

ziti v nekaterih plasteh njegove poezije, razkriva, da je pot do ustrezne forme enako težka kakor pot do bistvoglednosti. Na tej poti pri Murnu lahko ugotavljamo tri faze, ki pa jih ni jemati kot niz časovnih odsekov, temveč so to po svojem delovanju hkratne sile, pri katerih je zaporedje opazno le v upadanju ali rasti. Gre za pot k samemu sebi, ki jo označujejo naslednje ravni: paroksizem, analitičnost in estetičnost. Vsi trije bivanjski in umetniški položaji, zlasti vidni v tematizaciji smrti, razkrivajo begotnost človeškega bivanja, kar je iradiacijsko središče Murnove poezije sploh.



**Josip Murn — pesnik prehoda**

Niko  
Grafenauer

Pričujejoče razpravljanje o pesništvu Josipa Murna-Aleksandrova se v svojem prvem delu ukvarja predvsem z vprašanjem ontološkega položaja njegove lirike, kakršen se prikazuje v luči nekaterih ugotovitev in spoznanj Ivana Prijatelja in Dušana Pirjevca, saj dajejo obilo gradiva za osvetlitev specifične narave Murnovega pesništva in hkrati spodbujajo razpravo o utemeljenosti in pomenu znane Pirjevčeve teze, ki pravi, da se v Murnovi poeziji napoveduje začetek konca lirike.

Drugi del tega besedila pa se spušča v strukturalno in semantično analizo ter interpretacijo Murnove pesmi *Nebo, nebo*, kjer se po mojem mnenju v kar najčistejši podobi uveljavljajo tiste posebnosti Murnovega pesništva, v katerih se že nakazuje nov tip lirične poezije, ki se poraja iz razkroja njene tradicionalne strukture. Prav omenjena pesem namreč prinaša s sabo tiste osnove, ki je iz njih izšla ena linija kasnejše slovenske lirike, za katero je mogoče reči, da je v njej tematsko zapostavljena ideologija subjekta. Ta pesem zato nakazuje pot, ki vodi iz zaledja klasične, subjektivistične poezije v območje postsubjektivističnega pesništva, kjer ni več v ospredju čutno nazorno upodabljanje v idealih utemeljujočega se subjekta, marveč je poezija tisti ubesedeni prostor svetega, v katerem je shranjena transsubjektna, iracionalna izkušnja človekovega bivanja, ki je strnjena v mitsko, zgolj racionalnemu dojetanju nedostopno govorico.

V tem premisleku mi torej ne gre samo za tematizacijo in osvetlitev tistih ontoloških vprašanj v zvezi z Murnovo liriko, ki so bržkone ključnega pomena v razvoju našega pesništva, marveč tudi za prikaz takšne podobe sveta v njej, ki je mitskega izvora in jo lirika še naprej ohranja sredi racionalistične stigme modernega časa.

V svojem uvodu v *Pesmi in romance* 1902 je Ivan Prijatelj v odlomku, kjer opisuje francosko pesniško moderno, takole označil eno od njenih komponent, ki je posebej značilna za liriko: »Dobili smo sliko nove duše: veliko platno, sivo čezinčez, na njem pa rahle, skoraj nevidne in kakor dahnjene sledove dogodkov in stvari: občutja. To je bila čista lirika. Druga je bila refleksivna. Saj tudi današnjega človeka ne pusti duša v miru z vprašanji. In zanimivo je naslednje: kadar stopi predenj duša s starimi davnimi vprašanji

bitja, ne gre moderen človek več tako resno na delo, kakor je šel nekdaj; več ne gradi svojih odgovorov v celotnost sistema. Vse preveč je skeptik.«

Za nas je v tej zvezi, če zanemarimo druge bolj ali manj tematsko opredeljene sestavine, ki jih Prijatelj opaža v Murnovi liriki, pomembno predvsem to, da vidi kar najtesnejšo zvezo med pravkar citiranim opisom moderne lirike in Murnovim pesništvom, kar v sklepnem delu svojega esejja še posebej poudari z besedami: »Murn je bil rojen lirik.« Ta sodba se je nato ustalila v vseh kasnejših oznakah tega pesnika. Zato je tembolj razburljiva in vredna pozornosti teza, ki jo je petinšestdeset let pozneje postavil v svojem *Uvodu v umevanje Murnove poezije* Dušan Pirjevec in v kateri se srečujemo z ugotovitvijo, da je Murnova lirika »po vsem videzu začetek konca lirike, tistega konca, ki se je v slovenski poeziji na svoj način dovršil v današnjih dneh.« Na prvi pogled je videti, da zija med Prijateljevo in Pirjevčevo označitvijo Murnove poezije nepremostljiv prepad, saj imamo opraviti z dvema tako rekoč izključujočima se izjavama o njej. Prijatelj govori o Murnu kot o liriku, ki je to že po svojem rojstvu, za kar seveda lahko najde potrditev edino in samo v tej liriki sami. Ali z drugimi besedami povedano: najprej se mora izkazati rojstvo lirike in šele potem je mogoče to dejstvo identificirati s pesnikom. Murnova lirika je potemtakem lirika po svojem rojstvu, se pravi generično izpričana lirika.

Nasprotno pa Pirjevec ugotavlja, da se je Murnova lirika v določenem svojem delu približala tistemu skrajnemu robu, kjer že prehaja v svoj konec, kakršen se izraža v razpadanju njene lirske strukture. Oba pisca torej govorita o *liriki*, le da Prijatelj z vidika njenega rojstva, Pirjevec pa iz spoznanja njenega konca; eden in drugi potemtakem postavljata v središče svoje pozornosti *liriko* in v odnosu do nje vsak po svoje opredeljujeta in razčlenjujeta Murnovo pesništvo, zato se seveda takoj z vso neogibnostjo zastavlja vprašanje, kaj pisca razumeta s pojmom lirika in kakšen pomen ima v njunem razpravljanju o Murnovi poeziji. Odgovor nanj je še posebej neodločljiv, ker je osrednjega pomena za pričujoče razmišljanje, zato si moramo ogledati še nekatere ugotovitve obeh pisateljev.

Ko Prijatelj primerja Kettejevo in Murnovo poezijo, odkriva v slednji njeno hrepenenjsko naravo in v zvezi s tem pristavlja: »Njegova pesem zato ni čista, jasna slika prirode in življenja, kakršna sta, pa tudi ne mirno in določno zastavljen odgovor na vprašanje, kaj sta, od kod in čemu, ampak samo dih trepetajoče življenjske spekulacije, mučna, nejasna težnja po svetlikajočih se ciljih — prava lirika.«

Pirjevec pa na koncu svoje raziskave Murnove lirike takole opredeljuje njen ontološki položaj: »Lirika lahko biva samo toliko časa, dokler je hudo, če hoče bivati, ne sme storiti ničesar, da bi ji bilo lažje, ker bi je v tem primeru kratko in malo ne bilo več. Lirika, ki je tožba, je tedaj nekaj protislovnega: ko lirika toži, da je hudo, toži v resnici nad tem, da sploh biva. Ali z drugimi besedami povedano: tožba zaradi hudega pomeni hkrati željo po lažjem, vendar pa je tožba možna samo, če je želja neuresničljiva.«

Najbrž ni mogoče prezreti, da sta si obe navedeni oznaki Murnove lirike, čeprav sta zelo različno formulirani, po vsebini na moč podobni. »Mučna, nejasna težnja po svetlikajočih se ciljih« se v Murnovi poeziji po Prijateljevih besedah izraža v obliki hrepenenja po tistem, o čemer poje. Mučnost in nejasnost te težnje oziroma hrepenenja pa se najbrž ne more pesniško utelesiti drugače kakor v podobi lirične tožbe za takšnim neuresnič-

ljivim idealom, kar je docela jasno izraženo tudi v Prijateljevi ugotovitvi, ki pravi, da pesnik »ni cel živel tega, kar je pel, ampak kar je pel, po tem je celo hrepenel.« To drugače rečeno pomeni, da pesnik ni živel svoje poezije, ker je bila poezija nekako »obsežnejša« od njegovega življenja, vendar pa je hkrati célo hrepenel po takšni identiteti eksistence in poezije. Ker pa vemo, da je v »mučni, nejasni težnji po svetlikajočih se ciljih«, ki se kot cilji lahko kažejo le iz tega ontološkega razkoraka, izvor liričnega petja, je seveda razumljivo, da je ta identiteta zgolj neuresničljiv pesniški ideal.

Bistvena značilnost Murnove lirike je potemtakem tako po Prijateljevih kot po Pirjevčevih besedah v njeni naravnosti od tega, kar je, torej od realnosti, ki je nezadostna in pomanjkljiva, k nečemu, kar je zunaj nje in o čemer govori poezija s svojo mučno, nejasno težnjo, s svojim hrepenenjem po neuresničljivem, ki pa mora biti tako, se pravi neuresničljivo in nedosegljivo, da lirika sploh lahko eksistira, in to na svoj prav poseben način, za katerega Pirjevec uporablja izraz lirična tožba. Tisto, kar liriko konstituira, je tedaj v resnici določeno občutje, kakor se ponavadi reče, se pravi tista forma mentis, v kateri se ne moreta izražati, kot pravi Prijatelj, »jasna slika prirode in življenja, kakršna sta, pa tudi ne mirno in določno zastavljen odgovor na vprašanje, kaj sta, od kod in čemu«. Lirika tedaj ne upodablja izkustvene resničnosti, niti ne odgovarja na temeljna vprašanja, ki so v neposredni zvezi s to resničnostjo, ampak se v njej vzpostavlja lahko le neko posebno stanje, ki ga Prijatelj imenuje »dih trepetajoče življenjske spekulacije«. Ta izjava pa ne more označevati nič drugega kot to, da je lirika v »spekulativnem« odnosu do resničnosti, vendar pa se kot taka ne kaže na razumski način, zaradi česar tudi ne more »mirno in določno« odgovarjati na racionalno zastavljena vprašanja o svetu in človeku, marveč je »spekulacija« nekako dahnjena vanjo, zato je brez vsakršnih trdnih obrisov, občutiti jo je kot nekakšno potrepetavanje, ki razumu ne nudi prave zanesljivosti. Temeljna značilnost Murnove lirike je potemtakem v tem, da v sebi vzpostavlja neko čustveno stanje, atitudo, ki je uklenjena v določeno estetsko, čutno nazorno formo.

Kot izhaja iz doslej povedanega, je tako Prijateljeva kot Pirjevčeva misel o Murnovi liriki utemeljena v spoznanju, da je njeno poglavitno gibalno hrepenenje po »svetlikajočih se ciljih« oziroma želja po neuresničljivih idealih, kar pa je povezano z muko in tožbo, ker ti cilji in ideali niso dosegljivi.

Kajpada se tako zastavlja vprašanje, kaj so ti cilji in ideali, ki se nejasno svetlikajo pred pesnikom?

Prijatelj jih vidi v identiteti eksistence in poezije, po kakršni je pesnik, kot ugotavlja, »celo hrepenel«. Z načelno podobnim spoznanjem pa je opremljena tudi Pirjevčeva misel, ki odkriva te ideale Murnove lirike v identiteti človekove naravne moči in družbe, individualne eksistence in zgodovine, smisla in resnice biti, torej prav v tisti celosti, o kateri meni Prijatelj, da se izraža kot cilj pesnikovega hrepenenja in katere uresničitev bi, kot spoznava Pirjevec, prinesla subjektu tega hrepenenja olajšanje, hkrati pa tudi povzročila samoukinitve lirike. Ker pa takšna lirična totalizacija v pesniškem aktu ni možna, se mora to seveda kazati tudi v sami liriki, brž ko se sooči s tem spoznanjem. Prav v tej točki pa se začno prikazovati tudi odločilne razlike v Prijateljevem in Pirjevčevem pogledu na Murnovo poezijo, kar je seveda utemeljeno v njuni zgodovinsko različni skušnji slovenstva in poezije ter s tem seveda tudi v različnosti položaja, iz katerega se oglašata.

Medtem ko Prijatelj ugotavlja, da Murn »bolj išče poezijo«, kar z drugimi besedami pomeni, da je še ves vpet v opisani totalizacijski akt, ki v marsičem še ni našel dovolj dozorele in izdelane pesniške utelesitve, pa Pirjevec, kot smo videli, meni, da je Murnova poezija »po vsem videzu začetek konca lirike« in s tem nekega procesa v njej, kakršen se je v slovenski poeziji »dovršil v današnjih dneh«. To svojo ugotovitev utemeljuje z dokazi, ki govorijo o tem, da se je Murnova lirika že začela zavedati neuresničljivosti svojih svetlikajočih se ciljev in idealov, ker pa brez njih sploh ne more obstajati, saj je prav v tej njihovi neuresničljivosti izvor njenega hrepenenja, iz katerega se poraja, se v tem kaže tista notranja protislovnost lirike, ki senči lirsko besedo z nezanesljivostjo in problematičnostjo, kakršna se izraža tudi v sami strukturi lirike, saj vanjo zaradi tega, kot trdi Pirjevec, vdirajo nekatere izrazito nelirske sestavine. Prav tisto, na kar se opira Pirjevec v teh svojih ugotovitvah, pa je po drugi strani Prijatelju povod za sodbo, po kateri se mu zdi Murn »manj izzorel« od Ketteja, saj ugotavlja, da »se še preveč pozna vsem njegovim besednim zvezam, kako je delal na njih«, prav tako ima še preveč v ospredju besedje, da bi mu misli, čustva, prestave lile v plastične in jasne slike.« Enako je z mero in perspektivo v Murnovih pesmih; za prvo Prijatelj pravi, da je pesnik »nima še popolnoma v oblasti«, medtem ko perspektivo »zanemarja«. Tako je tudi razumljiva Prijateljeva ocena, ki jo je zapisal na začetku svojega eseja in ki se glasi: »On ni še nič povedal svojemu narodu, ker še ni bil prišel do tribune. Ali z lastnimi koraki je zaznamoval pot, ki je na nji slutil cilje naše umetnosti.«

Tudi o tem, kakšni so ti cilji in kakšna vloga je namenjena slovenskemu pesniku pred njihovim obličjem, je v Prijateljevem eseu izrečena dovolj nedvoumna beseda. Takole pravi: »Kje je dandanes pri nas duša, ki bi obromala košček sveta, ki mu pravimo 'slovenska zemlja', pa bi se potem zamislila v skrivnost te zemlje in naroda...« In naprej: »Kje je prerok, svečenik zdrave, sočne zemlje, močan mož, ki bi vsaj iz najboljših naših ljudi izgnal strahove, vse te blede izrodke tuje kulture in poklical narod od tujega k domačemu delu?«

Prijatelj torej terja od pesnika, da se postavi v vlogo narodnega preroka in vidca, da s svojo pesniško besedo narod združuje in navdihuje, da je torej njegov tribun. Ali z drugimi besedami: liriki in umetnosti je v Prijateljevi viziji dodeljena vodilna vloga v narodovem gibanju, v katerem naj se naš narod povrne od »tujega k domačemu delu« in se torej vzpostavi kot zgodovinski subjekt.

Murn »ni še nič povedal svojemu narodu«, ni še stopil na njegovo tribuno, ker očitno še ni bil dovolj »izzorel«, ker je bila njegova poezija še zaznamovana s prej naštetimi pomanjkljivostmi, s kakršnimi očitno ni mogoče stopiti na čelo narodnega gibanja, tako kot se je to kasneje v poeziji posrečilo »batjuški« Otonu Župančiču. Skratka, Murnova lirika je bila Prijatelju za takšno vlogo nekam nepripravljena in nezadostna, saj je poleg vsega zanemarjala tudi perspektivo in še ni obvladala »svoje, nove forme.«

In vendar je hkrati Prijatelj zapisal tudi naslednje: »Skoraj največ svojih prizadevanj je posvečal Aleksandrov pesniški tehniki oziroma izrazu... Aleksandrov je bil človek nenavadno tenko razvitih čustev, pa je za ta čustva neprestano iskal neobrabljenih, svežih izrazov. Bil je do zadnjega dne ves zatopljen v besedno iskanje. V tem temelji njegova temnost.«



Vse te Prijateljeve izjave so očitno zapisane s stališča tribunalnega položaja, ki ga je dodelil poeziji v duhovnem življenju naroda, zato ga ne moti, da v isti sapi govori tudi o Murnovih intenzivnih prizadevanjih na področju pesniške tehnike, o njegovem iskanju »svoje, nove forme«, do katere pa se po njegovih besedah še ni dokopal in je zato njegova poezija nekam temna in zadržana.

Tu v Prijateljevi interpretaciji prihaja do protislovja, ki se izraža na eni strani v spoznanju, da je Murnova lirika še premalo izdelana, »izzorena«, izrazno dognana, na drugi strani pa v trditvi, da se je ves do zadnjega dne posvečal prav pesniški tehniki, ki je nedvomno pogoj za dognanost in estetsko veljavnost pesniškega sporočila.

Ni mogoče prezreti, da Prijatelj Murnovi liriki ves čas pridaja izrazito iskateljsko naravo, v čemer je, kot sledi iz njegovih besed, utemeljena tudi njena temnost, saj še ni dosegel tiste stopnje, da bi ji »prestave lile v plastične in jasne slike«, zato je tudi docela razumljivo, da ne more stopiti na tribuno, s katere bi narodu odstirala in kazala pot naprej.

Težišče Murnovega pesništva potemtakem ni v tem, da okrog sebe zbira narod in mu kaže pot, ampak očitno v njeni tehniki, ki se med drugim izraža v neobrbljenosti in svežini njegovega izrazja, saj je bil pesnik »do zadnjega dne ves zatopljen v besedno iskanje«.

Protislovnost Prijateljeve sodbe o Murnovi liriki po vsem videzu izhaja iz takšnega pojmovanja poezije, v katerem je pesniška tehnika podrejena nekim višjim, v tem primeru nacionalno zavezujočim ciljem. O neskladju Murnove lirike s tem gledanjem na poezijo zato po svoje govori tudi že omenjena Prijateljeva misel o pesnikovem celostnem hrepenenju po tistem, »kar je pel«, torej po identiteti eksistence in poezije, ne pa po identiteti eksistence in takšnih ali drugačnih metapoetskih idealov, ki se jim pesniška beseda izroča v službo.

Na osnovi doslej povedanega je zato mogoče reči naslednje: Murnova lirika se je odrekla tribunalnemu položaju v narodovem duhovnem življenju in se vsa usmerila k sebi, saj je pesnika ves čas, kot vemo, najbolj zaposlovala ravno pesniška tehnika, medtem ko je docela zanemaril vsakršno lirično perspektivo, v kateri naj bi bilo izločeno in razločeno »ospredje od ozadja, važno od nebitnega«. Zato v njegovi poeziji tudi ni, kot to opisuje Prijatelj, »bujnega cvetličja, vse je krivenčasto, pogosto trdo, ko skrilovje gorajskih planin ali pečevje Krasa, posejano s skromno floro«. Očitno je torej, da Murnovi liriki, kljub temu da je pesnik vso svojo pozornost usmeril na pesniško tehniko in v iskanje »svoje, nove forme«, manjkajo takšna hranljiva tla, ki bi jo povzdignila v njeni rasti, da bi dosegla bohotnost »bujnega cvetličja«. Z drugimi besedami povedano: Murnova lirika ne more zgraditi nikakršne perspektive, ker je ne usmerja nobena nacionalno zavezujoča ideja, marveč je zaposlena predvsem sama s sabo in ne kaže nobene poti drugam, razen te, ki je prisotna v njenem hrepenenju po identiteti eksistence in poezije, katere uresničitev pa bi, kot se je izkazalo, povzročila konec lirike. Ker pa hkrati vemo, da Murnova lirika zanemara perspektivo, saj ji je »vse važno in vse imenuje«, to seveda pomeni, da zgublja z vida tudi ta svoj cilj, ali še natančneje rečeno: brezperspektivnost Murnove lirike ni nič drugega kakor posledica in izraz samorazkritja lirike, kakršno izvira iz spoznanja, da je identiteta eksistence in poezije neuresničljiva. Poezija v tem položaju lahko obstaja le tako, da sicer hrepeni po tem svojem idealu, hkrati pa se

mu mora tudi nenehoma »skeptično« odpovedovati. Pirjevčev *Uvod v umevanje Murnove poezije* opisuje prav usodo lirike, ki je po njegovem mnenju v Murnovi poeziji prvič stopila v luč tega svojega samorazkritja, o čemer govorijo že na začetku tega razpravljanja citirani stavki, ki označujejo liriko kot tožbo nad neuresničljivostjo idealov.

Za dopolnilo in natančnejšo osvetlitev te Pirjevčeve misli pa je potrebno navesti še naslednji njegov premislek, ki ga je oslonil na *Epitaf* in prvo kitico *Letskega motiva* II. V njem takole opisuje položaj lirskega subjekta v Murnovi poeziji: »Človeku je torej hudo in zato toži, se pravi, da biva na način tožbe, na način lirske besede, kot glas vpijočega v puščavi, kot trs samotni, kot topol samujoč. Biti trs samotni je edino možni način bivanja. Vendar pa pesnik hkrati tudi ve, da bi lirska beseda umrla, brž ko bi bilo lažje: lirska beseda ve za svoj lastni izvor in smisel — in prav iz tega izvirajo zelo daljnosežne posledice.«

Te posledice se po Pirjevčevi sodbi kažejo predvsem v tem, da lirika spoznava neuresničljivost in s tem v določeni meri tudi neresničnost svojih idealov, ki so resnični samo kot neuresničljivi ideali, vendar pa je neizogibno navezana nanje, če hoče obstajati. Zato pomeni takšna »skeptična« degradacija idealov tudi degradacijo same lirike kot lirike, kar se pokaže v tem, da »začne presihati tudi tista lirska čustvena silovitost, ki se je hranila ravno iz nepremostljivega prepada med človekom in življenjem, med posameznikom in zavrženo zgodovino«, da se v tem trenutku začne v liriki izgubljati tudi značilni lirični patos in vdoro vanjo izrazito nelirske, prozne prvine, ki jo približajo zgodovini in njeni lastni degradirani usodi v njej.

Medtem ko se je lirika v preteklosti utemeljevala prav v nasprotju med lepo dušo in resničnostjo, med liričnim subjektom in svetom, med idealom in eksistenco, se zdaj iz nje začenja oglašati nekakšna pomiritev in pristajanje na usodo, vendar ne v smislu tragične resignacije, kjer lirični subjekt išče izhod iz svojega spora s svetom v smrti, v totalni žrtvi, marveč docela nepatetično, s sprejemanjem danosti, ki pa se z njo vendarle ne more čisto do kraja pomiriti, zato ta danost obenem spodbuja tudi lirične tožbe.

Gre torej za spoznanje o nepopolnosti zgodovine in človeka, resničnosti in liričnega subjekta, sveta in poezije. Brž ko pa je tako, je seveda jasno tudi to, da ni nič popolnega, ali pa je popolno vse. S tem relativizmom je po svoje zaznamovana tudi lirska beseda sama, ki je postala nenadoma nezanesljiva in brezperspektivna. Lirika je potemtakem podprta s hrepenenjem, ki je zlomljeno v sebi, saj je obremenjeno z vednostjo, da so ideali, h katerim je usmerjeno, čista iluzija; s tem pa se ji je izpodmaknil tisti samoumevni smisel, v katerem se je doslej utemeljevala.

Tako je kajpada razumljivo, da lirika ne more nikogar več združevati in voditi v svojem imenu, ampak se mora sama kar naprej smiselno utemeljevati. To, kar se dogaja z njo, je tedaj samoutemeljevanje lirike znotraj nje same. Lirsko pesništvo se je torej znašlo v položaju, ko zre v svoj konec, ko je izgubilo svojo ideološko perspektivo, a se hkrati vendarle ohranja tako, da vzdržuje to svojo breztemeljnost, razprtost in problematičnost, kar vse se izraža prav v dejstvu, da se sploh mora utemeljevati.

Protislovnost, kakršna se uveljavlja v liričnem hrepenenju za ideali, ki pa temu hrepenenju spričo pesnikove »skeptične« zavesti o njihovi neuresničljivosti ne dajejo nikakršne smiselne opore, liriko potemtakem vseskozi vrača k njenemu izhodišču. V tem smislu je nemara treba razumeti tudi

Murnove lastne besede, kot jih je v pismu marca 1898 zapisal Ivanu Cankarju: »Dalje praviš, da ne veš kam merim in kje se ustavim. Moj Bog, če bi jaz kam meril, bi bile pesni v resnici drugačne. A to mi ni prišlo doslej niti na misel. Vrgel sem na papir posamezne trenutke in utise, in mučno svetsko naziranje svoje duše. Trenutki, samo trenutki!«

Navedeni Murnovi stavki s svoje strani zelo natančno osvetljujejo maloprej izrečene ugotovitve. Pesnik v svoji poeziji ne »meri« nikamor, ampak na papir lovi le posamezne trenutke in vtise in »mučno svetsko naziranje svoje duše«, kar z drugimi besedami pomeni, da ga ne zanima nikakršno vizionarno preseganje teh trenutkov in vtisov, noben ideološki perspektivizem, ki bi vse to povezal s takšno ali drugačno metapoetsko smiselno razsežnostjo, marveč daje prostor v njej zgolj mučnemu hrepenenju duše, skrčenemu na trenutke, iz katerih ne vodijo ne poti ne daljave. Ne usmerja ga torej nobena druga misel kot ta, da upodablja trenutna občutja, kjer se zrcali muka njegove duše. Mučnost njenega »svetskega naziranja« pa, po vsem sodeč, izvira od tega, ker svet in duša ne moreta zaživeti v medsebojnem soglasju, saj se lirika lahko poraja edino iz nasprotja med njima. In ker pesnik ve, da takšno sozvočje ni možno, da je samo iluzija, se tudi ne peha za njim, marveč samo zapisuje to svojo prometejsko muko v posamezne trenutke in vtise.

Če zdaj strnemo in premislimo dosedanje ugotovitve, se iz njih izluščijo naslednje stigmatе Murnove lirike: njegova poezija ne meri nikamor iz sebe, k nobenim splošnim ciljem in idealom, ujeta je v trenutke, v pesniško taksiranje mučnega stanja duše, katerega čutno nazorna emanacija so lirične tožbe. Zaradi pomanjkanja perspektive njegova lirska beseda ne more ničesar in nikogar teleološko povezovati in zavezovati, obsojena je na samoto, na monolog, v katerem se izraža njena anahoretska narava. Monološki značaj lirike, ki ne meri nikamor, pa hkrati opozarja tudi na to, da pravzaprav ne govori o ničemer drugem kot o sami sebi. To pa se v poeziji lahko dogaja edino na ta način, da skuša v estetski formi, se pravi s svojim specifičnim čutno nazornim gradivom opisovati tisto svojo protislovnost, o kateri govori Dušan Pirjevec. Če je namreč lirika sui generis navezana na ideale, ki se njej sami izkazujejo za neuresničljive, potem je na dlani tudi to, da je prisiljena, če hoče obstajati, zmerom znova vzpostavljati te ideale in hkrati izkušati njihovo neuresničljivost. Prav tu se kaže tista njena »skeptična« razsežnost, ki jo v zvezi z moderno francosko poezijo omenja Ivan Prijatelj.

Ideali Murnove lirike so potemtakem takšni ideali, katerih resnica je ta, da so neuresničljivi. Ali z drugimi besedami povedano: neuresničljivi ideali so za subjekt nični, brž ko se izkaže njihova neuresničljivost. Ker pa je lirika eksistenčno odvisna od njih, je seveda nujno, da z vsemi svojimi poskusi samoutemeljevanja pesniško evocira prav to resnico, ki se razodeva kot nič-nost idealov. Tako tudi ni naključje, da se v toku svojega samoutemeljevanja ves čas prižiga in ugaša, da je, če jo gledamo v temporalni projekciji, zares sestavljena iz samih trenutkov, iz večnega povračanja k izhodiščem pesniškega petja. Lirika je tedaj v Murnovem pesništvu nemara prvič doživela tisto re-evolucijo, kakršna se v njej dogaja še danes. Zakaj iz dejstva, da se mora v položaju, ko se ji nič-nost razkriva kot njen temelj, neprestano in zmerom nanovo utemeljevati, če hoče obstajati, sledi zanjo cela vrsta pomembnih posledic. Ne samo ta, da je sama sebi postala predmet pesniške skušnje in s tem tudi izvor lirske in-formacije, marveč jo je takšen njen po-

ložaj spodbudil tudi k nepresahljivemu iskanju novih, unikatnih estetskih form, ki jo, zdaj ko je sama in avtonomna, brez zunajpoetskih teleoloških pomagal, tudi edine smiselno opravičujejo.

Zato je razumljivo, da se v našem stoletju, ko se je lirika znašla v tej točki svojega razvoja, na eni strani tako naglo porajajo nove in nove poetske iznajdbe in iz njih sledeče pesniške šole, na drugi strani pa tudi to, da potekajo vsa ta gibanja v poeziji pod okriljem najrazličnejših manifestov, proklamacij, pesniških avtorefleksij in druge spremljevalne literature, ki skušajo vse te nove premike in postopke v pesništvu smiselno utemeljiti.

Prijateljeva trditev, da je Murn največ svojih ustvarjalnih moči posvečal pesniški tehniki, da je njegova poezija v nenehnem iskanju, zraven tega pa še vsa »krivenčasta« in »pogosto trda«, nas tako nehote usmerja prav v osrednje vprašanj, ki zadevajo moderno liriko.

Če je res, da se v Murnovem pesništvu razkriva breztemeljnost in relativnost lirske besede, ker se ne more prepričljivo in zares opreti na nobenega od idealov, v katerem bi počival njen samoumevni smisel, ne glede na to, ali je ta ideal Bog, Narod, Človek, Zgodovina itd., potem je seveda neizogibno, da se mora tudi utemeljevati relativno in v območju tistih možnosti, ki so ji imanentne, torej v iskanju novega izraza in »svoje, nove forme«, z drugimi besedami: v pesniški tehniki.

Lirika potemtakem raziskuje in preskuša svojo prst, ki je jezik, in išče v njem sestavine, iz katerih bi se lahko izkristalizirali novi poetski vzorci. Iz tega pa sledi, da je lirika v svojem zlomljenem hrepenenju po neuresničljivih idealih doživela pravzaprav re-evolucijo, povrnitev k sebi, k svojim izvorom, k orfejskemu pogledu nazaj, v katerem se sooča z ničem, ki je resnica idealov. Tu je začetek in konec lirike, torej tisti njen položaj, ko nima nobene opore, da bi se razrasla do »bujnega cvetličja«, ampak je v svoji grozi, ki se poraja iz njenega izkušanja nič, iz resnice o njej sami, vsa otrdela in krivenčasta, namesto da bi se, ko jo nosi vera v ideale, povzdignila v višine pesniškega patosa. Hkrati pa je prav zato, ker se je znašla pri svojem izvoru, v amplitudi svojega začetka in konca, do kraja avtonomna in skladna sama s sabo, kar ni ušlo tudi Prijatelju, ko je zapisal, da je Murnovo pesništvo »prava lirika«.

Pirjevčeva teza o začetku konca lirike, ki da se nakazuje pri Murnu, nedvomno izhaja prav iz spoznanja tega njenega trenutka v zgodovini naše poezije in suponira misel, da se je z Murnom sprožil proces, v katerem se razkrajata tradicionalna lirska struktura pesništva in se odpira obdobje drugačne poezije. Konca lirike, ki se po Pirjevčevih besedah začenja nakazovati pri Murnu, zato ni mogoče razumeti drugače kot začetek modernistične slovenske poezije, ki je lirsko attitudo v resnici pripeljala na konec, v popolni objektivizem, ali če hočete v reizem, česar si v Prijateljevem času sploh ni bilo mogoče zamisliti.

V vsem tem dogajanju je mogoče opazovati zaton pesniškega subjekta in s tem konec tistega romantizma, kakršen je v liriki navzoč vse dotlej, dokler je uprta k smiselnim, s skepto še nenačetim idealom. Ideološka relativizacija lirske besede, s katero je stopila v ospredje pesniška tehnika kot edino veljavno območje njenega samoutemeljevanja, je seveda privedla do nenehnega, vrvečega eksperimentiranja z njo, kar je v svojih skrajnih dosežkih povzročilo samoukinitve lirske forme, sestop v njeno ničelno točko, kjer ni več nobenega razkoraka med idealnim in stvarnim in kjer se je nič kot



temelj pesniškega petja razkril v svoji najčistejši obliki. Dokler v zvezi s poezijo sploh še lahko govorimo o obliki, kakršna je prav gotovo navzoča v znakovni ideogramatiki tako imenovane konkretne in vizualne poezije, toliko časa se najbrž še vedno giblomo v območju tiste estetske naravnosti, ki nam jo per definitionem določa naša podedovana zavest o liriki, zato dobivajo vsi ti radikalizmi s svojim izkušanjem pesniške tehnike in vzdržljivosti jezika, kakršne v tem stoletju lahko opazujemo pri celi vrsti skrajnih pesniških pojavov, kot so dadaizem, kručonihovski neoprimitivizem, spacializem, letrizem in podobni, pomen pesniškega, simboličnega »uprizarjanja« niča, breztemelja, prazne idealitete in s tem konec smisla šele v naši tematizaciji teh pojavov. Do kraja radikalni in dokončni pa so ti poskusi v primerih, ko je ta »praznina« neposredno ideološko aktualizirana in izpostavljena v sami poeziji, ki je lahko poezija samo še toliko, kolikor se ohranja v naši podedovani zavesti o njej. Seveda je rezultat našega soočenja z njimi lahko le popolna razelektritev naše naravnosti k liriki in s tem definitivno doživetje njenega konca. Šok. Takšen skrajni pojav, ki na ta način razdedinja našo zavest o liriki, je na primer Zagoričnikova »knjiga« *Opus nič*, v kateri so »lirske prerogative« ohranjene samo še v belih listih in v paginaciji.

Lirika je torej prišla do svojega konca, iz česar seveda sledi vrsta sklepov. Predvsem je jasno to, da se najbrž ne more več vračati nazaj, da bi vzpostavila klasično, tradicionalno lirsko strukturo ali attitudo, saj bi to pomenilo, da skuša po vsi sili rekonstruirati tisti položaj (lirskega) subjekta, kakršen ni več resničen, saj se je do kraja razkrilo, da je sub-iectum ali temelj, na katerega je postavljena poezija, nič. Verjetno je po tej izkušnji dano liriki na tak ali drugačen način izrehati edino to resnico. Vprašanje pa je, kaj zdaj to zanjo pomeni, če naj se še vedno ohranja kot lirika.

Na eni strani se torej mora v njej kazati njena resnica, ki je nič, na drugi strani pa tudi hrepenenje za neuresničljivimi ideali, v katerih se lirika kot lirika edino lahko utemeljuje. Tako smo se znašli v nerazrešljivem krogu: lirika je eksistenčno odvisna od idealov, katerih resnica je nič, saj so ti ideali neuresničljivi, iz česar pa izhaja naslednji sklep: lirika je skladna s svojo resnico, če se izkazuje kot pesniško hrepenenje po ničemer, se pravi kot estetsko, čutno nazorno upesnjevanje njene resnice, ki je nič. Lirika tedaj odslikuje svoj orfejski pogled nazaj za izgubljeno Evridiko, grozo niča, resnično lastne breztemeljnosti, odsotnost subjekta.

Pesništvo, ki se poraja iz ideološke izkušnje konca lirike, je zato poezija izgubljenega subjekta, attituda miru, statičnosti, okamnelega hrepenenja. Vse kaže, da je danes na Slovenskem že mogoče govoriti o takšni postsubjektivistični liriki. Vendar pa je to vprašanje pomembno in urgentno samo dotlej, dokler se sprašujemo o njej v luči tistega dogajanja, ki je v neposredni zvezi z usodo in položajem subjekta v poeziji, kar pomeni, da velja v takšnem premisleku osrednja pozornost ideologiji volje do moči in njenim emanacijam, saj se prav v njej razodeva bistvo subjektivizma. Vsekakor pa je o pesništvu mogoče razmišljati tudi drugače, o čemer pa bo beseda kasneje.

Povrnimo se zdaj k izhodiščnim vprašanjem, ki so spodbudila prava-karšnji premislek o procesih, za katere Dušan Pirjevec ugotavlja, da so se začeli pri Murnu in dovršili v današnjih dneh. Ta vprašanja se, kot vemo, dotikajo začetkov, v katerih je s stališča ideologije subjekta že mogoče zaslediti prve zametke lirične avtodestrukcije.

Dokler je lirika še samoumevna, na apriornih smiselnih temeljih počivajoča pesniška forma, dotlej seveda ni mogoče do kraja uvideti njene »notranje protislovnosti«, kot jo odkriva Pirjevec, in tako tudi ne njene problematičnosti, nezanesljivosti in relativnosti, čeprav je možno, kakor je to storil Ivan Prijatelj, opisati nekatera njena odstopanja od uveljavljene ontološke in estetske predstave o njej. Brž ko pa ti temelji postanejo vprašljivi in se njihova vprašljivost v takšni ali drugačni podobi začne prikazovati tudi v sami liriki — kar prav gotovo ni posledica nekakšne pesniške samovolje, marveč je v kar najtesnejši zvezi s premislekom o resnici, v kateri se utemeljuje subjekt — je mogoče ugledati tudi liriko v povsem drugi luči in jo, tako kot Pirjevec, izpostaviti spraševanju prav na osnovi tistih izhodišč, ki se neposredno navezujejo na usodo subjekta v novejši evropski zgodovini, o čemer je Pirjevec dovolj obširno in temeljito razpravljal v celi vrsti svojih razprav in študij.

Vse to pa pomeni, da izhaja Pirjevčeva misel o koncu lirike, katerega začetke opaža v Murnovi poeziji, iz spoznanja nihilistične resnice subjekta. Brž ko je ta resnica stopila v ris pesniške tematizacije, se je lirika začela razkrajati. Pirjevec potemtakem neposredno povezuje usodo subjekta z usodo lirike, za katero ponavadi pravimo, da je najbolj subjektivistična od vseh pesniških zvrsti. Če pa je tako, potem je mogoče reči, da Pirjevec v svojem *Uvodu v umevanje Murnove poezije* razmišlja o usodi tiste lirike, ki na tak ali drugačen način upesnjuje ideologijo subjekta in je torej podložena s takšno teleološko naravnostjo, v kateri se izkazuje nezadostnost resničnosti na eni in zavezanost subjekta tistemu, česar ni, na drugi strani. Ali drugače rečeno: gre za liriko, ki se utemeljuje v neuresničljivih idealih, v imenu katerih zanika to, kar je, se pravi zgodovinsko resničnost. Takšna ontološka pozitura pa je v različnih estetskih upodobitvah značilna za vso tradicionalno poezijo in se začne, če lahko verjamemo Pirjevčevim ugotovitvam, razkrajati šele v Murnovi liriki, ki predstavlja začetek modernističnega pesništva na Slovenskem.

Najbrž ni mogoče zanikati, da se tako Prijatelj kot Pirjevec vsak s svojega zornega kota gibljeta v območju ideološkega premisleka o Murnovi liriki, ki pri prvem, poenostavljeno povedano, temelji v spoznanju, da se subjekt v njej še ni uspel do kraja konstituirati, saj je opredeljen z »nejasno težnjo po svetlikajočih se ciljih«, medtem ko Pirjevec nasprotno ugotavlja, da se v Murnovi liriki prikazuje tista notranja protislovnost lirskega subjekta in s tem seveda same lirike, ki vodi v njen razkroj, kar lahko opazujemo v nekaterih Murnovih pesmih.

Moje nadaljnje razpravljanje pa bo skušalo, tako glede na te ugotovitve kakor seveda tudi ob implicitnem upoštevanju kasnejših destruktivnih procesov, ki so se sprožili v slovenski poeziji od trenutka, ko je zavest o relativnosti, breztemeljnosti in iluzijski zasnovanosti subjekta doživela svojo ideološko tematizacijo tudi v sami liriki, odkriti v Murnovi poeziji predvsem tisto lirično konstanto, ki je po vsem videzu ni mogoče ideološko nikoli do kraja izčrpati. To dokazuje tako Prijatelj, ki govori o njeni »nejasni težnji« in »temnosti«, kakor tudi Pirjevec, ki sicer ugotavlja, da je postala lirska beseda v Murnovi poeziji nezanesljiva in protislovna, ne sprašuje pa se o tem, kaj jo spričo tega sploh še ohranja kot liriko, saj sledi predvsem usodi subjekta v njej, vendar pa se zdi, da s tem problem lirike nikakor še ni izčrpan, saj se ta nezanesljivost izkazuje le prek problematične usode subjekta, torej ideo-

loško, ne pa tudi generično. Za to domnevo govori že samo dejstvo, da je lirska forma ohranila svojo razvidnost in veljavnost tudi še po ideološki avtodestrukciji in tematizaciji njenega konca v njej sami.

V ta svoj konec pa je lirika zašla, brž ko je stopila iz tiste protislovnosti, ki ima svoj izvor v navezanosti lirskega subjekta na neuresničljive ideale. V položaju, ko se izkazuje resnica njihove neuresničljivosti, seveda te protislovnosti ni mogoče preseči na ta način, da se subjekt ponovno okrene k tem idealom in v njih smiselno utemeljuje, saj to vodi v obnavljanje pesniškega modela, ki velja za našo tradicionalno poezijo, h kateremu pa se, kot že rečeno, ni mogoče vračati. Liriki se v tej njeni ideološki opredeljenosti zato ponuja edino še druga radikalna možnost, ki vodi v negacijo subjektivnih idealov in smisla. Postavljanje subjekta oziroma njegovega smisla per affirmationem ali per negationem pa ni nič drugega kot ontološki obrat v istem, se pravi ideološka tautologija, ki se izraža kot razmerje med smislom in nesmisлом. To pa pomeni, da vsako ukinjanje opisane notranje protislovnosti liričnega subjekta v ideološko nezanesljivem, problematičnem položaju, v kakršnem se nahaja moderna lirika, vodi bodisi v obnavljanje njene klasične forme in k vzpostavljanju neresničnega, apriornega polnega smisla, v katerem se utemeljuje lirični subjekt, bodisi k prikazovanju njegovega nesmisla, ki se materialno izkazuje kot tabula rasa, prazna stran, luknja, nič. Oboje pomeni ukinitve produktivnega bistva poezije. Zdi se torej, da je prav na dnu ali pod to notranjo protislovnostjo liričnega subjekta in lirike, o kateri govori Pirjevec, treba iskati tisto konstanto liričnega pesništva, ki se pri Murnu, če spet uporabim Prijateljeve besede, kaže v njegovi »nejasni težnji« in »temnosti«. To pa pomeni, da naš premislek ne more biti več usmerjen k raziskovanju usode subjekta v Murnovi liriki, se pravi k ideološkemu osvetljevanju njegove resnice, ki se razodeva kot blokada liričnega subjektivizma, marveč se mora naša pozornost obrniti k tistim njenim plastem, ki so arhetipskega značaja in v katerih je ta blokada nujno strukturalno presežena z ambivalentnimi, metaideološkimi razmerji.

Seči moramo potemtakem k »temnim«, predracionalnim, magičnim sestavinam Murnove lirike, v katerih se preliva njeno pesniško sporočilo. Temeljno poslanstvo lirike je namreč v tem, da se njeno sporočilo izraža na nepojmovni način, za katerega Emil Staiger ugotavlja, da je »tostran diskurzivnega razumevanja«, zato se mu »zdi v liričnem shranjen ostanek nebeskega bivanja«.

Če sprejmemo to njegovo misel, potem iz tega očitno sledi, da z »diskurzivnim razumevanjem« ni mogoče zaobseči bivanja, ki je shranjeno v liriki, zaradi česar je vsaka njena racionalna konotacija nujno pomanjkljiva in nezanesljiva. A če je tako, tedaj to pomeni, da se protislovnost in nezanesljivost lirske besede, kakršno razpozna v Murnovi poeziji Pirjevec, v resnici izkazuje kot protislovnost in nezanesljivost diskurzivnega, ideološkega razumevanja lirike, kar med drugim potrjuje že sama različnost njenega umevanja pri Prijatelju in Pirjevcu. Nobenega razloga tudi ni, da bi bila takšna usoda prihranjena pričujočemu razpravljanju, pri čemer pa je vsekakor odločilnega pomena zanj to, da svojo relativnost in nezanesljivost obdrži v vidnem polju tega premisleka. Spričo povedanega je nemara mogoče o poeziji razmišljati tudi na ta način, da skušamo v svoji tematizaciji bivanja lirike za-postaviti položaj subjekta v njej in s tem tiste zgodovinske razsežnosti lirike, ki jih ta položaj implicira, kar pa seveda še ne pomeni,

da jih je možno tudi docela prezreti ali negirati. Nasprotno, na koncu koncev splavajo na dan s sleherno aktualizacijo poezije. Moj namen pa je, da se z zapostavitvijo problematike, ki se razpira z raziskovanjem usode subjekta v liriki in ob upoštevanju relativnosti slehernega ideološkega razpravljanja o njej, izognem vnaprejšnjim blokadam in njihovemu ideološkemu premagovanju. Ali z drugimi besedami povedano: moj prikaz bivanja poezije bo zasnovan v metafrastični razlagi njene informativne strukture, hkrati pa bo skušal poiskati v njej tiste temeljne sestavine, ki evocirajo nadzgodovinsko, »nebeško« bivanje poezije. Gre mi torej za to, da na primeru Murnove lirike osvetlim ahistorične, neideološke konstante liričnega pesništva, ki je mitskega, z »diskurzivnim razumevanjem« neobsegljivega porekla.

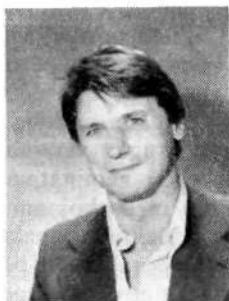
(Konec prihodnjič)



## Josip Murn — pesnik prehoda II

Z drugim delom razprave Nika Grafenauerja in s prispevkom Tarasa Kermaunerja sklepamo naše raziskovanje o Murnu, ki je hkrati tudi razmišljanje o poteh sodobne slovenske lirike. Razpravo smo začeli v marčni številki, ob stoletnici pesnikovega rojstva, v njej so takrat sodelovali Kajetan Kovič, Danilo Lokar, Jože Snoj, Bojan Štih in Pavle Zidar; v deseti številki smo objavili prva dva prispevka s simpozija o Murnu, razpravi Dimitrija Rupla in Franca Zadravca; v prejšnji številki pa so o Murnu razmišljali Janko Kos, France Bernik, Jože Pogačnik in Niko Grafenauer (prvi del). Prepričani smo, da se je Sodobnost tako letos ob Murnu kot pred tremi leti ob Cankarju in lani ob Župančiču primerno in ustrezno oddolžila slovenski moderni in z neobremenjeno razpravo o teh treh avtorjih poživila tudi zanimanje za slovensko literaturo sploh ter za nacionalno, družbeno in politično problematiko, ki je bila in ostaja povezana z njo.

Ur.



Niko  
Grafenauer

Zaradi omejenega prostora sem prisiljen, da se v svojem razpravljanju osredotočim na eno samo Murnovo pesem, ob kateri pa bo, spričo pravkar opisanih izhodišč, ki niso opredeljena ne z razvojnimi in ne s tematskimi razmerji v Murnovi poeziji, mogoče vsaj v glavnih obrisih razgrniti temeljne razsežnosti, ki opredeljujejo bivanje njegovega pesništva.

Izbral sem nenaslovljeno pesem, ki je v Murnovem *Zbranem delu* dobila naslov po prvem verzu *Nebo, nebo*. Nastala je oktobra 1899 na Dunaju v razpoloženju, ki ga pesnik v pismu Franji Tavčarjevi opisuje z naslednjimi besedami: »Najbolj lahek, srečen in brez dvomov sem bil oni večer, ko sem napisal tele vrstice.« Pesem se glasi:

*Nebo, nebo  
in neskončna, brezmejna ravan!  
Pijano oko  
žari in iskri  
in vpija ta svet prostran.*

*Horizont molči.  
Od neba sem mrak hiti . . .*

*le še tam iz daljave  
v te proste širjave  
brezmejno prost nekdo beži.*

To pesem sem sprejel v razbor tega razpravljanja iz več razlogov: je brez naslova, ni napisana v prvi osebi, zato jo označuje znatna mera impersonalnosti, ki izvira iz dejstva, da lirični subjekt v njej ni prisoten enako razvidno kot v številnih drugih Murnovih pesmih; in ne nazadnje — besedilo je izrazit primer razpoloženske lirike, kar mimo pesmi dokazujejo tudi pesnikove lastne besede v citiranih stavkih iz pisma.

Pesem je torej tako spričo izpuščenega naslova, ki ponavadi povzame temo ali idejo v pesniškem tekstu, tako zaradi prikritosti liričnega subjekta v njej, kakor tudi zavoljo svoje čiste lirske naravnosti, ki se izraža v jasno razvidni zgodovinski breztežnosti upodobljenega prizora, najbližja tistemu položaju Murnovega pesništva, v katerem se nedvomno v najvišji stopnji uveljavlja njegova »nejasna težnja« in »temnost«, o kakršni govori Ivan Prijatelj, saj je ideja te pesmi sila pomanjkljivo osvetljena, zato se besedilo tudi z nenavadno upornostjo izmika enournemu diskurzivnemu razumevanju.

Pesem je nasičena s širjavami, z neznansko prostornino, ki se izoblikuje v njej že s prvima dvema verzoma: *Nebo, nebo / in neskončna, brezmejna ravan!* — Pred našimi očmi se odpre nebo, ki ga je toliko, da tega z eno besedo ni mogoče izraziti, zato je potrebna geminacija; z njo pa ni izpovedana samo prostorska razsežnost nebesnega svoda, marveč se s pomočjo emocionalne privzdignjenosti, ki jo ta podvojitve vsebuje, v naši predstavi visoko vzpne tudi nebo samo. Z dvema enakima besedama, ki sta postavljeni ena zraven druge, je tako pesnik v bralcu evociral vtis brezbrežne nebesne širjave, ki se razpenja visoko nad zemljo. Gre torej za združitev semantičnega in emocionalnega učinka, s katerima je dosežena opisana podoba prostora, ki jo je pesnik takoj zatem dopolnil in utrdil še z drugim verzom. Ta verz je tektonsko enakovreden prvemu, saj ga takorekoč geminativno odslikuje, razlika je le v njuni leksiki in v zelo neznatnem medsebojnem pomenskem razmiku. Stih se z veznikom *in* neposredno in sintaktično enakopravno postavlja ob prvi verz. Sledi geminacija, ki je po uporabljenih besedah, torej po leksičnem gradivu, ni mogoče šteti za pravo podvojitve, po semantični plati pa med besedama *neskončna* in *brezmejna* ni skoraj nobenega razločka. Obe označujeta eno in isto nedoločno prostorsko razsežnost, ki jo konfiguracijsko opredeli zaključna beseda v verzu *ravan*. V tem opredmetenju neskončnosti in potopitvi ravani v brezmejnost se izraža tista semantična oscilacija, ki na eni strani ozarja topično predstavo ravni z odtenkom nedoločnosti, na drugi strani pa abstraktna pojma neskončnosti in brezmejnosti približa zemlji. Prav zaradi tega ima beseda *ravan* v tem verzu dvojno vlogo: predstavlja lahko ravno pokrajino, ki se širi v neskončnost, enako pa tudi samo brezmejnost, ki naj jo vizualno primakne našim očem.

Če zdaj primerjamo prvi in drugi verz obravnavane pesmi, kaj lahko ugotovimo, da geminacija ne nastopa samo znotraj obeh verzov, marveč je prisotna tudi v tematičnem odnosu med njima, saj oba poudarjeno upodabljata in medsebojno zrcalita prostranstvo sveta, ki je brez meja. Hkrati pa je med njima prav zaradi različnega leksičnega gradiva, iz katerega sta sestavljena, ohranjeno tudi tisto distinktivno semantično razmerje, ki razmejuje

nebo in zemljo, tako da se sicer nenehno zlivata v eno, v skupno zrcalno sliko, pri tem pa vendarle ostajata vsak zase v docela razvidni razločenosti.

Oba verza potemtakem z nenavadno trdno medsebojno pomensko povezanostjo vzpostavljata odprt prostor, ki stoji sam zase, kot da se je ravno kar spočel in tako obstal. To je svet, ki še ne pozna glagolskega dejanja in vanj še ni prodril noben človeški gib. V njem se razgrinja ena sama čista, svetla, nedotaknjena prostranost.

Druga kitica vnese v to stanje nove pomenske razsežnosti in v prvotno negibnost svojevrstno živahnost. Iznenada se namreč najdemo na prizorišču, ki ga ne opredeljuje več popolna izločenost liričnega subjekta, zakaj v ospredje dogajanja stopi gledanje, zrenje, za katerim ga lahko slutimo, kljub temu da neposredno ni razviden. Njegovo prisotnost v odsotnosti evocira antropomorfna sintagma *Pijano oko*, na katerega je izključno vezano glagolsko dejanje obeh naslednjih verzov: *žari in iskri / in vpija ta svet prostran*. V dveh kratkih verzih nastopajo kar trije glagoli; prva dva sta intranzitivna in torej ne vzpostavljata nekega dejavnega razmerja med nosilcem gledanja in okoljem, ki ga to gledanje zajema, tretji pa je tranzitiven in šele prek njega se zrenje *pijanega očesa* razlije čez svet. A vendar se skrivajo v tem »dogajanju« še nekatere, za poezijo odločilne nejasnosti, ki vstanejo pred nami v trenutku, ko se izkaže, da gramatikalni subjekt (v tem primeru oko) ni istoveten s subjektom pesmi, ki vztraja v svoji odsotnosti. To pa bo postalo bolj jasno šele ob analizi celotne pesmi.

Če si skušamo zdaj podrobneje ogledati strukturalna in semantična razmerja, ki označujejo drugo kitico, se moramo najprej ustaviti ob prvih dveh verzih, ki opisujeta, kakšno je oko, iz katerega poteka zrenje, in kaj se z njim dogaja. To oko je, kot vemo, *pijano*, zaradi tega *žari in iskri*, vendar pa to ni izpovedano na docela nedvoumen način, saj je žarenje in iskrenje očesa sicer lahko posledica njegove pijanosti, brž ko pa se vprašamo za razloge, ki spodbujajo to pijanost, pa se nam začne ponujati naslednja razlaga: ker oko ne more biti pijano kar samo od sebe, ampak je tisto, kar ga upijanja, zunaj njega, je zato treba odgovor na to vprašanje iskati v tretjem verzu, h kateremu nam kaže pot tranzitni glagol *vpija*, ki je razen tega v najtesnejši semantični sorodnosti z besedo *pijano*, iz česar sledi, da je oko očitno opito od tega, ker *vpija ta svet prostran*. Oko potemtakem *žari in iskri*, ker hlastno vsrkava vase prostranstvo sveta in šele kot posledica vsega tega nastopi tudi pijanost. Vendar pa je pesnik v sintaktični ureditvi cele kitice zabrisal ta kavzalna razmerja najprej s priredno povezavo vseh treh verzov, nato pa še s tem, da je postavil na njen začetek posledico in šele na koncu pojasnil tudi vzrok. Tako je dosegel sinhroni učinek vsega dogajanja, ki je osredotočeno v srednjem verzu, v katerem nastopata obe semantični variabli *žari in iskri*, ki z notranjo rimo na *i* — značilno je, da se vsi glagoli v pesmi razen enega končujejo enako — fonično dopolnjujeta pomenske razsežnosti obeh besed. Zakaj prav v tem verzu na eni strani odseva svetloba brezkončnega prostora, na drugi strani pa pijanost zrenja, ki je uprto vanj. Hkrati pa je beseda *vpija* tudi v distinktivnem semantičnem odnosu do *sveta*, ki ga pač ni mogoče vpijati, zato se tu uveljavlja dovolj občutna metonimična zveza, ki z ene strani odjemlje svetu njegovo empirično trdnost, z druge strani pa izraža tudi hlastnost in poželjivost samega gledanja.

Bližina tranzitnega glagola *vpija* nedvomno vpliva na to, da je intranzitivnost besed *žari in iskri* načeta z modalnostjo, kar nam bo postalo še bolj očitno, če si ogledamo semantično vrednost obeh besed. V primarnem, vsakdanjem jeziku obe uporabljamo za označevanje svetlobnih učinkov, ki implicirajo tudi toplotno energijo. V prenesenem pomenu pa se pojavljata tudi v drugih zvezah. Kadar ena ali druga od njiju nastopa v vlogi, ki naj opredeli človekovo emfatično razpoloženje, se ponavadi pritakne fiziognomični zvezi z očesom ali očmi (na primer žareče, iskreče se oko). V obravnavanem verz u sta dejavna oba pomena, saj na eni strani odsliskavata svetlobo neskončnega prostranstva, na drugi strani pa izražata in emocionalno utemeljujeta tisto enfazo, ki je zajeta v sintagmo *pijano oko*. Tako so prav prek tega verza zrenje, pijanost in prostranstvo sveta postavljeni v takšno medsebojno soodvisnost, da tvorijo celovito predstavo svetlega, od silovitih razsežnosti upijanajočega prostora, ki je sam na sebi upodobljen že v prvi kitici, v drugi pa z zrenjem očesa dobi tudi upijanajočo moč. Z očesom je torej začrtana neka točka gledanja, ki pa ni z ničemer podrobneje opredeljena, pač pa je z njo vzpostavljeno tisto razmerje, s katerim je neskončno prostranstvo sveta stopilo iz svoje indiferentnosti in se prelilo v odsev, v lirično attitudo, kar se je zgodilo s posredovanjem nekaterih antropomorfnih sestavin, ki jih nosi s sabo prvi verz druge kitice, ki suponira, da ni omamljeno in pijano samo oko, marveč tisti, ki z njim gleda.

Tretja kitica s svojim prvim verzom potegne v siceršnjo brezmejnost sveta črto, ki se zariše vanj s črtalom gledanja: *Horizont molči*. Tudi tu gre za metonimijo, ki obzorje povzdigne iz njegove potencialne optične nevtralnosti, saj mu je s tem, da *molči*, pritaknjena oznaka, ki presega njegove naravne značilnosti; s to antropomorfnimi potezo je še bolj poudarjena njegova odvisnost od gledanja, čeprav je to izpovedano z glagolom, ki označuje slušna dejstva. In celo več: verz nam posredno opisuje molk, ki se očitno razliva v samem zrenju in sega do obzorja, četudi se na videz zadržuje le na obodu gledanja. Ponuja pa nam še eno pomensko nianso, ki izhaja iz dejstva, da je molk izrazilo statičen pojem, saj je povsem nasproten aktivnosti glasov. To pomensko razsežnost tega verza po analogiji nasprotij še bolj utrdi drugi verz, ki se glasi: *Od neba sem mrak hiti* ... Pozitivna analogija med obema glagoloma nastopa v rimi — *molči / hiti* —, negativna pa se poraja, čeprav v semantično premaknjenem odnosu, z vzporejanjem statične pomenske razsežnosti leksema *molči* in dejavne, gibanje označuje besede *hiti*. Prav zaradi opisane dvojne analogije, ki se dogaja na fonični in semantični ravni tega leksičnega paralelizma, nastaja med obema besedama svojevrstno razmerje, ki po načelu nasprotnosti na eni strani podčrta statičnost leksema *molči*, na drugi strani pa je po istem načelu osenčena s pomenskimi razsežnostmi molka tudi beseda *hiti*, katere kinetični zagon se s tremi pikami, ki stojijo za njo, podaljšuje v neznano.

Drugi verz tretje kitice pa vnaša v prikazano pozituro še nekatere druge pomembne sestavine. Sintagma *Od neba sem* še natančneje opredeli prostor lirskega dogajanja. Predvsem z njo znova oživi tisti vertikalni pogled, ki smo ga srečali že v prvi kitici, čeprav še ne v odnosu do izvira gledanja. Prav tako pa se s krajevnim prislovom *sem*, kot vse kaže, spet pojavi namig na skriti subjekt pesmi oziroma na nosilca v njej upodobljenega gledanja ali zrenja. Beseda *sem* vzpostavlja razdalje, ki se raztezajo od neba in do horizonta. V njej je torej, kakor je že neznatna, središče v pesmi izobliko-

vanega prostora. Prek nje in z navzočnostjo pijanega očesa iz druge kitice se zdi, da pada senca subjekta v pesem, vendar tako, da nikjer ni prisotna scela in otipljivo. Zato je tudi razumljivo, da je težišče lirskega dogajanja, razen v drugi kitici, pravzaprav razsejano vsepovsod po prostoru, medtem ko je njegovo središče, ki ga predstavlja krajevni adverb *sem*, za katerim se po vsem videzu skriva subjekt pesmi, takorekoč nedoločljivo in zato tudi na moč nezanesljivo, saj je vsebinsko bolj opredeljeno po nebu in po horizontu kot pa po subjektu gledanja. Ali torej sploh gre za subjekt?

Še večjo nejasnost v tem pogledu vnese v pesem scena, ki se odpre pred nami z zadnjimi tremi verzi: *le še tam iz daljave / v te proste širjave / brezmejno prost nekdo beži*.

Če si najprej ogledamo leksično gradivo teh stihov, bomo seveda brž opazili, da so večidel sestavljeni iz besed, ki jih označuje nenavadna semantična sorodnost, saj pripadajo leksičnemu fondu, s katerim označujemo prostorske razsežnosti. To velja predvsem za naslednje besede: *tam*, *daljave*, *širjave*, *brezmejno*, pomensko pa je tem leksemom silno blizu tudi beseda *prost* (ki nastopa kar dvakrat), čeprav sama na sebi izraža v prvi vrsti svobodnost, neomejenost v abstraktnem, adimenzionalnem smislu, vendar pa v kontekstu, v katerem se pojavlja, nujno dobi tudi prostorske razsežnosti. Opraviti imamo torej z besedami, ki vse označujejo širino in odprtost z ničemer omejenega prostora. Tega vtisa pa verzi ne vzbujajo samo s kopičenjem istovrstnega semantičnega tkiva, marveč tudi s pomenskimi inverzijami, kakršni sta prisotni v sintagmah *proste širjave* in *brezmejno prost*, ki s svojim semantično distinktivnim razmerjem, kakršno je na ta način vzpostavljeno, in s pomočjo sintagmatskega paralelizma med njima, metonimično povezujeta podobo brezmejne odprtosti prostora z občutjem prostosti, neuklenjenosti, svobodnosti, katerega nosilec je neidentificirani *nekdo*. Tako se prostorska razsežnost te podobe prelije v eksistencialno. Ali z drugimi besedami povedano: prostost prostora se zrcali v prostosti *nekoga*. Seveda se takoj zastavi vprašanje, kdo je ta *nekdo*?

Preden pa se bomo lahko dotipali do odgovora nanj, si moramo ogledati še nekaj semantičnih nadržbnosti. Medtem ko se v drugem verzu obravnavane kitice srečujemo s krajevnim adverbom *sem*, se mu v naslednjem stihu postavi nasproti adverb *tam*, ki z izhodiščem v pesmi upodobljenega gledanja vzpostavlja izrazito daljinsko razmerje. To je še podkrepljeno s pomensko težo glagola *beži*, s katerim se pesem konča, saj beg zmerom označuje oddaljevanje od nečesa. Razmerje, kakršno se razgrinja med adverboma *sem* in *tam*, je tedaj prežeto z neko napetostjo, ki nastaja med statičnim izhodiščem gledanja in njegovo vsebino. Te pa v zaključnih verzih pesmi ne označujeta samo prostranost in neskončnost prostora, v katerega je uprto zrenje očesa, kakor to velja za prvi dve kitici, ampak tudi to, da *tam ... nekdo beži*. V tistem, ki beži, pa je ponotranjena vsa brezmejna prostost prostora. A vendar se v zadnjem verzu, ki prikazuje to ponotranjeno prostost, razkriva svojevrsten vsebinski paradoks. Čeprav je neidentificirani *nekdo* prikazan v vsej svoji brezmejni prostosti, vendarle *beži*. Ali je potem to še prostost?

Kljub temu da bi lahko v samem besednem tkivu obravnavanih verzov še naprej in do najtanjših podrobnosti razreševali strukturalna, semantična, gramatikalna, fonična in druga razmerja v njih, ki sestavljajo ontično, tekstualno podstat estetskega bivanja cele pesmi, smo se s temi vprašanji že



dotaknili njenih ontoloških razsežnosti, zato moramo vse doslejšnje ugotovitve povzeti in tematizirati.

Če se ozremo na pesem kot celoto, kaj hitro odkrijemo, da se od kitice do kitice spreminjajo razmerja, ki opredeljujejo v njej upesnjeno gledanje. Najprej se razgrne pred nami brezmejni prostor med nebom in zemljo, ki ga označuje še prava stvarniška nedotaknjenost.

Potem se pojavi na prizorišču oko, ki do pijanosti vsrkava vase to, kar se mu ponuja: neskončno prostranost sveta. Oko je razširjeno v eno samo zrenje in z ničemer ne posega v razmerja, ki vladajo zunaj njega, ampak je le njihovo zrcalo oziroma še več, organ, ki vse vidno ponotranja v spomin, kar oboje še najbolje izraža nemška beseda *Er-innerung*. Oko tedaj zunanje prostranstvo sveta prenaša v območje, ki je onkraj otipljive nazornosti. To pa je takšno silovito in čudežno dogajanje, od katerega se ga polasča pijanost. V neskončni prostranosti, ki se pretaka v spomin, je tedaj neznanska opojnost. Oko in svet, spominski vtis in resničnost si tako v pesmi stojita nasproti v zrcalnem odnosu in drug drugega čutno nazorno odslikavata; oko namreč lahko *žari in iskri* samo v svetlobi prostranstva, hkrati pa je v tem tudi izraz njegove opojenosti z njim. Subjekt, katerega prisotnost bi se nam morda lahko nakazovala v tej kitici, v resnici sploh ne vstopi vanjo, saj je razmerje med očesom in svetom takšno, da v njem ni dopuščena treznost in ne dejanje. Oko namreč nikamor in za ničemer ne stremlji, njegov pogled ni uprt k nobeni ideji, ki bi prostranstvo, kakršno se razpira pred njim, osvetljevala še s kakšno drugo svetlobo od tiste, ki mu je dana po naravi. Prav nasprotno: to, kar vidi, niso ne ideali ne motno svetlikajoči se cilji, ampak svet, ki zbuja eno samo, razkošno čutno doživetje.

V naslednji kitici se brezmejnemu prostranstvu sveta, ki se širi pred očesom, začenejo postavljati meje: vanj se najprej začrta horizont, katerega neprodušna zaprtost se razkriva v njegovem molku, ki predstavlja mejo vsakršne aktivnosti, nato pa ga začne naglo zagrinjati tudi mrak, ki se zmerom bolj približuje izhodišču upesnjene gledanja. Nenadoma se torej lirična scena radikalno spremeni: brezmejnosti ni več, svetloba ugaša, svet se zapira pred pogledom. A vendar so tu še *daljave in proste širjave* in sredi njih *nekdo*, ki *brezmejno prost* nekam *beži*. Kakšna pesniška past se skriva v tem čudnem nasprotju? Ali sploh še lahko govorimo o kakršnih koli logičnih zakonitostih? Čeprav se prostor gledanja vedno bolj stiska, je v njem vendarle še prisotna ista prostost kot prej.

Očitno je torej, da svet, ki se razpira opisanemu gledanju, ni adekvaten empirični stvarnosti, marveč ga označujejo lastnosti, ki to stvarnost spreobračajo in ji dajejo na moč specifične poteze. V pesmi se očitno zgodi tisti odločilni premik, s katerim postanejo vsa razmerja v njej čudno dvoumna. Ali še natančneje povedano: v gledanju očesa se iznenada uveljavita dve optiki; v prvi se začrtajo meje in se spušča mrak, ki prinaša s sabo zatemnitev prostranstva, v drugi pa se še naprej ohranja njegova prvotna brezmejnost in prostost. Oboje se dogaja hkrati in seveda poraja vtis nasprotja, ki si ga na prvi pogled ni mogoče ustrezno razložiti. In vendar se zdi, da opisani preobrat ni tako do kraja nedostopen razlagi. Če smo prej ugotovili, da je oko, ki *vpija* prostranstvo sveta, tisti medij, prek katerega se to prostranstvo ponotranja in prehaja v prostornino spomina, in če je posledica tega prelivanja njegova pijanost, potem je najbrž mogoče reči, da se v trenutku, ko začne presihati prvotni vtis, ko prostor, v katerega je

uprto oko, ugaša, le-ta še naprej ohranja v vsej svoji brezmejnosti na zaslону spomina, ki povezuje pretekli trenutek s sedanjim. Tako lahko drug ob drugem stojijo različni, kavzalno nepovezani ali celo nasprotujoči si vtisi. Kaj takega pa se lahko dogaja le v čisto posebnem stanju, ki ga ne opredeljuje treznost razuma, subjektivistično stremljenje, ideologija, marveč pijanost, opoj, hrepenenje. Najbrž se prav v tem stanju razkriva tista razsežnost liričnega pesništva, v kateri vidi Emil Staiger »shranjen ostanek nebeškega bivanja« (Grundbegriffe der Poetik, str. 18).

V očesu pesmi oziroma v zrenju, kakršno je upesnjeno v njej, se tako hkrati razgrinjata končnost in brezmejnost sveta, vendar ne nasprotujoče, ampak tako, da sta prek pesniškega paralelizma interpolirani druga v drugo. Tu je tudi izvor tistih galvanskih procesov v jeziku, ki ustvarjajo magično globino lirskega sporočila.

Ko se tako podajamo v notranjost prikazanega pesniškega zrenja, se nam seveda neizogibno postavi na pot novo vprašanje; nanaša se na identiteto tistega, ki se skriva za besedo *nekdo*. Zanj vemo, da je *brezmejno prost* in da *beži*, kar si je prav tako mogoče razložiti z dvojno naravo prostora, ki je prikazan v pesmi. Kot vemo, ga na eni strani določata molk in mrak, ki mu postavljata meje, na drugi strani pa brezkončnost v spominu. Neidentificirani *nekdo* je potemtakem na begu pred molkom in mrakom, hkrati pa je *brezmejno prost* v *prostih širjavah* ponotranjenega sveta. To pa pomeni, da sta v zrenju, ki ga upodablja pesem, beg in brezmejna prostost tako kot tudi to dvojno zrenje samo, katerega funkciji sta, nujno med sabo povezana po načelu *para-doksa*. Po njem pa je opredeljen tudi neznani in skrivnostni *nekdo*, v katerega je očitno projiciran človek ali lirični jaz, ki se giblje v prostoru svojega lastnega zrenja, zato je hkrati brezmejno prost in na begu. Pesnik po vsem videzu ni ne mogel ne hotel uporabiti določnejše besede zanj, ker bi z njo vnesel v pesem prevelik subjektivistični poudarek in s tem enosmiselnost, s katero bi postala razmerja v njej dosti bolj nedvoumna.

Ponotranjeno prostranstvo spomina na eni strani in dani svet na drugi sta prostor, v katerega je postavljen. In ker ne pripada ne enemu ne drugemu, ampak zgolj zrenju pesmi, ki ne more vedeti, kdo je, tudi nima imena. Navidezni objektivizem, ki se razliva čez celo pesem, je očitno posledica dejstva, da se v njej nikjer ne zgodi tisti kratki stik, ki bi s takšno ali drugačno intervencijo subjekta pretrgal njeno dosledno paralelistično zgradbo. Ni dvoma, da gre za razpoložensko pesem, vendar pa je ukrojena tako, da je to razpoloženje izraženo kot *Er-innerung*, torej kot pesniško ponotranjenje sveta. Ali še natančneje povedano: prostor zavesti je omejen na tisto, kar se ji neposredno kaže, to pa so vtisi, ki so položeni v pesem. Vendar se to dogaja tako, da je videti, kot bi bilo obratno in bi se torej zavest projicirala v svet. Posledica tega je, da je končni učinek, ki ga zbujajo branje pesmi, obojen. Zavest in svet se medsebojno odslikavata v njej. In prav v tem je temeljni paradoks cele pesmi.

Preden pa na osnovi te ugotovitve sklenem svoje razpravljanje, je zaradi lažjega razumevanja in velikega pomena, ki ga gre pripisati temu dejstvu v poeziji nasploh, zlasti pa še v moderni liriki, nujno osvetliti vsebino tega pojma.

Beseda je grškega izvora in je sestavljena iz leksemov *παρά*, kar pomeni *poleg, ob strani, zraven, mimo* — in *δόξα*, kar označuje *mišljenje*,

*mnenje, predstavo, nauk, domnevanje, dozdevanje, pričakovanje, misel.* Oba skupaj pa sta združena v pojmu παρά-δόξος, ki pomeni *nepričakovan, čuden, čudovit, neverjeten, poseben.*

Murnova pesem *Nebo, nebo* nam tedaj odpira vrata v zrenje, ki je paradokсно, saj poteka mimo misli in mišljenja, zato je čudno, neverjetno, posebno in hkrati čudovito. Vse, kar se v njej dogaja, je zasnovano v paralelizmu čutno nazornih vtisov, ki niso podrejeni neki jasno opredeljeni misli, marveč so videti, kot da jih je porodilo čisto naključje, na kar opozarja v svojem pismu Ivanu Cankarju tudi Murn sam, ko v njem govori o svoji poeziji kot o nizanju vtisov in trenutkov. In vendar zelo določno govorijo ne samo o pesnikovem občutju, ampak izrekajo tudi resnico človekovega bivanja, saj bi sicer ne mogli v pesmi prepoznati hrepenenja, ki se vzpenja iz končnosti, kakršno prinašata mrak in molk, v prostor brezkončnosti in brezmejne prostosti.

Če gledamo na obravnavano Murnovo pesem kot na izrazito paradokšno estetsko strukturo v prej opisanem smislu, potem lahko pritrdimo Emilu Staigerju, ki o liriki kot o poeziji občutij ugotavlja naslednje: »Občutje je vseskozi individualno in lahko združuje le enako uglašene, toda ne more povezovati nobene skupnosti v širšem pomenu te besede. Tudi ni mogoče, da bi si na temelju neke pesmi pridobili kakšno izkustvo, ki ga je moč ponovno izkusiti drugod. Ni mogoče zoreti ob čisti liriki, ker je vse-skozi naključna. Naključje pa je brez odgovornosti. Tudi odgovornost se zmerom dogaja le tam, kjer je kakšno nasprotje« (Ibid., str. 79). Murnova pesem *Nebo, nebo* je v resnici postavljena v zgodovino, pred nas, kot čisto naključje in je sama na sebi brez odgovornosti v ideološkem pomenu te besede, saj v njej ni zaslediti nikakršnega nasprotja, ki bi terjalo tudi takšen ali drugačen odgovor, ob katerem bi nam bilo mogoče »zoreti«. Prav narobe, tisto, kar je ubesedeno v njej, stoji pred nami kot vprašaj, ki izziva naš odgovor. Pričujoče razpravljanje je bilo tak poskus.

## Kmečka pesem

*Edvardu Kocbeku za petinsedemdesetletnico*



Taras  
Kermauner

### 1. UVOD

Berem Murnovo poezijo in razprave njih, ki so jo komentirali. Vednost ni majhna. Od Prijatelja do Župančiča prek Trdinove, Mahničarja, Zdravca do Strniše in Truhlarja so o Murnu govorili pametno in spodbudno. Kos in Slodnjak sta sintetizirala, Pirjevec in Snoj sta verze soočila z današnjo nekonvencionalno zavestjo. Mogoče je le od njiju dalje.

Prva zamisel tega eseja: pozorno slediti Murnovemu razvoju, načrtati podobo sveta v vsej Murnovi poeziji. Opisati posamezne faze, pesmi filo-