

Niko Grafenauer

Ljubljana

## BRANJE NOVE (IN STARE) POEZIJE

Prelomne razsežnosti v poeziji Vena Tauferja

### I

Poezija Vena Tauferja že od nekdaj velja za izrazito eksperimentalen pesniški pojav, kar ima v naši ustaljeni estetski zavesti pomen nečesa konceptnega, nedovršenega in torej vseskozi spornega, zato se ta zavest, v kateri so utemeljene tudi mnoge razlage tega pesništva, vede do njega dokaj skeptično in zadržano. Ob izidu Tauferjeve antologijske zbirke z naslovom *Prigode* 1973 se mi ponuja priložnost za zbranejši premislek o nekaterih pogloblitnih vzrokih, ki po vsej verjetnosti odločajo o takšnem problematičnem statusu Tauferjeve poezije in ki jih je prejkone treba iskati tako v našem tradicionalnem pojmovanju in branju poezije, kakor tudi v strukturi samega Tauferjevega pesništva, za katero je značilno, da se takšnemu načinu branja ves čas upira. Ta njegova upornost je utemeljena na eni strani v ideološki, tematski averziji do tradicionalnega sistema vrednot, kar velja zlasti za zbirke *Svinčene zvezde* 1958, *Jetnik prostosti* 1963 in *Vaje in naloge* 1969, kjer se v znatni meri uveljavlja opozicija do splošno veljavnih ideoloških modelov in mitologij, ki uravnavajo družbeno, politično in kulturno prakso Slovencev. Na drugi strani pa se že v *Svinčenih zvezdah* začenja nakazovati tista temeljna sestavina Tauferjeve poezije, ki v kasnejših zbirkah, ko v pesniškem dogajanju na Slovenskem postane poetska ironizacija in razkrajanje tradicionalnih mitologij že kar splošno opravilo, zmerom bolj stopa v ospredje in se že v zbirki *Vaje in naloge*, še posebej pa v *Podatkih* 1972, uveljavi kot temeljno poetsko načelo. To sestavino bi lahko označil kot avto-destrukcijo tematske poezije. Z drugimi besedami povedano: Tauferjeva poezija na tematski, vsebinski, idejni ravni podira logos mita, ki je lahko narod, človek, bog, literatura itd., s čimer razklepa posvečeno uklenjenost poezije v ideološko službo tem mitološkim postulatov. V tem prizadevanju je Taufer prav gotovo izredno radikalen in dosleden, saj prvi tematizira tudi ironično distanco do same poezije, ki jo kasneje povzame in na poseben način izvede v svojem pesništvu Tomaž Šalamun, — se pravi distanco do poezije kot tistega mitičnega govora, v katerem se ohranja navidezna identičnost resnice in smisla, medtem ko iluzija ali igra, ki je pesništvu imanentna, ostaja zakrita. Prav tematizacija te pesniške iluzije (iz besede *illudo*, kar pomeni igrati se, prevarati, norčevati se, slepiti ipd.) daje Tauferjevi poeziji tisto značilno tematsko razsežnost, kakršne ne poznata niti Zajc niti Strniša; zanju namreč ostaja poezija kot prostor iluzije ne-reflektirana, kar pomeni, da se igra v njej ne uveljavlja na razviden način, — tako, da bi se izločala iz poetske samoumevnosti in se prikazovala na površini kot osrednja téma ali vsebina pesniškega jezika, marveč je njeno temeljno sporočilo v prikazovanju človekovega metafizičnega spora z resničnostjo. Odtod izvira tudi resnobnost in tragična monumentalnost njunih pesniških svetov. Opisana strukturna razsežnost v Tauferjevi poeziji je zanjo prav gotovo najbolj tipična, ne samo zato ker pogojuje njeno inovativnost v odnosu do preteklega in tudi sočasnega pesništva, marveč tudi zato, ker je kasneje postala celo pogla-

vitna informativna sestavina Tauferjeve pesniške produkcije. Še več: z njo se je pravzaprav odprlo tisto področje v našem pesniškem ustvarjanju, ki je kmalu zatem spodbudilo pravo literarno gibanje, za katero je Taras Kermauner vpeljal ime luzidem in ki je dalo nekaj odličnih pesniških rezultatov z avtorji, kot sta Tomaž Šalamun in Milan Jesih, deloma pa tudi Franci Zagoričnik in Iztok Geister — Plamen.

Posledice te racionalizacije in tematizacije poetske iluzije ali igre, ki se dogaja z njeno izpostavitvijo v poeziji sami, in hkrati vztrajanje v pesniški produkciji, ki a *limine* temelji v ustvarjanju te iluzije, ker bi se sicer ne razlikovala od navadnega poročila, je neke vrste samorazkrivanje poezije kot metafizičnega akta, se pravi odstiranje ali racionalizacija samega bistva pesniške dejavnosti, ki skuša na iluzoren način ustvariti identičnost resnice in smisla v besedi oziroma literaturi. Na drugi strani pa prav dejstvo, da se vse to dogaja znotraj poezije same, ki je že po svojem rojstvu metafizično utemeljena, saj raste iz človekove potrebe po ustvarjanju neke druge, umetne realnosti, ki se jo da vzpostaviti z besedami in njihovimi pomeni in ki jo fenomenološka literarna teorija imenuje kvazirealnost, sproža v njej nenehno krizo, katere izraz sta nekakšna implicitna poetska distanca, intelektualizem in samoironija, ki sestavljajo informativno držo večjega dela Tauferjeve poezije. Z drugimi besedami rečeno: iluzija o identičnosti resnice in smisla ali ideje, na kateri je utemeljena izvorna mitična funkcija poezije kot besedne skrivnosti, kjer sta resnica in govor eno, v izhodišču ostaja ves čas prisotna, saj bi sicer ne mogli govoriti o poeziji, vendar pa je ta iluzija s svojim samorazkritjem, s tem, da ne nastopa več kot čista samoumevnost in skritost, ampak kot predočenenost, hkrati tudi porušena, saj na razviden način govori o iluziji ali igri kot o resnici poezije, ne pa o identičnosti te resnice in smisla, ki naj bi bila njen cilj. Brž ko pa je tako, pomeni, da je misel, ki je udeležena v smislu, zavrgla možnost takšne identičnosti, s čimer je seveda iluzija sama postala »predmet« poezije. Misel v Tauferjevi poeziji torej ukinja samo sebe, ali še bolje, izstopa iz nje, da bi se lahko razkrila resnica pesniške igre, ki ne potrebuje nikakršne naknadne potrditve v smislu, saj ji je ta dan apriori, kakor je dan tudi sami poeziji in njeni družbeni eksistenci, sicer bi je ne pisali niti ne bi razpravljali o njej. Kakor hitro pa ne gre več za službo poezije nekemu dodatnemu, višjemu smislu, v katerem se mora potrditi, da bo priznana za poezijo, marveč za vztrajanje pri svojem imanentnem smislu, ki je pač smisel, kakršnega smo pripravljene pridajati tistemu človekovemu aktu, ki ga je grški svet imenoval *poiesis*, latinski pa *producere*, seveda postane produkcija pesniških besedil smiselna v tisti meri, kolikor je v resnici produkcija, se pravi ustvarjanje, oblikovanje, umotvorjenje nečesa novega, ne pa reprodukcija že znanih stvari, oblik ali idej. V tej optiki se torej kot merilo pri vrednotenju poezije ne postavlja njena razumljivost in razumna dostopnost, ki jo ponavadi enačimo s smiselnostjo, marveč različnost in s tem inovativnost v primerjavi z že znanimi in v naši estetski zavesti preverjenimi pesniškimi govori. Takšno stališče zato predvideva kot temeljno poetsko načelo produkcijo (inovativnega) pesniškega govora, se pravi ustvarjanje novih form, ki jih je mogoče ustvariti v jeziku, ne pa ideološko zgovornost, spretnost in razvidnost, ki naj bi nam olajšala stik z njim, tako da bi naš sogovor pri branju potekal čim bolj lagodno in brez naše globlje udeležbe v pesnikovi jezikovni avanturi. Vse to pa pomeni, da je, brž ko pristanemo na takšno izhodišče,

pri obravnavi poezije osrednje vprašanje, ki mu moramo posvetiti največ pozornosti, njena informativna razsežnost. Ker je pesništvo besedni fenomen, je seveda treba v zvezi z njim govoriti o tem, kako so besede postavljene *in formo*, v obliko, ki je produktivna le tedaj, če je drugačna od že znanih besednih form v poeziji. V trenutku, ko se tega zavemo, pa seveda že ni več niti potrebno niti ustrezno govoriti o krizi poezije, saj se nam ta kaže samo s stališča tradicionalne zavesti, ki same sebe ne reflektira. Če se ji hočemo približati na adekvaten način, moramo spremeniti optiko in sicer tako, da ta kriza obvezuje tudi naše estetsko mišljenje, kar z drugimi besedami pomeni, da ga preoblikuje in dopolnjuje z novimi spoznanji o možnostih pesniškega izražanja, s čimer se šele zares vzpostavlja tisto dinamično razmerje do pesniškega besedila, ki je zajeto v pojmu ustreznega branja. O ustreznem branju govorim zategadelj, ker vsak pesniški tekst določa drugačno naravnost bralca, kar seveda pomeni, da je od tega odvisna tudi »vsebina« branja. Nikakor namreč ni mogoče brati moderne pesniškega besedila na enak način, kakor beremo tradicionalno poezijo, ker nas takšno branje potisne v blokado, kjer ni več nobenega soglasja ali sodelovanja med tekstom in bralcem. Nevarnost, da bi se kaj takega zgodilo pri branju tradicionalnih pesniških besedil, je seveda dosti manjša, saj so ta besedila in poetska načela, na katerih so zgrajena, že vključena v našo splošno estetsko zavest, ki jih sprejema kot nekaj normalnega in neproblematičnega, čeprav je seveda zlasti v njihovih interpretacijah možno prav tako odkrivati nove estetske razsežnosti in s tem problematizirati ustaljeno predstavo o njih. Te nove optike pa se mimo drugega porajajo tudi z vzpostavljanjem novih poetskih poskusov, ki jih prinaša sočasna avantgardna poezija in ki se preko refleksije o njej lahko širijo tudi na branje in razpravljanje o tistih pesniških pojavih, za katere se zdi, da so že varno spravljeni v tradiciji.

Poezija je torej ves čas v dogajanju in preverjanju, zato noben premislek o njej ne more biti dokončen, saj se porajajo zmerom nove forme in postopki, ki nanovo določajo našo estetsko zavest, hkrati s tem pa seveda tudi razpravljanje o poeziji.

## II

Pravkar opisano gledanje na pesništvo kot nepretrgan informacijski proces, v katerem nastajajo zmerom nove besedne strukture, ki so nosilke novih estetskih form, me je spodbudilo, da poskusim vsaj v grobih obrisih prikazati razloček med tradicionalno, v naši zavesti bolj ali manj udomačeno, »normalno« formulacijo pesniškega besedila na eni in problematično, naši povprečni estetski skušnji še nedostopno, »hermetično« pesniško strukturo na drugi strani. Šele potem bo namreč mogoče jasneje opredeliti tudi inovativne estetske razsežnosti takšnega pesništva, s kakršnim imamo opraviti v Tauferjevem primeru.

Za vzorec tradicionalne pesniške formulacije jezika vzemimo primer iz Menartove poezije, ki prav gotovo sodi med vidne zastopnice tradicionalne poetike v sodobnih pesniških tokovih na Slovenskem. V ta namen bi se prav lahko poslužil tudi kakšnega starejšega klasičnega pesniškega teksta, vendar je izbira Menartove pesmi bolj utemeljena predvsem iz dveh razlogov: na eni strani zaradi sočasnega nastajanja Tauferjevega in Menartovega pesniškega dela, na

drugi strani pa tudi zaradi na moč različnega socialnega odmeva ene in druge poezije. Pesem z naslovom Croquis je iz zbirke *Semafori mladosti*, 1963, in se v sklenjeni kitični zgradbi glasi:

Kavarna. Miza: marmor, mrzel, siv —  
življenja otipljiva prispodoba.  
V kozarčku konjak; nizko izpod roba;  
in lužica tam, kjer se je polil.

Prst čopič je in lužica paleta;  
lenobno rišem: hišica, drevo,  
nad hišo sonce, klopica pred njo  
in roža, ki ob roži se razcveta.

In še stezica, ki drži od hiše  
in lepa žena, ki med rože leže ...  
A v tem natakakar vljudno predme seže,  
pobere vse in mizico pobriše.

In gledam ga, kako svoj pladenj nosi,  
kako opleta sem ter tja s prtičem,  
in skoraj žalostno za njim zakličem:  
»Gospod natakak, še en konjak, prosim!«

Pesem je napisana v prvi osebi in prinaša docela razvidno, očitno, vsem razumljivo sporočilo o nekem dogodku v kavarni, ki ga je celo mogoče obnoviti s svojimi besedami. Gre torej za tematsko trdno zamejeno pesem, v kateri so besede in stavki postavljeni med seboj v jasne smiselne zveze, ki na bolj ali manj nedvoumen način izražajo neko misel. Ta pripoveduje na eni strani o mrzlem in sivem vsakdanjem življenju, na drugi strani pa o idili, ki si jo subjekt v pesmi riše na marmornati mizici. Prikazano je torej neskladje med stvarnostjo in iluzijo, ki je delo lirične domišljije, pri čemer se kaže v pesmi večja naklonjenost do iluzije kakor pa do stvarnosti. Sporočilo pesmi potemtakem sestavljata dve ravnini dogajanja; prva je stvarna, empirična, vsakdanja, zato je tudi razvidno locirana — postavljena je v kavarno za marmornato mizo. Druga je manj otipljiva, saj pripada spontani domišljiji igri, s čimer se znotraj stvarnega, preverljivega, »normalnega« sveta, ki nastopa v začetnih in zaključnih verzih, nenadoma odpre čisto nova optika, v kateri so ta empirična razmerja na videz porušena, ker gre za privid, za katerega pa je vendar značilno, da je sam v sebi, tako kot empirični del pesmi, docela vzročno urejen, logičen, smiselno obvladan; takšna je seveda tudi dikcija teksta. Pesem torej tudi v tem delu prikazuje skustveno možne in preverljive stvari, le da so predstavljene kot domišljijaska igra. Z drugimi besedami povedano: odnos med empiričnim in domišljijaskim delom pesmi je takšen, da ne dopušča domišljiji večje samostojnosti in razcveta, marveč je ves čas podrejena vzročnim zakonitostim, zato je tudi nujno, da je prikazana kot nekakšno alkoholično slepilo. Gre potemtakem za izrazito realistično koncepcijo pesmi, v kateri je domišljijaska igra ali iluzija samo njen motiv oziroma sestavina njene snovi, se pravi, da avtor ohranja do nje logično distanco, zato se tudi ne more uveljaviti kot osrednje gibalo ali téma pesmi. Posledica tega je, da je odkrivateljska, avanturistična razsežnost besedila zelo majhna, saj jo venomer blokira realistična téma ali fabula.

Pesniška iluzija, igra ali prevara je torej v tej poeziji podrejena strogim načelom smiselne kavzalnosti, kar se izraža tudi v sami dikciji, ki ne vsebuje nikakršnih presenetljivih jezikovnih oblik in novih strukturalnih odnosov, na katerih temelji novost estetske informacije besedila. Pesnika dosti bolj od tega zanima »zgodba«, ki jo pesem pripoveduje in ki je izražena na zares razumljiv in dostopen način. Fabulativni ali snovni kriterij prevladuje nad jezikovno informativnim, zaradi česar je seveda skrčena tudi estetska posebnost teksta.

V optiki jezikovne inovativnosti kot temeljnega estetskega načela v modernem pesništvu — v kateri se skuša gibati pričujoče razpravljanje — je ideološka



podstat navedene Menartove pesmi manj pomembna, zato se tudi nimam namena ustavljati ob tem, koliko je misel o človekovi ujetosti v mrzlo in sivo realnost na eni ter o njegovem hrepenenju po idilični, opojni idealnosti na drugi strani, kot jo pesem izpoveduje, izvirna, nenavadna in inovativna glede na sporočila slovenske pesniške tradicije, saj so tu mogoči le sila neznatni odmiki od prevladujočih ideoloških arhetipov. — Prav zato se mi je toliko bolj zastavilo vprašanje o inovativnosti pesniške formulacije Menartovih verzov. Tu pa se je izkazalo, da je njihov jezik informativno skromen, saj se pisec odpoveduje vsakršni nameri, da bi svoje besedje premaknil iz ustaljene vsakdanje semantične opredeljenosti in mu tako vdihnil blesk skrivnostnosti, kar je seveda mogoče le na ta način, da so besede postavljene v takšne medsebojne zveze, v katerih se njihovi običajni pomeni združujejo v nove pomenske tvorbe, ki učinkujejo s svojo nenavadnostjo in imajo vrednost večpomenskega magičnega znaka. Prav v dejstvu, da teh razsežnosti v Menartovi pesmi ni zaslediti, saj teži ravno v nasprotno smer, ker hoče ohraniti čim večjo razsežnost, pomensko enoznačnost in nedvoumnost, se kaže njena vpetost v območje znanega, bolj ali manj preizkušenega, tradicionalnega pesniškega jezika, kakršnega predstavlja jezikovno skustvo, ki je shranjeno v vsej tisti poeziji, na katero se je naša estetska zavest že privadila in jo spremenila v splošno veljavno merilo, s katerim ponavadi nastopamo tudi pri ocenjevanju novih pesniških pojavov. Ravno zaradi tega, ker se Menartova poezija giblje znotraj tega kriterija, ima ves čas tudi tako širok odmev v najširših plasteh bralcev.

### III

Tauberjeva poezija je po svoji estetski drži in socialni odmevnosti izrazito nasprotje takšnemu pesništvu, kakršno sem skušal prikazati z obravnavanim primerom, kar hkrati pomeni, da je v opozicionalnem in celo subverzivnem razmerju do uveljavljenega splošnega kriterija ali predstave o poeziji in s tem tudi do tradicionalne estetske zavesti, saj to zavest preseneča s povsem novimi postopki v pesniški rabi jezika, ki seveda evocirajo tudi novo estetsko informacijo, kakršno je mogoče ustvariti z odmiki besednega gradiva od njegove običajne, enoznačne, vsakdanje rabe. Tako nastajajo značilne, posebne pomenske strukture ali magični znaki — tropi, ki so nujno v opoziciji do primarnega, transparentnega jezika. Še več, če naj bo takšen besedni konstrukt ali jezikovni znak pesniško inovativen, mora biti drugačen od že znanega v slovenski pesniški tradiciji, zakaj samo razlika da obliko in obratno. Pesniška informacija tedaj ni nič drugega kot vzpostavljanje razlike z vsemi drugimi pesniškimi formulacijami jezika, seveda z namenom, da to vzbuja estetski užitek, kakršnega sproža v pesništvu inovativna, presenetljiva, začudenje vzbujajoča besedna, slovniška, zvočna, figurativna, metonimična struktura besedila, v katerem se različni jezikovni pomeni spajajo v neke vrste magično formulo, uganko, večpomenski znak, metajezik, ki ga ni nikoli mogoče razbrati do kraja, a nas zaradi svoje nenavadnosti in pomenske večplastnosti vendar privablja, da ga skušamo racionalno odgonetiti. Iluzija, igra, prevara, zavajanje je resnica tega našega početja in seveda tudi resnica kvazirealnega sveta umetnosti; za to resnico pa vemo, da je močno vznemirjala že Platona.

Preden se vprašamo, kako se ta resnica razodeva v Tauferjevi poeziji, pa se moramo lotiti opisa in členitve pomenske strukture konkretnega pesniškega teksta — znaka, saj bo tako postala trditev o večpomenskosti in estetski inovativnosti Tauferjevega pesništva razvidnejša in nemara tudi veljavnejša.

Oglejmo si tekst iz zbirke *Podatki*, 1972, ki se glasi:

stvor debelooki	prostor v več ladij
libanonska cedrovina	zibajoč se ko ladja
železni potemkin	kobilica čez križna jadra
santa marija	valjajoč se na valih
	zvezde vseh morij
	razsuti tovari
	ukriviljen horizont
	slepi galjot

To pesem sem izbral predvsem zategadelj, ker je zanjo značilna na videz zelo stvarna, realistična zasnova verzov, kakršno smo lahko opazovali tudi v Menartovi pesmi, a je med obema tekstoma vendarle skoraj nepremostljiva razdalja, saj se v zgoraj navedeni pesmi na najbolj razviden in »čist« način kažejo tiste razsežnosti Tauferjeve poezije, kjer ta zapušča območje tematskega pesniškega jezika, ideologije, in postaja avtonomna, samozadostna estetska forma. Pesem namreč ne vsebuje nikakršnega smiselno razvidnega ali celo fabulativno sklenjenega sporočila, marveč jo sestavljajo besedni sklopi ali sintagme, med katerimi na prvi pogled ni nobenih pomenskih zvez.

Vsak verz zase je tako rekoč samostojen znak z obema korelatoma: označujočim in označenim. Vendar je razmerje do označenega »prikrajšano« spričo metonimične zamenjave celote z delom. Z drugimi besedami povedano: »predmet«, ki ga znak označuje, ni razviden, ker je korelacija, ki naj da znaku smiselno evidentnost, zabrisana, čeprav se namensko ohranja, sicer besede ne bi imele sploh nikakršnega pomena. Znak, se pravi beseda ali veriga besed, ki na novo označuje neki »predmet«, vsebino, fenomen, stvarnost, pa ima izrazito preneseno vrednost, zakaj vsaka beseda je v bistvu trop. Vendar so besede v vsakdanji praktični rabi izgubile svojo simbolično vrednost in se postvarile, poezija pa jim vrača njihovo tropičnost, kot ugotavlja Viktor Šklovski. Ko torej govorim o s-miselni evidenci označenega v pesniškem znaku, se pravi »predmeta«, na katerega se le-ta nanaša, imam v mislih seveda dejstvo, da gre pri tem za premik besed iz njihove praktične rabe v nove semantične odnose, na katere naša zavest ni pripravljena, saj pozna le njihovo primarno, praktično semantično vrednost, zato tudi ne more vzpostaviti identičnosti s pomensko novostjo, ki je na ta način ustvarjena, iz česar sledi, da je pesniški znak na eni strani pomensko opredeljen z vsebino, ki jo imajo besede v svoji vsakdanji rabi, na drugi strani pa z neko njihovo novo pomensko usmerjenostjo, sestavljeno iz več takšnih vsebin, ki s to svojo usmerjenostjo segajo v neznano, saj ne gre več za njihovo primarno vsebino, marveč za čisto novo semantično vrednost, nov trop; ta pa ni nikjer, kot je to običajno recimo pri besednih figurah, kakršna je primera, pojasnjen ali dopolnjen z razlago v primarnem, osnovnem jeziku. Prav zaradi tega v citirani Tauferjevi pesmi med posameznimi verzi ali pesniškimi znaki, ki se pomensko združujejo in kompletirajo v tekst — znak (pesem kot celoto), ni na videz nobene kavzalno urejene, smiselne zveze, pač pa se

pomeni posameznih sintagem ali tropov prelivajo in dotikajo v odnosu do tistega skritega »predmeta« pesmi, ki ga nenehno asociirajo, a nikoli razvidno ne izpostavijo v luči tiste enoznačnosti, kakršna je značilna za praktični jezik. To pomensko tipanje tropov, ki imajo značaj nekakšnih perifraz, novih besednih kombinacij ali form, s katerimi pesem želi nekaj izraziti, a se ji to »nekaj« zaradi njene polisemične zgradbe ves čas izmika, daje besedilu njegovo simbolično vrednost. Gre namreč za igro nenehnega označevanja, ne da bi bilo kaj tudi do kraja označeno, zato je pesem na eni strani nujno smiselno prikrajšana, na drugi strani pa temu komplementarno izpostavlja magično globino jezika.

Ni moj namen, da bi podrobneje analiziral leksične, semantične, gramatikalne, fonične in druge značilnosti obravnavane Tauferjeve pesmi, saj bi takšna strukturalna raziskava zahtevala vse preveč prostora in tudi teoretičnih utemeljitev. Zato se bom omejil le na osvetlitev tistih strukturalnih posebnosti citiranega teksta, na osnovi katerih bo mogoče razpoznati pglavitne informativne kvalitete in estetsko specifikko Tauferjevega teksta, ob tem pa nemara tudi nekatera načela, ki uravnavajo tehniko modernega pesništva nasploh.

Pesem je sestavljena iz treh štirivrstičnih kitic, katerih verzni konci asonirajo v naslednjem zaporedju: abab, cddc, eeff. Odsotnost interpunkcij in tipografija malih črk na eni strani dajeta tekstu videz gladkosti, na drugi strani pa vsaj formalno iz njega izločata splošnoveljavna sintaktična pravila, ki se jim skuša pesem izmakniti predvsem z neglagolsko zgradbo verzov. Vlogo interpunkcij prevzamejo nase kadence verznih koncev in kitic. Sintaktična znamenja so se umaknila zvočnim in artikulacijskim, ne nazadnje pa tudi čisto poetskim, ki jih implicira verzna in kitična zgradba pesmi. Očitno je torej, da je tekst že s temi svojimi sestavinami v opozicionalnem razmerju do sintaktičnega reda, kakršen velja v vsakdanjem praktičnem jeziku. In vendar je sintaktično skrajno preprost. Verzi so zgrajeni iz samih eliptičnih stavkov, v katerih prevladuje kombinacija prilastka in samostalnika. Glagol je docela izločen, nastopa le v atributivni ali participni rabi, zato v pesmi tudi ni glagolskega dejanja, ki bi se povezovalo v dogajanje, marveč so verzi nanizani docela naštevalno in jih označuje stroga statičnost. Tudi ta dosledna zadržanost in dezangažiranost pesmi v čisto slovniškem smislu je nedvomno v izrazitem nasprotju s splošnimi zakonitostmi praktičnega govora pa tudi fabulativne, tematske ali angažirane poezije.

Še bolj razvidno se nam bo pokazala značilna opozicionalna narava Tauferjeve pesmi glede na splošno zavest o jeziku in njegovih estetskih zmogljivostih v poeziji, če si pobjiže ogledamo njeno leksiko in pomenska razmerja, ki jih vzpostavlja, da bi ustvarila inovativne estetske ali čutno nazorne učinke. V pesmi srečujemo lekseme, ki zvečine pripadajo različnim »besednim zakladom«, kot imenuje semantika fonde besed, ki označujejo istorodne pojave in pojme. Vendar so ti leksemi v pesmi skorajda idiomatsko povezani med seboj, ali pa so si sorodni po načelu pomenske bližine. Takšen je na primer prvi verz »stvor debelooki«, kjer obe kombinirani besedi pripadata fiziognomijskemu besednemu zakladu in se pomensko dograjujeta med seboj, ne da bi pri tem razvidno in nedvoumno označili »predmet«, ki ga evocira njuna pomenska zveza, saj bi »stvor debelooki« po vsej priliki lahko pomenil le nekakšno iznakazo organske

narave, a vendar kot se izkaže kasneje, ne gre za to. Nekaj podobnega velja tudi za vse druge verze v pesmi, le da so nekateri zgrajeni iz pomensko bližje si leksike, ki prehaja že v idioamtska gesla (npr. »santa marija«, »zibajoč se ko ladja«, »kobilica čez križna jadra«, »razsuti tovor«, »slepi galjot«), drugi pa iz nekoliko bolj samovoljnih besednih zvez (npr. »babilonska cedrovina«, »železni potemkin«, »prostor v več ladij«, »valjajoč se na valih«, »zvezde vseh morij«, »ukrivljen horizont«). Vendar pa je tudi pri slednjih mogoče opaziti izrazito tendenco k semantično povezujočim se zvezam besed, v nasprotju recimo, z docela »diskontinuirano« kontrastno dikcijo kakšne Šalamunove pesmi iz zadnjega časa, ki je zgrajena pretežno na principu semantičnega paradoksa.

Tauferjeva pesem torej uporablja skorajda frazeološko urejeno leksiko, ki je s svojimi pomenskimi razsežnostmi močno približana primarnemu praktičnemu jeziku. Vendar pa v kontekstu pesmi ta leksika zaživi čisto novo življenje, saj se mora pomenska matrica fraze oziroma posameznega verza podrediti paralelistični zgradbi teksta, v katerem sleherni verz semantično opredeljuje in dopolnjuje vse druge. Tako se med njimi vzpostavljajo docela novi in bolj zapleteni odnosi, ki seveda z njihovo primarno, pragmatično pomenskostjo nimajo več neposredne zveze, marveč so naravnani k skritemu »predmetu« pesmi, ki ga ta označuje prav z novimi, v osnovni rabi jezika odsotnimi razsežnostmi, kakršne aktualizirajo opisani inovativni pomenski odnosi med verzi, iz katerih rase tropična struktura pesmi in z njo vred — saj »predmet« zaradi novega jezika ni razviden — njena simbolična globina. Paralelistična struktura pesmi, v kateri vsi verzi, ki jih sestavlja različna leksika, zrcalijo drug drugega v pomensko različnih variacijah, je očitno pglavitni vzrok, da se pesem izogiba interpunkcij, ki bi vsekakor posamezne verze ali fraze preveč zamejevale v njihovo prvotno pomensko določenost, s čimer bi bilo prelihanje pomenov med verzi dosti manj intenzivno, kakor je zdaj. To pa bi prav gotovo prizadelo simbolično vrednost v pesmi ustvarjenega jezika.

Temeljni poetski princip, po katerem se posamezni leksični sklopi med seboj paralelistično povezujejo in tako ustvarjajo dinamično polisemično strukturo pesmi, je metonimija. Vsak verz je namreč sestavljen tako, da preko posameznosti označuje celoto. Ali z drugimi besedami povedano: metonimična zgradba pesmi omogoča, da ta celota ali »vsebina« pesmi ni neposredno, tematsko izražena, marveč po načelu sklepanja z dela na celoto, ki pa je vzpostavljena kot celota šele po končanem branju pesmi. Vsak verz je s svojim delnim pomenom v metonimičnem razmerju do pomena celotne pesmi, se pravi, da kaže na ta pomen, vendar le po načelu pars pro toto.

Ta dokaj abstraktna trditev bo postala razvidnejša, če si ogledamo sam tekst. Prva dva verza v pesmi »stvor debelooki« in »libanonska cedrovina« sta, če ju beremo sama zase, pomensko »odprta«, skorajda indiferentna v razmerju do integralnega pomena pesmi. V zvezi z naslednjima dvema verzoma »železni potemkin« in »santa marija« pa je ne glede na njuno interno pomensko ambivalentnost (asociacija na železnega Bismarcka ipd. ali sveto Marijo v liturgičnem pomenu besede) njena semantična »odprtost« že opredeljena s pomenom teh dveh verzov. Naša zavest ju namreč — tudi spričo neprekinjene paralelistične zgradbe, v kateri je »predmet« pesmi zmerom nanovo priklican, poveže z imeni



dveh znamenitih ladij. Vsi drugi verzi v tekstu pomensko dopolnjujejo in razširjajo ter s svojimi internimi semantičnimi razmerji, ki omogočajo različne asociacije, na induktiven način generalizirajo »predmet« pesmi, ki tako dobi simbolično vrednost, v kateri je zajeta ontološka vsebina pesmi — znaka. Če si te verze natančneje ogledamo, brez težav odkrijemo, da prinašajo na svetlo zmerom nove pomenske možnosti, ki pa so vendarle ves čas v zvezi s »predmetom« pesmi. Zato je v kontekstu seveda tudi začetna dva verza, kljub njuni simbolni »odprtosti«, mogoče pomensko povezati s tem »predmetom«. Zdi se, kot bi bil vsak verz le ena od spektralnih barv, ki skupaj tvorijo belo svetlobo pesmi. Seveda se takoj zastavi vprašanje, kaj je ta svetloba? Pesem odgovarja nanj že s svojim naslovom: ladja. Se pravi, da je obravnavani pesniški tekst nekakšen fasetno sestavljen trop ali jezikovni znak, ki označuje ladjo. V čem se tedaj izraža zabrisanost »predmeta« pesmi, če pa je ta ves čas na dlani? Ali je pesem res konstruirana samo zato, da označi navadno ladjo? Kje je tu kakšen »globlji pomen«, ki naj upraviči takšen jezikovni konstrukt?

Pravkar zastavljena vprašanja se dotikajo dveh sicer neločljivo povezanih konstituant pesmi. Prva je njena estetska realnost, kakršno tvorijo maloprej opisane sestavine teksta z vsemi zapleti, ki jih zaradi omejenega prostora nisem niti skušal upoštevati v svojem razpravljanju.

Estetsko realnost pesmi predstavlja njena struktura. Z izrabo najrazličnejših možnosti v jeziku in poetiki, od besedja, slovnic, semantike, skladnje do ritma, zvočnosti, verza itd., ki so v kontekstu povezani med sabo v presenetljiva in nenavadna razmerja, nastajajo povsem specifične jezikovne oblike, ki učinkujejo s svojo predstavo ali estetsko inovativnostjo.

Tako označenega »predmeta«, kot je v navedeni pesmi, nismo srečali še nikjer. Metajezik, s katerim je izražena ladja, pa je posledica različnih novih pomenskih in strukturalnih odnosov med besedami v besedilu. To pa pomeni, da pesem — znak, s tem ko na nov način izreka svoj »predmet«, nujno predpostavlja tudi novo formo v strukturalnem pomenu te besede. Estetska realnost pesmi je prav zaradi tega, ker hoče biti estetska, čutno nazorna, zgrajena tako, da zapostavlja praktično racionalno funkcijo jezika in mu želi vrniti njegovo izvorno tropično naravo, kar je v tako zgoščeni obliki dano samo poeziji.

Takšna estetska in — eo ipso — netransparentna, nepraktična »smiselno prikrajšana« narava poezije, ki se v primeru obravnavane Tauferjeve pesmi izraža v tem, da je tekst pravzaprav nekakšna sestavljena metafora za pojav, katerega v primarnem praktičnem jeziku označujemo z eno samo besedo ladja, vendar pa pri tem ne doživljamo nikakršne nenavadnosti, dvoumnosti, avanturistične vznemirljivosti ali magičnosti te besede — je vzrok, da je »predmet« omenjene pesmi zabrisan, naj je priklican v potencialno prisotnost z novimi, iz vsakdanje jezikovne rabe premaknjenimi pomeni besed in njihovimi medsebojnimi zvezami. V tem je tudi temeljni razlog, zakaj »predmet« pesmi ves čas postavljam v narekovaj. Pesmi namreč ne gre za to, da čimbolj nedvoumno imenuje stvari in pojave, ker je to domena navadnega jezika, marveč da gradi novo realnost, ki ni niti realnost primarnega jezika niti tistega, na kar se ta jezik neposredno nanaša, torej konkretnih stvari in pojavov, pač pa simbolična resničnost, iluzija ali kvazi-realnost, ki je hkrati igra z vsem in z ničimer, s svetom in s praznino, z lučjo

in temo. Prav zaradi teh posebnih lastnosti kvazirealnega sveta, kakršnega ustvarja poezija, »predmeta« Tauferjeve pesmi ni mogoče enoznačno imenovati, saj mu estetska realnost teksta daje izrazito simbolni pomen, ki mu ni mogoče postaviti zanesljivega in nedvoumnega obrisa, marveč je vsako njegovo odgo- netenje neizogibno že tudi interpretacija tega, kar tekst — znak označuje.

Tu pa že tudi zadevamo ob drugo konstituanto pesniškega teksta, za katero smo rekli, da je z estetsko realnostjo v neločljivi zvezi, saj jo ta šele omogoča, to je njegova ontološka razsežnost, ki se ji seveda ni možno približati z analizo pe- sniške materije, ampak s premislekom o simbolnem pomenu teksta; ali drugače rečeno: z ekstitencialno tematizacijo estetske realnosti pesmi.

Ladja je, kot se je pokazalo, »vodilni motiv« cele pesmi in na to os so navezane najrazličnejše asociacije, ki koncentrično razširjajo njen pomen, tako da na koncu zraste pred nami mozaična, iz fragmentov sestavljena podoba sveta. Ladja, ki simbolizira ta svet, je kot na nekakšni mnogopomenski plovi skozi čas in prostor, vendar je to gibanje zgolj prevara, saj je zgodovina le funkcija časa in prostora, neskončna pot proti obzorju, ki se venomer odmika, zato je brez cilja in brez perspektive. Tako tudi ne preseneča, da se pesem konča z lapidarno formulo: »ukrivljen horizont / slepi galjot«. Človekovo bitje v zgodovini, v času in prostoru, je namreč slepo, kot je slepa in nesprejemljiva tudi resnica biti; spreminjajo se le zgodovina, čas in prostor, svet, skratka eksistenca, ki je zme- rom nanovo pogojena z družbeno zgodovinskimi razmerji, v katera je vpeta.

Asociativne optike, ki se odpirajo v naši zavesti ob branju posameznih verzov, tako ustvarjajo svojevrstno fenomenologijo zgodovinskega sveta, vendar ta fenomenologija ni urejena po kronoloških ali kakšnih drugih konvencionalnih načelih, marveč se ravna po docela samovoljnih vzgibih pesniške iluzije. Tako je na primer mogoče »libanansko cedrovino« asociativno povezati s Kristusovim križem in še naprej s križnim jamborom na ladji (k simboliki križa se povrača tudi tretji verz druge kitice »kobilica čez križna jadra«) pa tudi z lesovino mezo- potamskih ladij; »železni potemkin« evocira predstavo uporne oklepne križarke, simbol revolucionarne akcije, kaže pa tudi na železno voljo subjektivističnega uveljavljanja moči; »santa marija« se pomensko veže na zgodovino krščanstva ter španske conquiste in sploh z enim najbolj razširjenih simbolov krščanske mitologije; prav tako »prostor v več ladij«, ki evocira cerkveno arhitekturo in kliče v zavest izhodiščne sakralne principe čisto posebnega tipa gradnje z vso njegovo simbolno usmerjenostjo; »zibajoč se ko ladja« tematizira nemirno plo- bo, negotovost, gibanje brez trdnega temelja, »odprto« eksistenco brez transcen- dentalnih teženj. Podobno je mogoče aktualizirati tudi verz »valjajoč se na valih«, le da tu rahlo aliterirana leksika vzbuja asociacije na banalno, prak- tično vsakdanjo eksistenco, saj nas »valjanje« predstavno usmerja k nečemu pritličnemu, neduhovnemu, v nasprotju z naslednjim verzom »zvezde vseh mo- rij«, ki sproža v nas cel splet asociacij; od preproste razlage o zvezdah, ki so bile nekoč morjeplovcem poglavitno pomagalo pri orientaciji, do zahtevnejših aktualizacij, v katerih zvezde nastopajo kot simbol stanovitnih transcendentnih vodil v negotovem in spremenljivem svetu, saj je ta simbolika v poeziji pre- teklih dob zelo pogostna; vzbuja pa se tudi asociacija na ptolemejski in druge astronomske sisteme. Banalnost vsakdanje resničnosti obuja verz »razsuti to-

»ukriviljen horizont« vezan na eni strani na človekovo vidno polje, na drugi strani pa pomensko tiplje k verzu »zvezde vseh morij«, saj sproža asociacijo na relativnostno teorijo ukrivljenega prostora. Zadnji verz »slepi galjot« spet vnaša zgodovinsko retrospektivo, saj tematizira ladjo kot galejo, na kateri vesla oslepljeni in uklenjeni galjot. Hkrati pa se ta sredstva v povezavi z vsemi prejšnjimi verzi razširijo v simbol človekove obsojenosti na zgodovino in zgodovinski svet, ki je simboliziran v ladji in ki ga skuša asociativno predstaviti pesem. Pri tem moram seveda poudariti, da s svojim opisom pomenskih verig, kakršne potencialno hranijo v sebi posamezni verzi, ki so na metonimičen način izoblikovani simboli z dosti širšim vsebinskim obeležjem, kot ga ponuja njihovo dobesedno branje, nikakor nisem izčrpal ali do kraja osvetlil »predmeta« pesmi, saj je prikazani splet asociacij mogoče še nadaljevati, nemara tudi v drugačnih pomenskih zvezah in odtenkih, kot so opisani. To se pač prilega resnici iluzije kot igre, prevare, zavajanja, ki si jemlje to svobodo, da besede, za katere vemo, da imajo svojo zgodovino in živo, spremenljivo socialno vsebino — zato ta pesniška iluzija tudi ni nikoli absolutno svobodna v smislu popolne subjektivistične samovolje —, tako povezuje med seboj, da igra z njihovimi pomeni potegne v svoj vrtinec tudi bralca, ki te pomene aktualizira v skladu s svojimi eksistencialnimi skustvi, vedenjem, predstavnimi zmožnostmi, razumevanjem in doživljanjem besed, iz česar se potem poraja interpretacija pesmi, kakršno predstavlja tudi pričujoči spis.

Jože Šifrer

Osrednja knjižnica Kranj

## SLAVISTIČNA EKSKURZIJA PO ŠKOFJELOŠKEM PODROČJU

### Selška dolina

Če se zdaj hočemo napotiti v Selško dolino, se moramo vrniti prav v Škofjo Loko. Selška dolina je dvojčica Poljanske. Vleče se od Škofje Loke proti severozahodu v smeri Petrovega brda. Obe dolini imata marsikaj skupnega: tudi v Selški dolini je do l. 1903 gospodovala loška cerkvena gosposka; ljudje so se večinoma ukvarjali z gozdarstvom, z živinorejo in z obrtjo, v Železnikih pa se je že v 14. stoletju začelo razvijati fužinarstvo; tudi Selška dolina je bila med okupacijo prizorišče mnogih bojev, prebivalstvo se je skoraj v celoti opredelilo za narodnoosvobodilno gibanje in mnogo žrtvovalo za svojo svobodo. Precejšnja pa je razlika v narečjih: Selčani so že pravi Gorenjci, le da je njihova govorica nekoliko bolj pojoča in se začuda močno loči od škofjeloškega narečja.

Proti Selcam se v Škofji Loki usmerimo na križišču za avtobusno postajo; na levo gre pot v mestno središče, na desno pa naprej v Staro Loko in tod dalje proti Selški dolini.