

Irena Novak - Popov

Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 821.163.6.09-193.3<sup>19</sup>UDK 811.163.6<sup>373.612.2</sup>

## Prispevek k analizi metafore v sonetu postmodernizma

**R**azprava je posvečena segmentu sodobne slovenske poezije, in sicer sonetu. V tej stalni pesniški obliki bo predmet pozornosti organizacija vsebine, s katero se na najbolj zgoščen način uresničuje bogastvo smisla. Razmerje med estetiko oblike in oblikovanjem pregnantne vsebine bo prikazano ob treh sodobnih pesnikih, ki gojijo klasični sonet, njihov sonetni opus pa je za slovensko poezijo razvojno relevanten. S tem se nadaljuje analiza, ki je bila za simpozij *Sonet in sonetni venec* opravljena na sonetih iz obdobja romantike, realizma, moderne, ekspresionizma, nove stvarnosti in pojavnega modernizma.<sup>1</sup>

Analize figurativnega izražanja v sonetu izhajajo iz dveh sklopov predpostavk, prvi zadeva pomen same sonetne oblike in drugi specifično medpomensko in medpojmovno dogajanje v metafori.

Sonet ima predvidljivo zunanjo zgradbo, ki so jo v evropski književnosti kanonizirali pesniki italijanske renesanse. Odtlej ima predpisano dolžino in obliko kitic. 14 verzov v dveh štirivrstičnicah ali kvartetah in dveh trivrstičnicah ali tercetah z določenim vzorcem rimanja (dva para ženskih oklepajočih rim v kvartetah /abba/ in dva para prestopnih rim v tercetah (cdc/dcd) oz. tri pare simetričnih, zrcalnih ali kako drugače urejenih rim (cde/cde, cde/dce, cde/dec, cdc/ede).<sup>2</sup> Bolj ali manj določen je tudi tip verza: v slovenski književnosti je to postal petstopični jambski verz.<sup>3</sup> Z vizualno dvodelnostjo, ki vsebuje simetrijo kvartet (4+4) in tercet (3+3), in opozicijo med kvartetnim in tercetnim delom (8 : 6) je navadno povezana vsebinska dvodelnost. Sonetna zgradba nima med napetostmi (1. kvarteta, 1. terceta) in pomiritevami (2. kvarteta, 2. terceta), zato nekatere teoretike spominja na zgradbo drame: razpostavitev (ekspozicija) nasprotij, stopnjevanje v vrh in razrešitev v zadnji terceti, nekakšni sintetični poanti celote.<sup>4</sup> Zapletena oblika zahteva premišljenost, disciplino in distanco, zato so se v njej preskušali največji mojstri pesniške besede in posluha za jezik. V slovenski književnosti je s Prešernovimi soneti to postala »mitizirana« oblika, ki že sama zaznamuje artizem in literarnost.

Ker ima v sonetu pesnik na voljo 140 do 154 zlogov, tj. kakih 60 do 65 besed, se je prisiljen izražati zgoščeno. Zato izrablja tiste jezikovne postopke, ki na najmanjšem prostoru sprožajo največ predstav in misli. Inovacija in zgoščenost pa so odlike živih in svežih metafor. O metafori, primeri in analogiji rapravljam v izrazih interakcijske teorije angleških in ameriških jezikoslovcev. Zelo na

<sup>1</sup> *Struktura in semantika sonetne metafore* (1997). Obdobja 16. *Sonet in sonetni venec*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 49-65.

<sup>2</sup> Oklepajoča razporeditev rim je prevladala v renesanski in baroku, od romantike dalje pa se je uveljavil ljudski model s prestopnim rimanjem (abab/abab).

<sup>3</sup> Enajsterec z ženskim izglasom: —∪; od moderne dalje tudi v kombinaciji z desetercem z moškim izglasom: —; izjemoma in razmeroma pozno najdemo tudi daktilske ali trohejske verze.

<sup>4</sup> Boris Paternu (1976). *Izhodišča Prešernovega sonetizma*. France Prešeren in njegovo pesniško delo I. Ljubljana: MK.

kratko rečeno je metafora dvočlenska globinska struktura, v kateri preslikava ustvarja mrežo korespondenc med dvema pojmovnima območjema. To sta dva kompleksa misli, sodb ali védenja, ki jih imajo člani neke kulture o določenih pojmi in rečeh. Z metaforo določene vidike, lastnosti, vrednosti in čustvene odzive enega pojmovnega območja, ki ga teorija imenuje *izhodišče*, prinašamo ali zarišemo čez drugo območje, imenovano *cilj*. Ko uporabimo metaforo, ustvarimo poseben vzorec sklepanja o ciljnem območju: cilj je za hip organiziran drugače kakor zunaj metafore. Ko nečemu nekaj pripišemo metaforično, smo določene vidike osvetlili, poudarili, druge pa skrili, izrinili. Ko v pesmi preberemo »oči so zvezde«, pomislimo na to, da se oči svetlikajo, so daleč, pripadajo nedosegljivemu bitju, zbuja upanje itd., pozabimo pa, da so organ vida, z njim povezanega intelekta, različnih barv, da se solzijo, obolijo, okvarijo itd. Tvorec metafore torej vodi vrednotenje in mišljenje o cilju (tu o očeh). Konceptualna semantika je razloga metafore kot preslikave dopolnila z mislijo, da to ni le dogajanje med besedami (njihovimi pomenkami), temveč dinamika med pojmi in njim pripadajočimi svetovi oz. kognitivnimi modeli, ki jih besede označujejo in kličejo v zavest. Učinek metafore se zdi skrivnosten in zahteva interpretacijo, saj je očitno nesmiselno trditi, da so oči zvezde. Dejansko pa s to skrivnostjo živimo in se vsak dan sporazumevamo, kajti naši pojmi so v veliki meri metaforične narave. Mnogi idiomi (frazemi) in metafore iz slovarja so del kulturno in antropološko pogojenega sistema. O sreči, zdravju, bogastvu, ugledu in pozitivnih rečeh govorimo kot o nečem, kar je na vrhu navpično urejenega prostora, o boleznih, nesreči, smrti, obupu pa kot o nečem na dnu. Npr. »Danes sem čisto na tleh«; »Kdor visoko leta, nizko pade.« Pri G. Lakoffu in M. Turnerju<sup>5</sup> si sposojam termin *osnovna pojmovna metafora* za tiste zveze med pojmi, ki jih kot konvencionalni repertoar avtomatično uporabljajo člani neke kulture. Nanje se sklicujejo tudi pesniki, vendar jih inovativno širijo z novimi elementi, dopolnjujejo s podrobnostmi in kombinirajo v zapletenejške sklope. Enako ustvarjalno ravna tudi z metaforami iz literarne tradicije, z dediščino pesniških klišejev in stereotipov. Ti ne prinašajo le posebnega smisla, temveč so znamenje, da neko besedilo pripada leposlovju in da naj bo sprejeto kot poezija.

Izjemna trdoživost soneta v slovenski poeziji je nedvomno povezana z odličnostjo prvega mojstra, **Franceta Prešerna**. V fazi klasične romantike (1830-1836) je sonet oblika uglajene ljubezenske izpovedi, bivanjske refleksije in satirične literarne polemike. Tu je prvič izdelana posebna tematska vloga ciljnih pojmov, prvič so izbrana literarna, mitska ali izkustvena izhodišča. Ciljem in izhodiščem je določeno mesto v strogi sonetni zgradbi: alegorija, mit, parabola ali opisna podoba iz kvartet je prenesena na izpovedovalčevo enkratno situacijo, doživetje, občutje ali misel v tercetah. Bežno in subjektivno se vključuje v trajne estetske vzorce, vendar je vsak vzorec izbran glede na vlogo v analogiji. Zaostalo slovensko književnost je Prešeren evropeiziral s tem, da se je odločil za odlično renesančno obliko, pa tudi s tem, da je suvereno prevzel renesančne, antične in biblične topose. Vendar je skupno kulturno lastnino z dodajanjem čutnih in izkustvenih podrobnosti podomačil in ustvarjalno nadgradil (celo negiral) ali jo razširil v cele podobe iz bolj prvinskega opazovanja naravnih pojavov. Njegovi soneti so postali estetski model, na katerega so se nasledniki odzivali tako, da so ga posnemali, razvijali, se od njega oddaljevali ali ga razdirali.

**Simon Jenko** je v sonetni metafori preskušal dane in dogovorjene estetske vzorce in se prek njih spustil v dialog s predhodnikovim monumentalnim modelom. V konvencionalni, retorično in literarno zaznamovani metaforiki se s humorno inverzijo, parodično demontažo in navideznim posnemanjem oddaljuje od Prešerna. Relativizem, minljivost, spremenljivost motivirajo sprožanje netipičnih konotacij, osamosvajanje čustev, dinamiko in samoironizacijo. Neromantični odnos do jezika pa se kaže skozi humor, nesmisel, paradoks in skozi željo po novi avtentičnosti. Pesnik romantične deziluzije **Božo Vodušek** se v sonetih zbirke *Odčarani svet* (1939) loteva izročila evropske in slovenske klasike z demontažo in parodijo, s čimer kaže na njuno zlaganost, praznost in neustreznost za izraz sveta v krizi. Toku objektivno naravnane nove stvarnosti se približuje tako,

<sup>5</sup> G. Lakoff, M. Johnson (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago-London: The University of Chicago Press.

da zgodovinske sloge, literarne motive, embleme, trope, mite in alegorije podvrže intelektualni skepsi in karikaturni, v pesniško motiviko pa naseljuje neestetske, profane ali kako drugače negativno ocenjene vidike in zniževanja. Metaforična izhodišča se začno medsebojno razveljavljati, s čimer so sprevrnjeni tudi njihovi dogovorjeni estetski pomeni. Ob tem se zgostijo oksimoroni in paradoksi, ki jih spremlja trdo kakofonično glasovno kombiniranje in v pogovornost naravnana siniceza.

Radikalni razkroj pomenov mitizirane oblike lahko opazujemo ob sonetih **Vena Tauferja** iz zbirke zrelega modernizma *Jetnik prostosti* (1963), *Vaje in naloge* (1969) in še bolj avantgardne *Podatki* (1972), ki dialogizirajo z intimizmom, idejno-tematsko poezijo in ludizmom. O metafori je moč govoriti, dokler pesnik v sonetu ohranja minimalno stopnjo besedilne koherence in kohezije. V takih sonetih Taufer odstrani povezovalno perspektivo lirskega subjekta ter stopnjuje Voduškovu usmeritev v grotesko in demitizacijo. Ko pa z obdelovanjem citatnih in slovarskih metafor razklene pričakovane skladijsko-pomenske vezi in jih nadomesti z naštevanjem, ponavljanjem in variiranjem, ko drobce izgubljenih celot vgrajuje v dvoumne kontekste s premakljivimi medfraznimi mejami, postane sonet hermetično polivalenten. Tropičnost se s semantično-pojmovne preseli na gramatično-morfološko ravnino, ali drugače — grozo antilirskih podob zamenja dereguliranost strukture, ki bralca nagovarja kot intelektualni rebus. Drugi odvod modernistične avtonomije poezije je svojevrstno obujanje simbolizma, ki motivno spominja na impresionistično beleženje vtisov. Vendar te vtise kombinatorika spaja z bolj prefinjeno refleksijo eksistence, zavezane jezikovnemu ustvarjanju kot obliki preseganja minljivosti in ničā. Soneti **Nika Grafenauerja** iz zbirke *Štukature* (1975) so zato brezčasna, vizualno organizirana morfologija, ki teži v hladni duhovni esteticizem. Metaforična izhodišča so namreč izbrana iz območja hladnih barv, gladkih in svetlečih snovi, sijajnih površin in ostrih predmetov, še posebej opazno pa je besede s področja tiska, grafike, slikarstva, fotografije, filma, geometrije in računalništva. Žrtvovane globina, živost, strast in nepreglednost so nadomeščene z avtopoetskimi meditacijami in fragmenti, izbrušenimi v sijajni imaginativni sestav, ki ga ni mogoče doseči s sklicevanjem na konvencionalne asociativne vezi. Tauferjevi in Grafenauerjevi soneti so tudi zgradbeno razpršeni, kar je dodatno znamenje konca duhovne navezanosti na odlično romantično predlogo. Iz tega konca je seveda možen nov začetek skozi vračanje v preteklost, ki ga z estetsko suverenostjo nakažejo sonetni venci B. A. Novaka ter zbirke sonetov Milana Jesiha in Milana Dekleve iz osemdesetih in devetdesetih let, ko se pesniki vseh generacij pogosteje vračajo k preverjenim konstantam pesniškega izročila. V specifični aktualizaciji soneta, v oblikovnih in vsebinskih modifikacijah tudi literarna veda razbira znamenje postmodernizma.<sup>6</sup>

**Boris A. Novak** je šest optičnih, nerimanih sonetov vključil že v prvo zbirko *Stihožitje* (1977), do klasičnega sonetnega oblikovanja pa se je povzpel v četrti zbirki štirih sonetnih vencev *Kronanje* (1984). Precizna slikovitost in intelektualna duhovitost metafor v prvih sonetih nadaljuje Grafenauerjevo. S predhodnikom jih družijo tudi izrazita jezikovna zavest, vidna kot dvojni in hkratni proces: spoznavanja minljive resničnosti in reflektiranje pesnjenja. Zato poezija tudi tu ni odprta v enkratnost pojavov sveta, temveč v jezikovno izdelovanje. Območje jezika ni ciljni pojem metaforičnega pripisovanja, temveč samostojen aktant: »*A ko dan skopni, podari vso svojo luč stihom: / jata črk popivna črnilo teme, polito čez gozdno jaso.*« Na drugi strani pa jezik nastopa v vlogi izhodišča, ki spreminja status pesniške narave: »*Verz zazrt v cvet in cvet ujet v abecedo svojih vonjev, v svojo barvno slovnico, v nem slovar svoje rožnate groze, / ko hip razcveta zamenja predpono s hipom*

<sup>6</sup> O vitalnosti soneta v osemdesetih in devetdesetih letih pričajo objave skupin ali celih zbirk sonetov. Po diplomski nalogi Magdalene Svetina Terčon (1996). *Sonet v slovenski poeziji v osemdesetih in devetdesetih letih*. FF, povzeman naslednji spisak: Ivo Antič: Hekatomba (1980), Niko Grafenauer: Palimpsesti (1984), Aleš Debeljak: Imena Smrti (1985), Ciril Zlobec: Nove pesmi (1985), Moja kratka večnost (1993), Ljubezen dvoedina (1993), Stopnice k tebi (1995), Ervin Fritz: Slehernik (1987), Milan Jesih: Soneti (1989), Soneti drugi (1993), Boris A. Novak: Stihožitje (1977), Kronanje (1984), Stihija (1991), Mojster nespečnosti (1995), Jurij Kovič: Večna pomlad (1991), Nagovori (1993), Kajetan Kovič: Sibirski ciklus in druge pesmi davnih let (1992), Novica Novakovič: Fatamorgana ali kankan nekega klovna (1993), Miklavž Komelej: Luč delfina (1993), Jantar časa (1995), Iztok Osojnik: Ogledala v času vojne (1994), Milan Dekleva: Šepavi soneti (1995).

*odcveta*. «Korak v novo smer je raziskovanje pomenskih potencialov, ki jih sprošča nepredvidljivo sopostavljanje glasovno sorodnih besed. Individualno besedotvorje in etimologizacija v besedilnem okolju večje tematske sklenjenosti (ob motivih narave in pokrajine), zgradbene osredinjenosti in izpovednosti učinkuje — v primerjavi s Tauferjevimi in Grafenauerjevimi soneti — kot otroško začudeno in zanosno videnje eksistence, naravnih pojavov in ustvarjanja, ki je že onkraj upora ideji v imenu pesniške avtonomije.

Bolj kot hladni intelektualni domisleki so Novakove metafore čustveno in čutno motivirano iznajdevanje neizrečenih ali preurejanje razumljivih analogij. Zvočna sestavina vanje vnaša presenetljivo duhovno dinamiko: »*vir vetra je uvel, zdaj veje eter*«. V najboljših primerih iz glasovne podobnosti vznikne cel niz smiselno povezanih metafor: »*usipanje snega: bela bala oblakov, scefane poročne rjuhe neba in polja*«. Da imaginacijo vodi preskušanje jezikovnih struktur, navsezadnje kaže poigravanje z antitezo in zanikanjem, paradoks, neodgovorljivo vprašanje ali alogične besedne permutacije v sklepnih verzih nenaslovljenih sonetov *Stihožujja*.

Sonetni venci v *Kronanju* imajo že zaradi obsega bolj enotno in notranje povezano semantično ozadje. Za Novakovo poetiko konstitutivni postopki prežemanja pomena in zvena so vdeleni v večjo pripovedno ali simbolizacijsko celoto, v pravljico (*Mala morska deklica*) in antični mit (*Faeton*) ali v izpeljavo in preureditev kulturne metafore »življenje je igra«, »svet je gledališki oder« (*Harlekin*). V najbolj osebnoizpovednem in refleksivnem *Kronanju*<sup>7</sup> pesnik kombinira predvsem individualne kognitivne iznajdbe, razbija konceptualne metaforične sheme in samosvoje povezuje njihove elemente. Prevzeti motivi in zgodbe so povsod le skeletna opora individualni imaginaciji. Pesnik skuša skozi besedno razkošje uveljaviti posebni red vrednot, otroški, sanjsko-hrepenenjski, himnični, kritični ali tragični pogled, spoznanja o relativnosti, fluidnosti, minljivosti, translogični enotnosti in povezanosti vseh pojavov, nenehni transformaciji, transcendentalnosti in paradoksnosti. Take kognitivno motivirane metafore delujejo kot univerzalna, gnomična sporočila, ki jih pesnik postavlja na uvodna, sklepna ali središčna mesta sonetov: »*Lepota je razcvet groze, konec ki ne mine*« (*Mala morska deklica*, 11, 14); »*Lepota je ljubezensko zlitje nič in vsega*.« (prav tam, 12, 2); »*Le stih ne rjavi v stoletju dežja, preživi vsak razcvet in razpad*.« (*Faeton*, 3, 9); »*Ob uri, ko gorijo ptice, / je le človeku dano, da zapoje*.« (*Kronanje*, 14, 10-11). V sonetnih vencih so cilji metaforične predikacije raznovrstni, vendar smiselno izbrani glede na osrednjo temo. V spominski rekonstrukciji otroške psihe (*Mala morska deklica*) so z metaforami opredeljeni pravljичno nedoločni čas in nedeljeni prostor, prebujenje pesniške in ljubezenske sle, sublimacija, čar pravljичne zavesti in hrepenenje, deziluzija in tesnoba, iz bolečine rojena lepota in življenju pritrjujoča pesem. Usoda otroštva kot osrednji motiv pa je oblikovana z zgodbo simbolnega lika, ki uteleša bolečo metamorfozo in konec v razblinjenju. Preoblikovanje tega bitja se pri Novaku ne ustavi v naravnem (morska pena), temveč v estetskem (beseda, ime sveta) in metafizičnem kozmosu (»*In vse je pena in mena. In vse je Bog. /.../ nekoč, ki hoče peti*«, 14, 11-13). Sklicevanje na prostor in čas Andersenove pravljice je izpeljano tako, da se največ metaforičnih izhodišč smiselno navezuje na morje. Fluidna dinamika krepi pojem časovnega razvoja v bivanjski temi, otroški animizem in estetski antropomorfizem pa v vseh otipljivih in imaginarnih predmetih vidi žive, delujoče sile. Na podoben način je mogoče analizirati številna izhodišča z območja svetlobnih in nebesnih pojavov, ki v *Faetonu* ponazarjajo pesnikovo svobodno samodarovanje, vidčevstvo in vero v odrešilni potencial poezije. Vzpenjanje v zenit in padanje v brezno teme je način izrekanja pesnikovega ambivalentnega nihanja med voljo in skepsjo, kroženje implicira kozmično odprtost in relativnost, sorodstvena razmerja med očetom in sinom pa nakazujejo odnos omejenega posameznika do idealitete, transcendence in duhovnosti. Duhovitost sonetnega venca *Harlekin* je v obe smeri metaforično veljavni enačaj: »*Ves svet je oder in oder je ves svet*« (1, 1) napoveduje govor o življenju skozi gledališče — tam je smrt ponovljiv dramski prizor in so sanje generalka za resničnost — in govor o gledališkem igralcu skozi njegovo življenje na

<sup>7</sup> Sonetni venec *Kronanje* ima edini dosledno prešernovsko strukturo zgolj žensko rimanih jambskih enajstercev (abba/abba/cdc/dcd) in akrostih z voščilom SREČNO POT OTROK.

odru. Vztrajno razvijanje obeh polov podeljuje alogičnosti uvodne metafore izkustveno utemeljitev, relativizira meje med nasprotnimi kvalitetami, kot so naravno oz. avtentično in umetno, spretno in umetniško, svobodno angažirano in hazardno, mrtvo in ponavzočeno, nemoralno in humano, obenem pa sprevača njihove implicitne vrednosti. Sonetni venec *Kronanje* ni po naključju postal Novakova ilustracija sodobne uresničitve odlične klasične oblike.<sup>8</sup> Že na začetku je pesniško dejanje postavljeno v kontekst zgodovinsko določenega jezika, ki šele omogoča zvezo med posameznikovim bivanjem in pesnikovim ustvarjanjem. Deveti sonet venca pa odgovarja na vprašanje smiselnosti zgodovine. Zapleteni vsebinski tloris izpostavlja eksistencialni in estetski pol, zato sta otroštvo in otrok, ki ga krona *Kronanje*, najbolj večsmiselna pojma: nanju se veže nostalgija po otroštvu in perspektiva novega otroka, minljivost in potencialnost, prvinsko čutenje in konstruktivno-destruktivna ustvarjalna igra, radoživost in slovo. Slovesna hvalnica niha v elegijo, vizijo katastrofe premaguje vera v etos pesmi, subjektivistično samozavest ukinja ponižni samoizbris, odsotnost enkratnega početnika pa osmišlja tradiranje oz. dobesedno izročanje. S takšno vsebinsko dinamiko se Novakov sonetni venec približuje Prešernovi duhovni strukturi, čeprav globino in preprostost »vere« in »strahu« izraža kompleksno moderno. Temeljna je analogija razmerij mati — otrok : pesnik — pesem ali antropološko še globlja stičnost in sorodstvo telesa in duha. Pesnik jo od verza »Beseda je pramati za človeka« v 1. sonetu do verzov »boli me/ Beseda. Pesem je telo telesa.« v 13. sonetu dograjuje s številnimi modifikacijami. Vrsta paradoksov v to osnovno strukturo vnaša dinamični relativizem in kontinuiteto: »Vsak vrh je prag v prazno in drsenje«. Posebno bogastvo pa so metafore, ki oživljajo predstavno moč in globino primarnim, jedrnim ciljnim pojmom, kot so telo, spomin, sanje, pogled, nasmeh, življenje, prostor, čas, prihodnost, svet, mati, otrok, beseda, govornica, pesem, resnica, zgodovina. Izhodišča se redko razvijejo v podrobno izdelane podobe (npr. upodobitev usode kot lepe ženske v 3. sonetu), pogosteje pa se v ciklu na poseben način nalagajo. Ker ista izhodiščna območja določajo različne ciljne pojme, nastaja neponovljiva prepletenost celote.<sup>9</sup> Sicer pa tudi inovativna metaforična projekcija med dvema shemama ni oblikovana kot enostavni paralelizem blokov, temveč kot združevanje in ponovno prepletanje delcev: »Na robu se rojevajo resnice,/ Tam, kjer je skrajna občutljivost šiva/ Prišla reki plav rokav izliva/ Z nevidno nitjo nove govornice«. Primer kaže, kako zvočno asociativnost oz. aliteracijo (rob — resnice, reki — rokav) dopolnjuje vsebinska logika (rokav reke — prišiti rokav z nitjo, reka se izlije — resnica se rodi — govornica se iz-reče). Večkrat so podlaga metafore raznovrstni odnosi stičnosti (ti so sicer osnova metonimičnemu zdrsu reference), ki sicer preskakujejo logične vmesnike, vendar dajejo mikrostrukturam lesk žlahtne izbranosti, ki ni le okras, ampak vsebinski koncentrat in poglobitev. Verza »Uspavanka je tiha zvočna veka, s katero te pokrivam. Proč strašenje« (14, 3-4) predpostavljata sprožitev vrste povezav, vsaj naslednjih: uspavanka — zaspati, uspavati — pokriti spečega, veka pokriva oko spečega, speči molči, je tiho, uspavanka ima oblikovano zvočno plast, uspavati pomeni pregnati strah pred smrtjo, kajti umreti je zaspati (za vedno). Obvladovanje mojstrske oblike ob dinamičnem tematskem razvoju z raznovrstno metaforiko torej računa na estetsko kultiviranega in sodelujočega bralca.

O izjemnosti zbirke *Milana Jesiha Soneti* (1989) pričajo kar trije ponatisi. Ti jo tudi v recepcijskem smislu delajo za »kultno« knjigo konca 80. in začetka 90. let, za katere je značilen razmah literarovednega razpravljanja o postmodernizmu. Za pesnika, ki ga je sonetna oblika za nekaj let obsedla (naslednja zbirka so *Soneti drugi*, 1993), je izjemno tudi priznanje, da je izbira soneta »naključje« oz. posledica prevajanja Shakespearove dramatike (v jamskih blankverzih), torej ne zavestno kultiviranje mitskega razmerja do soneta, temveč jamski verzni ritem, s katerim je pesnik že v zbirki *Usta* (1985) uresničeval izrazno koncentracijo. Po Novakovih se tudi Jesihovi

<sup>8</sup> Pesnik ga je vključil tudi v zbirko *Stihija* (1991), s katero po *Oblikah sveta* (1990) nadaljuje raziskavo pomenskih razsežnosti, imanentnih najiminenitnejšim stalnim pesniškim oblikam.

<sup>9</sup> Primer dodajanja novih slojev so tkalsko-krojaško območje v 2., 5., in 12. sonetu, rastlinsko v 3., 4., 5., 7., 8., 12., 13. in 14., ptiče v 1., 3., 6., 7., 8., 11., 14., vodno v 1., 4., 5., 7., 10., 13. in 14. sonetu.

soneti vračajo k ubeseditvi osebne izkušnje, s čimer se odklikajo od modernistične razosebljenosti, še v večji meri pa je njihovo gradivo literatura.<sup>10</sup>

Grafenauer je izrecno zanikal pomembnost sonetne notranje zgradbe, Novak jo je delno obnavljal v sonetnih vencih (magistralni soneti sicer niso zgoščeni tlorisi tektonsko urejenih celot) in poznejših ilustracijah variantnih sonetnih tipov (v zbirki *Stihija*, 1991), Jesih pa se z zgradbo mojstrsko poigrava in jo zapleta.<sup>11</sup> V raznovrstnih zgradbah ohranja in rahlja značilno dvodelnost, tako da ravnovesje med kontrastnima deloma premakne, kar navzven zaznamuje medkitični enjambement.<sup>12</sup> Kitice so na sploh bolj povezane kakor ločene, a povezanost prekinjajo vrivki med pomišljaji in v oklepajih. Ti spominjajo na Grafenauerjeve postopke, le da so imeli znotrajverzna razčlenjenost, enjambement, vrivki in navidezna vprašanja v *Štukaturah* vlogo osamosvajanja pomenskih enot, s čimer naj bi se sprostile nevodene asociativne povezave abstraktnega in konkretnega, sinestezije slisnih in vidnih pojavov in se v ospredje prebile potencialne semantične vezi na podlagi glasovne podobnosti besed. Jesihova zveza s klasično sonetno kompozicijo so tudi vuhbinske izostritve v zadnji terceti, dvostišju ali sklepnem verzu. To najodličnejše mesto zapolnjuje duhoviti domislek, replika dialoga, refleksivni utrinek (*»zoper življenja bedo je utehal ena edina sama — da se neha.«*; 78), oksimoron (*»iskal glasove čimbolj ... neme«*; 90) in nepričakovano spremenjena perspektiva, ki jo krepi drastično drugačna stilna raven, zlasti sestop iz vzvišenega v banalno besedišče (59).<sup>13</sup>

Formalna posebnost Jesihovega soneta je nadaljnje sproščanje načela čiste rime<sup>14</sup> oz. občasno akustično rimanje, v katerem morajo biti uresničene pogovorne oblike končnic. To je del načelnega protiformalizma in demokratizacije, ki poezijo visoke forme približuje živemu govoru.<sup>15</sup> Namesto spoštovanja prepovedi mešanja slogov in govoric Jesih mojstrsko preskakuje med mitskim, fantastičnim, bizarnim, vulgarnim in eksotičnim izrazjem. Pogovorno in vulgarno besedje uprablja ob bivanjski, erotični in pesniški temi, ki smo jih navajeni povezovati z izbranim ali vsaj nezaznamovanim.

Strukturno in slogovno raznovrstna metaforika, skoraj neujemljiva v zakonitosti, oblikuje bistroumni humor, se odmika od artizma v prozaično čutnost in razigrano pogovornost.<sup>16</sup> Z njo pesnik raziskuje jezikovno-literarne možnosti in rešuje vprašanje, kako iz starih vzorcev ustvariti novo sporočilo. Kontekst metafore je ves čas nepretenciozna drža, zato bi se tej poetiki prilegala paradokсна oznaka virtuozna skromnost ali retorika litote. Z litoto Jesih zbirko dejansko odpre:

<sup>10</sup> Opažanjem B. Paternuja (Jesih v klasiki. XXVI. SSJLK, Ljubljana: FF, 1990, 89-100) o prisotnih plasteh slovenske pesniške klasike (Prešernove, Jenkove, Gregorčičeve, Župančičeve, Kocbekove, Udovičeve, Minattijske in Grafenauerjeve poetike) je mogoče dodati opombo o novih kontekstualnih vlogah in individualni resemantizaciji spojenih elementov. Grafenauerjeva stilizacija z metaforiko, ki si izhodišča sposoja pri vizualnih tehnikah in umetnostih, npr. postane del melanholične izpovedi in refleksije o kozmičnem umiranju in nastajanju: *»da bi v strnišča mrtna se zabadal in na gosto šrafinal topi zrak«* (30). Jesih izpelje celo obrat od programskega verza Štukatur — na razmerje med resničnostjo in pesniškim simbolom, ki pri Grafenauerju poteka od abstrakcije v življenje *»iz semena formula rože v rožo dozoreva«*, polaga postmodernistično znamenje, Ecovo *Ime rože: »saj roža je bila v imenu rože«* (93). Poleg eksplisitnih, v opombah navedenih citatih verzov (Cavalcanti, Brodski, Süskind), nas metafora popelje tudi k T. S. Eliotu, *The Love song of J. Alfred Prufrock* *»When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherised upon the table«* odmeva v verzu *»večer leži — mlad mrtev mož neznan«* (7).

<sup>11</sup> Približno štetje pove, da je 15 % tradicionalno zgrajenih sonetov z opozicijo 8 : 6, 50 % sonetov s poanto, 45 % z zaznavno mejo po 2. kvarteti, kar 55 % sonetov pa ima izvirno, neponovljivo zgradbo. Igrivost in zapletenost lahko opazujemo tudi na ravni stavčne skladnje, katere zapletenost po Prešernu dosežeta šele Vodušek in Jesih.

<sup>12</sup> Verzni prestopi postanejo skoraj pravilo med tercetama, mnogi soneti pa so ena sama perioda.

<sup>13</sup> Ker so tudi Jesihovi soneti nenaslovljeni, so zaradi gospodarnosti vsi navedki označeni s stranjo v zbirki.

<sup>14</sup> Od natančnega ujemanja kvalitete in kvantitete samoglasnikov ter identitete soglasnikov v rimi se je oddaljil že Taufer, npr. z rimami češnje — smešno, naróbe — zlóbe (*Orfej*).

<sup>15</sup> Čehov — nehal, 56; doklical — Resnico, 93; naslov — nakracal, 91; ptičev — zakričal, 86; v skladju — vadiil, 90; zanosu — osel, 58.

<sup>16</sup> Enake rezultate daje tudi analiza tematike, saj se premiki med skrajnostmi pojavljajo v okviru eksistencialne, erotične in poetološke teme.

»Ne vem, če bom sploh znal povedati« (5) in s sonetom v oklepaju sklence: »Buden ne vem ne teme ne besed./ A je, pod zvezdami, je tak sonet.« (93).

Skromnost se kaže v obujanju metaforičnih fraz, t. i. »dremajočih« in frazeloških metafor, ki jim dodajanje, modifikacija, razstavljanje in kombinacija na novo ustvarja smiselni presežek. V literarnih »zgodbah«, alegorijah, toposih in citatih odkriva spregledane vidike ali jih igrivo demontira. Razvrednotenje je doživel božanski Prometej, odvisen od »živali«, ki jih je bil v mitskem pračasu povzdignil v kulturne ljudi: »Tako zdaj človek videti je zrak,/ ki ti, plaméni, sploh svetlobo da/ in vzame jo, kadar v njem dogoriš.« (76). Najpogosteje pesnik uporablja razpoložljive fragmente prepoznavne, izpraznjene in v drugačnih kontekstih resemantizirane tradicije. Ti postopki se od radikalnega Tauferjevega neoavantgardizma razlikujejo po tem, da fragmenti niso poljubno kolažirani, ampak zraščeni v lirsko izpoved s prepoznavno razpoložensko, miselno, ljubezensko in poetološko vsebino. Na drugi strani je izjemna tudi koherentna izdelava razširjene metafore iz več razvijajočih se izhodišč.<sup>17</sup> Ozadje in gradivo izvorni imaginaciji so torej dogovorjeni pomeni, individualnemu oblikovanju pa so premišljeno postavljeni preprosti in razumljivi okviri. Tudi v temeljnih konceptualnih metaforah so izpostavljeni posebni vidiki. V sonetu *Noč je na planem ježev nalovila* je smrt »bela gospa«, ki vabi na široko pot, vendar odhajanje iz življenja ni več počasna plovba s čolnom, temveč vožnja s sodobnim džipom, ki so ga ravnokar generalno obnovili. Smrt v sonetu *Sam sedi smrt doma in bere časnik* je po pričakovanju počlovečena, vendar v moško bitje, kar nasprotuje dogovorjeni predstavi, naslonjeni na slovnčni spol. Ta moški o sodobnem svetu premišljuje, ko bere novice iz časnika ter si utrujen od preobilice mrtvih želi počivati in spati. V metafori, ki pojem življenja oblikuje z izhodiščnim pojmom potovanje, Jesiha zanima trajanje, neznan in izmikajoči se cilj, negotovost in muke tistega, ki potuje: »ne ve nikoli: /blodil bo dolgo, bridko potovanje,/ za pot pripeko spraševal in mraz,/ se zgubljal, taval, dvomil in pozabljal« (35). Kjer sta konvencija in literarno izročilo manj znani, pa naletimo na poudarjanje podobnosti in različnosti ciljnega in izhodiščnega pojma, kar sproža dvoumno vrednotenje. Če je telesno ljubljenje použivanje ljubljene bitja, užitek konotira prisvajanje in zmanjkovanje, ljubezen in nasilje, ritual in vsakdanjo potrebo: »dva ljubita se gola v vlažni travi./ Poljub, ki jéden je, a ne ogrize;/ objem, ki stisne, vendar ne zadavi;/ nočni obed — užiti brez žlic in mize!« (36). Mikrostruktura metafore tako množi siceršnje dvojnost erotičnih motivov — imaginacijo iz hrepenenja in dekadentno razpuščanje iz obrambe.<sup>18</sup>

Praviloma so metafore dvočlenske. Bolj enigmatične enočlenske so omejene na sheme, ki so del globinske podstave konceptualizacije sveta v naši kulturi, ali na nepreverljive vizije (npr. »tema v globačah se sprjemlje v bitja,/ ki z bitji iz snovi megle v parivah/ lenih plodijo bitja iz pozabe.« (71)). Med dvočlenskimi ali t. i. »konfrontacijskimi« metaforami je na prvi pogled opazna pogostost samostalniških, zlasti pristančnih. Posledica take strukturne izbire je sporočilna zgoščenosť, v kateri inverzije zabrisujejo natančna razmerja med izhodiščem in ciljem. Osnovno roditeljsko zvezo, sestavljeno iz pomenko nasprotnih pojmov, dodatno zapletejo prilastki: »daljnih bližin zvezd zlatousti kor« (62). Genitivna metafora z več dopolnili je bila pri Prešernu znamenje retorične odličnosti, njena skladijska struktura pa upodobitev oddaljenosti od predmeta slutnje in hrepenenja: *unstranska glorijska* je zarja, ta zarja je senca, ta senca je sled. Toda ko jo beremo, se kljub tristopenjski oddaljenosti »unstranski glorijski« rajskega življenja vse bolj približujemo: »sled sence/ zarje unstranske glorijske« (Matevžu Langusu). V enak skladijski vzorec Jesih vpleta nereligiozne spominske vsebine in približevanje željenemu »deključku« se začne z odsotnostjo in izteče vanjo: »zdaj je le dih/ sence sledi zvenelega spomina, /.../ in ni je — « (65). V dvočlenskih

<sup>17</sup> Prim. zapleten postopek prehajanja atributov med človekom in kamnom, ki poteka v obeh smereh; poleg konvencionalnega označevanja kakega telesnega (otrdelost, omrtvičenost itd.) ali duševnega vidika človeka (brezčutnost, stiska) tudi obratna smer: iz kamna nastaja živo bitje, ki gleda, je slepo in si prizadeva usmeriti k zvezdam (25).

<sup>18</sup> Kot dopolnilo k analizi erotičnih motivov pri Jesihu (Paternu, n. d. 97-98), — tudi tu opazam romantično razpetost: opozicija drastičnemu spolnemu verizmu je nedosegljiva, spominska, sanjana, željena ljubezen v sonetih na straneh 63, 69, 82, 84, 85 (»ljubi dekle, ki ljubim jo od zmeraj;«; »in bi od nje edine bil bolan;«; »priznam, do bolečine jo želim;«; »rad k ustom bi poddržal tvoje prste/ in jim kaj majhnega bežno dejak«).

strukturah je navadno na prvem mestu izhodišče, kar sproža večjo predstavno energijo in nazornost. Bralec namreč izhodišče dojema z več vidikov, kot bi ga, če bi ga takoj reducirjal na prisojevalno funkcijo: »*Mislec, ki varje kršne razvaline:/ sred zapuščene istrske vasi/ z verigo rjasto zakljenjen ždi/ vodnjak kamnit, srebrn od mesečine.*« (67).

Slikovita izhodišča v uvodnih opisih okolja ustvarjajo enkratno in nenavaden pogled na običajne naravne pojave in dogodke. Ti prebliski posrečeno spajajo analitično pronicljivost in čutno polnost. V sami izbiri izhodišč sta vidna hedonizem in empirizem, v zvezah s cilji pa nastaja humorna in elegična perspektiva. V isti razred sodijo tudi sinestezije, ki se včasih iztečejo v dvoumje. V primeru »*Pijanski krik, ki skoznjo (jesensko noč) se zabode, /.../ jo rani, in drhte se dolgo celi*« rezultat dejanja (raniti, celiti) ne prehaja na predmet (noč), ampak na sredstvo dejanja (pijanski krik). Slikovita in sistemska antropomorfizacija povsakdanja in podomačuje oddaljene vidne pojave ter jim odvzema poetični blesk. S tem spreminja pričakovano funkcijo razpoloženskega okvira, ki ne evocira več estetskih ali idealnih razsežnosti lirskega subjekta: »*s trebuhi so oblaki se nerodni zadevali v zvonik*« (10); »*sluzasti oblaki si čohajo trebuhe ob planine*« (30). Najbolj bizaren pa je rezultat glagolske metafore, ki ne ustvarja enostavne podobnosti dveh delujočih osebkov, ampak podobnost učinkov: boleče nočno zbadanje, ki sproži misel na smrt, je pripisano nočnim živalim z bodicami, ježem, noč pa se iz časovne okoliščine spreminja v delujočo silo: »*Noč je na planem ježev nalovila, / zdaj zlagoma jih tre in tre hrskaje/ v nenadne, prestreličaste zbodljaje, / ki vse telo prepaajo po žilah.*« (59). Del slikovitih metafor oživlja pozabljeno mitsko gledanje prvotnega človeka, ki je v pokrajini ugledal strukturo človeškega telesa. V neizrazitih leksikaliziranih metaforah prenavljajoče dodajanje in kombinacije oživljajo speče podobarstvo. Gora je velikan: »*na travniku ob bosem znožju hriba*« (46), »*in morje se je brez prestanka leno/ metalo lizat nart kršnih gora*« (24).

Jesih se poigrava tudi s konvencionalno antropomorfizacijo abstraktnih pojmov, zlasti tistih, ki vsebujejo pomenko čas in so del heraklitskega relativizma — prepričanja, da je edina dostopna resničnost minljivo bivanje tu in zdaj. Ker je antropomorfizacija podaljšana oz. izpeljana, ne deluje kot nazorno pojasnilo ideje (alegorija), ampak humorna obramba, zamolk tragičnega: »*čas uživa, ko gre svojo skrivno smer*« (13), »*mogočni Zdaj trdno drži čas v kleščah*« (27). Najdemo pa tudi sledove bolj globinske negacije — tuj, prazen, nesmiseln, brez transcendence in harmonije osvetljeni svet razkriva, da Jesihov antropocentrizem ni naiven. Zemlja in človeštvo na njej, ... »*ves široki svet, podoba slepa, /.../ vsevdilj se pusta ilovnata kepa, skozi vesolje prazno je valil* — « (23). Bližnji in domači svet pa se je znižal v »*kuliserijo*«, odtujil v »*nek/o/ pokrajino/o/*«, ki »*znenada tuja lupi se na dan*«, »*ljubljeni svet je spreponarejen*«, ali še bolj splošno, nazorno živo in grozeče: »*tuje bedi na preži v vsem poznanem*« (47).

Poleg metamorfoze podob srečamo prehajanje med realnim in irealnim: pravljlično fantastični elementi v besedilu delujejo poetično in kot kontrast sekvenčnemu filmskemu prikazovanju hitrosti, ki se razvije v samoironizacijo in potujitev: jaz je »*težka gmota*«, ki same sebe ne spozna (31). Fantastično ima v sobesedilnem okolju dvojno vrednost: konotira skrivnostno lepoto (»*Odprta mlada noč raste na planem/ vilam za ples.*«; 34) ali popolno izpraznjenost, suho, ostro, bolečo in nevarno: »*Listje sušiti v lenobnih sunkih juga, / do zore žimnate nemirni škratje/ hlepe lizali bojo osje staje.*«; ta se bo dodatno znižala v »*dežel/o/ drugo/o/ brez čara, upa, sanj*« (34). Še korenitejši odmik od shem in vrednosti iz izročila proizvajajo dopolnitev z izrazom iz športnega žargona: »*laž je, kar izročilo ve o vilah, / da v lahnihih akslih brez smrtniške teže/ v zrak slikajo skrivnostna sporočila.*«

Metaforično »videnje na poseben način« v predmetnost vpisuje enkratna razpoloženja in mišljenje. Zunajjezikovna resničnosti ni več objektivna danost, o kateri govorimo na dogovorjene načine, ampak je odvisna od občutij in čustev, od osebne projekcije, ki ne želi biti obvezujoča. Metaforični opis subjektivistično filtrira pogled na vsakdanje reči in pojave, tako da se v hipu sprevržejo v skoraj grozljive ali fantastične. Hkrati pa je v besedilu izrecno rečeno, da opis ni intersubjektivno veljaven, temveč poudarjeno relativen: »*ljubezniva trata*« se zdi prestrašenemu človeku »*iz teme režeč surov obraz*«, »*zla pošast rogata*«, »*grd lik*«, za katerim se »*praznota praznega za hip odkrije*«. Prav ista reč je skozi otroško zaupljivi pogled »*volna strižene domače jase*«, kjer »*lahko tvoj strah se*



vselej varno pase.« (28). Metafora je torej temeljno izrazno sredstvo filozofije relativizma s spremljajočo ontološko skepsu v identiteto in bistvo.

Za slovensko liriko nenavadna je drastična samoironizacija. Jesih namreč sistemsko znižuje idealno predstavo pesnika. Degradacija zadeva telo kot subjekt želje in zadovoljstva (karikatura) in zavest kot subjekt refleksije in duhovnega življenja (groteska). Ko se govorec fiktivno sooča s smrtjo, sam sebe imenuje »žakelj sala« (59), ko uživa banalne radosti življenja, je »kanalja« (60), »krajavelj stari« (31) pa ko meditira o lastni podobi, je le še fizikalno telo s težo in prostornino, »težka gmota« (31). Ob tem se posamehne tudi literarnovednemu razlikovanju med realno avtorjevo osebo in besedilnim konstruktom lirskega govorca: »Večerjo najbrž je preveč zalil/ lirski subjekt, pa je zadremal v travi;« (42). Ena od literarnih strategij je kompenzacija telesnih primanjkljajev z duševnim in duhovnim preobiljem (sem sodi tudi literarna neminljivost), v tej luči je Jesihova podoba zavestnega človeka še poraznejša kot telesna. Resničnosti je lirskemu subjektu pravzaprav nedostopna, neobvladljiva, izmikajoča se podoba: »temna, ne prav jasna slika« (12), »motna slika« (14), »podoba krhka, ki se razcvetena gosti mi v prsih« (13). Enako nezanesljiv je spomin: »ves moj spomin [...] je pust spomin kretena« (16). Ironija prestrela najintimnejše vsebine, subjektivizacijo kot tako, s tem ko prikaže nezanesljivost razlikovanja med spomini na realna doživetja in irealnimi sanjami: »Sanjam spomin a se spominjam sanj?« (63). Sam spomin se pogreza vase, zato v njem umira, kar je bilo nekoč živo. Trenutek ni le drobec večnosti, ki jo more jezik ali fiksirati ali odvreti nazaj (27), in iz osebne zgodovine kot zaporedja minljivih trenutkov ne nastaja nič trajno dragocenega, le »fosilne tvorbe lastnega spomina« (77). Šele proti koncu zbirke se izkaže, da so ti postopki postmodernistično znamenje izgube središčnega in utemeljitvenega položaja človeka v svetu, saj posameznik ni več izjemen ali pomemben s stališča vesoljne celote. Tu izraženi dvom: veljavo izkušnje in spoznanja je v primerjavi z Jenkovim relativizmom strašno zaostren: sodobnikovo spoznanje je zgolj odkrivanje znanega, paradokсно rečeno, »neznan okus po znanem.« (77). Izraz takega duhovnega položaja postane paradoks. Na izpostavljenih mestih so v logično netransparentna, protislovna razmerja povezani pojmi biti (»kar je, je isto s tistim, česar ni;« 6), časa (»trenutek je tako begoten, da nikdar ne mine;« 27) in prisotnosti (»saj to, kar si, to je odsotnost ostravselej navzoča.«; 66). Ponekod dobiva obliko slikovitega oksimorona (speča ženska je »usta za neslišen krik razprla;« 13), drugič čutnega in čustvenega dvoumja s konotacijo nelagodne melanholije (»Potem, usojen, da nikdar ne mine, se vzdigne dolg, brezkončen pisk tišine.«; 17), ali pa je miselna izostritev, sestavljena iz dvojne hipalage: »blodi [...] po širni ječi tesnih daljav« (13). Tudi ta notranje napeti Prešernov stilem je sled Jesihovega mojstrskega razpolaganja s tradicijo, ki od nenehne rabe izrabljenim reliefom podeljuje novo razkošje.

Po tolikšnem mojstrstvu se pojavlja vprašanje, kakšne so možnosti napredovanja — in nanj odgovarja zbirka *Šepavi soneti* (1995) **Milana Dekleve**. Formalno se odmikajo od pravil italijanskega renesančnega soneta: predvidljive kitice (4433) zamenjajo raznovrstne druge kombinacije (največkrat v sonet z enoverznim repom 44331), jambski enajsterec se umika svobodnejšim, daljšim in notranje segmentiranim verzom, zapleten vzorec rimanja pa sporadičnim rimam na nepričakovanih mestih, ki verzne klavzule vežejo z jedri. Naslovno »šepavost« upravičuje tudi notranja zgradba: preden je vsebina zaokrožena, se razvija v sinkopah, anakolutih, s pripenjanjem eliptičnih stavkov na predhodna tematska jedra. Neenakomernost, preskakovanje in dodajanje, ki ne stopnjuje, dela sporočilo impulzivno in nadzorovano. Smiselna gostota in polivalentnost se krepita tudi z verzno razčlenitvijo, enjambementi, razgibano intonacijo in dodatnimi rimami.

Po univerzalizirani intimi Novakovih sonetov in neprevzeti enkratnosti Jesihovih se Deklevovi soneti znova odrekajo osebni izpovednosti v korist meditacije, opisa in aforizma.<sup>19</sup> Lirski jaz zamenja univerzalni mi, osebni glagol nedoločnik, logični osebki so pogosto abstraktni pojmi. V

<sup>19</sup> Le v 5 od 26 sonetov lirski subjekt meditira o sebi (15, 20, 22, 23, 26) in v enem nagovarja ljubo (14).

abstraktni refleksiji Dekleva nadaljuje neslikovito liriko dveh zbirk izrekov *Panični človek* (1990) in *Preseženi človek* (1992).

Semantična in logična figurativnost je posledica preusmeritve iz spontane ali eruptivne čustvene v konceptualno poezijo, meditacijo o stanju sveta in človeka v njem. Verzi 8. soneta: »*Pesem o sinjini se ne prične z nebom, / prične se s slepoto. Bistveno gre zmeraj / v izgubo, torej v lepoto.*« nas vodijo k simbolistični lepoti in metafiziki (sinjina oz. azur), h konceptu pesnika — vidca (slepega, kot je bil antični Teiresias), Heideggerjevi biti, ki jo dopolnjuje minljivo bivanje, in h kontemplativni estetiki, ki rečem dopušča biti. Ideologija Šepavih sonetov torej nadaljuje tisto v zbirki *Preseženi človek*, za katero je T. Virk zapisal: »čas(nost) je razlog človekove smrtnosti, Smrt oz. zavedanje smrti pa je pogoj lepote in podlaga za spoštovanje vsega bivajočega.«<sup>20</sup>

V metonimijah se razkrivajo pomanjkljivosti racionalne misli, metafore prinašajo vrednotenje in nove vpoglede, sinteza alogizma in spoznanja pa je paradoks. *Šepavi soneti* so pravi poligon za razčlenitve raznovrstnih kršitev temeljne jezikovno-logične norme, ki prepoveduje povezovanje trditve z njenim zanikanjem. Največ paradoksov vključuje obstajanje v času. Življenje in smrt se tu ne izključujeta, temveč dopolnjujeta, saj je življenje vrednota šele, ko se zavemo njegove končnosti in podarjenosti, preseganja načrtov in funkcionalnih redukcij. Bit pa je brezčasna in zato časa ne kaže segmentirati na prej, zdaj in pozneje: »*Česar še ni, je že, gotovo!*« (7); »*A tudi kar smo, smo bili.*« (11). Pesnik dekonstruira samozavestno načrtovanje prihodnosti, saj izvira iz sedanjih primanjkljajev, premisli osnove subjektivizma in absolutnega, ki dela enkratno življenje prazno: »*V svojo praznost smo zazrti, živi v smrti*« (25), v transcendenco vgrajuje zavest o minljivosti: »*Minljivost merimo, ker nam je dana večnost, smisel za odsotno.*« (5). Problematizira tudi voljo do moči, človeka premika iz položaja gospodarja sveta v podložnika ter razkrinkava videz, da je posedovati moč in opustiti oz. zanikati nemoč: »*Vse, kar opuščamo, nas le ima močnejše*« (7). Namesto nečloveške polnosti in popolnosti je vrednota praznina (v poetoloških kontekstih odsotnost). Praznina je notranja kvaliteta ljubezni, ki ničesar nima, temveč se otroško čudi: »*V polnem, sočnem zrenju je praznina. V mlečni, komaj shojeni ljubezni je praznina.*« (4). O bivanju govori relativist, vendar je enkratnost in spremenljivost na novo povezana z identiteto: »*Odidemo na novo pot za istim krajem*« (7). Identiteta oz. bistvo sveta sicer je dovršenost, vendar je za človeka paradokсно povezana z bivanjem, torej se razvija. Zato bit ni pojem niti lastnost, temveč proces: »*Svet je neznošno dovršen kot nedovršni glagol biti*« (3). In tudi življenju ni vnaprej dan potek, temveč ga živeči ustvarja z izbiranjem med nasprotnimi možnostmi, tako da je življenje rezultat dela živečega: »*Lahko je izbrati tišino ali besedo. Teže živeti le prvo ali le drugo: voda ne steče v pripravljeno strugo*« (17). Zaradi paradokсне povezanosti časa in večnosti, bivanja in biti, identitete in relativnosti je tudi pesem nedokončana in poezija neizgotovljiva možnost, ki se nikoli ne uresniči absolutno: »*Vse je zasnuo, nič ni zasnuo. Vse se izpoje, nič se ne izpoje.*« (18). Poleg eksistencialističnih ideologemov Deklevovi paradoksi aktivirajo tudi semantične potenciale besedotvorja (večpomenskost predpon), besednih vrst (glagolnik, samostalnik, glagol, časovni prislov) in glagolskih kategorij (vid, čas).

Odlika Deklevove poezije je igranje z večsmiselnostjo in dvoumjem, ki prihaja do izraza v subtilnih referencialnih premikih metonimij. Z njimi nastaja alogičen pogled na zveze med predmeti in pojavi, ki nekoliko spominjajo na mit, pravljičico in fantastiko. Tako se »*spomladi vrata hlastno napnejo, sanajo gozd*«, saj so bila nekoč gozdno drevo in je v njihovi snovi še sled prvotne organskosti. V pripravah za merjenje časa izkoriščamo različne fizikalne lastnosti snovi, zato je reči »*Čas pripada snovi: zvonu, teži, uri, / pesku, senc, vzmeti in kristalu, / ... prepolavljanju atoma*« le nekoliko nenavaden, z novimi znanstvenimi spoznanji podprt premik perspektive. Po dogovoru govorimo v zvezi s časom o spominu, a čas ni zavest osebne ali kolektivne preteklosti, temveč notranja lastnost živega tkiva: čas pripada »*valu / v celičnem spominu.*« (5).

Med metaforami je največ enočlenskih, nakazovalnih struktur, v katerih ciljni pojem oz. območje ni ubesedeno, ampak ga moramo uganiti iz sobesedila in prisotnega izhodišča. Interpretacijo

<sup>20</sup> Tomo Virk (1992). Nadzorovana tišina Milana Dekleve. V: Milan Dekleva. *Preseženi človek*. Ljubljana: Mihelač, str. 13.

olajšuje prepoznavanje osnovnih pojmovnih prenosov in iz kulture znanih shem (npr. življenje je letni cikel, ogenj, potovanje s prihodom in odhodom, vodni tok, dramska predstava, roman; oddaljenost je hlad, čustva so vezi, spoznanje je svetloba, razum je luč). Enostavno pot do novega smisla pa zapletajo preskoki med izhodišči, projekcija v različne cilje in kombinacije raznovrstnih, s stičnostjo povezanih izhodišč. Izhodiščni pojem »reka« v sklepnem sonetu zbirke pojasnuje nasprotni lastnosti spremenljivost in stalnost, ki sta na lirski subjekt preneseni s poučevanjem: »Učiš me istosti v spremenljivem«. Učenje spreminja njegovo naravo, notranjost in razmerje do sveta, zato je z reko karakterizirani človek amorfen, prosojen, jasen, »vodén«. Hkrati je bitje, iz katerega počasi odteka notranja življenjska vsebina: »zglajen od moči, ki odteka«, <sup>21</sup> kot pesnik pa svetu odmevajoče vrača prvinse glasove: »pljuskajoč odmev«.

Tako kot v sonetih Tauferja, Grafenauerja in Jesiha so tudi v Deklevovih zelo redke velike, v podobe razvite in z literarnim izročilom povezane metafore. Skozi celo besedilo se razvija le izhodišče, ki staro, trajno, vsem časom in literarnim klimam prilagojeno harmonično sonetno formo oblikuje s predstavo pokončne, skladne in kljubujoče rasti ciprese. A zimzeleno drevo, tradicionalni simbol nesmrtnosti, se najprej pojavi kot cilj, ki ga kvalificira jezik poezije. Že Grafenauer je prerazporedil vlogi območij narave in kulture in tudi Dekleva predstavlja naravo tako, kot da bi hotela preseči samo sebe in postati poezija: »Cipresa je hotela biti sonet/ in besede so jo uslišale. Zravnana pesem.« (19). Zaradi dvosmerne interakcije cilj ↔ izhodišče to ni sonet o cipresi, temveč cipresasti sonet in sonetna cipresa. V drobcih je prisotna tudi navezava na romantično organsko estetiko, na »rožce poezije« iz Prešernovega sonetnega venca. Rože pesniku ne poganjajo iz srca, temveč so zlepljene v avantgardistični kolaž, toda tudi tujost in razdrobljenost sveta se spreminja v lepoto: »Ob meni ždi drugačen svet./ V rezinah zraka se razcepi na neznane zgodbe,/ lepi tujost v presunljivi cvet.« (20). V kontekstu ogovarjanja ljube, ki je kot naslovnica tudi izhodišče za oblikovanje odnosa do poezije, pa se kot zadnja med značilnostmi ljubezni in poezije izkaže »samota rože, ki blede na robu venca« (14).

Iz metafor, ki oblikujejo gibljivo razmerje med resničnostjo in literarno fikcijo, je videti oddaljitev od tradicionalnega pojma literarnega odraza oz. posnemanja življenja. Nasprotno, življenje je roman ali fikcija in ljudje »krhki junaki v robustnih romanih. Iz tiste neskončne snovi, ki bliskoma mine« (11), torej so oboji, ljudje in literarni junaki, smrtni in zunaj večnosti, četudi se življenje in smrt slednjih lahko neskončnokrat konkretizira v branjih. Če v bivanjsko-časovnem smislu med fikcijo in resničnostjo ni razlike, če odmirajo in se pozabljajo zgodovinske oblike in teme v njih, če »romance načenja plesen«, pa vendar obstaja načelna razlika med obstojem resničnega predmeta in pesmijo. Pesem je namreč odsotnost stvari — najbolj tistih, ki jih mojstri poezije in življenja najbolj častijo in so pred njimi najbolj otroško nebogljani. Ko stvari niso več predmet čaščenja, ampak avtonomni subjekti, ki morejo ljudi zavrniti, se pesniki zatečejo v prisposodbo zanje, in ta prisposodba je »jaz«. Tako se subjekt iz položaja nadrejenega gospodarja spreminja v častilca, ljubimca, »otročjega čuvarja« utvar, ki so človeku podarjene (16).

Metafora erotiko prevrednoti in diferencira. Na eni strani je erotika nagonška, nasilna, neodrešljiva, povezana z zmoto, pozabo, begom iz resničnosti, vzrok nekontroliranih evforij in resignacij: »Zaljubljenec, črn od pohote!.../ živi za svoje zmote./ Živi, pozablja, pada v sen./ Napada žensko kakor Franki Gote./ V hipu je bog. In ves leden.« (3). V erotičnih motivih je kritika mačizma in volje do moči. Tedaj ni »napad« na šibkejše bitje, ampak spopad z ničem in seganje k absolutnemu: »sladka zmeda semen, s katero moški rine v svojega boga« (8). Najdemo pa tudi prizanesljivejše razumevanje naravne mladostne nagonškosti. Tedaj je očiščujoči privid, povezan s požigom in rodovitnim dežjem: »Že rase pomlad v raztegnjen deški spol, od vrat do vrat iščoč smoljeni dež devic, ki že in čisti.« (10). Poslednja podoba erosa je literarno sublimirana ljubezen v nagovoru, ki problematizira jezik in konvencije izpovedne ljubezenske lirike. Ogovorjeno ljubo postavlja na mesto učiteljice govora in sedeža lepote, pripisuje ji dušo z najraznovrstnejšimi držami,

<sup>21</sup> Primerjaj tudi: »Moč nam skoz dih nosljuje odteka v starost« (13); kjer se družijo dihanje skozi nos kot znamenje življenja in življenjska moč je tekočina.

razpoloženi in izrazili življenja: »*Ker ti si vse: kaplja, prerezan sapnik suše,/ lajež psa v ometu zapuščene hiše, strah, idol,/ vzcveteli ud, ciganska violina, pravi mol,/ kletev brezverca, foton v očeh novorojenca,/ samota rože, ki bledi na koncu venca.*« Dejavnost ljubečega lirskega subjekta v poeziji je »*postrgati /ljubo/ v pesem*«; nepričakovana pa je tudi njegova drža učenja, navzemanja, ki se dogaja globinsko, kot vstop v njeno notranjost — a ne v srce, kot bi glede na tradicijo pričakovali, temveč v »*vrtnec sreče v glavi*« in še globlje v »*nevrone*« in »*šifre dedne zasnove*« (14). Kjer je lirski subjekt najmanj idejno programski in najbolj izpoveden, je tudi njegova metafora najbolj asociativno bogata: »*Gledam te: Kako si suha! V delti tvojih nog/ se zbujam vedno znova, moker rižek.*« V spletu dveh metafor (delta nog, moker rižek) se razsejejo vizualno-oblikovne, geografsko-kulturne, semiotične in psihoanalitične predstave, zaradi katerih se razširijo tudi v prvem razumevalnem koraku enoumni pomeni (ti, suha, jaz). Osnovna hrana Vzhoda, zrasla v deltah rek, najde v nadaljnjem sobesedilu odmev v transcendiranju strasti z blaženim budovskim nasmehom (»*Objemi, nama dani, so pretkani z nasmehom Bude v Kyotu. Znani, neznani!*«), riž iz slovenskih poročnih obredov pa v nežnosti, ki priklicuje folklorne erotične evfemizme (»*Kako nežno šepetajo luščine ovsu ob končani mlačvi!*«). Tako se predstava ljubezenskega akta kot mlačve (s cepcem) poveže s predstavo luščenja semen. Tudi tu pridobiva vrednost ljubezni praznina, odpadek, luščine, ki nežno šepetajo.

Kot je poezija eno izmed izhodiščnih območij za organizacijo pojma ljubezni v poeziji, je z erotiko kot izhodiščem oblikovan pojem poezije. Poezija s tem pridobiva nenavadne in medsebojno konfliktno anotacije. Pohota, nemorala in uničevanje izpodrivajo družbeno uzakonjeno ljubezen, zvestobo, aristokratsko duhovnost in filozofskost, ki smo jo vajeni prištevati med kvalitete poezije: »*Pesem, nevesta, ki misli na ljubčka /dva, zato/, nezvesta! Predana stvarim in jeziku, vedno v stiku vsega in nikjer. /.../ Tako je lepa, da nas, že mrtvake, mika, duhu, strenju brez teles, napenja tiča ... Freska pohote, ki ji vse, kar biva, streže!*« (24) Najbolj tuje in porazno deluje sklepna proporcionalna analogija, pa naj jo mislimo kot položaj poezije v družbi ali kot učinek poezije na ljudi: »*Ona je Sokrat, mi smo torbelika.*« V navedenem primeru je videti tudi to, kako z Grafenauerjem izčrpano ustvarjanje vizualnih podobnosti prehaja k logično prepričljivi analogiji funkcij: kar je bila na smrt obsojenemu Sokratu strupena torbelika, smo mi, živi za umirajočo poezijo. S telesno erotiko v vlogi izhodišča za določanje ciljnega območja poezije Dekleva ironizira naivni subjektivizem in literarno psihologiziranje — tako, ki iz kvalitete verzov izpelje čustveno in razpoložensko genezo. Izhodišča priklicujejo arhetipsko simboliko, simetrične antiteze pa nadzorovano ureditev v pare načelnih nasprotij in privlačnosti (teža — lahkost, vlaga — plin, ženska — moški, tekočina — trdnost, mednožje — pamet, vabljenje — nespremenljivost): »*Če je duša težka, je stih lepljiv, medeno žensko mednožje. Vabeč. Če je duša lahka, je stih stoječ, nabuhla moška pamet. Nespremenljiv.*« (9)

Deklevovi soneti sopostavljajo različne govorice in mešajo slogovne ravnine. Takoj opazna posebnost so izrazi za pojme sodobne astrofizike in biomedicine (kvark, kvazar, virus, foton, nevron, Veliki pok, rob ozvezdij, osonče, meglenice), ki vsebujejo novoveški duh analize. To so tudi znamenja neantropocentrične kozmične zavesti, ki se upira drobljenju celot na vse manjše dele in izgubljanju v nadčloveških razsežnostih. Zato je dogajanje v vesolju strukturirano na organski način: »*Preveč daljave škodi. Vlažen mah prerašča kvarke*« (1). Nova vednost o vesolju premika tudi konotacije izpraznjenih pesniških rekvizitov (»*Pesem /.../ srka Luni kri iz čistega vodika*«; 24) in na novo oblikuje pojem totalitete kot odprtosti.

Bolj šokantno je trčenje distancirane refleksije, izkristalizirane v jasni abstraktnosti, z vulgarizmi subkulturne urbane leksike. Vendar je to vulgarnost z distance, citat govora ulice, ki se s kletvico priduša, zato ni niti bogokletna niti kritično-ironična.<sup>22</sup> To ni avantgardistovo ali punkerjevo izzivanje malomeščanskega puritanizma, temveč osvobojenost onkraj moralizma, zavedanje nepopolnosti in končnosti: »*nisem se še naučil žmohtno kleti,/ že so mi dnevi šteti*« (22). Konotira kontinuiteto telesnega in duhovnega ter nerešljivost eksistencialnih problemov v čisti abstrakciji.

<sup>22</sup> V sobesedilu se z »*žejo nepofukanih*« povezuje k ljudem sklanjajoči Bog (13).



