



Franci Zagoričnik*

ENOOKA V ČARNEM RISU

V ciklu nonetov *Samo dih sem* Tatjane Pregl Kobe naletimo med njimi na dva, ki ju oklepata verza z besedami iz naslova tega premisleka: »Enooka se premi-kaš... // v čarni ris.« V prostoru in duhu knjige sta si verza blizu. Lahko bi bila tudi na njenem obodu. Ali pa tudi sta. Le da v pomenski povečavi celote, ki je zajeta v knjigi *V kiklopinem očesu*. Namreč: »Kot ledene rože / potujočih zvezdnih ladij... // odtisnjena na starkinem / privesu preroškega sna.«

Pa tu seveda niso samo razsežnosti knjige. Ob njeni polni in določljivi zunanji meri odkrivamo tudi notranja pomenska razsežja, tudi razsežja vesolja, v njegovi miniaturni literaturni upodobitvi. Prvi cikel v knjigi, *Sanje ostanejo sanje*, lahko uzremo v nizu slovenske pesniške SF-tradicije, od Gregorja Strniše naprej, in tudi kot neki dokončani niz pesniške vizije vesolja.

Sanje ostanejo sanje lahko preberemo po asociaciji tudi kot *Wien bleibt Wien* v zamiku, kot plesni ali nekakšen pesemski valček Tatjane Pregl Kobe. Le da njene zvezde ne vidimo več in ne beremo več na običajnem pritlehnem zemeljskem obodu, zvedenem na ljubeznivo lučno dekoracijo. Njen (med) zvezdni prostor je zdaj realno in izkustveno hladen: »Ko boš hotela / krožiti okoli kakega / drugega vesoljnega središča // boš zakopala nože / na hladna pokopališča / vesti.«

Tako so potem ohlajeni tudi odnosi in razmerja v vesoljni in pesemski miniaturki tega planeta. Vesolje ni več neka varna mitska aplikacija človekovih želja na ekranu makrokozmosa. Prej obrnjeno: bolj si vesolje želi ta planet, kot neko svojo najbolj romantično izkušnjo. In seveda poezijo. In seveda slovensko poezijo. V njenih najvišjih formalno estetskih dosežkih, kakršni se porajajo iz stiske našega jezika, ta stiska pa kar iz neštete ogroženosti narodovega obstoja, tukaj in zdaj, vselej in povsod.

Poezija potemtakem ni le dobrodušen umetniški brbot nekakšnega radenskega ali rogaškega larpurlarta iz slovenskih jezikovnih mineralnih globin ali višin. Tako kot vesoljni poleti, tudi slovenski, saj je Judith Resnik z nesrečnega vesoljnega čolnika Chillangerja 1986 morda slovenskega rodu, tako dosega tudi slovenska besedna umetnost (Valentin Cundrič in drugi) nekatere najbolj zahtevne oblike lirskega pesništva: med njimi sonetne vence in velike sonetne vence pa še druge podobne lirske megastrukture. Ali ni to kar megalomansko siljenje vseenosti in vseničja v nove ekspanzije obstoja? Ja, gotovo. Le da se ne ve, ali ni to postavljanje

* Franci Zagoričnik je prav letos izrazil željo, da bi tesneje sodeloval v Sodobnosti. Malo pred svojo smrtjo nam je ponudil v objavo pričujoči recenziji; naj bo njuna objava tudi spomin na umrlega pesnika. Ur.

nekega mrtvega spomenika ali še prej vseh svobodnih oblik liričnega zemeljskega (pre)živetja.

Veliki sonetni venci se tukaj ne pojavljajo le zaradi nekega asociacijskega razloga, ki ga morda ponuja cikel *Samo dih sem*, v verzu »vonj venečih vencev«. Ali ni to hoteno toda diskretno razhajanje? Vendar se namenja tudi v sobivanje s poglavitno megastrukturo slovenskega sonetizma? Seveda, kako bi bilo shajanje ali razhajanje z (drugimi) velikani (kiklopi?) sploh mogoče brez antagonističnega samozavedanja in samozadostnosti pa tudi posledično brez vse groze samoizolacije kot kazni za pretirano izvirnost? Izumi in odkritja na mnogih področjih slej ko prej vodijo v pogubo njihovih začetnikov in nadaljevalcev in poezija ni nič kaj varno področje človekovih hotenj in raziskav. Zaradi nje in z njo se porajajo in umirajo narodi, nastajajo in propadejo države na svetu in drugod po vesolju.

Pri tej samovolji interpretacije se mi »vonj venečih vencev« verjetno kaže iz zbujanja ustvarjalne zavisti. Iz tihega nevoščljivega zavedanja, da veliki sonetni venec ni edina prekleta možnost za veliko lirično stvaritev. So še drugačna pesniško arhitekturna hotenja za lirično hišo jezika, ki v sonetu ne vidijo edino mogočo trdno osnovo matematično izračunljive velike strukturne gradnje.

Saša Vegri v svojih devetih konstelacijah ne gradi na sonetu, pač pa na prostem verzu, upoštevajoč relevantne arhitekturne zakonitosti in številčne vrednosti. Te so tudi naravne, če jih primerjamo npr. s satjem na ravni animalnega in s kristali na ravni mineralnega sveta.

Tudi Tatjana Pregl Kobe gradi velike prostoverzne voluminozne tvorbe, ki silijo v kristalno obliko. Ne v nakladanje pesmi v nekakšno pesniško zbirko, pač pa v matematično natančno izrisan prostor, ki je tako kot sonet nepopustljivo in neusmiljeno zavezuje k natančnosti in popolnosti. Še več. Sonet dopušča odstopanja in strukturne modifikacije. S tem sonet samo kaže na svojo mogočnost. Medtem ko je nonet Tatjane Pregl Kobe po svoji gradnji skoraj nekam pretirano krhek in ne dopušča nobene tolerance spričo eventualnih prekrškov nad izključno avtorsko določenimi pravili igre; medtem ko so pravila in obrazci soneta tako rekoč svetovna in zgodovinska. A saj tudi ni potrebe po kakršnemkoli spreminjanju zadane osnove pri zapolnjevanju tako svojelastnega izmisleka megastrukture.

V obeh primerih lahko opozorimo na zanimive grafične ponazoritve soneta in velikih sonetnih vencev Mihaela Breganta, ki so bili objavljeni v zborniku *Sonet in sonetni venec* (1997). Ti grafikoni utegnejo delovati instruktivno tudi v primerih *Konstelacij* Saše Vegri in velikih ciklov nonetov Tatjane Pregl Kobe, v knjižni obliki kot *Nemira polno jabolko* (prvič 1986, zdaj v ponatisu) in *V kiklopinem očesu*. Ne konstelacije in ne noneti niso dosegli tiste stopnje literarno teoretične refleksije, ki bi že pomenila neko dokončno strokovno poimenovanje. Vsi trije naslovi so bolj literarni kot stvarni. So tako rekoč imena neimenljivega, imena sama po sebi in tudi neimena razpoložljivih artefaktov.

Tudi v tem je neko pristajanje na samokaznovanost, ko je določeni semantični preskok v neskončno belino (p)še-ničnih polj, iz vseničnosti v vsemogočnost nove umetnine. Recimo, da v podzemnih jamah kapniki so, a šele v tisočletjih se izoblikujejo v – za lahkoverne obiskovavce – antropomorfne in druge prepoznavne oblike. Tako je včasih tudi pesniško poimenovanje nebogljeno. Ustvarjalna sila in pomen sta močnejša od zamudnosti njenega poimenovanja. Lahko se samo veselimo, da umetnost lahko seže tako daleč in da tako rekoč lahko prehiti samo sebe.

Recimo, da je koren noneta pri tercini, kot neki njegov prafaktor. Osnovna mera tercine so tri besede v verzu. Trije tribesedni verzi dajejo osnovno nonetno obliko. Vendar šele trije takšni nonetki dajejo tisto, kar lahko sprejemamo kot

pesem. Pesem-nonet je torej sestavljena iz treh tribesednih trivrstičnic ($3 \times 3 \times 3$). Posamezni ciklus nonetov je iz devetih nonetov ($3 \times 3 \times 3$). In tudi celotna knjiga nonetov, torej megastruktura nonetov se pomnožuje s tri ($3 \times 3 \times 3 \times 3$ ali 3-besede \times 3-verzi \times 3-kitice \times 3-pesmi \times 3-cikli). Takšna nonetna struktura je realna in realizirana, brez drugega prikladnega izrazja, da ne bi ponavljali terminološke zadrege, kakršne smo imeli pri poimenovanju velikih sonetnih vencev.

Poskusno lahko izvedemo primerjavo, pa bomo videli, kaj bo:

1. sonet – nonet
2. sonetni venec – nonetni venec (venec nonetov)
3. veliki sonetni venec ali sonet sonetnih vencev – veliki venec nonetov
4. sonet velikih sonetnih vencev ali Cundričev sonetarij – (odprta megastruktura, v kateri so do zdaj znani trije veliki venci nonetov, dva objavljena in tretji še neobjavljen)

Zdi se, da je takšen rezultat sprejemljiv. Imamo torej nonet, venec nonetov in veliki venec nonetov!

Poleg terminoloških zadreg je prav tako treba spregovoriti o predstavnih in oblikovalnih zadregah okrog teh liričnih megastruktur. Njihove knjižne predstavitve so v luči prostorskih realizacij bolj provizornega značaja. Pri *Konstelacijah* Saše Vegri je bil dosežen opazen premik pri upoštevanju knjižnega formata. Višina knjige se je pomanjšala na višino posamične pesmi. Se je pa knjiga razširila zaradi trikolorske postavitve pesmi. Prostorske potrebe te megastrukture so bile dejansko večje. Lahko bi govorili le o neki prehodni rešitvi. Kakšna pa bi bila dokončna? Najbrž prostorska. Končna rešitev bi bila večmedijska, likovno arhitekturno literarna.

Podobno bi veljalo tudi v primeru nonetov Tatjane Pregl Kobe. Minimalna rešitev je njihovo tradicionalno knjižno objavlanje. Druga rešitev bi bila likovno literarna, z dovolj močnimi likovnimi prvini, ki bi presegle raven zgolj ilustracije, s po enim ciklom nonetov na vsaki posamezni poli. Dokončna rešitev bi tudi posegla po arhitekturnih prvinah.

V vseh primerih megastruktur, tako sonetnih, kot tudi drugih, gre v bistvu za kristalinične besednoumetniške tvorbe hiše jezika, ki zavzema različne prostore, različne razsežnosti, značilnosti in značaje. Mogoče jih je domisliti na ravni tehnopoteičnega udejanjanja in na ravni kritiške in literarnoteoretične refleksije. Težave se pojavljajo že na samem začetku, pri inkarnaciji teh struktur, teh velikih pesniških izumov, ki zahtevajo za svojo izvedbo večmedijsko oblikovanje. Nove zahteve torej pa tudi višje umetniške zahtevnosti, ki jih lahko omogoči šele določeno timsko delo.

Veliki sonetni venci morda še lahko ostajajo na območju zgolj velikih prostorskih zamisli, ki za svojo končno realizacijo potrebujejo le zadostno moč imaginacije. Toda ni izključena tudi njihova avdiovizualna izvedba. Vse drugače je pri konstalacijah in pri velikih ciklih nonetov. Tu je večmedijska izvedba skoraj nujna. Tako kot dobro gledališko besedilo terja odsko izvedbo in je šele na odru ali filmu mogoče njegovo dokončno oblikovanje. Tudi veliko lirsko delo posega po sredstvih in prostorih, ki so bolj običajni za epiko in dramatiko. Z vizualno poezijo je lirsko pesništvo stopilo v razstavne prostore, poseglo je tudi po likovnih sredstvih (Kristijan Muck *Steklena knjiga*, *Razvezana knjiga* idr.). Že s samim nastopom se je vizualna poezija izkazala kot dvomedijska, kot likovno literarna. Pri lirskih megastrukturah je prisotnost arhitekturnih zamisli in rešitev samoumevna. Tako smo že daleč od tega, da bi bila samo knjiga prostor lirskega pesništva.

Za venec nonetov *V kiklopinem očesu* se razen vidikov njegove inkarnacije odpira tudi pogled v njegovo mikrostrukturo na pomenski ravnini. Kajti ravno ta se najbolj žene po svoji vizualizaciji, hoče se pokazati iz svoje skritosti, ker samo tako

lahko je, kot si to močno želi. Pesniški subjekt se je tako pomanjšal na višino očesa. Vendar v tisti meri vseh videnj, ko se njihovo število združi v eno samo oko.

V sferi čutnega dojetanja jaz ne vem, da imam tistih sto ali tisoč oces. Čutim in zavedam se lahko le enega samega. Na določeni skoraj nični razdalji tudi jaz jasno vidim in zelo natančno tisto eno oko. Ne svoje, pač pa oko drugega kiklopa. In če je to ona, je to kiklopino oko. Ona je, kot pravi pesem, Enooka in Samooka. Pesem zmora tisto, kar zmora edinole še resničnost in česar ne zmora nobena kamera in tudi noben običajen pogled.

Ali kot smo že rekli: »Enooka se premikaš // v čarni ris.« Nedvomno sem potem tudi sam tisto, kar čutim in vem. Da sta namreč na tej skoraj nični ekvidistanci oba samooka in tudi eno samo oko: »Združena v eni / sami zrcalni usodi / sem midva oba // v kiklopinem očesu.« V kiklopinem očesu!

Franci Zagoričnik

SAGADINOVİ BIOTOPI KLANJA

Sagadinova knjiga nas v prvi vrsti navaja na misel, da je to kar pesniška knjiga Kranja in kot takšna po svoje gotovo tudi izjemna. Saj se ob njej skoraj gotovo spomnimo na Stritarjeve Dunajske sonete izpred 120-ih let in na Rilkejeve Devinske elegije izpred 70-ih. Oboji so nam po pesniški geografiji dokaj pri srcu. Četudi niso nastajali ravno na Slovenskem, so pa iz naše neposredne bližine in si je želeli, da bi tudi Biotopi Kranja za nas in tudi drugod pomenili, denimo, takšno svetlo pesniško obzorje, kakršnega nam za Kranj že predstavlja Prešernova poezija.

Zvrstna označitev, da imamo pri tem opraviti s pesnitvijo, je uredniška. Avtor sam se ni odločil, da bi zvrst svojega dela jasneje opredelil. Pri tem je verjetno upošteval, da je že iz njegovega pesniškega besedila samega dovolj razvidno, da to ni običajna zbirka, grajena na tematskih sklopih, ali na kak drug način sestavljena kot rezultanta nekega avtorjevega ustvarjalnega razdobja. Uredniški razlog pa je vendar bibliografsko-kataloške narave.

Pač pa pri tej označitvi ne bi bilo dovolj povedati, da gre morda za bolj zaokroženo in celovito pesniško delo, saj bi to lahko veljalo tudi za običajno pesniško zbirko. Natančnejši vpogled v to delo nam da slutiti, da bomo način njegove »gradnje« lahko odločneje navezali prav na uporabljeni arhitekturni pojem, ki v pesništvu ni domač samo v epiki, pač pa, kot kaže, tudi v liriki. Pri tej gradnji tudi ne moremo misliti na (pesniško) gradnjo nasploh, kamor bi se potem lahko uvrščala tudi pesniška »zbirka«. Predvsem mislimo na izjemno obsežno gradnjo. Uporaben je tudi izraz »hiša jezika« in v našem primeru morda »mesto jezika«.

Ta gradnja ni nujno kaotična ali kvečjemu »urejena« zbirka nekakšnih pesniških biotopov. To Sagadinovo mesto jezika je natančno »projektirano« in izpeljano po načrtu, kot ga npr. zahteva tudi veliki sonetni venec. Čeravno se nam zdi, da gre pri tem za neko selektivno kopijo povsem prepoznavne urbane biotopske resničnosti, ki je obenem tudi na samem robu našega pomnenja ali pozabitve. Ta prepoznav-