

Nekateri vidiki sorodnosti literarnih in religioznih praks: ujemanje antropoloških in (avto)poetskih predpostavk simbolistične lirike in fenomenologije religije

SABINA MIHELJ

ISH (Institutum Studiorum Humanitatis) -
Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana
Breg 12, SI-1000 Ljubljana

IZVLEČEK

Sodobne religiozne in pesniške prakse so ponavadi pojmovane kot ločene, kar naj bi bilo posledica splošnega procesa razčaranja in racionalizacije sveta na eni in sekularizacije na drugi strani. Izhodišče pričujočega članka je dvom v to splošno predpostavko. V sodobni literaturi (kakor tudi v drugih umetniških praksah) je namreč mogoče zaslediti številne elemente, ki so presenetljivo sorodni elementom religije.

Ujemanje med religijo in literaturo je prikazano na konkretnem primeru podobnosti med fenomenologijo religije, zlasti tekstom protestantskega teologa Rudolfa Otta Sveto, in miselnostjo simbolističnih pesnikov, kot jo je mogoče razbrati v tekstih Charlesa Baudelaira, Paula Verlaina, Arthurja Rimbauda in Stéphanana Mallarméja. Jedro članka predstavlja prikaz vzporednic na ravni antropologije in (avto)poetike, tj. na ravni pojmovanja človeka nasploh in na ravni razumevanja lastne dejavnosti (literarnega ustvarjanja) in lastne vloge (vloge pesnika) v družbi in svetu. Shematsko so zarisane tudi podobnosti med ontološkimi in gnoseološkimi predpostavkami ter zveza s formalnimi lastnostmi simbolistične poezije.

Ključne besede: literatura, religija, simbolizem

ABSTRACT

SOME ASPECTS OF SIMILARITY BETWEEN LITERARY AND RELIGIOUS PRACTICES: CORRESPONDENCE BETWEEN ANTHROPOLOGICAL AND (AUTO)POETIC PRESUMPTIONS OF LITERARY SYMBOLISM AND PHENOMENOLOGY OF RELIGION

Contemporary literary and religious practices are usually regarded as having nothing in common, which is supposedly due to the general processes of disenchantment and rationalization of the world on one side and secularisation on the other. The starting point of the article is the doubt about this general assumption. Contemporary literature (as well as other artistic practices) boasts numerous elements which are surprisingly similar to the elements of religion.

The correspondence between literary and religious practices is demonstrated by the concrete example of similarities between the phenomenology of religion, especially the text *The Idea of the Holy* written by the Protestant theologian

Rudolf Otto, and the thought of symbolistic poets as it is discernible in the texts written by Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud and Stéphane Mallarmé. The core of the article demonstrates parallelisms on the level of anthropology and (auto)poetics, i.e. on the level of the concept of the human being in general and on the level of the (self)understanding of the poet's work (the act of creation) and his role in society. There is also a schematic demonstration of similarities between ontological and gnoseological presumptions and the connection with formal characteristics of symbolistic poetry.

Key words: literature, religion, symbolism

1. Uvod

Ugotavljati, da je bila literarna produkcija skozi zgodovino tesno povezana z religioznimi praksami in da je iz njih tudi izšla, je dandanes že trivialno. Podobno vsakdanja in splošno sprejeta je tudi teza, da se je literatura, vsaj kar se tiče t.i. zahodne civilizacije, v obdobjih po srednjem veku dokončno ločila od religije in sledila splošnemu procesu razčaranja in racionalizacije sveta. In vendar je tudi v literaturi novega veka - ki jo nenazadnje še le kot tako lahko dejansko imenujemo literatura, saj je prenašanje tega koncepta na starejša zgodovinska obdobja lahko problematično - zaslediti številne elemente, ki so presenetljivo sorodni elementom religije oz. ki napoljujejo na povezave s starejšimi pojmovanji literature in umetnosti nasploh, tudi ali še posebej antičnimi. S tem nikakor nočem trditi, da je literatura zadnjih stoletij na enak način povezana z religioznimi praksami, kot npr. v predaristotelovski Grčiji ali srednjeveški Evropi, in prav tako mi je tuja teza o nekakšnem nadzgodovinskem, nespremenljivem bistvu literature, ki naj bi to človekovo dejavnost pripenjal na (znotraj religije definirano) transcendenco. Pač pa menim, da je mogoče, če ne celo potrebno, prestopiti okvire sodobnega zdravorazumskega pojmovanja religije, ki religijo izenačuje z institucijo (Cerkvijo), in uvideti prisotnost posameznih elementov religije v različnih domnevno sekulariziranih človekovih praksah.

Med raznolikimi obstoječimi definicijami religije je za tovrsten pristop k obravnavanju razmerja med religijo in ostalimi človekovimi praksami najprimernejše pojmovanje, ki se je razvilo zlasti znotraj t.i. fenomenologije religije. To razumevanje religije postavlja v središče pojem svetega kot skupnega bstva vseh religij, značilno pa je za avtorje, kot so M. Eliade, R. Otto, R. Caillois, deloma pa tudi J. Cazeneuve in E. Cassirer.

V nadaljevanju bom skušala prikazati ujemanje med religijo in (domnevno) sekularizirano literaturo na konkretnem primeru, in sicer na primeru ujemanja med fenomenologijo religije, zlasti tekstom protestantskega teologa Rudolfa Otta *Sveto*¹ in pesniškimi teksti t.i. literarnega simbolizma.² Miselni okvir, tj. gnoseološke, antropo-

¹ Delo je prvič izšlo leta 1916, slovenski prevod (delo T. Virka) je izšel leta 1993 v zbirki Hieron pri Novi reviji.

² S pojmom literarni simbolizem merim na literarno smer, ki se je formirala v drugi polovici devetnajstega stoletja najprej v Franciji, nato pa se je hitro razširila tudi v druge nacionalne literature in prerasla v mednarodni pojav, ki je v obliki postsimbolizma navzoč še danes. Tako pojmovanje literarnega simbolizma se ujema s tretjim izmed štirih pomenov simbolizma, ki jih v uvodni študiji sedmega zvezka *Primerjalne zgodovine literatur v evropskih jezikih*, posvečenega simbolizmu, razdelja francoski literarni komparativist R. Wellek (1984). To pojmovanje zajema vase tudi dva ožja pomena,

loške in ontološke predpostavke, ki jih razodeva Ottova študija, so zelo podobne predpostavkam simbolistične literature. Otto v svojem delu razodeva podoben odpor do racionalizma ali vsaj dvom v vsemogočnost razuma, kot ga je najti tudi pri simbolistih, in njegov pristop k predmetu študije - numinoznemu (gre za pojem, ki ga je uvedel Otto in je blizu pojmu svetega - v marsičem spominja na odnos simbolistov do "realnosti", ki jo ubesedujejo v svojih literarnih tekstih. Formulacije, ki jih Otto uporablja za označitev bistva numinoznega (npr. *mysterium tremendum et fascinans*), so primerne tudi za označitev "predmeta" simbolističnih tekstov. Poleg navedenih podobnosti, ki sodijo predvsem v okvir ontologije in gnoseologije, je mogoče temeljne vzporednice med simbolistično literaturo in Ottovim tekstom razkriti tudi na ravni antropologije in (avto)poetike; gre po eni strani za specifično pojmovanje človeka, ki ga je mogoče razbrati iz literarnih tekstov in drugih zapisov simbolistov, in po drugi strani za razumevanje lastne dejavnosti (literarnega ustvarjanja) in lastne vloge (vloge pesnika, pisatelja) v svetu. Širše gledano gre za pojmovanja, ki jih je najti znotraj religiozne mistike in pri vseh tistih religioznih piscih, ki so poudarjali prednost iracionalnega dožemanja sveta in transcendence pred racionalnim. Ta, pogojno rečeno mistična linija - v katero lahko umestimo tudi Ottov tekst - je bila z nekaj nihanji v intenziteti prisotna skozi vso zgodovino nam domače civilizacije, utemeljene na judovsko-grškem izročilu, opirala pa se je (med drugim) predvsem na (neo)platonistične ideje.

V pričujočem članku so v ospredju predvsem antropološke in (avto)poetične predpostavke simbolistične literature in Ottovega teksta, medtem ko sta preostali dve plasti miselnega okvira, gnoseološka in ontološka, le shematsko zarisani.

Med simbolističnimi avtorji sem se omejila predvsem na štiri, ki veljajo za utemeljitelje te literarne smeri, deloma pa tudi literarne dekadence, ki se zgodovinsko vselej pojavlja skupaj s simbolizmom in jo je od slednjega tudi težko ločiti; gre za Charlesa Baudelaira, Paula Verlaina, Arthurja Rimbauda in Stéphana Mallarméja. Ponekod navajam tudi primere iz opusa P. Valéryja kot ključnega dediča simbolizma v 20. stoletju. Pri omenjenih štirih avtorjih so prepoznavne vse ključne poteze simbolistične lirike, ki v veliki meri določajo tudi poetiko ostalih dveh literarnih vrst, poetiko simbolistične dramatike in epike,³ zato lahko spoznanja, oblikovana na podlagi analize njihovih tekstov, v veliki meri posplošimo na celoten literarni simbolizem.

2. Ontološke predpostavke simbolistične lirike in Ottovega teksta

Na vprašanje: *Kaj resnično biva?*, ki je temeljno vprašanje ontologije, R. Otto in simbolisti v osnovi zelo podobno odgovarjajo; edini so si v prepričanju o heteronomnosti tostranstva, materije, vsakdanjega življenja. Edino resnično in avtonomno bivajoče je tisto onkraj - pri Ottu krščanski Bog (oziroma numinozno kot najnotranjše bistvo božjega), pri simbolistih pa nedoločljivo Drugo⁴, ki se lahko pojavlja v podobi

tj. pojmovanje literarnega simbolizma kot pariškega simbolističnega krožka oz. šole (fr. *coterie*), ki je delovala v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja, in pojmovanje simbolizma kot širšega trenda v francoski poeziji od Gerarda de Nervalja in grofa Lautreamonta (psevdonim Isidorja Ducassa) sredi 19. stoletja do Paula Valéryja in Paula Claudela sredi 20. stoletja.

3 Teksti, ki jih je mogoče umestiti v epiko ali dramatično, se v literarnem simbolizmu in dekadenci pojavljajo v znatno manjšem obsegu kot lirika, v kolikor pa se pojavijo, niso nikoli "čisti", temveč vsebujejo močne lirске poteze. Tako v dramatični prevladuje t. i. poetična drama (značilni primeri so drame iz opusa M. Maeterlincka), v epiki pa krajše zvrsti, npr. črtice (izrazito simbolistične so denimo Cankarjeve črtice).

4 Pojem Drugo v okviru pričujočega članka uporabljam kot zbirno oznako za raznolike objekte simbolistične lirike - za tisto torej, kar skušajo ti teksti ubesediti oz. upesniti. Ti objekti se lahko kažejo v zelo različnih podobah, vendar jih na svojstven način transcendirajo (zato pogosto v povezavi z Drugim

krščanskega Boga, različnih mitoloških in legendarnih likov ali poganskih bogov, v podobi hudiča, demonov, Pekla, Narave, eksotične dežele, ženske, Univerzuma, nezavednega in končno Niča oziroma odsotnosti idr. Kot Drugo v simbolistični liriki pogosto nastopajo območja realnosti, ki se vsakdanjemu pojmovanju kažejo kot izrazito profana, tostranska, tradicionalno pojmovani krščanski transcendenci nasprotna (npr. telo, spolnost, materialni predmeti). V tem primeru pride do temeljitega prevrednotenja posameznih območij realnosti, ki se reorganizirajo v novo hierarhijo oziroma nasprotje svetega in profanega. To prevrednotenje v nadaljevanju podrobneje ponazarjam ob Baudelairevem sonetu *Correspondances*, v katerem se čutnost pojavlja v izrazito vzvišeni, numinozni⁵ luči. Z numinozno auro so v simbolistični liriki (in v liriki kasnejših pesniških tradicij, ki so izšle iz podobnih temeljev) neredko obdani tudi drugi pojavi tostranstva, ki so bili tradicionalno pojmovani kot znaki propada, razkroja, Pekla: spolnost, velemesto, moderni izumi (slednjih se še posebej navdušeno oprimejo futuristi) idr. Ali, kot zapiše H. Friederich o poti, ki jo kaže pesništvo C. Baudelaira: "*Pot pelje v kolikor mogoče velik odmik od banalnosti resničnega, tja v območje skrivnostnega, vendar tako, da obenem pritegne v to območje tudi civilizacijska dražila resničnosti in jih predela, tako da so zmožna pesniškega nihanja. To je začetek moderne lirike ...*"⁶ Naj kot Drugo nastopajo navidez še tako banalni, umazani, nizkotni pojavi, bistveno je, da ohranjajo osnovno dihotomijo simbolističnega univerzuma - prikazani morajo biti kot znak nečesa, kar presega banalnost vsakdanjega bivanja.

Autonomnost simbolističnega Drugega glede na človeka in tostranstvo se lahko kaže zelo različno, npr. kot neuničljivost (tudi ob človekovem poskusu zanikanja), neobčutljivost (za človekovo trpljenje), celo ironičnost in zlobnost ali pa smrtonostnost (za človeka, ki se skuša temu Drugemu približati) ipd. Za razliko od Ottovega numinoznega simbolistično Drugo ponavadi do človeka ni usmiljeno, ljubeče, zaščitniško, tolažilno. Zlasti onostranstvo v svoji pozitivni luči je v simbolistični liriki pogosto zanikano, včasih pa se pojavi tudi poskus zanikanja kakršnekoli Drugosti.

Dober konceptualni aparat za prikaz podobnosti in razlik med Ottovim numinoznim in simbolističnim Drugim so kategorije, s pomočjo katerih Otto razdela posamezne momente svetega oziroma numinoznega. Posamezni momenti, ponekod pa celo celotna struktura numinoznega, se namreč pojavljajo tudi v zvezi z Drugim v simbolistični liriki, in sicer bodisi v neposrednem opisu Drugega bodisi v opisu odnosa med lirskim subjektom ali človekom in Drugim bodisi v opisu (samooznačitvi) lirskega subjekta samega. Tudi območja realnosti, ki se vsakdanjemu pojmovanju kažejo kot izrazito profana, v simbolistični liriki dobivajo izrazite numinozne poteze oz. v lirskem subjektu zbuja občutja, ki jih lahko primerjamo z občutji, kakršne po Ottovi razlagi v človeku zbuja numinozno.

Numinozno Otto definira kot sveto minus njegov npravni moment in minus njegov racionalni moment, si čimer se želi približati izvornemu pomenu besede sveto, kakor se je izoblikoval predvsem v semitskih religijah, in se hkrati izogniti moralnemu odenku, ki se drži pojma sveto v vsakdanji rabi.⁷ "*Navadili smo se (...), da sveto uporabljamo v smislu, ki je docela prenešen in nikakor ni njegov izvorni pomen. Navadno ga namreč*

govorim o transcendenci), zaradi česar se poskusi ubesedenja, kot bo prikazano v nadaljevanju, neredko iztečejejo v spoznanje o lastni omejenosti, tj. nezmožnosti popolnega ubesedenja izbranega objekta (Drugega).

⁵ Numinozni v smislu Ottovega razumevanja numinoznega, ki ga povzemam v nadaljevanju.

⁶ H. Friedrich (1972), str. 37.

⁷ Prim. tudi A. Stres (1994): "*Eno izmed najbolj razširjenih in vsakdanjih razumevanj svetega razume svetost kot moralno kvaliteto: svet je nekdo, ki je svetniški, ki je moralno popoln, čist*" (str. 38).

razumemo kot absolutno нравni predikat, kot dovršeno dobro."⁸ Numinozno pa, ki po Ottu živi v vseh religijah kot njihova najnotranjčija lastnost, ni nujno povezano z dobrim ali moralnim (moralno čistim, svetniškim).

Prvi izmed momentov numinoznega, ki jih navaja Otto, je občutje kreaturnosti; razlaga ga kot "občutje ustvarjenega bitja, ki se pogreza in izginja v lastnem ničju v nasprotju do tistega, kar je nad vsem ustvarjenim";⁹ na drugem mestu pa kot občutje, sestavljeno iz občutkov potopljenosti, majhnosti in ničnosti.¹⁰ Občutje kreaturnosti je po Ottu posebej tesno povezano z momentom nadmočnega (*majestas*), ki ga imenuje tudi moment "sile", "moči", "nadmoči", "popolnega preseganja", pa tudi z občutjem strahu oz. z momentom grozljivega (*tremendum*). Le-ta ima svoje "grobe in barbarske predstopnje in izraze", lahko pa postane tudi "tiho ponižno drhtenje in molk ustvarjenega bitja".¹¹ Čeprav gre v primeru *tremenduma* za skrajno odbijajoč moment numinoznega, ki "nepremagljivo moti kroge tistih ljudi, ki želijo v božjem priznati samo dobroto, blagost, ljubezen, zanesljivost in sploh samo momente naklonjenosti in obrnjenosti k svetu", Otto prav v njem vidi temelj vsega religioznogodovinskega razvoja; v njem naj bi koreninili vsi demoni, bogovi in vse, kar je sicer "mitološka apercpepcija" ali "fantazija" privlekla na plan kot postvaritev tega občutja.¹²

Moment *tremenduma* se v numinoznem povezuje z momentom privlačnega (*fascinans*) in tvori z njim nenavadno kontrastno harmonijo, ki je po Ottovi razlagi vsebina numinoznega. Racionalne predstave in pojmi, ki gredo vstric s tem irealnim momentom *fascinansa* in ki ga sistematizirajo, so ljubezen, usmiljenje, sočutje, požrtvovalnost. Tej disonantni vsebini daje obliko moment skrivnostnega (*mysteriosum*), ki meri na tisto "povsem drugo", tuje in začudujoče v numinoznem, kar je izpadlo iz območja navajenega, razumljenega in poznanege ter zato domačnega nasploh, ki se torej postavlja v nasprotje do vsega tega in zato napolnjuje človekovo notranjost z otrplo osuplostjo. Momente skrivnostnega, grozljivega in privlačnega Otto združi v sintagmo, ki jo je kasnejša recepcija vzela za ključni dosežek njegovega dela: numinozno je *mysterium tremendum et fascinans*.

Naštetim momentom, ki so za razumevanje pojma numinoznega ključni, Otto doda še moment energičnega, ki naj bi prihajal do izraza v ideogramih življenjskosti, strasti, razčustvovanosti, volje, moči, gibanja, vzbujenosti, dejavnosti, težnje, in moment augustuma, ki naj bi bil iracionalni pratemelj vseh možnih objektivnih нравstvenih vrednot (oziroma iz njih izviraajočih dolžnosti, prepovedi in obvez) in je zelo podoben momentu privlačnega.

Navedeni momenti so, kot že omenjeno, primerno konceptualno orodje za obravnavo simbolistične lirike. Redko se sicer zgodi, da posamezen objekt (Drugo) znotraj simbolistične lirike pridobi vse poteze, ki jih Otto pripisuje numinoznemu; najpogosteje je zaznati le nekatere momente, ki pa so glede na Ottovo pojmovanje predimenzionirani ali zaobrnjeni v svoje nasprotje. Posebej očitna je za simbolistično liriko oziroma njeno obravnavanje Drugega močna navzočnost momentov grozljivega (*tremendum*), skrivnostnega (*mysteriosum*), nadmočnega (*majestas*) in z njim povezanega občutja kreaturnosti kot "refleks numinoznega objektivnega občutja v samo-občutju".¹³ Moment grozljivega je neredko stopnjevav do točke, ko postane Drugo za

8 R. Otto (1993), str. 14.

9 R. Otto (1993), str. 18.

10 Ibid., str. 78.

11 Ibid., str. 22.

12 S takim poudarjanjem momenta *tremenduma* se kasnejša filozofija religije in teologija, vsaj katoliška, v veliki meri ni sprijaznila. Prim. A. Stres (1994), str. 58.

13 Otto (1993), str. 16.

človeka nevarno, uničujoče, smrtonosno. Moment privlačnega se v simbolistični liriki najpogosteje pojavlja v kontrastni harmoniji grozljive in privlačne skrivnosti (*mysterium tremendum et fascinans*), redkeje pa v podobi ljubezni, milosti, sočutja oziroma nečesa, kar je za človeka oz. lirski subjekt osrečujoče. Moment energičnosti v simbolistični liriki le izjemoma prihaja do izraza v ideogramih življenjskosti, strasti, upora, gibanja, prevladujejo pa ideogrami razčustvovanosti in negibne (zgolj notranje) vznemirjenosti, ki subjekt žene v pasivnost in umik iz sveta, ne pa v spopad z njim. Najredkeje v simbolistični liriki naletimo na moment augustuma; Drugo se sicer lirskemu subjektu kaže kot nadrejeno in pogosto tudi kot čisto (v ideogramih čistosti, beline, snega, ledu, vode), vendar je ta nadrejenost večkrat občutena kot prisila, ki ji ni mogoče ubežati. Lirski subjekt je torej Drugemu poslušen in mu služi, vendar prejkone zgolj zaradi gole prisile nadmočnega.

Nazorne pesniške podobe, v katerih je mogoče prepoznati posamezne komponente numinoznega, kakor ga razume Otto, je mogoče najti v skoraj vseh simbolističnih tekstih; kot privlačni, a hkrati grozljivi in skrivnostni objekti se kažejo tako raznorodni pojavi, kot so npr. ženska (Valéry: *Les Pas*, Baudelaire: *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, Verlaine: *Green, Spleen in Streets*), narava ali njeni posamezni prizori (Baudelaire: *Correspondances*, Verlaine: *Les Soleils Couchantes in Chanson d'Automne*, Rimbaud: *Marine*), tuje dežele (Rimbaud: *Pijani čoln*, Baudelaire: *Parfum exotique*, Mallarmé: *Brise Marine*), sinjina oz. nebo (Mallarmé: *L'Azur*, Valéry: *Cimitière Marin*, Baudelaire: *Horreur Sympatique*), brežno (Baudelaire: *Le Gouffre*) in drugi.

3. Antropološke predpostavke pri R. Otta

Središčno zanimanje teksta *Sveto R. Otta* je, kot jasno govori že naslov, označitev svetega (oziroma numinoznega), ki je po Otta skupno jedro vseh religij. Zaradi take usmeritve so v tekstu neposredno razpoznavne predvsem njegove ontološke predpostavke, medtem ko je mogoče antropološke predpostavke razkriti posredno, npr. skozi njegova prepričanja o možnostih in način spoznavanja numinoznega.

Razum, kot Otto poudarja na več mestih v svojem delu, ni zadostno sredstvo spoznavanja numinoznega; iracionalno v ideji božjega se odteguje našemu pojmovnemu mišljenju in se izmika razumljivemu razlaganju. K iracionalnemu jedru božjega, svetega in vsake religije lahko človek pristopi le s t.i. numinoznim občutjem. Ob definiranju numinoznega občutja se Otto navezuje na Kanta in njegove uvodne besede h *Kritiki čistega uma*, kjer je govor o tem, da se vse naše spoznavanje pričinja z izkustvom in da je naša spoznavna zmožnost spodbujena s predmeti, ki vzdražijo naše čute. Vendar pa, poudarja Kant, čeprav se spoznanje začinja z izkustvom, ne izhaja v celoti iz njega. Otto mu tukaj pritrjuje in ponavlja, da čutni vtisi samo spodbudijo višjo spoznavno možnost - občutje numinoznega -, ki "izbruhne iz temeljev duše", iz najgloblje spoznavnega temelja same duše, nedvomno ne pred ali brez spodbude in dražljaja s strani svetnih in čutnih danosti in skušenj, ampak v njih in med njimi. Vendar ne prihaja iz njih, temveč prek njih.¹⁴ Možnost spoznanja numinoznega torej ne leži ne v človekovem razumu ne v človekovih čutih temveč v globinah človekove duše ali duha (Otto v obravnavanem tekstu nikjer eksplisitno ne ločuje med enim in drugim); tu se skriva "skriti zasnitek človeškega duha, ki se, vzdramljen z dražljaji, prebuja".¹⁵

Implicitna antropologija je iz navedb dovolj jasno razvidna; človek je očitno

¹⁴ R. Otto (1993), str. 155.

¹⁵ Ibid., str. 157.

sestavljen iz telesa (ki mu omogoča čutenje) in duše oziroma duha. S tem se na ravni človeka ponavlja podobna polarna slika, kot je značilna za ontološke predpostavke Ottovega teksta (in tudi simbolistov), ki jih v pričujočem članku ne obravnavam podrobneje; tostranstvu v človeku ustreza telo, onostranstvu duša ali duh. Vendar pa je to le najbolj rudimentarna struktura Ottove antropologije; upoštevati je namreč treba, da je duša oz. duh domovanje dveh pomembnih človekovih sposobnosti: razuma in numinoznega občutja, pri čemer je slednje po Ottu primarneje. Tudi hierarhija posameznih človekovih delov in pripadajočih jim sposobnosti je glede na povedano dokaj jasna: najvišje je zagotovo sposobnost numinoznega občutja, čuti so pod njo. Prav tako je numinoznemu občutju podrejen razum, čeprav - tega ne gre spregledati - Otto v njem vidi nujen element religije.

4. Transformacija Jaza v simbolistični poeziji

Tudi v simbolistični liriki je razbrati dvojnost duše in telesa, kakršna je implicitno prisotna v Ottovem tekstu. Takšno dvojnost je v osnovni obliki poznala že romantična in pred njo srednjeveška literatura, vendar je simbolizem v to tradicionalno polarnost zanesel novo dimenzijo: duša ali duh postajata znotraj simbolistične lirike vse bolj razosebljena, vse manj individualna in pripadajoča zgolj eni osebi.

Simbolistična lirika torej ni več osebnoizpovedna v romantičnem pomenu besede, ni več izpoved trpečega in razklanega pesnika oz. njegove duše ali, še bolje, srca, temveč postaja (če naj bo sploh govor o izpovednosti v zvezi s simbolistično liriko) izpoved nečesa nadosebnega in celo nadčloveškega, nečesa, kar se sicer javlja v človeku, vendar ni stvar njega kot posameznika, temveč stvarnosti, ki ga presega. V tem smislu lahko razumemo tudi Baudelairovo geslo: "*Moja naloga je zunajčloveška!*" in pa izjavo iz njegovega pisma, ki govori o "*hoteni neosebnosti mojih pesmi*".¹⁶ V njegovih pesmih se sicer pojavlja jaz, vendar to ni empirični jaz in ne govori o izkušnjah, ki bi bile zgolj njegove, individualne, temveč ubeseduje izkustvo, ki je nadosebno, do neke mere celo nadčloveško.

Verlaine gre v svoji liriki v procesu razosebljanja lirskega subjekta za korak dlje od Baudelaira; nadosebnost, nadindividualnost duše je pri Verlainu že izrecno ubesedena. Že sintaktična analiza Verlainovih zgodnejših pesmi pokaže, da je lirski subjekt teh pesmi večinoma v pasivni vlogi, da nima lastne (svobodne) volje in da je absolutno podrejen volji nečesa, kar ga presega in kar celo stopa na mesto njegove subjektivnosti. Če pesmi razgradimo na posamezne stavčne člene, tj. osebek, povedek, predmet, in nato opazujemo, v kakšni vlogi se znotraj stavka pojavlja lirski subjekt (ta se lahko pojavi kot osebek, tj. kot dejaven element, ali pa kot predmet, tj. kot pasiven element), lahko hitro ugotovimo, da lirski subjekt večinoma ni aktiven, temveč je objekt neke druge sile - v pesmi *Chanson d'Automne* ga veter nosi kot mrtev list, v pesmi *Les Soleils Couchants* pa zahajajoča sonca nanj delujejo skorajda hipnotično in ga vklenejo v statičnost. V obeh omenjenih pesmih lirski subjekt skorajda ni več subjekt, saj nima lastne volje; spreminja se v objekt.

Skrajno točko te preobrazbe je lirski subjekt Verlainovih pesmi dosegel v pesmih zbirke *Romances sans paroles (Romance brez besed)*. Slednja je nastala v zelo razburkanem obdobju Verlainovega življenja - v obdobju, ki ga je z ljubimcem Rimbaudom preživel izmenoma v Bruslju in Londonu. Kot ugotavlja literarna zgodovina, kažejo pesmi zbirke na določene vplive Rimbaudove poezije.¹⁷ Najbolj je

¹⁶ Oboje citirano v H. Friedrich (1972), str. 39.

¹⁷ Prim. G. Michaud (1961), str. 114, in B. A. Novak (1996), str. 108.

razkrajnje subjekta očitno v ciklu *Ariettes oubliées* (*Pozabljeni napevi*), ki je del zbirke *Romances sans paroles*. Najizrazitejši primer razosebljanja najdemo v tretji pesmi omenjenega cikla, ki se začneja z enigmatičnim verzom "*Il pleure dans mon coeur*", kar bi lahko dobesedno prevedli kot "nekaj joče v mojem srcu", pri čemer seveda to "nekaj" ni enako individualnemu jazu oz. individualnemu lirskemu subjektu.

Še za stopnjo izrazitejšo neosebno razodeva znamenita Rimbaudova izjava: "*Kajti jaz je nekdo drug*." Da bi to izjavo za odtenek boljše razumeli, jo je potrebno uzreti v kontekstu. V pismu Georgesu Izambardu maja leta 1871 se izjava pojavi v naslednji obliki: "*Napačno je reči: Mislim. Morali bi reči: Misli se me. - Oprostite mi igro besed. - Jaz je nekdo drug. Tem slabše za les, ki postane violina, in zasmeh nezavednim, ki nergajo o tem, česar sploh ne poznajo!*"¹⁸ V nekoliko bolj izdelani in jasni obliki je Rimbaud te svoje ideje podal v pismu Paulu Demenyju maja istega leta: "*... malokrat je pesem delo, to se pravi misel, ki jo pevec poje (in razume). Kajti Jaz je nekdo drug. Če se baker zbudi kot trobenta, ni za to nič kriv. To mi je jasno: priča sem razcvetu svoje misli: gledam ga, poslušam ga: potegnem z lokom: simfonija se premakne v globinah ali v trenutku skoči na oder.*"¹⁹ V navedenem kontekstu je za razumevanje Rimbaudove enigmatične izjave verjetno najbolj uporaben stavek, ki govori, da je pesem le redko delo, tj. misel, ki jo pevec poje in razume. Razlog za to je ravno v tem, da pesnikov Jaz ni tisto, kar sam pesnik ponavadi misli, da je, temveč nekdo drug, *l'autre*, in ta drugi govori in poje skozi pesnika, ne da bi ga sam pesnik nujno razumel.

Ob analizi slavne Rimbaudove izjave ni mogoče spregledati njenih vzporednic z izjavami mistikov, in to ne le katoliških. Naj za primer navedem besede islamskega mistika Rumija: "*Ti in jaz sva nehala obstajati. Jaz nisem Jaz, Ti nisi Ti ..., Jaz sem hkrati jaz in Ti, Ti si hkrati Ti in Jaz.*"²⁰ Podobnost je očitna; v obeh primerih se Jaz (samo)ukine in prepusti prostor Drugemu. Šele tako izpraznjenje, taka izločitev vsega človeškega iz Jaza omogoči, da v Jaz vstopi "nekdo drug".²¹

Pomembna (ne pa tudi nova) poteza Rimbaudovega pojmovanja vidca je v tem, da vidovitost ni prirojena ali dana ob rojstvu, temveč jo mora pesnik načrtno gojiti: "*Pravim, da je treba biti videc, iz sebe narediti vidca.*"²² In na drugem mestu: "*Predmet prve raziskave človeka, ki hoče biti pesnik, je njegova lastna zavest - v celoti; on raziskuje svojo dušo, jo nadzira, zapeljuje, uči. Brž ko jo pozna, jo mora negovati ...*"²³ A kako konkretno poteka to raziskovanje lastne zavesti oz. duše? Rimbaud postopek opiše takole: "*Pesnik naredi iz sebe vidca z dolgotrajnim, neizmernim in premišljenim razdiranjem vseh čutov. Z vsemi oblikami ljubezni, trpljenja, norosti; išče samega sebe, v sebi precedi vse strupe, da bi ohranil vsa jedra. Neizrekljivo mučenje, v katerem potrebuje vso vero, vso človeško moč, v katerem postane med vsemi véliki bolnik, véliki zločinec, véliki pogubljenec - in najvišji Učenjak! - Kajti on prispe v neznano!*"²⁴ Pojmovanje pesnika, ki mora preobraziti samega sebe, zavestno delati na sebi, da bi

¹⁸ A. Rimbaud (1984), str. 124.

¹⁹ Ibid., str. 128.

²⁰ Citirano v M. Kerševan (1975), str. 107.

²¹ V zvezi z Rimbaudovo enigmatična izjavo o Jazu gre omeniti še to, da je bila večkrat interpretirana v psihoanalitičnem okviru (kot tudi mnogi ostali pesnikovi teksti). Glede na tesno zvezo med Rimbaudom in nadrealisti se razlaga ponuja kar sama od sebe: "nekdo drug" je Nezavedno. Na tem mestu me psihoanalitične interpretacije ne zanimajo podrobneje; za namene pričujoče naloge se mi zdi dovolj ugotoviti, da je tudi pri Rimbaudu - tako kot pri ostalih treh obravnavanih pesnikih - prisotno tisto Drugo, skrivnostno, nespoznatno, ki ima številne poteze numinoznega.

²² A. Rimbaud (1984), str. 128.

²³ Ibid., str. 128.

²⁴ Ibid., str. 128.

postal pesnik, je značilno moderno in ga je zaslediti že pri Baudelairu (v njegovih nasvetih mladim literatom), pa tudi pri Mallarméju. Povezuje se tudi s poudarkom na nujnem prepletu racionalnega in iracionalnega (ter čutov) v spoznavanju Drugega.

Podobno radikalno razosebljanje je značilno za poezijo Mallarméja; tudi tukaj je transformacija (v smislu razosebljanja) Jaza nujen predpogoj pesništva - vsaj v kolikor želi pesništvo nastopiti kot izrekanje Drugega. Najjasneje je Mallarmé postopek transformacije opisal v svojem pismu prijatelju Henriju Cazalisu iz leta 1867. V njem opisuje svojo bitko z Bogom (ta je opisan z vse prej kot pozitivnimi predikati in je označen za starega in zlobnega), ki ji je sledil padec v temo - zmagoviti, silni in neskončni padec v Nič. Pri tem padcu v Nič je doživel transformacijo: "... zdaj sem neoseben in ne več Stéphane, ki si ga poznal, - temveč sposobnost Duhovega Univerzuma, da se vidi in razvija skozi tisto, kar sem bil jaz."²⁵ Temu opisu so zelo blizu besede iz eseja *Crise de vers* (Kriza verza): "Čisto delo implicira izrazno izginotje pesnika, ki prepusti iniciativo besedam, preko trkov njihovih mobiliziranih neenakosti; zažigajo se z vzajemnimi odsevi kot neka domišljajska sled ognja v preriji, nadomeščujoč zaznavno dihanje s starodavnim liričnim dihom."²⁶ Ta probrzba Jaza, ki vodi v izrazno izginotje pesnika, je ključna predpostavka novega načina upesnjevanja sveta, ki jo je v naslednjih letih razvil Mallarmé - tako kot je osnovni pogoj Rimbaudove tehnike čutne irealnosti izbris empiričnega jaza, ki ga nadomesti "nekdo drug".

Take nadosebnosti, kot jo je razbrati v simbolistični liriki, v Ottovem tekstu ni neposredno opaziti, pač pa lahko morda do nadosebnosti pripeljemo njegovo pojmovanje numinoznega, in sicer če ga izpeljemo do skrajnih konsekvenc. Ottovega numinoznega zagotovo ni mogoče enačiti z božjo osebo, saj se, s tem ko je absolutno nadčloveško, kaže tudi kot nadosebno. V tem smislu je mogoče pritrditi ugotovitvi A. Stresa, da Ottovo numinozno otežuje osebno, jaz-ti razmerje med človekom in Bogom.²⁷ Če torej razmerje (in s tem komunikacija) med človekom in numinoznim ne more biti osebno, je verjetno lahko nadosebno - v smislu, da človek ne komunicira z numinoznim kot posameznik, temveč kot člen neke nadosebne, njega presegaajoče realnosti.

Zarisana preobrazba Jaza in z njo povezana nova sposobnost dojemanja, o kateri govorijo simbolisti, ima posledice tudi za položaj pesnika v svetu - analogno pa tudi, kot je mogoče razbrati iz teksta R. Otta, za vsakogar, ki je sposoben samostojnega proizvajanja višjih spoznanj. Tako na-dar-jen posameznik je na specifičen način vzvišen nad ostalimi ljudmi, hkrati pa zaradi tega pogosto tudi izločen, saj se njegova sposobnost dojemanja v družbi kot celoti (vsaj v sodobnem svetu) očitno ne pojmuje kot nekaj pomembnega.

5. Položaj pesnika v svetu: vzvišenost in izgnanstvo

5.1. Vzvišenost pesnika

Ena izmed ključnih predpostavk simbolističnega razumevanja sveta in človeka v njem je predstava o posebnem poslanstvu pesnika. Stanje, v katerem človek vsaj v svojem netelesnem delu presega individualno in tudi človeško eksistenco, v katerem se spaja z nadindividualnim Drugim in ga je sposoben tudi dojeti in posredovati svojo

²⁵ Prevedeno po izvirmiku iz Mallarmé (1998), str. 343.

²⁶ Prevedeno po izvirmiku iz Mallarmé (1970), str. 366.

²⁷ A. Stres (1994), str. 58.

izkušnjo naprej, ni dano vsakomur, temveč je privilegij izbrancev - kakršni so pesniki. Ti imajo posebej razvite sposobnosti dojemanja onostranstva in so zato vzvišeni nad ostalimi ljudmi, ki so omejeni zgolj na običajno (npr. nesinestetično) čutenje, na običajne užitke telesa in izbruhe čustev, ki ne vodijo do ekstatičnih višin in preseganja človeške danosti.

Da si ljudje po sposobnostih spoznavanja Drugega niso enaki, poudarja tudi R. Otto; višja spoznanja (višja glede na spoznanja, ki izhajajo iz golega izkustva) "niso taka, da bi jih moralo imeti vsako umno bitje (to bi bila "prirojena" spoznanja), ampak taka, da jih lahko ima vsakdo". Le redki so po Ottru sposobni višja spoznanja ne le sprejemati, dojemati (to je splošna zmožnost, katere zasnutek je v vsakem človeku) pač pa tudi samostojno proizvajati. Tega, poudarja Otto, so sposobni le na-dar-jeni, pri čemer poudarja, da "na-dar-jenost ni le višja stopnja, potenciranost splošnega zasnutka, saj se od njega ne loči le po stopnji, temveč tudi po načinu". Na tem mestu Otto uporabi dikcijo, s kakršno sicer pojasnjuje razmerje med človekom in bogom - le da jo zdaj uporabi za pojasnjevanje razlike med na-dar-jenimi in ostalimi ljudmi. To je seveda pomenljivo - s takim načinom razlikovanja očitno povzdigne določen sloj ljudi nad množico. V nadaljevanju na podoben način (s podobno dikcijo) pojasnjuje tudi razliko med umetniki in ljudmi, ki so umetnost sposobni zgolj dojemati: "Tisto, kar je tu pri množici samo sprejemanje, podoživljanje in presojanje prek izoblikovanega okusa, se na stopnji umetnika ponovi kot iznajdevanje, stvaritev, komponiranje, kot samodejno genialno proizvajanje."²⁸

Posebno vzvišenost, plemenitost, pripisujejo pesniškemu stanu tudi simbolistični pesniki sami. Pri Valéryju naletimo na tako utemeljitev: "No, pravkar sem se skliceval na spomin in magijo. In sicer zato, ker se poezija nedvomno nanaša na neko stanje človeštva, ki je obstajalo pred pisavo in pred kritiko. V slehernem resničnem pesniku najdem torej starodavnega človeka, ki še pije iz izvirov jezika; izmišlja si 'stihe' - približno tako, kot so bolj nadarjeni primitivci morali ustvarjati 'besede' ali prednike besed. Zdi se mi torej, da pesniški dar, ki je bolj ali manj zaželen, priča o neki vrsti plemenite krvi, ki ne temelji na arhivskih listinah kot potrdilu rodovnika, temveč na starodavnosti, ki jo lahko dejansko opazimo v načinu čutenja in delovanja. Pesniki, vredni tega velikega imena, utelešajo na ta način Amfiona in Orfeja"^{29,30} V nadaljevanju pesnike imenuje tudi "tista bitja, ki so pol kralji, pol duhovni - pol resnični in pol legendarni, ki jim dolgujemo vero, da nismo zgolj zveri".³¹ Podobne predstave o poslanstvu pesnikov tudi danes niso redke.

5.2. Arhaični izvori predstave o vzvišenosti pesnika

Predstava o umetniku kot izbrancu, miljencu bogov ali boga, je stara; poznala jo je že antika in M. Eliade jo povezuje z ontološko zasnovo arhaične miselnosti³²; znotraj nje se nekaterih slojev ljudi oz. poklicev (mdr. pesnikov) drži aura svetosti, saj so sposobni komunikacije z onostranstvom, s tistim, ki utemeljuje vse, kar je končno in totransko. Akt pisanja, literarnega ustvarjanja lahko v skladu z Eliadejem umeščamo med ponovitve stvarjenja, vzvišenega kozmogonskega dejanja, božjega stvarjenja sveta oz. prehoda iz kaosa v kozmos. V arhaičnem svetu je, piše Eliade, vsako dejanje, ki je

²⁸ R. Otto (1993), str. 222-223.

²⁹ Lik Orfeja se v simbolistični liriki, pa tudi v drugih zapisih simbolističnih avtorjev, pogosto pojavlja (pomislimo npr. samo na Rilkeja in njegove *Sonete na Orfeja*).

³⁰ P. Valéry (1987), str. 714.

³¹ Ibid., str. 715.

³² Eliadejeve teze, ki jih navajam v pričujočem tekstu, so povzete po M. Eliade (1992).

imelo pomen, ponavljalo nek element prvotnega stvarjenja; vsi plesi so bili nekoč sveti plesi (ponovitev gibov stvarnika), vse vojne svete vojne (ponavljanje prvobitnega spopada dveh bogov), vse umetnosti svete umetnosti. Tudi stanje blaženosti lahko po mnenju Eliadeja pojmuje kot posnetek božjega stanja. Po analogiji z zarisanimi Eliadejevimi pojmovanji bi lahko tudi sinestezijo, kakor jo pojmujejo simbolisti, razumeli kot posnetek božjega doživanja, ki je poudarjeno združujoče, vseobsegajoče, nad sposobnostmi posamičnih človekovih čutov.

Z literarnim u-stvarjanjem pesnik torej posnema Boga, pri čemer se lahko akt posnemanja izteče tudi v akt brisanja Boga (bogov, transcendence) in nadomeščanja tega s pesnikom samim, ali pa zavest o posnemanju prvobitnega stvarjenja sploh izgine iz pesnikove zavesti. Pri pesnikih, pri katerih v opusu prevladuje simbolistična zasnova sveta, so popolni poskusi izničenja (vsakršne, ne le tradicionalne) transcendence redki in še ti se ponavadi iztečejo v poraz človeka in ponovno vzpostavitev Drugega. Čiste simbolistične pesmi izražajo popolno odvisnost subjekta od (lahko tudi zelo krutega) Drugega, pri čemer se ta odvisnost neredko stopnjuje v popolno izničenje subjekta kot subjekta - namreč v smislu, da je edini pravi subjekt (v pomenu nosilca dejanja) Drugo samo, človek pa je zgolj objekt te transcendence.³³ S tem se simbolistični zaris sveta močno približa arhaičnemu; morda lahko ravno s sorodnostjo onotološke zasnove simbolizma in antike pojasnimo tudi pogosto pojavljanje motivov iz grške mitologije v simbolistični liriki. Povzemanje in predelovanje mitologije je sicer stalnica v vseh obdobjih zahodne (na grško-judovski tradiciji temelječe) literature, vendar vsako obdobje prevzema določen tip mitoloških elementov, junakov, zgodb in jih na svojstven način predeluje. Na podlagi dosedanjega ukvarjanja z lirskimi teksti simbolizma lahko postavim hipotezo, da so za te tekste posebej značilne aluzije na tiste mitološke like in zgodbe, ki govorijo o neizogibni ujetosti posameznih junakov v premene krute usode. Takšna ujetost junakov je seveda konsistentna z ontologijo predaristotelovske antike (in po mojem mnenju tudi simbolizma), ki človeku odreka vsako svobodo in subjektivnost. Kot primer popolne podrejenosti človeka Drugemu (in s tem popolne heteronomnosti človeka) lahko na tem mestu služi Baudelairova pesem *Previdnost*, v kateri lirski subjekt poziva svojo družico, naj bo tiho, naj ne moti Narave, krutega in molčečega Boga. Podoben fatalizem kažeta tudi Mallarméjevi pesmi *L'Azur* in *Labodji sonet*.

5.3. Odvrčanje "neposvečenih" kot način vzpostavljanja in utrjevanja vzvišenega statusa

Občutje vzvišenosti, drugačnosti, izločenosti, nadpovprečnosti se na zanimiv način kaže v tekstih, ki so jih nekateri pesniki fin-de-siècla namenjali svojim bralcem. V

³³ V tej točki se ontološki zaris simbolizma odmika od srednjeveškega pojmovanja sveta, znotraj katerega je sicer človek podrejen transcendenci (Bogu), vendar se kljub temu lahko svobodo odloča, deluje, izbira - pa čeprav le med možnostmi, ki mu jih ponuja transcendenca. Je torej subjekt (kar pomeni, da nosi tudi odgovornost za svoje odločitve in dejanja), vendar omejen, neavtonomen subjekt, njegova svoboda je relativna. Simbolizem človeku odvzame vsako svobodo in mu s tem odreče status subjekta, s čimer se močno približa arhaičnemu pojmovanju sveta in človeka, ki ga je mogoče razbrati zlasti v tragedijah klasične antike in za katerega je značilna prav odsotnost svobodne volje (stara grščina sploh ne pozna pojma, ekvivalentnega našemu pojmu svobodne volje), popolna podrejenost človeka volji bogov in s tem popoln fatalizem. Tak zaris sveta je mogoče razbrati v tragedijah klasične antike in šele poznavanje tega zarisa sveta nam omogoča razumeti, zakaj je kralj Ojdip kriv prešuštvovanja z materjo in umora lastnega očeta, čeprav je ta dejanja storil nevedoč, da gre za mater in očeta. Tudi Filoktetov upor je znotraj takega sveta brez haska; odločitvam bogov se pač ni mogoče upirati, in če ne gre drugače, bodo za to poskrbeli sami z neposrednim posegom v dogajanje (kot deus ex machina). Prim. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet (1994), str. 33-59.

teh nagovorih lirski subjekt nagovarja imaginarnega bralca kot (vsaj v določeni potezi) sebi enakega in odvrta od nadaljnega branja vse, ki določene poteze, sposobnosti ipd. nimajo. Za razliko od npr. *captatio benevolentiae* gledalcev v elizabetinskem gledališču ti nagovori ne služijo pridobivanju naklonjenosti celotne publike, pač pa lirski subjekt z njimi odvrta "neprimerne", tj. nevpeljane, neposvečene bralce, in poziva k branju le sebi enake. Gre torej za nekakšen *captatio benevolentiae* zgolj za elito.

V Baudelairovem lirskem opusu najdemo dva teksta, ki sta očitna primera takega nagovora bralca. Pesem *Au lecteur (Bralcu)* je bila uvodna pesem zbirke že v prvi, arhitektonsko najpopolnejši izdaji zbirke *Fleurs du Mal*. V njej sicer lirski subjekt nikoli izrecno ne odsvetuje bralcu branja, pač pa to počne posredno, s samo vsebino verzov, ki so prepolni nečednosti, zveri,³⁴ grešnosti, umazanije, vse pa je prikazano kot človeku (vsaj podzavestno) neznansko privlačno - Hudič, ne pa milostni Bog, naj bi bil gibalec človeškega sveta. Pomenljivi so zlasti zadnji verzi, v katerih lirski subjekt imenuje bralca hinavca ter svojega bližnjika oz. brata (*hinavski bralec, - bližnjik moj - moj brat*): bralec je torej enako potopljen v grešnost kot lirski subjekt sam (zato bratstvo), vendar si to prikriva, se bojzljivo spoveduje in si poskuša z jokom izmiti madeže (zato hinavstvo). V pesmi *Épigraphe pour un livre condamné (Moto za obsojeno knjigo)* iz tretje izdaje *Rož zla* (1868) je odvrtačanje neprimernih, neposvečenih bralcev še očitnejše. Lirski subjekt se neposredno obrne na bralca z nasvetom, naj odvrže knjigo, če ne sodi med satanove učence: "*Če te ni v brezbožni modrosti / Satan šolal, zviti dekan, / pusti! trudil bi se zaman, / prej bi me še obdolžil norosti.*"

Zanimivo in povedno je, da podoben postopek odvrtačanja "neprimerne" publike uporablja tudi Rudolf Otto v svoji knjigi o svetem. Ko namreč poskuša pojasniti pojem numinoznega, opozori, da stroga definicija pojma ni mogoča, pač pa lahko bralcu pomaga do razumetja tako, da ga skuša privedi do tiste točke njegovega občutja, na kateri mu razumevanje samo vznikne. Nato zapiše: "*Pomislimo na trenutek močne in skrajno enostranske religiozne vznemirjenosti. Kdor tega ne zmore ali kdor sploh ne pozna takšnih trenutkov, tega naprošamo, naj ne bere dalje. Kajti težko je razpravljati o veroslovju z nekom, ki se spominja svojih pubertetniških prebavnih motenj ali socialnih občutkov, ne more pa se spomniti svojih religioznih čustev.*"³⁵

Vzpostavljanje takega odnosa do bralstva je značilno tudi za številne druge pesnike fin-de-siècla in sovpada s splošno prepoznano temačnostjo, nerazumljivostjo njihovih tekstov (ki želijo predvsem zveneti, ne pa sporočati).³⁶

5.4. Izgnanstvo pesnika

Vzvišenost in posebna nadarjenost pa za pesnike ni vedno osrečujoča, nasprotno; v družbi, ki pesnikove sposobnosti ne ceni, je ta obsojen na izločenost, na večno izgnanost iz tostranskega, vsakdanjega življenja soljudi. "*Zame je usoda pesnika v tej*

³⁴ Med strašljivimi zvermi so navedene tudi take, ki danes marsikomu ne zbudijo neugodja, temveč so mnogim celo privlačne, npr. panter, opica, kragulj, kar je dober primer prevrednotenja, ki se je zgodilo v zadnjem stoletju.

³⁵ R. Otto (1993), str. 16.

³⁶ Kot zanimivost navedimo, da tudi v sodobni literaturi (tudi slovenski) in celo v (poljudno)znanstvenih tekstih tovrstnih nagovorov, čeprav v milejši obliki, ne manjka; če ne prihajajo izpod peresa samega avtorja, jih je zagotovo zaslediti pri recenzentih, avtorjih spremnih besed in tudi pri novinarjih, ki predstavljajo posamezne avtorje oz. njihova dela. Na platnicah romana *Kraljeva hči* (1997) I. Škamperleta denimo naletimo na takle nagovor: "*Nepripravljenim odsvetujemo, vpeljanim priporočamo*", M. Peruš pa v svojem delu *Vse v enem, eno v vsem* (1995) trdi: "*Žal si človek, ki nima transcendentalnih izkušenj, nikakor ne more predstavljati, v čem naj bi bil pomen takih poskusov. To pa še ni razlog za vnaprejšnje nasprotovanje*" (str. 166).

družbi, ki mu ne dovoljuje, da bi živel, usoda človeka, ki se umakne v samoto, da bi izklesal svojo lastno grobnico." je izjavil Mallarmé v intervjuju Julesa Hureta leta 1891. In v nadaljevanju: "... jaz sem v bistvu samotar, ki verjame, da je poezija rojena za razkošje in vrhovni sijaj družbe, ki je tako ustvarjena, da je v njej tudi dovolj prostora za praznovanje, mi pa smo danes izgubili vsakršno vednost o tem in pozabili celo sam pojem te družbe. Drža pesnika v času, kakršen je danes, ko pesnik stavka proti družbi, je v tem, da mora odstraniti vsa pokvarjena sredstva, ki se mu ponujajo."³⁷

V simbolistični liriki se kot paralela pesnikovemu položaju pogosto pojavljajo opisi različnih marginalnih skupin: tujcev (priseljencev), slepcev, gobavcev in drugih bolnikov, homoseksualcev, prostitutk, pa tudi divjih živali, ki so zaprte v živalskih vrtovih. Primer sopostavljanja podob ljudi, ki so zaradi tega ali onega razloga obsojeni na drugačnost in s tem izločenost, pa tudi drugih živih bitij, ki so prisiljena živeti in trpeti v svetu, ki ni po njihovi meri, je najti npr. v Baudelaireovi pesmi *Cygne (Labod)* iz cikla *Tableaux parisiens (Pariške slike)*. Lirski subjekt se v pesmi spominja podobe laboda, ki je ušel iz svoje ječe in zdaj kot "nesrečnik, bitje tuje" blodi po zaprašenih cestah, hlepeč po domačem jezeru. V nadaljevanju premišljuje o jetični zamorki, ki gazi blato v tujem mestu in išče domače kraje ("*odsotne palme išče v mestu tujem*"), nato pa še "*o vseh, ki najti nikdar več ne znajo / zgubljenega; vseh, ki solzé pijó / in kot volkulja blago bol sesajo, / in o sirotah, ki kot cvetje mró!*", in še "*na brodolomce mislim zapsuščene, / premagance, jetnike ... vse trpeče!*"

Podobo izgnanca, ponovno v povezavi z labodom, najdemo tudi v že omenjenem Mallarméjevem *Labodjem sonetu*, kjer je govor o "*jalovem izgnanstvu laboda*". Tudi tukaj naletimo na podobo bitja, ki je prisiljeno v izgnanstvo; njegova domovina je namreč nek drugi čas, preteklost, nekdanjost - kot lahko razberemo iz druge kvartine, kjer je govor o "*labodu nekdanjosti*".

S stališča sociologije religije lahko zarisano samorazumevanje simbolistov v odnosu do družbe primerjamo z razumevanjem, ki ga o sebi in družbi gojijo pripadniki verskih herezij oz. sekt, tudi nekaterih t.i. novodobnih (new age) religioznih gibanj; pri obojih je prisotno občutje privilegiranosti, vzvišenosti nad ostalimi ljudi in hkratno poudarjanje izločenosti, ki se pri religioznih sektah neredko manifestira tako, da morajo člani izstopiti iz običajnega reda življenja in zaživeti po točno določenih pravilih skupnosti, v posebnih prostorih ipd. Pri simbolistih na tako obliko organizirane skupnosti ne naletimo, pač pa so bili posamezni pesniki pogosto tesno povezani med seboj, se sestajali itd. Dober primer take, sicer neformalne simbolistične skupnosti so t.i. torkovci (mardistes), tj. pesniki, ki so se ob torkih dobivali v Mallarméjevem stanovanju in navdušeno poslušali svojega učitelja. Podobni krožki so se ustvarili tudi okoli posameznih literarnih revij, ki so objavljale simbolistične (in dekadencijske) pesmi in podpirale nove literarne usmeritve. Izločenost oz. drugačnost se je pri simbolistih (oz. dekadentih - ponavadi je, kot že omenjeno, šlo za iste osebe) manifestirala v (za takratne razmere) nenavadnem bizarnem, moralno izprijenem in od družbe očrjenem stilu življenja; verjetno najbolj znana primera take ekscentričnosti sta Verlaine in Rimbaud.

Podobnost med organiziranostjo in samodojemanjem simbolističnih krožkov in marginalnih skupin lahko razložimo s pomočjo nekaterih teoretskih nastavkov, ki jih podata Berger in Luckmann. Avtorja posebej opozarjata, da znanje pesnikov, znanstvenikov, filozofov dandanes ni del povprečnega znanja družbe, saj je za kaj takega pretirano specialistično in specializirano. Posledica tega je po njunem mnenju v tem, da "*vsakdanje življenje ostane prikrajšano za 'sveto' legitimizacijo in tisto teoretsko*

³⁷ S. Mallarmé (1987), str. 709-710.

razumljivost, ki bi ga povezala s celovitostjo simbolnega sveta. Preprosto rečeno, laični pripadnik družbe ne ve več, kako se njegov svet vzdržuje, ve pa, kdo so specialisti za vzdrževanje sveta.³⁸ Ta argumentacija s širšega vidika osvetljuje nekatere poteze simbolistične antropologije, zlasti simbolističnega pojmovanja pesnika in njegove vloge v svetu. Simbolistični pesniki se zavestno izogibajo vsakdanjemu jeziku in nočejo, da bi bile njihove pesmi razumljene. Samovoljno se izločajo iz sveta, ki ni sposoben dojeti njihove hermetične poezije, hkrati pa na paradoksen način iz svoje izločenosti črpajo vedno nov zagon za ustvarjanje.

Vendar bi za "laične pripadnike družbe" težko trdili, da vidijo v simbolističnih pesnikih "specialiste za vzdrževanje sveta"; zavedajo se sicer njihove posebnosti, drugačnosti, izločenosti, vendar mnogi ne priznavajo legitimnosti njihovih simbolnih svetov. To je značilno tudi za odnos (vsaj dela) laične skupnosti do sodobnih znanstvenikov in filozofov. Njihovi svetovi so tako hermetični in laiku pogosto tako nedostopni in nerazumljivi, da jih ne prepozna kot pomembne za njegovo vsakdanje življenje. Tudi Berger in Luckmann ugotavljata, da je intelektualcec danes marginalni družbeni tip, saj ni priznan kot uradni izvedenec za družbo. Lahko pa se umakne v intelektualno poddružbo, ki mu daje čustveno zavetje. V tej situaciji intelektualcec razvije različne postopke za zaščito svoje poddružbene realnosti: vse svoje stike omeji na člane poddružbe in se izogiba zunanjim posameznikom. Tako obnašanje spominja na obnašanje pripadnikov religiozних sekt in avtorja celo trdita, da "sekularizirane oblike sekt predstavljajo ključno karakteristiko intelektualcev v sodobni pluralistični družbi".³⁹ Tudi v obnašanju simbolistov (in dekadentov), pa tudi pripadnikov kasnejših literarnih smeri in tokov, ki so izšli iz simbolizma, lahko prepoznamo značilnosti takega sektaštva: zapiranje v lasten krog, vzdrževanje stikov zgolj s (podobno mislečimi) pesniki ipd.

5.5. Dvojno izgnanstvo pesnika

Odnos simbolističnega pesnika do družbe je torej disharmoničen; v njem se mešata osrečujoče občutje vzvišenosti in deprimirajoče občutje izločenosti. Podobno napetost pa je najti tudi v odnosu do Drugega: gre za že večkrat omenjeni spoj groze in privlačnosti, neustavljive privlačnosti in hrepenenja, ki pa nikoli ne doseže izpolnitve. Mnoge simbolistične pesmi upesnjujejo boleče spoznanje neskončne razlike med človekom in Drugim, pri čemer neredko kot neskončno drugačno Drugo nastopa angel. Pri Baudelairu naletimo na motiv angela v pesmi *Réversibilité (Angel vedrine poln)*, v kateri lirski subjekt nagovarja (vedrine, dobrote, zdravja, lepote, sreče ipd. polnega) angela in mu zoperstavlja tesnobo, sovraštvo, bolezen, starost, gube in vse druge tegobe človeškega sveta. Podobna je podoba angela v Valéryjevi pesmi v prozi *Ange (Angel)*, kjer angel ponovno nastopa kot bitje, ki je človeku tako neskončno drugačno, da ne more razumeti njegovih tegob.

V nasprotju z angelom - bitjem onkraj tuzemskih dilem - pesnik stoji na robu med tostranstvom in onostranstvom, zdaj presrečen, ker je bliže tistemu onkraj, ki je bolj resnično in bolj bivajoče od tostranstva, drugič obupan, ker se ne more prebiti v tisto onkraj in ne pripada zares ne enemu ne drugemu svetu in je, vsaj za časa svojega zemeljskega bivanja, obsojen ostati zgolj sponka med nebom in zemljo, lovec ravnotežje na robu med dvema svetovoma in govoreč v jeziku, ki je tostranstvu nerazumljiv, hkrati pa kljub vsem naporom ne more zapopasti onega onkraj, temveč ga

³⁸ Berger, Luckmann (1988), str. 105.

³⁹ Ibid., str. 117.

lahko, v najboljšem primeru, le nejasno nakazuje. V nadaljevanju podrobneje razlagam vzporednice med Ottovimi in simbolističnimi pogledi na možnosti spoznanja in izrekanja Drugega; ti pogledi so tesno povezani z že zarisanimi antropološkimi in ontološkimi predpostavkami.

6. Možnosti spoznanja in izrekanja Drugega

6.1. Gnoseološke predpostavke Ottovega teksta in simbolistične lirike

Ena izmed zelo očitnih skupnih potez Ottovega pisanja in simbolistične literature je dvom v možnost racionalnega spoznanja sveta in s tem povezan skeptičen odnos do vsakdanjega jezika kot sredstva sporočanja - gre torej za vprašanja, ki sodijo v območje gnoseologije kot vede oz. filozofske discipline o spoznanju. Ob izrazitem antiracionalizmu Ottove fenomenologije in simbolistične lirike pa ne gre spregledati temu povsem nasprotnih teženj; tako Otto kot simbolisti priznavajo potrebnost racionalnega spoznavanja, vendar pa mu ne priznavajo absolutne veljave in zahtevajo njegovo navezavo na iracionalno (in posredno tudi čutno) dožemanje. Shema spoznavanja je pri simbolistični liriki in Ottu tako tročlena, saj zajema čutne vtise, iracionalno dožemanje in racionalno shematizacijo. S tem se oddaljuje tako od spoznavnih predpostavk naivnega racionalizma, empiricizma in materializma, ki iz sheme spoznavanja izločijo element iracionalnega in prisegajo bodisi na moč racia bodisi na čutne vtise ali v najboljšem primeru na povezavo obojega, kot tudi od romantične reakcije na novoveški racionalizem, ki je vse upe stavila na povezavo iracionalnosti in čutov ter izločila razum. Otto poudarja nujnost racionalne shematizacije iracionalnega doživetja numinoznega oziroma je prepričan, da so religije, ki imajo jasne pojme in spoznanja, superiorne; samo racionalna religija omogoča vero kot prepričanje z jasnimi pojmi v nasprotju z golim občutjem.⁴⁰ Podobno tudi Valéry, eden izmed ključnih dedičev simbolistične tradicije v 20. stoletju, v odporu do romantične iracionalnosti in razčustvovanosti prisega: "Če že moram pisati, potem rajši pri polni zavesti in popolnoma priseben napišem slabo stvar, kot da bi po milosti zanosa in ves iz sebe ustvaril najlepšo umetnino."⁴¹ Baudelaire, ki je s svojim opusom postavil temelje simbolizma, prav tako združuje iracionalno genialnost in kritično inteligenco, nenadzorovano inspiracijo in razumsko obvladano formo. Njegove *Fleurs du mal* (Rože zla) so vrhunska manifestacija spoja teh dveh nasprotujočih si teženj; H. Friederich zbirko uvršča med "arhitektonsko najstrožje knjige evropske lirike" - poleg Petrarcovega *Cazoniere*, Goethejevega *Westöstlicher Diwan* in Guillénovega *Cantico*. Ta navidez nelogičen spoj iracionalnosti in racionalnosti je le eden izmed mnogih paradoksov, ki družijo simbolizem in Ottov tekst.⁴²

Če povzamemo: tako Ottova gnoseologija kot gnoseologija simbolistov sta pretežno - čeprav ne popolnoma - antiracionalistični in prisegata na moč intuitivnega, iracionalnega spoznavanja, vendar v povezavi z razumskim spoznanjem. Jezik vsakdanjega sporočanja je za tako spoznavanje neprimeren in ga je zato potrebno korigirati. Otto denimo trdi, da jasni pojmi, racionalni predikati oziroma racionalne izjave, čeprav so pri opisovanju boštva, mitov, religije ponavadi v ospredju, svojih predmetov ne izčrpajo. Najnotranjše bistvo vseh religij, tj. numinozno, namreč ni racionalno dojemljivo; gre za kategorijo *sui generis*, torej za izvorno in temeljno danost,

⁴⁰ R. Otto (1993), str. 9-10.

⁴¹ P. Valéry (1987), str. 713.

⁴² H. Friederich (1972), str. 42.

ki je kot take ni mogoče definirati v strogem smislu. Racionalni predikati, ki se ponujajo kot sredstva opisovanja tega numinoznega, so sicer vsekakor "tudi bitnostni predikati, vendar so sintetični bitnostni predikati in jih prav razumemo samo tedaj, če jih razumemo v tem smislu; se pravi, če so pridodana k nekemu predmetu kot svojemu nosilcu, ki sam ni spoznan že kar skupaj z njimi in v njih tudi ne more biti spoznan".⁴³ Racionalni predikati torej niso zadostno sredstvo spoznavanja predmetov (oziroma vsaj numinoznega), saj se zaradi svoje sintetične narave nikoli ne dotaknejo posameznega, konkretnega predmeta oziroma njegove lastnosti, pač pa vedno ostajajo na ravni splošnosti, abstrakcije - na ravni, kjer je mogoče iskati podobnost in univerzalnost. Čeprav se zaradi te omejitve s pomočjo jezika nikoli ne moremo dokopati do posameznega, je po drugi strani ta ista omejitev jezika (oziroma človeškega mišljenja sploh) nujni predpogoj vsakršnega spoznanja o svetu. Ali, kot pravi Valéry v svoji pesmi v prozi *Čudaštva I*: "Nedvomno je to način, kako se razvija 'Narava'. Zanj ni preteklosti ne obnove zgodbe ne podobnosti, ki smo jih prisiljeni sprejeti zaradi grobosti svojega zaznavanja, maloštevilnosti svojih sredstev in nuje po poenostavljanju. Toda brez te revščine, brez te nuje in brez tega potvarjanja bi ne bilo inteligence, bi ne bilo analogij in bi ne bilo univerzalnosti."

Navkljub inherentni omejenosti človeških spoznavnih možnosti je numinozno po mnenju Otta mogoče spoznati - vendar na nek drug, specifičen, posreden način, ki vključuje tako delovanje racia kot iracionalnih zmožnosti: "Poslušalcu lahko pomagamo do njenega razumetja samo tako, da ga prek pojasnitve poskušamo privedi do tiste točke njegovega občutja, na kateri mu sama vznikne in se je zave. Ta potek lahko podpremo s tem, da ob njej podajamo in ji nato dodajamo nekaj podobnega (ali pa tudi značilno nasprotnega), kar nastopa na drugih že poznanih in domačih področjih občutja: 'Naš X ni to, je pa temu soroden in onemu nasproten. Ali nisi zdaj že sam dojel, za kaj gre?' To pomeni: našega X-a se v strogem smislu ni mogoče naučiti, temveč ga lahko le vzbudimo, prebudimo - kakor sploh vse, kar prihaja 'iz duha'."⁴⁴ V skladu s tem je torej mogoče za opisovanje numinoznega uporabljati pojave in občutja oziroma izraze, ki so v rabi v vsakdanjem življenju in govoric, vendar se je potrebno nenehno zavedati, da so ti pojavi, občutja zgolj podobni (lahko tudi na način negacije), ne pa tudi enaki pojavu numinoznega oz. občutjem, ki jih numinozno zbuja. To zavedanje je v Ottovi študiji močno prisotno; ko razlaga moment augustuma v numinoznem, npr. opozarja: "ob tem imejmo nenehno pred očmi, da ti izrazi kot taki nikakor ne zadanejo povsem in natančno tistega, na kar v resnici merimo, ampak na to le namigujejo".⁴⁵ Da bi se izognil izenačevanju numinoznega in njegovih momentov z vsakodnevnimi, tostranskimi občutji, ki jih pozna človek in ki so vezana na njegovo profano življenje, gre Otto ob definiranju posameznih momentov numinoznega celo tako daleč, da uvaja pojme, ki so vsakdanji govoric tuji in zato neobremenjeni z vsakdanjimi, tostranskimi pomeni. Takim pojmom (npr. numinozno, tremendum, fascinans, augustum ipd.) nato lahko pripiše pomen, ki je vezan izključno na numinozno.

Skoraj identičen način spoznavanja (vendar v območju poezije) zagovarja tudi Mallarmé, ko v interjuyu z Julesom Huretom razmišlja o razliki med parnasovci in mladimi: "Glede vsebine verjamem, da so mladi bližji pesniškemu idealu kot parnasovci, ki svoje teme še zmeraj obravnavajo na način starih filozofov in starih retorjev, tako da predmete prikazujejo direktno. Osebno sem mnenja, da mora poezija, ravno obratno, vsebovati le aluzijo. Petje je zrenje stvari, pri katerem se podoba poraja

⁴³ R. Otto (1993), str. 10.

⁴⁴ Ibid., str. 15.

⁴⁵ Ibid., str. 78.

iz sanjarjenja, ki ga te stvari vzbujajo. Parnasovci pa jemljejo stvar v celoti in jo kažejo: na ta način se jim izmakne skrivnostnost: duha so oropali tiste dragocene radosti, ki je v veri, da ustvarja. Imenovati predmet pomeni uničiti tri četrtine užitka v pesmi, ki je vendarle narejena zato, da bi jo odkrivali po kapljicah: sugerirati predmet, to je sen. Popolna uporaba te skrivnosti ustvari simbol: po kapljicah priklicati predmet, da bi uprizorili duševno stanje, ali pa, obratno, izbrati določen predmet in iz njega izpeljati duševno stanje skozi proces dešifriranja." In v nadaljevanju: "V poeziji mora vselej obstajati enigma, cilj literature - ni nobenega drugega - je priklicevanje stvari."⁴⁶

Očitno je torej, da razumevanje jezika sovпада s spoznavno shemo simbolistov in Otta: jezik kot sredstvo razuma sam po sebi ne zadošča za izrekanje Drugega, vendar je mogoče to njegovo pomanjkljivost korigirati z vnosom večpomenskosti in s tem nujno tudi iracionalnosti.

V simbolistični liriki lahko razberemo množstvo raznolikih načinov rabe jezika, ki se oddaljujejo od vsakdanje govornice, osvobajajo besede njihovega vsakdanjega smisla in jim podeljujejo nove, nevsakdanje, pojmovno in racionalno nedojemljive pomene. Besede, ki jih uporabljajo simbolisti - podobno kot pojmi, ki jih uporablja Otto -, tako ne pozivajo na razumevanje, pač pa na ugibanje (Valéry); njihov namen ni imenovati predmete, pač pa jih sugerirati, priklicati po kapljicah, da bi tako uprizorili duševno stanje (Mallarmé).

Otto v zgornjem navedku podaja dva temeljna načina pojasnjevanja numinoznega:

a. pojasnjevanje s pomočjo podajanja nečesa podobnega, npr. s komparacijami, metaforami, simboli, alegorijami ipd.;

b. pojasnjevanje s pomočjo podajanja nečesa nasprotnega, npr. z negativnimi kategorijami.

Na oba načina v številnih različicah naletimo tudi v simbolistični liriki, kar podrobneje ponazarjam v nadaljevanju.

6.2. Prevrednotenje čutnosti

Preden preidemo k podrobnejšemu pregledu izraznih sredstev v simbolistični liriki velja opozoriti na še eno skupno potezo simbolističnih in Ottovih predpostavk, ki jo razodevajo zgoraj navedeni odlomki. Gre za prepričanje, da duša oz. duh nista več edina medija, prek katerih se človek srečuje s transcenco - ob njiju se kot privilegirano sredstvo stika pojavljajo tudi človekovi čuti.

Pri Ottru o tem priča že citirana Ottova vpeljava Kantove sheme spoznavanja, ki jo aplicira na spoznavanje numinoznega; za spoznanje numinoznega je po Ottru potreben specifičen preplet delovanja čutov in "najglobljeja spoznavnega temelja same duše" oz. "skritega zasnutka človeškega duha".

Tudi v simbolistični liriki nadosebno izkustvo lirskega subjekta ni plod izključno duhovne dejavnosti, temveč ga spodbudijo čutni vtisi - čuti se pojavijo kot sredstvo komunikacije med človekom in onostranstvom. To je zelo očitno tudi v njegovi verjetno najbolj znani pesmi, sonetu *Correspondances* (*Sorodnosti*⁴⁷). Vendar pa se čuti v sonetu ne pojavijo v svoji zemeljski, vsakdanji, tostranski funkciji, ko z očmi zaznavamo barve, svetlobo oziroma temo, z ušesi zvoke ipd. - ko torej čutila nastopajo vsako zase in vsako prepozna le točno določen kod znakov -, temveč kot preplet

⁴⁶ S. Mallarmé (1987), str. 709.

⁴⁷ Opozoriti velja, da Udovičev prevod *Correspondances* kot *Sorodnosti* ni najbolj ustrezen; saj zanemari tesno povezanost tega Baudelairevega soneta s teorijo korespondenc skandinavskega mistika E. Swedenborga.

čutov, ki hkrati (na način t.i. sinestezije) razbirajo preplet raznolikih čutnih dražljajev: vonjev, barv, zvokov. Šele s tako ubranim čutnim aparatom lahko človek zazna dražljaje, ki so "prepojeni z dihom neskončnih stvari". Čuti lahko torej nastopijo kot posredniki med človekom in nečim presežnim le, ko se odlepijo od svojih vsakdanjih funkcij in delujejo na kakovostno drugačni ravni - podobno, kot je po Otta potrebno tudi pojme, kakršni so groza, strah, milost, ljubezen ipd., uporabljati oziroma razumeti zunaj njihovih vsakdanjih pomenov, da bi lahko prek njih (po podobnosti ali nasprotnosti) dojeli numinozno, ki biva na kakovostno drugačni ravni. Tudi Baudelaireova lirika torej posredno priča o specifičnem načinu spoznavanja, kakršnega opisuje Otto in smo ga omenili zgoraj: gre za spoznavanje, ki spaja spodbudo oz. dražljaj iz čutnih danosti z "najvišjimi" sposobnostmi človekovega duha.

Da so na mesto duha kot privilegirano sredstvo človekove komunikacije lahko stopili čuti, se je moralo dogoditi prevrednotenje čutne in nadčutne sfere; čuti (vsaj v svoji sinestetični zmožnosti) v zarisu sveta, kakršnega razberemo v Baudelaireovem sonetu, niso del profanega, padlega, manjvrednega, temveč segajo v območje svetega oz. numinoznega. Prevrednotenje čutnosti, ki je v tradicionalni krščanski shemi sodila v območje profanosti in je s seboj celo nosila grožnjo greha in Pekla, je v simbolizmu pogosto in je povezano tudi s prevrednotenjem telesa, materije in spolnosti (ki prav tako lahko postane sredstvo preboja iz človeškega v Drugo). Prav čutnost, pritrirana do izjemnih, tudi patoloških nians, je po dokaj razširjenem prepričanju temelj literarne dekadence.

Vendar pa - v skladu z že povedanim - poudarjanje čutnosti kot take še ne more biti zadosten prepoznavni znak dekadence, temveč lahko o dekadenci v zvezi s čutnostjo govorimo šele v trenutku, ko vzvišenost čutnosti (čutov, spolnosti, vsakršnih čutnih užitek) ne izhaja več iz njene posredniške vloge med človekom in onostranstvom, temveč je čutnost le še človekovo sredstvo doseganja raznolikih užitek v svetu, ki ne priznava ničesar presežnega oz. kjer je edino presežno človek sam. Takega absolutnega, edinorealnega človeka pa v Baudelaireovem sonetu ni; njegov človek je še vedno podrejen nekemu Drugemu, ki ga presega, kar jasno kaže predvsem prva kitica. V njej je narava izenačena s templjem,⁴⁸ polnim živih stebrov, ki le včasih spregovorijo besede polzastrite; človek hodi skozi gozd simbolov, ki so povezani z onostranstvom, vendar jih lahko dojame le na poseben način, s pomočjo prepleta čutov. Čuti so torej v svoji sinestetični funkciji resnično vzvišeni, vendar le kot sredstvo stika s presežnim, ne pa kot sredstvo tosvetnega užitka.

Tudi v Verlainovi liriki je mogoče razbrati podoben odnos med lirskim subjektom in njegovimi objekti: ponovno gre za težko spoznatne, privlačne, a hkrati grozljive objekte, katerih spoznanje zahteva specifičen spoj duhovnega dojetanja in čutnih vtisov, v Verlainovem primeru (za razliko od Baudelaire) predvsem zvokov. Za Rimbaudov in Mallarméjev opus je nasprotno značilno, da kot privilegirano čutilo v proces spoznavanja vstopa čutilo vida.

Podobno kot mora spoznanje Drugega iziti iz čutov in se navezati na iracionalne ter racionalne spoznavne možnosti, mora tudi pesništvo iziti iz tostranskih pojavov in šele skozi pokazati presežno; v posameznem mora najti univerzalno, v končnem neskončno - to je tisti vrhunski spoj, ki je cilj poezije, kakor jo razumejo simbolisti.

⁴⁸ Primerjava gozda in templja je, skupaj s simboliko drevesa kot sponke zemlje in nebes, globoko ukoreninjena v evropski kulturi. Izrazit primer so gotske katedrale, ki z visokimi stebri in šilasto zaključenimi oboki ter številnim drobnejšim arhitekturnim okrasjem spominjajo na gozdove - čeprav si stroka ni povsem edina, ali je bila ta podobnost že od začetkov gotskega stila namenska in zavestna ali so jo spodbudile oz. jo uzavestile šele naknadne interpretacije. Prim. Baltrušaitis (1998).

Osrednje izrazno sredstvo take poezije je simbol; simbol kot spoj posameznega in absolutnega, tostranskega in onostranskega, znanega in neznanega, končnega in neskončnega. Simbol, ki, kot razodeva že etimologija besede,⁴⁹ spaja nekaj, kar je bilo sprva spojeno, a je zdaj ločeno: konkretno z abstraktnim, tostransko z onostranskim, in tako "zaceli rano sveta".

Funkcijo spajanja postavlja v ospredje tudi definicija simbola, ki jo podata Berger in Luckmann. Simbol je po mnenju avtorjev vsaka tema, ki presega realnost vsakdanjega življenja in označuje izkustva, ki pripadajo različnim zaključenim pomenskim področjem (npr. sanjam). Na ta način simbol spaja ločena območja realnosti. "*Vsako pomembno temo, ki spaja različna območja realnosti, definiramo kot simbol, jezikovni način, kako se preseganje dogaja, imenujemo simbolni jezik.*"⁵⁰ Tudi ta razlaga se ujema z že razloženimi temeljnimi značilnostmi simbolističnih izraznih sredstev, ki v sebi podvajajo dvojnost, razcepljenost sveta in človeka na tostranski (oprijemljivi, enopomenski) in onostranski (neoprijemljivi, večpomenski) pol. Simbol je torej točka, v kateri se obe realnosti spajata, njegov proizvajalec pa privilegiran predstavnik človeške družbe, ki je sposoben vzpostavljati stik med obema realnostima. Pesnik tako skozi poezijo vedno znova vzpostavlja mejo med znanim in neznanim, med tistim, kar je del tega sveta in kar je že označeno, ubesedeno, in onim, ki je temu svetu zunanje, neznano, še neoznačeno oziroma česar sploh ni mogoče označiti.

6.3. Tematizirana nemoč razuma v dojemanju Drugega in nemoč jezika v ubesedovanju Drugega: odsotnost stika

Zarisanu pojmovanje simbola in z njim povezana vloga pesnika kot sponke med tostranstvom in onostranstvom je le svetlejša plat pesnikove vloge; druga, ki je neločljivo povezana s prvo, je zavedanje temeljne omejenosti jezika v izrekanju Drugega. Neredko lahko v simbolističnih pesmih naletimo na motiv odsotnosti ali ne(z)možnosti stika, pri čemer seveda ostaja predmet razprave, kaj oziroma kdo sta objekt in subjekt tega stika. Oba sta namreč le nejasno nakazana s podobami, ki jih je mogoče zelo različno interpretirati. Ponekod lahko v njiju vidimo moškega in žensko, pesnika in njegovo izbranko ali izbranca, človeka in sočloveka, človeka in transcendo ipd. Taka odprtost za najrazličnejše interpretacije oz. nejasnost, večpomenskosti (polisemantičnosti), dvoumnost, je značilna za simbolistično liriko; podobe, ki jih prepoznavamo v pesmih, so sicer lahko vzete iz realnega sveta, vendar so razpostavljene tako, da je njihov pomen nejasen. A naj subjekt in objekt pesmi razlagamo tako ali drugače, eno ostaja jasno: njun stik je najpogosteje prikazan kot nemogoč.

Tako odsotnost stika lahko razberemo npr. v Valéryjevi pesmi *Intérieur (Notranjost)*, kjer je razgaljena omejenost čistega razuma, njegova nesposobnost dojemanja nekaterih dražljajev; tako kot se sončni žarek ne ustavi na steklu, temveč prodre

49 Starogrška beseda *symbolon* je prvotno označevala *palico*, ki sta jo domačin in gost ob slovesu prelomila na dve in shranila vsak svojo polovico, zato da bi se pozneje lahko medsebojno prepoznala. Ko sta se po dolgih letih spet srečala, sta palici staknili skupaj (grški glagol *sym-ballein* pomeni skupaj vreči), in če sta se ujemali, sta vedela, da sta prijatelja. Postopoma je beseda *symbolon* dobila pomen znamenja, emblema, zaznamka, spominka, ki označuje, nakazuje, predstavlja nekaj drugega. (Povzeto po uvodni razlagi B. A. Novaka k izboru simbolistične lirike v zbirki *Klasje*, 1997: 28.)

50 P. Berger, Th. Luckmann (1988), str. 45. V nadaljevanju tudi zapišeta: "*Na simbolni ravni jezikovni pomen doseže odcepitev od tukaj in zdaj vsakdanjega življenja, jezik pa se dvigne v območja, ki so tako de facto kot tudi a priori nedostopna vsakdanjemu izkustvu. Jezik tako konstruira neskončne zgradbe simbolnih predstav, ki kot gigantska prisotnost drugega sveta dominirajo nad realnostjo vsakdanjega življenja. Zgodovinsko najpomembnejši simbolni sistemi te vrste so znanost, religija, filozofija in umetnost.*"

skozenj, se tudi pogled čistega razuma ne ustavi na objektih, ki jih ni mogoče razumsko dojeti - ta objekt se v pesmi pojavlja kot skrivnostna ženska, ki "prečka s senco krila / Moj raztreseni pogled, ne da bi ga zdrobila, / Kakor steklo prečka sončno luč, brez šuma, / In pustí živeti instrumente čistega razuma".

Podobnih motivov lahko v simbolistični liriki najdemo še nešteto, še posebej obsesivno pa se pojavljajo v Mallarméjevem opusu. Kot primer naj služi pesem *Autre Éventail - de Mademoiselle Mallarmé (Druga Pahljača - gospodične Mallarmé)*, kjer je odsotnost stika prikazana skozi prelivajoči se podobi poljuba in prostora, ki drgetaje raseta iz zamaha pahljače; tako eden kot drugi ostajata brez dopolnitve, ostajata v točki nenehne napetosti, pričakovanja stika, do katerega nikoli ne pride - slast je brez cilja: "O vrtoglavo! prostor drgetaje rase / Kot véliki poljub, ves blazen, / Da niti ven ne more niti vase, / Ker, za nikogar porojen, ostaja prazen."

6.4. Posredna izrazna sredstva: podobnost in negacija

Kljub zavedanju temeljne omejenosti pesniškega jezika in s tem omejenosti človekovega spoznavanja simbolistični pesniki vedno znova poskušajo izraziti neizrazljivo. A vkolikor pri tem uporabljajo besede, jih nujno uporabljajo kot posrednike, ki sicer nakazujejo svoje objekte, vendar jim niso povsem enaki. Taka raba jezika sovпада z Ottovo rabo besed, s katerimi skuša označiti numinozno in njegove posamezne elemente; pri tem vseskozi poudarja prav dejstvo, da gre le za posredna izrazna sredstva. Ko eksplicitno govori o posrednih izraznih sredstvih, prek katerih (vendar ne iz njih) se prebudi numinozno občutje, loči dve vrsti podob: podobe, ki napeljujejo na Drugo prek podobnosti, in podobe, ki sugerirajo drugo prek zanikanja. To dvodelitev je mogoče aplicirati tudi na sredstva simbolistične lirike.

V prvi tip lahko štejemo skoraj vse pesniške podobe, za katere je značilna prisotnost posameznih elementov numinoznega, kakor jih razlaga Otto. Gre za podobe, ki v svojem primarnem pomenu napeljujejo na pojave, ki zbuja podobna občutja, kot jih zbuja numinozno s svojimi posameznimi atributi, npr. kar je strašno, grozljivo, ostudno, zbuja občutja, ki v veliki meri ustrezajo občutju tremenduma. V ta okvir lahko umestimo vse t.i. dekadence pesniške podobe, ki jih je posebej veliko v Baudelairevem opusu, zlasti v *Rožah zla*. Ponavadi se grozljivost, strašljivost oz. ostudnost teh podob (navidez paradokсно) povezuje z njihovo neizmerno privlačnostjo, kar ustreza spoju tremenduma in fascinansa, ki predstavlja jedro Ottove definicije numinoznega. Kot primerno izrazno sredstvo numinoznega lahko poleg tega služijo tudi vse grandiozne, vzvišene, magične, čudežne, nerazumljive, nenavadne, fragmentarne ali neenotne podobe, ki jih je v simbolistični liriki zelo veliko; posebej veliko nenavadnih, nerazumljivih, pa tudi fragmentarnih podob najdemo v delih Mallarméja in Rimbauda.

Zelo nazoren primer drugega tipa posrednega izraznega sredstva (tj. sredstva, ki Drugo prikazuje na način negacije) je Valéryjeva pesem *Le Sylphe (Silf)*, ki z nizom negativnih kategorij skuša označiti silfa, bajeslovno bitje, ki živi v zraku: "Neviden in neznan, / Sem vonj, do dna odprt, / Življenje in že smrt, / Ko veter gre na plan! // Neviden in neznan, / Sem genij ali zgolj slučaj? / Brž ko zletim na dan, / Je tu moj smrtni kraj! // Nerazumljiv in neprebran? / Za žlahtnega duha / Le koliko vabljenih zmot! // Neviden in neznan, / Sem čas za golo polt / Med svilama dveh srajc!"

Prav vsem posrednim izraznim sredstvom pa je skupno, da svoj predmet (Drugo) zgolj nakazujejo, sugerirajo, priklicujejo, ne pa neposredno imenujejo. Tako ostane Drugo vselej zagrnjeno s tančico skrivnostnosti, ki jo simbolistični pesniki visoko cenijo. S svojo skrivnostnostjo podobe na ravni izraznih sredstev ponavljajo dvojnost, ki je očitna že na ravni ontologije in antropologije simbolistične lirike; s prvotnim,

dobesednim pomenom so zavezane tostranstvu, s prenesenim pa tipajo onstran, v prostor Drugega, v prostor (še) neubesedenega. Onostranstvo, ki ga nakazuje, sugerira podoba, je značilno odprto, nejasno, neulovljivo - podobno, kot je na ravni ontologije nejasno Drugo, na ravni antropologije pa človekova notranjost (duša, duh). Ta odprtost je temeljna poteza vseh simbolističnih izraznih sredstev, pa naj gre za metonimije, metafore, simbole.

6.5. Neposredna izrazna sredstva Drugega: tišina in praznina

Zavest o lastni izvoljenosti in možnostih, ki jih odpira približevanje poezije glasbi in magiji, je tista, ki napolnjuje simbolistične pesnike z neizmerno radostjo. Vendar pa se ta pogosto prevesi v svoje nasprotje - v žalost, tesnobo, bolečino; še tako izpiljena in blagovzeneča pesniška beseda lahko v poseganju po Drugem zadene ob svoje meje. Mnoge simbolistične pesmi izdajajo zavest o omejenosti pesnika in njegovega jezika, ki kljub vsemu ostaja zavezan tostranskim pomenom ali vsaj aluzijam, ki je umazan s tostransko rabo in kot tak neprimeren za izrekanje Drugega. Tišina in molk sta zato pogosti temi simbolističnih pesmi, ponekod pa se tišina pojavi tudi neposredno, v obliki praznine, raztrgane stavčne strukture ipd.

Po Ottu so molk, praznina (prostranost) in tema edina neposredna izrazna sredstva numinoznega, ki jih pozna umetnost. Vsa so značilno negativna oz. sploh niso "sredstva" v pravem pomenu besede, saj so neobstoječa - molk je odsotnost zvoka, praznina odsotnost česar koli prostorsko obstoječega in tema odsotnost svetlobe. Vsakršen zvok, tudi glasba, je zgolj posredno izrazno sredstvo numinoznega, je prepričan Otto; ob trenutku maše, povzdigovanju, mora glasba utihniti ali pa preiti v pianissimo, v komaj zaznavno in povzem nerazumljivo šepetanje.⁵¹

Primer pesmi, ki tematizira molk oz. tišino, je Mallarméjeva *Sainte (Svetnica)*. Mallarmé pa pogosto razmišlja o funkciji molka tudi v svojih esejih. Tako denimo v svojem eseju o magiji govori o besedah, ki aludirajo na svoj predmet (ne pa ga imenujejo) in se ponekod reducirajo na tišino.⁵²

Posebej pogosto se tišina oz. molk kot tema pojavljata v opusu P. Valéryja. Primer pesmi, v kateri se tišina pojavi kot sredstvo stika, je *La Ceinture (Pas)*, kjer je izrecno govor o najvišjem stiku "med mojim molkom in tem svetom". V podobni vlogi (kot sredstvo stika) se tišina pojavi tudi v Valéryjevi pesmi *Les Pas (Koraki)*: koraki, s katerimi se približuje "čista oseba, senčni lik boginje", se pojavijo šele, ko lirski subjekt utihne - zato so ti koraki "otroci njegovega molka". Povedna je tudi Valéryjeva pesem *Môlçi*, ki povzema pesnikove napore, da bi ubesedil določeno občutje, spomin, navzočnost, vrzel, in se zaključuje s spoznanjem: "... in Molčanje bo lepše / kakor armada smehlajev in bisernih studencev, / ki jih upravljajo usta ljudi."

Kot primer molka lahko razumemo tudi odpoved pesnjenju, ki pri nekaterih pesnikih traja nekaj let (npr. Valéry), pri drugih pa ves preostanek življenja (Rimbaud). Tak molk je morda le skrajna oblika, do katere pritira pesnika zavest o omejenosti jezika. Vztrajanje v molku, obsesivno tematiziranje (nezmožnosti) stika med človekom in Drugim in v skrajni točki odpoved literarnemu ustvarjanju (pesniški molk) lahko razumemo tudi kot različne vidike obrambe pred grožnjo demistifikacije transcendence, ki jo nosi s sabo ubesedovanje. Jezik je namreč sredstvo, ki se oblikuje v kontekstu realnosti vsakdanjega življenja, in uporaba jezika za označevanje pojavov, ki to realnost presegajo, neizogibno pomeni umeščanje transcendence v realnost vsakdanjega

⁵¹ R. Otto (1993), str. 100 in sl.

⁵² S. Mallarmé (1970), str. 400.

življenja, hkrati s tem pa tudi njeno potencialno razvrednotenje (onostranstvo se umaže s tostranstvom). Postopek ubesedovanja transcendence je tako postopek racionalizacije in razčaranja sveta, molk pa izraz upora proti takemu razčaranju.

Naj v tem kontekstu opozorimo na zanimive paralele, ki se na ravni rabe jezika oz. samega pojmovanja izraznih možnosti jezika kažejo med omenjenimi simboličnimi avtorji (širše gledano pa tudi v literaturi, še zlasti v liriki nasploh), religioznimi mistiki in - kar se zdi morda na prvi pogled presenetljivo - znanstveniki. Na te paralele opozarjata tudi Berger in Luckmann: *"Teoretični fizik nam pravi, da svojega pojma prostora ne more jezikovno izražati; prav tako misli o svojih stvaritvah umetnik in mistik v svojih srečanjih z božanskim."*⁵³ V nasprotju s premiki pozornosti z enega področja vsakdanje realnosti na drugega (kakršne v vsakdanjem življenju vršimo nenehno), je premik iz realnosti vsakdanjega sveta v zunanje, zaključeno pomensko področje, veliko bolj korenit. Vendar pa, kot opozarjata že Berger in Luckmann, se ta premik ne more nikoli otresti vezi z vsakdanjo realnostjo - to vez vzdržuje jezik, ki tudi za opis realnosti, ki leži onkraj realnosti vsakdanjega življenja, nudi zgolj izraze, ki te realnosti prevajajo nazaj v realnost vsakdanjega življenja, menita avtorja. Zavedanje omejenosti jezika tako pri pesnikih in religioznih mistikih kot tudi pri znanstvenikih vodi v oblikovanje specialnega jezika, katerega temeljna značilnost je (vsaj v intenci) ubežati pragmatičnim, sporočilnim funkcijam oz. tostranskim pomenom vsakdanjega jezika. V skrajni instanci pa lahko taka prizadevanja rezultirajo tudi v popolni odpovedi jeziku, tj. v molku.

7. Zaključek

Simbolistično razumevanje človeka, pesnika in umetniškega ustvarjanja se vklaplja v videnje sveta, ki je v širšem smislu besede religiozno, saj utemeljuje tostranski, neposredno zaznavni in nepopolni svet v presežnem, zgolj posredno zaznavnem, a popolnem. Pri simbolistih je to še posebej očitno, saj je tudi samo videnje sveta ali prikrita metafizika oz. ontologija tega pesništva sorodna religiozni, v tem da v osnovi na podoben način utemeljuje tostranstvo v onostranstvu.

V nekaterih drugih, simbolizmu sočasnih literarnih smereh, npr. realizmu in naturalizmu, je o tovrstni sorodnosti z religijo težje govoriti. Vendar pa je tudi tukaj najti podobne načine argumentacije in zagovarjanja vzvišenosti, posebnega položaja pesnikov, le da se tokrat mesto "presežnega", ali bolje, mesto "resnično bivajočega" nahaja drugje: ne več v onostranstvu, temveč v tostranstvu, ne več v duhovnem, iracionalnem, temveč v materialnem in racionalno dojemljivem ter opisljivem. Tak obrat v pojmovanju mesta resnice sovпада tudi z bolj manifestativno družbeno angažiranostjo literature in bolj poudarjeno inkluzivnostjo ter prosvetiteljsko funkcijo pisateljskih krogov. Tako videnje resnično bivajočega odpira pot daljšim literarnim formam, zlasti proznim, ki skušajo artikulirati tako razumljeno resnico. V nekaterih sodobnejših literarnih delih, ki slikajo povsem fiktivno realnost in nimajo namena reproducirati ali obelodaniti ene in edine Resnice, ki naj bi domovala v realno obstoječih pojavih, je mogoče prepoznati vzporednice s sočasno "metafiziko", ki prisega na pluralnost resnic oz. zavrača obstoj ene in edine resnice (kakor tudi realnosti), pa tudi z miselnostjo sodobnih religioznih gibanj (t.i. New age), ki poudarja individualni pristop k veri itd.

Seveda pa ugotavljanje podobnosti na ravni miselnega okvira, tj. ontoloških, gnoseoloških in antropoloških predpostavk, samo po sebi ne more razložiti razmerja

⁵³ P. Berger, Th. Luckmann (1988), str. 33.

med pesništvom (oz. literaturo nasploh) in religijo, saj ne pojasni, zakaj se v temelju tako podobni človekovi dejavnosti kljub vsemu javljata kot različni. Na tem mestu lahko zastavim le nekaj poskusnih hipotez, ki lahko služijo kot izhodiščna točka razmisleka o zastavljenem problemu. Predpostaviti je mogoče, da se razlike med pesništvom in religijo pokažejo šele, ko ju pojmujejo kot celoviti človekovi praksi, ki ne vključujeta le teoretske (miselne) plasti, temveč tudi določene načine delovanja, (institucionalne) organiziranosti in udejanjanja idej v vsakdanjosti. Šele tako lahko vidimo, da imajo (sicer v temelju zelo podobne) antropološke, ontološke, gnoseološke predpostavke znotraj religije drugačen institucionalni status in da se vežejo na drugačna ravnanja kot znotraj pesništva. V primeru pesništva so tovrstne predpostavke v bistveno manjši meri institucionalno utrjene, s tem pa tudi manj določene oz. nadzorovane. Nadalje so tudi manj podprte z ritualno komponento - v smislu določenih obrazcev vedenja, ravnanja, ki naj bi privedlo do stika s presežnim ali ga vzdrževalo -; če je mogoče v primeru pesništva govoriti o kakšnem ritualnem ravnanju, gre za ravnanje izključno duhovne narave, za transformacijo zavesti, pri čemer so ta ravnanja izrazito individualna in nimajo vnaprej določenih oblik. Prav strogo predpisana ritualna ravnanja in vnaprej določene temeljne resnice, ki dovoljujejo kvečjemu minimalne individualne odmike, pa so v institucionalizirani religiji nepogrešljivi. To sicer ne pomeni, da individualni odmiki niso možni, vendar pa že sam obstoj vnaprej zakoličenega modela ravnanja v povezavi z jasno določenimi in predpostavkami o naravi človeka, sveta in transcendence religijo bistveno oddaljujejo od pesništva. Vkolikor prihaja do sprememb v temeljnih resnicah in ritualnem ravnanju znotraj religije, se to dogaja zelo počasi, skoraj neopazno, in ob hkratnem enormnem naporu eksegetov, ki spremembe uskladijo z resnicami, ki so bile enkrat za vselej razodete "ob začetku časov".

Tudi pesništvo (kakor tudi literatura in umetnost sploh) se sicer lahko v nekaterih primerih znotraj religije pojavi kot primerno sredstvo konstruiranja, še bolj pa potrjevanja in vzdrževanja določenih shem smisla. Vključevanje pesništva v religijo je toliko lažje, če je miselni okvir - tako kot v primeru simbolistične lirike - razvidno soroden religioznemu, in še bolj, če uporablja tudi soroden imaginarij. Vendar pa so osnovne podobnosti med pesniškimi in religioznimi miselnimi predpostavkami v tem primeru stopnjevane do te mere, da je *differentia specifica* pesništva odpravljena. Če se vrnemo h konkretnemu primeru simbolistične lirike, je v primeru religiozne prakse nedoločljivo drugo, ki se pojavlja v simbolističnih lirskih tekstih - in ki ga nedoločljivega delajo specifični formalni pesniški postopki -, izenačeno z določeno institucionalno utrjeno religiozno transcendenco, npr. z Bogom. Vsak razmislek o razmerju med religijo in pesništvom (kakor tudi med religijo in drugimi človekovimi praksami) mora v izogib tovrstnim prehitrim izenačitvam poleg nespregledljivih podobnosti ohranjati v zavesti tudi temeljne razlike.

VIRI LIRSKIH TEKSTOV

1. *Charles Baudelaire*; izbral in spremno besedo napisal Tone Smolej; prevedli Andrej Capuder, Marija Javoršek, Jože Udovič, Cene Vipotnik, Božo Vodušek; zbirka *Mojstri lirike*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
2. *Stéphane Mallarmé*; izbral, prevedel in spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak; zbirka *Lirika*: 65, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
3. *Arthur Rimbaud*: *Pijani čoln*; izbral, prevedel, opombe in spremno besedo napisal Brane Mozetič; zbirka *Kondor*: 215, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
4. *Paul Valéry*; izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak; zbirka *Lirika*: 73, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.

5. *Paul Verlaine*: izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak; zbirka *Lirika*: 86, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996.
- * Slovenski prevodi lirskih tekstov so v pričujočem tekstu citirani po ustreznih navedenih zbirkah oz. člankih. Vkolikor slovenskega prevoda ni, je provizorični prevod narejen po francoskem izvirmiku, kakor je bil objavljen v izbranih delih (*Oeuvres complètes*) v zbirki Bibliothèque de la Pléiade (založba Gallimard).

DRUGI VIRI IN LITERATURA

1. Baltrušaitis (1997): *Aberacije: esej o legendi oblik: popačene perspektive*; prevedla Maja Šabec; Ljubljana: Studia Humanitatis, 1997.
2. Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (1988): *Družbena konstrukcija realnosti - Razprava iz sociologije znanja*; prevedel Aleš Debeljak; Ljubljana: Cankarjeva založba.
3. Eliade, Mircea (1992): *Kozmos in zgodovina - mit o večnem vračanju*; prevedel Igor Bratož; zbirka Hieron, Ljubljana: Nova revija.
4. Friedrich, Hugo (1972): *Struktura moderne lirike - od sredine devetnajstega do sredine dvajsetega stoletja*; prevedel Darko Dolinar, Ljubljana: Cankarjeva založba.
5. Kerševan, Marko (1975): *Religija kot družbeni pojav*, Ljubljana: Mladinska knjiga.
6. Kos, Janko (1993): *Lirika*, Literarni leksikon: 39, Ljubljana: DZS.
7. Kos, Janko (1995): *Očrt literarne teorije*, Ljubljana: DZS.
8. Luckmann, Thomas (1997): *Nevidna religija*; prevedel Friderik Klampfer; zbirka Krt: 104, Ljubljana: Krtina.
6. Mallarmé, Stéphane (1970): *Crise de Vers*, v: *Oeuvres complètes*, uredila, opombe in spremno besedo napisala Henri Mondor in G. Jean-Aubry; Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard, str. 366.
7. Mallarmé, Stéphane (1970): *Magie*, v: *Oeuvres complètes*; uredila, opombe in spremno besedo napisala Henri Mondor in G. Jean-Aubry; Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard, str. 400.
8. Mallarmé, Stéphane (1987): *O literarni evoluciji (Intervju Julesa Hureta s Stéphanom Mallarméjem l. 1891)*; prevedel Boris A. Novak; v: *Nova revija*, letnik VI (1987), št. 61-62, str. 708-710.
9. Mallarmé, Stéphane (1998): *Lettre à Cazalis*, v: *Correspondance complète (1862-1871), suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898) avec des lettres inédites*; uredil in opombe napisal Bertrand Marchal; predgovor napisal Yves Bonnefoy; Paris: Gallimard, str. 341-345.
10. Michaud, Guy (1961): *Message Poétique du Symbolisme*, Pariz: Libraire Nizet.
11. Mozetič, Brane (1984): *Zapisi o Rimbaudu in njegovi poeziji*, v: Arthur Rimbaud, *Pijani čoln*; izbral, prevedel, opombe in spremno besedo napisal Brane Mozetič; zbirka Kondor: 215, Ljubljana: Mladinska knjiga.
12. Novak, Boris A. (1996): *Glasba Verlainovih besed*, v: *Paul Verlaine*; izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak; zbirka *Lirika*: 86, Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 85-122.
13. Novak, Boris A. (1997): *Uvodna razlaga*, v: *Simbolistična lirika*; izbral, uredil in spremno besedo napisal Boris A. Novak; zbirka *Klasje*, Ljubljana: DZS, str. 28-83.
14. Otto, Rudolf (1993): *Sveto - O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*; prevedel Tomo Virk; zbirka Hieron, Ljubljana: Nova Revija.
15. Stres, Anton (1994): *Človek in njegov Bog*, Ljubljana: Družina.
16. Valéry, Paul (1987): *Včasih sem govoril Stéphanu Mallarméju*; prevedel Boris A. Novak; v: *Nova revija*, letnik VI (1987), št. 61-62, str. 713-715.
17. Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Paul (1994): *Mit in tragedija v Stari Grčiji*; prevedli Suzana Koncut in Agata Šega; zbirka *Prevodi*, Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani.
18. Wellek, René: *What is Symbolism*, v: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*; uredila Anna Balkian; Budimpešta: Akadémiai Kiadó, str. 17-28.
19. Walzer, Pierre-Olivier (1973): *La mort spirituelle*, v: *Poètes d'aujourd'hui*, št. 94, Pariz: Seghers, str. 148-153.