MONIKA GAWLAK: Ś*WIAT POETYCKI GREGORA STRNIŠY*
(slov. *Pesniški svet Gregorja Strniše)*. Katowice:
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012. 200 str.

Da je znanstveni interes za literarni opus Gregorja Strniše zelo živ, poleg slovenskih raziskav, med katerimi so v zadnjih letih tudi tri doktorske disertacije (Tina Bilban: Sodobne filozofske teorije časa in njihova aplikacija na sodobno literaturo, 2008, Eva Premk Bogataj: Končnost in neskončnost v literarnem opusu Nikole Šopa in Gregorja Strniše, 2012, ter Igor Žunkovič: Katarza in vesoljska zavest, 2013), izpričuje tudi knjiga poljske literarne zgodovinarke Monike Gawlak **Ś***wiat poetycki Gregora Strnišy (Pesniški svet Gregorja Strniše)*, prav tako rezultat avtoričinega doktorskega študija pri Boženi Tokarz, profesorici na univerzi v Katovicah. To je pravzaprav prva obširna monografska predstavitev Strniševega pesniškega opusa, ki je delo enega avtorja. Doslej najizčrpnejše delo te vrste, ki je bilo tudi za avtorico predstavljene monografije pomemben vir, je namreč zbornik v zbirki *Interpretacije* (1993).

Raziskovalka v uvodnem zapisu ugotavlja, da je Strniša eden največjih slovenskih pesnikov 20. stoletja, vendar je na Poljskem malo znan in ne dovolj predstavljen.[1] Monografija Monike Gawlak ima zato na Poljskem poleg znanstvene tudi informativno ter afirmativno vrednost. V prvem poglavju z naslovom Delo, življenje in pogled na svet Gregorja Strniše Strnišo postavi v generacijski kontekst. Z Zajcem, Tauferjem ter Vegrijevo ga uvršča v tretjo fazo povojne lirike od leta 1958 in opozarja na močan ustvarjalni dialog med člani te, t. i. kritične generacije. Osnovno informacijo predstavlja tudi pregled Strniševega lirskega, dramskega ustvarjanja in ustvarjanja za otroke ter ključni komentarji slovenskih kritikov in literarnih zgodovinarjev o tem.

Prepoznava vrednosti Strniševe poezije je predvsem v njegovi pesniški filozofiji, katere rezultat je posebna vrsta notranjega sveta, edinstvena pesniška vizija, za katero je značilna težnja k transverziji in transgresiji. Ta vizija je seveda Strniševa zamisel o »kozmični zavesti« in iz te izhajajoča koncepcija literature in umetnosti, izražena v esejih Transcedentalna pesnitev in Ironična pesnitev, s skupnim naslovom *Relativnostna pesnitev*, in v zbirki *Vesolje*, kar avtorica predstavi v prvem poglavju. Strniša razlikuje dva pola kozmične zavesti, ki sta hkrati dva načina doživljanja sveta – tragičnega in komičnega. Najbolj enakomerno ta pola pri Strniši sobivata v grotesknem. Razmišljanja o etični razsežnosti literature je želel predstaviti njegov tretji esej – Etična pesnitev, ki pa ga ni napisal, zato je mogoče koncept »etičnega dela« povzeti le iz njegovega literarnega ustvarjanja. Monika Gawlak ugotavlja, da kozmična zavest korespondira z avantgardnim konceptom organizacije sveta pri Srečku Kosovelu (kot ga je predstavila Božena Tokarz leta 2004 v monografiji, ki je leta 2013 pod naslovom *Med destrukcijo in konstrukcijo:*

[1] V antologiji slovenske poezije iz leta 1973 sta dve njegovi pesmi, leta 1993 je izšel izbor Strniševe poezije v prevodu Katarine Šalamun Biedrzycke, nato še v njeni antologiji *Mah in srebro* iz leta 1995, vendar brez prevodov iz Strniševih zadnjih treh knjig *Oko*, *Jajce* in Škarje, ki so zelo pomembne za poetiko tega avtorja. Predvsem pa niso bile prevedene pesmi, ki so plod avtorjeve »vesoljske zavesti«, temveč je bil Strniša na Poljskem predstavljen bolj kot eksistencialistični pesnik. Leta 2004 je Irena Novak Popov pesnika predstavila v reviji *Opcje*, v kateri je izšel tudi odlomek iz Strniševe drame Žabe.

O poeziji Srečka Kosovela v kontekstu konstruktivizma izšla tudi v slovenščini) in ekologijo filozofa Husserla.

Spodbuda za raziskovanje ji je ugotovitev Borisa Paternuja, da so Strniševe ideje blizu romantizmu in nadrealizmu. Podobnost med nadrealizmom in Strniševim ustvarjanjem opaža v uporabljenih temah ali motivih, kot so motivi spanja in sanj, izjemnega umetnika, lebdenja, oživljanja mrtvih, preseganja smrti, cepljenja in spreminjanja osebnosti, metamorfoz, živali in rastlin v nadrealistični pokrajini, lutk, gozda. Nasprotno pa je Strniši povsem tuja za nadrealiste značilna perverzna erotika. In čeprav se zdi, da je Strniševa poetika daleč od težnje po socialnih in političnih spremembah, h katerim je kot avantgardna smer težil tudi nadrealizem, se tudi pri njem pogosto razkriva zaskrbljenost nad duhovnim razvojem človeka, predvsem zaradi pridobitništva in potrošništva oz. »miselnosti štacune«. Tako kot nadrealisti je verjel v vzporednost pojavov v realnem in duhovnem svetu, v medsebojno izmenjavo med materialnim in mentalnim ter podobno kot protikrščanski nadrealisti tudi Strniša svojega prepričanja v obstoj nadnaravnih sil ni razumel v duhu krščanstva, temveč panteizma. Z nadrealisti Strnišo veže prepričanje o enotnosti sveta, o nedeljivosti bitja, s tem pa nasprotovanje dualističnemu ločevanju snovi in duha ter zavest o transcendentni razsežnosti sveta, ki povezuje in enači vse z vsem. Podobno kot nadrealizem, ki je zavrnil vero v moč razuma, tudi Strniša kategorično zavrača racionalizem, za katerega verjame, da je soodgovoren za zgodovinske izkušnje 20. stoletja, in s tem mimetično poezijo, nasprotuje »antropocentričnemu humanizmu« in se zavzema za antropomorfizem in približevanje animizmu. Čeprav se Strniševi verzi ne zdijo sorodni nadrealistični avtomatski pisavi in »parjenju besed«, izražajo duševna stanja in nastajajo pod vplivom podob, od katerih je mnoge mogoče razlagati v duhu psihoanalize. Ob tem avtorica opozori še na sorodnost Strniševega ustvarjanja s koncepti magičnega realizma, v katerem se tako kot v nadrealizmu in v Strniševi poeziji ustvarja ozračje skrivnostnosti, neznanega.

V drugem poglavju z naslovom Poetično ustvarjanje sveta. Akt ustvarjanja kot dialog z idejo kozmogonije se najprej posveti Strniševemu literarnemu mitu, za ustvarjanje katerega avtor uporablja simbolni jezik s pomočjo treh strukturnih načel identitete, analogije in antitetičnosti. Z uporabo simbolnega jezika Strniša ustvarja nadomestni, mitski svet kot enega od možnih svetov. Ideja »enotnosti biti», ki je po avtoričinih besedah posebej značilna za južnoslovanske avantgarde, o čemer je na Poljskem prva pisala Barbara Czapik-Lityńska, in je deloma posledica kritične ocene tedanjega političnega položaja, je pri Strniši izraz želje, da bi izrazil ustrezno resnico o fenomenu sveta in človeka in z literaturo vplival na razvoj človeške zavesti in etične občutljivosti. Pesniške podobe tako združujejo prvine različnih prostorov: notranjih in zunanjih, kolektivnih in osebnih, stvarnih in mitoloških ali fantastičnih, s čimer odpira dialog med različnimi, včasih celo nezavednimi manifestacijami obstoja. Avtorica seveda ne more mimo Strniševe pesemske knjige *Oko*, pod vplivom Kantove filozofije podnaslovljene Oris transcendentne logike, katere podoba sveta temelji na načelu, analognem živemu organizmu, in v kateri je ideja kozmične zavesti najpodrobneje izdelana. Knjiga kaže značilnost Strniševe kozmične zavesti, to je razmišljanje *pars pro toto*, ki ga avtorica predstavlja kot eno od značilnosti mitičnega

mišljenja. Kot drugi primer ideje o enotnosti biti v Strniševih delih je besedilo[2] Na drugi strani iz zbirke Želod, temelječe na filozofskem konceptu Husserlove monade, ki je – v nasprotju z Leibnizovo monado – v stiku s tem, kar je zunaj. Epistemološki koncept enotnosti sveta v Strniševi poeziji je tudi v zvezi s Heideggrovo filozofijo in s konceptom »tragičnega junaštva« Alberta Camusa.

Ker skuša Strniševa poezija izraziti »neizrekljivo«, označuje avtorica branje te poezije po Ryczardu Nyczu za posebno literarno epifanijo, ki je v neteološkem smislu koncept razumevanja besedila, avtorja in realnosti in se kaže kot razodetje najglobljih resnic, razkritje metafizičnega in s tem povezanih vrednot. Strniševa poezija izraža metafizično realnost, je pričevanje vere v obstoj »nečloveške« dimenzije realnosti in pesem zato postane »mesto epifaničnega dogodka«.

Za analizo in interpretacijo poezije Gregorja Strniše, ki je v skladu z načeli mitske zavesti oblikoval alternativni svet, avtorica uporablja pojem »možnih svetov«, nastal na podlagi Leibnizove filozofije. Strniša namreč v svoji poeziji večkrat kaže na soobstajanje različnih svetov in odnose med njimi, kar je pogosto predstavljeno z vidika junakov ali v lirski pripovedi. Avtorjev način izražanja možnega sveta je tudi odkrito zanikanje ali izpodbijanje obstoja sedanjega sveta (na primer v verzu »Bilo je v mestu, ki ga ni, v deželi, ki je ni bilo«). Za izražanje stanja med gotovostjo in verjetnostjo pesnik uporabi tudi retorična vprašanja, zlasti taka, ki spodkopavajo ontološki temelj opisanih pojavov: »Je tu konec teh poti? / Se ne topi zid pred očmi?« Ali »Kje smo mi, ko smo bili, / kje bomo, ko nas nič več ni?«

V tretjem poglavju z naslovom Prostor in transfer avtorica med različnimi možnostmi obravnave prostora v literarnem delu za interpretacijo poezije Gregorja Strniše izbere koncept Ernsta Cassirerja, po katerem se prostor nanaša na pomen in vrednost. Ugotavlja, da je, še posebej v Strniševih dramah, pomembna tudi delitev na posvetna in sakralna področja. Poskus razmejitve prostorov, torej določitev meje v Strniševi poeziji, je pokazal, da so te v tej poeziji neočitne in dvoumne, zato vse tradicionalne prostorske antinomije pogosto izgubijo svoj prvotni pomen. Kljub temu avtorica s primeri Strniševih pesemskih besedil ponazarja opozicije znotraj (notranji svet junakovega boja) – zunaj, gor – dol pa tudi gradnjo prostora na horizontalni osi, ki se nanaša, med drugim, na temo popotovanja kot iskanja resnice. S to vrsto prostora je tesno povezana tudi opozicija proti – za. Prostor v Strniševi poeziji je zgrajen na podlagi mnogoterosti pogledov, s čimer razkriva svojo večdimenzionalno naravo, kar odraža sestavine njegovega svetovnega nazora, značilne za nadrealizem, pri čemer avtorica ponovno poudarja, da ta za Strnišo ni umetniški slog, ampak oznaka za njegov pristop k realnosti. K temu sodijo tudi nadrealistične podobe prostorov sanj, ki so neke vrste notranji prostori. Čeprav se Monika Gawlak zaveda povezanosti tematike prostora s temo časa, slednjo le kratko pojasni kot koncept cikličnega časa.

Prostorski model Strniševe poezije je značilen za evropsko filozofsko misel, zakoreninjen je v tradiciji mitskih ali arhetipskih idej iz antične mitologije, krščanstva in ljudskega verovanja. Ker je ustvarjalnost za Strnišo iskanje vedno nedosegljive resnice o svetu, je prostor pravzaprav prostor neizrekljivega. Zato želi avtor izraziti

[2] Avtorica v skladu s prevladujočo literarnovedno prakso Strniševa besedila imenuje cikli, čeprav je že avtor sam nasprotoval tej oznaki in svoja besedila imenoval pesmi, pesnitve ali balade. O tem sem pisala v članku Lirski cikel ali lirska pesnitev? (*Slavistična revija* 56/3 (2008), 355–67.

ne le zunanje podobe, ampak tudi globlje razsežnosti pojavov. Za opredelitev teh dveh diametralno različnih modelov avtorica prevzema termina Michała Pawła Markowskega ikona in idol. Literatura zato ne predstavlja realnosti, ampak jo ustvarja.

Navezavi Strniševega ustvarjanja na filozofijo je posvečeno četrto poglavje Med poezijo in filozofijo, v katerem avtorica najprej natančneje opredeli generacijski kontekst Strniševe poezije. Njegovo poezijo prepoznava kot svojsko, saj noben drug sodobni slovenski pesnik ni ustvaril tako kompaktne in dosledne ustvarjalne filozofije. Kljub temu obstajajo tudi podobnosti z drugimi avtorji »kritične generacije«, ki jih povezujejo teme, zakoreninjene v eksistencialistični filozofiji Kierkegaarda, Heideggerja, Camusa, pri Strniši pa tudi predstavnika krščanskega eksistencializma Gabriela Marcela, medtem ko se na Sartra v prvem obdobju ustvarjanja pesnikov te generacije idejno naslanjata predvsem Zajc in Taufer.

Strniša sprejema Camusovo »tragično junaštvo«, ki je aktivni pristop k absurdnosti sveta. Poezija kritične generacije izpričuje skrbi sodobnega človeka, ki ga je po eni strani strah svobode in odgovornega življenja, po drugi pa se sooča z osamljenostjo, depersonalizacijo in reifikacijo odnosov ter konformizmom, z občutji nesmiselnosti in groze. Pobeg v svet lastnega ustvarjanja ali mistične izkušnje bivanja postane tako oblika upora, ki je odziv na življenjski absurd.

Strniša odnos med sedanjostjo in preteklostjo razume kot nepretrgan krog obstajanja. V nasprotju s transcendenco, ki jo za Gabriela Marcela predstavlja krščanski Bog, se v Strniševih delih kljub uporabi krščanske simbolike pojavlja neimenovana, večna in mistična dimenzija obstoja. Pač pa je Marcelova opredelitev »planetarna zavest« v zvezi z Strniševim pojmom kozmične zavesti. Strnišev dialog z Marcelovo filozofijo se izraža z usmerjenostjo v intersubjektivnost, ustvarjalno izmenjavo, odprtost za drugo, za svet narave in prednikov, kot vizija enotnosti sveta, ki tvori mrežo medsebojno povezanih subjektov, v kateri pride vse v stik z vsem, je vse v komunikaciji.

Avtorica ugotavlja, da je za Strnišo in Zajca skupen neantropocentrični pogled na svet in človeka. Ena od razlik med njima pa je razumevanje smrti, ki pri Zajcu v nasprotju s Strnišo ne omogoča sprememb in ustvarjanja česa novega in boljšega, ampak jo spremlja zavedanje o mejah obstoja in pomanjkanje upanja, tako kot v Sartrovi filozofiji.

Kritična generacija se je spraševala, kaj je poezija in kakšna je vloga pesnika. Tudi pri tem se Zajc in Strniša razlikujeta, predvsem v razumevanju vloge poezije, ki je za Strnišo ekstrakt resnice o svetu, o enotnosti in polnosti vesolja. Avtorica vidi jasno povezavo med idejami predstavnikov te generacije in strukturo njihovih pesmi. Strniša je ustvarjal poezijo »klasične« oblike, ki je izraz njegove vere v harmonijo. Zanj značilno uporabo asonanc razlaga kot poseg v »klasično« naravo dela, kot poskus, da bi to odražalo tudi konfliktnost sveta. Nasprotno Zajčeva, še zlasti pa Tauferjeva razbita oblika ustrezata njunima pogledoma na svet odtujenosti in izgube identitete posameznika.

V zadnjem, petem poglavju avtorica obravnava medbesedilnost v poeziji Gregorja Strniše. Ta se ji v okviru penikovega svetovnega nazora, ki temelji na ideji soobstoja in medsebojnega dopolnjevanja različnih dimenzij, zdi pričakovana. Strniša je bil v dialogu z domačo in tujo literaturo ter umetnostjo (npr. slikarstvom), vendar je

neposrednih in posrednih povezav toliko, da bi zahtevale samostojno študijo. Omeji se na nekaj avtorjevih izrecnih sklicevanj na prototekste. Tako je v Brobdingnagu iz zbirke *Zvezde* že ob naslovu navedeno delo Jonathana Swifta *Guliverjevo potovanje*, v Lenorini pesmi iz zbirke *Odisej* pa Bürgerjeva balada *Lenora*. Šele poznavanje prototeksta bralcu omogoča odpravo semantičnih dvoumnosti in nejasnosti. Lenorina pesem je vključena v cikel Cvetoči meči, ki ga uvaja moto iz Wildove *Jetniške balade iz Readinga*, na katero se v tem ciklu nanaša pesem Ptica, posredno pa tudi Lenorina pesem, ki je tako v razmerju z dvema besediloma. Tudi ta razmerja je mogoče razumeti skladno s Strniševim glavnim načelom enotnosti v raznolikosti in mnogoterosti v enotnosti.

Monografija obravnava tudi nekaj primerov avtointertekstualnosti, npr. med dramo *Ljudožerci* in ciklom Borilnica, ponovitve istih naslovov v dvojnem cikla Igrače iz zbirke *Oko*, ki so ponovljeni v obratnem vrstnem redu, s čimer se ustvarja vtis zrcal, ali ponovitve naslovov v knjigi Škarje. Med avtocitate spadajo številni primeri ponovitve verza, podobe ali simbola, s katerimi Strniša utrjuje svojo pesniško identiteto. Med temi so simbolni motivi očesa, ladje, drevesa, tigra. To so ključne besede Strniševe poezije in hkrati simboli kulture. Avtorjevo zakoreninjenost v evropski kulturi in njegov dialog s tradicijo izkazujejo mitološke podobe (Odisej, Orfej, Minotaver in labirint), tema vstajenja in metamorfoze.

Zadnji dve zbirki Škarje in *Jajce* kot moto uvajata citata iz del angleškega pesnika Williama Henryja Daviesa (1871–1940). Poleg tega se v *zbirki* Škarje Strniša naslanja na tri obravnave časa: po teologu sv. Avguštinu, filozofu Kantu in fiziku Lorentzu, s čimer nastane sinteza različnih znanstvenih disciplin in njihovih stališč.

Kot primer Strniševe medbesedilnosti avtorica obravnava njegov dialoški odnos s slikarskimi podobami Giorgia de Chirica, slikarja t. i. metafizičnega slikarstva, ki velja za predhodnika nadrealizma. Strniševo navezovanje nanj ni slučajno, saj oba želita prikazati skrivnostno razsežnost obstoja. Ker se v Strniševih pesmih pojavljajo očitna znamenja (podnaslovi, motivi, barve), ki napotijo na konkretna slikarska dela tega avtorja, jih avtorica obravnava kot neklasične ekfraze.

Monika Gawlak pojasnjuje Strnišev dialoški odnos z osrednjim predstavnikom slovenske zgodovinske avantgarde Srečkom Kosovelom, čeprav v tem primeru ne gre za medbesedilnost, temveč za sorodnost med avantgardno vizijo človeka v kozmičnem redu in konceptom »enotnosti«. Podobno kot v Strniševi poeziji je tudi pri Kosovelu makrokozmos v mikrokozmosu in raznovrstnost v enotnosti. Drugačna pa sta njuna pogleda na vlogo poezije. Strniša ne meni kot Kosovel, da poezija spodbuja nastanek nove in boljše realnosti, čeprav je prepričan, da ima literatura pomembno vlogo pri človekovem razvoju. Kosovel je svojo poetiko oblikoval ob vplivih konstruktivizma, ki je Strniši ideološko tuj, in ekspresionizma, ki je povezoval vero v človeka in dialog s kozmosom. Zato avtorica predvideva, da so Strniševe literarne korenine ekspresionistične in si je od ekspresionističnih izraznih sredstev izbral grotesko, kontrast, sanjske teme in deformacijo z metamorfozami. Vendar že v prvi zbirki *Mozaiki* ne izraža vere v novega človeka, ki je središče vesolja in možnost pozitivne transformacije realnosti, ampak vizijo kozmične enotnosti, kar pa je prisotno v delih Mirana Jarca, predstavnika t. i. kozmičnega ekspresionizma. Kljub temu obstaja med Strniševo kozmično zavestjo in Jarcem bistvena razlika,

saj slednji kozmične vizije polni s terorjem in eksistencialno praznino ter bolečino osamljenega človeka.

Strniševo ustvarjanje se je oplajalo tudi z deli tujih avtorjev, poleg že omenjenih tudi Poeja, Rilkeja, Dostojevskega, Manna, Verna in Homerja, vendar se je avtorica omejila le na Poeja in Rilkeja. Za Strniševo povezovanje s prvim ugotavlja sorodnost podob, tem in do neke mere tudi razumevanja vloge pesnika in poezije. Čeprav neposredne povezave z deli Poeja pri Strniši ni najti, je izpričano njegovo navdušenje nad Poejem. Podobnosti so npr. med Poejevo ekološko vizijo v pesmi Charmed Island in Strniševo zbirko *Oko*, ki se kaže tudi v enakovrednosti vseh živih in celo mrtvih bitij. Odkriva dialog med Poejevo novelo William Wilson in številnimi Strniševimi pesmimi, ki se kaže tudi v prikazu zunanje realnosti kot analogije psihičnim dejstvom. Skupna je pogosta uporaba teme spanje ali življenja v sanjah, ki prečkajo mejo smrti in si prizadevajo za stik s svetom transcendence, čeprav je pri Poeju bolj demonska in temnejša kot pri Strniši, saj manj razkriva kozmično enotnost sveta. Podobnost med kozmično zavestjo slovenskega pesnika in Rilkejevo »nevidnostjo« je v odkrivanju nevidne dimenzije sveta, večdimenzionalnega univerzuma. Oba smrt razumeta kot drugo plat življenja, njegovo nujno dopolnilo in oba razumeta, da ima umetnik nalogo prikazati vizijo celotne realnosti.

V zaključku avtorica Strniševo pesniško mitologizacijo in kozmogonijo primerja s poljskim pesnikom Józefom Czechowiczem iz medvojnega časa, predvsem pa ob povzetku glavnih značilnosti Strniševe poezije monografijo sklene z zavestjo o veliki umetniški moči tega avtorja. Menim, da pomembne znanstvene argumente za to trditev, namenjene poljski, slovenski in drugi zainteresirani strokovni javnosti, prinaša tudi predstavljena obsežna in dobro argumentirana refleksija in interpretacija mnogih besedil Strniševega osrednjega opusa, ki jo je ob navezavi na spoznanja in koncepte slovenske, poljske in druge sodobne literarne vede opravila poljska slovenistka Monika Gawlak.

Vita Žerjal Pavlin,
Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana