

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo

Tamara Gorup
PESNIŠKI SVET BORISA A. NOVAKA Z VIDIKA
PREPLETANJA ZVENA IN POMENA
»Kako zven besede pomeni in pomen zveni!«

Diplomsko delo

Mentorja:
izr. prof. dr. Irena Novak Popov
red. prof. dr. Janez Vrečko

Ljubljana, junij 2013

Kazalo

Kazalo.....	1
Zahvala.....	3
Povzetek.....	4
Abstract.....	5
Avtorska izjava	6
Uvod.....	7
Metodologija.....	8
Utemeljitev izbranega gradiva, ekspozicija diplomskega dela in pristop k analizi.....	8
Literarnoteoretska izhodišča	10
Zven in pomen	10
Kratek pregled ali panorama Novakovih pesniških začetkov	14
Analiza in interpretacija pesniških zbirk s perspektive prepletanja zvena in pomena	19
1. Eksperimentiranje z jezikom v zbirki <i>Satje</i> (1975–1976).....	19
Simbolistični in nadrealistični vplivi: Mallarmé, Rimbaud, Perse, Svetina, Noč bliskov.....	19
Pesem v prozi.....	23
2. Semantično poigravanje z zvočnostjo v zbirkah <i>Stihožitje</i> (1977) in <i>Vrtnar tišine</i> (1990)	30
Zvočnost in lepota sveta	30
Pesniške definicije.....	34
Glasba besed v tri- in štirivrstičnicah ter optičnih sonetih	36
3. Obsežna kompozicija in celota sveta v zbirkah <i>Hči spomina</i> (1981), <i>1001 stih</i> (1983) in <i>Kronanje</i> (1984)	39
Dojemanje časa.....	39
Pesnitev	40
Mit in pravljica	41
Obsežnost in mit	42
Pravljичno odtekanje časa	45
Cikličnost	48
Sonetni venec	51

4. Nasprotje med pravilno kompozicijo ter razklanostjo, praznino in iskanjem lastnega jaza v zbirkah <i>Stihija</i> (1991) in <i>Mojster nespečnosti</i> (1995)	54
Jugoslovanske vojne in PEN	54
»Krik bolečine« v baladah	55
Sonet kot »posoda bolečine«	59
Sonet kot vnovičen spoj zvena in pomena	61
Zavedanje minljivosti v peterostišju, rondelu, trioletu in motetu	63
5. Ljubezenske oblike v zbirkah <i>Mojster nespečnosti</i> (1995), <i>Alba</i> (1999) in <i>Žarenje</i> (2003)	65
Trubadurski vplivi	65
Jutro in večer v albi in serenadi	66
Sonet in čutnost	68
Jaz in Drugi v gazeli	72
Corona in ljubezenska odsotnost	73
6. Spomin: »iskanje izgubljenega časa« v zbirkah <i>Odmev</i> (2000), <i>Obredi slovesa</i> (2005) in <i>MOM: Mala osebna mitologija</i> (2007)	75
Spomin in avtobiografija	75
Spomin na otroštvo v repatih in zamirajočih soneti	76
Spomin na mater v zamirajočih sonetih	78
Spomin na prijatelje v enakomerni kompoziciji in umirjenem ritmu	79
Spomini na dogodke, kraje in bližnje v čustveno močno zaznamovani kompoziciji in ritmu	81
Zaključek	86
Viri in literatura	87
Viri	87
Literatura	88
Spletni viri	91

Zahvala

Ob zaključku diplome kot posebne prelomnice na področju šolanja (in hkrati vrat v »postštudentsko« življenje) se zahvaljujem:

- svojima mentorjema, izr. prof. dr. Ireni Novak Popov in red. prof. dr. Janezu Vrečku, za prijazen in hiter odziv, natančne napotke, strokovne popravke in dobronamerne nasvete;
- svoji družini in prijateljem za vsakodnevno spodbudo in predvsem »modre misli« ob pravem času na pravem mestu in
- pesniku Borisu A. Novaku, da je napisal poezijo, ki »rojeva« diplomska dela ...

Povzetek

Diplomsko delo obravnava pesniški svet Borisa A. Novaka, ki ga sestavlja trinajst pesniških zbirk: *Satje* (2010), *Stihožitje* (1977), *Hči spomina* (1981), *1001 stih* (1983), *Kronanje* (1984), *Vrtnar tišine* (1990), *Stihija* (1991), *Mojster nespečnosti* (1995), *Alba* (1999), *Odmev* (2000), *Žarenje* (2003), *Obredi slovesa* (2005) in *MOM: Mala osebna mitologija* (2007).

Novakov pesniški svet je analiziran in obširneje predstavljen z vidika prepletanja zvena in pomena, pri čemer zven zajema pojem oblike in znotraj tega pojme, kot so glasovna figura, ritem, kitična sestava in pesemska kompozicija, pomen pa vsebino oziroma pesniško sporočilo. Pesniški svet je glede na čas izida posamezne zbirke in temeljne značilnosti zbirk razdeljen v šest faz avtorjeva ustvarjanja: faza eksperimentiranja z jezikom, faza semantičnega poigravanja z zvočnostjo, faza obsežne kompozicije in celote sveta, faza nasprotja med pravilnostjo kompozicije ter razklanostjo, praznino in iskanjem lastnega jaza, faza ljubezenskih oblike ter faza spomina.

Ključne besede: Boris. A. Novak, zven, pomen, simbolizem, nadrealizem, trubadurji, avtobiografija, spomin

Abstract

The diploma thesis focuses on the poetry of Boris A. Novak which includes the following books of poetry: *Satje* (2010), *Stihožitje* (1977), *Hči spomina* (1981), *1001 stih* (1983), *Kronanje* (1984), *Vrtnar tišine* (1990), *Stihija* (1991), *Mojster nespečnosti* (1995), *Alba* (1999), *Odmev* (2000), *Žarenje* (2003), *Obredi slovesa* (2005) and *MOM: Mala osebna mitologija* (2007).

The poetry of Boris A. Novak is presented and analyzed in terms of complex relation between the sound and the meaning. The sound stands for form that considers rhythmic and euphonic elements, composition, structure and organization of the poetic text, and the meaning symbolizes the poetic message. Depending on basic characteristics of each book and the release date the poetry is divided into six phases of the artist's poetic creation: phase of experimenting with language, phase of semantic playing with sound, phase of large-scale forms, phase of the contradiction between the perfect composition and disintegration of the world, inside emptiness and searching of own identity, phase of love forms and phase of the memory.

Key words: Boris A. Novak, sound, meaning, symbolism, surrealism, troubadurs, autobiography, memory

Avtorska izjava

Izjavljam, da je diplomsko delo, ki je bilo napisano pod mentorstvomizr. prof. dr. Irene Novak Popov in red. prof. dr. Janeza Vrečka, v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 8. junij 2013

Tamara Gorup

Uvod

»Pesem ni svet, čisti svit je«, je Boris A. Novak v svojem pesniškem prvencu *Stihožitje* (Novak 1977: 25) zapisal metaforično definicijo pesmi, v kateri sta se znotraj istega verza v posebnem zvočno-pomenskem razmerju znašla pojma svet in svit, po izidu svojega prvenca leta 1977 pa je v *Ljubljanskem dnevniku* takšno razmerje nakazal z besedami: »Kako zven besede pomeni in pomen zveni!« (Novak 2005: 284) Mladostni slogan ni bil le Novakovo osebno geslo ob koncu sedemdesetih let, ampak je sčasoma prerasel v osnovni princip njegovega pesniškega ustvarjanja in s tem celotnega pesniškega sveta, prepletanje zvena in pomena pa je v okviru njegovega opusa pridobilo neslutene literarno-umetniške in verzološke razsežnosti, ki jih je napovedoval že omenjen dnevniški zapis:

»Zato svojih pesmi ne pišem, temveč jih tako rekoč orkestriram. Prisluškujem glasbi soglasnikov in samoglasnikov ter skladam zloge. Biologi raziskujejo osmozo kot temeljni proces življenja; jaz raziskujem osmotsko premikanje pomena v zven in zvena v pomen kot temeljni proces življenja jezika, kot temeljni proces poezije.« (Novak 2005: 284)

In če v podobnem slogu opredelim tudi namen diplomskega dela (odločitev za obravnavano temo je jasna: ker občudujem Borisa A. Novaka kot imenitnega »skladatelja besed«!): namen je celostna analiza Novakovega pesniškega sveta, ki temelji na »skladanju pesmi« kot manifestaciji premikanja zvena v pomen in pomena v zven, pri čemer besedna zveza pesniški svet v mojem kontekstu obsega pesnikov pesniški opus za odrasle od leta 1977 do leta 2007, v ožjem smislu pa pesmi, objavljene v trinajstih pesniških zbirkah: *Satje* (2010), *Stihožitje* (1977), *Hči spomina* (1981), *1001 stih* (1983), *Kronanje* (1984), *Vrtnar tišine* (1990), *Stihija* (1991), *Mojster nespečnosti* (1995), *Alba* (1999), *Odmev* (2000), *Žarenje* (2003), *Obredi slovesa* (2005) in *MOM: Mala osebna mitologija* (2007)¹.

Cilj diplomske naloge je celostna predstavitev in interpretacija Novakovega pesniškega sveta, v katerem se s prepletanjem zvena in pomena vzpostavlja zvočno-pomenski odnos, ki izraža osnovni namen poezije – poezija je na svetu zato, »da nam s svežimi besedami odpre oči za čudež bivanja sleherne stvari, slehernega bitja in sveta v celoti.« (Novak 2006b: 198)

¹ Celotno Novakovo leposlovno delo je izjemno obsežno; poleg poezije za odrasle obsega poezijo za otroke, lutkovne in radijske igre za otroke, pravlјice in dramska dela.

Metodologija

Utemeljitev izbranega gradiva, ekspozicija diplomskega dela in pristop k analizi

Ob branju Novakovih pesniških zbirk v kronološkem zaporedju z literarnoteoretskega in osebnodoživljajskega vidika sem se sočasno ukvarjala tudi z njegovim znanstvenim in poljudnoznanstvenim delom², saj so njegova verzološka in literarnoteoretska dela, kot so denimo *Po-etika forme* (1997), *Ljubezen iz daljave* (2003), *Sonet* (2004), *Zven in pomen* (2005), *Pogledi na francoski simbolizem* (2007) itd., osnovno literarnoteoretsko izhodišče, na katerem temelji analiza. Pesnikovi teoretični pristopi k poeziji in verzologiji namreč razkrivajo pomembno poetološko perspektivo in principe, s katerimi se loteva pisanja »stihov«, hkrati pa so (strokovni) ključ do razumevanja sobivanja zvena in pomena, ki ga je Boris A. Novak v pesmarici *Oblike srca* v uvodu na kratko opredelil takole:

»Prepričan sem namreč, da oblika ni zgolj zvočna posoda ali zunanji okras 'vsebine', temveč – temeljni način bivanja pesmi.« (Novak 1997b: 11)

Gradivo, ki predstavlja znanstveno podlago pri analizi pesniških zbirk, vključuje raziskave in analize slovenskih strokovnjakov, ki so se ali se še vedno ukvarjajo s poezijo Novaka, kot so Aleš Berger, Marko Juvan, Alenka Jovanovski, Irena Novak Popov, Vanesa Matajč in Denis Poniž, ter številne kritike in recenzije, saj se sorazmerno z večanjem števila interpretacij in analiz širi tudi literarni horizont, ki preprečuje preveč enostranski pogled in subjektiven pristop k njegovi literaturi. Vključila sem intervjuje s pesnikom, ki so bili objavljeni v različnih časopisih od sedemdesetih let do danes, v katerih je razkril svoje intimnejše življenje, ki zajema otroštvo, odraščanje, dojemanje sveta skozi ljubezen in bolečino, izgubo ljubljene osebe, občutek izgnanstva, odnos do politike ter kulture, znotraj tega pa seveda tudi odnos do poezije in verzologije.

Uporabila sem literaturo, ki z Novakom neposredno nima posebne zveze, vendar pa tako ali drugače razlaga in razjasnjuje posamezne pojme, ki jih najdemo v njegovem pesništvu, kot so

² Novak je študiral primerjalno književnost in filozofijo in s področja prve na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani tudi doktoriral. Danes na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo predava predmete, povezane z verzologijo, pesništvom v sinhronem in diahronem smislu ter literarnim prevodom.

denimo Kmeclova *Mala Literarna teorija* (1983), *Slovar simbolov* (1995) in *Bogovi Grčije* (1998).

Osnutek diplomske naloge je bil omejen na vase zaključeno analizo posamezne pesniške zbirke in razdeljen v med seboj nekoherentna poglavja. Ob tem vzorcu samostojnih analiz se je izkristaliziralo dejstvo, da je osredotočanje zgolj na enovrstno analizo, denimo oblikovno ali vsebinsko, pomanjkljivo in ne zagotavlja celostnega pogleda na Novakovo poezijo, zato sem se lotila obeh in poskušala prikazati, kako zven podpira pomen in obratno. »Pesniškega materiala« je bilo več kot dovolj, saj je Novak v obravnavanih trinajstih zbirkah uporabil skorajda nepregledno število različnih pesniških oblik, ki zajemajo najrazličnejšo tematiko (četudi je v pesmi *Hvalnica jecljanju* igrivo in nekoliko sramežljivo o svojem pesniškem ustvarjanju izdal tole: »Priznam: težko pišem. Le jecljam. / Jaz, pesnik, mojster klasičnih oblik ... « (Novak 2005: 92), težje je bilo iz obsežnega opusa izločiti reprezentativen vzorec pesmi, ki bi ustrezno predstavljal ključne značilnosti posameznih pesniških zbirk.

Dopolnjena analiza je v svoji najglobljem bistvu izhajala iz Novakove osebnega stališča do poezije kot najbolj vzvišene in vseobsežne človeške govorice:

»Poezija je zame najvišja oblika človeške govorice prav zato, ker obsega vse plasti zavesti, celoto človeške izkušnje, od podzvestnih in čustvenih do bolj 'racionalno' izrekljivih razsežnosti. Pisanje poezije ni kaotično blebetanje v mističnem transu, temveč največji čustveni in duhovni napor, kar ga poznam. Ni pesmi brez resničnega in močnega čustvenega temelja, vendar pesem ni le čustvo: je tudi jezikovna tvorba, ki je zgrajena z uporabo neskončnega števila besednih operacij. In prav mojstrsko obvladanje jezika omogoča, da 'racionalno nerazložljive stvari' [...] pridejo do besede.« (Novak 2000a: 50)

Delno s kronološko metodo in delno glede na sorodne značilnosti posameznih zbirk sem v obliki reprezentativnega vzorca njegovih pesmi avtorjevo delo razvrstila v šest faz njegovega ustvarjanja, ki sem jih izluščila skozi branje. Faze so skupaj z najosnovnejšimi značilnostmi navedene v teoretičnem delu diplomskega dela, obširneje pa so predstavljene in argumentirane v analitičnem delu skupaj z analizo in interpretacijo pesmi.

Literarnoteoretska izhodišča

Zven in pomen

Jezik v poeziji ni samo sistem izraznih sredstev, ampak osnova njenega obstoja in hkrati prostor poezije. Prostor, v katerem se manifestira nevidni zakon poezije, po katerem zven in pomen ne obstajata vsak zase, v neodvisnem razmerju, ampak v procesu simbiotičnega prepletanja. (Novak 2005: 284). V monografiji *Zven in pomen* (2005) se Boris A. Novak poglobljeno ukvarja z razmerjem med zvočnimi in semantičnimi prvinami pesniškega jezika na podlagi besedil različnih slovenskih pesnikov ter ugotavlja, kako zven in pomen skupaj gradita sporočilo pesniških besedil:

»V vsakodnevnem življenju namreč ne slišimo zvena besede; površno lovimo zgolj njen praktični, utilitarni, funkcionalni pomen. Šele v poeziji se odpremo zvenu besede. In ko zapišemo, recimo, 'luna ne polna, ampak popolna' [...], se zaradi zvočnosti te podobe globlje zavem pomena teh besed, prek pomena pa vse lepote same lune, ki je včasih tako polna, da je že popolna.« (Novak 2005: 284)

Novak poudarja, da sta zven in pomen pravzaprav lepa zvoneča, rimana formulacija starega, dobrega Saussurovega razmerja med označevalcem in označencem, vendar zgolj v osnovi, iz katere izhaja njun širši pomen. (Novak 2005: 7) Švicarski začetnik strukturalizma je v svojih *Predavanjih iz splošnega jezikoslovja* postavil temelje jezikoslovja in jezik opredelil kot sistem znakov, v katerem vsak znak tvorita njegova slušna, senzorična podoba, torej materialna plat znaka ali označevalec, in koncept, abstraktna oziroma idejna plat znaka ali označenec (Saussure 1997: 80), pri čemer označevalec, ki je sinonim za obliko, lahko v osnovi enačimo z zvenom in označenec, ki je sinonim za vsebino, s pomenom. (Novak 2005: 7)

Vendar pa se pri aplikaciji Saussurove teorije »zvena in pomena« na poezijo pojavi manjša težava, saj Saussure ob definiciji jezikovnega znaka trdi, da je povezava med označevalcem in označencem arbitrarna ali poljubna (Saussure 1997: 81), kar bi v našem kontekstu pomenilo neujemanje ali neodvisnost izrazne razsežnosti znaka od pomenske. Če bi bilo to res, bi lahko raziskavo o zvenu in pomenu zaključili še pred njenim začetkom.

Vendar pa je Saussurovi postavki o poljubnosti jezikovnega znaka oporekal lingvist Roman Jakobson, ki je ob jezikovnih preučevanjih, zbranih v *Lingvističnih in drugih spisih*, predvsem

v spisu *Lingvistika in poetika*, ugotovil, da omenjeno načelo arbitrarnosti ne velja za literarna besedila, ki temeljijo na drugačnih zakonitostih in kjer povezava med označevalcem in označencem ni poljubna, ampak ikonična oziroma motivirana. V okviru poetske funkcije, ki jo opredeljuje naravnost k jeziku sporočila samega, se je ukvarjal z vprašanji s področja literarne teorije in verzologije ter ugotovil, da zvočni pojavi, kot so ritem in glasovne figure, nikoli niso le zvočni, ampak hkrati tudi pomenski pojavi. (Jakobson 1996: 149–190)

Jakobson navaja, da v poeziji zvezo med zvenom in pomenom vzpostavlja ocenjevanje podobnosti v zvoku s stališča podobnosti in/ali nepodobnosti v pomenu ter hkrati navrže tudi Poejev nasvet pesnikom, da mora biti zvok kakor odmev pomena. Poezija po Jakobsonu ni zgolj edino območje, kjer do izraza pride simbolizem zvoka, ampak tudi območje, »kjer notranja povezava med zvokom in pomenom preide iz latentnosti v potentnost in se tudi najbolj otipljivo in intenzivno kaže«. (Jakobson 1996: 180–181)

Novak, ki se v monografiji *Zven in pomen* sklicuje na Saussura in Jakobsona, poudarja, da verz, kitična sestava in pesemska kompozicija nikoli niso zgolj zvočne, temveč tudi pomenske enote, saj je v poeziji vsak zvočni element pomensko nabit in je »nosilec ne zgolj denotativnega, temveč tudi iz teksture konkretnega pesniškega besedila izvirajočega dodatnega pomena«. (Novak 2005: 20)

Po zgledu monografije *Zven in pomen* bo beseda zven v diplomski nalogi v grobem zajemala obliko in znotraj tega pojma zvočnost v ožjem in širšem smislu:

- glasovne figure, torej figure, pri katerih je učinek izraza že v samem zvoku besede, kot so rima (zvočno ujemanje od zadnjega naglašene samoglasnika naprej), asonanca (zvočno ujemanje samoglasnikov) in aliteracija (zvočni stik začetnih črk besed);
- ritem kot takt ali gibanje pesmi, ponavljanje enakih vzorcev, ki si sledijo v času in njihove variacije;
- metrum kot mero ali predvideno shemo, ki v pesmi v vezani besedi ureja verz, običajno z nasprotjem med močno in šibko pozicijo ter ritmično osnovo, ki lahko temelji na trajanju (z menjavanjem kratkim in dolgim zlogov v kvantitativni verzifikaciji) ali jakosti (z menjavanjem nenaglašanih in naglašanih zlogov v akcentuacijski in silabotonični verzifikaciji);
- kitično sestavo kot zgradbo največjih sestavnih delov pesmi, ki so sestavljeni iz dveh ali več verzov in

- pesemsko kompozicijo, organizacijo pesemskega besedila kot celote;

beseda pomen pa bo v osnovi zajemala vsebino, smisel pesmi in pesniško sporočilo. (Novak 2005: 7)

Zven z glasovnimi figurami, ritmom, metrumom, kitično sestavo in pesemsko kompozicijo ter pomen s pesniškim sporočilom sta v svojem bistvu odvisna od pesnikovih čustvenih procesov in imata torej emocionalno osnovo, kar je delno znanstveno in delno metaforično izpostavil Novak, in sicer predvsem za zven in pojme znotraj njega, za katere se nam pogosto napačno dozdeva, da imajo povsem racionalne temelje:

»Forma ni nič racionalnega, forma ni celo nič formalnega: formalne omejitve silijo pesnika, da grebe po jeziku in po sebi ter da najde svež, čustveno poglobljen izraz. Pesniška oblika, predvsem ritem, izvira iz čustvenega temelja, in ne iz razumske nadgradnje.« (Novak 2006b: 198)

Na podlagi te emocionalne poetološke perspektive in seveda ključnih značilnosti avtorjevega opusa sem Novakovo delo razvrstila v naslednjih šest faz:

1. **eksperimentiranje z jezikom**, kjer zven in pomen izhajata iz posebne želje po svobodi pod izrazitimi vplivi simbolizma in nadrealizma (sem uvrščam zbirko *Satje*)
2. **semantično poigravanje z zvočnostjo**, kjer zven in pomen izhajata iz težnje po ustvarjanju glasbe besed in estetiziranja sveta, prav tako pa tudi obračanja k tradiciji (sem uvrščam zbirki *Stihožitje* in *Vrtnar tišine*);
3. **obsežna kompozicija in celota sveta**, kjer zven in pomen izhajata iz potrebe po zaobjetu celovitosti in krožne narave sveta (sem uvrščam zbirke *Hči spomina*, *1001 stih* in *Kronanje*);
4. **nasprotje med pravilno kompozicijo ter razklanostjo, praznino in iskanjem lastnega jaza**, kjer se med zvenom in pomenom pojavlja poseben kontrast, saj se na ravni pomena kažejo občutja praznine, bolečine in iskanja lastnega jaza, na ravni zvena pa težnja po popolnosti, lepoti in pravilnosti (sem uvrščam zbirki *Stihija* in *Mojster nespečnosti*);
5. **ljubezenske oblike**, kjer imata zven in pomen temelje v izpovedovanju ljubezni (sem uvrščam zbirke *Alba* in *Žarenje* in delno *Mojster nespečnosti*³);

³ Zbirka *Mojster nespečnosti* pripada dvema fazama, saj ima (poleg *Stihije*) zelo heterogeno obliko in vsebino in jo je bilo glede na prevladujoče značilnosti nemogoče uvrstiti zgolj v eno fazo.

6. **spomin** – »**iskanje izgubljenega časa**«, kjer zven in pomen na poseben način povezuje pojem spomina (sem uvrščam zbirke *Odmev*, *Obredi slovesa* in *MOM: Mala osebna mitologija*).

Faze so v diplomskem delu predstavljene skoraj docela kronološko, kar pomeni, da sledijo časovnici izida posameznih pesniških zbirk in da zbirke, ki so izšle v določenem časovnem obdobju (denimo zgodnjih sedemdesetih), večinoma pripadajo isti fazi, včasih pa je zaradi skupnih značilnosti posamezne zbirke z zbirko iz drugega obdobja nekoliko »prekršeno« pravilo kronološkega zaporedja.

Kratek pregled ali panorama Novakovih pesniških začetkov

»Kaj pomeni ta skrivnostna črka A / v imenu Boris A. Novak? Da je prvak? / Naj pri priči spremeni ime, bedak! / Naj se imenuje Boris Ž. Novak!« (Novak 1997b: 88) se je Novak v *Epigramu na A* igrivo pošalil iz skrivnostne sredinske črke v svojem imenu, ki se je tam »pojavi« sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Povedal je tudi anekdoto, kako se je preimenoval zaradi neljubega dogodka, ko mu je soimenjak v študentskem servisu pobral honorar, ki ga je zaslužil za objavo prvih pesmi v reviji Tribuna leta 1973. (23. 3. 2013, 21:53) Prva črka abecede sredi imena pa je zelo zgovorna v nekem drugem kontekstu: gre namreč za začetnico imen njegovega očeta, Anteja Novaka, in mame, Anice Novak, na katera je bil izjemno navezan, črka A pa je znamenje čustvene pripadnosti staršem, ki so imeli tudi bistven vpliv na njegov poznejši poetološki nazor, odnos do jezika, literature in umetnosti nasploh:

»Na moje duhovno formiranje so starši bistveno vplivali: mati Anica, po poklicu novinarka, s čustveno mehkobo in umetniško žilo, oče Ante pa kot vzor moralne pokončnosti in intelektualne radovednosti. [...] Skupaj z mlajšima bratoma, Jerkom in Mirom, sem odraščal v toplem in harmoničnem družinskem okolju, ki je omogočalo tudi plodne impulze za usmeritev vseh treh otrok v umetnost: oba brata sta postala glasbenika, jaz, ki nisem premogel dovolj daru za glasbo, pa sem svoj posluš usmeril v glasbo besed – poezijo.« (Novak 1996: 89)

Pred intenzivnim vstopom v svet verzov v študentskih letih je Boris A. Novak preživel otroštvo v srbski prestolnici Beograd, kje se je rodil 3. decembra 1953⁴. Njegovo otroštvo je bilo zaznamovano z dvojezično izkušnjo, saj je obiskoval srbsko šolo in odraščal v srbskem okolju, doma pa so govorili slovensko⁵. (Novak 1996: 93) Otroštva se še danes spominja s posebnim občutjem nostalgije, kar je obširneje zajeto predvsem v njegovih poznejših pesniških zbirkah *Odmev* (2000), *Obredi slovesa* (2005) in *MOM: Mala osebna mitologija* (2007).

⁴ Naključje ali ne, 3. decembra se je rodil tudi France Prešeren, in sicer natanko 153 let pred Borisom A. Novakom (ki se je rodil leta 1953). Oba pesnika sta vsak v svojem času vpeljala številne romanske pesniške oblike v slovenski jezik. Boris A. Novak je doktoriral z disertacijo *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, svojemu predhodniku pa je posvetil pesem *Tercine za pesniškega vrstnika*, v katerih v dantejevskih tercinah opeva njegovo veličino. »Istega dne sva se oba rodila, / in danes sem star toliko kot ti, / ko si umrl. Zato me čudna sila // spomina žene k tebi [...] (Novak 2003: 30)

⁵ Starša Slovenca sta se v Beograd preselila po drugi svetovni vojni. (Novak 1996: 89)

Kot otrok se je hote ali nehote prvič srečal tudi s poezijo, ko je »pri starosti devetih let cele popoldneve presedel na terasi, pod brajdo, in vpilal ritem junaškega deseterca.« (Novak 1996: 95). V pesmi *Češnjev vrt* iz zbirke *Odmev*, ki je aluzija na istoimensko dramo ruskega dramatika Antona Pavličevića Čehova, srečamo sliko njegovega pravljničnega otroštva v vrtu, kjer je »pod napeto / marelo neba stala češnja«. (Novak 2000: 21)

Precejšnji del tega otroštva so predstavljale družabne igre in zanimive dogodivščine, prav tako pa tudi grenke izkušnje, kot je bila denimo pesnikova integracija v družbo fantovskih vrstnikov. Fantovski viteški turnirji na polju blizu njegove hiše so bili zaznamovani z nasiljem in poniževanjem najšibkejšega: »Vsak dan smo tja prišli na viteški turnir. / Vsak dan sta me navdajala bojazen in nemir. / Vsak dan me je sosod Butara na vso moč / pretepel.« (Novak 2000: 21) Premagovanje je bil največji uspeh, ki ga je doživel, ko je po treh letih in pol soseda Butaro⁶ prvič premagal.

Leta 1968 se je s starši preselil v Slovenijo, ki je tedaj predstavljala izgon iz raja v tuje in nedomače, zamenjava fizičnega, jezikovnega in kulturnega okolja pa je tako v tistem obdobju pomenila svojevrstno deziluzijo, ki jo je pozneje večkrat upesnil: »Nikoli ne bom toplega zavetja / na divji češnji znal priklicati nazaj. / Slovo je nema zibka tega petja. / Selitev v planinski jezik je bolela kot operacija celotnega telesa.« (Novak 2000: 55) Rojstno mesto je znova obiskal leto po selitvi (1969), kjer se je ob spopadanju z najstniško krizo, iskanjem identitete in smisla življenja v novem fizičnem in duhovnem prostoru zgodil tudi prelomen trenutek za njegovo pesniško ustvarjanje – prepoznavanje posebne vrednosti verznega izražanja, kar je hkrati pomenilo tudi duhovni preobrat v dojemanju jezika in izoblikovanje odnosa do slovenskega jezika in slovenske kulture nasploh:

»Ne da bi pri tem napisal eno samo pesem, sem doživel pesniški jezik kot najvišji duhovni izraz, kot edini jezik, ki se zmore dotakniti brez-dna moje stiske ... V moji boleči dilemi med srbskim in slovenskim jezikom ter načinom življenja je odločitev za poezijo pomenila odločitev za slovenščino in za življenje v Sloveniji.« (Novak 1996: 97)

Četudi sta srbska kultura in literatura predstavljali nenadomestljivo čustveno izkušnjo, se je Novak zavedal bogastva dvojezičnosti, ki omogoča dve različni viziji sveta, hkrati pa je dvojezičnost predstavljala svojevrstno prekletstvo, ki ga prinaša zahteva po obvladovanju

⁶ Butara je verjetno pesniško ime, fantje so ga v resnici imenovali Čutura. (Novak 1996: 93)

dveh različnih svetov. (Novak 1996: 96) Drugi svet je bil povsem neznan in nov, svojo očaranost nad novim življenjskim okoljem, ki ga je sprejelo vase, pa je opisal v enokitični pesmi *Ljubljana*: »Ko sem te prvič videl, prazna, praznična Ljubljana, / se mi je zdelo, da jesenski veter v platanah / okrog Kongresnega trga šumi kot mirno morje. Bil sem očaran.« (Novak 2005: 39)

Novak je v gimnazijskih letih razvil posebno ljubezen do francoskega jezika, ki se je sprva krepila predvsem v okviru francoščine in francoskega dramskega krožka na Šubičevi gimnaziji v Ljubljani, ki ga je vodila zagnana profesorica francoščine Marija Saje⁷, ter se navduševal nad francoskimi in slovenskimi avtorji, ki pripadajo literarnima obdobjema 19. in 20. stoletja, simbolizmu in nadrealizmu. Še posebej je občudoval poezijo Stéphana Mallarméja (1842–1898), ki jo je pozneje tudi prevajal.

»[...] Mallarméja sem leta in leta nosil po ljubljanskih ulicah, valjal po žepih in starih taškah, in z občudovanjem zrl v vrstice, kjer sem komaj kaj razumel. Bolj sem si predstavljal, kaj tam piše, in v ritmu likovne razvrstitve verzov čutil energijo, ki me je nezadržno privlačila.« (Novak 1997c: 13).

Novakovo dejavno pesniško ustvarjanje se je začelo v duhu študentskega življenja v Ljubljani »v svinčenih sedemdesetih letih« prejšnjega stoletja. Na začetku študija primerjalne književnosti se je vključil v krog prijateljev, ki so bili izjemno umetniško in literarno naravnani, v katerega so spadali tudi Milan Kleč, Jure Perovšek, Brina Švigelj, Igor Likar in Bor Turel. Ob svetovni težnji po spremembi vrednostnega sistema, nasprotovanju provincialnosti, zastarelim principom državnega delovanja in problemih, kot so bili neenak gospodarski razvoj in pomanjkljivo delovanje univerze, so se pojavile potrebe po številnih reformah. Želja po spremembah na področju izobraževanja je bila povezana s spremembami na področju kulture. Nove ideje, ki so na naše ozemlje prodrle v širšem evropskem in svetovnem kontekstu, kot so bile želja po osvobajanju duha ter kritično in revolucionarno mišljenje, so »zamajale« dotedanji sistem, kar je sprožilo študentski angažma s številnimi avantgardističnimi gibanji, zborovanji in protesti, v katerih je ob pobudi starejših kolegov z gimnazije Novak dejavno sodeloval. (Novak 1996: 92)

⁷ Saječeva je znala dijake motivirati na prav poseben način, tudi z osvežilnimi bomboni, ki so jih imenovali »slinotvorčki«. V okviru krožka, katerega članica je bila tudi pisateljica Brina Švigelj, so dijaki z največjim navdušenjem uprizarjali Ionescove komedije, saj so njihove jezikovne napake skrili absurdni Ionescovi dialogi. (Novak 2012: 17)

Novakovo politično udejstvovanje se je začelo že maja 1970, ko je na študentskih demonstracijah govoril proti vojni v Vietnamu, vrhunec gibanj v tistem obdobju pa je bila zasedba filozofske fakultete v Ljubljani leta 1971⁸. (Novak 1996: 92)

Iz liberalnih teženj intelektualcev po spremembah in odmiku od zarjavele tradicionalnosti je nastala nova »prerojena« sodobna umetnost⁹, ki je ponujala neskončne izrazne možnosti in se rojevala tudi v avantgardističnih publikacijah in eksperimentalnih gledališčih. Z vrstniškimi kolegi je Boris A. Novak ustanovil literarno skupino Nomenklatura, s skladateljem Borom Turelom pa eksperimentalno intermedialno skupino, ki se je ukvarjala z raziskovanjem razmerja med zvokom, besedo, prostorom, gibom, svetlobo. V tem duhu prodora liberalnih vrednot in simbolističnih vplivov je Novak napisal zbirko pesmi v prozi, ki ima v njegovem opusu prav posebno mesto, saj je zaradi težav z založništvom¹⁰ izšla z nekajdesetletnim zamikom. (Novak 2010: 38) Zbirka pesmi v prozi, pozneje poimenovana *Satje*, se je na knjižnih policah namreč pojavila šele leta 2010, nastala pa že v letih 1975–76¹¹. Lahko bi torej rekli, da je *Satje* po nekaj desetletjih »s sebe odvrгло prah«.

⁸ Kot pesnik je bil Novak prvič politično izpostavljen nekoliko pozneje, leta 1987 po izidu 57. številke *Nove revije*, v kateri je bil objavljen sporni nacionalni program o premisleku slovenskega nacionalnega vprašanja, ko je prevzel mesto odgovornega urednika. Četudi se z vsemi tezami programa ni strinjal in je bil s prevzemom vloge izpostavljen nenehnim pritiskom, grožnjam in zasliševanjem s strani oblasti, je na ta način prispeval k nadaljnjemu obstoju *Nove revije*, ki je imela v tem obdobju še poseben pomen v okviru demokratizacije države. (Novak 1996: 92) Drugo pomembno vlogo znotraj literarnega konteksta je prevzel med letoma 1991 in 1996, ko je predsedoval Slovenskemu centru PEN. Pesem *Donava, poleti 91* iz zbirke *Odmev* evocira spominske drobce obeh dejavnosti, saj je bila napisana avgusta 1991 po konferenci Mednarodnega PEN v Budimpešti in je nagovor Dragu Jančarju, ki se je z Novakom udeležil srečanja predstavnikov centrov PEN nekdanje Jugoslavije, na katerem so poskušali obnoviti z vojno pretrgano komunikacijo: »Se spominiš, Drago [...]« (Novak 2000: 91) Dialog z Jančarjem je v pesmi vzpostavljen zaradi sorodne preteklosti obeh pesnikov, saj je bil Jančar poleg Nika Grafenauerja, Jaroslava Skrušnja, Gordane Vrabec in Tomaža Zalaznika tesen Novakov sodelavec pri *Novi reviji* (Novak 2000: 121). »Vojni kameradi«, kot jih v omenjeni pesmi imenuje Novak, so iz tedanjih uredniških prostorov na Cankarjevi ulici v Ljubljani med vojno redno obveščali mednarodno javnost o resnicah osamosvojitvene vojne: »Drago, si tudi ti sanjal / neznanski kup izjav, ki smo jih noč / in dan in dan in noč pošiljali v eter, kakor brodolomci v brezdanja / morja steklenice s sporočili na pomoč?« (Novak 2000: 119)

⁹ V Evropo sta prodirali tudi vzhodnjaška in afriška literatura. Na glasbenem področju so se revolucionarne spremembe dogajale s prodorom rock skupin, kot so bili Beatli in Rolling Stonesi.

¹⁰ Le del besedil je bil objavljen v revijah *Dialogi* in *Problemi* v letih 1976–1977. Urednik pri državni založbi Kajetan Kovič je »*Satje* pogojno sprejel, vendar je z zanj značilno blagostjo izrazil nekaj relevantnih pomislekov.« (Novak 2010: 38).

¹¹ Pred *Satjem* je Novak napisal še zbirko *Kroglice pregelk*, ki je vsebovala avantgardistično obarvane ironične pesmi, in zbirko *Definicije* s kratkimi humornimi pesmimi, a zaradi nenaklonjenega založniškega položaja zbirki

Novakova prva in tudi »uradna« zbirka je bila naslednja zbirka *Stihožitje* (1977), v kateri je še vedno vidna sled simbolizma, z večinoma nastajajočo pesniško obliko, ki se kaže v zametku soneta in pesmi z večinoma tro- in štirivrstičnimi kiticami, po izidu katere je Novak vzpostavil svojo lastno poetiko zvočno-pomenskega postopka. Nerazdružljivost zvena in pomena je natančneje opredelil tudi v pismu Francetu Piberniku leta 1980:

»Zven besede zame ni zgolj zunanja embalaža ali okras pomena besede, temveč tista moč, ki poglobi in razširi pomen do ne(za)slisanih območij, do območij, kakršnih beseda v vsakdanji govorici nikoli ne doseže.« (Novak 1981: 75)

Zanimanje za verzologijo in pesništvo ter vzgib poetike o spajanju zvena in pomena sta Novaka napeljala k raziskavi in uporabi najrazličnejših pesniških oblik na ravni verzne, kitične in pesemske oblike, od evropsko uveljavljenih in znanih do takih, ki jih pred v slovenskem pesništvu ne zasledimo in jih je Novak v slovenščino prvič vpeljal in »eksperimentalno« tudi preizkusil, nekaj oblik pa je tudi izum avtorja samega¹². Pravo zakladnico najrazličnejših pesniških oblik¹³ najdemo že v zbirkah *Stihija* in *Mojster nespečnosti*, ki z zaznamovanostjo z obdobjem vojne predstavljata prehod iz svetlega in radoživega pesništva v poezijo, polno krvave bolečine in obupa. Pesemske oblike, ki jih med drugim najdemo v obravnavanih zbirkah, pa so: italijanski sonet s podzvrstmi, kot so repati sonet, dvojni sonet in kontinuirani sonet, ter druge vrste sonetov: angleški sonet, francoski sonet, sonet z odmevom, zamirajoči sonet, brisani sonet¹⁴ ... Uporabil je tudi sonetni venec, corono, angleško balado, francosko balado in znotraj nje malo balado, veliko balado in kraljevski spev, ter albo, sekstino, pantum, odo, glosa, rondel, triolet, motet, peterostišje, gazelo, vilanelo, luc-bát, brisano pesem in pesem v prozi.

nista bili objavljeni. (Novak 2010: 37) Za obe zbirki in *Satje*, ki je vendarle izšlo z zamikom, bi lahko rekli, da so nekakšen »zamolčani predgovor« k Novakovem pesniškem opusu.

¹² Bogastvo oblik je Novak že v devetdesetih letih predstavil v dveh priročnikih *Oblike sveta* in njegovi razširjeni različici *Oblike srca* (1997) ki pa nista samo priročnika, ampak hkrati tudi pesmarici, saj oblike niso predstavljene zgolj v teoretičnem smislu, ampak tako, da »pesmi same govorijo o svoji pesniški obliki«. (Novak 1997: 11)

¹³ Po Novaku ima pojem pesniška oblika pod sabo tri ravni organizacije pesniškega besedila: verzno obliko, ki ureja verzni ritem, kitično obliko, ki ureja členitev pesniškega besedila v kitice, in pesemsko obliko, ki določa celotno strukturo pesniškega besedila. (Novak 2004:43)

¹⁴ Zamirajoči in brisani sonet sta avtorjeva »iznajdba«.

Analiza in interpretacija pesniških zbirk s perspektive prepletanja zvena in pomena

1. Eksperimentiranje z jezikom v zbirki *Satje* (1975–1976)

Faza, ki sem jo poimenovala eksperimentiranje z jezikom, je umeščena v sredino sedemdesetih let prejšnjega stoletja¹⁵ vanjo pa sem uvrstila zbirko pesmi v prozi *Satje*, ki je nastala iz notranje potrebe po izrazni svobodi pod vplivom simbolizma in nadrealizma.

Simbolistični in nadrealistični vplivi: Mallarmé, Rimbaud, Perse, Svetina, Noč bliskov

V zbirki *Satje* zven in pomen izhajata iz želje in hkrati potrebe po mladostniški osvobojenosti, ki je bila posledica odprtosti mladih intelektualnih umetnikov za sprejemanje novih vrednot in značilnosti tujih literatur. Rojevala se je z umetnostjo, umaknjeno od tedanje stvarnosti, ki je bila ustvarjena s pomočjo zatekanja v svet sanjske logike po zgledu simbolizma, umetniškega gibanja v 19. in začetku 20. stoletja in umetniške šole, ki se je ob koncu 19. stoletja razvila v Parizu. (Novak 2007: 23) Tudi na področju umetniškega ustvarjanja se je čutila potreba po avtonomiji in svobodi jezika ter poseganju po novih jezikovnih razsežnostih:

»Estetizirali smo jezik, prašen od politične rabe, raziskovali arheologijo jezika, naš tedanji umik od družbene stvarnosti pa je v sebi najbrž imel neko notranjo družbeno kritiko. Pomenil je iskanje sveta, ki bi omogočal bivanje zunaj ozke, zadušljive in občasno nasilne stvarnosti.« (Novak 2012: 17)

Simbolizem ima etimološki izvor v starogrški besedi symbolon in pomeni znamenje, ki nakazuje, označuje ali predstavlja nekaj drugega (Novak 1997a: 28). Starogrški pomen besede, ki je osnovna podstava gibanja, je povezan z današnjo rabo besede simbol v umetniškem smislu, ki označuje konkretno stvar s podobo abstraktnega smisla, tako da podoba vsebuje svoj lasten pomen in sporočilo in je ni mogoče omejiti na enoznačni alegorični pomen.

¹⁵ V spremni besedi zbirke najdemo podatke o času njenega nastanka, ki se ne ujemajo s podatki v kolofonu: zbirka je resda izšla leta 2010, vendar pa je nastajala v avtorjevih študentskih letih, zato je takšna periodizacija povsem upravičena.

Večplastna raba takšnih simbolov je značilna za umetnike, ki predstavljajo svojevrstno smer v francoski poeziji in ne odobravajo več klasičnega posnemanja stvarnosti v smislu realističnega prikaza družbene stvarnosti ali romantičnega izražanja človekove notranjosti, ampak njihov pesniški svet izpostavlja človekovo notranjost z zatekanjem v duhovni svet. Bistvo simbolistične lirike je posebna povezanost med zunanjimi pokrajinami in notranjimi pokrajinami duše, saj je najvišji cilj simbolizma s simbolnimi korespondencami¹⁶ pokazati, »kako je zemeljski svet zunanja manifestacija duhovnega sveta« (Novak 2007: 30), kar je ujeta v kompleksen jezik z gosto mrežo metafor. Simbolizem z običajno odsotnostjo osebnoizpovednega načina izraža višje norme in posebno vizijo ideala, temelji pa na nasprotju med vzvišenim posameznikom in sovražno družbo. Globljo resničnost ustvarja posebna zvočnost jezika, ki ima izrazit čustveni učinek, udejanja pa se znotraj verzne oblike prostega verza in simbolistične pesniške oblike pesmi v prozi.

Zbirka *Satje*, ki vsebuje štirinajst pesmi v prozi, je napisana po zgledu simbolističnega umetniškega prostora, ki je omogočal neizmerno svobodo in v katerega je Novak več kot očitno posegal v začetni fazi svojega ustvarjanja, ko je »raziskoval« poezijo simbolističnih avtorjev. Sprva je občudoval poezijo že omenjenega Stéphana Mallarméja, enega izmed najvidnejših predstavnikov simbolizma, ki je v nasprotju s svojimi radikalnimi sodobniki živel precej običajno pariško življenje profesorja angleškega jezika. Ustvaril je nevsakdanje in prelomno pesništvo, v katerem je bistven prikaz bivanjske stiske modernega človeka, breztemeljnosti in izgubljenosti, material pa je črpal iz notranjih občutij, ki se navzven konkretizirajo v občutje človekove izgube tal in neba. Pri tem je šlo za večplastno sporočilo: na eni strani za izjemno utesnjenost, po drugi pa za možnost svojevrstne svobode, kar je ujeta v pravo glasbo jezika, ki vzpostavlja poseben odnos med zvenom in pomenom¹⁷. Novak, ki je pozneje Mallarméjevo pesništvo natančno opredelil v različnih besedilih in spremnih besedah, v svoji t. i. moderni eklogi o Mallarméju z naslovom *Žeja in želja* omenja temeljni jezikovni kontrast med Mallarméjem in njegovim pesniškim kolegom Rimbaudom z rabo dvojice pojmov »eksplozija jezika« in »implozija jezika«. Če je za Rimbauda značilno razkošno izražanje z bogatim podobjem, ki ga Novak označi kot jezikovno eksplozijo, se Mallarmé približuje meji tišine, praznini in niču z raziskovanjem najmanjših pomenskih in zvočnih

¹⁶ Med korespondence spada tudi sinestezija oziroma sozvočje ali soglasje, ki je korespondenca med različnimi čutili. (Novak 2007: 60)

¹⁷ Jakobson je ugotavljal, da je bil Stéphan Mallarmé tisti, ki je odkril kolizijo zvoka in pomena francoske poezije. (Jakobson 1996: 181)

pojavov besede (Novak 1989: 54), torej imploziji jezika. Po prejetju Sovretove nagrade za izjemen prevod Mallarméjeve lirike je Novak ob omembi, da je Mallarméja silno težko prevajati, izpostavil tudi značilnosti njegovega pesništva, kot so melodičnost, večinoma ohranjanje tradicionalne pesemskih oblike in verzne ritma, sveža metaforika, ukinitve lirskega subjekta, eliptična zgoščenost in radikalno poseganje v sintakso francoskega jezika (Novak 1990a: 16), ki so mladega Novaka očitno še posebno očarale in hkrati napovedale prihod moderne, iz dotedanjih okvirov osvobojene poezije. V sonetu *Mojim učiteljem* iz zbirke *Mojster nespečnosti*, ki je poklon in zahvala za pesniški poduk Novakovim velikim pesniškim predhodnikom, je Mallarméju celo posvetil del prve tercine: »Od vseh pa mi je največ dal Učitelj Mallarmé, / tišino, nič in vse, skrivnost in njeno pra-ime.« (Novak 1995: 6). Mallarméjeva poezija je Novaku predstavljala osnovo dojemanja simbolistične logike, na zbirko *Satje* pa je vplivala predvsem poezija Mallarméjevih pesniških kolegov Arthurja Rimbauda in Saint-Johna Persa ter Iva Svetine. Njihove vplive je Novak retrospektivno opredelil tudi v spremni besedi:

»[...] sledil sem Rimbaudu, ki me je že v gimnaziji začaral s svojimi Iluminacijami, preizkušal sem avtomatično pisavo nadrealistov, ki sem jo občudoval v sijajni antologiji Noč bliskov Aleša Bergerja, ter se navduševal nad baročno razkošno poetiko Iva Svetine, ki je v slovenski poeziji dokončno uveljavil rimbaudovsko izkušnjo jezika. Morda se tu in tam oglašata tudi Saint-John Perse, ki sem ga prebiral predvsem v prevodu Slavka Kumra.« (Novak 2010: 37)

Arthur Rimbaud (1854–1891), ki je iz zadušljivega rojstnega mesta Charleville pobegnil v Pariz, je bil prvi pesnik, ki je verzni ritem prostega verza vpeljal v francosko in evropsko poezijo. Njegovo radikalno ustvarjanje je bilo oprto na jezik, ki ponuja neskončne možnosti in svobodo pri raziskovanju sveta znotraj jezika samega ter se približa njegovim skrajnim mejam, s posebno čutno nazornostjo, kombiniranjem pomensko oddaljenih besed, rabo absolutne metafore in sintestezij pa njegova poezija ustvarja posebne dekorativne imaginacije kot denimo tudi v pesmi *Genij* iz zbirke *Iluminacije*¹⁸.

On je naklonjenost in sedanost, ker je odprl hišo penasti
zimi in trušču poletja, on, ki je očistil jedi in pijače, on, ki je
čar bežečih mest in nadčloveška slast postaj. On je naklonje-
nost in bodočnost, moč in ljubezen, ki jo mi, stoječi v besih
in v skrbeh, vidimo, kadar gre mimo na vihnem nebu in na
zanosnih zastavah. (Mozetič 2001: 118)

¹⁸ V prevodu Braneta Mozetiča.

Simbolistični pesnik Saint-John Perse (1887–1975), ki sta ga večinoma zanimala naravoslovje in botanika, je pisal nekoliko vzhodnjaško obarvane pesmi, ki temeljijo na drzni in bogati metaforiki z razkošnimi in čutnimi podobami, polnimi vonjev, okusov, barv in zvokov. Takšne podobe po vsej verjetnosti izvirajo iz njegovega otroštva, ki ga je preživel na tropskem otoku Saint-Léger les Feuilles sredi Karibskega morja med eksotičnim rastlinstvom in živalstvom (Kumer 1975: 377–397), kar je večinoma upesnjeval v himničnih pesnitvah in hvalnicah:

Palme ...! Takrat
je bilo tam neko lahkovornejše morje, sanjalo je o
nevidnih odhodih;
in kot kako nebo, napoličeno nad sadovnjaki,
zatrpano od zlatega sadja, vijoličastih rib in ptic.
Takrat so prijaznejše vonjave, kipeče v najbolj
razkošnih vrhovih,
razvevale ta dih nekega drugega časa,
in samo s čudno umetelnostjo cimetovega drevesa
na očetovem vrtu – o ukane! (Kumer 1975: 12)

V antologiji *Noč bliskov: Iz nadrealističnih besedil* (1974), ki jo je uredil in v slovenščino prevedel Aleš Berger¹⁹, je Novak podrobneje spoznaval osnove nadrealizma skozi besedila nadrealističnih avtorjev in teoretične temelje nadrealizma. V antologiji je objavljena opredelitev nadrealizma, ki jo je francoski pesnik in pisatelj André Breton programsko predstavil že leta 1924 v *Manifestu nadrealizma*, ko je nadrealizem definiral kot »čisti psihični avtomatizem, s katerim se želi izraziti, bodisi z govorjeno ali s pisano besedo, bodisi na katerikoli drug način, resnično delovanje misli. Narek misli ob odsotnosti slehernega nadzorstva, ki bi ga izvajal razum, zunaj slehernih estetskih in moralnih predsodkov.« (Berger 1974: 41). Breton poudarja, da v pesniškem krogu besedo nadrealizem uporabljajo v točno določenem pomenu, in sicer z njo označujejo psihični avtomatizem, ki ustreza posebnemu sanjskemu stanju. Skozi izkušnjo iz leta 1919, ko se je osredotočil na nedokončane, a slovnično pravilne stavke, ki so postali razumljivi šele v posebnih okoliščinah, ob odmiku od zunanjega sveta in prehodu v posebno notranje stanje, je odkril avtomatično pisavo. Šlo je za način artikuliranja, ki brez razumskega nadzora in pod vplivom nezavednih duševnih mehanizmov z asociacijami ustvarja nedoumljivo stvarnost, Breton pa je zanjo upal, da bo pomagala odkriti celovitost človekove psihe. (Berger 1974: 9) Avtomatična pisava je torej tisti okvir, ki omogoča »utelesitev« težnje po svobodi.

¹⁹ Aleš Berger je literarni kritik in tudi pisec številnih spremnih besed Novakovih pesniških zbirk.

Pesem v prozi

Od slovenskih pesnikov je imel sprva na Novaka ključen vpliv Ivo Svetina, ki je v slovenščini že v svojem prvencu iz leta 1971 z nadrealističnim naslovom *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač* po zgledu Rimbauda utemeljil obliko pesem v prozi. Njegova poezija temelji na posebni estetizaciji in poetizaciji jezika z baročnim podobjem v dolgih povedih in svobodno kombinatoriko besed. Prva pesem v njegovi peti zbirki *Joni* (1976), ki je bila napisana ob približno enakem času kot Novakovo *Satje*, je namreč sestavljena iz ene same povedi:

Zaželel sem si, da bi sédel v bližino bele gazele,
gracioznega orinksa, mrtvoležečega na bregu
rdečelasozelene reke goste krvi, tekoče skozi Gozd
vrtnic; na pragu magnetne vode, tihe in kamnite reke
slovenske literature, in se ves predal čudenju,
vznemirjenju, drgetu in čudni, rahlo znani slabosti,
slabotni slasti; da bi se čisto stisnil ob to blede
lepo žival, ki je tu že stoletja, s škrlatnim
Triglavom na levem boku, z zlomljenim rezljanim rogom,
že stoletja, sredi plitkega plivkastega jonija. (Svetina: 1976: 7)

Bistvo pesmi v prozi iz zbirke *Satje* je izrazna svoboda, ki v svoji osnovi izhaja iz vseh naštetih simbolističnih in nadrealističnih značilnosti; na ravni zvena se omenjena svoboda kaže v značilnosti prostega verza, ki ne temelji na dogovorjeni metrični shemi, ampak na samosvojem, a izjemno »močnem« in prisotnem ritmu, pri čemer zvočnost ustvarjajo zvočne figure, kot so asonance, aliteracije ali notranje rime, ter v strukturni lastnosti pesmi v prozi. Pesem v prozi, ki se je razvila v obdobju simbolizma, ima enkratno formo, kar pomeni, da nima predpisanih posebnih verznihi ali oblikovnih pravil in da gre za prožno hibridno strukturo, ki s prepletanjem poezije in proze združuje lirične, pripovedne in dramske elemente (Novak 2007: 71–73), zato je bila idealna oblika za upesnitev modernega dojemanja sveta v sedemdesetih letih²⁰:

»Že samo ime te pesniške oblike govori, da gre za križanje poezije in proze, za križišče metaforičnega jezika in proznega stavka, za ljubezenski objem poetične občutljivosti in prozne pripovedi. Ta dvojna narava pesmi v prozi se kaže tudi v mnogih drugih razsežnostih, saj gre za

²⁰ Pri nas so se prve pesmi v prozi pojavile že v obdobju realizma. Napisal jih je Janko Kersnik, ki jih je leta 1888 v objavi v *Slovenskem narodu* pod naslovom *Pesmi v prozi*, odražajo pa lahkoten, igriv in humoren pogled na svet. Izraz pesem v prozi se po Kersniku v slovenski literarni vedi še dolgo ni uveljavil, saj je Slovincem pravo poezijo predstavljala le verzna pesem. (Brvar 2011: 321–324)

obliko, ki imenitno kombinira navidezno nasprotujoče si lastnosti: liričnost in humor, dramatično zgoščenost kratke zgodbe in meditativno zazrtost k poslednjim rečem.« (Novak 2005: 185).

Na ravni pomena se izrazna svoboda pri Novaku kaže v simbolistično-nadrealističnem kombiniranju podob iz različnih pomenskih območij, rabi sinestezij, bogate metaforike ter zatekanju v sanjski svet, ki se konkretizira s pomočjo nadrealistične avtomatične pisave. Novakove pesmi v zbirki *Satje* so kohezivne, zdi pa se, da so s posameznimi motivnimi drobcami pomensko pretrgane, saj je včasih le kitica ali celo le verz pomenski otok zase. Osvobodena avtomatična pisava, ki je konkretizacija notranjega sveta, je vidna denimo v petkitični pesmi *Pijan pesnik v riževem narastku*, v kateri avtor z nadrealistične perspektive »navrže« motiv pijanega pesnika, ki leži v riževem narastku, ima odprte žile, zaradi manifestacije zunanjega sveta skozi duševnost pa iz njih namesto krvi kapljajo nageljni. Pomenska povezava med pijanim pesnikom in riževim narastkom v pesmi ni motivirana, povezuje ju zgolj asociativna logika. Motivi hruške, sladkorja in soka, ki so v drugi kitici združeni v sinestezijo okusa, namreč na videz nimajo ničesar skupnega z motivom barke, ki sledi sinesteziji in že predstavlja nov pomenski segment:

Sapa gnezdi v hruški, kjer se sladkor združuje z obliko, sok
krvavi po raztrgani obleki sadu.

Barka, presekana s helebardo bliska, paluba, majhna kot
žalost: jambori salutirajo obzorju, jadro je obrisalo burji smrkav
nos. Dim piše daljavi, razdalja briše njegovo pisavo.

Konec barv iz pipe luči. (Novak 2010: 12)

Sanjski svet s pravo zakladnico sinestezij, ki so povezane s pomočjo asociacij, se pojavi tudi v pesmi *Pisan trg na vodi*, ki je prav zaradi svobodne kombinacije različnih občutij in čudovitega razkošja podob ena najznačilnejših Novakovih simbolističnih pesmi. Celotna pesem temelji na očarljivem simbolističnem opisu trga na vodi z naštevanjem njegovih elementov in značilnosti narave, ki ga obkroža, pesnik pa v opis vključi številne pomensko izjemno bogate pridevnike in samostalnike v roditeljskih zvezah:

Studenci barv, reka svetlobe. Nebo neskončna kletka ptic.
Žarki streljajo v sence. Rdeči vosek nestvarnega popoldneva
kaplja na ozarjena čela reči. (Novak 2010: 30)

Trg na vodi je konkretizirano stanje duše s podobami iz zunanjega sveta, kar pomeni, da ni objektivno resničen, ampak je del simbolistične sanjske imaginacije. Simbolistična stvarnost je na koncu pesmi celo neposredno nakazana z motivom budilke, ki prekine sanje na izjemno

nelagoden in moteč način in v nadrealizmu in simbolizmu za modernega posameznika predstavlja tisti segment, ki zahteva umik v drugačen, svobodnejši svet.

Iz svobodne kombinatorike bogatega simbolističnega podobja je zgrajena prva pesem v zbirki z naslovom *Iz Satja*, v kateri se na začetku pojavi motiv konjenika iz ila in cunj, ki išče nekaj, o čemer sprva lahko samo ugibamo: »(Le kaj išče ob popoldnevih ledenih holmov, v visokem / ognju umetnih kresnic?)« (Novak 2010: 7) Konjenik je namreč del simbolističnega konteksta s pravim izbruhom podob iz narave, ki so pravzaprav predstavljene kot imaginarni konstrukt. Zgoščenost podob nakazuje cela paleta motivov: nebo s platnicami zarje, dolina z zborom mrožev, bralec malin, ki ima srce iz premoga in diskutira o smrti, ter eksotični motivi, ki bolj kot na domače kraje spominjajo na afriško celino in nekje v ozadju na poezijo Saint-Johna Persa, ki je veliko pesnil o karibskih pticah in rožah. Te »persovske« podobe so večinoma ujete v rodilniške metafore, ki jih Novak v svoji začetni poeziji uporablja s posebno preciznostjo:

Mokri brki mavrice na pisanem licu luči; nad večernim
slavjem pelikanov oblaki popra in razkošni curki cvetja; v
lakiranih gajih antilope iz skaja. Strgane hlače zraka, sončni
zahod podpis dneva.- (Novak 2010: 7)

Simbolistična sanjskost je nakazana na koncu pesmi z odgovorom na vprašanje iz prvega dela pesmi: iskalec išče gomilo svoje domišljije. Vprašanje in odgovor za razumevanje pesmi sicer nista bistvena, saj upesnjeni svet ne temelji več na zunajjezikovni stvarnosti, ampak v njem prevladuje zakon brezmejne svobodne domišljije, zaradi česar zgodbeni nit izgubi svojo funkcijo. Velikokrat je podobje tudi sestavina absolutne metafore, torej metafore, pri kateri je en člen primerjave opuščen in ki temelji na avtonomnem svetu znotraj jezika. (Novak 2007: 21)

Kamele z grbami, polnimi kamilice, bonboni vkovani v
ogledalo. (Kakšna neverjetne pokrajine se odprejo očem, ko
prevrnejo pogled!) – Pižama, razmetane veke, telo postelje. (Novak 2010: 31)

Svoboda pesmi v prozi je v tem, da je izjemno prožna. Omenili smo že, da na ravni zvena sega od popolnoma razpuščene do nekoliko tradicionalnejše kompozicije, na pomenski ravni pa se prožnost kaže tudi z vključevanjem sestavin različnih literarnih nadvrst²¹. Pesem *Skice za nebesno pravljico*, ki s tremi razdelki z naslovi *Zemljotičnik neba*, *Nebesna predstava* in

²¹ Literarne nadvrste ali nadzvrsti so po Kosu epika, lirika in dramatika. (Kos 2001: 88)

Črički zajema kontrast otroštva in odrasčanja skozi igrivo otroško perspektivo, ima neenakomerno kompozicijo in dolge verze brez glasovnih figur, zato oblika daje vtis proznega teksta s tremi poglavji, kar se sprva kaže tudi na ravni vsebine. V razdelku *Zemljotičnik neba* se že prvi verz začne s prislovom »nekoč«, ki je značilen klasične otroške pravljice, pravljичno obarvan je tudi nadaljnji pripovedni opis »zemljotičnika neba«, posebne stavbe z nenavadnimi prebivalci, ki sega od neba do zemlje in jo je otroška perspektiva obrnila v svojo zrcalno podobo:

Nekoč smo v zemljotičniku neba živeli naslednji stanovalci:
sonce v kleti, oblaki v pritličju, ptice v prvem nadstropju (s
podnajemniki papirnatimi letali), drevje v drugem, mi otroci
v tretjem, rože v četrtem, trava v petem nadstropju in zemlja
na podstrešju.

In ko smo se želeli igrati v sončni kleti, smo morali tja z dre-
vesnim dvigalom, ker zračne stopnice niso bile preveč trdne. (Novak 2010: 21)

Pogled na svet skozi oči otroka je uporabil tudi Rimbaud v *Iluminacijah*, in sicer v ciklu *Otroštvo*, v katerem se skozi otroško prizmo zrcali nostalgija, le da je za razliko od Novaka, ki z vpeljavo osebnoizpovedne perspektive še vedno ohranja zvezo z zunanjo stvarnostjo, pri Rimbaudu ta popolnoma pretrgana, pesem pa temelji zgolj še na sanjski logiki:

Na obronku gozda, – sanjsko cvetje zvoni, blesti, sveti, – dekli-
ca z oranžno ustnico, s koleni, prekrizanimi v svetel vesoljni
potop, ki izvira iz polj, golota, ki jo senčijo, prečkajo in oblačijo
mavrice, rastlinje, morje. (Mozetič 2001: 90)

Razlika med Novakom in Rimbaudom se izkristalizira tudi v nadaljevanju pripovedi o zemljotičniku neba, kjer Novak uporabi tradicionalnejše pesniških sestavinah, kot so denimo tradicionalne metafore, v katerih pomensko oddaljeni besedi združuje zamolčani skupni imenovalci (t. i. *tertium comparationis*), ki največkrat določajo pomen le določenega fragmenta teksta in so torej mikrostrukturne figure. Obliko metafore ima definicija otroštva, podana skozi perspektivo otroka s primerom nebesnih pojavov, sonca in oblakov, kjer je pingpong žogici in soncu skupna okrogla oblika in let čez nebo v obliki krivulje, oblakom in šminki pa romantična rdeča barva:

Nebesni čas je bil čas otroštva, čas vstopa v veže besed in
potovanj skoz deželo lutk, ko je sonce pingpong žogica luči,
ki jo jutro servira večeru, in so oblaki nebesna šminka [...] (Novak 2010: 21)

V okvirnem delu drugega razdelka *Skic za nebesno pravljico* z naslovom *Nebesna predstava* izvemo, da so si gledalci otroci v travne lože Nebesnega gledališča prišli ogledat uprizoritev

predstave neba z oblakom v glavni vlogi. Razdelek na vsebinski ravni ohranja pravljíčno atmosfero, segment predstave pa ima dramaturško zasnovo z elementi dramskega trikotnika: zapletu sledijo tri dejanja in razplet, ki so neposredno nakazani z dramaturškimi izrazi. Opis oblaka, ki je v pesmi v osrednji vlogi, je sestavljen iz verige metaforiíčnih izhodišč:

Zaplet: Oblak, bledoliíni lepoteč z bohotnimi mišicami in razpenjenimi kodri na íelu, ves neíimrn in ošaben zaradi zaljubljenih pogledov premnogih ptic oboževalk, se je od same važnosti napihnil v medveda.

Prvo dejanje: Toda strašni medved se je kar nenadoma spremenil v ovco, ki bi bila íisto krotka in nedolžna in dobesedno ovíja, ko ji ne bi iz ušes poganjale kaíe strupenjaíe in namesto štirih nog lomastile velikanske stonoge; in ta nevarna pošast, kaíjestonožna ovca, s katero bi nikakor ne bilo pametno skupaj íešenj zobati je sikala in meketala in gomazela po nebu in bilo je oíitno, da je njen namen za malico si privošíiti Sonce. (Novak 2010: 22)

Zadnji razdelek *Skic za nebesno pravljico íriíki* z dvema neenakomernima kiticama kot nekakšna kratka retrospektiva sklene zgodbo s prikazom nasprotja med otroštvom in odraslostjo: otroštvo je minilo, vanj se vraíajo le še spomini in besede. Opis minevanja otroštva je tudi tu zajet s tradicionalno metaforo, saj je »nebesne poljane našega otroštva zaraslo vresje let«, besede s svojo igrivostjo, ki edine še vzpostavljajo zvezo z otroštvom, pa se v obdobje otroštva vrnejo na poseben naíin, in sicer tako, da se »uležejo v travo meseíine« in »postanejo íriíki«. (Novak 2010: 24)

Prosti verz, ki na ravni zvena ustvarja občutek oblikovne svobode, pa v simbolistiínem okviru nima bistva samo v odsotnosti pravilne metriíčne sheme in temeljenju na vidnem gibanju pesmi, ampak tudi v naravnosti k zvoínosti, ki je ustvarjena na poseben naíin – ne več z okrepljenim zvenom tradicionalnih rim, ampak z asonancami, aliteracijami, notranjimi rimami in drugimi podobnimi ponavljajoíimi se vzorci, ki so prisotne v večini pesmi v zbirki *Satje*, a so zaradi »utišanega in posrednega« zvena nekoliko manj opazne.

V pesmi *Listje, dotiki, srebro in solze* so v šestih, dokaj enakomernih štirivrstiíčnih kiticah nanizani skrivnostni motivi večerne narave, ki v posebnih nekonvencionalnih zvezah ustvarjajo íarobna podobja. Zvoínost tu poleg redkih asonanc ustvarja predvsem vzkliíni refren, ki zakljuíi vsako kitico in je v funkciji stopnjevanja napetosti, sredi domišljíjskih podob íarobne noíi pa deluje mistiíčno in zaklinjevalsko:

Sledovi nevidnih živali na bližnjici med zvezdami in stre-

hami, drevesa črk, zlati znoj časa: solfeggio ur, uglašeni na
poljub vode in meseca. Nebo, vatirano z oblaki, pernica noči.
Poti senc in temà iz živega srebra, mir.

O listje, dotiki, srebro in solze. (Novak 2010: 19)

V pesmi *Zvon in zven* zvočnost evocira že sam naslov, v katerem se pojavi besedna igra z dvema podobno zvonečima besedama: zvonom, kovinskim predmetom, in zvenom, ki ga zvon oddaja ob udarcih nanj. Zvon brez zvena ne opravlja svoje funkcije, zato »bivata« v medsebojni odvisnosti. Znotraj pesmi zven ustvarjajo glasovne figure, kot je denimo aliteracija: »Kri krenje, mak v zraku mraka«, pojavi pa se celo notranja rima: »Metulji, kadilo, milo in sijaj« ali »Globoko v roko in visoko v nebo«, na pomenski ravni pa zven poosebljajo žuželke »v neslišnem basu večera«. Zven in pomen se prepletata tudi v zadnjem verzu, ko z odmevanjem predzadnje besede (zven) v zadnji (vene) skozi tropičje »izzveni« tudi kompozicija pesmi. »Da: dolini zvon in daljavi zven! Zven, ki vene ...« (Novak 2010: 25)

Četudi gre za fazo, kjer zven in pomen »zajemata« iz izrazne svobode, pa je Novak vendarle tradicionalnejši od svojih simbolističnih in nadrealističnih pesniških predhodnikov in se ne predaja popolni brezmejnosti ter avtomatičnemu načinu pisanja kot denimo Rimbaud ali hermetičnosti in zgolj sugeriranju predmetnosti skozi simbole kot Mallarmé, temveč kljub izražanju človekove duše skozi domišljjske podobe sveta ohranja stik z realnostjo in v izrazu ni tako radikalen. To se poleg pogostih tradicionalnih metafor in premišljenih besednih iger kaže tudi z vpeljavo prvoosebnega lirskega subjekta in predstavljanjem sveta skozi pesnikovo lastno izkušnjo, s čimer vzpostavlja stik z resničnim svetom, kar je še posebno opazno v pesmi *Zvočna luknja*. Pesem izpostavlja pesnikovo predajanje nestvarni čutnosti, ki je del domišljjskega sveta. Pravi izbruh mešanice čutov je pesnik zajel v zvezo »čutnost rezgeta«, ki je uvod v erotično nadaljevanje, hkrati pa lahko zaradi glagola rezgetati nehote dobimo asociacijo na lipicanca²², konja Slovencev, ki simbolizira plemenitost, duhovnost in

²² Gre za asociacijo, ki se ponuja le v kontekstu zavedanja Novakovega mnogo poznejšega dolgoletnega zavzemanja za zaščito lipicancev, ki jih je hotela oblast po osamosvojitvi razprodati zaradi finančnih koristi. Boris A. Novak in flamska pisateljica Monika van Paemel sta ustanovila Društvo prijateljev Lipice za zaščito kulturne dediščine teh konj. V zbirki *Odmev* (2000) denimo najdemo pesem z naslovom *Lipicanci*, ki je z estetiziranimi in vzvišenimi opisi poklon tem najodličnejšim in neukrotljivim belim konjem iz Lipice, Novakov spoštljiv odnos do ogroženih živalih pa se v omenjeni pesmi kaže v obliki dialoga z istoimensko hvalnico pesnika Edvarda Kocbeka: »Mojster, imel si prav: *dvorni šaljivci* so, z ritmom koraka / čarajo in zapeljujejo, z damami plešejo, gospode / pa naučijo, kdo je tu resnični gospod. Kljub dresuri / neukrotljivi. Le svoji. Nikogaršnji. Po volji usode / bičani z burjo v zibelki Krasa ...« (Novak 2000: 45)

neizmerno moč. V pesmi se zdi, da je središče in cilj posameznika uživanje življenja v neizmerni svobodi narave z umikanjem vase tukaj in zdaj in ne meneč se za okolico, kar krepita prvoosebna oblika izražanja in sedanjik. Bistven je »jaz, ki čuti«, z rabo simbolističnih prvin pa je čutenje prikazano na najbolj prefinjen in privzdignjen način, saj je pesem zgrajena praktično na samih sinestezijah:

Kadim zvezde. Relativnostni čiki so, ki jo jih bogovi neugasnjene odvrgli v večnost. Zdaj jih s temnega nebesnega asfalta pobirajo moje ciganske oči. Dober tobak. (Novak 2010: 18)

Primerjava zvezd in cigaret v tej kompleksni tradicionalni metafori je izjemno posrečena, saj zvezde na nočnem nebu resnično spominjajo na končni del prižgane cigarete v temi, zaradi prostega verza in opisovanja izkušnje v prvoosebni obliki pa dobimo občutek, kot da beremo pesnikov osebni dnevnik – in v simbolističnih metaforah odkrivamo njegovo svobodno dušo ...

2. Semantično poigravanje z zvočnostjo v zbirkah *Stihožitje* (1977) in *Vrtnar tišine* (1990)

Drugo fazo Novakovega ustvarjanja sem poimenovala semantično poigravanje z zvočnostjo, saj ima še vedno simbolistično osnovo in izhaja iz Novakove težnje po ustvarjanju glasbe besed s pomočjo posebnega zvočno-pomenskega postopka. Vanjo sem uvrstila zbirki *Stihožitje* (1977) in *Vrtnar tišine* (1990)²³, ki sta prvotno močno zaznamovani z Novakovim izrekom »Kako zven besede pomeni in pomen besede zveni!«.²⁴

Zvočnost in lepota sveta

Želja po ustvarjanju glasbe jezika je bila z rabo simbolističnih postopkov nakazana že v fazi eksperimentiranja z jezikom, tu pa je še izrazitejša. Jezikovna glasba, h kateri se je nagibal Novak, je tudi ena izmed ključnih značilnosti simbolizma, če ne že kar njen ideal, saj poezijo odmika od neposrednega imenovanja stvari, ta pa z glasbeno obarvanostjo pridobi izjemen čustveni učinek (Novak 2007: 63):

»Igre z besedami nikakor niso neka postranska, nepomembna zmožnost jezika, temveč tista zmožnost, ki omogoča vpogled v globlje zakonitosti sveta. Zato sem bil že od nekdaj usmerjen v odkrivanje zvočnosti jezika, ki ni nikoli zgolj zunanji okras, temveč tista dimenzija, prek katere poezija na način glasbe prodre globlje do srca sveta, kakor to uspe vsakdanji govorici ali pa znanstvenemu govoru.« (Novak 2007:37)

Glasba besed v tej fazi ni dosežena le z zvočnimi figurami, kot so rime, in ponavljanjem besed, ampak izhaja tudi iz prefinjenega igrivo obarvanega pomenskega poigravanja z besedami, kar je razvidno že iz naslova Novakovega prvenca *Stihožitje* (1977). Gre za zloženko, skovano iz besed stih in tihožitje, kjer zven funkcionira na ravni glasovne ekvivalence, na ravni pomena pa se besedi srečata na neki sorodni asociativni točki. Obema je denimo skupno jedro »tih«, pomenska zveza pa se vzpostavi s pomočjo asociativnega povezovanja. Lastnost tihožitja sta negibnost in neslišnost predmetov, prav tako tudi stih z glasovnim ujemanjem z besedo tih lahko namiguje na posebne vrste tišino, ki je uresničljiva

²³ Faza se razpenja čez nekoliko širše časovno obdobje, saj zbirka *Vrtnar tišine* datira v začetek devetdesetih let, čeprav so bile pesmi v njej napisane že v sedemdesetih.

²⁴ Zvočno-pomenski postopek je hkrati izhodišče tudi vseh nadaljnjih pesniških zbirk, a je najizraziteje prisoten prav tej fazi.

na način, ki ga pozna samo pesniški jezik. Niko Grafenauer je slikovito razlago tega pojava zajel v enem izmed vprašanj intervjuja z Borisom A. Novakom:

»Svoji prvi zbirki iz l. 1977 si dal naslov *Stihožitje*, s čimer si na eni strani opozoril na sožitje stihov, na drugi strani pa pesniško besedo nedvomno podložil z žitjem, z bivanjem, z eksistenco, ki je v njih upesnjena celo z aluzijo na tihožitja.« (Novak 1996: 98)

Namen semantičnega poigravanja z zvočnostjo jezika, ki ima osnovo v prepletanju zvena in pomena, je torej, da popolnoma vsakdanje stvari zazvenijo na povsem drugačen, nov in svež način, pri čemer ni bistvo prikazovanje sveta takšnega, kot je v resnici, ampak njegove lepote, ki jo ustvarja »tišina stiha«.

V štiri štirivrstičnice pesmi *Plamen slači*²⁵ (*Stihožitje*) je zajeto posebno občutje tihožitja, ki ga ustvarja prostor s svečo, lučjo, ogledalom, kletko s ptico in kitaro v kotu. Gre za povsem vsakdanje »dnevnosobne« motive, ki pa v posebnih zvezah s pomočjo glasovne ekvivalence sestavljajo naslednje podobe: medtem ko sveča izgoreva, se prižiga luč, in sicer tako, da »plamen slači svečo in luč oblači sobo« (Novak 1977: 11). Rima, ki se v tem verzu pojavi v besedah »slači« in »oblači«, dodaja zvočnosti poseben naboj, njen ključni učinek pa ima izvor v zvočno-pomenskem postopku, ki ustvari posebno stanje, v katerem prostor ni več samo tihožitje, ampak postane stihožitje, torej pomen nenadoma zazveni in obratno – zven pomeni. Preobrazba žene v željo in želje v žejo jezika je jezikovna nepotešenost, ki se lahko »odžaja« samo s poigravanjem, ter pomeni prehajanje med zvenom in pomenom in s tem estetizacijo sveta.

In nič se ne zgodi med trepalnicami in trenotki;
in nič se ne zgodi: en ne se preseli v molk.
Tako se tihožitje spremeni v stihožitje,
žena v željo in želja v žejo jezika. (Novak 1977: 11)

V pesmi *Iz sna sneži* (*Stihožitje*) pesnik za upesnjevanje zime, ki je manifestacija stanja duše, uporabi precej pogoste motive zime, vendar glasovna ekvivalenca pomensko sorodnih besed na nivoju asociacij vzpostavlja ušesu in razumu privlačne podobe z doslej še nevidenimi in svežimi pomeni zimske idile:

Iz sna sneži: za zavešenimi vekami vrt vatiran z ivjem,
zvočna luknja v zračni ladji sluha, akvarij davnih ur [...] (Novak 1977: 7)

²⁵ Pesmi v zbirki *Stihožitje* so nenaslovljene, zaradi česar so poimenovane po prvih besedah prvega verza pesmi.

Čipkanje²⁶ podob iz naravne pokrajine, ki konkretizira prepletanje človekovega notranjega in zunanjega sveta, v tej fazi ni več v tolikšni meri v funkciji poudarjanja simbolistične brezmejnosti duše in svobode, ampak osnova za izpostavljanje pomena same glasbe jezike. Prvoosebni opis občutja majhnosti posameznika v svetu s podobo majskega hrošča »v majhni / mehki mehaniki mahu« (Novak 1977: 7) je koncentracija zvočnosti s pomočjo aliteracije. Čarovnik iz mraka prevaja robce v vrabce, ker se v obeh besedah pojavijo identični soglasniki, le v drugačnem zaporedju. Transcendenca k sanjskemu in neresničnemu z motivom resnice, ki sanja o tem, da bi postala kresnica, ni v tem metaforičnem kontekstu le zato, ker nas prav ta kresnica asociira na prehod stvarnosti, objektivno resničnega zimskega sveta v pravljичno-poletni okvir, ampak tudi zaradi podobne zvonečnosti besed sen, resnica in kresnica, kjer notranje rime, ki je v senci zvočno-pomenskega poigravanja z resnico in kresnico, skorajda ne opazimo:

Ko po vsakem izletu na loterijske atole svet spet naseli
izpraznjene čute, bilka še rase na robu in oblak se pase na jasi,
kjer že krvavi stihvrtnica ranjena od trnov lastnih trenutkov:
resnica sna je nič, sen resnice je biti kresnica ... (Novak 1977: 7)

V pesmi *Zarja zori (Stihožitje)* pesnik ustvari metaforo z v zgodovini že neštetokrat opevanima motivoma jutra in zarje, vendar nas metafora z zarjo, ki zori, spomni na zoreče sadje, denimo jagode, ki dozoriijo in postanejo rdeče kot nebo med jutranjo zarjo, zaradi nekonvencionalnega glagola zoreti ob samostalniku zarja pa se podoba zdi unikatna in še nikoli dotlej videna:

Zarja zori; iz vodnjaka noči se pne pena luči.
Rojstvo jutra je rojstvo stvari iz nedrja nejasnega [...] (Novak 1977: 9)

Metafore v fazi semantičnega poigravanja z zvočnostjo izraziteje vzpostavljajo referenco z zunajjezikovno stvarnostjo kot v fazi eksperimentiranja z jezikom, kjer je šlo v prvi vrsti za nizanje podob in absolutnih metafor s pomočjo podzavesti, tu pa so v večji meri podstava principi razuma, kar se kaže v bolj ali manj logični shemi pesmi in konstelaciji sestavin z večinoma tradicionalnimi metaforami, ki so tako med seboj pomensko povezane in tvorijo večji pomenski sistem ali mrežo. Podobno ugotavlja tudi Alenka Jovanovski, ki izpostavlja,

²⁶ Izraz »čipkanje besed« je uporabila Alenka Jovanovski v svojem preglednem eseu o poeziji Borisa A. Novaka. (Jovanovski 2006: 240)

da posameznih metafor ne moremo obravnavati kot elementa zase, ampak vedno v odvisnosti od drugih metafor, saj posamezen element postane metaforičen šele v kontekstu celote:

»Metafore se prerazporedijo po pesmi kot po mreži, v kateri so vsi členi medsebojno povezani. Metaforična razsežnost vznika ravno iz teh povezav, kar pomeni, da posamični pesemski element deluje metaforično šele, ko ga bralec postavi v razmerje do drugih elementov.« (Jovanovski 2006: 247)

V šestkitični pesmi *Pesem ni svet* se zdi, da je vsaka kitica individualna metafora o pesmi, ki je dvodelna: prvi del vsebuje zanikano samostalniško oznako, drugi del pa daljšo trdilno metaforično definicijo, oba dela pa sta v interakciji z obvezno glasovno ekvivalenco: če se v prvem delu pojavi beseda »svet«, se v drugem delu pojavi »svit« in tako naprej s podobno zvonečimi pari, kot so »luč« in »ključ« ter »žena« in »želja«:

Pesem ni svet: čisti svit je,
rojstvo jezika in jezik rojstva v molkmaternici,
le slutnja selivka z obzorja v zor.

Pesem ni svetloba: volja do svetlobe je,
ne luč ampak v senci skriti ključ luči.

Pesem ni žena: nema želja je, jedro objema besed. (Novak 1977: 25)

Gre predvsem za enačenje pesmi z modificiranimi podobami optimizma, ki jih večinoma sestavljajo svetlobni motivi, posamezne metafore pa se razvrstijo v organiziran sistem s pesnikovim opomenjenjem zanikanja, na katerem temelji logika metafor: zanikanje ustvari paradoks biti, ki je prisotna le v svoji nebiti in tvori ključno sporočilo, ki je skoncentrirano v en sam stavek: pesem je, ko ni. Obstoj pesmi je namreč nenadoma definiran v njenem neobstoju:

In pesem ni pesem: pomen polja je, polje spomina
in spomin polti: pesem je, ko ni [...] (Novak 1977: 25)

Tu je viden vpliv Mallarméja, saj se tudi Novak na pomenski ravni kot njegov pesniški predhodnik približuje nič kot bivanjski postavki, iz katerega izhaja groza, a tudi vsa lepota sveta, vendar ne tako radikalno kot njegov simbolistični predhodnik. Pesem izvira iz molka in tišine, ki sta po mnenju Petra Kolška »tisto temeljno ozadje, na katerem je vse šele slišno, kot tako občutno, čutom dano in estetsko v izvornem pomenu besede. Tišina prevaja nebivajoče v bivajoče, zunajtekstovno v znotrajtekstovno.« (Kolšek 1978: 444) Z drugimi besedami, tišina s približevanjem nič izreka neizrekljivo. Novak sicer tudi sam poudarja, da se je pri pisanju pesmi, ki so bile objavljene v zbirki *Stihožitje*, zgledoval pri Mallarméju in verjel, da je pesnik

le služabnik jezika, zaradi česar jezik ne sme biti v podrejenem položaju in se uporabljati kot pripomoček za izpovedovanje osebne izkušnje, ampak mora biti bistvo poezije in imeti avtonomijo v vseh pogledih – poezija je namreč skrita v jeziku samem. (Novak 1996: 98)

V pesmi *Verz zazrt v cvet (Vrtnar tišine)* gre za metaforično sopostavljanje elementov iz narave in gramatičnih kategorij v zvočno-pomenskem prepletanju:

Verz
zazrt v cvet
in cvet ujet

v abecedo svojih vonjev,
v svojo barvno slovnico,
v nem slovar svoje rožnate groze,

ko hip razcveta
zamenja predpono
s hipom odcveta. (Novak 1990: 58)

Jezik in narava imata v svoji osnovi neko globljo skupno strukturo in delovanje. Osnova jezika je abeceda, vonj cveta pa ima prav toliko ali še več odtenkov, kolikor ima abeceda črk, zato je cvet lahko ujet v »abecedo svojih vonjev«. Ker je kodificiran z barvami, kot je jezik kodificiran s slovničnimi pravili, je ujet »v svojo barvno slovnico«. Metaforično prepletanje jezikovnih in naravnih procesov pa doseže svojo skrajno točko v paradoksu, ko jezikovna bit nenadoma za trenutek odpove in »obnemi« v svojem eksistencialnem protislovju, saj je cvet ujet »v nem slovar svoje rožnate groze« (Novak 1990: 58). Cvet se v svojem življenjskem ciklusu preobraža, kot se v jezikovnem kontekstu preobraža beseda z menjavanjem obrazil, edini razlog, da se narava in jezik znajdetata skupaj v metafori, pa je v ustvarjanju glasbe jezika z zvočnimi in morfološkimi postopki, kot so asonance (verz in cvet), rime (razcveta in odcveta, cvet in ujet) in podobno zveneče besede (verz in zazrt).

Pesniške definicije

Glasba jezika, ki je temelj faze semantičnega poigravanja z zvočnostjo, se manifestira tudi v pesniških definicijah, kot je Novak poimenoval svoje t. i. pesniške miniature²⁷, ki na igriv način, s svežim izrazom in posebnim humorjem v kratki in jedrnatih oblikah z besedno igro podobno zvenečih besed, na osnovi tradicionalne metafore razlagajo zakone sveta, vendar s

²⁷ Novak je takšne definicije pisal v sredini sedemdesetih let in jih zbral v že omenjeno zbirko *Definicije*, ki še ni izšla. V enem izmed intervjujev je izdal, da so bile definicije njegova pesniška abeceda.

povsem subjektivnega vidika: ne gre za običajne, splošnoveljavne zakone in resnice, ampak unikatne in neponovljive, iztrgane iz vsakdanjega pomena, ki z glasovno ekvivalenco dosegajo posebne recepcijske učinke. Pesniške definicije se ne pojavljajo le znotraj daljših, ampak tudi v krajših pesmih, kjer ustvarjajo mreže pomenov, včasih pa tudi en sama definicija ali nekaj definicij kot pomensko okostje tvori celotno pesem, kot denimo v zadnjem delu zbirke *Stihožitje*, še posebno pa v zbirki *Vrtnar tišine* (1990)²⁸. Ob pesniški definiciji »Pesnik / je vrtnar / tišine.« (Novak 1990: 80), ki je prerasla v naslovno sintagmo, se v hipu sproži mallarméjevska predstava pesmi kot molka in nič, ki sta paradoksalno povezani, saj pesnik v tišino »posadi« besede in jih neguje, dokler iz njih ne »vzklijejo« verzi.

Pesem »Plima je / lunina rima.« (Novak 1977: 44) je jedrnato dejstvo, ki kljub prenesenemu pomenu vzpostavlja vez z objektivno veljavnimi dejstvi, saj Luna kot nebesno telo, ki kroži okrog Zemlje, vpliva na naraščanje morske gladine in se v stvarnosti, metaforično rečeno, resnično »ujema« s plimo. Prepletanje zvena in pomena tako temelji na preprosti rimi, ki ima močan pomenski potencial, saj z glasovnim ujemanjem hkrati namiguje tudi na obče, zunajbesedilno veljavne resnice, kot so zakoni, ki urejajo vesolje.

Metaforična definicija »Robec je / beli metulj slovesa [...]« (Novak 1977: 30) sproži živo predstavo robca, ki ob slovesu prhuta po zraku kot kakšen ranjen metulj. Robec je po eni strani pripomoček, ki je zaradi svoje vidne bele barve priročen za mahanje, po drugi strani pa sproža signifikantno asociacijo na solze, ki si bi si jih denimo vanj lahko brisala žena ob odhodu moža vojaka v vojsko. Pomenske razsežnosti, ki jih takšna nekajvrstična miniatura vsebuje, so kljub njeni skromni kompoziciji tako neizmerne, saj odpirajo pravo paletu miselnih in podzavestnih procesov, ki so lahko podlaga za njeno interpretacijo, njen čar pa je prav v zvočnosti, ki je tu ustvarjena z »zakrito« rabo dveh parov črk, b in l: Robec je / beli metulj slovesa.

²⁸ Zbirka *Vrtnar tišine* je v Novakovem opusu zbirka s svojevrstnim statusom, saj s prepletom Novakove poezije v obliki kratkih pesniških definicij in umetniških slik Vide Slivnikar Belantič vzpostavlja posebno vez med slikarstvom in pesništvom. Večina pesmi iz zbirke je bila objavljena že v zbirki *Stihožitje*.

Glasba besed v tri- in štirivrstičnicah ter optičnih sonetih

Pesemska in kitična zgradba v tej fazi, predvsem v zbirki *Stihožitje*, v primerjavi s prejšnjo fazo izkazujeta tudi vedno večjo težnjo po tradicionalnejšem²⁹ izražanju z rabo prevladujočih tri- ali štirivrstičnih kitic, v katerih je napisana večina pesmi, in optičnih sonetov. V zvočno-pomenskem kontekstu te faze ima kompozicija posebno vlogo, saj narekuje obliko in s tem vpliva tudi na zvočnost pesmi. Če je šlo v prvi fazi predvsem za »orkestriranje« v pesmi v prozi po avtorjevem notranjem, podzavestnem občutku za ritem, se v tej fazi ritem vedno bolj podreja danim kompozicijskim pravilom.

Pesem *Komu zvon in komu zven?* iz zbirke *Stihožitje* vsebinsko precej spominja na pesem z naslovom *Zvon in Zven* iz zbirke *Satje*, saj se v obeh pojavijo podobni motivi ali celo skorajda stavčno identični deli, denimo: »[...] dolini zvon in daljavi zven! Zven, ki vene ...«³⁰ (Novak 2010: 25) Če pesmi primerjamo, na ravni zvena lahko ugotovimo, da ritem obeh vzpostavlja tudi zvočne figure, kot so asonance, rime in drugi zvočni pojavi. V pesmi *Zvon in Zven* (*Satje*) znotraj pesmi poleg aliteracije najdemo notranjo rimo: »Koža je še bolj roža [...]« (Novak 2010: 25) in asonanco: »Ruševine stanovitne [...]« (Novak 2010: 25); ti zvočni pojavi se prav tako pojavljajo tudi v pesmi *Komu zvon in komu zven* (*Stihožitje*): asonanca: »[...] selitev svetov in visoke svetlobe / pod gladino podobe: [...]«, rima in asonanca: »A v lepi slepi pegi [...]«. (Novak 1977: 24). Razlika med njima pa je, da se med branjem zdi pesem iz zbirke *Stihožitje* precej bolj zvočna od svoje »predhodnice«. Tak vtis na prvi pogled ustvari že sama kompozicija pesmi, saj gre v *Satju* za obliko pesem v prozi, ki ima precej neenakomerno kompozicijo z dolgimi verzi in spominja na prozno besedilo, kakor jo med branjem lahko tudi dojemamo, v *Stihožitju* pa za enakomerno zgradbo s šestimi trovrstičnimi kiticami in krajšimi verzi. Optična ali vizualna podoba pesmi torej že samodejno brez drugih informacij napeljuje na zvočnost, saj imamo v zavesti podatke, da je kompozicija krajših in pravilnih vrstic običajno pesemsko besedilo, ki na podlagi našega znanja in vseh literarnih zakonov mora »zveneti« – in tudi zveni. Vendar zvočnost v tem primeru ne leži neposredno v kompoziciji, ampak samem ritmu, ki vpliva na gibanje pesmi. V pesmi v prozi ritem ustvarjajo in poudarjajo zvočne figure, ki se po pesmi razporejajo po avtorjevem zanosnem občutku za ritem, v pesmi *Komu zvon in komu zven* pa imajo verzi podobno število zlogov in se

²⁹ Z izrazom tradicionalen mislim predvsem na uveljavljenost in zgodovinsko ustaljenost oblike.

³⁰ V zbirki *Stihožitje* je za klicajem mala začetnica.

približujejo tudi predvideni metrični shemi. Ritem, skorajda ujet v metrično shemo, ki je najverjetneje logična posledica klasične oblike, pa glasbo ustvarja na nekoliko drugačen način. Shema prvih dveh verzov pesmi *Komu zvon in komu zven?* se ujema ali približa metrumu troheja (–U), shema tretjega, četrtega in šestega verza metrumu amfibraha (U–U), shema petega pa metrumu anapesta (UU–). Približevanje in uresničevanje metruma je po vsej verjetnosti tudi tu nezavedno in izhaja iz notranjega občutka za ritem, a pod vplivom težnje po enakomerni obliki in približno enaki dolžini verzov, saj imajo vsi verzi v pesmi z izjemo enega³¹ od sedem do devet zlogov:

Komu zvon in komu zven?
 – U | – U | – U | –
 Dalj podarjena pogledu
 – U | – U | – U | – U
 je rana zadana trajanju,
 U – U | U – U | – U U

selitev svetov iz visoke svetlobe
 U – U | U – U | U – U | U – U
 Pod gladino podobe:
 U U – | U U – | U
 studenec v travi trepalnic [...]
 U – U | U – U | U – U (Novak 1977: 24)

V zbirki *Stihožitje* najdemo tudi šest sonetov, ali bolje rečeno zametkov sonetov, saj ne gre za »prave« sonete, ampak sonete, ki optično z dvema štirivrstičnicama in dvema trivrstičnicama spominjajo na italijanski sonet, torej klasični prešernovski sonet z dvema kvartinama in dvema tercinama. Ti soneti zvočnosti ne vzpostavljajo z ritmom, ujetim v metrično shemo, in tudi ne z rimami, pač pa s pesnikovim osebnim taktom, zvočno-pomenskim poigravanjem in glasovnim stikom na koncu verza, ki ga vzpostavljajo asonance.

Takšen navidezen sonet je pesem *Tiha kot stih*, v katerega jedro pesnik postavi podobo imaginarne snežene žene, ki eksistira v svoji nestvarnosti in je v okviru mešanja sanjske in stvarne logike personificiran naravni pojav, izredno neobstoje in zmožen zgolj enodnevne utelesitve.

Tiha kot stih, žila živa, oblečena le vase;

³¹ Zanimivo je, da ravno verz, ki ima večje število zlogov, na vsebinski ravni govori o dolžini: »[...] z dolgim dolgim nihajem v spominu: [...]« (Novak 1977: 24)

v osmozi preniknila iz mimoze v telo,
iz cveta v svet: snežena žena,
še bolj nestvarna od svojega imena. (Novak 1977: 17)

V sonetu so vidni obrisi klasične vsebinske delitve soneta ali njegova dvodelna narava z zastavljeno temo v kvartinah in sklepom ali idejo v tercinah. Kvartine se osredotočajo na preteklost snežene žene in njen molekularni prehod iz nečloveškega (mimoza) v človeško (telo), »iz cveta v svet« (Novak 1977: 17), tercine pa na bistvo njene negotove eksistence: prehajanje med stvarnostjo in nestvarnostjo. Svet v pesmi je odraz duševnega stanja, zvočni stik med besedama cvet in svet pa zajema eno temeljnih značilnosti simbolizma in tudi bistveno lastnost te faze – ustvarjanje čiste glasbe jezika ...

3. Obsežna kompozicija in celota sveta v zbirkah *Hči spomina* (1981), *1001 stih* (1983) in *Kronanje* (1984)

Tretjo fazo Novakovega ustvarjanja sem poimenovala obsežna kompozicija in celota sveta, saj zven in pomen v tej fazi izhajata iz Novakove dolgoletne želje po zaobjetu sveta kot celote. Težnja po celovitosti se na ravni zvena utelesi v pravilni obsežni in ciklični kompoziciji pesnitev in sonetnih vencev v zbirkah *Hči spomina*, *1001 stih* in *Kronanje*³², na pomenski ravni pa se kaže z upesnitvijo urejenosti zakonov v kozmosu:

»Še zmeraj sem prepričan, da svet predstavlja izvorno celoto. Vse, kar sem pisal doslej, je bila vera v to celoto. Pisal sem dolge pesnitve, v katerih sem se hotel te krožne narave sveta, kozmosa dotakniti že skozi samo pesniško obliko.« (Novak 1991: 41)

Dojemanje časa

Da bi lahko prikazali, kako se vzpostavlja odnos med zvenom in pomenom v tej fazi, moramo prej razložiti nekaj filozofskih pojmov. Dojemanje sveta kot celote je namreč v tesni korelaciji z dojemanjem časa, ki predstavlja posebno problematiko, s katero so se filozofi in strokovnjaki ubadali ter jo z različnih perspektiv razčlenjevali vse od začetkov človeštva do danes. Filozof Marko Uršič (1951–) v svojem eseju *Ali čas biva* poudarja nenehno izpostavljenost človeka pritisku časa, ki ga vsepovsod obkrožajo ure »od velike vesoljne ure do elementarnih delcev, ki tvorijo naše tkivo«. (Uršič 2008: 53) Čas določa poseben paradoks, ki se kaže v nezmožnosti, da bi ga opredelili v avtonomnem smislu, saj je za znanstveno definicijo treba poseči po t. i. drugih modusih bivanja, kot so gibanje, prostor in števila, najbolj pa ga občutimo v sebi, kar se konkretizira v minevanju, staranju in »umiranju na obroke«, proti čemur se sodobni človek pravzaprav nenehno bojuje. (Uršič 2008: 53)

³² Zbirka *Kronanje* izkazuje izjemno težnjo po oblikovni pravilnosti s štirimi sonetnimi venci, eni izmed najkompleksnejših oblik svetovnega pesništva: *Mala morska deklica*, sonetni venec o otroški deziluziji, ki je napisan po motivih istoimenske pravljice Hansa Christiana Andersena, sonetni venec *Faeton* s tematiko mita o sinu boga sonca Helija, ki je z nepremišljenim upravljanjem sončnega voza skoraj uničil planet, *Harlekin*, sonetni venec o tragikomični igralčevi usodi, ter *Kronanje*, hvalnica ob rojstvu otroka.

Novak tematiko časa napoveduje že v predgovoru prve zbirke te faze, *Hči spomina* (1981)³³, za katerega je izbral znan filozofsko-pesniški izrek starogrškega filozofa Heraklita (550 pr. n. š–475 pr. n. š): »Čas je otrok, / ki se s kamenčki igra: / otrok na prestolu.« (Novak 1981: 5) Uršič, ki lucidno povzema misli znanih filozofov o času skozi zgodovino, v Heraklitovem primeru ugotavlja, da je »njegov« otrok nedolžen in hkrati krut, saj takšna igra s kamenčki »obrača svetove in življenja nešteti bitij, ki vsako zase občuti, kakor da čas mineva zgolj zanj ali zanjo.« (Uršič 2008: 54) Človekova percepcija časa je percepcija časovne dimenzije z osebnega in ne univerzalnega vidika, zaradi česar ima človek občutek, da je čas kategorija subjekta, torej da obstaja zgolj zanj. Tudi Novak poudarja, da se je sodobni človek oklical za »stvarnika stvari in gospodarja sveta« in svet dojema kot podrejeni objekt, kot »nemi predmet uporabe«, zaradi česar se izgublja mitološka zavest, torej povezanost bitij in stvari v kozmičnem krogotoku življenja. (Novak 1990: 37) Vendar pa je zavedanje univerzalnosti časa za posameznika neizbežna, saj se svetovi in življenja še vedno ponavljajo in vrtijo v cikličnem času, ki je bil značilen že za grško dojemanje sveta. (Uršič 2008: 54)

Novakove pesmi so v tej fazi torej znamenje kompozicijske in pomenske potrebe po zatekanju k celovitosti, obujanju mitološke zavesti in zavesti cikličnosti kozmosa, za kar je izbral prestižno in zgodovinsko uveljavljeno obliko – pesnitev.

Pesnitev

Pesnitev je v osnovi opredeljena kot imenitnejše verzno literarno delo, ki ga odlikujejo epskost, veličina, zgodovinska tematika, srednji ali dolg obseg ter predvsem pripovedni značaj, lahko pa tudi dramski ali lirski. (Juvan 2002:18). Na osnovi kartoteke Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU izpostavlja, da je pojem vseskozi »konotiral določeno estetsko, simbolno-pomensko prestižnost, širokopoteznost in reprezentativnost«. (Juvan 2002: 18) Novak pojem pesnitve opredeli s štirimi merili: da gre po obsegu za daljše besedilo, da je njena umetniška ambicija zajeti celoto sveta, da je zanjo značilna sinkretičnost, torej prepletanje lirskih, epskih in dramskih elementov, pri čemer eden izmed elementov v besedilu prevlada in mu določi zvrst, tako da poznamo epske, lirske in dramske pesnitve, ter emfatičen in privzdignjen jezik, kar velja predvsem za lirske pesnitve. (Novak 2002: 44)

³³ Zbirka *Hči spomina* na poseben način združuje tri pesnitve, ki upesnjujejo tri plasti časa: mitološki čas v *Kamniti Afroditi*, osebni čas v pesnitvi *Otroštvo* in ciklični čas narave v pesnitvi *Let časa*. Med pesnitvami, polnimi svetlobe in nedolžnega optimizma, ima prva šest, druga pet in tretja štiri speve.

Oznaka lirski pesnitev, s katero bi lahko označili Novakove pesnitve, se je razvila v novi romantiki, simbolizmu, ekspresionizmu in modernizmu in prav tako temelji na daljšem obsegu in verzificiranosti, njena tipična značilnost pa nista pripovednost in razvidna zgodbenost, ampak izpovednost na osnovi fragmentarnosti (Žerjal Pavlin 2008: 356).

Mit in pravljica

Novak celote sveta v pesnitvah v tej fazi ne ustvarja samo na ravni zvena z obsežno, pravilno in ciklično kompozicijo, ampak tudi na ravni pomena, in sicer z uvajanjem klasičnih prvin in medbesedilnostjo, torej lastnostjo besedil, »da vsebujejo elemente in strukture že obstoječih kodov oziroma da z njimi vzpostavljajo implicitne ali eksplicitne odnose« ter pojavnostjo, ki se vzpostavlja pri povezavi med besedili, avtorji in bralci tako s sinhronega kot diahronega vidika. (Juvan 1990: 21)

Zaradi iskanja izgubljene mitološke zavesti imajo medbesedilni kodi v Novakovih pesnitvah osnovo v mitu in pravljici. Mit je namreč »zgodba, beseda o stvarjenju sveta, izvoru bogov, nastanku človeštva ali vzpostavitvi določene medčloveške skupnosti, bodisi družine, naroda ali države« ter temelji na medsebojni odvisnosti vsesrazsežnosti življenja in stvarstva in na logiki, da smrt izvira iz življenja v enaki meri kot rojstvo izvira iz smrti³⁴. Osnovna funkcija pravljice pa je sorodna mitu: pravljica »kaže otrokom ustroj sveta, naravo medčloveških odnosov in preizkušnje, ki jih čakajo na poti skozi življenje«. (Novak 1990b: 37–38)

Mit in pravljica v Novakovih pesnitvah ne izražata le reprezentativnega vzorca starodavnih spoznanj in modrosti različnih narodov ter njihovih kultur, ampak sta v obliki aluzije³⁵ rabljena predvsem kot sredstvo za iskanje celote ob razpadlosti sveta ter eksistencialnih stiskah in tesnobah sodobnega človeka. Z mitičnimi in pravljичnimi elementi je ponazorjeno človekovo spoznanje majhnosti, minljivosti in podrejenosti času, kar sodobnemu človeku ne predstavlja samoumevnega stanja sveta, ki bi ga zadovoljevalo kot predpostavljen ontološki fakt, ampak vodi v deziluzijo in razočaranje.

³⁴ Miti razrešujejo tudi poetološke dileme, kot je denimo vprašanje o izvoru poezije, na katerega odgovarja moto zbirke *Hči spomina*: »Pesen je / hči spomina.« Že po starogrškem izročilu se poezija razvija v maternici, imenovani spomin, saj so bile pesniške muze hčere boginje spomina Mnemosine. (Novak 1981: 73)

³⁵ Aluzija pomeni prikrito merjenje na kaj, namigovanje.

Obsežnost in mit

V pesnitvi *Kamnita Afrodita (Hči spomina)* celoto sveta odseva že njena kompozicija; sestavljena je iz 360 verzov, ki so razdeljeni v šest spevov po 60 verzov, pri čemer ima vsak spev deset šestvrstičnih kitic, kjer sta v zvočnem stiku prvi in tretji ter četrti in šesti verz. Pesnitev je tako s svojimi strukturnimi značilnostmi zrcalo, ki skoncentrirano odseva strukturo makrokozmosa z danimi zakoni, ki ga urejajo.

Schema zvočnega ujemanja prvih petih kitic 1. speva (velika črka je rima, mala črka je asonanca):

1. kitica: A x A B y B
2. kitica: C x C D y D
3. kitica: E x E f y f
4. kitica: G x G h y h
5. kitica: I x I j y j

Pesemska oblika implicira simboliko časa, saj se število 360 zelo približa številu dni v leto, 60 verzov pa je število minut, ki jih vsebuje ura. V to »časovno okostje«, kot bi formo lahko imenovali na podlagi takšne interpretacije, pa je umeščena tudi zasnova mitološkega časa, saj ima pesnitev *Kamnita Afrodita* obsežno mitološko ozadje in jo je, kot je Novak pojasnil v spremnem komentarju zbirke *Hči spomina*, navdihnila lepota antičnih mitov. (Novak 1981: 74)

Naslovna Afrodita je grška boginja ljubezni, ki prvotno izhaja iz Orienta, saj je bila velika boginja ljubezni in plodnosti že pri Babiloncih, Feničanih in drugih azijskih narodih. Po Herodotu je bilo njeno svetišče Uranija pri Askalomu, od koder se je njen kult prenesel na otok Ciper, na kar namiguje že njena samostojna oznaka Kiprida v Homerjevi Iliadi, in otok Kitero, ki se skriva v poimenovanju Kitereja v epu Odiseja. Po Iliadi je Afrodita hči Zeusa in Dione, po Heziodu pa je njen izvor povezan z mitom o Nebu in Zemlji, po katerem je Kronos³⁶ Uranu³⁷ odsekal spolovilo in ga odvrget v razburkano morje, iz morske pene pa se je rodila Afrodita, ki je, kot omenja že Herodot, naprej pristala na grškem otoku Kiteri, nato pa se izkrcala na Cipru (Otto 1998: 117–119).

³⁶ V grški mitologiji bog časa.

³⁷ V grški mitologiji bog neba.

Zgodbene niti iz različnih mitoloških podlag se v Novakovi pesnitvi pojavljajo kot stranski motivi ali motivni drobci, pesnitev pa je v osnovi aluzija na mit s tematiko neizmerne hrepenenja, ki ga v svojih *Metamorfozah* upesnjuje Ovidij. Rimski pesnik govori o kralju Cipra in umetniku Pigmalionu, ki je iz erotične želje po lepotici, s katero bi delil posteljo, iz slonovine, najplemenitejše snovi, izrezal podobo ženske, ki je predstavljala vrhunec lepote. Pigmalionovi nenehni dotiki, poljubi, oblačenje, nadevanje nakita boginji in drugi erotični vzgibi so izražali njegovo strastno željo po njeni metamorfozi in utelešenju v človeka, hkrati pa utvaro, da je boginja že živa. Umetnik je ob praznični priložnosti obdaroval boginjo Venero in si v molitvi zaželel žene, ki bi bila enaka slonokoščeni lepotici, zaščitnica otoka pa ga je uslišala in oživila slonokoščeni kip³⁸. (Ovidij 1977: 66–67)

V središču Novakove lirske pesnitve je povečevanje boginje Afrodite, oživljene božanske lepote starogrškega sveta, ki je prispodoba sodobne ženske. Vzvišenost pesnitve vzpostavlja čuten in erotiziran opis lepote, stopnjuje pa se s pomočjo dramskih prvin, s številnimi vzkliki, primerami in anaforami, ki s pomočjo »živih« motivov ustvarjajo himnično občutje, pravo hvalnico življenju in bivanju. Čaščenje kipa boginje daje vtis njene živosti in človeškosti, ustvarjene s pomočjo imaginarnih procesov, ekstatičnega govora in »a priori« zanikanjem njene kamnite oblike, poudarjanjem ženstvenosti, lepote in čudežnosti:

Ona ni kip. Čudež je, moč onstran besed: [...]

[...]

Ker ona ni kip: Mehko kipenje ženskih oblik
je [...] (Novak 1981: 9–10)

Afrodita je zato kljub kamniti obliki poosebljanje bitja, s svojo transformacijo iz nebitja v bit ter hkratno živostjo in neživostjo pa tudi uresničen ideal celote kozmosa. Lepota in živost boginje se kosata z lepoto in živostjo narave: njeno telo je primerjano z brezo, njeni lasje z zlatom, obraz je jasen z žuborečim nasmehom, s pridajanjem človeških lastnosti pa resnično dobimo občutek, kot da gre za žensko iz mesa in krvi:

Kako dekliški zna biti mrzli, trdi kamen!
Kako toplo je njeno kamnito telo
v objemu svetlobe – dar, deviško omamen!
In kako mehka je njena kamnita koža
za ljubkujoči zrak – v marmorno ženo
prerajena morska pena, večno odprta roža! (Novak 1981: 13)

³⁸ Po Ovidiju se Pigmalion poroči z Afrodito, ki mu rodi hčerko Pafo. (Ovidij: 1977: 67)

V pesnitvi je ključna metaforika svetlobe, ki oživlja eros, prisotna pa je v številnih besedah, kot so iskrenje in bleščanje. Šele svetloba ustvarja estetsko perspektivo, iz katere izhaja umetnik, ko »kaplje svetlobe dolbejo kamen« in ko »kri žarkov oživlja mrtvi kristal«. (Novak 1981: 13) Eksistenca boginje je neobstoja, odvisna od svetlobe, ki ima izvor v samih pesnikovih očeh, lepota pa je porojena iz slepote. V pesnitvi se pojavi rima med besedama »lepa« in »slepa«, ki nimata stične točke zgolj v zvočnem ujemanju, ampak ju na pomenski ravni povezuje tudi frazeološka zveza ljubezenska zaslepljenost: »Da, usodno / je zapisano v kamen: ... in slepa, slepa!« Lepota je torej predpogoj za živost boginje, a je po kozmičnih zakonih subjektivizirana, saj ji merilo določa človek. Ljubezenska zaslepljenost ustvarja bit in lepoto, spoznanje o »nebiti«, dejanskem kamnitem stanju boginje, pa prinaša dotik: »Ker, vsak dotik jo umori, da je mrzla in mrtva / kot kamen [...]« (Novak 1981: 16) Življenje je v tem kontekstu ljubezen in obratno, kar potrjujeta ključna glagola, ki ju izreka sama boginja: »BITI JE LJUBITI in [...] LJUBITI JE BITI«. (Novak 1981: 19) Brez ljubezenske perspektive in erosa je boginja le prozaični »do spomenika ohlajeni / plamen spomina, marMORSKA pena« (Novak 1981: 20). Za razliko od boginje iz Ovidijevih *Metamorfoz*, ki je izklesana iz slonovine, je soha Novakove Afrodite iz marmorja, ki ni samo material, ki se pod žarki svetlobe čudovito blešči in je zato v pesnitvi del simbolike s svetlobo, ampak tudi odlična priložnost za besedno igro s številnimi pomenskimi razsežnostmi, ki jo je Novak izkoristil do potankosti. Zloženska marMORSKA implicira izvor boginje, torej mitično rojstvo iz pene, o katerem je pisal Heziod, in hkrati tudi etimologijo njenega imena, saj v stari grščini beseda »afros« pomeni pena; marMORSKA pena je torej stičišče rojstva in smrti, nekakšen mikrokozmos, celota sveta v malem, ki se na koncu zreducira zgolj na hladen marmor. Lepota je namreč znotraj celote kozmosa podvržena tudi minevanju, eni izmed krutih lastnosti časa:

Čas je njeno svetost okrušil do samote.
Čas je z ruševinami obrasel njen hram.
Čas je njeno vsevidnost odčaral od slepote.
Od časa je ubita! Ubita je od pozabe! – (Novak 1981: 21)

Beseda Kiper v četrtem spevu je večpomenska: po eni strani gre za arhaično ime otoka Ciper, ki je Afroditino prvotno zavetišče in središče njenega kulta, po drugi strani pa beseda ustvarja glasovno ekvivalenco z besedo kipar in napoveduje mitično podlago, ki se v celoti realizira v petem spevu s pojavitvijo Pigmaliona, »kralja Kipra in kralja vseh kiparjev«, ki je zaradi pomanjkanja človeške bližine iz kamna klesal ženska bitja.

Molil je, »naj kamen oživi!« – in glej, o veselje:

v svetlobo je priklical pod kamnom skriti svet!« (Novak 1981: 27)

Spogledovanje z Ovidijevim mitom o Pigmalionu v pesnitev vnaša tudi ontološko skepso o resničnosti mita, predvsem pa same večnosti bogov znotraj kozmosa, ki je do skrajnosti zrelativizirana in postavljena pod vprašaj s porajanjem zanimivega paradoksa v predzadnjem spevu:

Je zgodba sploh resnična? – Ali pa je morda
ta sončna soha truplo same boginje,
ki je okamnena ... – ki jo je okamnena usoda?! (Novak 1981: 28)

Vprašanje o obratnem zaporedju eksistencialnega stanj z ontološko dvojico bitje in nebitje še posebej poudarja začetek vsake kitice v četrtem spevu v obliki preteklika: »O bila je ...« Paradoks življenja boga znotraj cikličnosti sveta je v tem, da je tudi sam zavezan končnosti, ki je relativna, saj ima za nujno posledico prehod v mrtvi kamen, ki pa je hkrati živ, saj ima kot umetnina presežno vrednost. Kamen zato večno diha s spominom ter mitičnim občudovanjem njegove lepote in svetosti v obliki templja:

Boginja je mrtva, nemočna od slepote!
A njeno kamnito telo je tempelj
in človek si vernik njene lepote! (Novak 1981: 31)

Na ravni pomena je torej Afrodita simbol človeške minljivosti, zven pa z obsežno krožno kompozicijo, ki obstaja znotraj kategorij prostora in števil, hipno zajema univerzalni čas: večni krogotok življenja in smrti.

Pravljичno odtekanje časa

Pesnitev z naslovom *1001 stih*, napisana »v notranjem Bagdadu, ob septembrski popolni luni 1981« (Novak 1983: 47), se ukvarja s celoto sveta, ki je odvisna od časa. Pesnitev je aluzija na znano arabsko zbirko pripovedk, pravljic, novel, humoresk in fantastičnih zgodb *Tisoč in ena noč*, ki imajo indijsko-perzijski, arabski in grški izvor in ji časa nastanka ne moremo natančno določiti, saj izhaja iz ustne pripovedne tradicije, v končni obliki pa je bila zapisana v drugi polovici 13. stoletja (Gabrovšek 2007: 6).

Zbirka je sestavljena iz okvirne pripovedi o sultanu Šahrijarju, ki se iz jeze zaradi ženske nezvestobe vsak dan poroči z devico in jo po poročni noči maščevalno tudi usmrti, ter zviti mladenki Šeherezadi, hčeri vezirja, ki prevaranemu sultanu za krajšanje časa pripoveduje zanimive zgodbe in z nedokončano zgodbo na vrhuncu napetosti v sultanu vsako noč vzbudi

radovednost, da jo tako pusti živeti. Iz njenega eksistenčnega položaja izhaja struktura celotne zbirke, saj vloženo pripoved sestavljajo Šeherezadine zgodbe, ki zaradi napetega pripovednega značaja odlagajo konec okvirne zgodbe na poznejši čas, s tem pa se vsakič znova odloži tudi smrt pripovedovalke. (Gabrovšek 2007: 8)

Kompozicija Novakove pesnitve je strukturirana po zgledu originala, saj trije spevi na kompozicijsko izpostavljenih mestih (prvi, tretji in peti spev), ki so Šeherezadin govor, predstavljajo okvirno pripoved, preostali spevi, ki upesnjujejo najznačilnejše like iz zbirke *1001 noč* z naslovi *Aladinova čudežna svetilka*, *Ali baba* in *štirideset razbojnikov*, *Harun-Al Rašid*³⁹ ter *Sindbadova potovanja*, pa vloženo pripoved, torej zgodbe, ki so njena odrešilna bilka ali sredstva, s katerimi si Šeherezada rešuje življenje.

Novak je v liku Šeherezade prepoznal umetnico besede, ki se na arhetipski način sooča z minljivostjo in hkrati slavi in uživa življenje (Gabrovšek 2007: 51), zaradi česar bi lahko rekli, da je Šeherezada prispodoba sodobnega človeka 21. stoletja, ki je podvržen vsesplošni tesnobni razpetosti med kozmonološkim in fenomenološkim časom. Opozicija med zunanjo in notranjo plastjo časa spodbuja človekov nenehni boj z minevanjem, zato v spevih z glasom Šeherezade, ki poje v prvoosebni obliki, ni prikazana le bivanjska stiska vzhodnoevropske izobražene ženske, ki živi v suženjstvu, ampak uteleša človekovo minljivost in krhkost, zamejeno s smrtnostjo znotraj kozmične celote:

Kako – vsa rosna od besed – tečem stran, stran, stran
od Časa ... ki teče zmeraj hitreje, hitreje:
kako vsak hib prehitim vsak moj gib. [...] (Novak 1983: 10)

Zunanji čas je vpet v okvir same kompozicije pesnitve, notranji čas pa v Šeherezadino osebno izpoved, oba pa sta v tesnem prepletu, saj se Šeherezadino tisoč in eno noč dolgo bojevanje za življenje prelije v pesemsko strukturo, ki je z desetimi spevi s po desetimi kiticami in stotimi verzi, pri čemer ima le zadnji spev verz več, kar skupaj nanese 1001 verz ($10 \times 100 + 1 = 1001$), najglasnejši klic po celoti sveta v tej fazi Novakovega ustvarjanja.

Čas v pesnitvi uteleša sultan Šahrijar⁴⁰, ki ima s svojim nadrejenim bivanjskim položajem moč vplivati na življenje Šeherezade, s tem pa posledično tudi na »življenje« in dolžino same

³⁹ Bagdadski kalif, ki je vladal med letoma 786 in 809 in je danes znan kot vsemogočni in pravični vladar. (Novak 1983: 47)

⁴⁰ Čas je tako sodobni gospodar človekove usode, kar implicira tudi velika začetnica v besedi.

pesnitve, saj Šeherezada »diha« skozi verze in si z njimi življenje tudi podaljšuje, zato je poezija njen edini »meč« v boju s časom.

Kako skoz mojo kožo hoče tisoč in ena usoda! –
O, naj mi gospodar Čas podari tisoč in en dih,
da skoz moja usta spregovori tisoč in en stih. (Novak 1983: 10)

Opozicija med izmenjujočo dvojinsko in edninsko rabo časa v petem spevu, ki je hkrati drugi Šeherezadin govor, je prepletajoč kontrast med čutnim in duhovnim v življenju znotraj kozmosa: med »ljubiti« in »pisati« med biti tu in zdaj z vsemi čuti in nagoni, ki jih ponuja človeško telo in platoničnim vračanjem v preteklost. Oba pola imata skupen prvinski izvor v jeziku, kar je izraženo s pomočjo gramatičnih metafor. Pisanje pomeni pobeg pred peklenskim odtekanjem časa in samoto s prevzemanjem novih vlog in vživljanjem v dvojino: »*Ko ljubim, sva: tok in struga. Ko pišem, sem druga: / ne Šeherezada, ampak šarada – zimska volja do juga [...]*«. (Novak 1983: 23) Pisanje je hkrati izmikanje pred realnostjo z nadevanjem jezikovne maske, saj ima šarada leksikalen pomen: pomeni besedo, ki se sestavi iz drugih besed, zlogov, ki jih je treba uganiti. Pobeg je torej zakodiran v jezikovni rebus, odhajanje v literarni svet pa je skrivno odhajanje »skoz ta vrata besed« v zastrašujočo svobodo in brezčasje, kjer so besede, ki jih lirski subjekt v metafori enači z grozdom, prava posoda čutnosti in hkrati krik brezmejnosti: »*Odhajam čez prag praznine, v skrajno grozo jasnine, / kjer je vsaka beseda grozd po nebom tišine.*« (Novak 1983: 24) Enačenje jezikovne kategorije z grozdom ima globlji pomen: beseda ima s svojimi slovničnimi značilnostmi običajno zmožnost preoblikovanja, kot ima grozdje zmožnost transformacije v vino. Če beseda ponuja duhovno omamo, vino ponuja največjo omamo čutnosti, ki se ji predaja Šeherezada, in pomeni pobeg pred iztekanjem časa v pijanost besed, v fiktivno življenje zvijačnega pripovedovanja zgodb, saj beseda dosega meje večnosti, brez besedne omame pa je človek podvržen zavedanju o smrtnosti.

O, rada bi bila beseda, beseda ... a nikdar ne ubežim –
Čas me bo zmeraj ujel v nastave svojih rim: [...] (Novak 1983: 25)

Svet je krožna entiteta in metaforično v kontekstu pesnitve časovni krog rime, ki ne more iz svojega glasovnega ujemanja, česar se zaveda tudi Šeherezada, ko se nezadržno in strastno poigrava z besedami. Pomen krožne narave sveta, sklenjenosti začetka in konca, na vrhu katerega je takšen ali drugačen vsemogočni gospodar, se v tem istem spevu nenadoma dobessedno prenese na raven zvena, v samo kompozicijo pesmi oziroma njen segment, ki predstavlja nekakšen mikrokozmos. Cikličnost namreč upodablja pravilen krog z dvajsetimi

besedami; del kroga je tudi človek s svojo kaotično težnjo po izstopanju iz danih dominant vesolja, a ga zakoni kroga, ki jim vlada bog, neusmiljeno zajamejo vase:

Medtem
ko je iskal
svoj konec
v neskončnosti
je izgubil
svoj začetek
v večnosti
krog krog
Ta otrok
In bog.
(Novak 1983: 26)

Pesnitev se zaključí z dvojno, zvočno in pomensko prošnjo Šeherezade: prošnjo po še enem dihu življenja, ki je hkrati tudi prošnja po dosegu celote sveta – popolnosti pesniške kompozicije s 1001 stihom: »*naj živim vsaj še en dih ... – vsaj še ta stih ...*« (Novak 1983: 47)

Cikličnost

Krožno dojemanje narave sveta ima izvor v mitu, saj je mitološka pravez povezovala bitja in stvari v cikel življenja in smrti. (Novak 1991: 37) Že Heraklit je kozmični čas opredelil kakor véliki krog, na obodu katerega sta začetek in konec skupna (Uršič 2008: 53), v kontekstu literature pa je cikel⁴¹ definiran kot vsebinska in oblikovna povezanost vrste pojavov oziroma skupine besedil, ki ohranjajo svojo samostojnost, hkrati pa tvorijo novo, širšo celoto (Kmecl 1977: 201). Cikličnost v pesnitvah *Let časa* in *Kronanje* prežema celotni deli kot njuna temeljna značilnost, tako na ravni zvena kot na ravni pomena.

Pesnitev *Let časa* (*Hči spomina*) ima s štirimi spevi s po desetimi štirivrstičnimi kiticami simetrično štiridelno kompozicijo štirih letnih časov, ki predstavljajo ciklični čas narave, hkrati pa so panorama življenja, v kateri se izrisuje končnost človeka znotraj ciklično pojmovane celote kozmosa. Pomensko je krožno pojmovanje časa vsebovano že v samem

⁴¹ lat., grš. krog

naslovu pesnitve z zanimivo leksikalno igro o času, ki leti. Koren let je namreč glasovno ekvivalenten z besedo leto, zaradi česar že s svojo zvočno strukturo zajema asociacijo na časovno enoto štirih letnih časov. Let implicira premikanje in uzavešča eno izmed temeljnih lastnosti časa, ki jo izpostavlja tudi Uršič – njegovo neulovljivost. Paradoks časa je, metaforično rečeno, ravno v tem, da je vedno z nami in v nas, a če ga hočemo uloviti »nam zdrсне skozi prste kakor drobni pesek v klepsidri«. ⁴² (Uršič 2008: 53)

Pesnitev *Let časa* zaradi svojega lirskega značaja temelji na »notranji biografiji«, torej »zgodbi« kot logičnem zaporedju duševnih stanj oziroma refleksij, pri čemer gre za »biografijo« cikličnega življenja narave, ki je konkretizirana v obliki časovne krivulje. Začne se s spevom o pomladi in konča s spevom o zimi in je nekakšen (pre)let letnih časov.

Spev o pomladi, ki stoji na začetku krivulje, identificira pomlad z otroštvom in rojstvom kot bolečim, a nestrpno pričakovanim čudežem, ki je hkrati tudi neizmerna lepota, ritmično podkrepljena z anaforami in ekspresionističnimi vzkliki. Kozmični čudež se v pesnitvi manifestira z znano simboliko, z rojstvom novega časa, ki ga naznanja metaforika brstenja in prebujanja narave z motivoma cvetja in ptičjega petja, prvima znanilcema pomladi:

Najprej nestrpno čakanje rojstva novega časa.
– Začetek novega štetja je blaznost prvega cvetja.
Nato boleče prebujanje čutov iz plaščev mraza.
– Vrtoglava je pot od bele tišine do ptičjega petja. – (Novak 1981: 57)

Narava je mati »v krču poroda«, ki v metaforičnem kontekstu ob svojem času, torej spomladi, ob koprnjenju sneženega moža, rodi svojega otroka, ki je otrok vseobsežnega kozmosa: bilko, ki »vznika iz nič v zeleno bit«, list, skozi katerega »dirja tisoč zelenih konjev«, sončni vzhod, ki »vzhaja kot kvas« in »ptice na telegrafskih žicah«. (Novak 1981: 58)

⁴² Marko Juvan v svoji empirični raziskavi Novakove pesnitve *Let časa* ugotavlja, da se beseda čas v njej povprečno pojavi v vsakem sedmem verzu (Juvan 1982: 119), kar zagotovo poudarja njegovo vlogo v zaobjetju kozmične celote, najde pa tudi posebno vzporednico s starogrškim poetološkim principom (prim. Uršič 2008: 53). Novakova verzna kompozicija ima shemo, za katero Juvan ugotavlja, da precej spominja na znameniti grški heksameter, kar pa seveda verjetno ni nič nenavadnega, saj pesnitev kot daljše verzificirano besedilo z izrazito epsko noto najdemo tudi v starogrškem svetu. Juvan je tendenco k analognosti Novakovega verza heksametru poimenoval heksametroidnost, ob razčlenitveni primerjavi obeh verzov pa ugotovil, da skladenjska členitev Novakovega verza ustreza dvodelnosti heksametra in njegovim stalnim cezurnim mestom. Podal je izsledek, da je povprečna količina zlogov Novakovega verza šestnajst, kar je blizu dolžini pravilnega heksametra, ki ima 17 zlogov na verz (Juvan 1982: 117), na podlagi česar lahko argumentirano sklepamo, da je kompozicijska obsežnost, ki se nagiba k zaobjetju celote sveta, aktualna v vseh časih.

Poletni spev je premik po krivulji življenja navzgor, ko čas »poletí«⁴³ proti svojemu vrhuncu, ki ga predstavlja človekovo obdobje zrelosti. Točko, ko življenje doseže svoj vrhunec in ne more več dlje, v pesnitvi zajemajo metafora zrelih plodov in motiv prostora, ki »poči kot zrela murva« (Novak 1981: 61) ter metafora večerne zarje, saj je zarja tista zrela, odrasla doba dneva z rdečim nebom, ki je njen najlepši, a hkrati zadnji »performans« pred spustom v mrak. Rdeča je osrednja barva poletja, ne le zaradi sončnega zahoda, ki poleti pridobi prav poseben rdeč odtenek, ali plodov, ki dozoriijo v poletnem času in so običajno značilne rdeče barve, kot so murva, češnje in maline, ampak ker je rdeča barva ljubezni in erosa in je v vlogi simbola potentne faze človekovega življenja.

Osrednji sestavini speva sta anaforično rabljena glagola biti in ljubiti, le da tu nista postavljena v mitični enačaj pogojenosti življenja z ljubeznijo in obratno kot v *Kamniti Afroditi*, ampak sta v vezalnem odnosu; postavljena eden ob drugega v bivanjski okvir vežeta čutnost in eros, ki zastrt vznika iz motivov požara, žerjavice, vina in sladkih sadežev: »Biti in ljubiti« je manifestacija in brbotanje vseh čutov: vida: »Biti oko in ljubiti oblake večno spreminjastih oblik!«, dotika: »Biti koža in ljubiti ženski požar v slami!«, vonja⁴⁴ in okusa: »Biti polnočno vino in ljubiti večni poldan žeje! [...] Biti sladki sadež in z vso slastjo ljubiti ugriz!«, in seveda tudi nagonov »Biti korak in ljubiti pot, ta razkorak med nogami« (Novak 1981: 63–64)

Jesen je žrtev časa in je na krivulji območje spuščanja, ko življenje skozi metaforo zrelega sadeža, vretja in hlapenja barv ter osipanja trepalnic z dreves počasi usiha. Jesen torej predstavlja sestop »od zlata do blata«, ki je metafora za človekov premik od zrelosti proti starosti. Elegičen eksistencialni prehod med obdobjema je logična posledica preobilne biti, ki je dosegla skrajnost in jo v nadaljevanju lahko določa samo še nebit. Staranje je poslednja lepota, ki se manifestira v barvi do mavrice zmešanega kista, na drugi strani pa vznikne iz zavedanja naravnega življenjskega ciklusa prek potomcev, ki so označeni z metonimijo ošiljenih svinčnikov; to preimenovanje prefinjeno implicira edini začetek v tem času, septembrski čas začetka šole:

Trepalnice se osipajo z dreves. Edino vedro cvetje
je šopek ošiljenih svinčnikov v otroški roki:

⁴³ Tudi tu se pojavi zanimiva besedna igra s podobno zvonečima besedama poletje in polet.

⁴⁴ Vonj je prva asociacija, ki se sproži ob motivu vina.

na nerodni risbi medvedje iščejo zavetje
pred mrzlim vetrom časa – v vroči krušni moki. (Novak 1981: 66)

Tesnoba soočanja s smrtjo je izenačena z občutjem življenjskega izgnanstva s simboliko nedostopnih tujcev, ki jih je strah dotika. Življenje se poslavlja v melanholičnem slogu z izgubo vitalnosti, prezrcaljene v otožne podobe: drevorede, ki se slačijo, zadnjo jato na nebu, pregnano svetlobo, predvsem pa enakomerni ritem dežja, ki predstavlja glas minevanja.

Spev o zimi je doseg dna življenjske krivulje. Lahko bi ga poimenovali »spev smrti«, saj je zima »do popolne beline zamrznjen čas« (Novak 1981: 69) in vsebuje konotacijo smrti. Zamrznjenost je stanje, v katerem je živo začasno modificirano v neživo, zato je takšna smrt vendarle relativna, smrt zgolj v procesu cikličnosti, ki jo zaznamuje vseprisotna bela barva; bela je namreč v svoji prvotni simboliki stična točka med končnostjo in vnovičnim začetkom: »Tako sodi zdaj na začetek in zdaj na konec dnevnega življenja in izpričanega sveta, zaradi česar ima idealno asimptotično vrednost [...] toda dopolnitev življenja, trenutek smrti je tudi prehodni trenutek na prehodu vidnega in nevidnega«. (Chevalier 1995: 52) Bela je tako v Novakovi pesnitvi znotraj metaforike snega tudi riž na svatbi neba in mleko, kar je v prvem primeru aluzija na plodnost, v drugem pa na otroštvo. Konec torej hkrati pomeni tudi začetek, kar predstavlja cikličnost, temeljno značilnost te faze:

A pod ledeno zimsko skorjo smrtonosna reka nosi nov čas:
nove pomladi in poletja za nas ... in celo večnost brez nas ... (Novak 1981: 72)

Sonetni venec

Sonetni venec⁴⁵ ciklično celoto izkazuje že v zasnovi svoje kompozicije in vsebine, saj je štirinajst sonetov znotraj sonetnega venca ritmično, evfonično, tekstovno, motivno in tematsko med seboj močno povezanih, kar pomeni, da sicer ohranjajo svoje samostojno sporočilo in tekstovno integriteto, vendar se sporočilo sonetnega venca razvije šele na ravni celote. (Novak 2004: 99) V slovenski kulturi ima sonetni venec izjemen pomen, saj je, kot ugotavlja Novak, že od Prešerna dalje »tako rekoč mitična izrazna oblika slovenske poezije, oblika izražanja temeljnih reči.« (Novak 1995a: 276).

⁴⁵ Oblika, ki so jo definirali člani Sienske akademije že v 15. stoletju in jo strukturira petnajst sonetov, med katerimi je zadnji magistralni, iz njega pa izvirajo uvodne in sklepne vrstice preostalih štirinajstih. (Novak 2004: 199–100)

Sonetni venec *Kronanje* ciklično celoto vzpostavlja z neoporečno in strogo kompozicijo s petnajstimi italijanskimi soneti, najbolj uveljavljeno sonetno obliko z dolgoletno tradicijo, in laškim enajstercem, prvotnim in osnovnim ritmom italijanskega soneta,⁴⁶ na pomenski ravni pa z reprezentativnostjo in prestižnostjo, kar implicira že izbira vrste pesnitve: sonetni venec *Kronanje* je namreč hvalnica, ki je v svoji osnovi »lirska pesem, utemeljena na svečani, praznično privzdignjeni, vzneseni refleksiji [...] pogosto odgovornega, čistilnega značaja« (Kmecl 1983: 181). *Kronanje* z vznesenostjo privzdiguje rojstvo Novakovega sina Lea leta 1983.

Da gre za hvalnico, se skoraj neposredno razkrije že v prvem sonetu: »Začenjam spev z veliko hvalo mleka« (Novak 1981: 61), sicer pa je jezik venca izjemno kompleksen in vsebuje zgoščene in nekonvencionalne metafore bolečega rojevanja otroka, starševske ljubezni in bojazni ob njegovi prepisni izpostavljenosti usodi. Sonetni venec prikazuje cikel življenja: pred spočetjem je mit, spomin, shramba nacionalne zavesti, zgodovine in jezika, zaznamovanega z unikatnostjo dvojine: »Premalo nas je. Le šepet dvojine / Objema mesto [...]« (Novak 1981: 61) Dvojina je boleče razkošje, v ozadju njene lepote pa se odstira majhnost naroda, ki je popolno izhodišče za eksistencialno stisko posameznika, ambivalentno razklanega med množino sveta in dvojino domovine; to je tudi izhodišče spočetja otroka in s tem novega sveta: »Imam to levo in to desno roko. / Z obema delam gnezdo za obline / Telesa, ki je morje in globoko.« (Novak 1981: 61) Rojevanje otroka je rojevanje zgodovine in s tem resnice, ki je lahko tudi prikrojena in zrcali napačen odsev časa. Resnica je relativna, njena percepcija pa je odvisna od posameznika, ki ima življenje že od samega začetka v svojih rokah in svet dojema na sebi lasten način: »Otrok gradi ves svet iz žive gline.« (Novak 1981: 65). Življenje vseh živih bitij enoti tkanina, ki izpostavlja povezanost z dejstvom, da se vsi rodimo: »A vsaka stvar je majhen del tkanine, / S katero smo povezani v eno.« (Novak 1981: 65) Odraščanje pomeni širjenje horizonta: otrok mora metaforično stopiti skozi vrata življenja, ki simbolizirajo prehod med varno notranjostjo in neznano zunanostjo, torej otroštvom in odraslostjo, ter odpreti okno, ki simbolizira življenjsko širino. Motiv orlice v

⁴⁶ Novakova težnja po zaobjetu pravilne celote je v zbirki *Kronanje* razvidna s prehodom od nekoliko razpuščene do vedno strožje kompozicije sonetnega venca: »Dejstvo, da tem trem vencem sledi cikel *Kronanje*, ki se povsem zvesto drži klasičnih ritmičnih in evfoničnih pravil sonetnega venca, priča o tem, da sam avtor ni bil najbolj zadovoljen z estetskim učinkovanjem verzifikacijskih principov, ki si jih je izbral v prvih treh vencih; spoznal je, da je sonetni venec per difinitionem stroga forma, ki se je ne da sprostiti v svobodnejšo verzifikacijo, ne da bi utrpela umetniško škodo.« (Novak 1995a: 276) Preostali sonetni venci v tej zbirki, *Mala morska deklica*, *Harlekin* in *Faeton* namreč ne izkazujejo takšne oblikovne pravilnosti, ampak se ji zgolj približujejo.

vlogi matere, ki ščiti svoje mladiče, je prispodoba spremljajočega starševskega zaščitništva s svarili otroku pred vsemu življenjskimi nevarnostmi, ki prežijo nanj:

Glej, dogaj z gobcem iz krvave slin!
Ko stih postaja strah in jutro tlenje
in mesto stolp iz stekla in stekline [...] (Novak 1981: 69)

Metafora krone, ki se pojavi v devetem spevu, poveže vseh štirinajst sonetov v sporočilno celoto: »Otrok je krona. Kronam te življenje.« (Novak 1981: 70) Krona namreč predstavlja cikličnost življenja, saj z njenim prevzemom otrok postane kralj in stopi na prestol svojih prednikov: »Ves svet je skromen prestol za otroka.« (Novak 1981: 71) Lirski subjekt otroku predaja vsa čudesa; s tem otrok avtonomni subjekt, njegova avtonomija pa se stopnjuje premo sorazmerno z dolžino njegove navzočnosti v svetu in je obratno sorazmerna s prisotnostjo starša. Otrok prevzema njegovo mesto v svetu, podvrženo cikličnim zakonom kozmosa, ki zahtevajo svoj časovni davek: nenehno menjavanje kraljev na prestolih.

Sonetni venec je predaja krone življenja in s tem popotnica otroku, kar razberemo iz pomenske celote vseh štirinajstih sonetov, neposredno pa iz magistrala, v katerem začetne črke posameznih verzov sestavljajo akrostih: »Srečno pot, otrok!« Krona je torej stična točka zvena in pomena in v svojem najglobljem bistvu predstavlja krožno celoto sveta, saj je ne nosi le otrok, ki jo je z rojstvom prevzel in jo bo nekoč predal naslednjemu zanamcu, ampak je zgodovinsko utemeljeno v prenesenem smislu kronana tudi sama pesniška oblika. Corona je namreč izraz, s katerim italijanska literarna veda v najširšem smislu označuje serijo sonetov, ki so medsebojno tematsko povezani, hkrati pa venec, saj so soneti v njem »razpostavljeni kakor cvetni listi v venčni čaši«. (Novak 2004: 97).

4. Nasprotje med pravilno kompozicijo ter razklanostjo, praznino in iskanjem lastnega jaza v zbirkah *Stihija* (1991) in *Mojster nespečnosti* (1995)

V četrto fazo Novakovega ustvarjanja sem uvrstila zbirki *Stihija* (1991) in *Mojster nespečnosti* (1995), ki med drugim izpostavljata tematiko bolečega vojnega obdobja iz začetka devetdesetih let. Faza je zgrajena na svojevrstnem kontrastu med zvenom in pomenom, med katerima nenadoma »zazeva prepad«: zven izhaja iz težnje po pravilnosti, strogosti in lepoti, ki se utelesi v formalno pravilnih oblikah, pomen pa iz bolečine in razklanosti ob vojnah v tem obdobju, česar posledica je težnja k večji izpovednosti ter temačnost in elegičnost na ravni vsebine, kar je izpostavil tudi Novak:

»Ob vojnah v nekdanji Jugoslaviji pa nisem več čutil potrebe, da bi estetiziral jezik in svet, ampak sem klasične forme, vso njihovo lepoto, uporabil, da bi prikazal tragično, krvavo, konfliktno naravo zgodovine in sveta medčloveških odnosov. V tistih letih sem, paradoksalno, najintenzivneje raziskoval pesniške oblike. Tudi zato, da bi stvarnosti ubežal v svet čiste lepote.«
(Novak 2012: 17)

Metaforično rečeno bi lahko rekli, da zven in pomen ustvarjata opozicijo med zvočnim stikom in smrtnim krikom, med rušenjem spomenikov in praspominom verza. Pobeg lepote pomena v območje zvena je iskanje stabilizacije in celovitosti zunaj zdrobljene in eksistencialno razklane stvarnosti.

Jugoslovanske vojne in PEN

Obdobje devetdesetih let je bilo za Novaka dobesedno in metaforično obdobje dolgih neprespanih noči, kar je mogoče posredno razbrati že iz samega naslova zbirke *Mojster nespečnosti*. Mojster je tisti, ki obvlada, a ne zato, ker bi hotel obvladati, ampak ker ga okoliščine prisilijo, kot je zapisal Aleš Berger, v »čas brez sna, prisilno bdenje, samevanje v noči.« (Berger 1995: ovitek platnice)

Bedim nad globoko belino papirja,
bedim nad belino razgrnjenih rjuh,
bedim nad pogrnenim snom, kjer se kruh
suši in se bliža poslednja večerja [...] (Novak 1995: 30)

Nespečnost, simptom bivanjske brezizhodnosti, ima izvor v občutju tope praznine, bolečine in zanosnega iskanja lastnega jaza zaradi krute zaznamovanosti s krvavim in agresivnim dogajanjem v obdobju devetdesetih let v nekdanji Jugoslaviji, torej v Sloveniji in širše, na območju celotnega Balkana. Po smrti Tita so se na območju Slovenije začela pojavljati nasprotja glede bodoče ureditve jugoslovanske države in gospodarska kriza v osemdesetih letih, ki je napetosti še okrepila. (Horvat 2011: 9) Nasilni balkanski nemiri so izbruhnili eden za drugim v logičnem sosledju padajočih domin: desetdnevna osamosvojitvena vojna v Sloveniji leta 1991 in v istem času vojna na Hrvaškem za Dubrovnik, Vukovar in Osijek, ki se je nato še razširila, vojna med Hrvaško in Bosno med letoma 1993 in 1994 s porušenjem znamenitega Mostarskega mostu in grozljivi pokol civilistov v Srebrenici leta 1995. Vojne, ki so zapustile številne žrtve, fizično in moralno opustošenje preživelih, nesuverenost ter izgubo osebne in kolektivne identitete, so Novaka še posebno boleče prizadele, ne samo zaradi dejstev samega dogajanja, osebne izkušnje iskanja identitete ter eksistencialne in geografske razdvojenosti med Beogradom in Ljubljano⁴⁷, ampak tudi zaradi njegove neposredne vključenosti v vojno. Jugoslovanske vojne namreč sovpadajo z njegovim predsedovanjem Slovenskemu centru PEN (1991 in 1996), delu mednarodnega združevanja slovenskih pesnikov, v okviru katerega je organiziral humanitarno pomoč za begunce iz nekdanje Jugoslavije in pisatelje obleganega Sarajeva. Center je ob začetku vojne ustanovil solidarnostni sklad za pomoč beguncem, solidarnostna dejavnost pa je zajemala finančno pomoč, iskanje začasnega dela in zavetja, organiziranje literarnih in mirovnih prireditev, objavljanje njihovih del, urejanje pravnih problemov itn. (Novak 1995b: 49).

»Pomoč smo razdeljevali vsem žrtvam vojne, ne glede na nacionalnost, versko ali politično prepričanje. Kljub večinoma lepim izkušnjam v dolgih letih tega humanitarnega angažmaja sem bil večkrat soočen tudi z nadvse mučnimi nesporazumi.« (Novak 2000a: 48)

»Krik bolečine« v baladah

Novak je v tej fazi za beg pred bolečino in grozo iz središča vojnega dogajanja v zavetje oblike, »v kozmične prostore, ki so onstran vsakršnega pomena in torej tudi onstran bolečine, v tisto abstraktno razsežnost, kjer se glasba prepleta z matematiko« (Novak 2006a: 64) največkrat izbral obliko balade. Gre namreč za pesniško obliko, ki je od prvotno srednjeveške

⁴⁷ V zbirki *Obredi slovesa* v razdelku Izgnanstvo najdemo pesem z naslovom *Listine*, v kateri opisuje svojo geografsko razpetost, saj lahko beremo, da je njegov rojstni list napisan v cirilici in ga je izdal Matični urad »v nekem davnem snu«, potni list pa v latinici, izdala pa ga je Upravna enota v Ljubljani. (Novak 2005: 47)

plesne pesmi⁴⁸ z živahnim ritmom prešla v svoje nasprotje, v težko, temačno in elegično obliko z lirskimi, dramskimi in epskimi elementi ter običajno tragično sporočilnostjo. (Novak 1995a: 301), zato se zdi, da je najprimernejša oblika za upesnjevanje duševne destrukcije devetdesetih. Poleg tega je Novak z metaforično igrivostjo življenje te oblike povzel z dvema nasprotujočima si oznakama: »vesel začetek – žalosten konec. [...] Doživela je toliko gorja in videla toliko trpljenja, da jo je minilo veselje do petja in plesa. Nehala je peti in začela jokati. Jokati in kričati. Kričati krik smrtne bolečine.« (Novak 1997b: 50).

Ob začetku osamosvojitvene vojne na Slovenskem, junija 1991⁴⁹, je nastala velika balada⁵⁰ *Črte življenja (Stihija)*. Balada s svojo obsežnostjo, s tremi desetvrstnicami z zaključnim verzom v vlogi refrena in petvrstično poslanico, odslikava eksistencialno negotovost, občutje praznine in tragično soočenje s prihodnostjo v vseh njenih bolečih razsežnostih, njena melanholična naravnost pa je skoncentrirana v ritmu jamskega pentametra⁵¹. V ospredju balade je razbolelo samospraševanje lirskega subjekta, ki ga je začetek slovenske vojne zaznamoval psihično z razpiranjem duševnih ran in fizično z rahljanjem njegove lastne identitete. V glasu posameznika bi se hkrati lahko skrival tudi kolektiven glas naroda, ki ugotavlja, da je nezmožen boja za lastno državo, brez da bi bil ob tem neizmerno omadeževan, saj njegova prvotna bit pripada drugačni preteklosti, boljšim in predvsem čistejšim časom:

Kdo zmore k prsim dvigniti orožje,

⁴⁸ V zgodnjem srednjem veku se je oblika prepletala z glasbo in je bila namenjena plesu. Etimologija izraza je v italijanskem glagolu ballare, ki pomeni plesati. (Novak 1995a: 301)

⁴⁹ V grobem orisu je v tem času Slovenska skupščina sprejela ustavni zakon o neodvisnosti RS, kar je pomenilo formalen prevzem oblasti nad svojim ozemljem, vključno z nadzorom meja, zaradi česar se je začel oborožen pritisk Jugoslovanske ljudske armade (JLA) na Teritorialno obrambo in zavzetje pomembnejših lokacij. Ko je JLA poskušala izvršiti ukaz o prevzemu mejnih prehodov z odhodom iz vojašnic, se je v začela vojna (Horvat 2011: 64).

⁵⁰ Oblika spada v družino francoskih balad, poimenovanje velika pa izhaja iz njene oblikovne obsežnosti: kitice vsebujejo deset verzov, zaključna poslanica oz. posvetilo pa pet; razporeditev rim je a b a b b / c c d c D (velika črka je refren), kar kaže na zrcalno naravo kitice. (Novak 1997b: 56)

⁵¹ Verz ima enako sestavo kot jamski enajsterec in ima zaradi svoje zgodovine izjemno močno vlogo tudi z državotvornega vidika, ki se kaže v ozadju Novakove balade. V tem verzu je namreč v sedmem sonetu Sonetnega venca Prešeren prek Orfejeve prispodobne pesnika upesnjeval idejo o zbujanju narodnega ponosa Slovenstva. »Da bi nam srca vnel za čast dežele, / med nami potolažil razprtije / in spet zedinil rod Slovenšč'ne cele!« (Prešeren 1982: 113) Verz angleške balade se je uveljavil kot »blank verz«, v katerem je Shakespeare upesnjeval znane tragične usode.

ne da bi bil do polnoči zavesti
zaznamovan s pekočim domotožjem
po igri skrivanja na sončni cesti,
ko dlan še ni bila podobna pesti?
Vse rane preživelih so odprte. (Novak 1991: 28)

Pošast je personifikacija nasprotnika, ki oži narodov in posameznikov življenjski prostor, zravnanost lirskega subjekta pa znak bolečega upora na razpotju nejasne in nedorečene prihodnosti ter neznane usode, ki neusmiljeno bdi nadnjo kot nevihtni oblak.

To petje je od vseh postav najstrožje:
stojim zravnan, medtem ko nadme jezdi
oblak. Usoda. Čas. Beseda. Božje. (Novak 1991: 28)

Ponavljajoči se verz, ki v baladni konstrukciji igra ključno vlogo refrena in s sporočilno zgoščenostjo pesmi stopnjuje napetost, v svoji globini zrcali brezosebne državne interese, absurdnost in nesmiselnost vojne, ki brezobzirno jemlje iz čistega samozadostnega egoizma: »Ti hočeš mojo kri, ne pa moje bolečine.« (Novak 1991: 28). Zaradi poudarjene sporočilnosti ritmično in po dolžini odstopa od vseh drugih, in torej ni jambski pentameter, ampak štirinajstzložni verz.

Kolektivni upor je spopad z zunanjim sovražnikom, individualni upor pa soočanje z notranjim bivanjskim strahom iz oči v oči, na praznem trgu, ki s svojo tišino ustvarja zlovesče vzdušje. Duhovna moč posameznika je metonimično ponazorjena s kretnjo oziroma držo roke: razprta pest v dlan pomeni sprejemanje in identifikacijo s sovražnikom, ki odraža človeški ponos kljub nepravničnemu jemanju eksistence:

[...] Ti jih zdaj lahko prekineš.
A moje roke bodo venomer odprte. (Novak 1991: 29)

Balada *Črna luknja (Mojster nespečnosti)* je odsev tragičnega doživetja obiska obleganega Sarajeva oktobra 1994, kamor je v okviru PEN z namenom in poslanstvom pomoči sarajevskim kolegom odpotovala delegacija slovenskih pisateljev Josip Osti, Drago Jančar, Niko Grafenauer in Boris A. Novak. Novaka je kot predsednika PEN svetovni kongres mednarodnega PEN konec leta 1992 v Riu de Janeiru določil za organizatorja solidarnostne pomoči tamkajšnjim pisateljem beguncem in kolegom, ki so ostali v Sarajevu. (Novak 1995b: 49–50)⁵².

⁵² To je bila največja akcija v zgodovini slovenskega in mednarodnega PEN. (Novak 1995b: 49)

»Nikoli pa nisem meje začutil bolj usodno kot takrat, ko smo med vojno v Bosni in Hercegovini potovali v oblegano Sarajevo in je množica razjarjenih Srbov ustavila oklepno vozilo, v katerem so nas prevažali prestrašeni egiptovski vojaki: pod svinčenih prsnim oklepom sem nosil – v majhnih bankovcih, saj so bili veliki med vojno neuporabni – trideset tisoč nemških mark humanitarne pomoči za sarajevske pisatelje in tam živeče Slovence. Znoj se mi je zlival po prsih in natopil ta dragoceni papir: vedel sem, da v natančni preiskavi ne bi ostal živ – za tak denar se ubija. K sreči se je vse dobro končalo. Prestopili smo mejo, mejo med smrtjo in življenjem. Mnogi so na njej omahnili.« (Novak 2000b: 46).

Rezultat neposrednega soočenja z vojnimi grozotami, neusmiljenimi in nečloveškimi razmerami v kateri so živeli Slovenci v Sarajevu, »sredi pekla vojne v Bosni in Hercegovini« (Novak 1995b: 48) je pesnikova obnemelost nad destabilizacijo sveta: »Še nikdar ni bil list pred mano / tako globoko bel in prazen.« (Novak 1995: 13) Besede, umazane od bolečine in razbitosti src, bi v primeru svoje konkretne navzočnosti zamazale belino papirja kot saje, molk kot skrajni izhod pa je znamenje poraza, zato lirski subjekt najde vmesno pot: »Zato s koleno pišem sipko sled / molitve, ki izginja v večer ...« (Novak 1995: 13) Brezumje sveta v vojnem stanju simbolizira črna luknja. Gre za termin s področja astronomije, ki v osnovi označuje zvezdo s tolikšno količino snovi v sebi, da pogoltne celo lastno svetlobo, zaradi česar v resnici ne gre za luknjo, ampak zgolj za zvezdo, iz katere ne prihaja nobena svetloba. (Oblak 1991: 85). Eksistencialna stiska lirskega subjekta izhaja iz zavedanja, da je črna luknja simbolna tema brez dna. S svojo uničujočo fizično in psihično močjo vase posega vse živo, zato je kruta in pekoča rana kozmosa, ki iz svoje globine sporoča posredno in neposredno »ujetost« vsakega posameznika vanjo:

Vem, tudi jaz sem del te vojne,
čeprav na varnem robu zemlje.
Besede so vse bolj osojne
in črna luknja me že jemlje. (Novak 1995: 14)

Mala balada⁵³ *Stihija* iz istoimenske zbirke na vsebinski ravni zajema bistvo kontrastnega razmerja med zvenom in pomenom in je s tega vidika zato ena izmed ključnih pesmi v tej fazi. Napisana je v trohejskem osmercu, prvinskem in najmočnejšem verzu slovenske

⁵³ Mala balada je podvrst francoske balade. Gre za obliko, pri kateri ima vsaka kitica osem verzov, poslanica pa štiri verze z enako sestavo kot druga polovica oktave. Shema zvočnega ujemanja a b a b / b c b D (velika črka je refren) nakazuje dvodelnost kitic, v vseh kiticah pa imamo enake rime, torej a b a b itd. Obliko je utrdil francoski pesnik Francois Villon, ki je v njej napisal znano pesem *Balada o gospeh minulih dni*. (Novak 1995a: 302)

pesniške zgodovine, ki zaradi svoje podobnosti z naravnim govorom predstavlja verz slovenskega ljudstva (Novak 1997c: 34) in krepi sporočilnost na pomenski ravni.

Vsebina balade temelji na vidnem nasprotju med razpadajočim svetom z diametralno kontrastnima motivoma ognja, »ki liže prašne knjige« in vode, »ki briše vse velike črke, vejice in pike« (Novak 1991: 34) ter strogo obliko, ki še edina odraža celovitost in simetrijo sveta. Pesnikova potreba po zaščiti stroge oblike sredi razpadajoče stvarnosti predstavlja ideal. Na ravni zvena se udejanja v sami kompoziciji male balade s štirimi kiticami, od katerih imajo prve tri osem verzov, poslanica pa štiri verze, predvsem pa v njeni konstitutivni zanimivosti, in sicer da v prvih treh kiticah upošteva pravilo t. i. careeja (kvadrata), kar pomeni, da je število zlogov v verzu enako številu verzov v kitici (8). Že zagovorniki te doktrine estetske simetrije so namreč trdili, da na ta način kitica pridobi idealen zven (Novak 1995a: 303), kar pa je v tem kontekstu popolno nasprotje duševnemu razkolu lirskega subjekta. Zaščita oblike pa ni samo pobeg pred krhanjem sveta, ampak hkrati tudi ustvarjanje vmesnega prostora, znotraj katerega se ohranja in zapisuje usoda, ki bi zunaj tega okvira v kaosu sveta najverjetneje za vedno utihnila v pozabo:

Svet je na tem, da izgine,
jaz pa varujem oblike,
da usoda ne utihne. (Novak 1991: 35)

Sonet kot »posoda bolečine«

V fazi nasprotja med pravilno kompozicijo in razkolom lirskega subjekta se je Novak ob najgloblji bolečini in iskanju pravilnosti zatekel tudi k eni najbolj formalno dorečenih, strogih in zgodovinsko uveljavljenih oblik na svetu – sonetu. Gre za obliko, ki od četrte faze v Novakovem pesniškem svetu prevladuje, razlog za univerzalnosti in široko uporabnost soneta pa Novak metaforično opredeljuje z njegovo zmožnostjo koncentracije največjega besednega bogastva in neizmerne lepote:

»Zato ker štirinajst vrstic soneta predstavlja besedni kristal, ki v rokah veččega in nadarjenega jezikovnega kovača lahko odseva vesoljni svet – ne le našete zaklade narave, temveč tudi širne zemljevide duše, od ljubezenske strasti do predsmrtne bolečine« (Novak 1997b: 232).

Sonet daje bolečini popolno zavetje in jo skrije v svoj zven, zato sem ga metaforično poimenovala tudi »posoda bolečine«.⁵⁴

*Brisani sonet*⁵⁵ iz zbirke *Stihija* ima naslovno sintagmo, ki označuje značilnosti njegove oblike: temelji namreč na pojemanju števila verzov v kitici, in sicer od petih do enega.

Shema brisanega soneta:

1. kitica: A B A B A
2. kitica: A B B A
3. kitica: C D C
4. kitica: D C
5. kitica: D

Zdi se, da je brisani sonet s svojim položajem na začetku zbirke vsebinska in oblikovna točka med ciklično celoto izpred obdobja devetdesetih let in prihajajočo razkrojenostjo v času vojne v Jugoslaviji, ki je vsebinsko nakazana z metaforo prednevihtnega stanja:

Preteklost je odtekla v besedo,
Prihodnost prednevihtna sla tišine; [...] (Novak 1991: 6)

Med preteklostjo in prihodnostjo je praznina, znotraj katere cikličnost sveta razpada v nič: »Med njima pa otroška roka s kredo / Nariše krog, navznoter poln praznine.« (Novak 1991: 6) Slutnja temačnih časov, eksistencialne negotovosti in drobljenja sveta se uresničuje skozi samo formo soneta, ki usiha od petih verzov do enega samega in je usihanje besede, glasu posameznika in naroda. Vendar pa se zadnji verz oblikovno in pomensko vede v neskladju s preostalimi verzi. Zdi se, kot da dramatično, iz strahu pred kompozicijskim zginevanjem zahteva ohranitev optimistične celote sveta: »(O blede /) Nebo. Naj bo sonce. Naj svet ne zgine.« (Novak 1991: 6) Poleg tega je tudi metrično drugačen od preostalega dela pesmi, ki je napisana v jambsem enajstercu, saj beseda sonce v položaju, v kakršnem je, zmoti jambski ritem.

⁵⁴ Sonet je od vseh obstoječih znanih oblik najbolj soroden glasbi, kar odslikava že njegova etimologija, ki je v zvezi z latinskim glagolom sonare (zveneti) in italijansko besedo sonetto (mali zven). (Novak 1997b: 230) Po nenavadnem naključju je tako za sonetno kot za sonatno obliko značilna štiridelna zgradba. (Novak 1995a: 230)

⁵⁵ Oblika soneta, ki jo je iznašel Novak: ima strukturo petih kitic in temelji na postopnem upadanju števila verzov iz kitice v kitico (prva kitica ima pet verzov, druga štiri, tretja tri, četrta dva in peta enega). Njegova osnova je italijanski sonet z ritmom laškega enajsterca in najstrožjo razporeditvijo rim (ABABA ABBA CDC DC D). (Novak 1997b: 254)

Strah pred destabilizacijo, »izgubo tal« in skrajno protislovno brezizhodnost odslikava tudi italijanski sonet *Vrtoglavica*. Ta sonet je zaradi svoje stroge klasične prešernovske strukture z dvema štirivrstičnicama in dvema trovrstičnicama ter metrično shemo jamskega enajsterca v pravi opoziciji s svojim pomenskim neravnovesjem – »vrtoglavico«, novim bolezenskim stanjem sodobnega človeka v neugodnih in zastrašujočih okoliščinah, ki s svojim ustvarjanjem občutka neravnovesja odstira temeljno duševno protislovje dveh skrajnosti: na eni strah pred temno globino neznanega in skrivnostno negotovega ter na drugi strani strah pred popolnim uvidom. Bolečo resnica in njeno prezrcaljenje v laž presega strah pred nedolžno nevednostjo s podobo zrcala, ki je s svojo »gladino tuala« tudi steklena slutnja smrti:

Ni me več strah strmeti v globino.
Zdaj slutim smrt v spolzkosti zrcala,
v vrtoglavici pred površno. (Novak 1991: 49)

Sonet kot vnovičen spoj zvena in pomena

Pobeg pred razpadom sveta, ki je pomenil pobeg pomena v simetrijo zvena, pa je v svoji skrajnosti doživel tudi nenavaden preobrat: Novak je v tej fazi nenadoma prišel do spoznanja, da se popolne ločnice med zvenom in pomenom ne da povleči:

»Na tej skrajni točki pobega pred pomenom sem odkril, da je ritem na koncu koncev vselej odvisen od pomena. Skupaj s pomenom se je vrnila tudi bolečina, z bolečino vred radost, tista lepa in strašna radost našega edinega bivanja ...« (Novak 2006a: 64).

Takšna tenkočutna zmes radosti in bolečine, predvsem pa spoja zvena in pomena, je sonet z odmevom⁵⁶ *Narcis in Eho*, ki je prvič izšel v pesniški zbirki *Stihija* (1991) in ima v Novakovem opusu prav posebno vrednost. Ob preciznem raziskovanju neskončnih jezikovnih dimenzij je pesem namreč nastajala celih deset let, zato je njena končna podoba plod izjemne premišljenosti:

»Ves čas sem vedel, da imam v rokah dragocen pesniški material s svežimi in izvirnimi jezikovnimi rešitvami ter pomembnim sporočilom, a mi je ta material pod peresom nenehno rasel in se obenem drobil.« (Novak 2006a: 64).

⁵⁶ Oblika, ki se je pojavila že v desetem stoletju, širše pa je postala uveljavljena v francoski, italijanski in angleški poeziji v 16. in 17. stoletju. (Novak 1997b: 244)

Njegovo unikatnost zaznamuje izjemno kompleksna kompozicija: zgrajen je iz treh štirivrstičnih kitic in zaključnega distiha, njegova najbolj izstopajoča značilnost pa je ponovitev rime na skrajšan način (Novak 2006a: 65), ki učinkuje kot odmev. Preplet zvena in pomena je v tej pesmi popoln, saj je Novak obliko z odmevajočo rimo vsebinsko izkoristil za upesnitev nastanka odmeva. Sonet namreč vsebuje aluzijo na grški mit o nenavadni usodi nimfe Eho, ki je zaradi nesrečne zaljubljenosti v lepega dečka Narcisa in hrepenenja po njem skoprnela v njegov odmev. (Novak 2006a: 65)

Prisotnost Eho je metafizična, saj je transformirana »v odmeve in lebdenje«, hkrati pa je utelešenje Narcisove usode, ki je po izročilu zaradi nezmožnosti ljubiti kogarkoli razen svoje podobe v odsevu vodne gladine storil samomor. Njegova ljubezen je postala vprašanje biti in naposled le še njen odmev v lastni smrti (ljubiti – biti – ti). »Ti« je Eho, ki prehaja med onostranstvom in tuzemstvom in s tem tudi med abstraktnim pomenom in konkretnim zvenom. Eho je Narcisova rana, ki z odmevi napoveduje njegovo smrt:

In moja večna postelja bo struga Truga. (Novak 1991: 5)

S spremembo bivajoče oblike, transformacijo iz nimfe v odmev, Eho preseže območje vsebine in se preseli v najbolj zvočen segment pesniške forme – odmevajoče rime, ki so krhek, v glasbo zamejen fizični prostor njenega obstoja, s čimer s pomenske ravni preide v kompozicijo in postane del sonetne oblike.

Iskanje lastnega jaza, ki smo ga omenili v naslovni sintagmi te faze, se pravi iskanje notranjega ravnovesja in ravnovesja samega kozmosa ob čustvenih pretresih devetdesetih let je slikovito prikazano v dvojnem sonetu⁵⁷ *Kozmični dogodek (Mojster nespečnosti)*, ki prek kraja in časa nastanka popelje v idilično poletno Provanso julija 1994⁵⁸. Lirski subjekt med hrbtnim plavanjem v samoti in spajanju z naravo doživlja občutek svobode, ki ga spodbudita dva zvoka: plivkanje vode in lastno dihanje ter s tem občutek nihanja s samim kozmosom. Glasba je odmev ravnovesja, ki se vzpostavi tudi med vsebino in formo uravnoteženega dualizma oblike dvojnega soneta; na oblikovni ravni sonet namreč z dvema šestvrstičnima

⁵⁷ Dvojni sonet je srednjeveška oblika, podvrst italijanskega soneta, v kateri sta vsaki kvartini dodana dva skrajšana verza, vsaki tercini pa en verz. Ti skrajšani verzi so običajno sedmerci, ki se rimajo s predhodnimi vrsticami. Novak je bil prvi, ki je obliko uporabil v slovenščini. (Novak 1997b: 237)

⁵⁸ Napisan je bila v kraju Salin de Giradu v Camarguu v Provansi, v petek, 15. Julija 1994. (Novak 1995: 31)

kiticama in dvema štirivrstičnima ter ritmičnim menjavanjem daktilskega deseterca ali enajsterca in daktilskega osmerca ali sedmerca zaokroži kozmos v svojo celoto:

In se nenadoma spomnim, kdo poje:
– U U | – U U | – U U | – U
slišim, jaz slišim to svoje
– U U | – U U | – U
lastno, pozabljeno, čudežno dihanje.
– U U | – U U | – U U | – U U
Morje me nosi kot kozmično nihanje.
– U U | – U U | – U U | – U U

(Novak 1995: 31)

Zavedanje minljivosti v peterostišju, rondelu, trioletu in motetu

Ob vnovični združitvi zvena in pomena se Novak v kontekstu iskanja lastnega jaza zateka tudi v jedrnate miniaturne oblike, kot so peterostišje, rondel, triolet in motet⁵⁹, ki s skrajno koncentracijo izraza izpostavljajo krhkost in neobstoynost človeškega življenja.

Peterostišje⁶⁰ *Letni časi* (*Stihija*) je kljub svoji skromni strukturi iz petih verzov, ki po številu zlogov naraščajo od začetka pesmi proti koncu in tam usahnejo v začetno stanje, nastajalo daljše obdobje. Novak je pesem pisal v času med letoma 1989 in 1991, in sicer v Minneapolisu, Ljubljani, na Bledu in v Chattanooga, kjer je ravno v tem času kot gostujoči profesor predaval poezijo na Univerzi v Tennesseeju. Čas in kraj nastanka pesmi sta izjemno pomenljiva, saj je Amerika izvor same pesniške oblike, leto kot časovno obdobje pa obdobje enega ciklusa letnih časov, kar implicira tudi tematiko pesmi: upesnjevanje cikličnega časa narave, pri čemer pa ne gre za upesnitev v klasičnem smislu, ampak, analogno s pesnitvijo *Let časa*, za življenjsko krivuljo. Ta je v tem primeru skrčena na skrajni minimum: dvema običajnim letnim časoma pomlad in poletje namreč sledita dva simbolična časa, ki sta bila v pesnitvi *Let časa* neposredno uresničena v vsem svojem sporočilnostnem potencialu, tu pa gre zgolj za nekakšno impresijo in hipno prevzemanje vlog: jesen nastopi v vlogi starosti in zima v vlogi smrti, ki napoveduje še peti, onostranski letni čas – večno petje. Besedna zveza večno petje je homonimna s prvim verzom (pet je), hkrati pa se med zvenom in pomenom pojavi

⁵⁹ Oblike je v slovenščino vpeljal Novak.

⁶⁰ Peterostišje je ameriška silabična verzna oblika, ki temelji na številu zlogov, pri čemer ima prvi verz dva zloga, drugi verz štiri zloge, tretji verz šest zlogov, četrti verz osem zlogov in peti, zadnji verz ponovno le dva zloga (Novak 1997b: 167)

zanimiv paradoks. Če smrti sledi večno petje, je petje na kompozicijski ravni zaključeno s tišino (kot govori že ime oblike) po petih stihih.

Pet je
letnih časov:
pomlad in poletje
in starost in smrt
in večno petje. (Novak 1991: 53)

Rondel⁶¹ *Sled (Stihija)* svojo značilno krožnost forme prenaša na pomensko raven z motivom »ritmično« vračajočega se spomina v refrenu: »drhti sinjina zvočnega spomina« (Novak 1991: 46). Spomin, ki je zavedanje odsotnosti nagovorjenega subjekta, se vrača v obliki odmevajočih korakov in stopinj ter se v sedanjosti sklene v krožno praznino sveta in bivanja. Spomin je minljiv. Na pomenski ravni eksistira v obliki odmeva, na ravni forme pa v refrenu, in sicer le do zadnjih verzov rondela, ko s koncem kroženja oblike naposled v tišino obmolke tudi glas: »Na koncu glas skopni v čas: tišina«. (Novak 1991: 46)

Novakovem triolet⁶² *Večni duh (Stihija)* je tenkočutni spomin na neimenovano nagovorjeno osebo, najverjetneje na očeta. Spomin je na pomenski ravni skoncentriran v vonju srajce in zidu, na oblikovni ravni pa v glasbi ponavljajočih se verzov in rim. Večnost spomina ustvarja sama intenzivna evfoničnost ponovljenih besed (shema zvočnega ujemanja je A B a A a b A B)⁶³, ki poglobi in stopnjuje čustveni naboj; znotraj te glasbe besed in refrena se namreč zdi, da je dehteč vonj srajce, ki je podvržen naravnim zakonom minevanja, na ravni zvena večni:

Kako tvoj duh še zdaj dehti
iz stare srajce in zidu!
Vpijam ga, da me boli,
kako tvoj duh še zdaj dehti.
Nikjer na svetu te več ni,
povsod si mrtev razen tu!
Kako tvoj duh še zdaj dehti
iz stare srajce in zidu! (Novak 1991: 51)

⁶¹ Rondel je srednjeveška francoska krožna oblika, ki obsega trinajst verzov v treh kiticah in je zgrajena na dveh rimah, pri čemer se začetek rondela še dvakrat ponovi kot refren, na sredini in na koncu pesmi. Razporeditev rim je A B b a / a b A B / a b b a A (velika črka označuje refren). (Novak 1997b: 208)

⁶² Triolet je francoska oblika, ki kot rondel temelji na krožnem ponavljanju verzu in je ena najbolj skromnih in zgoščenih pesniških oblik. Obsega le osem verzov, število tri iz njenega imena pa je ključno, saj se prvi verz ponovi še dvakrat. (Novak 1997b: 275)

⁶³ Velika črka predstavlja refren.

5. Ljubezenske oblike v zbirkah *Mojster nespečnosti* (1995), *Alba* (1999) in *Žarenje* (2003)

Peto fazo Novakovega ustvarjanja sem nekoliko metaforično poimenovala faza ljubezenskih oblik, saj je naslovna sintagma »ljubezenske oblike« mišljena v pomenu prevladujoče rabe pesniških oblik, ki so in so bile že v zgodovini znane po upesnjevanju ljubezenske tematike. V fazo ljubezenskih oblik, najintimnejšo fazo Novakovega ustvarjanja, sem uvrstila zbirke *Mojster nespečnosti* (1991), *Alba* (1999) in *Žarenje* (2003), razpenja pa se čez obdobje od konca devetdesetih let do začetka novega tisočletja. V tej fazi sta zven in pomen najgloblji prikaz Novakovega dožemanja ljubezni, ki ima izvirne korenine znotraj nekega drugega časa in prostora – v trubadurski kulturi.

Trubadurski vplivi

Po teoriji Denisa de Rougemonta, ki jo je leta 1939 predstavil v knjigi *Ljubezen in zahod* (Novak 2003: 174), naj bi ljubezen v kontekstu, kot ga poznamo tudi danes v evropskem kulturnem in zgodovinskem prostoru, iznašli provansalski trubadurji. S svojo kulturo so jo v 12. in 13. stoletju na območju Južne Francije dvignili na novo, dotlej še nepojmljivo raven in ji znotraj zakrčenega srednjeveškega mišljenja postavili poseben »duhovni spomenik«. Medtem ko je bil viteški ljubezenski koncept osnovan na osvajanju in vojskovanju, kar pomeni, da je vitez s svojimi vojaškimi podvigi osvojil⁶⁴ srce dame in je bilo čustvo v odvisnem položaju, si je kultura trubadurjev za osnovo vzela drugačno filozofijo in v srednjeveško patriarhalno družbo vnesla ženski način čutenja. Trubadurska ljubezen je izpostavljala kvaliteto samega čustva in temeljila na glagolu dvoriti, z modelom trubadurja, ki dvori ljubljeno gospe, pa je ljubezen pridobila samozadosten položaj. (Novak 2003: 174–223)

Trubadurji so neizmerno častili inovativnost⁶⁵ in s svojim iznajdljivim značajem iznašli liriko, ki jo danes poznamo pod izrazom ljubezenska lirika. Zaradi prepričanja, da mora pesnik za ljubezen iznajti prave besede in melodijo, je bila sestavna razsežnost njihove umetnosti glasba. (Novak 2003: 179), ljubezen pa so realizirali skozi pesem in umetnost ljubezni izenačili z umetnostjo pesnjenja. Trubadur Jaufres Rudels je v svoji znameniti pesmi *Ljubezen*

⁶⁴ Izraz osvajati po trubadurskem zgledu v ljubezenskem kontekstu uporabljamo še danes.

⁶⁵ Beseda trubadur ima močan etimološki naboj: izvira iz besede trobar, kar v stari provansalsščini pomeni najti oziroma iznajti, enako zveneči glagol pa je označeval tudi pesnjenje. (Novak 2003: 179)

iz daljave vzpostavil temeljni model dvorske lirike, ki ima osnovo v večnem hrepenenju, pri čemer daljava implicira fizično nedosegljivost in s svojo geografsko dimenzijo vzpostavlja večno neuresničljivost ideala. (Novak 2003: 179–223)

Kot zanimivost Novak opisuje izkušnjo prvega trubadurja Guilhema IX, vojvodo Akvitanskega, v svojem času enega najmočnejših fevdalcev, ki predstavlja revolucionaren obrat od srednjeveške percepcije, ki je ljubezen podrejala osvajanju, do ljubezni kot največje avtonomne vrednote:

»Dejstvo, da tak človek začuti potrebo po tem, da zapoje odo pomladi, da vzpostavi kult nedosežene ženske, da napiše pesmi, ki nas še danes osupnejo s skrivnostno lepoto, je čuden obrat od principa moči k radikalno drugačnemu principu poezije, čudenja lepoti sveta in pretresenosti nad človeško usodo.« (Novak 1995c: 16)

Novakovo vzpostavljanje dialoga s kultom provansalskih trubadurjev je dokaz univerzalnega čutenja in dojemanja ljubezni, ki je neodvisna od časa. Oblike ljubezni v zbirkah *Alba* in *Žarenje* s prevladujočo drugoosebno obliko nagovora, predvsem v skupini sonetov z naslovno oznako »Tvoj«, »Moj« in »Najin«, predstavljajo obrat pesnika k nagovorjeni izbranki s poudarjanjem čutnosti, erosa, in najgloblje bolečine. Pesnik prevzame vlogo trubadurja in z obliko nagovarjanja dvori izbranki ter s tem uresničuje trubadursko težnjo po bližanju ideala. Četudi je ljubezen univerzalna entiteta, pa gre pri pesniški artikulaciji čustev vendarle za osebno izrazno noto, ki je le podkrepljena z nevidno podlago starodavnih vzorcev, zato je Novakova ljubezenska poezija enkratna in v kontekstu 21. stoletja odraža čustveno-duhovno razdaljo med ljubimcema sodobnega časa.

Jutro in večer v albi in serenadi

Vpliv prelomne trubadurske poezije in kultnega pojmovanja ljubezni kot estetske vrednote je razviden že iz naslovnega pojma zbirke *Alba*, ki je staroprovansalska beseda za zarjo, prav tako pa poimenovanje trubadurske lirske zvrsti pesmi svitanice ali jutranjice, ki tematizira jutranje slovo ljubimcev. (Novak 2003: 2008) Novakova alba *Zarja* ni samo pesem o noči dveh ljubimcev, ki po večerji preživljata zadnje ure pred slovesom ob prihajajoči zarji, ampak tudi trubadurska pesniška oblika, ki ima za formalno značilnost ponavljanje besede alba na koncu vsake kitice, kar učinkuje lirično in dramatično.

V pesmi *Zarja* je na vsebinski ravni izpostavljena brezčasnost, ki jo v čarobni noči občutita ljubimca: utelešena je v zvezdnem svodu, ki se prezrcali v izbrankine oči, njen glas pa oznanja prisotnost časa, ki se metaforično manifestira kot dež, ki pada čedalje hitreje.

Počasi dežuje tvoj glas
na moja ramena, potem pa hitreje,
čedalje hitreje, čez nage odeje
in najine prsi in ceste in meje. (Novak 1999: 50)

Odtekanje časa v jutro, ki za oba ljubimca pomeni nepreklicen konec ljubezenske združitve, na pomenski ravni svarilno poudarja ponavljajoč refren na koncu vsake kitice, ki z nedolžnim, mističnim zamolkom v obliki tropičja niti ne daje slutiti konca, ampak ustvarja lažni videz brezčasje: »in kmalu bo zarja ...«. Prihajajoče jutro se s prikrito pompoznostjo refrena polagoma razodeva do svojega prehodnega vrhunca. Čas slovesa se dokončno utelesi v preobrazbi teme v mrak, ki se »razpoči v mučno sivino« in se bo na svoji bivanjski skrajnosti odela v »tkanino razkošne svetlobe« (Novak 1999: 50), v nič, ki pomeni odsotnost ljubljenega telesa. Časovni višek noči je disharmonija med glasom slavčka in bombniki, ki se zvočno stopnjuje v petelinji krik. Krik je v okviru zvočne ekvivalence tudi kri, ki bi lahko kot metonimija predstavljala rano slovesa v večni hrepenenjski shemi ljubezni iz daljave⁶⁶.

Serenada, albi zrcalen žanr, ki ga je ob zatonu trubadurskega gibanja iznašel zadnji trubadur Guirutz Riquier, je potreba po upesnjevanju večera, ki se namesto s ponavljajočo besedo zarja (alba) izraža z refrenskim ponavljanjem besede večer (sers) (Novak 2003: 172), od tod pa izvira tudi njeno ime. Novakova *Serenada (Žarenje)*, kjer je naslov znova istoimenski žanr, izpostavlja intimno kategorijo časa. Vanjo spada večer v dvoje, kjer anaforični »nocoj«, hipno magično stanje »med včeraj in jutri«, biva onkraj svoje univerzalne postavke. Njegova brezčasna odmaknjenost se konkretizira v intimni večerni igrariji, kjer je popolnost navzoča v podobi polne lune:

Nocoj je luna polna in popolna.
Navdaja me nemir, ko gledam vate,
kako se s smehom sklanjaš z roba čolna
in že pomakaš belo dlan med jate
srebrnih rib in žarkov na polnočni vodi. (Novak 2003: 10)

Serenada je na vsebinski ravni prehod ljubezni iz nebiti v bit, saj ljubezen k življenju nagovarja večerna zarja.

⁶⁶ Gre za povsem subjektivno interpretacijo.

Nocoj je čas za naju. Ne za svet
In ne za druge. Ne za včeraj
In ne za jutri. (Novak 2003: 10)

»Nocoj« je na pomenski ravni torej izhodišče za rojstvo ljubezni v brezčasju večera, z zgodovinskega vidika pa ima v kontekstu trubadurske kulture tudi obraten pomen, saj simbolično označuje tudi umiranje ljubezni. Z »večerom«, trubadurskim žanrom serenade, se namreč zaključi življenjski lok provansalske trubadurske lirike⁶⁷.

Sonet in čutnost

Sonet je s svojo številčno pojavnostjo osrednja pesniška oblike te faze, ki s svojo kompozicijo ni samo »posoda bolečine« (kot smo ga imenovali v fazi nasprotja med zvenom in pomenom) ampak tudi čutnosti, v razponu od njenih najbolj krhkih namigov do čiste strasti.

Celovito zgoščenost vseh človekovih čutov zajema cikel sonetov, ki je označen kot »cikel srednjeveških tapiserij« *Dama s samorogom (Alba)*. Gre za upesnitev likovnega cikla *La Dame à la Licorne*, ki je shranjen v muzeju srednjeveške umetnosti Terme Cluny v Parizu in je najverjetneje flamskega porekla. Slike so simbolično naslovljene po petih čutih: *Vid, Sluh, Okus, Vonj in Dotik*, sporočilni višek tapiserije pa je zadnja slika *Moji edini želji*. (Novak 1999: 54–55)

Novakov cikel šestih sonetov, ki imajo istoimenske naslove kot slike, je prefinjena aluzija na srednjeveško tapiserijo⁶⁸ in hkrati manifestacija ter preplet čutov in čutnosti. Rdeča nit Novakovega cikla sta motiva dame in samoroga kot združitevna simbolična točka srednjeveške patriarhalne moči in ženske čutnosti. Samorog namreč po svoji simbolični platformi označuje moč, ki jo izraža predvsem rog, hkrati pa je čelni falus primerjan s psihičnim falusom, ki je simbol duhovne plodnosti ter implicira sublimacijo telesnega življenja in nadnaravnih sil, ki izhajajo iz vsega čistega, kar bi lahko v ciklu predstavljala dama. (Chevalier 1995: 139)

⁶⁷ Riquier je žanr iznašel ob koncu obstoja trubadurske kulture. (Novak 2003: 173)

⁶⁸ Bertrand d' Astorg je v delu *Mit o dami z enorožcem* obnovil interpretacijo simbola, tako da ga je povezal s srednjeveško koncepcijo viteške ljubezni. (Chevalier 1995: 139)

Sonet *Vid* aludira na ljubezen na prvi pogled in s primero samoroga povzdigne simbolično čistost prve platonične ljubezenske združitve skozi čut vida. Ker je vid subjektivna percepcija, ki skozi metaforo zrcala relativizira podobo, se ujame v lasten paradoks resnice in laži:

Spremenjena zaradi drugačnih niti
tkanja čudežne tapiserije,
je podoba v zrcalu taka

kot spomin, ki ni resničen niti
lažen [...] (Novak 1999: 18)

V sonetu *Sluh* je izpostavljena lepota tega čuta in njegova prevlada nad vidom z razkošno močjo zaznavanja hipne glasbe, ki se ravno s svojo neobstojnostjo, transformiranjem iz tišine v zvok in nazaj, dotakne srca⁶⁹. Glasba je torej minljiva, kot je minljiva ljubezen, a ravno zaradi tega neizmerno privlačna:

Kajti več kot vse razkošje vidnega
sveta je glasba, ki vznika iz tišine
in ponika spet nazaj, in se srca
močno dotakne prav zato, ker mine ... (Novak 1999: 19)

V sonetu *Okus* je okus erotična sla(d), pred katero kot simbol devištva ščiti samorog. Izpostavljena je ambivalenca okušanja, ki ima izvor v kontrastu med željo po grehu, ki ga simbolizira ptič, in strahom pred njegovimi posledicami: »krvavim« priokusom:

Na njeno neorokavičeno roko
se že vso večnost spušča sokol,
ki se sprašuje, kakšen je okus
gospejine krvi. (Novak 1999:20)

V sonetu *Vonj* vonj kot spodbujevalec spomina prek metonimije cvetja v spomin prikliče poletno idilo in darovalca rož, hkrati pa zavest o minevanju, ki »na smrt boli«:

[...] Iz čistega
srca se dviga nek drug vonj, njegov,

ki je bil zlit nekoč z vonjavo cvetja
in rosne trave, zdaj pa kruto manjka. (Novak 1999: 21)

Dotik je najintimnejši čut, ki hkrati razpira vseobsežnost simbolične razsežnosti samoroga s pomenljivim motivom »božanja samorogovega roga« kot simbola moškega falusa:

⁶⁹ Samorog je tudi simbol razkošja. (Chevalier 1995: 139)

Z levico boža samorogov rog,
skrivnost, ki se odpre le čisti duši
in premika zvezde in vesoljni krog [...] (Novak 1999: 22)

Zadnji sonet *A mon seul Desir* s tematiko ljubljenja, ki pomeni združitev vseh čutov, zaokrožuje cikel kot zvočno-pomensko celoto. Zadovoljitev čutov, ki v tem sonetu iz univerzalnega preide v osebno in sumblimira v ljubezensko združenje lirskega subjekta in njegove dame, je izhodišče večnega vprašanja o etiki telesne ljubezni: »Je to skrušen znak poraza? Ali zmaga / plemenite duše nad razkošjem sle?« (Novak 1999: 23) Pritrjevanje slednjemu označuje prisotnost boga pri ljubljenju in hkrati samoroga, ki kot simbol čistosti zvesto straži pred vrati – četudi njuna hkratna pojavnost na vsebinski ravni izhaja iz samega zvena: težnje po doseganju zvočnosti pesmi z zvočnim stikom med besedama samorog in bog.

V francoskem sonetu⁷⁰ *Tvoj glas (Alba)*, kjer že naslovni zaimek »tvoj« poleg drugoosebne oblike slovnično uteleša trubadursko dvorjenje izbranki, opevanje izbrankinega čudovitega glasu, izhaja iz njegove unikatne lepote, zanosno primerjane s »petjem stotih neznanih ptičev« in »odzvanjanjem oddaljenih pejsažev« (Novak 1999: 26). Glas je zrcalo duše in zvenenje bolečine, glasba, ki z lepoto zvena vzbuja obnemelost. Glede na dejstvo, da gre za francoski sonet, pa bi lepota trubadursko opevanega glasu z oznakami mehkode in svežine lahko simbolizirala tudi zvonkost francoskega jezika, ki ga je Novak od nekdanj izjemno povzdigoval:

Tvoj glas je glasba: sveži slap, mehak velur
zamolklega razkošja, kjer v gibkih gubah
prebiva bog, bogati, srečni duh, obluba,
da ne bo nikdar konca šepetanja ur. (Novak 1999: 26)

S povzdigovanjem izbrankine lepote ednina preide v enakovredno dvojino, iz sonetov »Tvojega«, ki so nekakšen poklon dami, v sonete »Najinega«, kjer gre večinoma za repate in zamirajoče sonete, ki na še posebno zanimiv način uresničujejo preplet zvena s pomenom.

⁷⁰ Francoski sonet po kompoziciji spominja na italijanski sonet; drugačen je le verzni sistem, ki temelji na ritmu aleksandrinca (melodičnega in ritmičnega verza iz 12. stoletja, ki se z dvanajstimi zlogi s središčno cezuro po 6. zlogu giba na ravnovesju stalnih in premičnih naglasov, v slovenščini pa se zaradi drugačnega verzifikacijskega principa, ki temelji na silabotonični verzifikaciji, uresničuje v jamskem metru) in razporeditev rim v tercinah (CCD EED). (Novak 2004: 76)

Repatri sonet⁷¹ *Najini zajtrki (Alba)* se začneja »in medias res«, v času po strastni noči dveh ljubimcev, ki ju čutno tesno prepleta okušanje telesnosti in hrane, kar je ujeto v igrive podobe:

[...] Tvoje čudežno telo
postane pladenj za francoske sirčke,
maslo in marmelado iz marelic,
moj trebuh pa je krožnik za rogljičke. (Novak 1999: 44)

Sonet je zgrajen na prehodu od čutnosti in zadovoljevanja telesnih potreb do čustev, »govorjenja brez prestanka«, ki z neprekinjenostjo ustvarja občutje brezčasa. Dimenzija ustavljenega in celo odsotnega časa, ki ga ustvarjata v hrano in pogovor zatopljen ljubimca, je ujeta v ključno značilnost te sonetne kompozicije, sporočilno skoncentriran rep soneta ali sklepno kodo, ki v svojem hipnem zvenu skupaj s časom »ustavi« tudi pesniško obliko: »In čas stoji. In časa ni. Ves svet žari.« (Novak 1999: 44)

Ravno nasproten proces se vzpostavi v zamirajočem sonetu⁷² *Najine večerje (Žarenje)*, ki je v zrcalnem razmerju s prejšnjim sonetom⁷³. Obrnjena pojavnost dvojice večer in jutro časovno vpliva tudi dejavnost ljubimcev, ki poteka ravno obratno – od priprave in uživanja hrane do ljubezenske združitve. Opazovanje kuharskih spretnosti izbranke vsebuje zmes skoraj nedolžnega otroškega čudenja in čistega erosa. Harmonija, ki se vzpostavi med ljubimcema, je ekspanzija okusa in okušanja v grižljaj in poljub:

[...] Vešča vadi ples
nad svečami v vrtu, kjer jeva. Vsak grižljaj
je pravzaprav poljub: pripravljen le za naju [...] (Novak 2003: 25)

Očarljivo križanje hrane in erotike, zmes potencirane čutnosti, premo-sorazmerno s prihajajočo nočjo prerašča v vedno večjo intimo, primerjava grižljaja s poljubom pa je napoved erotičnega naboja, ki ga ima noč z metaforo sončnih sadežev dreves. Vsebina soneta je v protislovnem soglasju s svojo kompozicijo, saj je njeno zamiranje od štirivrstičnice do enega verza zamiranje dneva proti večeru, hkrati pa naraščajoča strast, ki se stopnjuje, dokler

⁷¹ Repatri sonet je podvrst italijanskega soneta, ki ima podobno sestavo kot omenjeni sonet, dodana pa mu je s sklepna koda oziroma »rep«, ki obsega verz ali dva. (Novak 1997b: 237)

⁷² Zamirajoči sonet je pesnikov izum. Gre za podaljšani repatri sonet, kjer sta običajni sestavi italijanskega soneta dodani dve dvostišji ter dva samostojna verza, tako da število verzov skozi pesem postopoma pojema. (Novak 1999: 56)

⁷³ Primeri diametralne povezanosti dveh pesmi so v Novakovi poeziji pogosti. Alenka Jovanovski takšne pesmi poimenuje pesmi dvojčice. (Jovanovski 2006: 275)

na svojem vrhuncu ne sublimira v svetopisemski motiv grešnega sadeža znotraj zadnjega verza, ki se konča s tremi pikami. Konec pesniške oblike s tropičjem je začetek vesoljne imaginacije ob prosti predstavi nadaljnjega poteka večera, nakazanega zgolj s slovnično kategorijo:

Obed v dvoje je erotična zadeva,
še bolj pa najin neimenovani kraj,

kamor po večerji hitro, slastno greva

uživat sveže, sočne sadeže teles ... (Novak 2003: 25)

Angleški sonet⁷⁴ *Jezik najinih ustnic (Žarenje)*, eden izmed skupine trubadursko in erotično obarvanih sonetov, ne upesnjuje le jezikovne izkušnje, ki je zahtevala razpetost med »hrepeneči zven materinega govora« in pomen besed, ki »je bil skrit z dežjem odsotnosti« (Novak 2003: 33) ter napovedoval odraščanje v drug jezik, ampak vpeljuje problematiko tretjega jezika, ki je kot tuja govorica na svojevrsten način prerasel oba prvotnim čustvom zavezana jezika. Jezik neumnosti je hkrati izraz erosa in posebnega vzvišenega čara:

Nikdar ni nisem mislil, da bom kdaj
v tuji govorici, brez sramu ,
šepetal neumnosti: to je rojstni kraj –
our lips, the lovers', tongue for me and you ... (Novak 2003: 25)

Iz »tretjega jezika« posredno izvira zven, saj je kompozicija pesmi kompozicija angleškega soneta, ki je podnaslovljen kot *Ode to English* ali hvalnica angleščini, njegov kulturno-zgodovinski zamah pa se z omembo Shakespeara kot največjega pisca v tem jeziku v zaključnem distihu prenese tudi na raven pomena, s čimer značilnost oblike na prikupen način odslikava vsebino:

Zdaj glasba Shakespearjevega jezika
diši kot midva na brezdanjem dnu dotika ... (Novak 2003: 25)

Jaz in Drugi v gazeli

Gazela je od Prešernove recepcije romanskih oblik v slovenščini uveljavljena pesniška oblika, ki izhaja iz arabskega sveta in v arabščini pomeni pogovor fantov in deklet (v prenesenem

⁷⁴ Angleški sonet je sestavljen iz treh kvartin in zaključnega distiha ter temelji na ritmu jamskega pentametra. Razporeditev rim je ABAB CDCD EFEF GG. (Novak 1997b: 241)

pomenu dvorjenje ali ljubimkanje) oziroma pletivo. Pletivo ni naključno poimenovanje, saj je formalno sestavljena iz samih dvostišij: v začetnem dvostišju se zadnji besedi verzov ponovita in rimata, to besedo ali rimo pa nato ponovi vsak sodi verz. (Novak 1997b: 97) Tudi Novakova gazela *Dlaneno platno (Mojster nespečnosti)* je posebno verzno pletivo, ki s prefinjenim »medverznom« prepletanjem prve in druge osebe ednine konstituira Jaza in Drugega, torej »mene«, ki oblačim dlaneno platno, in tebe, ki »obuvaš dlaneno platno« (Novak 1995: 29). Oblačenje, preoblačenje, slačenje in obuvanje v dlaneno platno z intimnim ljubezenskim pridihom menjavanja prvoosebne in drugoosebne glagolske oblike je pomenska igra ljubezenskega spletnja. Z jezikovno igro in zvočnim ujemanjem besed lan in dlan pa neživo, ki ga predstavlja laneno platno kot goli material, prehaja v živo – v dlaneno platno, ki je metafora za človeški dotik:

[...] in ko me slačiš, gola, ko me slačiš, gola rana,
oblačim tvojo krhko ženskost v dlaneno platno [...] (Novak 1995: 29)

Corona in ljubezenska odsotnost

Corona je venec sonetov, ki že s svojo kompleksno kompozicijo predstavlja najvišji ljubezenski izraz. Soneti so kot v sonetnem vencu večinoma povezani tudi formalno, s ponavljanjem besed in verzov, pogosto s ponavljanjem zaključnega verza predhodnega soneta na začetku naslednjega soneta. (Novak 2003: 57) V coroni *Zemljevid odsotnosti (Žarenje)*, vencu osmih sonetov in magistrala, na ljubezensko tematiko napeljuje že metaforična identifikacija glasu s prstanom ter spevom z zaroko, s čimer v ozadju odmeva tudi prešernovsko sopostavljanje poezije in ljubezni. Izvor motiva zemljevida odsotnosti je odsotnost dame in daljava, ki jo narekujejo dimenzije časa in prostora. Časovni in prostorski zakoni ločujejo in narekujejo slovesa, a ljubimca s spomini lahko presegata zakone. »A onstran, kjer živiva, / ne seže meč ločitve, moč daljave«. (Novak 2003: 45) Paradoks odsotnosti je temeljni ljubezenski paradoks in hkrati izvor vse bolečine, v katerem odzvanja trubadurski model ljubezni iz daljave in geografska oddaljenost obeh ljubimcev: »Odsotnost je prisotna: tiho biva ... « (Novak 2003: 45) Če je pristnost zamejena s konkretnimi dimenzijami, se odsotnost začne v območju nič, na točki, kjer se ljubezen zazira v prihodnost. Živeti z ljubeznijo na daljavo pomeni pristati na življenje z rano, ki jo je življenju prizadejala odsotnost. Gre za rano paradoksa, ki ga ustvarja ljubezen s svojimi nasprotji. Ta paradoks kot dva dela krhke sestavljanke sveta udejanjata ljubimca:

Jasmin polti: bodiva ranjena in živa,
drug drugemu prepad in gnezdo, klic in
odmev, bodiva, kar sva v resnici,
izvir in že izliv, drevo in njiva [...] (Novak 2003: 47)

Predajanje čutnosti pomeni »igranje boga pod zvezdami oboka«. To igranje pomeni držanje sveta v svojih rokah, kar je s prisposodbo predstavljeno kot polnočno mesenje kruha, ki simbolizira eros. Razlike med ljubimcema so razlike v jezikih, te pa so pogojene s pokrajino, v kateri se je izoblikoval jezik in njegov duh. Jaz se povezuje s planinami in globelmi, njegova ogovorjena ljubezen pa z ravnino in morjem, zato je v njegovem jeziku neznanka. Tujstvo premaga šele telesni dotik:

Od tod izvira jezik: iz tišine
objema. Veter časa ostro veje
skoz liste knjig, da bi izbrisal meje
le s pesmijo zgrajene domovine. (Novak 2003: 50)

V akrostihu »Moji dami« je zgoščena sporočilnost celotnega venca na ravni zvena, hkrati pa tudi na ravni pomena: corona je posvetilo izbranki z zavedanjem trubadurske ljubezni, ki nujno vključuje daljavo, hkrati pa vsebuje upanje o srečevanju ljubimcev v nekem drugem kontekstu in v nekem drugem času, ki, metaforično rečeno, ne riše zemljevida odsotnosti, ampak zemljevid prisotnosti⁷⁵.

⁷⁵ *Zemljevid prisotnosti* je hkrati naslov drugega, samostojnega, tik pred corono postavljenega Novakovega soneta (gre za pesmi dvojčici), ki pomensko temelji na opoziciji z omenjeno corono: na občutjih bližine in erotični združitvi, tako da se ljubezen zdi »vseprisotna«.

6. Spomin: »iskanje izgubljenega časa« v zbirkah *Odmev* (2000), *Obredi slovesa* (2005) in *MOM: Mala osebna mitologija* (2007)

Spomin in avtobiografija

V zadnjo, najintimnejšo fazo Novakovega pesniškega sveta sem uvrstila zbirke *Odmev* (2000), *Obredi slovesa* (2005) in *MOM: Mala osebna mitologija* (2007). V tej fazi Novak do popolnosti razkrije tudi najgloblje dele svojega bitja in zavesti, zven in pomen pa izhajata iz neskončne razsežnosti pojma spomina. Alenka Jovanovski se že v spremni besedi zbirke *Obredi slovesa* (2005) sprašuje: »Kaj je spomin? Podatki, shranjeni na kvadratasti ploščici s čipi; živa snov, zbledela in posušena na fotografskem papirju; slika, vonj, oblika, občutek, ki se odvrtijo ob stiku z nekim predmetom – kaj je spomin?« (Jovanovski 2005: 99)

Spomin so v osnovi duševne sposobnosti človeka, da lahko obuja predstave, misli in podatke. Ricouerjeva fenomenološka analiza kaže, da je pojem spomina treba razločiti na spominjanje kot dejanje subjekta, ki je usmerjeno k cilju, in spomine kot predmete, h katerim je usmerjena pozornost. Predmeti spominjanja so lahko individualizirani in vezani na enkratne dogodke ali doživetja, v tem kontekstu pa se lahko spominjamo tudi koga ali česa. (Juvan 2005: 379)

Po Ricourju logiko spominjanja na osebno preteklost povnanja avtobiografija⁷⁶. Juvan izpostavlja, da avtobiografija pretekle dogodke iz življenja osebe uredi v smiselno celoto, »namenjeno pogledu drugega, in jih od začetka osebne zgodbe naprej teleološko usmerja k smislom, postavljenim šele v obzorju časa pripovedovanja; pripoved pri tem povratno vpliva na strukturo osebno preživetega in preoblikuje spomin – usmerja iskanje, obujanje, izbiro podob minulega časa, pa tudi njihove izbrise, potlačitve in premestitve.« (Juvan 2005: 380)

Razsežnost spomina z avtobiografski prvinami je bila prisotna že v Novakovih prejšnjih zbirkah, zdi pa se, da v tej zadnji fazi doseže največjo izpovedno moč, zato je izpostavljena tudi kot osnovni vezni člen med zvenom in pomenom:

⁷⁶ Pri razlagi njene osnove se ob nešteto teorijah in zvrstnih opredelitvah lahko opremo na etimologijo izraza, ki je nastal z združitvijo treh grških besed, ki ponujajo tudi samo definicijo pojma: pisanje (graphe) o življenju (bios), samega sebe (autos). V pomenu pisati o lastnem življenju se je izraz ustalil že v prvi polovici devetnajstega stoletja v Franciji, angleški pisatelji pa so izraz avtobiografija prvič uporabili okoli leta 1800. Splošna definicija, ki izhaja iz ustvarjanja korpusa avtobiografskih besedil nemškega pionirja avtobiografije Georga Mischa, pa je, da je avtobiografija vsako besedilo, ki je napisano v prvi osebi in v katerem avtor govori o sebi, kamor Misch uvršča tudi lirsko poezijo. (Koron, Leben 2011: 23–24)

»Od začetka devetdesetih let moja najvišja umetniška ambicija ni več napisati lepo pesem, ampak napisati resnično pesem. Avtentično pesem.« (Novak 2012: 17)

Pesmi so v zadnji fazi predvsem literarni drobci spominov na dogodke, kraje in ljudi, element spomina pa je razviden tako na ravni zvena kot pomena, vsebinsko že iz naslovov treh pesniških zbirk, ki pripadajo tej fazi. Odmev je ponovljeni glas, zvok, nastal zaradi odboja zvočnih valov, je drugotni glas, ki v tem kontekstu predstavlja glas spominov življenja. Obred je v svojem osnovnem pomenu javno slovesno dejanje v predpisani, ustaljeni obliki, v kontekstu Novakove zbirke pa gre za poseben pesniški proces, ki predstavlja slovesnost že zaradi pesniškega dejanja samega, ki vase zajame spomine, in skozi literarno obliko ustvari večer spominski pečat. Mala osebna mitologija implicira klasičen pomen besede mitologija, torej zgodbe, ki imajo za neko kulturo bistven pomen, s pridevnikom osebna pa je poudarjeno, da gre za zgodbe, ki »utemeljujejo, oblikujejo in opisujejo osebni obstoj lirskega subjekta« (Žunkovič 2009: 118), torej avtorja.

Spomin na otroštvo v repatih in zamirajočih soneti

Pesniški spomini, ki v tem obdobju segajo najdlje v preteklost, so spomini na dogodke v otroštvu in rojstno hišo v Beogradu. Ti spomini so večinoma ujeti v repate ali zamirajoče sonete, ki igrajo podobno vlogo kot v prejšnji fazi, le da je tu funkcija poudarjenega sklepne delu v repatem sonetu in izginjanje oblike v zamirajočem sonetu izginjanje preteklosti, ki se v spominu in hkrati v zamirajočih verzih »bojuje« za svoj obstoj v sedanjosti.

Primer sheme repatega soneta:

1. kitica: A B A B
2. kitica: C D C D
3. kitica: E F G
4. kitica: E F G
5. kitica: E F G
6. kitica: H

Primer sheme zamirajočega soneta:

7. kitica: A B B A
8. kitica: C D D C
9. kitica: E F G
10. kitica: E F G
11. kitica: H H
12. kitica: I
13. kitica: I

V tej fazi je na jezikovni ravni sonetov pogosta raba tropičij, ki imajo funkcijo označevanja nedokončanosti in odprtosti misli, s čimer bralcu ponujajo možnost za lastno imaginacijo, hkrati pa namigujejo na neskončno razsežnost spomina.

Repati sonet *Vrnitev (Odmev)* opisuje pesnikovo rojstno hišo skozi nostalgčno perspektivo ob skrivni vrnitvi v rojstni kraj, perspektivo odraslega, ki previdno stopa v spomine lastnega otroštva in še vedno ve, na katere opeke je treba stopiti, da lahko prepleza z bršljanom obrasli zid hiše, hkrati pa gre za perspektivo tujca, naključnega obiskovalca, ki je vdrl v lastne spomine zavedajoč se, da otroštvo ni več v celoti integralni del njih, zato kljub zamaknjeni očaranosti njegov skrivni obisk do določene mere ostaja distanciran.

Nikdar se nisem nikomur oglasil.
Hodil sem skrit pod spreminjastim krilom
pozabe, skozi svet, zame večno zaprt [...] (Novak 2000: 9)

Če je v ljubezenskih sonetih v vlogi trubadurja geografsko oddaljen od svoje izbranke, je tu na duševni ravni morda še bolj oddaljen od dela sebe. Sporočilo o odmaknjenosti od brezskrbnega obdobja je zgoščeno v repu soneta. Končni verz s tropičjem tako postane začetek časa, daljava, ki postaja vse bolj prisotna, saj skupaj z besedami skozi slovnično ločilo izginja v belino papirja:

Hodil sem skrit pod spreminjastim krilom
pozabe, skozi svet, zame večno zaprt,

obiskovalec v lastnem otroštvu,
talec spominov, nevidna postava,

jaz, ki sem postal ena sama daljava ... (Novak 2000: 9)

Podobno prehaja pomen v zven in obratno tudi v repatem sonetu *Eden (Odmev)* z opisom idilične podobe rojstnega kraja, v kateri se pojavi posrečena notranja moška rima (kraj – raj), predvsem pa prispodoba raja, na kar napelje že pomenljiv naslov z implicirano asociacijo na svetopisemski raj – le da tu ne gre za prepovedane, ampak dovoljene sadove. Popolnost je namreč utelešena v naročju časa, domačem vrtu z dišečimi drevesi in vodnjakom, ki je kot nalašč za intimni kraj prvih srečanj s poezijo, kjer je pesnik v sozvočju z naravo »prvič začutil tudi zvonko, večno reko kitic« (Novak 2000: 7). Neprostovoljno svetopisemsko izgnanstvo pesnika iz čiste in neomadeževane dobe v dobo odraslosti je pozicionirano v repu soneta: biti izgnan pomeni ne biti več del nečesa, kar je v kontekstu kompozicije prav ta del soneta, saj se zdi, da je s svojim samostojnim enokitičnim položajem »izgnan« iz sonetne strukture:

[...] na zemlji jagode in lastovke na strehi,
star zid, dom kuščarjev, oblečen v bršljan,
to je moj rojstni kraj, moj izgubljeni raj,

poldan, od koder sem za vekomaj izgnan. (Novak 2000: 7)

Da je spomin nestalnica v tesnem primežu pozabe, ki mu je podvržen kljub dolgotrajnem urjenju, pesnik ugotavlja v zamirajočem sonetu *Pozaba pozabe* (*Odmev*). Vizualno pomnjenje vzpostavlja stik s preteklostjo, pozaba imen pa je kljub vsemu del tragične izgube življenja, premaknjenega na rob spomina, ki je »vse bolj sipek in meglen« (Novak 2000: 31). Tragika pozabe iz same kompozicije pesmi prehaja v vsebino in obratno: kakor uhajata spomin in čas, izginja oziroma zamira tudi pesem s svojo značilno kompozicijo. Verz, v katerem se izkristalizira brezkompromisno zavedanje minevanja, se na koncu izenači z ničem, ki ga kot porazni zamolk napoveduje tropičje:

[...] in je novi zemljevid
belega mesta

samo še sanjski, pravljичni privid,

nikoli več ne bom hodil po teh cestah ... (Novak 2000: 33)

Spomin na mater v zamirajočih sonetih

Najintimnejši spomini v tej fazi so spomini na mater, ki so zbrani v razdelku *Prva ženska* zbirke *Obredi slovesa*. Gre za zamirajoče sonete, napisane v slovo materi, ki pa v tem intimnem kontekstu ne delujejo kot zamirajoči, ampak kot umirajoči, ko se s svojo ukinjajočo verzno kompozicijo tiho poslavljajo ob usihanju v nič.

Sonet *Obredi slovesa* temelji na bolečem prehodu od samoumevne otroške do preiščljene in z izkušnjami podkrepljene odrasle percepcije stvarnosti. Zrelost prinaša krhka spoznanja, ob katerih iluzija preide v deziluzijo. Drobne materine pozornosti so napoved poslavljanja, »kopnenja materinskega ščita«, nezavedni obredi slovesa, ki se odvijajo na točki med umirajočo preteklostjo in rojevajočo prihodnostjo. Otrok se iz objema naivne nedolžnosti izvije skozi boleča znamenja življenja, ki posredno odstirajo resnično sporočilnost dejanj: podarjeni robec ni le darilo, dano iz čiste materinske ljubezni, ampak znamenje slovesa, »dlan, odprta v pozdrav«:

Zdaj vem, da je ta robec dlan, odprta
v pozdrav, poslednjič nasmejanega očesa ...

In ti prtički – pisma iz skrinje stare zaveze,
Tvoji koprneči prsti, mama, obredi slovesa ... (Novak 2005: 10)

V sonetu *Brezčasje* iz zbirke *Obredi slovesa* se v sivo sedanjost vrivajo čarobni spomini na brezskrbno, skoraj pravljичno poletje, ujeto v nedoločen čas, ki jih po »proustovsko« obuja sladoled, ki ga pesnikova mama liže »na majhni terasi oddelka dva ce«. Spominski preskok v preteklost skozi sladoled je preskok iz boleče realnosti v sladko družinsko brezčasje ob morju:

[...] najboljši je ta sladoled,
nikoli stopljen, ta okus po brezčasni
obali, ki zanjo več nimam besed [...] (Novak 2005: 14)

V nasprotju s popolno odsotnostjo časa v preteklosti je sedanjost zaznamovana z bridkim minevanjem, ki se zrcali skozi klasično sliko večnega hitenja otrok. Šum vetra v jelkah je spremljava ostarelega osamljenega človeka, ki ga v zadnjih dveh verzih preglasi hrum avtoceste, povezan z glasom otrok, ki sporočajo, da nimajo časa:

[...] poslušaje šum vetra v jelkah
in hrum avtoceste onstran, kjer hitijo
samotni otroci, ki nimajo časa, adijo adijo ... (Novak 2005: 14)

Pesem *Smrt v nogah* (*Obredi slovesa*) je ena od najbolj tragičnih in dramatičnih pesmi o materini prihajajoči smrti, ki svoje delo začenja pri nogah in napreduje navzgor do ustnic in oči. Na kompozicijski ravni se prihajajoča smrt kaže kot rušenje pesmi od njenega najtrdnejšega dela proti vedno oblikovno občutljivejšim in krhkejšim manjvrstičnim kiticam, na pomenski ravni pa ravno obratno: besede v zamirajočem sonetu se z vedno večjo izpovedno močjo bojujejo proti smrti. Z napredovanjem smrti in hkrati zamiranjem pesmi se namreč zazdi, da pesem pridobiva na moči, saj se na pomenski ravni stopnjujoče koncentrira obupan poziv lirskega subjekta materi k življenju:

Korakaj, stopaj, hodi! Pohodi strah!
Pohodi smrt, ki se ti plazi po nogah! (Novak 2005: 18)

Spomin na prijatelje v enakomerni kompoziciji in umirjenem ritmu

Čeprav je pesnik v pesmi *Pozaba pozabe* (*Odmev*) zapisal, da se še zmeraj »natančno spomni nekaterih cest in parkov, / ne pa več njihovih imen« (Novak 2000: 31), pa zagotovo ni pozabil

imen ljudi, o čemer pričajo številne pesmi, posvečene prijateljem in drugim ljudem, ki so tako ali drugače zaznamovali njegovo življenje. Intimnost opisovanih občutij je izražena skozi dvojino in nagovor, vendar ker v njih običajno ni prisotna večja čustvena prizadetost in ne opisujejo bolečih dogodkov, imajo stabilnejšo in enakomernejšo kompozicijo in prav tako ritem, ki je brez posebne dramatičnosti in ne stopnjuje napetosti.

Pesem *Modro drevo* je posvečena Petru Kuliću, Novakovemu najboljšemu prijatelju iz otroštva, s katerim sta na razcveteli češnji, ki sta jo poimenovala modro drevo (saj je šlo za dva mlada »modreca«), v vlogi Kafke in Rimbauda modrovala in »izražala mladostni gnus nad družbo« (Novak 2000: 19) ter se zatekala v mladostne avantgardistične sanjarije v hipijevskem vzdušju poslušanja tedaj popularnega Radia Luxemburg in rock and rolla. Prihajajoče noči na svetem kraju, kot sta imenovala cvetoče drevo na Novakovem vrtu, so ujete v metaforo z zanimivo besedno igro svetlobe in noči: »Nebo nad nama je prižigalo lestence, mesto / pod nama pa je daljšalo vse sence.« (Novak 2000: 19) Odpiranje mladostnikov svetu je na ravni zvena vidna tudi v spajanju dveh jezikov s posrečenimi rimami slovenskih in angleških besed (rollu in pomolu, gnus in lose). Oblikovno je pesem strukturirana v štiri štirivrstičnice in zaključni distih (rep soneta), v katerem je zgoščena tudi sporočilnost: prehod v obdobje odraslosti in slovo od otroštva hkrati pomeni slovo od plezanja na magično »drevo modrosti«:

Tiho cesto,
ki naju je peljala stran, dol z Modrega drevesa
v svet odraslih, v razdalje, v srce slovesa,

sva premerila z veselimi koraki, ne sluteč,
da na belo češnjo ne bova splezala nikoli več ... (Novak 2000: 19)

Pesem za Borko Pavličević (Odmev) je posvečena pesnikovi bežni znanki, kot jo poimenuje v pesmi, beograjski dramaturginji, ki danes živi v pesnikovi rojstni hiši v Beogradu na ulici Mladena Stojanovića 4. V osmih trovrstičnicah se pesnik v obliki nagovora z naslednico svojega rojstnega doma ujame na isto točko brezčasa, ko prek spominov previdno »stopa« v svojo rojstno hišo in jo skozi tiho prošnjo poziva, naj namesto njega užije sladkosti vrta in prevzame njegovo vlogo »hišnega gospodarja«. Otožno, a hkrati prikupno opravičilo zaradi vdiranja v njen svet ima močan argument: oba živita v isti hiši, čeprav vsak pripada svojemu času.

[...] V glasu
zimskega vetra boš spoznala mene, ki

neviden blodim po stezicah vrta v brezčasju.
Oprosti, da vdiram, a živiva v isti hiši.
V isti hiši. V različnem času. (Novak 2000: 13)

Repati sonet *Guliver (Odmev)* je posvečen Novakovemu prijatelju, literarnemu zgodovinarju, filozofu, dramaturgu in kritiku Tarasu Kermaunerju⁷⁷, ki jo je napisal ob sedemdesetletnici njegovega rojstva, 13. aprila 2000 (Novak 2000: 117). *Guliver* je aluzija na fantastični roman znanega angleško-irskega pisatelja Jonathana Swifta *Guliverjeva popotovanja* iz leta 1726, v katerem je skozi fantastiko izrazil ostro kritiko nad družbenimi in moralnimi razmerami tistega časa. V zgodbenem kontekstu je pokrajina Liliput pravljična pokrajina pritlikavcev, kamor zanese orjaka *Guliverja* na potovanju, in ko ga zvečer na morskem obrežju premaga spanec, ga pritlikavci zvežejo z drobnimi nitkami, da ne more več vstati. Liliput se v Novakovem posvetilnem sonetu metaforično preslika na Slovenijo: orjak *Guliver* je prisposoda za *Kermavnerja*, ki kot velik mislec pri soustvarjanju literarnega sveta izstopa po svoji »duhovni velikosti«, Liliputanci pa za majhne ljudi, ki s svojo nevoščljivostjo, predvsem pa omejenostjo zatirajo um »velikih ljudi« in ga zvežejo s svojimi pričakovanji. Vendar sodobni *Guliver* zase zahteva popolno svobodo in ne prenese nobenih moralnih vezi, zato se ne da in se jih s svojo duhovno močjo zlahka otrese:

Liliputanci zlezejo na plan in nanj,
in zvežejo z neštetimi verigami

njegove široke prsi in ranljivi vrat.
Ko se zbudi, jih zlahka strese stran

in gradi naprej ... (Novak 2000: 51)

Spomini na dogodke, kraje in bližnje v čustveno močno zaznamovani kompoziciji in ritmu

Spomini na dogodke, kraje, predvsem pa bližnje so ujeti v najrazličnejše kompozicije, iz katerih je razvidna čustvena komponenta, saj sta zven in pomen v tej fazi odvisna od emocionalne razsežnosti spomina.

V pesmi *Najstarejša stvar (Odmev)* je evociran spomin na avstralsko puščavo Pinnacle Dessert, ki jo je v okviru kongresa Mednarodnega PEN v Freemantlu, obiskalo dvanajst ljudi

⁷⁷ Novak in Kermavner sta prek dopisovanja ustvarila bogato pisemsko korespondenco.

iz različnih dežel. (Novak 2000: 49) Pesem ima obsežno kompozicijo z desetimi štirivrstičnicami in zaključno trivrstičnico, vendar ne le zaradi pripovednega značaja in pojasnitve okoliščin (da je puščava pozicionirana na zahodu Avstralije in da so že mornarji predvidevali, da gre za ostanke izginule civilizacije), ampak je obsežnost tudi posledica poskusa posebnega ustvarjanja vzvišenega in mističnega občutja, ki ga v ljudeh vzbuja planota puščave s štrlečimi apnenčasti stebri različnih velikosti. Pesnik z obsežno zgradbo poskuša obuditi hipnotično stanje najstarejšega kraja, ki vzbuja strahospoštovanje in ima s svojim duhovnim pomenom celo moč obujati mrtve:

A to sem slutil tudi sam: noč po potovanju v puščavo
sem sanjal mrtvega očeta. Bil je kakor živ. Iz srca
sva se smejala! Ante, Ante! ... (Novak 2000: 85)

V pesmi *Žalna (Odmev)* je za opis pravljичne vasice na Dolenjskem, od koder izvira družina njegove matere in kamor je poleti zahajal na brezskrbne počitnice k stari mami Angeli Lužar, uporabil kompozicijo šestnajstih trovrstičnic in oznako pastorala, ki je v osnovi sicer lirsko-epsko delo z motivi idilične, pastirske ljubezni (Novak 2003: 208). *Žalna, dolina* »med dvema pobočjema« (Novak 2000: 39) je namreč z cingljajočimi posodami za mleko in svojo spokojnostjo nadvse idilična in pravljичna. Izgubljeni kraj idealizira pesnikovo obujanje spominov v nostalgičnem tonu, z rabo povezujočega prislova tja pa distanca med pesnikom in vasjo pridobi posebno lepoto:

[...] ... –tja, tja, ko se dopolni moj čas,
me tja pozabite! ... (Novak 2000: 43)

Eno najzanimivejših kompozicij v tej fazi pa ima zagotovo pesem *Zvezde (Obredi Slovesa)*, ki upesnjuje prenašanje zvezdnega znanja iz roda v rod: pesnik, ki hčerko uči imena ozvezdij, se retrospektivno vrača v vroč in mističen avgustovski večer leta 1969 v Istri, ko je njegov oče njemu odkrival astronomske skrivnosti. Dvojica prislovov »navzgor«, kamor se ozira hči, in »navzdol«, kamor zre pesnik, nakazuje krivuljo časa: mladostno zaziranje v prihodnost in odraslo vračanje v preteklost. Zvezdni veletok pa ni le rdeča nit, ki med sabo povezuje rodove preteklosti in prihodnosti, ampak odtekanje časa, staranje, kar simbolizira tudi sama kompozicija pesmi, zamirajoči sonet, ki z zamikom vrstic optično spominja na tok rimske ceste:

Avgust devetinšestdeset v Istri :
kamenje pozno v večer odseva
vso nakopičeno vročino dneva
po nebu pa se zliva pena, bistri

veletok zvezd : pračas, neznansko nov :
moj oče udomači teman, visok
obok z imeni zvezd : skrivnostni blok
noči se mi odpre v tisoče svetov ...

Ta davni, zlati, mistični večer
v meni tli tudi nocoj, nad jezerom
med alpskimi gorami, kjer svojo hčer

učim imen ozvezdij : udomačujem
temò nad njenimi odprtimi
in lepimi očmi :

ona zre navzgor,
jaz navzdol :

v davnodavni
istrski večer :

v nekoč

v noč

(Novak 2005: 29)

Utrinke »svojih najožjih zvezd« pa je Novak, metaforično rečeno, ujel v zadnjo zbirko obravnavanega obdobja z naslovom *MOM: Mala osebna mitologija*, v kateri je v vezani besedi popisal zgodovino svojih prednikov in potomcev: tu ne gre za mitologijo v klasičnem pomenu besede, ampak za popis zanimivih usod, hudomušnih in pretresljivih zgodb iz življenja ljudi, ki so s prenašanjem iz roda v rod dosegljive samo vestnemu zapisovalcu spominov, torej tistemu, za katerega imajo izjemno močno čustveno vrednost. Novak je tako skozi drobne pesniške fragmente ustvaril lastno mitologijo in jo duhovno in fizično za večno zapečatil.

Ker gre za intimno mitologijo pesnikovih najbližjih ljudi in za težnjo pripovedovanja in ne toliko lastnega izpovedanja, je jezik realističen ali že celo verističen; zanj je značilno, da se ponekod zaradi močne želje po upesnitvi in hkratnemu doživetemu pripovedovanju skorajda razveže v prozo. Še večkrat pa pesnikova čustvena zaznamovanost na poseben način vpliva na ritem, tako da ta pridobi svojevrstno sporočilno moč. Čustvena zaznamovanost se odraža tudi na sami pesniški kompoziciji, ki je neenakomerna in edinstvena.

Pesem *Cunjologija* igrivo pripoveduje o pesnikovi noni, njeni nenavadni gospodinjski dejavnosti, imenovani cunjologija, in njenem vztrajnem boju z umazanijo s sedemnajstimi različnimi cunjami, »fanatičnimi divizijami Antiprašne armade«, s katerimi bi – hudomušno rečeno – verjetno tudi njej posvečeno pesem v hipu pospravila v kakšen strog sonet. Pesem ima namreč zaradi želje po duhovitem gospodinjskem opisu čiščenja izrazito neenakomerno kompozicijo, pri naštevanju vseh sedemnajstih cunj pa pesnik celo uporabi alinejno metodo s številčenjem:

- 1.) »ta groba« cunja za stopnišče pred vhodnimi vrati;
- 2.) »ta fina« cunja za marmorna tla v entreeju;
- 3.) »ta mehka« cunja za loščenje starega parketa po sobah;
- 4.) »ta šmucig« cunja iz ostankov starih oblek za čiščenje bakrene plošče pod kaminom;
- 5.) »ta velika« vpojna cunja za kamnita tla na terasi [...] (Novak 2007: 17)

Pesem *Špartanska mati pred sodiščem* je zapisana v obliki fusnote, povzete po beograjski Politiki in popisuje zahtevo Leopoldine Novak na sodišču, naj upoštevajo poslednjo voljo njenega sina, letalskega majorja Jerolima A. Novaka; pilot, ki je umrl v nesreči, je namreč želel, da oprostijo železničarja, ki je nesrečo povzročil, ker je zaspal na delovnem mestu. Pesem daje vtis proznega teksta, vsebuje pa celo citate, ki še poudarjajo avtentičnost dogodkov: »Pri polni zavesti izražam svojo zadnjo željo: da sodišče oprosti / železničarja, očeta sedmih otrok.« (Novak 2007: 23)

V desetih desetvrstičnicah pesmi *Zapuščina* vsebino poudarja ritem v trohejskem osmercu, ki »tik-taka«, kot tik-taka srebrna žepna ura Novakovega strica Lea Novaka, edina fizična stvar, ki je ostala od komponista, dirigenta in pianista⁷⁸, ki ga je zajel in do smrti mučil gestapo ter ga materi vrnil v obliki konzerve s pepelom. Zaradi čustvene zaznamovanosti pa se pojavljajo tudi odstopi od metra:

Ta srebrna žepna ura
 – U | – U | – U | – U |
 glasbenika Lea⁷⁹ Novaka
 – U | – U | – U | – U |
 še tiktata, še koraka

⁷⁸ Čas je namreč »odtekel« tudi njegovim partituram, ki jih je skril v hišo na Mirju, saj je na hišo leta 1945 padla ena od treh bomb, odvrženih nad Ljubljano. Novakov oče Ante je na vrtu našel nekaj ožganih notnih listov, sicer pa od Lea Novaka poleg ure ni ostalo nič. Ante je želel, da uro njegovega brata dobi Novakov sin – ki ga je tako po svojem stricu poimenoval Leo.

⁷⁹ hiat

– U | – U | – U | – U |
 z ritmom Ka und Ka kadetov;
 – U | – U | – U | – U |
 stvar pozabe, tvar polmraka,
 – U | – U | – U | – U |
 brodolomka starega sveta,
 – U | – U | – U | – U | –
 ki ji zgodovinska burja
 – U | – U | – U | – U |
 ni prišla do živega ...
 – U | – U | – U | –
 Kam koraka? Kaj tiktata?
 – U | – U | – U | – U |
 Zgodbo Lea Novaka?
 – U | – U | – U | (Novak 2007: 28)

Pesem *Čudežno preživetje Mare Tschepitsch v koncentracijskem taborišču Ravensbrück* opisuje proces mučnega štetja in prisilnega korakanja zapornic pod SS-ovci ter Novakovo sorodnico, teto Maro, ki zaradi šibkosti in nenehnih padcev v blato zaostaja za skupino, a ji naposled sojetnica solidarnostno ponudi pomoč, da preživi. Pesem je strukturirana iz osmih osemvrstičnic in s trohejskim osmercem celo uresničuje pravilo careeja (število zlogov je enako številu verzov), vendar pa se zdi, da čustveno obarvan ritem, ki je v posameznih kiticah podkrepjen z vizualnim členjenjem besed na zloge (kar napeljuje na skandirano branje), ne »koraka« več v trohejskem osmercu, temveč v čistem vojaškem ritmu, v katerem iz strahu pred smrtjo koraka tudi Mara Čepič, ki so jo kruto ponemčili in ji nadel priimek Tscepitch:

Gla-sba prav za-to o-bsta-ja,
 da la-hko Es-Es pre-šte-je
 vse za-por-ni-ce od kra-ja
 in iz vr-ste brž pre-se-je
 vsa-ko gos, ki za-o-sta-ja,
 kro-to, ki ne zna hi-tre-je,
 kra-vo, ki se o-po-te-ka ...
 Gla-sba je po-nos člo-ve-ka! (Novak 2007: 40)

Zaključek

»Hevreka!« si je najverjetneje pri sebi rekel ali vsaj mislil Boris A. Novak, ko je leta 1977 odkril simbiotično prepletajoče razmerje med zvenom in pomenom, čeprav je še bolj navdušujoče – tako za pesnika kot za bralca –, da je razmerje preraslo v vseobsežno podstavo njegovega pesniškega sveta. Beseda »hevreka« je zagotovo najprimernejši izraz za označevanje takšnega pojava, saj imata tudi zven in pomen čustveno osnovo, kar se kaže tudi na primeru šestih ključnih faz avtorjevega ustvarjanja. Ugotovili in dokazali smo, da v fazi eksperimentiranja z jezikom izhaja iz težnje po izrazni svobodi, v fazi semantičnega poigravanja z zvočnostjo iz težnje po ustvarjanju glasbe besed, v fazi obsežnih oblik iz potrebe po zaobjetu celote sveta, v fazi vojnega obdobja iz vzpostavljenega kontrasta med pravilno obliko in razklanostjo na ravni vsebine, ki pripelje do spoznanja, da sta zven in pomen neločljiva, v fazi ljubezenskih oblik iz upesnjevanja ljubezenskih izkušenj, ki imajo osnovo že v starodavnih trubadurskih vzorcih, in v spominski fazi iz želje po ovekovečenju spomina.

Avtor je mojster nespečnosti, predvsem pa mojster najrazličnejših pesemskih, kitičnih in verzniških oblik, med katerimi so nekatere njegov lasten izum. Skozi faze je razviden njegov pesniški razvoj, ki je pogojen z zunanjimi in notranjimi dejavniki. Nedolžno mladostno eksperimentiranje z jezikom in poigravanje z besedami, ki v zrelejših letih preide v iskanje celote, se ob izkušnji vojne sprevrže v boleč izpovedni izraz in od tam naprej prodira samo še v globino do ljubezenskih čustev in najintimnejših spominov.

In če je Novak dobro poezijo opredelil s svežino in unikatnostjo, lahko po opravljeni analizi rečemo, da takšna svežina, ki temelji na zvenu in pomenu, izhaja iz kombinacije različnih čustvenih in razumskih dejavnikov: domišljajske razsežnosti, verzološke podkovanosti, zrelosti (s tem mislim določeno starost, izkušnje, ki se do te starosti naberejo, in modrost, ki je kombinacija obojega), izpovedne težnje ter tistega mladostnovihrovega neracionalnega in nerazločljivega dejavnika, ki ga najpogosteje imenujemo pesniški navdih, Boris A. Novak pa ga je najbolje ubesedil v pesmi *Pesniku, ki sem bil*: »Toda pesnik, / pesnik sem bil takrat, ko sem lebdel nad tlemi.« (Novak 2005: 89)

Viri in literatura

Viri

- BERGER, Aleš (ur.), 1974: *Noč bliskov: iz nadrealističnih besedil*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KRALJ, Vladimir (ur. in izb.), 1963: *Tisoč in ena noč*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KUMER, Slavko (ur.), 1975: *Saint-John Perse. Zbrane pesnitve*. Ljubljana: ČGP Delo.
- MODER, Janko (ur.), 1984: *Saint-John Perse. Izbrano delo*. Ljubljana: ČGP Delo.
- MOZETIČ, Brane (prev.), 2001: *Arthur Rimbaud: Pijani čoln*. Ljubljana: Mladinska knjiga
- NOVAK, Boris A. (ur., prev. In sprem. beseda), 1996: *Paul Verlaine*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga (Zbirka Lirika).
- NOVAK, Boris A., 1977: *Stihožitje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- NOVAK, Boris A., 1981: *Hči spomina*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 74.
- NOVAK, Boris A., 1983: *1001 stih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- NOVAK, Boris A., 1984: *Kronanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NOVAK, Boris A., 1991: *Stihija*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- NOVAK, Boris A., 1995: *Mojster nespečnosti*. Ljubljana: Založba mladinska knjiga.
- NOVAK, Boris A., 2000: *Odmev*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- NOVAK, Boris A., 2003: *Žarenje*. Ljubljana: Nova revija.
- NOVAK, Boris A., 2005: *Obredi slovesa*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- NOVAK, Boris A., 2006: *Dlaneno platno : izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NOVAK, Boris A., 2007: *MOM. Mala osebna mitologija*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka poezija).
- NOVAK, Boris A., 2010: *Satje*. Novo mesto: Založba Goga.
- NOVAK, Boris A., SLIVNIKER BELANTIČ, Vida, 1990: *Vrtnar tišine*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Društvo slovenskih pisateljev.
- OVIDIJ, Publij Naso, 1977: *Metamorfoze*. Kajetan Gantar (ur., prev., izb.). Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Kondor).
- SLODNJAK, Anton (ur.), 1982: *France Prešeren: Poezije*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- SVETINA, Ivo, 1971: *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač*. Maribor: Založba Obzorja.
- SVETINA, Ivo, 1976: *Joni*. Maribor: Založba Obzorja.

Literatura

- BRVAR, Andrej, 2011: Brez verzov, brez rim. *Brez verzov, brez rim. Antologija slovenske pesmi v prozi*. (ur. Andrej Brvar) Ljubljana: Študentska založba. 320–354.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, 1995: *Slovar simbolov : miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- DOMMERMUTH-GUDRICH, Gerold, 2011: *Miti*. (prev. Ludvik Jevšenak) Kranj: Narava (Zbirka 50 znamenitih).
- GABROVŠEK, Jasna, 2007: *Tisoč in ena noč – zahodnoevropska in slovenska recepcija*. Diplomsko naloga. Mentor Tone Smolej. Ljubljana.
- HORVAT, Mladen, 2011: *Osamosvojitve Slovenije. Naj ne bo nikoli pozabljeno*. Slovenska Bistrica: Območno združenje veteranov vojne za Slovenijo. 7–63.
- JAKOB, Jure, 2006: Domovina izgnanstva: Boris A. Novak: Obredi slovesa. *Literatura*. Let. 18, št. 187. 176–179.
- JAKOBSON, Roman, 1996: Lingvistika in poetika. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: Inštitut za humanistične študije. 149–190.
- JOVANOVSKE, Alenka, 2003: Ki potihoma reže: Boris A. Novak: Žarenje. *Literatura*. Let. 15, št. 147. 139–143.
- JOVANOVSKE, Alenka, 2006: Lepota ruševin: premislek o poeziji Borisa A. Novaka. *Dlaneno platno*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- JUVAN, Marko, 1982: Nekaj opažanj o poetiki pesnitve Let časa. *Jezik in slovstvo*. Let. 28, št. 4. 117–122.
- JUVAN, Marko, 1990: *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi. Medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Revija Literatura (Zbirka novi pristopi).
- JUVAN, Marko, 2002: Uvod: Panorama »romantične pesnitve«. *Romantična pesnitev: ob 200. Obletnici rojstva Franceta Prešerna*. (ur. Marko Juvan) Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 15–24.
- JUVAN, Marko, 2005: Kulturni spomin in literatura. *Slavistična revija* 53/3. 379–400.
- KMECL, Matjaž, 1983: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba DDU Univerzum.
- KOLŠEK, Peter, 1978: Boris A. Novak, Stihozitje. *Sodobnost*. Let. 26, št. 4. 443–444.
- KORON, Alenka (ur.), LEBEN, Andrej (ur.), 2011: *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU
- KOS, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- KRANJC, Matej, 2006: Najhuje se je posloviti in ostati: Boris A. Novak, Obredi slovesa, Beletrina, Ljubljana 2005. *Mentor: mesečnik za vprašanja literature in mentorstva*. Let. 27., št. 3. 69–70.
- KUMER, Slavko, 1975: Sanit-John Perse. *Saint-John Perse. Zbrane pesnitve*. Ljubljana: ČGP Delo. 377–397.

- LIPOVEC ČEBRON, Uršula, 2007: Iznajdba "notranjega sovražnika" po odcepitvi od Jugoslavije: pogovor s pesnikom Borisom A. Novakom. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*. Let. 35, št. 228. 98–100.
- MATAJC, Vanesa, 2003: Boris A. Novak, Žarenje. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. Let. 4, št. 11. 70–71.
- MEDVED, Andrej, 2001: O avantgardi in modernizmu. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. Let. 2, št. 2. 39–40.
- MODER, Janko, 1984: Spremnna beseda o avtorju. *Saint-John Perse. Izbrano delo*. Ljubljana: ČGP Delo. 245–266.
- MOZETIČ, Brane, 2001: Zapisi o Rimbaudu in njegovi poeziji. *Arthur Rimbaud: Pijani čoln*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 171–230.
- NOVAK POPOV, Irena, 1997: Prispevek k analizi metafore v sonetu postmodernizma. *Jezik in slovstvo*. Let. 42, št. 6. 215–218.
- NOVAK POPOV, Irena, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Študentska založba Litera.
- NOVAK, Boris A. (ur.), 1997a: *Simbolistična lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbirka Klasje).
- NOVAK, Boris A. (ur.), 2004 (ur.): *Sonet*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbirka Klasje).
- NOVAK, Boris A., 1981: Kamnita Afrodita. *Hči spomina*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 74.
- NOVAK, Boris A., 1989: Žeja in želja (moderna ekloga). *Dialogi*. Št. 7/8/9. 54–55.
- NOVAK, Boris A., 1990a: Mallarméjeva pesem je žarenje zvočnega kristala: Sovretov nagrajenec 1990. *Večer*. Let. 46, št. 131. 16.
- NOVAK, Boris A., 1990b: Mit in poezija. *Nova revija: mesečnik za kulturo*. Št. 93/94. 37–38.
- NOVAK, Boris A., 1991: Moja domovina je slovenski jezik: intervju. *Literatura*. Let. 3, št. 13. 37–45.
- NOVAK, Boris A., 1992: Pero kot meč. *Nova revija: mesečnik za kulturo*. Št. 123/124. 781–783.
- NOVAK, Boris A., 1995a: *Oblika, ljubezen jezika. Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja.
- NOVAK, Boris A., 1995b: Poročilo o humanitarni dejavnosti Slovenskega PEN centra in Sarajevskega komiteja Mednarodnega PEN od oktobra 1991 do novembra 1994 (za 61. svetovni kongres Mednarodnega PEN v Pragi, novembra 1994). *Nova revija: mesečnik za kulturo*. 14, št.153/154. 49–54.
- NOVAK, Boris A., 1995c: Neskončno zrcaljenje besed. *Ars vivendi*. Št. 27. 12–16.
- NOVAK, Boris A., 1996: Pogovor z Borisom A. Novakom. *Nova revija: mesečnik za kulturo*. 15, št. 170/171. 88–104.
- NOVAK, Boris A., 1997b: *Oblike srca. Pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana: Založba Modrijan.
- NOVAK, Boris A., 1997c: *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- NOVAK, Boris A., 1998: Boris A. Novak: Stopov intervju. *Stop: preklopi glavo na zabavo*. Leto 31, št. 4. 12–13.

NOVAK, Boris A., 2000a: Glas in odmev: Pogovor z Borisom A. Novakom. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. Let 1., št. 4. 47–50.

NOVAK, Boris A., 2000b: Meje: stare, nove in večne. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. Let. 1, št. 1. 46–47.

NOVAK, Boris A., 2002: Romantična pesnitev v kontekstu zgodovinskega razvoja pesniških oblik. *Romantična pesnitev: ob 200. Obletnici rojstva Franceta Prešerna*. (ur. Marko Juvan). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 43–57.

NOVAK, Boris A., 2003: Trubadurska lirika. *Ljubezen iz daljave. Provansalska trubadurska lirika*. (ur. Boris A. Novak) Ljubljana: Založba Mladinska knjiga. 139–243.

NOVAK, Boris A., 2005: *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

NOVAK, Boris A., 2006a: Drevo in ovijalka. *Primerjalna književnost*. Let. 29. 49–66 + 227–238.

NOVAK, Boris A., 2006b: Od igre do oblike, od vojne do ljubezni. *Dlaneno platno. izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 196–199.

NOVAK, Boris A., 2007: *Pogled na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba.

NOVAK, Boris A., 2008: Za svoje besede jamčim s svojim telesom. *Večer*. Let. 64, št. 237. 50–51.

NOVAK, Boris A., 2012: "Nisem profesor, ki ob vikendih piše pesmice": dr. Boris A. Novak, avtor v fokusu letošnje Vilenice, o odločitvi za pesništvo, vstopanju v francoščino, vdiranju v Dramo, mučnem pesniškem molku, erotiki in žvepleni ironiji. *Primorske novice*. Let 66., št. 11. 16–18.

OBLAK, Seta, 1991: *Vesolje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

OTTO, Walter F., 1998: *Bogovi Grčije. Podoba božanskega v zrcalu grškega duha*. (prev. Samo Krušič in Alfred Leskovec) Ljubljana: Nova revija (Zbirka Hieron).

PONIŽ, Denis, 1981: O Ljubezni kamna in svetlobe (Esej o poeziji Borisa A. Novaka). *Hči spomina*. Ljubljana: 1981. 75–83.

PONIŽ, Denis, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.

SAGADIN, Vid, 2001: Boris A. Novak: Odmev. *Mentor: mesečnik za vprašanja literature in mentorstva*. Let. 22, št. 1. 76.

SAUSSURE, Ferdinand, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

SVETINA, Ivo, 2008: Pesnik kot mitolog. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. Leto 9., št. 8–9. 82–83.

URŠIČ, Marko, 1986: Sveto in čas: v zahodni in vzhodni filozofsko-mistični tradiciji. *Nova revija: mesečnik za kulturo*. 916–927.

URŠIČ, Marko, 2008: Ali čas biva? *Emzin: revija za kulturo*. Let. 18, št. 3–4. 53–55.

ŽERJAL PAVLIN, Vita, 2010: Sonetni cikli v slovenskem pesništvu 1980–2010. *Sodobna slovenska književnost 1980–2010*. Alojzija Zupan Sosič (ur.). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 433–439.

ŽUNKOVIČ, Igor, 2009: O lirski mitologiji: Boris A. Novak: MOM; mala osebna mitologija. *Dialogi*. Let. 45, št 7/8. 118–119.

Spletni viri

<http://www.dnevnik.si/clanek/210266> (dostop 23. 3. 2013, 21:53)