

## NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

### Je z Montalejem utihnil eden zadnjih »evropskih« pesnikov?

*Ko je lani umrl Eugenio Montale, zadnji (po starosti drugi) iz velike trojice utemeljiteljev italijanskega hermetizma (poleg Ungarettija in Quasimoda), so se številni literarni kritiki in teoretiki vprašali, če ni morda z njim odšel s pesniškega prizorišča zadnji veliki »Evropejec«, torej pesnik, ki je živel in deloval v času, ko je bil vpliv poezije možen in razviden v širšem obsegu, ko je še bil tudi kulturno gibanje. Kakršnakoli že bo dokončna sodba o pomenu in trajanju Montalejeve poezije, je že zdaj mogoče reči, da je bil Montale eno največjih imen tiste evropske pesniške avantgarde, ki je svojo inovativnost iskala v sebi, v izrazitosti svojega osebnega odnosa do sveta in časa, do njegovih temeljnih ideologij in politične prakse, in je svoj pesniški poklic opravljala v znamenju maksimalne umetniške in človeške odgovornosti.*

*Eugenio Montale tudi Slovencem ni neznan; če ne štejemo revialnih objav njegovih pesmi, naj omenimo večji izbor iz njegove lirike v antologiji Sodobna italijanska lirika (1968), ter dve knjižni izdaji, Pesmi (1975) in Eugenio Montale (v zbirki Nobelovcev, 1976), vse v prevodu Cirila Zlobca. Da bi se še enkrat ozrli po tej zanimivi osebnosti, smo zaprosili za sodelovanje rednega sodelavca naše revije, uglednega italijanskega literarnega zgodovinarja in kritika Giacinta Spagnolettija. Njegovemu portretu o pesniku dodajamo nekaj značilnejših pesmi, za katere menimo, da so skoraj neizogibna ilustracija k eseju.*

Ur.



Giacinto  
Spagnoletti

Bistvena razlika se nam pokaže, ko primerjamo dvoje največjih pesniških izkušenj našega stoletja: medtem ko pomeni Ungaretti, v bralčevih očeh, uspešen napor, kako postaviti nasproti vsej tradiciji poznega devetnajstega stoletja poezijo, ki je po svojem bistvu in ritmu nova, se zdi, da se Montale, prav zaradi svojega pogovornega in dvoumnega tona, vrača k pesnikom Pascolijevega izvora, pravzaprav, če naj bomo točni, k tisti Pascolijevi poeziji, ki je polna človeškega in kozmičnega drhtenja in v kateri so zmerom dovolj poudarjeni odnosi med osebnim dramom in stanjem, v katerem so vsa človeška bitja usojena živeti. Kaže, da se Montale tudi s formalnega vidika ni menil za lome, pavze, bele lise ter za čudno in zamotano Ungarettijevo sintakso in se je raje odločal za logičen in na videz miren govor.

To so zunanje poteze, ki pa imajo svoj izvor v Montalejevi osebnosti, vendar je, kot bomo videli, ves pesnikov opus do poznih let poln vsakršnih težav in rezkih obratov, zato moramo tudi pri Montaleju, ne manj kot pri Ungarettiju in drugih drznih inovatorjih, govoriti o napetostih in novih učinkih, ki so resnično izjemni.

Pesnikova narava se nam z dovolj natančnosti razkriva med vrsticami njegovega *Namišljenega intervjuja* iz leta 1946. Odberimo nekaj stavkov, ki nas tu najbolj zanimajo. »Ničesar ne zmorem napisati o sebi, še manj pa za ljudi. Moje pesmi so kot gobe v gozdu, ki so pognale same od sebe; pobrali so jih in pojedli. Nekaterim so se zdele strupene, drugi so rekli, da so užitne. Gozd... je bil deviški; pognojile pa so ga mnoge izkušnje in branja.« Ni težko opaziti, da avtor namenoma ne poudarja izvirnosti svojega glasu. To, da njegova poezija nastaja v tesni povezavi s kulturo, ne zanika, po njegovem, njene neposrednosti. V tej trditvi je veliko skromnosti, hkrati pa se v njej kaže tista reflektivna in reflektivna narava, kakršne je zmožen samo pesnik z najbolj prefinjeno literarno kulturo.

Toda nadaljujmo z avtoanalizo njegovih pesmi. »Nastale so iz hontenja, iz potrebe, da bi se izrazil z *določenimi besedami*, z besedami, ki naj bi svetovale določen stvaren in moralen svet. Torej srečanje (verbalne) čutnosti z askezo. Glasba in ideje ali, natančneje, bolj njihovo prežemanje kot seštevek.« In s tem smo v sami srčki Montalejeve poetike. Prirojeno in komunikativno moč jezikovnega instrumentarija — pesnik pravi temu »določene besede«, kajti samo nekatere mu zares pripadajo — uporablja z asketsko strogostjo, da bi lahko »svetoval« svoj »stvarni in moralni svet«. Zveza med objektom in subjektom je tu docela lirskega izvora. Ničesar ni zunaj tega odnosa. Gre za proces, ki ga srečujemo pri mnogih modernih pesnikih, vse od Baudelaira naprej, in izvira iz čiste (toda tudi čutne) predstave o svojem notranjem *govoru*. Toda zakaj je takšen govor tako značilen prav pri Montaleju, da ga imamo za kažipot v branje njegove poezije?

To nam bo postalo bolj jasno, ko se bomo dotaknili nekaterih trenutkov njegovega življenja. Iz dokumentov in poznejših pričevanj je mogoče razkriti marsikatero pomembno podrobnost. Za zdaj naj bo dovolj, da o pesniku povemo nekaj najosnovnejših življenjepisnih podatkov. Rodil se je v Genovi 12. oktobra 1896 Domingu in Giuseppini Ricci. Mati je prihajala iz uradniške družine, oče je bil skupaj z dvema bratrancema lastnik trgovskega podjetja, ki se je ukvarjalo s pristaniško dejavnostjo: uvažalo je terpentin, smolo in razne kemikalije. Oče, strog in redkobeseden, je bil, kot ga opisuje Montalejev biograf G. Nascimbeni, gospodovalen moški, značilen za tedanje čase. Po končani osnovni šoli je pesnik stopil na neko srednjo tehniško šolo, ki so jo vodili patri barnabitii. Kot otrok je bil skoraj nepretrgoma bolan. Njegovi bratje, Eugenio je bil najmlajši, so že bili v poklicu, medtem ko se on dolgo ni mogel odločiti, kakšno pot naj si izbere. Že od mladih let je kazal izrazito nagnjenje do kulture. Tako je na svoje stroške do tridesetega leta študiral — ob pomoči sestre Marianne (njunim odnosom so se pozneje, brskaje po družinski korespondenci, s čudno prizadevnostjo posvečali razni preučevalci pesnikovega življenja). Stalno pribežališče mu je bil dom na Monterossu, med Vernazzo in Punto del Mesco, obmorskem predelu, ki se ga pogostoma spominja v svojih pesmih.

»Cas, ki sem ga preživel na Monterossu,« je v nekem intervjuju povedal pesnik, »me je pomembno oblikoval — začel pa sem se tudi zapirati vase

—, napravil me je nekakšnega jetnika kozmosa. Ta čas, ponavljam, me je pomembno oblikoval. Toda z vidika kulturnega dozorevanja je bilo najpomembnejših tistih dvajset let mojega življenja, ki sem jih bil preživel v Firenzah. Tu sem odkril, da ne obstaja samo morje, ampak tudi kopno: kopno kulture, idej, tradicije, humanizma (Ne moremo se načuditi Montaleju, ko nam govori o »tradiciji«, o »humanizmu«). Tu sem se srečal z drugačno naravo, prepleteno s človekovim delom in njegovo mislijo. Dojel sem, kaj je bila, kaj je lahko civilizacija. Potem so prišla leta, ki sem jih preživel v Milanu. Bila so precej garaška leta. V Milanu sem z dvainpetdesetimi leti postal novinar; žal malce pozno, da bi si lahko zagotovil mirno starost. To so bila leta utrjevanja in zorenja. Sem kakor vino, ki zori s staranjem. Pravijo, da je vino z leti vse boljše, vendar to ne velja za vsa vina, nekatera se skisajo. Ne vem, s kakšnim vinom bi me lahko primerjali.»

Ta značilni povzetek nam potrjuje, da je na pesnikovo naravo pomembno vplivala vsiljena in prostovoljna osamljenost prve mladosti (in kar zadeva pripombe na zrela leta, nam rahla ironija priča, da ves Montale po šestdesetem letu živi v znamenju nekakšne lahкотnosti in ironije). Ko je izbruhnila prva svetovna vojna, se je udeležil kot pehotni častnik na Soški fronti. Vojna izkušnja ni bila za začetke Montalejeve poezije tako usodna kot za Ungarettijevo. Vojne se je Montale spomnil le z nekaj podobami in prisposodobami izjemne moči, vendar se neposredno o njej ni hotel izjasniti. Tudi o tem molku so se pozneje razpisali strokovnjaki.

Neka druga izkušnja, pred vojaško prigodo, se je močneje in opazneje zarezala vanj: njegova izkušnja s petjem. V želji, da bi se posvetil pevski karieri, bil je dober basist, si je poiskal privatnega učitelja, starejšega bivšega baritonista, Ernesta Sivonija, toda učiteljeva smrt leta 1916 je pokopala njegova upanja in morda upravičena pričakovanja. »Po pogrebu«, priveduje pesnik, »sem se vrnil na podeželje in kmalu nato me je pogoltnila kasarna Pilotta v Parmi . . . In zdi se mi, da je stari mojster odnesel s sabo, v onstranstvo, tudi tisti pevski privid, tisti svoj *alter ego*, ki ga je, ne da bi se jaz tega kaj prida zavedal, pa vendar na moje stroške, prizadevno odkril in zgradil v meni, morda v iskanju svoje daljne mladosti«. Tudi tega vidika Montalejeve biografije, ki se pozneje ujema z njegovo živahno (čeprav kratko) dejavnostjo glasbenega kritika, ne bo lahko pojasniti, če primerjamo njegov glas, kot se nam kaže v njegovi poeziji in je vse prej kot naklonjen melodiji.

V Parmi se je na tečaju za mlade oficirje po srečnem naključju spoznal s Sergiom Solmijem, s katerim je po koncu vojne, leta 1922, ustanovil — na prigovarjanje Giacomina Debenettija, ki mu je ostal vse življenje prijatelj — literarno revijo *Primo Tempo*. V istih letih je v Genovi spoznal Angela Barileja in Adriana Grandeja, predvsem pa se je v pristnem prijateljstvu povezal s Camillom Sbarbarom. »Ligurska zveza« naše poezije, ki se je začela s Ceccardom Roccatagliato Ceccardijem, je že uspešno delovala.

Prve Montalejeve pesmi (Akordi) so zagledale dan prav v Torinu, v drugi številki *Prima Tempa*, reviji, ki je dala od sebe komaj deset številčk. Te pesmi pomenijo debut genovskega pesnika, skupaj s pesmijo *Obale*, ki je tudi bila objavljena v istem zvezku, vendar bolj spredaj. Toda v primerjavi s to, ki ji je bilo namenjeno, da sklene (po besedah avtorja) »z neko sintezo in prezgodnjo ozdravitvijo« dramatično poslanico *Sipjih kosti*, pesmi iz cikla *Akordi* niso bile sprejete v knjigo, ki jo je tri leta pozneje izdal Piero Go-

betti: edina, ki ji je avtor prizanesel, *Angleški rog*, je bila vanjo vnesena z nekaterimi spremembami.

Leto 1922, ki se je zaradi političnih dogodkov s toliko groze vtisnilo Italijanom v spomin, je bilo hkrati tudi leto, ko so začeli krožiti prvi Montalejevi verzi. In ni nepomembno, da se je to zgodilo v Torinu, kjer je imelo antifašistično gibanje veliko privržencev med intelektualci. Mladi recenzenti v tej reviji, med njimi Buonaiuti, Prezzolini, Linati in Sapegno, so se iz svetovne vojne vrnili sicer brez izrazitega programa, vendar so se dobro zavedali napak in viharnih izkušenj iz komaj sklenjenega obdobja, ki mu je dajala pečat znana literarna revija *La voce*. Toda zdelo se jim je naravno, da ne sprejmejo skoraj sočasnega programa revije *La Ronda*. V komaj prikriti polemiki z rimsko revijo je G. Debenetti pisal v uvodniku prve številke: »En sam pesniški glas bi lahko pokazal, da sleherni resnični pesniški diktat temelji na nekem elementarnem zakonu, ki si ne prizadeva disciplinirati svojih odkritij na ritmu raznih teorij, ne na dobroti ali hudobiji časa, ne na vojni in miru«. Besede, ki ne bi mogle najti mesta v reviji, kakršna je bila *La Ronda*, ki se je zavzemala za drugo in drugačno vednost o poeziji, pa tudi sicer je imela rajši prozo. Zasluga, ki jo danes priznavamo reviji *Primo Tempo* (in seveda Montaleju, Solmiju in Debenettiju) je v tem, da ni v javnosti uveljavila le enega, ampak kar troje pomembnih glasov: Sabo, Ungarettija in Montaleja. Prva dva sta bila javnosti znana iz predvojnih firenških revij, tretji pa se je zdaj prvič oglasil, in prav Montale je bil tisti, ki je boljše od vseh dokazal, kako je absolutno nujno, da se »sleherni resnični pesniški diktat« loči od teorij in programov.

Montale, to nam dokazuje vsa njegova literarna kariera, se je zmerom trudil, da bi svoje izvore odkrival zunaj slehernega literarnega gibanja. Ko jemljemo v misel njegove začetke, ne bo odveč, če se spet spomnimo na neko njegovo izjavo, po kateri ni bilo tedaj v njem nobene »pesniške norosti« ne želje po »specializaciji«. V tistih letih, dodaja, »se skoraj nihče ni ukvarjal s poezijo. Zadnji uspeh, ki se ga še spominjamo iz tistih časov, je bil Gozzano, toda zdravi duhovi so o njem govorili slabo, in tudi jaz sem bil (po krivici) njihovega mnenja. Najboljši pisci . . . so mislili, da je treba od tedaj poezijo pisati le še v prozi«. In še: »Sam Gobetti, ki je leta 1925 natisnil mojo zbirko, ni bil preveč zadovoljen, ko sem mu poslal neki političen članek za njegovo *Liberalno revolucijo*. Tudi on je menil . . . da se pesnik ne more in ne sme ukvarjati s politiko. Bil je v zmoti; tudi če odmislim, da še sam nisem čisto prepričan, ali sem res pesnik«.

Je bil avtor *Sipjih kosti* še zmerom prepričan o svojem smislu za glasbo? Kdo lahko to potrdi? Pesmi iz *Akordov*, s podnaslovom »Čuti in prikazni nekega mladostnika«, če tega že ne potrjujejo, nam o tem vsaj nedvoumno pričajo, ko neposredno omenjajo glasbene instrumente. Glasba torej pomeni, poleg ligurske pokrajine, tisto realno ozadje, na katerega je mogoče projicirati Montalejevo filozofijo obupa. Ta dva elementa, zlita skupaj, sta navzoča v *Akordih*, odmevata pa tudi v gostih sekvencah *Sipjih kosti*, kjer gre domnevne literarne vplive iskati v skrbnem prebiranju francoskih simbolistov, še posebej Baudelaira, Mallarméja, Guérina in Paula Valéryja. Obnje gre postaviti tudi imeni, kot sta Arturo Onofri in Dino Campana, ne da bi pri tem prezrli »ligursko zvezo«, od Ceccarda do Sbarbara.

Neka sodba Emilia Cecchija natančno opredeljuje notranje tkivo teh pesmi: »Besede so izbrane,« je pisal znameniti kritik v časniku *Il Secolo*,

»predvsem z mislijo na vrednost hiata; z neko posebno ljubeznijo do trpkih in steklenih tonov, in kitice se razbesnijo v ostre rime, da so kot zid, ki se v soncu svetlika od ostrih steklastih črepinj. Neprijazna mladost! Tudi tu, v redkih trenutkih, ki jih osvetljujejo bliski daljnih iluzij, svetloba neke davne sreče odseva na ljudeh in na stvareh z nečim nepovratnim, z nekakšno blaženo naravnostjo, ki pa je že pokvarjena in izgubljena« (1926). Dve leti pozneje je pesnik *Kostem* dodal še šest pesmi, med njim je tudi *Arsenio*, ta osrednja definicija Montalejeve poetike: in spremna beseda Alfreda Gargiula je prvič osvetlila »kritično korozijo eksistence« in s tem postavila prvo veljavno oznako Montalejeve lirike.

Toda že 1927. se je pesnik preselil v Firenze in tu je živel nepretrgoma dvajset let, če izvzamemo nekaj potovanj v tujino. Ravnateljstvo v Čitalnici Viessesu je bila prva in edina stalna zaposlitev, preden so ga po vojni kot antifašističnega pesnika povabili k dnevniku *Il Corriere della sera*; sicer pa se ne kaže ustavljati ob drugih postajah njegove poklicne dejavnosti, podobne številnim drugim zaposlitvam, h katerim so se v zadnjem desetletju režima zatekli italijanski pisatelji. Poleg drugega se je Montale intenzivno ukvarjal s prevajanjem.

Od *Sipjih kosti* do naslednje knjige, *Priložnosti* (1939), je minilo štiriinajst let različnih intelektualnih in človeških izkušenj. Montale ni plodovit pesnik, nasprotno, zelo je, kot Ungaretti in Cardarelli, zmeren in previden, ko se je treba sproti soočiti z rezultati svojega dela. Štiri knjige, ki so izšle po vojni — *Vihar in drugo* (1956), *Satura* (1971), *Dnevnik '71 in '72* (1973), *Zvezek štirih let* (1977), pa še zadnja, posmrtna, *Drugi verzi*, prvič objavljeni že v *Pesniških delih* (1980), ki sta jih uredila R. Bettarini in G. Contini, pomenijo dve med seboj strogo ločeni stopnji Montalejeve produkcije. *Do Sature* zlahka ugotavljamo, da pesnik, ki je dozorel v novi izkušnji, še zmerom nadaljuje pot, ki ima svoj začetek v *Priložnostih*; pesmi pa, ki so nastale po *Saturi*, vzpostavljajo drugačna razmerja. Naj torej tu steče beseda o osrednji zbirki iz leta 1939, o knjigi, ki je bila ob svojem izidu ne samo zelo pričakovana, ampak tudi deležna izjemne pozornosti kritike.

*Priložnosti* razvijajo tematiko iz *Sipjih kosti* v docela novi smeri. Omenili smo že, kakšna je bila podoba sveta, ki jo je ponujala prva zbirka. Človek se s svojo zavestjo zaman poskuša vključevati v stvarno dramo sveta. Preprosto povedano, ista drama se zdaj ne odigrava več pred pesnikovimi očmi, temveč znotraj njegovega razžarjenega spomina. In protagonisti postanejo prav spomini sami, glavni junaki, katerih notranji zakon (zveza z avtorjem, ki mu pripadajo) dobi včasih izredno močne romaneskne poteze (*Dora Markus*, na primer). V *Kosteh* se žrtev heraklitskega uničenja ne vznemirja več, prepušča se velikemu toku, ki jo nosi skupaj z blatom brez imena in brez smisla, in ji je usojeno, da jo bo odvrгло kot vse druge stvari v veliko morje biti. Tako kot *Arsenio* — emblematičen junak, v katerem se, kot se zdi, skriva Montalejeva osebnost — se je pesnik sprijaznil s tem, da mora živeti med »zaledenelo množico mrličev«, komaj s kakšno redko iluzijo življenja. V *Priložnostih* (v naslovu je čutiti Goethejev vpliv) se poslednji trenutki bivanjske napetosti odigravajo v spominu. Ker je ta knjiga nedvomno najresnejši dokument krize italijanskega pesniškega občutja med obema vojnama, si oglejmo psihološki mehanizem, ki jo sestavlja.

Kaj nam skušajo dopovedati te pesmi? Da svet ne more več govoriti pesniku prek svojih čutnih ali kozmoloških znamenj, temveč prek »publiska-

vanj«, »drobnih lučic«. Sleherna druga gnozeološka sposobnost je izgubljena: za zmerom. In če se ostanki vsakdanjega sveta, ki jih je kozmični *Arsenijev* bes razmetal na vse strani, pravzaprav upepelil, vračajo, kot izprani od viharja, in se prerivajo v pesnikovi zavesti, to ne pomeni, da jih pesnik sprejema kot dar ali kot začetek »vere« v stvari. (Pri Montaleju vero nadomešča praznoverje). Dramatičnost življenja, ki jo pesnik ujame v njenem najbolj vznemirljivem trenutku, ima eno samo funkcijo: pognala naj bi v tek odčarano zavest, ki vrtoglavo ustvarja avtonomne elemente igre: predmete. Na primer, absurdni čarni amulet »bele miške iz slonovine« v *Dori Markus*, ali ježi, ki »gase si žejo ob curku usmiljenja« v *Novicah iz Amiate*.

Bilo je pričakovati, da se zanosna vaja spomina, prestavljena v svet zavesti, lahko spremeni v novo čustveno spodbudo; njen cilj postane nenadoma demistifikacija, če ne celo razčlovečenost: čustva se spremenijo v šifriran komentar, v podatek o soodnosu med eno in drugo stvarjo, med enim in drugim videzom, med enim in drugim spominom. Edina rešitev bi bila v prizadevanju po nekakšnem brezosebne usmiljenju, veljavnem za »predmete«, toda nič manj tudi za pesnikov jaz. Vendar Montale tega usmiljenja, te milosti, čeprav jo ves čas slutimo, ne kliče na pomoč, samo omenja jo, pa še v takih primerih le kot element prazne tolažbe ali, kot smo že zapisali, praznoverja.

Tako smo prišli na konec sleherne možnosti življenja, do neke udobne vere, k nekemu antiromantičnemu, osebnemu blagru, pri čemer je sleherna »priložnost« tudi skrivnost (odtod nejasnost mnogih njegovih pesmi). Tudi če gledamo na ta trenutek »zapiranja« z zgodovinskega vidika, opazimo, da se je nekaj spremenilo. Ugotoviti moramo, da pesnika ne vrže iz tira ne strašna elementarna zmeda narave, ne brezčutna resnica, ki je skrita v njej. To, kar ga edino še zanima, je njegov »govor«, tisti občutek nepretrgane razpoložljivosti v odnosu do besede, ki jo je treba izrekati, alegorija njegove zasebne izkušnje. Pesnik je sam in v resnici v ničesar ne verjame, vendar pa ima neko *svojo* zgodovino, in njegova resničnost je prav ta dinamičnost besede, potem ko je spoznal diabolično intertnost usode (ali naključja). Če pa smo pozorni, bomo opazili, da se nam iz tega, kako se prepuščamo igri navzočnosti in nenavzočnosti, ki jo omogoča odslikava spomina — junaki se pojavljajo in izginjajo, pa spet pojavijo in izginejo — odpira neka nova vizionarska perspektiva. Montalejeva »brljenja«, drobne lučke, se zgoščajo in naposled razlezejo v sliko, v kateri je dovolj prostora za vse, kar zmore vanjo priklicati nemirni duh. Gre pravzaprav za tisto izgubljenost v neznani pokrajini, ki so jo teoretično opredelili francoski nadrealisti in se je do nje s svojo tehniko, čeprav bolj oprezno, dokopal Montale.

Na tej točki bi lahko pričakovali, da se bo pesnik nenadoma preusmeril k »romanu« ali k nečemu, kar nam bo z večjo natančnostjo prikazovalo dejstva, dogodke in okoliščine, razžrte od spomina, ki so celo znotraj poezije čista aluzija. Toda to, zaradi česar je tako zelo izvorna tudi njegova naslednja knjiga, *Vihar in drugo*, pomembna zaradi intenzivnosti obravnavane tematike (ne smemo pozabiti, da gre za medvojni in prvi povojni čas), je globok občutek, da je sleherna prigoda življenja sestavljena iz »navzočnosti«, ki jih je treba razložiti, si jih jasno ogledati iz daljave. Delo kakega romanopisca bi se ustavilo ob dejstvih, ob vrednosti, ki jo predstavljajo nekateri dogodki (in nekaj sledov takšnega delovnega postopka je opaziti v njegovi knjigi *Kratke proze*), toda resnični Montalejev »roman« je neke vrste antiro-

man: nekaj, kar se zapira samo vase, da ne bi nihče mogel do kraja odkriti, kaj vse je v psihološkem smislu doživel avtor. Če pa se ti dogodki le prikažejo na površje, jih pesnik spet vznemiri in sproti preoblikuje ali deformira z ostro ironijo, ki kmalu postane nov instrument njegove ustvarjalnosti: pri čemer ostaja do tu ves v okviru osebne izkušnje.

Življenje, ki se je zdelo mirno in zaprto vase, se začne znotraj sebe obnavljati: zdaj kot pekel brez imena, zdaj ko katarza, katere tragedija se skriva za simboli ali znamenji različne nedojemljive težave. Montalejeva umetnost je predvsem v tem, da ne izgublja izpred oči teh znamenj, ne upošteva je pri tem hipotetičnega okvira Zgodovine in njenih socialnih iluzij. Spet je vzpostavljena os moderne poezije, ki se je zdela prelomljena: os, ki povezuje Leopardija z Montalejem, a obide Pascolija, čeprav se je na začetku zdelo, da se prav nanj veže Montalejevo gnozeološko nagnjenje. Zato ne bo nihče, ki bo bral *Vihar* in najvišje dosežke naslednjih zbirk, niti pomislil na kakšno duhovno sorodstvo, in našel ne bo niti sledu o angažmaju, ki je bil za tista leta tako značilen. Če je pri *Viharju* kljub vsemu vendarle občutiti žalostno ozadje vojne, si avtor v primerjavi z Ungarettijem in drugimi pesniki tedanjega časa, ki se zatekajo h krščanski prošnji ali k političnemu diktatu (Eluard, na primer) komajda lahko privoščiči, da mu v verzih rahlo vzdrhti nekakšna »pietas« zgodovine, ki ni neobčutljiva za njegov zasebni program samotolažbe v funkciji diafragme med tem, kar se je bilo zgodilo, in tistim, kar je o tem mogoče povedati.

V *Viharju* nikakor ne moremo pozabiti tistih dramatičnih trenutkov, kjer ta odmaknjenost ali diafragma zmanjšuje lastno gostoto in omogoča vdor nekakšnemu družinskemu usmiljenju (*Balada, napisana na neki kliniki*) ali pa otopi ost pretrpki lirski pobudi: napeti in nemirni spomin na daljno preteklost: *Glas, ki je prišel z vodnimi kokoškami, Versilijska obala, Barka*, pri čemer ne smemo pozabiti *Jegulje*, te prisposodbe usode, ki je pesniku zelo blizu, prikazane skozi biološke spremembe vrste, ki se potrjuje po skrivnostnih poteh ljubezni in oploditve. Iz teh in drugih značilnejših pesmi diha skrivnost neke ezoterične, doslej še ne razodete pobožnosti, in teža usode dobiva tu in tam skoraj mističen pomen (ne da bi bil pesnik kdaj resnično mističen), hkrati z mislijo na smrt, ki stopa odločno v ospredje.

S *Saturo* izgubi Montalejeva poezija svoj vizionarski govor, hkrati pa razkriva skrivnostni obraz svoje duše. Če v teh pesmih umetnost še zmerom nudi neotipljiva dejstva, skrivnostne odmeve, se spremenljivost srca odziva neposredneje na to, kar pričakujemo od jasnejše poezije našega časa. Takoj stopi v ospredje podoba pesnikove žene (Drusilla Tanzi, v pesmih jo srečamo pod imenom Muha), ki je živela v senci njegove slave, »draga mala žuželka« — kot jo imenuje v prvi pesmi iz cikla *Xenia* — »ki so ji, ne vem zakaj, pravili muha«. Da bi Montale laže zajel iz zaloge spominov na njeno smrt, prvič eksperimentira s tistim, čemur Céline pravi »čustvenost govorne besede prek pisave«. Pesmi iz cikla *Xenia* se odmotavajo kot jagode osebne rožnega venca, pri čemer ostajajo ves čas pri »spodnjem« tonu, kar je tudi najbliže zaupljivosti, razlaganju drobnih stvari. Toda polnost knjige (*Satura*, kot nekoliko hibridna nakopičenost) ni vsa v tem, v nekoliko hripavem fabuliranju spomina na drago pokojnico.

Poezija neobstoječega, praznine, nič, znotraj katerega se počutimo prestrašeni in presenečeni hkrati — kot da smo se po pomoti znašli sredi kake vesoljske televizijske oddaje, toda brez glasu, ki bi drugim lahko po-

sredoval kokodakanje naših muk, nam spet razkrije njegove diabolične in včasih neprikrito zasmehujoče obrazce. To je četrto in zadnje obdobje Montalejeve poezije, ki se začenja prav s to zbirko. Tako *Satura*, predvsem v drugi polovici, razvrednoti, če lahko uporabimo ta izraz, pot prejšnjih treh obdobj, približa nas k Montaleju *tabula rasa*, ki začenja postopoma izgubljati smisel za tragično. Glavni poudarek njegovih verzov je zdaj na ironiji, elegični ton postane posmehljiv in včasih že popačen, ko gre za smisel, ki naj bi ga pripisovali Zgodovini in sleherni filozofiji prihodnosti. Človek ob tem pomisli na zadnjo Eliotovo komedijsko produkcijo, ki je komična iz dveh razlogov: zaradi avtorjevega nezmotljivega pesniškega in gledališkega instinkta in zaradi nekoliko naivnega in vedrega prikaza družbe, kakršna se razkriva njegovemu umetniškemu okusu: družba in način življenja, ki sta že docela razkrojena.

Ta vedra napetost nam kaže nov avtorjev pristop k raziskovanju temnega in neskladnega časa, ki mu je priča, in je hkrati tudi ključ, ki nam pomaga razumeti njegov globoki pesimizem, ne daleč od nekakšnega »krščanskega« smisla v širokem pomenu besede, bliže Pascalovi kot Avgustinovi razlagi. Nobenega dvoma ni, da je pesnik dotedanji način pisanja spremenil in stopil na pot, ki je dotlej ni poznal. Kot človek je tudi sam to potrdil in izpovedal, ko, govorec o svoji prehojeni življenjski poti, pravi: »Prihodnost je v rokah Previdnosti . . . Lahko še pišem in lahko že jutri umolknem. Ni odvisno od mene; umetnik je pogojen človek, nima svobodne izbire. Na tem področju, bolj kot drugod, gre za resničen determinizem. Hodil sem po poti, ki mi jo je vsiljeval čas, jutri bodo drugi hodili po drugačnih poteh, jaz sam se lahko spremenim. Zmerom sem pisal kot uboga človeška para in ne kot poklicni književnik . . . Preživel sem svoj čas z minimumom podlosti, pač v skladu s svojimi skromnimi močmi, vendar so ljudje, ki so napravili več, veliko več, čeprav niso objavljali knjig.«

Ne gre za lažno skromnost enega zelo redkih mož peresa, ki so doživeli čast, da so sedeli v parlamentu kot dosmrtni senatorji. (Žal je moral pesnik to čast drago plačati ob svoji smrti, ki si jo je želel, naj bi bila kar najmanj opazna, a se je spremenila v prave orgije uradnih ceremonij). Toda če ima skromnost tudi svoj skladni odsev v pisanju, jo zadnje resnično številne Montalejeve pesmi razkrivajo na zelo »prijazni« ravni, v šepetanju, mrmranju, v stišnem klicanju, v vseh tistih elementih torej, ki so včasih modrost, včasih neutolažljiva potreba po govorjenju v pesnikovi starosti.

Morali bi prelistati *Zvezek štirih let*, pa še *Druge verze*, da bi videli, kako je ta četrta pesnikova faza, ki ji je botrovala misel o desakralizaciji poezije, naposled ugriznila v lastni rep: razbrali bi v vsej njeni resnosti vso težo vsakdanjosti, zaupljivosti, ki je sama sebi namen, vredna — če v tem primeru še lahko govorimo o vrednosti — kolikor je takšno pisanje vredno kot korespondenca, pa še ta na starost: stvari, ki jih govorijo te pesmi, ne morejo, odtrgane od realnosti, prekriti neizmernega, a ničevega nezadovoljstva nad življenjem, in ne tega, da jih pesnik piše tudi sam sebi v zabavo. G. Contini, urednik Montalejevih zbranih del, opremljenih z vsemi variantami in doslej znanimi avtorjevimi komentarji, se ne uspe dokopati do jasne sodbe o tem končnem hudourniku, ki je paradoksalno bogatejši z besedami kot vsa druga Montalejeva dela skupaj, do *Sature*. »To so ljubezniva besedila,« pravi, »namenjena bralcem, ki imajo že povsem domač odnos do zgodovine in mitologije v prejšnjih Montalejevih delih«. Ne da bi se spuščali



v polemiko z velikim filologom, si oglejmo le formulacijo tega stavka (iz njega ni jasno razvidno, kdo »namenja« bralcem), pa ne more biti nobenega dvoma, da gre za izjemo, ki se razteza na celotno Montalejevo produkcijo na stara leta v primerjavi z vsem tistim, kar je napisal do šestdesetih let, za izjemo, na katero se bo zgrnila vsa strast kritiške in strokovne raziskave, hkrati pa najbrž tudi molk mnogih neznanih Montalejevih privržencev po svetu.

Bilo bi namreč nesmiselno, če bi se odločili za dva različna pristopa v odnosu do te »izjeme«. Vsi vemo, da se je vsa Montalejeva eksistenca odigravala v senci velike notranje odgovornosti, zmerom zunaj znanih okvirov, znotraj katerih se uporablja muka pesniškega ustvarjanja. Nekoč je Montalejev notranji krik premagal sleherno drugo možnost govora, ki bi izvirala iz kakršnikoli avantgardnih gibanj in skupin. Če je to res, ostaja za njim praznina, ki je v naši literaturi ne bo lahko napolniti. In možnost, da bi jo napolnili, je tako zelo majhna, da nam kaže — skoraj za tolažbo — spet prebrati besede, ki jih je v daljnem letu 1932 zapisal eden največjih pisateljev stoletja, C. E. Gadda, opozarjajoč na državljansko držo in na prevratniški vstop Montalejeve poezije v našo literaturo. »Že je bilo čutiti,« je pisal Gadda, »nad njegovim življenjem in nad njegovo slo po védenju, po vse globlji pozornosti in znanju, da gre za novo vrednotenje, in pripisovali so mu tisto etično opredeljenost misli, ki je pozneje, z leti, odločilno prispevala k njegovi občanski veličini.«

## Arsenio

Vihar dviguje in vrtinči prah  
po stenah in samotnih trgih, kjer  
z oglavnico zavarovani konji  
tiščijo gobec v zemljo, ukopani  
pod lesketavostjo hotelskih šip.  
Na glavni ulici ob morju spuščas  
se v tale dan, zdaj sončen,  
zdaj v dežju, ki v njem, da preobnil  
bi vedno enaki, v votek  
ujeti čas, se zdi, kot bi se sprožil  
glas kastanjet.

In to je znak za drugo pot: le pojdi  
vse do obzorja, ki se nadenj pne  
svinčen steber, visoko nad vrtinci,  
bolj potepuški od njih: vrtinčast, slan  
vihar, ki ga uporni element  
je buhnil proti nebu, naj korak  
ti škriplje v pesku in spotakni se  
ob šopu alg; to je morda trenutek,

ki bo preprečil ti, da bi do kraja  
 prehodil svojo pot, ta člen verige,  
 negibno potovanje, ah, Arsenio,  
 vsa ta vročičnost v nepremičnosti . . .

Med palmami drhtečemu kipenju  
 violin prisluhni, ugasne, kadar grom  
 vali se z glasom zamajanega  
 lestenca; drag in ljubek je vihar,  
 ko Sirius, bela zvezda, se prikaže  
 na sinjem nebu in daleč se ti zdi  
 večer, ki že prihaja: če se blisk  
 zareže vanj, se kot drevo razveja  
 v svetlobo, ki se rožnato obarva:  
 in glas ciganskih pavk je tihi grom.

In spusti se v temo, ki strmoglavlja  
 in spotoma spreminja poldne v noč  
 prižganih krogel, nihajočih na  
 obali, zunaj pa, kjer en sam mrak  
 drži nebo in morje, iz samotnih čolnov  
 drhti karbidovka —

dokler rosi

drhteči nebes, žejna prst se dimi,  
 vse okrog tebe zvodeneva, tenki  
 šotori plahutajo, silen šum  
 preorje zemljo, niz papirnatih  
 svetilk nad cesto zruši se cvileč.

Tako, med vrbjem in premočenim  
 rogožjem izgubljen, ti, drobni trs,  
 ki korenine vleče s sabo, lepke,  
 nikdar še okopane, poln življenja  
 trepečeš, se steguješ v prazno, ki  
 odmeva od zadušeni tožb, greben te  
 pogoltne valu, ki te objema, in vse,  
 kar te spet sprejme, cesta, ogledala,  
 zidovi, te pribije v eno samo  
 zaledenelo množico mrličev,  
 in če kak gib, če kaka te beseda  
 poboža kdaj, je to morda, Arsenio,

ko v nič mre čas, namig zadavljenega  
življenja, zate vzniklega, in veter  
odnaša ga s seboj s pepelom zvezd.

## Dora Markus

1                   Bilo je, kjer leseni most  
Porto Corsini z morjem spaja  
in nekaj mož, negibnih skoraj, spušča  
ali dviga mreže. S kretnjo roke  
si mi pokazala na nasprotnem, nevidljivem  
bregu svojo pravo domovino.  
Potlej sva se popeljala po kanalu  
do pristajališča sredi mesta, svetlega od saj  
v nižavi, kjer pogrezala se je  
pomlad, brezbrizna, brez spomina.

In tu, kjer davno se življenje  
oškropi v tesnobni  
radosti Orienta,  
so besede tvoje lesketale se kot luske  
umirajoče trlje.

Tvoj nemir privablja mi v spomin podobo  
ptic selivk, ki se zadevajo v svetilnike  
ob razviharjenih večerih:  
in vihar je tudi tvoja nežnost,  
se vrtinči, a se ne prikaže,  
tudi nje počitki so bolj redki.  
Ne vem, kako še vztrajaš, vsa izmučena,  
v tem jezeru  
brezbriznosti, ki je tvoje srce; morda  
rešuje te kak amulet, ki ga imaš  
kje zraven šminke, pile  
in blazinice za puder: kaka bela miška  
iz slonovine; in tako obstajaš?

2                   Zdaj nekje v svoji Koroški  
razcvetenih mirt in ribnikov,  
sklonjena čez krov, nadziraš

krapa, ki boječ prijemlje,  
ali pa po krošnjah lip, vrh  
zobčastih zidov slediš prižiganju  
večera in v vodah požaru  
pisanih šotorov in gostišč.

Večer, ki čez kotlino vlažno  
se razteza, ne prinaša ti  
z utripom strojev drugega  
kot stokanje gosi, in notranjost  
majolik snežno belih pravi  
počrnelemu zrcalu, ki te je že  
videlo drugačno, zgodovino  
ravnodušnih zmot in jo vrezuje,  
kamor goba ne doseže.

Tvoja legenda, Dora!  
A zapisana je že v pogledih  
mož s ponosnimi in bledimi  
zalizki v onih velikih  
podobah zlatih in se vrača  
ob slednjem zvoku, ki pokvarjena  
harmonika ga stiska iz sebe  
v uri mraka, vse bolj pozno.

Tam je zapisana. Zeleni  
lovor se po kuhinji  
upira, glas se ne spreminja,  
daleč je Ravenna, strup  
izceja neka okrutna vera.  
Kaj želi od tebe? Glasu, legende  
ali usode ne odstopamo . . .  
A pozno je že, vse bolj pozno.

### Novice iz Amiate

Neurja umetni ogenj bo šepet  
uljnjakov v uri poznega večera.  
Tramovje v izbi je črvivo  
in vonj po dinjah vpija se v leseni  
opaž. Oblaki dimastih meglic,  
ki se dvigujejo iz dna doline  
vilinskih bitij in gob k prozornemu

grebenu vrha, mi vlažijo okna,  
 in pišem ti od tu, izza te davne  
 mize, iz čebelje celice  
 te krogle, vržene v prostorje —  
 in te pokrite kletke, to ognjišče,  
 ki pokajo na njem kostanji, žile  
 solitra in plesni so podoba, ki  
 boš zdaj zdaj stopila iz nje. Življenje  
 ki daje ti vsebino, je prekratko,  
 če te vsebuje! Tvoja ikona odstira  
 svetlobno ozadje. Zunaj pada dež.

In si zasledovala krhke arhitekture,  
 vse črne že od časa in premoga,  
 dvorišča štiriogлата in njih brezdanje  
 vodnjake v sredi; in zasledovala si  
 ohomotáni let ponočnih ptic  
 in na dnu grape rádostno svetlikanje  
 iz Galaksije, te obveze slednje muke.  
 Toda korak, ki dolgo odmeva v miru, je  
 korak samotneža, ki drugega ne vidi  
 kot te rušeče se oboke, sence in gube.  
 Vse pretenkà je vezenina zvezd,  
 oko zvonika se je ustavilo ob dveh,  
 tudi plezalke so le vzpenjanje  
 temè in njihov vonj je grenka bolečina.  
 Bolj hladen jutri vrni se, o veter s severa,  
 peščencu roke starodavne stri,  
 razmeči knjige časa po podstrešjih,  
 in vse naj bo spokojna leča, moč in ječa  
 za smisel, ki ne obupuje. Vrni se močnejši,  
 o veter s severa, ki drage narediš  
 verige in zapečatiš trose možnega!

Preozke so poti, črnuhasti oslički,  
 vsi v vrsti kopitljaje, iskre krešejo,  
 umetni ogenj odgovarja s skritega grebena.  
 O to kapljanje, ki počasi steka se  
 s temačnih koč, o v vodo spremenjeni čas,  
 dolgi pogovor z mrtvimi, pepel in veter,  
 o veter, ki se je zakasnil, smrt, smrt, ki živi!

In ta krščanska zdraha, ki pozna  
samo besede sence in tožba,  
koliko mene ti prinaša? Manj  
od tistega, kar ti je vzela raka,  
ki ugreza se mehko v cementni jez.  
Mlinsko kolo, strohneli hlod, svetà  
poslednja meja. Kupček stelje se  
razkrajaja: in jéži, ki iz njega pozno  
prišli so združiti mojo budnost s tvojim  
globokim snom, ki jih sprejema vase,  
gasé si žejo ob curku usmiljenja.

Prevedel Ciril Zlobec