svet bo posrkal nekdo drugi
svet bo posrkal nekdo drugi*

(Poker VI)

*odstranili bomo dihanje
ker se vdira
ker se vdira
ker se vdira*

(Gobice III)

*ali ste že videli balkonsko ograjo
ki bi rekla dovolj mi je
dovolj mi je
dovolj mi je*

(Stvari VII)

Konec pravkar citirane pesmi temelji na ponavljanju samih negativnih kategorij, ki pa v medsebojnem pomenskem izničenju omogočijo, da se zabliška svetloba biti – svetloba čudežnega, človeškemu razumu nedoumljivega bivanja stvari:

*Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti
nedosegljive besu živih
neranljive v nenehnem odtekanju
ne dohitiš jih
ne zagrabiš jih
nepremične v strmenju*

Ta pasaža, ena izmed najmočnejših pesniških izjav, kdajkoli izrečenih v zgodovini slovenske poezije, nakazuje poznejši razvoj Šalamunovega poetike in eksistencialnega odnosa do sveta.

V *Pokru* ponavljanje verzov pogosto učinkuje kot – *refren*. Tako se v I. pesmi cikla *Gobice* trikrat – na začetku, na sredini in na koncu – ponovi distih:

*Bila je blazna vročina
to moram namreč povedati*

Refren je v evropski poeziji ostanek glasbenih struktur, spomin na rojstno obdobje lirike, ko je bila pesniška beseda tesno prepletena z glasbo in plesom. Nenavadno visoko število ponavljajočih se verzov v *Pokru*, ki ritmično in pomensko učinkujejo kot refreni, kaže na to, da je Tomaž Šalamun že v svoji mladostni poetiki organiziral pesem v besedno *skladbo*, kot glasbo.

Ta naravnost k zvočnemu učinkovanju pesniške besede se je po *Pokru* le še okrepila. Na vrhuncu Šalamunovega eksperimentiranja z jezikom, na začetku sedemdesetih let, njegova poezija temelji na magnetično močnem ritmu, pri katerem je še bolj pogosto kot pri pesmih iz *Pokra* mogoče izluščiti določeno metrično shemo. Oglejmo si nekaj verzov, vzetih iz treh pesmi, prvotno objavljenih v zbirki *Bela Itaka* (1972):

Hočem verz napet:

<i>hočem verz napet kot bambus</i>	trohejski osmerek
...	
<i>fanfare hočem, blesk, klečanje</i>	jamb

Zidar sem:

<i>zidar sem, svečenik prahu</i>	jambski osmerek
<i>utrjen kot pošast, kot skorja kruha</i>	jambski enajsterec

Spet so tihe ceste:

<i>spet so tihe ceste, temni mir</i>	trohej
...	
<i>vidim kožo v pobožnem prahu</i>	trohej
...	
<i>čaka čas ljubezni, čas visokih kipov</i>	trohej

Ugotovimo lahko, da Šalamun neprimerno pogosteje, kot bi to pričakovali spričo njegove avantgardistične slave radikalnega razdiralca vsakršnih form in norm, gradi ritem svojih verzov na doslednem spoštovanju različnih metričnih shem. Pri tem je s stališča psihologije ustvarjanja zanimiva in pomenljiva pesnikov izjava o tem fenomenu: na vprašanje pisca pričujočih vrstic, ali se zaveda, da presenetljivo število njegovih verzov izkazuje neoporečen in metrično brezhiben ritem, je Šalamun odgovoril, da ritma svojih verzov nikoli zavestno ne gradi na metričnih shemah, temveč se vselej intuitivno, tako rekoč telesno prepusti ritmičnemu toku besed.

III. Sklep

Šalamunov drzni avantgardizem je torej kljub silovitemu zavračanju tradicionalnih pesniških oblik intenzivno pripet na tradicijo in od nje paradoksalno odvisen.

Obenem ritem njegovih verzov razločno kaže, da sleherna prava poezija vselej temelji na zvočnosti, na glasbi besed, kjer zven poglobi pomen do razsežnosti, ki jih vsakdanja govorica ne zmore izraziti.

Pričujoči prispevek je treba razumeti kot uvod v natančnejšo analizo ritmike Šalamunovega verza. že zdaj pa je mogoče z gotovostjo zatrditi, da je njegova poezija neprimerno bolj ritmična kot poezija večine slovenskih avtorjev, ki pišejo v prostem verzu.

Prelomni učinek Šalamunove poetike, ki se je slovenski literarni vedi kazal kot *destrukcija* tradicionalne pesniške oblike, je bil torej posledica Šalamunovega premika celotnega koordinatnega sistema, v katerem se je poezija dogajala, ne pa posledica rušenja forme. Slovenska poezija v praksi ni nikoli opustila pesniške oblike, niti v obdobju najbolj radikalnega avantgardizma ne – pesniško obliko je opustila slovenska literarna veda, in sicer zaradi napačnega razumevanja narave pesniškega jezika. Ker je pesniški jezik – v skladu s tradicionalnim pojmovanjem ter še posebej s konstitutivno vlogo poezije v slovenski zgodovini – še zmeraj imela za estetizirano obliko ideološkega govora, se ji je ločitev poezije od ideologije kazala kot *destrukcija* forme, ne pa kot *drugačna* forma.

