



IZTOK OSOJNIK

IZTOK OSOJNIK

## *Sedem obrazov* *Prešernove nesreče*

*Jasno je tedaj, da je treba na nov način prebrati  
uso našo preteklo poezijo, v prvi vrsti pa Prešerna  
in še posebej njegov pesimistični sonet.*

Dušan Pirjevec<sup>1</sup>

### **Razbito zrcalo**

Leta 1909 se je gospod Pablo, sin gospoda Joséja Ruiza Blasca in gospe Marié Picasso y López vrnil v Horta del Ebro, vasico bogu za hrbtom, kamor se je zatekel že enkraj prej, v študentskih letih, ker je hotel temeljito premisliti o svoji nadaljnji poti. Tudi tokrat je šlo za pomembno obdobje, saj je želel poglobiti dosežke prve faze na novo odkritega slikarskega pristopa in dalje raziskati domete analitičnega kubižma. Za njim je že bila slavna in prelomna slika *Gospodične iz Avignona*, na kateri ni težko spoznati, da je dobil navdih za svoje slikarstvo pri Cézannu in maskah afriških umetnikov. V tem odmaknjenem kraju je Picasso v letih 1909 in 1910 naslikal dve platni, ki me posebno zanimata. Na sliki *Vodni zbiralnik* v Horta del Ebro je moč poleg Cézannove barvne palete in uresničitve njegove zahteve po geometričnih oblikah videti tudi nekaj novega: hiša na desni strani stolpa na vrhu vasi je naslikana tako, da jo hkrati vidimo od spredaj in od strani. "Kubizem," kot pravi obrazložitev v *Slovarju teorij*,<sup>2</sup> ki sem ga za šest dolarjev kupil *nekega dne v daljni deželi*, "predmete predstavlja z vseh strani hkrati in ustvarja površinski, kockast

<sup>1</sup>Dušan Pirjevec, *Vprašanje o poeziji*, Znamenja 1978, str. 86.

<sup>2</sup>Jennifer Bothamley, *Dictionary of Theories*, Gale Research International, London 1993.

vtis." Ali kot pravi Ezra Pound v znameniti pesmi *Blizu Perigorda*: "Ona, ki ni mogla govoriti nikoli, razen neki osebi, kar pa ostalo je od nje, nestalna je menjava, kup razbitih zrcal ...!"<sup>3</sup> Tudi portret Ambroisa Vollarda, Picassovega prodajalca slik, je taka nestalna menjava, kup razbitih zrcal, v katerih so hkrati zabeleženi pogledi z različnih strani v različnih časovnih trenutkih. Ali se spomnite prispodobe o božjem pogledu Nikolaja Kuzanskega? Videl ga je na portretu, ki ga je naslikal njegov sodobnik Rogier van der Weyden. Oči na podobi so naslikane tako, da neposredno zrejo v gledalca, ne glede na to, kje stoji. Pred sliko lahko zato na različnih mestih stoji veliko število ljudi, vendar bodo imeli vsi vtis, da portret na sliki gleda prav njih. "In bratu, ki bo stal na vzhodu, se bo zdelo, da gleda njen obraz na vzhod, bratu na jugu, da na jug, in bratu na zahodu, da na zahod."<sup>4</sup> Na Picassovem portretu gospoda Vollarda imamo opraviti z obrnjeno situacijo. Gledalec, ki opazuje sliko, je samo eden, je pa podoba na sliki tako predstavljena, da so na njej hkrati zbrani pogledi s številnih strani. Ker Kuzanski prispodobo o portretu uporabi, da ponazori neskončnost božjega pogleda, polno uresničeno v vsakem, ki stopi z njo v stik, je mogoče tudi v primeru portreta gospoda Vollarda razmišljati na podoben, le okoli obrnjeni način. Kubistična struktura slike je oblika časa kot simultanost različnih zaporednih položajev gledalca (bralca, interpreta) v prostoru. To pomeni, da branje pesmi, ki sledi kubističnemu obrazcu prostora kot slike časa, omogoča serijo zaporednih branj – interpretativnih posegov, ki so legitimni, če ostanejo v njeni sledi in jo obenem tudi oblikujejo v duhu, ki ga bomo ujeli. Videli bomo, da to velja tudi za branje *Sonetov nesreče*, ki tako branje eksplicitno potrdi v prvem verzcu petega soneta, ki pravi, da je: *Življenje ječa, čas v njej rabelj hudi*. Čas in prostor sta postavljena v enotno polje "razlomljenosti". Da omenjeni pristop ne predstavlja svojevoljnega početja, potrdi tudi Jacques Derrida, ki nekje pravi takole: "Lucidna analiza teh koristi ali računov mora mobilizirati zelo veliko število in izredno raznolikost interpretativnih pripomočkov, ki so danes na voljo."<sup>5</sup> Govori seveda o dekonstrukciji. Omenja heideggerjansko mišljenje in psihoanalizo, znanost, tehniko in druge teoretske pristope. Ker je vsako razmišljanje vedno vezano na govorico, ki je linearna, je misel po logiki artikulacije zavezana času. Določen odlomek misli je postavljen z drugim odlomkom v časovno zaporedje. Tisto, kar povezuje posamezne odlomke, je čas, ki preteče, ko je celovita misel domišljena.

Simultanost različnih odlomkov, vidikov oziroma položajev v prostoru predstavlja časovno dimenzijo. Recimo, da pridemo na kraj, na katerem stoji neki kip. Najprej si ga ogledamo od spredaj. Opazujemo zamišljeno glavo, ki se naslanja na dlan, obraza pa ne vidimo, ker nam ga zastira naklon glave. Zato

<sup>3</sup> Ezra Pound, *Lirika*, MK 1973, prevedel V. Taufer.

<sup>4</sup> Nikolaj Kuzanski, *O božjem pogledu*, Tretji dan, 1997, str. 6.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, *O apokaliptičnem tonu, pred nedavnim usvojenim v filozofiji*, Apokalipsa 33, 1999, str. 5.

se sklonimo ali pogledamo od strani. In tako dalje, dokler si kipa natančno ne ogledamo z vseh strani. Šele potem dobimo o njem celovito predstavo, v kateri se različni pogledi zlijejo v orkestrirano estetsko doživetje. Slavni ruski literarni teoretik Bahtin pravi, da ima umetniško delo simfonično strukturo. O tem ni dvoma. Težave nastopijo drugje. Kip stoji v prostoru, do celovitega doživetja je moč priti razmeroma preprosto: zadostuje, da krožimo okoli njega. Slika pa je vezana na površino platna, zato naslikane podobe ter celovitega in večplastnega doživetja ni mogoče uresničiti s hojo okoli fizičnega predmeta slike. Treba je bilo izumiti drugačen način prezentacije, ki vključi sliko časa. Kubizem je to naredil tako, da je zlomil tradicionalno podobo in izoblikoval nov način gledanja na naslikane stvari. Človek ali hiša nista več naslikana kot statični predmet, ki ga opazujemo samo z ene strani, ampak kot kolaž koščkov, ki predstavljajo poglede z različnih strani. Na sliki zavlada drugačna prisotnost prostora: *prostor kot čas*. Skupni okvir vsega, kar je na sliki, je postal vsota vseh trenutkov pogledov – čas. S problemom simultaneosti časovno različnih dogodkov na sliki so se ukvarjali tudi dadaisti in njihovi nasledniki futuristi. Spomnimo se, na primer, slavne Duchampove *Gole ženske*, ki se spušča po stopnicah, ali Boccionijsve slike psa, ki teče, ki je služila kot model za logotip italijanske naftne družbe Agip.

Izsledki kubizma v slikarstvu se ujemajo tudi z novimi znanstvenimi koncepti časa in prostora, ki so se dokončno uveljavili prav v letih, ko je v Parizu nastajalo novo slikarstvo. Takrat je v Parizu živel in delal Henri Jules Poincaré, eden od najpomembnejših matematikov tistega časa, ki se je intenzivno ukvarjal s problemi časa in prostora. Leta 1905 je Albert Einstein objavil svojo posebno teorijo relativnosti, ki absolutni čas ter prostor relativizira in ju poveže v novo celoto štiridimenzionalnega časa-prostora, za osnovno mero pa postavi končno hitrost svetlobe in jo določi za edino konstanto v sferični geometriji vesolja. Kako desetletje in pol pozneje je o tem intenzivno razmišljal tudi filozof Martin Heidegger in se o času spraševal kot o horizontu biti.<sup>6</sup> Kubizem torej uresničuje projekt, ki izvira iz epohalnega ustroja sveta, saj prelamlja s tradicionalnimi umetniškimi pristopi in manifestira novo paradigmo, ki jo (zaenkrat) označim kot *razlomljenost* tradicionalne podobe in novo okvirno razmerje med prostorom in časom. Tradicionalni okvir dojemanja sveta kot sinhronosti prostora in diahronosti časa se zlomi. Zlomi se "tradicionalni stavčni red", besede v umetnosti niso več podrejene sintaksi in smislu pozitivizma, ampak nekemu novemu, (naključnemu?) življenjskemu učinku "zlomljene" besede (skrajni primer tega je "zaumna" poezija ruskega pesnika Velimirja Hlebnikova).

<sup>6</sup> O prostoru je sicer razmišljal šele leta 1969 v predavanju *Umetnost in prostor*, v katerem je dvojno dimenzijo *enräumen* pojmoval hkrati kot »razporejanje« krajev in kot postavljanje teh krajev v razmerje s »svobodno prostranstvo krajine«. V *Vorträge in Vorätze* pa je že pred tem pesniško prebivanje razumel kot »enräumen«, delanje prostora (konstituiranje sveta).

## Zlomljenost besede

*Takó mladénča gledati je gnalo  
naključje zdajnih dni, dokler napoti  
prihodnosti biló je zagrinjalo.<sup>7</sup>*

Branje *Sonetov nesreče* določi obrat, ki ga je Martin Heidegger izpeljal v slavnem eseju o *Bistvu govovice*.<sup>8</sup> Tudi on uporabi pojem zlomljenosti, le da gre pri njem za pesniško besedilo. Heidegger analizira pesem Stefana Georga z naslovom *Beseda*. Obrat, ki ga imam v mislih, se pojavi v zadnjem verzu omenjene pesmi, ki se glasi: "Kein ding sei wo das wort gebricht – *Naj ne bo reči, kjer zlomi se beseda.*" Heidegger ta verz spremeni v: "Ein 'ist' ergibt sich wo das Wort zerbricht – *'Je' se daje tam, kjer razlomi se beseda.*" Ali imamo tudi tukaj opraviti z razsežnostmi, o katerih sem razmišljal v zvezi s kubizmom? Pomagajmo si. Sledimo razmišljanju italijanskega filozofa Giannia Vattima, ki v Heideggerjevi sledi zelo natančno analizira "zlomljenost besede" iz Georgove pesmi in jo predstavi kot bistveno za tisto, "kar imenujemo pesništvo, ki so otvoritveni dogodki, s katerimi se vzpostavijo zgodovinsko usodnostni horizonti izkustva posameznih zgodovinskih človeštev,"<sup>9</sup> kot zapiše. To je seveda skoraj identično s tem, čemur je Dušan Pirjevec rekel "prešernovska struktura".<sup>10</sup> Vattimo nas napoti torej v dve smeri. Po eni strani odgovarja na vprašanje o epohalni usodnosti in konstitutivnosti "zlomljenosti besede", ki zaznamuje pesništvo, po drugi pa posredno potrди Pirjevčevu idejo o konstitutivni vlogi Prešernove poezije za zgodovinsko slovenstvo. Vendar preden nadaljujem z analizo "svetnega" ustroja poezije in postopnega razkritja položaja Prešernovih *Sonetov nesreče* pri tem, moram najprej ugotoviti, ali v primeru *Sonetov nesreče* upravičeno govorim o *razlomljenosti*. Naj se vrnem h kubistični sliki sveta. V njeni perspektivi si verzov: *O, Vrba, srečna, draga vas domača, kjer hiša mojega stoji očeta ... ali: Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne, ko toplo sonce pomladansko seje ...* ne smem razlagati "kot pogoj za avtentično svobodo pesnika pri rabi zunaj vezi in praktične podložnosti, znotraj katere deluje govornica v vsakdanjem življenju", ampak kot "formalna pesniška pravila (od ritma do rime vse do pretanjenih tehnicizmov), [ki so] načini, s katerimi pesništvo zasleduje monumentalnost".<sup>11</sup> Verza: *da b'úka žeja me iz tvojga svéta* torej ne smemo videti le kot prilagajanje formalnim pesniškim pravilom – nasilnim tlačanjem jezika in

<sup>7</sup> Pri branju Prešerna sem imel v rokah več različnih knjig njegovih pesmi, toda v tekstu ves čas navajam iz zbirke *Poezije doktorja Franceta Prešerna*, Prešernova družba v Ljubljani 1979, uredil, uvod in razlago napisal dr. Anton Slodnjak.

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *Bistvo govovice*, v *Na poti do govovice*, SM 1995, prevedel Dean Komel.

<sup>9</sup> Gianni Vattimo, *Razlomljenje pesniške govovice*, v *Konec moderne*, Literatura 1997, prevedel Samo Kutoš.

<sup>10</sup> Konstitutivni smisel te strukture je usodna vez med poezijo in narodom. Ali kot pravi Pirjevec: »... njen pomen se da z 'banalnimi' besedami povedati tudi takole: pesnik je 'voljan biti' pesnik in s tem tudi žrtev le, dokler mu je 'zagotovljeno', da je edini izvoljeni organ nebeške poezije in rajske lepote. Vse to mora biti 'zagotovljeno', sicer ostane narod ne le brez resnice, marveč tudi brez potrđila in brez mitologije.« Glej *Vprašanje o poeziji*, str. 78.

<sup>11</sup> Prav tam.



pomena v pesniško vrstico, ki jo zahteva sonetna forma (ne glede na to, kaj je mislil in počel Prešeren), ampak kot primer "kubistične" razlomljenosti govornice, ki s spreminjanjem običajnega stavčnega reda in obračanjem besed uspe poloviti veliko število pomenov in vidikov, ki jih vsakdanja govornica ne bi združila na enem prostoru. Pregovorna zgoščenost smisla in neulovljivo, kalejdoskopično bogastvo možnih branj pesniške besede izhajata ravno iz njene zlomljenosti, hkratne (harmonične ali kakofonične) mnogoplastnosti. Preberimo še enkrat verze, v katerih je zapisan umetelno izvedeni dvojni figurativni obrat, ki spominja na najtežje telovadne prvine pri preskoku ali na drogu, in se bomo takoj strinjali, da gre za vrhunsko naslikani kolaž, sestavljen iz koščkov počenega zrcala realistične podobe: *Tako mladénca gledati je gnalo naključje zdajnih dni, dokler napoti prihodnosti biló je zagrinjalo.* Tako oblikovan stavek je seveda možen samo, če zlomimo običajni, pravilni stavek v sledi zahtevnosti pesniške *Lichtung* (jasnine), torej učinka, ki naj ga ima pesem, da ustanavlja in deluje kot otvoritveni dogodek, da "razkrije na izvoren način opisane nosilne značilnosti svojega izkustva sveta". Katere so te značilnosti? Drugi sonet nesreče se konča takole:

*Zvedrila se je noč, zijá nasproti  
življenja gnus, nadlog in stisk nemalo,  
globoko brezno brez vse rešne poti.*

Tak je torej svet, ki ga kaže razlomljenost besede. Ampak to je šele začetek. "Zdi se, da bi lahko pesništvo definirali kot tisto govornico, v kateri skupaj z odprtjem sveta (razgrnjenih pomenov) odzvanja tudi naša zemeljskost kot smrtnost," pravi Vattimo. In na drugem mestu: "Lotiti se stvari samih pomeni srečati jih v igri brodoloma (zlomljenosti) govornice, v kateri tubit izkusi predvsem svojo smrtnost." Ter spet malo dalje: "*Je' se daje tam, kjer se razlomi beseda*, moramo iskati prav v dimenziji Erde (zemlje). Svet je razgrnjen sestav pomenov, ki jih razberemo v delu, zemlja pa je tisti njegov element, ki iz-stopa kot vedno znova zapirajoče se, kot nekakšno jedro, ki ga interpretacije nikoli ne obrabijo in katerega pomeni se nikoli ne izrabijo. Tudi zemlja nas, tako kot kazanje (*je'*), napotuje na smrtnost." Zemeljsko jedro pesmi, ki se ga interpretacija ne more polastiti.

Smrtnost, ki jo kot globoko brezno brez vse rešne poti zaslutimo na koncu drugega soneta nesreče, se v naslednjih sonetih utrdi. Ampak analizirajmo najprej ustroj pesniškega sveta v *Sonetih*. Poskusimo v duhu okvirja dosedanje analize izmeriti, kako se "zrcali v zrcalni igri *Četverja zemlje in neba, smrtnikov in bogov*". Zemlja napotuje na smrtnost. Smrtniki so tisti, ki lahko izkusijo smrt kot smrt. Ta del je v *Sonetih* jasno prikazan. Kako pa je z drugo polovico *Četverja*? Na prvi pogled je videti, kot da je Prešernov pesniški svet razklan na dve polovici: na eni strani trpljenje, smrt, nesreča, obup in groza, na drugi srečna domača vas, mirno življenje z zvesto devico ob strani, *svet' Marka*.

Zemlja in smrtniki na eni, nebo in bogovi na drugi. Smrt na eni in – recimo temu začasno – sreča na drugi. Toda ali je res tako? Poglejmo si najprej attribute neba v *Sonetih nesreče*. V drugem sonetu beremo: *nobena luč se skozi oblak ne ukrade, po mesecu hrepeneč se uleže v travo*. V četrtem zvemo, da *miru ne najde revež! ak' preiše vse kraje, kar jih strop pokriva neba*. Nebo v teh verzih ni predstavljeno kot (optimistični) kontrast (pesimističnim) prvinam zemlje ali smrtnikov, ampak kot komplementarni del oziroma kot območje, odprto smrti in tesnobi. Gre za isti svet. Tukaj torej ni razcepa. In kaj pokaže element *Četverja*, ki pelje v bližino bogov.

Bog je v *Sonetih nesreče* neposredno omenjen dvakrat. Prvič kot poganski in nedostopni Plut, drugič pa v obliki fraze zahvale. Toda v obeh primerih potrdi, kar že vemo. V četrtem sonetu pravi: *Komur je sreče dar bila klofuta [...] ne spravi vkup darov potrebnih Pluta*, v šestem pa: *navadil sem se, naj Bogu bo hvala, trpljenje tvojega, življenja ječa! Torej nič, kar bi svet kazalo v drugačni luči, kot ga poznamo iz drugih območij Četverja*. Ostane samo še eno. Preberimo še enkrat prvi sonet in natančno premislimo, kaj pomeni idilična slika domačije, ki jo Prešeren objokuje kot izgubljeno alternativo sveta sovražne sreče. Ali se tu kaže kaj takega, kar se razlikuje od opisane slike *Četverja*? Kaj pomeni in predstavlja "idilični" svet Marka? Kdo je sploh Marko?

### **Idilična barka svetega Marka**

Marko je eden od štirih evangelistov, prvi zapisovalec veselega oznanjenja. Zanj so nekoč menili, da je Janez Marko, po rodu iz Jeruzalema, ki sicer ni bil Jezusov učenec, bil pa je "zelo koristen za službo". Spremljal je apostola Pavla v Antiohijo in pozneje v Rim, ko pa je bil Pavel osvobojen, se je pridružil Petru in na podlagi njegovih govorov na prošnjo rimske krščanske občine napisal evangelij. Zanj je značilno, da je brez strahu prilagodil nekaj Jezusovih izrekov, na primer, da je beseda evangelija tista, ki nadaljuje njegovo oznanjenje. V cerkvenih krogih ali med zgodovinskimi in literarnimi učenjaki Marko ni bil cenjen. Okornost, neizpiljenost, obilica semitizmov, neurejenost ter slaba povezanost zgodb in stavkov in slabo poznavanje jezika deloma potrjujejo sloves Marka kot sicer razmeroma spretnega pripovedovalca, ampak zelo slabega pisatelja. Nekaj časa je bil menda celo prvi aleksandrijski škof. Tam je verjetno umrl mučeniške smrti. Njegove svetinje so konec prvega tisočletja prenesli v Benetke, od koder se je potem njegovo čaščenje prek Ogleja širilo tudi v naše kraje. Pri nas so obhajali njegov spomin s t. i. Markovimi procesijami, v katerih so verniki prosili za lepo vreme, dobro letino in varstvo pred naravnimi ujmani. "Markove procesije so velik praznik upanja ... Vsi prosijo, vsi pojejo, vsi molijo, ker vsi upajo, vsi trpijo in trepetajo." (Podčrtal I. O.) Marko je v teh obredih nadomestil rimskega boga Robigusa (božanstvo sneti), ki naj bi varoval setev pred žitno rjo. Kot patrona so ga častili kmetje, steklarji, slikarji na



steklo, košarji, zidarji, notarji in pisarji. K njemu so se Slovenci med drugim zatekali v priprošnji zoper strelo in točo ali *nenadno in nespokorjeno smrt*.<sup>12</sup>

Kakšna je potemtakem barka, ki jo vozi tak kapitan? Oziroma po domače: je vsakdanje kmečko življenje res tako idilično, kot se na prvi pogled kaže Prešernu v prvem sonetu nesreče? Dejstvo, da se ljudje zatekajo k Marku, da bi jih obvaroval pred ujmani in nesrečo, govori proti temu. Če jih ne bi pestile težave, zanje ne bi vedeli. In ne bi jim bilo treba prositi svetega Marka za zaščito pred njimi. Tako pa je obratno! Svet, nad katerim bedi sveti Marko, predstavlja vse, česar se ljudje bojijo in pred čemer trepetajo. Ampak strah, ki jih preganja, se tu ne neha. Tisto, kar je usodno grozno, se kaže v dvomu (ali celo vedenju), da tudi molitev ne bo zalegla. Prešeren se v sonetu o Vrbi zaman tolaži in hlina, da obstaja svet, v katerem ni nesreče, pred katero naj bi varoval sveti Marko. Tudi v svetu svetega Marka vlada smrt. Prvi to potrди sam Marko, ki je umrl mučeniške smrti. Tudi kmetje umirajo. Svet je minljiv, čas je v njem hudi rabelj. "Časovno pomeni toliko kot minljivo; minljivo je namreč tisto, kar mineva v času, skupaj s tokom časa."<sup>13</sup> Tok časa seveda nekam teče. Proti koncu, ki je za človeka smrt. Svetu vlada smrtnost. Ko človek umre, ga zakopljejo v zemljo. Sveti Marko stopa na čelu procesije, ki se pomika k breznu smrti. Ljudje, ki stopajo za njim, *vsí prosijo, vsi pojejo, vsi molijo, ker vsi upajo, vsi trpijo in trepetajo ...* Strah jih je, ker vedo, kaj jih čaka na koncu. Prešeren je dobro vedel, da gre za prazne marnje, ko je govoril o alternativni idili, ki naj bi vladala v domači vasi. V kratki pesmici *Prešernova vera* pravi:

*Kar je, beži.  
Al' beg ni Bog,  
ki vodi vekomaj v ne-bo,  
kar je, kar b'lo je in kar bo?*

Zato lahko konstatiram, da je na vseh planeh *Četverja*, ki križa Prešernovo poezijo, na delu razlomljenost besede, ki kaže na "smrtnost". Memento mori, spomni se, da boš umrl! Ne more biti slučaj, da je pesnik ta sonet uvrstil takoj za *Soneti nesreče* ter mu dodal še sonet, posvečen nesrečno umrlemu prijatelju Matiji Čopu.

Ampak ali je to vse? Ali ta ugotovitev zadostuje za razumevanje osnov poezije kot nečesa zgodovinsko konstitutivnega in svetovno temeljnega? Ne. Razliko je moč opaziti, če primerjamo *Sonete nesreče* in soneta, ki sledita v knjigi. Tako sonet *Memento mori* kot tisti, posvečen Matiji Čopu, sta neke vrste nagrobna spomenika. *Črna razsrjena skala, ki severnik jo kotali*, kot je zapisal Mallarmé v nagrobni pesmi Verlainu, eni od tistih z naslovom *Tombeaux*. Prvi je namenjen

<sup>12</sup> Glej *Sveto pismo Nove zaveze in Leto svetnikov*, drugi del, Zadruga katoliških duhovnikov, Ljubljana 1970.

<sup>13</sup> Tine Hribar, Čas in bit, *Fenomenologija I*, Fenomenologija dogodja, SM 1995, str. 24.

bratu in drugi prijatelju. Ampak soneta ne opevata istega kot *Soneti nesreče*. Če hočem odgovoriti, moram najprej postaviti vprašanje, ki vedno znova sili na plan: Za koga piše pesnik? Zase? So *Soneti nesreče* zgolj intimna lamentacija človeka, ki se je pogreznil v obup in črne misli, ali gre za še kaj več? Moj odgovor je, da zaradi sebe, kar pa se zaradi pesnikove notranje potrebe uresniči v pesmi, nosi zgodovinsko ustanovitveno težo.

Soneti nesreče so celota, ki jo zaznamuje razvoj od prvega do zadnjega soneta. Začne se z obžalovanjem uke želje, ki je "pesnika" speljala na pot bolečega spoznanja nesreče in smrtnosti, in konča s sprejetjem usode ter trdnostjo ali trpežnostjo, ki jo rodi tako sprejetje. Druga tercina šestega soneta jasno predstavi novo življenjsko spoznanje:

*strah zbežal je, z njim upanje goljivo;  
naprej me sreča gladi ali tepi,  
me tvalo našla boš neobčutljivo.*

Ni presenetljivo, da se s tem *Soneti nesreče* končajo. Sonet, ki ga je Prešeren prilepil *Sonetom nesreče*, nima več teže, temačne lepote in usodne pretresljivosti, ki se komaj zaznavno svetlika v globini monumentalnega cikla *Sonetov nesreče*. V nasprotju z njimi je moč v sonetu *Memento mori* prepoznati didaktični pridih, ki se v podmevu kot senca s kratkim dotikom sicer še enkrat, a le od daleč, dotakne pretresljive izkušnje smrtnosti kot tistega najsplošnejšega pesniškega "delanja prostora" oziroma ustanovitve zemeljskih tal sveta. Pesnik je v *Sonetih nesreče* zapustil znamenje, ki priča, da je stal in govoril na usodnem mestu. Ampak oblikoval ga je kot "sled in spomin za druge". Vsi, ki stopijo v to sled, ki naletijo na ta monument, so določeno zgodovinsko človeštvo. Izbrani rod, kot bi rekli Židje. V Prešernovi sledi smo to Slovenci. V tem smislu je pesništvo ustavodajno – kot "govorica, ki zajema iz bistvenega stanja in prevzema funkcijo imenovanja".<sup>14</sup> "Razlomljenje lahko razumemo," pravi Vattimo, "kot spreminjanje v monument in ga upravičeno imenujemo formula, ker ni način potenciranja polnosti, ampak oslabitev in prilagajanje podobi smrti, [...] s premenami, ki so zanj pozitivne – povezane z izmenjavo rodov, torej z umiranjem [*in rojstvom*] – z milostjo in nemilostjo pri kritiki, spreminjanjem in posledičnimi kristalizacijami interpretacij." In malo dalje nadaljuje: "S spremembo v monument se pesniška beseda razlomi tako, da privoli, da bo obstajala v podobi smrti, monumentalnost pa namiguje tudi na način dogajanja resnice, ki je jasno določen z dvojno naravo razkrivanja in skrivanja." V *Izviru umetniškega dela* Heidegger navaja Hoelderlina in pravi: "Kar ostane, ustanovijo pesniki; ne toliko kot to, 'kar traja', ampak predvsem kot tisto, 'kar ostaja': sled, spomin, monument. Pesnik se dotika realnega

<sup>14</sup> »Vse to pelje vlogo besede v govoru nazaj k njeni najbolj izvorni možnosti, k imenovanju. Z imenovanjem se venomer nekaj priklicuje v sedanost.« Glej Hans Georg Gadamer, *Filozofija in poezija*, prevedla Seta Knop, v *Izbrani spisi*, Phainomena, NR 1999, str. 59.



pred-okvira zgodovinskega sveta, v katerem deluje in ki ga konstituira." Z besedami Clauda Lévi-Straussa, avtorja *Divje misli*, gre za polje prvotne klasifikatorične funkcije oziroma totemske funkcije, ki ustanavlja določeno človeško skupnost oziroma pleme, odpira prostor skupnosti. To je dobro zaslutil tukajšnji pesnik, ki ga ne bom imenoval zaradi dveh razlogov. Prvi je povezan z mojim upravičenim ogorčenjem zaradi njegovega priljubljenega in sprenevedavega obnašanja, drugi pa z nevarno in načrtno nedoslednostjo izpeljave deklariranega programa, ki je bil že od samega začetka mišljen s figo v žepu, kot špekulacija ali celo manipulacija. To ne bi škodilo, če ne bi potegnilo za sabo in legitimiziralo priljubljeno maniro, da se javno govori nekaj, zares pa počne nasprotno. Plemenskega totema ne smemo razumeti kot podobo, ampak kot okvir. Omenjeni pesnik se distancira od podobe, vendar zamolči, da ostaja v okvirju, in to zlorablja kot metodo promocije samega sebe.<sup>15</sup> V jeziku *Divje misli* to pomeni, da šaman ne skrbi za zdravje članov plemena, ampak za osebni prestiž. Stvar debate je, ali je to sprejemljivo in dovolj, posebno če najeda plemensko substanco. Je tak človek še pesnik v usodnem, zunajosebnem smislu? Ali pa plača davek podobi, ki jo razglašča za instanco usode, in se njegov domet iztroši v videzu tistega, kar ni.

## Týche

Do sedaj smo se ukvarjali z razlomljenostjo besede, ki je razmerje med pesniško govoricco in smrtnostjo pokazalo kot neko obliko časa, ki zbira različne poglede na stvar v točko jasnine, v kateri se kaže, kar je za Prešernom ostalo kot ustavodajna sled. Kot spomenik. Tega drugače ni moč jasno izreči. Gre namreč za stanje, ki zrcali svet, oziroma za tla, iz katerih deluje zgodovinsko človeštvo. Za polje prvotne klasifikatorične funkcije. Ta tla odlikuje komaj zaznavna, ampak pretresljiva lepota, ki je ni mogoče reflektirati. Lahko jo prikličemo in stopimo v njen sij, ni pa odvisna od smisla pesniške govoricce, ki je sporadičen. Poglejmo, na primer, "nadrealistično" drugo kitico iz drugega soneta nesreče,<sup>16</sup> ki spomni na slavno sliko *Speča ciganka* Carinika Rousseauja:

*Nebo odpre se, luna da svečavo;  
tam vidi gnezditi strupene gade  
in tam brlog, kjer ima tigra mlade,  
vzdig'vati vidi leva jezno glavo.*

Vemo, kaj je hotel pesnik reči, in ne zamerimo mu, da je posadil skupaj gade, tigre in leve (ali v prvi kitici travo v puščavo), ki živijo na različnih kontinentih. Pomembno je nekaj drugega, namreč posebno "ontološko" stanje, ki prežema pesniški doživljaj. Temu stanju se je moč interpretativno približati

<sup>15</sup> Temu reče metoda angela.

<sup>16</sup> Lahko bi bila tudi iz Dantejevega *Pekla*. Primerjaj, na primer, prizor s Cerberjem iz VI. ali opis furij iz IX. speva.

na različne načine. Gotovo obstaja v središču pesniškega izkustva realno jedro, drugače pesem ne bi bila konstitutivna. Zob časa ne bi imel kaj načeti, oglodati ali izbrusiti in pesniki ne bi imeli kaj ustanavljati. "Realno je onstran vračanja, vrnitve, instance znakov, kamor nam očitno ukazuje načelo ugodja. Je tisto, kar vselej leži za *automaton* (mrežo označevalcev)," pravi Lacan.<sup>17</sup> Kakšno vlogo ima pri tem *týche*? Lacan prevaja izraz, ki si ga je sposodil pri Aristotelu (v njegovem iskanju vzroka), s *srečanjem z realnim*. Ampak zakaj nas to zanima? Kaj tu nenadoma počne ta *týche*? Za kakšno srečanje gre?

Prešeren je naslovil ciklus pesmi, o katerih gre beseda, s *Soneti nesreče*. Naslov je že pri objavi v IV. zvezku Čbelice črtal, vendar se je v poznejših objavah obdržal in danes sonete redno objavljamo skupaj z navedenim naslovom. O sreči oziroma nesreči spregovori v prvem (*O Vrba, srečna, draga vas domača*), tretjem (*Tak' siromak ti v bran, sovražna sreča, stoji ...*), četrtem (*Komur je sreče dar bila klofuta*) in šestem sonetu (*Čez tebe več ne bo, sovražna sreča ... in naprej me sreča gladi ali tepi*). Kaj mu pravzaprav pomeni in od kod prihaja izraz sreča?

Sreča je pri Prešernu uporabljena v pomenu tistega, čemur pravimo tudi fortuna ali usoda. Izraz in pojem sta k nam prišla iz antike, od *Fortune*, ki je, kot nas pouči najbližji leksikon mitologije,<sup>18</sup> rimska božica sreče, naključja in usode, boginja mati in zaščitnica oseb, skupnosti, krajev in dogodkov. Upodobljena je na vrteči se ali lebdeči krogli in s krili ter z ladijskim krmilom, rogom izobilja in kolesom kot atributi. Kot nakazujejo etimologija njenega imena (*vortumna*, tista, ki obrača leto) in nekateri atributi (kolo, ladijsko krmilo), je bila povezana s kulti rodovitnosti in letnih časov. Enaka je grški predhodnici *Tihi* (*Týche*, gr.: usoda, naključje, /nesrečni/ dogodek), ki nepreračunljivo deli srečo in nesrečo, je posebljenje naključja, dobre in slabe usode ter teka sveta. Če to primerjamo s pojmovanjem sreče v *Sonetih nesreče*, lahko ugotovimo, da gre za isto stvar. Upravičeno lahko sklepamo, da se polji, ki ju označujeta "sreča" in "sveti Marko", v veliki meri pokrivata oziroma sta identični. Ampak kakšne pretresljive dimenzije se kažejo v polju "ne-sreče", da so tako pretresle pesnika in v njegovem delu izoblikovale konstitutivno sled zgodovinskega slovenstva oziroma človeštva (če pristanemo na to tezo)?

Ne vem, ali gre za samo naključno in srečno sovpadanje enakozvočnic sreče in srečanja, ampak kljub temu bom nadaljeval v tej smeri. Da ne gre za samovoljo, govori tradicija, ki se vleče od Aristotela in njegove *Fizike* do Lacana in njegovih *Štirih temeljnih konceptov psihoanalize*. V njeni sledi bom zato poskusil s preigravanjem dvojnega pomena sreče kot usode in srečanja kot praznega, neuspešnega srečanja odkriti kako dodatno dimenzijo *Sonetov nesreče*.

Do zdaj sem osvetlil tisti pomenski del *Sonetov nesreče*, ki življenje kažejo v luči fortune. Na prvi pogled je videti, da ta Prešernov pesniški subjekt ni

<sup>17</sup> Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ 1980, str. 74.

<sup>18</sup> Gerhard J. Bellinger, *Leksikon mitologije*, DZS 1997.

obdarila z bogastvom in užitkom, ampak z nečim drugim. Soočila ga je z realnim jedrom življenja. To sicer še ni jasno, se bo pa pokazalo. "Dovolj je," pravi Lacan, "da si ogledamo brazdo [njegovega] izkustva od prvih [verzov *Sonetov nesreče*] naprej, in videli bomo, da nam [...] v ničemer ne dopušča, da bi se sprijaznili z aforizmom, kakršen je *življenje je sen*."

Tako srečanje kot sreča sta dogodka. Rečemo: še sreča, da sem te srečal. Človeka nekaj doleti, nekaj se mu zgodi. Kaj je tisto, ki privlači posameznika v zgodovinskem svetu Zahoda? Ali bolje rečeno: kaj je tisto, kar vleče (žene) človeka? Želja? Seksualni gon, v rokah katerega je človek nemočna lutka? Vsi razlagalci Prešerna radi v opombah pod črto namignejo na njegovo močno erotično slo. Tudi za *Sonete nesreče* velja, da so nastali kot posledica nerealiziranega razmerja z gospodično Khlunovo. Lahko bi rekel, da se njuni seksualni želji nista srečali, prešili. To bi upravičilo naslov cikla. Nesreča kot ne-srečanje. Eros – tanatos: če ni potešitve seksualne sle, potem se pokaže njena hrbtna stran, obup, ki hlepi po smrti (*Prijazna smrt, predolgo se ne mudi*). To sicer ustreza poznemu Freudu, ne pa tudi zahtevnosti, ki bi jo morala zdržati konstitutivna poezija. Pesnik piše za *drugega*.

*Nesrečnež sem podoben ogledalom  
Odsevajo, a videti ne znajo  
Kot ta oko je moje prazno  
Odsotnosti oslepljujoče tvoje.*<sup>19</sup>

Ali kot piše Prešeren v prvi gazeli:

*Pesem moja je posoda tvojega imena,  
mojega srca gospoda tvojega imena.*

Zato moramo poiskati v *Sonetih* še kaj več kot sublimacijo nepotešene seksualne sle ali kompenzacijo nesrečne ljubezni. Ho, zelo neortodoksno in nevarno početje, ker dobro vemo, da Prešeren slovi kot pesnik neuslišane ljubezni. Ampak razlikovati je treba vzrok, ki je pognal pesnika v vratolomno in virtuozno lomljenje besed, od tistega, kar je vdrlo čez njihovo dno, od realnega jedra v pesmi. Lacan to pove drugače: "V sistemu realnosti, naj se razvija še tako daleč, je bistveni del tistega, kar vendarle ni drugo kakor realno, še vedno ujet v mreže načela [ne]jugodja." Oziroma, realno jedro pesmi je sicer povito v mreže Prešernovih intimnih emocij, ampak samo povito. In nadaljuje: "Prav to realnost moramo sondirati [...], zato da nam ne bi bilo mogoče razvojne vzmeti reducirati na tisto, čemur sem pravkar rekel *življenje je sen*." Nesreče torej ne smemo razumeti kot nesrečno ljubezen, ampak kot nekaj, kar kaže k sferi realnega, za katero še ne vemo, kaj je.

Za trenutek zavijmo v stran, da se približamo idealizmu, ki naj bi ga slutili v *Sonetih nesreče!* Točno, gre za nekakšno pričakovanje, da ga bomo spoznali

<sup>19</sup> Luis Aragon, *Contre-chant*, nav. po J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ 1980, str. 28.

kot takega. Razen v prvem sonetu o Vrbi. Tam ga vidimo. V drugem ga prepoznamo kot prazen okvir, ki orkestrira tožeče podtone podobe o zapuščenosti popotnika v puščavi. In tako dalje. Pojem sovražne sreče predpostavlja na drugi strani predstavo blagohotne usode, ki se v Prešernovem primeru izmika. Zato moramo, razen v sonetu o Vrbi, soditi o tej predstavi polnosti *in absentia*, kot o razmerju do odsotnosti. Že prej smo ugotovili, da gre za ideal, ki je sumljiv in zgolj navidezno resničen. Saj se nam je pri analizi "sveta Marka" pokazalo, da tudi idealistična alternativa, za katero toži Prešeren, ni nič drugega kot svet "sovražne usode", minljive realnosti njegovega življenja in zemeljskega dna pesmi. Opraviti imamo še z enim nivojem ne-srečanja: z odsotnostjo ideala kot takega oziroma z njegovim praznim, neobstoječim jedrom. Edino spokojno mesto v celotnem panteonu človeškega življenja je smrt, ki ni več življenje. V pričujočnosti smrti ideal izgubi svojo moč. Ugodje črpa svojo slepoto iz upanja po realizaciji ideala. Življenje ima tako smisel, človek vede ali nevede podreja temu smislu svoje delovanje in obnašanje. Druga kitica prvega soneta to potrdi:

*Ne vedel bi, kako se v strup preobrača  
vse, kar srce si sladkega obeta,  
mi ne bila bi vera v sebe vzeta,  
ne bil viharjev notranjih b' igrača.*

Seveda gre samo za prazne sanje, kar človek sluti ali celo ve. To povzroča nelagodje, saj se ideal stalno izmika, kar generira jedki dvom. Nekateri to vedo vnaprej in ne stavijo dosti na ideale. Drugi pa jim podredijo vse, kar tudi drago plačajo. Spomnite se nesrečnega don Kihota in drugih romanesknih junakov, ki so z drznimi akcijami in tragičnimi življenjskimi konci napolnili strani evropskega romana. Prešerna muči nekaj drugega – spoznanje, da ideala ni. V realnosti kraljuje nepredvidljiva in ravnodušna fortuna.

*Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,  
skrb vsak dan mu pomlajena nevesta,  
trpljenje in obup mu hlapca zvesta  
in kes čuvaj, ki se nikdar ne utruji.*

"To realnost je treba sondirati," pravi Lacan. "Tej zahtevi ustrezajo tiste radikalne točke v realnem, ki jim pravim srečanja in ki nas napeljujejo, da si realnost zamislimo kot *unterlegt*, *untertragen*, kar bi v francoščini prevedli prav z besedo *souffrance* v njeni sijajni dvoumnosti.<sup>20</sup> Realnost je tam *en souffrance*, realnost tam čaka. In *Zwang*, prisila [...] obvladuje same obrate primarnega procesa."<sup>21</sup>

<sup>20</sup> 1. vzdržljivost, potrpežljivost, strpnost, toleranca; *en souffrance*: v odlogu, v prelogu; ki čaka na rešitev, razrešitev, kot na primer neprevzeto blago ali nedostavljeno pismo; 2. trpljenje, bolečina, muka.

<sup>21</sup> Lacan, str. 76.

Kaj si lahko predstavljamo natančnejšega, ko gre za opis Prešernove poezije. Spomnimo se nasveta, ki ga je dal v *Pevcu*:

*Stanu*

*se svojega spomni in trpi brez miru!*

Tu ima beseda "trpi" prav dvojni pomen *souffrance*: trpeti in biti potrpežljiv. Tudi zaključna tercina šestega soneta nesreče opisuje to "realnost" zunaj ugodja in nelagodja. Gre za realno, ki je onkraj *automaton* (po Aristotelu materije v naravi, naključnega, brez zakona in smotra, kar se kot večja ali manjša ovira postavlja po robu smotrnemu udejanjanju */torej fortune, opomba I. O.<sup>22</sup>*), ker pripade redu govornice. Toda ne kot govornica, ampak tisto, kar je izza nje, totem, "tisto vmes med zaznavo in zavestjo". Zato ni dovolj, če Prešerna beremo v obratu mišljenja, ki se otrese nihilističnih pojmov tradicionalne epistemologije in sveta ne pomerja več z metrom iluzoričnih, metafizičnih načel, ampak ga moramo srečati v tistem, kar ostaja in kar ustanavljajo pesniki, v izkustvu primarnega procesa *imenovanja*. Ne gre za misli ali podobe, ampak za mesto, na katerem se neka misel ali podoba konstituirata kot misel ali podoba.

Fortuna (Týche) predstavlja tako srečo kot nesrečo. Je nekakšna dvoobrazna boginja (kot Janus), ki kaže človekovemu razumu zdaj ta, zdaj oni obraz. "Ko se kolo obrne do polovice, je dosegla kraljeva sreča vrhunec. Od tu dalje pot vodi navzdol." Toda v pomenu "funkcije *týche*, realnega kot srečanja – srečanja, kolikor ga lahko zgrešimo, kolikor v bistvu tudi je zgrešeno srečanje – sta srečanje ali nesrečanje dva obraza realnega",<sup>23</sup> kolikor je realno mesto primarnega procesa oziroma tisto, čemur Prešeren pravi *stan (stanu se svojega spomni ...<sup>24</sup>)*. In če smo natančni, kljub temu da smo obsojeni na to, da ostanejo besede za nami samo kot sled, ne pa tudi kot napotek, ni na tem "mestu" nič, kar bi lahko srečali. Iz popolne praznine pričujočnosti občudujemo natančnost Prešernovega *imenovanja* stanu, ki se kaže v razlomljenih besedah v teh slavnih šestih sonetih, povezanih z genitivom besede nesreča. Če človek pozorno prisluhne zvenu grške besede *týche*, potem ne more spregledati praznine na mestu, kamor je pozneje Eýropa potisnila tisti *življenje je sen*, iz česar izvira tudi sodobno pojmovanje nesreče in trpljenja. In velika zasluga Prešerna je, da je – vede ali nezavedoma – zaznamoval to mesto s šestimi soneti, ki jih danes poznamo kot *Sonete nesreče*. Še radikalnejšo potezo pa je potegnil, ko je izbrisal naslov "in imenoval vsakega izmed šesterih kratko in malo sonet".<sup>25</sup> Saj če ne obstaja na mestu *týche* nič takega, kar bi bilo moč imenovati bodisi sreča ali nesreča, potem naj se to izbriše. "Pomeni, da moramo pojasniti za njihovo skupinsko ime iskati v njihovi vsebini."<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Karl Vorländer, *Zgodovina filozofije I*, SM 1977, str. 127.

<sup>23</sup> Lacan, str. 75.

<sup>24</sup> Pesniškega stanovanja po Hölderlinu.

<sup>25</sup> *Poezije doktorja Franceta Prešerna*, Prešernova družba v Ljubljani 1979, opomba na strani 245.

<sup>26</sup> Prav tam.



### Slepota in uvid

Vem, da mi Paul de Man ne bo zameril, ker sem si sposodil naslov knjige njegovih esejev.<sup>27</sup> Odkrito rečeno, ne slučajno. Ampak posvetimo se vsebini *Sonetov nesreče*. Videli smo, da Prešernov svet ni razcepljen na nasprotni polovici, ampak je eden, a s številnimi plastmi. Plasti na površini oblikujejo primitivnejše oblike znanj, če se izrazim po heglovski. Ljudje (Vrbljani) slepo verujejo v preprosto vero ali mitične predstave in ujeti v obrazce preprostega razumevanja sveta *usi prosijo, usi pojejo, usi molijo, ker usi upajo, usi trpijo in trepetajo*. Tavajo kakor slepci z Breughlove slike in se na koncu skotalijo v jarek smrti, ne da bi vedeli, kaj se je zgodilo in kakšna je zares prava narava življenja. Po tem spominjajo na "prebivalce Francije" iz Malrauxevega romana *Kraljevska pot*, ki živijo, kot da ne bi bilo smrti in bodo živeli večno. So ljudje, ki se slepo predajajo tokovom življenja, ne da bi kdaj želeli ali poskušali zvedeti kaj več, se upreti rutinskemu minevanju na obroke in storiti kaj, kar bi jim omogočilo preseči bedo in strah vsakdanjosti. V njih ni *uke želje* (ali pa ta ni dovolj močna), da bi jih *speljala v svet*, jih potegnila iz mitičnega mraka svet'ga Marka, jih soočila z minevanjem kot takim in s poslednjo grozo, s smrtnostjo.

Toda tudi alternativa je del istega sveta. Ne smemo pozabiti, da je Prešeren prav tako eden izmed njih, vaščan Vrbe, le da je bila v njem uka želja dovolj močna, da ga je potegnila na globlje življenjske plasti in ga soočila z "usodnimi resnicami". Prešerna lahko v tem oziru, metaforično rečeno, razumemo kot klasičnega junaka grške tragedije, takega, ki nam je enak, pa vendar vseeno malo drugačen, presežen, ampak še vedno človek tega sveta. Razlika med navadnim človekom in njim je v globini njegovega uvida. Prešeren je v *Sonetih nesreče* gotovo izpričal določen uvid, ki mu lahko v skladu z metafizično tradicijo rečem transcendentalen, tak, ki je čez, zunaj slepote in strahu, *upanja golj'fiv'ga* in trpljenja, ki ga povzroča *sovražna sreča*. Oziroma še več: ki seže zunaj (sveta) smrti: *tje, kjer znebi se človek vsake teže*, in tako dalje.

### Onkraj dobrega in zla

Kaj odlikuje nadčloveka pri Nietzscheju? Da ne podlega več oblikam mišljenja in razumevanja sveta, ki temeljijo na tradicionalnih metafizičnih idealih. Slavni Schopenhauerjev učenec je zavrnil učiteljev pesimizem in jasno pokazal, da se za velikimi idejami zahodnjaškega razumevanja sveta skriva zelo banalen interes, ki mu pravi volja za moč. Velike besede, s katerimi starodavne inštitucije, kot so Cerkev ali Univerza, utrjujejo velike predstavne sisteme, so samo

<sup>27</sup> Paul de Man, *Slepota in uvid*, Labirinti, Literatura 1997, prevedla Jelka Kernev Štrajn. V mislih imam predvsem izvajanja v esejih *Brezosebnost v kritičnem delu Mauricea Blanchota in Lirika in modernost*. Žal bi me na tem mestu analiza mallarméjevskega projekta želje po ukinitvi subjekta v pesmi odpeljala predaleč. Ni pa brez zveze s tem, kaj poskušam nakazati s prekoračitvijo ravni straha in upanja oziroma metafizične strukture [sreče] pri Prešernu.

celovite krinke, za katerimi se skrivajo oblastizeljni posamezniki in totalitarnistična volja za moč in prestiž. Z drugimi besedami, ne gre za nobena globoka znanja ali resnico, ampak za ideologijo. Za pridigami o Bogu se skriva oblastni papež in njegova pogoltna vojska škofov, za pročeljem Znanja pa zbor univerzitetnih veljakov, ki se borijo za socialni položaj in dominantni vpliv. Vrednote, ki jih ta vojska oblastodržcev prodaja kot univerzalno Dobro, so ideološki konstrukti, ki se zrušijo v trenutku, ko jih več ne ščitijo ustanove oblasti. Človek, ki res išče odgovore na resna vprašanja v sledi metafizičnih izhodišč, jih bo našel šele zunaj teh nihilističnih stereotipov in neuresničljivih utvar. Onkraj Dobrega in Zla drhti živi svet "vesele znanosti", osvobodjena ustvarjalnost in ditirambični optimizem nadčloveka, ki se ne ustraši težav, napora ali groženj Smrti.

Stopimo še korak dalje. Tine Hribar v imenitnem eseju z naslovom *Vzgoja za resnico* napiše tudi tole: "... evropska, zahodna kultura nima v zakupu vse resnice. Marsikaj se lahko naučimo, se bomo morali naučiti, kolikor se svet globalizira, tudi od drugih kultur."<sup>28</sup> Zato bom tudi jaz, da pojasnim, kaj vse nam pove Prešeren v *Sonetih*, podaljšal ovinek v drugo kulturo, natančneje na Daljni vzhod, v svet Ch'an budizma. Nikakor ne mislim, da je Prešeren, ki je bil sicer izobraženi filozof, saj se je v liceju in pozneje na univerzi pet let posvečal izčrpnemu študiju filozofije, črpal pri pisanju *Sonetov* svoj življenjski uvid iz budizma. Toda včasih si mora človek pri razumevanju stvari pomagati z orodji, ki jih ima na razpolago. Klasičen primer za to je rešitev slavnega Fermatovega teorema. Okoli leta 1637 je francoski matematik Pierre de Fermat na margino Diophantusove *Aritmetike* z roko zapisal, da je našel dokaz za razmeroma preprosto trditev: medtem ko je moč veliko kvadratov števil zlomiti na vsoto kvadratov dveh števil (na primer:  $25 = 9 + 16$ ), tega ni nikoli moč storiti za kube ali višje potence števil. Teorem je končno dokazal Andrew Wiles leta 1993 na 200 straneh! Pri tem je uporabljal najsodobnejša matematična orodja (na primer domnevo Shimura-Taniyama), ki jih Fermat gotovo ni poznal.<sup>29</sup> To seveda ne pomeni, da ne obstaja preprostejši dokaz. Toda pomembno je, da – tak ali drugačen – obstaja! Ne glede na pot, po kateri smo prišli do njega. Lahko bi rekel, da v tem primeru cilj opravičuje sredstvo.

Nekaj podobnega bom storil tudi jaz. Pomagal si bom z ekskurzom v polje uvida kitajsko-japonske budistične sekte Zen. Ko človek pomisli na frapantno podobnost budistične in Prešernove "razlage" sveta, ga strese zona. Ne bom se – tu ni mesto za to – spustil v celovito razlago budizma. To sem že storil v drugih esejih. Zadostovalo bo nekaj opazk. Za budiste je svet (ki je v resnici eden in isti) razcepljen na *samsaro* – svet iluzije, minevanja, trpljenja, smrti, ki ga določa veriga vzrokov in posledic v funkciji nepotešene želje – in *dharma-datu* (resnice, ki jo dosežemo z izkušnjo *nirvane*, pozabe, praznine, končnega

<sup>28</sup> Tine Hribar, *Vzgoja za resnico*, Sobotna priloga Dela, 11. marca 2000, str. 28.

<sup>29</sup> Za natančnejši opis glej Amir D. Aczel, *Fermat's Last Theorem*, Penguin Mathematics 1996, str. 112.

uvida v globoko srce enosti veselja oziroma pravo naravo itd.), ki je onkraj vseh dualističnih dvojic, dobrega in zlega, laži in resnice, celo onkraj kakršnih koli "naukov" ali zapisov. Zanimivo je, da se od budističnega adepta, ki se je v celoti posvetil spoznanju globoke enosti veselja, pričakuje, da ga vodi prav "uka žeja". Brez nje ni nič. Brez globokega dvoma, ki kljuje noč in dan, vsak trenutek, v budnem stanju ali snu, se ne bo mogel priglodati na rob brezna globokega obupa *brez vse rešne poti*. Ta za izkušnjo budističnega uvida, imenovanega *kensho* (*satori*), predstavlja ključni pogoj. Človek visi obešen na veji nad breznom, ampak če se hoče osvoboditi, se mora spustiti. Budisti temu trenutku pravijo "mala smrt". Skok v brezno je stvar skrajnega obupa in dokončne odpovedi "življenju". Budist izkusi vso globočino spoznanja šele po tem skoku v nič. Lahko bi rekli – skupaj s Pirjevцем – da gre za skrajni, najradikalnejši nihilizem. "Skok v smrt". Zen literatura je polna tovrstnih sporočil.<sup>30</sup> Zenovski mojster Bunan to izkušnjo opiše tako:

*Če si živ in mrtev, hkrati,  
popolnoma mrtev zase,  
kako čudovit je  
še tako majhen užitek!*

Mojster Baiha tako:

*Nikoli nisem razmišljal o slavi,  
za sabo imam življenje, polno težav,  
s prekrižanimi nogami v krsti  
sem tik pred tem, da vržem proč še meso.*

In slavni mojster Hakuin tako:

*Dragoceno zaklinjanje!  
Razbeljena železna žoga se spremeni v tekoče maslo.  
Nebesa? Vice? Pekel?  
Snežinke, popadle na ogenj srca.<sup>31</sup>*

Na prvi pogled so pesmi videti hermetične. Ampak tu nas ne zanima zapletena topografija kanalov sozvočja spontanega uma, ki je značilna za slikoviti način razmišljanja in pisanja Kitajcev in Japoncev. V tem primeru me poezija uresničenih zenovskih mojstrov zanima samo kot pričevanje, potrditev in dejstvo, da uvid ni prazna utvara, da uresničeni zenovec vidi "od nekoč" in govori iz domene realnega. Obstaja vrsta tradicij, kjer naletimo na podobna pričevanja o izkušnjah prestopa zunaj dobrega in zlega, čez "usodni" horizont

<sup>30</sup> »Naši učitelji iz starih časov so opisali izkušnjo na različne načine. Neki učitelj je dejal, da je uvid (*kensho*) kot vrnitev v življenje, potem ko ti je popustil prijem na veji nad prepadom in si omahnil v smrt. Drugi učitelj je rekel, da je *kensho* trenutek, ko te doleti Velika Smrt. In podobno.« Prim. Isshu Miura and Ruth Fuller Sasaki, *The Zen Koan*, Harcourt Brace & Company, New York 1993, str. 37.

<sup>31</sup> *The Penguin Book of Zen Poetry*, Lucien Stryk and Takashi Ikemoto, 1981, str. 76–79.

želje in strahu v goltanec Smrti. Ne gre samo za govorno figuro ali miselni obrat, ampak za eksistencialno preobrazbo, ki do dna psihološko preobrazi osebo pričevalca. Prehod je eksemplaričen: človek, ki ga zajame eksistencialni vrtinec, se obrne kot rokav plašča. Še pred kratkim je drhtel od groze in obupa in na robu samomora klical na pomoč smrt, v naslednjem trenutku pa je presenetljivo osvobojen. Strah in obup sta se razblinila, trpljenje in mučna noč brez konca sta pozabljena. Resnično, biti osvobojen se zdi najprimernejši izraz za opisano spremembo. Biti osvobojen. Od česa? Od strahu, obupa, smrtne groze, neznosnega duševnega in eksistencialnega trpljenja, tesnobe in tako dalje. Psihoanalitik bi rekel, da je pacient sprejel svoj simptom, nezmožnost želje, da bi bil kje drugje, ne pa na mestu, na katerem umika svoj pogled od sebe. Človek vzame svojo usodo nase in v banalnem detajlu zagleda celotno resnico vesolja. Tu je treba opozoriti na pomemben popravek, ki stvari glede "smrti" postavi nazaj na pravo mesto. Georges Bataille v slavnem predavanju *O ne-vedenju*, ki ga je imel leta 1952 tik pred smrtjo na Collège Philosophique, pravi, da je "Jean Wahl povsem utemeljeno menil (podčrtal I. O.), da je treba razlikovati med smrtjo in smrtjo misli".<sup>32</sup> Razlikovanje se mi zdi zelo odločilno, če hočemo razumeti, kakšno "presežnost" opiše šesti sonet. "Česar fizična smrt ne more opraviti, opravi smrt misli," nadaljuje na naslednji strani Bataille. "Če je smrt misli pritrirana tako daleč, da je dovolj *mrtva*, da ni več ne obupana ne polna groze, tedaj ni več razlike med smrtjo misli in ekstazo. Ta se lahko razvije ali pa tudi ne. Je pa dejstvo, izkustveno dejstvo, da se ekstaza komaj razlikuje od smrti misli. Pri smrti misli se začenja novo področje ne-vedenja, ki se odpira spoznanju, ne-vedenju odpira novo védenje."<sup>33</sup>

### Šesti sonet

Šesti sonet opisuje Prešernovo stanje "izstopa" (gr. *ekstasis* iz *ek* iz, *stasis* stanje). Pustimo mitske dimenzije, ki na Zahodu obletavajo fenomenologijo "spoznanja", ob strani in se zadovoljimo z "vaško" robotostjo transcendentnosti šestega soneta, ki je najbrž zdravo jedro ikonografije realnega na Gorenjskem v devetnajstem stoletju. Če si predočimo vseh šest sonetov, potem se lahko strinjamo, da opisujejo proces ali celo obrat, ki je konsistenten in ga moramo razumeti kot obrnitev rokava. V obratu tisto, kar je skrito znotraj, pride na plan, izstopi. Se izpostavi. Obrat od eksistencialnega modusa življenja, ki mu lahko rečem slepota, k tistemu, ki ga zaznamuje uvid, pomiritev, novo

<sup>32</sup> Georges Bataille, *Predavanja o ne-vedenju*, Hyperion 1999, str. 23.

<sup>33</sup> V tej zvezi glej odlični esej Petra Jevremoviča, *Duša in smrt* in *Pogovor s Petrom Jevremovičem*, v Tretji dan 5, maj 2000, str. 46, ki psihoanalitsko razmišlja o odnosu med svobodo, željo in smrtjo. Tam med drugim pravi: »Samo tedaj, ko se bom odkrito soočil s smrtjo (in samo tedaj, ko to soočenje, tako kot Ojdip, pogumno prestanem), bo moje življenje dobilo novo kvaliteto. [...] S prehodom v območje *onstran reda želje*, kjer osnovno vprašanje ni več *biti ali ne biti zadovoljen*, [...] je Ojdip potegnjem v vrtinec vprašanj o *gotovosti* [...] lastne eksistence. In na koncu doseže mir." Op. cit., str. 55.

védenje in osvoboditev od neuresljiljivih, praznih pričakovanj. Ta sestavljajo temelj utvare, da svet obvladuje dialektika dobrega in zlega, sreče in nesreče in podobno, na katero lahko človek vpliva: bodisi z molitvijo bodisi s pristankom nanjo (s pokorščino). Vendar se pozornemu človeku, ki ga žene *uka žeja*, da bi se dokopal do resničnega uvida, pokaže, da gre za prazne marnje. Nesreča, smrt, neizpolnjena želja in razne tegobe niso simptomi iz tira vrženega sveta, ki se bo uravnal, ampak realnost sveta, ki ga je treba privzeti v eksistencialni temelj kot ontološko dejstvo. Človek, ki doživi preobrat, gre skozi smrt misli. Zato o nesreči ni več smiselno izgubljeni besed. V tem je tudi iskati smisel ali notranji eksistencialni naboj, potenco mesta, na katerem stoji pesnik in od koder zavezuje nas, moderne pesnike: *Imenovati* (tako), da pride eksistencialna intenzivnost "tubiti" do uvida. Pa če gre za skrajni obup, za "čisti obup" v smislu one slavne *poésie pure*<sup>34</sup> ali v smislu "vzeti svojo resnico nase".

*Čez tebe več ne bo, souvažna sreča,  
iz mojih ust prišla beseda žala;  
navadil sem se, naj bo Bogu hvala,  
trpljenja tvojega, življenja ječa!*

*Navadile so butare se pleča  
in grenkega se usta so bokala,  
podplat je koža čez in čez postala,  
ne straši več jo trnovka bodeča.*

*Otrpnili so udje mi in sklepi  
in okamenelo je srce preživo,  
duha so ukrotili nadlog oklepi;  
strah zbežal je, z njim upanje golj'fivo;  
naprej me sreča gladi ali tepi,  
me tvalo našla boš neobčutljivo.*

V topografiji želje vzeti svojo resnico (neuresničljivost želje, soočenost s smrtjo) nase pomeni osvoboditev. Ne trdim, da je imel Prešeren v mislih kaj takega. Ampak človek, ki prekriža z njegovo poezijo meč pesniškega instinkta, stopa po neki sledi, ki se ji ni treba (se ji ni moč) izogniti, če je ne zamenja s podobarstvom. Pirjevec v omenjenem eseju zapiše: "Prešernovi verzi postanejo poezija, ko nam niso več potrebni kot mitologija. Jasno je tedaj, [...] da ga je treba na nov način prebrati in še posebej njegov pesimistični sonet. In če to poskusimo, potem je treba priznati, da je v tem sonetu življenje res ječa, tako da je edini izhod iz nje res samo smrt. Vendar pa to hkrati pomeni, da je življenje možno samo v ječi ..." <sup>35</sup> biti, nadaljujem jaz. Ječa je tisto, kar se širi

<sup>34</sup> Ali ni tudi Mallarméjeva poezija v veliki meri izraz skrajnega obupa? Glej, recimo, obe njegovi Hvalnici v *Stéphane Mallarmé*, prev. Boris A. Novak, Lirika, MK 1989, str. 55 in 56.

<sup>35</sup> Pirjevec, prav tam, str. 86.

med rojstvom in smrtjo. Je prostor, v smislu mesta, na katerem se nahajam. Ječa predpostavlja zaprt prostor znotraj večjega, odprtega prostora. Kaj je tisto, kar je utesnjeno, zaprto v ječo življenja? Za kakšno mesto gre? Ali je to kaj širšega od življenja, ki se je ujelo v njegovo ječo, a drugače po svoji naravi brezmejno? Mislim, da je pesniško *imenovanje* nekaj, kar zaznamuje nedostopnost. Vendar je nedostopnost tudi način nekakšnega "je", pokazanega v sedanjosti in postavljenega na prostor, kot to rečemo, ko gre za psa: Prostor! Tu nekje je izvir uvida in iznika, ki ga ni mogoče fiksirati, ker je razbit na neskončno število "srečnih" črepinj (srečnih dogodkov – "uspeh" branj), za katerim pa se hodi na podoben način kot pes, ki ima na sebi pritrjeno palico, s katere mu pred gobec visi nedosegljiva klobasa.

