

IZREKANJE NUMINOZNEGA PRI UTEMELJITELJIH SIMBOLISTIČNE LIRIKE

Sabina Mihelj

Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

Ali ni to bilo skrito delo simbolistične ontologije – posredovati skrivnost, ki je neodvisna od teoloških topografij, da bi ohranili občutek skrivnosti in občutek svetosti onstran njihovih predhodnih obveznosti in dogmatičnih omejitev?

(A. Balakian 1992, 18)

Izhodiščna teza pričujoče razprave je, da je specifični pesniški jezik, kakršnega so razvili simbolistični pesniki, omogočil poeziji postati privilegirano sredstvo izrekanja modernega religioznega (natančneje, numinoznega) doživetja. Analiza interakcije med vsebino in formo pesniških tekstov štirih avtorjev – Charlesa Baudelaira, Paula Verlaina, Arthurja Rimbauda in Stéphana Mallarméja – pokaže, da mednje sodita v prvi vrsti (simbolistična) raba simbola in približevanje poezije glasbi, poleg njiju pa sta v članku obravnavani še t.i. čutna irealnost (značilna za Rimbaudovo poezijo) in čista poezija (značilna za Mallarmejevo poezijo).

The voicing of numinous experience in the founders of symbolic lyricism. The starting thesis of this article is that a specific language of poetry, as developed by symbolist poets, enabled poetry to become a privileged means of uttering modern religious (numinous, to be more precise) experience. An analysis of the interaction between the content and form of poems by four authors – Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud and Stéphane Mallarmé – shows that especially a (symbolist) use of a symbol, and the approach of poetry to music are important for the ability to express a numinous experience or object. In addition, the article deals with so-called sensual unreality (typical of Rimbaud's poetry) and pure poetry (typical of Mallarmé's poetry) and establishes how and why the symbolist poetry, which at first made an attempt to put into words numinous objects, was transformed into a radical reflection on the nature of human realisation and utterance.

1. Zastavitev problema

Kakor je po eni strani res, da so bili ključni avtorji simbolizma (in tudi dekadence kot njegovega neločljivega protipola) na deklarativni ravni naperjeni proti religiji – vsaj v obliki, v kakršni se je pojavljala v kontekstu takratne cerkvene institucije – in bi jih bilo z vidika takratnega razumevanja religije težko povezovati z religioznimi pojavi, po drugi strani v premisleku o možnih vzporednicah simbolistične lirike in religije ne gre prehitro potegniti nasprotnih sklepov in v teh lirskih tekstih iskati evokacijo katere izmed dogmatsko utrjenih transcendenc. Da bi se izognila tako eni kot drugi pasti, namreč tako apriornemu zanikanju kakršnekoli religioznosti simbolistov kakor tudi prehitremu izenačevanju te religioznosti s katero izmed tradicionalnih, institucionalno podprtih oblik religioznosti, sem svoje razmišljanje o razmerju med literaturo in religijo zasnovala na zelo širokem pojmovanju religije, ki religije ne izenačuje s cerkvijo, pa tudi ne s katerokoli zgodovinsko obstoječo religijo. Tako razumevanje religije je v sodobnejših socioloških in antropoloških teorijah religije že precej uveljavljeno; zlasti so v namene obravnavanja razmerja med literaturo in religijo primerne definicije religije, ki jih v svojih delih podajo Th. Luckmann, J. Cazeneuve in R. Rappaport. Omenjeni avtorji v svojih teorijah povezujejo elemente posameznih starejših teorij religije, zlasti iz sociološke in pretežno funkcionalistične teorije E. Durkheima ter iz sklopa teorij, ki jih ponavadi uvrščamo v fenomenologijo religije.¹ Na podlagi omenjenih sodobnih teorij religije je mogoče v literaturi videti instrument konstrukcije in/ali potrjevanja realnosti oziroma posameznega dela (plasti) te realnosti. V primeru simbolistične literature gre zelo pogosto za konstrukcijo tiste plasti realnosti, ki jo imenujem transcendenca ali Drugo. V tej realnosti je mogoče prepoznati številne elemente numinoznega, kakor ga definira nemški protestantski teolog R. Otto; gre za realnost, ki absolutno presega obvladljivo realnost vsakdanjega sveta in je iracionalna ter nediskurzivna. Ključen element konstrukcije te presežne realnosti je konstrukcija meje, ki presežno realnost loči od vsakdanje, totranske, racionalno obvladljive in ubesedljive, diskurzivne realnosti. Hkrati je mogoče na osnovi omenjenih teorij v literaturi videti ne le sredstvo konstrukcije oz. potrjevanja te realnosti oz. njenih meja, temveč tudi sredstvo preseganja teh meja, poseganja po transcendentni realnosti ali vzpostavljanja sinteze med totransko in transcendentno realnostjo.

Središčni namen pričujočega članka je odgovoriti na vprašanje, katere so bile tiste inherentne značilnosti simbolistične lirike, zaradi katerih je lahko ta lirika v drugi polovici 19. stoletja prevzela nekatere funkcije, ki jih tradicionalno pripisujemo religiji (v obliki cerkvene institucije). Dоследj prevladujoči pristopi k obravnavanju razmerja med literaturo in religijo, ki se omenjenega razmerja lotevajo z vidika vsebine (objekta), pri čemer zasledujejo pojavljanje izvorno religioznih motivov, tem in idej v literarnih tekstih, so se ob tako zastavljenem problemu izkazali za nezadostne. Moja izhodiščna hipoteza je bila, da gre razloge za približevanje simbolistične lirike religiji iskati v specifičnih formalnih značilnostih te

lirike oz. v načinu izrekanja določenih objektov/doživetij. Med temi značilnostmi sta zlasti raba (simbolističnega) simbola in približevanje poezije glasbi, ki sta značilni za vse simbolistične tekste (ponazarjam ju ob tekstih Baudelaira in Verlaina), poleg njiju pa še poskus vzpostavljanja čutne irealnosti (značilno za Rimbaudovo poezijo) in čiste poezije (značilno za Mallarmejevo poezijo).

2. Numinozno kot objekt simbolistične lirike

Pojem numinoznega je postal v vedah, ki obravnavajo religijo, splošno razširjen po zaslugi teksta R. Otta *Sveto (Das Heilige)*, ki je prvič izšel leta 1916. Kategorije, s pomočjo katerih R. Otto v svojem delu razdela posamezne momente svetega oziroma numinoznega, so se izkazale kot uporabno orodje za prikaz sorodnosti med religioznimi objekti in objekti simbolistične lirike. Numinozno Otto definira kot sveto minus njegov nravni moment in minus njegov racionalni moment, s čimer se želi približati izvornemu pomenu besede sveto in se izogniti moralnemu odtenku, ki se drži pojma sveto v vsakdanji rabi. V numinoznem je mogoče po Otta razbrati niz medsebojno povezanih elementov: moment kreaturnosti, moment nadmočnega (*majestas*), moment skrivnostnega (*mysterium*), moment grozljivega (*tremendum*), moment privlačnega (*fascians*), moment *augustum* in moment energičnega. Navedeni momenti numinoznega so hkrati tudi momenti človekovega doživetja numinoznega. Moment kreaturnosti razlaga kot »občutje ustvarjenega bitja, ki se pogreza in izginja v lastnem niču v nasprotju do tistega, kar je nad vsem ustvarjenim« (R. Otto 1993, 18), in ga povezuje z momentom nadmočnega (*majestas*), ki ga imenuje tudi moment 'sile', 'moči', 'nadmoči', 'popolnega preseganja', pa tudi z občutjem strahu oz. z momentom grozljivega (*tremendum*) (R. Otto 1993, 22). Moment *tremendum* se v numinoznem povezuje z momentom privlačnega (*fascians*) in tvori z njim kontrastno harmonijo, ki je po Ottovi razlagi vsebina numinoznega. Tej disonantni vsebini daje obliko moment skrivnostnega (*mysteriosum*), ki meri na tisto 'povsem drugo', tuje in začudujoče v numinoznem. Momente skrivnostnega, grozljivega in privlačnega Otto združi v sintagmo, ki jo je kasnejša recepcija vzela za ključni dosežek njegovega dela: numinozno je grozljiva in privlačna skrivnost (*mysterium tremendum et fascians*). Naštetim momentom, ki so za razumevanje pojma numinoznega ključni, Otto doda še moment energičnega in moment *augustum*.

Posamezni momenti, ponekod pa celo celotna struktura numinoznega, se pojavljajo tudi v zvezi z Drugim v simbolistični liriki, in sicer bodisi v neposrednem opisu Drugega bodisi v opisu odnosa med lirskim subjektom ali človekom in Drugim bodisi v opisu (samooznačitvi) lirskega subjekta samega. Tudi območja realnosti, ki se vsakdanjemu pojmovanju kažejo kot izrazito profana, v simbolistični liriki dobivajo izrazite numinozne poteze oz. v lirskem subjektu zbujajo občutja, ki jih lahko primerjamo z občutji, kakršne po Ottovi razlagi v človeku zbujajo numinozno. Redko se sicer zgodi, da posamezen objekt (Drugo) znotraj simbolistične

lirike pridobi vse poteze, ki jih Otto pripisuje numinoznemu; najpogosteje je zaznati le nekatere momente, ki pa so glede na Ottovo pojmovanje predimenzionirani ali zaobrnjeni v svoje nasprotje. Posebej očitna je za simbolistično liriko oziroma njeno obravnavanje Drugega močna navzočnost momentov grozljivega (*tremendum*), skrivnostnega (*mysteriosum*), nadmočnega (*majestas*) in z njim povezanega občutja kreaturnosti. Moment grozljivega je neredko stopnjevan do točke, ko postane Drugo za človeka nevarno, uničujoče, smrtonosno. Moment privlačnega se v simbolistični liriki najpogosteje pojavlja v kontrastni harmoniji grozljive in privlačne skrivnosti (*mysterium tremendum et fascinans*), redkeje pa v podobi ljubezni, milosti, sočutja oziroma nečesa, kar je za človeka oz. za lirski subjekt osrečujoče. Moment energičnosti in moment augustuma se v simbolistični liriki redkeje pojavljata.

Nazorne pesniške podobe, v katerih je mogoče prepoznati posamezne komponente numinoznega, kakor ga razume Otto, je mogoče najti v skoraj vseh simbolističnih tekstih; kot privlačni, a hkrati grozljivi in skrivnostni objekti se kažejo tako raznorodni pojavi, kot so ženska (npr. Valéry: *Les Pas*, Baudelaire: *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, Verlaine: *Green, Spleen in Streets*), narava ali njeni posamezni prizori (npr. Baudelaire: *Correspondances*, Verlaine: *Les Soleils Couchantes* in *Chanson d'Automne*, Rimbaud: *Marine*), tuje dežele (npr. Rimbaud: *Pijani čoln*, Baudelaire: *Parfum exotique*, Mallarmé: *Brise Marine*), sinjina oz. nebo (npr. Mallarmé: *L'Azur*, Valéry: *Cimitière Marin*, Baudelaire: *Horreur Sympatique*), brezno (npr. Baudelaire: *Le Gouffre*) in drugi. Kot Drugo v simbolistični liriki pogosto nastopajo območja realnosti, ki se vsakdanjemu pojmovanju kažejo kot izrazito profana, tostranska, tradicionalno pojmovani krščanski transcendenci nasprotna (npr. telo, spolnost, vsakdanji predmeti). V tem primeru pride do temeljitega prevrednotenja posameznih območij realnosti, ki se reorganizirajo v novo hierarhijo svetega in profanega. To prevrednotenje je mogoče spremljati v Baudelairovem sonetu *Correspondances*, v katerem se čutnost pojavlja v izrazito vzvišeni, numinozni luči.

Podobnost objekta simbolistične lirike in numinoznega kot najnotrajnejšega bistva religije se ujema z vzporednicami na ravni ontoloških in antropoloških predpostavk Ottovega teksta in simbolistične lirike (Mihelj, 2000). Tako R. Otto kot simbolisti v osnovi zelo podobno odgovarjajo na vprašanje *Kaj resnično biva?*, pa tudi na vprašanje *Kakšna je narava in mesto človeka v svetu?* Edini so si v prepričanju o heteronomnosti tostranstva, materije, vsakdanjega življenja; edina resnično in avtonomno bivajoča je presežna realnost, ki jo Otto imenuje numinozno, pri simbolistih pa jo lahko razberemo, kot že omenjeno, v zelo različnih lirskih objektih. Človek je v odnosu do te realnosti v povsem podrejenem položaju. Izjemo predstavljajo redki posebej nadarjeni ljudje – mednje sodijo po Ottu tudi umetniki –, ki so sposobni višja spoznanja (tj. spoznanja numinoznega) ne le dojemati, temveč tudi samostojno proizvajati. Podobno predstavo o lastni posebni obdarjenosti, poslanstvu oz. vzvišenosti lahko razberemo v številnih tekstih simbolističnih lirikov.

3. Součinkovanje vsebine in forme v religioznem in pesniškem jeziku

Sama podobnost religioznega in pesniškega objekta ter doživetja, ki ga objekt zbuja, še ne zadošča za to, da bi uvideli, zakaj se je ravno pesniška praksa konec 19. stoletja ponudila kot tista, skozi katero so se simbolistični pesniki lažje soočili s poslednjimi vprašanji lastne eksistence, z vsem, kar presega vsakdanjo realnost, kar je skrivnostno in racionalno nedojemljivo ter na paradoksen način grozljivo in privlačno hkrati. Če bi se zadovoljili z odkrivanjem podobnosti na vsebinski ravni, bi sledili liniji doslej prevladujočega načina obravnavanja razmerja med religijo in literaturo, ki se osredotoča predvsem na vsebinske sorodnosti. Nasprotno pa je namen pričujoče razprave osvetliti omenjeno problematiko z vidika forme, oz. natančneje, z vidika specifične interakcije med formo in vsebino literature (v tem primeru simbolistične lirike). V čemu sta torej jezik oz. forma simbolistične lirike tako specifična, da omogočata izreči numinozno oz. doživetje numinoznega? Jezik oz. govor sta seveda uporabljena kot sredstvi poseganja po numinoznem tudi znotraj religije, zato velja pred analizo konkretnih lirskih tekstov na kratko pregledati nekatere teorije oz. teze o vlogi in specifikah jezika v religiji in literaturi.

3.1. Jezik v religiji: religiozni simbol in njegov odnos do znaka, paradoksnost ubesedovanja Drugega (numinoznega)

V različnih poskusih konceptualizacij religij(e) se kot pomembni elementi religij(e) pogosto pojavljajo simboli (R. Rappaport, 1999; Th. Luckmann, 1997; P. Berger in Th. Luckmann, 1988; M. Kerševan, 1975), vendar avtorji le redko podrobneje razpravljajo o vprašanju, v čem naj bi se taki simboli razlikovali od drugih simbolov oz. simbolnih jezikov ter od znakov. Še najpogosteje je definirana distinkcija med simbolom in znakom; znak je ponavadi pojmovan kot celota označenca in označevalca, pri čemer je zveza med obema konvencionalna, za simbol pa naj bi bilo značilno, da kot svoj označevalec uporablja kompleten znak, ki je že v rabi v naravnem jeziku, zveza med označencem in označevalcem pa naj bi bila zato motivirana. Iz te distinkcije izhaja tudi M. Kerševan, ki se v nadaljevanju loti še definicije religioznih simbolov; distinktivna poteza teh (v odnosu do ostalih simbolov) naj bi bila narava označenca: »Religiozni označevalci nimajo 'pravega' označenca; njihov označenec jim stalno 'uhaja', ga ne morejo doseči, izčrpati. Tako zgolj kažejo na neko vsebino, bolj govore o njenem obstoju, kot da bi jo res predstavljali.« (M. Kerševan 1975, 100). Razlog za tako nedoločenost označencev religioznih simbolov naj bi bil v tem, da se nadnaravno dogaja oz. se kaže v naravnem, vidnem, problematičnem svetu, in ne more biti izraženo drugače kot s sredstvi naravnega jezika – hkrati pa temu svetu ne pripada in ni do kraja izrazljivo v njegovem jeziku (M. Kerševan 1975, 101). Na podobno ugotovitev naletimo tudi pri R. Ottu, ki opozarja, da jasni pojmi, racionalni predikati oziroma racionalne izjave, čeprav so pri opisovanju bo-

štva, mitov, religije ponavadi v ospredju, svojih predmetov ne izčrpajo. Najnotranjše bistvo vseh religij, tj. numinozno, namreč po Otto ni racionalno dojemljivo; racionalni predikati, ki se ponujajo kot sredstva opisovanja tega numinoznega, se zaradi svoje sintetične narave nikoli ne dotaknejo posameznega, konkretnega predmeta oziroma njegove lastnosti in so zato lahko zgolj »pridodani k nekemu predmetu kot svojemu nosilcu, ki sam ni spoznan že kar skupaj z njimi in v njih tudi ne more biti spoznan« (R. Otto 1993, 10).

3.2. Pojmovanje jezika pri simbolističnih pesnikih in vzporednice s sodobnimi lingvističnimi teorijami

Odnos simbolističnih lirikov do pesniškega jezika je izrazito vrednoten, poezija pa najvišje na lestvici različnih rab jezika (prim. S. Mallarmé *OC*, 857). Visoko vrednotenje pesniškega jezika, ki je navzoče pri simbolistih, ni povezano le z uporom proti poročevalski rabi jezika, temveč tudi z uporom proti dvema sočasnim tradicijama v francoski književnosti: poeziji parnasovcev in naturalistični literaturi. Za obe je značilna estetika mimesis oz. reprezentacije; ta vzpostavlja razmerje med pisanjem (jezikom) in resnico sveta, pri čemer je resnica samozadostna in jeziku zunanja (C. Abastado 1984, 87). Simbolisti so se taki, mimetični funkciji jezika skušali upreti; pesniški jezik naj bi resnico zgolj sugeriral, ne pa jo neposredno kazal. Podobno pojmovanje pesniškega jezika lahko razberemo tudi iz znamenite Verlainove pesmi *Art poétique* (*Poetika*).

Če zarisanim simbolističnim nazorom o jeziku odvzamemo vrednostne predpostavke, lahko odkrijemo velike podobnosti z ugotovitvami, do katerih so šele pol stoletja kasneje (in še več) prišli lingvisti. Med lingvističnimi teorijami, v katerih razvidno odzvanjajo simbolistična pojmovanja jezika, velja navesti vsaj pojmovanjem razlike med naravnimi in umetnimi jeziki, kakor jo razlaga J. M. Lotman (1976), in pa Jakobsonovo shemo šestih pglavitnih dejavnikov jezikovne komunikacije in pripadajočih jim šestih jezikovnih funkcij (1996a).

Naj na tem mestu omenim še to, da simbolistični liriki niso vseh svojih upov polagali zgolj v jezik oz. v določene pesniške postopke, ki so jih zagovarjali in prakticirali. Od pesnika so zahtevali tudi posebno stanje zavesti; to naj bi bilo nujni pogoj doseganja ciljev, ki so jih postavili pesništvu.

3.3. Znak, simbol in simbolistični simbol

V iskanju univerzalnega jezika, ki bi bil sposoben sugestije, je v 19. stoletju znotraj lirike ključno vlogo dobil simbol; pesniki so v njem videli magično sredstvo sugestije ter sintetičnega oz. sinestetičnega videnja. Definicija simbola, z njo pa tudi vprašanje razmejčitve znaka in simbola, je v drugi polovici 20. stoletja postala tarča nenehnih teoretskih spopadov. Precej splošno je v humanistiki in družboslovju sprejeto razlikovanje, po katerem je znak nemotiviran, simbol pa motiviran; sorodna mu je tudi

opredelitev znaka kot arbitrarnega in simbola kot ikoničnega, čeprav obstajajo tudi diametralno nasprotni razmejitve. V pričujočem članku razliko med znakom in simbolom pojmuje na način, kakršnega je v definiciji religioznega simbola uporabil tudi M. Kerševan in ki se ujema z Lotmanovim razlikovanjem med naravnimi in umetniškimi jeziki (J. Lotman 1976), namreč, da v simbolu kot označevalcu (oziroma kot simbolizirajoče) nastopa celoten znak. A v čem je na podlagi tako pojmovanega razmerja med znakom in simbolom mogoče razbrati distinktivno potezo *literarnega*, znotraj tega pa še *simbolističnega* simbola?

Če simbol v zgornjem pomenu obstaja sam po sebi, tj. če za nek znak kot tak, zunaj konkretnega teksta oz. govora vemo, da ima poleg primarnega še nek drug pomen – kot npr. za lisico vemo, da simbolizira zvitost – je tak simbol konvencionalen. Za literarne simbole, posebej za simbolistične, pa je značilno, da niso konvencionalni in zato kot simboli sploh ne obstajajo sami po sebi, temveč le znotraj določenega teksta, znotraj določene sintagmatske verige. Zunaj nje so ti simboli zgolj navadni znaki. Samo dejstvo, da znak šele znotraj sintagmatske verige dobi svoj polni pomen, je sicer značilno tudi za vsakdanji jezik. V vsakem govoru oz. tekstu, v vsaki konkretni uporabi jezika stopajo znaki v medsebojna razmerja, ta pa se vedno pojavljajo *hkrati* na ravni označevalcev in na ravni označencev;² Določene oblike besed (spol, število, sklon ipd.) ter sintaktična razmerja med njimi nam šele dajo vedeti, kaj ti znaki pomenijo oz. kaj pomeni celotna sintagmatska veriga, katere del so. Vendar pa se literarni simbol znotraj konkretnega govora ali teksta ne vzpostavi na način, kot se vzpostavlja polni pomen znaka ali konvencionalnega simbola, tj. na osnovi določenih besednih oblik in sintaktičnih razmerij, katerih pomen je vnaprej fiksiran. Razmerja, v katera je znak postavljen v literarnem tekstu, zlasti pesniškem, so namreč značilno nekonvencionalna; pesniški tekst sicer izkorišča morfologijo in sintakso, vendar na način, ki so nekonvencionalni, npr. tako, da zamenjuje vrstni red, množino z ednino ipd. Posebno vlogo igra pri tem verz (v razponu od tradicionalnega do svobodnega oz. do pesmi v prozi), ki je eno izmed ključnih organizacijskih načel pesniških tekstov, v širšem smislu pa tudi literarnih tekstov nasploh, saj natančne ločnice med prozo in verzom sploh ni mogoče postaviti. Kot je podrobno prikazal J. Tinjanov (1984), je že sama umeščenost znaka (besede) na določeno mesto v verzu pomenotvorna. Poleg tega so pomenotvorna vsa verzifikacijska sredstva, ki jih ponavadi občutimo kot zgolj formalna: rima, asonanca, aliteracija, metrum, ritem. Na pomenotvorno vlogo verzifikacijskih sredstev je opozoril tudi Todorov (1974, 230; 1972b, 446-459), podrobneje pa je o zvezi med tovrstnimi postopki in pomenom besed v različnih tekstih pisal še R. Jakobson (1996a, 1996b, 1996c), pri čemer se je posvečal predvsem zvezi zvena in pomena.

Jasno je torej, da je potrebno literarni simbol, tudi ali še posebej v primeru simbolistične lirike, opazovati znotraj konkretnih tekstov, v kontekstu *procesa simbolizacije* (prim. tudi C. Abastado, 1984, 93). Taka preusmeritev vodi v analizo razmerij med znaki (besedami) oz. večjimi enotami znotraj konkretnega besedila in v analizo interakcij teh razmerij s

pomenskimi plastmi tekstov. Te interakcije je mogoče opazovati na več jezikovnih ravneh: na ravni fonologije, morfologije in sintakse, pri čemer je mogoče v analizo s pridom vključiti že omenjene teze Todorova, Jakobsona in Tinjanova, pa tudi razlikovanje med naravnimi in drugostopenjskimi jeziki (med katere sodi tudi umetniški jezik), kakor ga zagovarja J. M. Lotman. Za naravne jezike je po Lotmanu značilno t.i. parno zunanje prekodiranje, tj. vzpostavljanje ekvivalenc med enim elementom iz niza izrazov in enim elementom iz niza vsebin. Nasprotno v drugostopenjskih jezikih naletimo na množično zunanje prekodiranje, tj. znak se ne oblikuje kot par, temveč kot snop medsebojno ekvivalentnih elementov raznih sistemov. (J. M. Lotman 1976, 72-74.) Znak, ki se znotraj umetniškega teksta oblikuje kot snop ali bolje kot točka, iz katere žarči vrsta raznolikih pomenov, pa je ravno simbol v že definiranim smislu besede (simbol kot spoj celotnega znaka z novim označencem-simboliziranim ali z več novimi označenci). Vsaka zveza, v katero stopi konkreten znak znotraj umetniškega teksta, lahko potencialno doda znaku oz. njegovemu primarnemu označencu nove seme ter vodi v tvorbo novih pomenov, novih označencev in s tem v tvorbo simbola. Namesto znaka v Saussurjevem pomenu, tj. kot sklopa označevalca in označenca, tako dobimo spoj označevalne verige in množice analogično povezanih označencev (C. Abastado 1984, 96).

V čem lahko znotraj tako opredeljenega literarnega simbola prepoznamo distinktivno lastnost ene izmed vrst literarnega simbola, tj. simbolističnega simbola? Kot ustrezno izhodišče za opredelitev te distinktivne poteze se ponuja pojmovanje R. Welleka, ki se v svoji definiciji ope zlasti na teorijo Christine Brooke-Rose, po kateri je za (simbolistični) simbol značilna preprosta premestitev/zamenjava (*simple replacement*): »pravi termin je povsem nadomeščen z metaforo, ne da bi bil sploh omenjen« (cit. v R. Wellek 1984, 27). Toda ta definicija po R. Welleku ne zadošča, saj bi sicer simbol lahko bil že vsak pregovor. Skriti označenec ali *tenor* mora biti »nek notranji dogodek ali izkušnja, ki namiguje na nekaj *transcendentnega* ali, pri mnogih simbolistih, nekaj *nadnaravnega* ali celo *okultnega*« (R. Wellek 1984, 27). Strnjena definicija simbolističnega simbola po Welleku se tako glasi: »preprosta premestitev in sugestija skrivnostnega« (R. Weelek 1984, 27). Tako pojmovanje in raba simbola sta globoko utemeljena v gnoseoloških, antropoloških in zlasti ontoloških predpostavkah simbolizma; brez predstave o svetu, v katerem obstaja nekaj skrivnostnega, tak simbol nima nobenega smisla. Zaradi elementov skrivnostnosti in sugestije navedena definicija omogoča tudi navezavo na že izoblikovano tezo o simbolistični liriki kot sredstvu izrekanja numinoznega.

V nadaljevanju se posvečam posameznim postopkom, ki vodijo v vzpostavitev tovrstnega (simbolističnega) simbola in tako potencialno omogočajo 'sugestijo skrivnostnega'. Za simbolizem 19. stoletja so značilni predvsem postopki, ki sta jih izdelala Baudelaire in Verlaine, tj. postopki, ki približujejo pesniško besedo glasbi ter specifična, simbolistična raba simbola, kakor je bila razdelana zgoraj. Mallarmé in Rimbaud sta v svoji izpeljavi in nadgradnji teh postopkov horizont simbo-

lizma že močno presešla ter napovedala smer, v katero se je razvijalo pesništvo v 20. stoletju. Oba sta tudi že nakazala vprašanja (in deloma odgovore), ki so dobrega pol stoletja zatem zaposlovali lingviste, zato ni nenavadno, da njuna poezija, kakor tudi njuni eseji, pisma in dnevniški zapisi, še danes priteguje lingvistično orientirane teoretike.

4. Baudelaire: simbolistični simbol

Čprav večina interpretov Baudelairove poezije posveča veliko pozornosti njegovim sonetom, zlasti npr. *Correspondances* (*Sorodnosti* ali *Korrespondence*) ali *Harmonie du Soir* (*Harmonija večera*), je z vidika namena pričujočega teksta bistveno te posamične pesmi uzreti v kontekstu celotne zbirke *Rož zla* in upoštevati pomen, ki ga nosi natanko premišljen vrstni red posameznih pesmi in sklopov znotraj zbirke. Pesem *Le Voyage* (*Potovanje*) ni zgolj naključno postavljena na konec zbirke; kot bom poskušala prikazati v naslednjih odstavkih, je mogoče v pesmi razbrati povzetek zbirke kot celote, vseh njenih notranjih napetosti, nihanj in razrešitev, na nek način pa tudi povzetek Baudelairove poetike.

Osnovna dialektika, ki poganja potovanje, je dialektika dobrega in zlega, Boga in Satana; to sta dve sili, ki sta po Baudelairovem prepričanju prisotni v vsakem človeku (Baudelaire OC, 1277). Ista dialektika zaznamuje tudi vse raznolike podobe, ki so navzoče v njegovih *Les Fleurs du Mal*: tuje dežele, žensko, morje, velemesto, lepoto, stanja omamljenosti, pijanosti, nezavesti ali spanja in druge. Vse pogloblitve podobe so povzete tudi v *Le Voyage* in šele tam se pokažejo zgolj in samo kot prehodne postaje, ki uspejo le za bežen trenutek zadovoljiti duha pravega popotnika. Če se na kateri izmed postaj predolgo zadrži, je čara hitro konec in preplavi ga najhujša vseh skušnjav in pregreh, *l'Ennui*. To moreče občutje *dolgega časa*, ki je v svojem bistvu enako *spleenu*, žene popotnika k vedno novim ciljem ali vsaj k vedno novim podobam, prividom končnega cilja. Vsaka od teh podob se najprej kaže kot neizmerno privlačna, zaradi česar so številne pesmi zbirke ali vsaj njihovi posamezni deli polni zanos, vedrine, upanja. Kot taki predstavljajo protipol satanističnemu občutju ter v vsaki izmed podob realizirajo paradoksní spoj privlačnega in grozljivega.

4.1. Lepota: obet razrešitve razklanosti sveta – simbol kot spoj posameznega in absolutnega

Med številnimi podobami Drugega pri Baudelairu zavzema lepota (oziroma Lepota) posebno mesto, saj je skozi najbolj razvidno jedro njegove poetike. Poezija mora po Baudelairovem prepričanju razkrivati prav Lepoto in sposobnost pesniškega izrekanja Lepote je bila tudi tista, ki ga je prevzela pri njegovem sodobniku Théophilu Gautierju. Gautierju je Baudelaire posvetil svoje *Rože zla*, pa tudi enega izmed svojih esejev; v njem je svoje navdušenje nad pesnikom in tudi svoje pojmovanje Lepote

in Poezije takole izrazil: »Srečni človek! človek, vreden zavidanja! ljubil ni ničesar drugega kot Lepo; ničesar drugega ni iskal kot Lepo; in ko se je njegovim očem ponudil grotesken ali grd predmet, je iz njega znal izvabiti skrivnostno in simbolično lepoto! (...) Zanj ideja in izraz nista dve nasprotujoči si stvari, ki jih je mogoče uskladiti le z velikim naporom ali preko kompromisa. Samo on je lahko brez pretiravanja rekel: Ni neizrazljivih idej!« (C. Baudelaire *OC*, 724). Stavke preveva skorajda neustavljivi zanos: vse je mogoče izraziti, ideja in izraz sta eno. Pogoji je le eden: potrebno je verjeti, da je Lepota navzoča v človeku neposredno dojemljivih pojavih, in da jo lahko pesniški jezik izvabi iz teh pojavov, pa naj bodo sami na sebi še tako grdi.

Brez dvoma je to tisti zanos, ki je pričujoč tudi v slavnem sonetu *Sorodnosti* in na katerem temelji Baudelairova pesniška tehnika, njegova raba simbolov oz. korespondenc. Narava se pesniku kaže kot gozd simbolov; za čutno dojemljivimi pojavi se skriva Absolutno, pa tudi Lepota. Ali drugače: čutno dojemljivi pojavi tostranstva so »korespondenca Neba« (Baudelaire *OC*, 686). Umetnik se torej ne sme zadovoljiti z lepoto, ki mu jo posredujejo njegove oči, temveč mora iskati višjo Lepoto (Michaud 1961, 65). Vendar pa se hkrati ne sme in tudi ne more ločiti od tostranske, čutno dojemljive lepote, kajti vse lepe stvari so hkrati večne in minljive, absolutne in posamezne (Baudelaire *OC*, 950). Ker torej lepota ne obstaja drugače kot v posameznem, mora poezija vedno iziti iz posameznega pojava, hkrati pa iz njega izvabiti nekaj več; v posameznem mora najti univerzalno, v končnem neskončno. Osrednje izrazno sredstvo take Poezije je simbol, ki, kot razodeva že etimologija besede (*symbollein*), spaja nekaj, kar je bilo sprva spojeno, a je zdaj ločeno, in tako zaceli rano sveta.

4.2. Dvom v možnost stika z Absolutnim preko Lepote

Toda kot kaže celota potovanja, o katerem govorijo *Rože zla*, tudi tako pojmovana lepota za pesnika-popotnika, ki se vedno znova poganja za neznanim, ni odrešilna. V pesmi *La Beauté (Lepota)* se Lepota ne kaže kot pomirjujoča, temveč kot nevarna. Lepota tukaj nastopa kot nespoznatna, oddaljena, a tudi privlačna in hkrati grozljiva in nevarna; dobiva torej attribute numinoznega, kaže se kot oksimorični *mysterium tremendum et fascinans*. Smo zelo daleč od harmonične, čeprav mistične atmosfere *Correspondances*, kjer se Drugo, ki ga na način korespondenc razkriva sinestezija, lirskemu subjektu ne kaže kot nevarno (čeprav je res, da taka možnost ni izključena, saj so v naravi prisotni tudi zli vonji) in tudi ne kot človeku tako oddaljeno in povsem nedojemljivo kot npr. Lepota v *La Beauté*.

Prav to nasprotje med ekstatičnim, mističnim oplajanjem s simboli narave in skrušenim priznavanjem lastne nezmožnosti popolnega dojetja Absoluta (lahko bi rekli tudi numinoznega) je po mojem mnenju konstitutivno za Baudelairovo poezijo, kaže pa tudi pot njegovih naslednikov. Če pojavi zaradi inherentno dvojne narave, absolutne in konkretne, po eni strani pesniku omogočajo stik z Absolutnim in mu omogočajo trenutke

ekstaze, mu po drugi strani preprečujejo, da bi se popolnoma odlepil od pojavnosti in se zlil z Absolutnim. Tudi Lepota kot Absolut torej človeku ni neposredno dosegljiva; vsak stik ostaja nujno ujet v konkretne pojave in je mogoč le preko njih.

4.3. Smrt, edina pot k Absolutnemu: *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?*

Lepote torej ne gre pojmovati kot poslednjega cilja Baudelairovega potovanja in s tem tudi ne kot poslednjega objekta njegove poezije. Veliko bolj plodno je v objektu Baudelairove poezije prepoznati numinozno v smislu, kot ga je definiral R. Otto. Prav za vse podobe, ki se pojavljajo v zbirki *Les Fleurs du Mal*, je namreč značilen paradoksen spoj skrivnostnega, privlačnega in grozljivega – spoj, ki ga povzema Ottova formula *mysterium tremendum et fascinans*. Ta spoj je razpoznaven tudi v podobi, ki se obsesivno (veliko večkrat kot Lepota!) pojavlja skozi celotno zbirko: gre za podobo brezna – *le gouffre*. Poleg že omenjenih pojmov *spleen* ter *ennui* sodi *gouffre* med najpogosteje pojavljajoče se pojme v zbirki *Les Fleurs du Mal*³, pa tudi v Baudelairovih številnih dnevniških zapiskih, kar opozarja, da sodi med ključne za razumevanje opusa. In končno ne gre spregledati, da se brezno odpre tudi na koncu Potovanja, v zadnjih verzih *Le voyage*, kjer lirski subjekt nagovori Smrt in si želi z njo odpotovati »na dno vseh brez, Pekla, Neba, ni važno!, / kjer v dnu neznanega nas svet pričaka nov.« Brezno nosi – znova – dva nasprotna predznaka: lahko je Pekel ali Nebo in pravzaprav je to, kot vzklikne lirski subjekt-popotnik, povsem nepomembno. Tako eden kot drugi, ali bolj oba skupaj, sta pot v Neznano in pot v novo; tisto neznano in tisto novo, za katerim se popotnik brez predaha žene, vse dokler ne najde poslednjega cilja v lastni smrti.⁴

5. Verlaine: glasba besed

V nasprotju z Baudelariom, Rimbaudom, predvsem pa Mallarméjem je bil Verlaine skoraj izključno pesnik; pri njem ne naletimo na tisti preplet pesniškega jezika in miselne refleksije, ki je po H. Friedrichu značilen za vse moderne pesnike. Verlaine je sicer na področju formalnih inovacij, ki so približale poezijo večnemu idealu simbolistov, glasbi, storil velik korak naprej in implicitni potencial njegovih postopkov so s pridom izkoristili njegovi nasledniki. Vendar pa svojih inovacij ni nikoli zavestno reflektiral v pismih, esejih ali spominskih zapisih. Ob skoraj popolni odsotnosti tovrstnega gradiva so edini predmet analize pesmi same; te pa so, kot bo razvidno v nadaljevanju, zelo povedne.

Povzetek Verlainovih temeljnih poetskih maksim predstavlja njegova pesem *Art Poétique*. Vodilo te poetike je približevanje glasbi – tisti totalni umetnosti, ki jo je občudoval že Baudelaire in ki se ji je skušal približati tudi Mallarmé. Glasba je namreč tista, ki vodi k čisti poeziji –

poeziji, ki se izogiba barvam in slika nianse in v katere sivini se družita nedoločeno in določeno, jasno in nejasno in izza katere govorijo oči zakrinkanih nevest, velik dan, drhteč poldanje in modra zmeda čistih zvezd. Samo taka poezija lahko poseže po Drugem – po drugem nebu, po neki drugi ljubezni – in samo taka poezija je v pravem pomenu besede avantura; je pot v Neznano, saj omogoča ubesediti tisto, kar še ni ubesedeno in kar ne more biti ubesedeno v vsakdanjem jeziku.

Odpor do rime, ki jo izraža Verlainova *Art poétique*, lahko površnega bralca zavede, da vidi v njem nasprotnika vsakršnih metričnih pravil. A sami Verlainovi lirski teksti opozarjajo, da njegovega norčevanja iz Rime v *Art Poétique* ne gre jemati dobesedno; ne le, da je sam uporabljal obilo formalnih postopkov, s pomočjo katerih je poskušal približati poezijo idealu glasbe, temveč se je med temi postopki neredko znašla tudi rima. Vendar je bila izbrana premišljeno, ne pa zaradi zahtev vnaprej zakoličenega formalnega obrazca. Verlainov upor proti Rimi, podobno kot simbolistični upor proti parnasovskemu pesništvu nasploh, še zdaleč ni upor proti formalnim pravilom poezije nasploh, pač pa le upor proti točno določenim, že okostenelim in izrabljenim pravilom, ki nimajo nobenega učinka več in jih uho sploh ne zazna. Upor proti formalnosti nasploh bi bil nesmiseln, saj poezije brez določene mere oblikovanosti, izpiljenosti, metrike, pravil preprosto ne more biti; prav formalna oblikovanost je tista, ki jo ločuje od vsakdanjega jezika.

5.1. Igra zvena in pomena: poetska funkcija v Verlainovi poeziji

V nasprotju s prepričanjem, ki vidi v simbolistični liriki (tudi Verlainovi) začetek procesa 'osvobajanja' pesništva od metričnih pravil (procesa, ki vodi v t.i. prosti verz), sama zagovarjam pozicijo, ki simbolistični in iz nje izhajajočim pesniškim tradicijam pripisuje hipertrofijo formalnega.⁵ Raba različnih glasovnih, besednih, stavčnih figur (retoričnih figur) je seveda značilna za celotno zgodovino literature, vendar so bili vse do simbolizma ti postopki pojmovani kot okrasje; pesniki so skozi stoletja sledili Aristotelovemu pozivu k zmernosti v rabi takega okrasja in vzdrževali ravnovesje med zvenom in pomenom. V simbolizmu se je tehtnica odločno prevesila v prid zvena, ki je postal tudi nosilec smisla.

S ponavljanjem podobno zvenceh sklopov – bodisi črk (npr. aliteracija, asonanca, rima), celih besed (npr. anafora, epifora), verzov in celih kitic (npr. refren), ali pa s ponavljanjem podobnih stavčnih členov in podobnih stavčnih struktur se med posameznimi besedami in verzi zaradi zvočne podobnosti lahko vzpostavijo tudi asociativne zveze na pomenski ravni. Zven in pomen, oblika in vsebina tako v simbolistični liriki stopajo v nenavadno igro, katere izidi so nezvedljivi zgolj na učinke gole vsebine ali gole oblike. Prepletanje zvena in pomena je v svoji poeziji s pridom izkoriščal tudi Mallarmé, vendar je za razliko od Verlaina te postopke tudi ontološko utemeljil in jih vkomponiral v svoje pojmovanje čiste poezije. Na to pomembno potezo Mallarméjeve lirike je opozoril tudi

njegov najpomembnejši učenec in naslednik, Paul Valéry: »z nenevadno močjo in čistostjo [je] spoznal, da umetnost predpostavlja in zahteva ravnovesje in nenehno izmenjavo med obliko in vsebino, med zvenom in pomenom, med dejanjem in materijo ...« (P. Valéry 1987, 715). Prav k tem Valéryjevim besedam se je vrnil R. Jakobson v svojem znanem spisu *Lingvistika in poetika*, ko je želel opozoriti na zablodo tistih lingvistov, ki so se osredotočali zgolj na zvočno plat jezika, spregledovali pa interakcije zvena s pomenom: »Nobenega dvoma ni, verz je primarno ponavljajoča se 'figura zvoka'. Primarno, nikoli pa samo to. (...) Projekcija enačbenega načela v sekvenco ima veliko globlji in širši pomen. Valéryjev pogled na poezijo kot na 'omahovanje med zvokom in smislom' je veliko bolj realističen in znanstven kakor sleherni predsodek, ki operira s fonetičnim izolacionizmom« (R. Jakobson 1996a, 173).⁶

Vsa navedena lingvistična razmišljanja lahko apliciramo na Verlainovo poezijo, in sicer že na nekatere pesmi iz zbirke *Poèmes saturniens* (*Saturnijske pesmi*), zlasti iz cikla, predvsem pa na pesmi iz zbirke *Romances sans paroles* (*Romance brez besed*). Tako je denimo v pesmi *Chanson d'Automne* (*Jesenska pesem*) iz cikla *Paysages tristes* (*Žalostne pokrajine*) na fonološki ravni mogoče razbrati aliteracijo in asonanco, ki sta usklajeni s pomensko (še zlasti konotativno) ravnjo teksta. Paralelizem na morfološki ravni (verzi se začenjajo z enakim predlogom in nadaljujejo s samostalnikom) omogoči, da pomenske konotacije iz prvega dela prehajajo v drugega in obratno. Tako tudi gramatikalne kategorije dobijo vlogo 'nosilcev' pomena in stopijo v nenehno izmenjavo zvena in pomena, forme in vsebine. Na ravni sintakse je pomembno predvsem razmerje med osebkom in predmetom; sintaktična struktura nam tako poda sliko lirskega subjekta kot izrazito pasivnega, kar podkrepi oz. po svoje pomaga vzpostavljati temačnost, statičnost, ki je skupna nota pesmi na semantični, pomensko-asociativni ravni. V omenjeni pesmi je Verlaine izkoristil tudi pomenski potencial verznihi meja; vsak verz tvorijo v povprečju le dve do tri besede, ponekod pa tudi ena sama. Tako 'osamljene' besede imajo bistveno večjo semantično težo, kot če bi tvorile daljše verze.

Orisani formalni pesniški postopki so med ključnimi sredstvi, s katerimi poskuša simbolistična lirika ubesediti Drugo; struktura kontinuiranega paralelizma, prenos principa ekvivalence z osi selekcije na os kombinacije, 'dinamiziranje' besed s pomočjo umestitve na verzno mejo in podobno pripomore k tkanju goste pomensko-asociativne mreže pesmi in k oddaljevanju besed od njihovih konvencionalnih pomenov oz. rab.⁷ Vkolikor so motivacije, ki v bralcu spodbudijo pomenske asociacije in konotacije, čustvene ali podzavestne narave, so tako vzpostavljeni pomenski sklopi odvisni od zaloge izkušenj in pomenov, ki jih je v komunikaciji s pesmijo sposoben besedam in besednim sklopom dodeliti posamezen bralec. Tako vzpostavljene pomensko-asociativne tvorbe so zato izrazito individualne in le v minimalni meri pripete na družbenost (ter s tem na konvencionalnost). Če bi pesniku uspelo iz pesmi povsem izločiti družbeno plast pomena, bi lahko presegel temeljni paradoks ubesedovanja Drugega – Drugo bi izrazil z besedami, ki niso družbene, niso

konvencionalne, niso človeške in so kot take seveda najbolj primerne za izrekanje nečesa, kar je 'povsem drugo'. Vendar pa bi bile take besede, očiščene vsake človeškosti, tudi povsem nerazumljive, kot take pa seveda ne bi bile več sredstvo stika z Drugim; bile bi govor o Drugem ali morda kar govor Drugega, vendar ne govor za človeka. Očitno je torej, da ima tudi hipertrofija formalnega in približevanje besede glasbi svoje meje; če želi pesnik ostati v mejah razumljivega, mora ohraniti vsaj minimum konvencionalnih pomenov besed, a v tem primeru mora seveda tudi priznati, da te besede nikakor ne morejo izraziti Drugega v vseh njegovih odtenkih. Na to neizogibno utemeljenost umetiškega jezika v naravnem jeziku opozarjata tudi J. Tinjanov in R. Jakobson.⁸

6. Arthur Rimbaud: čutna irealnost

Že na ravni ključnih besed, ki so lahko dobro izhodišče za analizo literarnih del, se kaže med Rimbaudom in ostalimi tremi obravnavanimi pesniki bistvena razlika. Pri Baudelairu, Verlainu in Mallarméju srečujemo dolgčas, brezno, melanholijo, monotonijo ipd. – pojme torej, katerih skupni imenovalci bi lahko označili kot negibnost, pasivnost, ohromljenost, morda tesnobno pričakovanje, v kolikor pa gre za gibanje, je to gibanje umirjeno, harmonično. Pri Rimbaudu nasprotno naletimo na sunkovito gibanje, agresivnost, navzven usmerjeno destruktivnost; ključna beseda njegove poezije je, kot opozarja H. Friedrich, eksplozija (H. Friedrich 1972, 65). Nadaljnji pomemben kazalec, ki opozarja na 'drugačnost' Rimbauda, je njegov vpliv na sodobnike in kasnejše pesnike; medtem ko je med sodobniki ostal skorajda neopažen (kar gre deloma pripisati tudi dejstvu, da so njegova dela zelo pozno prišla v javnost), je na kasnejše literarne smeri, posebej na nadrealizem, naredil velik vtis.

6.1. Pesnik, ki hoče biti Stvarnik: zavestno razdiranje vseh čutov in iznajdba univerzalnega jezika

Rimbaud je z zagonom, ki je v mnogih potezah podoben religioznemu, zanimal avtonomnost vsakdanjega sveta in skušal ustvariti nov svet ter ga posredovati skozi nov jezik. Toda če je bilo tako ustvarjanje v starejših obdobjih pojmovano kot *poustvarjanje*, kot ponovitev vrhunskega, primarnega dejanja kreacije – božjega stvarjenja sveta –, je pri Rimbaudu to ustvarjanje odrešeno vsakršnega ponavljanja. Rimbaud noče biti le odsev Stvarnika, kar je človeku-umetniku dopuščala že renesančna podoba sveta in človeka, temveč hoče biti Stvarnik sam; prepričan, da je odkril ključ do skrivnosti vseh bogov, se poda v nezaslišano avanturo (G. Michaud 1961, 139).

Kako naj bi pesnik dosegel tako stanje, take sposobnosti, ki ga izenačujejo z Bogom? Prva nujna poteza je izničenje empiričnega jaza: »*Je est un autre*« (Jaz je nekdo drug). Da bi ta enigmatičen stavek vsaj za odtenek bolje razumeli, ga je potrebno uzreti v kontekstu, tj. znotraj

celote t.i. vidčevih pisem.⁹ V navedenem kontekstu je za razumevanje Rimbaudove izjave najbolj uporaben stavek, ki govori, da je pesem le redko delo, tj. misel, ki jo pevec poje in razume (A. Rimbaud 1984, 128). Razlog za to je ravno v tem, da pesnikov Jaz ni tisto, kar sam pesnik ponavadi misli, da je, temveč nekdo drug (*l'autre*) in ta drugi govori in poje skozi pesnika, ne da bi ga sam pesnik nujno razumel.

Pomembna (ne pa tudi nova) poteza Rimbaudovega pojmovanja vidca je v tem, da vidovitost ni prirojena ali dana ob rojstvu, temveč jo mora pesnik načrtno gojiti: »Pravim, da je treba biti *videc*, iz sebe narediti *vidca*« (A. Rimbaud 1984, 128). Postopek pretvorbe človeka v vidca po Rimbaudu vodi skozi »dolgotrajno, neizmerno in premišljeno razdiranje vseh čutov« in ima svoj cilj v neznanem (A. Rimbaud 1984, 128).¹⁰ Da pa bi lahko pesnik izrekel, ubesedil tisto, kar vidi zmaličena duša, ko prispe v neznano, se mora zavestnemu razdiranju čutov pridružiti tudi ustrezna, moderna forma (A. Rimbaud *OC*, 251-252). V borih štirih letih svojega pesniškega ustvarjanja je Rimbaud prešel od vezanega (tradicionalnega) verza preko prostega verza do pesmi v prozi, kar se ujema tudi s prehodom od razumljivega k temačnemu, ezoteričnemu pesništvu. O jeziku, ki ga je želel ustvariti, je Rimbaud v vidčevih pismih zapisal naslednje: »Ta jezik bo prihajal iz duše za dušo, povzema bo vse, vonjave, glasove, barve, iz misli bo prestregel misel in vleke. Pesnik bi določil količino neznanega, ki se v njegovem času zdrami v svetovni duši« (A. Rimbaud 1984, 129). Na zapis o bodočem, univerzalnem jeziku, ki naj bi zajel vse čute, naletimo tudi v Rimbaudovi *Alchimie du verbe* (*Alkimija besede*): »Iznašel sem barve samoglasnikov! – A črn, E bel, I rdeč, O moder, E zelen. – Preračunaval sem obliko in gibanje vsakega soglasnika in si domišljjal, da s pomočjo prirojjenih ritmov odkrivam pesniško prabesedo, ki bo prej ali slej lahko dostopna vsem čutom. Prevod sem pridržal« (A. Rimbaud 1984, 74). Dejstvo, da so citirani stavki napisani v pretekliku, morda že nakazuje, da se je Rimbaud zavedal utopičnosti svojega projekta in nemožnosti univerzalnega jezika. Pomembno je tudi opozoriti na zadnji dostavek, namreč, da je prevod pridržal – gra torej za jezik, ki ga lahko razume le avtor sam, s čimer pa tovrsten jezik izgublja sporočilno funkcijo.

6.2. Čutna irealnost in preboj iz tradicionalne verzne forme: nemožnost univerzalnega jezika

Po H. Friedrichu je mogoče v vseh Rimbaudovih lirskih tekstih odkriti dinamiko treh gibanj: podtalno deformiranje realnosti, naval v daljavo, konec v neuspehu, ker je realnost preozka, transcendenca pa preveč prazna (1972, 85). Podtalno deformiranje realnosti pri Rimbaudu poteka na način trganja elementov čutno dojemljive realnosti iz konteksta, predvsem iz konteksta časa in prostora, ter iz naknadnega sestavljanja teh čutnih elementov v nove, irealne tvorbe oz. v t.i. čutno irealnost – irealno zato, ker se v njej povezujejo stvari, ki v realnosti niso povezane, ali pa se povezujejo na način, ki je irealen (H. Friedrich 1972, 90), npr. tako, da se prevračajo prostorska razmerja. Taka realnost daleč presega tisto svo-

bodo, ki je bila zavoljo metaforičnih osnovnih moči jezika že od nekdaj mogoča v pesništvu. Merjenje tako nastalih tekstov z realnostjo je povsem odveč: »Smo v svetu, katerega realnost obstaja samo v jeziku« (H. Friedrich 1972, 91). Takó radikalno oddaljitev od realnosti pesniku omogoča prav izbris empiričnega Jaza – tistega jaza, ki bi čutne vtise sicer organiziral v realno obstoječe ali vsaj v realno možne tvorbe, in ki bi do teh predmetov vzpostavil tudi čustven odnos. Pesnik, ki dopusti, da skozenj govori 'nekdo drug', naj bi se izognil urejevalnemu principu duha, pa tudi čustvenosti 'srca'.

Na čutno irealnost naletimo že v Rimbaudovih zgodnejših pesmih, ki so pisane še v relativno tradicionalni verzni tehniki. Tak primer je tudi *Pijani čoln*; posamezne barve in pojavi, ki jih je sicer mogoče čutno zaznati v vsakdanji realnosti, so v pesmi povezani v irealne sklope: vijoličasta megla, sinji smrkliji, nebo ultramarinsko v žaru lijakov. Tako vzpostavljena realnost je lahko 'realna' le v jeziku; označenci, na katere merijo podobe, vzdržujejo zvezo z realnostjo le preko svojih posameznih, čutno zaznavnih komponent, ne pa kot celote. Svet, ki tako nastane, je neznano (*l'inconnu*) – nevideno, neslišano, neobčuteno, realno neobstoječe.

V Rimbaudovih kasnejših tekstih (zlasti v zbirki *Illuminacije*) je tehnika prelivanja podob še očitnejša, saj je za pesmi značilen popoln preboj iz tradicionalne forme, in sicer v dve smeri: v pesem v prozi ali v pesem v prostem verzu. Kot primer lahko služi pesem v prostem verzu *Morska podoba*, kjer – podobno kot v *Pijanem čolnu* – naletimo na vrsto čutnih drobcev vsakdanje realnosti, ki pa so izvzeti iz svojih realnih časovnih in prostorskih okvirov ter pomešani v irealne podobe. V pesmi sta prepoznavni predvsem dve območji realnosti: morje (voda) in kopno (zemlja), vendar so elementi teh dveh območij postavljeni eden ob drugega tako, da se meje med vodo in zemljo, morjem in kopnim zabrišejo. Vsebinska nedoločenost je podprta (oziroma ustvarjena) z večpomensko sintaktično strukturo ter s členitvijo na verze: vsak osebek in vsak povedek s predmetom tvori svoj verz.

V pesmi, kakršna je *Marine*, se soočimo s skrajnimi zmožnostmi simbola kot spoja verige označevalcev in verige označencev. Ob skoraj popolni odsotnosti urejevalnega principa, duha (ki je posledica izbrisa empiričnega jaza) se simbol razpre do tako skrajnih možnosti, da se skoraj razblini; ostanejo le čutni vtisi, 'čiste podobe' (G. Michaud 1961, 156), 'čista realnost' – realnost, iz katere je izločena skoraj vsaka oblika, duh ali smisel. Od simbola ostane le simbolizirajoče, ki se lahko poveže s skoraj katerimkoli simboliziranim, zaradi česar se samorazkroji v kaos. A podarek je na *skoraj*; vsaka, še tako irealna podoba namreč vsebuje vsaj minimalno mero oblike in smisla, pa če je še tako nerazviden; če ne drugega, je ta smisel v Nezavednem.

Očitno je, da je Rimbaud jeziku naložil pretežko nalogo; v poskušanju, da bi (podobno kot vsi simbolisti) ustvaril univerzalni jezik, je prišel do skrajnih možnosti jezika. Jezik, ki ga je želel ustvariti, je bil pravzaprav ne-jezik; nasprotoval je osnovni logiki jezika, ki se vedno giblje na ravni splošnosti, na ravni duha, ki kaotično realnost vedno že vnaprej strukturira in spaja v splošnejše podobe in kot tak ne more nikoli zagrabiti 'čiste

materije' in 'čiste čutne zaznave' te materije.¹¹ V isti značilnosti jezika, namreč v tem, da se nujno giblje na ravni splošnosti in uporablja besede iz vsakdanjega jezika, je utemeljena tudi nesposobnost jezika, da bi posegel po neznanem, po Drugem. Čim s tem jezikom ubesedimo Drugo, pa naj ga ubesedimo na še tako zastrt, skrivnosten način, ga prevedemo v sebi znan svet in mu odvzamemo del skrivnostnosti; ubesedeno Drugo nikoli, povsem in radikalno Drugo. Nenazadnje tudi Rimbaudove irealne podobe niso povsem irealne, saj so sestavljene iz znanih elementov; hkrati so ti isti elementi tudi pogoj, da so Rimbaudove podobe za vsakega bralca predstavljive (pa čeprav realno nemogoče) in da jih je torej mogoče posredovati. Če bi Rimbaudu iz teh podob uspelo izgnati vse znano, bi to ne bile več podobe; bila bi zgolj belina na papirju. Čutna irealnost Rimbaudove poezije tako ni ubesedenje neznanega ali irealnega v pravem pomenu besede, temveč zgolj nova postavitev meje med realnim in irealnim, znanim in neznanim, ubesedljivim in neubesedljivim – in seveda hkrati tudi nov način preseganja te meje.

7. Stéphane Mallarmé: čista poezija

Tudi pri Mallarméju – podobno kot pri Rimbaudu – naletimo na zahtevo po transformaciji jaza kot nujnem predpogoju t.i. čiste poezije. Vendar pa se transformacija ne dogaja skozi preoblikovanje čutne percepcije; spremenjeno stanje zavesti je pri Mallarméju posledica 'boja' s transcendo in na novo definiranega razmerja do slednje. Prvo ubeseditev tega boja najdemo v pesmi *L'Azur (Sinjina)* iz leta 1864, v kateri lahko prepoznamo tudi tipično moderno občutje Drugega z značilnimi elementi numinoznega. Podrobneje pa je boj z vsemi posledicami opisan v Mallarméjevem pismu Cazalisu (maj 1867); obdobje svoje eksistencialne stiske (zdaj že zaključeno), je pesnik takole opisal: »Prestal sem strašno leto: moja Misel se je mislila in je prišla do Čistega Pojma. O vsem, kar je posredno moja bit pretrpela v tej dolgi agoniji, ni mogoče pripovedovati, toda k sreči sem popolnoma mrtev in najbolj nečista pokrajina, v katero se lahko poda moj Duh, je Večnost, moj Duh, ta samotar z lastno Čistostjo, ki ne zatemnjuje več odseva Časa« (S. Mallarmé 1998, 342). Agonija, o kateri je govora, se nanaša na pesnikovo bitko z Bogom, ki se je zaključila s 'padcem v Nič', pri katerem je doživel transformacijo: »... zdaj sem neoseben in ne več Stéphane, ki si ga poznal, – temveč sposobnost Duhovega Univerzuma, da se vidi in razvija skozi tisto, kar sem bil jaz« (S. Mallarmé 1998, 343). V tem pričevanju lahko razberemo transformacijo jaza oz. zavesti: gre za izbris meje med subjektom in objektom oz. utopitev subjekta v objektu, ki je pogoj čiste poezije – ali, če si izposodimo besede iz Mallarméjevega eseja *Crise de vers (Križa verza)*: »Čisto delo implicira izrazno izginotje pesnika, ki prepusti iniciativo besedam.« (S. Mallarmé *OC*, 366). Vzporednice z Rimbaudom so očitne: pogoj Rimbaudove tehnike čutne irealnosti je izbris empiričnega jaza, ki ga nadomesti 'nekdo drug'. Vendar pa je preobrazba pri Rimbaudu v nečem bistvenem različna od Mallarméjeve, iz česar izvira tudi razlika v temeljni

usmeritvi njunega pesnjenja; na kratko bi jo lahko označila kot to razliko med usmeritvijo k čutnemu, posameznemu, individualnemu in usmeritvijo k abstraktnemu, splošnemu. Oba sta si sicer podobna v tem, da sta v transformaciji želela iz lastnega Jaza izločiti srce, čustvo, in to ju bistveno oddaljuje od romantike. Toda če je Rimbaud želel v obdelavi lastne duše in zavesti poleg čustev izločiti predvsem duha kot organizirajoči princip, da bi se tako lahko približal čutnemu, posameznemu kot takemu, je Mallarmé nasprotno prav tega duha načrtno gojil, izločil pa je iz njega vse, kar je bilo individualno, človeško, da bi tako lahko posegel po čistih pojmih onstran konkretnosti, posameznosti.

7.1. Pot k čisti poeziji – postopki očiščevanja besed

Ob podrobni analizi Mallarméjevih besedil lahko ponovno odkrijemo vse postopke, o katerih je bilo že govora pri ostalih treh obravnavanih avtorjih – raba simbola, igra zvona in pomena, izkoriščanje pomenotvornih potencialov verza, različne oblike paralelizma, čutna irealnost – vendar jih Mallarmé po svoje predela ter prilagodi svoji ontološki shemi. Prav iz ontoloških predpostavk je razložljiva tudi ena izmed najbolj očitnih specifik njegove *écriture*, in sicer obilna raba negativnih kategorij. Kot primer navedenih postopkov lahko služi Mallarméjeva *Svetnica*, kjer ponovno naletimo na tehniko prelivanja podob, ki je sicer značilna za Rimbauda. Toda če je pri Rimbaudu novi svet, v katerega se prebije Jaz (očiščen samega sebe), poudarjeno čuten ter vizualno, slušno in včasih celo taktilno ali olifaktorno predstavljen (kljub irealnosti), je Mallarméjev svet, svet čistega Absoluta, svet Čistih Pojmov, povsem nepredstavljen in obstaja v podobah izključno na način negacije. Rimbaudova vizija je (ali bolje, želi biti) vizija čiste materije, razrešene vsakega duha, vsakega logosa, vsakršnega pomena, Mallarméjevo videnje pa je nasprotno Logos sam, je svet v svoji potencialnosti, *komplotnosti*,¹² svet, impliciten v svojem Pojmu, ki se lahko razvije (eksplicira) v nepregledno množico individualnih realizacij.

Prav potencialnost tako izčiščenih podob je tista, ki čutno irealnost v Mallarméjevi *Svetnici* oddaljuje od čutne irealnosti Rimbaudovih pesmi. Potentialnost namreč utemeljuje *odsotnost* vsega, kar se pojavlja v pesmi: okno *skriva* daven sandalov les, le-ta *izgublja* zlato, viola se je *nekoč* lesketala poleg flute *ali* mandore, svetnica kaže *staro* knjigo, iz katere so *nekoč* žuborele hvalnice, svetnični prsti so *brez* davnih bukev in in sandalovine, prebirajo pa *perje* – iz katerega ni mogoče izvabiti drugega kot *tišino*. Vse, kar se tiče realno, empirično obstoječega sveta, je izničeno – in vendar je postavljeno pred nas, a ta prisotnost je možna le v jeziku, le tu so namreč stvari lahko prisotne na način odsotnosti iz vsega realnega, tj. so lahko odsotno-prisotne kot absolutne bitnosti.

Na sintaktični ravni k paradoksnosti odsotnosti-prisotnosti imenovanih predmetov ali njihovih delov prispeva zapletena zgradba povedi, za celovit učinek Mallarméjevih pesmi pa je pomembna tudi metrično brezhibna oblikovanost pesmi ter postopki na ostalih jezikovnih ravneh: glagoli v

obliki nedoločnika, nedoločni zaimek nekaj, odpravljanje razlike med ednino in množino, pridevniška raba prislovov ter obračanje ustaljenega besednega vrstnega reda.

7.2. Čista poezija – samozanikanje poezije?

Jezik Mallarméjeve poezije, pa tudi ostalih treh obravnavanih pesnikov, noče biti jezik sporočanja (prevedeno v jezik Šklovskega bi lahko rekli, da se upira avtomatizmu jezika, v skladu z R. Jakobsonom pa, da se upira sporočilni funkciji besede).¹³ Ta jezik noče imenovati, temveč le sugerirati, priklicevati: »Osebo sem mnenja, da mora poezija, ravno obratno, vsebovati le aluzijo. (...) Imenovati predmet pomeni uničiti tri četrtine užitka v pesmi« (S. Mallarmé *OC*, 869). In na drugem mestu: »V poeziji mora vselej obstajati enigma, cilj literature – ni nobenega drugega – je priklicevanje stvari« (S. Mallarmé *OC*, 869).

Natanko isto sposobnost sugestije zahteva R. Otto od vsakega govora, ki se skuša približati numinoznemu: »Poslušalcu lahko pomagamo do razumetja samo tako, da ga prek pojasnitve poskušamo privedi do tiste točke njegovega občutja, na kateri mu sama vznikne in se je zave« (R. Otto 1993, 15). Za opisovanje numinoznega je po Ottru sicer mogoče uporabljati pojave in občutja oziroma izraze, ki so v rabi v vsakdanjem življenju in govorici, vendar se je potrebno nenehno zavedati, da so ti pojavi, občutja zgolj podobni (lahko tudi na način negacije), ne pa enaki pojavu numinoznega oz. občutjem, ki jih numinozno zbuja. Na tako nezaupanje do vsakdanjih pomenov besed naletimo tudi pri Mallarméju; njegov postopek 'očiščevanja' besed ima za cilj prav odstranjevanje vsakdanjih pomenov, le da pri njem očiščene besede ne merijo več na numinozno v vseh kvalitetah, ki jih v njem prepozna Otto, temveč predvsem na skrivnostnost, neobstojnost, ničnost. Pri Mallarméju še bolj očitno kot pri ostalih treh obravnavanih pesnikih izginja iz pesniškega jezika podobnost in z njo metaforičnost; nadomeščajo jo izključno negativne kategorije, nepodobnost.

Mallarmé je svoj odpor do poezije, ki direktno imenuje, tudi upesnil. V tem smislu lahko razumemo pesem *Toute l'âme résumée*, v kateri trdi, da preveč točen pomen (*le sens trop précis*) uničuje nejasno literaturo (*vague littérature*), zato svetuje pesniku, naj, ko začne pisati, izključi resničnost. Zelo sugestivna je podoba tleče cigare, od katere žarečega konca se ločujejo drobci pepela; podoba neposrečenega vzpenjanja in padca ponovno priklicuje nezmožnost čiste poezije, ki se želi povzpeti k Absolutu; vse, kar ostane od žara na skrajnem koncu cigare, je pepel – ta pade v globino, kakor pade v pesnikova usta stih, ki se je (zaman?) skušal povzpeti k Absolutu. Stih, ki želi doseči Absolut, mora najprej umreti, postati ne-stih oz. zgolj ideja stiha, Absolutni stih; šele kot tak lahko doseže svoj cilj. Vsi stih, ki mrtvo padejo v pesnikova usta, so le nepopolne realizacije Absolutnega stiha.

Pesem *Toute l'âme résumée*, kakor tudi mnoge druge¹⁴ Mallarméjeve pesmi, govori o sebi sami, tj. o pesmi; s tem je na zelo radikalen način re-

alizirana poetska funkcija, kakor jo definira R. Jakobson, tj. naravnost sporočila samega nase. Mallarméjev jezik ne opozarja sam nase le skozi oteženo formo, temveč tudi tako, da neposredno govori o sebi, o svojih postopkih. Toda ali ni takšno samonanašanje, ki ne zna več iziti iz lastnega kroga in *realizirati* postopka, o katerem govori, samonegacija poezije? Obsesivno vračanje vedno iste teme v Mallarméjevem opusu potrjuje dvom, ki je v Mallarméju kljuval že v času, ko je šele začel pisati poezijo na nov način, namreč iz točke Jaza, ki ni več Stéphane, temveč »sposobnost Duhovnega Univerzuma, da se vidi in razvija skozi tisto, kar sem bil jaz«. Že v pismu H. Cazalisu je Mallarmé omenjal Knjigo, ki naj bi imela čistost, kakršne človek ni še nikoli dosegel. A v isti sapi je Mallarmé že podvomil, da bi lahko človek sploh kdaj dosegel čistost, kakršno je zahteval od svoje Knjige; tako omenja možnost, da »človeški stroj ni dovolj popoln, da bi prišel do takih rezultatov« (S. Mallarmé 1998, 343). V tem stavku lahko vidimo preroško napoved skrajne točke, do katere je prišel Mallarmé v svojem pesnjenju v nadaljnjih letih. Na to točko implicitno opozarjajo vse njegove pesmi, v katerih je mogoče razbrati simbolne upodobitve pesnjenja samega, o mejah čiste poezije pa verjetno govori tudi pesem *Un coup de dés (Met kocke)*. Iz povedanega je verjetno že jasno, da je podobno kot Rimbaudov univerzalni jezik, tudi Mallarméjeva Knjiga utopičen projekt. V taki Knjigi oz. v čisti poeziji, ki jo je želel realizirati Mallarmé, lahko vidimo prostor Drugega, ki pa seveda – kot vsako Drugo – ostaja nikoli popolnoma doseženo, obstoječe zgolj na način odsotnosti, tišine. V naprežanju po čistem pojmu, v naprežanju po Knjigi, ki bi dovršila celoto sveta, je morala Mallarméjeva poezija utihniti; svoj cilj je lahko dosegla le kot ne-poezija, kot samonegacija, kot čista tišina, belina na papirju.

8. Sklep: meje pesniškega jezika

Odkod ta nezmožnost poezije, ki potencialno vodi v molk, v praznino, nepopisan list papirja ali v odpoved poeziji – nezmožnost, ki se je kot podton pojavila že pri Baudelairu in Verlainu in se najjasneje izrazila pri Rimbaudu in še posebej pri Mallarméju? Razlog je mogoče najti v previsokih zahtevah, ki jih pesnik postavlja jeziku, oz. v zapiranju oči pred neizogibnimi omejitvami vsakršnega, tudi pesniškega jezika. Ob srečanju z Drugim, ob doživetju numinoznega so se izkazali za nepopolne tako simbolistični simbol, kakor ga je utemeljil Baudelaire in Verlainova glasba besed, kakor tudi Rimbaudova čutna irealnost in Mallarméjeva čista poezija. Vsi obravnavani pesniki so v poseganju po svojem objektu ostali praznih rok oz. 'praznega jezika', kajti objekt, na katerega so merili, je apriori onstran jezika, celo pesniškega – kolikor je pač tudi ta vezan na besede, znake vsakdanjega jezika. Če ga je mogoče ubesediti, ga je mogoče – paradoksalno – 'ubesediti' le v tišini (kot odsotnosti zvoka), praznini (kot odsotnosti oprijemljivega, prostorskega, obstoječega) in temi (kot odsotnosti vidnega).¹⁵

Štirje obravnavani pesniki (na podoben način pa tudi mnogi kasnejši ustvarjalci, ki so sledili njihovemu zgledu) so vsak na svoj način skušali

preseči omejitve vsakdanjega jezika in razširiti izrazne možnosti lirike, pri čemer so zadeli ob skrajne meje jezika oz. sposobnosti simbolizacije. Če nam namreč po eni strani jezik omogoča transcendirati individualno in aktualno izkušnjo, če nam omogoča, da se vzpostavimo kot individui z zavestjo nasproti družbi, nam hkrati onemogoča, da bi se kot taki (kot individui z zavestjo) kdaj dokopali bodisi do aktualne izkušnje, do posameznega, bodisi do totalitete sveta. Ali drugače: jezik nam ne le *omogoča* transcendirati same sebe, temveč nas vzpostavlja kot take, ki *mora* transcendirati sami sebe, da bi se sploh lahko vzpostavili kot individui. Ali še drugače: jezik nam ne le *omogoča presegati delitve* med jaz in ti, med Nami in Njimi, med totranskim in onostranskim (in po analogiji dobrim in zlim, toplim in hladnim, zgornjim in spodnjim), temveč *te delitve tudi vzpostavlja*; enega ni brez drugega. Temeljno transcendentna narava jezika, tj. dejstvo, da jezik vedno funkcionira zgolj in samo na ravni splošnega, ne pa na ravni individualnega (kar je temeljni pogoj njegove sposobnosti transcendiranja, simbolizacije oz. komunikabilnosti), posledično razpira neodpravljljiv razmik med jezikom in čemerkoli, kar se postavlja predenj kot objekt. Jezik se zato, ker funkcionira na ravni splošnosti, nikoli ne more prekriati s svojimi objekti; le-ti niso povsem reduktivni na jezik, zaradi česar se svet človeku kaže kot neodpravljljivo razdeljen. Jezik nam sicer omogoča te delitve presegati, ne pa tudi odpravljati; še tako kompleksen simbol ne more zaceliti te temeljne »rane sveta«. Prav do tega pa sta skušala jezik, vsak po svoje, priritati med obravnavanimi pesniki zlasti Rimbaud in Mallarmé; Rimbaud je skušal preseči razmik med jezikom in realnostjo v njeni posameznosti, individualnosti (zunaj jezika), Mallarmé pa razmik med jezikom in realnostjo v njeni totalnosti. Obe, tako težnja po individualnem kot težnja po totaliteti sta obsojeni na to, da za vedno ostaneta zgolj težnji, vsaj dokler ju človek poskuša preseči v jeziku, pa čeprav je ta jezik pesniški jezik.

Vedno vnovično zadevanje ob izrazne meje pesniškega jezika je Rimbauda, še zlasti pa Mallarméja, privedlo od poskusov izrekanja Drugega k radikalnemu premisleku o možnosti spoznavanja in (pesniškega) izrekanja nasploh. Če lahko za Baudelaira in Verlaina uporabimo oznako A. Balakian, da je bil njun namen »posredovati skrivnost, ki je neodvisna od teoloških topografij, da bi ohranili občutek skrivnosti in občutek svetosti onstran njihovih predhodnih obveznosti in dogmatičnih omejitev« (A. Balakian 1992, 18), je za poezijo Rimbauda, še bolj očitno pa Mallarméja, ta ugotovitev nezadostna. Njuni teksti bolj ali manj očitno izražajo spoznanje, da vsak, še tako formalno izpiljen poskus izrekanja nekega objekta, bistveno predela sam objekt in ustvari podobo, ki referentu ne more povsem ustrezati; nenadoma se zazdi, da vsak, še tako vsakdanji in navidez znan objekt nosi pečat skrivnostnosti, nedojemljivosti. Poezija se tako postopoma odvrne od sebi zunanjih objektov k sami sebi; zlasti Mallarméjeve pesmi so zgolj še pesmi o pesnjenju – avtopoetska funkcija je prignana do vrhunca, numinozno kot objekt je iz nje izgnano. Zato ne preseneča, da so teksti simbolističnih avtorjev, še posebej pa Mallarméja in linije postsimbolistov, ki so gradili na njegovem izročilu, rabili kot spodbuda semiotiki, spoznavni teoriji, epistemologiji, filozofiji jezika.

OPOMBE

¹ Gre zlasti za dela R. Otta, E. Cailloisa, M. Eliadeja in Van der Leeuwa.

² V tem smislu je res, kar zapiše Todorov, da »odnos med označevalci vedno izzove odnos med označenci« (T. Todorov 1974, 230).

³ Kot navaja G. Michaud, se podoba brezna v zbirki pojavi kar osemindvajsetkrat (G. Michaud 1962, 53), najbolj pa je v ospredju v pesmih *De Profundis clamavi*, *Le Possédé*, *L'Aube spirituelle*, *Le Goût du Néant*, *L'irréremédiable* in *Le Gouffre*.

⁴ V podobno odrešilni, čeprav tipično disharmonični luči se smrt pojavlja tudi v petih drugih pesmi zbirke, in sicer tistih, ki so združene pod skupnim naslovom *La Mort* in so – kar je zelo povedno – umeščene na konec zbirke, tik pred zaključno *Le Voyage*. Gre za pesmi *La Mort des Amants*, *La Mort des Pauvres*, *La Mort des Artistes*, *La Fin de la journée* in *La Rêve d'un curieux*.

⁵ Izraz hipertrofija formalnega sem prevzela iz besednjaka Ernsta Ulricha oz. iz njegovega članka *Sprachmagie in fiktionaler Literatur*, v katerem izdela tipologijo magičnih postopkov, prisotnih v fikcijski literaturi (E. Ulrich 1995, 113-185).

⁶ Projekcija enačbenega načela v sekvenco, ki jo Jakobson omenja v citiranem odlomku, je povzetek njegove strukturalistične definicije t.i. poetske funkcije. Naj navedem omenjeno definicijo še v bolj znani dikciji: »Poetska funkcija projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko os. Ekvivalenca je povzdignjena v konstitutivno sredstvo sekvence« (R. Jakobson 1996a, 160).

⁷ Ali, kot trdi R. Jakobson: »Podobnost, ki nadvladuje bližino, daje poeziji njevo vseprežemajočo simbolično, vsestransko, polisemantično bistvo. (...) Dvoumnost je notranja, neodtujljiva narava vsakega sporočila, ki je osredotočeno samo nase, skratka, spremljevalna poteza poezije« (R. Jakobson 1996a, 177).

⁸ Tinjanov poudarja, da besede, uporabljene v pesmi, niso »brezvsebinske«; osnovna lastnost besede oz. pomena mora biti po Tinjanovu vsaj delno ohranjena, saj prav na njej temelji raba sosednjih besed v različnih zvezah: »Na zbitosti verzne niza torej temelji pojav navidezne semantike: nastanek nestanovitnih lastnosti, medtem ko skoraj popolnoma izgine osnovna lastnost; te nestanovitne lastnosti ustvarjajo nekakšen zlit skupinski pomen, ki je zunaj semantične povezanosti stavčnih členov« (J. Tinjanov 1984, 203). Poudarek je na tem, da osnovna lastnost skoraj izgine, ne pa tudi povsem. Jakobson je to tezo v skladu s svojo dikcijo izrazil takole: »Prevlada poetske funkcije nad referencialno ne zabriše reference, naredi jo le dvomno« (R. Jakobson 1996, 178).

⁹ Gre za dve pismi: pismo Georgesu Izambardu in pismu Paulu Demenyju, obe iz leta 1871.

¹⁰ Pojmovanje pesnika, ki mora preobraziti samega sebe, zavestno delati na sebi, da bi postal pesnik, je značilno moderno in ga je zaslediti že pri Baudelairu (v njegovih nasvetih mladim literatom), pa tudi pri Mallarméju.

¹¹ Nekaj, čemur bi lahko rekli 'čista zaznava' pravzaprav sploh ni mogoče, saj je vsaka, še tako čutna zaznava, vselej že določena predelava zunanje realnosti, to predelavo pa diktirajo jezikovne strukture in vzorci mišljenja.

¹² Na tem mestu namenoma uporabljam pojme, ki jih je Nikolaj Kuzanski, eden osrednjih mislecev, ki so tlakovali pot v novi vek, v 15. stoletju uporabil za opis razlike med Bogom in svetom (prim. E. Hoffman 1997, str. 267-284). Naveza ni poljubna, saj Kuzančeve misli odzvanjajo tudi pri R. Ottu, ki uporablja pojem *coincidentia oppositorum* (čeprav Kuzanskega nikjer eksplicitno ne omenja), tesne vzporednice pojmovanjem Kuzanskega pa je mogoče najti tudi pri simbolistih.

¹³ Tak način pesnjenja – pesnjenja na način evokacije, ki ne želi sporočati, temveč le sugerirati –, radikalno sprevrača tradicionalno shemo literarne komunikacije, v kateri je bralec le pasivni sprejemnik, odčitovalec avtorjevih intenc. Kot meni A. Balakian, je najpomembnejše spoznanje simbolistov po celem svetu to, da resnična in poglobljena komunikacija ne poteka nujno skozi preprosti proces spajanja misli pisca z mislijo bralca (A. Balakian 1991, 11).

¹⁴ Omenimo vsaj še *Éventail* (de Mme. Mallarmé) in *Autre Éventail* – de Mademoiselle Mallarmé (Druga Pahljača – gospodične Mallarmé).

¹⁵ Prav tišina, praznina in tema pa so tudi edina neposredna izrazna sredstva, ki jih R. Otto navaja med možnimi izraznimi sredstvi numinoznega (R. Otto 1993, 100-104).

VIRI IN LITERATURA

A. Primarni viri

BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes* (1968). Uredil in opombe napisal Y.-G. Le Dantec, pregledal in uvodno besedo napisal Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles (1998). Izbral in spremno besedo napisal Tone Smolej, prevedli Andrej Capuder, Marija Javoršek, Jože Udovič, Cene Vipotnik, Božo Vodušek. Zbirka Mojstri lirike, Ljubljana: Mladinska knjiga.

BAUDELAIRE, Charles (1977): *Rože zla*. Prevedli Jože Udovič, Božo Vodušek, Cene Vipotnik, Andrej Capuder, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič. Zbirka Kondor: 163, Ljubljana: Mladinska knjiga.

MALLARMÉ, Stéphane (1970): *Oeuvres complètes*. Uredila, opombe in spremno besedo napisala Henri Mondor in G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane (1987): »O literarni evoluciji (Intervju Julesa Hureta s Stéphanom Mallarméjem l. 1891)«. Prevedel Boris A. Novak. V: *Nova revija*, Letnik VI (1987), št. 61-62, str. 708-710.

MALLARMÉ, Stéphane (1989). Izbral, prevedel in spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Zbirka Lirika: 65, Ljubljana: Mladinska knjiga.

MALLARMÉ, Stéphane (1998): *Correspondance complète (1862-1871), suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898) avec des lettres inédites*. Uredil in opombe napisal Bertrand Marchal, predgovor napisal Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard, str. 341-345.

RIMBAUD, Arthur (1972): *Oeuvres complètes*. Uredil, uvodno besedo in opombe napisal Antoine Adam. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

RIMBAUD, Arthur (1984): *Pijani čoln*. Izbral, prevedel, opombe in spremno besedo napisal Branc Mozetič. Ljubljana: Mladinska knjiga.

VALÉRY, Paul (1987): »Včasih sem govoril Stéphanu Mallarméju«. Prevedel Boris A. Novak. V: *Nova revija*, Letnik VI (1987), št. 61-62, str. 713-715.

VALÉRY, Paul (1992). Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Zbirka Lirika: 73, Ljubljana: Mladinska knjiga.

VERLAINE, Paul (1962): *Oeuvres complètes*. Uredil, kronologijo in opombe napisal Y.-G. Le Dantec, uvodno besedo napisal Jacques Borel. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

VERLAINE, Paul (1996). Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Zbirka Lirika: 86, Ljubljana: Mladinska knjiga.

B. Literatura

- ABASTADO (1984), Claude: »The Language of Symbolism«. Prevedel Jacques Houis. V: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, uredila Anna Balakian. Budimpešta: Akadémiai Kiadó, str. 85-99.
- BALAKIAN, Anna (1997): *The Symbolist movement – A Critical Appraisal*. New York: New York University Press.
- BALAKIAN, Anna (1991): »The Symbol and After«. V: *Neohelicon – acta comparationis litterarum universarum*, Letnik XVIII/1991, št. 1, str. 9-24.
- BALAKIAN, Anna (1992): *The fiction of the poet*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas (1988): *Družbena konstrukcija realnosti – Razprava iz sociologije znanja*. Prevedel Aleš Debeljak. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- FRIEDRICH, Hugo (1972): *Struktura moderne lirike – od sredine devetnajstega do sredine dvajsetega stoletja*. Prevedel Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.
- JAKOBSON, Roman (1996a): »Lingvistika in poetika«. Prevedla Zoja Skušek. V: *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana: ISH Inštitut za humanistične študije, str. 147-190.
- JAKOBSON, Roman (1996b): »Poezija gramatike in gramatika poezije«. Prevedel Drago Bajt. V: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ISH Inštitut za humanistične študije, str. 117-146.
- JAKOBSON, Roman (1996c): »Šest predavanj o zvoku in smislu«. Prevedel Bojan Baskar. V: *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana: ISH Inštitut za humanistične študije, str. 9-85.
- KERŠEVAN, Marko (1975): *Religija kot družbeni pojav*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- LOTMAN, Jurij Mihajlovič (1976): *Struktura umetničkog teksta*. Prevedel Novica Petković. Beograd: Nolit.
- LUCKMANN, Thomas (1997): *Nevidna religija*. Prevedel Friderik Klampfer. Zbirka Krt: 104, Ljubljana: Krtina.
- MICHAUD, Guy (1961): *Message Poétique du Symbolisme*. Pariz: Librairie Nizet.
- MIHELJ, Sabina (2000): »Nekateri vidiki sorodnosti literarnih in religioznih praks: ujemanje antropoloških in (avto)poetskih predpostavk simbolistične lirike in fenomenologije religije«. V: *Anthropos*, letnik XXXII (2000), št. 1-2, str. 109-132.
- OTTO, Rudolf (1993): *Sveto – O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Prevedel Tomo Virk. Zbirka Hieron, Ljubljana: Nova Revija.
- RAPPAPORT, Roy (1999): *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology, Cambridge: Cambridge University Press.
- ŠKLOVSKI, Viktor (1984): »Umetnost kot postopek«. V: *Ruski formalisti*. Prevedel Drago Bajt, Uredil Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 18-22.
- TINJANOV, Jurij (1984): »Pomen verzne besede«. V: *Ruski formalisti*. Prevedel Drago Bajt, uredil Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 168-213.
- TODOROV, Tzvetan (1972a): »Introduction à la symbolique«. V: *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, letnik III (1972) št. 11., str. 273-308.
- TODOROV, Tzvetan (1972b): »Le sens des sons«. V: *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, Letnik III (1972) št. 11., str. 446-459.
- TODOROV, Tzvetan (1974): »Recherches sur le symbolisme linguistique«. V: *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, Letnik V (1974) št. 18., str. 215-245.

■ THE VOICING OF NUMINOUS EXPERIENCE IN THE FOUNDERS OF SYMBOLIC LYRICISM

The focus of this article is on the relation between religion and literature in 19th century French symbolist poetry. Contrary to the main approaches taken hitherto, which treat the above-mentioned relation in terms of content, following the appearance of the originally religious motifs, themes and ideas in the texts, this article offers an alternative by dealing with the relation between religion and literature primarily from a formal aspect. The starting point is not a strict division between content and form, but the specific interaction between the two. The basic thesis of this article is that it was the specific language of poetry, as developed by the symbolist poets, which enabled this poetry to become a privileged means of expressing modern religious (or numinous, to be more precise) experience. A detailed analysis of poems by Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud and Stéphane Mallarmé, which are widely accepted as having outlined the basic shape of literary symbolism, is made. Through an analysis and comparison of their literary texts, essays and correspondence, the principal features of symbolist writing are extracted from the aspect of their ability to express a numinous experience or object. These include first of all a (symbolist) use of a symbol and the approach of poetry to music. The article also deals with so-called sensual unreality (typical of Rimbaud's poetry) and pure poetry (typical of Mallarmé's poetry). With the help of the last two features it can be shown how and why the symbolist poetry, which at first made an attempt to put into words numinous objects, was transformed into a radical reflection on the nature of human realisation and utterance, which is why it remains of interest in linguistic and cognitive theory or epistemology.

Maj 2000