

Michael Hamburger

Preživetje poezije

Če je bilo v minulih desetletjih manj polemik o "smrti" poezije kot o "smrti romana", je treba razlog pripisati najprej dejstvu, da romani v vsakem primeru zbujajo več pozornosti, ker lahko postanejo uspešnice v knjižni obliki, obenem pa jih je mogoče prirediti za gledališče, radio, film, televizijo ali video. Res je tudi, da so poezijo označili za anahronizem že v času prve industrijske revolucije v Britaniji. Odvečnost so ji prerokovali v prvih desetletjih devetnajstega stoletja, ko je Thomas Carlyle, med drugimi, zatrjeval, da poezija ne bo mogla prav učinkovati v dobi, ki jo je imenoval "mehanska doba". Napoved seveda ni bila dovolj dialektična, da bi se skladala s *protimehanskim* in *protirealističnim* nabojem romantičnega gibanja in z vračanjem k predindustrijskim ter celo predliterarnim vzorcem – ljudski pesmi, baladi in pripovedki. V viktorijanski dobi, vse do prve svetovne vojne, si je poezija pridobila širok krog bralcev, zahvaljujoč razvoju pismenosti, mehanizirani založniški industriji, mnogo širšemu sloju "užitkarjev" in potrebi tega sloja po kratkih, umišljenih in sentimentalnih pobegih iz ekonomske stvarnosti "mehanske dobe". Stoletja je bila neukost tista, ki je poeziji omejevala krog bralstva, obenem pa je tonilo v pozabo tudi ustno izročilo dežel in pokrajin, ki jih je industrializirala, mehanizirala in/ali izobrazbeno poenotila centralizirana oblast.

Danes, v dobi druge (elektronske) industrijske revolucije, je izobraženost, ne neukost tista, ki preti preživetju poezije, ne pa tudi preživetju literature kot sredstva komunikacije, kakorkoli že je okrnjena njena tovrstna funkcija ob prisotnosti elektronskih medijev. Literatura je namreč še vedno namenjena za prenos vsakovrstnih informacij, ki se zdijo uporabne, vključno z informacijami o poeziji in življenju pesnikov! Literatura je del informacijske industrije, to poezija sama po naravi ni bila nikoli in nikoli ne bo. Z besedami španskega pesnika Juana Ramona Jimenezza iz leta 1941 je literatura "razkošje kulture, poezija pa razkošje miline pred in po kulturi".

Ker človek ne živi le od tehnologije – čeprav se resnično trudi, da bi ga pokopala – same okoliščine, ki grozijo preživetju poezije, zagotavljajo, da bo ta potrebna toliko časa, dokler bo obstajal človeški rod. Tudi elektronska revolucija ustvarja nov sloj užitkarjev, tistih, ki bodo vsled avtomatizacije industrije in uničenja celih spektrov

znanj in poklicev postali "odveč". Bolj ko postaja naša civilizacija nehumana, večja je možnost, da se bo vsaj majhen del dokončno nezaposlenih obrnil stran od ostalih medijev k "razkošju miline pred in po kulturi", k *anahronizmu* poezije.

Doslej sem pojem *anahronizem* uporabljal predvsem v smislu nečesa, kar ne gre v korak s časom, in se pri tem omejeval na civilizacijo, ki jo poznam, na t. i. razvite narode. Kot vse čiste umetnosti pa je poezija v nasprotju z uporabnimi umetnostmi anahronistična tudi v drugačnem, bolj dobesednem smislu namreč, v smislu brezčasa. Res, beseda je staromodna, vendar *nagon* po brezčasu ostaja del procesa pisanja pesmi ne glede na snov, predanost, nastop, besedni zaklad ali stopnjo sodobnosti, ki jo pesnik dosega oziroma namerava doseči. Brez takšnega *nagona* lahko pisec verzov ustvari literaturo, a ne poezije. Ker pesnikov medij, besedo, zmotno in pogosteje istovetimo z nosilcem informacije, kot pa to velja za medij glasbenika ali likovnega umetnika (čeprav informacijska in reklamna industrija vse bolj uporabljata tudi podobe in zvoke), velik del bralcev, učiteljev in celo piscev verzov zamenjuje funkcijo pesmi z naravo poezije, ki je v tem, da nosi svojo začasno in občasno prtljago v dimenzijo brezčasa.

Ne želim zagovarjati enega tipa poezije – na primer hermetične poezije – na račun drugega in popolnoma se zavedam, da je poezija imela in obdržala mnogo različnih funkcij v okviru različnih kultur in civilizacij. Verz je rabil kot mnemonika (Mnemosine je bila mati muz), kot sredstvo za pripovedovanje zgodb, kot bližnji družabnik znanosti in filozofije, rituala, praznovanj, prerokovanj in razodetja, vendar tudi kot igra, zabava, družbena satira, družbena kritika, reportaža in moralna spodbuda. Ne trdim, da je katerakoli od naštetih funkcij neprimerna, pa četudi si jo lastijo še drugi literarni mediji. Menim pa, da se te funkcije ne oddaljujejo in se ne smejo oddaljiti od primarnosti jezika v umetnosti poezije in da ta jezik v nasprotju z jezikom informacij ne izgubi svoje moči ali pomena, četudi mnogi podatki, ki jih zaobjema, niso več skupna last kateregakoli zgodovinsko pogojenega občinstva ali bralstva. S tem je utemeljena tudi privlačnost slovarjev (še posebej etimoloških) za mnoge pesnike in obenem navada tistih pesnikov, ki so tako sodobni v siceršnjih pogledih kot W. H. Auden ali Bertolt Brecht, da vpletajo arhaične izraze in slogovne značilnosti v svoja pesniška besedišča; temu bi se sicer izognili v proznih besedilih, namenjenih informiranju ali prepričevanju. Pesniku pomeni jezik vse, kar je bilo in kar lahko nastane, vse, kar je že in kar še lahko naredi. V določenem smislu ima torej lahko vsak pesnik, ki je kdajkoli, kjerkoli kaj napisal, svojega sodobnika – sodobnika v brezčasu.

Kakor je poezija anahronizem v smislu izvenčasovnosti, tako je tudi utopija v običajnem in bolj dobesednem pomenu izvenprostorski, neprostorski – spet ne glede na to, ali pesnik želi, da je tako, tako razmišlja o sebi ali se čuti zakoreninjenega v določenem okolju in načinu življenja. Če naj postanejo poezija, bodo tudi takšne posebnosti našle pot v dimenzijo, ki je ni in ki je povsod.

Izven svoje poezije je lahko pesnik vse, kar želi ali k čemur je primoran. Lahko je zapisan ciljem, institucijam in vplivom, ki nimajo nič skupnega z utopijo; lahko postane

žrtev teh istih ciljev, institucij in vplivov. Kot nam pokaže že površen pogled na življenja izbranih pesnikov dvajsetega stoletja, je lahko zaposlen v kateremkoli poklicu ali stroki, ki mu kaj pomeni. Kakšni so ti poklici in stroke, je v veliki meri odvisno od odnosa javnosti do pesnikov v posameznih deželah, kakor tudi od osebnih nagnjenj in sposobnosti. V številnih evropskih in latinskoameriških državah na primer ostajajo pesniki v tolikšni veljavi, da so nekatere predlagali za diplomatsko službo. V drugih državah jih bomo verjetneje našli na univerzah in v knjižnicah. Kjer pa celo univerze in knjižnice veljajo za nevarna mesta, vladajo izbrušena nacionalna merila, ki pesnikom zagotavljajo materialno varnost, ob tem ko trdno držijo vajeti njihovih svoboščin in jih odvrčajo od zaposlitev, v katerih bi se njihov utopizem lahko izkazal za prevratništvo. Čeprav so zanimive, imajo te politične in socialne razlike kaj malo opraviti s preživetjem poezije, kajti poezija je preživela v vseh okoliščinah in pod vsemi pogoji, vključno s tistimi, ki so neugodno vplivali celo na obstoj ustvarjalcev.

Za preživetje poezije je pomemben ponoven pojav najstarejših, na videz podedovanih funkcij pesništva in pesnikov, tudi v visoko tehniziranih, komercializiranih in pluralističnih kulturah. Celo mitološki arhetip Orfeja je med vzorci, ki se vračajo. Preroška ali bardovska tradicija je imela veliko opraviti z neobičajno privlačnostjo poezije Dylana Thomasa v štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih v Veliki Britaniji in ZDA, čeprav je bil dobršen del njegovih stvaritev zavrt v tančico obskurnosti in oboževalcem nejasen. Preporod govornjene poezije, tu in tam kombinirane z glasbo, v šestdesetih dolguje temu predhodniku veliko; o tem priča že ime Dylan, ki ga je zase izbral eden najslavnejših izvajalcev obdobja, čeprav v drugačni vlogi. Drugi izvajalci so prevzeli različna področja: preroki, šamani in guruj v Severni Ameriki, klovn, žonglerji in ljudski zabavljaci v Veliki Britaniji, satiriki v Nemčiji. (To, da je Wolf Biermann, satirik, živel v Vzhodni Nemčiji in snemal za zahodnonemško občinstvo, je ena mnogih ironij desetletja). Javna branja so si ustvarila številno publiko tudi v Vzhodni Evropi kot odgovor na potrebe, mnogo starejše od političnih sistemov, ki so o teh javnih branjih odločali in jih cenzurirali.

Ekonomsko "zaostale" kulture so tiste, v katerih uživajo pesniki najširšo in spontano priljubljenost in kjer jih spoštujejo kot glas ljudstva. Ta tradicionalni odnos se ne prekine, niti če pesnikovo delo zahteva od bralca intelektualen napor, to bi drugje ne bilo v skladu z okusom množic. Eden mnogih primerov je delo Pabla Nerude v Latinski Ameriki. V Grčiji je bil pogreb Georgea Seferisa javni dogodek, ki je počastil ne le pesnika samega, temveč tudi ogrožene vrednote, za katere se je zavzemal. Še leta 1984 je velika množica pospremila na zadnjo pot Nodarja Dubarskaija, gruzinskega pesnika, ko so ga v odprti krsti odnesli izpred sedeža pisateljskega združenja v Tbilisiju do pokopališča. V vseh teh primerih je popularnost ohranila svoj resnični pomen: zvestobo in vdanost, ki nista merljivi s prodajo in publiciteto. V totalitarnih režimih je mogoče s popularnostjo manipulirati in jo brzdati, vendar je politični sistem ne more ne vsiliti niti zatreti.

Čeprav pogosto slišimo, da pesnik brez občutka povezanosti z neko skupnostjo (ta občutek je seveda spodbudnejši kot kakršnakoli čast in priznanje v družbah, ki so izgubile notranjo povezanost) ne more ustvariti pomembnejšega in trdnejšega opusa, so se pesniki že s koncem osemnajstega stoletja naučili shajati ob komaj kakšnem odzivu. Zahvaljujoč anahronistični in utopistični naravi svoje umetnosti, so lahko nagovorili kogarkoli ali nikogar med živimi, Rilkejevega *Orfeja* ali pač "neizogibnega angela zemlje", ki sta si ga ustvarila oba, Rilke in Wallace Stevens. Že davno prej je Hoelderlinova poezija slonela na občutku povezanosti z mrtvimi in nerojenimi. Vse bolj pa je tudi res, da je pisanje odlične poezije sila redek dar, ki ne potrebuje otipljivega priznanja oziroma odziva.

Namere, kakršne so bile Brechtove, da bi poezijo naredili spet predvsem uporabno, da bi umetnost postala družbeno in politično učinkovita, so naletele na mogočno oviro. Brecht je dokazal, da lahko pozija odvrže vso svojo romantično in post-romantično tenkočutnost in govori v jeziku brez čustev, kot tisti romanski pesniki, ki si jih je, med drugimi, vzel za vzor. Od tod izvira njegova klasična vzorčnost, ki so jo na široko povzemali v obeh, Vzhodni in Zahodni Nemčiji. S svojo revolucionarnostjo je Brecht ustvarjal poezijo, za katero je menil, da ustreza njegovim didaktičnim namenom, vendar njene uporabnosti in učinkovitosti ni mogel kontrolirati. Zato se je tudi njegova vzorčnost začela kazati kot utopija.

Kot katerikoli pesnik "mehanske dobe" je Brecht lahko le nesebično dajal oziroma – s prisposodobno, ki jo je izbral pesnik Paul Celan, tako težko razumljiv, kot je Brecht hotel biti enostaven – lahko je le odvrnil svoje sporočilo v steklenici, "v veri, ki ji ni vedno botrovalo upanje, da bo steklenico nekje, nekoč morda naplavilo na obalo obljudene dežele." Enostavna sporočila se niso obnesla nič bolje in nič slabše kot tista skrivnostna, kodirana.

Ta negotovost je povezana tako s samim pisanjem in objavljanjem pesmi kot s posebne vrste zadovoljstvom, ki mora slediti ob branju. Ker pesniki prevzemajo tveganje nase in ker ne morejo zagotovo vedeti, pri čem so navzoči in ali bo njihove steklenice sploh kdo našel, lahko poezija zadovolji potrebo, kakršne ne more zadovoljiti noben drug jezik. Nasprotje temu jeziku ni proza, saj obstaja proza, ki tvega enako. Prav tako ne tišina, ki ostaja vir in predpogoj poezije, tako kot glasbe. Je prej hrup literature, s svojo borzo ugleda in osebnosti, svojimi šolami, smermi in tabori, vzponi in padci priznanja in zavračanja. Kot kritiki in novinarji lahko pesniki prispevajo k temu hrupu. Če pa oglušijo, bo vse, kar bodo napisali v verzih, vrhunska literatura. In njihovi pravi bralci, tisti, ki ne berejo zgolj zaradi nečimrnosti ali gole radovednosti, se bodo tega zavedali, kajti ti bralci obenem iščejo jezik, ki tvega, jezik, ki je neposreden in vztrajen in ki morda ne bo razkril, od kod prihaja in kam gre. Dokler bodo obstajali taki bralci in pisci, bo poezija živela.

Prevedel Boštjan Leiler