

Matevž Kos

Sonet kot forma prebolevanja modernosti

Ob branju Jesihovih *Sonetov* (Milan Jesih: *Soneti*, Založba Wieser, Celovec 1989)

»...toda tisto, kar ve, je gotovo to (...), da obstaja praznina, ki bi jo moje besede morale zapolniti.«

»Ne preostane mi druga pot, kot da pišem vse knjige, da pišem knjige vseh mogočih avtorjev.«

I. Calvino: Če neke zimske noči popotnik

1.0 »Tako hitijo dnevi.«

Razvojni lok Jesihove poezije, ki sega od njegove prve zbirke *Uran v urinu, gospodar* (1972) pa do najnovejših *Sonetov*, ne pripoveduje samo zgodbe o avtorjevih pesniških metamorfozah, ampak na svoj način priča tudi o pisateljski usodi avantgardno modernistične generacije s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, generacije, ki je do svoje fiziognomije skušala priti z izgrajevanjem modernistično oziroma ultramodernistično obarvanih poetik. Val te generacije je sredi sedemdesetih let začel upadati, na površju so se obdržali le tisti avtorji, ki jim je uspelo najti nov pesniški obraz. Predpogoj za to je bilo slovo od varnega zajetja generacijskih nastopov in kolektivističnih estetik, ko so pozabljale, da kljub svoji neizprosni kritiki tradicije in napadom na »institucijo umetnosti« (Bürger) same postajajo tako tradicija kot institucija.

Milan Jesih je nov tip poezije skušal oblikovati že v *Kobaltu* (1976), kjer pa je odločilno vlogo še zmeraj igrala ludistična jezikovno-parodična praksa. V *Volframu* (1980), pesniški zbirki s prav tako ne najbolj poetičnim naslovom, se verz vse bolj razteza in bliža proznim pasažam, vanj vdirata sentiment in melanholija, ki ju ne morejo zakriti niti gosto posejani parodično-ironični elementi in besedna igrivost. Do odločilnih sprememb v Jesihovi poetiki pride s pesniško zbirko *Usta* (1985), ki sicer ohranja nekatere prvine ludizma, vseeno pa ta knjiga pomeni Jesihovo slovo od modernističnega pesniškega diskurza, ki je obvladoval ali še obvladuje večji del slovenske poezije. *Usta* prinašajo zbirko

pesniških miniaturk, ki zamenjujejo gostobesednost in valovitost *Volframovih* verzov. Sarkazem in ironija, značilni potezi Jesihove pisave, sta v izčiščeni majhni pesemski formi močno zreducirana in omiljena z estetiklo statično melanholičnih podob ter z nostalgичnimi toni, ki jih spremljata subjektivno hrepenenje in izvorno (za)čudenje nad velikimi in malimi fenomeni sveta. Pesniški svet, ki spregovarja skozi *Usta*, vodi v bližino *Sonetov*, pesniške zbirke s preprostim in poudarjeno klasičnim naslovom, ki v času literature po modernizmu ne more biti zgolj naključje. Naslov *Soneti* je na prvi pogled nedolžno nevpadljiv, kot da se ne zaveda teže večstoletne zgodovine soneta, te aristokratske pesemske oblike s častitljivo in spoštovanja vredno tradicijo.

1.1 »Vse hkrati je in hkrati se izmika: sliko prekriva, sliko izriva slika.«

Odkar je Giacomo da Lentino, notar na dvoru Friderika II. in sicilijanski pesnik, ki velja za prvega pisca sonetov, ob zimskih večerih prve polovice trinajstega stoletja začel kovati sonete, je v literarni svet vstopil še marsikateri sonetist in pripomogel k pestri žanrski zgodovini in k številnim variacijam sonetne pesemske oblike od Danteja do Shakespeara, od Petrarce do Prešerna ali od Góngore do Rilkeja in modernih sonetistov.

Sonet ima seveda tudi v slovenskem pesništvu svojo zgodovino, ki se zares začena in tudi že doseže enega svojih vrhov s Prešernom, čigar poezija je ena pogostejših Jesihovih referenc (včasih povsem odkrita, drugič spet diskretno nakazujoča, največkrat pa v smislu Hassanove »hibridizacije« prisotna na način pastiša in travestije). Protipol Prešernovemu pesništvu in nasploh »prešernovski strukturi«, če uporabim Pirjevčev izraz, ki meri na poseben način »branja« in »funkcioniranja« poezije (literature), odvisen od specifičnih ideoloških potreb polpreteklega slovenstva, začne zares izrazito in ob spremljajočih načelnih razmislekih vzpostavljati šele literarni modernizem, če s tem generalizirajočim literarnozgodovinskim pojmom, ki se kot heglovska substanca ohranja pri življenju na račun svojih akcidenč, v našem primeru posameznih pesnikov in različnosti njihovih poetik, označim zahtevo po vračanju poezije k »sami sebi«, po emancipaciji »tekstualnosti« od sporočanja jasno razvidnih vsebin in po odpovedi socialnemu angažmaju. Jesihovo branje Prešerna razumljivo ni več zavezano ideološkim premisam, ki jih je, vsaj kar se interpretacijske prakse tiče, uspelo eliminirati že modernizmu, rojstnemu »kraju« Jesihove poezije. Hkrati pa Jesihov dialog s Prešernovo poezijo, zlasti seveda s soneti, ni več določen s temeljno poanto modernističnega razmerja do tradicije, torej z destruiranjem sonetne oblikovne sklenjenosti kot posledico kar se da radikalnega odnosa do literarne preteklosti. Dihotomijama moderni-

zem-postmodernizem, moderna-postmoderna, ki v osemdesetih letih obvladujeta slovensko razpravljanje o literaturi in še čem drugem, se ne moremo izogniti tudi ob Jesihovih *Sonetih*, pesniški knjigi, ki je še bolj izrazito od *Ust* – to bom zatrdil kar vnaprej – že onkraj paradigme modernosti.

1.2 »naj me ne bega, kar odšlo je z leti«

Rimbaudova znamenita izjava »Il faut être absolument moderne!« je v obliki brezpogojne zahteve vnesla na pesniška tla vsaj že od romantike dalje prisotno paradigmo moderne/modernosti. Ni dvoma, da je bil Rimbaudov kategorični imperativ absolutne modernosti mogoč le znotraj linearno pojmovanega časa in teleološkosti zgodovine, kar je omogočalo (načeloma!) radikalno zavrnitev preteklosti in tradicije, hkrati pa tudi eshatološko projiciranje v prihodnost. »Il faut être absolument postmoderne!«, bi se glasilo malce predelano geslo za današnjo rabo, ki v svoji izvirni obliki ne more biti več moderno, vsaj v tistem smislu ne, kakršnega je imelo pred dobrim stoletjem, v času, ko je zlasti ob Rimbaudovem in Mallarméjevem pesništvu prišlo do načelne razmejitve med »tradicionalno« in »moderno« poezijo, do zavesti o moderni poeziji, ki se izogiba razvidni komunikativnosti, upesnjevanju humanističnih idealov, »doživetju«, »sentimentu«, opoju srca in pesnikovemu osebnemu jazu. (Torej vsemu tistemu, kar spet prinašajo Jesihovi *Soneti*, čeprav ne tako naivno, kot se zdi na prvi pogled.) Z moderno poezijo se uveljavljajo novi pesniški postopki, ki temeljijo na baudelairovski »jezikovni magiji«, na kreativni fantaziji svobodnega gibanja v jeziku brez potrebe po prisotnosti evidentnega »smisla«, »razumevanja« in »vsebine«. Koncept »poésie pure« in nenehno iskanje novega jezika sta moderno pesništvo pripeljala do nevarnega molka besede in prisluškovanja odmevom tišine, do molka, ki ni več samo izziv in izvir, ampak tudi končni cilj pesmi. Približevanje molku pomeni najvišji pesniški akt, ki je hkrati akt samoizgube govorečega subjekta, človeka kot bitja govorice, akt samomorilskega razžiranja temeljev poezije, igra na vse ali nič.

1.3 »sem se trdo igral v otroštvo pozno in vztrajno želel videti si Nič«

Pri poskusu lociranja Jesihovih *sonetov* se vsiljuje primerjava z eminentnim tekstom novejšje slovenske poezije, s *Štukaturami* (1975), zbirko sonetov N. Grafenauerja, legitimnega dediča projekta pesniške modernosti. Pri Grafenauerju nastopi sonetna forma kot notranja nujnost, ki jo implicira razvoj njegove poetike, ko pesmi v celoto ne

povezuje več »govor ideje«, ideo-logija, kot bi zapisal avtor. Transparentno idejno strukturo zamenja pesem kot jezikovni eksperiment; pesmi zaradi njene estetske zgoščenosti in osamosvojenosti čistosti jezika ni več moč »prebrati« v smislu tradicionalnega literarnega uma. Sonetni okvir je predpogoj eksistence pesniškega zapisa, pesem je ujeta v formo soneta, ki omogoča navzočnost v igri, ki jo ponuja jezik.

Grafenauerjeva v slovenskem jeziku verjetno najbolj uspela »poésie pure« v *Štukaturah* ni zgolj nasledek hermetistične zasnove Mallarméjevih sonetov, ampak je tudi enakopravni člen in logični rezultat tistega pojava, ki ga Friedrich skuša situirati z oznako »struktura moderne lirike«. Grafenauerjev danes že znameniti in za številne interprete paradigmatski verz iz *Štukatur* – »na nič odtisnjen bakrorez soneta« – ki ga parafrazira tudi Jesih, najprej v *Volframu* (»Na nič ne nanašajoča se daljica brez lege.«), zdaj pa tudi v manj aristokratski obliki v *Sonetih* (»na neizprosno v nič zajeban dan«) – ne evocira le, filozofično rečeno, razsrediščene strukture sveta, izkušnje o razleteli totaliteti in »nevrnljivem mrku subjekta« (Derrida), ampak na svoj način opozarja tudi že na poseben status (post)moderne umetnosti, na njeno tehnično reproduktivnost (Benjamin!) v času medijske kulture, ki jo zaznamujejo neoriginalnost umetnin v smislu vselej odsotnega izvirnika, dnevna zastarelost in minljivost, simulacija kot instanca resničnosti in dvoumnost kot forma resnice.

1.4 »in nič se mi že dolgo ni prikrl«

Gre za usodo poezije v času, ki je še kako zadolžil *Imena smrti* (1985), knjigo sonetov A. Debeljaka, pesnika naslednje, že postmodernistične generacije, ki je, kolikor se je sploh še zanimala za poezijo, bila prisiljena v razmislek o statusu poezije in pogojih pesnjenja v »postmodernem stanju«. Neizpolnjenost modernizma, literature »izčrpanih možnosti« (Barth), je bila evidentna, pojavljalo pa se je tudi že novo, za poezijo kot enega osamljenih otokov subjektivizma še usodnejše vprašanje: vprašanje o tem, kako se naj poezija, ta po konjunkturalnih razmišljanjih anahronistični prostor preigravanja umirajoče in »izpesnjene« subjektivitete, obrani – z vidika klasičnega humanističnega intelektualca, ki stavi na individualnost kot edino svoji integriteti primerno držo – totalizirajočega tkanja komunikacijsko informacijskih mrež, estetike medijev in »ekranizacije sveta«.

Debeljakovi soneti, glede na socialne koordinate svojega časa res »imena smrti« poezije, na tehnopoetski ravni marsikaj dolgujejo Grafenauerjevi sonetni matrici. Še bolj pomembno pa je, da pomenijo pesniško refleksijo postmoderne zavesti in njene shizofrene podobe subjektivitete brez subjekta ter imitacijskih postopkov, ki ne morejo prikriti, da so zgolj maska neke praznine, izkustva nič. Ravno »groza zgolj nič«,

če uporabim Hribarjevo sintagmo, je še kako zavezala eksistencialni modus Debeljakove poezije, tematiziranje razlike med človekom in subjektom ter kasneje vrnitev k človeku kot bitju »upanja in strahu«. In melanholije, seveda.

1.5 »Neka pokrajina, nekako skrita«

Glede na Grafenauerjeve in Debeljakove sonete, ki sem si jih nenaključno izbral, da bi se laže približal Jesihu, so njegovi *Soneti* na prvi pogled dejanje popolne pesniške diskontinuitete. Če sem Grafenauerja imenoval za dediča paradigme (pesniške) modernosti, sem ob tem mislil na srečanje njegove poezije z govorico praznine, na izkustvo nič. Grafenauerjev odgovor na zahtevo po identiteti besede in molka, sveta in tišine, je v prehodu od »ideo-logije« k »morfologiji«, k poeziji kot avtonomni jezikovni kreaciji, samozadostni in izjemni igri v jeziku. Toda v njeni samoti je težko vzdržati, potrebno se je bilo vrniti med ljudi, v njihovo zgodovino. Formo sonetov so zamenjale daljše elegije.

Debeljakovi soneti, pesniški zapisi »znamenj navzočnosti«, so si vseskozi na jasnem o »negotovi biografiji« eksistence »brez pravega pomena« v času ravnodušnosti, če iztrgam nekaj priročnih besednih zvez iz njegovih verzov. Sicer gre za revitalizacijo eksistence, toda eksistence, ki ni vitalna. Ki je vitalna toliko, kolikor ji gre za imenovanje (lastne) smrti, za iskanje njenega imena. *Imena smrti* ne omenjajo naključno avtorja *Besedil za nič* in *Neimenljivega*, Becketta, ki je prišel do same meje literature, do zavesti o odvečnosti besed ob zvoku krikov ali, še bolje, tišine.

1.6 »Jaz hodim skoz spreminjaste spomine v prostrane dalje bežno stanovitne prirejat si galantne avanture«

Pri Jesihu gre za drugačen vitalizem – napisal je namreč osemindeset sonetov v času, ki je oznanil vse drugo prej kot ponovno rojstvo poezije. Njegovi soneti so stvar diskontinuitete zato, ker jim ne gre za oris pesniške shizofrene in zato tem bolj narcisistične podobe (tega nikakor ne mislim pejorativno, kvečjemu obratno!) in za pesniško refleksijo »težav s poezijo«, ki spremlja topografijo visokega modernizma. *Soneti* o »težavah s poezijo« skušajo povedati čim več tako, da jih zamolčijo. Kot da modernizem pesništva ni pripeljal do zelo nevarnih robov, ki pa Jesihu ne onemogočajo napisati sonetov, ki bi jih, če ne bi izšli konec osemdesetih let, imenovali pred-modernistične.

Jesih se spogleduje z zgodovino soneta, ki mu ne pomeni kanoniziranega in posvečenega modela pesniških tem in motivov, opevanj

minevanja, samote, hrepenenja in ljubezni z veliko začetnico – čeprav so to konec koncev tudi poglavitne teme njegovih sonetov, v katerih preigrava in izigrava vse bogastvo literarne tradicije, s katero v svojih sonetih neprikrito korespondira, jo variira in si jo na ta način prisvaja, hkrati pa se od nje in od lastne sonetistične prakse kdaj pa kdaj tudi distancira – ponekod s tako rekoč brechtovsko »potujitvenimi« posegi, predvsem pa s postopkom (romantične) ironije, ki v klasično umirjenost in ustroj njegovih sonetov vnaša nepričakovano antitetično napekost.

V Jesihovih sonetih večinoma prvoosebni lirski subjekt, to nujno zlo rezoniranja o poeziji (»literarni znanosti« v posmeh »oseba« po imenu »lirski subjekt« v nekem sonetu celo nastopi, in to, kar je še huje, malce opita, nato zadrema v travi in »mačkast čudi se, da je še živ«), se v nekem sonetu vprašuje »Kam so minila večnostna vprašanja«, ob katerih mu gre sicer »zdaj (...) na smeh«. Toda: vseeno »so zanesljivi predmet nostalgije«. Nostalgija je v *Sonetih* eno najbolj razpoznavnih in stalnih razpoloženj. Nostalgija po preteklem, recimo po pred-modernističnem svetu, ko so bila »večnostna vprašanja« ne samo izrazljiva, ampak tudi zastavljiva, je kot vsaka nostalgija svojevrsten odgovor na nezadostnost in zagate sedanjosti.

1.7 »so slike slik; so upi; so spomini«

Pogled nazaj, *remake* kot eden temeljnih postopkov postmodernizma, je odgovor na zlom tistega projekta, ki je preveč zavzeto gledal naprej. Paradoks modernizma je v tem, da je vseskozi računal s prihodnostjo – z vse hitrejšim oddaljevanjem od literarnih form preteklosti – toda ravno ta prihodnost ga je prehitela. Postmodernizem je s svojim geslom »naprej v preteklost« običajno podoba literarnozgodovinskega, tj. razvojnega dogajanja, postavil na glavo. Toda korak nazaj, k nečemu, kar se je v zgodovini književnosti »že zgodilo«, npr. k strogo klasični formi soneta, ne more biti nekaj naivno preprostega, kot da se vmes »ni nič zgodilo«. Tisto »staro«, pred-modernistično, h kateremu se vrača postmodernizem, ni več isto, kot je bilo poprej, v času svoje »historične dejanskosti«.

V *Sonetih* je Jesih v marsičem dedič lastnega modernizma, če drugega ne, vsaj v »demokratizaciji« jezika, v neobremenjenem mešanju različnih jezikovnih ravni – posrečilo se mu je ukiniti za slovensko literaturo simptomatično razliko med visokim, literarnim jezikom in pogovorno, slengovsko obarvano govorico (to je tudi značilnost njegove druge lanskoletne knjige, *Premega govora*, zbirke radijskih iger, ki samo potrjujejo avtorjevo jezikovno bravuroznost). Jesihovi soneti so namreč, preprosto povedano, kljub izkoriščanju različnih jezikovnih in stilno-žanrskih ravni kot iz enega kosa. Povratek k tradiciji in njenim

»eksistencialnim držam« je zaznamovan z modernizmom tudi zato, ker je ravno modernizem to tradicijo z razgraditvijo njenega diskurzivnega polja napravil za ne-možno. Postmodernistični povratek k »tradicionalni« umetnosti pomeni odgovor na modernistično slepo ulico, toda odgovor, ki je nastal ob izkustvu, ki ga je omogočil in do katerega je pripeljal ravno modernizem: to pa je, kot smo že dejali, izkustvo praznine, evokacije nič, zatona kartezijanskega subjekta in s tem povezane luknjičavosti in spodletelosti reprezentacije objekta, torej konca dialektike subjekt-objekt kot zvezde stalnice novoveškega filozofskega korpusa in ne nazadnje, diamatsko rečeno, »njegovih aplikacij na področje« interpretiranja umetnin.

Odgovor postmoderne umetnosti na konsekvence, do katerih je pripeljala »doba praznine« s svojo logiko dosledne ne-celosti, je *simulacrum* kot način reprezentacije, ki je onkraj dosega – v besednjaku kritične teorije – subverzivne moči modernizma. Postmodernistični postopki simuliranja resničnosti, paradije, pastiša, palimpsesta, posnemanja posnetkov, imitacije preteklih drž subjekta in podob, ki jih je ustvarjal, pomenijo, z modernističnega, recimo Habermasovega ali Jamesonovega stališča, nazadovanje ali celo historično kapitulacijo, vračanje k maskam preteklosti in ustvarjanje iluzij nove harmonije, proti kateri so bile že od svojega začetka uperjene vse prevratne geste modernistov. Toda ali ni ravno simulacrum s svojim iskanjem identitete na način imitacije preteklosti pravzaprav še bolj radikalen, če že hočemo, celo najbolj »subverziven« odgovor na modernistično srečanje s praznino in ničem? Takoj, ko se je odločil za njuno poimenovanje, se je modernizem obsodil na »slabo neskončnost«, ker praznina pač nikoli ne more biti prezentna kot to, kar je oziroma ni, kot praznina; forma njene prisotnosti je njena odsotnost. Postmodernistična umetnost ni samo dejanje radikalnega preloma, diskontinuitete modernističnih umetnostnih praks, ampak jo lahko razumemo tudi kot kontinuiteto modernizma. Simulacrum namreč ne pomeni zmagoslavja polne prezece, ampak zmagoslavje njene manjkavosti, zlom »metafizike prisotnosti« (Derrida). Za razliko od tradicionalne umetnosti, ki stavi na avtoriteto neposrednosti, ali od modernistične, ki je obsojena na poimenovanje praznine, simulacrum ne pomeni povratka k dejanskosti prezece, ampak artikulira njeno ne-možnost. Je umetelno poslikano platno, razpeto čez praznino, njena maska.

1.8 »sam trudoma obujam neke slike«

V tem smislu so Jesihovi *Soneti* ne samo dejanje diskontinuitete, ampak tudi pesniška refleksija tiste skušnje, ko jo imajo za seboj tako Grafenauerjevi kot tudi Debeljakovi soneti. (Na tem mestu se žal ne morem ukvarjati s tem, kakšne spremembe prinaša njuna poezija po

Štukaturah oziroma *Imenih smrti*.) Glede na postmodernistične tehnike prisvajanja preteklosti je sonetna pesemska forma, kot se kaže ob Jesihovih pesmih, ena najbolj primernih rešitev. Zahteva namreč primerno disciplino in upoštevanje formalnih omejitev, s čimer se odpoveduje estetiki šoka. Ni več zavezana projiciranju v prihodnost, ampak bogastvu in razpoložljivosti tradicije. Ne njenemu zgolj reproduciranju, ampak branju, ki si po principih selekcije in kombinacije od njenega bogastva vzame samo tisto, kar mu ustreza. Izgubo prihodnosti nadomesti z vzpostavljanjem gospodstva nad preteklostjo. Eno najpomembnejših vprašanj postane problem časa, časovnosti, prekrivanja časovnih ravni, saj postmoderna s svojim problematiziranjem zgodovine kot evolucionističnega premočrnega napredovanja zahteva razvitje povsem drugačne dimenzije zgodovinskosti: »novo, paradoksalno filozofijo zgodovine: konec (filozofije) zgodovine«. (Vattimo)

1.9 »čas zgostil se v pretnjo je zloveščo«

Če se vrnem k *Sonetom*, moram ugotoviti, da je ravno čas kot tak eden njihovih najbolj pogostih in izrazitih motivov. Skorajda ni soneta, ki se ne bi začel ali končal z refleksijo o času (»prazni čas«, »plitvi čas«, »čas brezdanji«, tudi »čas neizdržno blag« itd.) ali pa s konkretnjšo časovno tematizacijo, ki vselej implicira tudi že ustrezna razpoloženska stanja: izmenjujejo se radoživa radovednost jutra, nestrpnost poldneva, še posebej pogosta melanholija padajočega mraka in nespečnost noči, polne nostalgčnih spominov in budnih sanj.

Lirski subjekt, večinoma prvoosebni Jaz, potuje skozi različne drže odnosa do sveta, prevzema njihove poteze in značilnosti. Ob preigravanju različnih vlog se mu razvneja domišljija, toda med doživetji, dogodki in podobami preteklosti njegov »Jaz« nikoli ni isti; identiteto si ohranja na način svoje različnosti in neulovljivosti, z drsenjem skozi različna eksistencialna stanja, vendar se v nobenem posebej ne ustali. Ne uspe mu – kot hegllovskemu absolutnemu duhu, ki se po dolgotrajnem prebivanju v lastni tujosti (drugobiti) prebije nazaj k samemu sebi – prispeti v svet svojega nespremenljivega, »čistega« jaza.

Ko gre Jesihov pesniški subjekt ves omamljen proti večeru domov, gre »vse globlje v tuje«. Tuj ni samo dom, »tuje bedi na preži v vsem poznanem«. Tujost, za katero gre v *Sonetih*, ni ekvivalentna veliki in osrednji temi eksistencializma, pač pa je bolj priložnost za estetsko kontemplacijo, ki je, tako kot že v *Ustih*, zavezana čudenju nad svetom kot takim, nad svetom, ki nudi cel spekter podob, prizorov, zgodb, usod, žalosti in veselja. Fiksiranje sveta nikoli povsem ne uspe, kajti vse je »že onkraj meje z domišljijo«, ki omogoča preskoke iz melanholične zasanjanosti in večernega zrenja skozi okno v spominske slike, enkrat grenkobno nostalgčne, drugič spet veselo banalne in groteskno pri-

smuknjene. Ob preveč odkriti govorici eksistencialij in mračnih tonov kmalu sledijo samoironizirajoče geste in vdori »nizkih« tem, ki skušajo neposrednost eksistence prekriti – kot da bi se lirski subjekt sramoval svojega ubiranja žalobnejših strun in preveč glasnega utripanja srca. To »prekrivanje« povsem ne more uspeti, tako da ostaja dražljivo prijeten spoj spremenljivih jezikovnih, razpoloženskih, celo filozofskih drž (od »hedonizma«, »stoicizma« in »skepticizma« do »eksistencializma«), od katerih nobena zares ne prevladuje. Kot da je v *Sonetih* prisotna previdnost, da se ne bi razkrila neka »pristna« drža subjekta, ki sicer tako rad meditira. Najprej opazuje vrvež ulice, vonja pristaniški zrak in se čudi zvokom glasne živali, nato izreče kakšno heraklitsko misel (»Vse hkrati je in hkrati se izmika...«) ali se prepušča dekadentnim razpoloženjem, od katerih se pa spet, z vsem arzenalom previdnosti in virtuoznega besedišča, distancira in se loti premeščanja oseb, krajev, časov.

2.0 »jaz stojim omamljen in uklet, tuj gledam gladki, neresnični svet«

Soneti se ne zmenijo za nobeno izmed »velikih zgodb«, tuja jim je vsaka »nadindividualna« ideja ali ideologija. Bolj kot travmam naroda ali etični katarzi so zavezani estetskemu doživljanju in uživanju nad lastno lepoto (»ne sredstvo, pesem mu je sama cilj«). Kar se socialnih konotacij tiče, gre za poezijo dosledne »privatnosti«, za poezijo individuuma, ki se srečuje najraje sam s seboj, z obsesijami lastne eksistence; vendar, kot je že bilo govora, ta »Jaz« ni nikoli isti, identičen svoji podobi iz prejšnjega soneta, celo prejšnjega verza. Kljub temu je sposoben prepričanja, da »Le jaz živim« – »vse drugo je le blodnja slik, predstav«, ali celo spinozistične refleksije, le da se na mestu, kjer stoji Spinozov Deus (sive natura), nepričakovano znajde pesniški Jaz, bolj kot na kaj drugega osredotočen na samega sebe in fasciniran s svojo pojavnostjo: /kar je, je jaz, kar živi, živim/. Ob vladavini »principa absolutne subjektivnosti« (Hegel) tudi od Boga razen njegovega imena ne ostane veliko.

2.1 »navzočnost milosti: edino biti«

Toda ne govorim o ponovnem rojstvu močnega subjekta, ki bi hotel stopiti na mesto mrtvega boga in z vsako svojo gesto pričarati stvarjenje sveta. Prej gre za novo pesniško strategijo, ki je obsojena na simuliranje za vedno izgubljene neposredne prezentnosti in »bogastva konkretnega«. Umetniško delo kot simulacrum je zavezano izkušnji razbite totalitete in samoizgube subjekta, subjektiviteti brez subjekta, ki si lajša bolečine z igranjem radožive, a ne več nedolžne igre simuliranja »resničnosti«, preigravanja (literarne) preteklosti in konstruiranja nove

subjektivnosti, ki s padcem Subjekta ni več zavezana teleološkosti njegovih projektov, ampak se nasprotno zaveda svoje krhkosti, breztemeljnosti in konca ne samo spreminjanja, ampak tudi koherentnega interpretiranja »sveta«. Ostaja ji pogled na celotno prehojeno pot, novo branje starih tekstov. V tem je njen vitalizem in možnost nadaljnega življenja, ki se ne obrača več v prihodnost, ampak v drugo smer. Edina možna oblika »svobode« in »kreativnosti«, če se vrnem k načelom, konstitutivnim za paradigmo modernosti, je za postmoderno v razpolaganju z različnimi žanri, postopki in držami preteklosti. Od tod tudi potreba po postopkih, ki jih Hassan imenuje dekanonizacija, hibridizacija, karnevalizacija in ironija in ki sodoločajo tudi poetiko Jesihovih *Sonetov*. Vprašanje, ki se zdi pomembno za prihodnost poezije in ki se tiče omenjenih postopkov, je predvsem v tem, kaj pomeni in kaj pri naša uvajanje »drugostopenjskega« jezika – sicer značilnosti metafikcijskih besedil – za poezijo kot enega poslednjih potopisov eksistencialnih dogodivščin. Kako se naj pesniški potopisi, kolikor še želijo biti dokument enkratnosti in neponovljivosti eksistence, v dobi »ekstaze komunikacije« (Baudrillard) sploh še pišejo?

2.2 »za zmeraj nezaceljen up ostane«

Diskretni šarm Jesihovih sonetov je ravno v tej temeljni dvoumnosti, ki se z njimi razpira. Ali gre namreč za visoko pesem »konca poezije«, za vrhunsko uprizorjanje njenega slovesa, ali pa za vstop v poezijo devetdesetih let?

Ni nujno, da se na to vprašanje odgovarja znotraj horizonta zgodovinskosti – možno ga je zastaviti še v drugačni optiki, kakršno skuša razvijati npr. Vattimo, ki mu postmoderna predstavlja možnost drugačnega doživljanja in razumevanja zgodovine in same časovnosti. Vattimo se, kot je znano, nasloni na Heideggrovo distinkcijo med pojmom *Überwindung* in *Verwindung* ter pledira za odnos »postmetafizične« (tj. postmoderne) misli do metafizike v smislu pojma *Verwindung*: za postmoderno kot prebolevanje modernosti, za zavrnitev vseh zahtev po absolutnosti in za vračanje »ljubezni do življenja in njegovih sledi«. Vattimo ponudi svoje razumevanje latinske besede *pietas*, ki mu simbolizira odnos postmoderne kulture do preteklosti v smislu spominov in obnavljanja, seveda zavedujoč se njene »omejene vrednosti«, ki pa si zasluži pozornost ravno zato, »ker je ta vrednost, čeprav omejena, edina, ki jo poznamo«. (*Postmoderna doba in konec zgodovine*)

V tem smislu lahko tudi Jesihove *Sonete*, ki uvajajo svobodnejši in prijaznejši odnos do (literarne) preteklosti, imenujemo za v osemdesetih letih v slovenskem jeziku eno najbolj uspešnih literarnih form prebolevanja paradigme (umetnostne) modernosti. Gre torej za *sonet kot formo prebolevanja modernosti*.