

Jure Jakob

Primož Repar: *Stanja darežljivosti*.

Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga), 2008.

Stanja darežljivosti so Reparjeva šesta samostojna pesniška knjiga in prihajajo točno deset let po njegovi zbirki haikujev *Alkimija srčnega utripa*. Vmes je sicer izšel še izbor njegove poezije *Po žerjavici* (2006), v katerega pa je avtor uvrstil le pesmi iz treh zbirk, ne pa tudi tistih iz zbirke pesnitev *Molitvenik* (1995) ter zbirke haikujev *Alkimija srčnega utripa* (1998); to verjetno pomeni, da ju izvzema iz svoje pesniške ustvarjalnosti in jima prisoja poseben, nadžanrski in mogoče tudi metaliteraren status. Taka poteza se zdi po svoje upravičena in razumljiva, če upoštevamo, da se haiku po svojem izvoru izmika literarno-estetski konceptualizaciji evropske provenience in predstavlja posebno življenjsko-duhovno prakso; podobne, recimo metaliterarne pretenzije pa ima tudi *Molitvenik*, ki nosi podnaslov *Poetični transcendentni eksperiment*. Kakor koli že, *Stanja darežljivosti* Primoža Reparja, ki ga poznamo tudi po zavzetem revijalnem ter založniškem urednikovanju, kot esejista in kot prevajalca nekaterih temeljnih filozofskih del, prihajajo po več kot desetletnem pesniškem molku, sam pa jih, upoštevaje izbor *Po žerjavici*, ki ga razumem kot pregled in hkrati slovo od dosedanje pesniške poti, berem kot poskus novega začetka.

Pot, ki jo ubira poezija, zbrana v izboru *Po žerjavici*, je, če se z naslovitvijo malo poigram in je ne razumem v skladu z njenim hotenjem, poimenovana prav posrečeno – je kakor hoja, ki ji razbeljenost tistega, po čemer hodi, onemogoča stopiti v izbrano smer, hodca pa sili k izvajanju vrtoglavih skokov, ki jim je pomanjkanje poleta, zanosa in strastne vere v naslednji skok sicer težko očitati, zato pa je toliko težje ugotoviti, kam so hodca pravzaprav prinesli. Sam te pesmi še najlaže berem kot poskuse ekstatične erotistično-tanatalne zavezanosti bivanju v najširšem pomenu besede, nekako v smislu Kocbekovih verzov iz pesmi *Nočni obred*, ki izbor *Po žerjavici* uvajajo (“Zemlja je kadilnica, / temà žerjavica / in človek kadilo. / Padam na ogenj, / na sladko tlenje, /

postajam dišava.”), ob hkratni zavezanosti dostojanstvu človeškega bitja kot bitja uporne, nepomirjene svobode, ki za to svobodo zastavlja lepoto pesniške, *danost* presegajoče besede. A ti poskusi se ob pomanjkanju lastnih prepoznavnih, na suverenosti in avtoriteti svojega pesniškega glasu izdelanih pesniških pokrajin vse preradi stečejo v preveč pretenzionozno filozofičnost, ki učinkuje le kot površinska abstraktnost, ali pa v gostobesedno besedno-zvočno produciranje šibke inventivnosti in temu ustreznega dometa.

V nasprotju s tem je pesniška pokrajina, ki jo odpirajo *Stanja darežljivosti*, določeneje zastavljena in izrisana z dosti bolj prepoznavnimi potezami, predvsem pa zaznamovana z dvema vozliščema, okoli katerih pesniškemu glasu uspe vzpostaviti nekaj, kar se lahko imenuje suveren pesniški svet: to sta prijateljstvo in ljubezen. “Če boš prišel mimo, / ti bom ponudil / človeško v sebi. Nič pomembnega. // Samo to. // Od sebe k tebi.” Tako beremo v pesmi *Edini neangel* iz prvega cikla knjige *Dnevnik darežljivosti*, posvečenega pokojnemu prijatelju Miklavžu Ocepku. In malo naprej, v naslednji pesmi, *Siddarti*: “To je dar, / stanje darežljivosti. / Zame, zate, / za vse. // In glasba, / niti ne posluh, / absolutni patos.” Zdi se, da dramaturška razporeditev pesemskih ciklov zbirke (skupaj jih je sedem) ne bi mogla biti boljša, kot je, saj je tako skrajno človeški dogodek, kot je smrt konkretnega človeka, smrt prijatelja v nekem le na videz paradoksnem smislu, najboljše izhodišče za senzibiliziranje in ozaveščanje tistega elementarno (med)človeškega stanja, ki ga s preprostimi besedami imenujemo prijateljstvo in ljubezen. To je stanje nekakšne eksistencialne golote, spoznanje, da je moja lastna človeškost neizbrisno zaznamovana z drugim, da je jaz le po drugem in za drugega, da je jaz dar drugega – in spoznanje tega se najbolj izostri ravno, ko drugi izgine, ko s smrtjo na mestu bližine zazeva rana absolutne ločenosti in razdalje. S tem pa že stopamo v vsebinsko središče *Stanj darežljivosti*.

Zdi se mi, da je osnovni namen in ves čas navzoča naloga pesniškega glasu *Stanj darežljivosti* govoriti temu drugemu – pa ne govoriti drugemu o sebi, niti ne govoriti drugemu o njem samem ali o čem tretjem, ampak preprosto govoriti drugemu in tako z besedo vzpostavljati stanje (darežljivosti, prijateljstva, ljubezni), v katerem je navzoča človeškost človeka, človeka kot bitja, ki je konstitutivno določen z drugim. Ta govor drugemu ima v Reparjevi zbirki dva naslovnika, pokojnega prijatelja in ljubljeno žensko; pri tem je prvemu namenjena le približno sedmina knjige, a s pesmimi, ki vse po vrsti prepričajo. Tega za vsako izmed preostalih ni mogoče reči kar brez zadržkov. Njihovo prepričljivost vidim v tistem, kar je v pesmi *Siddarta* eksplicitno poimenovano, v pesmih pa utelešeno

kot njihova značilna ubeseditvena struktura – v njihovem patosu. Ne mislim na kak velik patos čustvenega izpovedovanja ali na zaklinjajoče, nabreklo slikovite eksploatacije subjektivnega manka – to bi se pri tematiki medčloveške bližine, ljubezni, prijateljstva in izgube prijatelja utegnilo zgoditi –, ampak na nekaj, čemur bi se dalo še najustrezneje reči patos golote.

“In ni komunikacije – nimamo se, / ne vidimo se v srce,” govori pesniški subjekt v pesmi *Der Philosoph I*, nagovarjajoč pokojnega prijatelja. Človek je določen z drugim, a to ne pomeni, da ga lahko drugi reši – njega samega, njegove lastne samosti, njegove navzočnosti, ki je v tem svetu brez odrešujoče eshatologije, vsevidnih bogov, preproste vere in neproblematičnega smisla povsem gola, brez zaslombe v čemer koli drugem, čeprav v drugo ves čas odprta. Brez zaslombe v drugem pomeni tudi brez zaslombe v telesu pesemske realnosti. Vrednosti pesmi seveda ni mogoče meriti po tem, iz kakšne eksistencialne izkušnje izhaja, ampak le po tem, kakšno izkušnjo ustvarja, zato je treba poudariti, da patos golote kot središčni element in specifična vrednost *Stanj darežljivosti* ni nekaj, kar bi bralec po prebranem za nazaj odkril kot izkušnjski izvir te poezije, ampak predvsem (in to tu edino šteje) element, ki je odčitljiv s samih teles pesmi, uobličen v njihovih znotrajtekstualnih razsežnostih. Golota je tako predvsem oznaka za pozicijo pesniškega glasu, ki v pesmi ne išče zatočišča pred izgubljeno ali izmikajočo se bližino niti z njo ne poskuša ustvariti estetskega nadomestka celovitosti in bivanjske zaključenosti, ki se eksistencialni pozituri odprte, ves čas z drugim in drugačnim zaznamovane eksistence konstitutivno izmika. Pesmim *Stanj darežljivosti* takšnih utešitvenih, v estetski podobi pomirjenih potez niti od daleč ne moremo pripisati; pesmi niso zaokrožene podobe resničnosti, ampak v sebi nalomljeni, fragmentarni poskusi pesniškega glasu, da bi govoril iz neke skrajno razorožene drže odprtosti, ki se noče zaceliti, ki noče obliža, ampak si kvečjemu želi (to poskuša v ljubezenskih pesmih, ki predstavljajo glavnino zbirke) poljub druge rane, navzočnost druge gole, razorožene in nepotešljive eksistence. In iz takšne drže besede iz nenaslovljene pesmi iz cikla *Persona grata – Izgubil sem nadzor nad besedami in izreki*. – ne govorijo o defetizmu pesniškega jaza, ampak le o njegovi nesprenvedavosti in zvestobi resnici.

Reparjeve pesmi dejansko ne dajejo videza nadzorovane besedne krajine s semantično vrednostjo, usmerjeno v eno smer, ampak učinkujejo kot nekakšno pogovarjanje; njihov jezik je izrazno varčen in precej čist, verzi pa se pogosto bolj kot samostojne ritmične enote zdijo kot prostori, v katere se je ulegel navadni pripovedni stavek. To deluje sveže, neizumetničeno, in se

dobro ujema z intenco pesmi, ki hočejo biti pogovori. Čeprav ne skopari z metaforiko, ki se ob prevladujoči erotični (spet v že omenjenih ljubezenskih pesmih) obarvanosti tu in tam navezuje tudi na območje religioznega, graditev pesniških podob ves čas prekinjajo neposredni nagovori pesniškega glasu (glasu golote), kot da bi nas ta hotela stalno opominjati, da tisto, kar je skušal pokazati s podobami, mogoče sploh ni tako pomembno; pomembnejša je sama gesta, gesta naslovitve besed na drugega, namen z besedami ustvariti prostor za drugega. Tako se npr. v šestem dvostišju pesmi *Imaginarij groba*, ki se začne z besedami tesnobnega in željnega erotičnega približevanja in konča s spoznanjem o radikalni ločenosti in samosti, ki je nobena želja ne more prekriti, oglasijo skoraj kakor nehote ali pa nekam vase (in v nas, bralce) zamrmrane besede: “nekaj drugega / sem hotel izreči, zato ne pišem verzov.” Besede, ki preprečujejo, da bi pesem postala totalna, zaprta (pa čeprav v suspenzu estetske polivalence) monološka struktura, ki bi prekrila in zakrila človeka in izvorno goloto njegove eksistence; besede, ki spomnijo, da pesniški glas noče spet še enkrat na novo poimenovati sveta in določiti svojega mesta v njem, ampak hoče le pokazati, da je gol, izpostavljen, ne zaznamujoč, ampak darežljiv v gesti odprte obrnjenosti k drugemu, v naslavljanju druge(ga).

Takšna golota lahko preživi le v ljubezni – in nasprotno, ljubezen je mogoča le v takšni goloti, v *stanju darežljivosti*, zato so pesmi Reparjeve zbirke ljubezenske pesmi ne le na ravni tematske opredeljenosti, ampak predvsem na ravni drže pesniškega glasu v razmerju do upesnjevanje resničnosti. Mislim, da prepričajo, če jih gledamo na tej, zadnji ravni: s tega vidika zmore patos golote odpreti prostor tudi za drugega kot bralca in v ta prostor lahko prihaja “iz globoke rane / živa lava, morje luči” (*Tvoje oči*). Nisem pa povsem prepričan, da to vedno drži tudi, če pogledamo vsako izmed (v ožjem, tematskem smislu) ljubezenskih pesmi posebej (k tem sodi šest izmed sedmih ciklov zbirke) – za nekatere bi lahko rekli, da v patosu golote nekako ne vzdržijo in bežijo v patetiko razgaljenosti. A prevladujoči vtis ostaja dober in menim, da je Reparju poskus novega začetka uspel.