

Pesniška pleosemija

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
vid.snoj@guest.arnes.si

Razprava razločuje večpomenskost pesniške govornice od mnogopomenskosti vsakdanje. Kaj je pesniška večpomenskost, v kateri mnoštvo pomenov ni speljivo na en sam pomen kakor v vsakdanji govorici, razkriva ob zgledu kratke Rilkejeve pesmi

Ključne besede: poezija / pesniški jezik / vsakdanja govornica / pesniška govornica / dvournost / mnogopomenskost / večpomenskost / Rilke, Rainer Maria

Besede, besedne zveze, celi stavki nimajo več pomenov samo v pesmi; prav tako jih lahko imajo v pajčevinastih tvorbah vsakdanjega govora. Mnoštvo pomenov je zagotovo sijaj, v katerem se blešči pesniška govornica. Vendar je na drugi strani, v vsakdanji govorici, motnja, ki kali jasnost sporočila in slej ko prej ovira sporazumevanje. Od tod namen te razprave: besedama »mnogopomenski« in »večpomenski«, ki ju jezikovna raba med sabo zamenjuje, dati razločen pomen, torej razločiti večpomenskost pesniške govornice od mnogopomenskosti vsakdanje in, kolikor je le mogoče, razgrniti tisti več pesniškega pomenjanja.

Ti besedi sta, podobno kot v slovenščini, zamenljivi tudi v nemščini. *Viieldentigkeit*, »mnogoznačnost« ali »mnogopomenskost«, se v nemški literarni kritiki in literarni vedi sinonimno izmenjava z *Mehrdentigkeit*, »večznačnostjo« ali »večpomenskostjo«. Angleščina takšne izmenljivosti ne pozna. Ob mednarodno uveljavljeni tujki *polysemy*, tvorjeni iz grških besed *polý*, »mного«, in *séma*, »znamenje«, »znak«, je v njej še bolj v rabi iz latinščine prevzeta *ambiguity*. William Empson, avtor odmevnega dela *Seven Types of Ambiguity* (1930), s katerim je bolj kot s katerikoli drugim svojim literarnovednim delom vplival na angleško in ameriško novo kritičstvo, o njej pravi: »'Ambigviteta' sama lahko pomeni negotovost glede tega, kaj kdo misli [*an indecision as to what you mean*], namero pomeniti več stvari [*an intention to mean several things*], verjetnost, da je mišljena ena ali druga ali obe stvari, in dejstvo, da ima izjava več pomenov [*the fact that a statement has several meanings*].« (5–6)

Empsonova opredelitev ambigvitete se pleje v pomenski mreži glagola *mean* in izglagolskega samostalnika *meaning*. Po njej ambigviteta označuje našo negotovost, kaj kdo misli ali *meni* (s tem da lahko *namenoma meri* na dve ali tudi več stvari hkrati), in nejasnost, temnost tega, kaj *pomeni* njego-

va izrečena ali zapisana trditev. Prevedemo jo lahko z »dvosmiselnostjo« ali »dvoumjem«, »dvoumnostjo« glede na mišljeno oziroma menjeno in z »mnogopomenskostjo« ali »večpomenskostjo« (*nota bene* »več pomenov«) glede na izrečeno ali zapisano. Empson pri opredelitvi ambigvitete razločuje raven menjenega, se pravi (jezikovno) skrite intence ali namere, od ravnih pomenov v govoru ali pisanju udejanjene besede. Vendar pesniški več ostaja nerazločen od vsakdanjostnega mnogo.

I

Moj zgled za mnogopomenskost je v literarni vedi že znan. V razpravi »Semiology and Rhetoric« (1973) ga je, sicer z drugačnim namenom, uporabil Paul de Man. Ta zgled prihaja iz vsakdanjosti ustrezne »subliterature množičnih medijev« (9), iz televizijske nanizanke, ki so jo v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja predvajali v Združenih državah Amerike. Gre za prizor, v katerem se Archie Bunker, glavni junak nanizanke, odpravlja kegljat; žena ga vpraša, ali naj mu športne copate zaveže zgoraj ali spodaj, in on ji odgovori: *What's the difference?*

Archiejev stavek je mnogopomenski oziroma, natančneje, dvopomenski, ker ga je glede na njegovo slovnično strukturo mogoče razumeti na dva načina, dobesedno ali figurativno. Dobesedno ga razume Archiejeva žena, ki se, brž ko ga Archie izreče, loti pojasnjevanja, v čem je razlika. Nasprotno ga Archie sam razume figurativno, vendar to postane očitno šele, ko se nad ženo ujezi in ji z jezo pokaže, da je bil stavek, ki ga je izrekel, mišljen kot retorično vprašanje, se pravi kot vprašanje, ki v resnici to sploh ni in ima samo obliko vprašanja – v resnici je samo v takšni obliki poudarjena, emfatična trditev. Ko je namreč Archie na ženino vprašanje odgovoril z *What's the difference?*, je pravzaprav hotel reči: »Požvižgam se na razliko«, »Mar mi je za to«, »Saj je vseeno«. Klicaj doda njegova jeza.

Beseda ali stavek ima v vsakdanji govorci lahko več pomenov in ta več je množstveni več. V njej imamo opravka z mnogopomenskostjo, ki jo je mogoče razrešiti in tako *več pomenov*, v tem primeru dva, *speljati na enega samega*. To je mogoče, kot pravi de Man, s »posegom zunajjezikovne namere« (10).¹ Tedaj govorec v govorno situacijo poseže z odzivom, ki ni be-

¹ De Man sicer želi pokazati, da je v jeziku venomer že pri delu dekonstrukcija. To kaže njegov naslednji zgled, vzet iz pesništva, iz Yeatsove pesmi *Among School Children* (*Med solar-kami*). Tudi zadnji verz te pesmi, ki ima prav tako kot Archiejev odgovor obliko retoričnega vprašanja – *How can you know the dancer from the dance?*, »Kako plesalko ločimo od plesa?« (Yeats, ZP 2, 126) –, je namreč mogoče razumeti dobesedno in figurativno. Po de Manu dekonstrukcijo sproži retorična figura, ki pelje k suspenzu logike oziroma gramatike kot usedline logike v jeziku, s tem pa tudi v nedoločljivost pomena (prim. Snoj, »De Manovo

sedno izražen – z odzivom na odziv, na napačno razumetje –, in razjasni, v katerem pomenu je bilo mišljeno tisto, kar je izrekel. V govorni situaciji, ki nam jo postavlja pred oči opisani prizor iz televizijske nanizanke, nam to pokaže Archiejeva jeza.

Dvoumnosti, ki jih iz dneva v dan sejemo med svojim govorjenjem, se tako kot Archie pogosto sploh ne zavedamo, vse dokler ne naletimo na napačno razumetje. Po drugi strani lahko, kadar se jih zavedamo, ostanemo skriti za neizrazno masko, ki smo si jo nadeli, z njimi razumevanju nastavljamo pasti ali sogovornika celo namerno zavajamo. Lahko pa, če hočemo, brž ko zaznamo nepričakovan neustrezen odziv – tudi že med izrekanjem –, oblak dvoumnosti razženemo z modulacijo glasu, obrazno mimiko ali kretnjo, s katerimkoli izrazom govornice telesa, ki naši nameri pomaga prebiti se na plan skozi to ali ono razumetje dopuščajoč ubesedenje.

V pesništvu (in literaturi sploh) tega ni. Ko beremo pesem, nismo postavljeni v govorno situacijo z vsemi mogočimi razjasnjevalnimi okoliščinami oziroma pripomočki. Ne vidimo pesnika, ko piše, ne opazujemo njegove obrazne mimike in kretenj, ne slišimo njegovega glasu, notranjega glasu, njegovega tona. Ne vidimo v misel, ki se mu ubeseduje. Pa tudi če bi ga pozneje srečali in ga povprašali o temnih mestih v pesmi, bi morda odvrnil kakor Paul Celan: »Berite! Kar naprej berite, razumetje pride samo od sebe.« (Chalfen 7) Vprašanje je, ali ta odgovor razodeva ironijo, ki si jo je hermetičen pesnik privoščil na račun karnaprejšnjega nerazumevanja svojega pesništva, ali morda modrost. *Habent sua fata poemata*: usoda pesmi, ki se izteza proti svojemu drugemu, proti neizrekljivemu, ni zapisana v avtorjevi nameri.

branje). Posledica dekonstrukcijskega delovanja retorične figure je v obeh primerih ista: »retorizacija gramatike« (de Man 15).

Med govorcem vsakdanje in govorcem pesniške govornice, med vsakdanje in pesnikom, pa je vendarle razlika, kar zadeva njuno razmerje do jezika oziroma mnogopomenskosti v njem. Archiejeva jeza ni samo razjasnjevalna nebesedna uveljavitev prvotne namere, ampak hkrati »razodeva njegov obup« (10) zaradi neobvladljivosti pomenjanja in vseh prihodnjih zdrsov v mnogopomenskost z morebitnimi katastrofalnimi posledicami vred. Po drugi strani de Man pravi, da »si retorične, figurativne zmožnosti [*potentiality*] jezika ne bi pomišljajl enačiti z literaturo samo« (prav tam). Iz tega izhaja, da Archiejev obup, ki izraža nemoč, pomeni »ne« – »ne« vsakdanježa, udeleženega v stvarnem sporazumevanju – moči retorike. Njegov obup je izraz nepristajanja na njeno moč, zavračanja, ki je v prizadevanju, da bi ustavilo pomenjanje, venomer neuspešno, se pravi nemočno v svojem zanikanju, ker te moči ni mogoče odpraviti, ampak z nejezikovnimi razjasnjevalnimi potezami vsakič znova, če že, samo omejiti za nazaj. Nasprotno pesnik pomenjanja ne poskuša ustavljati. Moči retorike izreka svoj »dak«. Pesnik sprejme to, česar ni mogoče spremeniti, s tem sprejetjem pa moč retorike, nad katero nima moči, postane njegova moč. Od tod v pesništvu sprosti-tev pomenjanja in, morda nepričakovano, »srečna« mnogopomenskost.

Sklep, ki se ponuja ob zgledu iz ameriške nanizanke, je na dlani. Ker je več pomenov v vsakdanji govorici mogoče odpraviti, ker so speljivi na en sam pomen in je druge mogoče tako rekoč odšteti, imamo opravka z *mnogopomenskostjo*. Ta je razrešljiva, in sicer v enopomenskost. V pesništvu pa takšni hkratni pomeni niso odpravljeni. Več pomenov v pesniški govorici namesto mnogopomenskosti tvori *večpomenskost*, s tem da je ta več- presežni več, več, od katerega ni mogoče odštevati, ne da bi okrnili pesemski tekst. Več pomenov v pesmi ni mogoče spraviti na enega samega, ampak so v njej neodpravlljivo *gedichtet* – »zgoščeni«, kot nam govori glagol *dichten*, iz katerega izhaja nemška beseda za »pesništvo«, *Dichtung*.

Pesniška beseda je pomenonosna oziroma, z zgovorno tujko rečeno, pregnantna – noseča s pomenom. Takšna beseda tudi v našem branju, kakorkoli ga že zastavimo, venomer poraja pomene, ki jih ni mogoče speljati na enega samega, in celo, kar je še huje, pomnožuje naše branje, od nas terja več branj. To bom poskušal pokazati ob kratki, vendar čudovito gosti pesmi Rainerja Marie Rilkeja.

II

Moj drugi, nasproten in hkrati osrednji zglede so sloviti Rilkejevi verzi, o katerih je nemški pesnik, kritik in literarni zgodovinar Hans Egon Holthusen zapisal, da so »ena izmed največjih in najbolj sugestivnih invencij, kar jih bilo kdaj danih kakemu pesniku« (65):

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

Rilke, SW 3, 185

Roža, oh čisto protislovje, slast,
biti Nikogaršnji spanec pod toliko
vekami.²

Dvanajst besed v izvirniku, nič več kot trije verzi, od katerih je drugi ostro prirezan in tretji ena sama, sama zase stoječa beseda – to je vse. Vendar so

² Rilkejeve verzje podajam v svojem prevodu, ki se rahlo, vendar pomenljivo razlikuje od prevodov Kajetana Koviča (Rilke, *Pesmi* 166) in Nika Grafenauerja (Celan, *Lirika* 57, 163, v komentarju k Celanovi zbirki *Niemandrose* [*Nikogaršnja rožja*], katere naslovna metafora je spesnena prav na rožo iz teh verzov). Za *oh reiner Widerspruch* imata oba prevajalca »o čisto nasprotje«, za *Niemandes Schlaf* pa Kovič »spanec nikogar« in Grafenauer »nikogaršnji sen«. – Vsi prevodi verzov v nadaljevanju so, razen če ni drugače navedeno, moji.

ti verzi zbudili obilico navezav, pri nas, recimo, zlasti v Grafenauerjevem pesništvu, in razjasnjevalnih poskusov. O njih je celo nastala cela knjiga.³ Rilkejevi težkolepi verzi se nas bržkone takoj dotaknejo, ne da bi jih prav dobro (in v vseh tančinah sploh kdaj) razumeli.

Kratka Rilkejeva pesem obstaja v dveh zapisih. Druga različica, ki sem jo navedel, je zapisana v njegovi oporoki z dne 27. oktobra 1925. Prva je nastala nekaj dni prej (prim. Wolff 21):

Rose, oh reiner Widerspruch: Lust,
niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

Od druge, končne, se razlikuje po tem, da v njej za *Widerspruch* stoji dvopičje in da je zaimek *Niemandes* pisan z malo začetnico.

Na prvi pogled se zdi, da pesem govori o vrtnici oziroma o roži. *Rose* je v nemščini »vrtnica«, in ker je vrtnica že Grkom veljala za kraljico med rožami, za »rožo rož«, »njihovo kvintesenca« (Ferber 173), je *Rose* v slovenščino upravičeno mogoče prevesti z »rožo«. »Roža« je prva beseda v pesmi. Toda če si поблиže ogledamo njeno slovnično strukturo, bomo ugotovili, da pravzaprav ne govori o roži – ne tako, da bi jo opisovala. Je »Roža, oh čisto protislovje« na začetku vzklik? Tega ne moremo z gotovostjo reči. Tu ni nobenega klicaja, ampak samo vejica, pravzaprav dve vejici, druga (v drugi različici) za »protislovjem«.

Vsekakor pa besedi »roža« sledita z vejicama ločeni apoziciji oziroma pristavka (»oh čisto protislovje« in »slast ...«). Prvi pristavek je *zvalnik*. To je kljub temu, da je zvalnik kot sklon, na katerega naletimo v slovnicaх obeh klasičnih jezikov, grščine in latinščine, ter tudi še nekaterih modernih evropskih jezikov, na primer hrvaščine ali srbščine, iz nemščine izginil in da ga sodobno nemško jezikoslovje ne šteje več med sklone, ampak ga ima za posebno, vzklicno ali nagovorno obliko samostalnika, ki stoji brez člena v imenovalniku (prim. Engel 62 in Hentschel 199).

Na začetku Rilkejeve pesmi se prvi pristavek kot zvalnik nanaša na rožo: obrača se nanjo, kliče oziroma vzklicuje jo kot protislovje. V zvalniku pa stoji v resnici tudi prvoimenovana »roža«. To vidimo po tem, da *Rose*

³ Avtor te knjige, ki je izšla leta 1989, je Joachim Wolff. V njej obravnava rokopisno zgodovino in zgodovino natiskovanja Rilkejevih verzov, za katere gre, ter povzema in razčlenjuje številne razlage, ki so se v nemški literarni kritiki in literarni zgodovini pojavile v obdobju šestdesetih let po njihovem nastanku. Pri tem daje celo vrsto bolj ali manj koristnih napotil, tujih in svojih, na druga Rilkejeva dela. Na nekatera izmed njih se v nadaljevanju navezujem tudi sam, ne prepodajam pa razlag, ker bi to peljalo v prepogoste zastranitve in znatno povečalo obseg razprave. Hkrati bi terjalo tudi preveč truda za bržkone premajhen dobiček.

nima člena, *die* ali *eine*, kajti v večini jezikov, v katerih samostalniki imajo člene, na zvalnik kaže to, da člen pred samostalnikom manjka. V nemščini samostalnik tedaj stoji »gol«: *Komm, Vater*, »Pridi, oče«, ali pa je pred njim pridevnik v nedoločni obliki: *Lieber Gast, setz dich*, »Dragi gost, usedi se«. Tako se tudi Rilkejeva pesem začne samo z *Rose* in nadaljuje z *ob reiner Widerspruch* – oboje je zvalnik. Zato je ustrezneje reči, *ne da pesem govori o roži, ampak da roži govori*, da jo nagovarja.

Ni pa povedano, kdo govori. Ta, ki govori, nikjer ne reče »jaz« niti se kako drugače ne predstavi. Govorec pesmi ostaja v pesmi neimenovan in skrit. Ves čas, ko govori – in to je kratek čas –, samega sebe zamolčuje. Ne rabi nobene osebne glagolske oblike, še več, razen nedoločnika najbolj temeljnega glagola, »biti«, ne uporabi niti enega samega glagola, pa tudi nobenega osebnega zaimka ne, samo nikalnega »nihče« (v drugi različici, sklanjano, *Niemandes*, »Nikogaršnji«). Izvir govora v pesmi je torej neznan ali vsaj nerazkrit (osvetlujejo ga okoliščine zunaj pesmi, o čemer več pozneje). Toda iz nerazkritega izvira govora vendarle prihaja *nagovor rože*. Nekdo, ne ve se kdo, govori roži, jo nagovarja.

Roža je v prvem pristavku dodatno imenovana ali, bolje, vzklicevana – govorec se nanjo obrača, jo kliče – kot »čisto protislovje«. Za tem pristavkom, v katerem govorec rožo, obračajoč se nanjo, imenuje protislovje, si seveda ne moremo kaj, da ne bi pričakovali nekakšne eksplikacije imenovanega protislovja – pričakujemo, da bo govorec povedal, zakaj rožo tako nagovarja. V skladu s takšnim pričakovanjem bi bilo za »protislovjem« seveda na mestu dvopičje, »eksplikativno« ločilo, ki ga zapisujemo skoraj zmeraj tedaj, kadar želimo kaj natančneje razgrniti ali vsaj na kratko dodati v pojasnilo. To tudi stoji za njim v prvi različici. Kljub temu pa imamo v drugi različici tu namesto z dvopičjem opraviti z vejico. Za začetne besede »Roža, oh čisto protislovje« je postavljena vejica, ki ima v tem primeru pomensko bolj odprto funkcijo od dvopičja. Ne naznačuje nujno eksplikacije, ampak, s preprostim vrstjenjem, samo neki dodatek.

Takšen dodatek je, slovnično gledano, drugi pristavek. Zvalniku »Roža, oh čisto protislovje, ...« kot zadnja beseda v prvem verz u sledi »slast«. To, kar prihaja za »slastjo«, tvori smiselno enoto, ki se razteza v naslednji verz in, z močnim *enjambementom*, še v naslednjega: »... slast / biti Nikogaršnji spanec pod toliko / vekami.« Toda drugi pristavek *ni več zvalnik* in to potegne za sabo pomembno posledico. V prvi različici pesmi, v kateri za prvim pristavkom, ki je zvalnik, sledi dvopičje, imamo upravičeno občutek, da od tod naprej govorec, ki nagovarja rožo, roži govori o njej sami. V drugi različici, tisti iz Rilkejeve oporoke, pa med pristavkoma stoji vejica, in kar zadeva drugi pristavek, za razloček od prvega nikakor ni več nujno, da se nanaša na rožo. Drugače rečeno: za slast ni več nedvoumno jasno,

čemu ali komu pripada. Vezava besed je tu eliptična. Lahko da *slast pripada roži ali pa* – glede na pomenljivo dejstvo, da je pesem zapisana v Rilkejevi oporoki – *človeku*. In če pripada človeku, *lahko da govorcu*, Rilkeju samemu, piscu oporoke, ki bo nekoč, pravzaprav kmalu, že čez dobro leto, ležal mrtev v grobu, *ali pa celo pokojniku v grobu*.

Eliptično zgoščena slovnična struktura pesemskega teksta dopušča vse tri možnosti atribucije drugo zraven druge. Te možnosti so si druga z drugo v nasprotju, vendar se ne izrivajo. Zaradi eliptičnosti, se pravi zaradi izpuščanja besed, in, po drugi strani, zaradi zgoščanja pomena v tistih besedah, ki ostajajo – predvsem zaradi zgostitve pomena v besedi »slast« –, smo tu priče soobstoju več pomenov. Priče smo večpomenskosti. Pred nami se odpirajo različne možnosti branja, ki pa jih zdaj ne bomo iznajdevali sami, ampak jih bomo v pesemskem tekstu samo najdevali, ker vse izhajajo iz teksta in so utemeljene v njem. Od nas je odvisno le, kako jih bomo beroč udejanjili.

Toliko nam razkriva slovnična struktura Rilkejeve pesmi, namreč smer govora in status govorca v njej, njena rahla skladnja, njena eliptičnost.

III

V pesmi iz Rilkejeve oporoke nimamo opravka z opisom, ampak z nagovorom rože. Roža je nagovorjena kot protislovje in že ta nagovor se upre našemu razumevanju. Zakaj naj bi bila roža protislovje, še več, »čisto protislovje«?

Če najprej pomislimo na to, kaj je Rilke v svoje verze utegnil zajeti od drugih pesnikov, nam pred oči vznikne korespondenca z besedami Angela Silezija, nemškega mističnega pesnika iz 17. stoletja: *Ros' ist ohn warumb*, »Roža je brez zakaj«. Navedene besede so iz njegovega dela *Cherubinischer Wandersmann* (*Kerubski popotnik*). Dvestodevetinosemdeseti izrek iz prve knjige tega dela, ki ima tako kot večina drugih obliko verznega kupleta, se glasi takole:

Die Ros' ist ohn warumb / sie blühet weil sie blühet /
Sie achtt nicht jhrer selbst / fragt nicht ob man sie sihet.

Roža biva brez zakaj / cveti ker pač cveti /
Ni pozorna nase / in ne sprašuje ali jo kdo vidi.

Silezij 116 in 117

Kaj o roži govori Silezij in kako s tem korespondira, to soodzvanja Rilkejevo vzklicavanje rože?

To, da je roža brez zakaj, ne pomeni, da je brez razloga ali temelja. Kot bivanje vsakega živega bitja ima tudi njeno bivanje *Grund*. Vendar roža biva drugače od nas ljudi. Sploh ni »pozorna nase«, pravi Silezij, se ne ozira nase, je zase ne skrbi (*Sie acht nicht jhrer selbst*). Roža »cveti, ker pač cveti«, vsa je v svojem cvetenju. Nasprotno se mi sprašujemo o svojem začetku (in koncu), v skrbi zase se sprašujemo o smislu bivanja, in ko se sprašujemo o začetku, se oziramo po njem, ga iščemo, iščemo razlog za svoje bivanje. Po tem iskanju (in najdevanju) razloga za svoje bivanje in za bivanje stvari smo racionalna bitja. Latinska beseda *ratio* pomeni oboje, »razlog« in »razum«, in človek je po stari metafizični opredelitvi, ki izhaja iz Aristotelove *ζῷον λόγον ἔχον*, sploh *animal rationale*, žival ali živo bitje, ki si priskrbeva razloge tako za svoje kakor za bivanje vsega drugega bivajočega.

Roža pa se ne sprašuje po razlogu svojega bivanja. V tem oziru biva *brezrazložno*, natančneje, »brez sprašujočega, razlog posebej predstavljajočega si odnosa do razloga«, kot o Silezijevem mističnem kupletu v predavanjih *Der Satz vom Grund* pravi Martin Heidegger (62).⁴ Zato je navzkriž z nami, z našo racionalnostjo. Silezijeva roža, roža *brez zakaj*, v Rilkejevi pesmi iz naše človeške perspektive vznikne kot *protislovje*.

Kaj pa je Rilke v svoje oporočne verze zajel iz svojega pesniškega opusa? Kaj nam o tem, kako roža biva drugače od nas, govori Rilkejeva lastna misel?

Ta misel je skozi Rilkejevo pesniško zorenje rasla več kot dve desetletji. V romanu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*) da Rilke svojemu junaku zapisati, da je smrt za človeka v teku zgodovine čedalje bolj postajala nasprotje življenja. Če jo je nekdaj imel (ali vsaj slutil) v sebi »kot sad koščico« (*Zapiski* 9), mu je *der eigene Tod*, »lastna smrt«, zdaj postala nekaj tujega in sovražnega. Vendar smrt, kot je novembra 1925 zapisal sam v pismu svojemu poljskemu prevajalcu Witoldu Hulewiczu, v resnici ni nasprotna, ampak le »od nas odvrnjena, neosvetljena stran življenja« (*Briefe* 2, 480). Kraljestvo živih ni ločeno od kraljestva mrtvih, ampak je druga polovica velike celote, celote bivajočega, ki jo opevajo še zlasti *Sonette an Orpheus* (*Soneti na Orfeja*) – in roža povezuje obe kraljestvi. Roža rase iz zemlje, ki v sebi skriva v sebi mrtve. Iz nevidnega, skritega v zemlji, gre v vidno in tako je v obeh kraljestvih.

Roža je že tam, kjer mi (še) nismo, je že v tem, kar Rilke v *Soneti na Orfeja* (2, 13) imenuje »čisti odnos«. Čisti odnos pa je »celotni odnos«. To ni odnos, kot si ga navadno predstavljamo, ni relacija med tem in

⁴ Heidegger je temu kupletu namenil del petega in šestega predavanja o načelu razloga iz zimskega semestra 1955/6. Vprašanje o *principium rationis*, ki kot prvi razlog ali začetek vsebuje razlog za vse drugo, je pri Gottfriedu Wilhelmu Leibnizu, generacijo mlajšemu Silezijevemu sodobniku, postalo prvo vprašanje filozofske metafizike.

onim, med eno in drugo stvarjo, enim in drugim človekom, človekom in svetom itn. Celotni odnos je celota, ki kot od-nos nosi vse.⁵ Vendar mi nismo v celotnem odnosu, nismo nošeni od njega. Nismo v odprtem. Mi smo nasproti, »venomer nasproti«, kot pravi Rilke v *Osmi devinski elegiji* (Lirika 62, 59). Stojimo nasproti svetu, smo v odnosu do sveta, zaprti in ujeti vanj.

Nasprotno roža je v čistem oziroma celotnem odnosu. Še več, kraljestvo mrtvih in kraljestvo živih, s tem ko rase skoz njiju, drži v ravnovesju. Prav kot to, kar je ves čas med kraljestvoma in ju uravnoveša, je tudi, bi lahko rekli, čisto protislovje. Čisto protislovje je roža zato, ker *zunotraj čistega odnosa uravnoveša obe kraljestvi*. Samo mi, ki smo zunaj ter se nam smrt kaže kot nasprotje življenja in kraljestvo živih kot nasprotje kraljestva mrtvih, trgamo rožo iz čistega odnosa.

Drugi pristavek (»slast / biti Nikogaršnji spanec pod toliko / vekami«) dopušča več branj. Prvo branje je, da *slast pripada roži*.

Slast ima roža v tem, da biva neodvisno od nas. Rože sicer pogosto rasejo za našo rabo. Nabiramo jih, kjer rasejo, ali pa jih celo sami gojimo in trgamo zato, da si iz njih pripravljamo krepčilne in zdravilne napitke in mazila, ali kratko malo za svoj olfaktorni ali vizualni, vonjalni ali vidni užitek. Rilke, ki je imel rože rad in je proti koncu svojega življenja, ko se je ustalil, na svojem vrtu gojil vrtnice, v pesmi *Requiem für eine Freundin* (*Rekviem za prijateljico*) iz leta 1908 pravi:

Ozri se na to rožo na pisalni mizi;
mar svetloba okrog nje ni plaha prav tako
kot okrog tebe: sploh je tukaj ne bi smelo biti.
V vrtu zunaj, pomešana ne z mano ...

SW 1, 650

Roža ne bi smela biti v vazi na mizi človeku v užitek. Roži sami je v slast nekaj drugega.

Kot nam zdaj govori Rilkejeva oporočna pesem, je njena slast v tem, da je spanec, ki ni spanec nikogar izmed nas, torej da kot ne-človek, kot nihče spi povsem ne glede na nas. Njena slast je v spancu *unter soviel / Lidern*, »pod toliko / vekami«. »Pod vekami« pri tem pomeni: pod listi. Kajti veke so metafora, ki jo Rilke večkrat rabi za rožne liste, tako na primer, kot primeru, že v pesmi *Rosenschale* (*Vaza z rožami*) iz zbirke *Neue Gedichte* (*Nove pesmi*), ki je izšla leta 1907:

⁵ Ta uvid v čisti odnos, ki ga Rilke, razen »celotni«, imenuje tudi še »resnični«, »najjasnejši« in »drugi odnos«, odpira Heidegger v spisu »Wozu Dichter?« (292 isl.). Takšen odnos po Heideggerjevi razlagi Rilkeju pomeni isto kot *das Offene*, »odprto«.

In tole: da en [list] odpre se kakor veča
in pod njim očesne veče le ležijo,
zaprte, kot da bi morale desetkrat speče
moč videnja v notranjosti udušiti.

SW 1, 553

Toda nemški predlog *unter* ne pomeni samo »pod«, ampak tudi »med«. To daje še dodatno možnost branja: roža spi med vekami, se pravi *med vekami mrtvih*, ki ležijo v zemlji. Bodisi da spi pod svojimi vekami oziroma listi ali pa (kot roža, ki rase na grobu sredi pokopališča) med zatisnjenimi vekami mrtvih, ki ležijo v grobovih naokrog – v obeh primerih ji je njen spanec v slast. Slast je tedaj *način biti rože, ki je spanec*, in ta spanec ni naš, ampak spanec nečloveškega nikogar.

Prav tako kot pesem iz oporoke je iz oktobra 1927 tudi pesem v prozi, ki jo je Rilke napisal v francoščini in nosi naslov *Cimetière (Pokopališče)*:

Obstaja pookus življenja v teh grobovih? In čebele, mar najdejo v ustih rož skorajšnje besedo, ki se zamolčuje? O rože, jetnice naših gonov po sreči, se vrnete k nam z našo smrtjo v žilah? Kako ubežati našemu prijetju [*emprise*], rože? Kako ne biti *naše* rože? Se roža z vsemi svojimi listi oddaljuje od nas? Hoče mar biti zgolj roža, nič drugega kot roža? Nikogaršnji spanec pod toliko vekami [*Sommeil de personne sous tant de paupières*]?

SW 4, 611

Sklepni stavek te pesmi je skoraj popolnoma enak kot druga polovica kratke Rilkejeve oporočne pesmi, samo v zvezi *sommeil de personne* je beseda *personne*, »nikogaršnji«, zapisana z malo začetnico.

Vendar imajo vsi stavki v pesmi *Pokopališče*, tudi sklepni, vprašalno obliko. Vprašanje je, ali rože niso morda naše neprostoovoljne ujetnice, ki se sploh nikdar ne morejo ogniti našemu »prijetju« (*emprise*), pa ne samo prijetju nas živih, ampak tudi mrtvih. Ali rož ne zasega naša smrt, smrt ljudi? Ali ta smrt ni hrana, nujno potrebna hrana rož? Ali rože ne črpajo svojih življenjskih sokov iz trupel, ki ležijo v zemlji? Ali ni torej tako, da rože *samo hočejo* biti le rože, vendar to *ne morejo* biti? To pa ne morejo biti zato, ker so ujete med nami, med mrtvimi, iz katerih se hranijo, in živimi, h katerim rasejo? Samo vprašanja brez ene same trditve, ki bi jasno postavila, da roža lahko biva prosto, neodvisno od nas.

Drugače govori Rilkejeva oporočna pesem. Tudi če jo v celoti beremo kot nagovor rože, smemo besede »biti Nikogaršnji spanec pod toliko / vekami« v okviru tega nagovora namesto kot vprašanje brati kot trditve. Biti spanec nikogar v Rilkejevi oporočni pesmi *je* slast rože. Roža je v tej svoji slasti samo roža in nič drugega kot roža. Tedaj je čisto nasprotje v razmerju do nas, pa ne samo do nas živih, ampak tudi in predvsem do

naših mrtvih. Opravka imamo z nasprotjem med mnogim in enim, med mnogimi mrtvimi in enim, ki ni niti eden, ampak je nihče. Noben mrtev človek –: roža.

Če Rilkejevo pesem beremo tako, jo beremo kot *Dinggedicht*. Beremo jo kot »pesem o stvari«, čeprav rože ne opisuje, ampak jo nagovarja, in sicer tako, da govori njej sami.⁶ Pri *Dinggedicht* gre za nekakšno kenozo govorca, za to, da se govorec karseda izprazni samega sebe. V pesmi sicer še zmeraj govori on, vendar ne več v svojem imenu, ampak v imenu stvari in v prizadevanju, da v stvar ne bi projiciral svoje notranjosti, svojih misli, čustev itn. Ob govorčevi kenozii izstopi stvar sama.

Vendar lahko to Rilkejevo pesem beremo tudi drugače, kot epitaf. Rilke ji sicer ni dal takšnega naslova, sploh je ni naslovil, pa vendar smemo o njej kljub temu opisno govoriti kot o epitafu. To smemo zato, ker jo je za epitaf naredil Rilke sam z zgovorno kretnjo, namreč s tem, da jo je zapisal v svojo oporoko in jo tako postavil za napis na svojem nagrobnem kamnu. Umril je dobro leto potem, ko je napisal oporoko, 29. decembra 1926, leži na pokopališču nad Raronom, krajem v dolini reke Rone v Švici, v bližini katerega je preživel zadnja leta svojega življenja, in v kamen na njegovem grobu je v resnici vklesana pesem iz oporoke.

Kot rečeno, je Rilke v drugi, oporočni različici pesmi dvopičje zamenjal z vejico, ki v tekst vnaša rahlejšo vezavo. Skladnja je zato povsem odprta in pesem v celoti še skrivnostnejša.

Zrahljanje skladnje ne odpravlja smeri govora, tega, da govorec nagovarja rožo, pa tudi ne pomena, v katerem smo »slast« razbirali doslej, in sicer kot slast, ki pripada roži. Vendar vejica v tem nagovoru ne samo vrsti, ampak nagovor sam hkrati tudi cezurira in odpira drugo možnost branja, ki je prav tako kot prva utemeljena v tekstu. Lahko da govorec, ki govori roži, potem, od »protislovja« naprej, *roži govori v svojem imenu*, lahko da ji govori o sebi, o svoji slasti. Se pravi: lahko da govori o slasti kot o zdajšnjem stanju rože in – mogoče je oboje – o slasti, ki jo, medtem ko govori, sam občuti ob misli na svoje prihodnje, skorajšnje stanje. Skratka, pesem lahko beremo kot epitaf, ki ga je pesnik napisal za samega sebe, kajti ko ga je napisal, je že vedel, da ima smrtno bolezen, levkemijo. Drugo mogoče branje torej je, da *slast v spancu pripada govorncu*, Rilkeju samemu.

Spanec je zelo stara in razširjena metafora za smrt. Naj to ponazorim z znamenitima zgledoma iz evropske literature, s Platonovo *Apologijo* in Shakespearovim *Hamletom*.

⁶ To pesem brez ozira na njeno posebno, nagovorno govornost kot *Dinggedicht* bere Käte Hamburger; prim. »Die phänomenologische Struktur« 233–234.

V *Apologiji* Sokrat, ki je bil obtožen, da kvari atensko mladino, in mu grozi smrtna obsodba, govori pred sodniki. V svojem govoru na koncu spodbija mnenje, da je smrt nekaj slabega (40c–41b):

... veliko je (razlogov za) upanje, da je smrt nekaj dobrega. Kajti umreti je lahko eno ali drugo: ali umrli na neki način ni nič niti nima nobenega zaznavanja česar koli, ali pa je morda, kot se govori, nekakšna sprememba in preselitev z dušo s tukajšnjega kraja na drug kraj. In če smrt ni nobeno zaznavanje, ampak nekakšen spanec, v katerem tisti, ki spi, tudi v sanjah ne vidi ničesar, bi bila občudovanja vreden dobiček. [...] Če je torej smrt kaj takšnega, jo imam za dobiček, kajti na ta način se izkaže, da ves čas ni nič več od ene noči. Če pa je smrt nekakšno odpotovanje od tod na drug kraj in če je res, kar se govori, da so tam vsi, ki so umrli, kaj bi lahko bilo večje dobro od tega, sodniki? [...] Kaj bi bil pripravljen kdo od vas dati, da bi se družil z Orfejem in Muzajem, s Heziodom in Homerjem? Jaz vsaj bi hotel večkrat umreti, če je to res. Zame samega bi namreč preživljanje časa tam bilo nekaj čudovitega ...

ZD 1, 90–91

Smrt je po Sokratu, če njegove besede povzamem v obrnjenem zaporedju, lahko preselitev duše s tukajšnjega kraja na drug kraj, o katerem govori mit. Na tem drugem kraju, v Hadu, po mitu obstaja človeško občestvo in je čas torej mogoče »preživljati«, mrtev preživljati – Sokratova govornica je tu nelogična oziroma mitsko paradokсна – v pogovoru s pesniki, še več, tudi z mitskimi pesniki in heroji. Lahko pa da je smrt kratko malo stanje brez zaznavanja česar koli, nekakšen spanec, ki je spanec s sanjami, vendar takimi, da v njih ni videti ničesar. Tedaj je pravzaprav toliko kot spanec brez sanj.

Metaforo spanca za smrt prav tako uporabi tudi Shakespearov Hamlet v znamenitem govoru o biti ali ne biti. Takole pravi (3, 1):

... Umreti: spati;
nič več; in reči, da končamo s spanjem
si srčno bol in tisočero udarcev ...

Vendar nadaljuje:

Umreti, spati, spati:
nemara sanjati: da, tu je kleč;
to, kakšne sanje bi prišle nam v spanju,
ko se otresemo teh zemskih spon,
ustavlja nas: to tisti je pomislek ...

In še:

... Kdo bi nosil breme
in hropel znojen pod življenjem težkim,

če ne bi groza pred nečim po smrti,
 pred krájino neodkrito, ki se potnik
 iz nje ne vrne, nam hromila volje,
 da rajši nosimo zla pričujoča,
 kot bi k neznanim se zatekali?
 Tako nas misel dela vse plašljivce
 in prirojena barva odločnosti
 vzbolehne pred razmišljanja bledico ...

Hamlet 64

Hamlet za razloček od Platonovega Sokrata dopušča možnost, da je smrt spanec, v katerem se nam sanja, burno in neznosno mučno sanja. Prav zaradi strahu pred sanjanjem še hujšega, kot so zemeljske muke, vztrajamo in nosimo breme življenja, prav ta strah nas ustavlja, da si ne vzamemo življenja.

Vračam se k Rilkejevi pesmi. Kaj imamo pred sabo? Zgoščen pesniški govor. Roža je najprej nagovorjena kot čisto protislovje, s tem da se slast, ki je imenovana takoj potem, hkrati nanaša na njen spanec in na spanec nekoga drugega – tega, ki je v tem spancu nihče. Lahko da torej govorec, Rilke sam, nagovarja rožo, ki *bo* rasla na njegovem grobu, ko njega ne bo več, slast pa občuti *zdaj* ob svojem *prihodnjem* spancu. Občuti jo v tem, da bo nekoč, prav kmalu, spal kot pokojni – kot v smrti izničeni, kot nihče oziroma, v drugi različici pesmi, Nihče – in bo roža na grobu pokrivala njegov spanec z listi kakor z vekami. Prav kmalu bo, ko bo nenadoma, kot odrezano sporoča *enjambement* »pod toliko / vekami«, spal pod temi listi.

Vendar se tudi tokrat odpira druga možnost pomena. Čeprav so veke metafora, ki jo Rilke večkrat rabi za rožne liste, so tu spet lahko še nekaj drugega. *Lider* so namreč v nemščini homofone z *Lieder*: »veke« se glasijo oziroma slišijo enako kot »spevi« (prim. Sandbank 201). Pomen se lista v pomen, veke kot metafora za liste v speve. Po tem enakoglasju, ki zazvene samo v izvirniku in se v prevodu neogibno izgubi, Rilke v svoji nagrobni pesmi sporoča: Počival bom *pod ali med svojimi spevi*, ali celo: Po smrti bom živel naprej v svojih pesmih. Roža s svojimi listi, ki so veke, ki so spevi – roža v tej metaforizaciji na drugo potenco postane metafora za pesniško delo.

Kot smo videli, Rilkejeva pesem ni opisni govor o roži, ampak je nagovor rože, s tem da obstaja možnost, ki jo moramo ves čas ohranjati odprto, namreč da govorec te pesmi, Rilke sam, ko nagovarja rožo, hkrati govori o sebi, o prihodnjem sebi, o tedaj, ko bo sam nihče (ali – spet opozarjam, še zmeraj samo opozarjam – v drugi in končni različici Nihče). Vendar tudi *Widerspruch*, beseda iz prvega verza, ponuja dodatno možnost pomena, tako kot zadnja beseda pesmi, *Lider. Widerspruch* lahko da ne pomeni samo

protislovja (lat. *contradictio*), kot smo jo razumeli vse doslej. Lahko da je, če zdaj postanemo pozorni na drugi del te sestavljene besede, na *Spruch*, tudi protirek, kajti *Spruch* je »izrek«, »rek«, *wider* pa pomeni »proti«, prav tako kot *gegen*, ki ga srečamo v besedi *Gegenspruch*, bolj navadni nemški besedi za »protirek«. *Widerspruch* je tudi *Gegenspruch*.

Proti komu govori Rilke, ko rožo vzklicuje kot »protirek? Proti komu izreka dvanajst besed, ki stojijo na njegovem nagrobnem kamnu? Izreka jih proti Danteju, ki ima sloves največjega pesnika na srednjeveškem krščanskem Zahodu, proti pesniku krščanskega onstranskega sveta, pekla, vic in raja, ter v nekem oziru celo »iznajditelju« krščanskega raja oziroma nebes. Kajti vrh, skrajna konica Dantejevih nebes v *Božanski komediji* je bela roža v empireju.⁷

Naj takoj pripomnim, da podoba raja v zgodnjem krščanstvu nikakor ni bila enotna.⁸ To velja že za Novo zavezo. Nebeškega kraljestva, ki ga v evangelijih oznanja Kristus, si apostol Pavel nikakor ni zamišljal topografsko, kot kraj, ampak kot stanje, blaženo zrenje. V *Prvem pismu Korinčanom* pravi: »Zdaj gledamo z ogledalom, v uganki, takrat pa iz obličja v obličje. Zdaj spoznavam deloma, takrat pa bom spoznal, kakor sem bil spoznan.« (13,12) Po drugi strani iz *Razodetja*, recimo, izhaja podoba nebeškega Jeruzalema. Pozneje so si mnogi zgodnji kristjani pri upodabljanju kraja, na katerega gredo pravični bodisi takoj po smrti ali pa (in v tem upodabljanju veliko pogosteje) šele po poslednji sodbi in vstajenju, pomagali z Edenom, zemeljskim rajem iz *Geneze*. Drugi, ki jih je motila zapeljiva moč »zemeljske analogije«, so za zarisovanje povstajenjskega bivanja oziroma nebeškega raja jemali iz starozaveznega podobja zemeljskega raja samo posamezne simbolne prvine, na primer drevo življenja. Dante pa je zemeljski raj v *Božanski komediji* postavil na vrh gore vic, ki se dviga proti nebu na drugi strani zemlje, in razprostrl nadrobno razdelano prostorsko podobo nebeškega raja.

Dantejeva zasnova tega raja je kozmološka in v temelju aristotelska. V središču sveta kot kozmosa je zemlja, okrog nje pa se druga nad drugo pnejo nebesne sfere. Najprej je tu sedem sfer planetov, lune, Merkurja, Venere, sonca, Marsa, Jupitra in Saturna, osma je sfera zvezd stalnic in deveta sfera *primum mobile* ali »prvega gibala«, ki je kot »največje telo« (»Raj« 30, 39) in zadnja snovna sfera vzgibavana od Božje ljubezni ter v

⁷ Od Rilkejeve oporočne pesmi kot izhodišča se nazaj v zgodovino pesnjenja rože, med drugimi tudi k Dantejevi nebeški roži, ozira Beatrice Susanne Bullock-Kimball v knjigi *The Heritage of Rose Symbolism and Rose Metaphors in View of Rilke's Epitaph Rose*.

⁸ Natančen pregled vzhodne in zahodne zgodnjekrščanske eshatologije do 6. stoletja po Kr., ki zajema podobe življenja po smrti pred poslednjo sodbo in po njej, daje Brian E. Daley v knjigi *The Hope of the Early Church. A Handbook of Patristic Eschatology*.

dnevno gibanje poganja vse druge sfere. Nad njo pa je še deseta sfera, ki je v Aristotelovem modelu kozmosa ni – sfera iz čiste luči, empirej, ognjeno nebo.

V knjigi *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919) je španski katoliški duhovnik in islamolog Miguel Asín Palacios postavil kontroverzno tezo, da je na Danteja, ki ni samo pisec *Božanske komedije*, ampak je tudi njen glavni junak – romar, ki na veliko noč leta 1300 potuje skoz onstranski svet –, vplival islam, predvsem poročilo o *miradžu*, nočnem potovanju Božjega preroka Mohameda navzgor skoz sedmera nebesa in navzdol v globine pekla. V njej navaja številne vzporedne odlomke iz tega poročila k »Peklu«, »Vicam« in »Raju« (prim. 133–175, 175–191 in 192–266) ter si hkrati prizadeva orisati poti, po katerih je nemara prišlo do Danteja (prim. 355–421). Toda tudi če je Dante iz grško-rimskega pesnjenja mita in široko branih krščanskih apokrifov poznal samo spust v pekel, ni pa vedel za vzpon v nebesa, ker mu ni bila dostopna stranska veja judovsko-krščanskega izročila, obbiblične in pobiblične apokalipse, *miradž* sam predpostavlja njihov obstoj. Kakorkoli že, v *Božanski komediji* se pred nami vsekakor razprostira *najveličastnejša topografija krščanskih nebes*.

Zakaj pa je Rilkejeva roža, Rilkejeva pesem protirek, naperjen proti Danteju? Zato, ker ima Dante romar na koncu poti skoz nebesne sfere, v dvaintridesetem spevu »Raja«, videnje *obljudene* bele rože v empireju.

V tridesetem spevu s svojo vodnico Beatrice pride v empirej, v katerem ga sprva oslepi žarenje luči. Vid se mu kmalu vrne, in uzre luč kot reko, od katere letijo iskre k žarečim rožam na obrežju. Iz te reke pije z očmi, ne z usti, in uvidi, da ima rečni tok obliko velikega kroga: iskre se pokažejo za angele in rože na obrežju za duše blaženih. Potem pa nenadoma povsod okrog sebe zagleda *liste velikanske rože*, ki ima večji premer od sonca, in na listih *duše blaženih*, ki sedijo v vrstah, podobnih tistim na stadionu ali v amfiteatru.

Na začetku enaintridesetega speva Dante še zmeraj zre to veliko belo rožo:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa ...

Divina Commedia 723

Kot vrtnico tedaj sem v beli zarji
zagledal sveto vojsko ...

Božanska komedija 628

K beli roži (*candida rosa* se v prevodu Andreja Capudra spremeni v »belo zarjo«) se kot roji čebel spuščajo trume angelov, ki nenehno letajo med njo in Bogom, od katerega ji prinašajo ljubezen. Ko pa se Dante obrne

k Beatrice, je namesto nje poleg njega sveti Bernard iz Clairvauxa, veliki komentator *Visoke pesmi* in slavilec Božje ljubezni, ki postane njegov zadnji vodnik, ta, ki mu nebeško rožo tudi razkaže: najviše v tej roži iz luči sedi Marija in njej nasproti Janez Krstnik, pod Marijo sedijo Eva in, spet pod njo, druge velike žene Stare zaveze, pod Janezom krščanski svetniki itn.⁹ Potem, na koncu dvaintridesetega speva, sveti Bernard Danteju veli, naj dvigne pogled še više, k Bogu samemu kot izviru vse luči. *Božjanska komedija* se konča z Dantejem videnjem Božje luči kot knjige, ki je iz njenih listov sestavljeno celotno stvarstvo, in treh velikih krogov različnih barv, ki kot tri sorazsežne mavrice zasedajo povsem isti prostor in so podoba Svete Trojice.

Pri Danteju torej naletimo na kozmično topografijo raja, v kateri ima najviše mesto nebeška roža, ki je njegova lastna pesniška iznajdba. Dante romar to rožo uzre razlistano v obliki amfiteatra, v katerem sedijo mrtvi oziroma tisti od mrtvih, ki so v Kristusa verovali bodisi slutenjsko, še preden je prišel, bodisi potem ko je prišel. V njej so drug zraven drugega Marija, pravičniki Stare zaveze, svetniki – in drug zraven drugega sedijo na njenih listih vsak s svojo prepoznavno podobo, vsak s svojim imenom. V Rilkejevi pesmi pa pod rožnimi listi ni nobenega občestva. Pod njimi je samo *nekdo, ki nima imena*. V Rilkejevi roži spi svoj spanec nihče.

Toda v drugi in končni različici pesmi je Rilke tega »nikogar« v zvezi *Niemandes Schlaf* zapisal z veliko začetnico, čeprav takšna pisava sicer ni bila njegova navada (prim. Wolff 128). Pojavila se je razlaga, da z zaimkom »Nikogaršnji« meri na Boga.¹⁰ Vendar moramo tu biti previdni. Razumevanje Boga se pri poznem Rilkeju odločno odmika od krščanskega razumevanja, kar je večkrat poudaril tudi sam, in morda sploh od kakršnegakoli povezovanja Boga z zunajsvetno transcendenco. Zato se moramo potruditi, da njegov posebni, nemara celo edinstveni zapis zaimka »nihče« z veliko začetnico vsaj približno ustrezno razumemo.

Če natančno pogledamo v izvirnik, se v rožo, ki je nagovorjena kot čisto protislovje (*ob reiner Widerspruch*), vpiše Rilkejevo lastno ime. Pridevnik *reiner* se namreč izgovori in sliši enako kakor Rilkejevo ime, Rainer. Med *reiner* in Rainer je, tako kot med *Lider* in *Lieder*, enakozvočje, ki je enako neprevedljivo. Po njem v roži, ki jo nagovarja govorec, pesnikov brezosebni glas, *izgine pesnikovo lastno ime*. V rožo se vpiše in v njej izgine. Ostaja le »Nikogaršnji spanec«, spanec nekoga, ki nima več imena oziroma, natančneje rečeno, ki ima ime, toda to ime ni več lastno ime. Poslej je »Nihče«.

⁹ Za natančnejši prikaz razporeditve mest, ki jih v nebeški roži zasedajo blaženi, primerjaj *Dante Encyclopedia* 881–882.

¹⁰ Ta razlaga se je prvič pojavila v kratkem besedilu Roberta Unterkreuterja »Rainer Maria Rilkes Epitaph«, *Universitas*, 3. marec 1948, str. 387; prim. Wolff 164.

Naj to še nekoliko razgrnem. Ta, ki je brez svojega lastnega imena v roži, je Rilke. Njegovo ime se kakor vsako lastno ime seveda piše z veliko začetnico. Na račun pesnikovega lastnega imena pa se *poviša* zaimek »nihče«. Ta zaimek prejme veliko začetnico od lastnega imena: dá mu jo lastno ime, ki se izgubi v smrti. Ta, ki spi pod rožnimi listi, ni v nebeški roži skupaj z drugimi blaženimi, ampak je sam v roži, ki rase na njegovem grobu – in to je bivši Rainer: *Niemand*, »Nihče«.

To pa spet ni vse. Pomen se lista v pomen, in lahko da je »Nihče« vendarle tudi ime Boga.¹¹ Toda to je tedaj ime, ki imenujoč zanika Boga. »Nihče« je zanikanje imena, s katerim se v *Eksodusu* 3,14 poimenuje Bog sam: *'ehje 'ašer 'ehje*, »Jaz sem, ki sem«. To Božje ime je bilo v zahodnem izročilu razumljeno metafizično, kot izenačenje Boga z bitjo,¹² s katerim je Bog umljivo zajet v filozofski pojem, ali pa apofatično, kot poimenovanje Boga z bitjo, ki pri tem sama postane »mistično ime« (Vignaux 8) za presežnega Boga. V skladu z apofatičnim razumevanjem Božje ime iz *Eksodusa* govori, da je Bog edini jaz, ki zase lahko reče: »Sem,« edina bit (nad bitjo bivajočega), edini, ki je (bit), edini, ki v resnici je.

Proti temu imenu govori Rilkejevo ime »Nihče«. »Nihče« ni »Jaz«, ni »Sem«. Spanec je (od) enega ali drugega ali obeh: je spanec Rainerja Rilkeja, ki je v roži izgubil svoje lastno ime, in hkrati pripada Bogu, ki ni Jaz, ampak je Nihče.

Zdaj pa še tretje branje Rilkejeve pesmi. Kot smo videli, je njen govorec, čeprav se v njej ne razkrije, ampak se zamolčuje, Rilke sam. Prav tako se je tudi pokazalo, da je slast lahko slast rože ali njegova slast, slast govorca, Rilkeja – slast, ki jo občuti zdaj, ko je še živ, v prihodnjem, ki se približuje. Slast govorec Rilke občuti v smrti kot spancu, v katerem ne bo več on sam, ampak nekdo brez lastnega imena – Nihče.

Toda lahko da Rilke govori zdaj, ko je še živ, *o neki prihodnji slasti*, slasti, ki mu bo pripadla šele kot pokojniku. Lahko da je slast *pokojnikov način biti*, ki je v tem, da v roži spi »Nikogaršnji spanec«, potem ko ga je doletela

¹¹ Takšno branje podpira Celanovo pesnjenje. V pesmi z naslovom *Psalm* Celan pesni rožo iz Rilkejevega epitafa (in, v ozadju, iz Dantejevega »Raja«) naprej in jo spesni z »Nikomere«, ki ga po drugi strani cepi na Božji nič iz judovske mistike. Ta roža tako postane *die Nichts-, die / Niemandrose*, »roža Niča, / Nikogaršnja roža« (prim. Celan, GW 1, 225, in za slovenski prevod *Lirika* 57, 65), »Nikogaršnja roža« pa je prišla v naslov Celanove zbirke, v kateri je *Psalm* izšel. Rilkejevi in Celanovi roži je namenjen dobršen del poglavja »Celan und Rilke« v knjigi Bernharda Böschensteina *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan* (216–228).

¹² Étienne Gilson, nekdanji odlični poznavalec srednjeveške filozofije, je v »Jaz sem, ki sem« uzrl strnjeno »metafiziko *Druge Možjesove knjige*«, ki naj bi jo filozofsko-teološko merodajno razvil Tomaž Akvinski; prim. *Dub* 56.

izničujoča smrt. Kljub izničevalni moči smrti, ki mu je vzela lastno ime in ga naredila za Nikogar, pa je ta način biti »slast«. In ta slast – ne biti nekdo, ampak biti Nihče, Nihče v smrti – je spet protislovje. Zakaj?

Slast, ki je tu imenovana, ne da bi bila izrecno pripisana čemu ali komu, roži ali človeku, je lahko slast tega, ki zre rožo na grobu in pod njenimi listi nekoga, samega sebe, ki bo s smrtjo postal Nihče. Slast je zanj, za govorca Rilkeja, njegov prihodnji smrtni spanec. Lahko pa da, kot rečeno, slast biti spanec pripada šele temu, ki je s smrtjo postal nihče – in to je najtežja možnost branja, ki jo v svoji zgoščeni eliptičnosti dopušča Rilkejeva pesem. Najtežja je zato, ker se upira našemu racionalnemu, z logiko discipliniranemu mišljenju.

Ta, ki je Nihče, *ki nima sebe*, ki ni (več) oseba, *ima slast*. Nima sebe, ima pa slast – toda kako naj slast (ali sploh karkoli) pripada nekemu, ki ga ni več, ki je Nihče? S stališča logike to ni mogoče. V tem je protislovje. Pa vendar je ta nelogičnost zadnja razsežnost Rilkejevega pesniškega izrekanja. Tako se v njegovi kratki pesmi *in extremis*, najbolj skrajno in proti logiki, izreka njeno neizrekljivo, skrivnost smrti.

IV

Pomenjanje je v kratki Rilkejevi pesmi iz oporoke skrajno zgoščeno. Pomeni v njej so hkratni in nespeljivi na en sam pomen. Ne seštevajo se, drug z drugim so lahko tudi v nasprotju, pa vendar se ne izključujejo. In prav soobstoj pomenov občutimo kot bogastvo.

Pesem je kot drag kamen. Njeni pomeni so kot fasete: katera bo izstopila, je odvisno od tega, od kod gledamo oziroma stopimo v tekst. Ali pa je pesem kot roža, ki se, ko jo prebiramo – ko prebiramo njene liste in se pomen lista v pomen –, razlistava vsakič drugače. Vendar to ne pomeni, da večpomenskost pesmi dopušča razlagalsko poljubnost. Nikakor ne morem, ne smem reči: Pesem lahko razlagam tako ali drugače, saj je vseeno; ker vsebuje več pomenov, bo moja razlaga že zadela nekaj od njene večpomenskosti. Ne drži: takšna poljubnost zgreši pomensko gostoto pesmi. V njen tekst tlači, na silo nabija pomene, ki jih v njem ni.

What's the difference, kakšna je razlika med vsakdanjostno mnogopomenskostjo in pesniško večpomenskostjo? Razlika je prepadno globoka. Večpomenskost vznikne tedaj, ko množtvu pomenov v nespeljivosti na enega samega pripade presežnost glede na mnogost. Mnog pomen gre v eksces in mnogo postane več. Tedaj se števno množstvo pomena, ki omogoča njegovo seštevanje in odštevanje, odpre – in pred našimi beročimi očmi uhaja v nepreštevost. Vsaka razgrnitev uhajajočega več je samo približek.

Če velja, da se v pesništvu godi zgoščanje pomena, če je v njem zgoščeno obilje pomena, tako da sproščene pomenjanja ni mogoče speljati na en sam pomen, če je pomenjanje v pesništvu zgoščeno tako, da je njegova gostota nerazblinljiva, lahko rečemo tudi tole: pesništvo s pomenskim obiljem *ponavlj*a obilje svojega absoluta. Ta je tisto nevezano, na katero je vezano pesništvo samo, neizrekljivo, od koder pesništvo govori, karkoli to že je. Tedaj je pesništvo, *Dichtung*, zgoščenost, ki s pomenskim obiljem odgovarja na dar, katerega je prejelo iz svojega izvora.

Ostaja še ime, mednarodno prepoznavno ime za »večpomenskost«. Ime se ji spodobi dati ob pomoči grščine, podobno kot je, recimo, Thomas More poimenoval »kraj, ki ga ni«, tako, da je v latinščini, v kateri je pisal, sestavil grški besedi *ou* in *tópos* v *utopio*. Ob pomoči grščine pa je »večpomenskost« še toliko bolj upravičeno poimenovati, se pravi naknadno imenovati, zato, ker je to prvi jezik mišljenja o pesništvu na Zahodu.

Za »mnogopomenskost« obstaja mednarodna tujka iz grščine, »polisemija«. »Mnogo«, prav tako kot sestavina te tujke, *poly-*, pomeni tudi grška besedica *pléon*; *pleonachós* je na primer »mnoq«, »mnogoter«. Lahko pa je *pléon* tudi več od mnogo, bodisi da ta več označuje to, kar je odveč, bodisi da meri na tisto, kar gre čez mero v izobilje. To je tedaj, kot kažejo sestavljenke *pleonasmós*, *pleónasma* ali *pleónasis*, ekscesivni in abundantni, preko-račevalni in izobilni več (prim. Liddell–Scott–Jones 1416). Več prebitka.

Naj se torej pesniška večpomenskost imenuje »pleosemija«.

LITERATURA

- Asín Palacios, Miguel. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid: Impr. de E. Maestre, 1943 (2. izd.).
- Böschenstein, Bernhard. *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Bullock-Kimball, Beatrice Susanne. *The Heritage of Rose Symbolism and Rose Metaphors in View of Rilke's Epitaph Rose*. New York itn.: Peter Lang, 1987.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke* [= GW]. Zv. 1: *Gedichte I*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1983.
- — —. *Celan*. Prevedel Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985 (Lirika 57).
- Chalfen, Israel. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1979.
- Daley, Brian E. *The Hope of the Early Church. A Handbook of Patristic Eschatology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Dante Alighieri. *Tutte le opere*. Ur. Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni editore, 1965.
- — —. *Božanska komedija*. Prevedel Andrej Capuder. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1991.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, 1949 (2. izd.).
- Engel, Ulrich. *Deutsche Grammatik*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1996 (3., popravljena izd.).
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge itn.: Cambridge University Press, 2007 (2. izd.).

- Gilson, Étienne. *Duh srednjeveške filozofije*. Prevedel Janez Zupet. Ljubljana: Družina, 2002.
- Hamburger, Käte. »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1966): 217–234.
- Heidegger, Martin. »Wozu Dichter?«. *Gesamtausgabe*. Zv. 5: *Holzwege*. Izd. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1977. 265–316.
- — —. *Gesamtausgabe*. Zv. 10.: *Der Satz vom Grund*. Izd. Petra Jaeger. Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1997.
- Hentschel, Elke (ur.). *Deutsche Grammatik*. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2010.
- Holthusen, Hans Egon. *Der unbebaute Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur*. München: Piper Verlag, 1951.
- Lansing, Richard (ur.). *The Dante Encyclopedia*. New York in London: Garland Publishing, Inc., 2000.
- Liddell–Scott–Jones, *A Greek-English Lexicon. With a Revised Supplement*. Oxford: Clarendon Press, 1996 (9. izd.).
- de Man, Paul. »Semiology and Rhetoric«. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven in London: Yale University Press, 1979. 3–19.
- Platon. *Zbrana dela*. 1. zv. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe*. Zv. 2: *1914 bis 1926*. Izd. Rilke-Archiv v povezavi z Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt ob Majni: Insel Verlag, 1950.
- — —. *Sämtliche Werke. Werkausgabe* [= SW]. Zv. 1, 3 in 4. Izd. Rilke-Archiv v povezavi z Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt ob Majni: Insel Verlag, 1955–1966.
- — —. *Zapiski M. L. Briggeja*. Prevedel Niko Grafenauer. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- — —. *Pesmi*. Prevedel Kajetan Kovič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Rilke, Rainer Maria. Prevedel Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988 (Lirika 62).
- Sandbank, Shimon. »The Sign of the Rose: Vaughan, Rilke, Celan«. *Comparative Literature* 49.3 (1997): 195–208.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Prevedel Oton Župančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956 (Kondor 5).
- Silezij, Angel. *Kerubski popotnik*. Prevedla Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Ljubljana: KUD Logos, 2012.
- Snoj, Vid. »De Manovo branje poezije«. *Primerjalna književnost* 16.1 (1993): 8–12.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Vignaux, Paul. »Présentation«. *Dieu et l'être. Exégèses d'Exode 3, 14 et de Coran 20, 11-24*. Pariz: Centre d'études des religions du livre, 1978. 7–13.
- Wolff, Joachim. *Rilkes Grabschrift. Manuskript- und Druckgeschichte, Forschungsbericht, Analysen und Interpretationen*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1983.
- Yeats, William Butler. *Zbrana poezija* (= ZP). Zv. 2: *Lirika 1919–1928*. Prevedla Nada Grošelj. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2015.

Pleosemy in Poetry

Keywords: poetry / poetic language / everyday discourse / poetic discourse / ambiguity / polysemy / pleosemy / Rilke, Rainer Maria

This article distinguishes between the ‘abundance of meaning’ (*Mehrdeutigkeit*) in poetic discourse and the ‘multitude of meaning’ (*Vieldeutigkeit*) in everyday discourse, both of which are covered by the English term ‘ambiguity’. The *Vieldeutigkeit* of everyday discourse is illustrated with an example adduced by Paul de Man from an American TV series, and the *Mehrdeutigkeit* of poetic discourse is exemplified by Rilke’s famous epitaph. Based on the example of this short poem, which begins with an apostrophe to the rose, the study demonstrates that poetic discourse does not reduce several meanings to a single meaning; rather, the meanings coexist side by side without excluding each other. The highest condensation of meaning in Rilke’s poem occurs in the word *Lust*, which may be read in three ways: as referring to the rose, to the speaker (Rilke himself), or to the deceased in his grave. The study traces Rilke’s poem in its segueing from one meaning to another and concludes by suggesting a name for poetic ambiguity. As a counterpart to *Vieldeutigkeit*, which literally corresponds to the Greek word *polysemy*, an analogous coinage for *Mehrdeutigkeit* might be *pleosemy*, with *pleo(n)-* denoting the excessive and abundant poetic ‘more’.