

Pesniške reprezentacije negotovosti

Božena Tokarz

Filološka fakulteta, Šlezijska univerza, PL-41-203 Sosnowiec, Ul. Gen. Grota-Roweckiego 5, Poljska
tokarzbozena@gmail.com

Članek predstavlja oblike in strategije reprezentacije negotovosti v sodobni poljski poeziji, ki je v zadnjem stoletju uporabljala različne strategije, od alternativnega strukturiranja znakov in odslikavanja mehanizmov aktualne psihosfere ter dejavnostnega sistema do izražanja negotovosti v antitetičnih, vprašalnih in položajskih konstrukcijah.

Ključne besede: poljska poezija / semiotika / pesniški jezik / znak / reprezentacija / negotovost

Skupaj z razvojem znanosti narašča tudi bojazen pred občutkom gotovosti kot utvare, ki je utemeljena bolj na veri kot na znanju. Znanje je namreč odvisno od podrobnih raziskav, ki potekajo v skladu z obvezujočimi znanstvenimi načeli oz. v skladu s prevladujočimi teorijami in uveljavljenimi metodami opisa. Znanost in civilizacija operirata z aktualnimi aksiomi, ki imajo vse krajši rok veljavnosti. Dvom o njihovi zadržanosti zbuja čedalje bolj eksaktne raziskave, ki odkrivajo razhajanje med pojavi in normami ter kažejo potrebo po drugačnem ključu razlage in novih metodah deskripcije, zaradi česar se spreminja slika resničnosti. Ta je zmeraj odvisna od opazovalnega pristopa in vprašanj, ki ji jih zastavljajo. Večkrat v zgodovini je bila znanstvena zanesljivost podvržena dvomu, primeri za to so heliocentrični sistem Nikolaja Kopernika, Darwinova teorija in znanstvene polemike z njo, Einsteinove, Diracove ali Hawkingove koncepcije v teoretični fiziki. Občutek gotovosti je bil omajan tudi v območju družbenega delovanja ter ideološko-ekonomskih in političnih koncepcij.

Spoznavno plodovitejša se je izkazala negotovost v smislu radovednosti in ustreznega zastavljanja vprašanj oz. zbujanja dvomov; pri iskanju odgovorov in razvijanju neznank je sproščala intelektualno in emocionalno ustvarjalnost. Drugače zastavlja vprašanja znanost in drugače literatura. Vednost, ki jo prinaša poezija, ni normativizirana, ker izhaja iz emotivno-konativne in estetske refleksije o resničnosti in človeku, ki v njej domuje. Refleksija izhaja iz estetsko-etičnih, pogosto tudi družbenih spodbud. Izraža se tako v deskripciji resničnosti kot tudi v njenih deformacijah, ki predstavljajo oceno, kritiko ali navdušenje ali, kot je zapisal Julian Przyboś, življenje ponuja pesnikom »lirične situacije«, pesnik pa jih

odkriva (129). Znakovne reprezentacije teh situacij verbalno tematizirajo resničnost v obliki besed in besednih zvez, neverbalno pa v podobah, ki jih prikličejo. Predstavljajo nekaj več kot fotografija, s trajno ohranitvijo omogočajo pomensko predstavo o gibanju in življenjski dinamiki. Omogočajo, da minulo obstaja v sedanjem, oz. »stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus« (Roža nekdanja v imenu stoji, gola imena držimo) – kot je končal svoj roman *Ime rože* Umberto Eco (465). Prepričan je namreč, da so znamenja kulture, ki niso ohranjena v znakih, obsojena na pozabo (Czerwinski 5–26).¹

V pesniškem znaku konstituirana reprezentacija je odvisna od splošnih načel spoznavanja (v znanosti, pridobljeni vednosti in v kulturno obvezujočem stilu sporazumevanja), pa tudi od zavestnega oblikovanja znakov, ki se zaradi prevladujoče pesniške konvencije ali pesniškega programa bolj ali manj izkazuje v besedilu. Pesniško dojetje sveta spremlja negotovost, še posebej velja to za drugo polovico 20. stoletja; negotovost, ki jo zbuja živ spomin na travmatične vojne izkušnje, takoj za tem pa se temu pridružujejo civilizacijske izkušnje, povezane s spreminjajočo se kulturno paradigmo. Vse hitrejši razvoj znanosti in tehnike je glavni pobudnik miselnih sprememb, to pa posledično zahteva premišljeno izkoriščanje orodij, ki sta jih znanost in tehnika dali na voljo človeku, kar velja tudi za izkoriščanje informacij. Oblast, volja in sanje posameznika imajo na voljo take vzvode moči, kot so vojska, elektronika, ekonomija, politika, množična občila. Zato nas ne preseneča dejstvo, da se je poezija kljub določenim zadržkom odpovedala metafori kot obliki stilistične ekspresije v korist pojmovne metafore in specifičnega opisa, v katerem sta zajeti reprezentacija sveta in refleksija o njem v obliki izražanja dvomov in protislovij.

Politika in množična občila so kompromitirali metaforo kot izrazno sredstvo. Paradokсно je, da je poezijo brez metafore na umetniški ravni uveljavil pesniški konstruktivizem, ki se je v različnih kulturah manifestiral na različne načine. Kot smer v okviru zgodovinske avantgarde je izražal sanje o preoblikovanju sveta in neomejenih človekovih možnostih, vključno z njegovo prenovno. Evforija je dokaj hitro začela prehajati v nemir, postopna kompromitacija pa je pokazala varljivost vsakršne gotovosti. Vse, kar velja za zunanje (politično, zgodovinsko, ekonomsko), ni moglo ostajati ravnodušno do tistega, kar je notranje, pesniško (estetsko, etično), torej do samega izražanja. Na to odvisnost, ki je sicer navzoča v vsakem času, so na poseben način opozorili mdr. člani poljske pesniške skupine, ki je bila najbližja konstruktivizmu, pesniki krakovske avantgarde (Tadeusz

¹ Martin Czerwinski v predstavitvi Ecove teorije razlaga njegov odnos do konteksta, ta brez pretvorbe v znake ne obstaja, ker ne omogoča komunikacije.

Peiper, Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Adam Wazyk), ki je delovala v letih med 1924 in 1933.

V tem pogledu je posebno vlogo odigral Peiper kot teoretik skupine, ki je v programskih izjavah, objavljenih v dvajsetih letih 20. stol. na straneh revije *Zwrotnica* (Kretnica), zasnoval izhodišča in cilje nove poezije, mdr. v člankih: *Miasto, masa, maszyna* (Mesto, množica, mašina); *Metafora terażniejszości* (Metafora sedanjosti); *Poezja jako budowa* (Poezija kot zgradba) in *Nowe tworzenie* (Nova ustvarjalnost) (1–251). Poudaril je, da se mora pesniška (retorična) reprezentacija resničnosti prilagoditi spremembam, ki so nastopile pod vplivom razvoja tehnične civilizacije ali bodo nastopile v miselnih mehanizmih človeka. Opažal je očiten vpliv civilizacije na mišljenje in občutljivost posameznika, kar je bilo značilno za avantgardistične »organične« teorije (Czapik-Lityńska 70).

Peiper je razmerje med umetnostjo in življenjem pojmoval genetično, podobno kot pozitivisti, in funkcionalno, verjel je v preoblikovalno moč umetnosti (Jaworski III–LXXX). Čeprav je pravilno diagnosticiral prihodnost poezije v kontekstu tehnike in množične kulture, se je ujel v paradoks, ko je hotel pri tem ohraniti elitnost in estetsko, sublimno raven poezije. Njegova zahteva po poeziji za intelektualno elito se ne ujema s potrebo po tem, da umetnost dohiteva spreminjajočo se resničnost (Peiper, *Pisma* 244). Vendar je zelo jasno opredelil pesniško reprezentacijo gotovosti. Sestavljajo jo: pomensko oddaljene medbesedne zveze; urejanje in preoblikovanje namesto reprodukcije navzoče resničnosti; psevdonimizacija občutij namesto poimenovanja; zgoščenost metafore, ki nadomešča gostobesednost in razumevanje besedne ustvarjalnosti kot obrti, temelječe na delu z besedo, ter pesnik kot gradbenik.

Čeprav so na Poljskem med obema vojnama obstajale številne smeri in pesniške skupine, so pesniki dvoma, vrstniki predstavnikov krakovske avantgarde, npr. Józef Czechowicz, ali mlajši vilenski katastrofisti, npr. Czesław Miłosz, izražali svojo negotovost kot repliko na prikazani model. Še pred drugo svetovno vojno so se hkrati z reprezentacijo gotovosti pojavile pesniške podobe negotovosti, ki se niso izogibale sanjskim vizijam, metaforo, ki je temeljila na razmerju istovetnosti, je izrinila metonimija, izhajajoča iz razmerja vzporednosti.

Razvrednotenje gotovosti je preneslo osredotočenost pesniške zavesti na izpovedni in doživljajski subjekt ter na način njegove izpovedi kot sporočila in ne le izraznega sredstva. Subjekt in izraz ustvarjata napetost med interiorizacijo in eksteriorizacijo osebe in resničnosti. Vabljava večpomenskost metafore vse manj označuje osebo in svet, glede na spremenjen komunikacijski položaj izginja celo njena poetična in spoznavna funkcija, v kateri metafora vse bolj služi zastiranju podobe resničnosti. Zato subjekt

in metafora kot temeljna elementa pesniške reprezentacije izgubljata svojo stabilnost. Zgodil se je paradoks, ki temelji na opažanju, da za novo pomensko celoto označenec (*signifié*) postane označevalec (*signifiant*).

Zavest o tem, da je znak nosilec smisla, se je izoblikovala v 20. stoletju v zvezi z dvema teorijama znaka, de Saussurovo (katerega predhodnika sta Mikolaj Kruszewski in Boudouin de Courtenay) (Jakobson 22–60) ter Peirceovo (Buczyńska-Garewicz). Za Peirceovo tridelno koncepcijo znaka je značilna odprtost, za de Saussurovo dvodelno koncepcijo pa systemska zaprtost. Zaradi pojava semioze, ki ga je odkril Peirce, se lahko sporočilo spreminja, glede na kode in dekodiranje. Umberto Eco je semiotiko označil kot nihanje med zaprtostjo v strog sistem in odprtostjo, odvisno od spreminjajočih se kodov in načinov dekodiranja. Če hočemo, da bi ustvarjanje znakov imelo smisel, ni dovolj pokazati to, kar je označeno, in tisto, s čimer je označeno. Smisel temu postopku namreč daje subjekt, vpet v jezik in kulturo. Peirce je v semiozi upošteval pomemben element sporazumevanja, ki temelji na tem, da znano postane označevalec za tisto, kar je še neznano. Razlikoval je tri sestavine znaka: reprezentamen, ki je nosilec znaka; objekt, ki kaže na označeni predmet, in interpretant, ki znak umešča v komunikacijsko celoto. V procesu semioze interpretant postane reprezentant (ali označevalec) nove celote znaka (Buczyńska-Garewicz; Bense). Pri tem ohranja spomin na prvotni pomen. Proces označevanja namreč poteka v drugačnem redu kot gola analiza znaka. Nastaja na meji med elementarnostjo tega, kar je za posameznika zunanje, in njegovo sposobnostjo za racionalizacijo sveta. Tako je po Peirceovi tridelni teoriji mogoče zaznati navidezni paradoks, da lahko označenec postane označevalec za neki drugi označeni objekt in tako izraža nov smisel in drugačno videnje sveta.

Reprezentacija pomeni, da stvar s pomočjo znakov postane na novo navzoča, v primeru literature gre za navzočnost v okviru jezikovnih znakov, ki predstavljajo kategorijo, opredeljeno s specifikko verbalnega jezika, njegovo leksiko, fonetiko in fonologijo ter slovnično kategorizacijo; vse to namreč omogoča konceptualizacijo resničnosti. Jezikovni znaki oblikujejo večje pomensko-zvočne konstrukcije, s katerimi izražajo določen smisel. Reprezentacija stvari je lahko naravna, tako kot sadež češnje reprezentira drevo, zunanji videz pa človeka (čeprav tudi tu ni absolutne gotovosti), ali umetna, npr. v poeziji. Celotakrat, ko se ustvarjalec izreka proti načelu kreativnosti in piše iz t. i. resničnosti, mora opravljati izbiro, ta pa, kot se vidi po nastopu t. i. *ready mades*, določa njegovo gledišče, ki začenja nov proces semioze v funkciji označevalca novega pomena. Očitnost avtorstva v umetnosti je v nasprotju s sodobnimi težnjami poezije, da bi bil subjekt potisnjen v ozadje in dobil vlogo medija, ki omogoča navzočnost resničnosti, ne da bi jo na novo opredeljeval.

Ustvarjalni subjekt potemtakem ne daje strukturnih dokazov za lastno poseganje v prezentacijo, saj ustvarja vtis, da se odvija sama, kar zbuja utvaro o samoprezentaciji. Zato izginja zavest o sprejemanju umetniškega dela, ostane pa njegov učinek. Avtorjeva umestitev znotraj prezentacije zaradi brisanja vloge subjekta odpira delo v smeri resničnosti in vabi bralca k dialogu z njo. Delo ničesar ne pojasnjuje, ne vsiljuje nobene sodbe, izraža stališče dvoma ali negotovost, vendar, tako kot v Różewiczevi pesmi (*Poezija* 24, 58, 185, 231, 420, 580, 620, 976), vzpostavlja neposredni stik z resničnostjo. Semantična in simptomalna analiza (prepoznavanje »jaza«) kažeta napetost na obeh straneh: v resničnosti in subjektu, ki se izogiblje celostni predstavitvi, tako da fragmentarizira reprezentacijo, kar lahko kaže na nemoč pri spoznavanju sveta in nezaupljivost do spoznavnih možnosti.

Negotovost kot miselna shema naše dobe je obenem z izkazovanjem kapacitet človekovega duha, domišljije in občutljivosti predstavljena ali zastopana z jezikovnimi znaki. Hkrati pa se ravno v poeziji odvija dialog o človeku, ki je venomer ujet v biologijo, kulturo, zgodovino, družbo, umetnost, religijo, metafiziko, civilizacijo, skratka, v resničnost. Negotovost, ki opredeljuje njegove izbire, reprezentira svoj pesniški izraz v znakovni strukturi jezika pesmi: v simptomih navzočnosti subjekta in v stilistiki, ki iz komunikacijskih orodij ustvarja sporočilo. Način, kako se izpoveduje subjekt besedila in se sporazumeva z drugimi, posreduje smisel skupaj z neposredno izpovedano vsebino. Subjekt izraža svoje stališče z vsebinskimi izjavami in organiziranjem izpovedi, kar spremlja njegovo komunikacijsko naravnost, torej tisto, kar govori, komur govori in z namenom, s kakršnim govori. To, kar govori, torej smisel, tvorita izjavljena vsebina in način govorjenja. Govor zmeraj spremlja določena komunikacijska naravnost, določena intenca. Tako se v jedru strukture pesniške izpovedi zmeraj nahajajo: subjekt, ki z določenim namenom ustvarja znake resničnosti, beseda kot orodje pomenskega označevanja in besedilni kontekst njene rabe. Interakcija med njimi ustvarja sporočilo, naslovljeno na bralca, s katerim ta vstopa v nadaljnjo interakcijo. Tri različne modele »označevanja« resničnosti, ki sicer korespondirajo med sabo, predstavljajo: poezija krakovske avantgarde (zlasti Peiperjeva in Przyboševa), ustvarjalnost Tadeusza Różewicza, odkritega v povojni poljski poeziji, in poezija Wisławe Szymborske.

Za Tadeusza Peiperja in avantgardne pesnike je večpomenskost besede pomenila neomejene ustvarjalne možnosti, služila je oblikovanju nove estetske in spoznavne občutljivosti. Ustvarjala je avtonomni pesniški svet, ki je obenem kot miselna shema analogon resničnosti. Civilizacija in kultura namreč v spoznavnem procesu usmerjata asociativne povezave. Hitrost

in dinamika, ki sta značilni za civilizacijo 20. in 21. stoletja, sta bistveno spremenili človekovo dožemanje resničnosti. Nova transportna sredstva, množična občila in številnost informacij so omogočili nove perceptivne zmožnosti, temelječe na istočasnosti zaznavanja. Avantgardni pesniki, ki so opazili začetne procese miselnih sprememb, so posegli po stilističnih metaforah, kot primer lahko služi metafora »oddloñ powietrzna« (zračni odtis dlani ali, natančneje, zračna od-dlan) iz pesmi *Odbod (Odjażd)* Juliana Przyboša (48).

Metafora je namreč pomembno sredstvo za izražanje čutnih in duhovnih zaznav, misli, čustev in občutkov v znakih. Metafora »oddloñ powietrzna« je zgrajena iz samostalniškega pesniškega neologizma in samostalniškega pridevnika. Asociira metaforični preneseni pomen (epiteton), presenetljivo podoben Homerjevi »rožnatoprsti zarji«, če ne bi šlo za prizivanje popolnoma drugačnega pomena. Metafora je na koncu pesmi, je nekak povzetek čustvenega razmerja med lirskim »jazom« in junakinjo ter si podreja celotno besedilo. V znake pretvarja prizor slovesa od ljubljene ženske na kolodvoru in duhovno sled, ki je ostala za njo. Za njo, ki se je odpeljala, je ostal »zračni odtis dlani« (dobesedno »od-dlan«). Neologizem je nastal po besedotvornem vzorcu »odtis«, ki pomeni ohranjeno sled v nečem materialnem, vendar ni tvorjen iz glagola (kot v primeru: odtis, iz odtisniti, pustiti sled), temveč iz samostalnika »dlan«. S pomočjo neologizma je nastala metafora, ki je semantična in vizualna podoba. Dlan prijateljice, ki maha iz odhajajočega vlaka v slovo, je v gibanju, tako ustvarja podobo zaporedja nestikajočih se dlani; v očeh tistega, ki gleda, ostaja sled (odtis) predhodnega giba. Z vizualno podobo, vidno zaznavo, se prekriva semantična podoba, kajti ne gre za trajno sled, ki jo pušča za sabo ženska, od katere se je poslovil na železniški postaji, ampak za sled, bežno kot zrak, ki je ostala le v očeh in spominu. Bila je in ni je več, čeprav se lahko pojavi v spominu. Metafora, ki pretvarja v znak določeno situacijo slovesa, lahko določa kratkotrajnost zveze med dvema osebama, pa tudi bežnost čustev, ki so ju vezala.

Po metafori in neologizmu posežejo pesniki (pa tudi drugi, ko govorijo) takrat, ko ne morejo izraziti misli, čustev, občutij ali intuicij s pomočjo obstoječega besedišča (Jung 15–18). Przyboš je v izpovedovanju čustev varčen, podobno kot tudi drugi pesniki avantgarde. V estetskem pogledu ima popolno kontrolo nad pomensko tvarino besede in ureditvijo pesmi, a pesniški subjekt se dobro zaveda tega, kar govori, medtem pa je doživljajski subjekt v življenju sposoben opaziti »lirične situacije«, v njih se, kot pravi Edward Balcerzan, razkrivajo nove čustvene drže, ki se ponavljajo v besedni tvarini, ta pa je drugačna od neverbalizirane resničnosti (195–250). S tem, ko se pesniki izražajo z metaforo, ki je konstrukcijsko

središče pesmi, tvorijo predstavnne reprezentacije resničnosti, temelječe na gotovosti, ki jo omogoča poznavanje vzrokov.

Upoštevanje posledične verige služi vzročnemu spoznavanju sveta skladno z antično tradicijo *modus ponens* (prim. Eco, *Czytanie*). Zanj je značilno sklepanje po treh postavkah: po načelu istovetnosti, odsotnosti protislovja (da bi nekaj bilo in hkrati ne bilo) in načelu izključitve tretje možnosti, kajti nekaj je lahko brez tretje možnosti pravilno ali napačno (5–7). Družbenozgodovinske izkušnje 20. in 21. stoletja, zlasti pa znanstvena odkritja na področju teoretične fizike in matematike, so omajale način mišljenja, ki ga obseda vprašanje omejitev in linearne posledičnosti. Revolucija v mišljenju o času in prostoru, vloga miselne, virtualne sfere in odmik od tradicije *modus ponens* so vplivali na spremembo načina umovanja, pomemben dejavnik sta namreč postali transgresivnost in transversalnost; pripadnost stvari določeni kategoriji ne pomeni, da nekaj nekaj je ali ni, ker je indentiteta stopnjevalna; posledica pa lahko postane vzrok. Tridelna kategorija znaka, kot jo je v Združenih državah ob koncu 19. stoletja ustvaril Charles Sanders Peirce, je postala našim časom bližja struktura razmišljanja, kot pa je v Evropi iz Aristotela izhajajoča priljubljena dvodelna teorija znaka, ki temelji na binarnosti. Na podlagi znanstvenih ugotovitev, pa tudi življenjskih in civilizacijskih izkušenj, je razmišljanje na osnovi linearnega sklepanja in binarne logike (resnica ali laž) začelo tekMOVATI z mrežo kot miselno strukturo in logiko protislovja, ki se je potrjevala v vse pogostejše zapaženih paradoksih obstoja. Občutek gotovosti je začel nadomeščati dvom kot orodje spoznavanja, kajti v vsakem predmetu in vsakem položaju tiči skrivnost, ki usmerja k naslednji skrivnosti.

Zaradi razpada etičnih vrednot v travmatični izkušnji druge svetovne vojne in spričo civilizacijske osamitve človeka, obsojenega na odtujenost sredi množice, se je Tadeusz Różewicz v poetiki negacije odpovedal stilistični metafori, močnemu subjektu, zvoku in sliki v poeziji (Różewicz, *Przygotowanie* 98–100).² Ta postopek je značilen za vso njegovo ustvarjalnost, kaže, da v poeziji ni mogoče ohranjati integralne vizije sveta, kajti nihče ne ve, kako to storiti, niti v znanosti niti v poeziji. Mogoči so le poskusi, da bi razumeli ali dojeli zapletenost sveta in človeka ter pri tem ostali zvesti lastnim moralnim načelom (Taylor 9–21). Negotovost je spremljevalka upodobljenega avtorskega subjekta, njegovih pesmi in dramskih del. To velja za etične in estetske pojave, kar potrjuje tezo, ki jo je vzpostavil Peiper v zvezi z etično dolžnostjo ustvarjalca v odnosu do notranje resničnosti in poezije. Da bi nekaj opazili, moramo znati gledati v fizičnem, miselnem in psihološkem pomenu. Tudi Marshall McLuhan je v petdese-

² Besedilo, napisano za Drugi Festival jugoslovanske poezije na Reki leta 1958.

tih letih pisal o povezavi med umetniškimi, civilizacijskimi in (široko razumljenimi) kulturnimi procesi. Po njegovem prepričanju je umetnik dolžan v svojih delih ustvariti anti-miljé, ki bo omogočal videti in razumeti novo okolje, v kakršnem človek živi. »Vloga umetnosti [torej tudi poezije] je, da ljudem, ki so otopeli, ker jim je zaznavne sposobnosti zadušilo zanje neopazno okolje, omogoči zaznavanje. Pri tem jim bo pomagalo alternativno okolje, ki ga ustvarja umetnik v obliki svojih umetniških del.« (McLuhan 307) Oznaka »anti-miljé« se nanaša na drugo obliko obstoja, na umetnost, ki je reprezentacija resničnosti, torej njeno sekundarno uresničenje v znakovnih strukturah, v poeziji v jezikovnih znakih. Ti se spreminjajo skladno s spremembami zunanjega sveta in prevladujočih konvencij. Po drugi strani pa je Roland Barthes pri opisovanju genialnosti filmov Charlieja Chaplina na prelomu petdesetih in šestdesetih let poudaril, da je znal v njih pokazati slepca in njegovo slepoto hkrati. Zaradi skladnosti med idejo (*signifié*) in njenim nosilcem (*signifiant*) je človekova drama presunljiva in zbuja grenki smeh, ki je znamenje časa.

Razmišljanje obeh teoretikov izhaja iz opazovanja umetnosti, navzoče pa je bilo tudi v poeziji, npr. poeziji zgodovinske avantgarde in avantgarde 20. stoletja. Njegovo spoznanje je, da nosilec pomena ni le pojem (ideja), ampak tudi oblika njegovega pomenjenja, torej njegov nosilec, interakcija med njima pa je bistvena za smisel sporočila. Pomemben je torej posrednik, prek katerega se lahko uresniči znak, ki poustvari resničnost v sekundarnem obstoju. Rózewicz si je prizadeval, da bi ponovno oživil izgubljeno gotovost v območju etičnih vrednot in zavesti o identiteti, hkrati pa je razkrival, da ni več mogoča vrnitev k nekdanjemu načinu razmišljanja in pesniškemu tvorjenju znakov, kajti meja med vrednotami ni več dovolj jasna. Vsaka stvar vsebuje dvojno stališče: svetloba – tema, dobro – zlo, posamezna stvar – senca (Kroński 151).

Rózewicz odklanja zapažene anomalije v zvezi z družbeno in etično normo, ki ju, paradokсно, dopuščajo obstoječa znanja in tehnična sredstva. Etična vrednost je zanj vendarle tuja biti estetske vrednosti. To povzroča nujnost sekundarnega tvorjenja znakov s pomočjo jezikovne tvarine. Nezaupljivost do metafore, povezana s spoštovanjem do besede, se v tej poeziji izraža s preverjanjem mehanizma poimenovanja. Poizkusi imenovanja in fragmentarnega opisa, ki kažejo na konkretne denotate, razkrivajo sporočilno nezadostnost besed. Ne podajajo vseh pojavnih oblik določene stvari, zato metafora, ki temelji na »besedah, ki se čudijo same sebi« (to je aluzija na Peiperjevo teorijo metafore), ni zmožna izraziti niti misli niti občutka, temveč ju lahko samo zakrije. Zato sestavlja imena, ki na videz negirajo pod njimi skrivajoče se pojme, kot so dobro in zlo, lepo in grdo, živo in mrtvo. Njihov končni učinek je izraz izgubljenosti, krik. K smi-

slu sveta in človeka po Różewiczewem mnenju vodi reprezentacija znaka, ki ne temelji izključno na besednem pomenu (ker se ta ujema s stvarjo), ampak na jezikovni organizaciji na sintaktični ravni. V njegovih pesmih prevladujejo eliptične konstrukcije, asindetoni in skladenjski paralelizmi, temu pa se pridružujejo poizkusi določanja mej celote v procesu opredeljevanja. Konkretizirana posplošitev v imenu ali celotnem besedilu ustvarja metaforično podobo po načelu analogije, npr. v pesmi Róża (Vrtnica), je vrtnica roža, ki v pesniški tradiciji simbolizira dekliško lepoto (dekle kot roža), in »Roža je ime umrlega dekleta«. V *Belem grašku* ima funkcijo konkretiziranega slikanja celotno besedilo sporočila, pogosto objavljenega po radiu: »Odšla je od doma in se ni vrnila ...« Prvotni denotat besedila je bila pogrešana ženska. V trenutku, ko se je pojavil v pesniški zbirki, pa je postal nosilec (reprezentamen) novega pomena, ki govori o položaju posameznika v mehanizirani kulturi in avtomatiziranem svetu, čeprav ne potisne v pozabo prvotnega pomena.

Paralelizmi v obliki vzporednih definicij ali situacijskih slik so izraz pristajanja na vzporednost pojavnih oblik stvari, hkrati so to vprašanja, ki si jih mora zastaviti bralec. Pesniški stavek namreč nima slovnične oblike vprašalnega stavka, temveč gre za trdilni stavek, katerega besedni red ruši elipsa, npr. v pesmi Kto jest poeta (Kdo je pesnik): »Pesnik je tisti ki piše pesmi / In tisti ki pesmi ne piše.« (Różewicz, *Poezja* 96) Vzporejanje med seboj nasprotujočih si definicij prenaša težo odgovora s pesnika na bralca. Hkrati kaže iluzornost enoumnih kvalifikacij, ker se definicije izključujejo. Še naprej pa ostaja aktualno vprašanje glede tega, kdo je pesnik, če pisanje pesmi ni njegova razlikovalna lastnost. Pri Różewiczu je pesniško besedilo že prej ostalo brez značilnih lastnosti: zvoka, rime in metafore. Pesnikova naloga je namreč postavljanje vprašanj, ki so izraz negotovosti in ki obenem to negotovost na različne bralske načine rešujejo. Če je možnost definicije stvari tako iluzorna, tedaj zlasti pesnik, ki bolje opaža vse izjeme, nima pravice niti možnosti postavljati intelektualnih in emocionalnih norm. Njegova dolžnost je zbujati moralni in estetski nemir, ki je posledica redukcije raznorodnosti stvari.

V poeziji Wislawe Szymborske negotovost prav tako ni slabost, temveč pesniška dolžnost in pesnikova moralna moč. V nagovoru ob podelitvi Nobelove nagrade z naslovom *Pesnik in svet*, ki ga je prebrala 7. decembra 1996 v Stockholmu, negotovost opaža kot lastnost, ki opredeljuje pesnikovo stališče, podobno kot Różewicz pa je ne pripisuje le pesnikom. Izvira iz navdiha, ki nima veliko skupnega z ljubljencem muz. Zapisala je:

[N]avdih ni privilegij izključno pesnikov ali umetnikov nasploh. Zmeraj je bila, je in bo določena skupina ljudi, ki jih navdaja navdih. To so vsi tisti, ki zavestno izberejo svoje delo in ga opravljajo z ljubeznijo in domišljijo. Med njimi se najdejo

zdravniki, se najdejo pedagogi, pa vrtnarji in stotine drugih poklicev. Njihovo delo je lahko nepretrgana prigoda, če le najdejo zmeraj nove izzive. Kljub trudu in porazom njihova radovednost ne usahne. Iz vsakega razrešenega primera se dvigne roj novih vprašanj. Navdih, karkoli že to je, se rojeva iz neskončnega »ne vem«. (405)

Pesnik, če je pravi pesnik, si mora venomer ponavljati – »ne vem«. Z vsakim delom skuša odgovoriti na to, toda takoj ko postavi piko, ga že zajame dvom, že se začena zavedati, da je to začasni odgovor in absolutno nezadosten. Zato poskuša še enkrat in še enkrat [...]. (407)

Kolikor dvom, navdih, radovednost in ostrina pogleda pesnika povezujejo z izbranci drugih poklicev, toliko ga od njih ločuje oblika reprezentacije, tudi reprezentacije negotovosti. Pri Szyborski je globoko vsajena zavest o tem, da poezija ustvarja jezikovni anti-svet, kar je najlepše izpovedala v pesmi Radość pisanja (Radost pisanja), v kateri se misel o ohranitvi resničnosti v znaku pridružuje neuresničljivim sanjam o njeni ureditvi. Pisanje je način trajne ohranitve, toda vprašljivo je obvladovanje tega, čeprav gre za stvaritev avtorskega subjekta, pesnika. Ko piše, ne ve, »kam beži ta napisana srna čez napisani gozd«, in dvomi, ali »je torej tak svet, / ki odločam o njegovi neodvisni usodi« (115–116). V tej pesniški deskripciji fenomena literarne fikcije ontološko protislovje literature in njen ontološki status ne dovoljujeta enoumnega odgovora in izzivata z neznanko.

Ubeseiditev sveta in njegova pretvorba v znake v poeziji Szyborske poteka ob nenehnem preverjanju dosedanje vednosti o njem, kajti znanje je tudi ena od jezikovnih predstav, vsaka predstava pa ni le subjektivna glede na osebnostne lastnosti posameznika, ampak tudi iz pragmatičnih razlogov, zaradi katerih je nastala. Razočaranje nad svetom, znanostjo, filozofijo in religijo je razlog za ustvarjanje alternativnega oz. »izpogajane« sveta, omogoča preverjanje njihove resničnosti z drugimi pretvorbami v znake. Orodje za verifikacijo Szyborska črpa iz strukture argumentacije filozofskega traktata, razvija pa jo z uporabo splošnih sodb, zakodiranih v idiomih, frazeoloških zvezah, pogovornem, publicističnem in filozofskem jeziku, pa tudi v pesniški tradiciji. Med njimi se ustvarja napetost, ki poraja dvome, ti pa bralca prisilijo k soočenju njene vednosti z lastnim stališčem, izkušnjo in občutljivostjo. Na primer pesem Nic dwa razy (Nič se dvakrat) temelji na Heraklitovi trditvi o življenju, izraženi metaforično z besedami: ni mogoče stopiti dvakrat v isto reko, ker vse teče. Spreminjajo se življenje, resničnost, čustva in mi sami. Navzlic tej resnici, izrečeni v starem veku, človek išče povezavo z drugim človekom, sanjari o ljubezni, tako kot Goethejev Faust bi hotel zadržati njene srečne trenutke. Szyborska splošne resnice (ker so splošno sprejete), take kot: »vse teče«, »ni mogoče stopiti dvakrat v isto reko«, »postoj, trenutek;

kako si lep« in to, da »sta si zaljubljenca podobna kot jajce jajcu« – sooča s svojo izkušnjo; za izhodišče vzame lastno posplošitev Heraklitovega traktata o tem, da se nič ne zgodi dvakrat, posledica tega pa je zavrnitev Faustove želje. Trenutek je lep zato, ker mora miniti; neresnica je tudi, da sta si zaljubljenca popolnoma enaka, kot je lažno vsakdanje prepričanje o popolni enakosti dveh jajc. Z zavračanjem splošnih prepričanj in izražanjem dvoma ter negotovosti Szymborska konceptualizira svet na ravni empatije do človeka in sveta. Ne zavrača ga, ne goji zamere do njega, le preverja in korigira resničnost in tako sebe osvetljuje v ne-sebi, v tujih glasovih in svojem lastnem. Označuje svojo neponovljivo navzočnost in prostor v kulturi.

V treh prikazanih pesniških modelih subjekt besedila: 1) dominira nad pesniško resničnostjo, pri čemer je v Peiperjevi in Przybosevi poeziji skrit v estetsko popolni stvaritvi, 2) išče gotovost v ustvarjalnosti Różewicza in 3) iz negotovosti črpa moč in ustvarjalnost kot pesnik in človek v poeziji Różewicza in Szymborske. »Markiranje« gotovosti poteka v konstrukcijski metafori. Reprezentacije negotovosti pa se pri Różewiczu in Szymborski izražajo v obliki mozaične deskripcije, zanikane določljivosti stvari, konkretizirane posplošitve, tekstnih struktur, citatov, pojmovne metafore, različnih vrst in stilov govora, paralelizmov, ponovitev in metaforičnih pomenov položaja.

Prevedel Niko Jež

LITERATURA

- Balcerzan, Edward. *Przeżycie znaki*. Poznan: Wydawnictwo Poznańskie, 1972.
- Barthes, Roland. *Mitologies*. Pariz: Édition du Seuil, 1957.
- Bense, Max. »Świat przez pryzmat znaku«. Prev. Jerzy Garewicz. Varšava: PIW, 1980.
- Buczyńska-Garewicz, Hanna. *Peirce*. Varšava: Wiedza Powszechna, 1966.
- Czechowicz, Tadeusz. *Wybór poezji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985.
- Czerwiński, Marcin. »Umberto Eco a kariera semiotyki«. Umberto Eco. *Pejzaż semiotyczny*. Prev. Adam Weinsberg. Varšava: PIW, 1972. 5–26.
- Eco, Umberto. *Ime rože*. Prev. Srečko Fišer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- — —. *Czytanie świata*. Prev. Monika Woźniak. Krakov: Znak, 1999.
- Jakobson, Roman. *Poszukiwanie istoty języka. Wybór pism*. Prev. in izbor Maria Renata Mayenowa. Varšava: PIW, 1989.
- Jaworski, Stanisław. »Wstęp«. Peiper, Tadeusz. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. i–lxxx.
- Jung, Carl Gustav. *Archetypy i symbole*. Prev. Jerzy Prokopiuk. Varšava: Czytelnik, 1981.
- Kroński, Tadeusz. *Hegel*. Varšava: PIW, 1966.
- McLuhan, Marshall. *Wybór pism*. Prev. Prev. Karol Jakubowicz. Varšava: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.

- Peiper, Tadeusz. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1979.
- . *Tędy. Nowe usta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Przyboś, Julian. *Najmniej słów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1955.
- . *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Różewicz, Taadeusz. *Poezja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- . *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa: PIW, 1977.
- Szyborska, Wisława. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.
- Taylor, Charles. »Źródła współczesnej tożsamości«. *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Prev. Andrzej Pawelec. Kraków: Znak; Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego, 1995.

Poetic Representations of Uncertainty

Keywords: Polish poetry / semiotics / poetic language / sign / representation / uncertainty

The article presents forms and strategies of representation of uncertainty in contemporary Polish poetry, subject to state of the art and to the manners of perception and communication prevailing in a certain culture. Poetry deals with reality both verbally and nonverbally in the poetic sign. Different strategies were applied in the last century: starting with the creation of an alternative sign formula and imitation of mechanisms of the current state of the mind (psychosphere) as well as the system of activities, and ending with the expression of uncertainty in antithetic, interrogative, and situational structures (often focused on a detail). The resulting representation of uncertainty depends on overall cognitive optics and on the understanding of the sign. The pragmatic aspect of Peirce's theory of the sign makes it particularly useful for expressing uncertainty as an acceptable worldview attitude. The poetical strategies of four Polish poets, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz and Wisława Szymborska, are scrutinised and considered from this perspective.