

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Marta Marinko

SKOK V PESNIŠKE VODE ACETA MERMOLJE

Ljubljana, junij 2014

»mi igramo na ščinke, / mislimo na ščinke, / ljubimo ščinke«
(*Pesniški list 3*, 1972)

»Naj živi moj poizkus, / moje cigansko veselje«
(*Nova pesmarica*, 1975, str. 4)

»Sam tavam med kaktusi, / poslušam kojote / in kuham kavo.«
(*Med kaktusi kuham kavo*, 1979, str. 35)

»Sedim ob cesti, / z zvezdami v žepu / in ne vem, / kaj bi z njimi.«
(*Z zvezdami v žepu*, 1982, str. 57)

»Upor do konca / ali predaja? / Vojna / izprazni vprašanje / kot pijanci sod.«
(*Igra v matu*, 1984, str. 34)

»Zjutraj je srce / le prazen vinski vrč, / ki ga krčmar pobere / z neoprane mize.«
(*Elegije in basni*, 1991, str. 16)

»nato sem se razcepil v drobce, / da bi se bolje skril.«
(*Drobci na parketu*, 1999, str. 33)

»Razumna / je le razbitina.«
(*Na robu lista*, 2007, str. 85)

»To ni več zame: / vame vrača se / jesenski molk.«
(*To ni zame*, 2007, str. 74)

»sam samim svojo samoto / slep.«
(*Okruški*, 2013, str. 12)

**Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko**

**SKOK V PESNIŠKE VODE ACETA MERMOLJE
DIPLOMSKO DELO**

Mentorica:
Izr. prof. dr. IRENA NOVAK POPOV

MARTA MARINKO
SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST

LJUBLJANA, junij 2014

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici izr. prof. dr. Ireni Novak Popov za vse sproščene pogovore in spodbude, posebej pa za navduševanje nad ukvarjanjem s poezijo.

KAZALO

1 Priprava na skok: uvod	5
2 Portret »stihomorca« – Mermoljeva življenjska pot, delo in njuni vplivi na poezijo	6
3 Za mejo slovenskega literarnega pristana: v kolikšni meri Mermoljo razumeti kot zamejskega pesnika?	8
4 Kdo je krmar: kdo je organizator vsebinskega toka?	15
5 Pesniška plovba od otoka do otoka: pregled besedil od motiva do motiva	31
5. 1 Igriva plovba tik pod gladino: mladostniška obvladljivost konkretnih motivov	32
5. 2 Krov se zamaje: odpiranje čutnemu odpre prve rane	35
5. 3 Plovilo nasede in razpada v drobce: drobljenje, destrukcija, razkroj	39
5. 4 Popolni brodolom, utapljanje, iskanje rešilnega čolna: nič, kaos, odhod	44
5. 5 V rešilnem čolnu preživelega starca: naveličan, skrušen, a izbrušen starčevski pogled	48
6 Pesniško krmilo: Mermoljeva izbira jezikovnih sredstev	51
7 Tokovi, ki usmerjajo plovbo: vplivi literarnih tokov in poskus periodizacije	55
8 V Mermoljevem osebnem pesniškem zalivu: sklep	59
9 Mostovi in brvi čez pesniške vode: viri in literatura	61

1 Priprava na skok: uvod

Pričujoče diplomsko delo predstavlja celoten pesniški opus tržaškega pesnika Aceta Mermolje. Pričenja in medias res, s citati, ki zgoščeno predstavijo vsako od zbirk, in želi biti neposreden vstop oz. skok v verzne vode, zato ob analizi posameznih ugotovitev ponuja obilico citatnih dokazov neposredno iz zbirk ali avtorjevih komentarjev iz intervjujev, prinaša pa tudi poglede nekaterih literarnih zgodovinarjev. Kot predmet raziskovanja jemlje izključno Mermoljevo pesniško delo, zato opušča pozitivistično iskanje motivov v avtorjevem osebnem in poklicnem življenju, ob imanentni interpretaciji besedil pa si dovoljuje elastično razbiranje predliterarne snovi, ki bi utegnila sprožiti posamezne verzne zamahe; ob inferiranju oz. konkretizaciji nedoločenih mest v besedilih išče intertekstualne povezave z drugimi literarnimi teksti, znotraj sporočilnega diskurza pa išče sogovornike tudi za mejami besedila v drugih oblikah umetnosti (film, slikarstvo, ilustriranje) in družbenih sferah (filozofija). Pesnika umešča v literarni sistem slovenske književnosti v Italiji, navaja skupne tipološke poteze tamkajšnjih književnikov in ugotavlja Mermoljev odmik od njih. Opozarja na nevarnost interpretacij v zamejeni luči zamejskega boja za priznavanje etnične identitete in hkrati razbira njegove možne sledove. Podrobno pregleduje prevladujoče motive in teme, jih razvršča po tematskih poljih in načinih podajanja oz. vrstah subjektive pojavnosti. Spremlja pesniški lok, oblikovan preko spremenljivih razpoloženj, doživljanj in drž pesniškega subjekta in opazuje žanrsko prehajanje od lirskega izpovedovanja k epski pripovedi in nazaj. Razišče Mermoljev pesniški izraz oz. izbiro jezikovnih sredstev, verza, leksike in skladnje. Išče literarne vplive iz avtorjevih bivalnih okolij ter poskuša obravnavani poeziji najti prostor med literarnimi tokovi in smermi.

Pregleda pesniške zbirke *Pesniški list 3* (1972), *Nova pesmarica* (1975), *Med kaktusi kuham kavo* (1979), *Z zvezdami v žepu* (1982), *Igra v matu* (1984) – skupni nastop z Marijem Čukom, *Elegije in basni* (1991), *Drobci na parketu* (1999), *To ni zame* (2007) in *Okruški* (2013). Ogleda si pesnikovo osebno antologijo *Na robu lista* (2003) ter antologije slovenskih literarnih ustvarjalcev v Italiji, v katerih s svojo poezijo nastopi tudi Mermolja. Pri interpretativni analizi se opira na študije, spremne besede in intervjuje Mirana Košute, Vilme Purič, Jožeta Horvata, Borisa Paternuja, Marije Pirjevec, Petra Kolška, Martina Jevnikarja ter članke o sodobni italijanski književnosti.

Z metaforiko, ki vzbuja konotacije morskega prostora, poskuša opozoriti na pomembnost mediteranskega okolja, ki pesnika motivno in leksično znotraj metafor

zaznamuje v večini besedil, in tako neposredneje ponotranjiti koherenco obravnavanih pesniških tekstov. Diplomsko delo tako zadira s škrkami Mermoljevih verzov.

2 Portret »stihomorca«¹ – Mermoljeva življenjska pot, delo in njuni vplivi na poezijo

9. oktobra 1951 rojeni »stihomorec« Ace Mermolja je pesniške zamahe najprej opazoval, nato pa uril ob bregovih treh mest, ki predstavljajo obrežje njegovega pesniškega veslanja. Prvega zavestnega stika z literaturo je bil deležen v italijanski Gorici, kjer je odraščal in kjer je bila učni jezik njegovega šolanja slovenščina. Obiskoval je klasično gimnazijo, na kateri se je seznanil z velikimi imeni domače ter svetovne literature in si z maturo pridobil vstopnico za študij. Študiral je v Ljubljani, slovenistiko in primerjalno književnost in osebno spoznal nekatere danes kanonizirane slovenske pesnike. Ljubljanski epicenter slovenskih pesniških potresov v sedemdesetih letih je takratnega študenta miselno in tudi pesniško oblikoval s svojim vrvežem. Miran Košuta takratno Ljubljano imenuje »nekakšen srednjeevropski Big Sur« (Mermolja 2007: 7), ki ga poveže z njenim živahnim dogajanjem: z osrednjimi pesniškimi imeni Šalamun, Svetina in Zagoričnik, s konkretno poezijo ohojevcev, sinkretičnimi happeningi, z eksperimentalnim gledališčem, uporniško študentsko »Tribuno«, umetniško avantgardo, marihuano, Rolling Stonsi in Inti-Illimani, s Chejem in Kerouacom ipd. (9–10) Prav v tej študentski in kulturni revoluciji je mogoče iskati vplive na Mermoljevo zgodnjo poezijo z ludističnimi poskusi, pa tudi na njegovo kasnejšo odsotnost jezikovnega artizma in tematsko ostajanje na prizemljenih tleh mimetičnega, z nezmožnostjo vere v iracionalno duhovno veličino, bliže ironičnemu občutenju banalne spetosti konkretnega sveta.

Njegova prva pesniška zbirka je izšla v Trstu, služba in družina pa sta kasneje tudi od njega zahtevali preselitev na Padriče v bližini Trsta. O izhajanju zbirk (z izjemo ene) na tržaških tleh Mermolja pravi: »S poezijo je vsekakor križ. V Sloveniji sem imel z iskanjem založnika težave. V Trstu je manj prerivanja, sem pa v Trstu tudi doma in imam kakega bralca. Izdajati v Trstu mi ni pod častjo, nasprotno« (Horvat 2012: 70). Tržaška okolica in zgodovina sta pesniku vtisnili svoj pečat. Dolgoletni pomen tržaškega prostora za slovenski kulturni prostor Marija Pirjevec opiše s Cankarjevimi besedami iz eseja Očiščenje in pomlajenje: »Ljubljana je srce Slovenije, Trst pa so njena pljuča.« (2001: 374–75) Med

¹ Izraz »stihomorec« je sposojen iz spremne besede Mirana Košute k Mermoljevi osebni pesniški antologiji *Na robu lista*.

slovenskimi, s Trstom povezanimi literarnimi motivi in imeni omenja Prešerna z lepo Vido in *Železno cesto*, Trubarjevo trikratno bivanje pri Bonomu, Levstikovega Krpana, Valvasorjev oris Trsta, Ciglerjevo prvo povest, Bevkove *Ribiči in morje*, Jurčičevo *Lepo Vido*, Gregorčiča, Tavčarjevega *Tržačana*, Aškerca, Ketteja, Kvedrovo, Župančiča, Cankarja, Gradnika, Zlobca, Jančarja, Kocbeka, Pahorja, Rebulo, Košuto, Kravosa in druge ter ne nazadnje Srečka Kosovela kot enakovredno paralelo Umbertu Sabi, velikemu imenu italijanske književnosti (374–401). Jančar med svetovnimi literarnimi velikani izpostavlja s Trstom povezane Sabo, Sveva, Rilkeja in Joyca, h katerim velja dodati še Thomasa Manna.² Moč omenjenih imen se je med Mermoljevim bivanjem in poklicnim udejstvovanjem v Trstu odtisnila na njegov (pod)zavestni trak; v svoji poeziji odkrito vzpostavlja dialog z Gradnikom, Vukom, Kosovelom in Ungarettijem, ni pa omejen samo na literarne sogovornike, temveč nagovarja tudi druge umetnike, npr. slikarja Mušiča in ilustratorko Luiso Tomasetig. Njegova medbesedilnost se širi preko tržaških meja in ga spreminja v kozmopolitskega avtorja: obrača se k Maji Haderlap, Homerju, Katulu, Defoeju, aludira Marija Čuka, Prešerna, Lermontova, Nerudo, Levstika, Sveto pismo, bolj zakrito tudi Krakarja, Zajca, Jesiha, Danteja, Cankarja in druge. Trst ga je s svojo odprtostjo – tu je npr. potekala premierna izvedba Cankarjevih *Hlapcev*, ker jo je Ljubljana odklonila (387) – in multikulturnostjo obvaroval pred ozko imanentnim ustvarjanjem in njegovi poeziji vtisnil svetovljanske poteze. O obrobni legi Trsta avtor pravi: »Danes je Ljubljana nesporno slovensko središče. Težko je reči, ali je Trst bolj 'na robu', kot npr. Koper ali Novo mesto« (Horvat 2012: 70).

Pesniško besedo, ki se piscu samemu večkrat zdi odvečna, pa je zaznamovalo tudi pisanje drugačne vrste. Med njegove poklice spadajo: pesnik (10 pesniških zbirk), avtor dramskih besedil (lepljenka *Pinko Tomažič in tovariši*), kolumnist (rubriki v *Primorskem dnevniku* in *Novem Matajurju*), esejist (*Politična in socialna misel v leposlovju Ivana Cankarja* – l. 1976, *Premišljevanja na meji* – l. 1989, *Ogledalo* – l. 1995, *Narod in drugi* – 1998, *V izpostavljeni legi*, *Prostor in čas Slovencev v Italiji (1996 – 2011)* – zbirka kolumn v dveh knjigah – l. 2011), časnikar (revija *Dan*, *Primorski dnevnik*, revija *Pretoki*, štirinajstdnevnik *Novo Delo*, tednik *Novi Matajur* – do upokojitve l. 2011.), član *Izvršnega odbora Slovenske kulturno-gospodarske zveze*, tj. krovne organizacije Slovencev v Italiji, in predsednik *Zveze slovenskih kulturnih društev*. Njegova nepesniška besedila odlikuje ostrina besede, za katero pravi: »V naši skupnosti so nekateri prepričani, da čim ostrejši si, tem bolj zaveden Slovenec si.« (Muženič 2012: 34) Z nadpomenko vseh omenjenih poklicev sam sebe

² Jančarjeve omembe velikih tržaških literarnih imen so vzete iz predgovora na ovitku *Tržaške knjige*.

imenuje tudi »poklicni Slovenec« (34), o pesnikovanju pa pravi: »Literatura je del mene, nisem pa ves v literaturi. Za preživetje je potrebna določena distanca. Tudi do pisanja.« (34)

3 Za mejo slovenskega literarnega pristana: v kolikšni meri Mermoljo razumeti kot zamejskega pesnika?

Nastajanje poezije v prostoru, ki ponuja drugačne, bolj omejene in hkrati bolj odprte, možnosti ustvarjanja, vsaj globinsko ne more povsem zakriti svoje geografske umeščenosti na stičišče dveh držav, kultur in jezikov. »Zamejskost« kot lastnost, predliterarna snov in pomagalo pri razumevanju interpretacije zadeva ob problematičnost vrednostno (ne)zaznamovanega poimenovanja slovenske poezije, nastajajoče v italijanskem državnem prostoru. Horvat opozarja na samosvojost ustvarjalcev z omenjenega kulturnega področja, ki so »zanimivo drugačni od kontinentalnih ali od tistih na avstrijskem Koroškem« (2012: 5–6) in od »onih v izseljenstvu« (6), s čimer nakazuje, da je izraz »zamejski« pretesen za označitev tega prostora. Košuta ob obilici bolj ali manj ustreznih ponujenih izrazov, kot so »literatura slovenskega zahoda«, »tržaška«, »obmejna«, »majhna«, »drugotna«, »kontekstna«, »marginalna«, »nepopolna« in »manjšinska« književnost, v skladu s Strutzovo »regionalno literaturo« v okviru Weinreichove t. i. »literarne kontaktologije« izbere vrednostno nevtralen termin »slovensko slovstvo v Italiji« (1995: 377–401), s katerim želi poudariti možnost uvrstitve te književnosti v slovenski literarni kanon. Ob nadaljnji obravnavi bosta za označitev slovenskega slovstva v Italiji tekom poglavij uporabljena izraza Mermoljevega jezikovnega aparata za označitev lastne poezije – pisana je »na robu lista« oz. »v izpostavljeni legi«³.

Prebiranje poezije »na robu lista« vedno prinaša nevarnost interpretacij v ozki (zamejski) luči »roba« dveh kultur, na katerem se kot nosilka manjšinskega jezika ob nenehnem stiku z večinskim bori za identiteto piščeve pripadnosti. Na njeno notranjo sporočilnost je nujno pogledati širše kot v lokalno zamejenem obmejnem duhu – Mermoljeva idejnost, tematika in motivika se od možnega navezovanja na manjšinske probleme širijo na širše družbene pore; na stičišču slovanskega, romanskega in germanskega sveta se odpirajo miselnosti centralne Evrope (nastop literarnih, zgodovinskih, mitoloških, eksotičnih likov), ki je vse bolj prežeta z globalnim duhom (motivi turista, razglednic, revolucije). Avtorjeve poznejše zbirke so ob osebni srečevanju z absurdom neizpolnjenega bivanja zmeraj bolj odprte eksistencialni sferi, ki zaobseže celotno bit. Odprtost navzven ne izniči, temveč le

³ Prvi izraz je naslov avtorjeve osebne pesniške antologije, drugi pa knjižne zbirke njegovih kolumen.

preseže inherentno globinsko konstanto, ki jo je Mermoljevi poeziji vtisnilo sobivanje velike Italije ob mali Sloveniji.

Glede vsebovanosti patriotizma in slovenskosti v svojih pesmih avtor pravi: »Omenjene teme neposredno ne sodijo v mojo poezijo. Ne čutim v sebi klasičnih patriotizmov. Poezija nima kaj pomembnega povedati o slovenstvu. Lahko je o tem še nekaj povedal Gregorčič, Murn že nič več.« (Horvat 2012: 66) Kritike, ki so v njegovih besedilih našle sporočilo zamejske usode, komentira: »Svojčas sem se spraševal, ali sem bil jaz v pesmih premalo učinkovit ali pa so jih kritiki brali s predsodki, da so me umeščali v neko pesniško 'geografijo', ki ni bila vir mojih 'navdihov'. Vprašanja si ne zastavljam več.« (66) Da je bila poezija tržaškega pesnika navdahnjena od drugod (npr. iz Ljubljane), pa ne pomeni, da globoko v vezeh koherence inherentno ne skriva v pesniku navzočih primorskih primesi – to subtilno opažanje Pirjevčeva utemeljuje na primeru Kosovela (osrednjeslovensko kanoniziranega pesnika), ki je kakor Mermolja študiral v Ljubljani, »toda zraven je bil zmeraj tudi 'pesnik Krasa', seveda ne samo njegove topografije, temveč mnogo globlje. Iz njegove tesnobe, ki je bila na dnu, in groze, ki je segala v ontološke razsežnosti, ni mogoče izključiti tržaške in primorske tragedije, saj se je le-te do kraja zavedal. Znamenito Ekstazo smrti bi brali zamejeno, če ne bi mogli v njej začutiti tudi usode Trsta, z usodo Evrope vred.« (2001: 390) S tem Pirjevčeva opozori na dejstvo, da ukoreninjenost v svet, iz katerega avtor raste, ne pomeni pesniške omejitve, temveč imanentno nadgradnjo z drugačno vstopno izkušnjo v poezijo.

Kot tipološke značilnosti tamkajšnjega prostora Pirjevčeva omenja »pripetost v družbeno in duhovno topografijo Trsta«, in »hierarhijo vrednot«, »vezanih na jezikovni, narodni, eksistencialni in ontološki etos« (400). Košuta regionalno fiziognomijo književnosti slovenske manjšine v Italiji razdeli v sklopu petih »konstitutivnih prafaktorjev« (1995: 377–401): literarna besedila s tega področja so po njegovem ontološko, etično, narodnostno, prostorsko in jezikovno zaznamovana. Paternu o književnosti »v izpostavljeni legi« že pred njim zapiše: »poezija in jezik kljub zagonom v prostost zahtevata nekaj več skupnostne varnosti. Zato pod zunanjo raznovrstnostjo najdemo tudi obrise neke globinske jezikovne in duhovne kohezije, ki se je v matičnem pesništvu že močno razrahljala in porazgubila.« (1994: 7)

V ontološkem obrisu slovenske književnosti v Italiji Košuta razbira zmago antinihilizma nad ničem: krščanski pisci se iz njega rešujejo s transcendo, ateistično motivirani pa vztrajajo zaradi empirične izkušnje, v kateri so doživeli racionalno urejenost kozmosa in želja po njej jih kljubovalno žene iz kaotične nesmiselnosti bivanja. Mermoljev

pesniški krmar, ki se sprva trdoživo oklepa oprijemljive stvarnosti, ob njenem neutemeljenem razkrajanju zapada v disonantno razmerje z njo; tako navidezna realistična ravnodušnost v notranje prisotnem latentnem jedru nehote razkrije romantično razklanega pesniškega plavalca, ki po Košutovih opažanjih ustreza Müllerjevi označbi Rebulovih likov *Senčnega plesa*: »Vrednote se jim druga za drugo drobe, ne izginja pa hotenje po vrednotah.« (1970: 52) Ta stavek opravičuje Mermoljevo sizifovsko drsenje pesniškega plovila dalje po valovih brez temelja. Modernistični in reistični poskusi ne zdržijo popolne neprizadetosti, temveč se z neizrečeno prisotnostjo vrednot rešujejo v vitalistično miselnost. Mermolja se ne zateka v objem intimizma, temveč se iz deziluzornega srečanja s svetom poskuša rešiti v druge svetove – z metamorfozami, duhovnostjo in smrtjo. Iz antinihilistične Košuta izpelje etično postavko slovenskega slovstva v Italiji – obarvano je namreč s humanističnim priznavanjem človeškega dostojanstva: »človek meje se namreč zaveda, da so humanistične vrednote sožitja, tolerance in dialoga bistvene za njegov obstoj« (1995: 384). Ob tematiziranju intimne človeške bližine Mermolja ostaja previdno distanciran, na splošnejši ravni pa podaja rahločutno vsebino, ki je odprta človečnosti: »bližina je hip, / ki ga je naš / obzidani svet / v veku groze odbil.« (2007: 67), »Prepozno se vrači spomnijo, / da bi priklicali ljubezen.« (1991: 38)

Kot tretji skupni faktor obravnavanih ustvarjalcev Košuta navaja narodnostno zaznamovanost, ki jo vsaj kot namembnost svoje poezije Mermolja zanika, Košuta pa razdeli v dve komplementarni možnosti: prva je nacionalni aktivizem, druga pa, naveličana nenehne obdanosti s prvo, racionalizacija nacionalnega, ki je le drugačna oblika prve oz. »iskanje načina, kako preseči narodnostno ogroženost in sprejemati svojo rodovno pripadnost karseda naravno« (1995: 385). Sredstvo druge je ironiziranje narodnih vrednot, (čeprav tovrsten) pristop do njih pa je dokaz, da so vredne obravnave. Mermolja je z ironičnimi sredstvi bliže drugi od obeh oblik, s skromnim neposrednim vnosom narodnostnih konotacij pa si njegova poezija išče širši prostor sredi osebnih, družbenih, svetovnih in bivanjskih dilem. Nekatera od njegovih besedil so zakodirana z literarnimi, zgodovinskimi in živalskimi junaki, ki poleg večplastnosti interpretacij ponujajo tudi zamejski odgovor.

Že v prvi zbirki v besedilu *Benečija* pesniški jaz vsem koščkom pokrajine pripiše sivo barvo, v zadnjem verzu pa z velikimi črkami zaključí: »Moja ljubezen do te zemlje je RDEČA.« (1972), s čimer nakaže na silno pomembnost lastnega odnosa do domače zemlje – rdeča barva sugerira ljubezen, ki je pripravljena žrtvovati tudi barvo krvi. V drugi zbirki v besedilu *Za novi rod* o svojih prednikih zapiše: »Naši nonoti so verjeli v svoje seme« (1975: 12), nato pa doda: »a mi smo njih trud k vragu poslali.« (12). V teh verzih priznava razočaranje nad generacijo svojih vrstnikov, ki ni dovolj aktivna, da bi korenine slovenskosti

obdržala pri življenju. V besedilu *Fašizem* najde fašiste na obeh straneh – na strani oblasti in hkrati na šibki strani izrabljenih, ki proti fašizmu ničesar ne storijo. Tako je po njegovem fašizem tudi životarjenje »z vero, da si premajhen, / da lahko kaj spremeniš.« (56) Obsodba pasivnosti rojakov je vidna tudi znotraj besedila *Robinson*, v katerem razsvetljenski junak izgubi vso svojo aktivnost in dovoli času, da neizrabljeno odteka. Njegova ravnodušnost je podkrepljena z uporabo omamnih substanc, ironično distanco pa avtor vzpostavi s povedjo: »Pustimo ga, / naj spi.« (1984: 7), s katero spodbudi bralca, naj razmisli o popolni odsotnosti akcije. *Diogen* in *Galilej* temu nasproti predstavljata aktivni figuri, ki sta zavestna tvorca etično odgovornega sveta in borca za zmago proti nihilizmu, čeprav sta v nasprotju z Robinzonom nesrečna. *Velikani* kot ostanek narodnega herojstva so mrtvi, spomin nanje pa je le še v redkih ljudskih običajih, npr. v zelenem Juriju. V pesmi *Mina* lirski jaz svoje bivanje umesti na nevarno minsko področje, ki asociira avtorjevo bivalno okolje: »Včasih se resnično zdi, / da sedimo na prekleti mini, / ki čaka« (1982: 48). Na tem ozemlju je šele globoko pod vodo zares varno, kjer te ne more ubiti *Podmornica* (46) in kjer se začneja morsko *Dno* (47). Naslov pesniške zbirke *Igra v matu* je lahko podoba poraznega doživljanja eksistence, mat pozicija pa bi lahko predstavljala tudi manjšinski položaj nasproti apriorni večinski zmagi. Besedilo *Želva* je lahko huda kritika manjšinske ravnodušnosti: želva (kot mati slovenskih otrok) odhaja v tišino morja (raje ima mir kot borbo za slovensko potomstvo), še neizvaljene mladiče pa zapušča v hrano požrešnim ujedam, ki že prežijo na svoj plen (večinskim posameznikom, ki ne trpijo sobivanja manjšine); od mladičev »le redek pride do vode« (1984: 12): v genetičnem, nacionalnem smislu – kot Slovenec preživi le redek potomec.

Široko paleto interpretacij ponuja tudi cikel *Zapiski o Hektorju*, ki že z označbo »zapiski« kaže na fragmentarno odprtost besedila. Okrušeno trojansko obzidje in številna vojska Helenov okrog njega spet lahko asociirata s trdnim obzidjem (jezika in kulture) obdano manjšino, na katero preži dominantna italijanska kultura. Hektor kot zaveden zamejec se v tovrstnem razumevanju odkriva kot konflikten (anti)junak: »Upor do konca / ali predaja?« (29) Zaveda se (fizične) obzidne trdnosti, hkrati pa psihične naveličanosti vojakov nad (nacionalno) borbo. V trojanskem konju prepozna zvijačo – jedro italijanizacije večinski sovražnik želi sprožiti od znotraj, iz manjšine same. V podarjanju konja vidi »igro, / ki se ponavlja« (35): »S smrtonosnimi meči / se bodo vojščaki / zažrli v Trojo / in z zmagoslavjem / opravili delo smrti.« (35) Sintagma »delo smrti« kot interpretativni sinonim ponuja pojem genocid. Hektor razmišlja tudi o skrivnem pobegu iz sovražnikovih rok na tuje ozemlje, ko ob pogledu na Andromaho spoznava: »Zaradi nje / bi ne odprl / težkih vrat obzidja« (28) in bi požgal trojanskega konja – zaradi ženske svojega rodu je vredno, da ne popusti. Po glavi mu

kroži »spomin / na leta zvijač, / izpadov, bojnih krikov, / smrti in ran« (26): vse to je bilo s strani nasprotnika zadano njegovemu ljudstvu. V nekaterih domačih domovih še vidi navdušene borce, a kot voditelj bitke prvi uzre Zevsovo znamenje na nebu, ki mu zaukaže poraz – v njem spozna, da je zamejska usoda aprioren poraz in da se nima smisla upirati trojanskemu konju. Lasten narod prepozna kot plen, ko za sovražnikovo orožje zapiše: »Kot upehani jelen / nastavim njegovemu nožu / utrujeni vrat.« (30). Božji prerokbi se ne upira, a s to odločitvijo vnese vase ambivalenco: »Sedaj sem junak / in reva.« (32) Ženi človeško potoži: »O žena, / tvoj Hektor / ostane človek do konca« (32). Pred poslednjo molitvijo v templju si v ključovalnem joku ne sname šlema z glave: v razočaranju, ker ne bo prištet med zmagovalce, in v veselju, da je smel biti deležen Andromahine ljubezni ter bo njegov spomin ostal v pesniških vrsticah. Sprejema neizogibnost, da ne bi umrlo tisto, za kar je preutrujen. Aktualizacijo trojanskega duha avtor predstavi v kasnejši zbirki v besedilu *Trojanski duhovi*, ki jih je povsod polno; med drugim jih locira tudi ob Rusi most. Njihova osnovna dejavnost je razpečevanje semen poraza oz. zastrupljanje ljudi z njegovim duhom. »Čutim, kako tovorim / kamenje porušene Troje / in zaupljivo vlečem v hišo / lesenega konja« (1999: 74), zapiše Mermolja, ki tako v verzih priznava, da so tudi njega okužili z idejo poraženosti. Sprejetje italijanskega lesenega konja pomeni izravnavo zidu slovenske manjšine s tlemi in asimilacijo z večino, skratka izbris oz. uboj nacionalnosti. Utrujenost od borbe za avtonomni obstoj se vleče iz roda v rod, zmeraj z mislijo na poraz: »Stari poraženci / predajajo novim / šleme in meče, / da bi se nadalje kregali / z zmagovito vojsko« (73). Prvoosebni pesniški jaz se zaveda notranje odgovornosti, ki jo nosi do svojih prednikov: »V mojih genih / se zbuja junaki, / ki so jim bogovi / prepovedali zmago. / Hočejo, da sprejem / njihovo doto, / ki jim ne da spati. / Me vlečejo na bojno polje« (74). Po trojanski logiki borba niti ni smiselna in ko je borčeva »glava na kolu« (74), se predniki cigansko odselijo pod tujčevo kožo, a se čez čas spet vrnejo k rojaku, da bi ga zmamili v novo trojansko vojno proti večinskemu obleganju. To je mogoče razumeti kot pesnikovo tragično spoznanje, izpeljano iz zgodovine.

Konkretnije in bolj piscu lastno bi lahko razumeli etnično dilemo zamejca v besedilu *Vrč* (9), v katerem z rokami zagrebe vase. V sebi odkrije skrito dediščino, a se vsebina in oblika nikakor ne povežeta. Vrč v njem je napolnjen z vodo (prisotnost morja in primorja), vetrom (s t. i. »izpostavljeno lego«, kjer stalno piha), s kostmi (predniki) in z znaki (označevalci rodnega jezika). Razbiranje dediščine pa je neznosno, saj skozi ozek vrat vrča ni mogoče razbrati grafitov, a že sama glinena snov opozarja na mivko obmorske zemlje, ki je oblikovala ta vrč, dediščino njegove resnične etnične identitete. Cikel *Troglava gora* je na nenavaden način povezan z osrednjo, matično Slovenijo. Triglav kot naročje slovenstva

pesniškega krmarja sili, naj se povzpne na njegovo pobočje, hkrati pa briše dostope do sebe. Gora se odkriva v živalski obliki – z gobcem, renčanjem in šapami volka, ob katerem se lirski jaz v množici romarjev prepozna kot plen. Predanost troglavemu slovenstvu se mu zazdi naivna in med hribolazci, ki z gore omrtveli in prestrašeni odhajajo v gostilno, je »sumljivo tuj« (17), ker ne čuti njihovega strahu. Njihov posiljen slavospev slovenstvu ga duši »do onemoglosti« (18), a »ukazujoči noži« (17) za njegovim hrbtom, ki bi bili lahko vzeti v katere od rok, ga prisilijo, da se poda na vrh gore – »v volčja usta / na spreobrnjenje« (19). S pomenljivim verzom »talim se v dolini, / ki mi je požgala trmo« (19) vrže puško v koruzo in odide na goro, ki ga notranje izprazni, s tem pa se iz drugačnega spremeni v drugim enakega, celo istega⁴ poveličevalca slovenstva, ki se v navideznem rodoljubju preda nečimrni pasivnosti. Srhljivo doživljanje ribe v besedilu *Riba in reka* ponuja podobno interpretativno možnost – živa riba, ki se je znašla med jato mrtvih ribjih sester, ne zmore skoka iz mrtvila okrog sebe: »Če se bo riba odpela / v jasne tokove, / bo za večno skregana / s svojo reko« (48). Subjekt v obliki ribe se zaveda, da sodi v svoje okolje, hkrati pa ve, da bo plavanje v soku mrtvega tkiva naposled omrtvilo tudi njega. Skok iz lastnega okolja bi bil boleč, saj bi uničil njegovo morsko bistvo,⁵ a predruženje bi ga rešilo strupa. Riba in reka sta tako lahko redek reševalec manjšinske kulture in večinsko okolje, ki je posrkalo ostale. Pretresljiva je tudi izpoved reke Timave, ki jo rodi domač kraški izvir in skozi celotno pokrajino *Krasa* drsi mehko, igrivo in srečno. Šele stik z velikim tujim morjem ji odvzame sleherno podobo domače identitete, da ob izlivu zlomljeno prizna, kako se počuti: »kot da me vsakič zaigrajo / v igralnici« (49), kakor bi želela opozoriti, da njenim ni dovolj mar zanjo.

V zbirki *To ni zame*, ki je upesnitev subjektovega dna, možnost interpretacije v zamejski luči odkriva najbolj razgaljeno in bolečo plat bivanja »na robu« dveh po moči neizenačenih etnij. Cikel *Zrno* je pretresljiva izpoved drobnega zrnca, ki pripoveduje o svojem nastanku: »Zakopali so me v zemljo, / oblili z vodo in gnojili / z umetnim prahom« (2007: 53). Umetno gojenje pomeni odvzemanje naravnega genetskega bistva v času rasti oz. vzgoje in spreminja cikel v drobno zamejsko biografijo. Zrno se zaveda prisilnega potujčevanja, ko pravi: »V rasti je okus zapora, / kletke« (53). Hkrati ugotavlja, da med redkimi domačimi obdelovalci zanj ni posluha in je tuje oko edino, ki ga sploh opazi: »Živim v pesku / kot knjiga v knjižnici, / ki potrebuje tuj pogled, / da se zbudi« (54). Subjekt v obliki zrna slutí, da je bil spočet zgolj »kot okus za preživela usta« (54), tj. za redke posameznike, ki

⁴ Spreminjanje v istega je lahko razumljeno kot aluzija na motiv Zajčevega »isteža«.

⁵ Subjekt (riba) govori o prebodu škrg, kar je mogoče razumeti v okviru Košutovega konstitutivnega faktorja prostorske zaznamovanosti slovenskih ustvarjalcev na italijanskih tleh.

ga bodo sploh kdaj zaužili, kar je klavrna spodbuda za njegovo krhko rast. Ozemlje, iz katerega raste v življenje, je strogo varovano: »Tudi koščena zrna / bi lahko bila teroristi« (55). Zemlja okrog njega je napojena z etnično vsebino svojih obdelovalcev, ki budno pazijo, da ne bi v njej vzklilo kaj tujerodnega: »V kar so zakopali, / so vbrizgali gen, / ki zaustavi rast, / če zrno nevarno diha« (55). Zrno se zaveda lastne genske drugačnosti, zato s strahom poskuša utajiti svoj obstoj: »skoraj / skrivam, da v svoji drobnosti / preprosto sem. // Čemu bi mina / počila prav / v moji bližini, / ko me je le / za drobtino več / od nič v tišini?« (55) Na minskem območju, kjer raznese vse, kar ni lastnikom po volji, zrno uvidi svojo žalostno manjšinsko usodo – da je »nesmiselni sin, / zgrešen poizkus, [...] plod za smrt« (57), produkt »rasti, ki je v kali slepa« (57). Kljub zavedanju, da je v zemlji z vsajenim italijanskim genom nesmiseln potomec za slovenstvo, zrnatemu subjektu ostaja antinihilistična vera v preživetje in obnovljivost življenja: »Čemu s tolikšno žejo / lezem v luč, / ki me bo upepelila?« (58); »Ko vstanem, / bom naročje veric.« (60). V tem pripadniku manjšine tako ostaja vita oz. regeneracijska vitalnost kot ena temeljnih drž v okviru Košutovih petih konstitucijskih faktorjev slovenske književnosti v Italiji; zrno se ne deklarira kot narodni aktivist, a želja po narodnostni prepoznavnosti ostaja v njem. Prisoten je tudi peti, tj. jezikovni faktor, ki zrno v njegovi majhnosti pelje v smer jezikovnega zaviranja oz. molka: »Kar se reče, umre« (44).

Četrty izmed konstitutivnih prafaktorjev, ki jih oblikuje Košuta, je prostorska določilnica slovenske književnosti v Italiji,⁶ ki jo povzame z besedami Tarasa Kermaunerja, ko ta govori o razzemljevanju: »'kar je v Ljubljani ... evropeizacija', je na Tržaškem 'samoukinjenje'« (1991: 145). V zvezi s prostorom tako poleg multikulturalnosti ob stiku treh kultur (ki zaznamujejo skladnjo in leksikalni nabor, tudi narečnost) izpostavlja mediteranskost, ki ni le geografska, pač pa duhovna vsebina – mediteranska motivika je tudi pri Mermolji podtalno prisotna ob sleherni pesniški potezi in se stopnjuje do izenačitve sebe z delom primorja, npr. s kraškim kamnom: »Poln sem razpok, / skozi katere teče voda« (2007: 21). Za Mermoljo je posebej privlačen svet vode, predvsem morske: »Zlil bi morje vase / z vsemi ladjami vred« (1999: 43). V zadnji zbirki svet izenači z vodo, človeka pa z ribo in združitev v dvoživko asociira »dvoživost«, ki jo moraš integrirati vase »na robu lista« oz. »v izpostavljeni legi«, da si lahko hkrati del ene in druge kulture.

Kot zadnjo od globinskih značilnosti slovenske literature v Italiji Košuta navaja jezikovno zaznamovanost, ki se nagiba v dve smeri: prvo imenuje potencirano besedogradništvo oz. izrazita borba za kleno slovenske besede, drugo pa jezikovna

⁶ Prostorska zaznamovanost je podrobneje opredeljena pod poglavjem 5.

nesproščenost oz. zavrtost, ki bi bila lahko posledica jezikovnega zatiranja oz. nemožnosti izobrazbe v slovenskem jeziku. Mermolja se bolj nagiba k drugi od omenjenih možnosti.⁷

Znotraj slovenskega literarnega sistema na italijanskih tleh je torej mogoče spremljati obrise omenjenih značilnosti, seveda pa so odmiki posameznih avtorjev lahko v komaj zaznavni zvezi z obravnavanimi konstantami. Mermoljeva narodnostna obarvanost je komaj vidno zasidrana v njegovem osebnem pesniškem zalivu, sizifovsko vztrajanje, mediteranska motivika, ostanki narečnega kolorita, odprtost humanosti in grob jezikovni realizem pa kličejo po povezanosti z literarnim sistemom, kamor spada njegov košček pesniške sestavljanke.

4 Kdo je krmar: kdo je organizator vsebinskega toka?

Sledeč analogiji s plovilom pesniška plovba potrebuje krmarja, tj. subjekt ali center, ki organizira vsebinski tok oz. podajanje vsebine tako, kakor jo avtor želi posredovati. Mermolja si za posredovanje izbira različne načine upovedovanja, s katerimi bi lahko najboljše izrazil večplastna doživljanja in prehode med posameznimi čutenji. Ne gre za izbiro statične pozicije, temveč za gibanje v določeno smer. Resnični, prvoosebni pesniški jaz kot podlaga subjekta dolgo ostaja skrit za mnogimi ne-jazi, ki jih avtor najde v predmetih iz snovi (subjekt predstavljajo objekti) ter pritlehno navadnih, mitoloških, literarnih, filmskih, eksotičnih, zgodovinskih, pravljicnih, bajeslovnih in živalskih osebah.

Šele po razkritju jaza, ko subjekt neposredno »spregovori iz sebe« (Horvat 2012: 63), zaznamo njegov temeljni problem – razdrobljenost v kose, ob tem pa željo, da bi lahko spet obstajal kot celota – kot »nekaj polnega / in ne le kup reči / v sesalniku« (1999: 60). Ta želja utemeljuje njegov strah in oglašanje razlomljenega subjekta izza celih, nerazdrobljenih figur oz. – kot to imenuje Paternu – skritost za »podobe notranje moči, varnosti in lepote.« (1994: 33) Marsikateri od teh junakov se pojavi v samostojnem ciklu in se zaradi odklona od povprečja izkaže za antijunaka, »a dejstvo je, da za njim ostane *pravljica revnih ljudi*« (1984: 42), kakor Kolšek z Mermoljevimi besedami opozori na pomembnost tovrstnih figur. Junaki, katerih legendarni, manj racionalni del je pomembnejši od bolj tragičnega racionalnega, so v nasprotju z razgaljenim subjektom, ki ne ve, kaj bi [z] *zvezdami v žepu*, tj. s svojim iracionalnim, čutečim delom, in se neposredno prvič obširneje oglasi v zbirki *Drobci na parketu*, v kateri od njega ostane samo tragični razumski drobec. Odtlej se skriva za ironično distanco, dokler v zbirki *To ni zame* povsem ne »obmolkne« in se z leti tudi fizično ne skruši

⁷ Jezikovna zaznamovanost je podrobneje opredeljena pod poglavjem 6.

v zbirki *Okruški*. Temu subjektovemu prehajanju sledijo tudi žanrski prehodi od grobe, nepristranske narativnosti k subtilni lirični izpovedi. Problem neharmoničnega sobivanja dveh delov v sebi razkrije tudi avtor sam: »Verjetno se v meni res bijeta tako intimno-subjektivni princip kot racionalni. Nisem 'čisti' pesnik, pesništvo je le del mojega početja in pisanja. Drugi, nepesniški del potrebuje uporabo razumskega orodja, čeprav je zame razumnost razuma vedno sporna. Vernik bi jo napolnil z bogom, jaz tega ne morem storiti.« (Horvat 2012: 62)

V prvih treh zbirkah vsebino najpogosteje krmarijo nepomembni predmeti ali pritlehni navadneži, ki so prikazani v banalnih, skoraj nespodobnih situacijah. Obnje je postavljen tudi subjekt, ki se z njimi poskuša poistovetiti, a večinoma mu vsaj v enem od verzov posamične pesmi rahlo spodleti. S tem (morda nehote) razkrije, da je pod povrhnjico drugačen od njih, ker ima spoznanje o njihovi situaciji. Za navidezno površinskost skriva, da ga v globini jaza boli. V nekaterih pesmih je subjekt popolnoma odsoten in te so bliže naraciji kot lirični izpovedi. V pesem *Beli kurenti* vstopi avtor sam, s svojim lastnim imenom: »Tudi ACE bo bel kurent !« (1972) V okviru mlade, razigrane erotike se subjekt skriva za popredmetenimi telesnimi deli golih mladih deklic: dojkami, boki, vlažnim pasom, zobmi in bedri, a tudi za lasmi, v katerih sta listič ali cvet, kar daje slutiti, da v njih vidi več kot le objekt spolne zadovoljitve, prisotna pa so tudi konkretna imena (Nini, Tilda, Maja, Lucija), ki posameznemu dekletu prisodijo vidnejše mesto od večine. Nekaj besedil apostrofično izpostavi drugoosebnost; bog je nagovorjen kot povprečen človek, saj tudi sam izloča urin (*Toča, Obešenec*), temu nasproti pa je poveličan pes (*Black*). Nekatero pesmi učinkujejo vizualno: mozaično razdrobljen je npr. opis razglednice (*Razglednica, Turist*), vizijo pa vzbudi tudi opis nepomembnega trenutka (*Cestna pravljica*). Nosilci pomembnih (abstraktnih) pojmov (*Resnica, Ljubezen*) so nepomembne (konkretne) reči: »Resnica je v jabolku, / v zlatem vinu, / v luknji preste«, « (1975: 47), »Ljubim mercedes benz, / deklice s fotografij, / rakce, soufflée in vino« (Mermolja 1979: 28). Paternu Mermoljevo prvo pesniško fazo uvrsti k estradni poeziji: »Gre za sestopanje z vseh visokih in vzvišenih leg pesništva v zelo pritlično vsakdanjost, med čisto navadne ljudi«. (1994: 31) Vilma Purič izpostavi »golo prisotnost predmetnosti« (2011: 154) in »vegetativne drže povprečnega človeka« (154), ki verjame le otipljivemu svetu, avtor sam pa cikel *Popevke* komentira takole: »Vsakdanji prostor je dober vzgib za poezijo. Težko je biti poetičen iz filozofskih ali znanstvenih izhodišč.« (Horvat 2012: 58)

Koncentracija vsebine ob povprečnih ljudeh in predmetih ta del Mermoljeve poezije umešča na območje konkretnega. To ni konkretna poezija, saj pesniški subjekt ni jezik, poskusi dekontekstualizacije konkretnih besedil pa se kažejo v seznamskem naštevanju banalnih dogodkov, kot npr. »Prvič me je zbolelo, / ko me je sosedov Peter / udaril po nosu. // Drugič ...« (1972) in golem opisu konkretnih vsakodnevnih dejanj, npr. natančnega razporejanja pohištva po stanovanju. Besedila s tega področja težijo k narativnosti in opisnosti.

V tretji zbirki se kot krmar pesnikovih idej prvič pojavijo mitske osebe. Pridružijo se jim literarne, filmske, zgodovinske, eksotične in pravljичne figure. Sklep pesmi *Želje* za uresničitev zmajsko velikih človeških potreb ponudi edino rešitev: »Končno si lahko samo bandit, / da ukrotiš zmaja / in zlezeš v posteljo / truden in sit« (1979: 29). Jesse James je bil eksotični mitski bandit z Divjega zahoda, ki je postal podlaga legend in filmov, Mermolja pa njegovo legendarnost upesni v ciklu dvanajstih besedil. Bandit je apriorno antijunak, zaradi svoje nasilnosti je izobčenec, na njegovo glavo je razpisanih tisoč dolarjev. Tudi sam pravi: »Državljan nisem več, / ampak nevaren tip« (37); njegova odločitev za banditstvo je zavestna: »Postave ni več spoštoval, / ker je ni« (33). Oborožen je z revolverjem, koltom, čutarico žganja in deko za spanje. Kolšek Jamesa poimenuje »karikatura modernega izobčenca« (1984: 42), ki »razodeva tragikomično revolverstvo« (42), za njim pa ostaja »legenda, v kateri je zbrana moralna moč« (42). Tisto, kar za njim ostane, je epsko čutenje, ki se je sredi zaspanega, vegetativnega bivanja znotraj omejene družbe izgubilo, medtem ko si sam med kojoti in kaktusi kuha kavo, da ostane buden. Pri ljudeh vzbuja ambivalentne občutke, saj ga hkrati spustijo na raven izvrženca in dvignejo na nivo legende oz. mita. Sam v sebi pa ni razdvojen ali še bolj razkosan, temveč trden in enovit.

Cikel *Jesse James* obstaja znotraj območja epskega. Njegov junak se kot Ahil »pomika v okoliščinah skrajnega tveganja« (Purič 2011: 155), zaznamuje ga »popolna spetost z okoljem, povezanost s trenutkom bivanja« (155–156). Gre za aktivno figuro, saj ne prenese vegetiranja, čeprav s tem krši družbena (in tudi občečloveška) pravila. Ne išče sreče in se ne sprašuje o smislu življenja, temveč ga osmišlja na mestu: »Sreče ni; / s sleparskimi triki / jo kupim.« (1979: 37) Njen smisel je položen v hic et nunc, osmišljajo dejanja, koraki: »krvave so moje stopinje, / kolt je pravilo za uspeh.« (38), brez strahu pred posledicami, kar je značilno za bojno polje, po katerem se premika epski junak. Pesniški subjekt se je skril za kavboja, ki »je neranljiv, nedostopen, neobčutljiv in trden« (Purič 2011: 156), s tem pa je Mermolja spet poskrbel za odsotnost razgaljujočega liričnega elementa, kot bi ga bilo pred njim strah.

Cikel *Jesse James* zajame tudi območje mitskega, saj po koncu njegovega življenja ostane legenda, mit. Potrebo po uporabi mitskih figur Mermolja utemelji takole: »Miti so parcialni, instinktivni odzivi na pojavnost narave, so čustveni (strah, veselje) in magični. Gledano iz daljave so poetični. Poezija na svoj način ohranja drugačno veličino mita.« (Horvat 2012: 62) Avtor gole ideje ne poda na pladnju, ker bi bila slečena preveč ranljiva in na udaru. Kolšek zapiše: »legendarnost oziroma mitskost pa je tista estetska substanca, ki kot oblačilo ideje Mermoljo odslej najbolj privlači. Mit postane sredstvo, ki slehernemu etičnemu prizadevanju podeli kar najbolj usodno zgodovinsko naličje.« (1984: 42) Mit oz. legenda kot sredstvo predstavlja oblačilo za subjekt, ki se še ne upa razgaliti. Mit pokriva njegovo čutno, nerazumsko plat doživljanja.

Močne figure, kot sta npr. Jesse James ali uporabljeni motiv Martina Krpana, pa ne nastopijo le v moški pojavi. Tovrstna ženska lika sta kraljica Afrike in Klodija, a subjekt ni skrit zadaj za njiju. Z ženskama se postavlja v odnos, prisoten je eros tako na telesni kot duhovni ravni, a zagledanost v tako močni figuri je za subjekt uničujoča. Cikel *Kraljica Afrike* predstavlja mitično podobo afriškega življenja, kjer ljudje morejo verovati v iracionalno in v ritmu bobnov ter z golimi prsmi plešejo bogu peska in vetra. Prisotni so krvoločni elementi – gobci, boj, krik, kri, vse to pa je naravno. Kraljica Afrike med škorpijoni, kačami in zvermi hodi bosa in gola, primerjana je z žirafa ter gazelo in s svojo prvinskostjo spominja na Janeza Krstnika. »Ona počiva v smrti« (1991: 35), ima »strupeno besedo« (33), razkrajanje subjektovih ostankov prepusti morskim rakom. Tudi za Klodijo, razvratno Rimljanko iz zgodovine in literarnim navdihom Katulovih pesmi za ostaja mit. Subjekt jo imenuje »boginja smrti« (15), ubija ga njena nezvestoba, ker ne razume, da v njej biva Klodijino bistvo, tako kot je stoletja kasneje s svojimi spolnimi organi radodarna Joyceva Molly. Klodijo primerja z erinijo, eno od treh grških boginj maščevanja, ki ga je povabila k polni mizi, potem pa mu izbila čašo iz rok.

Subjekt se sooči z mitskim svetom, saj Klodijo dojema kot božanstvo. Želi vstopati vanjo kot vsi drugi moški, a ni mu dovolj, da je samo eden od njih, zato je zjutraj njegovo »srce / le prazen vinski vrč, / ki ga krčmar pobere / z neoprane mize.« (16) Subjekt, soočen z mitsko podobo kraljice Afrike, pa se pred svojim koncem zave, da sam ni del mitskega sveta: »Prepozno se vrači spomnijo, / da bi priklicali ljubezen.« (38), »Roka, ki se sproži / čez potok v pomoč, / prikriva levje kremplje« (34). Zave se, da ni več vračev in da v njem ni iracionalnega dela, ker ga zaslepljuje razum, kar se kaže v zgodovinskih likih: Diogenu in galileju. Mitos in logos se namreč v teh dveh pesnitvah srečata iz oči v oči: mitos ne zna razumeti logosa, logos pa ne začutiti mitosa. Obakrat se subjekt znajde na območju

elegičnega, znotraj elegije pa mit razpada, čeprav subjekt želi ponotranjiti mitično čutenje in nad njim navdušiti tudi druge: »Naj pride vame, / naj me rani, / da bo še pesem, ki ljudi / predrami z ljubezenskim plesom«. (31) Poizkus ponotranjenja pa je jalov. Srečanje mitskega in elegičnega se odvije tudi znotraj cikla *Bakhov rog*. Stari Bakhus se mora ob stegnih deklet, ki plešejo okrog njega svoj ploditveni ples, sprijazniti, da mu v telesu ugaša moškost. Ponoči mlada dvorjanka uide od njega, ker je postal »preplašen tič brez kril« (26). Ob zavedanju, da mu ploditvena moč usiha, ga preplavi elegično občutje: »moje srce je kos granita« (26). Bakh nima več pravice do udeležbe pri obrednem plesu, saj rituali ne prenesejo gledalcev. Konec je plodne moči in prerajanja, prerodni cikel se izravna v premico, ciklično razumevanje časa postane linearno in konec linije odteka v smrt. V tem ciklu se prvič pojavi motiv starca, ki se izkristalizira v zbirki *Okruški*, na tem mestu pa še ne upa spregovoriti neposredno iz sebe, zato se skriva za starega Bakha.

Cikel *Zapiski o Hektorju* že z označbo »zapiski« kaže na nekaj ne-epsko majhnega, jezikovno skromnejšega, fragmentarnega, nekoherentnega in nič kaj veličastnega. Vilma Purič ga snovno umešča v obdobje »onkraj empirično raziskanih zgodovinskih časov v čas mitov.« (2011: 160) V resnici se Hektor kot Ahil znajde na robu epskega sveta: giblje se od območja javnega (bojno polje) do območja zasebnega (Andromahin objem). Deluje znotraj mitične povezave z božanstvi, saj mu Zevsova zvezda na nebu napove poraz, toda ne-ojdipski Hektor božje prerokbe ne postavlja na laž, temveč sprejema svojo usodo in se ne podaja v boj, ki bi bil vnaprej izgubljen, čeprav so vojaki boja še željni. Antični bogovi se namreč umikajo, čas epskih zmag se končuje, konec mitskih časov pa ne dela razlik med zmagovalcem in poražencem. Hektor v trojanskem konju prepozna zvijačo, odločitev, da bo kljub temu odprl vrata obzidja, pa je racionalna: »Potem bi še deset let / ostal ujet in gledal, / kako lakota načenja ljubezen« (1984: 28). Heleni bi nekoč za obzidjem našli prazna dvorišča. Troja se znajde v brezizhodni črtomirski situaciji: ep zahteva svoj konec, »bog'nja« Živa ne ponudi podpore, moške bi za obzidjem Ajdovskega gradca umrli od lakote. Črtomir in Hektor si zastavljata enako vprašanje: »Upor do konca / ali predaja?« (29) Hektor v skladu z božjo napovedjo izbere predajo, Črtomir pa se v zvestobi svojim bogovom odloči za upor, a na koncu je vsak od njiju tisti mož, »ki kriv moritve je velike.« ([http://sl.wikisource.org/wiki/Uvod_\(Krst_pri_Savici\)](http://sl.wikisource.org/wiki/Uvod_(Krst_pri_Savici)), maja 2014) Pod slapom Savica se zdi, da je Črtomir vseeno klonil, tako da imata oba nekdanja epska junaka na koncu enak problem: »Sedaj sem junak / in reva« (1984: 32). Črtomirski prestop iz zmagovalca v poraženca se izkaže kot edina možna izbira, v kateri junak z območja epske slave sestopa na območje lirskega. Propad epskega junaka in prehod v lirično doživljanje sveta iz nekdanje celovite

osebnosti rojeva ambivalentnega romantičnega razklanca, elegika, ki je znotraj sebe razkosan: ne more razumeti, kako sta lahko poraz ali smrt razveseljiva. Kolšek zapiše: »Mermoljev Hektor je brez dvoma moderni Sizif: Don Kihot in Odisej. Absurdni junak, ki sprejema svoje protislovje kot usodo« (1984: 50). Mermoljev subjekt tovrstne tragike jaza še ne upa neposredno razgaliti, zato se preobleče v Hektorja. Svoje nezadovoljstvo nad razpadom hektorske trdnosti izrazi tudi v pesmi *Trojanski duhovi*, ki aktualizira v človeške gene vsajen poraz. *Andromaha* predstavlja prvi lik tople, razumevajoče ženske. Sredi epskega (javnega) dogajanja je zaradi nje vredno odpreti vrata zasebnega.

Mermoljev junak, človek dejanj, ki ukrepa na mestu, je torej mrtev. Še vedno se poskuša povezati z mitološkim svetom, a poizkus vzpostavitve stika je jalovo iskanje nedosegljivega. Ključna beseda, ki se pojavi po razpadu epskega sveta, je upanje, ki je le drugo ime za past. V ciklu *Iskalci zlata*, ki z naslovom aludira na Krakarjeve *Iskalce biserov*, je ključna beseda iskanje samo na sebi, brez nuje, da bi cilj tudi zares našli. Iskalci izgubljenega indijanskega Eldorada postanejo od utrudljivega iskanja zlate žile podobni prikaznim, ki si morajo kuhati kavo, da ne zaspijo sredi lastne akcije. Postanejo slepi in gluhi; čeprav jim nihče ne zagotavlja obstoja zlate zemlje, verjamejo vanjo kot Kovič v svoj *Južni otok*. Akterji iskanja so pozabili na svojo primarno izhodiščno pozicijo in namen. Če so iskalci zlata še do neke mere aktivni, pa v pesmi *Robinson* vlada popolna odsotnost akcije. Glasovi zveri in pošasti na otoku Robinzona ne strašijo več, z opojno rastlino v ustih se odklopi od realnosti in iz nekdanje aktivne literarne figure preide v popolno pasivnost – v ždenje. Čas mu »odteka / med udi« (10) in to odtekanje ga celo pomirja. S stanjem neukrepanja, čeprav v brodolomski situaciji, pa se ne zdi nič narobe, saj ga pišoči podkrepi z nagovorom bralca: »Pustimo ga / naj spi« (11). Nekdanje razsvetljenske aktivnosti je torej konec, pojavi se stanje, v katerem nima smisla niti mišljenje niti kakršno koli udejanjanje: Robinzon je neaktiven tudi znotraj lastnega kandidskega vrtička.

V Mermoljevi poeziji zasledimo tudi pravljичne in čarovniške figure (velikane, čarovnika, pošasti) ter bajeslovna bitja (vile, palčke) oz. like, ki se gibljejo znotraj domišljije in nadrealizma. Motiv pravljice se prvič pojavi v tretji zbirki v naslovu besedila *Cestna pravljica*. Pesem ne vsebuje pravljичnih elementov, pojavi se le srečen subjekt, deček, ki se razveseli razbitega starega kolesa na cesti, ker lahko z njega vzame uro. S tem avtor pravljici prisodi mesto v realnem svetu, če le imamo posluh za doživljanje pravljичnega. Največ pravljичnih potez nosi cikel *Velikani* – ta misteriozna bitja prinašajo s seboj elemente pravljice: čudežno moč, skrivnosti, varnost in upanje v zmago ljubezni nad zlim. Pravljичnost narekujejo že prve vrstice cikla: »Davno, davno od tega« (1982: 10). Velikani so tako

neustrašni, da pred njimi zbeži sam Krpan, njihova najosnovnejša sestavina za obstoj pa je ljudska vera vanje. Za njimi ostajajo mit, legenda, pravljica in skrivnost, zaradi katere se ljudje ne bojijo jutrišnjega dne. Tik pred slovesnim Arturjevim govorom je bila pravljica prekinjena, a ljudem je ostal viteški pogum za vsakdanje življenje: »Verjeli so v pravljice / in dišali po čisti resnici« (21). Skrivnostna povezava z naravo prek vračev in zdravilnega rastlinja je predstavljena kot osrečujoča. Danes se velikani pojavljajo le še v reklamah, vera v skrivnostno povezanost z naravnim pa v okviru ljudskih običajev – omenjen je zeleni Jurij, ki deklicam vtika cvetje med lase.

Obravnavane figure se gibljejo znotraj območja pravljичnega in bajeslovnega, ki se je v sedanji zavesti odraslega izgubilo. Jevnikar pravi, da Mermoljevo poezijo čarovnije in pravljice postopoma zapuščajo. (Jevnikar 2013: 301). V *Velikanih* »Luč ugaša / nad pravljичno skrinjo.« (1982: 31) Pesem *Oktober* »nas umiri / in izbije iz ust / skrivnostne besede« (41). V besedilu *Čarovnik* burja čarodeju sname cilinder, da ostane brez čudežne zmožnosti. (10) *Deček* naleti na nejevero staršev, ko luna v njegovo okno meče kamenčke. (11) V pesmi *November* vili zamrzne čarobni napoj na oknu, da se mora spremeniti v pošast. (14) Moževo *Vračanje* z dela »brez steklenice pravljic« (15) onesreči tudi ženo in otroka. *Snežinke* »izbrišejo zelene obleke / palčkov« in »pred votlino pogasijo / ognje velikanov« (17). Pesniški subjekt je v besedilu *Mina* zaskrbljen neposredno zaradi odsotnosti pravljичnega oz. nevere vanj: »Malce me že skrbi vse to in da nihče več ne najde v travi vilinih stopinj« (1982: 48). Pravljичni elementi (pravljичna števila, navzočnost pošasti) se pojavijo tudi v kasnejši zbirki *Drobci na parketu* v ciklu *Troglava gora*, a za navidezno pravljичnostjo tiči zgoščena teža bivanja. Paternu pravi, da tudi pravljica »pri Mermolji ni nič dokončnega in varnega«. (1994: 33) Gre za vdor razuma v pravljичni svet, s tem pa a priori uničimo pravljичnost. Nezmožnost vere v nadrealistično pomeni propad pravljичnega sveta, golo bivanje razuma v človeku pa se izkaže za onesrečujoče. Celo ob elementih pravljic, bajk in čarovnij je pri Mermolji zaradi prevlade razumskega tenka meja do vsakdanjosti, povprečnosti in banalnosti.

Preden se Mermoljev subjekt odloči spregovoriti neposredno prek besed, za katerimi stoji sam, svoje sporočilo posreduje tudi prek živalskih figur. Želva in lisica kot nosilki pesmi se pojavita že v zgodnejši zbirki *Igra v matu*, v *Elegijah in basnih* pa sta znotraj elegičnega cikla *Kraljica Afrike* eksotika in subjektovo doživljanje afriške prvinskosti orisana z gazelami, škorpijoni, kačami, sloni, žirafami in zvermi. V kasnejši zbirki *Drobci na parketu* je razdelek *Narava* opisan s predstavniki divjine: posebej rad se pisec vrača k volku, blizu mu je lisica, znajde se tudi med jeleni. Temu nasproti razdelek *Dom* volka nadomešča s psom, na

z dolgočasnost domov kažejo pajki, predstavniki narave pa tu najdejo svoj plen: drobnico in perutnino. Znotraj celotnega pesniškega opusa so nosilci mnogih subjektivnih občutij mediteranske živali: ribe, raki in školjke. V razdelku *Basni* pa subjekt spregovori neposredno in samo iz živali: oglasijo se osel, bolha, gazela, želva, zajec, kit, lisica, pes (dvakrat), muha, sova, miš, vrabec, sokol in slon. Živali so postavljene bodisi v de la fontainski dialog ena z drugo bodisi v dialog z bogom. Soočena sta parazit in gostitelj (*Bolha in gazela*), plen in plenilec (*Vrabec in sokol*, sova in miš), dve živali, ki jima diši isti plen ali pa se čudita različno porazdeljenim lastnostim druga pri drugi (*Lisica in pes*, zajec in želva). Nenavadna pa je druga možnost – pogovor z bogom. Na živalsko molitev bog odgovarja povsem konkretno in neposredno, živali pa so mu v dialogu enakovredne, čeprav je po ustaljeni predstavi bog tisti, ki jim daje in jemlje. Ponekod je celo bolj nesposoben od njih: pes je ovcam boljši pastir kot bog dušam. V dveh zbirkah si avtor kot snov za upesnjevanje izbere slonovo smrt. Stari slon začuti svoj konec in se pred njim bogu zahvali za čudež življenja, bog pa mu odgovori: »Tudi pred smrtjo / ostaneš velikan!« (1991: 70) Medtem ko se v prvi pesmi izmed *Basni* razvije banalen, a nepremostljiv konflikt med bogom in živaljo (oslom), v zadnji izmed njih pride do (slonove) sprave z bogom, lastnikom živalskega življenja, kjer bog spet pridobi ustaljeno božansko vlogo.

Mermoljeve živalske figure obstajajo znotraj območja basenskega. To niso klasične basni s poučnim naukom, temveč satirična besedila, ki urejenost sveta postavljajo na glavo. V njih ni zgoščene didaktične misli, pač pa gre za zgostitev ob satirični osi. Osnovna sestavina je namreč posmeh – danosti, neizbežni stvarnosti, postavljeni, kot je, metafizičnemu, stvarstvu in njegovemu stvarniku, ki je na določeni točki manj spreten od živali. Božja prisotnost znotraj basenske literarne vrste učinkuje banalno in njena nepričakovanost ima deloma funkcijo potujitve v razmerju do naše lastne predstave o bogu. Nekatere značilnosti klasične basni so ostale: živali so poosebljene, prisoten je element, ki poskuša nekaj spremeniti v zavesti bralca, le da ni didaktične narave, pač pa posreduje filozofski moment, ki sprevrača zaupanje v zakoreninjeno dožemanje metafizične ureditve. Subjekt sam še nima dovolj poguma, da bi neposredno izrazil takšno nevero, zato si kot zavetje varnega bivanja izbere živali. V eni od kasnejših zbirk pa se že odkrito želi spremeniti v žuželko, od katere je komaj kaj, »a kar je, je celo«. (1999: 84)

Strah pred prevlado racionalnega v sebi Mermoljev subjekt skriva za izrazito razumske figure. Že v drugi zbirki se v besedilu *Profesor v pokoju* pojavi lik starega profesorja, ki kljub starosti še zmeraj bere, piše in se uči, v življenju pa ostaja sam. Ta lik napoveduje kasnejši

zgodovinski figuri Diogena⁸ in Galileja, ki sta utelešenje popolne vere v moč čistega razuma. Prvi je kinistični filozof stare Grčije, drugi astronom, znanstvenik in izumitelj daljnogleda s prehoda iz 16. v 17. stoletje. *Diogen* ni z nikomer v odnosu, ljudje se mu zdijo »nori od srca« (1979: 62), na osličku jim hodi deliti znanje, a njegova pot je donkihotska, ker ga nihče ne razume. Mrzi vero v usodnost in igro, saj »ve, da človek v igri / pod veselimi kremplji umira« (64), trpi ob pomensko izpraznjeni človeški komunikaciji. Čeprav ima znanje polihistorja, je zanj poln zank že bližnji domači vrt. Filozof trpko ugotavlja: »Med votlino in zvezdo / najtrši je prostor, / kjer si« (65). Boli ga, ko vidi, kako enostavna je proti njegovi težki misli speča gola deklica na plaži. Ponoči se »verige razuma« (58) za hip razrahljajo: »V oljčni gaj / zleze deklica / in sanja fantove boke / med toplimi stegni« (69). Učenjak bi šel brez razmišljanja za njo, ko primerja dvoje svetov: »Deklica boža / okrogle dojke. / Diogen lista / usnjeno knjigo« (69). Zjutraj pa se spočit razum spet ojači in modrec se vrne v vlogo nerazumljenega don Kihota: »Zjutraj sproži / treznost čekane.« (70) Diogen zleze v »oklep«, vzame »kopje razuma«, pisec ga proglasi za »viteza modre besede«, ki »se BORI / odkrito«, medtem ko »nevednost« napada »iz zasede« (70), pri čemer filozof dobi rahle obrise tragikomičnega junaka.

V naslednji zbirki ga nasledi astronom *Galilej*, ki mu izza neusmiljenih rešetak razuma za nekaj trenutkov uspe uiti globlje kot filozofu. Nezmožnost doživljanja pravičnega ga namreč tako razjezi, da iz neznanega vzgiba s šestilom razbije šipo daljnogleda in uzre nebo v zanj povsem novi luči – to ni več pogled znanstvenika, temveč pogled esteta. Ugledane podobe se brez stekla spredaj »odtisnejo / v zvezdnatem prahu.« (1982: 10), zvezde zapustijo

⁸ »Diogen je bil sin bankirja iz Sinope in je moral pobegniti, ko so ga z očetom ujeli pri ponarejanju kovancev. Ko je kot begunec prispel v Atene, je imel kot tujec najnižji možni status in le s čisto vztrajnostjo je dosegel, da ga je Antistenes sprejel za svojega učenca. Diogen je prvi in seveda tudi najbolj znan med kiniki – poznan je predvsem po tem, da je živel v velikem lončenem sodu. Diogen in zgodnji kiniki so do konca zaostriili svojo kritiko družbe in uveljavljenih vrednot in so v praksi prelomili z vsemi tradicionalnimi nazori, normami in običaji, za helensko miselnost je moralo biti naravnost revolucionarno, da so se zavzemali za odpravo vseh pregrad med stanovi, spoli, državami in narodnostmi. Do kraja prignano poudarjanje načela samozadostnosti je prve kinike pripeljalo do nasprotovanja civilizaciji in do poveljevanja nekakšnega naravnega stanja, ki išče svoj navdih pri živalih, njihovo temeljno načelo pa je bilo: 'Kar je naravno, ni sramotno!' – Vendar pa kiniki niso bili zgolj kritiki družbe in civilizacije, temveč tudi javni zagovorniki svobode izražanja, ženskih pravic do izbire partnerja in kozmopolitizma. Ravno Diogen naj bi prvi uporabil besedo kozmopolit, ko so ga namreč vprašali, od kje prihaja, je odgovoril: »Sem prebivalec sveta (cosmopolites)«. Tako kot njegov učitelj je bil tudi on v nenehnem teoretskem sporu s Platonom, ki je o Diogenu dejal, da je to Sokrat, ki se mu je zmešalo. O njegovem pogumu priča tudi nekaj anekdot o njegovih srečanjih z Aleksandrom Velikim, ki je prihitel pogledat slavnega filozofa, ta pa mu je samo pritrdil, da je res našel Diogena, ter mu dejal, naj se mu umakne s sonca. Aleksandra je to tako fasciniralo, da je dejal: »Če ne bi bil Aleksander, bi želel biti Diogen.« Slednji pa mu, seveda, ni ostal dolžan: »Če jaz ne bi bil Diogen, bi prav tako hotel biti Diogen.« Ob neki drugi pridigi je Aleksander srečal Diogena, ki je strmel v kup človeških kosti, in ko ga je vprašal, kaj počne, mu je Diogen odgovoril: »iščem kosti tvojega očeta, vendar jih ne morem ločiti od kosti sužnja.« (<http://www.zirosi.net/index.php/tag/kinizem/>. Dostop: 29. 5. 2014)

okvire njegovih formul in postanejo predmet občudovanja. »V srcu / zavrešči otrok« (10), »razlike med stvarmi / se drobijo« [...] »in se spojijo v novi svetlobi« (11). Znanstvenik je od nje tako zaslepljen, da se spusti še globlje, prav na domači vrt. V trenutek njegove šibkosti vstopi deklica Liza s cvetom v laseh, ki se gre ljubiti s prijateljem. Ko se sleče, se astronomove ustaljene in znanstveno podprte fizikalne predstave nelogično obrnejo: »Liza je nebo« [...] »in nebo je Liza« (13). Med ljubljenjem na telesu obeh odkrije pravljlično igro razuma, točka, ki se mu izmakne »ob prestrmih stopnicah« (15) zanj, pa je trenutek, ko v igro vstopi »še tenki Lizin pas« (14), tj. območje, kjer se začne skrajno vzdražljiva telesna cona, na kateri čutno izpodrine vključevanje razumskega. Popolno omrtvičenje uma v Galilejeve kosti nažene strah, da kljub vznemirjenju v telesu hitro umakne daljnogled in si skuha kavo: »[l]onček za treznost« (18). V običajen siv dan ga pospremijo presenečenje, prestrašenost in razočaranje.

Soočenje s tretjo razumsko in obenem zgodovinsko osebo, tj. filozofom Sokratom, Mermolja uprizori najmanj artistično. Imenovani modrec se nikakor ne more dokopati do bistva bivanjske skrivnosti. Ko sestavlja in spet razstavlja njene delce, se zgodi uvid: »[p]otem se je bližal / svoji nevednosti / in priznal neulovljivo.« (1999: 66) Njegovi edini zanesljivi vednosti o nevednosti sledijo posledice, ki jih subjekt predstavi kot svoj problem: »[i]zumil je dvom / in zato ga ubijamo: / nočemo biti prah.« (66)

Razumske osebe iz zgodovine pokrivajo območje filozofskega. Težišče se od poprejšnjega mitosa pomakne v center logosa. Že Andromaha mrtvemu Hektorju nič več ritualno ne popestuje glave, temveč zgolj vrže k njegovim »nogam / šop peščenih rož« (1984: 36). To pomeni dokončen propad nekdanjih epskih veličin ter mitičnih in pravljličnih pojavov, s tem pa začetek poveličevanja razuma, ki ima korenine v stari Grčiji, zato figuri Sokrat in Diogen. Ponovna oživitev razumarstva v humanizmu in renesansi ter kasneje v razsvetljenstvu pa navrže lika Galileja in Robinzona. O veličini racionalnega Mermolja pravi: »Prvi starogrški misleci so 'presegli' mitsko čutenje in pričeli z razumom misliti vseobsegajočo bit« (Horvat 2012: 62). V tej trditvi z narekovaji problematizira uporabljeno besedo preseči, saj imajo vsi njegovi razumu zvesti junaki problem z doseganjem sreče, ker v popolni podreditvi umovanju niso sposobni čutenja, tako da se zastavlja vprašanje, kaj na tej tehcnici je več – čut ali um. Paternu omenja »dilemo med scientističnim umom in spontano intuicijo kot dveh ostro nasprotujočih si razmerij do sveta«, (1994: 32), Puričeva pa poudari, da v tem genialnem znanstvenem postopku ravno »[t]renutek videnja presega racio in se zapisuje v srčnem in intuitivnem« (2011, 158). Tako Paternu kot Košuta izpostavljata otroškost kot najpopolnejše bivališče iracionalizma, saj ima edina »zmožnost spajanja sveta v nerazklano enovitost« (1994: 32) ter more »združiti dele v Celoto in spremeniti kaos v

Kozmos« (2003: 17–18). Problem Mermoljevega subjekta, ki se postopoma izoblikuje v senci velikih figur, je izrazita sposobnost analiziranja in popolna odsotnost sintetične zmožnosti.

V zbirki *Igra v matu* se s koncem vere v nadnaravno resnična mat pozicija šele pričenja: od tod subjekt drsi vedno globlje navzdol proti popolni resignaciji. Popolno zaupanje razumu pristane na lastnih razvalinah, pri čemer je potrebno opozoriti na obrazilo –raz/raz/-raz-, ki postane ključni afiks naslednjih zbirk, zlasti *Drobcev na parketu*, ki so prelomni ali bolje rečeno »razlomni«. Če morfemsko razstavimo besedo razum kot osrednji obravnavani pojem, dobimo raz-um. Nekaj raz-umeti v smislu dajanja narazen pomeni razkosati sprijete dele in ugotoviti povezave med njimi, raz-umevanje določenega pojava pa tako predstavlja njegovo razstavitev v necelote. Pretirano raz-umska naravnost posledično prinaša nezmožnost, uzreti smisel oz. počelo celotnega pojava, saj razkositost uničuje harmonijo sodelovanja delcev znotraj univerzuma, pojavu pa odvzema tudi čarobnost. Mermolja izbiro strogo razumskih junakov zagovarja dvostransko: po eni strani trdi, da pesnjenje »zaobjema predvsem nasprotno stran človeka: čustveno, veselo in strašno, naravno in dionizično. Skratka, gre za to, kar je težko definirati zgolj z razumom« (Horvat 2012: 59); po drugi strani pa ugotavlja: »Že ko razum postane predmet poezije, se pokaže, da je zelo ranljiv« (60).

Jaz Mermoljevega subjekta, ki se počasi izpodkopava izpod preobleke v raznovrstne osebe, razkriva sprva neopazno razvojno lastnost: bolj ko se pomika od »mitosa« k »logosu«, bolj ko se spreminja sam vase, bolj ko govori neposredno iz sebe, bliže je porazu in tlom. Za predmete, junake akcij in razmišljanje modrecev je skril lirične elemente, za katere se zdi, da je pisca pred njimi strah ali sram. Pester nabor likov Mermolja posploši tako, da vsem pripiše nesposobnost glede na obstoječa družbena pravila: »Oba, bandit in filozof, sta bila 'neprilagojena'« (59).

V zbirki *Drobci na parketu* napoči moment neposrednega razgaljenja jaza, ki odslej krmari Mermoljevo vsebinsko plovilo. Avtor sam o razgaljenju pravi: »Besed nisem več dajal v usta 'drugim' in sem spregovoril iz sebe« (63). Napoved obdelave lastnega jaza subjekt izreče že v prvem verzu zbirke, v besedilu *Vrč*: »Z rokami grebem vase« (1999: 9). V sebi s prsti zatipa še nikoli obelodanjeno dediščino, ki je do zdaj tičala skrita v snovi njegovega telesa kot v lončenem vrču. Do zdaj v njeno vsebino oz. v lirski del sebe ni hotel verjeti, zdaj pa za njegov izvor pravi, da: »so ga čarovniki / zakopali v pesek« (9). Že prvi poskus razbiranja dediščine pa se izkaže za neuspešnega: subjekt ne zna de saussursko povezati hieroglifnih znakov in njihove vsebine. Že tu prične njegov jaz drseti svojemu molku naproti,

ker, ujet v galilejsko in diogensko nedoumljivost lastnega bistva, sebe ne zna razbrati. S tem odpira tudi vprašanje, ali je jaz brez drugega oz. posrednika sploh lahko dojemljiv sebi.

V razdelkih *Dom* in *Drobci* se subjekt znajde na območju kulturnega. Dom mu ne ponuja klasičnega zavetja, kjer bi se počutil varno, zato se sam raje razdrobi: »nato sem se razcepil v drobce, / da bi se bolje skril« (34), »Drobim se v sobah, / kjer me ni treba biti / sram.« (24), je »razstavljen kot sinovo kolo / in razmetan po kotih« (28), ima »pretrgane ude« (27), vidi »vse po koščkih: pecelj rože, / čevelj, gleženj, / rob krila, / liso kože, / nič se m[u] ne zdi celo.« (28), pajki v mrežah »[s]o [...] drobci v sušilniku.« (29), pevski zbor »sesuva pesem / v steklene drobce.« (34), sam se v pijanosti s prošnjo obrača na dekle – »Poberi me in zlepi skupaj. / Z lepilom me napravi celega« (59), da ne bo »le kup reči / v sesalniku.« (60), vsakršnega boga nagovarja s prošnjo – »roka naj se mi / prilepi k trupu« (90), rad bi bil podoben insektom, čeprav jih zaznamuje neznatna majhnost, »a kar je, je celo« (84), bor se mu zdi »čarobno cel / in zavezan skupaj« (85), z oblakom bi »se razpršil med kaplje« (86), da le ne »bi vse / frčalo narazen.« (90). Njegova osnovna potreba je sposobnost, da bi sebe spet sestavil v celovito osebnost, potrebuje nekakšno lepilo ali strojno funkcijo, ki bi zmogla nadzorovati njegove delce: »iščem med orodjem, / kar lahko združuje« (28).

Puričeva njegovo fragmentarno prisotnost imenuje razdrobitev subjekta: »Razdrobitev postane temeljno bivanjsko stanje lirskega subjekta«. (2011, 164). Košuta govori »o razčrepinjeni biti sodobnikov: ljudje tretjega tisočletja ko da smo dokončno izgubili nekdanjo duhovno celovitost« (2003: 13), iz česar izpelje subjektovo fraktalizacijo. Kultura, ki subjektu ni ponudila njegove izpolnitve ali mu omogočila varnih in vrednih odnosov, je povzročila njegov notranji razkroj, s poudarkom na obrazilu raz-, ki je temeljni morfem obravnavane zbirke.

Rešitev lirski jaz išče v izselitvi subjekta iz sebe. Znotraj njega se namreč v razdrobljenosti pojavijo podsubjekti oz. subjekti znotraj subjekta. Izseljevanje tako poteka po kosih: »Iz mene se seli cigan« (1999: 40), »Iz mene se počasi / selijo duhovi [...] Lahko jih štejem« (51). Sam pa ne zmore dokončne, celostne izselitve iz sebe, ko pravi, da je »odselil le polovico sebe« (76) in: »Sam se bojim čez prag svojega doma« (40). Nekaterе kulturne prvine sebe mu vseeno uspe popolnoma izničiti: »Ubil sem v sebi / hišo in črno mačko« (90). Oddaljevanje delov subjekta od njegove celote prinaša tudi oksimoronsko prisotnost njegovega jaza na več mestih naenkrat; prijetno mu je »[b]iti malce tu, malce tam« (40), ko razlaga: »Bil sem v tujini / in doma zajemal v skledi [...] Selil sem se pod tušem [...] odhajal v tujo deželo, / ko mi je žena žgečkala glavo« (76). Nazadnje dodaja nujni ukrep: »Sedaj bi

moral zbrati vse, / kar je mojega po svetu, / a je odbila ura« (77), kar pomeni, da je za ponovno sestavljanje enovite osebnosti žal prepozno.

Drugo rešitev sredi nesrečnega bivanja na tleh kulture oz. *na parketu* subjektov razgaljeni jaz najde v sposobnosti preobražanja. Če se v celoti ne skriva več za druge figure, pa si nadene vsaj drug (pre)obraz; pogosto je to pasja podoba: »Renčim« (23), »pod klopjo tiho cvilim« (58). Človeška glava namreč »misli prazne oblačke« (23) in subjekt se je pripravljen spremeniti v vse, kar ni človek. Naveličan enoličnosti zdolgočassenih ljudi postane »mušnica na mizi / in nož v hrbtu« (81). Pijan z otrplimi čustvi obleži ob morju: »sem ubit rak« (43). Razočaran nad odnosi prosi deklet, naj se še sama preobrazi: »Zdaj bodi film s srečnim koncem« (58). Preobrazbe, ki oblikovno temeljijo na odsotnosti primerjave s *tertium comparationis* (tretjim v primeru) – v komparaciji je primerjana beseda enaka primerjalni besedi, zajamejo tudi okolico: »Mesto ob zalivu / je ob zori gad« (65) na jutro umora tržaškega pesnika Stanka Vuka. Vendar niti metamorfoze subjekta ne dvignejo na odrešilno ravnino, saj nobena dokončna preobrazba ni prava: »Vsi smo se spremenili v svojo končno podobo, / ki nam ne daje dihati.« (57). Medtem ko je subjektov sosed močerad, on sam pes, žena pa mačka, sam zavida dekletu: »Le ti si lahko toliko stvari / in se oblikuješ s svojo silo« (57). Neustavljiva metamorfoza deklic je prisotna že v prejšnjih zbirkah, a dekliško bistvo se ne spreminja zavestno, torej iz razumskih vzgibov, pač pa je odprto posredovanju čarobnih in iracionalnih sil.

Z območja kulturnega Mermoljev vsebinski krmar rousseaujevsko beži na območje narurnega oz. nagonskega. Parket je nerodoviten za rast njegove osebnosti: »oči so se zabile / v steno: hočem čez« (91). Zaželi si iti onkraj kulturnega obzidja: »sanjam travo, / ki na drugi strani zeleni.« (91); njegova želja je prastara, saj sta kljub obzidju okrog Uruka tako tisočletja nazaj sklenila prijateljstvo uruški vladar Gilgameš in iz blata ustvarjen divjak Engidu, a natura je sama poskrbela, da ni ostala pobotana s kulturo. Nekje vmes med obema poljema se giblje cigan, ki se kot del subjekta izseljuje od njega, da mu ne bi bilo treba ostati statično priklenjen na točno določeno civilizacijo. Pri metamorfozah, ki bi ga preselile v povsem naravno okolje, lirski jaz doživlja večje snovne spremembe: »Sem sneg, ki pada« (42), »Sem Timava, / ki leze pod zemljo« (49), »Moja senca je srnjad, / ki se razpršena pase« (24), »Pršim kot voda« (24). V vseh omenjenih preobrazbah se spet pojavi stanje razdrobljenosti. Pride tudi do poživaljenja subjekta, ki je vsakokrat osrečujoče. Ko se znajde med tropom jelenov, opisuje: »Pasem se med jeleni / in rinem glavo / med tople gobce, / rogovi žvenketajo / ob dotiku« (51); ko postane žuželka, pa pravi: »Opravljam delo, / ki me pred njim ni strah.« (84). Postane tudi mlaka, oblak in štor, a ponekod ni jasno, ali je dejansko prišlo do preobrazbe ali se je morda

kje vmes zaustavila. Gilgameš in Engidu se sicer srečata in spoprijateljita, a kultura in natura ne moreta postati eno; lirski subjekt namreč v potok pride s sebe splaknit kozmetično umazanijo, a reakcija narave je jasna: »Potok me je zavohal / kot nevarno divjad / prepoznal tujek / iz drugega bivanja / in se uprl« (27). V jezi mu s poplavo odnese hišo.

»V teh pesmih sem najbolj združil obup in mišljenje« (Horvat 2012: 63), pravi Mermolja za besedila, v katerih se njegov pesniški jaz popolnoma razgalja. V njih na dan prihajata tako njegova racionalna kakor tudi čutna plat. Skupni nastop obeh prinaša še večje razočaranje. Ko je lirski jaz najbolj odkrito soočen s seboj, se znajde na najnižji točki svoje poti in v naslednji pesniški zbirki že v naslovu prizna: *To ni zame*. V fazi popolne resignacije se začne zanimati za popolno spremembo substance svojega bivanja, tj. za območje duhovnega. »Zazdelo se mi je, da upor ni več mogoč, čeprav sem si delno premislil« (63), izbiri duhovne smeri utemeljuje avtor. Tovrstni vzgib za iskanje transcendence pa ni najbolj spodbuden. Vilma Purič zapiše: »Lestev, ki jo Mermolja nastavlja v nebo, je spodrsljiva in izmuzljiva, oprta je na potrebo po odmiku od destabilizirane realnosti« (2011: 167). Priseganje na konkretno, otipljivo in razumsko – kratko: na realistično – Mermoljev pesniški jaz tako zaslepi, da mu je onemogočeno popolno videnje transcendence kot razumu tuje celote. Svojo zvestobo mimetičnemu potrdi avtor sam: »preobrat se je kot nikoli zgodil iz stvarnega in vsakodnevnega sveta. V tem smislu sem ostal zvest svojim pesniškim koreninam« (Horvat 2012: 63).

Že v *Drobcih na parketu* se lirski jaz zave, da je životarjenje pred računalnikom *Izgubljena fronta*: pred ekranom med stenami »postajaš rja ali prah« (1999: 75). Zavedanje trohljivosti in izteka lastne zgodovine prinese drugačna hrepenenja: »»Hrepenim po nečem / višjem od stopal, / ki so pribita / v copate« (23). V razdelku *Odhod* se pojavijo vidni znaki izhoda iz telesa in materialnega sveta: »Os v meni se umirja / [...] Tiho drsim onkraj / k svojemu mehкому jedru« (82). Onkraj želi zdrsniti nesnoven (to se kaže v izbiri pridevnikov bel, steklen, prozoren), brez teže telesa in tako se v enem od besedil vidi v grobu, kjer ne zameri živalim, ki grizejo njegovo meso: »Luč mežika / skozi špranjo. [...] živali lezejo vame« (83). Pojavijo se sledovi luči, na katero se v temini jaza počasi pripravlja in z zadnjim verzom *Drobcev* postaja »odprt za luč« (95). V zbirki *To ni zame* prizna točko skrajnega razgaljenja – »Kako hudo je sleči pelerino / in iti nag na cesto.« (43) – in hkrati skrajne resignacije: »Sem sin / zavrženega dekleta? / Sem spak modrasa?« (2007: 18). Od nejasne podobe luči se obrne h konkretnjši krščanski božji podobi: »Umetnik je sredi vasi / izklesal Kristusa / s smejočim obrazom« (20). Kristusu očita, da se je med največjimi človekovimi grozodejstvi skril, hkrati pa v skladu z žrtvijo na križu razume, da je človek le v lastni bolečini

sposoben uzreti luč.⁹ Tudi v Kristusu prepozna stanje razkosanosti, ko se s hostijo lomi v podobi Kruha: »Dajal se boš / po koščkih / kot sirup bolnikom« (70). V razdelku *Advent* prizna nesposobnost poduhovljenja: »Globlje segam / in manj me je, / dlje gledam / in bolj boli« (30). V zbanalizirani atmosferi molitve v zadnji pesmi *Moliva* ostane nedoumljiv za pojem božjega in zato za vedno sam s svojo tomaževsko nejevero.

Preostane mu edina možnost – konkretna izselitev iz telesa oz. konec fizičnega bivanja. Spet se pojavi razdelek *Odhod*, a tokrat ne gre za iskanje nesnovne substance, temveč za pripravo na popoln odhod iz biti, iz kakršne koli substance. Od tod subjekt odhaja z motorjem, zato natančno opiše tehnično pripravo na pot in očisti poslednje zavore razuma. Za odhod v ne-bit izbere podobo motorista, ki bo šel s svojo vožnjo čez mejo, saj je le v preseganju telesnih zmogljivosti možen pobeg preko meje zavedanja v tragiko, ki se zdi bolj odrešujoča od statičnega vztrajanja v niču. V razdelku *Motor*, ki je bil prvič objavljen v tanki pesniški antologiji goriških avtorjev z naslovom *Znamenja*, subjekt tako z motorjem dokončno zapušča območje razumskega, ki mu je do zdaj predstavljalo edino resnico obstajanja. Ne obstajati več zanj torej pomeni razumiti se, razdrobiti razum, ubiti zavedanje: »Hitrost me meče / čez mejo, / kjer demoni žrejo / koleščka resnic, / vgrajena v umski / polobli možganov« (2003: 79). Popolna norost in drsenje v nesmisel mu predstavljata vznemirjenje: »valj v srcu / nabija s 3000 obrati / na minuto« (79). Naenkrat odhaja tako iz konkretnega, materialnega kot tudi razumskega, miselnega sveta: »Motor [...] žre asfalt. / zavest se izgublja.« (79). Resničnost zapušča z nerazumnostjo psa, ki ga je dal naslikati na svoj motor. Skupaj zdrsneta v smrt: »Nad nama bodo veje / spletene v križ« (83). Nerazumno vožnjo konča »razklana smreka« (84) ob cestišču, ki jo je razklal motor. Razumska logika ni prinesla smisla, zato je nazadnje pot v popoln odmik od razumskega jaza »[e]dina s smislom.« (84), »[r]azumna / je le razbitina« (85). »[B]rezglavi bog« (84) – odsotnost glave, razuma – in »[m]umija v etru« (84) – odsotnost čutenja – predstavljata neobstoje, ki skozi tragiko groze edini prinaša pomiritev. V divji samomorilski kretnji lirski jaz najde pot k iracionalnemu, ki je na noben drug, ne-tragičen način ni znal poiskati: »[i]z lobanje zacveti / rdeča roža« (85). Košuta ga imenuje »Mermoljev razseljeni Ulikses« (19), ki res ni niti preseljen niti izseljen, temveč obstaja zvest piščevemu temeljnemu obrazilu raz-.

V analognem sledenju plovnemu besedišču bi vsebina razdelka *Motor* pomenila popoln razpad plovila: motor ladje bi bil uničen, potniki bi potonili, razklani drobci bi ležali na dnu morja. Pesniški jaz pa nesmiselno plovbo prej popolnoma prekine: plovila ne razbije,

⁹ Morebitna aluzija na svetopisemski stavek: »Če pšenično zrno ne pade v zemljo in ne umre, ostane samo; če pa umre, obrodi obilo sadu.« (Jn 12,24)

temveč ga postopoma ustavlja – za pesniško plutje to pomeni drsenje v molk. Avtor sam pravi: »nima smisla pisati pesmi, če se vsaj tebi ne zdi, da tiščiš v sebi doslej še nepovedano ali pa novo sporočilo« (Horvat 2012: 70); o pesniških besedilih pa meni: »večina se jih ne posreči« (70). Ideja molka ga prvič obide že v zbirki *Z zvezdami v žepu*: »Pojemo molk / piščali brez zvezd. / Pesem molka, / da nas ob koncu / molk pojé / kot volk« (1982: 49). Molk namreč pomeni zanikanje besede, osnovnega pesniškega vesla oz. sredstva, kar za pesnika predstavlja raz-pesnjenje.

V *Drobcih* za občutje strahu zapiše: »Jezik porine globoko / v goltanec, da beseda / ne spregovori o njem« (1999: 37). O strahu spregovori tudi v *Motorju*: »Strah pred potjo / pomeni konec potovanja« (2003: 78), molčečnost pa primerja z motorjem v garaži, torej s takšnim, ki ne gre na pot in od sebe ne da glasu brnenja. Pesnikovo izničenje besede je posledica posebnega strahu – kot osnovni medij posredovanja vsebine je postala preohlapna, preveč relativna: »O kamnu in ljubezni / lahko pišeš karkoli, / ne da bi kaj povedal. / Vse je razvezano« (2007: 24). Kadar sta kamen in ljubezen ubesedena, med njima ni več nobene razlike. Še večje »razbesedenje« Mermolja povzroči, ko izniči prvi stavek knjige vseh knjig¹⁰ in z omembo kamna vzbudi asociacije na najpomembnejše besede Stare zaveze, zapisane na Mojzesovi kamniti tabli v skrinji zaveze: »Bog je s kamna / odlepil besedo / in besedi dal / nično težo. // Usodne stvari / tišči človek / v svojem molku« (24).

V ciklu *Metafore* opiše brutalen umor jezika: »Nekoč sem ubil jezik / kot nebogljeno tele. / Iz grla je brizgnila kri / na moje roke« (44). Za umorom je ostala izmaličena podoba jezika: »zveržene mesne kite« in »lesk morilskega noža« (44). Subjekt, ki je tako ostal brez svojega organa za govorjenje, pravi: »Od takrat molčim / v svoji bolniški sobi. / Omamljen sem od tablet« (44). Uboj jezika se je v resnici paradoksalno zgodil prav s tem, ko je spregovoril: »Kar se reče, umre« (44). Besede so izgubile primarni pomen in učinek, zato si lirski jaz raje odreže jezik in izbere molk: »Smo mi in jaz, / ki ubijamo za molk« (49). Za »razbesedenje« v veliki meri okrivi sebe samega, ki se za pesniško opremo s preskromnim kraškim besediščem ni dovolj potrudil: »V bingljanju sem / zamudil jezik, / da so mi v ustih / zrastli kapniki« (27). Posledice so jasne – preden bo zmožel posredovati koherentno sporočilo, bo postal fosil: »Ko bo beseda stavek, / bom koščica / na jeziku ledene obale« (28). Z odrezanim jezikom tako zapira svojo pesniško knjigo in zaključi z besedami: »Dam besedo besedi, / knjigo v knjižnico, / navdih v dah. // To ni več zame: / vame vrača se / jesenski molk« (73). Odhod iz pesniškega oz. besednega sveta, ki se paradoksalno pojavi v razdelku

¹⁰ »V začetku je bila Beseda in Beseda je bila pri Bogu in Beseda je bila Bog.« (Jn 1,1)

Prihod, avtor sam komentira takole: »če danes pomislim na pesništvo, zagledam na obzorju mrak. Ko zapišem verz, vem, da se moram učiti nehanja: pesniškega in osebnega« (Horvat 2012: 70).

Po umiku svojega pesniškega nastopa pa se lirski jaz še enkrat vrne kot krmar besed. Odpisani pomorščak¹¹ se pojavi kot mrtvec, ki sorodnike preseneti z odpiranjem trohnečih ust in se v izkristalizirani podobi usahlega starca spopada s problemi ugašanja spolne moči, denarne krize, nikoli najdene osebne vere, podobo popačenega boga in krivde, ker mu v življenju ni uspelo na nobenem področju. Svoj nastop po napovedi pesniškega umolka avtor utemeljuje: »Problem jezika pa so besede, ki se mi prevečkrat vračajo. Rad bi dobil tisto košaro besed, ki je nimam in je ne bom imel. Prepozno je [...] V meni je občutek, da je v vsem mojem delu neki manko, ki ga ne bo več mogoče nadomestiti. Vem pa, da se za to nima smisla preveč žalostiti« (70).

Mermoljeva zvestoba otipljivemu svetu celo subjekt kot krmarja notranje (nesnovne) pesniške vsebine spremeni v nekaj snovnega in konkretnega: »Razmišljal sem o resničnem koncu subjekta, to je o človeku, ki snovno razpade in se znajde med kupi odvečnega. Rob postane otipljiv. [...]. Subjekt kot podlaga jaza in z njim sveta je 'počil'« (63). Na točki duhovne in telesne onemoglosti tako pesnikov jaz ustavlja svoje plovilo predvsem zato, ker čuti, da se bliža njegov človeški (snovni) konec. Pod starimi, neubogljivimi udi pa so pesniške zavore lahko nezanesljive, kar kljub napovedi molka dokazuje nova zbirka – *Okruški*.

5 Pesniška plovba od otoka do otoka: pregled besedil od motiva do motiva

Mermoljeve pesniške barke se z vseh strani dotikajo motivi, povezani z morjem in vodo. Snov za upesnjevanje pridobiva ob različno dolgih postankih na posameznih pesniških otokih oz. motivih, ki tvorijo otočja oz. motivno-tematska polja. Na nekatere otoke se redno vrača in kljub porazdeljenosti v tematske razdelke posameznih zbirk se vsebinski tokovi vedno bolj prelivajo okrog že izoblikovanih tematskih jeder. Bolj ko plovec z vesli zamahuje v globino, bolj utrujajoča je plovba, bliže je bodisi potopu bodisi sestopu s pesniške barke. Mermoljeva leksika se v fazi raziskovanja globlje pod gladino pomensko oklene morfema raz, s katerim je predstavljena bistvena značilnost njegovega pesnjenja – razdrobljenost vsebine. Avtor jo drobi zgolj po besedni, semantični plati: z nelogičnimi, paradoksnimi, mestoma ironičnimi postavitvami vsebin celotam odvzema koherentnost in navidezno celost, s tem pa

¹¹ Beseda pomorščak je sposojena iz Košutove spremne besede k Mermoljevi pesniški antologiji *Na robu lista*.

odpira prostor bivanjskim dilemam. Potnik, ki se izkrca na drobljivih otočjih, mora opustiti zvestobo gotovemu, realizmu zvestemu koraku: razdvojenega, razklanega, ambivalentnega ga počasi srka romantična vizija sveta. Uvid smisla se mu vztrajno izmika in sizifovsko pomikanje po smeteh, ki so le še ostanek možnega smisla, ga spreminja v don kihotskega Odiseja, ki ni sposoben doseči Itake. Penelopa ga je izigrala, Telemah ne ubira pravih poti. Krmar je z vsakim novim zamahom motivno soočen z »razidealjenimi« ideali. Ontološki vprašaji se izravnavajo v deziluzorne klicaje, razumska naravnost krmarja postavlja v disonantno razmerje do sveta. Vrednote so razvrednotene, odvečne in moteče, a v srčiko kopnega pod skorjo pesniških otočkov je skrita želja po zmagi humanizma nad reizmom. Antinihilstična naravnost proti vdanosti propadu znotraj nič, ki se kaže kot drža vseh slovenskih književnikov v Italiji, tudi pri Mermolji ne odpove. Drobljivost trdnih tal otoka pod nogami se od *Drobcev na parketu* antiklimaksno stopnjuje do skrajne krušljivosti v *Okruških*, kjer odpove sleherna vera v kopno, stabilno zemljo pod nogami in se za edino resničnost izkaže voda – zdravilni element primorskih ustvarjalcev – kot popoln sinonim zanesljivemu obstoju konkretnega.

5. 1 Igriva plovba tik pod gladino: mladostniška obvladljivost konkretnih motivov

Tematsko polje Mermoljevih zgodnejših zbirk se zadržuje bolj na površini oz. tik pod vodno gladino pesniškega veslanja, kjer skrite čeri še ne morejo poškodovati plovila. Tem besedilom lahko pripišemo nadpomenko realistični teksti, ker ne vsebujejo (redundantnih) čustvenih dodatkov, temveč le najnujnejše sestavine, da se besedilo ne podre. V okvirih svoje navadnosti mejijo na namerno banalnost in prostaškost, ki ji avtor sam pravi »moj poizkus, // moje cigansko veselje« (1975: 4). Paternu jim pripisuje »pocestn[o] radoživost[...]« in jih imenuje del »pritlehne panorame« (1994: 33), v kateri se pojavljajo motivi krčme, pijančevanja, kozarčkov, pomanjkljivo oblečenih točajk, kvartanja, sleparjev in naveličanosti. V njih je zgoščena golota bivanja, ki razodeva deziluzijo vsakršnega ontološkega smisla in znotraj katere ni prostora za božansko.

Prisoten je motiv banaliziranega, človeškega in odsotnega boga: tudi on izloča, nanj se z morbidno željo po spolnem aktu tik pred obešenjem obrača obsojenec, »Bog je spokal kovček / in šel na bogato plažo« (57), ljudi pa v mestu pustil same; pojavi se motiv »razbožčenega« božiča: »Božič je žalost / polna luči«, ker je vse bistvo le »lutka, / ki se v hlevčku reži / za naše odrešenje« (1979: 16); povabilo k spolnemu občevanju velja deklici z

imenom Marija, ki vzbuja marijanske konotacije. Gradnja abstraktnejših konstrukcij je položena v prizemljeno, deidealizirano konkretnost: *Resnica*, *Resničnost*, *Ljubezen*, *Odgovornost*, *Smrt*, *Nasilje*, *Fašizem* in *Želje* so konstrukt konkretnih, materialnih in skrajno verističnih motivov.

Avtorjev začetni vstop v verzne vode s *Pesniškim listom* 3 je bil še bolj konkreten, bliže ohojcem in njihovi konkretni poeziji tveganja – v artistično oblikovani mapi z listi je nastopil s t. i. oho-motivi: nekatera od besedil v preprostosti besede opozarjajo izključno na lastno tekstovno spetost in se z otročje enostavno kohezijo (popolna leksemska ponovitev, minimalistična eliptičnost, pričakovani paralelizem členov, seznamsko naštevanje, mnogovezje) odmikajo od poetičnega polja ter poskusijo umetnost enačiti z navadnim življenjem (v pesmih se pojavi tudi avtorjevo lastno ime).

V zbirki *Nova pesmarica* in deloma tudi v naslednjih dveh se avtor odmakne od začetnega eksperimentiranja ter se oklene zvestobe grobemu realizmu tako v oblikovnem kot tudi v vsebinskem smislu. Motivika je položena v materijo, metafizična razsežnost »je vlita v predmete same« (Purič 2011: 153), uporabljene motive Puričeva imenuje »gmota vsakdanjih reči in navad« (153). Navadnost in pritličnost, v katerih ni nič vzvišenega, utemelji avtor sam znotraj verza: »Naš dom je navadna streha / za navadne ljudi« (1975: 53). Besedila so pisana v narativnem tonu, odsotni sta estetska dovršenost in stremljenje za vrednotami. Vidni so poskusi lahkotnih nonsensičnih besedil, ki pa v zoperstavljanju logiki niso skrajni. Nepremišljena, asociativna logika daje vtis, kot da se avtorju »ne da« ukvarjati z visoko umetnostjo. Odsotnost abstraktne dimenzije in skrivanje v varno zavetje konkretnega sveta navrže motiv stvari kot dela stvarnosti, v katero subjekt goji neomajno zaupanje. Pojavijo se motivi omare, hladilnika, zaboja na kašči z vsebovano šaro, prahu in kosov pohištva (npr. televizije) z rahlimi antropomorfnimi potezami. Tudi manj konkretne motive avtor zaupa varni stvarni vsebini: dele vsakdanjosti mozaično nameče na konkretno, materialno podlago motiva razglednice. Na eni od razglednic se prvič pojavi pasji motiv, tj. motiv pudlja, pristrčnega, smešnega psa.

Sledovi mladostne zaljubljenosti in razigrane erotike so motivno zasidrani v telesne dele golih deklic. Motiv slečenosti oz. nagote predstavlja lahkotnost, motiv gole deklice pa je bližje predmetu kakor nosilki osebnosti. Za motivi dekliških prsi, nog, pasu, bokov, dlani, las, zob, slačenja, beder in potenja je vselej opaziti subjektovo zadržano, previdno distanco. V tej erotiki je vedno nekaj rahlo smešnega, banalnega, celo morbidnega ali perverznega (izbira dojk namesto slave, motiv ljubimke, ki je veliko starejša od ljubimca, deklice, ki rada greši z vsakim, samozadovoljevanja ob moževi odsotnosti ipd.).

Že v zgodnejših zbirkah se pojavi avtotematizacija, prvič z avtorjevo napovedjo, da gre v njegovih pesmih za »poizkus« (4), ki lahko zgolj prelisiči kakšno deklico ali pa celo uniči besedo. Besedilo *Pesem* Kolšek poimenuje nekakšen »literarni program« Mermoljeve pesniške besede« (1984: 39): pesništvo je v njem hkrati »visoka sleparija« in »stisnjena bolest« (1975: 44) – torej goljufija in bolečina obenem, prisotno pa je tudi zavedanje vpletenosti filozofije: pesniška vsebina »je vprašanje, / ki si ga Mica ne zastavi.« (44). Pesnik poudari, da poezijo piše »ne smrtno resno«, temveč »le tako, za špas« (1979: 7). Na platnici zadnje zbirke prizna: »Ko sem pričel s pisanjem, nisem vedel, da prinaša pesnjenje duši precej sitnosti. Vztrajal sem iz radovednosti« (2013).

Ludističen začetek v prvi zbirki skuša označevalca postaviti nad označenca (*Beli kurenti, Verz, Bolečina, Soba, Zaboj na kašči, Res presenetljivo spoznanje dragega Ackota*), a že v tej in tudi v kasnejših zbirkah je resnična igra navzoča le kot motiv. Priokus grenkobe za lahkotnim okvirom igre nosi že ena prvih pesmi z naslovom *Ščinke*, kar je »italijanski in slovenski tržaščini začuda skupen dialektizem« (2003: 10), ki ga Košuta prevede v knjižno besedo – frnikole. Ščinka v funkciji igrace more postati prostor, »kjer v malem neskončju besede edino lahko soživljata dva sosednja svetova, kulturi, jezika« (11). Igrivost pa nima le funkcije razigranosti: »Ne. Mermolji in njegovim je šlo zares. Toliko zares, da so – kajpak povsem skladno s paradoksalno naravo svojega protestništva! – izumili igro« (10). V tej Košutovi izjavi postane igra medij za posredovanje globokega in resnega sporočila: igriva ščinka v svoji majhnosti spreminja rahločutnost v ravnodušnost. Z motivom igre se subjekt zavaruje pred resnostjo lastnih izjav, ki jih je znotraj igrskega prostora možno jemati povsem neresno.

Model Mermoljeve zgodnejše poezije je grobo navaden in nedotakljivo trden, a kljub temu ne zdrži bivanjskega pritiska. Njegova ranljivost je načeta od znotraj, iz vsebine same. Znotraj pritlehno veristične oblike v latentnem stanju biva romantiki in etiki predan lirski jaz, ki je preveč zadržan in sramežljiv, da bi svojo bol izrazil neposredno. Uničujoč učinek igre razkrije šele filozof Diogen, za katerim prikrito biva lirski subjekt. Skritje ranljivejšega dela sebe v globino besedila za brezskrbnimi verzi postopoma rojeva razočaranega človeka, ki se bo v banalnem videnju sveta pričel oklepati obrazila raz-/raz-/raz-, ker bo materialni svet s površnimi odnosi postal prekrhek, da bi lahko zdržal kot celota.

5. 2 Krov se zamaje: odpiranje čutnemu odpre prve rane

Zdrs lirskega plovila dlje pod površje pomeni nevarnost ostrejših čeri. S popolno vdanostjo pesniški plovbi krmar utrpi vidnejše poškodbe. Njegova poezija trešči ob deziluzijo in »razidealjenje«: »Počasi se oko navadi / na pritlikavi red« (1982: 41). Iz deidealizirane navadnosti se rešuje s kavbojsko, mitološko, antično, literarno in pravljичno snovjo. Motivi, zajeti v teh bazenih, pa niso del njegovega morja, temveč le občutenje tega, kar bi subjekt rad bil, pa ni. Motiv razuma, položen v naročje bistva, izpodbija vero v iracionalno, fiktivno in nadčutno, hkrati pa krmarja spreminja v zavestnega podpornika etike. V primerjavi z brezskrbnimi subjekti zgodnejših zbirk so Diogen, Galilej in lirski jaz sam odgovorni tvorci bolj smiselnega sveta, ki pa se v organizirani obliki izkaže za še večji nesmisel, ob čemer nastopita motiva dvoma in strahu. Za etični čut Mermolja pravi, da »se lahko rodi le v čistem srcu, v naivnem otroškem nasmehu« in da »nas vrže iz tiste racionalnosti, ki se v praksi pokaže kot večkrat nerazumna volja do moči in nas [...] preusmerja v protitok iskanja dobrega« (Horvat 2012: 60), s čimer opozori na nevarnost razumskega obvladovanja sveta.

Krmarjev nastop *Z zvezdami v žepu* pomeni približek intimi in liričnosti oz. prenos koncentracije »na manj konkretna polja bivanja« (Purič 2011: 158). Notranji jaz z nekaj kratkimi zamahi izplava iz narativnega tona v lirični vrtinec, a prisotni so dvom, strah in sram pred nežnostjo, zato zvezde raje ostajajo varno skrite v žepu. Motiv zvezd s širokim pomenskim potencialom vodi k abstraktnejšim vsebinam upesnjevanja, a zadnja pesem zbirke o zvezdah sklepa z izključitvijo tako čustvenega kot razumskega dela: »adijo / srce [...] in razum« (1982: 57). Zaključí s sprijaznitvijo, da je fizična prisotnost edina zanesljiva resnica: »Ostane mi pločnik, / na katerem sedim.« (57) Motiv tal (pločnika in kasneje parketa), kot merilo prizemljenosti in zavezanosti stvarnemu, izniči valove vzvišenega in estetskega, po katerih je Mermolja ravno uspel zapluti: med motivi kresnic, duhovno bogatega časa Velikanov, vilinih stopinj, sinčkovih prvih zobkov, smeti, ki v soju kresnega plamena za hip postanejo čudežne igrače, čarobnih metamorfoz deklic, ugašanja ribjega življenja v večnost zvezde, dna in globine, kjer školjka edino lahko izpljune bisere ali v erotični prispodobi on v njo živo sol, krmar resignirano izgublja tla pod nogami in tipaje po materialni podlagi zasluti nevarnost pod njo – »Včasih se resnično zdi, / da sedimo na prekleti mini, / ki čaka.« (48) Že na tej površinski točki sluti, da bi mina lahko celotno polje obstoječega raztreščila v nesestavljive koščke. Spuščanje vesel proti dnu je z vsakim milimetrom globine bolj negotovo ter nerazumljivo in resignacija nad doumetjem bivanjskega smisla postane pesniška *Igra v*

matu. Tu se začenja pesnikov vesoljni potop. Vsebine pravljic in mitov, ki se izgubljajo, so prikazane z motivom snežink, ki v razpršeni snovi predstavljajo razkroj in so nazadnje le drugo ime za smrt. Popolnoma pasivni Robinzon in poraženi Hektor, ki mu zgodovina ni namenila soočenja z velikim Ahilom, vodita v razočaranje in poraz.

Iz teh občutij izvirajo *Elegije*, v katerih Mermolja prvič postavi intimno os v epicenter svoje poezije. Iz nje pa intima ne bruha vulkansko, temveč jo varuje distancirana, celo sramežljiva in mestoma ironična ograda, da motivi čustev in čutenja elegičnih učinkov ne dosežajo v magmatski polnosti.

Ob motivu Klodijine nezvestobe se izkaže, da je zvestoba za lirski jaz ena temeljnih vrednot v odnosu z žensko, ki pa svoje telo ponuja v ljubljenje večjemu številu mož. Z njegove strani nastopijo motivi ljubosumja, upanja, razočaranja in bolečine, z njene pa motivi zapeljivosti, mnogoobraznosti in zahrbtnosti, ki jih subjekt postavlja pod skupni imenovalec – strupenost, kar je le njegovo videnje njenega obnašanja. Znotraj intertekstualnega prostora se je od Katulove želje po stotih poljubih Mermoljev pesniški jaz pripravljen zadovoljiti z enim samim, kar pomeni »razstrastitev« strasti in priznanje osebnega poraza: »Brez ljubezni / sem podoben senci« (1991: 16). Poražen notranji jaz izza obzidja rimske civilizacije beži v zavetje narave: živalski brlog se mu zdi sprejemljivejši kot »brlog sveta« (12) Pojavijo se odrešujoči motivi zemlje, krvi, oploditve samice in slonove smrti.

Motivi primarnega ga zvabijo na manj civilizirano afriško celino, kjer ga *Kraljica Afrike* mami z eksotičnimi elementi prvinske povezanosti z nadčutnim: med motivi afriškega plesa, golih prsi, mesene erotike, bogov peska in vetra, divjih živali, savane, zveri in zelenega začuti območje nevarnosti. Že z motivom razklane barke, na kateri se oddaljuje od celine etičnih pravil, opozori na svoje potapljanje oz. pot v samouničenje. Zaveda se, da ga bo utrip divjine predramil in hkrati uničil, ker v telesni šibkosti ne bo zdržal naravnega zakona moči in nadnaravnega zakona bogov nad njim. Omenjene tematike se dotikajo tudi *Basni*, le da so v njih (meta)fizične ureditve ironično prekucnjene in preobrnjene.

Motiv razočaranja nad revolucijo in njenimi poraženimi akterji se pojavi že v zgodnejšem besedilu 1978: subjektovo navdušenje je trajalo, »dokler se Guevara ni spremenil / v kačo in zbežak« (1982: 43). Misel na to ga boli še zdaj: »Spomin je žulj« (43). *Trojanski duhovi* poraza ga tako v osebem kot družbenem udejstvovanju spremljajo do najpoznejših zbirk. Ubijeta ga Klodija in kraljica Afrike, njegov Bakh se sooči s porazom lastne spolne moči, Hektor pa izdihne pod Zevsovim ukazom, da mora postati poraženec. Ob porazu in razočaranju se vsi omenjeni liki srečajo z razkrojevalnim semom raz.

Razdruževanje se pojavi tudi v tematiziranju tesnih medsebojnih odnosov, ki so za Mermoljo nenavadna izbira teme. Cikel *Svatba* z groteskno atmosfero problematizira iluzorno opevanje topline med ženinom in nevesto, začetnikoma zaupanja vredne skupne poti. Motiva črnih in belih svatovskih oblačil za vsakega od njiju, ki spominjata na svečo in mrkost, ter motiv odtujenosti ali bolje rečeno »raztujenosti« učinkujejo grozljivo: domači ju ne prepoznajo več, med njimi celo mati, ki zastopa motiv »razmaterinjenje« matere. Edini, ki ju prepozna, je stari pes, ki je pomensko bolj človeški od ljudi. Znotraj poročne atmosfere so odsotne temeljne vrednote: ljubezen, zaupanje, spoštovanje in bližina. Razvrednoten je odnos ženin – nevesta, saj se za njuno kočijo »odpira razpoka« (1991: 44), kar pomeni, da bosta šla narazen, to pa avtor poudari z motivom sneženja, ki zabriše vse, tudi »ljubezen, ki propada« (46), ali, bolje rečeno, razpada. Izpostavljeni sta prostorska in časovna kategorija, prvič pa vidneje tudi motiv (ne)snovnosti oz. snovi: »Ko bi se srečala / kje drugje, / v drugem času, / iz drugačne snovi / ustvarjena / in z ostrejšim posluhom / za vse, / kar biva skrito«, bi »drug v drugega se zlila / kot potoka« (47). S temi verzi lirski jaz prizna prisotnost skritega, neotipljivega, a se ne more odlepiti od teže snovi: »pa je tu vse pretežko« (47). Prav snovnost, v katero je edino tako dolgo neizpodbitno verjel, mu na tem mestu predstavlja srž problema. Motiv banalizirane neveste se pojavi tudi v kasnejši zbirki, kjer je nagovorjena s strani psa, pijanca in moškega, ki bi jo rad našel prek oglasov, v predzadnji zbirki pa je navedeno odkrito priznanje osebnega poraza na tem področju: »Moje neveste so v zakletem gradu« (2007: 41). V ciklu *Svatba* se pojavi strašljiv motiv razsekane zibelke: »Oče / je razsekal zibelko« (1991: 48), da bo ogenj pel kot majhen otrok. Odsotnost vnukov, ki je le drugo ime za motiv smrti oz. izumrtja kot nasprotja življenja oz. nadaljevanja rodu, je posledica motiva jalovosti zaradi razdora odnosov. Motiv otročička, deteta je prvič upodobljen kot prikupni »štirje zobki smeha« (1982: 43), vse poznejše omembe dojenčka pa so prisotne v kontekstu, ki malo bitje kaže v bralcu odtujeni, grobi podobi – kot strašljiv izvor rakavega tkiva in od kapitalizma izsesane koščice v zibelki, kamor je bilo dete položeno. Motiv otroka je prisoten le v moškem spolu – kar je prevladujoč spol Mermoljevih subjektov – kot motiv dečka, ki se veseli igrač in je sposoben komunikacije z nadrealnim.

V ciklu *Poljub* se avtor v nenavadno estetskem in nežnem tonu osredotoča na motiv življenjske sopotnice. Sredi skrajno realističnega okolja je upesnjena s pretanjenim čutom za estetiko. Ženski motiv je bil doslej opevan bodisi (banalno ali nadrealno) lahkotno – v luči lahkoživih mladostnic ali nadnaravni presnovni moči odprti deklic – bodisi s skrajno težo znotraj uničujočega odnosa do moškega. Z upesnitvijo Andromahe in Hektorja pa se je prvič pojavil motiv ljubezni, ki je vredna zakonske obljube. Motiv poljuba je prisoten že v *Klodiji*, a

le kot fizičen ostanek osiromašenega odnosa, tu pa se telesno ne pojavi, toda že zgolj kot duhovni nosilec naslova ima neprimerno večjo vrednost. V ciklu *Poljub* Mermolja vrednot ne relativizira; iztekanje mladosti ne drsi v nesmisel. Pojavijo se motivi umirjenosti, zrelosti, zadovoljstva in uresničitve v odnosu: »Potem se zdi, / da je vse, kar si želiš, / samo, da si, / umirjena ob moškem, / ki te gleda« (1991: 55). Puričeva omenja ljubezen kot »varnost skupnega bivanja« (2011: 164), v kateri se erotika, duhovnost in varnost pojavijo kot sestavine istega odnosa. V drugi osebi je namreč z občudovanjem nagovorjena ženska v kasnejših, zahajajočih letih. Primerjana je s podobo sončnega zahoda, a ne zaradi lepote, pač pa zavoljo čarobnosti, ki pride šele z leti in je mlada lepota ne vsebuje: »V tkivu se prepleta čudna sila«, ki je »najslajši voz« (1991: 51) prihranila za poznejša leta. Gospodinja je postavljena ob kup cunj, mizo, s katere pobira drobtine, ob portič, kjer lušči škampe, in ob posteljo, kjer si slači haljo: kljub nahajanju v (mermoljevsko značilni) ne-čarobni okolici z bivanjem v naročju svoje ženskosti okoli sebe oblikuje slast, s katero je postavljena v srčiko moškega poželenja, da je v mojstrstvu spogledovanja imenovana »čarovnica« (56). Še je sposobna zadržati in se odpreti moškemu, da je zaradi nje »vzvalovana trava« (55), a višek ni v njeni telesni, pač pa v duhovni razsežnosti: tudi po letih dela in sprijaznitev je zmožna sanj in oblikovanja optimističnega dne: »Tudi življenje, / ki je bilo bolj skopo, / ne pušča v tebi lakote« (52). Ob motivu drobtin se sicer sreča s z Mermoljevo središčno tematiko drobljivosti: »Da se vedno vse tako drobi, / te malce grize« (54); načrti, kot sta hiša in sreča, so postali »razsrediščeni«, a odsotnost ciljnega centra ni zapadla nihilistični vdanosti absurdu, pač pa je postala borba za skromnejši košček sreče, ki se zdi celo slajši od popolne uresničitve mladostnih ciljev. Življenjska vitalnost, obnovljivost, vztrajanje in bivanjska sla kot nosilci cikla pa se (ra)zlomijo v zadnjem besedilu: motiv razkošne večerje v separeju avtor pospremi s turobnim ozračjem, v katerem telo ob odsotnosti vitalne sle z vinom zauživa tudi smrt kot posledico samotne nesposobnosti regeneracije. Plovba globlje pod gladino človeških občutkov in doživljanj pesniškega krmarja vodi v osebni potop: bolj ko tone v globino, bolj mu zmanjkuje kisika in težje njegovi možgani razpletajo bivanjske vozle. Razočaranje in poraz ohromita njegovo zaupanje v otipljivo realnost otoških tal, ki postajajo vse bolj drobljiva.

5. 3 Plovilo nasede in razpada v drobce: drobljenje, destrukcija, razkroj

»[N]ato sem se razcepil v drobce, / da bi se bolje skril« (1999: 33), v zbirki *Drobci na parketu* sporoča pesniški krmar, ki na negotovem parketu obstoja ne upa več bivati cel. V nasprotju s prejšnjimi zbirkami se v tej osredinja na samega sebe in skuša razšifrirati dediščino, ki jo nosi v sebi kot v vrču. Motiv vrča opozarja na snovno dojemanje lastnih notranjih občutij, še natančneje – ta snov je tekoča. Notranji jaz sebe ne zna predstaviti, ker se z razbiranjem razstavlja in tako snovno razpada. V tej in naslednji zbirki je razpoznaven postopen antiklimaks subjektivnih občutij, v zadnji pa se s starčevo sprijaznitvijo rahlo dvigne. Resignativen konec nastopi na vseh substančnih ravlinah, predmetnost prične izpodrivati človeka in v zadnji zbirki spodkoplje starčevo reifikacijo ter tudi njega reistično popredmeti. V obratnem sorazmerju s postvarjenjem neživa snov pridobiva antropomorfne poteze. Drža distance, ki subjekt zavaruje pred skrajnim razkrojem, se kaže kot ironija, humor in paradoksi. Izrazna sredstva ostajajo podrejena posredovanju vsebine, življenje pa je zgolj vsakdanji pripetljaj, kar je skladno z Lyotardovo trditvijo o »čas[u] konca velikih zgodb«. Odsotnost ene zanesljive resnice drobi podobo smisla v simultano prisotnost relativnih, parcialnih resnic, kar Mermoljevemu, razumske utemeljitve sveta željnemu pesniškemu krmarju povzroča težave, »ko skuša upovedovati zmuzljivi misterij eksistence« (Košuta 2003: 13). Deziluzoren, skeptičen pogled ga vodi v skrajno disonanco s svetom. Končna resnica se mu »v svoji neulovljivi grozi« (2007: 33) vztrajno izmika; *Drobci*, s katerimi jo skuša sestaviti, pa se spremenijo v *Okruške*, ki tudi postavljeni skupaj ne tvorijo več celote. Fragmenti njegovih *Metafor* tako počasi izgubljajo povezanost z označencem, dokler pisec ne začuti, da mora dokončno odnehati. V pesniškem pokoju se vrne »k staremu pisanju« (2013: 9): staremu, kakršnega poznamo od prej, in staremu, ker ga motivno krmari stavec.

Mermoljevega razumskega obsedenca že od prvih zbirk navdušuje snovnost oz. vse, kar snov lahko tvori. Navdušenje nad otipljivim (pohištvo, trdnimi tlemi, dekliškimi telesnimi deli ipd.) pa skozi zbirke postopoma usiha in je v *Drobcih* pripravljeno na »notranjo presnovo, ki vodi od vere v stabilizirano konkretnost do dokončne destrukcije predmetnosti« (Purič 2011: 164). Nezanesejliva postanejo celo tla, čeprav Horvat omenja, da gre prav v tej zbirki prvič »za direktno kritično soočenje z resničnim živim svetom: s Slovenijo, z domom, žensko, naravo, tudi z nekaterimi domačimi pesniki« (2012: 63). Ta konkretna tla pa so za pesniški jaz še bolj zdrsljiva od poprejšnjih fiktivnih in ne omogočajo srečne podlage za bivanje, saj so zgolj parket, ki je umetno narejena podlaga. Od naravnih snovi se neposredno

pojavijo lesenost, kamenost, vodenost in mesenost. Na poti k neotipljivemu nastopi nagost, nato se stopnjuje v stekleno prozornost in nevidnost. Les se pojavi v motivih gozda in hrasta, na meji med pripadnostjo naturi in kulturi obstaja kot štor, kakor obdelan les pa je upodobljen v motivu postelje, ki je hrastov plošč. V reistični viziji sveta so leseni tudi hrbti rib, hrastovo telo, udje ter njihovo premikanje. V besedilu *Gradim* subjekt pravi: »Nabiram les, / [...] / brusim kline, / merim kole« (1999: 93). Glagolsko obdelovanje snovi v resnici predstavlja iskanje izhoda iz snovnega, tj. pot v duhovno osvoboditev. Motiv kamna se izkristalizira v zbirki *To ni zame*, kjer se pojavi kot nosilec samostojnega cikla: od banalno neznatne vloge pod nogami postane veličasten gradnik hiše in ob primerjavi z njim subjekt začuti točko popolne razvrednotenosti sebe. Kamen se pojavi tudi znotraj njega kot rakavo tkivo, nazadnje pa se lirski jaz v svoji kraškosti z njim izenači: »Poln sem razpok, / skozi katere teče voda« (2007: 22).

Tematizacija vode je poleg stalne neposredne motivne navzočnosti prisotna tudi skozi svojo poglavitno lastnost – tekočnost. Nanjo pisec opozarja z izrazi prelivanja, pršenja, lulanja, srkanja, pljuskanja, plavanja, preplavljanja, vlitosti in odplakovanja. Tekočnost uteleša motiv zlitja (Timave v morje, dveh teles v enega, morja v svoje telo). Še prozornejši od vodne snovi je motiv izložitve oz. šipe, ki stoji nasproti zaigranemu svetu mask: »vse, kar bi ustvaril, / je steklena šipa« (2007: 43). Na snovnost opozarja tudi motiv lizanja: subjekt se liže sam, liže ga voda, sam liže morje, žensko prosi, naj ga polije, z lisjakom ližeta mast plena, pes liže gospodarjeve prste.

Mesenost in telesnost sta zastopani z motivi živcev, mišic, kit, udov, goltanca, ust in kosti, ki kažejo na nemoč človeške snovi: »Odprem lobanjo« (2013: 15), »zveržene mesne kite« (2007: 44), »drseti kot nož / po drobovju« (1999: 35), »[o]stri jezički / [močeradov] mi božajo kožo« (83), štor imenuje »mrtvo nogo drevesa« (47), »Pevci imajo prerezana / petelinja grla / in ne zmorejo konca.« (34), »v rokah / se spletajo / neubogljivi živci« (91). Telesna snov se iz svoje trohljivosti poskuša rešiti z reinkarnacijo, ki pa vodi le v drugo snov: medtem ko je nenehna preobrazba deklic v *Igri s tremi sadeži* lahkotna in pomirjujoča, je subjektovo presnavljanje v živalsko, kameno, vodno in strupeno snov problematično: ob vsakem procesu metamorfoze začuti bolečino, izhajajočo iz tistega koščka, ki mu zmanjka do preobrazbe v celost. Njegov obstoj bi ujet v katero koli snov ostal negotov, ker se je Mermoljeva materialnost pričela od znotraj razkrajati. Razdrobljenost konkretnega sveta tako ni zunanje vidna oz. oblikovna, temveč notranja oz. vsebinska: avtor vsebino semantično (do)besedno razpoka, razlomi, raztrga, razreže, razseklja, razdrobi, razstavi, razbije, razmeče, razsuje, razkosa, razkolje, razlije, razprši in polula v nesestavljive fragmente (z glagoli,

samostalniki in deležniki). Tovrstna vsebinska obdelava navrže motive kupa reči, koščkov, drobcev, sneženih kosmov, drobtin, pršic, prahu, špranj, okruškov in odpadkov. Središče drobljenja je vsebinsko utemeljeno z morfemom raz-/raz-/raz, ki se pojavlja vse od prve zbirke dalje. Ob odsotnosti jedra na ustaljenem središčnem mestu – ob »razsrediščenosti« – ni več mogoče razločiti poglobitnega od perifernega. Motiv razkosanosti evocira že obred prerajanja ob starem *Bakhu*, podvržen pa mu je tudi možni sedanji obstoječi bog, ki se evharistično daje »po koščkih« (2007: 70) in za katerega bi subjekt naredil karkoli, da le ne »bi vse frčalo narazen« (1999: 90), s poudarkom na zlogu raz.. Glede na poprejšnjo vero v moč razuma subjekt ob nezmožnosti sestavljanja dejstev v logične teorije začuti neuspeh lastne življenjske vizije, ob porazu, razočaranju in razklanosti pa niti lastnega jaza ne zmore več dojemati celotno, čeprav želja po stanju celosti ostaja: »Drobim se v sobah« (1999: 24), »Poberi me in zlepi skupaj.« (59), »nočemo biti prah« (66).

To željo, ki je dosti bližje polju bolečine kot ravnodušnosti, je mogoče razumeti kot enega izmed petih vplivajskih faktorjev slovenske književnosti, ki nastaja v Italiji.¹² Košuta govori o razcefrani zavesti, kar je po njegovem le posledica vsepovsod dostopnih pluralnih, med seboj kontradiktornih razumevanj bivanjskega vprašanja, ki so nam v mnogih pogledih manipulacijsko oktroirana, tako da sami »nismo več sposobni sestaviti velikega Mozaika, uzreti Prapočela in smisla« (2003: 14). Natrganost razuma torej dojema kot posnetek »razsmišljenega« sveta, ki je oblikovan s strani kulture, ne pa primarno položen v človeški um; kot iskanje rešitve se zgodi pesniški pobeg s kulturnih tal na ozemlje narave. Vsebinsko razkosan je tudi jezik, pojavijo se »povedne špranje« (1999: 28), a koherenca v sebi ostaja dokaj celovita, na kohezivni ravni pa je še manj znakov notranjega razkroja; razkrajanje sveta je utemeljeno z nedvoumnimi izrazi, ki nakazujejo necelote. V *Prividih* Mermolja »razpesni« nekatere slovenske primorske pesnike. Kot protiutež drobljenju je prisotna volja po grajenju celot v ciklično oblikovanih strukturah.

Na razvrednotenje pojma dom pisec opozarja z motivom cigana, ki biva znotraj subjekta in se postopoma izseljuje iz njega. Subjekta je strah ciganstva v sebi: »Sam se bojim čez prag / svojega doma« (40). Svoj selitveni nagon od šotora do šotora tlači »pod težke odeje« (49). Dom, ki bi praviloma moral asociirati nekaj pozitivnega, je na tleh kulture postavljen popolnoma napačno. Zastopan je skozi snovnost, odsotni pa so odnosi, duhovne vrednote in bližina. Sestavljen je izključno iz pohištva oz. stvari: roke »so / priklenjene na fotelj« (23), stopala »so pribita / v copate (23), »na [subjektovih] nogah leži hrast« (23) in na

¹² Gre za ontološko razsežnost, v okviru katere Košuta slovenskim piscem v Italiji pripisuje antinihilistično naravnost.

postelji je »pribit / na hrastov ploh« (39). Motiv kletke oz. rešetk opozarja na njegovo ujetost v materijo, celo v telo, kar ponazarjata motiva hromosti in bergel. Na tej točki se lirski jaz prvič osebno sreča z motivom molitve, v kateri razmišlja o totalni spremembi svojega bivanja, tj. iz vere v snovno v verjetje nesnovnemu. Odvisnost od vsega, tvorjenega iz snovi, ga namreč pričenja zaslužnjevati: »smrt se redi v fotelju« (75), »reči žrejo prostor« (25), »[k]malu bomo jedli stoje« (25). Motiv žretja in požrešnosti nastopi še večkrat: »Moj dom je trebuh / po poročenem kosilu.« (25), hladilnik »bo stal pred televizijo in ugasnil slike« (25). Krivdo za izpodkopavanje reifikacije in reistično nadvlado stvari Mermolja najde v sebi, tj. v človeku samem: »Molčim in vztrajam pri svojem / polnjenju« (26). Motiva pajka in pajčevine opozarjata na zdolgočasnost, ki jo je zakrivila odsotnost iskrenih odnosov. Subjekt se spušča na osebno raven svoje družine, ki je zastopana z motivoma žene ter sina: »renčim na ženo, / ki brusi mačje kremplje« (57), »motor v glavi / dela kot žena, ki / je zamenjala ljubezen / s sovraštvom« (Mermolja 2007: 46), »Živim crknjen / zakon s samim sabo« (46), »Sem podpisal v omami / in ti si mi pobrala hišo.« (2013: 24), žena »mi ni nikoli verjela, / ko sem ji prinesel zlato ogrlico« (62), še sina je spravila pod zemljo, da je skrit, a »[s]in ne more imeti / v rojih punce.« (62). Motiv ranjenega odnosa ter odsotnost bližine sta opisana tudi na abstraktnejši, splošnejši ravni: »srečanje boli« (66); »Bližina je hip, / ki ga je naš / obzidani svet / v veku groze odbil.« (67); »Po ranjeni ljubezni / srce otopi« (68).

V *Okruških* se pojavi vizualno besedilo, ki opisuje balkonsko božjo perspektivo na civilizacijo: lirski jaz sedi na balkonu, gleda »pokrajine, / posejane z živimi trupli / in s skladišči bivanja [...] v urbanizaciji mrtvih« (2013: 11). Kot edina resnica skupnega bivanja, kjer celo bitka poteka prek ekrana in je dotik zaklenjen, se izlušči samota: »Sam je biti, / ker se je svet izpraznil / in sem njegovo / presamljeno zrcalo.« (12); »sam samim svojo samoto / slep« (12). Dokončna utemeljitev reizma se zgodi v zadnji zbirki, kjer v kapitalističnem vrvežu supermarketa utrujeni starec prizna: »položim staro glavo / med tisoč predmetov / in se sam spreminjam v stvar« (14). Lastne izenačenosti s predmetom se jasno zave: »Poniknem / v samoto reči« (14). Prikaz nepristnih, zaigranih odnosov in kulturne praznine je uprizorjen z motivi razstavljenega odra, maske, zastora in teatralnega prikaza primitivnega vaškega praznika.

Eskapističen premik v naravo, kot izhod izpod pretesnega ovoja družbe, nature ne naslika kot zelenega zatočišča, pač pa kot divje, nepredvidljivo okolje, v katerem vlada zakon moči. Na meji med obema svetovoma se pojavi motiv obzidja kot mejnika dveh nezdružljivih enot. Subjekt pravi: »sanjam travo, / ki na drugi strani zeleni« (1999: 93) in po kateri bi rad otroško tekal, saj na njenih tleh ni fragmentarnih drobcev prahu: »Iz pljuč bo dihal / veter / in

odpihal / s čevljev prah« (94). Divjina je najnazorneje orisana z motivom gobca, ki najpogosteje pripada volku: »gobcem bom podaril drobovje / in prazen postal meso« (19). Živalska motivika sestoji iz divjadi (jelenjadi, srnjadi, lisice, lisjaka, insektov) in udomačenih živali (perutnine: petelinov, kokoši), ki so postavljene v odnos plenilec – plen. V zgodnejši zbirki se v razdelku *Basni* soočita vrabec in sokol, pri čemer slednji požre prvega, a brez dramatične žalosti ob ugašanju življenja, saj je znotraj plenjenja logika usmrtitve naravna in brezčasna: »Ta moč je čista in večna / kot božji zakoni.« (1991: 69).

Besedili *Potok* in *Lisjak* vsebinsko pro et contra zagovarjata/zavračata idejo možne združitve kulturnega in naravnega: v prvem besneča voda osebkcu s kulturnega območja ne dovoli prestopa v divje naročje nature, saj mu odplavi dom, v drugem pa lisjak (zastopnik narave) in lastnik kokoši (zastopnik družbe) skleneta nenavadno tovarištvo – lastnik svojo hrano zavestno ponuja za plen lisjaku: »Na tihem sem mu / hvaležen za vsako / ubito kokoš« (1999: 52). V obeh se oglašata motiv živalskosti oz. živalski nagon po zaplembi in uboju, na kar opozarjajo krvoločni elementi gobca, krvi, nabrušenih zob, plena in želje po masti: »se eden k drugemu / stiskava in liževa / kokošjo mast.« (53) Uporabljeni motivi volka, lovskega psa in udomačenega psa so le tri različne stopnje civiliziranosti: prvi je nevaren človeku in živalim, drugi samo živalim (lovcu nosi plen), tretji pa nobenemu od obeh, a od potlačenega nagona po sveži krvi ga ločujeta le veriga in strah pred gospodarjem (zaradi lastne želje po kokošji masti prežene lisico). Prijateljstvo med lisjakom in kmetom kritično opozarja, da so tudi človekove lastne udomačene živali (v opravičljivi luči prehranjevalnih potreb) v resnici izrabljani plen.

Poživaljenje oz. človeška reinkarnacija v živalsko telo subjekt bodisi spremeni bodisi želi spremeniti v geparda, leoparda, žuželko, jelena in srnjad. V tropu jelenov je lirski jaz omamljen od bližine samcev, ker ima moška vloga v naravi svojo razpoznavno dimenzijo moči: »rinem glavo / med tople gobce, / rogovi žvenketajo / ob dotiku. / Hlastam / za moško bližino« (51). S preobrazbo v žuželko subjekt od liričnega doživljanja vzponov in padcev, s človeškim razumom razvrščenih na linijo, odhaja nazaj v krožnost mita, let žuželke se mu zdi »miren krog, / ki lahko stegne krila« (84). Celost kroga, ciklusa vode v naravi ga vrača k epski logiki, ki ne pozna tragike konca, in s spremenitvijo v oblak sklepa: »Iz svojega kroga / se ne bom več vrnil« (86). Spreminjanje v sestavine narave ju s Klodijo umešča v prostor, kjer »ljubezen ni več breme« (1991: 13), temveč le odprtost oploditvi in življenju. Prisoten je tudi motiv rjojenja: pred smrtjo zarjove stari slon, subjekt bi zarjul kot jelen. Motiv slonovega pogina je obakrat upodobljen umirjeno, z vdanostjo v konec življenja, ki žival dela veliko tudi pred smrtjo. Notranji krmar Mermoljeve izpovedi pa ne zmore sprejeti konca lastne snovi, zato se – zanj neznačilno – odloči raziskati območje nesnovnega.

5. 4 Popolni brodolom, utapljanje, iskanje rešilnega čolna: nič, kaos, odhod

Popolno razkrajanje otoških tal izkrcanega potnika obupano vabi nazaj na plovilo v varno naročje vode. Veslanje brez cilja pa postaja zanj skrajno utrujajoče in ob upočasnjevanju zamahov se oklene spoznanja: *To ni zame*. Takšen naslov zbirke se navezuje na pesniško nehanje oz. molk (»razbesedene« besede so izgubile pomensko in označevalno vrednost), ponuja pa tudi eksistencialni premislek o odhodu iz obstajanja v ne-obstoj oz. smrt. Dokončen poraz bivanja pahne subjekt na dno nič, v brezno biti, iz najgloblje resignacije se dviga že z ironičnim zavedanjem novih porazov. Ob motivih izgube in bolečine pa se kot protiutež ironični ravnodušnosti pojavljata potreba po ljubljenosti in želja po razdajanju dobrega.¹³ Njuno nedoseganje tako predstavlja umik bivanjskega smisla oz. »razsmišljenje«.

Človeško življenje je upodobljeno skozi pretresljivo izpoved zrna, ki kljub védenju, da bo kot rastlina poteptano, sili v rast: »Čemu s tolikšno žejo / lezem v luč, / ki me bo upepelila?« (2007: 58) Lastni setvi odvzema svetost sejalka, ki ga je vsejal kot »svoj začetek konca« (57) in tako razvrednoti lastni jaz, čeprav so mu ostale poslednje sanje o svojem koščku bitnega prostora: »Ko vstanem, / bom naročje veveric« (60).¹⁴ Od Mermoljevega subjekta niso ostali več niti fragmenti, ki bi jih bilo mogoče kdaj sestaviti v celoto, temveč zgolj nesestavljivi *Okruški*: »Omet se z mene lušči / kot ožgana koža ribiča« (1999: 61).

V ciklu *Advent* se zave zamujenosti njemu ponujenega časa, zato se izenači s slovnično kategorijo: »Zamudil sem zamujeno« (2007: 33); »Sem preteklik, / slovnična kategorija« (28). Izpraznjenost lastnega bivanja se mu zazdi zgolj pričakovanje polnejšega časa: »Duh mojega časa / je advent onega, / ki pride« (29). Stagnirati znotraj okvira svojega časa je strnjeno v neologizmu »časiti se« (72). Vsebinski krmar Mermoljeve izpovedi se izkrca na otočju nič, ki v njem ubije sleherni občutek lastne vrednosti: »kako blizu sem odmevu nič.« (38); »Nič poznam.« (43), »Koliko je v meni smeti / brez pomena« (46), znotraj sebe začuti »pošast, ki se v [njem] / drobi kot glasovi / iz gostilne« (46). Vilma Purič o zbirki *To ni zame* zapiše: »Središčen je razhod med vztrajanjem v imanenci, ki se sproti razkraja, in iskanjem transcendence, ki bi nakazala drobec smisla« (2011: 167).

Spoznanje o drobljivosti materije in njenega dojetja ter doživljanja v sebi ga nazadnje tako prizadene, da se odloči oditi iz nje: razkroj tako snovne kot razumske, čustvene in identitetne ravni mu ponuja edino možnost: neobstoj. V ciklu *Odhod* se nanj pripravlja

¹³ Omenjena motiva sta v skladu z antinihiliistično naravnanoostjo slovenskih ustvarjalcev v italijanskem prostoru.

¹⁴ Navedeni citat dokazuje vitalistično postavko Mermoljevega subjekta, ki vztraja znotraj absurde situacije.

fizično, psihično in tehnično. Ob fizični pripravi ugotavlja: »nujno je najti ravnotežje« (2007: 8), ob psihični prizna: »Ostati se zazdi lažje / kot nositi hrastov križ.« (7), ob tehnični pa poskuša »zamenjati gume, / pregledati olje, / nategniti ketno / in poiskati ključ« (7). V ne-bit namreč odhaja z motivom motorja, ki ga je v razbitem stanju uporabil že v zgodnejši zbirki. Tik pred odhodom ga razjedajo številni (človeški) pomisleki: »Vsak popotnik nosi v sebi / izvorno težo« (9). Pot pa je zanj neodločljiva in neizprosna, tj. »brez tolažbe večnosti« (10) in ambivalenten: »Veselje zabobni z bolečino« (10). Strah in slutnja smrti sta bližje motivu samomorilnosti kot nesreče. Tehnična motivika v osrednjem delu preide v zlovesče elemente: kavelj, gobec tovornjaka, kremplje, klešče, zobe, razklano čelado, črno mašno obleko in krvavo rožo. Omenjeni so odmik angela varuha, duša, po katero nihče ne pride, in simbol groba oz. spomenika: »Nad nama bodo veje / spletene v križ« (2003: 83). Kot nadomestek nenehne božanske navzočnosti Mermoljev jaz pri motorni vožnji spremljata narisana podoba njegovega starega psa in motivika volčje navzočnosti. Tematika odhoda je konkretizirana skozi prispodobo motoristove vožnje, ki predstavlja razsnovo (motiv žretja) tako na snovni kot razumski ravni: »Motor / pod napeto ritjo / žre asfalt« (79), »Hitrost me meče / čez mejo, / kjer demoni žrejo / kolesčka« (79) razuma. Motiv zvezdnega utrinka – »Ena sama zvezda se zasveti« (80) – nakazuje rahel premik proti veri v nadzemsko, ker v okviru ljudske vraže kot pridih usodnosti z zvezdno stezo zariše konec posameznikove poti. Ob tem se subjekt na motorju vpraša tudi o možnosti posmrtnega bivanja: »Je še možno kam priti, / ko iz razklane čelade / vzcveti rdeča roža?« (2007: 12) Vznemirljiva pot v tragiko je ambivalenca sama na sebi, s čimer je ponazorjen obstoj v svojem jedru. Motorist na poti v neobstoj o cilju ne razmišlja, temveč ga »razsmišlja«. Košuta zapiše: »Poti je konec in razšifrirali smo: stvarnost ubija. Neizprosno.« (2003: 19) Prispodoba motorista je tako podoba ubijajoče stvarnosti, iz katere človek ob razkroju smiselnega drvi na rob norosti – edinega odrešujočega stanja, v katerem razumska logika ni prinašalka smisla. Zavesten zdrs v smrt za pesniškega krmarja predstavlja namerni brodolom, resignirano uničenje plovila in sebe, ki bi se ob siceršnjem nadaljevanju plovbe razkrajal postopoma.

Na begu iz oklepa stvarnosti se krmar pred lastnim potopom zateče na rešilni čoln nesnovnega. O veri v duhovno avtor zapiše: »Ne vem, ali sem veren ali sem neveren. Vsekakor ne mislim, da je vprašanje transcendence umrlo, nasprotno, morda je celo bolj aktualno, kot mislimo.« (Horvat 2012: 65–66) Prehod na področje duhovnega je najprej zastopan z motivom hrepenenja po svetlobi, svetem in luči: pesniški jaz postaja »odprt za luč« (1999: 95). Sprašuje se, »Čemu bila bi / luč trpljenje za oči?« (2007: 66), nato pa ugotavlja: »a le v bolečini / se razkriva luč« (68). Poskus vere Mermolja opravičljivo utemeljuje: »V tem

vrtnicu je luč zadnji rešilni čoln potem, ko se je Titanic potopil. Čolnič pa je le boljši kot nič.« (Horvat 2012: 63) Izvor duhovnega lirski jaz zazna v samem sebi: »Tiho drsim onkraj / k svojemu mehкому jedru« (1999: 82). S prislovom *onkraj* opozarja na kraj, ki je ločen od fizičnega nahajanja v trenutku bivanja. Izkrcaje na otočje duhovnega je ponazorjeno z otokoma prihoda in odhoda, ki sta le različni imeni za isto, hkratni konec in začetek: »Trudni prihajamo / vedno na iste postaje / in prihod se pomeša / z odhodom« (1982: 36). V zbirki *To ni zame* se kot prvi razdelek pojavi *Odhod* (snovni, materialni izhod iz sveta), kot zadnji pa *Prihod* (vstop nesnovnega, transcendentnega).

Vstop v transcendenco je podprt s pridevniki 1.) prozoren – »Obul bom steklene čevlje, / oblekel prozorno pelerino« (1999: 87), »Zjutraj se obračam / v prozorni masi« (2007: 43), subjekt bo »prozoren zaveslal po mlečni cesti« (Mermolja 1999: 26), privlačita ga akvarij, izložba; 2.) neviden – »Pridružil se bom / nevidni karavani.« (87); 3.) breztežen – »Čudovito bom daleč, / brez teže« (85) in 4.) bel (*Beli bor, Sneg, Snežinke*). Ob prevladi tovrstnih pridevnikov se Mermoljev jaz veseli sveta, vodenega z mislijo in čutenjem. Prihod in odhod kot menjavi pozicije prej in potem sta speljana skozi motiv špranje. Prihod na svet je uprizorjen skozi špranjo med dekliškimi nogami, ki je povezana z iracionalnim: s spolnim udejstvovanjem dekleta »odprejo sončne špranje / starodavnemu obredu« (1982: 46), tudi niti Andromahinega krila so sončne, tj. povezane z nebesnim božanstvom.

Odhod v stanje smrti se prav tako izvrši skozi špranjo: »Koščena roka / bo vseeno našla / špranjo do ljudi« (2007: 63). Tudi božja luč prihaja preko špranje, skozi katero je bil rojen celo Kristus, božji sin: »Luč mežika / skozi špranjo« (1999: 83); Kristusa subjekt nagovarja: »Gol prihajaš / skozi sončno špranjo / in si kot mi« (2007: 68). Prostor za duhovno se pogosto odpira znotraj motivne povezave z morjem: subjekt si sliko stanja, ko bo odprt duhu, predstavlja, »kako bo[m] na travniku / brez živali / lizal sol« (1999: 95). Pojavljata se motiva darovanja in molitve, ki pa sta pogosto napolnjena s posvetno, celo banalno vsebino. V nekaterih besedilih je dimenzija molitve povsem izpodrinjena in napolnjena z ostankom materije, npr. s ptičjimi iztrebki. Religiozne poteze se sproti banalizirajo, da subjektova ranljivost ne bi preveč zašla v duhovne rešitve.

Motivi psa, boga in volka učinkujejo kot podmotivi oz. trojnost znotraj istega motiva – kulturni, duhovni in naravni obraz za isto podobo. Božji motiv je največkrat postavljen ob bok pasjemu – npr. v besedilu *Molitev* subjekt pravi: »Renčim [...] po pasje se grizem za rep.« (91) Bog in pes nista le enakovredna, temveč se kategorije celo obrnejo – bog je banaliziran, pes pa poveličan. Pasja vloga ima ob vsakršni prisotnosti vidnejše mesto od drugih: v ciklu *Svatba* je pes bolj človeški od vseh v družini, v razdelku *Dom* se pojavi kot družinski član, v *Naravi*

je bolj zviti od lisice, v razdelku *Nevesta* moža domá namesto žene čaka psička, na *Motorju* je motoristu pasja podoba edini zvesti prijatelj. V zgodnejši zbirki subjekt psa z imenom *Black* sočutno in človeško nagovarja: »Imel si preveč / pasje srce« (1975: 23) »in smo te zato ustrelili« (23). Kot nasprotni pol prijazne (svoje živalskosti ne-krive) pasje podobe se pojavlja ne-vsemogočen bog, tj. bog brez božanskih lastnosti. V *Basnih* je nenavadno enak živalim ali celo neuspešnejši od njih, v večini zbirk pa se izkaže za ravnodušnega, krutega, odsotnega ali celo neobstoječega. Človek je znotraj motiva življenjskega labirinta in kletke prepuščen sam sebi, saj za boga pravi: »me med križi pušča samega« (2013: 39). Božji odgovor človeka ne jemlje resno, saj ga ne izvzema iz gmote ustvarjenih reči oz. iz snovi: »Moli, pravi, zagledan v reči.« (39) Tudi človeški odgovor bogu se ne more odlepiti od snovnega, s čimer apriorno odvzema pomen duhovnemu: »Molim snovno / za obliž na rano.« (39) S konkretnjšo religiozno predstavo pisec zajadra v svetopisemsko motiviko, h kateri pa pristopa rahlo ironično. Jasno starozavezno božje razodevanje boga Jahveja – »ne bo ti več ušla / odvečna beseda, / kot takrat, / ko si v nevihti / zarjul, da si tisti, / ki je.«¹⁵ (2007: 70) – je nadomestila novozavezna odrešenijska skrivnostnost, ki jo avtor slika groteskno: Kristusu pripisuje nemnoženje rib, iz staje mu krade ovce, z njim pribija na križ večnost, obraz križanega upodablja nasmevano, ob mrtvem Jezusu, ki se vrne iz groba, ljudstvo prebledi in subjekt mu svetuje, naj ljudem ne obljublja večnosti.

Pisec trči tudi ob apokaliptično motiviko, ki bo z nenavadnimi nebesnimi znamenji človeku končno pojasnila smisel obstajanja. Ob galilejskem, diogenskem in sokratskem analiziranju sveta Mermolja o veri zapiše: »Med zrcali možganov / so učenjaki računali / na tvojo odsotnost« (69). Z izrazito razumskim dostopanjem do sveta problematizira možno božjo navzočnost. Subjektov odnos do boga tekom zbirk ostaja konflikten, v zadnji pa vernemu umrlemu prijatelju skrušeno prizna, da nikoli ne bo zmogel vere. S pripevom »In ti veren si molil.« (2013: 36) stopnjuje nedostopnost božjega samemu sebi, ko umrlemu pravi: »Tekač na prazni progi / čaka, da prevzame / štafeto, / ki ne pride, / ker si jo odnesel s sabo.« (37) Od božje kreacije sveta mu ostaja le platonska podoba senc in njena nesnovnost je za lirski jaz nesprejemljiva. Sestavljanje smisla se mu izmuzne, ker ni snovi, ki bi ga sestavila, zato besedo vrača besedi¹⁶ oz. »navdih v dah« (73), torej pesniško razvozlanje bitnega prostora duhovni sapi, od koder veje izvorni Smisel, subjekt sam pa resignirano obmolkne. Naravni obraz pasje podobe je volčja pojava. Volk se pojavlja s krvoločnimi obrisi gobca in

¹⁵ Z verzom vzpostavljena intertekstualna povezava s svetopisemskim božjim razodetjem Mojzesu ob gorečem grmu: »Bog mu je rekel: 'JAZ SEM, KI SEM.'« (2 Mz 3,14)

¹⁶ Svetopisemska aluzija: »V začetku je bila Beseda in Beseda je bila pri Bogu in Beseda je bila Bog. Ta je bila v začetku pri Bogu.« (Jn 1,1-2)

nevarnosti, a hkrati je edini resnični zastopnik divjega sveta narave, ki v volčji požrešnosti skriva privlačen prvinski nagon: »človeka temna slast / pred volčji gobec kliče« (62). Koncentracija volčjega je zgoščena v pejzažu vasice z imenom *Volčji grad*, v kateri se prebivalci izgubijo kot v volčjem grlu.

Z okrepljeno avtoreferencialnostjo se avtor še nekajkrat vrne k avtotematizaciji. Pesnjenje komentira: »V pesmi je človek gol« (Horvat 2012: 67). Mermoljev notranji krmar se dolgo ne upa povsem sleči, temveč obstaja znotraj drugih figur. Z neposrednim razgaljenjem se rani in na platnici zadnje zbirke prizna: »Vsakič, ko sem napisal pesem, sem vprašal: 'Kdo si?' Okrušek se je odlepil s kože in pustil brazgotino.« (2013) Metapesniške izjave postopoma zgoščajo svojo težo: od lahkotne nonsensičnosti, ki se posmehuje redundantnosti pesnjenja, se preko citatne in aluzijske medbesedilnosti (s *Prividi*, Kosovelom, Katulom, Defoejem, Homerjem, Nerudo, Lermontovom, Levstikom, Jenkom, Cankarjem, Prešernom, Svetim pismom, ljudskim izročilom idr.) dvigujejo na raven skrajno problematičnih pesniških izjav: »Nerazberljivo sem« (2007: 53), »Vse je razvezano.« (24), »Pišem in ne znam besed.« (1999: 35), »Razdražene črke / rojijo kot čebele / ob mrtvi matici.« (35) S sintagmo »mrtva matica« avtor opozori na lastno »razpesnjenje«, ki ga dodela v ciklu *Metafore*, v katerem besede primerja s pticami, ki letijo k njemu v »mrtvo gnezdo« (2007: 39). Njegova sposobnost metaforiziranja je torej mrtva in stopnjevana do grozljivega motiva zločina, ki je opisan kot brutalen uboj jezika (subjekt si lastnoročno odreže organ za govorjenje), s čimer se pesniški krmar na krvav način reši iz sveta metafor in se zateče v motiv molka. V *Okruških* se pojavi motiv starega pisanja, v katerem »se namesto / vrtečih metafor / in križnatih nesmislov / besede spravijo / v govoreči red« (2013: 9). Postaran notranji jaz sprijaznjeno utemeljuje: »Prišel sem pač / do svojih kosti / in umetni zobje / ne morejo dlje / dolbsti smisla pesmi.« (9) Sprijaznitev z lastnim ugašanjem ne more prinesiti ničesar novega in za sedanje pisanje pisec prizna: »Pišem preteklo / in z očmi na tilniku.« (9)

5. 5 V rešilnem čolnu preživelega starca: naveličan, skrušen, a izbrušen starčevski pogled

»Pesem me še zvabi, ko mi v glavi pričnejo rojiti kake posebne eksistenčne mušice« (Horvat 2012: 70), sporoča avtor po dolgotrajnejši zaustavitvi pesniških vesel. S tem opozarja na eksistencialno razsežnost svoje poezije, ki ni zamejena z določilnico slovenske ustvarjalnosti v italijanskem prostoru. Stari krmar se vrača v podobi skrušenega ali, bolje

rečeno, okrušenega starca, ki pa ob življenjskem brodolomu ni potonil. Iz resignacije izplava z zasilnim starčevskim čolničkom, na katerem plove sprijaznjen z usodo konca in doživlja vizije dovršitve sveta ter izteka lastne zgodovine. Poslednji poskusi komunikacije z nadrealnim se razvrednoteno izpridijo do banalne stopnje. Starec naposled ne išče več čolna, saj kot polnost bivanja prepozna vodo, ki je v njem ter okoli njega. Vržen vanjo se navadi na neugodne okoliščine plavanja v življenjskem bazenu, odrešitve bivanjskih stisk pa črpa iz morskih dotokov.

(Pri)morska motivika ni otočje, na katerem bi se izkrcal le za določen čas, pač pa voda oz. stalno okolje, v katerega pesniški krmar umešča svoja notranja doživljanja. Ti motivi so avtohtoni, konstantni del pesniške plovbe, saj njegova pesem nastaja ob morju. Košuta govori o mediteranskosti (in multikulturnosti) v okviru literarne kontaktologije oz. o prostorskem faktorju kot enem izmed ključnih pri oblikovanju slovenskega literarnega sistema v Italiji.¹⁷ Vpliv mediterana je mogoče razumeti tudi širše – sleherno nastajanje književnosti je zaznamovano s prostorom, ki navrže nekatere pokrajinske motive, npr. morje, gore, reke ipd. Besedilo *Morje* se pojavi že na ovitku prve zbirke in motivno vseskozi ostaja hrbitišče Mermoljeve poezije – na pričakovanih in nepričakovanih mestih. Nastopijo motivi rib, ribiča, soli, zlitja, škrg, drstenja, ladje, podmornice idr. V to motiviko se avtor posebno rad zateka v kriznih trenutkih: »zaloputnil bi škrge / in dihal tesno« (2013: 26).

Dokončna osmislitev tekočine oz. vode kot podobe sveta nastopi v zadnji zbirki v besedilu *Svet je voda*. V njegovih verzih voda preplavi vse ravni – subjektovo notranjost, snovno okolje okrog njega in duhovno dimenzijo nad njim: »Vse se zlije vame, / v kozarec morja« (18); »Kar je še stvar, / gre skozi vodo / in nič za njo ne / ostane za spomin.« (18); »Večnost nima več kisika.« (18) Polnost vode zahteva popolno izenačitev morja in sveta: morje = svet. Znotraj njega »Človek-riba / in riba-človek / plava v daritveni posodi« (18). Navedeni zloženci sestavita dvoživko, v kateri sta zlit in izenačen kopensko ter vodno bitje: riba = človek. Odrešujoč učinek vode znotraj človeka se pojavi preko motiva zlitja ob želji pijanca, ki ležeč ob morju pravi: »Zlil bi morje vase« (1999: 43). Sposobnost popolne združitve z morjem onemogoča problematičen motiv roba (ta nehote asociira tudi rob dveh različnih kultur), ki lirski jaz za vedno obsoja na onesrečujočo, neprestopno mejo: »Pribit sem na rob / med vodo in zemljo.« (43) Med primorskimi motivi je pogost tudi motiv bora, kosovskega zdravila, ki poteptan notranji jaz s primorsko radoživostjo antinihilistično

¹⁷ Geografska določenost slovenske književnosti v italijanskem prostoru je ena izmed ključnih postavk.

postavlja pokonci: »Raste beli bor, / da bom nanj zlezel / sam sebi prijatelj: / čarobno cel / in zavezan skupaj.« (85). Subjekt si želi »med veje borov, / da bo[m] dišal po smoli« (59). Nenehno navzoča je kraška motivika, ki že v prvi zbirki nastopi z nenavadnim, utesnjujočim opisom Krasa, skozi katerega subjekt doživlja sebe: »Nekaj je mrzlo in odskrunjeno.« (1972). V *Pejsažih* se izrišejo beneška pokrajina in nekatera primorska mesteca (Barkovlje, Barbana, Volčji grad), ki pa so zgolj zrcalo subjektovega staranja – svet opazuje z roba in se sam sebi dozdeva odvečen: »vse je polno / odvečne nesnage / in življenja« (2013: 54). Za starejše ljudi pravi: »mi smo mirne smeti / z dolgim spominom« (52). Zase ugotavlja: »Staram se s tramovi hiše« (56).

V razdelku *Starčevski razgledi* se izkristalizira motiv starca, ki je že skoraj mrlič in na pragu smrti. Ko se namreč starec vrne iz trgovine, sorodniki prebledijo »kot pred mrličem, / ki je dvignil pokrov« (5). Prazno življenje – »nič vbrizgne strup / za mojo malo smrt« (10) in odsotnost pristnih odnosov – pes in kanarček sta zanj »zadnji dotik« (11) – ga naposled le pripeljeta »[d]o roba« (55) življenja. Pisec smrt vseeno imenuje »tujo bit, / ki je prišla / kot nepričakovani gost / pometat hišo« (10). V starosti ga spremljajo motivi bolnišnice, osamljenosti, odmaknjenosti, krivde in kazni: subjekt tarna: da je »sam v svoji / stari rahlosti« (12); »Sam sebi sem kazen.« (13); »Bičam starost, / kot da sem zanjo kriv.« (13); »Nočem [...] žalovanja, / ker je moja sanja / na samem.« (16); »Previdno naj bom odmaknjen« (17), »Tudi tebe / čaka prostor / v odmiku« (52). Besedilo *Starec in otok* je občuten opis samotne starčeve smrti v naročju domače zemlje, ki uteleša subjektovo željo glede načina lastnega konca: »Umrli je pri koreninah, / rodili so ga vetrovi / [...] v srcu je nosil / rodni kamen otoka« [...] »niso našli trupla, / ker ga je vsrkala skala / ali pa odnesla burja« (16). V *Spominih erosa* se postarani subjekt sreča z usihanjem spolne moči: »Med jaz in ti / je ostala le razlika.« (23). Sposobnost vznburjenja predaja potomcem: »Spol naj tli / za vnuke.« (23). Z njegovim ljubljenjem se ne zadovolji več niti prostitutka, lastni prostati pa očita povzročajočo bolečino. Moč erosa kot »bitna sla« (28) se hrani le še s slikami lepih deklet, povečini pa sprijaznjeno drsi naproti nerodovitni dobi, »ko ljubezen ni več imela smisla« (29). Erotična motivika diha iz nenavadnih motivov, kot so lubenica in njena semena, tuna, svilena soteska ženske, cigareta po ljubljenju ipd.

V Mermoljevih zbirkah se (le mimogrede) pojavijo tudi zgodovinski motivi (Che Guevarova revolucija, otroci cvetja, fašizem, Bardo julija 1976, vojne žrtve). Ob njih pisec razmišlja o pojavljanju zla v zgodovini in zanj ugotavlja, da je trajno le, če je natančno in sistematično (npr. geometrično skladanje kosti v kraške »fojbe«). Sem pa tja (npr. med slovesnostjo ob obletnici umora bazoviških žrtev) se bežno dotakne politike, ki prerašča v

etično razsežnost: »Med petjem zbora / si ogledujem svoji roki. / Katera je Kainova?« (43) V tem verzu se skriva pomenljivo vprašanje politični levici in desnici, hkrati pa dejstvo, da je ena od obeh človekovih rok zagotovo roka morilca, saj je morilska kretnja položena v njegovo človeško naravo.

V razdelku *Wall street* se avtor prvič neposredno dotakne tematike denarja in pomanjkanja. Opozarja na odsotnost humanosti v kapitalistično urejenem sistemu, ki v center življenja postavlja tržišče s številkami, kar postaja tudi človek: »Ne gre v trugo človek, / v nič izpari / neplačani kredit, / kar je neznansko huje.« (61) Ljudožerstvo imenuje posel in v besedilu *Požiralec juhe* v podobi moža s podolgovatimi usti, v katera pripne slamice in srka juho vseh prebivalcev bloka, slikovito predstavi delavca z davkarije. Besedilo *Bankovci* se ukvarja z motivom inflacije, ob kateri »stegujemo roke, / da bi bogateli hitro« (69). Fizično povečanje denarne vsote izpodrine prostor za človeka, da subjekt nazadnje prizna lastno umiranje pod težo redundantne snovnosti: »Izdihujem se v peno odvečnosti, / umiram pod rahlo težo stvari« (69). Za stvari (med njimi bankovce), ki so le fizični skupek materialnega, v katero je v zgodnji pesniški fazi gojil trdno zaupanje, subjekt pravi: »Zanje plačujem / okruške iz sebe.« (69) Nazadnje ga notranje rani prav prevelika vera v stvarnost oz. snovni svet, ki ob iztekanju let ne le izgublja pomen, temveč Mermoljevega pesniškega krmarja prične dušiti in obremenjevati. Življenjska borba za nedosegljive stvari ga je namreč tekom let opeharila za drobna dosegljiva duhovna doživljanja.

6 Pesniško krmilo: Mermoljeva izbira jezikovnih sredstev

Mermolja svoje pesniško plovilo usmerja z neizrazitimi jezikovnimi obrati, ki pa so sporočilno in kohezivno (relativno) trdni. »Jezikovno izbiro sem uravnaval z vsebinskimi stališči in ostal na robu jezikovnega bohotenja« (Horvat 2012: 9), tovrstno izrazno izbiro utemeljuje avtor. Ob postopnem razkrajanju upovedovanega sveta pa ne nastopi razkroj jezika: vsebina tone, jezik pa ne. Potaplajoč se bivanjski smisel oblikovno, ob težnji v proznost, opisnost in pripovednost ter z zvestobo ločilom, ne podpira razkrajanja kohezivnih in koherentnih vezi. S tem se pesnik pridružuje razkrojevalcem klasičnega verza ter pridobiva na pripovedni živosti in tekočnosti. Z odsotnostjo artistske hermetičnosti ga Košuta uvršča pod »realistično deblo vsakdanje, na videz banalno estradne govorice« (2003: 7) z modernističnimi in postmodernističnimi primesmi. Krmarjenje je vse od začetka usmerjano s pomočjo treh pesniških vesel: humorja, ironije in paradoksov. Z njimi pisec vzpostavlja

distanco do izpovedanega, da se z njo zavaruje pred valovi obsodb, ob katerih si ne dovoli zapluti pregloboko »na vodeni skorji biti« (2013: 55). O izbiri besedja Kolšek zapiše: »Leksika je neizprosna.« (1984: 40) Ob tem se najbrž spotika ob navadnost, neizpodbitnost in grobost izbranih besed, ki z jasnim pomenom večinoma označujejo konkretno predmetnost. K temu bi lahko spadal tudi primanjkljaj pomorskih izkušenj oz. ožji nabor besedišča,¹⁸ o katerem Mermolja pravi: »Verzov nisem pisal z levo roko. [...] Rad bi dobil tisto košaro besed, ki je nimam in je ne bom imel. Prepozno je, možno je celo, da sem bil pri iskanju malce len.« (Horvat 2012: 69–70)

Besedila zgodnejših zbirk so izrazno produkt neracionalne, asociativne logike, vezane na naključnost konkretnih motivov, ki dajejo vtis, kot da se avtorju »ne da« ukvarjati z oblikovno dovršenostjo lastnega izdelka. Prva zbirka se najbolj približa ohojevskemu eksperimentu, a Puričeva poudarja, da se pisec »v ludističnih postopkih ne do kraja sprosti« (Purič 2011: 154), kar pomeni, da izpovedni subjekt ni jezik, ki bi bil popolna referenca sebe kot označevalca. Košuta to povezuje z umeščenostjo avtorja na skupni ustvarjalni prostor slovenskih piscev v Italiji, ki od osrednjeslovenskega literarnega pisanja med drugim odstopajo tudi zaradi jezikovne nesproščenosti. Mermolja se odvrta od potenciranega tvorjenja nove leksike, ki bi lahko mestoma prehajala v izumetničeno hermetičnost, in se oklene jezikovne skromnosti. Puričeva omenja »odsekano in skopo govorico« (157). Vendar se ne razkroji v šalamunovsko smer, ker pesnik ne zmore larpurlartizma. Kot pravi Košuta za ustvarjalce omenjanega področja, »[g]loboko na svojem dnu ostaja etimos še vedno logos: nosilec smisla in sporočila« (1995: 391), zato se pisec (podzavestno) ne loteva »zvočno ludističnih, dadaističnih, futurističnih ali ohojevskih skrajnosti« (391).

Za mnoge izmed njegovih pesniških enot je značilna ciklična oblika, ki šele v sklopu večjega števila besedil predstavi idejno bistvo (*Jesse James, Diogen, Klodija, Bakhov rog, Svatba, Odhod, Zrno ...*). V zbirki *Z zvezdami v žepu* je poleg vsebinske zaznavna tudi oblikovna sprememba. Ob odpiranju nadčutnemu in pravljičnemu se tudi jezik rahlo razbohoti in mestoma nenavadno približa estetskemu prikazu vsebine. v tej in naslednji zbirki metafore postanejo bogatejše, v njih je zgoščenega več pomenskega potenciala kot v poprejšnjem enoznačnem sestavljanju vsakdana, pogosto pa so presekane z grobim paradoksom, ki zamaje njihovo estetsko stabilnost. Poskusi poetizacije (razdelek *Kresnice*, cikel *Snežinke*, cikel

¹⁸ Mermolja za besedno plat prve zbirke pravi: »V Ljubljano sem prišel iz Gorice, kjer je bilo jezikovno območje že šibko, in tako sem uporabljal za poezijo veliko skromnejše besedišče, kot sta ga uporabljala Šalamun ali Jesih, ki je bil in je ostal jezikovni 'računalnik'.« (Horvat 2012: 57–58)

Poljub) niso drzni in vsakršni jezikovni mehkobi ter izrazni nežnosti (ki že sama po sebi ni pretirana) sledi namerna depoetizacija pesniških zamahov. Mermolja namreč v naslovu ene od zgodnejših zbirk prizna, da nastopa »z zvezdami v žepu«, torej z estetsko idejo, ki jo je potrebno skriti v vsakdanjo obliko, čeprav ne ve točno, kaj bi z njo počel: »Sedim ob cesti, z zvezdami v žepu, in ne vem, kaj bi z njimi.« (1982: 57) V enem izmed zadnjih besedil omenjene zbirke *Molk* »poje« vse, o čemer subjekt »pôje« (49), in pesnikovo orfejevstvo postane usodno načeto. Vse do zadnjih zbirk Mermoljeva govorica ostaja razumno prizemljena in stvarna, z ironičnimi nastavki, ki se posmehujejo veri v bivanjski nadsmisel. »Gibalo navdiha so razdvojenosti in protislovja« (2011: 167), zapiše Vilma Purič. Koherenca se ponekod vzpostavlja s postmodernističnimi intertekstualnimi povezavami (dialog s Homerjem, Katulom, Gradnikom, Kosovelom ipd.).

Strukturo Mermoljevega pesniškega plovila je potrebno opazovati na vseh jezikovnih ravninah. Na fonemski ravni se kot ostanki rime in njene umetelne ritmiziranosti pojavljata paralelizem členov (*Benečija*, *Beli kurenti*) in popolna ponovitev onomatopoejskih leksemov (*Ščinke*) ali kar celega verza (*Verz*). Tudi kasnejše zbirke s popolnim pesniškim rimanjem postrežejo le redko (z zaporedno, prestopno ali prosto rimo, ki se ne ozirajo na silabotonično štetje naglasov znotraj verza). Pogostejši sta aliteracija in asonanca ali kombinacija obeh (v naslovih *Med kaktusi kuham kavo*, *Riba in reka*; večkrat s soglasnikom s: »sam samim svojo samoto / slep« (2013: 12); »sipe, sebe in spomine« (2013: 51); »slepca slepa sled« (18), »obleka oblakov« (2007: 63). Zvočnost je poudarjena tudi na ravni leksemov, z anaforičnim ponavljanjem – veznika ki, besednih zvez 'po malem', 'kdo ve', lastnega imena Hektor ipd., z iteracijo – »Pada, pada, pada / beli sneg« (1991: 43), na sintaktični ravni pa s pripevi – »In ti veren si molil« (2013: 36), »Raste beli bor« (Mermolja 1999), »naši nonoti so verjeli v svoje seme«, (1975: 12), »Spi, deklica naga, spi.« (16), »Sam sem« (2013: 12). Besedila z junaki epskih pesnitev so pisana na meji med vezano besedo in ritmizirano prozo, zaradi česar jim do neke mere ostaja nekdanja epska verzna veličina.

Morfemska ravnina z morfemi, kot sta pre- (prerezan, preboden, preperel) in raz- (raztrgan, razklan, razpoke, razstavljeni, razsvetljen), poudarja stanje vsebinske necelosti in ranjenosti.

Na leksemski ravni je zaznavna polarizacija toplih in hladnih pridevnikov, ki razdvajajo celoto, da se lomi v ambivalentnost. Prislovi so sredstvo za spreminjanje subjektive perspektive (dol, gor), nominalne pesmi pa znak za odsotnost akcije v brezizhodnem stanju. Glagoli se pogosteje kot v upovedovanju akcije gibljejo na tematskem polju razkrajanja in razpadanja v delce. Pogosto je rabljen primitiven, pomensko najširši

glagol biti, s katerim subjekt – čeprav necel – ostaja na polju obstajanja. Redka medmetna iteracija »čof čof, čof, čof, [...] plenk, plenk, plenk« (1984: 11) brezplodno izpodriva razumsko kategorijo, da bi ohranila otroško igrivost. Pojavijo se redki dialektizmi (štrmac, ščinke, panini), italijanizmi (attenti al crollo) in neologizmi (presamljen, časiti se). Uporaba lastnega imena (Maja, Lucija, Nini, Cunja) povzroči sestop z abstraktne, obče bivanjske sfere v konkretno posamičnost.

Na sintaktični ravni velja omeniti pogostost naštevanja in prihodnji glagolski čas, nedovršni glagolski vid ter pogojni glagolski naklon, ki kažejo na subjektovo nezadovoljstvo nad sedanjim nedoseganjem želenega. Tudi nedoločna glagolska oblika zakriva negativizem v trenutnem stanju: »Čutiti se luknja / v deblu akacije« (2007: 32), »cediti iz / sebe med« (32), »Sam je biti« (2013: 12). Zaimki z odsotnostjo naveznika povzročajo manjše motnje v koheziji, uporaba povratnega zaimka z distanco do sebe pa subjekt spreminja v uganko samemu sebi: »Z rokami grebem vase« (1999: 9), »Strah pred sabo / se vrača« (37).

Metaforični prenosi največkrat nastopijo z obema poljema – prenesenim in neprenesenim, ki ju izenači glagol biti: »Spomin je žulj.« (1982: 43), »Svet je voda.« (2013: 18). »moje srce je kos granita« (1991: 26). Primerjano in primerjalno besedo lahko povezuje tudi zanikan glagol obstajanja: »naš dom ni kraljestvo« (1975: 53), »fašizem ni oblast« (56), »Katul ni zemlja.« (1991: 19). Namesto bivanjskega glagola se lahko pojavi glagol, ki opisuje metaforo v nastajanju: »štirje zobki smeha / postanejo pisan metulj« (1982: 43); »se sam spreminjam v stvar« (2013: 14), »Slutim se čistega / kot beli sneg« (2013: 15).

Pomensko je metafore mogoče razvrstiti v več skupin, glede na metaforično izhodišče. Pojavlja se 1.) »meseno« izhodišče (metafore so zastopane z ojdipovskim izdiranjem oči, prerezanimi petelinjimi grli, drsenjem noža po drobovju, odpiranjem lastne lobanje, zverženimi mesnimi kitami ipd.), 2.) »morsko« izhodišče¹⁹ (metafore so zastopane z ribami, škrgami, drstenjem, školjkami, ribiči, hobotnicami, sončno kremo, soljo, jadrnico ipd. in se stopnjujejo do alegorične vodne podobe sveta »na vodeni skorji biti« (2013: 55), 3.) »kraško« izhodišče (metafore so zastopane z borom, Timavo, jamami, fojbami, kapniki, burjo), 4.) »zlovešče« in »taboriščno« izhodišče (metafore so zastopane s kleščami, čelado, kavljem, vešalom, pečjo, križem, kremplji), 5.) »živalsko« izhodišče (metafore so zastopane z volkom, psom, srnjadjo, perutnino, netopirjem, ribami, drobnico) in med njimi izrazito 6.) »pasje« oz. »volčje« izhodišče (metafore so zastopane z gobcem, kremplji, šapami, renčanjem, cviljenjem, mastjo, nabrušenimi zobmi, dlako, ugrizom, žretjem, laježem, crkovino, plenom,

¹⁹ »Morske« metafore pokrivajo prostorsko določilnico kot enega izmed petih konstitutivnih faktorjev slovenske književnosti v Italiji.

volčjo pastjo idr.). V predzadnji zbirki se pojavi tudi 6.) svetopisemska motivika, zastopana s Kristusom, adventom, ovčami, pastirjem, starozaveznimi in apokaliptičnimi elementi.

Znotraj cikla *Metafore* pisec opiše »razmetaforjenje« metafor. Zave se lastne metaforične usmerjenosti v asociacije morja: »Moje misli rišejo / podobe na vodi« (2007: 37); obsoja maske, klone, lutke in vsakršen občutek derealizacije ter išče pot v snovno oprijemljivost: »Je čas, da odprem vrata / in vstopim v meso dneva?« (38) Naveličan metaforične zaigranosti besed motivno odlaga svinčnik in si odreže jezik ter si cankarsko zaželi »pohano perutnino, / da se bo[m] fino najedel / izven vseh metafor« (49). Mermoljevo pesniško krmilo se torej jezikovno obrača v smeri izraznega realizma s poskusi naturalistične pripovednosti in prisega na zvestobo varnemu slovničnemu zaledju.

7 Tokovi, ki usmerjajo plovbo: vplivi literarnih tokov in poskus periodizacije

Pesnikova beseda nikoli ne pluje ločeno od literarnega sistema. Za pesnika »na robu« to pomeni troje: vpliv italijanske književnosti, vpliv osrednjih slovenskih književnikov in vpliv poezije »v izpostavljeni legi« na stiku italijanskega in slovenskega kulturnega prostora. Pri literatih slednjega območja je za Paternuja pomembna pluralnost literarnih tokov oz. »notranja organskost« [...] »od arhaike pa do modernizma in še čezenj [...] Vse obstaja hkrati in se med seboj trpi in prenaša. V globinah se nekako raje spaja kot razhaja in izničuje.« (1994: 6) Košuta v zvezi s prostorskim faktorjem te književnosti opisuje njeno nahajanje »v temeljno realističnih mejah, izključevaje tako poudarjeni hermetizem kot prehod v čisto metafikcijo« (1995: 389). Pirjevčeva za 20. stoletje omenjenega prostora zapiše: »Pretrgan je bil stik z modernizmom, ki je v začetku dvajsetih let imel prav v Trstu in Gorici pomembni središči in v Kosovelu močnega ustvarjalca. [...] Osebna in skupnostna ogroženost je bila na tem prostoru preveč resna, da bi slovenski književnosti dopuščala resnično notranjo razpuščenost. Zato modernizem, še posebej njegove ludistične in nihilistične variante nikoli niso globlje in zares posegle v tržaški del slovenske književnosti.« (2001: 390) Na prekinitev oblikovanja nacionalne identitete kot pogoja za literarni razvoj opozori tudi s Pahorjevim citatom: »Ko smo bili na tem, da si jo (zgodovinsko zavest) v začetku tega stoletja utrdimo, je prišlo leto osemnajsto in nas zbil kot toča vinograd.« (388)

Od italijanskih dotokov v Mermoljevo poezijo velja omeniti vpliv krepuskolarizma, tj. literarne pojavnosti v italijanski književnosti iz začetka 20. stoletja, prek katere »pesnik neposredno, brez simbolov izraža iskrenost svojih občutij. Poezija se ni več sramovala skromnih stvari, istovetila se je tudi z vsakdanjim življenjem.« (Ramous 1966: 541) Krepuskolarna atmosfera rojeva pesniški tekst v »nižjih tonih«, zabrisan v izrazu in poln melanholične ironije« (541), kar je tipično mermoljevska značilnost vseh njegovih zbirk, bolj izrazita pa predvsem v zgodnejših pesniških poskusih. Krepuskolarizem se navdihuje tudi pri dekadenci, s čimer je pri Mermolji mogoče razložiti nekatere dekadentne poteze (npr. v ciklih *Motor*, *Odhod* in *Svatba*). Preprostost izraza avtorja veže na pesniška imena Saba, Ungaretti, Montale in Quasimodo, ki jim je skupno »iskanje, večkrat tudi krčevito, osnovnih vrednot besede, večkrat zunaj logičnih zvez in zunanje muzikalnosti, prizadevanje, da bi se dokopali do bistva, osvobojenega nepotrebnih okraskov« (542). Kasnejši vplivi (imen Caproni, Sereni, Luzi, Angeli, Parronchi, kasneje Bellintani, Rebellato, Nogara, Accrocca, Birollo) poleg odsotnosti jezikovnega razbohotenja vsebujejo še Mermolji znano »težnjo po jasnosti« (542), da bi »utrli pot v liriko, ki bi bila osvobodena nepotrebnih stilističnih umetnosti, polna človeške, včasih dramatične vsebine, toda brez teatraličnega prenaprezanja« (543).

Preprostost njegovih besedil ima na začetku pridih estradne in konkretne poezije, kar je najbrž posledica avtorjevega študentskega bivanja sredi kulturno živahne Ljubljane. »Iskal sem pot med Vojinom Kovačem Chubbyjem, Milanom Jesihom, italijanskimi kantavtorji, kot so bili De André, Guccini, De Gregori, folk singerjem Bobom Dylanom in drugi. Moje poznavanje poezije, slovenske, italijanske in svetovne, je bilo sicer že širše, vendar sem izbral omenjeno »cesto«« (Horvat 2012: 57), grobo navadnost svojega pesniškega plutja komentira avtor.

Tok slovenskega intimizma Mermolje ni posebej zaznamoval. Tematizacija intimnih odnosov v njegovih besedilih je zavrta in sramežljiva. Konflikt z družbo, deziluzija in skepsa so skriti za znana imena akterjev iz literature, filma in zgodovine. Namesto v luči minattijevskih »zakonitih zatočišč« se narava odstira kot nepredvidljivo, tudi kruto okolje. Prisotna pa je trezna racionalna postavka v Kovičevem in Menartovem smislu. Košuta Mermoljevo poezijo trezno ločuje od Kravosovega ironičnega modernizma in Košutovega modernističnega eksistencializma, ko ji nadene oznako »minimalistični intimizem« (2003: 9). Ob tovrstni opredelitvi opozarja na avtorjevo nevero v moč odrešujočega pesnjenja, predvsem pa na relativizacijo ne samo pesniške besede, pač pa sleherne metafizične težnje in tudi konkretnega, stvarnega prostora, s čimer pisca oddalji od tipičnih ustvarjalcev »v izpostavljeni legi«.

Mermoljeva pesniška beseda vsebuje veliko modernističnih in eksistencialističnih prvin, kot so destrukcija realnosti, relativizacija, odtujevanje, izgubljeni pomeni besed, razpadanje celot v fragmente, razkrajanje subjekta, razvrednotenje, prednost eksistence pred esenco ipd., vendar v subjektivem odnosu do teh lastnosti obstajajo temeljne razlike s klasično modernistično prakso. Subjektov razkroj je pričakovan, saj ga sam napove oz. utemelji: »nato sem se razcepil v drobce, / da bi se bolje skril« (1999: 33). V svojem doživljanju ne zapada skrajnemu nihilizmu in absurdu, saj še vedno tipa za drobci slutenega smisla. Razčlovečenje ni skrajno, ker se zaveda, da odsotnost vrednot ni pravilna; subjekt sam ni prevrednoten, vrednote manjkajo le v svetu okrog njega. Skozenj ne spregovori jezik sam, kajti procesi destabilizacije ne zajamejo ravni izraza. Namesto zamolkov so prisotna na videz brezciljna, asociativna nizanja podob. Njegove začetne nonsensične poskuse Košuta uvršča daleč od sodobnega modernizma Zajčevih, Strniševih, Tauferjevih in Grafenauerjevih izrazno zapletenih besedil; Mermoljeva pesniška govorica ga prej spominja na »ikonoklastične frekvence Šalamunovega *Pokerja*« (2003: 10). Ob svojem pesniškem razvoju Mermolja napreduje v smeri verzne prozaizacije, a njegova sintaksa, čeprav preprosta, ostaja kohezivno trdna. Njegova pesniška besedila vsebujejo tudi nekatere nadrealistične prvine (npr. motiv še žive odsekane petelinje glave, pojočih prerezanih petelinjih grl, odprte lobanje ipd.), nekatera besedila pa z zloveščimi elementi ustvarjajo groteskno razpoloženje (npr. cikli *Svatba*, *Motor*, deloma *Zrno*).

Tretja faza slovenskega povojnega modernizma s svojo ultramoderno različico je pesnika zaznamovala predvsem na začetku, v ustvarjanju neposredno po študiju. V zgodnjem pesniškem oblikovanju je zaznavno vizualno in zvočno eksperimentiranje (po Geistrovem in Pogačnikovem zgledu, ustvariti poezijo, ki je gledana, poslušana in gibana) in sledovi reističnega minimalizma. Opazna je de pragmatizacija neumetniških besedil, ki so zastopana kot umetniška (opis razporeditve pohištva, seznamsko naštevanje). Princip igre je navzoč vsebinsko, na oblikovni ravni pa avtoreferencialno poigravanje z označevalcem odpove. Sledovi reizma so zaznavni predvsem v zadnjih zbirkah, a popredmetenje človeškega bitja ni popolno, ker je ob postopku reifikacije prisotna subjektova prizadetost; bolj osrečujoča je njegova transformacija v žival, ker v njej vidi izhod izpod teže razuma, medtem ko nekatere živali (predvsem volk, pes in riba) pridobijo antropomorfne poteze. Košuta za Mermoljev verz zapiše, da »ostaja čisto na dnu prizadet, angažiran, moralističen, podoben protestniškemu kriku krvavečega angela, Kosovelovega človeka z odprto rano na srcu.« (17) Mermolja je tako bliže novemu realizmu oz. retradicionalizaciji kot vplivu ludizma: osvobojen skrajnega nihilizma in oblikovno konzervativen ter oddaljen od Novakovega in Grafenauerjevega

estetskega formalizma – z verističnim jezikom, ki si poezijo obvladljivo podreja, s preprosto metaforiko in približkom vsakdanji komunikaciji – vzpostavlja dialog s pesniško tradicijo.

Postmodernistično dihanje, skupaj s priznanimi literarnimi besedili, njegove tržaške škrge spreminja v kozmopolitsko naravo sodobnih literarnih pljuč in »oddaljuje tržaško poezijo od njene tipološke zasidranosti v krajinsko in narodno motiviko« (Purič 2011: 169). Relativizem resnice, kot nekdanje celostne enote, med obilico parcialnih idej v medmrežnem svetu ponuja le še okruške metafor. Te so pogosto zgrajene s pomočjo citatov priznanih pesniških del in se z okrepljeno avtoreferencialnostjo poglobljajo v svojo lastno zgradbo in smisel (cikel *Metafore*). Literarni eklekticizem, citatnost in medbesedilnost v Mermoljeva besedila neposredno privabijo epske, mitične, pravljичne, basenske, bajeslovne, zgodovinske, filmske, literarne in religiozne junake: Homerjevega Hektorja, kraljico Afrike, Katulovo Klodijo, bandita Jessa Jamesa, filozofa Diogena in Sokrata, znanstvenika Galileja, Levstikovega Martina Krpana, Defoejevega Robinzona, Strniševe mitološke figure – npr. Minotavra, Dantejevega bika, ples bakhtank, Kosovelov bor in brinjevko, Jesihov in Grafenauerjev *Kamen*, Lorcovo zeleno, Krakarjeve *Iskalce biserov*, Kovičev *Južni otok*, svetopisemska Jezusa in Mojzesa, apokaliptične pojave, Lermontovega *Junaka našega časa*, Jenkov učiteljski klobuk, Cankajeve »pečene piške«, z motivom čuka aluzijo na Marija Čuka itn. Figure motorista, Hektorja, Diogena, Galileja in druge narekujejo odisejske, uliksesovske, donkihotske, sizifovske, črtomirske, orfejske, ojdipske in druge asociacije. Ženske podobe asociirajo ženske like – grške boginje, erinije, angele, Marijo, Penelopo, Molly, Prešernovo pesem *Dekletam* in druge. Skozi eksotično drugačnost in marginalen položaj omenjenih likov in delcev materije pesniški jaz projicira svoje lastno gledanje na osebno, družbeno in bivanjsko situacijo. V *Prividih* se odkrito spogleda z Vukom, Sokratom, Kosovelom in Gradnikom, v zadnji zbirki pa z Ungarettijem, Majo Haderlap in ilustratorko Luiso Tomasetig. V pogovoru z De Lillovim milijarderjem postmodernistično prehaja čez fiktivske meje in se deloma spaja z junakom iz knjige.

Intertekstualni namigi so bodisi posredni bodisi indirektni: nekateri junaki se neposredno pojavijo že v samih naslovih ciklov ali posameznih besedil (*Klodija*, *Hektor*, *Robinson* ipd.), nekatere poteze pa le indirektno, bolj ali manj izrazito, včasih morda celo nenamerno, preko motivnih, besednih ali zvočnih podobnosti evocirajo določena dela, motive in osebe: npr. besedilo *Ko čuk skovika* je morebitna aluzija na Marija Čuka; »Izdiram si oči, da jih nataknem višje za pogled čez mojo mejo, a tudi čez ne vidim ničesar.« (2013:39) je preigravanje ojdipovskega motiva na gori Kolon, ki pa po izdrtju oči ne prinese nobenega spregleda, preobrata ali občutka krivde; »dajte mi sredi teh blodenj / vsaj še enkrat / pohano

perutnino /, da se bom fino najedel / izven vseh metafor« (2007: 49) je lahko aluzija na Cankarja, predvsem zato, ker je Mermolja tudi avtor eseja o Cankarju; »Kje boš drugemu / umila roke?« (1999: 50) je svetopisemska aluzija na Pilatovo dejanje, »nočemo biti prah« (66) je preigravanje z izsekom iz Stare zaveze; »bil sem v tujini / in doma zajemal v skledi« (76) je spretno prikrit novozavezni motiv Judovega izdajstva; bog je s kamna / odlepil besedo / in besedi dal / nično težo« (2007: 24) je hkratio izničenje glavnega sporočila obeh zavez, zapovedi s kamenih tabel v skrinji zaveze in Jezusa kot učlovečeno božjo Besedo. Še manj izrazito je morebitno spogledovanje z Zajčevim motivom »ust brez ust«: »tako je poljub prej, kot so usta« (32); »Okoli mene se zadere smeh, / a ne vidim ustnic, / ki jih lahko prilepim / na moje.« (1972).; »glas, / ki nima ust« (2007: 63).

Vključevanje znanih motivov presega literarne meje in se spogleduje tudi s slikarstvom: nagovarja slikarja Mušiča in v nagovor vključi konkretne okoliščine slikarjevega življenja. Nagovori tudi ilustratorko Luiso Tomasetig in uporabi svoj pogosti motiv volka, ki ga je v svoji ilustraciji uporabila tudi Tomasetigova, ko je ilustrirala beneško ljudsko pripovedko *Ljubica in Arpit*:²⁰ »med nama skoči volk / v nočni sneg / in kot čopič / gre po belem« (Mermolja 2013: 27). Večplastnost ustvarjanja Mermoljo dviguje nad zamejen tržaški prostor in opravičuje njegovo trditev, da se v svoji poeziji načrtno ne ukvarja z zamejsko problematiko. Zrcaljenje mnogih literarnih tokov v njegovih pesniških vodah tako za poskus periodizacije zahteva subtilno branje, ki vključuje dotoke s treh literarnih morij.

8 V Mermoljevem osebnem pesniškem zalivu: sklep

Mermolja kot poklicni oblikovalec predvsem nepesniških besedil se kljub prekinitvam k pesnjenju vedno znova vrača. V pesniških besedilih načrtno ne tematizira izpostavljenosti etnične identitete manjšine, znotraj katere živi in deluje. Njegove pesniške vode kljub temu zrcalijo nekatere značilnosti slovenskih literarnih ustvarjalcev na italijanskih državnih tleh. Pod povrhnjico resigniranega notranjega jaza je skrita vera v ontološki smisel in v nujnost človeških vrednot. Nekatera besedila ponujajo interpretativno možnost v luči narodnostne borbe, ki pa ni neposredno in enoznačno razberljiva. Avtorjevo prostorsko umeščenost razkrivata predvsem mediteranska motivika in jezikovna skromnost kot izogibanje pretirani zamejski skrbi za jezik.

²⁰ V tej pripovedki zver, podobna volku, glavni junakinji Ljubici požre vse ovčke.

Notranji pesniški subjekt se v skrbi pred prevelikim razgaljenjem preobleče v predmete, junake mitov, epov, priznanih literarnih del, filmov, zgodovine, pravljic, basni in bajeslovja. Šele po njegovem neposrednem nastopu se razkrije njegov bistveni problem – *razdrobljenost v kose*. Prevlada *razumskega* dela sebe mu povzroča težave pri *razvozlavanju nerazumljivih bivanjskih vozlov*. Poprejšnja vera v konkretno materialnost usiha, ko se materija prične od znotraj *razkrajati*. Potapljanje v globino bivanjske skrivnosti, ki se v sebi zmeraj globlje *razlamlja*, kar je ponazorjeno s pogosto rabo morfema *raz-/raz-/raz-*, odpira rane, *razočaranje* in *poraz*. Pesniški krmar se iz oklepa kulture zateka na nagonsko polje narave, v duhovno sfero in v poskus neobstoja, a nobeno stanje ne prinaša *razrešitve*. Njegov lasten *razum* prav z *razkopavanjem* smiselnih fragmentov oz. s poskusom *razumevanja* drobi celostno podobo osmislitve: »Razumna / je le razbitina« (2003: 85). Nazadnje subjekt s skrajno *razumsko* naravnostjo poskusi »razpesniti« priznane pesnike in »razbesediti« besedo kot osnovno prenašalko smiselnega sporočila. Na dnu postopnega antiklimaksa zdrsne v molk in se vrne v sprijaznjenem tonu. Prisotnost mediteranske in predvsem vodne motivike popolnoma osmisli z izenačenjem vode in sveta.

Ob razkroju vsebine ne nastopi razkroj jezika: kljub namerni depoetizaciji, razkroju verza, vzpostavljanju paradoksalnih napetosti in grobi navadnosti besedišča jezik ostaja zvest funkciji kohezije in posredovanju koherentnega sporočila, torej svoji običajni jezikovni vlogi. Mermoljeve pesniške vode odsevajo pluralizem literarnih dotokov (zgodnejši pritoki estradne in konkretne poezije, minimalistični intimizem, modernistične in eksistencialistične prvine, občasen pridih nadrealizma, postmodernistična intertekstualnost, krepuskolarno ozračje), a v temelju ostajajo zajete iz oceana realizma, ki obkroža njegov osebni pesniški zaliv.

9 Mostovi in brvi čez pesniške vode: viri in literatura

VIRI

Mermolja, Ace, 1972: *Pesniški list 3*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Mermolja, Ace, 1975: *Nova pesmarica*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Mermolja, Ace, 1979: *Med kaktusi kuham kavo*. Koper: ZALOŽBA LIPA.

Mermolja, Ace, 1982: *Z zvezdami v žepu*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Mermolja, Ace, 1984: *Igra v matu*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Mermolja, Ace, 1991: *Elegije in basni*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Mermolja, Ace, 1999: *Drobci na parketu*. Trst: ZTT EST.

Mermolja, Ace, 2003: *Na robu lista*. Trst: ZTT EST.

Mermolja, Ace, 2007: *To ni zame*. Trst: ZTT EST.

Mermolja, Ace, 2013: *Okruški*. Trst: ZTT EST.

LITERATURA

Horvat, Jože, 2012: *Navdih in besede*. Trst: Mladika. 5–9, 57–71.

Jevnikar, Martin, 2013: *Slovenski avtorji v Italiji*. Trst: Ciljno začasno združenje Jezik – Lingua. 296–303.

Kermauner, Taras, 1991: *Poezija slovenskega zahoda, II. del*. Maribor: Založba Obzorja. 145.

Kinizem: <http://www.zirosi.net/index.php/tag/kinizem/>. Dostop: 29. 5. 2014.

Kolšek, Peter, 1984: O pesništvu Aceta Mermolje. Ace Mermolja: *Igra v matu*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Košuta, Miran, 1995: Sodobno slovensko slovstvo v Italiji. *Slavistična revija: časopis za jezikoslovje in literarne vede*, 43/3. 377–401.

Košuta Miroslav, Quaglia Renato, Kravos Marko, Mermolja Ace, Čuk Marij, Rebula-Tuta Alenka, 1998. Marko Kravos (ur.): *Duh po morski soli*. Ljubljana: Slovenski PEN.

Mermolja Ace, Bandelj David, Primožič Vesna, Jurij Paljk, Voncina Antonia Claudia, Hoban Sara, Visintin Liliana, Ravnik Aleksandra, Rupel Aldo, Tomšič Elizabeta, Benedičič Filibert, Povše Janez, 2002. Aldo Rupel (ur.): *Znamenja*. Gorica: Zveza slovenskih kulturnih društev.

Mermolja, Ace, 2013: »Turki prihajajo danes drugače«. »Besedolomnice«.
http://www.aacc.or.at/R/kult_1_45.htm. Dostop: 29. 5. 2014.

Mijot Marija, Beličič Vinko, Košuta Miroslav, Kravos Marko, Mermolja Ace, Rebula-Tuta Alenka, 1994. Marija Pirjevec (ur.): *Kar naprej trajati: 6 tržaških pesnikov*. Trst: Devin.

Muženič, Mirjam, 2012: V izpostavljeni legi : Slovenci v Italiji: ogledalo družbi in času izpod peresa Aceta Mermolje. *Slovenija danes : revija za Slovence zunaj Republike Slovenije*, 1/10, 34. <http://www.slovenija-danes.slovinci.si/v-izpostavljeni-legi>. Dostop: 29. 5. 2014.

Müller, Jaka, 1970: Izrazna dvojnost Rebulovega Senčnega plesa, *Slavistična revija* 18/2 , 52.

Paternu, Boris, 1994: spremna študija. Marija Prijevec (ur.): *Kar naprej trajati: 6 tržaških pesnikov*. Trst: Devin. 6–32.

Peršak, Tone, 1984: Retrogarda kot alternativa avantgardi?. *Sodobnost* 32/5. 567–570.

Pirjevec, Marija (ur.), 2001: *Tržaška knjiga. Pesmi, zgodbe in pričevanja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Prešeren France: *Uvod (Krst pri Savici)*.
[http://sl.wikisource.org/wiki/Uvod_\(Krst_pri_Savici\)](http://sl.wikisource.org/wiki/Uvod_(Krst_pri_Savici)). Dostop: 29. 5. 2014.

Purič, Vilma, 2011: *Pesniki pod lečo*. Trst: Mladika. 151–169.

Ramous, Osvaldo, 1966: V izpostavljeni legi: Nekaj glasov iz sodobne italijanske poezije. *Sodobnost* 14/5. 541–543.

Sveto pismo na internetu. Svetopisemska družba Slovenije.
<http://www.biblija.net/biblija.cgi?lang=sl>. Dostop: 29. 5. 2014.

»V izpostavljeni legi« – *Nova knjiga Aceta Mermolje*.
<http://www.slomedia.it/v-izpostavljeni-legi-nova-knjiga-aceta-mermolje>. Dostop: 29. 5. 2014.

V ENEM ZAMAHU: povzetek

Mermolja se v okvirih regionalne tipologije slovenske književnosti ne izkazuje kot tipični ustvarjalec skupine slovenskih piscev v italijanskem prostoru. Z njimi ga povezujeta (površinsko zakrito) vitalistično dviganje iz stanj skrajne resignacije in želja po tem, da bi sestavil prafaktorje bivanjskega smisla. V njegovo jedro je postavljen človek, vreden humane bivanjske izkušnje. Izrazita je motivna prisotnost mediteranskih drobcev, ki se stopnjuje do vode kot celostne podobe sveta oz. morja kot alegorije biti. Začetne ludistične frekvence se tekom zbirk nevtralizirajo in ostajanje v mejah izraznega realizma Mermoljo pridružuje avtorjem, ki jim je stik z modernizmom pretrgala nacionalna ogroženost ozemlja. Njegova pesniška skrb za jezik kot osnovno identifikacijsko sredstvo pa ni pospešena, temveč ostaja leksično skromna, z odsotnostjo izrazite artistske komponente. Neposredna opozorila na sobivanje dveh, po moči neizenačenih etnij, so v njegovi poeziji odsotna. Tematsko v njih prevladuje vera v snovnost (posebej v tekočo snov), ki pa sčasoma postane drobljiva in krušljiva. Njeno razpadanje sproži subjektov razkroj, reinkarnacijo, metamorfoze, beg v naravo in duhovno sfero ter izhod v neobstoj, saj mu razkrajanje materije predstavlja odsotnost bistva, tj. zaupanja otipljivo dostopnemu svetu. Ob razkroju vsebine se ne razkaja jezik; eksistencialistična paradoksalnost in modernistično ironiziranje ostajata v mejah realistične sprijaznenosti z onesrečujočim bivanjem. Mermoljeva zvestoba realizmu je preoblečena v temne tone krepuskolarnega vzdušja in podvržena izrazitemu racionalizmu. Koherenca se pogosto vzpostavlja s postmodernistično intertekstualnostjo, s katero avtor izplava iz vrtinca tipično tržaških piscev in si ustvari osebni pesniški zaliv.

KLJUČNE BESEDE:

regionalna tipologija, mediteranska motivika, izrazni realizem, snovnost, razkroj, reinkarnacija, metamorfoze, beg, paradoksalnost, ironiziranje, krepuskolarno vzdušje, racionalizem, intertekstualnost

ZUSAMMENFASSUNG

Im Rahmen der regionalen Typologie slowenischer Literatur zeigt sich Mermolja nicht als typischer Schöpfer in der Gruppe slowenischer Verfasser im italienischen Raum. Damit verbinden ihn das (oberflächlich verdeckte) lebenskräftige Anheben aus den Zuständen der extremen Resignation und der Wunsch nach Zusammenbau der Primfaktoren des Daseinssinns. In dessen Kern wird der Mensch gestellt, der einer humanen Daseinserfahrung wert ist. Ausdrucksvoll ist auch die Anwesenheit von mediterranen Bruchstücken, die sich zum Wasser als Gesamtbild der Welt bzw. Allegorie des Wesens steigern. Die anfänglichen ludistischen Frequenzen neutralisieren sich durch die Gedichtversammlungen und Bleiben innerhalb der Grenze vom Ausdrucksrealismus zählt den Mermolja zu Autoren, denen die nationale Gefährdung vom ethnischen Gebiet den Kontakt mit dem Modernismus unterbrochen hat. Sein dichterisches Streben nach der Sprache als Identifikationsmittel wird jedoch nicht beschleunigt, sondern bleibt lexikalisch anspruchslos. Artistische Sprachkomponente ist unausgeprägt. Unmittelbare Hinweise aufs Koexistieren der zwei nach Kraft unausgeglichene Ethnien sind in seiner Poesie nicht zu finden. Thematisch überwiegt in seinen Gedichten der Glaube an die Materie (besonders an flüssige Substanz), die im Laufe der Zeit spröde und bröckelig wird. Ihr Zerfall hat zur Folge: Subjektzerfall, seine Reinkarnation, Metamorphosen, Flucht in die Natur und geistliche Sphäre sowie den Ausgang aus dem Dasein, denn er versteht Verwesung von Materie als Ausbleiben vom Wesentlichen bzw. vom Vertrauen zur greifbar zugänglichen Welt. Mit dem Zerfall des Inhalts zerfällt die Sprache nicht; die existenzialistische Paradoxalität und modernistische Ironisierung bleiben im Rahmen des Realismus, der sich mit dem unglücklichen Dasein abfindet. Das Realistische wird in die dunklen Töne der krepuskolaren Stimmung eintaucht und dem ausdrucksvollen Rationalismus untergeordnet. Kohärenz wird oft mit der postmodernistischen Intertextualität hergestellt, mit der Autor aus dem Wirbel der typisch Triester Verfasser auftaucht und schafft sich eine persönliche dichterische Bucht.

SCHLÜSSELWÖRTER:

regionale Typologie, mediterrane Motivik, Ausdrucksrealismus, Materie, Verwesung, Reinkarnation, Metamorphosen, Flucht, Paradoxalität, Ironisierung, krepuskolare Stimmung, Rationalismus, Intertextualität

IZJAVA

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo.

Marta Marinko