

Lirika in antropološka redukcija

Brane Senegačnik

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za klasično filologijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0002-5182-5657>
brane.senegacnik@gmail.com

Lirična poezija je zaradi različnih oblik antropološke redukcije v sodobni kulturi (»semantizacija« poezije, sociologizacija kulturnega obzorja, nevrokognitivna interpretacija literature) teže razumljiva in vse bolj marginalizirana. V nelahkem razmerju je tudi z literarno vedo, ki po svojem bistvu teži k ugotavljanju »fiksni« resnic in oprijemljivih dejstev o pesmi, ki jih najdeva v opisu zunanjeformalnih lastnosti, pa tudi njene semantike, tako »notranje« kot »zunanje«: njenih medbesedilnih referenc, kulturnega, družbenega in zgodovinskega ozadja. Čeprav je to nesporno relevantno, pa se na ta način pušča ob strani celostno učinkovanje in dogodkovno bistvo lirične poezije in s tem tudi njen ontološki horizont. V ozadju teh težav je nekompatibilnost prevladujočih epistemoloških in kulturnih paradigem, ki se opirajo na predmetno zavest (predstave in samopredstave), in neposredne govornice lirike, ki deluje na predrefleksivno (nepredmetno) zavest, s katero je sebstvo v razmerju s samim seboj in z resničnostjo kot celoto.

Ključne besede: teorija poezije / liričnost / lirična pesem / sebstvo / kognitivna literarna veda

Lirična pesem: zvočni vidik

Polja.
Podrtija ob cesti.
Tema.
Tišina bolesi.
V dalji
okno svetló.
Kdo?
Senca na njem.

Nekdo gleda
za menoj,
z menoj
nepokoj
in slutnja
smrti.

Zgoraj navedeno besedilo Srečka Kosovela »Slutnja«¹ (Kosovel 150) je kratka lirična pesem: obsega 14 verzov, 25 besed, med temi je 5 predlogov in 1 veznik. Resničnost, s katero nas sooča pa je, nasprotno, velika, celo nepregledno velika, transcendentna. V tem je osnovni paradoks in bistvo lirične poezije. Definicija kratke pesmi ni enostavna, še manj definicija liričnosti. Lirična pesem nikakor ni nujno kratka, čeprav pogosto je in je morda res mogoče govoriti celo o liriki inherentni težnji h kratkosti (Wolf 39); a tudi vsaka kratka pesem nikakor ni nujno lirična. Kakor koli že nezanesljivi so formalni kriteriji (»numerični«, kot število besed in verzov, ali »vsebinski«, kot so teme, kompozicijski, slogovni, kot je izbor primerne leksike in izraznih sredstev), bi se verjetno lahko strinjali, da je ta Kosovelova pesem kratka. Napisana je v tedaj sorazmerno modernem oziroma v slovenski literaturi celo novatorskem samostalniškem slogu: kar 12 besed je samostalnikov, 5 zaimkov, ki so vsi uporabljeni samostalniško (samostalniške besede), le 1 je pridevnik in le 1 glagol. Kljub temu je pesem izrazito dinamična: to dinamiko lahko zasledujemo v njenem zvočnem toku, kompoziciji in ritmu, tako pomenskem kot doživljajskem. Pesem ni oblikovana v ustaljenih metričnih obrazcih; so pa v njej prepoznavni metrični in evfonični elementi: npr. 2 anapestovski stopici v 2. verzu in pravilna amfibraška dipodija v 4. verzu, ki se rima z drugim; če beremo besedo »tema« trohejsko, se metrično ujemata 1. in 3 verz; enako strukturo ima 5. verz; 8. verz ima daktilsko stopico – je daktilska dipodija, katalektična *in disyllabam*. 9. in 13. verz imata jambsko strukturo. 13. verz metrično »zvezno« prehaja v 14., s katerim je tudi vsebinsko neločljivo povezan z enjambementom. Verzi 10., 11. in 12. predstavljajo izjemno muzikalno sekvenco: so rimani, 10. in 12. sta iz anapestovske stopice, 11. je jambaska variacija: ob koncu 12. se tekoči ritem zaustavi in prevesi: najprej v »slutnja«, ki se pomensko dopolni šele po verzem prelomu (in poudarjenem trenutku negotovosti) v smrt. Ti okruški metričnih oblik zagotovo prispevajo k zvočnosti pesmi, vendar slednja ni konstituirana po nobenem od ustaljenih, tipiziranih večjih metričnih vzorcev.

Ob tem se zastavljajo pomembna vprašanja o razmerju med metriko in semantiko: ali lahko razumemo metrične vzorce v določenem pesniškemu kodu kot semantične signale? Jim lahko pripisujemo celo

¹ Urednik Anton Ocvirk pojasnjuje: »V zapisu in prvi objavi je pesem brez naslova. V ZD¹ [1946] je dobila naslov po predzadnjem verzu. *Slutnja* je šesta pesem neznanega cikla, od katerega so se ohranili samo trije deli. Stran, na kateri se cikel začne, je iz Beležnice namreč iztrgana. Sodeč po vsebini tega, kar se je ohranilo, je Kosovel hotel popisati v lirični obliki slovo in odhod od doma, to se pravi povratek z obiska v Tomaju v Ljubljano. Cikel je moral nastati leta 1924.« (Kosovel 457–458)

konkreten pomen? Jih lahko kodificiramo? Da bi orisali vsaj skicozne odgovore, se bomo za kratko odmaknili od Kosovelove pesmi v svet poezije, ki je urejena po stalnih metričnih vzorcih, in sicer z ekskurzom v antično pesništvo, v katerem so bile metrične forme močan element žanrske identitete in so bile tako povezane tudi z vsebino, obzorjem razumevanja in načinom obravnave teme. Heksameter je veljal za verz epske poezije, bil je tako rekoč njegov zaščitni znak (beseda *épos* je lahko pomenila tako ep kot heksameter); kljub temu se je uporabljal tudi zunaj epske poezije v ožjem pomenu (npr. v Heziodovi didaktični pesmi *Dela in dnevi*, v Teokritovih liričnih *Idilah*, v Lukrecijevi filozofski pesnitvi *O naravi sveta*, v Horacijevih, Juvenalovih in Perzijevih satirah). Po drugi strani pa je obstajalo tudi pripovedno pesništvo v drugačni metrični obliki: t. i. pripovedne elegije, pisane v daktilskem distihu, o katerih so se nam sicer ohranila samo poročila, vendar literarna zgodovina o njihovem obstoju ne dvomi (Bowie; Lendle 37). Anapest je bil tradicionalno metrum vojaških koračnic, zato se je v dramatikih ponavadi uporabljal v prizorih, v katerih so se liki urejeno gibali, kot so nastopne pesmi tragiških zborov; vendar pa ga najdemo tudi v statičnih parabazah komičkih zborov (npr. v Aristofanovem *Miru*), komičkem dialogu (v Aristofanovih *Oblačicah*) in v liričnih pasajah tragedije (npr. v Evripidovem *Ionu*). Četudi so bile torej povezave med metrumi in vsebino pogosto utrjene in prepoznavne, pa vendarle niso bile takšne, da bi se posamezen metrum spremenil v enoznačni semantični signal. A celo če bi predpostavili takšno identifikacijo pomena in metričnega vzorca, bi eventualna semantika slednjega bila posredovana zvočno, čutno, in bi bila manj jasno vezana na pojmovnost, kot je semantika besed. V metrično najbogatejši antični poeziji, meliki, še zlasti v zborški, pa imamo opraviti z »dinamično« strukturo, ki jo klasični filologi opisujejo kot »drseče prehajanje«, *sliding transition* (Halporn, Ostwald in Rosenmeyer 46–50): stalni metrični vzorci se zabrisujejo že na ravni verza (tem bolj seveda na ravni strofe ali celotne pesmi), tako da je posamezne verze mogoče interpretirati kot sestavke iz različnih metričnih enot (stopic in t. i. *kola* – členov, iz katerih so bili sestavljeni daljši verzi). Vsa ta razgibana polimetrija prej kaže na samostojno zvočno komponento pesmi, ki je – seveda v povezavi z glasbo – gradila celoto liričnega izraza.

Nekaj podobnega smemo reči za muzikalno plast ali komponento Kosovelove pesmi: »pod besedami« ni metričnega vzorca, ki bi bil ponovno uporaben, tako kot je, denimo, v novejši slovenski poeziji vzorec soneta, temveč je ritem in z njim zvočnost pesmi edinstvena, neločljiva od drugih komponent pesmi. Nedvomno pa je tudi v primeru

stalnih vzorcev treba upoštevati celoto pesmi: zaradi tesne povezave s pomenom, mentalnimi podobami in razpoloženjem, ki preveva kavzirealni svet pesmi, lahko namreč tudi ista metrična struktura deluje izjemno raznoliko in je lahko podlaga zelo različnemu miselnemu in doživljajskemu ritmu pesmi. V takšnih primerih se metrični učinki »prilagodijo« in krepijo tempo in dinamiko semantičnega toka, toka dogodkov in podob, čeprav metrum posameznih verzov in celote ne izgubi svoje temeljne istovetnosti. Da bi to ponazorili, je spet potreben ekskurz, a tokrat bo krajši, le do romantike. Nazorne primere najdemo v najožjem kanonu slovenske poezije, v Prešernovem *Sonetnem vencu*: prvi verz četrtega soneta je iz ene same »baročne« sintagme (»Mokrocveteče rožce poezije«), kar tako rekoč implicira enjambement, odprt konec verza, prehod in s tem nekoliko hitrejši miselni »tempo«. Zaradi pike sredi prvega verza druge kitice tega soneta (»Njih sonce ti si«) nastane »cezura«, ki zaustavi miselni tok. Sledi nizanje prizorišč, na katerih lirski subjekt neuspešno išče ljubljeno: hlastnost iskanja izrazito pospeši »tempo« gibanja misli; v semantično bolj samostojnih verzih zadnje tercine pa se le-ta umiri in preide v nekakšen slovesen andante. V petem sonetu stavčna konfiguracija pri enakem metrumu zahteva povsem drugačen »tempo«: verzi so semantično zaključeni, zato je miselni tok sicer počasnejši, vendar ga anaforični »kjer« poganja naprej, iz verza v verz, in tako vzbuja občutek nenehnega pulziranja, vzletavanja želje z istega izhodišča. Obenem pa paralelno nizanje sugestivnih opisov mestoma učinkuje skoraj »litanijsko«,² a se takšen »tempo« hitro spet razveže v izrazito melodiozne fraze, ki so sicer del razširjenega opisa, a obenem delujejo samostojno. Zelo podoben pojav: različne učinke enakih zvočnih figur v sklopu pesemske celote bi lahko opisali tudi pri evfoničnih elementih (zlasti rimi), a to presega namen razprave.

Lirična pesem: kvazifenomalni vidik

Vrnimo se h Kosovelovi *Slutnji*, tokrat k nekemu drugemu vidiku: k njeni dogodkovno-slikovni kompoziciji. Dinamičnost pesmi na tej ravni v veliki meri izvira iz močnega kontrasta med temno ekspozičijo (polja, podrtija, tema, boleť v prvi kitici), na ozadju katere hipoma od

² Ključnega pomena je tu vsebina oziroma perspektiva, v kateri je predstavljen pesemski svet: verzi opisujejo kraje, ki so nekakšen negativ realnega eksistenčnega prostora pesmi, prostora, v katerem ta pesem (in druge, tej podobne) nastaja in živi. Ta prostor je naslikan posredno, kot nasprotje krajev popolne eksistence, ki – to je zgolj implicitno, a nedvomno – žarčijo bivanjsko in pesniško inspiracijo.

daleč zažari okno. Vprašanje: »Kdo?« je obenem pričakujoče, morda celo upajoče, a tudi negotovo ... In v hipu se na oknu pojavi senca. Tema torej seže tudi v to edino, daljno svetlo točko. Res: kdo meče to senco? Če beremo pesem v okviru čisto realističnih naravnih predstav – in marsikaj v njej vabi k takšnemu branju – je to lahko samo nekdo v sobi, torej nekdo, ki stoji med lirskim subjektom in virom luči v sobi. Je ta »kdo« »nekdo, ki gleda?« Kje stoji ta, ki gleda? Kaj pomeni, da »gleda za menoj?« Če »gleda« senca na oknu, potem pomeni, da s pogledom išče lirskega subjekta na temnih poljih. Toda: kdo »gleda z menoj?« Kaj pomeni to? Sočasnost gledanja ali upiranje pogleda v isto smer? Če drugo, potem to ni ta, čigar senca se zarisuje na oknu. Ali torej tisti, ki »gleda za menoj«, stoji za lirskim subjektom in upira pogled v isto smer, in so torej v pesmi nenadoma trije, saj ta isti ne more metati sence na okno, ker stoji v isti temi kot lirski subjekt? Pomeni torej to, da »gleda z menoj«, le to, da pač sočasno izvaja dejanje gledanja? A misteriozna senca na oknu s tem ne izgine ... Kje je kdo? Kaj se dogaja? Nenadno svetlo občutje postane negotovo, zmedeno, tesnobno ... Ni jasno, ali gre sploh za zunanje dogajanje ali smo se nenadoma znašli v notranjem svetu lirskega subjekta? Ta negotovost dobi ime: slutnja, negotovo, nejasno občutje nečesa, kar se bo zgodilo. In postane na neki način nedvomno, a s tem šele zares in dokončno nejasno in negotovo: to je slutnja smrti. Slutnja edino gotovega, kar pa je obenem popolnoma neopredeljivo, absolutno nerazložljivo, preprosto nemisljivo. Z besedo »smrt« se absolutno zaustavi semantični tok, ritem zvokov butne ob neprebojni molk, podobe ugasnejo.

Toda takšno sovpadanje se ne zgodi šele na koncu. Že v prvi kitici zunanja tema in podrtija (čeprav to ni zapisano) delujeta tihotno, korespondirata s tišino bolesti, torej z notranjo resničnostjo lirskega subjekta. Ali je to subjektivno prisvajanje zunanje realnosti in njena simbolizacija? Ali res lahko v vseh primerih iskanje vzporednic (in celo nasprotij) med notranjo in zunanjo resničnostjo, to »romantično« strategijo, razložimo tako preprosto? Zgodovinska trdoživost, izredna razvejanost in polimorfnost, predvsem pa kompleksnost in zapletenost tega povezovanja zbuja dvom o ekskluzivni veljavnosti tako preproste razlage. Razumeti jo je mogoče tudi drugače: utemeljimo jo lahko v težnji po preseganju analitičnega (in pragmatičnega) razmerja z resničnostjo, po preseganju razdelitve na objektivno zunanost in subjektivno (psihično) notranjost, na fizikalni in mentalni svet. Od zelo zgodnjih začetkov evropske poezije se takšno »nelogično« spajanje kaže v posameznih pesniških figurah (še posebej v metaforah in enalagah), v opisih umetniških ekstaz in v klicanju drugega glasu, ki naj poje pesem skozi

in tako dalje ali tako, da bi šli po teh korakih ravno obratno pot. Beremo jih kot celoto, v katero so te plasti ali elementi očitno intencionalno zgrajeni; analitika, ki je značilna za interpretativno oziroma literarnovedno branje, sodi med sekundarne bralne procese, ki so – o tem seveda ni najmanjšega dvoma – neredko popolnoma nepogrešljivi tudi za osnovno razumevanje besedila. Tu se ne utegnem spuščati v izredno kompleksno problematiko bralne ali slušne recepcije in s tem povezan način obstoja pesniške umetnine in njene realnosti; še posebej ne v to, kako se ponovna branja (ali poslušanja) lahko razlikujejo od prvega, kako lahko raznovrstna interpretativna dejavnost spremeni bralčeve kompetence med enim in drugim branjem, jih poveča, in tako obogati njegov »repcijski aparat« in razširi hermenevtično obzorje.³ Pomembno pa je poudariti, da je kratka lirična pesem zasnovana kot dogajalna umetnost, kot delo, ki polno eksistira v procesu recepcije, nekoliko podobno kot gledališko delo v uprizoritvi ali glasbena kompozicija v izvedbi. Ima strukturo dogodka, njena »mirujoča«, stalno prisotna tekstovna realnost pa je zgolj osnova za zmeraj nove bralne dogodke.

Šele po tem dolgem ovinku se lahko vrnemo povsem na začetek – k naslovu obravnavane Kosovele pesmi, ki je bil, kot rečeno, dodan pozneje, a nedvomno zelo ustrezno. Iz vsega povedanega o celovitem recipiranju lirske pesmi namreč šele lahko primerno interpretiramo pomen naslovne besede: *Slutnja*. Pojav, ki ga označuje, implicira oz. predpostavlja določeno razumevanje človeka, njegove psihologije in »narave«, njegovih spoznavnih možnosti, s tem pa tudi določeno ontologijo. Kaj je namreč slutnja? »Nedoločen občutek, nedoločna misel, da je, obstaja, se bo zgodilo zlasti kaj neprijetnega,« beremo v SSKJ. Vrsto podobnih opredelitev za angleško ustreznico »premoniton« najdemo v sodobnih spletnih leksikonih: »intuicija prihodnjega dogodka« (*Oxford Reference*); »anticipacija dogodka brez zavestnega razloga« (*Merriam-Webster*); »občutek anticipacije dogodka v prihodnosti ali tesnobe zaradi njega« (*Dictionary.com*); »občutek, da se bo nekaj zgodilo« (*Collins Dictionary*); »jasnovidna ali jasnoslišna izkušnja, ki se ujema s kakim dogodkom v prihodnosti« (*Wiktionary*); »občutek ali prepričanje, da se bo kaj zgodilo, kadar za takšno prepričanje ni nobenega razloga« (*Encyclopedia Britannica*). Slutnja torej predpostavlja oblike vedenja, ki so principialno negotove, ki niso scela intelektualne, zvedljive na fiksna, formalna, objektivna racionalna razmerja v svetu. Nekaj podobnega pa velja tudi za lirično poezijo.

³ Calinescujeva fundamentalna študija o problemu ponovnega branja predstavlja za kompleksna vprašanja recepcije lirične poezije le eno od izhodišč (glej Calinescu).

Struktura lirične pesmi in vprašanje sebstva

Za lirično poezijo je torej značilna izrazita težnja k sinergetičnemu učinkovanju vseh jezikovnih elementov; to je še posebej očitno pri kratki lirični pesmi, kjer so »akustične prvine in muzikalnost« posebej poudarjene (Wolf 39) in kjer so tako semantika besedila, prek katere je pesem navezana na kulturnozgodovinski kontekst, kot mentalne podobe z njimi tako rekoč spojene. Različne komponente pesmi, fenomenološko rečeno, različne plasti liričnega besedila, sodijo k različnim razsežnostim jezika: v zvočno, pojmovno-miselno in psihološko (domišljajsko in doživljajsko) realnost. Povezava in sinergija, součinkovanje teh realnosti je mogoče zato, ker resničnost pesmi (in seveda človeška resničnost avtorja ali avtorice in bralca ali bralke) ni zvedljiva na nobeno od njih, temveč je le deloma sestavljena iz elementov vsake od njih in vsako od njih transcendirata. To velja sicer na splošno za razmerje med jezikom in njegovimi človeškimi govorcji, a je še posebej močno izraženo v kratki lirični pesmi. »Analitično vzpostavljene realnosti« (zvočni, semantični, psihološki svet) so posamezne regije naravnega in zgodovinskega sveta, ki nastanejo z delitvijo enotnega fenomena jezika v raziskovalne namene (posledice česar so nedvomno koristne in razsvetljuječe ugotovitve o nešteti dejstvih in zakonitostih na teh področjih); njihova konceptualizacija in hipostaziranje v sisteme z lastno logiko pa zabrisuje realno stanje: dejansko razmerje govorca s celotno realnostjo jezika. Še izrazitejša hipostaziranje se pogosto dogaja z jezikom in družbenimi sistemi, s t. i. »subjektivitetami brez subjekta«, ki so jim pripisane tudi lastnosti klasičnega (»človeškega«) subjekta, kot spontanost, težnje, nameni (prim. Frank, *Das Sagbare* 270). Čeprav individualni človek predstavlja le neznamen delček teh posameznih vidikov biti, ki ga »bitno-regijsko« določajo, v marsičem pa oblikujejo tudi njegovo celoto, pa je paradoks njegove biti, da kot celota vendarle sega preko njih, saj obenem obstaja v povsem različnih, pogosto kategorialno in metodološko nekompatibilnih bitnih regijah oz. fungira kot element različnih sistemov in, kar je seveda še pomembneje, tako sploh lahko koncipira te regije in samega sebe kot njihov element. Kot celota in samo kot celota pa zadeva ob predrefleksivno resničnost, ki je »totalna«, a tudi »odprta«, nedoločljiva, transcendentna, in je zato ne more misliti pojmovno-predmetno, temveč »se v njej nahaja«, se je, pogojno rečeno, »nezavedno« (ne-tematsko) dotika. To nepojmovno »dotikanje« implicira obstoj nepredmetnega človekovega sebstva, sebstva, ki ni mislljivo v kategorijah in ga ni mogoče v strogem pomenu besede opazovati in presojsati, ampak je vselej že dano predrefleksivno. Samega sebe se torej sebstvo zaveda na bistveno drugačen način kot

drugih stvari, ne dojema se reflektivno in predmetno, temveč se doživlja oziroma občuti kot neposredno danost, zato je to obliko zavesti morda primernejše kot samozavedanje imenovati samoobčutenje (prim. Frank, *Selbstgefühl* 93–110; »In Defence«; Preyer). S tem pa se močno zakomplicira ontološka slika celote.

O vprašanju: »Kaj sploh je?« namreč ni mogoče kredibilno razmišljati, če si obenem ne zastavimo še vprašanja o lastnem sebstvu. Tu pa se odpirajo starodavni in tudi danes nič manj žgoči problemi, ki tarejo filozofe od začetkov ontologije do sodobne *philosophy of mind*: iz česa je zgrajen človek? Kako nepredmetno doživljano sebstvo sploh lahko stopa v razmerja s svetom predmetne zavesti, v katerem se človek giblje kot naravno, zgodovinsko in intelektualno bitje? Kako se nepropozicionalne vsebine, ki jih ni mogoče fiksirati v pojmovni govorici, povezujejo z opredeljivimi in merljivimi oblikami realnosti? Ker so ta aporetična vprašanja pereča, motivirajo veliko poskusov razrešitve, med katerimi so nekatere očitno redukcionistične, tako ontološko kot tudi antropološko in psihološko. V scientističnem ozračju zadnjih desetletij gre v glavnem za reduciranje človeškega sebstva na fizikalno-socialno in predmetnozavestno resničnost (fizikalistični monizem). Vsekakor je ta tema velikega, celo vitalnega pomena za liriko. Za ilustracijo si oglejmo le en, dobro znan primer: lirski subjekt (subjektka) je kategorija predmetne zavesti, brez katere ne bi mogli ustrezno interpretirati številnih pesmi. Toda interpretacija, ki se omeji na, denimo, psiho-socialno razlago slednjega, je trivialna, saj je lirika s svojim zaganjanjem k mejam jezika in muzičnim evociranjem neizrekljivega (nepropozicionalnega) usmerjena neposredno v doživljanje, torej k nepojmovnemu, nepredmetnemu sebstvu (Pedersen 43–44); in s takšno obliko in naravnano-stjo implicitno – tako rekoč izkustveno – odpira aporetična temeljna (meta)ontološka vprašanja.

Z nepredmetno dojetim sebstvom tu nikakor ni mišljena trdna in trajna podlaga resničnosti, zanesljivi *subiectum* vsega, kar obstaja in nastaja, kot so ga poznale nekatere veje tradicionalne metafizične filozofije: tak subjekt je produkt ekstrahiranja logicističnih oziroma intelgibilnih elementov iz sebstvene celote in njihove pretvorbe v novo, predmetno misljivo (v refleksijskem aktu) zapopadljivo celoto, ki je postavljena izven dinamične resničnosti sveta in zamrznjena v času.⁴

⁴ Glede na epistemološko naravnano-st in okvir je razumljivo, da se znanstvene in kognitivistične obravnave sebstva izogibajo vprašanjem predrefleksivno dane resničnosti in nepredmetne zavesti oziroma samoobčutja in da skušajo zaobiti zgoraj opisano dvojno paradoksnost naravo sebstva. A to teh vprašanj ne odpravlja in ne zasipa njihovih fenomenalnih izvorov: za (lirično) poezijo so (bili) vitalnega pomena.

Nasprotno pa je individualni človek izrazito zamejen in prehoden pojav, določen z realiteto naravnega in zgodovinskega sveta, katerih obzorje pa – naj še enkrat opozorim na fundamentalni paradoks človeške biti – presega že s tem, da biva v obeh hkrati, še bolj pa z eksistencialnimi vprašanji, ki ne sodijo v nobenega od njiju, kot so npr. vprašanja osebnega smisla, absolutnega izvora in konca. Ko ju na ta način transcendirata, stopa v območje drugačne resničnosti in s tem paradokсно artikulira tudi nezanesljivost, krhkost, vprašljivost tistih večjih (»objektivnih«) celot, katerih logiki je na drugih ravneh obstoja sicer povsem podrejen. Na težko primerljivo zgoščen način je to paradokšno razsežnost in krhkost človeka lirično izrazil Juan Ramón Jiménez v pesmi *Dobro vem*:

Dobro vem, da sem deblo
drevesa večnosti.
Dobro vem, da zvezde
s svojo krvjo pojim.
Da so moji ptiči
vsi moji svetli sni ...
Dobro vem, da se bo takrat,
ko me sekira smrti poseka,
zrušil nebesni obok. (Jimenez 54)

Oblike antropološke redukcije lirike: semantizacija, sociologizacija, nevrokognitivna interpretacija

Povezanost nepovezljivega, ta pereči stik antropoloških mimobežnic, očitno ostaja skozi zgodovino nerešljiva uganka in obenem izziv, ki se mu filozofija ne more izmakniti. Trdovratnost tega izziva, še bolj pa nemir človeške realnosti glasno govorita, da ne gre zgolj za teoretično filozofsko vprašanje, še manj za zgolj navidezni problem, ki bi ob primerni epistemološki naravnosti in dovolj znanstveno razsvetljenem ozračju preprosto izhlapel. Vendar v sodobnem akademskem raziskovanju pa tudi v širši kulturi vse bolj prevladuje optimistično prepričanje o strogo znanstveni razrešljivosti temeljnih antropoloških vprašanj. Posledica tega so različne oblike antropološke redukcije, ki zaznamujejo tudi pojmovanje in raziskovanje literature in lirične poezije, posredno pa tudi – in to je še pomembneje – pesniško ustvarjanje samo.

Nič novega seveda ni, če glavni in globinski izvor reduktivnega mišljenja vidimo v kulturni in civilizacijski dominaciji instrumentalnega uma; izraz sam (*instrumentelle Vernunft*) sta oblikovala Max

Horkheimer in Theodor Adorno leta 1944 v *Dialektiki razsvetljenstva*, a so tisto temeljno naravnost modernega človeka na resničnost, ki jo označuje, že prej, z drugih vidikov in še globlje osvetlili številni drugi misleci, zlasti Martin Heidegger. Pod obnebjem instrumentalnega uma je zavest povsem vpeta v naravno-socialno pragmatiko in zato tu obstaja le predmetno mišljeni svet, v katerega sebstvena, nepredmetna zavest (samoobčutje) tako rekoč nima vstopa. Takšne klimatske razmere kulture so ugodne za poezijo, osredotočeno na družbene vidike, vpeto v akcijski okvir, v politično-moralistične funkcije, pa tudi v eksperimentiranje z eksogenimi cilji (Senegačnik, *Dežela* 149–164), skratka, za poezijo, ki se giblje v svetu predmetno dojetega »jaza«, človeškega subjekta, absorbiranega v logiko zgodovinsko-socialnega dogajanja.

In kako to zadeva liriko? Lirika je »jezik sebstva« (Senegačnik, *Paralipomena* 65, op. 58), jezik celote *par excellence*, ki, kot rečeno, bistveno teži k sintezi vseh komponent jezika, v katerih so utelešeni različni vidiki človekove celote (fizični, psihični, intelektualni, socialni). Avtentična oblika njenega obstoja je »dogodek«:⁵ torej ne tekst, ki leži pred nami in nam je na razpolago za analiziranje in kontekstualizacijo, temveč njena tekoča bralna ali slušna recepcija, katere učinek je doživljaj (ta pa je vedno tudi sebstveni samodoživljaj). Zaradi tega je danes lirična poezija v številnih ozirih v napetem odnosu s časom. V neposrednem nadaljevanju razprave bosta na kratko omenjeni dve obliki reduciranega pojmovanja lirike, semantizacija in sociologizacija, ki sta starejša, širše razmahnjena, pa tudi pogosto kritično reflektirana epistemološka in metodološka pristopa k literaturi. Zadnje poglavje pa se bo dotaknilo ključnih teoretičnih problemov nevrofenomenološke interpretacije, ki je razmeroma mlad in za sodobno scientistično družbo posebej značilen redukcionističen pojav.

Literarna veda po svojem bistvu teži k ugotavljanju »fiksnihi« resnic, npr. dejstev o neki pesmi: ta najde v opisu zunanjeformalnih lastnosti, pa tudi njene semantike, tako »notranje« kot »zunanje«: njenega pomenskega polja, medbesedilnih referenc, kulturnega, družbenega in zgodovinskega ozadja itd. Absolutiziranje teh (sicer nesporno konstitutivnih) ugotovljivih elementov in objektivno določljivih razsežnosti

⁵ Vzrok temu so nekatere njene bistvene značilnosti, med katere Wolf prišteva poudarjanje akustičnih prvin, kratkost in težnjo k ustnemu izvajanju, neposrednost izkušnje in dereferencializacijo oz. »absolutnost« izjavljanja (Wolf 45–46). To seveda ne izključuje njene literarnosti, njene tekstualne konstituiranosti in kontekstualne določenosti, le da ima ta vidik njene konstitucije relativno manjši pomen za učinek celote kot pri besedilih drugih zvrsti.

pesmi imenujem »semantizacija«.⁶ Tej obliki redukcije lirične poezije je inherentno, da pušča ob strani dogodkovno bistvo lirične poezije in s tem tudi njen ontološki horizont.

Še bolj nazorno in v mnogo večjem obsegu se to zanemarjenje bistvene razsežnosti lirike izraža v izraziti sociologizaciji (ki je skrajna oblika zunanje semantizacije): v redukciji raziskovanja besedil na socialnoantropološke, kulturološke vidike in razne oblike družbeno kritične teorije. V določeni obliki se je takšna redukcija dogajala vedno, v dobi neoscientizma pa je še posebej izrazita. Značilno je, da jo v časih modernizma najdemo tudi v poetoloških refleksijah znamenitih modernističnih pesnikov, tudi takih, ki so sicer radikalni kritiki moderne dobe. Eden najvplivnejših primerov takšnega razmišljanja je Eliotova brezosebna teorija pesništva (*impersonal theory of poetry*), njegovo zavzemanje za zasuk pozornosti od pesnika k pesmi in njenemu zgodovinskem kontekstu. Czesław Miłosz, ki je Eliota posrečeno imenoval »pesnik razlagalec« (Miłosz 144), je tudi sam obžaloval razmere, v katerih se je znašla poezija v 20. stoletju – ta čas poznanstvenjene zavesti je označil za vice (279) –, kot posebno težavo pa je poudarjal marginaliziranost pesništva, to, da je pretrgalo vez z »veliko človeško družino« in posledično ostalo ujeto v besede (275), torej da vegetira na obrobju »objektivnega«, skupnega sveta in je izgubilo svojo socialno vlogo. Vse te pojave je treba razumeti kot del širših kulturnih in celo civilizacijskih tokov in zato se te oblike reduciranega pesniškega obzorja neizbežno zrcalijo tudi v sodobni pesniški mentaliteti in produkciji.

Nevrokognitivna literarna veda in lirično doživljanje sebstva

Problem redukcionizma se na poseben način zastavlja pri sodobnem kognitivnem, nevrološkem in nevrofenomenološkem preučevanju literature. Ker je ta oblika novejša in posebej značilna za naš čas, bo v nadaljevanju obravnavana nadrobneje. Najprej je treba upoštevati čisto zunanjo okoliščino, da je tovrstno raziskovanje zaenkrat še manj vplivno zaradi manjše razširjenosti, kar je bržčas povezano tudi z njegovo relativno »mladostjo« (Vermeule 471; Landy 567). Veliko resnejše pa je vprašanje njegove epistemološke konstitucije in metodološke kompatibilnosti z načinom obstoja literature in konkretno lirične poezije.

⁶ Redukcionistični pristop tistih poststrukturalističnih teorij, ki obravnavajo literaturo kot čisto semiotičen pojav, kot del splošne semiologije, kot paradigmo čiste igre označevalcev, bi natančneje poimenoval »semizacija«. V določeni meri je tako razumevanje značilno tudi za vsako kodno teorijo jezika in kulture.

Preudarnejši glasovi opozarjajo na meje nevroznanosti pri raziskovanju literature in poudarjajo, da je smisel predvsem v povezovanju »nevroznanstvene metode s fenomenološkimi in drugimi interpretativnimi, historičnimi in podobnimi postopki« (Žunkovič 110). Pojem nevrofenomenologije označuje prav tak zajemajoč »dialoški« epistemološki koncept: »poskus urejanja difuznega področja komunikacije med znanstvenim opisom nekega pojava ter razumevanjem njegovega pomena za človeka.« (109) Manj jasno pa je, kako naj bi bilo to »difuzno področje komunikacije« dejansko urejeno, ali če rečemo bolj realistično zadržano, kako naj bi bilo to konceptualno in metodološko dispartatno raziskovanje vsaj smiselno koordinirano. To je vsekakor odvisno od raziskovalnih ciljev: če so ti omejeni na osvetljevanje nevroloških in kognitivnih procesov, ki so naravoslovni vidik ali morda podlaga »obstoja literarnih del«, je to nedvomno zelo koristno (čisto spekulativno bi to lahko bilo uporabno v medicinske namene, denimo, za fizično spodbujanje ali omogočanje procesov, vitalnih za recepcijo ali celo nastajanje literature pri pacientih, ki bi imeli okrnjeno takšno zmožnost). Težave postanejo vidnejše pri teoretično daljnosežnejših konceptih. Na tem mestu lahko omenim – res zgolj omenim – samo enega: nevrološko pojmovanje zavesti in še posebej fenomenalne zavesti.

Temelj strogo znanstvenega mišljenja je fizikalistična (naturalistična) podmena, da je vsa resničnost, vključno s fenomenalno oziroma mentalno (ta angleški izraz zajema tako psihično kot miselno in duhovno resničnost), v celoti fizikalna, torej takšna, da jo lahko zares adekvatno razložijo samo jeziki naravoslovnih znanosti. V dokaz temu se navaja odvisnost človekove mentalne dejavnosti od možganov. Sicer staro spoznanje o omejenosti človekovega poznavanja (naravoslovnega) sveta, vključno z lastnim organizmom, je v tem kontekstu uporabljeno kot argument za neadekvatnost zavesti za človekovo samorazumevanje: če je človek v celoti del (še) nepregledno kompleksnega fizikalnega univerzuma, »katerega cement je vzročnost« (Davidson 7), potem se vzrokov svojega ravnanja ne zaveda v celoti in svoje konstitucije sploh ne pozna zares dobro. Na tej podlagi se je izoblikoval pojem »novo nezavedno«:⁷ to je pravi agens človeških dejanj, ki drugače kot freudovsko nezavedno ni več psihološki, temveč naravoslovni dejavnik (Schacter, Gilbert in Wegner 188). »Večina možganske dejavnosti je nezavedne, čuti nam prinašajo v vsakem trenutku zavestnega stanja okoli enajst milijonov

⁷ Za uveljavitev tega koncepta in izraza je zelo pomemben zbornik socioloških, kognitivnih in nevroznanstvenih razprav z naslovom *The New Unconscious* (Hassin, Uleman in Bargh).

podatkov [...], od katerih se jih zavemo le približno štirideset [...]«, zato je očitno, da »naš periferni živčni sistem procesira eksponentno več nevronske signalov, kot jih kadarkoli prestopi prag zavesti« (Vermeule 468–469). Fenomenalna zavest ni tako nič več kot kreator vzorcev, ki racionalizirajo, oblikujejo in urejajo naše izkušnje, je zgolj pripovedovalec zgodb, te pa so pač samo zgodbe ali nekakšen iluzijski film, ki zastira objektivno naravno resničnost (v njej realno potekajo procesi, ki jih dojemamo kot mentalne), slednjo pa je mogoče veljavno raziskovati samo z znanstvenim, tj. naravoslovnim, raziskovanjem. »Novega nezavednega« ni mogoče videti ne neposredno ne posredno: ker je »inherentno nefenomenološko« mu nikakor ne smemo pripisovati fenomenoloških vzorcev (Vermeule 471).

Ta kognitivna razlaga zavesti je podobna »trdemu« filozofskemu epifenomenizmu, ontološkemu stališču, po katerem je mentalni svet zgolj epifenomen, stranski proizvod ali spremljevalni pojav možganske dejavnosti, ki je načeloma popolnoma zvedljiv na fizikalni svet. Čeprav je v okviru sodobne *philosophy of mind* problem razmerja med telesom in duhom dokaj razvejano vprašanje, pa v njem prevladuje takšna ali drugačna oblika fizikalizma (reduktivnega ali nereducativnega), ki je podlaga dominantni vlogi naravoslovne in tehnične znanosti v sodobni epistemologiji. Ključni problem fizikalizma pa je vprašanje, kaj zavest sploh je v pravem ontološkem smislu: brez tega odgovora so vse pragmatične razlage (npr. epifenomenalizem, anomalni monizem, funkcionalizem) v bistvu trivialne. Prav tako pomembno je, da je tudi »novo nezavedno« z vsem naravoslovnim svetom, ki mu pripada, zavestno konstituirano, le da ga konstituira druga oblika zavesti, ki operira z naravoslovno-tehničnimi koncepti, procedurami, modeli in eksperimenti. Tudi tu gre torej za *zgodbo* – z ozirom na zgodovinsko spreminjanje znanstvenih paradigem lahko pravzaprav govorimo o izredno dinamični zgodbi. In še več: naravoslovne »slike« resničnosti so človeško razumljive, imajo lahko pomen v celovitem človeškem življenju, samo zato, ker imamo »fenomenološko« zavest (in zato ker predrefleksivno doživljamo svet in sebe kot celoto raznih vidikov). Samo ta oblika zavesti lahko povezuje izsledke fizikalistično usmerjenega raziskovanja človeka, zgodbe, zapisane v jeziku znanosti, s tistimi vidiki resničnosti, ki se v obzorju strogo znanstvenega mišljenja sploh ne morejo pojaviti (t. i. *qualia*, moralna vprašanja, volja itd.). Tu ne gre za to, da so nevroznanstvene in druge raziskave še v povojih in da se bodo meje njihovega dosega zanesljivo še močno razširile, temveč za načelno, kvalitativno razliko spoznavanja, za nič manj kot drugo obliko zavesti in dojemljivosti, za različen spoznavni aparat. »Znanstvena slika« je

nedvomno ostrejša (kar je pogosto izjemno koristno), a bistveno ožja in sama v sebi nezadostna, ker je izvedena in vedno parcialna.⁸ Kako je mogoče to sliko ustrezno povezovati s »fenomenološko«, je seveda veliko vprašanje, ki nima enega samega odgovora, nobeden pa ni z vseh strani zadovoljiv. A plodne rešitve zagotovo ne ležijo v smeri redukcionističnih tendenc.

Vprašljiva je tudi bolj ali manj pragmatična strategija, po kateri se za znanstvene namene pojem »kognitiven« uporabljaja v tako širokem pomenu, da »zajema in integrira zaznave, emocije, spomin, pozornost, pojmovnost« (Bruhn 609, op. 52). Vsi ti izrazi so zajeti iz sveta fenomenalne zavesti, kjer se njihov pomen ne razlikuje le zgodovinsko in od avtorja do avtorja, temveč je tudi odprt, ker je vitalno povezan z izkušnjo in jezikovno uporabo (to seveda ne pomeni, da je povsem poljuben). Fenomenalna zavest je očitno nezanesljiva podlaga strogemu kognitivnoznanstvenemu pristopu. Če pa so vsi ti pojmi razumljeni kot strogo definirane znanstvene kategorije – v navedenem Bruhnovem članku to ni povedano – pa ni jasno, koliko sploh ustrezajo fenomenalni realnosti, iz katere so zajeti, in tudi ne, ali je pri tem ne reducirajo v pomembni, celo ključni meri. Še bolj očiten je ta problem ob vprašanju evokativne in reprezentativne moči posameznih elementov pesniške dikcije: zvoki, besede, podobe, tropi in druga sredstva naj bi evocirali mentalna stanja in omogočali, da postanejo kognitivni procesi dosegljivi za introspektivno analizo in eksperimentalno verifikacijo (606). Podobno razumevanje pesniških sredstev in retoričnih figur je znano iz tradicionalnih normativnih poetik in retoričnih teorij: vsakemu elementu je pripisan točno določen psihološki in semantični učinek. Znan ugovor fenomenološke teorije literarnega dela je, da so ti učinki določeni preozko in obenem presplošno, saj so dejansko v veliki meri odvisni od posameznega bralca in celo od posamezne recepcijske situacije (tovrsten način fiksiranja in tipiziranja mentalnih učinkov jezikovnih sredstev je posebej težaven v modernistični poeziji in njenih nasledkih). Nevrofenomenološka raziskava in eksperimentalna verifikacija je v vsakem primeru odvisna od recipientovega doživljanja besedila, od njegovih splošnih doživljajskih zmožnosti, razpoloženja, sposobnosti opisovanja, navsezadnje pa tudi od motiviranosti in iskrenosti. Tudi v zamišljenem idealnem primeru koherentnih in relevantnih eksperimentalno potrjenih nevroznanstvenih izsledkov bi

⁸ Prim.: »V naravnem življenju je morda najbolj osnovna vrsta zavestnega stanja celotno fenomenalno stanje, fenomenalno polje ali celo fenomenalni svet. Ta totalna stanja so osnovna, vendar niso brez značilnosti. Imajo zapleteno strukturo, v kateri je mogoče razlikovati številne vidike.« In zato »je vsako ne celotno fenomenalno stanje izpeljano iz totalnega fenomenalnega stanja, v katerem je zajeto« (Chalmers 538–539).

ti še vedno bili ontološko odvisni od fenomenalne zavesti in še tako natančne nevrološke »slike« umetniških doživljajev bi bile razumljive samo, ker te doživljaje imamo, ker jih poznamo iz izkušnje, iz svoje »fenomenološke« zavesti.

Zaključek

Kot vsako besedilo je tudi lirične pesmi mogoče, v precejšnji meri pa tudi potrebno, brati na različne načine, z različnimi oblikami pozornosti in zavesti. Njihova zgradba in vsebina sugerirata, da se lirično polje, polje celovitega zvočno-semantičnega *učinkovanja* lahko razgrne samo posebni obliki kvazifenomenalne zavesti, ki ni v radikalni diskontinuiteti s temeljnim zavestnim stanjem, katerega lahko opredelimo kot totalno, še bolje pa kot predrefleksivno zavest. Evokativni in kvazifenomenalni potenciali lirične pesmi lahko izzovejo spremembo v samoobčutenju v smislu njegove okrepitve: okrepitve »nevidnega ozadja«, ali bolje rečeno, atmosfere, ki preveva fenomenalni svet.⁹ Te spremembe se dogajajo zaradi miselnih operacij, ki jih ob recepciji zahteva jezikovna zgradba lirične pesmi, pa tudi zaradi t. i. nepropozicionalnih vsebin (občutja, čustva, podobe), ki nastajajo ob kvazifenomenalnem doživljanju besedila. Vendar so kognitivno določljivi recepcijski procesi samo nujni, ne pa tudi zadostni razlog za okrepitev samoobčutenja, ki je zgolj izkusljivo in deloma opisljivo dejstvo.¹⁰ Zaradi kvalitativne razlike med nepredmetno in predmetno zavestjo, spremembe v prvi niso izčrpno (in torej tudi ne znanstveno) pojasnljive zgolj z učinki v

⁹ Okrepljeno samoobčutenje, močnejše občutje, da sem, je paradokсно v dveh pogledih. Ker ni stvar predmetne zavesti, ne pomeni ostrejšje diferenciacije jaza od ostalega sveta, temveč prej nasprotno, zabrisanje njegovih meja in izkušnjo drugačne, sestavne oblike povezanosti s svetom: participacijo v enotni resničnosti, ki sicer sebstvo presega, »a tako, da je vsak del njegove izkušene resničnosti povezan z nedoločnim ozadjem neizkušene resničnosti« (Neumann 116), ta povezava pa temelji prav na samoobčutju sebstva, ki na neki način sploh omogoča pojavljanje odprte resničnosti in presežne resničnost: »ta presežna neizkusljivost se izraža v nekakšnem numinoznem občutku čudenja nad večno zagonetnostjo, ki spremlja in relativira našo izkušnjo, more pa jo napraviti prosojno in jo spremeniti.« (Neumann 116) Po drugi strani pa je samo na tej sebstveni ravni mogoče zadeti ob radikalno možnost lastne nebiti v njeni absolutni nepredstavljenosti in nemisljivosti, ki zaradi sebstvene prepletenosti z enotno resničnostjo zadeva slednjo v celoti.

¹⁰ Pri tem opisovanju je izredno uporaben metaforični in sugestivni metapoetični jezik (npr. v esejističnem pisanju) kot instrument zasilnega premoščanja razlik med dvema tipoma zavesti.

sferi druge, kakor tudi totalna zavest oziroma samoobčutenje ni izčrpno razložljivo v okviru predmetnega mišljenja. To seveda ne pomeni, da takšne spremembe niso legitimen predmet literarnovednega in tudi znanstvenega (kognitivnega) raziskovanja, le da je slednje tem bolj legitimno in koristno, kolikor bolj se upoštevajo meje njegovega realnega dosega. Kar lahko dožene, ni algoritem liričnega pesnjenja, temveč (nekateri) pogoji za njegov obstoj in učinkovanje. Lirična poezija namreč avtentično deluje samo neposredno, ker je inherentno povezana s samoobčutjem, s predrefleksivno zavestjo kot osnovnim antropološkim dejstvom. S tem pa ni izziv samo literarni vedi, ampak vedno znova zastavlja temeljna vprašanja tudi antropologiji in reduktivnim težnjam v sodobni kulturi.

LITERATURA

- Bowie, Ewen L. »Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival«. *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986): 13–35.
- Calinescu, Matei. *Rereading*. New Haven, CN; London: Yale University Press, 1993.
- Chalmers, David J. *The Character of Consciousness*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Davidson, Donald. *Essays on Actions and Events*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Frank, Manfred. *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Frank, Manfred. *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Frank, Manfred. »In Defence of Pre-Reflective Self-Consciousness: The Heidelberg View«. *Review of Philosophy and Psychology* 13 (2022): 277–293.
- Halporn, James, W., Martin Ostwald in Thomas G. Rosenmeyer. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. London: Methuen & Company, 1963.
- Hassin, Ran R., James S. Uleman in John A. Bargh, ur. *The New Unconscious*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Jimenez, Juan Ramón. *Izbrane pesmi*. Prev. Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978.
- Kosovel, Srečko. *Zbrano delo I*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1964.
- Landy, Joshua. »Mental Calisthenics and Self-Reflexive Fiction«. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ur. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press, 2015. 559–580.
- Lendle, Otto. *Einführung in die griechische Geschichtsschreibung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- Miłosz, Czesław. *Življenje na otokih*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1997.
- Neumann, Erich. *Ustvarjalni človek*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 2001.
- Paz, Octavio. *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989.
- Pedersen, Michael Karlsson. *Der lyrische Stoff im Zeitalter der modernen Restauration. Zu einer Theorie und Poetik der stofflichen Stimmung im Werk Max Kommerells*.

- Emil Staigers, Wilhelm Lehmanns und Karl Krolows (1930–1965)*. Institut für Kulturwissenschaften, Süddänische Universität Dissertation. September 2016. Splet. Dostop 9. 3. 2023.
- Preyer, Gerhard. »New Outline of the Philosophy of the Mental. A Sketch«. *Ruch Filozoficzny* 75.2 (2019): 145–170.
- Schacter, Daniel L., Daniel T. Gilbert in Daniel M. Wegner. *Psychology*. 2. izd. New York, NY: Worth Publishers, 2010, 188.
- Senegačnik, Brane. *Paralipomena poetica*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2004.
- Senegačnik, Brane. *Dežela, ki je ni na zemljevidu. Lirični vidiki antropologije*. Ljubljana: Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, 2019.
- Vermeule, Blakey. »The New Unconscious. A Literary Guided Tour«. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ur. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press, 2015. 463–482.
- Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation«. *Theory into Poetry*. Ur. Eva Müller-Zetzelmann in Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005. 21–25.
- Žunkovič, Igor. »Ali je nevroznanost rešila humanistiko? Revizija razmerja med nevroznanostjo in literarno vedo pet let kasneje«. *Jezik in slovnost* 61.1 (2016): 101–112.

SPLETNI VIRI – LEKSIKONI

- Collins Dictionary Online*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/premonition>>.
- Dictionary.com*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.dictionary.com/browse/premonition>>.
- Encyclopedia Britannica Online*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.britannica.com/dictionary/premonition>>.
- Merriam-Webster Online*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/premonition>>.
- Oxford Reference*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100343218>>.
- Wiktionary*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://en.wiktionary.org/wiki/premonition>>.

Lyric Poetry and Anthropological Reduction

Keywords: theory of poetry / lyricism / lyric poem / the self / cognitive literary science

Lyric poetry becomes harder to understand and increasingly marginalized due to various forms of anthropological reduction in contemporary culture (the “semanticization” of poetry, the sociologization of the cultural horizon, the neurocognitive interpretation of literature). It is also in an uneasy relationship with the main currents in literary studies, which, by its very nature, tends to establish “fixed” truths and facts about a poem, through description and research of its formal features, as well as its semantics, both “internal” and “external”: its intertextual references, its cultural, social and historical background. While this is undeniably relevant, it leaves aside the overall effect and event-essence of lyric poetry, and thus its ontological horizon. Underlying these difficulties is the incompatibility of the dominant epistemological and cultural paradigms, which rely on objectual consciousness (representations and self-representations), and the direct language of lyric poetry, which operates on the pre-reflective (non-objectual) consciousness by which the self is in relationship with itself and with reality as a whole.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.06>