

PARADOKSI V KOCBEKOVI POEZIJI

Stalnica pesniških zbirk Edvarda Kocbeka so različne oblike paradoksa, s katerimi pesnik razklepa enoumne formulacije in z odpiranjem pomenskih prepadov sproža iskanje celovitejšega smisla onkraj jezikovnih norm in ideoloških prisil. Paradoks je najočitnejše znamenje pesniške govornice, ki ji ne vlada načelo neprotislovnosti ali binarna logika izključevanja nasprotij, temveč svobodna domišljija, sveže prevratniško delujoča v vseh pomembnih vsebinah.

A constant in the poetry collections of Edvard Kocbek is the variety of forms of the paradox, with which the poet dislocates unambiguous formulations and, by creating semantic chasms, provokes a search for holistic meaning beyond linguistic norms and ideological constraints. The paradox is the most apparent mark of the poet's idiom, which is formed not by the principle of non-contradiction or binary logic of exclusive opposition, but by free imagination that freshly transforms all of the important contents.

Vselej, kadar sem moral spoznati bistvo minljivosti, grešnosti, negotovosti, nejasnosti in ogroženosti življenja, sem moral zapustiti kategorije uma in zavesti ter se vreči v nekaj metodični vakuum, da bi se rešil. (Edvard Kocbek, Kdo sem?)

Pozorno branje šestih pesniških zbirk Edvarda Kocbeka raziskovalca vodi k ugotovitvi, da se v njegovih besedilih povračajo pojavi s podobnimi, če ne celo identičnimi značilnostmi. Določeni miselni postopki in njihove jezikovne uresničitve, ki jih je tradicionalna retorika imenovala tropi in figure, presegajo motivno-tematsko raznovrstnost in pomenijo kontinuiteto v avtorjevi poetiki. V pričujočem pregledu bomo s skupno nadredno oznako paradoks imenovali logično, gramatično in besedno raznovrstne jezikovne strategije, ki imajo v izhodišču izpostavitve nekega nasprotja, v poanti, sklepu ali smislu pa bodisi ohranjanje ali preseganje nasprotja.

V okviru paradoksa bomo raziskovali pojave, ki sodijo v različne ravnine (od besede do izjave in besedila), a jim je skupno notranje protislovje in pomenska napetost, ki hkrati deluje kot signal, da se mora bralec zateči k specifičnim razumevalnim strategijam, če naj bo pesnikovo sporočilo zanj smiselno. Torej bomo v izbranih pesmih iz šestih Kocbekovih zbirk opazovali gramatično in leksično zaničkanje, antitetzo, neodgovorljiva vprašanja, igro s kategorijami prostora in obstoja ter oksimoron kot tip metafore z maksimalnim razponom med dvema ubesedenima »subjektoma«¹.

Zanimalo nas bo, katere ideje oziroma pojmi vstopajo v paradoksalna razmerja v posameznih zbirkah, in v zvezi s tem vprašanja njihove relevantnosti za celotno zbirko in povezanosti z njeno tematiko. Ukvarjali se bomo z vprašanji distribucije (položajem v kompozicijski strukturi) paradoksa znotraj pesmi, z njegovo funkcijo

¹Tu uporabljam terminologijo iz interakcijske teorije metafore Maxa BLACKA, iz razprav *Metaphor in More about Metaphor*, srb. prev. *Metafora, figure i značenje* (Beograd: Prosveta, 1986), 55–77; 145–175.

v reflektivnem, izpovednem, kritičnem in igrivem besedilu ter s čustveno tonalnostjo, ki jo paradoks sproži ali je njegova spremljava.

Nekaj uvodnih teoretskih napotil

Iskanje primerne teoretske osnove je mogoče začeti pri slovarskih definicijah paradoksa. Široko, vendar natančno ponuja poljski *Słownik terminów literackich*:² paradoks je učinkovita, vsebinsko presentljiva formulacija, ki vsebuje s splošno sprejetimi prepričanji sprto misel; ta je sicer notranje protislovna, vendar prinaša nepričakovano filozofsko, moralno, psihološko, pesniško itd. resnico. Njegovo delovanje temelji na dveh operacijah: na povezovanju maksimalno kontrastnih pomenskih celot in na vzpostavljanju razmerja njihove vzajemne odvisnosti (inkluzije). Najpreprostejša oblika paradoksa je oksimoron.

Rečnik književnih termina³ pa antični retorični pojem paradoksa opredeljuje kot »povezovanje v smiselni stavek takih pojmov, ki so si med seboj v bistvu protislovni; od oksimorona in ironije ga razlikuje po tem, da v paradoksu prisotni pojmi niso popolna nasprotja.

Oksimoron postane pomemben argument za predikativno razumevanje bistva pomenskega dogajanja v metafori v polemiki iz šestdesetih let. V njej se je diskurzivno naravnana anglosaksonska teorija tropov spopadala s starejšim retoričnim pojmovanjem, po katerem gre pri tropih za motivirano zamenjavo oz. sposojbo besed. Tako je M. C. Beardsley svojo »teorijo verbalne opozicije« razvil na podlagi pomenskega zasuka ali premika, ki ga izsili »inherentna napetost oz. opozicija znotraj same metafore«.⁴ Napetost, ki jo bralec zaznava kot šok, je posledica logične nedružljivosti (inkompatibilnosti) med definicijskimi pomenskimi sestavinami povezanih izrazov, tj. med njihovimi centralnimi pomeni, ali pa je rezultat posrednega neskladja med predpostavkami (implikacijami) danih besed. Razrešitev napetosti je preskok iz protislovja na ravni centralnega pomena v novi smisel na ravni marginalnega, ali drugače, iz denotacije v konotacijo.⁵ Beardsleyjeva metafora torej ni prvenstveno semiotični pojav, ampak dogajanje v izjavi s prisojevalno propozicijsko strukturo, oksimoron pa »najočitnejša in najkrepkejša oblika besedne opozicije«.⁶ Odprto ostaja vprašanje, ali tudi oksimoron sodi v razred izvornih oz. zapletenih metafor, ki neki predmet opisujejo v več odtenkih hkrati in pri tem izkoriščajo manj značilne, v ozadju čakajoče in na videz slučajne konotacije.

Na to vprašanje posredno odgovarja z estetskim razmislekom podprta razprava H. Weinricha *Semantika drzne metafore*.⁷ Glavna teza v njej je, da samo napetost

² Michał GŁOWIŃSKI idr., *Słownik terminów literackich* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1988).

³ Zdenko ŠKREB idr., *Rečnik književnih termina* (Beograd: Nolit 1985).

⁴ Monroe C. BEARDSLEY, *The Metaphorical Twist Philosophy and Phenomenological Research* XXII/3 (1962), 294.

⁵ Prav tam, 300.

⁶ Prav tam, 298.

⁷ Harald WEINRICH, *Semantik der kühnen Metapher Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte*, 1963/3 (polj. prev. *Pamiętnik literacki* 1971/4, 243–264).

oz. razpon med »prisposodbaljočim elementom« in »elementom, ki doživi prisposodabljanje«, ne more biti odločujoči kriterij za oceno estetske moči celotne zveze, četudi je nadrealizem ta energetski model povzdignil v estetski program, njegove argumente pa je kasneje prevzelo tudi jezikoslovje. Razpon ali »kot« metafore je namreč zunaj ontološke klasifikacije bitij nedoločljiv pojem, hkrati pa celo najobičajnejši prenosi temeljijo na veliki razdalji oz. nepodobnosti med sestavinami.

Drzna metafora torej ni niti tista, ki se ujema z našim običajnim pojmovanjem in upovedovanjem resničnosti, niti tista, ki se od njiju močno oddaljuje, tako kakor večina vsakdanjih ali konvencionalnih, marveč tista, ki le neznatno odstopa od privajenega, zato pa razgiblje domišljijo in problematizira našo gotovost v jezikovnem zajemanju resničnosti. Weinrich trdi, da ob maksimalnem razponu, kakršnega vsebujeta v oksimoron povezani besedi, protislovja ne zaznamo več, protislovje pa je ključna lastnost predikativno pojmovane metafore. Če je potemtakem metafora protislovno prisojanje oz. namerna kategorialna napaka, je drzna tista, »katere protislovja ni mogoče spregledati«. ⁸ Čeprav se zdi, da je tudi protislovje v oksimoronu, vsaj v tipu *contradictio in adiecto* nespregledljivo, Weinrichu to še ni zadosten pogoj drznosti oz. moči. Zato mu poleg kriterija konvencionalnosti dodaja kriterij hitrosti in lahkosti, s katero najdemo obema skupen nadredni pojem. Tako bi avtor v verzu »srečna krivda, plemenita znota« iz Zmagoslavja: Pentagram in v naslovu Vesela žalost prepoznal skupno, čeprav kontrastno »stanje duha«, kar se mu v Rimbaudovih »škrilatnih vonjih« in Célinovem »črnem mleku zore« kljub sklicevanju na retorično izročilo o sinesteziji in svetopisemskem »mleku molitve« ne posreči tako zlahka. Na koncu mero drznosti vendarle poveže s sobesedilnimi dejavniki (s t. i. »slikovnim poljem«), književnimi žanri in estetsko normo dobe, ki delajo posamezne trope lažje ali težje razumljive in sprejemljive.

Weinrich se kljub zahtevi po vključevanju logike v semantično in literarnoteoretsko obravnavo metafore sam ni podrobneje lotil niti problematičnih pojmov podobnosti in različnosti niti temeljev protislovnosti. Slednje je v svoji Teoriji figure razvil francoski raziskovalec strukture pesniškega jezika Jean Cohen. ⁹ Njegova središčna teza je, da »vse semantične figure, o katerih govori retorika, kršijo temeljno načelo neprotislovnosti«, ¹⁰ torej logično normo jezika in metajezika, ki prepoveduje povezovanje trditve z njenim zanikanjem, **S* je *p* in *S* ni *p*, ali z besedami pesnika: »kajti to, kar je, je v tem, česar ni./ in česar ni, je navzoče v tem, kar je« (Ta večer je igrača: Pentagram). Posamezne figure se zaradi raznovrstnosti skladenjskih oblik in besednih vsebin med seboj razlikujejo le po moči in stopnji te kršitve. Logično-semantično izhodišče najpomembnejših figur predstavlja s pomočjo šesterokotnika, ki ima v štirih ogliščih nasprotne (resničen/lažen), polarne (lep/grd) in zanikane besede (neresničen, nelep), v dveh nasprotnih ogliščih nad četverokotnikom pa tudi srednji, vmesni oz. nevtralni izraz in njegovo zanikanje v kompleksnem ali disjunktivnem izrazu (niti lep niti grd). Med dvema nasprotnima besedama ter med zanikano in osnovno besedo je razmerje krepke opozicije, med

⁸Prav tam, 257.

⁹Jean COHEN, *Théorie de la figure*, *Communications* 1970/16 (srb. prev. *Metafora, figure i značenje* (Beograd: Prosveta, 1986), 253–289.

¹⁰Prav tam, 256.

eno izmed dveh nasprotnih besed in nevtralnno besedo ali kompleksnim izrazom pa razmerje šibke opozicije.

Najvišjo stopnjo protislovja, spoj polarnih ali nasprotnih pojmov, pripisanih istemu subjektu, najdemo v oksimoronu. Zaznavnost njegove protislovnosti je odvisna od tega, ali se tiče osebkca (temna svetloba pada z zvezd) ali povedka (oči so svetlejšje od dneva in temnejše od noči) in od tega, kateri tip prirednega razmerja vzpostavlja med pojmi (vezalno, protivno). Slabšo stopnjo protislovja med besedami šibke opozicije (eden od polarnih pojmov-nevtralni pojem) Cohen ilustrira z Mallarméjevimi »bledimi večeri«, Baudelairovo »bledo svetlobo« in verzom »črna je, in vendarle blesti«. Oksimoronu sorodna je »predikacijska neustreznost« (odločilna v metafori), ki namesto očitnega nasprotja izrablja bolj posredno protislovje med predpostavkami izrazov (S , iz katerega sledi X je p , iz katerega sledi $ne-x$). Če ne gre za kvalitete, temveč za skrajne količine in mere, ki so neustrezno pripisane pojavu, dobimo hiperbolo ali litoto, le da Cohen v litoti ne vidi čiste inverzije hiperbole, temveč gramatično zanikanje namesto leksične trditve (v sobesedilu Corneilleve drame lahko priznanje ne sovražim te pravzaprav pomeni 'ljubim te'). V ironiji in antifrazi je protislovje manj občutno zato, ker trditvev zamenjata dve predpostavki: S , iz katerega sledi X , je p , iz katerega sledi nasprotje p -ju. Najfinejšo analizo predvideva antiteza, ki jo je retorika definirala kot zbliževanje opozicijskih izrazov: »Če sem jaz v ognju, od kod tedaj Vaš led?« Slabo zaznano protislovje izhaja iz tega, da različna osebkca ne povezuje pričakovano vzajemno čustvo, temveč prav obratno. Zato Cohen uvaja dodatno razlikovanje, in sicer med krepkimi in šibkimi vezmi (kopulami), ki ga ponazarja pomenska razlika med *biti* in *imeti* oz. med globalno in delno predikacijo. Ob tem se mu odpre ontološko vprašanje o enovitosti mehanskih in organskih celot in fenomenološko vprašanje krepkih in šibkih podob oz. oblik. Za krepke je značilna bližina in podobnost različnih dejavnikov, ki urejujejo polje zaznave, če pa se podobnost in bližina zmanjšujeta, podoba razpada na samostojne celote. Pojav največje bližine in najmanjše podobnosti (velik debeluh ob majhnem suhcu) je ekvivalent antiteze: hkrati mnogovrstne in enotne. Za našo nadaljnjo analizo Kocbekovih pesniških besedil še posebej dragoceno pa je avtorjevo opozorilo na mislece, ki so v strukturi antiteze opazili protinaravno pretiranost (npr. Pascal). Poezija namreč intenzivira in do skrajnosti zaostruje tisto, kar je v naravi zapolnjeno s prehodi. Njena intenzivnost nastaja iz tega, da z jezikom označeno polarizira, s tem ko mu odstranjuje izraz nevtralnosti. V manjkanju vmesnega, nevtralnega, povprečnega, ki nam jih daje izkušnja, in v absolutni enotnosti, do katere nas pripelje abstrakcija, »korenini tudi antinomija med etiko in estetiko, o kateri govori Kierkegaard«. ¹¹ Pri Cohenu je logična struktura antiteze tudi izhodišče dramatičnega: to ni le enotnost nasprotij, ampak ukinjanje opozicije s pomočjo modifikacije ali uničenja enega od antitetičnih členov.

Bistvo Cohenovega prispevka je uvedba podrobnejših razlikovanj med stopnjami protislovnosti v posameznih retoričnih figurah in tropih, ki imajo na dnu identično miselno strukturo. Tudi Splošna retorika Skupine μ si prizadeva odkriti temeljne operacije v ozadju tropov in figur. ¹² Zato spravlja v zvezo trop ali metasemem, ki

¹¹Prav tam, 271.

¹²Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon),

krši pravila jezikovnega zaznamovanja in pod pritiskom sobesedila doživi pomen-sko spremembo, in neustrezno nanašanje (referenco) na zunajjezikovno resničnost v metalogizmu, ki ne krši jezikovnih pravil o rabi besed, ampak se odmika od dogovorjenih načinov govorenja o dejstvih in stanjih stvari. V taksonomiji nove francoske retorike je oksimoron umeščen med semantične operacije (skupaj z metaforo, metonimijo, sinekdoho). Zanj značilna operacija nekatere pomenske sestavine besed odvzema in druge dodaja v korist zanikanja s kodom danih. Zanimivo je, da funkcija zanikanja nima ustreznika niti med figurami, ki delujejo z glasovi in morfemi, niti med skladenjskimi figurami. Pač pa se to dogaja v logičnih operacijah — metalogizmi, imenovanih ironija, antifraza, litota in paradoks. Pri tem jezikovni izraz paradoksa ni posebej določujoč, kajti »vrednost dobiva iz poti, ki jih izsili med jezikom in referentom in nazaj«. ¹³ Zato ga enako dobro ilustrira Magrittova igriva opazka: »Ali vidite to pipo? No ja, tole ni pipa«, pa tudi Baudelairovi verzi, v katerih pesnik samega sebe opredeli kot »rana in nož«, »klofuta in lice«, »udi in mučilno kolo«, »žrtev in rabelj«.

V razumevanju postopkov, s katerimi Kocbek ustvarja pesniške paradokse, si bomo pomagali tudi s semantičnim razlikovanjem med vrstami opozicij, njihovimi izključujočimi razmerji med členi in logičnimi lastnostmi, ki jih je mogoče izvirno izkoristiti v protislovju. Zato se bomo naslonili tudi na Lyonsovo razlikovanje med komplementarnimi (moški/ženska), pravimi (majhen/velik) in konverznimi antonimi (kupiti/prodati) in na Katzovo delitev na izključujoče se, protislovne (živ/mrtev), nasprotno (reven/bogat) in konverzne antonime (prodati/kupiti). ¹⁴ Cohenovo razumevanje Blanchéjevega šesterokotnika, v katerem figurirajo nasprotni, polarni in zanikani izrazi v močnih opozicijah, bomo dopolnili z opozicijami, ki jih razlikuje Leech: binarna taksonomija (živ/mrtev), mnogovrstna taksonomija (zlato, srebro, železo . . .), polarna (star/nov), relativna (rabelj/žrtev), hierarhična (ponedeljek, torek . . .) in inverzna opozicija (možen/nujen). ¹⁵

Od besed k disciplini duha

Spodbude za Kocbekovo poetiko paradoksa najdemo že v njegovi zgodnji nazorski in duhovni usmeritvi. Po intuitivno dognani »biocentrični metafiziki« ¹⁶ se začne asimiliranje idej francoskega personalizma, ki velja za sintezo krščanstva in socializma: ¹⁷ zamenjava metafizične spekulacije z angažiranim mišljenjem, pripis

Rhétorique générale (Paris: Larousse, 1970).

¹³Prav tam, 142.

¹⁴Navedeno po Umberto Eco, *Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), 81–82.

¹⁵Geoffrey LEECH, *Semantics* (Harmondsworth: Penguin, 1974), 106–117.

¹⁶Edvard KOCBEK, Biocentrična metafizika, *Svoboda in nujnost*, (Ljubljana: SM, 1974), 22–26. Pesnikovo duhovno zgodbo v povezavi s celotno poetiko natančno obravnava Boris PATERNU, *Kontinuiteta modernizma v obdobju 1930–1950, Socialni realizem* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1987; Obdobja 7), 143–159.

¹⁷Didier JULIA, *Dictionnaire de la philosophie* (Paris: Larousse, 1988).

središčnega mesta osebnosti kot prostoru »vitalizirane resnice«,¹⁸ neokrnjive svobode, odločanja, ustvarjanja in ljubezni. Prek osebnega prijateljstva z utemeljiteljem personalizma Emmanuelom Mounierjem je Kocbek spoznal in na Slovenskem predstavil delo Charlesa Péguyja. Še bolj produktivno je moralo biti srečanje s Sørenom Kierkegaardom, ki je ob Pascalu personalistom pomenil referenčni okvir za pojmovanje eksistence, v katerem se krščanska ideja inkarnacije povezuje z ureničevanjem posameznika v zgodovinskem angažiranju. V Kierkegaardu je Kocbek našel potrdilo za tisto disciplino duha, ki je pravzaprav ves čas navzoča tudi v njegovi poeziji, dnevniški prozi in esejistiki. Ker bo načinom njene navzočnosti v pesniških besedilih posvečeno vse nadaljevanje, naj se tu le omeni, kako je vidna v esejistiki, ki predstavlja personalizem.

Ko je Kocbek l. 1957 pisal o življenju, vzgojno-organizacijskem delovanju in člankih Emanuela Mounierja, je njegove misli, ocene in zahteve v zvezi z možnostmi vere in produktivnosti filozofije pri oblikovanju družbeno-političnih dogodkov ter prevrednotenju človekovega položaja in dejanj v svetu ves čas postavljial v dvoje razmerij: na eni strani spoj, sinteza, združitev, ravnovesje, hkratnost opozicij (telo/duh, Bog/človek, transcendenca/ imanenca), na drugi pa boj, prepad, dramatičnost, polemičnost in izražanje z negacijami. Je s tem povzel vzornikovo mišljenje, vanj preslikal svoje lastno, odkrival obema skupne duhovne temelje ali pa vse troje hkrati?¹⁹

Kocbek je Kierkegaarda sicer sprejemal skozi personalizem, vendar je njegovo filozofijo eksistence videl na dnu prerojevanja psihologije, znanosti, filozofije in teologije. Tvornost recepcije je vidna iz razpostavitve poudarkov. Kot umetnika ga je privlačila žanrska fluidnost filozofovih del, njegovo umetnostno in fabulativno upodabljanje idej ter drža pričevalca, polemika in racionalnega skeptika. Kot vernika ga je pretreslo Kierkegaardovo iskanje resnice, ki se od estetike prek etike vzpne do globoke, samotno osebne in paradoksalne religije. Kot mislečega človeka pa ga je vznemiril njegov protihegeljanski duh, nezaupljivost do abstraktnega racionalizma, ki ustvarja podobo preglednega, skladnega in homogenega vesolja. S to podobo si namreč ne more pomagati niti med krivdo in odgovornost razpeti človek niti resničnosti zavezani in po Bogu hrepeneči kristjan. Vrednost Kierkegaardove misli vidi Kocbek v tem, da spoznanje resnice umešča v subjektivnost (»resnica postane eksistencialna«), in sicer na tisto točko, kjer razum odpove pred intenzivnimi človeškimi doživetji in se začne boj za smisel in duhovno preraščanje danosti. Zato sta v tesno zvezo postavljena paradoks in transcendenca, zato paradoks pomeni tudi absoluten protest zoper imanenco in zato vrača dostojanstvo položaju človekovega odločanja med absolutnimi, nereduktibilnimi življenjskimi nasprotji, med temeljnima biti ali ne biti.

Iz dveh odlomkov je mogoče razbrati, zakaj so Kocbek in personalisti pri Kierkegaardu cenili ravno vključitev absurda in paradoksa v filozofijo. Paradoks je

¹⁸Edvard KOCBEK, Charles Péguy, *Sodobni misleci* (Celje: Mohorjeva družba, 1981), 32; prva objava v *Domu in svetu* 1936.

¹⁹Prim. navedek misli, ki bi jo lahko prebrali v Kocbekovi Listini: »Skladno sodelovanje kristjanov v politiki bo učinkovito torej le takrat, ko se bodo v času zavezali s celoto svojih zgodovinskih in družbenih sodb« (Edvard Kocbek, Emmanuel Mounier, *Sodobni misleci*, 61).

namreč tisto, kar manjka Heglovi dialektiki teze, antiteze in sinteze, ki »zanika načelo kontradiktornosti«. Če namreč sinteza navsezadnje poistoveti Boga, svet in bitje, če se vse troje zlije v samozavedajoči se in negibni absolutni duh, potem posameznikova zavest ni nič avtonomnega ali svobodnega, krščanstvo pa je le ena izmed zgodovinskih kulturnih možnosti. Dialektika v tej interpretaciji torej predstavlja razveljavitev subjektivne resnice, ta pa je ravno »v posameznih usodah aktualizirana večna resnica«. Dialektika je tu skoraj sinonim za nesmisel bivanja, Kierkegaard pa verjame, da »ni pomembnejše danosti od osebnega življenja. / . . / Bivati pomeni prodreti v svojo časovno danost, okleniti se je, obenem pa biti v njeni polnosti nad njo. Človek mora potemtakem imeti pogum, da si poišče resnico v absurdu in paradoksu.« Navsezadnje se paradoks ujema tudi s človekovim nemirom, z doživljanjem kriz, negotovosti (v tridesetih letih), neskladja in diskontinuitete, po drugi strani pa z metodami iskanja »neizpeljivih, nerazložljivih in nepriobčljivih vrednot«.²⁰

Paradoksi v poeziji

Muka pameti je radost duha. (Usoda pameti, Nevesta v črnem)

Že v Kocbekovi prvi pesniški zbirki *Zemlja* (1934) je mogoče srečati vrsto paradoksov, zlasti v besedilih, ki nakazujejo razmerje do transcendence. Pesnikovo čustveno razmerje do vseh zanosno povečanih kategorij je do skrajnosti ambivalentno, saj mu predajanje bogu, sakraliziranemu erotičnemu razmerju ali absolutizirani smrti pomeni hkrati največji užitek in bolečino. Nosilci čustvene raznihanosti so tu predvsem oksimoroni, ki zgoščujejo sicer antitetično strukturirane vsebine: posvetnost in svetost (Na mojih ramah ždijo neme ptice), mišljenje in čustvovanje (Čistost večera srebrno zahaja), beg in vdajo (Nocoj izteza drevje svoje veje), vegetiranje in spopadanje (Telo mi je ranjeno). Do napetosti prihaja predvsem med pomenskimi predpostavkami prilastkov in samostalnikov, ki so v razmerju polarne opozicije: »Vsi smo razvezani v žalni sladkosti«. Kjer pa ne gre prav za hkratno doživljanje čustvenih skrajnosti, je protislovje rezultat kršenja konvencionalnih predstav o tem, kako doživljamo npr. ljubezen ali smrt: »Polagoma me srkaš vase, prijetno bolečino občutim« (Pesem o smrti); »spominjajoč se ženskosti in *sladko pobit*« (Darujem vam svojo izmučenost); »*slast žrtvovanja* me spreletava (Tih zvenk kakor po stari srebrnini).

Oksimoron, ki krši kodirana pravila kombiniranja s tem, ko pripisuje subjektovemu pomenu nasprotno predikate, se pojavlja v pesmih religiozne zamaknjenosti. Tu se besedilna resničnost čarobno preoblikuje, oddaljuje od znane in običajne podobe, ekstatični lirski subjekt pa dojema tisto, kar mu je sicer nedostopno: »*brezglasne sence govorijo*« (Bregovi sveti v noč zvenijo); »preveč vidim in preveč slišim, vsa zemlja se vrtil, *brezhibni zamahi* in neslišni utripi nas razganjajo« (Pijan od spreminjanja ležim na zemlji); »okrog nas *gluha loza zveni*« (Telo mi je ranjeno).

²⁰Vsi navedki iz Edvard KOCBEK, Søren Kierkegaard, *Sodobni misleci*, 9–23; prva objava v *Domu in svetu* 1935.

Med najbolj logično izzivalnimi so nenavadne zveze abstraktnih pojmov za človekove intelektualne sposobnosti. Z njimi pesnik izraža dvom v razumljivost celote bivajočega, ki je človeku dostopna le prek delnih, različnih in minljivih čutnih zaznav. Tako se rahlo povezani slušni, vidni in gibalni vtisi v jesenskem večeru na vasi iztečejo v zaokroženost, v kateri se kolektivni lirski subjekt ne razlikuje več od sveta, igra z zanikanjem relativnih opozicij (začetek/konec) in z inverznimi opozicijami (spomin/pozaba, vse/nič) pa ima za posledico svojevrsten spoznavni paradoks: »nikjer ni začetka ne konca, vse se nekje prevesi v vsevedno pozabo« (Otroci kričijo v daljavi). Paradokсна »vednost« nima vselej vloge okrepanja lirске elemente, temveč lahko posredno kaže hierarhično ureditev vrednot. V pesmi Na mojih trepalnicah se lovi pelod so različne stopnje ljubezni urejene po stopnji oddaljenosti od razuma in bližine resnici: »nevedni slepci so najbližje resnici«.

Že v Zemlji Kocbek torej problematizira človekovo spoznavno razmerje do sveta. Pri tem opušča izrecna znamenja vzročnih, sklepalnih in posledičnih razmerij med stavki, med deli besedila pušča veliko logične praznine, medpovedna skladnja poteka v preskokih in na različne načine se poigrava s katagorijo časa. Njegov čas mineva, in vendar se v tem minevanju ponavlja, v času se vse spreminja, ne da bi se karkoli dokončno spremenilo, kar biva danes, biva zato, ker je neuničljivo in se bo nadaljevalo. V tej poeziji torej ni linearno potekajočega časa, temveč kroženje (»povsod je kolobar od vekomaj«, Nocoj izteza drevje svoje veje) ali spiralno vrtnjeje. Zato trajanje ni časovna količina, temveč subjektivno doživeto spreminjanje, pripisano času samemu: »Trajanje se spreminja« (Darujem vam svojo izmučenost), večni igri duha: »igra duha se v vedno novih kolobarjih ponavlja« (Mala hvalnica) in hvaljenemu Stvarniku: »Hvalim ga, da sem srečen, ker bom srečen« (Velika hvalnica).

V paradokšno časovno kolobarjenje sta ujeti tudi dve pomembni metafori, ki definirata lirski subjekt in karakterizirata njegovo pojmovanje zemeljskega stvarstva: v vlogi metaforičnega nosilca se pojavljata zrno oz. seme in sad, ki drug drugega pogojujeta in vključujeta. Oba sprožata misel na polni in zaokroženi celoti, ne mrtvo negibni, temveč vsebujoči možnost preobražanja druga v drugo. S temi pomeni lahko skupaj simbolizirata večno kroženje v naravi, človeku in vesolju, večno utripanje in zorenje življenja.

V pesniški zbirki Groza (1963) se pomenski prispevek paradoksa izjemno okrepi, zlasti v prvih treh razdelkih, ki zajemajo pesnikovo medvojno izkušnjo. Ker so pesmi Groze manj neposredni dokument in bolj dialog s konvencijami partizanskega pesništva, je v njih temeljno razmerje med trpljenjem in uporom, smrtjo in življenjem, ogroženostjo in upanjem, posameznikom in kolektivom bolj zapleteno in ambivalentno. Pesniške rešitve vodijo onkraj neproblematičnega odganjanja občutka ogroženosti, zamenljivosti posameznika, preprostega nadomeščanja razdiralnih duševnih stanj z njim nasprotnimi ali izgubljanja posameznika v homogeni masi. Vse to se na poseben način zrcali tudi v figurativni pisavi.

Najprej se nadaljuje notranja ambivalenca, ki jo posreduje razmerje med polarno nasprotnimi izrazi za čustva, in tistim, kar jih povzroča, dodatno pa jo zapleta izpust veznika in konstrukcija dvojnega oksimorona: »presladki bič, omamni poraz« (Veter). Od čustvenih ekstaz v Zemlji se ta raznihanost razlikuje po tem, da se ne

pojavlja v kontekstih, ki govorijo o subjektivnem doživljanju transcendence, temveč jo pesnik pripisuje splošnemu duhu zagatnega predvojnega časa.

Paradoks je v Grozi zelo pogosto povezan z motivom smrti. Na začetku je to posplošena in posebljena ogroženost vsega živega: Čarovnikova pošastna omama je »ljubosumna na zdravo smrt« (Čarovnik). Pozneje je smrt predstavljena kot mnogo bolj intimna razsežnost samega pesnika. Ko postane njegovo aktivno angažiranje v boju zares tveganje življenja, se vrednotenje smrti korenito spremeni. Z različnimi metaforičnimi strategijami posebljanja, erotiziranja in estetiziranja zabrisuje njene kulturno kodirane negativne konotacije, vojno nasilje pa pesniško prekvalificira in etično motivira z ljubeznijo do življenja in sočloveka.

Seveda se ob tem dvojnem križanju absolutnih nasprotij in polarnih opozicij jezikovni izraz silno zaplete, od oksimorona med dvema besedama prehaja v večje besedilne odlomke ali cela besedila, od pomenske interakcije besed pa v medbesedilna razmerja: »šele nocoj sem zvedel/ za neizrekljivo resnico,/ kruteje bom živel/ in nežneje umrl« (Mesečina); »Mars in Venera sta prišla v goste hkrati« (Belokranjska), »Ne morem ti več uiti . . . smrtno ljubeče kiklopsko oko« (Tarča).

Izrazi za duševna stanja niso nujno ekspresija ekstatičnosti in razpoloženske ambivalence, ampak lahko povezani v antiteze kažejo celovito in vseobsežno izkušnjo. Tedaj imajo protiideološki naboj, saj se izrekajo zoper izključevanje enega izmed nasprotnih odzivov ali usmeritev. Antiteza, ki priredno povezuje polarne opozicije, namreč predpostavlja vsa vmesna stanja in stopnje, implicira dinamično prepletanje in nereduktibilnost nasprotij, med katerimi se giblje živi človek; verz iz Kukavice »vsi smo novi svet in stari« prinaša kompleksnejšo podobo aktualnosti, kot je enostavni perspektivizem, ki v imenu novega zanika staro; »strah in srčnost, lmir in zmeda« (iz iste pesmi) pa predstavlja več plasti ali razsežnosti človeka in kolektiva.

Antiteza se pojavlja še v drugi pomembni sporočilni vlogi znotraj partizanske pesmi. Tiče se temeljnega občutja stiske, ki izhaja iz negotovosti vojnega izida, saj pesnik v sklepu besedila pušča odprti obe izključujoči se možnosti, kakor da bi bili bolj stvar nedoumljivih poti usode kot človekovega delovanja: »in začelo je klenkati /v spominu/, žalostno in veselo, kakor za poslednje slovo ali za veliko zmago« (Pritrkavanje).

V Grozi najdemo tudi tip paradoksa, ki spominja na Baudelairovo relativiziranje izvora in cilja dejanja, in sicer v okviru Kocbekove ponovljive metafore, ki vojno nasilje predstavlja v kategorijah človekovega gospodovalnega razmerja do »nižjih« živih bitij: z zapletanjem razmerja med lovцем in njegovo žrtvijo pesnik izraža stisko ob tem, da se je zgodovinsko zlo subjektiviziralo, preselilo v človekovo notranjost: »lovišče sem in lov, gonič in potepuh« (Nemost). Vendar pa ima paradoks tudi vlogo predstaviti intenzivnost medčloveških vezi. Kocbekov vojni dnevnik Tovarišija in nekatere njegove najsvetlejše pesmi Groze in Pentagrama namreč bistvo protifašističnega boja postavljajo prav v moč človekove solidarnosti in ljubezni do sočloveka, v katerih se uresničuje z vojnim nasiljem zanikani etični princip. Tudi moč medčloveških vezi se najbolj kaže v smrti. Živi tovariš namreč prevzema nase enkratno vsebino mrtvega, pesnik pa je še posebej občutljiv za komaj zaznavno navzočnost mrtvih, ki ga obiskujejo. Kar je zgolj tišina, odsotnost, je zanj polno prisotnosti: »Ležim v šotoru in poslušam tišino, oglašja se kakor po končanem

sejmu . . . in že mi/sence/ nežno polnijo šotor, že tiktakajo in drhtijo in migljajo in spletajo venec *burne tišine*.« Besedilo Smrtne ure je eden od primerov bogato odmevnega medmetaforičnega povezovanja, ker ne temelji na opozicijah med abstraktnimi pojmi, ampak izkorišča veliko mero ikoničnosti, ki jo sprožajo izvirne metafore. Prav nasprotno velja za mnoga besedila, v katerih pesnik izkorišča opozicije med abstrakti: zmeda/red, vednost/nevednost, spomin/pozaba, zaseda/prostost, vse/eno ipd., ki se praviloma pojavljajo v nakopičenih antitezah v sklepu besedil in so znamenje posameznikove stiske. V ilustracijo naj bo primer iz pesmi *Pred bojem*, kjer lirski subjekt željo po predsmrtnem spoznanju biti vsega bivajočega absolutizira, intenziteto lastnega bivanja pa predstavi kot razpršitev enega na vse: »sem ves, utelešen tu in tam,/ v temi in luči, v sli in zrenju, /povzet v občestvu, večno sam,/ podarjen smrti in življenju«.

Zadnja vrsta motivacije paradoksa v Grozi že kaže v novo smer, ki jo razvijajo poznejše zbirke: paradoks se namreč pojavlja ob motivu igre, ki je sama po sebi večpomenska kategorija. Po eni strani je igra v Grozi pesnikova duhovita in ostromna jezikovna ustvarjalnost, po drugi pa je to igra neznane in nedoumljive usode. Ta se po pravilih hazarda poigrava z ljudmi in spreminja njihovo naravo, kakor da bi kdo premešal igralne karte, torej tako, da so »*naključja* skrivnostno *pravilna*«. Odlomek, ki navaja posamezne primere v življenjski praksi delujočega paradoksa, je organiziran po načelu paralelizma, saj se v enakih skladenjskih vzorcih pojavljajo navidez naključno izbrani posamezniki, vendar tudi njihov izbor motivira možnost ubeseditve kar najbolj zaznavne probrazbe. Zato to preobrazbo zaznamujejo predvsem rafinirano grajene antizeze, sopostavitve šibko nasprotujočih si konotacij ali paronomazija, skozi celoto pa teče nasprotje med preteklim in sedanjim:

Kdor je ril pod zemljo, hodi po nebu,
in kdor je govoril na trgu, jeclja v sanjah,
kdor je spal na senu, poveljuje brigadi,
in kdor je tiho drvaril, kar naprej sprašuje,
kdor je znal Homerja, gradi bunkerje,
in kdor je jedel v Parizu, si rezlja žlico,
pivec liže roso, pevec posluša tišine,
ministrant nastavlja mine, skopuh zbira rane,
hlapec je zvezdogled, strahopetec bombaš,
pesnik mulovodec in sanjač telegrafist
in zapeljevalec deklet je varen vodič. (Igra)

Osvobajanje in uresničevanje nekoč zatrtih človeških možnosti, razodtujitev samega sebe ter tovarištvo onkraj smrti so značilnosti, ki Kocbekovo vojno poezijo bližajo avtorjevi izrecni nameri: »da bi bila osvobodilna v pomenu, ki presega dnevno aktualnost«. ²¹

Pri nameri osvobajanja s poezijo, ki jo je Kocbek v svojih dnevnikih tudi programsko izrekel, imajo paradoksi posebej izpostavljeno vlogo.

Pesmi *Pentagrama* (1977), ki so po snovi in življenjski izkušnji primerljive vojnim pesmim v prvih treh razdelkih *Groze*, prinašajo nove motive, ob katerih se

²¹Edvard KOCBEK, *Listina* (Ljubljana: SM, 1982), 428. Prvi natis 1967.

razvija paradokсна večpomenskost. Z njimi pesnik razklepa v sterilne dogme in norme fiksirane predstave, reflektira osebni, narodni in planetarni položaj kot nekaj bistveno dramatičnega in išče izvirne izhode iz zagatnih precepov in razcepov. Te motive povezuje nekaj tem, ki v Grozi manjkajo ali so manj izpostavljene: pesniški navdih in pesnikovo poslanstvo, etos bojevanja, slovenska zgodovina, iz pretresa nastajajoča bivanjska avtentičnost in nova modrost, shizoidna razpoloženja in smrt.

Uvodna pesem zbirke Prva prošnja za razsvetljenje upesnjuje invokacijo pesniškega navdiha, vstopa duha v pesnikovo srce, ki ne razpira le njega samega, da zaniha skupaj s predmetnostjo, ampak tudi predmetnosti omogoči, da se razkrije v ustvarjenih pesniških oblikah. Odrešitev molčečega pesnika in zaklete predmetnosti je eno samo dejanje prežemanja (p)osebnega z nadosebno celoto, ki vsebuje potencialno navzočnost etičnih skrajnosti: »predri me klitje *dobrega in zlega*, zagrni z rodovitno me temo«. Zato pa more biti tudi poezija nereducirana in osvobajajoča: »Naj moji stih *zazvene z mehko*,/ naj *razdivjajo* v sebi *kruto moč*,/ Slovencem naj pokažejo podobo/ rešitve, ki jo skriva bojna noč.«

Ob pesniški temi se antiteza ustvarjalne napetosti navezuje na komplementarno razmerje subjekta in objekta in na polarizirani etos, ki je podrejen narodnoobrambni vlogi. S to podreditvijo pa se ne izgublja metafizična razsežnost, ki daje številnim pesmim Pentagrama zanosno pridvignjeni ton.

Na drugem koncu zbirke (in najbrž s povojnega stališča) nam Igra in Ta večer je igrača govorita iz položaja resignacije nad nacionalnim pomenom poezije. Pesniška igra se ne tiče nikogar več in lahko ostaja sploh brez zapisa, v najboljšem primeru je suvereno razstavljanje resničnosti in sestavljanje imaginarnega predmeta, ki se konča v skrivnostno neoprijemljivi strukturi. Ta je sicer brez realnega predmeta, »tančica brez neveste«, a hkrati ponavzoča odsotno in uresničuje potencialno: »kajti to, kar je, je v tem, česar ni, in česar ni, je navzoče v tem, kar je. Zatorej se v moji igri ne bi nič izgubilo, samo preselilo bi se veselo in obogatilo sebe in mene in tebe, ki me spremljaš« (Ta večer je igrača). Razgrajevalno-ustvarjalno strategijo motivira ista vera v neuničljivost biti in enako inkluzivno razmerje med absolutnimi kontrasti eksistence, kakršno je pesnik izpričal že v Veliki hvalnici iz Zemlje: »Vem, da sem Nekaj, sovražnik Niča.« To vero mu je potrdilo tudi tvegano angažiranje v spreminjanju zgodovine: »ni me mogoče uničiti . . . sem ker sem«. Ko je preseženo izključujoče nasprotje v binarni taksonomiji bit/nič, je premagana možnost vsakršnega nihilizma, odpravljene so vse naslednje opozicije: bolečina/slast, krivda/odrešitev, žrtev/birič, strah/pogum. Zanimivo pa je, da ima jezikovni izraz te silne vere videz protislovja: »Poslušamo: umreti je živeti/ in smrt začetek in nikjer ni kraj/ obredu, ki smo srečno v njem povzeti,/ poslani smo za druge v bridki slaj/ in v tej spremembi bomo vsi odkleti.« (Ob tretji uri popoldne).²²

Tudi premislek slovenske zgodovine v Kocbekovi pesmi ne more brez napetosti. Vendar antiteze v besedilu Slovenska noč niso v vlogi razporejanja relativnih opozi-

²²Primerjaj tudi Pismo v Ljubljano: »Bojazen je grozljivi čut/za nebivanje, hkrati pa/ zanosno upanje v trajanje./Čemu naj bi bil hraber,/ko bi ne bil večji od sebe?/ Hrabri smo, ker črpamo moč/ iz nečesa, kar ne mine./(. . .) Tako čisto in tako silno,/ kakor se zdaj bojujemo,/ so se hoteli mnogi bojevati,/ pa jim ni bilo dano.«

cij v dramatična razmerja preteklo/sedanje, zgodovinske spremembe/prikrito ohranjanje življenja, družba/narava, nezgodovinski/prebujeni narodni subjekt, molk/pesem, Pegaz/bojni konj. Šele dramatična razpostava opozicij pesniku omogoči, da izreče prehajanje in spreminjanje od enega člana nasprotja v drugega. Ob tem ostanejo etične konotacije spreminjanja neizrečene ali bolj zabrisane z analogijo erotičnemu dejanju med rastlinami v naravi in med ljudmi v pravljici.

V osebnoizpovednih besedilih je etos bojevanja stopnjevan v krivdo ali v problematizacijo cilja: »Kaj je iskanje neba proti najdeni zemlji?«, v najbolj zanosnih pa srečno prevrednoten. Absolutizirani kontrast med grehom in nedolžnostjo v Zmagoslavju ni omejen le na uveljavljanje zgodovinskega subjekta z močjo, iz katere nujno izhaja zlo, ampak je načelo vesoljne dinamike, ki ves planet spreminja v žrtev: »Čez makovo semence senca dirja, vesoljni velikan lovi planet.« Kontrast je presežen šele, ko so etične kategorije ugledane skozi zgodovino in ko je zgodovina emanacija in uresničevanje ljubezni — vsaj v območju poezije, ki transcendira zemeljsko zmedo in ustvarja podobo upanja, s čimer odrešuje tudi pesnika. Izhod iz njegove stiske se zgodi prav v kompleksnem oksimoronu, ki sintetizira in mediiira med plemenitim ciljem in nasilnimi sredstvi, med nedolžnostjo in krivdo: »Kar ni nasilniku in zvezdogledu/ mogoče, duh ljubezni porodi./ *O srečna krivda, plemenita zmota,/ krvava roža, lilija mogota!*«

Zgodovinski pretres pa ima za lirski subjekt še drugačne posledice. To je osvobajanje od pritiska racionalnosti z rušenjem starih sistemov, vsakršnega reda, temeljčega na logosu, znanju in shematizaciji življenja, ki izključuje vse, česar razum ni sposoben obseči: naključje, dvom, nemir, norost, herezijo, poezijo in skrivnost. Že Temne podobe, dodane drugi izdaji zbirke Zemlja, Povabilo na ples iz uvoda v razdelek vojnih pesmi in Prošnja ter Začetna iz Groze, potem pa še Ariadna in Začetek v Pentagramu tematizirajo položaj jaza, vrženega v prvinsko kozmično grozo ali drugače nezavarovani položaj slepote, golote in neposedovanja stvari. Od tod se je lirski subjekt prisiljen reševati pri temeljih (v zemlji, otroštvu, spominih, naravi, skupnosti itd.), da bi lahko (spet) začel bivati odprto, avtentično in ustvarjalno. Vsa ta besedila imajo antitetično makrostrukturo, najpravilneje simetrično Povabilo na ples in Ariadna. Slednja pa je zanimiva tudi zato, ker izpoved o nezmožnosti jezikovnega izražanja oz. artikulacijo ekstatičnih, nezavednih in iracionalnih stanj uresniči s kozmiziranjem kaosa z izrazi za primarna semantična nasprotja: »da bomo . . . spoznali, kje je *zgoraj* in kje *spodaj*, kdaj *včeraj* in kdaj *jutri*, kaj je *dobro* in kaj *zlo* in kaj osmi dan ustvarjenja«.

Pomenljive notranje protislovne pesniške formulacije v zbirki Poročilo (1969) se navezujejo na tisto, kar je dognano v pesmih Kdo sem? in Dialektika iz zbirke Groza. Tu namreč jezikovno preigravanje nasprotij dobi družbenokritične razsežnosti, ki nimajo več nobene zveze s pesnikovim sodelovanjem v najbolj tvegano-zanosnem uresničevanju slovenske zgodovine. Nasprotno, družbena dialektika zanikanja, ki razdiranje opravičuje z grajenjem, smrt z zdravljenjem in požiganje z gašenjem, ki pa je pri tem zagrešila strahotno popačenje ljudi in zmedo vrednot, je pesnika izvrgla iz položaja zgornjih med spodnje. Ob tej zamenjavi v so si »sovražniki«, »prijatelji« in »šaljivci« prilastili položaj avtoritarnih razlagalcev tega, kdo da pesnik je, njemu pa prepustili obrambo s pesmijo, v kateri mora še pred

pozitivno opredelitvijo samega sebe počistiti s tujimi sodbami: »Nikoli nisem to, kar mislijo, da sem, in nikoli nisem tam, kjer me vidijo oči.«

Če je Dialektika še izraz upora, zaupanja v možnost popravka izprijenega in vere v prebujenje iz laži, potvorb, izdaj, zlorab in sovraštev, pa pesmi Poročila in naslednjih zbirk tako možnost bolj poredko predvidevajo v realnem. Kljub veliki bolečini ob diagnosticiranju oblik sodobne odtujitve in naraščanja nesmisla (niti Bog niti lirski subjekt nista več identična sama sebi), je pesnik omejen na nejunaško bivanje v jalovi praznini in samoti, iz katere se rešuje s preseganjem nasprotij in s fantastičnim pogledom na realno. Že kar v uvodni pesmi *Druga stran* z geometrično prisposodobno gugalnice smo priča vse intenzivnejšemu nihanju, ki navsezadnje preide v vrtenje, povezujoče skrajni časovni in bivanjski točki vsega: harmonični »prazačetek« in kaotični »prakonec«. Stopnjevanje razponov med globino in višino ob vse krepkejši čustveni spremljavi zaznamujejo raznosmerne relativne opozicije, povezane z ustreznimi glagoli za smer gibanja: »vzdiguje se nad težnost/ in znova pada vanjo./ Višina ga meče v globino/ in globina ga suva v višino«. Zamenjavo amplitud s kroženjem pesnik pripravi s hiazmom, ki »urejevalne« prostorske odnose²³ paradokсно prevrne, česar zaradi predhodnega besedila in paralelistične organizacije verzov ni mogoče spregledati: »skupaj *skačeva v globino/* in skupaj *padava v višino*«. Tudi spremembo narave gibanja ne zaznamujeta le izraza kolobar in kroženje, ampak zanikanje razlikovanja med najnižjo in najvišjo točko: »ne vea več, kje sta *zenit* in kje *nadir*«. Primer je zanimiv tudi zato, ker zelo natančno izdelani geometrični predstavi z vlogo metaforičnega nosilca ustreza komaj ujemljiv metaforični smisel, za katerega ne vemo niti to, ali zaznamuje pesnikovo duhovno-čustveno naravnost, oceno stanja sveta, vrtoglavo pesniško igro s pomeni ali vse to hkrati.

Neposredno nadaljevanje napačnih ali zlonamernih razlag iz besedila *Kdo sem?* so pesmi *Zdaj*, *Konec igre* in *Moje življenje*. *Zdaj* predstavlja zgodovino nespo-rorumov med lirskim subjektom in družbo, tako da pomensko protislovje umesti med govorčeva dejanja in med njegove lastnosti, na katere iz dejanj sklepajo drugi, po vzorcu: »Kadar sem govoril, so rekli, da sem nem.« Vrsta sproti izničevanih učinkov dejanj in pohab kulminira v pripisu blaznosti, a tudi tedaj lirski subjekt zmore samoobrambno kretnjo v sklepni izjavi: »Zdaj sem srečen.« Oblikovno in pomensko zapletenejši je *Konec igre* z ostroumnim povezovanjem in preobračanjem raznovrstnih, medsebojno izključujočih se semantičnih opozicij (trajanje/minevanje, podnevi/ponoči, beli/črni, mlinar/dimnikar, ogenj/voda), ki so organizirane v antiteze in paralelizme s prekržanimi elementi. Smisel napetosti je sicer nesporazum, vendar ne z nekom zunaj subjekta, marveč z dvojnikom v sebi. Notranji razcep je premagan, ko so nasprotja združena v višjo celoto. Vse stopnje reintegracije razcepljenega subjekta so zaznamovane s semantično protislovnimi zvezami nasprotij: »Naučil sem se *podnevi sanjati/in v spanju opravljati dela . . . Zdaj sem dan in noč hkrati,/voda in ogenj,/ moka in pepel*.« Sklepni paradoks, ki se tiče identitete, samo na videz razveljavlja zanosne trditve iz *Molitve* (sklepne pesmi v *Grozi*) in *Pisma v Ljubljano*: »Poslušam pravadni glas, le to si, človek, kar nisi, in imaš

²³LEECH, n. d., 113.

vse, česar nimaš.« V resnici je znamenje globoke krize identitete, a obenem tudi prizadevanja za celovitost, poštenost in jasnost, do katere vodi notranja razodtujenost. Luščenje takega smisla paradoksa je mogoče razložiti z dejstvom, da je njegov smisel, tako kot smisel figurativnega jezika sploh, odvisen od sobesedila (sobesedilo je večkrat cel avtorjev opus). Iz pomena sodelujočih sobesedilnih elementov in njihovega ustvarjanja besedilnega sveta lahko naslovnik razbere tudi konotirana sporočila, dojame pesnikovo držo in zazna vrednotenje upesnjenegega. Takó geometrična figura uvodne pesmi zbirke ostaja na abstraktni refleksivni ravni, podobna v sklepu avtobiografije *Moje življenje*, pa precej določneje nakazuje pesnikovo duhovitost in sarkazem, zlasti če vemo, da je »tek na dolge proge« metaforični topos njegovega vztrajanja in zvestobe samemu sebi. Zamenjava linearnega napredovanja v času s kroženjem tu problematizira in razveljavlja asimetrično relativno opozicijo med naprednimi revolucionarji in konzervativnim pesnikom: »In ko smo različni in nestrpni odrveli po neskončni areni in začeli množiti kroge, sem nekega hipa tako zaostal za silaki, da sem se naenkrat znašel pred njimi.«

Razmeroma določen je semantični prispevek paradoksa v kontekstu posredne družbene kritike povojne marginalizacije ali odstranitve ljudi. Pripisovanje atributov živosti ali navzočnosti logičnemu subjektu, katerega obstoj je v neposredni soseščini izrecno zanikan, sicer spominja na Kocbekovo strategijo ukinjanja smrti v vojnih pesmih. Toda globinsko enaki paradoksi v Mačjih očeh nakazujejo sarkazem, ki verjetno prikriva prizadetost, o kakršni v Grozi še ni sledu: »kokoši poslušajo visokega pevca, ki ga že davno ni več . . . na nebu žarijo svobodne zvezde, ki so že davno ugasnile . . . gluha babica sliši opoldne zvon, ki so ga že med vojno vrgli skozi lino«.

Najbolj dalekosežna, izzivalna in po učinku nepredvidljiva je vrsta gramatičnega zanikanja v Melodiji. Krši namreč diskurzivno načelo omenjanja ali nanašanja slovnično pravilnih stavkov s preprosto propozicijsko zgradbo, katerih zaporedje bi lahko sestavljalo lirsko pesem. Vendar so posamezni elementi resničnosti v teh stavkih omenjeni, kar predpostavlja, da obstajajo, brž nato pa je zanikan prav njihov obstoj.²⁴ Paradoks je podoben Magrittovemu o pipi, ki ga navaja Skupina μ , le da je v Kocbekovi pesmi globlji in bolj tragičen. Ne odpira namreč možnosti, da si namesto neobstoječe pipe, ki se zdi, da je naslikana, naslovnik predstavlja, kar si že bodi. Kocbek prek postopne redukcije pojavov prispe do ukinitve najbližjega človeka, samega govorca in nazadnje vseh reči in bitij, s čimer je paradoks postal način izrekanja nič: »Mesec na hribu, hriba ni/ veter v globeli, globeli ni,/ na ribniku čoln, čolna ni . . . niti tebe niti mene več ni,/ničesar ni, nikogar ni.«

Nizanje primerov zaključimo z mislijo, da se v zadnjih dveh zbirkah tipi tu prikazanih paradoksov pravzaprav ne množijo več. Izjemi sta morda le postavljanje neodgovorljivih vprašanj o nasprotujočih si lastnostih ljudi (Skrivalnica, Vprašanja) ali identiteti pojavov (O polaganju rok) ter zanikanje z vlogo izrekanja drugačnosti,

²⁴ Izraz »omenjanje« je rabljen terminološko; kalkira angl. »mentioning«, ki je sopomenka stavčnemu referiranju in se tiče rabe stavkov v opisovanju stanj, kazanju trenutnih reči in zatrjevanju, da nekaj je na nek način. Prim. U. ECO, n. d., 163. Pragmatično pojmovanje »omenjanja«, ki pomeni opozarjanje naslovnika na zunajjezikovno resničnost, uvaja J. J. MOUL, *A Study of Metaphor* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976), 39–53.

tj. osebnega kljubovanja in duhovne svobode zoper novo nasilje nad posameznikom (O svobodi uma) in slutnje neke potencialne celovitosti (Stavek). Nove so seveda funkcije oksimoronov, antitez in paradoksov v okviru širjenja pesniških tem: v apokaliptičnih vizijah bližajoče se katastrofe moderne civilizacije, v diagnosticiranju zlaganosti, videza, odtujenosti, samozadostnosti in samozadovoljnosti, v zaznavanju globokega pomena drobnih znamenj skrivnosti in nedoumljivega poseganja preteklosti v sedanost prek živega spominjanja ter v dopolnjevanju resničnosti s sanjami in umišljanjem. Vloga protislovja je gibljiva, uresničuje se v polju, ki ga zamejujejo tesnobna opozorila in pozivi ali pretresljive izpovedi, povezane z nostalgijo po odsotnem smislu in izgubljeni povezanosti različnih reči, ali pa s srečo, avtentičnostjo in svobodo, ki prihajajo iz ustvarjalnega dejanja. Poezija je dogajanje v pesnikovi glavi, in sicer tako, ki je »več od skrivnosti/ in več od ljubezni,/ najgloblje bistvo stvari,/ nekaj za kar ni besede,/ kar je srečna nevednost/ in blažena slutnja,/ nekaj, kar je nenehno/ na drugi strani,/ pa je vendarle v meni« (Prastari čudež).

Da je paradoks kar naprej pomembna razsežnost ustvarjalnega oblikovanja pesniških svetov, ki vznemirjajo in pretresajo z izrekanjem protislovij, je navsezadnje videti iz naknadne predelave Popotne pesmi iz l. 1931 v povsem drugačno sporočilo istega naslova, ki je vključeno v pesnikove Zbrane pesmi iz l. 1977. Tudi individualna stvaritev novega, hkrati narodno-zgodovinskega in bivanjsko-poetološkega mitema v Lipicancih izreka zaupanje v višjo pesniško resnico in globljo filozofsko modrost paradoksa: »Nič *temnejšega* ni od *jasne* govornice in nič *resničnejšega* ni od pesmi, ki je *razum ne more zapopasti*.«

Ob koncu se raziskovalcu paradoksa odpirajo nova vprašanja, najprej tisto, ki ga je v teoretskem prispevku o drzni metafori načel H. Weinrich: koliko je oksimoron samo z izkoriščanjem semantičnih opozicij lahko estetsko vznemirljiv. Kocbekov pesniški razvoj kaže v to, da se je razmeroma kmalu usmeril v zapletenejše oblike protislovja in da je v estetsko najdovršenejših besedilih uspel »ésprit géométrique« povezati z »ésprit esthétique«, ali drugače, čisto logično formo napolniti z ikonično bogato metaforiko, katere pomenski presežek ostaja v območju imaginarnega onstran logike. Odprto ostaja tudi vprašanje pretiranosti antiteze, o kateri razmišlja Jean Cohen. Glede na ekstatično naravo Kocbekovega lirskega subjekta, ki se kaže tudi v pogosti gostobesednosti, kumulativnih figurah in hiperboliki, bi lahko francoskemu strukturalistu pritrdili. Hkrati pa ne moremo spregledati dejstva, da se Kocbek vedno utemeljuje kot prizadevajoči si duh in da tudi njegove najbolj imaginativno razvezane pesmi ter najbolj igrivo prekladanje besed motivira humanistična prizadetost in boj za smiselnost, ki se vzpostavlja prek nasprotovanja in kljubovanja. Najtežje bi bilo odgovoriti na vprašanje, koliko so tu obravnavane pesniške strategije pomembne za konstitucijo makropoetike modernizma. Ob nekaterih postopkih prihajajo na misel vzporednice s formalno enako strogimi vzorci in pomenskimi razdaljami v liriki Kajetana Koviča in Gregorja Strniše, medtem ko razvezana imaginativna igra, v kateri sodeluje množica raznovrstnih vsakdanjih predmetov in pojavov, spominja na kombinatoriko Tomaža Šalamuna.

SUMMARY

This study is devoted to one of the more important and consistent linguistic strategies in Kocbek's poetry, a strategy connected with existentialist philosophy and the poetological tendency to shock and liberate the reader with an actualization in the poem that is greater than the sum of its linguistic parts. The concept of paradox is marked by forms of unavoidable contradictions in meaning that are connected with strong oppositions, the effect of which is to create semantic tension. This presumes the active participation of the reader: individual readings that take into account cotextual rules cannot end in the choice among alternatives but in the buildup of a complex and holistic textual meaning.

In the introduction the dictionary definitions of paradox are given as well as the results of certain theoretical works in which the quality of figurative language use in contradiction is given attention. Also included is a contribution to semantics, giving the literary scholar some operating principles for revealing contradictions on the basis of semantic opposition. Finally, Kocbek's early spiritual development, in particular the inspiration of French personalism, through which he became acquainted with the work of the philosopher Kierkegaard, is treated. Kocbek was intellectually stimulated by Kierkegaard's notion of emphasizing the paradox as a means of making sense of individual existence. The core of the study is a detailed analysis of the paradox in poems from the collections *Zemlja*, *Groza*, *Pentagram* and *Poročilo*; summary treatments of *Žerjavica* and *Nevesta v črnem* are also given. The analysis of individual examples attempts to evaluate the semantic contribution of the paradox to the thematics of the text and collection. For this reason works are chosen that tell the most about the poet's dilemmas in connection with his participation in the creation of Slovene history, his doubt about the rational explicability of man and the world and his last refuge in the poet's creative act. This act is, in all periods, articulated by the paradox, which covers the most important categories of the poet's expression and which is displayed at marked junctures: in a disturbing beginning, at an inconclusive ending or in the middle at the point of a sudden shift. The study shows that, in his best works, the poet avoids the simplest varieties of the oxymoron in favor of more subtle antitheses, which run through further textual passages. In later collections he also adds some interesting forms of negation that undermine the unambiguous relationship between linguistic reference and poetic imagination.