

Problem implicitnosti smisla v literarnih delih

Miroslava Režná: *Implicitnost' zmyslu v literárnom diele*.

Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2007. Str. 140.

Maja Žvokelj

Duplje 26, 5271 Vipava
zvokelj.maja@gmail.com

Implicitnost smisla v literarnem delu je monografija, ki temelji na doktorski disertaciji iz estetike slovaške raziskovalke književnosti Miroslave Režne, zaposlene na Inštitutu za literarno in umetniško komunikacijo FF Univerze Komenskega v Bratislavi, kjer se ukvarja s problemom interpretacije literarnih del ter z analizo njihovih semantičnih in literarno-estetskih kvalitet v duhu metodologije nitranske šole.

Estetika na Slovaškem se je tekom 20. stoletja razvijala neprimerno bolj kot v Sloveniji, na kar nenazadnje opozarja tudi možnost samostojnega študija estetike na FF v Bratislavi. Na nepretrgan razvoj vede so prvenstveno vplivali člani Praške lingvistične šole, ki so se ukvarjali tudi s problemom smisla, Jan Mukařovský in nadaljevalci Miroslav Červenka, Milan Jankovič in Zdeněk Mathauser. Njihove koncepcije, vključno s problematiko smisla, so v okviru slovaške literarne vede sprejemali Milan Hamada, František Miko, Váler Mikula in Peter Zajac.

Miroslava Režná v teoretičnem izhodišču monografije, ki mu sledi praktična aplikacija (interpretacija Borgesove *Peščene knjige*, Kunderove drame *Jakob in njegov gospodar* ter pesmi *Besede* slovaškega poeta Milana Rufusa), predstavi svoj pogled na zahtevno problematiko implicitnosti smisla.

Uvodoma eksplicitno opozori na odvečnost pričakovanja faktografsko natančnih rezultatov, saj načrtno izbere metodološki aparat preučevanja, ki je prilagojen razumevanju dela in smisla v njuni *odprtosti* – gre za t. i. *hevrističen postopek*, s čimer se naveže na nitransko šolo, natančneje njeno ontološko-pragmatsko linijo, ki jo predstavljata František Miko in Eubomír Plesník. Nitranska šola, ki se je razvijala od 60-ih let naprej, se je osredotočala na raziskovalčevo zasledovanje jedra določenega problema brez upoštevanja zgodovinskih, žanrskih ali kakšnih drugih determinant. V tem kontekstu Režná izpostavi Plesníka, ki se je ukvarjal z odnosom med delom in recipientom ter prišel do zaključka, da delo kot znak za nekoga nekaj pomeni. Zato ima kakršnakoli posameznikova izkušnja z literarnim delom in njegovim smislom oseben, ponotranjen ton. Režná njegovo misel razvije in postavi trditev, da se med procesom takega ponotranjenja spreminja tudi sama notranjost človeka, da raziskovanje izrazne učinkovitosti tekstov postopno kultivira posameznikovo notranjost.¹

Na začetnih straneh je razložen tudi izbor metode *interpretacije*. Avtorica jo razume kot možnost, da se o delu avtentično spregovori, hkrati pa se pred morebitnimi očitki glede učinkovitosti metode zavaruje, saj vnaprej zanika možnost popolnega razkritja smisla ter predlaga drugačno sintagmo, ki jo inspirira Heideggrova misel – *svetenje* smisla. Kot sama izpostavi, ji gre pri interpretaciji zgolj za večjo jasnost fenomena, ki je sam nejasen, četudi je interdisciplinaren ter se z njim ukvarjajo številni raziskovalci v kontekstu različnih ved. Omenjene so raznolike slovarske definicije terminov *pomen* in *smisel*, pri čemer ju slovarji literarnih terminov običajno ne problematizirajo: pomen večinoma povezujejo z vsebino, tematsko ravno dela, smisel pa z avtorjevim namenom ali mislijo. Na tem mestu je podana tudi razlaga pojmov v okviru fenomenologije in strukturalizma, ki z *obratom k vednosti* in *obratom k jeziku* vplivata na literarno vedo tako, da slednja literature ne obravnava več kot kopije realnosti, ampak postane pozornosti deležen znak sam.

Režná se zelo previdno spušča v obravnavo pojma smisel, saj se dobro zaveda njegove fluidne, dinamične narave.² Ko poskuša definirati smisel, postreže z mislijo, da smisel kot najbolj skrit pomen izvira iz globoke semantične ravni dela, v katero se ob poteku sprejemanja in razumevanja podaja recipient. Prav ta globina, ki je vir pomenov besed, naj bi mu omogočala njihovo ožvitev v sedanjosti ter posledično dekodiranje.

Pod drugim terminom iz naslova – implicitnostjo – razume vse, kar je posredno, skrito, nevidno, izraženo med vrsticami, neartikulirano, nedoločeno, nerazumljivo. Nasprotno implicitnemu je eksplicitno: jasno, verbalizirano, transparentno.

V izogib banalizaciji, ki bi jo povzročila premočrna artikulacija smisla, skuša avtorica najti način interpretacije, ki bi ji omogočil smisel raziskovati tako, kot v svoji specifičnosti obstaja. Zato za obravnavo namenoma izbere nesorodna dela, ki omogočijo razkritje različnih nians problema in nudijo možnost za formulacijo splošnejših zaključkov.

Jorge Luis Borges: Peščena knjiga

Interpretacije je prva deležna *Peščena knjiga*,³ kratka zgodba iz istoimenske zbirke Jorgeja Luisa Borgesa. Režná se uvodoma posveti raziskovanju metafor, ki se izogibajo racionalnemu dojetju in v recipientu vzbudijo dvom, nekakšen občutek skrivnostnosti: *more geometrico*, *peščena knjiga* in moto *thy rope of sand*. Ob analizi ugotovi, da se za prvo metaforo skriva namig na racionalističen konstrukt stopnjujoče se dimenzionalnosti; za drugo asociacija na neskončnost knjige, katere narava je podobna značil-

nosti peska; tretja pa namiguje na vez med knjigo in bralcem ter obenem opozarja na določeno grožnjo, ki je izražena tudi v zadnjem stavku, kjer pripovedovalec pove, da se počuti bolje, vendar nima namena nikoli več hoditi po Mehiški ulici.⁴ Režná v povezavi z metaforami poudari, da četudi razumemo pomene posameznih leksemov, nismo sposobni dojeti realnosti, ki nam jo Borges predoči.

Nedorečenost, odprtost celotne Borgesove zgodbe, o čemer pričajo že uvodne metafore, na široko odpira prostor za recipienta, ki konotativno dopolnjuje pomene in imaginarne slike. Slednji lahko, po mnenju Režne, nekakšno navodilo najde že v naslovu in motu, kjer je nakazana drugačna, ambivalentna logika, s katero je mogoče doumeti zgodbo kot hkrati zao-kroženo in kompozicijsko odprto. Poleg tega v zgodbi vzpodbudi napestost tudi nasprotje med jasno narativnostjo in iracionalnostjo, ki povzroči konfrontacijo proznega in poetičnega načina videnja realnosti, kar je po Borgesu kulminiralo v *magičnem realizmu*.

Avtorica ugotavlja, da ambivalentna logika legitimira resničnosti, ki jih ima formalna logika za nelogične. V tem duhu Borgesova poetika, ki je polna paradoksov, ustvari v bralčevi zavesti nekakšno Escherovo konstrukcijo. V tem kaosu neresnic edino oprijemljivo »resnico« Režná najde v avtorju, ki je tajno prisoten in v bralcih vzbuja občutek, da je resničnost, ki so ji priča, le njegova igra z njimi in realnostjo. V stilu te igre Borges v besedilo vstavlja tudi intertekstualne momente, ki medejo bralce.

Ob koncu interpretacije Režná pride do zaključka, da je proti pričakovanjem dogodek zgodbe branje o branju brez konca, torej izkušnja z neskončnim. Zgodba je tako artikulacija realnosti, ki nas presega, implicitni smisel zgodbe pa je povezan s skrivnostjo eksistence te realnosti, ki je tudi sama skrivnost.

Milan Kundera: Jakob in njegov gospodar (počastitev Denisa Diderota)

V delu Kundera se Režná osredotoči na kompozicijski princip *variacije*,⁵ ki ga v nadaljevanju obravnava tudi v življenjskem, intertekstualnem in recepcijskem kontekstu, saj meni, da se v primeru variacije kompozicijski princip navdihuje ob neliterarni realnosti, prav tako pa recipientova intimna izkušnja z variacijo pomaga pri prepoznavanju tega principa v tekstu.

Kunderovo igro razume kot večplastno variacijo, napisano v čast *Denisu Diderotu*, natančneje variacijo na njegov roman *Fatalist Jacques in njegov gospodar*, s katero se češki pisatelj naveže na pozabljeno razvojno linijo romana-igre, ki ne spoštuje enotnosti dejanja, ampak udejanja svobodno formalno iznajdljivost.

Mojstrstvo Kundera avtorica monografije opazi v zgradbi besedil. Kompozicijski princip njegovih del je variacija ponavljajočih se eksistencialnih tem (maščevanje, pozaba, odnos zgodovina – človek itd.), na katere gleda iz perspektiv eksperimentalnih jazov (postav), ki mu omogočajo več zornih kotov zrenja in rabelaisevsko smešenje tem, ki postanejo ambivalentne in polisemantične. Sam princip variacije pa v obravnavanem besedilu podleže večkratnemu variranju: sama igra je že variacija na variacijo, ki uporablja roman Diderota, v njej še dodatno varirajo ponovljene varirane teme (ljubezen – hrepenenje, zgodovina – človek, pomembnost – nepomembnost).

Poleg omenjenega v delu odkriva tudi intertekstualne variacije – na primer par (Jakob, gospodar) dojema kot evokacijo dvojice prijateljev iz Kunderove zgodbe *Zlato jabolko večnega hrepenenja*, evokacijo dvojice *Sančo Pansa* in *Don Kibot* ipd. – kar priča o tem, da ima variacijski kompozicijski princip intertekstualni in notranjetekstualni značaj.⁶

Zanimiv moment, ki ga Režná izpostavi v nadaljevanju, je Jakobovo in gospodarjevo zavedanje lastne izmišljenosti: »*Tam nahoře bylo psáno, že nás dva napíše někdo tady dole, a já přemyslím o tom, jak nás ten dole vlastně napsal. Měl vůbec nadání?*« (Režná 60) V citiranem odlomku zazna misel na apriorno danost, nespremenljivost, nasprotje česar je akcijski svet oseb, v katerem je vzrok za njegovo dinamičnost dialog,⁸ kar še dodatno opozarja na kontrast med zapisanim in izrečenim. Režná to dvojnost preslika na ikonično raven – kontrast med metafizičnim in tuzemskim v smislu: zgoraj je vse strogo določeno, nižje pa se spreminja, kar ustreza arhetipskemu členjenju sveta na božje in človeško.

V epilogu k interpretaciji Režná spregovori o odnosu med variacijo in implicitnostjo smisla. Kundera prek številnih ljubezenskih zgodb razblinja edinstvenost vsake izmed njih, kar izzove spoznanje, da je fabula ljubezenske zgodbe vsesplošno veljavna in se razlikuje le v sižejski obravnavi. Kompozicijski princip variacije spremlja tudi katarzični smeh, ki raztrga vero v izjemnost ljubezenskih peripetij oziroma človeških peripetij nasploh.

Režná meni, da gre pri Kunderovi igri za definiranje meje človeškega razmišljanja o stvareh in relativizacijo možnosti človeka izstopiti iz svoje zgodbe, kar bi mu omogočilo pogled na samega sebe. Prav v smehu vidi silo, ki omogoči perspektivo odzgoraj, preko katere posamezne človeške zgodbe izgubljajo svoj smisel, oziroma njihov smisel usmerja v zaodrije zgodb samih.

Milan Rufus: Besede⁹

Leta 2009 preminuli slovaški pesnik Milan Rufus (1928–2009) je svojo pesniško kariero pričel bravurozno z zbirko *Ko bomo dožoreli* (1956), ki je pretrgala s takrat uveljavljenim shematizmom in zanesla nov veter v okostenel kanon slovaške književnosti.

Režná kot eno izmed glavnih dilem Rufusove poezije izpostavi *izrekanje neizrekljivega*, ki je povezana s problematiko jezika in pisanja. Slednjo Rufus poskuša rešiti na novo, kljub zavedanju, da problem artikulacije ni dokončno rešljiv. V tem duhu namensko personificira pesem (tudi pesem Besede), ki postane lakoničen zaznamek notranje bitke – rezultat iskanja uravnotežene mere med besedami (eksplicitno) in molkom (implicitno).

V pesmi Besede Režná najprej opazi določeno dvojnost, ki jo prinaša omenjeno razmerje med molkom in besedami, hkrati pa v dvojnosti sodelujeta tudi uvodni suvereni verz »*Len schody chrámové*,« in zadnji emocionalni »*Vzlykajúc obavou*,«¹⁰ ki pričata o tem, da se uvodna ambicioznost prelevi v končni dvom. (Režná 73) Prvi fragmentarni verz evocira tudi idejo izstopa iz molka, saj avtorica tišino okrog pesmi dojema kot prostor latentnih pomenov, ki so pripravljeni oživeti, tišina v pesmi pa se kaže na način eliptičnosti jezika.

V pesmi zaznava tudi vsesplošno prežetost z implicitno semantično izrazno ravnjo, nedoločeno pomensko raven naj bi najbolj poosebljala metafora »*Len schody chrámové sú slová*,«¹¹ ki jo ostali verzi le motivno razvijajo. Drug način napolnitve implicitne pomenske ravnine pesmi postane razviden ob uporabi leksema vsakdanji: sintagma »*hazard každodennyj*«¹² namreč učinkuje tako, da z vsakdanjostjo prekinja, četudi asociira na vsakodneven trud lirskega subjekta ujeti izmuzljivo. Epitetska sintagma je obenem aluzija na izrek *kerub (naš) vsakdanji*, beseda vsakdanji pa še dodatno asociira poetistično¹³ razumevanje vsakdanjosti, ki je v določenem historičnem momentu postala središče umetniškega izraza. Posredno tako prihaja do konfrontacije poetističnega kalejdoskopa besed in asketske Rufusove poezije.

Režná se v nadaljevanju posveti genitivni metafori »*hlbina materinčiny*,«¹⁴ ki jo razume ambivalentno. Neznana materinščina na eni strani aludira na nezmožnost popolnega poznavanja fenomena jezika, četudi znotraj materne jezika pesnik razume vse najbolj šibke pomenske in emocionalne odtenke. Poleg tega metafora globina materinščine določa tudi imaginaren prostor, v katerem se igra artikulacije pomenov odigrava. Pri tem sodelujeta tudi metafora za besede – stopnice hrama – in sintagma strašna globina tišine,¹⁵ ki je nasprotna vzbujenim asociacijam o visokosti hrama molčanja. Tišina se tako razprostre po celi pesmi, avtorica pa je prepričana, da tudi

po celem človeku (od njegovega strahu pred neznanim do zavedanja o prehajanju v sfero, ki ga presegajo).

Stopnice hrama oziroma stopanje po teh stopnicah lahko razumemo še drugače, in sicer kot poetično artikulacijo procesa poimenovanja (semi-oze), ki teče od občutenja pomena do označenja z besedo (stopanje hkrati evocira tudi človeški trud, ki ta proces spremlja). Sama muka stopanja po stopnicah besed proti hramu molčanja v pesmi pridobiva aksiološko razmerje: pomensko polna beseda je manj kot molčanje, ki objame vse; tišina oziroma molk pa je pogoj in prabistvo vsega. Režná v besedi tako prepozna le orodje za človeka, ki se želi približati božjemu. Prav v tem spoznanju leži pesnikova boleost, saj je njemu zaupana skrivnost hrama, čeprav ve, da z besedami, na katere je obsojen, ni sposoben artikulirati resnice.

O tem, da pesnik vidi več kot ostali, priča tudi aluzija na biblijsko zgodbo o Jakobu. Če je Jakob potem, ko si je položil kamen pod glavo, v sanjah videl lestev, segajočo v nebo, po kateri so hodili angeli, je v Rufusovi pesmi prisotna metamorfoza Jakobove zgodbe, in sicer je v njegovi različici kamen beseda, pesniki so vmesniki med zemljo in hramom, lestev je krhek most besed, na katerem pesnike nad strašno globino tišine spremljata strah in dvom.

Rufus o neizrekljivem torej ne molči, v interpretaciji pa Režná poudari, da s poetiko, ki si jo je izbral, tvega, ker mu slednja ne dovoli, da bi izčistil formo pesmi ali ohranil v njej več svobode. V tem Režná prepozna specifično prakso generacije in obravnavanega avtorja, kar ga uvršča v družbo drugih pesnikov s tradicionalnimi poetikami.

Po intermezzu, kratki razpravi o pesmi slovaške pesnice Mile Haugove, katere pesem je primer novih možnosti hoje po mostu besed, je pozornosti ponovno deležna Rufusova pesem, v kateri je na kreativen način formuliran eden izmed največkrat prediskutiranih problemov sodobnega umetniškega, filozofskega, lingvističnega in semiotičnega raziskovanja. Rufus se s problematiko jezika seveda ne spopada kot z nečim teoretično abstraktnim, ampak se, zaradi sredstev, ki mu jih ponuja pesniški jezik, problema dotika v njegovi spremenljivosti, s čimer se zvišuje tudi mera konotativnosti in semantična globina izraza.

Interpretacijo Režná zaključi z mislijo, da v pesmi ne gre le za eksplisitno poudarjanje problema avtotematizacije jezika, ampak je naznačeno nekaj, kar presega meje »jezika, ki z nami misli.« (Režná 86) Zdi se sicer, da ima pesnik uvid v to situacijo, a tega ne more artikulirati, z besedami pa bralcem vendarle pomaga, da se k smislu njegove pesmi približajo takrat, ko se prepustijo posrkati v molk, v tišino v njej. Za epilog Režná ponudi lucidno misel, da je v primeru pesmi Besede njen smisel sama implicitnost.

Implicitnost smisla v kontekstu vedenja

V zadnjem poglavju je pozornosti deležen recipient, oziroma njegova vloga pri odkrivanju fenomena smisla. In sicer Režná postavi trditev, da se smisel razkrije proti pričakovanjem bralcev ter za dokaz tega vzame obravnavane artefakte: Borges prestopi meje imaginacije s tem, ko predstavi sliko nepoznane resničnosti in razkrije človekovo omejenost s tridimenzionalno logiko; Kundera s ponovitvami proti pričakovanjem ne utruja, ampak nasprotno povzroči evokacijo resnice stvari – dvomljivost, minljivost, nestalnost; Milan Rufus presenetljivo razreši problematiko pesniške zvezanosti z jezikom: zanese se na molčanje, ki se pesniku najbolj prilega, čeravno so njegova usoda besede. Temu sledi sklep, da se ti primeri dotikajo mejnih položajev umetniškega dojetja realnosti, saj nepričakovane rešitve razširijo meje realnosti, o kateri je še možno in že nemožno govoriti.

Avtorica se v nadaljnjem razpravljanju posveti analiziranju opomenjanja in v povezavi z njim omeni zapleten proces semioze, ki ga je težko natančno opisati, ker ima vsak posameznik s tem svojo intimno izkušnjo.¹⁶ Po Františku Miku prevzame termin za recepcijski učinek *izraz* (slš. výraz), preko katerega so nam stvari podane, prav to pa naj bi pogojevalo tudi poimenovanje, razlikovanje različnih stvari, lastnosti itd.

Zaradi prepričanja, da se smisel nahaja v ozadju vseh ravnin literarnega dela (izrazna sredstva, izbor teme, kompozicija dela itd.), spregovori tudi o stilu, saj je prepričana, da na tej ravni najlažje opazujemo izrazne kvalitete. Stil pogojujejo vsi odnosi, ki sodelujejo pri nastanku literarnega dela, zato reverzibilno stilne značilnosti med procesom recepcije omogočijo ponovno vrnitev k prvinskemu zapletu, iz katerega se je vse rodilo.

Pot od izraza dela do njegovega smisla je v monografiji definirana kot neustavljiv bralski spust v globino dela, obenem pa vstop, ki prinaša pogled nad delom samim. Ponovno se Režná naveže na Mika, po katerem povzema misel, da zaradi delovanja človekove zavesti v tem procesu ni mogoče odtrgati osebnega sprejema teksta od biti teksta. Delo in zavest, ki ga procesira, sta dojeta kot povezana, iz njunega spoja pa se rojeva večplastnost fenomena smisla. Dejstvo, da o človeški zavesti še vedno vemo premalo, vpliva na to, da njeno bistvo ostaja neznano, implicitno, kar je v korespondenci z naravo smisla. Pri obeh se namreč dogodi podobno: ko se nam zdi, da se bližamo bistvu problema, nas preseneti nekaj nepričakovanega. V tem duhu bralce tri obravnavana dela silijo misliti drugače, kot so naučeni (Borges), jih prepričujejo o tem, da pri iskanju bistva ne smejo podleči strahu pred neprestanim variranjem istih situacij (Kundera) ter da ne smejo slepo verjeti v poimenovalno moč besed (Rufus).

Delo v zavesti bralcev obstaja v svoji semantični polnosti, vsako posredovanje zaokroženega pomena navzven pa prinaša neizogibno redukcijo. Prav na presečišču med notranjim in zunanjim se rojeva dvojnost implicitnega in eksplicitnega; to, kar je bilo kot notranja resničnost jasno in razumljivo, se ob usmeritvi navzven delno megli.

Na tem mestu Režná citira Mikovo definicijo pomena. Miko ga razume kot intuitivni fenomen, ozko spet z implicitnimi danostmi zavesti. Ta pomen se v človeku dogaja in tiho deluje, tišina pa lahko pridobi podobo, v kateri nastopi v svoji jasnosti. Po Režni bistvo pomenov torej ni materializacija v jeziku, ampak njihovo živo delovanje, ki na nas vpliva.

Ob koncu je še enkrat omenjena zahtevnost pojmovanja smisla in njegove implicitne narave, ki je obenem fenomen teksta in plod človekove notranjosti. Navedeni so tudi razlogi¹⁷ za otežkočeno definiranje pojma, ob tem pa Režná doda, da fenomen implicitnosti smisla opozarja na potrebno spremembo v humanističnih znanostih.

OPOMBE

¹ »Umetnost tako v določenem smislu postane zrcalo, ki je postavljeno nasproti življenjskemu svetu, oz. deleuzovski vmesnik, ki nam pomaga razumeti v njem to, kar bi drugače ostalo skrito.« (Režná 13) (Prev. M. Ž.)

² Na nekem mestu kasneje njegovo bit primerja s fizikalnim kvarkom, ki je obenem objekt in valovanje, podobno kot smisel, ki je obenem fakt in proces.

³ Fabulo te tipične borgesovske zgodbe tvori pripoved o moškem, ki kupi knjigo Holy Writ, katere skrivnost leži v tem, da prebranih strani ni mogoče več najti. Moški se več mesecev trudi odkriti skrivnost te knjige, nakar jo končno pusti v Narodni knjižnici.

⁴ Narodna knjižnica, kamor pripovedovalec skriva knjigo, je situirana na Mehiški ulici.

⁵ Diferenčni osnovi variacije sta ponovitev in delna sprememba, pri čemer gre za več kot formalno ponovitev z delno spremembo. Sam Kundera variacijo razume kot dokaz neskončne pestrosti notranjega sveta.

⁶ Variacijski kompozicijski princip pridobiva intertekstualni in notranjetekstualni značaj. Osnovna značilnost notranjetekstualnega je dinamika izraza, ki jo povzroča spreminjanje invariantne teme ljubezni. Enkratnost ljubezenskih zgodb Jakoba, gospodarja in Markiza des Arcis se s ponovitvami postopoma relativizira, tako da se male zgodovine ljubezni in hrepenenj prepletejo v veliki zgodovini razsvetljenškega obdobja in s tem izgubijo znak dobe ter postanejo večne.

⁷ »Tam zgoraj je bilo zapisano, da naju dva napiše nekdo tu spodaj, a jaz razmišljam o tem, kako naju je ta tu spodaj napisal. Je bil sploh nadarjen?« (Prev. M. Ž.)

⁸ Dialog v igri je dominantno sredstvo, njegova vloga je estetizirana.

⁹ »*Len schody chrámové. / Len schody chrámové sú slová. / Ty moja lotéria, mý hazard každodenný. / Hlbina materiálny vždy základná, ty, ktorá / sa opat zatvoríš po každom rozrnutí / len schody chrámové, / len schody chrámové sú slová. / Vysoko nad nimi je mlčanie. / Na jeho prahu, básnik, pravda sedí. / (Peniažkom slzy do jej misky snád' / zrazvoním občas, čo som nevyslovil.) / Ach, slovo, uzlík pod hlavou. / Videl som básnikov nad strašnou hĺbkou ticha. / Po krebkom moste slov šli s básňou do veľkostí. / Vžlykajú obavou.*« (Režná 73)

¹⁰ Parafraziran prevod verzov: le stopnice hrama, hlipati zaradi strahu. (Prev. M. Ž.)

¹¹ Le stopnice hrama so besede. (Prev. M. Ž.)

¹² Hazard vsakodnevn. (Prev. M. Ž.)

¹³ Poetizem (češ. poetismus) je avantgardna literarna smer, ki se je razvila na začetku dvajsetih let 20. stoletja na Češkem. Poetisti (npr. Vítězslav Nezval, František Halas) so optimistično zrlji na svet, osredotočali so se na sedanost, vsakodnevnost. Františku Halasu je pesem Milana Rufusa navsezadnje tudi posvečena.

¹⁴ Globina materinščine. (Prev. M. Ž.)

¹⁵ »Videl som básnikov nad strašno hĺbkou ticha.« (Režná 73)

¹⁶ Sebe in svoje notranje doživljanje razumemo, prav tako zunanje reakcije ljudi in stvari ter njihovo specifično kvaliteto evidentiramo v recepcijskem učinku, ki ga je František Miko poimenoval *izraz*. *Izraz* je v življenjskem in literarnem svetu ustvarjen v sodelovanju globokih in površinskih ravni konkretnega dejstva.

¹⁷ Jedro problema so šibke semantične ravni dela; znanstveni jezik ni primeren za razjasnitev tako subtilnega problema; človek še ni sposoben natančno reflektirati svojih najbolj notranjih procesov.

Marec 2011