

Primož Čučnik
Strastno zasledovanje resničnosti

Czeslaw Milosz: ŽIVLJENJE NA OTOKIH
 Prevedla Jana Unuk, ŠOU-Študentska založba, Ljubljana 1997
 (Zbirka Beletrina)

Ti, ki te nisem mogel rešiti, poslušaj me. Razumi to preprosto govorico, drugačne me je sram. Prisežem ti, da nimam čarodejnih besed. Govorim ti molče, kot oblak ali drevo.
 (Uvod v zbirko *Odrešitev*)

Leta 1945 je Milosz izdal pesniško zbirko *Odrešitev* (*Ocalenie; rešitev, preživetje*). Sestavljajo jo pesmi, ki jih je pisal med vojno, večinoma v Varšavi, mestu, kjer je preživel usodna leta. Poleg besed iz Uvoda v zbirko *Odrešitev*, ki so izrazito nagovorne, je za zbirko značilen še poskus upovedovanja stiske, ki jo je občutil kot pesnik sredi okupiranega mesta. Zgovorni so naslovi nekaterih najboljših pesmi: *Vera, Upanje, Ljubezen*. V pesmi *Campo dei Fiori* se s prostorskim odmikom v domišljiji (renesančni Rim) in časovnim odmikom v preteklost (smrt Giordana Bruna), skuša približati resničnosti "za zidovi geta". Gre mu za napetost med življenjem in smrtjo, spominom in pozabo, brezskrbnostjo in strahom, da ne bi postali ravnodušni. Po drugi strani pa je *Ocalenie* zbirka, ki jasno ohranja nasprotnost med

resničnim življenjem in pisanjem, izraža bes in upor tako ob krutosti dogajanja kot tudi ob pesniški besedi kot *zasledovanju resničnosti*, ki je vedno *prepozno* in zato v nenehnem protislovju in napetosti; prepojeno je z občutkom nemoči in hkratno željo po dobri poeziji ter *spoznanjem*, da je tu skrit rešilni namen. Izrazit občutek krivde, ki ves čas spremlja Miloszevo pisanje, izhaja iz njegove rane katoliške vzgoje in začetnega "katastrofizma", pa tudi medvojnih let in povojnega emigrantstva. Iz razcepa med Miloszem in *Miloszem*. Človekom v času in *pesnikom*. Tistim, ki se zaveda nezadostnosti besed in *tistim*, ki so ga edino te rešile. *Ocalenie* je zbirka, ki bo, v nasprotju z bučnostjo *zgodovinskega trenutka*, ostala tiha, a je najboljši primer pisanja, ki *vidi* in *hoče videti*. To je angažirana poezija vesti, pritrjevalna in zanikovalna, čutna in miselna, uporna – toda uporna v pomenu "*maščevanja umrljive roke*". Pisanje ne toliko z mislijo na bralca, kot z mislijo na *resničnost*. Veliko pozneje, v *Ulru*, Milosz govori o "katastrofi" v poeziji in krščanski umetnosti, ki od nekdanj opravljata funkcijo, ki nam "dovoljuje sprejeti ta svet, pa ne v imenu njegovega reda, saj je bil ta razbit, temveč v imenu upanja" – da bo napočila vrnitev k redu. "Katastrofična" poezija torej, vendar ne brez upanja. *Literatura*, ki resda ni "samo orodje spoznavanja", prav gotovo pa je tudi to. Bojevanje proti slepemu determinizmu in poznanstvenemu pojmovanju fiziološkega posameznika ali človeka kot živalske vrste, ki je določen z biološkimi zakoni in "*naravno vero*". V *Ulru* beremo: "Pri meni to brez dvoma izvira iz nezdravega občutka krivde, iz odseva 'sence' v meni, za to pa nimam nobenega drugega zdravila kot pisateljsko avtoterapijo."

Mislim, da je ta malo daljši "*uvod*" v knjigo *Življenje na otokih* na mestu. Slovenski izbor iz Miloszevega esejističnega opusa se začenja ravno z esejem *Doživljanje vojne*, ki je bil napisan med drugo svetovno vojno, kot večina pesmi iz zbirke *Ocalenie*. Tudi "*tehnika*" pisanja je podobna. Milosz se, da bi sploh lahko *kaj vedel*, podobno kot v pesmi *Campo dei fiori*, prestavi v svet, ki mu omogoča razdaljo. Tokrat je to svet Tolstojevskega romana *Vojna in mir*. Sama resničnost je preblizu in preveč boleča, preza-vezujoča v svoji surovosti, da bi o njej lahko kaj rekli. Piše trezno in jasno. Ko je v poeziji začutiti brezizhodnost, je v eseju čutiti napor pri iskanju mogočih vzrokov, tehtanje nasprotij, premišljevanje, pričevanje misli. Tudi v naslednjih dveh esejističnih knjigah, ki sta predstavljeni s poglavji *Ketman*

(*Zasužnjeni um*, 1953) in *Mesto mladosti, Katoliška vzgoja, Mlad človek in skrivnosti, Tiger (Rodna Evropa)*, 1958), Milosz nadaljuje v slogu treznega iskalca novih načinov upovedovanja resničnosti. *Zasužnjeni um* je intelektualni obračun s povojnim stanjem duha, ki se priklanja novi veri totalitarne oblasti in zapade psihološki stiski ketmanske dvojnosti, ki se po eni strani prilagaja sistemu, mu pritrjuje in dela po navodilih Centra, po drugi strani pa jo to pripelje na rob osebnega zloma, nemalokrat do likvidacije ali samomora. Samega Milosza pa pripravi do tega, da ostane na Zahodu in tam napiše romana *Prevzem oblasti* in *Dolino Isse*. Ta je roman domotožja po izgubljenem otroštvu in domovini, poljsko govoreči Litvi. *Prevzem oblasti* sodi v leto *Zasužnjene uma*. Ko piše o razmerah na Vzhodu, predvsem na Poljskem ob koncu vojne in po njej, se izogiba neposrednemu *obsojanju*, čeprav je v podtonu nemalokrat ironično jasen. Knjiga *Rodna Evropa* pa je vračanje nazaj, zarisovanje na zemljevid avtorjeve mladosti, gimnazijskih in študentskih let, ter sprehod po spominu vplivov – katoliška vzgoja, filozofija v *Tigru* – ki pomenijo njegovo duhovno dediščino. Milosz prepričljivo vleče daljice med svojim osebnim, družbenim in duhovnim svetom. "Družbene teme" se v *Poglavju, v katerem pisatelj prizna, da je na strani ljudi, ker ne pozna nič boljšega*, prelivajo v subjektivno spoznanje: "Ko presojam življenje, ki je sestavljeno zvečine iz bolečine in strahu pred smrtjo, sem torej odkrito pesimističen, in zdi se mi, da se lahko ima človek, ki mu je uspelo preživeti dan brez fizičnega trpljenja, za popolnoma srečnega." V eseju *O cenzuri (Videnje nad zalivom San Francisco)*, 1969) pa beremo: "Domišljija mora torej najti prostor za bolečino, ponižanje, nasilje, revščino, absurdnost verovanj in navad iz vsega sveta ... Če smo sposobni sočutja in obenem nemočni, živimo v brezupni razdraženosti. V tem je najbrž eden izmed vzrokov zagrizenosti, ki sem jo poimenoval novomanihejska."

Govor ob podelitvi Nobelove nagrade še precizneje in bolj naravnost izraža nenehno napetost Miloszevega stališča, ki ga lahko zaslutimo že v njegovem medvojnem pesnjenju: "Resničnost zahteva, da jo ujamemo v besede, toda preveč je strašna, in če se je dotaknemo, če smo ji že čisto blizu, ne pride iz pesnikovih ust niti Jobova tožba, izkaže se, da je vsakršna umetnost zanemarljiva v primerjavi z dejanjem. Toda resničnost lahko zaobsežemo tako, da jo ohranimo v vsej njeni večni štreni dobrega in zla, obupa in upanja, samo z oddaljenostjo, samo tako, da se dvignemo *nad*

njo – toda to spet diši po moralni izdaji." Nasprotje torej ostaja. To je nasprotje med *zgoraj*, *oddaljenostjo* in občutkom solidarnosti z ljudmi. Milosz se sprašuje, kako naj boš *zgoraj* in hkrati vidiš zemljo v sleherni podrobnosti. "Toda pri omahljivem ravnotežju nasprotij je vseeno mogoče doseči neko harmonijo z razdaljo, ki jo prinaša samo minevanje časa." *Videti* ne pomeni samo imeti pred očmi, temveč tudi ohranjati v spominu. *Videti in opisovati* pomeni obnavljati v domišljiji. "Spomin je torej naša moč, moč nas vseh iz 'druge Evrope', on nas varuje pred govoricco, ki se mota sama okoli sebe, če ne najde opore v steni ali drevesnem deblu."

Šele eseji po letu 1969, tisti iz ameriškega obdobja, močnejše pritegnejo snov – ne da bi zato drugo tematiko izključevali – ki je bližje literaturi in pesništvu. Za to je še posebno pomembna knjiga *Pričevanje poezije, Šest predavanj o bolečih točkah našega časa* (1983), od katerih v izboru najdemo tri: *Pesniki in človeška družina*, *Šolska ura biologije* in *Spor s klasicizmom*. Kot v *Deželi Ulro* so tudi tu poglavitni sogovorniki Oskar Milosz in William Blake z zmago umetnikove domišljije, Simone Weil in Lev Šestov. V eseju *Pesniki in človeška družina* Milosz razlaga poglede na poezijo Oskarja Milosza iz besedila *Nekaj besed o pesništvu*. Zaveda se, da njegov "antimodernizem" izvira predvsem od tega daljnega sorodnika. A obenem so Miloszevi pogledi še vedno presejani skozi sito "družbenega". Temu sledi kritika "čiste poezije", ki naj bi delovala kot "izredna neposrednost"; kot zven besednih sestavov, ki je neodvisen od njihovega pomena; torej kritika francoske simbolistične dediščine in posredno *nadrealizma*. Očitek leti na *nevsebinkost*, umik v *umetnost zaradi umetnosti* – pa na *brezizhodnost*, ki jo le-ta ozavešča. Milosz je tu dedič romanticizma, saj ga zavezuje "načelo upanja." Kot pravi, to "kaže tudi na romantični rodovnik marksizma, saj je Marxova filozofija nastala v dobi zanosa ..." Načelo upanja" ravno tako deluje povsod tam, kjer je čutiti kataklizmo, ki bo zadala konec veljavnemu redu, da se bo lahko pojavila nova resničnost, ki jo bo prej očistila revolucija, potop ali *conflagration universelle*. Z drugimi besedami, med radostnim in tesnobnim pričakovanjem ni velikega nasprotja.

Leta 1931 je bil eden izmed ustanoviteljev literarne skupine Zagary. To je bila levičarska skupina, vendar se je, kot beremo: "Pričakovanje revolucije pri nas čudno povezovalo s pričakovanjem apokaliptične katastrofe, ki je bilo intuitivno, profetično in mu ne smemo iskati verjetnosti *ex post*, ker

niti po ozračju okrutnosti v obdobju Hitlerjevega prihoda na oblast ni bilo mogoče uganiti posledic." Imenovali so jih "katastrofiste". Po eni strani so bili torej zaznamovani s socialistično idejo in *upanjem* na revolucijo, ki bo spremenila resnično stanje delavcev (to je čas po letu 1929 in svetovna gospodarska kriza), po drugi pa z eshatološkim *upanjem* in prepričanjem o eshatološkosti poezije. Neeshatološka poezija "bi bila ravnodušna do osi preteklost-prihodnost in do 'poslednjih reči', potemtakem pa tudi do zveličanja in pogubljenja, poslednje sodbe, Božjega kraljestva, smisla zgodovine, torej do vsega, kar čas, namenjen nemu življenju, povezuje s časom človeštva". Milosz ugotavlja, da je vez med poezijo in gibanjem najbrž neizogibna in da pesniku pomaga *upanje*, ki se ga le-ta zaveda ali pa tudi ne, ter sklepa: "Mogoče mračnost poezije dvajsetega stoletja izvira iz tega, da model poezije, porojene iz 'nesporazumov med pesnikom in veliko človeško družino', nasprotuje naši civilizaciji, ki jo je izoblikovalo *Sveto pismo*, in je zato v samem jedru eshatološka."

Vez med pesnikom in veliko človeško družino je v dvajsetem stoletju dokončno pretrgana. Nasprotno pa je, po njegovem mnenju, ta vez držala v romantiki, ko še velja "renesančni model slave, hvaležnosti in priznanja bližnjih". Da bi krivdo za to zvalili zgolj na *publiko* ali le na *pesnike*, bi bilo preenostavno. Milosz je v *Šolski uri biologije* subtilnejši in jasen. Gre za nasprotje, ki poraja protislovje. Zaveda se, da pretrgane vezi ni moč kar v hipu spet vzpostaviti. Mislim, da svoje stališče in kritiko, s pomočjo Simone Weil, spet gradi kot *prestavitvev* – to naj bi bila poezija kot *strastno zasledovanje resničnosti*. Kot pravi: "Nobena znanost in nobena filozofija ne moreta spremeniti dejstva, da se pesnik sooča z resničnostjo, ki je vsak dan nova, kompleksna, neizčrpna, in skuša čim več te resničnosti zajeti v besede." Tako smo daleč od kakršne koli *čistosti*. Besede so *umazane* z resničnostjo. "Seveda so pesniki, katerih besede se nanašajo na besede, ne pa na predmete, ki so njihova predloga, toda njihov umetniški poraz priča o tem, da gredo proti nespremenljivemu zakonu poezije." To je *prestavitvev* v napetost in protislovje. Povsem konkretno, s pomočjo Simone Weil, kritizira nadrealizem in avtorje, ki jih zaznamuje *pomanjkanje občutenja vrednosti*: "*Besede, ki izražajo skorajda popolno ravnodušnost do vrednotenja, so izpod njihovega peresa prihajale pogosteje kakor besede, ki se nanašajo na dobro in zlo.*" Milosz se zaveda konzervativnega prizvena teh stališč.

A to so zanj besede poguma in iskrenosti, ki se jih moderni pesnik sramuje in otepa kot "otroka v sebi, ki bi morda rad, da bi bila zemlja ravna plošča, ki bi jo pokrivala kupola neba, in da bi obstajale dvojice jasno začrtanih nasprotij: med resnico in lažjo, dobrim in zlim, lepoto in grdimo". To je *prestavitev* na nevarno področje, zaganjanje "zoper meje jezika". *Pesniški nazor* v nasprotju z znanstvenim. Kajti *etika*, tako Wittgenstein, "kolikor izhaja iz želje, da bi kaj povedali o poslednjem smislu življenja, o absolutno dobrem, o absolutno vrednem, ne more biti znanost". Nisem prepričan, če smem v tej primerjavi do konca, toda tudi v *Ulru* Milosz nasproti znanstvenemu mišljenju, ki mu pomeni vsaj *organski determinizem*, postavlja Blakovo *umetnost domišljije*; nekje govori o "zmagoslavju otroka v pesniku, ki so ga predolgo dresirali odrasli".

V eseju *Spor s klasicizmom* pa mu klasicizem pomeni napetost pesnikove izbire med zakonitostmi pesniškega jezika in zvestobo resničnosti. Če pesnik "prečrta besedo in jo nadomesti z drugo, zato da bi verz kot celota postal enotnejši, gre po stopinjah klasikov. Če pa besedo prečrta zato, ker ne izraža kakšne opažene podrobnosti, potem se nagiba k realizmu." Obenem pa Milosz ve, da teh dveh posegov zaradi medsebojne prepletenosti ni mogoče jasno ločiti. To nasprotje, ki je v temelju pesniške dejavnosti, je že vseskoz tu in se ga le bolj ali manj zavedamo. Miloszev napor lahko označimo tudi kot prizadevanje po *samozavedanju* in *spoznanju* kot *sledenju resničnosti*, eseje pa kot pričevanje in izraz njegovega nagibanja k *realizmu* in jeziku proze. Vendar je gotovo, da gre prvenstvo poeziji, saj je esejistika zgolj sledila in ubesedovala resničnost mnogih uspešnih Miloszevih pesmi. In to je verjetno tudi razlog, da Milosz zelo redko piše zgolj o poeziji – še takrat je esejistični jezik nezadosten, skrivnosten, nekoliko zamegljuje, sama pesem je jasnejša kot pa pisanje o njej. Ko beremo njegove eseje, je osredotočenje na "zgodovino idej" gotovo primernejše. A skrb za to, da si ne bi nasprotoval – neverjetna sta težnja po konsistentnosti in vzdigovanje nad pole nasprotij – pa ne zaradi kake višje združitve (v domnevni sintezi), temveč zaradi ohranjanja obeh polov v *ravnovesju*, nekakšni *novomanihejski* skladnosti, ki ohranja napetost, heraklitski boj.

Lani, v drugi polovici devetega desetletja Miloszevega življenja (rodil se je leta 1911), so izšle kar tri knjige: *Psiček ob cesti*, *Miloszev abecednik* in *Življenje na otokih*. V eseju, po katerem je dobil naslov tudi slovenski

izbor, Milosz znova v objemu svojega "da" in "ne" premišljuje o pojmu "boeme". "Pojem boeme je lahko koristen, ker z eno besedo označuje neko odtujeno skupino ali skupnost, sovražno hierarhiji vrednot, ki jo priznava večina – skupino ali skupnost, ki ima svojo lastno lestvico 'velikih', a hkrati privoljuje v svoj marginalni položaj v posamezni deželi." In na drugem mestu: "Toda običajna, vsakdanja Poljska zagotovo ni potrebovala pritlikave boeme, ki so ji večkrat rekli avantgarda in sem ji sam pripadal ... To je bilo življenje na otokih, zelo provincialnih, z neizogibnim odmerkom domišljavosti kot ceno, ki jo je bilo treba plačati za osamitev." In ko razmišlja o svojem sedanjem *boemskem* "življenju na univerzitetnem otoku", se zaveda, da tako "vsak dan brani svojo avtonomijo" pred sredstvi množičnega obveščanja in civilizacije filma, televizije in broširanih revij, "torej od zaslužjenosti razuma od denarja". Če po *Ulru* straši prikazen znanstvene *resnice* in se ji lahko izognemo le tako, da se skupaj z Dostojevskim odločimo za Kristusa (glede Dostojevskega *in resnice* v *Miloszewem abecedniku* spoznamo tudi njegov "ne"); ali povedano drugače, za religiozno domišljijo umetnika, potem je zadosten razlog za življenje na otoku že sama civilizacijska *zaslužjenost razuma od denarja*, neumnih filmov in televizije. Vseeno pa se zdi, da se Milosz tokrat prestavi v neko *idealnejšo* pokrajino, ki je na prvi pogled osvobodena občutka krivde. A prav tako, kot ne popušča, ko piše o religiozno-teoloških debatah, ki so predvsem sežetost njegovega odnosa do vere in nevere (v neki pesmi na vprašanje *vstajenja* odgovarja s *človeškim*: ne vem), tako tudi *Življenje na otokih* končuje, kot pravi, z malce skrivnostnimi, a zanimivimi stavki iz Bahtinovega eseja *Umetnost in Odgovornost*: "*Človek, potopljen v umetnost, ni navzoč v življenju in narobe. Ne povezujeta se v eno popolno osebnost. Kaj zagotavlja enotnost posamezne osebnosti? Samo skupna odgovornost. S svojim življenjem moram pričevati o vsem, kar sem izkusil in kar sem razumel zaradi umetnosti, da bi tisto, kar je bilo izkušeno ali razumljeno, ne šlo v nič. Odgovornost je povezana tudi s krivdo. Umetnost in življenje morata skupaj prenašati ne le odgovornost, temveč tudi krivdo. Pesnik mora vedeti, da je njegova poezija odgovorna za trivialnost, lastno prozi življenja, povprečni človek pa mora vedeti, da plitva in ne dovolj zahtevna vprašanja, ki jih zastavlja življenju, izčrpavajo umetnost.*"

So ti stavki "malce skrivnostni" zato, ker je v njih izražena vsa napetost

Miloszevega pisanja? Toda "zanimivi", ker je vseeno ne zmorejo do konca izreči? *Strastno zasledovanje resničnosti* se nadaljuje in kjub nezadostnosti jezika ("kako nezaslišano malo dvajsetega stoletja je bilo spremenjenega v besede"), je Milosz na strani moči govornice in vsepričujočega spomina; protislovja med hvalnico bivanju in uporom. V *Psičku ob cesti* preberemo kratek zapis z naslovom *Hvaležen*. V nekaj stavkih se premakneta tako božanje kot ostrina Miloszevega peresa. Nepretrgana prežetost življenja in pisanja, mišljenja in pesnjenja, težnja po iskrenosti in sodbi *človeške pravičnosti*: "Hvaležen sem za to, da so me nekoč davno v leseni cerkvi med hrasti sprejeli v Rimskokatoliško cerkev. Pa tudi za to, da sem dolgo živel in da sem lahko, verujoč ali neverujoč, razmišljal o dva tisoč letih svoje zgodovine. Ta zgodovina je ravno toliko peklena kolikor nebeška. Zgradili smo mesta, večja od Jeruzalema, Rima in Aleksandrije. Naše ladje so obplule oceane. Naši teologi so iztuhtali silogizme. Takoj smo začenjali spreminjati planet Zemljo. Ko se vsaj ne bi zavedali, toda ne. Nobene nedolžnosti ni bilo v naših odpravah s križem in mečem."