

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJ
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO**

**HUMOR IN IRONIJA V POEZIJI MILANA JESIHA
DIPLOMSKO DELO**

Mentorica
Izr. prof. dr. IRENA NOVAK POPOV
Mentor
Izr. prof. dr. MATEVŽ KOS

MATEJA MIVŠEK
SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST
PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST IN
LITERARNA TEORIJA

LJUBLJANA, september 2010

Zahvala

Najprej se želim zahvaliti Bojanu za pomoč in potrpežljivost, skrito v tisočkrat izrečenih besedah vzpodbude.

Nato hvala staršem za podporo, sestrama za razumevanje ter brezplačne prevoze v Ljubljano in nazaj domov ter bratu za dobro voljo in pogovore o mojem študiju.

Hvala tudi vsem prijateljem, še posebej sostanovalki Marjetki, ker se me ni nikoli popolnoma naveličala, tudi v dnevih, ko nisem bila najbolj zabavna.

In seveda, nikakor ne nazadnje, hvala mentorici izr. prof. dr. Ireni Novak Popov ter mentorju izr. prof. dr. Matevžu Kosu, ker sta med študijem v meni nevsiljivo prebudila ljubezen do poezije. Obema pa se zahvaljujem tudi za vzpodbudo in strokovno pomoč pri pisanju diplomskega dela.

Kazalo

1	Uvod	4
2	Milan Jesih in njegova pesniška beseda	6
3	Usodnostna resnoba slovenske pesniške tradicije in Jesihov prelom z njo	12
4	Ironija	16
4.1	Medbesedilni pristop do ironije	23
4.2	Postmodernizem in ironija	25
5	Smeh in humor	27
6	Humor in ironija	35
7	Analiza Jesihovega pesniškega opusa	38
7.1	Modernistični vstop v literarno sfero z zbirko <i>Uran v urinu, gospodar!</i>	38
7.1.1	Opredelitev postopkov humornosti in ovrednotenje njene vloge in pomena	38
7.1.2	Opredelitev postopkov ironije in ovrednotenje njene vloge in pomena	43
7.1.3	Interpretativna analiza izbrane pesmi z vidika prisotnosti ter funkcije humorja in ironije	46
7.2	Od <i>Legend</i> do <i>Ust</i>	47
7.2.1	<i>Legende</i>	47
7.2.2	<i>Kobalt</i>	49
7.2.3	<i>Volfram</i>	51
7.2.4	<i>Usta</i>	56
7.3	<i>Soneti</i>	57
7.3.1	Opredelitev postopkov humornosti in ovrednotenje njene vloge in pomena	58
7.3.2	Opredelitev postopkov ironije in ovrednotenje njene vloge in pomena	62
7.3.3	Interpretativna analiza izbrane pesmi z vidika prisotnosti ter funkcije humorja in ironije	69
7.4	<i>Soneti drugi</i> in <i>Jambi</i>	71
7.5	Zadnji dve Jesihovi pesniški zbirki	80
7.5.1	<i>Mesto sto</i>	80
7.5.1.1	Opredelitev postopkov humornosti in ovrednotenje njene vloge in pomena	80
7.5.1.2	Interpretativna analiza izbrane pesmi z vidika prisotnosti ter funkcije humorja in ironije	91
7.5.1.3	Opredelitev postopkov ironije in ovrednotenje njene vloge in pomena	93
7.5.2	<i>Tako rekoč</i>	98
8	Sklep	104
9	Povzetek	109
10	Viri in literatura	110
10.1	Viri: pesniške zbirke Milana Jesiha	110
10.2	Drugi literarni viri	110
10.3	Strokovna literatura	111
10.4	Elektronski viri	114

1 Uvod

V pričujočem delu se bom natančneje posvetila raziskavi humorja in ironije ter predvsem temu, kakšno mesto zasedata v poeziji, natančneje v pesniškem opusu Milana Jesiha. V prvem delu bom izbranega pesnika in njegovo poezijo predstavila s pomočjo posameznih kritik in interpretacij njegovih pesniških zbirk, ki so nastajale od izidov zbirk pa vse do danes, pri čemer se bom z ozirom na osrednji predmet in tudi cilj mojega dela osredotočila predvsem na ugotovitve, do katerih so prišli literarni strokovnjaki v zvezi s pojavljanjem humorja in ironije v Jesihovi poeziji. Podan bo tudi kratek pregled razvoja Jesihovega pesnjenja skozi čas, torej vse od njegovih pesniških začetkov v sedemdesetih letih do današnjega časa. Sledil bo krajši razmislek o mestu, ki ga tako humor kot tudi ironija zasedata v literarnih stvaritvah znotraj slovenskega prostora, ter o njuni vlogi in vrednostnem dojemanju njunega pomena. V nadaljevanju bom poskušala humor in ironijo predstaviti s teoretičnega vidika. Iskala bom definicijo obeh pojmov, nato sredstva, s katerimi se humor ali ironijo vzpostavi, ter njuno vlogo v izbranem literarnem besedilu.

Znotraj diplomskega dela bo sledila analiza desetih pesniških zbirk Milana Jesiha, pri čemer se bom nekoliko natančneje posvetila trem zbirkam, ki zasedajo ključna mesta v razvoju Jesihovega pesniškega jezika. To so njegova prva zbirka *Uran v urinu, gospodar!*, ki je primer modernizma, nato zbirka *Soneti*, za katero mnogi literarni teoretiki izpostavljajo, da gre za učbeniški primer postmodernizma v slovenski književnosti, ter še *Mesto sto*, ki je doslej zadnja Jesihova pesniška zbirka in po mojih predvidevanjih je v njej ironija najbolj prisotna ter tudi radikalna. Iz vsake od naštetih treh zbirk bom po eno pesem tudi natančneje interpretirala. Kar se tiče ostalih sedmih zbirk, ki so nastajale vmes med omenjenimi tremi zbirkami, se bom pri analizi in interpretaciji v večini primerov omejila predvsem na kakovosten Kolškov izbor pesmi z naslovom *Verzi: izbrane pesmi*, z izjemo pesniške zbirke *Tako rekoč*, ki zaradi kasnejše izdaje še ni bila vključena v ta izbor in bom zato črpala neposredno iz same zbirke.

Pri praktičnem delu bom zasledovala najprej to, kakšne so sploh možnosti za vzpostavljanje humorne oziroma ironične perspektive v krajših pesniških besedilih, nato bom poskušala poiskati sredstva znotraj samega jezika in pesniškega podobja, ki humor in ironijo tvorijo, moja pozornost se bo usmerjala tudi na vlogo in pomen, ki ju ti dve sredstvi imata, torej, kaj pesnik z njuno izrabo dosega. Z ozirom na to, da bom analizirala Jesihovo pesniško

ustvarjanje v celoti, bo moj cilj odkriti tudi, kakšne metamorfoze sta humor in ironija doživljala glede na Jesihovo prehajanje skozi različne literarne smeri.

2 Milan Jesih in njegova pesniška beseda

Eden plodovitejših slovenskih pesnikov zadnjih desetletij, Milan Jesih, je osebnost, ki igra pomembno vlogo v slovenski poeziji že vse od sedemdesetih let. Ivo Svetina je zapisal, da »upravičeno velja za enega najsijajnejših pesniških glasov, rojenih v začetku druge polovice 20. stoletja« (2002: 63). V slovensko literarno in kulturno življenje ni vtisnil opaznega pečata le s svojo pesniško besedo, ampak tudi z obsežnim dramskim opusom in kakovostnim prevajalskim delom, pri čemer izstopajo njegovi sveži prevodi Shakespeara. Študiral je primerjalno književnost. Med študijem je prvič izraziteje stopil v javnost z nastopi v skupini 442. Ta je bila pred tem jedro gledališke skupine Pupilija Ferkeverk, ki je s svojo inovativnostjo in udarnostjo zaznamovala gledališko avantgardo (*Slovenska književnost* 1996: 166, 167).

Milan Jesih je v razponu od leta 1972, ko je izšla njegova prva pesniška zbirka, do sedaj objavil deset pesniških zbirk. Napravljena sta bila tudi že dva pregledna izbora njegovega pesniškega ustvarjanja, in sicer *Verzi* leta 2001, izbor in spremno besedo je pripravil Peter Kolšek, ter *Pesmi* iz leta 2006, izbor je pripravil kar pesnik sam. In kljub temu da ni mogoče povsem zanemarjati vezi med Jesihovim prevajanjem ter dramskim in pesniškim ustvarjanjem, je, kot pravi Peter Kolšek, »poezija vendarle v središču Jesihovega literarnega prizadevanja« (2001: 203).

V Jesihovi poeziji se prepletajo jezikovna igra, zvočnost, ironija, satira in parodija, njegova dramska dela pa so pretežno satirična (*Slovenska književnost* 1996: 16). Za njegov pesniški izraz je značilen razvoj od začetne modernistične pisave, zaznamovane z ludistično jezikovno igro, do prehoda h klasičnim pesniškim oblikam in postmodernističnemu pisanju v devetdesetih letih, vse do pesniških zbirk, nastalih v zadnjem času, ki še vedno izpričujejo klasično obliko soneta in jambski ritem, ki pa ju pesnik vedno znova prebudi in spravi v učinkovanje s svežimi preigravanji, inovativnimi spremembami, besednimi novotvorbami, mešanjem zvrstno nizkega in visokega ter predvsem z osvežujočim ironičnim in humornim pogledom.

Po besedah Matevža Kosa predstavlja razvojni lok Jesihove poezije avtorjeve pesniške metamorfoze, predvsem usodo avantgardistične modernistične generacije s konca šestdestih in začetka sedemdesetih let (1996: 15). Njegova prva pesniška zbirka, *Uran v urinu*,

gospodar!, je nastala v mladostnih letih, v časih, ko se je Jesih navduševal za neoavantgardistično umetnost in ko je s svojo liberalno svobodomiselnostjo sodeloval v študentskem upor, ki se je manifestiral z zasedbo ljubljanske filozofske fakultete (Kolšek 2001: 204). Sam o tem času s priokusom nostalgije, distanciran z leti in pridobljeno modrostjo, meni: »Kako dobro, da nismo bili nevarnejši! Samo opekli bi se. Nekateri med nami pač nismo bili – in nismo – ne za junakarje ne za žrtve.« (Jesih 1990: 29) In v tem prevratnem času je nastala pesniška zbirka, ki še zmeraj predstavlja eno temeljnih zbirk slovenskega pesniškega modernizma. Polna je ludističnih preigravanj, ampak ni samo igra, temveč je antiideološka kampanja, v kateri so subverzivni igri podvrženi vsi družbeni tabuji. To dosega s pomočjo ironičnih, sarkastičnih, satiričnih, travestitskih in parodičnih učinkov, do katerih pripelje »s križanjem klasičnih metričnih vzorcev in nekanonične, pravzaprav blasfemične vsebine, ter s spajanjem jezikovne knjižne norme in slengovskih vulgarizmov« (Kolšek 2001: 205). Ampak sočasna recepcija zbirke, kot še dodaja Kolšek, je bila mlačna, kar nakazuje tudi razmišljanje Denisa Poniža z začetka sedemdesetih let o pesniškem jeziku in odmikih od njegove tradicionalne oblike v kontekstu omenjene Jesihove zbirke in dveh Zagoričnikovih pesniških zbirk. Sprašuje se, če je možno razbiti pesniški jezik po Jesihovi poti in odgovarja, da tega ni mogoče ugotoviti, ker »ta poskus odmika od tradicionalnega pesniškega jezika ni bil zastavljen drugače kot lahkotna, neobvezna igra« (1972: 705).

Legende (1974) se izkažejo kot zbirka, v kateri se je po besedah Petra Kolška pesnik iskal. Iskanje se odvija tako na ravni forme kot tudi vsebine. Že iz naslova je razvidno, da pesmi vzpostavljajo razmerje do tradicije, predvsem gre za črpanje njenih »semantičnih kvalitet«, pa vendar v nekaterih »ironičnih formulacijah še zmeraj lahko zaznamo določeno destruktivno senčenje tradicije« (2001: 207). Ivo Svetina v preglednem razmišljanju o Jesihovem ustvarjanju ob izidu *Verzov* ugotavlja, da se v tej zbirki prvič pojavi »temnejši, obsenčeni pesnikov glas, ki se v poznejših zbirkah razvije v t. i. jesihovsko melanholijo. Pesnik je spoznal, da če bo želel s pesnjenjem zaobjeti tako žalost kot veselje, torej vse, bo moral iti do dna sveta in jezika. »Jesihovski paradoks bi se tako glasil: živeti, trpeti, lepo peti.« (Svetina 2002: 63) Ob izidu zbirke je Poniž odkril ritmiziranost, ki spominja na klasične pesmi, kar povzroča vtis urejenosti, tradicionalnosti, vendar pa na drugi strani izpostavi izrabo osvobojenosti avangardne pesniške besede in zaradi tega ob branju Jesihovih *Legend* po njegovem mnenju nastaja dvojni učinek (1975: 10).

V naslednji pesniški zbirki *Kobalt* (1976) je, kot zatrjuje Matevž Kos, »odločilno vlogo še zmeraj igrala ludistična jezikovno-parodična praksa« (1996: 15). Za *Volfram* (1980) pa je značilno daljšanje verzov vse do mejnika s prozo, pojavljata se sentimentalno in melanholično vzdušje, »ki ju ne morejo zakriti niti gosto posejani ironični elementi in besedna igrivost« (prav tam 1996: 16). Ob izidu *Kobalta* se je s svojo kritiško besedo tudi te zbirke dotaknil Denis Poniž, ki je opazil, da tu začneta izstopati poezija, ki je spraševanje stvari in ne več samo »estetski« postopek, in težnja, da se v kodu, ki ga vsi uporabljamo, odkrijejo dimenzije umetniškega, estetskega (1977: 232). Kot je ugotovil Peter Kolšek, gre v *Kobaltu* in *Volframu* za upesnjevanje eksistencialne resničnosti skozi pogled lirskega subjekta, ki je v razlikovanju s kasnejšimi Jesihovihimi pesniškimi dejanji tu istoveten s konkretnim pesnikovim jazom. Značilno je, da je lirski subjekt razpet znotraj dvojne podobe. Na eni strani obupan, poražen, malodušen, na drugi pa prekipevajoč v svoji polnosti. Notranje disonance preigrava s humorjem, »a ne tako, da bi zabrisal občutljivost in ranljivost«. V *Kobaltu* se odpre tudi vprašanje o pesništvu, ki je bilo delno nakazano že v *Legendah*, in dobi kasneje v sonetih osrednji pomen. In če se v *Kobaltu*, kot rečeno, še najde jezikovna igra, »za modernistično izmuzljiva, poljubnopomenska sporočila v *Volframu* ni več prostora« (Kolšek 2001: 210–211).

Po mnenju Matevža Kosa do odločilnih sprememb v Jesihovi pisavi pride z zbirko *Usta* (1985), ki še vsebuje nekatere prvine ludizma, a s kratko, miniaturno formo pesniških besedil napoveduje slovo od modernizma, ironija in parodičnost, ki sta »značilni potezi Jesihove poezije« sta »zreducirani in omiljeni z estetiko statično melanholičnih podob ter z nostalgичnimi toni« (Kos 1996: 16). Tudi Peter Kolšek v tem jeziku najde sledi ludizma, predvsem pa opaža umik pesniškega jaza za avtonomno samostojno pojavnost, podano preko zgoščene in na »minimalna sredstva zreducirane metaforike« (Kolšek 2001: 213). O zbirki *Usta* v enem izmed intervjujev spregovori tudi pesnik sam. Pojasnil je, kaj ga je vodilo v pesniški svet *Ust* in kaj iz njih sporoča. Gre za opustitev ekstremov, nato željo po nedefiniranju stvari – težnjo nikoli podati ene same stvari, ampak delati nasprotja –, razbremenitev prve osebe s formo in odpiranje vseh registrov lirike (Jesih 1990: 32–31).

Proti koncu osemdesetih let, po že precej obsežnem pesniškem opusu petih zbirk, v katerih so prisotne modernistične prvine, ki se z vsako zbirko temeljiteje poslavljajo, pride do ključnega trenutka v Jesihovem pesnenju – do *Sonetov* (1989). O popularnosti *Sonetov* prav gotovo pričajo ponatisi zbirke, kar za slovenski prostor ni najbolj običajno. Jesih s to zbirko krepko

zakoraka v postmoderno poetiko¹ in kot pravi Matevž Kos lahko Jesihove *Sonete* »imenujemo enega najrelevantnejših pesniških poskusov prebolevanja modernosti, nastalih znotraj sodobne slovenske književnosti« (Kos 1996: 32). Po besedah Kolška pa je Jesih »vpoklic soneta v postmodernejši čas razumel kot ironično gesto epohalnega tipa, kot način sodobnega pesništva, ki se pač hrani s tradicijo«, da bi vzpostavil vsaj na videz trden notranji svet lirskega subjekta. Kot se je nakazovalo že v predhodnih zbirkah, tu še izraziteje privreta na dan razpetost med tradicijo, nanjo pripeto visoko knjižno normo in sodobnostjo ter pekoče živa pogovorna slengovska plast jezika, ki »prinaša čutno nazorne ilustracije bivanjskih položajev, ki so pogosto ironične in subverzivne, prav tako pa so tudi melanholično nostalgичne« (2001: 215). Kolšek opaža v *Sonetih* in nato še v dveh zbirkah, ki sledita, *Sonetih drugih* (1993) in *Jambih* (2000), gostoto upodabljanja, pri čemer podobe izgubljajo svojo lastno eksistenco, posebej pomembna pa se mu zdi rekonstrukcija časa, kar omogoča lirskemu subjektu nenehno spreminjanje statusnih položajev ter emotivnih drž. Lirski subjekt tako »briše za sabo sledi« s pomočjo ironije, kombinacijami dogajalnih ravni in prizorišč, potujitvenimi postopki, karikiranimi remaki. Ker je lirski subjekt izmikajoč, pa je treba tudi vse odgovore na globoka metafizična vprašanja razumeti kot relativne. Vse to pa Jesihove pesmi uvršča v okvir postmodernističnih umetnin. *Soneti drugi* in *Jambi* vse to le še potrjujejo, pri čemer je v slednji zbirki opazen umik izpostavljenega prvoosebnega subjekta in vrnitev na tematske sklope minevanja, pesništva, ljubezni. V vsem sonetno-jambskem materialu pa gre bolj »kot za resnično stremljenje k dominantnemu subjektu za napon visoke (ne samo postmodernistične) ironije, ki ji v tej poeziji res ne manjka bleščečih zgledov« (2001: 223). Ironijo kot enega temeljnih trenutkov v tej zbirki je opazil tudi Ivo Svetina. Po njegovih besedah pesnik ironični osti ne prepušča le pesnikujočega subjekta samega, ampak tudi Stvarnika. Ironija, ki je poleg melanholije stalna poteza Jesihovega pesništva, ga velikokrat rešuje pretirane razčustvovanosti (2002: 64). Juvanova ugotovitev, da sta ironija in samoironija »kritje za oživljanje osebnega, občega, komunikativnega, tako da to kljub obrabljenosti znova lahko deluje sveže in očarljivo«, dokazuje njuno pomembno vlogo v *Sonetih*. Jesih je reaktualiziral sonet kot žanr s svojo tematiko, modalnostjo (razpoloženjskostjo) in tradicijo, do katere vzpostavlja postmoderno razmerje. Tako ni več opazno radikalno zanikanje oblik, toposov in ideologemov, ampak jih Jesih »sprejema z igro, s hibridizacijskim prežemanjem raznorodnih slogovnih leg in predlog, oživiljenih v

¹ Za določanje postmodernizma je značilen literarnozgodovinski kriterij (vračanje k tradiciji, pri čemer je slednja morala biti v preteklosti že presežena) ter kriterij specifičnega položaja subjekta, njegove podobe sveta zavesti in transcendence (fingiranost, razsredičenost, izguba resnice ...) (Kos 1996: 167).

nostalgično-ironičnih, smiselno zaokroženih ‚remakih‘« (1995: 84–85). Poleg neizpodbitne postmodernistične perspektive preigravanja tradicijskih prvin Irena Novak Popov izpostavlja poigravanje in zapletanje že na ravni forme same, tako na primer na ravni rime prisotno sproščanje čistosti, aktualizacija sozvena koncev besed s pomočjo uresničevanja pogovornih oblik končnic. Izpostavljena pa je tudi strukturno in slogovno raznovrstna metaforika, ki jo oblikuje humornost, predvsem pa je za to poezijo značilna skromnost/litota. Jesih uporablja razpoložljive fragmente, ki jih izprazni, ponovno napolni in resemantizira, pri čemer pa fragmenti niso »poljubno kolažirani, ampak zraščeni v lirsko izpoved« (1996/97: 220–221). Tako kot je vidno pesnikovo poigravanje s tradicijo, je očitno tudi poigravanje z abstraktnimi pojmi (na primer časom), toda pri tem ne gre za alegorizacijo s ciljem večje nazornosti, ampak za »humorno obrambo, zamolk tragičnosti«. S pomočjo metafore je izražena filozofija relativizma, ki je tukaj izrazito zaostren, saj je človek izgubil središčen in utemljen položaj, kar Jesih izraža tudi s pogosto samoironizacijo (1996/97: 222–223).

Soneti drugi in *Jambi* nadaljujejo poetiko, zasnovano v *Sonetih*, prelomni pesniški zbirki tako Milana Jesiha kot tudi slovenske poezije nasploh. Kolšek je v svojem razmišljanju ob izidu zbirke *Jambi* izpostavil, da gre pri omenjenih treh zbirkah »za skupno posodo, za isto galaksijo«, kar pa seveda ne pomeni, da so si pesmi dolgočasno podobne, ampak so kljub vsemu »izrazito individualne motivne gradnje«. Še največje razlike med njimi se pojavijo na ravni razmerja med lirskim govorcem ter podobami, in sicer vse večjo veljavo pridobivajo slednje. Podobe so seveda daleč stran od mimetičnega, ker Jesih ustvarja na novo. Vse mimetično je namreč »izginilo v gravitacijskem polju imaginacije in jezika« (2001: 50–51). Povezanost *Jambov* s predhodnima zbirkama je opazna tudi na ravni ironizacije, saj Svetina Jesihov izjemen položaj v slovenskem pesništvu utemeljuje ravno s »fino (samo)ironizacijo in milo nostalgijo po izginulem svetu pesnikove mladosti, otroštva«, ki sta prisotni v jambskih pesmih (2002: 64).

Jesihov pesniški izpovedni glas se navkljub bogatemu opusu na tem mestu še ni izčrpal in izpraznil. Leta 2007 sta izšli najprej zbirka z naslovom *Tako rekoč*, nato pa še *Mesto sto*. Matej Bogataj, ki na kratko spregovori o prvi zbirki, ugotavlja, da ob branju dobimo vtis, da gre za lahkotno igro, predvsem pa je zopet prisoten zaupen odnos s klasiko, ki jo Jesih obvlada, hkrati pa vanjo podvamlja, jo briše in se »hudomušno muza nad rezultati«. Sicer po mnenju Bogataja Jesih s temi pesmimi dokazuje, da je poezijo po modernizmu spet možno brati brez »pretežno kunštnega hermetizma iz druge polovice prejšnjega stoletja« (2008: 66).

V *Mestu sto* pisec recenzije Gorazd Dekleva še zmeraj odkriva »zaostrovanje tega, čemur literarna teorija pravi postmodernizem«, ves čas nas skozi podobe sanj in domišljjske svetove opominja, da beremo poezijo, torej »verzificirano izmišljijo«. Dekleva vleče vzporednice s predhodno zbirko, s katero *Mesta sto* naj ne bi povezovala le časovna bližina. V obeh zbirkah je prisotna ritmično izpiljena, dovršena, a do skrajnosti zapletena sintaksa, polna medklicev, vrivkov in predvsem metaforično bogate retorike. Glavna razlika med njima pa je bolj trpek ton, ki se stopnjuje v zadnji zbirki. Po besedah Dekleve je tudi sam pesnik ob zbirki *Tako rekoč* izpostavil, da njegova mehka ironija postaja trša.

Skozi ponoven premislek Jesihovega jezika sem s pomočjo navedb literarnih strokovnjakov, ki so o Jesihovi pisavi spregovorili sočasno z izidom njegovih zbirk ali pa kasneje, z vsaj nekaj časovne distance, ob pregledu njegovega dosedanjega pesniškega ustvarjanja ali ob literarnoteoretskih in interpretacijskih analizah prikazala Jesihovo razvojno pesniško krivuljo od modernističnih začetkov do sodobnosti. Obenem sem poskušala nevsiljivo izpostaviti mesta, na katerih se govori o ironiji, samoironiji in humorju v Jesihovem pesniškem izrazu. Kot pokaže krajši pregled, se jasno kaže, da so te prvine v Jesihovem pesništvu zagotovo prisotne v vseh pesniških zbirkah, še več, zdi se, da tvorijo značilne značajske poteze Jesihove poezije. Opozoriti pa je na tem mestu potrebno, da avtorji, ki so se ob zbirkah razpisali sočasno z njihovimi izidi, do *Sonetov* teh prvin niso posebej izpostavljali. Logično se zastavlja vprašanje, ali se omenjeni perspektivi ironije in humorja izrazita šele zaradi distance minulega časa.

Ob pregledu, ki je bil opravljen, sem se zaradi obsega in smiselnosti morala omejiti in nisem upoštevala celotne bibliografije, ki se je izoblikovala ob Jesihovih pesniških zbirkah. Daleč največ kritik, recenzij, razprav je zagotovo napisanih ob *Sonetih*, kar le še dodatno potrjuje prelomnost in pomembnost te zbirke.

3 Usodnostna resnoba slovenske pesniške tradicije in Jesihov prelom z njo

Milan Jesih je v enem izmed intervjujev na začetku devetdesetih let rekel, da je moral v svojo poezijo vplesti ironijo in humor, ker se mu je podobno kot v življenju tisto lastno, kar je bil pripravljen vložiti in kar prebiva v bližini njega resničnega, kar naprej uspešno izmikalo. Dodal je še: »Načelno pa mislim, da sta poezija in humor samo dva obraza istega skušnjavca.« (Jesih 1990: 31–32) Dvajset let pozneje pesnik literaturo še vedno povezuje s humorjem, in sicer meni, da je pričakovanje od literature »olajšujočega burkaštva v najširšem pomenu besede« posledica želje po spoznanju, da »smo krvavi pod kožo«. Skozi razmišljanje vzpostavlja Jesih razmerje tudi do ironije in samoironije v lastni literaturi. Dopusča možnost, da je ironija njegova pot, kako govoriti o družbenih razmerah, ob samoironiji pa se sprašuje, če si to ironijo vendar »mogoče objektivno zasluži« (Jesih 2010: 57–58).

Na eni strani imamo torej pesnika, ki si ne domišlja, da o svoji poeziji zna povedati več kot drugi (1990: 26), in ki humor skoraj istoveti s poezijo. Na drugi strani pa se nam razprostira polje slovenske poezije, ki se izogiba čistemu humorju, ker bi po stereotipnih predvidevanjih z rabo humorja lahko izgubilo na svoji umetniški veličini. Milan Jesih humor in ironijo s pridom uporablja in izrablja. Z njima svojo poezijo, katere kakovost je jasno potrjena preko kritičnih pregledov, priljubljenosti njegovega pesniškega izražanja znotraj širših krogov naslovnikov, ponatisov zbirk in nenazadnje kanonizacije, krepí, bogati in dela svežo.

O humorju in tudi ironiji v slovenski literaturi je razmišljalo več literarnih teoretikov. Franc Zadravec se je lotil njune obdelave v povezavi z literarnim opusom Ivana Cankarja, kjer v uvodu tudi zapiše, da sta sproščen smeh in humorna komika prisotna le v svobodnih družbah, medtem ko nesvoboda poraja krčevit, ukrivljen smeh. V Cankarjevi Sloveniji pogojev in prostora za radoživ smeh še ni bilo (Zadravec 1991: 9). Cankarjev smeh je torej skoraj vedno prepojen z ironijo. V svojih mladostnih pesmih se naslanja na Aškerca in predvsem Heineja, čigar ironija izhaja iz kompozicije pesmi: daljši ubeseditvi motiva sledi preobrat, ki razkrinka tragičnost in resnobo. Tako imenovana preobratna ironija se izkaže kot nastavek za ostrejšo socialno kritično ironijo (navedeno delo: 23, 33). Pri Cankarju se tesno srečujeta estetski in ontološki perspektivi: tragično in komično. Subjekt je razdrt in zato čistega humorja ni, sta pa prisotna posmeh in samozasmeh (navedeno delo: 60, 61).

Obstoj šablonske predstave, da je slovenski narod po naravi liričen, solzav, zatrt in brez humorja, potrdi tudi Matjaž Kmecl (1997: 83). Vendar to razume kot stereotipno prepričanje, saj po njegovem mnenju brez njega slovenska moderna literatura sploh ne bi mogla nastati. Humor srečamo že v pridigah Janaza Svetokriškega, je temeljnega pomena za začetke slovenske dramatike, nato je prisoten tudi pri Prešernu, literarnoprogramske razsežnosti pa zadobi pri Levstiku. V 19. stoletju so v klasični literaturi prisotni tragično-komični ekstremi, ki odražajo svet, ujet med tragično poraženostjo in komičnim upanjem (navedeno delo: 91). Umetnost svojo polnost dosega ravno s pomočjo napetosti med komičnim in tragičnim (prav tam: 87).

Silvija Borovnik odražanje humorja in ironije išče in najde v poeziji Kajetana Koviča, Jurija Koviča, Milana Jesiha, Milana Dekleve, Milana Vincetiča in Ervina Fritza. Prav tako kot pred njo že Kmecl in Zadavec se sprašuje, ali je slovenska poezija res tako žalostna, kot se zdi v pomnilniku naše skupne zavesti. Njena izbira obravnavanih pesnikov je sicer bolj podvržena naključju. V pregledu določenih zbirk omenjenih avtorjev odkriva tako blagi humor, norčavost, črni in obešenjaški humor kot tudi ironične odmeve na neposredno pisateljsko stvarnost, samoironijo, skeptično ironijo. Avtorica se delno dotakne tudi humorja in ironije v Jesihovih pesniških zbirkah *Soneti* in *Soneti drugi* ter ugotovi, da sta bogata in raznovrstna. Kot značilno jesihovskega opredeli blag in dobrodušen humor (Borovnik 1996: 29–31).

Humorni perspektivi pa se ne izogiba mladinska poezija, kjer je humorna drža do sveta po besedah Igorja Saksida »način osvobajanja od pravil, ki jih otrok – tudi na podlagi spoznavne in etične vloge književnosti – usvaja«. Velikokrat gre za povezovanje smeha s tabuji. V mladinski poeziji je vse od ljudskih pa do sodobnih pesmi moč opaziti različne vloge in vzorce humorja (2002: 56). Seveda pa je jasno razvidno, da primarna funkcija humorja v mladinski poeziji ni estetska, temveč bolj pragmatična – zabavanje in vzgajanje –, kar izhaja že iz same specifikke poezije in literature za otroke in mladino.

Zanimiv je razvoj humorne mladinske poezije v času modernizma, ko se pokaže meja smešnega modernističnega nonsensa, saj postaja smeh znotraj asociacij in igre z neizrekljivim tesnoben in mračen (Saksida 2002: 60).

Prav tako kot v mladinski poeziji zaseda humor posebno mesto tudi znotraj slovenskega ljudskega pesništva. In če naj bi za slovensko umetno literaturo veljalo, da ni naklonjena

humorju, tudi za ljudske pesmi obstaja prepričanje, da so zvečine žalostne. Marko Terseglav v svojem prispevku na to temo zavrne omenjeno prepričanje, saj naj bi bilo znotraj ljudskega gradiva celo več pesmi z veselejším tonom kot žalostnim. Navede kar nekaj razlogov, med katerimi se najde tudi slovensko odklanjanje vesele literature zaradi njene navidezne neestetskosti. Vendar pa je prav tako kot za mladinsko literaturo treba poudariti, da ima ljudsko pesništvo poseben status in ga »ne gre vrednotiti z literarno-teoretičnimi merili, ki so večinoma estetska« (Terseglav 1995: 118).

Če strnem posamezna mnenja teoretikov, ki sem jih izpostavila, se izostrita dve dejstvi. Najprej, da v naši zavesti prevladuje predstava o resni in žalostni perspektivi v slovenski literaturi, in nato še, da naša literatura vendarle ni tako izrazito nevesela. Humor in tudi ironična perspektiva se tako pojavljata od vseh začetkov slovenske umetne literature. Humor zaseda pomembno mesto tudi v mladinski in ljudski poeziji, ki imata v skladu s svojimi specifikami poseben status in zato prisotnosti humorja in ironije pri njiju ne moremo posploševati na vso poezijo oziroma literaturo. Na tem mestu se nam torej zastavlja vprašanje, koliko je humor zastopan v poeziji, ki velja za estetsko vrhunsko. Skozi zgodovino vzpostavljanja slovenskega naroda kot suverenega je zelo pomembno vlogo igral slovenski jezik, in sicer prav v svoji najbolj dovršeni obliki, tj. literaturi, še posebej v poeziji. Ko kot narod še nismo imeli svoje države, ki bi nas ščitila in v kateri bi se utemeljevali, smo kot nadomestno pribežališče izbrali prav poetični jezik.

Dušan Pirjevec razlaga, da so nam kot narodu brez države umanjale institucije, s pomočjo katerih bi se uveljavljali, zato smo za narodno eksistenco nujno potrebovali dejavnost, ki za svoj obstoj potrebuje minimalno institucionalno podlago, in za ta namen se je kot najustreznejša izkazala lirika, ker upravlja jezik, ki že sam po sebi manifestira narodovo utemeljevanje, in ker je najprimernejši medij za izražanje stiske na eni ter vere v bodočnost na drugi strani. To pa pripelje do konfliktnosti in žrtve, saj poezija zajema celoto človeka in ne more biti omejena le na nacionalno zavest in čustvo (Pirjevec 1978: 68, 69). Zaradi posebne vloge poezije pri narodovem samopotrjevanju, pesniki niso mogli svobodno razpolagati s pesniškim jezikom, iz česar je v preteklosti tudi izhajala previdnost pri eksperimentalnih poskusih s poezijo (navedeno delo: 71). Pirjevec izpelje t. i. prešernovsko strukturo, ki s svojim koncem odraža, da se je narod otresel zavrnosti in zato poeziji ni več treba ohranjati svojega nekdanjega pomena za socialno zgodovinsko akcijo, s tem pa se začne vračati sama k

sebi. Pirjevec tako opazi pluralizacijo literature, saj začno nastajati različni literarni teksti, nov odnos pa se vzpostavi tudi do pretekle poezije (prav tam: 84–86).

V skladu z opisano prešernovsko strukturo stopi v ospredje posebna vloga poezije za slovenski narod in v njej lahko najdemo enega od vzrokov za težnjo po vsaj navidezni resnobi in usodnosti slovenske poezije, saj kot medij nacionalnega udejstvovanja in s tem povezano odgovornostjo in pomembnostjo apriorno zapira možnost lahkotnejše humorne in ironične perspektive.

Mogoče je, da bi natančnejši pregled slovenskega pesniškega ustvarjanja, ki pa zaradi preobsežnosti ne sodi v okvire mojega dela, pri posameznih pesnikih v določenih pesniških zbirkah ali pesmih odkril prisotnost in vlogo humorja in ironije,² vendar pa je Jesih, kot se bo trudila pokazati moja analiza, poseben v tem smislu, da sta omenjeni perspektivi ključna elementa v njegovem pesniškem izrazu vse od prve do zadnje pesniške zbirke. Kljub temu da pesnik gre skozi različna razvojna obdobja in smeri, sta tako ironija kot humor ves čas prisotna, včasih bolj, včasih manj ter v različnih metamorfozah.

² To je v svojem članku *Humor in ironija v poeziji nekaterih sodobnih slovenskih pesnikov* (1996) delno prikazala Silvija Borovnik.

4 Ironija

Ironija je napetost med pomenom in namenom, navaja kot običajno razlago ironije Péter Hajdu. Besedilo postane ironično, kadar si ne moremo zamisliti resne intence oziroma si lahko zamislimo nasprotno namero, pri čemer naj bi bil bralec opozorjen na previdnost pri opomenjanju oziroma mora biti prisotno besedilno ali sobesedilno protislovje, ki ustvarja napetost in kaže na ironijo (2004: 29, 30, 33). Kot najpogostejša definicija ironije se navaja, da izrečeš nekaj, kar je nasprotno temu, kar pomeni (Colebrook 2004: 1). Linda Hutcheon se podobno sprašuje, ali ironija pomeni nikoli izreči tega, kar v resnici misliš (1995: 120). Leksikon *Literatura* ironijo razlaga kot posmeh pod videzom resnobe. Predlaga tudi za tvorjenje ironije primerna stilna sredstva: evfemizem, litoto in hiperbolo (2009: 146).

Izvor izraza ironija moramo iskati v grški besedi *eironeia*, ki je pomenila pretvaro (*Literatura* 2009: 146). Toda bolj kot na kompleksno pretvarjanje se je v začetku, v obdobju Aristofanovih komedij nanašala na laganje. Nekoliko kasneje, ko je izgubila referenco varljivosti in pridobila namero po prepoznavnosti, se je ironija začela prepletati s političnimi problemi pomena. Vendar je besedo *eironeia* prvič uporabil že Platon,³ nanašala se je na bistroumen dvojen pomen, uporabljala pa se je tako v slabšalnem pomenu laganja kot tudi v pozitivnem pomenu Sokratove zmožnosti prikrivanja resničnega pomena (Colebrook 2004: 1, 2). Na tej ravni pridobi ironija stopnjo spoznavne metode. Sokrat je v dialogih t. i. *ieron*,⁴ ki s pomočjo dialoške dialektike vodi sogovornika k vzpostavitvi resnice (Juvan 1997: 150). Od Sokratovih dialogov naprej se je pojem ironija skozi zgodovino razvijal z večjimi in manjšimi spremembami v razlagah pomena. Pri zgodovinskih pregledih je treba paziti, da razločujemo med viri, ki definirajo ironijo, in med besedili iz preteklosti, katerim z današnje perspektive lahko pripišemo ironijo (Colebrook 2004: 8).

Tako klasični kot tudi srednjeveški retoriki so pojmovali ironijo predvsem kot figuro oziroma trop.⁵ Do ključnega preobrata v razumevanju ironije pride na prelomu iz 18. v 19. stoletje. F. Schlegel razume ironijo kot spoznanje, da je svet v svojem bistvu paradoksen. Ironija je

³ V Sokratovih dialogih.

⁴ Po Juvanu, ki črpa iz spoznanj Armina Paula Franka in Dragana Stojanovića, *ieron* pomeni osebo, ki svojo višjo spoznavno in etično vrednost prikriva in s tem simulira manjvrednost (1997: 150).

⁵ Janko Kos v *Literarni teoriji* razlaga, da je teorija retoričnih figur v svoji pojmovni sistematiki pogosto razlikovala med tropi in figurami. Vendar pa je takšna razdelitev podvržena različnim spremembam in razlagam, zato je za takšna sredstva (komparacijo, personifikacijo, rimo, asonanco ...) zadosten izraz retorične figure (2001: 129).

samoocenjujoča in neskončna (*Encyclopedia of contemporary literary theory* 1994: 572). Resnica od Kanta naprej namreč sama na sebi ni spoznavna in v takem gnoseološko-etičnem kontekstu postaja ironija »bolj pretanjen izraz urbanosti, vzvišenosti nad preprostimi, nereflektiranimi diskurzi ter odraz distance do njih«. Zaradi izgube trdnega, objektivnega temelja ostaja ironija brez satirične osti, vse bolj se obrača vase, stopnjuje se občutje razklanosti in protislovnosti sveta, kar se ubeseduje v ireduktibilnem paradoksu⁶ ali v sprijaznjenju s svetom takšnim, kot je (Juvan 1997: 151).⁷

Juvan izpostavi tri pomene ironije. Z vidika etike in spoznanja je ironija pragmatično sredstvo, ki ironika in bralce, občinstvo povezuje v utrjevanju njihovih skupnih etičnih in spoznavnih norm, medtem ko so osebe, ki od omenjenih norm odstopajo, izpostavljene posmehu (1997: 150). Naslednja razsežnost ironije, estetska, je bila zasnovana v romantiki. Gre za premagovanje že omenjene krize literarne reprezentacije, tako da s samokritiko prikazuje umetniška dela kot duhovne, izmišljene izdelke. Tretji vidik pa predstavljajo postopki, figure. Že od antike dalje je ironija tudi figura indirektnega sporočanja. Signali ironije, ki so bralcu v pomoč, so: hiperbola, kopičenje superlativov, ponavljanja, drastične antiteze ter tudi notranja konfliktnost same tematike in stila izjave, pri čemer ironija nima omejitve na obseg ene povedi, ampak lahko zaobjema celoten odstavek.⁸ Romantika je retoričnemu tipu ironije dodala še tehnike za razbijanje iluzije in ohlajanje romantičnih čustev: kompozicijsko sopostavljanje vzvišenega, domišljjskega ter banalnega, verističnega (navedeno delo: 152, 153).

Z nemško romantiko je bila prvič definirana tudi posebna oblika ironije, imenovana situacijska (*Encyclopedia of contemporary literary theory* 1994: 573). Osnovni obliki ironije sta torej verbalna in situacijska. Slednja se pojavi na primer, ko se nekdo smeje nesreči drugega, medtem ko se isto dogaja tudi njemu samemu, ne da bi za to vedel (*A dictionary of literary terms* 1992: 338). Enako ločnico znotraj ironije potegne tudi Muecke, ki vrsti ironije poimenuje besedna in situacijska. Kot ključno razliko med njima izpostavi, da besedna ironija vsebuje ironika in njegovo zavestno namero, medtem ko gre pri situacijski ironiji zgolj za

⁶ T. i. disjunktivna ironija modernizma.

⁷ T. i. suspenzivna ironija postmodernizma. Avtor za primer navaja ravno parodična besedila Milna Jesija iz 80. let.

⁸ Slednje se zdi zanimivo ravno z vidika pesmi Milana Jesiha, kjer se ironična perspektiva, kot bom poskušala prikazati, vzpostavi običajno na ravni celotnega pesemskega besedila in pogosto ni omejena na raven verza.

stanje, ki ga občutimo kot ironičnega⁹ (Muecke 2009: 110, 111). V 20. stoletju se je identificiralo še ironijo usode, dogodka, narave, kozmično in metafizično ironijo, ki pa so vse podkategorije situacijske ironije (*Encyclopedia of contemporary literary theory* 1994: 573).

Kot moderen kritiški termin se je ironija uveljavila z vzponom nove kritike,¹⁰ ki je dajala prednost situacijski ironiji pred verbalno. Pojem ironije se je še bolj razširil s Cleanthom Brooksom, ki je prišel do skrajnega sklepa, da noben diskurz ne more biti neironičen (*Encyclopedia of contemporary literary theory* 1994: 573).

Do konca 19. stoletja je bila večina glavnih oblik in postopkov ironije raziskanih in do neke mere definiranih, čeprav je dejstvo, da nobena definicija nikoli ne bo mogla zajeti vseh vidikov narave ironije, prav tako kot se ne da do popolnosti definirati veselja ali pojava, zakaj nam je nekaj smešno, nekaj pa ne¹¹ (*A dictionary of literary terms* 1992: 338).

Wayne C. Booth v svoji knjigi o ironiji *A rhetoric of irony* trdi, da se ironija uporablja za tako množico stvari, da obstaja nevarnost, da jo izgubimo kot uporaben termin. Četudi iz pojma izločimo vse neverbalne oblike ironije, smo še vedno soočeni z zelo neenotnim predmetom.¹² Avtor se sprašuje, kako kot bralci vemo, da je pisec želel povedati nekaj drugega, in vpelje pojem stabilna ironija. Pri tej gre za vrsto literarne stabilnosti, ki je neodvisna od širine ali omejenosti bralčevega koncepta ironije (1974: 2, 3). Stabilna ironija je torej namerna in odkrita samo toliko, da jo je interpret zmožen rekonstruirati (navedeno delo: 6). Vpelje štiri znake stabilne ironije:

- besedilo **namerno** tvori človeško bitje, da bi ga brala/slišala in razumela druga človeška bitja,
- besedilo je **prikrito/zakrito** z namenom, da bi rekonstruirali pomen, drugačen od tistega na površju,
- besedilo je **stabilno** v smislu rekonstrukcije pomena,
- besedilo je **končno** v uporabi, kar pomeni, da so rekonstrukcije pomena omejene.

Našteti znaki pa še ne ločujejo ironije od preostalih jezikovnih sredstev, ki ravno tako izrečejo nekaj, povedati pa nameravajo nekaj drugega, kot so metafora, alegorija, prisposodba

⁹ Nazorno razlikovanje nam avtor predstavi s povedma: »X nastopa ironično.« v nasprotju z »Ironično je, da ...«

¹⁰ Gre za smer literarne vede, ki se je v angloameriškem prostoru izoblikovala pred drugo svetovno vojno in po njej, ima pa veliko skupnih lastnosti z ruskim formalizmom in praškim strukturalizmom, čeprav se je razvila neodvisno od njiju (Virik 2003: 135).

¹¹ Izpostavljena ena od podobnosti med ironijo in smehom – komičnim.

¹² V originalu »messy subject«.

(navedeno delo: 5, 6). Linda Hutcheon kot ključno razliko med ironijo na eni ter metaforo in alegorijo na drugi strani izpostavi afektivno dimenzijo ironije ter njeno vzbujanje čustvenih odzivov pri vseh udeležencih (1995: 2).

Booth izpostavi, da je odločitev, ali bomo nekaj razumeli direktno ali indirektno, odvisna od naših domnev o kontekstu. Kontekst torej igra pomembno vlogo pri rekonstrukciji pomena, ki običajno poteka v štirih simultanih korakih: zavrnitev dobesednega pomena, vpeljava alternativnih interpretacij, presoja avtorjevih znanja in prepričanj in izbira novega pomena (1974: 10–12).

Booth izloči indice ironije, pri čemer se mu zdi zgolj tehnične narave vprašanje, ali lahko bralec vse potrebne inference o nakazanih avtorjevih normah pridobi iz teksta samega ali mora poiskati zunanje namige o morebitni avtorjevi intenci (prav tam: 53). Kot prvi indic navede jasna opozorila v avtorjevem glasu. V zapisanih besedilih so take vzpodbude dane z naslovi, čeprav so precej redke, najbrž zato ker zmanjšajo bralčev užitek. Je pa res, da so opozorila v naslovih včasih tudi manj očitna in zato bolj prefinjena. Zelo očitno opozorilo so tudi citati, ki so bili v devetnajstem stoletju pogosti v esejih, danes pa so po besedah avtorja prisotni predvsem v romanih in pesnitvah. Avtor s tem izraža, da se ne identificira z enim ali več govorniki citiranega dela (53, 54). Ena od možnosti opozorila so avtorjeve direktne izjave, v katerih opozarja bralca na ironično branje besedila (55). Vendar pa je potrebno tudi navedene direktne indice jemati le kot namige, saj ne moremo biti prepričani, da avtor v njih govori odkrito oziroma v bolj direktnem tonu kot v preostalem besedilu. Drugi indic je poznana napaka, ki se lahko pojavi v priljubljenem izrazu, zgodovinskem dejstvu, konvencionalni presoji, ki temelji na enakih sklepanjih in predvidevanjih avtorja in bralca (58, 59). Naslednja možnost opozarjanja na ironijo so konflikti med dejstvi znotraj dela samega. To se zgodi, kadar v delu nekaj sprejememo kot dejstvo in je to kasneje zanikano, postavljeno v nasprotje (61). Včasih se zgodi, da sta obe dejstvi, oba glasova napačna. Forma, v kateri dva enakovredna in razveljavljajoča pogleda izključita drug drugega, se imenuje dvojna ironija¹³ (62). Kadar se avtor opazno oddalji od po predvidevanjih bralca normalnega načina izražanja stvari ali načina, običajnega za avtorja, lahko bralec sklepa, da gre za ironijo. Neskladnost stila je torej četrti pokazatelj ironije (67). Nenazadnje smo na ironijo opozorjeni tudi takrat,

¹³ Booth pojem povzema po Muecku.

kadar zaznamo očitno konfliktnost med prepričanji, ki so izražena v besedilu, in lastnimi prepričanji oziroma prepričanji, za katera predvidevamo, da jih ima avtor (73).

Booth v svoji študiji izpelje, da krajša, lirična besedila v nasprotju z dramami, pripovedništvom in epskimi besedili ne morejo biti ironična (1974: 150–151). S tem je v svojem magistrskem delu polemizirala že Adrijana Špacapan, ki se ji je zdela ta Boothova trditev posebno vprašljiva, saj je sama dokazala ironijo v Voduškovem pesemskem opusu (2008: 34).

Za moje raziskovanje je pomembno tudi Boothovo spoznanje, da je v moderni literaturi ironija pogosta, in sicer ne le kot figura z vidika retorike, ampak tudi z vidika psihologije, sociologije in metafizike ironije. Postala je norma literature in slog, ki obvladuje celotno literarno delo. Njeno zgodovino se da primerjati z zgodovino metafore, ki je ravno tako iz retorične figure postala koncept oziroma ideja, ki je prešla v skrajnost, da je celoten svet razumljen kot metafora. V modernem času se je v naši zavesti večje število avtorjev uveljavilo preko svojega ironičnega glasu¹⁴ kot preko metaforičnega bogastva (Booth 1974: 176–178).

Linda Hutcheon se v knjigi *Irony's edge: the theory and politics of irony*, posvečeni ironiji, odpoveduje obravnavi zgodovine, ker se osredotoča na lastne interpretacije ironičnih primerov iz sedanjosti. Ironije ne razume kot poti za dosego resnice ali kakšne druge neizrekjivosti, ampak jo opredeljuje kot diskurzivno strategijo. V razlagi ironije izhaja iz elementov, ki so sicer neločljivo povezani: kritična ostrina, semantična kompleksnost, diskurzivna skupnost, ki omogoča ironijo, vloga namere in pripisovanja ironije ter kontekstualni okvir in označevalci ironije (Hutcheon 1995: 3–4).

Avtorica se strinja z Boothom o pomenu konteksta¹⁵ in vlogi interpretacije, vendar poudarja tudi, da ironije in interpretacije ne moremo ločevati, saj ironije ni, dokler ni kot taka interpretirana. Pomembno je torej, da nekdo povzroči, da se ironija zgodi (navedeno delo: 6).¹⁶

¹⁴ Razumevanje ironičnega glasu kot konteksta: ko bralec zazna ironični glas v nekem obsegu, mu vzbudi željo, da ta glas zaznava še naprej, tudi v ostalih delih istega avtorja.

¹⁵ Upoštevati je potrebno socialni, kulturni in zgodovinski vidik.

¹⁶ V originalu: »Someone makes irony happen.«

Kot pravi Hutcheonova, ironija ni statično retorično orodje, temveč nastaja znotraj dinamičnih razmerij med besedilom, ironikom, interpretom, tarčo in okoliščinami, predvsem pa gre za tvegano početje, saj ni nikoli zagotovljeno, da bo interpret ironijo prepoznal. Poleg tega ironija zamaje občutek varnosti, da besede pomenijo to, kar naj bi pomenile, in svet se razkrinje kot dvoumen. Pri ironiji torej ni v središču le iskanje pomena, temveč je ključna tudi konstrukcija vrednotenjskega stališča, ki se izrazi glede na to, kaj je izrečeno in kaj ne (povzeto po Hutcheon 1995: 12).

Ironija je lahko provokativna, kadar je njena politika konzervativna in tudi kadar je prevratniška. Nastopa lahko tako v funkciji spodkopavanja kot tudi utrjevanja sistema. Za ironika je značilno, da je lahko ob ironiziranju sistema sam zunaj njega kot predstavnik moči, lahko pa je vanj tudi vključen. V slednjem primeru se zdi, da je ironija bolj konstruktivna (15–17).

Avtorica ugotavlja, da so čustva potencialno vključena pri pripisovanju ironije, prav zagotovo pa pri nameri ironika, in sicer ne glede na to, ali je ironija signal posmehljivega podcenjevanja ali nepristranskosti. Z raznimi besednimi igrami ironija včasih nekaterim posameznikom preprosto predstavlja željo po zabavanju ali pa hkratno ohranjanje in deljenje skrivnosti.¹⁷ Med izrečenim in neizrečenim je potrebno vedno vpeljati interference, ne samo na ravni pomena, temveč tudi na ravni stališč, zato tako ironik kot interpret presojata zmožnosti in čustvene pozicije drugega (39). Za ironike naj bi bila značilna intelektualna hladnost, pri kateri pa naj bi šlo za hlinjeno nepristranskost, ironijo naj bi uporabljali za zlom nasprotnikovih stališč. Na drugi strani lahko interpret občuti tako ugodje ob kreativni udeležbi pri tvorbi pomena kot tudi jezo, bolečino. Kadar pa na primer ironijo zgreši, sta pogosti občutki tudi sram in ponižanje (41, 42). Z vidika interpreta ima torej ironija zelo širok spekter funkcij, tako negativnih kot pozitivnih (45–55). In z besedami avtorice: »Ostrina ironije prikuplja in zastruje, podkrepljuje in izpodbija, ljudi združuje in ločuje.« (navedeno delo: 56)

Tvorjenje pomena je vedno aktivnost v specifičnem kontekstu. Tradicionalni čas, ko so bile relacije med besedo in stvarjo trdne, je mimo. Danes je stabilnost pomena nemogoča.¹⁸ Avtorica zavrača standardno semantično idejo, da gre pri ironiji za direktno inverzijo od

¹⁷ Povzema po W. Redfern: *Puns*, 1984.

¹⁸ Toliko bolj se mi zdi stabilnost nedvoumnega pomena nemogoča v pesniškem jeziku, ki je že a priori po svoji definiciji večpomenski jezik.

dobesednega k ironičnemu pomenu, ne strinja se niti s tem, da je treba za dosego ironičnega pomena zavrniti dobesednega. Ironični pomen je namreč hkrati dvojni, njegove glavne karakteristike pa so:

- relacijskost: med ironikom, interpretom in tarčo ter med izrečenim in neizrečenim pomenom;
- vključenost, ki se odraža v hitrem zaznavnem nihljaju med izrečenim in neizrečenim;
- razlikovalnost: znaki kažejo nekaj, kar se razlikuje od dobesednega pomena in imajo za svojo funkcijo tematizacijo te razlike (navedeno delo: 59–61).

Klasično definicijo ironije kot preproste antifraze L. Hutcheon zavrne tudi s pomočjo navajanja najpogostejših retoričnih sredstev, ki se razvijejo v ironičnem tekstu. In antifraza je poleg litote, hiperbole in nasprotja le ena od njih (63).

Pri opomenjanju in razumevanju ironije gre za zapleten proces, saj gre pri ironiji za nedirekten govor, poleg tega pa je vedno tudi kulturno specifična (98). Nekateri avtorji so, kot navaja Hutcheonova, izhajali iz predpostavke, da razumevanje katere koli izjave zahteva neverjeten repertoar zavestnega in nezavednega znanja, ki izhaja iz različnih kompetenc, od lingvistične, literarne do metajezikovne, retorične, ideološke, socialne in splošno kulturne (95). Veliko večji pomen kot kompetenci posameznika Linda Hutcheon pripisuje relevantnosti konteksta za ironika in interpreta oziroma t. i. diskurzivni skupnosti, za katero so ključnega pomena prostor, čas, skupna znanja, vrednote, komunikacijske strategije itn. V nasprotju z Boothom, ki meni, da ironija šele povzroči skupnost med ironikom in interpretom, Hutcheonova pravi, da ironija zaživi znotraj družbenih prostorov, ki so obema že predhodno skupni (91, 92).

Poleg diskurzivne skupnosti igra pomembno vlogo pri razumevanju ironije tudi intenca oziroma namera. Glede tega so šli teoretiki v različne skrajnosti: nekateri so popolnoma zavračali obstoj namere,¹⁹ nekateri so namernost pripisali izključno ironiku, medtem ko so drugi poudarili, da je ironična namernost omejena na produkt sklepanja interpreta (118–120). Po Hutcheonovi pa sta pomembna oba udeleženca v ironični komunikaciji, saj se ironija zgodi po kompleksnih in številnih poteh (123).

¹⁹ Dekonstrukcija tako na primer popolnoma podvomi o možnosti definiranja pomena.

Ironik svojo ironično namero v izjavi zamaskira z znaki, ki interpretira opominjajo na ironično branje. Ponavadi so prisotni tako kontekstualni kot specifični besedilni znaki, ki vodijo interpretira k prepoznavi ironije (142). Konteksta, ki je pojmovno nekoliko ožji od diskurzivne skupnosti in zajema okoliščine (situacija izjavljanja/interpretiranja), tekst in intertekst, ne smemo razumeti pozitivistično kot dano entiteto, ampak se skonstruira preko interpretiranja, pri čemer je to odvisno od predhodnih izkušenj z interpretiranjem drugih tekstov (145–147). Tako so tudi sami besedilni označevalci ironičnosti odvisni od diskurzivne skupnosti, poleg tega se skriva problem označevalcev v tem, da takoj ko postanejo fiksirani, izgubijo svojo uporabnost in pogosto le še ironizirajo sami sebe (149). Večina posameznih označevalcev je zaznamovana s tem, da le včasih, ne pa vedno, nakazujejo na ironijo (153). Znak za ironijo lahko izvira s katere koli jezikovne ravnine: fonetične, leksikalne, sintaktične. Znaki lahko funkcionirajo metaironično in strukturno.

Pri metaironični funkciji gre za opozorilne signale, ki ironije ne konstituirajo, ampak samo signalizirajo možnost ironičnosti. Hutcheonova omenja paraverbalne znake, ki so v celoti odvisni od konteksta: citiranje, kurzivni tisk, naglasna znamenja, pomišljaji, vprašaji, klicaji, oklepaji, tri pike. Znaki, ki funkcionirajo strukturno, pa so sledeči:

- sprememba registra,
- pretiravanje ali omilitev,
- protislovje, neskladnost,
- poenostavitev ali literalizacija,
- ponavljanje, posnemajoča omemba (154–156).

Hutcheonova zajema pri svojem utemeljevanju ironije širši kulturni kontekst, saj pri navajanju primerov izhaja tako iz filmskih predelav znane Shakespearove tragedije kot tudi iz nastopov popularnih glasbenikov in muzejskih razstav. Vendar pa se njena opredelitev ironije zdi dovolj ustrezna tudi kot orodje za razmišljanje o ironiji v besedilih poezije.

4.1 Medbesedilni pristop do ironije

Medbesedilnost se opredeljuje kot »odvisnost tvorjenja oz. sprejemanja danega besedila od seznanjenosti udeležencev v komunikaciji z drugimi besedili« (Beaugrande, Dressler 1992: 128). Proces, ki pri tem poteka, imenujemo posredovanje. S pomočjo tega se razvijajo in uporabljajo tipi besedil oz. besedilne zvrsti. V skladu z definicijo besedilnih tipov Dressler in Beaugrande vpeljeta opisno, pripovedno in argumentativno funkcijo. Literarna besedila, kot

se izkaže, vsebujejo vse tri funkcije in zato je razločevalni kriterij za njihovo definiranje alternativni odnos njihovega sveta do sprejete verzije dejanskega sveta, pri čemer se dejanskega sveta ne razume kot »nekaj objektivno danega, temveč kot nekaj, kar se razvija iz družbenega védenja, interakcije in pogajanja« (navedeno delo: 128–130).

Intertekstualnost ali medbesedilnost pomeni vpletenost enega teksta v drugega, gre torej za lastnost teksta, da vzpostavlja dejavno razmerje do drugega teksta²⁰ (Juvan 2000: 11). V evropski zgodovini se je še pred vpeljavo izraza intertekstualnost nabrala velika množica medbesedilnih pojavov, med katerimi je tudi parodija (navedeno delo: 37), ki so jo od 16. stoletja do 19. razumeli »na eni strani kot zamenjavo posameznih besed ali fraz, ki resno predlogo sprevrne v komično [...], na drugi strani pa kot karikaturno pretiravanje izraznih značilnosti kakšnega avtorja«. Vendar je šele v modernizmu in postmodernizmu postala konstitutivni postopek za oblikovanje osrednjih literarnih del (navedeno delo: 44).

Intertekstualnost tako mnogi razlagalci štejejo za eno od konstitutivnih značilnosti postmodernistične smeri (Juvan 2000: 104). Razliko med postmodernistično intertekstualnostjo in intertekstualnosjo drugih obdobj in smeri Juvan išče in najde predvsem v primerjavi z modernizmom. Ta je »še verjel v moč svoje lastne inovativnosti, postmodernizem pa je intertekstualnost sprejel kot usodo in se od psihične in družbene resničnosti obrnil v umetnost« (prav tam: 105, 106).

Marko Juvan po Lindi Hutcheon²¹ povzema, da med ironijo in parodijo²² obstaja strukturna homologija: ironija deluje na mikroskopski (semantični) ravni enako kot parodija na makroskopski (tekstualni) ravni²³ (1997: 149). Ironija je po Hutcheonovi miniatura verzija paradije, ki pa slednji daje kritično dimenzijo (Hutcheon, 1995: 4). Ironija (posmeh) je tako pogosto, kot se izrazi Juvan, ključ do parodičnosti in paradije. Vendar pa med ironijo in parodijo ne gre le za homologijo, saj obstaja tudi prehodna stopnja – citatna ironija. Slednja simulira diskurz, na primer izjavo nasprotnika ali sociolekt, in mu dodaja drugačen pomen.

²⁰ Avtor v istem delu izpostavi še razliko med občo medbesedilnostjo in citatnostjo. Če gre pri prvi ponavadi za prikrito lastnost besedila, je za drugo značilna izpostavljenost te lastnosti kot očitne odlike nekaterih literarnih del, zvrsti in smeri (Juvan 2000: 245).

²¹ O tem je Hutcheonova spregovorila v spisu *Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie*.

²² Bahtin vidi parodijo kot diaološko interakcijo dveh izjav, dveh jezikov, nianse stopenj parodičnosti so od površinske, retorične do globinske. Parodija je torej poseben tip izjave oziroma govornega dejanja, ki je soroden ironiji (Juvan 1996: 15–16).

²³ V analizi pesmi Milana Jesiha bom sama poskušala dokazati, da tudi ironija lahko funkcioniira tekstualno, vsaj v primeru krajših pesemskih besedil.

Govorici ironije, pri kateri se ironik skriva za masko in prikriva svoj nameravani pomen izjave in svoje vrednostno stališče, v parodičnosti ustreza medbesedilna predstavitev predloge, vendar je v primerjavi s pravo ironijo parodistovo ideološko-vrednostno stališče večkrat direktno izraženo (navedeno delo: 154).

»Načrtovani psihofizični učinki ironije na občinstvo so razni, zgodovinsko in položajsko variabilni odtenki smeha.« Ironični smeh tako spodbuja procese združevanja nekaterih udeležencev komuniciranja in izločanja drugih. Tako ironija kot parodičnost temeljita na predpostavki, da mora biti predmet ironije tisti, ki ve manj od ironika in tistega, ki je ironijo sposoben razumeti. Možnosti, koga oziroma kaj se izloča je več: ponavadi je izločen objekt ironije, lahko pa se s parodiranjem vladajočih diskurzov od tarče parodiranja in naslovnikov izolira parodist sam (navedeno delo: 155).

V ironiji po romantiki, kot že omenjeno, postane problematična vsaka apriorna vednost, zato parodičnost relativizira smisel in »uzavešča diskurzivni način konstrukcije in obstajanja resnic in vrednot«. V takem položaju ironik ni več vzvišen, ampak postane njegovo stališče tragikomično, paradokсно²⁴ (navedeno delo: 156).

4.2 Postmodernizem in ironija

Claire Colebrook na začetku razmišljanja o konceptu ironije v svoji knjigi *Irony* poudari že nakazan problem širine, ki jo zajema definicija: ironija je govor nečesa nasprotnega od mišljenega.²⁵ Pokriva namreč tako preproste govorne figure kot celo problem postmoderne dobe, v kateri je sam zgodovinski kontekst ironičen, saj nič ne pomeni tega, kar je izrečeno (2004: 1). Če ni več subjekta, ki označuje, in ne sveta, ki bi bil označen, temveč le označevanje samo, potem smo prepuščeni svetu, v katerem nista možna resnica ali končni smisel (navedeno delo: 156). Za Richarda Rortyja, kot njegovo misel povzema Colebrookova, je ironija zasebna poza, obveščenost, da je jezik posameznika le še en jezik sredi vseh drugih. Na drugi strani Jürgen Habermas vztraja, da če govorimo, predpostavljamo zahtevo, da bodo drugi to, kar izrečemo, prepoznali kot veljavno. Vzrok temu pa je javen in stalen okvir referenc, ustvarjen s skupnim govorjenjem, preko katerega se dogovarjamo, kako definirati svet (navedeno delo: 155).

²⁴ Za primer je navedena Cankarjeva črtica *Ponesrečeni feljton*, ki sooča avtoparodični posnetek cankarjanskega sloga ter gostilniški pogovor. Dvoje govoric, stilov, tematik in svetov je v parodičnem neskladju, a s strani subjekta ni privilegirana nobena govorica.

²⁵ V izvorniku: »Saying what is contrary to what is meant.«

Claire Colebrook trdi, da je nekdo lahko ironičen ne v prelamljanju s kontekstom, temveč v spoznanju, da je kateri koli glas učinek konteksta. S tem dopušča kontekstu, da tvori toliko konfliktov, nasprotij in trčenj, kot je možno, in tako onemogoči kakršno koli metapozicijo (navedeno delo: 164). Tradicionalno ironijo se zasluti zato, ker se predvideva princip protislovnosti. Ko je določen tekst torej protisloven in absuren, predvidevamo, da to, kar je izrečeno, ni tudi mišljeno. Postmoderen tekst pa kaže, kako se nobena govorica ne more izogniti ironičnosti – vsako dejanje govora je lahko ponovljeno v drugačnem kontekstu, ustvarjajoče nenameravane sile. Nekdo lahko tvori izjavo o svetu oziroma resnično izreče nekaj le, če spozna silo nasprotnosti, protislovja (navedeno delo: 165). Pri poslušanju in interpretiranju nečesa, kar nekdo reče, se je nujno potrebno usmeriti v to, kar govorno dejanje samo po sebi ni, torej v to, kar ni izrekel.

Ironija je tako odvisna od sile protislovnosti: ironijo predvidevamo, če izrečeno ne more biti mišljeno. Ampak v ironiji sami je tudi protislovje. Nekatero najbolj kompleksne forme ironije ne nasprotujejo jasno resnici in logiki, obenem pa tudi ne upoštevajo resnice in smisla, skritih za govornim dejanjem (navedeno delo: 167).

In če nam je Rorty v razlagi ironije dovoljeval, da v istem trenutku nekaj izrečemo in obenem ne-izrečemo, sta v razlikovanju z njim tako Derrida kot Deleuze vpeljala potrebnost prepoznave tradicionalnega pogleda na ironijo v novi luči. Avtorica zaključuje, da bi glede na Derridajev koncept ironije morali pri branju literature v današnjem času prav tako kot pri klasični ironiji priznati problematiko smisla in pomena onstran očitne namere, vendar moramo hkrati upoštevati tudi sile dela, ki izhajajo iz artikulacije zamisli in z vladanjem tekstu preprečujejo sam smisel (prav tam: 169).

V zaključku svoje obsežne študije o ironiji, ki izhaja predvsem z vidika historične tipologije razvoja ironije skozi zgodovinska obdobja in njim pripadajoče duhovno-filozofske perspektive, avtorica sklene, da ironija v postmodernizmu ne more biti niti dosežena niti presežena. Liberalni ironik, ki se osvobodi metafizičnih zavez in ki govori v distanci do izgovorjenega, ostaja slep za to, v čemer ima ta diskurz ločenosti svojo lastno pričvrstitev (navedeno delo: 177).

5 Smeh in humor

Humor je, kot navaja Kmecl, bližnji sorodnik komičnega, pri čemer priznava, da pomensko razlikovanje med humornim in komičnim ni jasno in je precej težavno (1976: 174). Za humor pravi, da je »etološka vrsta, ki temelji na vedrem, svobodnem razpoloženju/obnašanju, na nasmejanem distanciranju od neprijetnosti, na duševni uravnovešenosti in milem odnosu do sveta«. Po besedah istega avtorja je ironija ravno tako komična, vendar je ta komičnost nepričakovana, saj je posmeh skrit pod masko resnosti ali hvale. Nujna sestavina ironije pa je kritičnost. Kadar slednja izrazito prevladuje, prehaja v sarkazem (Kmecl 1976: 177).

V latinščini beseda humor pomeni vlago, mokroto. Kot navaja literarni slovar *A dictionary of literary terms*, je beseda v srednjem veku in renesansi označevala štiri t. i. humorje telesa, ki so bili odvisni od štirih telesnih sokov. Mešanica slednjih je določala značaj človeka. Od osemnajstega stoletja naprej pa se je beseda humor začela asociativno povezovati s smehom (1992: 313).

Gre za poseben način doživljanja sveta oziroma pogled na nezadostnost življenja, ki je distanciran, dobrohoten, umirjen in moder ter kot tak pomaga, da je jasno razvidna protislovnost sveta. Po vzvišenosti je humor soroden tragičnosti. Z ozirom na navajanje geselskega članka se humor loči tako od ironije in satire kot tudi komičnosti (*Literatura* 2009: 132). Pod iztočnico komičnost najdemo definicijo, da je to lastnost predstavljenih pojavov, ki sprožajo smeh in spravljajo v dobro voljo. V nadaljevanju pa je navedeno, da so romantiki razumeli ironijo in humor kot posebni obliki komičnosti²⁶ (*Literatura*, 2009: 177).

S filozofskega vidika humor lahko nastaja le v svobodnem, samozavestnem razumevanju sveta, navaja Kmecl, ki v eseju *Humor in slovenska literatura* tudi izpostavlja tesno sorodnost humorja s komiko. Slednja »izvira iz starogrških *komai*, burkaških, veseliških in tudi pijanskih sprevodov, močno zaznamovanih s spolnostjo«. Za razumevanje humorja je ključna opozicija komično nasproti tragičnemu, ki se je izoblikovala skozi zgodovino. Iz te nasprotnosti je razvidno, da je tragičnost v neposredni bližini vzvišenega, onostranskega, transcendence, medtem ko je komično vse tukajšnje (1997: 84).

²⁶ Po navajanju Huetchonove ironija ni vedno komična, povezana s smehom, zajema namreč različna čustva.

Kot pravi Miha Matè v članku z naslovom *Nekatere značilnosti humorja*, se je humor porodil predvsem med preprostim ljudstvom, kar potrjuje tudi zgodovina (1997: 124). Tudi Kmecl razume humor kot nekaj plebejskega in s tem demokratičnega (1997: 87). Preprost človek vstopa v svet humorja neobremenjeno, humorna perspektiva pa mu je mnogokrat tudi obramba ali izhod iz problemov (navedeno delo: 124). Po Freudu avtor navaja, da je »smeh eden od načinov, s katerim se ‚ogroženi jaz‘ brani pred žalitvami, ki jih človeku zadaja zunanji svet«. ²⁷ Smeh in humor pa je vedno možno tudi specificirati, tako da lahko naštejemo različne odtenke smeha: neumni, afektirani, grobi, predrzni, ljubeznivo dobrotljivi, prostaški in še obešenjaški smeh ter črni humor (prav tam: 126–127).

V *Eseje o smehu* pravi Henri Bergson (1977: 12), da se smeha ne da zajeti v definicijo, nato pa poda tri opazanja, ki se nanašajo na kraj, kjer se komično lahko pojavlja. Prvi pogoj je območje človeškega, ²⁸ naslednji brezčutnost, pri čemer ima Bergson v mislih, da moramo, ko se smejemo, za trenutek pozabiti na čustva, saj se komičnost obrača na čisti razum, tretji pogoj, ki mora biti izpolnjen za pojavitev komičnosti, pa se nanaša na družbo – smeh namreč potrebuje odmev, komičnost nam ne prinaša užitka, če se počutimo osamljene. Iz opazke družbenosti smeha pa izhaja še ena omejitev smeha, in sicer komičnih učinkov ni mogoče prevajati, saj so odvisni od navad in idej določene družbe (1977: 12–14). ²⁹

Porajanje komičnosti Bergson opaza ob mehanični togosti tam, kjer bi pričakovali gibljivost, pri čemer je lahko togost telesna ali pa tudi na ravni duha, kar povzroči zunanji okvir, ki se nam vsili in omeji našo gibkost. Smešnost je nezavedna, kar pride do izraza v komedijah, kjer je »smešna oseba na splošno smešna natanko v tisti smeri, v kolikor ne ve sama zase«. Vsak, ki je smešen, se v trenutku, ko se tega zave, želi vsaj na zunaj prilagoditi (navedeno delo: 16–19). Po ugotovitvi Bergsona smeh ne spada v območje čiste estetike, čemur je vzrok prav njegov koristni namen izpodrivanja togosti iz družbe ³⁰, pa vendar je tudi estetski, vsaj z

²⁷ Gianni Rodari v humorni drži odkrije način osvobajanja od pravil, smeh torej pomaga pobegniti iz ječe tesnobe (Saksida 2002: 56).

²⁸ Pri tem se lahko smejemo tudi izdelku, ki je prišel iz človeških rok (klobuku), vendar se v tem primeru ne smejemo sami stvari, ampak človeškemu domisleku, ki se je vtisnil vanjo. Če smeh doseže predmet ali žival je to torej zaradi tega, ker se vanju vtisne človekov pečat, ker sta človeku podobna ali zaradi načina, kako ju človek uporablja.

²⁹ Na tem mestu želim le opomniti na večkrat slišano opazko, da se Jesihove poezije zaradi njene edinstvenosti ne da prevajati. Seveda je vzroke temu treba iskati na različnih ravneh njegove poetične besede, pa vendar vlogo pri tem zagotovo igrata tudi humor in ironija.

³⁰ Smeh s ponižanjem poboljšuje, vendar ni vedno pravičen (Bergson 1977: 117).

vidika, da se poraja v trenutku, ko se oseba in družba začneta obravnavati kot umetnini (1997: 21).

Za komičnost ni bistvena grdota, saj sta od nje veliko bolj pomembna avtomatizem in togost, zato je obraz lep tedaj, ko ima v sebi sled gibljivosti, medtem ko je komičen obraz zaledenel v dokončni grimasi (navedeno delo: 23–25). Podobno kot velja za komičnost oblike (obraza), je v veljavi tudi za komičnost gibanj in gest človekovega telesa. Smešni so namreč tedaj, ko dajejo vtis, da se je v življenje vgnezdil avtomatizem. Do tega na primer pri gestah, ki niso smešne same po sebi, pripelje ponavljanje. »Smešno je tudi periodično ponavljanje kake besede ali prizora.« (prav tam: 27–28)

Z močjo širjenja komičnosti pridemo od togosti znotraj življenja³¹ vse do vsakršnega prenavljanja človeka družbe³² ter narave. Ob tem se nam poraja podoba maškarade (33). Komične učinke nam vzbuja tudi pripetljaj, ki v trenutku, ko je pomembna moralna plat, preusmerja našo pozornost od duševnosti k telesnosti. S tega stališča, ko se daje prednost obliki pred vsebino, so smešni tudi poklici v komedijah – zdravnik sam kot oblika je bolj pomemben od vsebine, ki jo prinaša, zdravja (38). Tretja skupina razširitve komičnosti pa se nanaša na pojav, ko nam neka oseba vzbuja vtis, da je stvar. Ta učinek se lahko doseže na različne načine, eden od bolj prefinjenih je pesniška uporaba ritma, rime, asonanc, ki, lahko tudi nehote, zazibajo našo domišljijo, da brez obotavljanja sprejmemo ponujeno podobo (41–42).

Bergson pri svojem nadaljnjem utemeljevanju izhaja iz klasične delitve komike na:

- situacijsko,
- besedno (47) in
- značajsko (83).

Znotraj situacijske komike so razkriti trije postopki: ponavljanje, inverzija, interferenca serij. Pri prvem gre za ponavljanje kombinacije okoliščin, pri drugem gre za preobrnitev položaja in zamenjavo vlog, pri čemer ni potrebno, da se prizor dvakrat ponovi, temveč je dovolj že, da imamo pri določenem prizoru v mislih drugega, v katerem vloge niso obrnjene. Pri zadnjem

³¹ Bergson namreč temu osnovnemu izhodišču komičnosti dopušča zelo široke razširitve in prenose, kar bom sama upoštevala pri analizi pesmi.

³² Obredna plat družbenega življenja vsebuje latentno komičnost – vsaka ceremonija se nam bo zdela komična, če le pozabimo na njeno vsebino.

pa gre za položaj, ki si ga je obenem možno predstavljati na dva povsem različna načina. V gledališču tako gledalci poznajo oba in prehajajo od zmotne presoje k pravilni (59–63).

Glede na predmet moje nadaljnje obravnave, torej analizo pesniških besedil, bom pozornost usmerila na besedno komiko. Bergson opozarja, da ne smemo izenačevati komičnosti, ki jo jezik izraža, s komičnostjo, ki jo jezik ustvarja. Slednja je neprevedljiva in izhaja iz samega ustroja stavka ali izbire besed. Jezik sam postaja smešen, saj imata jezik in beseda lastno komično moč. Na tem mestu Bergson vpelje pojem duhovitost. Značilno je, da so duhovite tiste besede in besedne zveze, ob katerih se ne smejemo govorcu, temveč samemu sebi ali čemu tretjemu. Pesniško ustvarjanje, ki kot tako terja pozabljenje samega sebe, je blizu duhovitosti, saj tudi duhoviteža njegovo govorjenje ne vsrka, ampak se vedno kaže zadaj za tistim, kar govori (66–67).

Pri primerjavi komičnosti z duhovitim se slednje pokaže kot razredčena komičnost, med njima namreč vlada isto razmerje kot med izdelanim prizorom in bežnim namigom. Pri komičnosti besed gre za projiciranje komičnosti položajev in delovanja na raven jezika:

- Togost v jeziku: izdelani obrazci, stereotipne fraze, ki pa morajo nositi v sebi znamenje, da so bile izgovorjene avtomatično. »Smešen izrek dobimo, če spravimo absurdno misel v model stalno rabljene fraze.«
- Odvrčanje pozornosti od duhovne plati k telesnosti. Do komičnosti pride, »ko se naša pozornost osredini na materialnost kake prisposobe« in zanemarimo prenesen pomen (70–72).

Kot pravi Bergson, je misel sama prav tako življenje in jezik, ki jo izraža, mora biti ravno tako živ. Zato tudi za serije besed velja, da morejo postati smešne že s prej naštetimi ponavljanjem, inverzijo in interferenco. Pri zadnji pride do prepletanja dveh samostojnih pomenov istega stavka (besedne igre). Ponavljanje oziroma transpozicija pa je prestavitev naravnega izraza kake ideje v drugačen ton. Na tej ravni se pred nami odprejo številne stopnje od najbolj plehkkih oblik do najvišjih oblik humorja in tudi ironije. Po Bergsonu sta ključna dva skrajna tona: slovesni in domačni (74–77).

Možno je še nasprotje med nizkim in visokim ali realnim in idealnim. Ko izrekamo, kar bi moralo biti, in se delamo, kot da je v resnici tako, izhajajoč iz zadnje opozicije, gre za ironijo, če pa natančno opisujemo, kar je, in se delamo, kot da verjamemo, da morajo biti stvari prav

takšne, pa vzpostavimo humorno perspektivo³³ (79). Bergsonovo razmišljanje o besedni komiki se zaključi v skladu z njegovimi izhodišči: zmožnost, da jezik dosega humorne učinke, izhaja iz dejstva, da je jezik človekova stvaritev (80).

Walter Nash v svoji študiji *The language of humour* (1986) potrjuje Bergsonovo stališče, da je humor specifična značilnost človeštva. Z njim napadamo, se branimo, kritiziramo argumente, protestiramo proti neenakosti boja za življenje itd. Paradokсно rečeno, je humor »resen posel«. Nash znotraj polja humorja najde veliko število oblik od duhovitosti, besednih iger, draženja do ironije,³⁴ parodije in satire ter šaljive pesmi, šale in popačene izgovorjave (1986: 1). Za njega humor predstavlja pojavitev v družbeni igri in kot interakcijo ljudi v situacijah znotraj kulture ga želi razumeti v vsej njegovi prostranosti (navedeno delo: 12).

Humor skoraj vedno zahteva, da humorist in publika, naslovniki delijo nekaj skupnega dejanskega vedenja. Kljub temu vedno obstaja dvom, če smo prav razumeli, saj humorna namera ni vedno formalno izražena. Kot pomemben element za sprožanje humornih učinkov se izkaže jezik, ki naj bi po mnenju Nasha imel dve funkciji: bil naj bi center energije – v določeni besedi ali frazi je lahko skoncentrirano bistvo šale, ki iz njiju nato razširjajoče seva – ; bil pa naj bi tudi dvojen princip, dvoumen, odkrit videz in zakrita realnost (navedeno delo: 4–7).

Nash za akt/dejanje humorja predlaga tri ključne kazalke:

- splošna kazalka, ki vključuje družbena in zgodovinska dejstva, za katera se predvideva, da so večini znana: običjani vzorci obnašanja, tradicionalna stališča, sodbe in stereotipi;
- tipična oblika oziroma predstavitev;
- umeščenost v jezik (9–10).

Humorni jezik deli podobne karakteristike s poetičnim jezikom. Svoj učinek gradi preko kombinacije glasov, besed, slovnic in skladnje. V omenjeni kombinaciji mora biti nekaj posebnega, nenavadnega, da je izjava humorna. Če pa v izjavi ni prisotna nikakršna neobičajna inovativnost, izjava ni humorna, vendar pa kljub temu še vedno vsebuje komični potencial in kot taka lahko zaseda ključno mesto v komični pripovedi in pomenljivo

³³ V tem delu Bergson humor in ironijo postavi v opozicijo.

³⁴ Walter Nash torej postavlja ironijo znotraj humorja.

funkcionira v jeziku komike.³⁵ Razlika med jezikom komike in humornim jezikom se skriva torej v tem, da prvi zajema diskurzivna razmerja znotraj vseh delov in sestavin besedila, medtem ko je drugi omejen ne stilistične možnosti posamezne izjave. Seveda pa drug drugega ne izključujeta, saj je izjava lahko obenem humorna in komična/komedijska³⁶ (124–126).

Iskanje humornosti, ki bi bila v glasovih, besedah, stavkih prisotna sama po sebi, se zdi negotovo početje. Posamezne sestavine pridobijo humorno obarvanost s ponavljajočo rabo skozi zgodovino v šalah ali komičnih pripovedih. Veliko bolj zanesljiva je razlaga humornosti, ki temelji na zunanem pristopu. Besede in fraze postanejo torej zabavne zaradi svojih kontekstualnih povezav in semantičnih razmerij. Povedano nazornejše: nekatere svoj humorni naboj pridobijo na sintagmatski ravni (ponavljanje, paralelizem, inverzija), humornost drugih pa izvira s paradigmske osi, pri čemer gre za izbiro iz nabora sopomenk. V mnogih primerih pa je humorna značilnost fraze ali stavka tako sintagmatska kot tudi paradigmska (126–128).

Humorist v besedilo pogosto vključi različne vrste razvrščanja, tako semantičnega kot sintaktičnega, ki so včasih definirane že na fonetični ravni.³⁷ Nash s primerom razloži, kako lahko humor sproži semantična neubranost: »bulmastif zatuli« proti »pudelj zatuli«. Pri humorni pisavi pa je prav tako kot pri kreativni pomemben piščev nabor možnosti, ki jih ima v danem trenutku na voljo. Pri tem si pomaga s koncepti sopomenskosti, prtipomenskosti ter nad- in podpomenskosti. Humorne formulacije se pojavljajo znotraj lestvic, tako da jih pogosto določa kontekst pičle formalnosti, v katerega je vključena zelo formalna beseda z močnimi konotacijami trajnosti, zanesljivosti ali celo kvazireligiozne resnosti (povzeto po Nashu: 129–137).

V osrčju vseh že omenjenih prehodov med lestvicami, nizi, razvrščanji pa se nahaja besedna igra. Nash opozarja, da so besedne igre lahko tudi popolnoma resne in napolnjene s patosom, čeprav temelji predvidevanje našega časa na tem, da so kičaste ali norčave. Znotraj besednih iger se nahaja nezajezljiva množica vrst, zato Nash izpostavi pomembnejše tipe:

- enakozvočnice/homofoni in enakozvočne besedne zveze (enak zven, drug pomen);

³⁵ V originalu: »language of comic«.

³⁶ V originalu »comedic«.

³⁷ Semantično in sintaktično razvrščanje, definirano na fonetični ravni, zajema naslednje možnosti: kontinuiranost, izmeničnost, prenos in obrnjenost. Primer za kontinuiranost po Walterju Nashu, vzet iz angleškega jezika, je aliteracija: »two terribly tired toads« (t-t-t-t).

- glasovno podobne besede in besedne zveze;
- enakopisnice/homografi in enakopisne besedne zveze (enak zapis, drug pomen)³⁸;
- besedna zveza, ki aludira na drugo tako, da prevzame odtenek pomena od nje – pogosto pride do stika idej ali mešanice pomenskih sestavnih delov;
- tvorba novih besed;
- sestavljenka, pri kateri se vključi dva pomena v eno besedo;
- besedna igra, ki za svoj obstoj potrebuje bežen spomin na etimološki izvor besede;
- dvojezična besedna igra – tuja beseda nosi pomen domače besede³⁹ s pomočjo enakoglasnega spodrsaljaja, enakopisne iznajdljivosti ali dobesečnega prevoda;
- besedna igra, skrita v metafori – stalno besedno zvezo preobrne v metaforo in s pomočjo sopostavljanja prenesenega pomena s prvotnim pomenom tvori humorno igro. Taka metafora je namerno površna, medtem ko je pesniška metafora precizna in v svoji preciznosti razsvetljuje oziroma poučuje (138–146).

Poleg naštetih tipov besednih iger je avtor kot izvor humornosti izpostavil še premetanke, pri katerih naj bi šlo za različne oblike zvijač v zapisovanju, ter spodrsaljaje v izgovorjavi (147, 149).

Walter Nash se ni izognil niti analizi prozodičnih sredstev, ki naj bi jih humor uporabljal v svoj prid na poseben način, prezirajoč resno poetiko (155). Prozodična pravila so skupaj s konvencionalnimi figurami (poudarjanjem, evfemizmom in nasprotujočim si izjavljanjem, ki s konstantno spreminjajočim se okvirom občinstvo pripelje do negotovosti, kako se odzvati) okviri, ki potrjujejo humornost v interpretativnem kontekstu. Nash elemente nastopanja uvršča znotraj meja uprizoritve, iz česar zaključuje, da je jezik humorja vendarle nemočen brez *govora* humorja. Na tej točki se pokaže še ena od podobnosti s poezijo. Da bomo vzljubili poezijo in občutili užitek ob humorju, ju moramo slišati, če ne drugače, vsaj v domišljiji (164–172).

V kontekstu s težnjami mojega dela se mi zdi torej smiselno naštetimi načine igre s prozodičnimi sredstvi, ki vzbujajo smeh. Prvi je predvidljivo rima, naslednji je redkost ženskih rim –

³⁸ Pri prevajanju terminologije sem sledila Adi Vidovič Muha, ki v okviru enakoizraznic/homonimov glede na prenosnik ločuje enakopisnice/homografe in enakozvočnice/homofone (Vidovič Muha 2000: 183). Nash na tem mestu zapiše homonim, vendar z ozirom na to, v kakšnem pomenu uporablja termin, bolj ustreza termin homograf.

³⁹ Nash v svoji študiji seveda na tem mestu govori o angleški besedi.

resen pesnik se mora izogibati tako banalni pogostosti moških rim kot tudi nenaravnosti v ženskem rimanju, medtem ko humorist počne ravno nasprotno.⁴⁰ Naslednji prozodični sredstvi sta komična zgoščenost rim, ki se zdi angleškemu bralcu utrudljiva in neposredno komična, ter humorni ritem, pri čemer je seveda jasno, da noben ritem ni humoren sam po sebi, ampak postane tak znotraj konteksta s pomočjo lastne banalnosti, nezakovitosti ali odvečne asociativnosti (155–161). Vendar pa se na tem mestu pojavi ključno vprašanje, koliko in če sploh lahko take pojavnosti pričakujemo v poeziji Milana Jesiha, ki je kakovostna in je njen prvi cilj vendar estetsko ugajanje in ne humorno zabavanje.

Nazadnje naj nekaj besed namenim še posebni zvrsti humorja – črnemu humorju. Victor Kennedy v svoji študiji o črnem humorju v postmodernistični literaturi in popularni kulturi ugotavlja, da je humor pogosto reakcija na strah, pritisk in neznanost (1996: 233). Moderni črni humor naj bi manifestiral bistvo postmodernističnega stališča (234).

Do teorije črnega humorja nas pripeljejo splošne teorije humorja. Kennedy kot tradicionalne izpostavi tri: večvrednostno (smeh izvira iz situacij, ki vzbujajo večvrednostne občutke), neskladnostno (smeh sledi neskladni interpretaciji situacije) in olajševalno (smeh je posledica popustitve napetosti). Znotraj črnega humorja je pomemben element absurd, iz katerega izhaja, da pravila logike, ki urejajo eksistenco, niso več v veljavi. Za črni humor je značilno, da strah pred smrtjo premaguje z norčevanjem iz nje, včasih pa dojema smrt tudi kot izhod iz življenja. Humor se pogosto uporablja za upiranje življenjskim sponam, ko pa te postanejo premočne, humor postane obramben in turoben, dokler nazadnje ne doseže samouničenja (navedeno delo: 242).

⁴⁰ Ta značilnost je omejena na angleški jezik, v katerem so resne omejitve pri ženskih rimah, saj jih je najti veliko težje kot moške rime.

6 Humor in ironija

Eden od teoretikov, ki humor in ironijo trdno povezuje, je Walter Nash. V svojem delu *The language of humour* ironijo postavi znotraj okvirov humorja. V njej odkrije najpomembnejše stilistično zatočišče humorja in se ob tem jasno zaveda težavnosti njenega definiranja.⁴¹ Do opredelitve ironije se tako prebije s pomočjo razlikovanja od sarkazma. Glavna razlika se skriva v tem, kaj je zakodirano v danih besedah. Pri sarkazmu je bistveno poudarjanje stališča, ki izraža govorčevo nenaklonjenost, pri ironiji pa gre bolj za preobračanje samega pomena. Sarkazem je tudi navidezno bolj odkrit, medtem ko je pri ironiji zelo verjetno, da ostane neopažena. Nasprotna nevarnost pa obstaja pri jasni ironiji, kjer ironik skrči značilnosti t. i. protikodiranja, kar naslovnika vodi v razumevanje namere sporočila kot resne. Zaradi navedenega naslovnik postaja utrujen, kar pripelje bolj do morbidnega kot zdravega humornega vzdušja. Nash za ironijo zapiše, da je občutljiv način humornega jezika, ki nastaja znotraj kreativnih postopkov, ki jih določajo dvoumnost, razdvojenost, kombinacija in kontrast pomenov. (1986: 152–154)

Zdravec zapiše v svoji študiji o Cankarjevi ironiji, da »prava moč ironije in humorja živi kajpada v jeziku, v slovarju, v razpostavi besednih sklopov ter v besedni in stavčni intonaciji«. Zdravec opaža predvsem spremembo intonacije vsebinsko pozitivnih besed (svoboda, dostojanstvo, napredek itn.), kar izraža njihovo izrabljenost in razpad duhovnih načel, ki stojijo za njimi (Zdravec 1991: 57). V svoji študiji ne razločuje eksplicitno med ironijo in humorjem, oba razume kot estetsko oblikovalni moči (navedeno delo: 55), pri čemer se zdi, da razume ironijo kot skrajnejšo in jedkejšo obliko smeha. Kot pravi, je Cankarjev smeh večkrat zavrt in napojen z ironijo, torej je pogostejše odvod ironije kot odvod čistega humorja, iz česar je torej jasno, da Zdravec smeha ne enači s humorjem (prav tam: 26).

Za Bahtina je, kot povzema njegovo misel Tihanov, ironija razkroj ljudskega smeha, ki je izgubil svojo naravno moč. Šlo naj bi za najbolj razširjeno obliko oslabljenega smeha v modernih časih. Za ironijo Bahtin ugotavlja, da nastaja na podlagi ločitve ljudi od sveta, ki ga ubesedujejo z jezikom, in kot taka skeptično vrednoti vsak neposredni govor (Tihanov 1996: 70–72).

⁴¹ Če ironija zajema prikrito razmišljanje, nepredvidene obrate v pripovedi, znake sprevračanja pomena, potem je iz tega izhodišča po Nashu tesno povezana z literaturo, saj slednja takorekoč uspeva s pomočjo ironije.

Da se ironija in humor pogosto povezujeta, izpostavlja tudi Linda Hutcheon, vendar pa to dejstvo kot aproirno zavrača, ker naj bi bilo za ironijo po njenem mnenju značilno, da se dogaja v vseh vrstah diskurzov (verbalnih, vizualnih in zvočnih) in v čisto vseh primerih ironija ni posebno smešna (1995: 5). Vendar pa razmerja med ironijo in smehom kljub vsemu ne moremo ignorirati. »Ironija ni zmeraj zabavna, čeprav včasih je. In ni ves humor ironičen, čeprav včasih je.« Tako za ironijo kot humor je značilno, da je njun obstoj odvisen od družbenega in situacijskega konteksta, poleg tega pa sta za oba ključni afektivna ter formalna dimenzija, ki se nanaša na vzporejanje dveh nezdružljivih elementov (Hutcheon 1995: 26). Razdiralni in subverzivni potencial, ki naj bi ga vseboval humor, je bil z ironijo združen v feministični teoriji v službi »jezne ženske«, kot navaja L. Hutcheon po G. Whitlock (navedeno delo: 41). Tudi humorna ironija je lahko smrtno resna, poleg tega pa je res, da ironija kot forma smeha mnogokrat omogoči uspeh materialu, ki v resnici ni smešen (26).

Mnogi teoretiki so po besedah Hutcheonove ironijo opredeljevali kot način intelektualne neprizadetosti, ki pušča čustva ob strani. Vendar po njenem mnenju to ne drži, saj je ironija tesno povezana z emocionalno platjo življenja, pri čemer pa ni edino čustvo, ki ga sproža, povezano z veseljem, smehom, saj se ironija tudi norčuje, napada, ponižuje, sramoti (14, 15). Čeprav ironija lahko povzroča smeh, je sposobna vzbujati tudi ideje hierarhije, podreditve, sodbe in večvrednosti (17). Občutja interpretira pa niso omejena le na zabavanje, ampak lahko vključujejo tudi bes, segajo torej od ugodja do bolečine (42).

Poleg omenjenih avtorjev se je soočanja ironije s humorjem dotaknila tudi Claire Colebrook. O njuni povezavi govori ob povzemanju študij Gillesa Deleuza. Slednji humor postavlja kot nagnjenje nasprotno ironiji. Humor se osredotoča, kot Deleuza parafrazira Colebrookova, na posamezne posebnosti in motnje, ki predstavljajo prekoračitve sistema in zakona jezika/govora⁴². Strukturalizem Deleuza in Guattari razumeta kot podkrepitev tendence, da se politična razlikovanja homogenizira v eno samo tiransko logiko. Vztrajata pri tem, da je vsak sistem učinek različnih sil, ki tvorijo odnose, in namesto Ideje ali Enega svet tvori več posameznih različnosti – Idej. Tradicionalno gre pri ironiji po besedah Deleuza za prvoten svet, utemeljen s smislom subjekta, ki temelji na logičnem času, opredeljenim s prej in potem. Pred skupnostjo in pred produkcijo konteksta govorcev je produkcija razlik, ki pa niso

⁴² V originalnem besedilu »speech«, pri čemer ne gre za govor v smislu oblikovanja besed, stavkov z govornimi organi (SSKJ), temveč za »parole«, torej uporabo jezika, v dihotomičnem odnosu do jezika kot sistema znakov (de Saussure 1997: 24–27).

umeščene znotraj jezika oziroma sistema, ampak so posamezne. In humor je umetnost posameznosti, ki niso strukturirane glede na logiko prej in potem. V nasprotju z ironijo, ki je umetnost globine, je humor umetnost površine (Colebrook 2004: 131–135).

»Humor se zruši navzdol iz pomena in intence v posameznosti življenja, v katerem ni reda ne razmerij nizko – visoko, prej – potem. Humor sprevrže logiko, prekine moralne kategorije ali raztopi celoto v dele, ki jim ne vlada nobena intenca.« (Colebrook 2004: 136) Ironija nas zavezuje pomenu, humor pa nam reprezentira, česa ne moremo izreči. Jezik humorja je manj zavezan pomenu, ker se besede ponavljajo mehanično. Humor človeški subjekt zreducira na telesni izvor. V tem smislu je opozicija ironiji, ki vztraja pri moči misli (navedeno delo: 137). Smeh in humor vidi Deleuze kot uničevanje subjektivnih pozicij, subjekt je preko humorja prikazan kot zbirka podob, gest, delov in znamenj brez kakršnega koli smisla (prav tam: 138, 139).

Če povzamem glavne ugotovitve, lahko sklenem, da je oba, tako humor kot ironijo, možno razumeti ožje, kot retorično figuro, ali širše, kot pogled na svet. Sama dajem prednost širšemu razumevanju, pri katerem gre za neko temeljno perspektivo, stališče, odnos do sveta.

Dejstvo je tudi, da sta ironija in humor družbena, nujna za njun obstoj je družba, zanju značilna je človeška komponenta. Za oba je potreben tudi določen kontekst, da ju lahko prepoznamo, in zmeraj obstaja tudi tveganje, da ju naslovnik ne bo prepoznal. Le delno drži, da je ironija bolj intelektualna drža, humor pa bolj prepuščen čustvovanju. Kot zapisano, so čustva močno prisotna tudi pri ironiji. Po mojem mnenju je razlika med njima moč zaznati v kritični ostrini, ki je za ironijo vendar bolj značilna in nujna, medtem ko je humor način sproščanja napetosti. Čeprav do ironičnih in humornih učinkov pridemo po različnih poteh, s pomočjo različnih sredstev, se na določenem polju prepletata. Ironija, ki je zmožna tudi resnejšega emocionalnega pristopa, je včasih humorna in humor se včasih izkaže kot ironičen.

Prepletanje humorja in ironije, njuno funkcioniranje na ravni retorične figure, stilistične prvine ali posebne drže do sveta, perspektive, skozi katero pesnik predeluje življenje, ter delež enega in drugega se v Jesihovem opusu razvija obenem z razvojem njegove pesniške besede skozi posamezna obdobja in literarne smeri.

7 Analiza Jesihovega pesniškega opusa

Zaradi boljše ponazoritve interpretacije citiranih verzov so določene besede podčrtane. Podčrtave so torej v vseh primerih poseg avtorice tega diplomskega dela in nikoli ne izhajajo iz pesniškega besedila samega.

7.1 Modernistični vstop v literarno sfero z zbirko *Uran v urinu, gospodar!*

Prva pesniška zbirka Milana Jesiha je v celoti zavezana modernistični poetiki. Za vtisom svobodnosti se skriva tradicionalna forma, pesmi se od kratkih štirivrstičnic proti koncu zbirke podaljšujejo vse do zadnjih dveh pesmi, ki se popolnoma približata proznemu zapisu. Verzi so prav tako samo navidezno svobodni, saj so vizualno različnih dolžin, medtem ko v resnici še vedno ostajajo metrični. Pesmi nimajo naslovov, besede in besedne zveze se nizajo druga zraven druge po modernističnem principu asociacij. Skladnja je razpadla, ločila se pojavljajo le občasno – na bolj izpostavljenih, ekspresivno zaznamovanih mestih se pojavljajo predvsem klicaji – in ni velikih začetnic, ki bi kakor koli urejale besedilni svet.

7.1.1 Opredelitev postopkov humornosti in ovrednotenje njene vloge in pomena

V eni izmed pesmi pesniške zbirke *Uran v urinu, gospodar!* je zapisano: »*humor se poriva v žvepljenje, v korita, / v poslovno zidovje, v pojave na obali*« (50), s čimer lirski subjekt izraža pomen humorja in njegovo odrinjenost, omejenost na točno določene predele.

Med asociativnim nizanem podob, znotraj svobodne igre z besedami je eden od produktivnih postopkov tvorjenja humorja izraba stalnih besednih zvez ali frazemov, ki jih pesnik prenovi tako, da stalno rabljeno frazo vključi v absurdni niz asociacij.

kar ste z očeta spoznali to se
sprevrača v tolmunih raba je neizpeta
ptič ali miš se v sunkih vrača (6).

Ptič in miš sta živali, ki rabljeni skupaj takoj spomnita na frazem, ki ga sestavljata ti dve živalski poimenovanji: »ni ne ptič ne miš« pomeni, da nima izrazitih lastnosti, značilnosti (povzeto po SSKJ). Pesnik pa je tukaj frazem s svežino prenovil in miš ter ptiča postavil kot alternativo, možno ju je zamenjati, izrazite značilnosti torej niso več ključnega pomena. Humoren učinek v našem dojemanju prebudi hkraten občutek togosti frazeološke rabe in nevsakdanja, razgibana prenovitev.

Tudi sledeč primer na podoben način prikazuje kontrastno besedilno sosledstvo popolnoma poljubnih asociacij s stalno besedno zvezo oziroma kar pregovorom. »Brez muje se še čevelj ne obuže« pomeni, da brez truda, prizadevanja ni pričakovati uspeha. V pesmi je pregovor uporabljen v naslednjem kontekstu: *»saj tudi lilija spoštuje / mnogi plagiat: brez muje tudi / čevelj obuže se nerad«* (22). V primerjavi s prej navedenim primerom je tukaj poseg v stalnost oblike pregovora manjši, pride le do manjše korekcije, zaradi katere je možna rima, ki povzroči, da je pregovor še za odtenek bolj izpostavljen. Humor sproži asociacija, saj je modrost o čevlju, za katerega se je potrebno potruditi, da se obuže, namenjena ljudem in zagotovo ne rastlinam – lilijam –, ki ne potrebujejo obuval. Pri tem pa pride še do enega pojava, ki spodbuja smeh, in sicer pride do počlovečenja stvari, pojavnosti iz narave. Bergson pravi, da se smešno dogaja znotraj območja človeškega, vendar pa so smešne tudi in še posebej stvari, živali, rastline, kadar te pridobijo attribute človeškosti. Smešno je vse znotraj življenja, kar se maškaradi in s tem pridobiva značilnost togosti: lilija, ki valovi v vetru, je v skladu s svojo naravo lepa, medtem ko lilija, ki se trudi obuti čevelj, izpade togo.

V obeh navedenih primerih lahko najdemo tudi besedno igro, ki jo opisuje Walter Nash. Določena stalna besedna zveza se znotraj besedilnega okolja s postavitvijo ob besede, ki odpirajo nove pomenske širitve, preobrne v metaforo s svobodnim pomenom. V konstruktiven stik vstopita prvotni pomen stalne besedne zveze in nov preneseni pomen, kar tvori humorno igro.

Humornost, izvirajoča iz razširitve človeškega na ostale žive in nežive pojavnosti, se pojavlja tudi v naslednjih primerih:

(1) predlagam da pride oves
z močnim pogledom za čas
zruši naj gobasti sloves (36).

(2) očetov razprtije so po flašah
zajuckale že stokrat svoj pardon (38).

V drugem primeru poleg pripisovanja človeškega pojmu razprtija dodatne humorne učinke vzbujajo še rabe besed iz zaznamovanih jezikovnih zvrsti. Flaša in zajuckati sta nižje pogovorni in narečni izraz, kar slog pesmi zniža, medtem ko je pardon zastarel izraz, ki prav

nasprotno slog privzdigne. Poleg tega besedna zveza »očetov razprtije« deluje kot aluzija na verz iz Prešernovega *Sonetnega venca*, natančneje osmega soneta, kar pa še poudari izključujočo nasprotnost med vzvišenim ob nizkim slogom. Uporaba zelo raznovrstnega besedišča postane značilnost Jesihove pesniške besede že v njegovi prvi pesniški zbirki. V pesmi *božanski norenhaus, torpedo* se pojavijo naslednje besede: nižje pogovorne norenhaus, blef, blasfemik, pogovorne malha, ubijavc, zastarela raba predloga ž njim, vključitev tujejezičnih besed *herz* in *schmerz*. Vse našteto besedišče konstruira pomenski svet pesmi in vzbuja s svojo šokantnostjo, predvsem pa z mešanjem formalnega in manj formalnega diskurza humorne učinke. Pojavi se na primer tudi beseda *spavc*, ki si jo lahko razlagamo kot novotvorbo, čeprav je potrebno izpostaviti, da se v tej pesniški zbirki ta slogovna specifična besedišča še ne izrazi tako kot v poznejšem obdobju Jesihovega ustvarjanja. Druga, glede na konkretne okoliščine in čas nastanka pesniške zbirke bolj verjetna razlaga pa je, da gre pri omenjeni besedi za vokalno reducirano obliko besede *spalec* oziroma z drugačnim zapisom *spavec*. Okrog ustreznosti oblike zapisa te besede in njej podobnih se je ob izidu *Slovenskega pravopisa* leta 1962 razvnel spor. Na pravilnost zadnjega zapisa je tako prisegal določen oporečniški krog v šestdesetih in sedemdesetih letih.

Večkrat je humornost tudi posledica periodičnega ponavljanja kake besedne zveze, kot v pesmi *ni več časa, mrtva je sekira*, ko se kot odpev ponavlja stavek »*julij je bil lep*« (27), vmes pa se niza nabor negativno konotiranih besed: *mrtva*, *sekira*, *nesrečno*, *prepir*, *vnetje*, *suvanje*, ki se jim ponovitev refrena na tematski ravni vedno znova upira. Refren dobi vrednost ironičnosti, saj je s svojo pozitivno naravnostjo nasproten navedenim besedam, kar pod vprašaj postavlja resno intenco njegovega pomena.

Zagotovo najbolj pogost postopek spodbujanja humornega odziva pa se v modernistični poeziji odvija na ravni odvrčanja pozornosti od duhovne plati k telesni, materialni, od pomena k samemu izrazu. Humor je posledica osredotočenosti naše pozornosti na materialno plat besede ali retorične figure ter s tem povezane zapostavitve samega pomena. Povedano drugače, v ospredje stopi označevalec namesto označenega. Bralčevo pozornost s svojo zunanjo podobo pritegne že našteto besedišče iz neknjižnih jezikovnih zvrsti, ki v okolju knjižnega jezika opozori na svojo stilno zaznamovanost. Vendar pa besede na svojo materialno stran opozarjajo do te mere, da postanejo povzročiteljice smeha, predvsem kadar se po specifičnih zakonitostih združijo v besedne zveze: »*kdor pokaže zobé, ostane / zobatec na vek*« (16) »*vroči vrači vrče vračajo*« (28), *glorija! šipek! špeh, viktorija!* (30). V prvem

primeru poleg sosledja dveh očitno skupaj spadajočih besed z ozirom na njuno pripadnost skupni besedni družini izstopa še novotvorba zobatec, pri kateri dejansko ne gre za popolnoma novo tvorjenje, saj beseda že obstaja v naboru besed slovenskega jezika s pomenom večje morske roparske ribe z močnim zobovjem in okusnim mesom (povzeto po SSKJ). V konkretnem primeru se torej tvori nov pomen, ki nam ga avtor neposredno predloži kot definicijo – zobatec je, kdor pokaže zobe – in ravno zaradi konkretnega prikaza tvorbenega posopka v ospredje stopi izrazna plat besede. Prisotna pa je tudi besedna igra s stalno besedno zvezo »pokazati zobe«, ki nosi pomen izraziti grožnjo. V naslednjih dveh primerih pa je pozornost pritegnjena na fonetični ravni z aliteracijo in rimo. V prvem primeru je še posebej izrazito sintaktično razvrščanje elementov verza, ki so si po glasovni plati izrazito podobni. V drugem citatu pa izstopata še dvopomenki viktorija in glorijska, ki sta obe lahko na eni strani imeni ženske osebe, na drugi strani pa prva pomeni zmago druga pa slavo. Z omenjenim pomenom pa ob postavitvi v okolico banalnega besedišča zazvenita zelo formalno oziroma že kar kvazireligiozno. Poseben primer poudarjanja materialne, glasovne plati besed se zgodi v sledečem primeru, ko so bistveni samo še zaporedno ponavljanje, ritem, rima in različna glasovna ujemanja, pomen sam pa ni več v ospredju: *»kaj trava kaj tito kaj lava kaj žito kaj vrata kaj / svata kaj serjem kaj ščijem kaj jem in kaj pijem / kaj očka kaj sin kaj otročka iz slin /.../«* (53).

V okvirih modernistične poetike je popolnoma logično, da je vir humornosti besedna igra, saj bistvo modernistične poezije temelji na svobodnem, asociativnem skladanju besed. V verzu *»nemočen roke vije in vpije: / metod brez mod«* (17) je prisotna besedna igra, ki temelji na podobnosti besednih parov: vije – vpije, metod – mod, ki se med sabo razlikujejo le po črki ali dveh, ter še vključitev pomenskega polja spolnosti, ki po definiciji komičnega vzbuja humorne odzive, še posebej v kontekstualnem okviru poezije. V pomensko polje spolnosti spadata tudi naslednja verza: *»krivulja fukanja, krivulja sanj«* (43) in *»pizdo stegneš za nebo«* (52). Gre za provokativno izrabo vulgarnih izrazov za spolno občevanje ter žensko spolovilo, ki pa v nizu asociacij usmeri naslovnikovo osredotočenost predvsem na svojo površino. Bistven je kontrast med duhovnim (sanje, nebo) in telesnim, spolnim (fukanje, pizda) ter med strokovnim (krivulja) in vitalnim (sanje, fukanje). Ekspresivnost rabljenih vulgarnih besed v kontekstu poezije povzroča, da pride do mešanja in igre različnih zvrsti, kar vzbudi humorno igro.

Humorni učinki se sprožajo tudi ob postavitvi v sosedstvo pomensko oddaljenih izrazov, ki jih pesem poveže s popolnoma inovativnimi, prvič slišanimi relacijami: »*Dromedar čvrsto bodri / revne grobokope v mestih / klimakterij še preti*« (40). Humornost se še podvoji zaradi uporabe v poeziji nepredvidljivega strokovnega medicinskega izraza klimakterij in redkega izraza dromedar.

Nasprotnost, iz katere izvira humor, se odraža tudi pri mešanju visokega ter nizkega sloga, ki ju Milan Jesih v svoji modernistični poeziji vzpostavlja predvsem na ravni izbranega besedišča in podobja: »*labodi grejo po vodi, nad skaručno / je oblačno, nad kovačijo je v letu / krepnil vran, bil je bolan*« (20), ter »*kje je zadruqa šumela / tu med črtami devic / drozqi vrtnice flanela / v lesku strun na strunah lic /.../ široki oreh kolektiva / v tebi muholovka muha / v tebi bronza radoživa / bronza v vročem centru sluha*« (34).

Pesniški jezik zbirke *Uran v urinu, gospodar!* se ne izogiba niti vključitvi besedne igre s pomočjo dvojezičnosti. V kontekst slovenskega besedišča se vključi tuje besede. V spodaj navedenem primeru je v verz vključena beseda iz angleškega jezika, v zbirki pa se pojavijo tudi primeri nemških besed.

razbiti zvezde! vohati brigade!
jahati! sijati! as you like!
plavuti dnevoj, ja, pomoč navade!
prijazni otok! žoge! štrajk! (49)

Pesnik naniza drugo za drugo več besednih zvez, opremljenih z znamenjem vzkličnosti, ki izražajo udarnost pesniške besede, njen angažma. Vendar če navedene verze pogledamo nekoliko natančneje, se pred nami izrišeta dve pomenski polji: prvo zajema pozitivno, lepo, poetično: zvezde, sijati, pomoč, prijazni otok, žoge, drugo pa se usmerja v negativiteto, nepoetično stvarnost, ki asociira vojno: razbiti, brigade, jahati, štrajk. Posebno pomembna za opomenjenje citiranega izseka pesmi je podoba zvezd, ki so tradicionalno v poeziji metafora za nekaj lepega, običajno nedosegljivega, po čemer srce hrepeni, že skoraj klišejsko so tudi metafora za oči ljubljene osebe, medtem ko je podoba na tem mestu postavljena v popolnoma drugačno besedilno okolje, ki polemizira z opisano ustaljeno rabo. V teh verzih se zvezde razbija in voha brigade, ki so znanilke vojne, nasilja, upora.⁴³ Znotraj nenehnega,

⁴³ Pesnik morda nakazuje tudi na rabo zvezde kot znaka komunistične partije.

neopredeljenega prepletanja dobrega in slabega, pa zazveni tujejezična besedna zveza »as you like it«, pri kateri zaradi njene različnosti glede na izvorni jezik v primerjavi z besedami, ki jo obkrožajo, v ospredje najprej stopi njena izrazna plat. Ko pa se zavemo pomena besed,⁴⁴ se izriše ironičnost navidezne angažiranosti, poudarjene s klicaji na koncu vsake zveze besed, saj angleška verzija besedne zveze kakor vam drago daje na izbiro bralcu, da se odloči med pozitivnim in negativnim, med zvezdami in štrajkom. Angažiranost, ki pa ni točno usmerjena in ponuja izbiro, pa v resnici ni več angažiranost.

Znotraj pesniške zbirke se poleg vseh različnih sprožilcev humorja pojavi še posebna oblika humorja – črni humor. Slednji izhaja iz absurdnosti, ki je zagotovo eno ključnih občutij modernizma, ki mu zbirka pripada. Znotraj modernističnega absurda ni več logičnih pravil, ki bi urejale svet. Značilnost črnega humorja je, da strah pred smrtjo in v našem konkretnem primeru strah pred pohabo, ki je pomensko blizu smrti, saj z njo umre del vitalnih in tudi družbenih funkcij človeka, premaguje z norčevanjem. Verzi »ne rečem ti oče, če nimaš otrok. ne / silim te šivat, če si že iz vojne brez rok« (14) se smrtnosti, absurdni krutosti življenja upirajo s poudarjanjem pohabe, ko se na nesubtilen, skoraj grob način izpostavlja, v čem je njena omejenost.

7.1.2 Opredelevitev postopkov ironije in ovrednotenje njene vloge in pomena

Za ironijo, kot jo opredeljuje velika večina teoretikov, je značilna izguba občutka varnosti, da besede pomenijo to, kar naj bi pomenile. Naš celoten jezik je namreč stvar dogovora, konsenza o povezavi med stvarjo in besedo ter izrazom in pomenom. V modernističnem času, ko ni več objektivnega, trdnega izhodišča in se vse relacije sprostijo v poljubne zveze, se ironijo še toliko bolj predvideva kot produktiven postopek znotraj pisanja pesniških besedil. Vendar pa na drugi strani drži tudi, da je znotraj popolne svobode asociacij, ko ima vsaka beseda ali kombinacija besed poljuben pomen, težko določiti ironično perspektivo.

V zbirki *Uran v urinu, gospodar!* je ironijo največkrat mogoče zaznati na mestih, ko se v pesmi vključujejo reference iz aktualnega družbenega dogajanja. Zbirka vključuje različne namige na politično življenje, omenja določene narodnosti, geografske enote. Z ironijo se tako na primer distancira od politike: »škrat / se usede v ložo, v politike / strelja patrone« (13). V

⁴⁴ Najboljši prevod znotraj interteksta literarne tradicije se zazdi: »kakor vam drago«. Tak je namreč ustaljen, kanoniziran slovenski prevod naslova Shakespearove komedije »As you like it«. Možna bi bila torej tudi medbesedilna aktualizacija uporabe te tujejezične besedne zveze, kar privede do neskladja spostavljenih kontekstov: literarnega in političnega.

citiranem verzu je izražena zadržanost do politikov, njihovega dela in ukvarjanja s politiko, posledično pa je vpeljana tudi kritika družbene ureditve take kot je, z vsemi njenimi omejitvami. Do tega nas verz pripelje z ironičnim posmehom, ki je razviden iz same vključitve škrata, ki je vršilec prevratniškega dejanja – streljanja patronov. Z njegovo pojavitvijo namreč celoten stavek izgubi resnobno intenco in pridobi funkcijo igre. Ne gre torej za resen upor proti tako imenovanim politikom in političnemu sistemu, ampak za ironijo usmerjeno proti resnosti in sploh pomembnosti politike, ki je prav tako kot vse ostale stvari v modernističnem pogledu na svet relativna.

V verzu *»rad imam ruse in ukrajince«* (15) lirski subjekt izraža svojo naklonjenost do dveh velikih vzhodnoevropskih narodov. Z ozirom na čas nastanka pesniške zbirke, ko je bilo slovensko območje še vključeno v okvire nekdanje socialistično urejene Jugoslavije, verz izraža takratno splošno sprejeto delitev sveta na vzhodni in zahodni del in politično usmerjenost ter navezanost Jugoslavije na vzhod. Vendar pa ravno v izraženi pretirani naklonjenosti do celotnih narodov, ki je še popolnoma v skladu s politično usmerjenostjo tedanjega časa, in z ozirom na Jesihove mladostniške poskuse prevratniškega upiranja družbenemu sistemu takemu, kot se je tedaj izoblikoval, v navedenem verzu lahko odkrijemo ironijo, ki se usmerja proti določanju političnega sistema, koga imaš lahko rad in koga ne. Podobnih verzov z ironijo, ki podpira uporniško intenco, je v zbirki posejanih še kar nekaj: *»mačke so izgnale / iz države vse ljudi /.../ kar hočem še spoznati, je ječa, prah / in leča. /.../* (22) in *»mrtvi škornji, končno jaz, / prosim blaznost: besno vzkípi! / prosim za goreči klas, / titu vdan nategnem mississippi«* (46). V zadnjem verzu se poudarja ironična podložnost lirskega subjekta takratnemu absolutnemu vladarju Jugoslavije. Ironija se vzpostavi z vključitvijo vulgarnega izraza. Ponovno se pojavi tudi posredna aktualistična delitev na vzhod in zahod, na kar lahko sklepamo iz vpeljave Mississippija, pri čemer ne igra bistvene vloge, ali beseda zaznamuje reko ali zvezno državo – tega podatka kontekst pesmi namreč ne da na voljo. V obeh primerih gre za simbol zahoda, ki si ga lirski subjekt iz podložnosti državnemu vodji podredi. Podreditev izrazi z uporabo dejanja nategniti, ki ima v sferi nižje pogovornosti pomen nekoga prevarati (povzeto po SSKJ).

Mnogokrat pa je razvidno tudi fingiranje uporniške akcije: *»kritika! kaos! kresnice v komuni! / ogenj! in čipke! in alko in sanje / in jazz in tuneli in plazma na luni / krmila!«* (50). Z nizanjem vzkličnih besed in besednih zvez s končnim ločilom klicajem na videz posnema skrajno radikalno upornost. Vendar celotno vzklično pozivanje pridobi perspektivo

ironičnosti, ko natančneje pogledamo nanizane besede tudi s pomenskega vidika. Vmes med radikalnimi besedami z uporniško konotacijo (kritika, kaos) se pojavljajo povsem »neuporniške« besede, ki so običajno nosilke pozitivnega in v kontekstu neposrednega uporniškega pozivanja: »*kaos!*« izpadejo, kot da ne sodijo na mesto, kamor so postavljene, s tem pa radikalno spodkopljejo tudi navidezno angažirano namero ostalih besed.

Z ironijo se lirski subjekt ne distancira le od aktualnosti sodobnega časa, ampak tudi od vseh predmodernističnih avtoritet: teologije in metafizične transcendece, filozofije – »*zакrknjen je datum zaljubljenih psic / zакrknjena linija kantovska uboga*« (45) – in tudi določenih trdnih spremljevalk ljudskega življenja, v katerih je preprost človek našel neizpodbitno podporo, izhajajočo iz trajne ponovljivosti. V verzih: »*ljuba hiša, sončna fara, / kdo pa kruh pozna? / brata trudiš, lov pometa, / jebem vam bogá*« (31) je izvor ironije predvsem antiteza med pozitivnimi stvarmi, ki vzbujajo zanesljivost življenja v ljubi hiši in sončni fari v skladu s tradicionalnimi vrednotami, ki vključujejo tudi vero v vsemogočno transcendenco, in zadnjim verzom, v katerem pride do radikalnega preobrata, ki vse predhodno nakazane idealitete ironično izpodbije. Do boga kot poroka trdnosti tradicionalnega sveta pa se vzpostavlja ironičen odnos tudi z naslednjimi pesniškimi besedami: »*vas je razdala preproge / bog jo posluša zvečer*« (37). Na podoben način se z vpeljavo napake v stalna ljudska števila ironično izpodkoplje zanesljivo utemeljenost človeškega bivanja v tradiciji: »*namere so nam jasne: / 7, 12, 3 – / potresi so!*« (32); enako zgodi tudi v verzih »*mater praša: / zakaj me imaš rada? tovor na grbi prenaša, / mati mu ga z rame na ramo preklada.*« (15), kjer je ironizirana podoba matere kot vrednote družinske ljubezni in zagotovila trdnosti in prihodnosti slovenskega naroda, kar izvira tudi iz podob slovenske literature⁴⁵ in je tradicionalno sprejeto. Na ironično branje opozarja tudi vzpostavljena dilema, kdo prenaša tovor: mati ali sin.

Že v prvi pesniški zbirki Milana Jesiha se pojavi tudi avtoironičnost, pri kateri lirski subjekt ironičnost usmerja proti samemu sebi, je torej hkrati ironik ter tarča: »*za skopski potres*⁴⁶ *sem jaz / kriv, brat brata po imenu pokliče / mož je dozorel in zgnil, gremo / iz živih delat mrliče?*« (18). Sebe poimenuje kot krivca potresa, kar seveda ni možno, zato lahko sklepamo, da gre za avtoironično obtoževanje – pripisovanje samemu sebi krivde, ki v resnici sploh ni mogoča in je ni. V nadaljevanju z metaforično figuro, zavito v vprašanje, poziva na skrajno dejanje –

⁴⁵ Primeri na primer pri Tavčarju, Cankarju.

⁴⁶ Šestindvajsetega julija 1963 je Skopje, glavno mesto Makedonije, ob zori prizadel hud potres (www.dnevnik.si/novice/svet/56432, dne 20. 4. 2010.).

morjenje –, kar pa v svoji pretiranosti izpade avtoironično, saj se lirski subjekt obtožuje negativnih stvari in namiguje na prihodnja grozna dejanja, ki pa ne bodo uresničena, saj je vse skupaj le navidezna radikalna akcija, ki jo razkrinkava ironija, poudarjena tudi s končnim ločilom – vprašajem.

Eden od značilnih vzpostavljanj ironične perspektive v Jesihovi poeziji je nenadni preobrat, ki se sicer nekoliko redkeje pojavi že v prvi zbirki: *»kdo je prt razrezal, kdo je / kapitalist, kdo ne ve nič o metanu? / kdo je piksne na avto navezal, kdo /.../ ljubko zelen je ekran / na balkonu«* (21). Ironična perspektiva se vzpostavi v zadnjih dveh verzih, ko se vprašanja z navidez aktualističnimi besedami, ki označujejo stvarnost, ne tako značilno za poetična besedila, preobrnjejo v trditev, ki poda pozitivno podobo ljubkega in zelenega, kar vzbuja prijetna občutja, medtem ko besede razrezati, metan, piksna vzbujajo konotacijo hladnega.

Poleg značilnosti ironije, da v tej zbirki izhaja predvsem iz odzivanja na aktualno dogajanje, še posebej na politično situacijo in občutja nesvobode posameznika, je ena od ključnih lastnosti ironičnega pogleda na svet tudi humorna obarvanost, kar reprezentirajo verzi *»pa vinu ni do škarij, / pa škarjam ni do sanj, / pomisleki že stari, / enaki dan na dan«* (32). Začetno inovativno humorno kombiniranje izven poezije nezdružljivega vzpostavi ironično razmerje do zadnjih dveh verzov.

Ironija je torej delno prisotna, vendar prevladuje humor asociacij. Nekaj je družbenokritičnih kazalcev, vendar dovolj zamaskiranih v igro, da ni škodljiva, še zdaleč pa ni angažiranosti, ki bi utegnila škodovati literaturi kot avtonomni.

7.1.3 Interpretativna analiza izbrane pesmi z vidika prisotnosti ter funkcije humorja in ironije⁴⁷

maiermärz II⁴⁸

je krivica stat da sem prasica prat bo treba iti
da se bojo zmiti praskali v orbiti
je lepó stat takó pa tukaj je uhan tukaj pa uho
/.../
kolko krst še gnije kolko jih še vpije kdo je

⁴⁷ Zaradi dolžine pesmi bom navedla samo posamezne dele, saj se pesniški jezik popolnoma približa prozi, vendar ostaja zavezan poeziji z izrazito ritmičnostjo.

⁴⁸ Pesem je poleg neposredne predhodnice maiermärz I v celotni zbirki edina naslovljena.

turek kdo je grk kdo je kdo je mrk kdo si
 /.../
 po prazni cesti kdo devištvo dal nevesti kdo je
 jesih kdo je kurc kdo v nebesih kdo zamurc kdo
 me grize kdo grizlja kdo spod mize se hahlja
 /.../
 kaj pa nepopiti konjak ki turobno čaka da se
 bela roka stegne ponj iz mraka
 (54)

Celotna pesem je zgrajena na ritmičnosti in funkcionira kot izštevanka. V svobodnem asociiranju se druga za drugo nizajo humorne podobe, ki izvirajo predvsem iz stalnega ponavljanja skladenjskih struktur, njihova funkcija pa je sproščanje napetosti. Prisotno je tudi besedišče, zaznamovano z nižjo pogovornostjo (zamorc, prasica, kolko) in vulgarno spolnostjo (kurc). V ritmizirano naštevane so vključene različne besedne igre: igra z enakopisnostjo besede *je*, ki je lahko oblike glagola biti za tretjo osebo ednine ali pa oblika glagola jesti ravno tako za tretjo osebo ednine: »*turek kdo je grk kdo je kdo je mrk kdo si*«. Prisotna sta tudi stopnjevanje: grize – grizlja ter izpostavitve tvorjenosti: uho – uhan, ki v ospredje postavljata površinsko strukturo besede. Inovativnost se odraža pri preobratu, ki se izvrši v povezavi s stalno besedno zvezo »odvzeti devištvo«. V pesmi se devištvo, namesto da bi se odvzelo, daje. Prisoten je tudi črni humor, ko lirski subjekt vzpostavi do krst, ki so prostor zadnjega počitka telesa, površen, norčav odnos. Preko izpostavljanja gnitja krst namreč poudarja gnitje teles umrlih. Pesem je naravnana v humorno perspektivo, v verz »*kdo je / jesih kdo je kurc kdo v nebesih kdo zamurc kdo*« pa se izraža tudi humorna samoirinija, ko sta drug drugemu ob bok postavljena dejanski priimek pesnika, sicer pisan z malo začetnico, in vulgarni izraz kurc, ki v nižje pogovornem izražanju pomeni ničvrednež, obenem pa se priimek še rima z besedo, ki je nosilka pozitivnega prizvoka: jesih – nebesih.

7.2 Od Legend do Ust

7.2.1 Legende

Legende so edina pesniška zbirka, v kateri so pesmi naslovljene, in tako se že z naslovi delno usmerja in sugerira pomenski svet, uveden znotraj pesmi. Produktivno se začne pojavljati prvoosebni lirski subjekt, ki se razgalja pred bralcem verzov s temnejšimi, elegičnimi toni, vendar pa se v jeziku še vedno odražajo ludistične prvine. Tudi v tej pesniški zbirki je tvorba humorja prisotna na podlagi besednih iger, pri katerih se izrablja predvsem izpostavljanje

tvorjenosti posameznih izrazov, ki pa ima vedno tudi vpliv na pomensko plat: »bežiš, Poljska je polna polj in bledih konj« (2001: 27) in »da me je sreča srečna, ko naposled padem« (29). V zadnjem verzu je razviden tudi ironičen naboj, ki izhaja iz nasprotnosti med pomenom sreče in pomenom padca, ki običajno nista v medsebojni vzročni povezavi. Ironična ost je usmerjena proti lirskemu subjektu samemu. Poleg besednih iger in sporadičnih pojavitev novotvorjenih besed: »v meni huhurika kri nemirna« (27), ki vzbudijo pozornost s svojo zunanjo plastjo, so prisotne tudi preobleke stalnih fraz, kot kažeta na primer verza: »Naenkrat, lej, so stekla vsa ta leta, / ki so doslej po sili neke okvare stala.« (27), ko se stalno besedno zvezo »čas teče« preoblikuje v »leta tečejo« – pride torej do zamenjave na mestu subjekta. V nadaljevanju se letom pripiše še lastnost stati, ki je v protipomenskem razmerju z lastnostjo teči. Letom se torej pripiše lastnost določenih predmetov, da lahko stojijo. Z domiselno kombinacijo se izpostavijo sestavine stalno rabljene fraze, kar poudari njeno siceršnjo togost, ki daje verzom humorna izhodišča, vendar pa zaradi tematizacije nezmožnosti lirskega subjekta, da bi vplival na minevanje časa, humornost potemni z melanholičnim občutenjem. V zbirki se pojavlja tudi pripisovanje človeškega abstraktnim pojmom, kar izpostavlja telesno togost nasproti abstraktni neoprijemljivosti oziroma siceršnji nezmožnosti konkretizacije pojma: »Nasilje pade, če ne umakne pogleda.« (29)

Kljub otožnejši vsebini pesmi je humor s posameznimi prvinami prisoten, pojavlja pa se tudi ironija, predvsem v zvezi s pesmimi, v katerih je lirski subjekt bog Dakh oziroma Bakh, kar je bolj pogosto poimenovanje zanj. Gre za rimskega boga vina in veseljačenja. Vzporeden bog iz grške mitologije je Dioniz. V pesmi *Ime mi je Dakh, zapeljivki* se lirski subjekt poveljuje s postavitvijo v vlogo omenjenega boga. Navezavo na pozicijo mitičnega božanstva poudarja tudi ritmična podlaga pesmi, ki temelji na paralelizmu členov. Božanskost lirskega subjekta pa je izpostavljena avtoironični osti, na primer v verzu »bil sem pohabljen bog« (17). Avtoironična pohabljenost boga se izgraja z vključevanjem določenih referenc iz konkretne dejanskosti. Nastane prepad med mitološkostjo in aktualnimi pojavi iz sveta politike oziroma družebne ureditve: »ime mi je Dakh, nazaj v usta grem, nazaj v Alpe, boljševik« ter »/n/ože – kovinske pošasti – sem vklepal v etuije, sanjaril o Jugoslaviji« (18).

V pesmi *Odtrganje* pa na koncu zazveni verz: »Svet je urejen, njegova podoba je gladka in čista.« (23), ki v kontekstu predhodno zapisanih besed »dekliško žuborenje ruši in zida, zida in ruši« ter v navezavi na naslov pesmi odraža ironično konotacijo, usmerjeno proti nezmožnosti urejenosti sveta, ki je določen le relativno. Slednjo dodatno utemeljuje nasprotje,

vključeno znotraj četrtega verza: »vem, kaj hoče od mene bron in kaj dolgujem žitu«, ki se vzpostavi med dvema povsem različnima pomenskima poljema. Na eni strani žito kot simbol božjega daru, povezanega z darom življenja ter tudi cikličnega menjavanja smrti in življenja, na drugi strani bron simbolizira med drugim tudi vojaško silo (*Slovar simbolov* 1995: 720) ali pa poveličevanje – bronasti so navadno spomeniki.

7.2.2 *Kobalt*

V pesniški zbirki *Kobalt* se verzi še zdaljšajo, vendar je kljub temu izraz še vedno skoncentriran. Prav tako kot že v predhodnih dveh zbirkah je tudi v tej prisotnih kar precejšnje število besednih iger: »v peklu bom pekel svoj kruh« (2001: 30), »v marjete grem leč, luč opoldanjo pit« (34), »iz belega motela sèm motet se sliši« (37). V verzu »spominjam se tudi, da se nisem jaz umikal, marveč da se je telos logos oddaljil in zginil« (35) se beseda telos pojavi ob besedi logos. Slednja v filozofiji pomeni najvišji red, vrhovno zakonitost sveta (navedeno po SSKJ), v citirani dvojici pa duhovno, refleskivno plat lirskega subjekta, medtem ko je telos tvorjen iz besede telo in diametralno nasprotno predstavlja vse telesno, konkretno. Med besedama ni navedene vejice, slovnično število glagola, ki stoji ob njima, pa je ednina, kar predoči telos logos kot eno, čeprav sta po opisani opredelitvi pomena pravzaprav to ločeni entiteti. V kontekstu celotnega verza se vzpostavi ironija, ko lirski subjekt sebe izključi iz opredelitve telosa logosa. Kaj torej lirski subjekt sploh je, če ni ne razumsko ne telesno? Besedne igre so občasno prisotne tudi kot ne nujno sprožilke humornega odziva, ampak pravzaprav poudarijo razpoloženjsko naravnost v pesmi – v konkretnem primeru ironično naravnost lirskega subjekta, da ne najde trdne oporne točke ne v samem sebi ne v svetu: »In kako pravično je, da se mi godi krivica, da ni ne mira ne mere več vame.« (38) Ironična drža je razvidna iz izključujoče nasprotnosti med pravico in krivico.

Tako kot v *Legendah* se tudi v *Kobaltu* pojavljajo posamezni kazalci na aktualno. Verz »svojo spraznjeno posodo si išče, vsevdilj v Marxovem gibanju« (30) aludira na konkretno socialistično družbeno ureditev. Se pa v razlikovanju z *Legendami*, kjer ta posebnost še ni izrazita, pojavi množična raba pogovornih, predvsem knjižno pogovornih oblik besed, med katerimi močno prevladuje kratki nedoločnik – »sme bit miren moj spomin?« (31) –, kar slog pesmi večkrat humorno zniža.

Za vpeljavo humorne perspektive produktivni se izkažejo postopki ponavljanja: »Urh! urh! urh! ura je sto, njive so dolge, nasmejane, zlate od pšenice, / urh!« (38), »Pridete? Pridete! –

O! pridejo! – Kdaj pridete? Kadarkoli, ves čas vas bom čakal!» (40), »za hribom hrib, za hribom hrib za hribom« (43), uporaba neobičajnih skladijskih vzorcev, ki izpostavljajo izraz pred pomenom: »ostani dan noč, ki v njem, ki v njej brez vere iščem zvezdi« (43) ter pripisovanje človeških atributov stvarnemu/naravnemu svetu: »po nebu gresta dva kumula,⁴⁹ fant in punca, in ju ni sram ljubezni« (38). Pri prvem citiranem primeru ponavljanja se večkrat ponovi vzklik urh, kar spominja, še posebej v navezavi z nadaljevanjem verza, ki govori o njivah in pšenici,⁵⁰ na ljudske ritualne prošnjske obrazce. V tem primeru izraz urh označuje svetega Urha, vendar pa je v verzu prisoten zapis z malo začetnico, kar vpelje besedno igro na podlagi enakopisnosti – urh pisan z malo začetnico je namreč brezrepa dvoživka z rumeno lisastim trebuhom in bradavičasto kožo na hrbtu, v zvezi klicati urha pa nosi pomen bruhanja (navedeno po SSKJ).

V okviru postopkov ironičnega opomenjanja se pojavlja pretiravanje: »Kako sem težak! kako sem star! dvesto enajst let, šestinpetdeset ton!« (37) in nasprotje: »Plavam, zato je zrak, molčim, zato je jezik, gorim, zato je upanje – / jaz upam, zato se še nisem strgal in zato sem znal ostati bik.« (32) V obeh primerih gre za vpeljavo samoironije, usmerjene proti lirskemu subjektu samemu. V primeru ponavljanja se vzpostavljajo nasprotja med plavanjem in zrakom, molčanjem in jezikom, do posebnega pomenskega prenosa pa pride, ko glagol strgati pridobi konkreten pomen s pojavitvijo bika. Bik simbolično nosi pomen nepremagljive moči in silovitega zanosa (*Slovar simbolov* 1995: 57). Ironično pa ne deluje samo nasprotje, ampak tudi nemogoče vzpostavljanje vzročno-posledične zveze med elementi in simboli (plavati – voda nasproti zrak).

Znotraj zbirke pride do ironiziranja vrednot, ki so sprejete kot tradicionalne: »težko diham, kruha me je nenadoma še celo bolj strah ko mame« (34), ironična perspektiva pa se vzpostavi tudi do možnosti, da besede poimenujejo točno to, kar naj bi poimenovali. Lirski subjekt najprej trdi, da poimenuje stvari pravilno, nato pa uvede relativnost, s tem ko izenači različne besede, s čimer svojo predhodno trditev vzpostavi kot ironično: »Ni res, da poimenujem stvari z nepravim imenom: /.../ ladja je voda in voda je ladja in temà je zdravilo za obup;« (31).

⁴⁹ Kumuli so nevihtni oblaki, ki povzročajo toplotne nevihte, predvsem v vročih mesecih (Čadež: www.dlib.si).

⁵⁰ Pšenica je pomembna hrana predvsem v kontekstu tradicionalnega kmečkega življenja, je ključna sestavina osnovnega živila – kruha.

7.2.3 Volfram

Volfram je četrta pesniška zbirka Milana Jesiha in je logično nadaljevanje *Kobalta*. Verzi se še podaljšajo, še vedno pa je prisoten prvoosebni lirski subjekt z izpovedjo svojih občutij. V smislu ironičnosti je v tej zbirki pomembna uvedba pojavljanja metaironičnih kazalcev, ki svoj vrh glede na pogostost pojavljanja doživijo sicer v zadnji izdani pesniški zbirki Milana Jesiha. Pojavljati se začno tropičja z značilnim zamolkom ter zapisi posameznih verzov v narekovajih ali znotraj oklepajev: »(Tuja je znana podoba: maki sijejo, zrak je nastežaj odprt, nebo drugo za drugo golta postovke.)« (61). V primerjavi s prvo pesniško zbirko *Uran v urinu, gospodar!* znotraj pesmi ni več toliko kazalcev na t. i. dejansko zunajpesemsko aktualnost z družbeno-političnega področja, čeprav so posamezne take pojavitve še prisotne: »za menoj je nad Ljubljano postarana, ne več čisto ljudska oblast v karminu napisala: ‚Živel prvi maj!‘« (58) in še en podoben primer: »Socialistični rubajati⁵¹ čvrsti, sijočih rim stojijo vsepovsod /.../ Kombajni vzhrumijo, napadejo v diagonalni falangi.« (63)

Humor v tej pesniški zbirki izhaja podobno kot v predhodni zbirki iz pripisovanja človeških lastnosti stvarim, pojmom, ko se ti prebudijo pod masko živosti: »Na strop horoskop /.../ Oven je Strelca ustrelil, Vodnar Ribi na Tehnico meče, / vse se v miru godi, Škorpion umre na Devici, Dvojčka ušla sta, ju ni – čudno podobno resnici?« (56), »konec polja stoji hiša, sama, slekla si je haljo in gleda gola v mirujoči popoldan« (61) ter »Dvom, gnev, prezir je složni triumvirat in trma je vrhovna maršalica v državi prsi, prostranih vicah.«⁵² (57). Smeh vzbujajo tudi izpostavitve materialnosti podobe: »ta vas neznana, stresena pod breg in ko da bi rada na goro« (55), do česar v citiranem verzu pripelje glagol stresti. Podoben učinek imajo predstavitve ljudi kot stvari, kar povzroči togost, neaktivnost: »Naj ne odevam ljube v kamelji pliš po ariji in uboju, naj v krčmi potlej spet ne izluščim je mogoče?« (47). V naslednjem primeru pa lirski subjekt ne zadobi lastnosti stvari, temveč prislova: »jaz pa sem veninven, ko da vsa pota vodijo vame«, kar pa lirski subjekt še dodatno zamaskira in tudi zminimalizira na le eno lastnost – krajevnost. Za humorno perspektivo je učinkovito tudi popredmetenje posameznih delov človeškega telesa, kar vodi v vzbujanje vtisa popačenosti, neskladnosti: »Otroci barbari bogovi mi odpenjajo plašč: ‚Ej, daj žogo!‘ Kako, to nosim trebuh od grenkih let življenja!« (48)

⁵¹ Rubajati je naslov pesniške zbirke perzijskega pesnika Omarja Hajama, vanjo so vključene štirivrstičnice.

⁵² Triumvirat ozko knjižno pomeni skupino treh pomembnih, vodilnih oseb, maršalica pa je starinsko poimenovanje za maršalovo ženo (navedeno po SSKJ).

V posameznih primerih do humornih učinkov pripeljejo duhovite, ljubke podobe z rabo pomanjševalnic, v katerih je ravno tako prisoten postopek oživljanja stvari iz nežive narave: »In vsak vdih je milost: Oblački! Janjčki na nebo pobegli! Vetrци, bratci prijazni, ki so jim kvišku ustregli!« (67)

Besedne igre v tej pesniški zbirki še zmeraj predstavljajo pomemben vir humornega pogleda, pomembne pa postanejo tudi novotvorbe: »Pisava mi je ušla, bil sem razmišljen« (56), ki pa kot kaže sledeč citiran primer, ne vnašajo zmeraj nujno popolnoma humornega učinkovanja: »da zamrem od topoče« (51). Primer kaže, kako novotvorba, ki vpelje v pesem izpostavljeno, zaznamovano mesto, le še dodatno poudari negativno občutje lirskega subjekta. V kontinuirani povezavi s *Kobaltom* je tudi raba pogovornih oblik besed. Tako kot že v predhodni zbirki se torej tudi v *Volframu* produktivno pojavljajo kratki nedoločniki: »in prisluhnit v brsteči vrt – to bo cvêtel, o žgolenje – in nič ne mislit, da bo treba kdaj umrt« (54). V verzu se pojavi nasprotje med cvetočim vrtom in smrtjo, vendar resnost vsebine glagola umreti zniža njegova pogovorna raba, kar do akta smrti vzpostavi ironično razmerje. Pojavljajo pa se tudi v Jesihovem opusu že opažene prenovitve stalnih besednih zvez, pregovorov, ki imajo svojo stalno obliko in pomen: »povsod grdo, doma najgrše« (66), in rabe besed iz različnih jezikovnih zvrsti, ki v kontekstu s svojo izpostavljenostjo vzbujajo humoren odziv: »s frivolno nonšalanco splužen čas in spet zmeden« ter »kot velik žleht ptič« (48).

Med igrami z besedami se pojavljajo dvojezične besedne igre, kot kaže sledeči primer, ko tujejezična beseda s svojo zunanjo podobnostjo poudari pomen slovenske, torej erotično slast, omamnost: »*mammae omamne*« (55). Latinska beseda *mammae* pomeni organ sesalcev ženskega spola, ki producirajo mleko, torej prsno žlezo (<http://www.thefreedictionary.com/mammae>). V okviru besedne igre spada tudi primer, ki z neposredno sopostavitvijo dveh po zunanosti podobnih izrazov izpostavi izrazno plat jezikovnega znaka: »*brezbrižen brezbrežen po hiši miren in zbran divjam*« (49). V tem verzu pa se pojavi tudi lastnost Jesihovega pesnenja, ki z vidika humornosti in ironije postane pomembna prav v tej pesniški zbirki. Gre za Jesihovo navezovanje na literarno tradicijo. Verz se medbesedilno navezuje na Prešernove pesniške besede iz pesmi *Kam?*: »*ko brez miru okrog divjam*«. Skrajno tragična vsebina in perspektiva Prešernovih verzov zadobi pri Jesihu manj usodnoten pomen. Tragiko že na začetku razbija besedna igra, nato pa še očitno ironično uporabljen izraz *divjati*, kar je razvidno iz soseščine dveh pridevnikov, ki sta

pomensko povsem nasprotna: miren in zbran. Življenjsko usodno perspektivo razbija in rahlja tudi sledeče opisovanje početja lirskega subjekta: »*svetlomer v etui, jopico v omaro, pipo vkraj*«, ki se navezujejo na popolnoma vsakdanje, banalne opravke. Resna predloga se torej sprevrača v manj resno oziroma komično. Podobnih primerov intertekstualnega navezovanja je v zbirki še nekaj. Verz »*te čase se poslavljam od mladosti, dni mojih lepši polovica ma z vsako zoro vzit*« (49) se navezuje na verze Prešernove pesmi *Slovo od mladosti*: »*Dni mojih lepša polovica kmalo, mladosti leta kmalo ste minule*«, vendar se v primerjavi s Prešernovo pesmijo pomen preobrne. Slednji se namreč od mladosti poslavja z nostalgijo, rekoč, da so bila to lepša leta njegovega življenja, medtem ko gre pri Jesihu za preobrnitev, da lepša polovica življenja šele prihaja. Kot sem že pisala, Jesih uporablja kratke nedoločnike oziroma njim podobne okrajšave knjižnih oblik besed. V okviru intertekstualnega navezovanja na Prešerna je to samo še dodaten kazalec na medbesedilnost, saj se torej tudi na ravni jezika – oblik besed – navezuje na Prešerna tako, da fingira njegov jezik iz prve polovice devetnajstega stoletja. V Jesihovem verzu se vzpostavlja ironija, ampak ne v razmerju do predloge, torej Prešernove pesmi, temveč Jesih predlogo le plodovito izkoristi za avtoironijo prvoosebne lirskega subjekta, ki se ironično odziva do svojih upov, usmerjenih iz konca mladosti v prihodnost. V zgornjem primeru torej lahko odkrijemo citatno ironijo, ki do določene mere posnema Prešernov verz, a mu dodaja drugačen pomen, v konkretnem primeru ravno obrnjen. Primer medbesedilnega odnosa do Prešernove poezije je še: »*Klečim sred sebe, zebe me; kaj me je bilo treba?*« (56), v Prešernovi *Nezakonski materi* najdemo izvorni verz: »*Kaj pa je tebe treba biló, / dete ljubó, dete lepó!*« Jesihovi verzi resno podlago izrabijo za poudarek resnosti položaja prvoosebne lirskega subjekta. Resno se v tem primeru torej ne sprevrača v komično. S tem ko se navezuje na Prešernovo pesem, ki jo govori mati in svoje besede naslavlja na tretjo osebo – dete, je lirski subjekt izpostavljen kot popolnoma odtujen tudi od samega sebe, kar v nadaljevanju pesmi potrdijo tudi njegove besede »*samo tujota rodnega sveta brez upanja*«. Prešernove besede skozi Jesihov jezik zazvenijo tudi v sledečem verzu. »*Z odpovedjo si tešim žejo uka, ker nočem ostat majhen v sebi /.../ in potem ne vemo, ne kako je bilo ne čemu smo živeli*« (55),⁵³ tako Jesih, Prešeren pa: »*Da b' úka žeja me iz tvoj'ga svéta / speljala ne bilà, golj'fiva kača!*« Pri Prešernu je besedna zveza uka žeja zaznamovano izrazito negativno, saj željo po znanju primerja z golj'fivo kačo, pri Jesihu pa je negativnost najprej omiljena, saj žeja uka lirskega subjektu omogoča notranjo rast, vendar pa se na koncu pesmi z zadnjimi verzi v preobratu vzpostavi ironično razmerje do vseh

⁵³ Lahko gre tudi za aluzijo na zadnjo Cankarjevo črtico iz zbirke *Podobe iz sanj*.

predhodnih verzov, saj postane z minljivostjo vse relativno in nezanesljivo ter enako (ne)pomembno.

Intertekstualno navezovanje predvsem na Franceta Prešerna postane v tej zbirki pomemben zidak pri pesniškem izgrajevanju, kar še dodatno potrjuje verz *»in se veselim svojih zemeljskih dni: / za doto, ki je nima miljonarka, sem z izvoljeno devico dobil zvésto srce in delavne rôke«* (53), ki se navezuje na Prešernovo izpoved: *»Zvestó srce in delavno ročico / za doto, ki je nima mil'jonarka, bi bil dobil z izvoljeno devico.«* Jesih Prešernov pogojnik prevede v povedni naklon, z naglasnimi znamenji pa poseže tudi v končniško (gorenjsko) naglaševanje, bralcu znano iz Prešernovih verzov. Prešernovo občutje tragične zamujenosti življenja in brezsmiselnosti se pri Jesihu spreobrne v zatrjevanje o veselju in zadovoljstvu, kar pa ravno v kontekstualnem razmerju s Prešernovo tragiko postavi Jesihove verze pod vprašaj, kar bralca skupaj z že omenjenim zaznamovanim naglaševanjem pripelje do ironičnega branja Jesihovih verzov.

Da pa Jesihova intertekstualna podlaga še zdaleč niso samo Prešernove *Poezije* – svoj odnos do Prešerna sicer neposredno izpostavlja tudi v humornem verzu: *»Daljno Trnovo, cerkvena vrata – kako je mogel skozi tolikšen pesnik?«* (48) – dokazujeta naslednja primera. Verz *»moj hod je tako lahak, da ga snežec komaj rahlo čuti in misli«* (53) se navezuje na Petrarcovo poezijo: *»Njen hod ni bil, kot hodijo dekleta, / šla je kot angel, a besede njene / zvene so, da takih svet ne sliši.«* (1980: 35) Del pesmi *»Človeška bomba sem, zdaj bom zakričal od tesnobe!«* (59) pa aludira na naslov avantgardistične pesniške zbirke Antona Podbevška *Človek z bombami*, ki je izšla leta 1925. Pri navezovanju na Petrarco izrabi njegov poetičen opis ljubljene osebe za samopoveličevanje lirskega subjekta in samooboževanje lastne hoje, kar v nadaljevanju še poudari: *»O omama: sem in se slavim!«*, na humoren način pa pride do vpeljave konkretne zunajpesemske dejanskosti z verzom *»da si v Ljubljani samodržci panično ruvajo pacemakerje«*. Humorno perspektivo vzpostavi popačena, iz povprečja štrleča podoba, ki jo dodatno s humornega stališča plemeniti še angleški izraz za srčni spodbujevalnik. Vzpostavi se torej ironično slavljenje samega sebe in ironično razmerje do družbe, v konkretnem primeru meščanov Ljubljane, ki pa se jih lahko razume tudi širše v smislu človeštva in vladajočih družbenih zakonov, ki večkrat rabijo kot maska, za katero se ljudje skrivajo.

Za Jesihovo pesnjenje v tej pesniški zbirki je značilna tudi vpeljava izključujočih nasprotnosti, kot so na primer *»neusmiljena milost in strahopeten pogum«, »in si padem visoko v dno«* (54), kar večkrat opozarja na možnost ironičnega branja. V verzih *»/g/alen se s svincem v sebi spre, galica z bakrom /.../ jaz pa nezburkan stresam pepel po belem gostilniškem prtu /.../ in ne kopljem po sebi, saj rad tako živim: nesrečen, težek, brez žene, otrok, prijateljev in zapit«* (51) se vzpostavlja nasprotje med prepirom in mirnostjo – prvega metaforično konkretizirajo podobe kovin, sestavin s področja kemije, ki vpeljujejo tudi vtis hladnosti, brezosebnosti, drugo pa pooseblja bel gostilniški prt, ki asociira prijetno. Opisano nasprotje vpeljuje ironično perspektivo, ki se aktualizira v zadnjem verzu in se na eni strani usmerja proti lirskemu subjektu samemu in njegovemu osamljenemu, izpraznjenemu življenju, na drugi strani pa proti splošnosprejetim vrednotam družbe, ki govorijo, kako naj bi bilo dobro živeti, in dajejo poudarek predvsem zunanosti, notranjo vrednost človeka pa puščajo ob strani. Z ironiziranjem vladajočega diskurza družbenih vrednot se od tarče ironije in naslovnikov/bralcev izolira torej lirski subjekt sam.

Pri Jesihu, kot se je izkazalo, je pogosto pomensko produktivno nasprotje, izhajajoče iz mešanja domačnostne in vzvišene motivike: *»Kruh sem z medom namazal, mleko kipi, čisto servieto si jemljem; sončeva solza neskončna obliva teme zemlje.«* (59) ter visoke in nizke motivike: *»Zdaj se spet s koledarjev poslavlja leto, naslednje bo daljše za en odvečen dan, ane, okna rumena? / ,O mama, o hči, o pudelj, o žena ... ‘ Kdo se posmehuje? Mar Erik? Naprej grem: kolcam, rigam; in dežuje.«* (64) V prvem primeru se vzpostavlja razmerje med kruhom, medom, mlekom, servieto na eni ter sončevo solzo na drugi strani, v drugem citiranem primeru pa vstopata v odnos besedi kolcam in rigam, ki predstavljata grobo telesnost, nasproti preostali besedilni okolici. Ironična distanca pa se vzpostavi tudi znotraj navednic, ko je vključen pudelj, ki med ostalimi pojmi, ki odražajo družinske odnose, zazveni zaznamovano, družinske odnose, ki so tradicionalno pomembna vrednota, pa zniža na raven živalskosti. Ironična ost je lahko usmerjena tudi proti malomeščanstvu, ki ga pooseblja ravno pudelj kot majhna, negovana vrsta psa.

Samoironija je prav tako ena od oblik ironije, ki se pojavlja v Jesihovi pesniški besedi. V besedah *»da če se znajdem preblizu sebe, o, kot prašičja solza neznan kamen utonem v odsotnosti«* (51) pride do primerjave, ki osebo znižuje na raven živalskosti – prašiča;⁵⁴

⁵⁴ »Svinja (prašič) je skoraj povsod simbol pogoltnosti, požrešnosti«, na splošno je »simbol mračnih tendenc v vseh oblikah nevednosti, pogoltnosti, poltenosti, sebičnosti« (Slovar simbolov 1995: 593).

vzpostavi se ironična distanca do lastne ranljivosti, čustvenosti. Kot v predhodni zbirki pa se ironična ost usmerja tudi do lastne besede, pisave lirskega subjekta: »Ah, ta žgoča sla, ki brez kraja pogloblja srce – kako se ji reče?« (61) Opaziti je moč tudi ironizacijo tradicionalnega pesniškega motiva – zvezd, ki je bila prisotna že v prvi pesniški zbirki: »Zdaj zvezda zvezde zvezdi zvezdo pri zvezdi z zvezdo najde! /.../ Zvezde so ženske. Zvezde so strah in težkoča in ubijajo z nohti« (62). Do ironične perspektive privede humorna slovnična igra z besedami, ko zvezdo postavlja v vse možne slovnične sklone, na koncu pesmi pa zvezde še izenači z negativnimi pojmi, stvarmi, pri čemer spremeni ton tradicionalnega motiva zvezd, ki je običajno pozitiven.

Iz izrazito modernistične, ludistično naravnane zbirke *Uran v urinu, gospodar!* tudi v *Volframu* še ostajajo posamezne sledi črnega humorja: »Tako je, ko da je kdo umrl, pa čaka, da kimnem za njim.« (52) in »nič več stezic ne otroških grobcev« (58). V obeh primerih so besede iz pomenskega območja smrti postavljene v kontekst, ki do smrti vzpostavlja humorno perspektivo, v prvem primeru se to zgodi z rabo zaznamovanega glagola kimniti, v drugem pa s pomanjševalnico in pridevnikom, ki se nanaša na otroštvo, to je čas v človeškem življenju, ko človek naj še ne bi bil v bližini smrti, kar vpelje občutje absurdnosti. Poleg tega drugi citiran verz aludira na ljudsko pesem Kje so tiste stezice, v kateri je razpoloženje žalostno, nostalgično, do česar pa Jesih vzpostavi distanco ravno z že opisanim črnim humorjem.

V *Volframu* se pojavi še en način vzpostavljanja ironije, in sicer ko pride na sredini verza do vključitve bralca v samo območje pesmi, tako da se kar naenkrat nič hudega sluteč zave, da lirski subjekt govori o njem, kar privede do ironizacije obstoječih relacij: »Noč je pojedla travnik in gozd, planinam pogrizla vrhe in se grede še ljudi – vas – z mržnjo dotaknila« (52). V verzu je sicer prisotna tudi poosebitev pojma – noči, ki uvaja najprej humoren vtis, vendar se ta ravno s preobratom, ki se zgodi ob vključitvi drugoosebnega nagovora, preobrne v bolj jedke tone.

7.2.4 Usta

V pesniški zbirki *Usta* se pesmi skrajšajo do skorajšnje skrajnosti, v ospredje zopet stopi nizanje asociacij, predvsem podob z območja narave. Prvoosebni lirski subjekt izginja in pušča, da jedrnato spregovorijo nanizane podobe. Zastavlja se vprašanje, če je v tako kratkem besedilu možno vzpostaviti ironično perspektivo. Je pa prisoten duhovit humoren pogled, ki izvira predvsem iz prisotnega Jesihovega načina pripisovanja človeških značilnosti

pojavnostim iz narave, kar vzbudi svojevrsten učinek maškarade: »*Kamen /.../ ponoči ne gre domov / k ženi / nobene ni snubil, /.../ se komaj zgane, / kadar ga oče Bog tiho pokliče / iz Ljubljane*« (69) ter »*in trdó / se menita / gojzar in čelada*« (70), ustrezen ponazoritven primer pa je tudi: »*Ponoči je naliv / umil morje, kaj ga zdaj / veter / pometa?*« (82)

Kljub krajšim besedilom oziroma nasprotno prav zaradi tega so pesmi iz *Ust* ustrezen poligon za besedne igre, ki so še bolj izpostavljene in izvirne: »(*Hudo je ležat / ves bolan, bled in / bohinj, sladko pa je / do poldneva v postelji zavaljen // brat / in sestra.*)« (72). V navedenem primeru pesnik izrablja enakopisnice z različnim pomenom. Ob trku dveh oddaljenih pomenov pride do humornega učinkovanja.

7.3 *Soneti*

Pesniško zbirko *Soneti*, ki stoji na polovci dosedanje pesniške poti Milana Jesiha, večina literarnih teoretikov prepozna kot reprezentativen primer postmodernistične poezije na Slovenskem. Pomensko so pesmi zopet smiselno sklenjene, vendar pa na več mestih najdemo kazalce, ki opozarjajo na skonstruiranost besedilnega sveta. Lirski subjekt pred bralci razpira slike, podobe: »*preganja me še ena motna slika*« (14), ki pa se v procesih spominjanja, sanjanja in zamišljanja pojavljajo iz nič in se v nič tudi razblinjajo.

7.3.1 Opredelitev postopkov humornosti in ovrednotenje njene vloge in pomena

Jesihova svežina in odprtost na leksikalni ravni, ki sta se kazali že v predhodnih zbirkah, pridobita v *Sonetih* še večjo vlogo. Pogovorni in narečni izrazi zasedajo pomembno mesto v Jesihovi pesniški besedi in predvsem vnašajo vtis nižjega sloga, ki v prostor sonetne poezije kot tradicionalno priznanega območja vzvišenega jezika vnaša produktivno občutje nasprotnosti in posledično napetosti. V stik tako stopita dva svetova, ki ju odražata dve različni govorici, tematiki: »*naslajam se, ko gledam spod marele*« (6), »*Tiboga, / kakšen večer fantastičen, poglej!'*« (7), »*ves moj spomin pa pust spomin kretena*« (16). Besede izstopajo s svojo izrazno platjo in na ta način vzbujajo vtis smešnosti. Kljub temu pa seveda ne izgubijo svoje pomenske teže, ki se v zadnjem navedenem verzu v obliki navideznega poniževanja lirskega subjekta z zmerljivko odraža kot samoironična ost. Lirski subjekt namreč sebe poimenuje s slabšalnim izrazom kreten. Da pa se Jesihova odprtost za sveže, v poeziji še neuporabljeno ne širi samo v smeri nižje pogovornosti, dokazuje tudi raba ozko knjižnih izrazov: »*čas je nocoj še topla rokavica, / na postelj polja brižno odložena*« (26), »*potem ko ateriral sem s tramvajem*« (58) ter redkeje rabljenega besedja: »*da z avreolo bi obstal med vrati*« (34). Posebna spretnost v iskanju ustreznih poimenovanj za ubeseditev željene stvarnosti in svojevrstna jezikovna igra pa se odražata v novotvorbah: »*Ko vrnem se domovkaj v jutru ranem*« (52), »*ljubljeni svet je spreponarejen*« (47). Tvorbeni postopek novo nastalih besed, kot kažeta navedena primera, prvotni funkciji prislovnosti kraja in lastnostnosti sveta še dodatno poudari. Besedi izstopata na izrazni ravni, s tem pa je podvojen tudi njun pomen. Glasovna raven besed pa stopi v ospredje tudi v sledečem verzu, kjer aliteracije sprožijo usmeritev pozornosti na označevalno površino besed in verzov, kar povzroči humorno učinkovanje: »*spi sla, spi slast, spi sluz, spi slina – tudi*« (20). Vlogo aliteracij oziroma posebnost razvrščanja na sintaktični ravni še dodatno izpostavi dobesedno ponavljanje.

Humorne odzive povzročajo tudi prenovitve stalnih besednih zvez, s čimer v ospredje stopi togost v jeziku, ki pa jo Jesihov pesniški jezik preoblikuje tako, da funkcionira sveže: »*v čevljih imam mokro, noga ni riba, / spravi bi se na suho, v oštarijo*« (6). Posamezne sestavine verza lahko povežemo s frazemom »počutiti se kot riba na suhem«, kar pomeni počutiti se slabo, medtem ko v Jesihovih verzih lahko zaznamo ravno obraten pomen, saj suho – gostilna – lirskemu subjektu predstavlja nekaj dobrega, za dano situacijo odrešujočega. V sledečem primeru pa je izrabljen frazem »iti okrog riti v žep«: »*D/a ne bi hodil v žep okoli*

riti, / sem šel poprek skoz gozd, zdaj pa imam.» (18) Jesihovo svobodno dojemanje pesniškega jezika se odraža tudi v navajanju tujejezičnih citatov, ki jih v sledečem primeru formalno zameji z narekovaji: »Da se opkladimo? Ja kažem, spava!‘ /.../ kar bledejo v kletih vinske mušice, / kako trapijo se čeri s spomini / in kar mrmrajo telegrafske žice: / kar je, je isto s tistim, česar ni.« (8) V hrvaščini zapisane besede izražajo vprašanje, ali gremo staviti, in odgovor, jaz pravim, da spi. Za citatom izrekanja stave sledi naštevanje različnih prizorov, katerim pa na koncu sledi ironičen preobrat, ko se izenači tisto, kar je, in tisto, česar ni. Iz tega lahko sklepamo, da pravzaprav ničesar v resnici ni in da je zato tudi izrekanje stave lahko le ironično, saj ne moreš več staviti, če ne moreš preveriti, kaj je res in kaj ne.

Tudi v *Sonetih* se pojavlja pomensko polje spolnosti, največkrat izraženo s pomočjo vulgarnih izrazov, pomešanih z besedami, ki zaznamujejo določen družbeni položaj ali vzvišeno držo. Jesih se tako posmehne čistunski drži, ki ne more biti drugačna kot toga: »Jaz hodim skoz spominjaste spomine /.../ dame pa cipe, nune, brhke mladke, /.../ Blag onanist? Da, blažen kavalir, ki z vetrom liže veke vam zvečer.« (38) ter »v/olkulja mlada noč, v naskokih silnih / čez travnike jo goni slankast jug. /.../ zdaj grem domov skoz njen vihravi fuk« (49). V slednjem primeru se attribute spolnosti pripisuje noči, kar v smislu počlovečenja pojmov še poudari humorno učinkovanje. Pesem *Ondan sem videl risbo več kot mično*, ki pred potencialne bralce postavi podobo, napisano v celoti v humornem tonu, predstavlja erotično sliko ženske, ki ji prvoosebni lirski subjekt telo spreminja v stvar: »Tunel vagino // železniški signal je stražil, v dalji / dočki bili mogočen sta Dvoglav. /.../ a kdaj bi tja, kjer več podobe ni, / sedet prišel na breg tvojih oči.« (39) Na koncu pesmi erotična podoba preide v bolj poduhovljeno, ko podoba in s tem tudi sam predmet izgineta, vse kar ostane, pa so le še oči, ki simbolizirajo duhovno plat človeka. Nasproti duševnim dilemam se postavlja telesnost tudi v naslednjih verzih: »Kar je kdaj davno, danes spet je: // jaz sem na tenko zrezal kačkavalja / in zraven v vrč si belega nalil, / poplaknem, kar dam v usta, in kanalja / sem čisto zadovoljen, da sem živ – // a kje ljubezenska je bol nekdanja?« (60) Posmeh oziroma humorna samoironija lirskega subjekta, ki sam sebe imenuje slabšalno z izrazom kanalja, se usmerja proti lastnemu čustvovanju. Nadomešča ga s hranjenjem in pitjem. Za poetiko *Sonetov* je nasploh značilno, da se melanholična občutenja ob odsotnosti ljubljene, ki se v zbirki pojavljajo pogosto, prekinjajo in redčijo z vstavki, ki vzbujajo smeh, s tem pa lajšajo napetost.

Jesihov humor mnogokrat značilno izvira iz poosebljanja stvari, kar kažejo sledeči primeri:

- (1) Večer leži – mrtev mlad mož neznan,⁵⁵ / še malo kar škrlaten od spomina / na neizprosno v nič zajeban dan – (7).⁵⁶
- (2) Slavna poslopja /.../ trupla, ta čas skrivaj pokonci vstala (9).
- (3) Iz sadovnjaka je cvetoče drevje / hotelo pobegniti – grom je blisnil / in v belo, tiho sliko ga ujel je (10).
- (4) Večer je vlažen, sluzasti oblaki / si čohajo trebuhe ob planine (30).
- (5) Ko mizi pred menoj so slekli prt (45).

Podobe pred nami oživljajo, v inovativnih zvezah se predmeti začnejo gibati, kar le še poudari njihovo običajno togost. V resničnem življenju negibljive stvari se v poeziji začnejo svobodno gibati in približevati značilnostim človeka.

- (1) Na mizi hira kruh še ne použit (12).
- (2) Dva Skandinavca, par, starejša, bela / kot pujsa, najbrž ravnokar prispela (9).
- (3) Potem prišla sta starci belobrk / in pes, od težkih let oba uboga, / s povodcem drug na drugega pripeta /.../ da vrneta se onkraj potepeta (19).

Vse podobe, zgrajene na zgoraj opisanemu podoben način, pa ne vzbujajo humornih učinkov, ampak ravno nasprotno zadobivajo tragičen prizvok. V prvem primeru je kruhu, ki velja za splošen simbol hrane, ki jo nujno potrebujemo za življenje, pripisana lastnost hiranja, kar pomeni postopno izgubljanje življenjske moči (povzeto po SSKJ). V drugih dveh primerih pa gre za povezovanje človeškega z živalskimi atributi. V vseh treh primerih je podoba popačena, določeni njeni deli so izpostavljeni do te ravni, da vse skupaj postane groteskno nesorazmerno. Drugi citat s primero »bela kot pujsa« zniža človeka v žival na podlagi svetle polti. V tretjem primeru se starca izenači s psom tako, da se zrelativizira, kdo je na koga pripet, sama grotesknost pa se nekoliko ublaži z rabo besede potepeta, ki s svojo ekspresivnostjo pozornost pritegne nase in svojo obliko ter s tem izzove humoren učinek.

Ena mogoče najbolj značilnih določilnic Jesihovega pesništva – mešanje visokega in nizkega – se s pomembno vlogo pojavlja tudi v prelomni pesniški zbirki, *Sonetih*: »Žrtvi ljubezni spita v mladi zori, / telesi sta še bridki po zanosu. / Predmestje se prebujajo: riga osel, / tramvaj cinglja, kadi se krematorij.« (58) Izmenjavanje pozitivnih, bolj subtilnih tem, kot je

⁵⁵ Verz se intertekstualno navezuje na pesem *The Love Song of J. Alfred Prufrock* ameriškega pesnika T. S. Eliota.

⁵⁶ V verz je vpleteno intertekstualno navezovanje na Grafenauerjev znan verz »na nič odtisnjen bakrorez soneta« iz pesniške zbirke *Štukature*.

ljubezenska združitev, z vsakdanje banalno ali celo izrazito negativno tematiko, ki jo uvaža motiv krematorija, se nadaljuje še skozi celotno pesem. Mešanje slogov običajno vzbuja humoren odziv, vendar pa za navedeni primer lahko ugotovimo, da gre zaradi absurdnosti, ki jo vnaša preplet tako oddaljenih tematik, za nekoliko temačnejši humor. Ne popolnoma čist humor pa je prisoten tudi v sledečih verzih, kjer so v poezijo, ki je že sama po sebi a priori medij visokega, vključene nepoetične podobe, ki so posredno nosilke nizkega. Prisotna je tudi semantična napetost, ki jo izraža neustrezno oglašanje določenih živali: »*Kače so lajale vso črno noč / veter po suhem sankal se s planine /.../ da babicam so kvišku šle kocine.*« (52) Podoben odtenek humornosti, le da v še blažji obliki, se odraža tudi v verzu: »*v temo se ugrezne pedenjkip svetnika*« (12), kjer resnoba podobe blaži vpeljava asociacije na otroški svet. To je doseženo z uporabo novotvorbe prednjkip, ki se tvori po podobnem principu kot ime otroškega literarnega junaka Pedenjpeda.⁵⁷ Z izbrano besedo se v navezavi na otroštvo v verzu ustvarja lahkotnost, brezskrbnost, vendar pa sama kombinacija s svetnikom oziroma njegovim kipom razpira pred bralcem protislovnost, neujemanje.

Smrt v *Sonetih* še ni nekaj strašnega, ampak tesnobo ob srečanju z njo lirski subjekt premaga s humorno perspektivo: »*če ta hip / bi Bela, Ki ne vpraša, me vprašala, / če sem pripravljen, ,Grega, žakelj sala? cesta široka, z generalne džip!*‘ – / bi ji odvrnil: *,Ne še ... Sploh pa, veš, ni treba hodit pome, pridem peš.*‘« (59) Lirski subjekt navede imaginaren dialog s smrtjo, v katerem sam sebe avtoironično poimenuje žakelj sala. Podoba vzbudi humor, saj gre za izrazit poudarek ene od telesnih lastnosti, kar povzroči vtis togosti, ki izhaja iz neživljenjske neenakomernosti. Na drugi strani pa k samemu humornemu učinkovanju prinese tudi dejstvo, da človek postane stvar, torej preprosto žakelj sala, brez kakršne koli duhovne vsebine. Umiranje oziroma zaključevanje življenja, ki v človeškem razumu ostaja abstraktno, nepredstavljivo, je tukaj konkretizirano do skrajne meje s tem, ko se navaja različna prevozna sredstva, ki na bi se jih smrt posluževala. Lirski subjekt tudi v povezavi s tem preide na samoironično obravnavo, ko prevzame odgovornost in skrb za lastno pot onkraj sam. To deluje komično, saj je jasno, da o času, kraju in načinu smrti človek ne odloča sam.

Na drugem mestu v pesniški zbirki je smrt predstavljena z drugega zornega kota, in sicer je poudarek na minevanju, kateremu nazadnje vedno sledi smrt. Ljubljena ženska izgublja attribute lepote in mladosti: »*a ona še me čaka starka bela / na molu in oblečena v nevesto. /*

⁵⁷ Pedenjped je znan otroški literarni junak, ki ga je v svoji mladinski poeziji po Levstikovem pedenjčloveku ustvaril Niko Grafenauer. Pedenjčlovek pomeni zelo majhen človek (navedeno po SSKJ).

Naj že v dlani zajamem sahlo glavo, / poljubljam usta brez zob in nato / pred Bogom eno bitje trepetavo» (61). Tema minevanja in smrti tukaj že zadobi drugačne tone od predhodno prikazanih. Predstavljen prizor ostarele ljubice ima ton grotesknosti. Celotna pesem ima do samega življenja in smrti ironično perspektivo, saj se v njej prepletata dva časa: na eni strani čas lirskega subjekta v trenutku pisanja pesmi in na drugi strani čas lirskega subjekta v nekem prejšnjem življenju s takrat še mlado ljubico. Vendar pa se v zadnjih verzih oba časa zlijeta v enega, razlike – »pred Bogom eno« – zginijo. Če pa ni več razlike, potem se pod vprašaj postavlja možnost objektivne določitve časa.

7.3.2 Opredelitev postopkov ironije in ovrednotenje njene vloge in pomena

Pojava ironije v pesmih sem se delno dotaknila že v predhodnem poglavju. Preden natančneje predstavim postopke in teme ironije v *Sonetih*, velja izpostaviti, da se v tej zbirki pričnejo kopičiti metaironični kazalci, kot so oklepaji, zaklepaji, narekovaji: »(,meje: zrcala slike istega‘)« (5), ki ne nujno, mnogokrat pa vendarle opozarjajo na ironično namero v zapisanih verzih.

Že srečana humorna ironizacija konvencionalnih in tradicionalnih pesniških motivov se pojavlja tudi v *Sonetih*: »*le mamka se smehlja bližini zvezd, / ko gre od svinj, ki jim je nesla jest*« (7) ter »*in slavec gostoli, še malo moker*« (10). V obeh citatih se pojavita motiva, ki z ozirom na pesniško tradicijo predstavljata pozitiviteto. Zvezde se pogosto pojavljajo kot simbol oči, ki predstavljajo duhovno plat, ali pa so simbol nedosegljivega, metafizične razsežnosti, medtem ko je slavec simbol lepega petja in posledično tudi pesništva. V kontekstu Jesihovih pesmi pa sta motiva uporabljena v popolnoma novi luči. Zvezd ne opazuje več zaljubljeni lirski subjekt in jim ne poje slave v vzvišenem tonu, ampak si jih ogleduje mati, katere preprostost je še poudarjena z uporabljenimi besedami mamka, ki zaznamuje ljubkovalnost, izraz pa se uporablja predvsem v kmečkem okolju (povzeto po SSKJ). Poleg tega je motiv zvezd postavljen v neposredno bližino motiva svinj, ki predstavljajo s svojo živalskostjo prizemljenost, v kateri ni prostora za kakršne koli poduhovljene vsebine. Telesnost pa še poudarja sama dejavnost, t. j. hranjenje svinj s pomijami – ostanki hrane. Tudi slavec ni prikazan kot nekaj vzvišenega, nedotakljivega, ampak je preprosto moker, tako kot so lahko tudi vsa ostala zemeljska bitja, pri čemer komičnost še poudarja dejstvo, da slavec ni samo zemeljski, ampak se lahko giblje – leta – tudi po zraku. Moker ptič je smešen, ker je redek. Širši motivni sklop, ki pred bralca postavi situacijo, ki je znana predvsem iz ljudskega pesništva, pa se razgrne vsledečih verzih: »*Samo še ljubljeneji sopran zapoj, / ko se stemni, od*

razsvetljene hiše, / kaj bežnega, kot ‚Kdaj spet, mili moj?‘ // (vtem si pri oknu zlate roke briše) – / ti odbasiraj, ‚V spalnici nocoj.‘ / pa kapo si potisni malo višje.»⁵⁸ (51) Znotraj pesmi citiran dialog metaironično signalizira na morebitno ironično branje. Med obema replikama se vzpostavi nasprotje: prva aludira na prizor, znan iz ljudskega pesništva, ko dekle v večeru čaka na prihod svojega ljubega, pri čemer je to čakanje otožno hrepeneče brez upanja na izpolnitev želja, medtem ko ob srečanju z drugo repliko v naši zavesti pride do premika, ko dekle dobi sicer z ozirom na tradicijo nepričakovan odgovor, ki poleg vsega z omembo spalnice vnaša pomen njunega intimnega srečanja. Nasprotje pa se vzpostavi tudi med poetično podobo zlatih rok, ki si jih briše dekle, in na drugi strani banalne kretnje popravljanja kape, ki jo izvede fant. Poleg tega verzi delujejo kot navodilo fantu in dekletu, zato verzi dobijo obliko nekakšnega scenarija, s tem pa sama pesemska resničnost ne obstaja več. Pesnik se pri izgradnji pesniškega sveta poslužuje pretekle tradicije, vendar pa vse skupaj ostaja na ravni videza, igre. Z ironično distanco do nje se vzpostavi svet, ki ga v resnici ni. Idealizirane podobe »da bi ponoči slavci v vrtu peli /.../ da mati z gorkim altom kliče jest, /.../ gnal konje bi prek polja v jutru ranem« (54) prikazujejo tradicionalno lep, urejen svet. Kvaliteta lepote je poudarjena z umetniškim poimenovanjem glasu in podobo: rano jutro s konji v polju. Vendar pa je proti »lepoti« uperjena ironija, saj vse zaznamuje pogojnik, s tem pa njihov resničen obstoj izginja izpred bralca na podoben način kot zgoraj razložen scenarij srečanja fanta in dekleta.

Skozi celotno zbirko se pojavljajo tudi dodatni komentarji, ki dajejo vtis, da beseda sama ne pove dovolj, s tem pa se posledično postavlja pod vprašaj tudi prvotni pomen besed, kar napeljuje, da v njih poleg osnovnega pomena razberemo tudi ironično namero, ki se usmerja predvsem v nezadostnost besed, ki jih imamo na voljo: »in barve, ki v dežju so posivele / (s tem ni odtenkov manj, manj so različni)« (6).

Potencialni kazalci ironije, ki so prisotni v pesmih, so še pretiravanja, protislovnosti in preobrti. V citiranem verzu navajam primer pretiravanja: »Če bi imel Gigantov rok stotero, /.../ plus papeževo čezčloveško vero, /.../ ko Moglo bi obvladati, kar Hoče, / potem ne rečem, no – potem mogoče.« (40) Poleg tega da se verz navezuje na Prešernove *Sonete nesreče*, od koder izhaja fraza, s katero je izražena pretirana moč, je v verzu pomembna tudi besedna zveza, ki se navezuje na papeževo vero in jo označi za čezčloveško. Da ta ni mogoča, saj je

⁵⁸ Nasprotje se vzpostavlja med sopranom in basom, t. j. dvema umetniškima glasovnima legama: najvišjim ženskim in najnižjim moškim glasom.

vera vedno lahko le človeška, v kolikor je vera v svetu *Sonetov* sploh še mogoča, in da so bili verzi izrečeni z ironično namero, potrjuje zaključek citiranih verzov, ko se vse stopnjevano pričakovanje izteče v samo mogoče, ob čemer je na koncu prisoten še ironičen zamolk, za pričakovanje česa točno pravzaprav sploh gre. Do protislovnosti pripeljejo sledeči verzi: »*Divjine Idaha* – ni lep naslov / za kakšno staro potopisno knjigo? / O Idahu vem kratko malo figo, / najbrž bi jo prav zlahka nakracal.« (91) Lirski subjekt o pisanju govori v znižanem tonu, kar še poudari uporaba glagola *nakracati*, ki nadomešča slogovno nevtralni glagol *napisati*, ter besede *figa* namesto nič. Vendar pa ravno vpeljana protislovnost govori v prid razumevanju verzov kot ironičnih. Značilno stilno sredstvo za tvorbo ironične perspektive je tudi preobrat od lepega, nežnega prizora v grozečo krutost: »*Na vzhodu svetla črta trepetava / napoveduje mlečnosnežen zor /.../ zmed las, obarvanih nevarno rdeče, / tenko odblisne mlada giljotina.*« (62)

Eden od elementov, ki jih Jesih v svoji poeziji pogosto relativizira, je čas. Ta dimenzija je vedno znova podvržena bistroumnemu preigravanju, z besedami pesnik namreč povzroči njegovo izničevanje: »*Ura stoji vsa v enem, čisto tiha.*« (9) ter »*In, analogno, kar bo, je že znano, / minulo pa še čakam neprestano.*« (32) Ironija se usmerja proti dožemanju sveta kot odvisnega od dimenzije časa, ki naj ne bi bila nikoli podvržena spremenljivosti in naj ne bi bila od ničesar odvisna. V poeziji čas postane relativen, s čimer se izmika občutku minljivosti. Zastavi se vprašanje, ali čas sploh je, če je prihodnost že bila in je znana ter če preteklosti še ni. V naslednjih verzih do relativiziranja časa pripelje ironičen preobrat: »*Kako preprosto! Tiček čivka, trava / valuje v blagi predpoletni sapi / mravljiniec mrtvo veščo tihotapi, / kmetom h kosilu s turna poklenkava. / Je Zdaj: Zdaj hip je ves čas samcat živ, /.../ mogočni zdaj trdno drži čas v kleščah: / zato na veke bo živela vešča, / zvon čakal, ruda, svojega zvonarja / in zrak znad gmajn pogledoval po njivah.*« (27) Na začetku prisotne ljubke, gibljive podobe, polne življenja, izražajo idilično podobo življenja, v katerem je kmečki človek v skladnem razmerju z naravo. Uvodno perspektivo, izhajajočo iz tradicionalne podobe podeželskega življenja, ki jo še dodatno podkrepi raba nižje pogovornega izraza *turn* in je polna usklajene gibljivosti, s pojavitvijo ves čas trajajočega *Zdaj* zamenja popolnoma obrnjen pogled, ko stvari v trenutku obstanejo in v pesmi v negibnem stanju trajajo večno, s tem pa postanejo in ostanejo le še slika.

V *Sonetih* se v pesmi vpletajo biblijske podobe, običajno ironično preobražene, ki sledijo postmodernističnemu dožemanju, v katerem transcendenca ni določljiva, saj tudi ni več

objektivne resnice. Podoba angela pridobi drugačne konotacije, kot jih ima sicer. Oksimoronska metafora zver brezumna za angela se navezuje na dejstvo, so angeli znani tudi kot uničevalci, ne le glasniki božjega glasu. Božjemu slu preostane samo še brezumno letanje sem in tja, kar poudari ponavljanje besede letati: »*Mogočni angel, zver brezumna sveta, brez sle, spomina, čutov, leta, leta.*« (21) Ni pa prisotna le ironično preoblikovana podoba nadnaravnih duhovnih bitij, ampak predmet ironičnega upesnjevanja postane tudi sama božja metafizika: »*Pred stvarnikom stal goli mojzes mlad, / zdvomljen o njem, o hasnosti iskanja, / o angelu, ki ti je v strašnih sanjah // ukazal, naj zapoved greš iskat; / stal pred neskončnim Šepetajočim: / ,Kako naj se, kaj mi momlja, odločim?*« (24) V navedenih verzih ima podčrtana besedna zveza izrazito ironično intenco, saj se Šepetajočega v kontekstu pesmi ne more razumeti več kot neskončnega, vsemogočnega, ker njegovi verujoči dvomijo in njegovo besedo, ki naj bi bila sveta, dojemajo le še kot momljanje. To potrjuje tudi ritem, ko v verzuh »*stal pred neskončnim Šepetajočim*« umanjka en zlog v enajstercu. Do podobne situacije in ironiziranja vsemogočnosti Boga pripeljeta tudi verza »*jaz pa bi hotel, gluhi Bog, usliši!*« (55) ter »*dotlej pa moja vsaka je minuta: / kadar brez vere z Bogom k mizi sedem*« (81), ki svoj ironični naboj pridobivata iz nasprotja, prvi med gluhoti ter slišanjem oziroma še več, uslišanjem, drugi pa iz izključevanja med nevero in prisotnostjo Boga. Polje krščanstva je vpeljana tudi v sledečih verzih: »*Ljudje ste v parih, radi se imate, / za roke greste tiho skozi jesen, kot bi zamišljeni prišli od maše /.../ brezglav poplah, češ, mili Bog, boli! /.../ Potem usojen, da nikdar ne mine, / se vzdigne dolg, brezkončen pisk tišine.*« (17) Lirski govor je v drugi osebi množine, lirski subjekt se v prid podobi umika v ozadje, kot da se distancira od človeštva, ljudi. Ironičen pogled se vzpostavi v razmerju do usojenosti – postavi se vprašanje, kako je v svetu, ki je brez objektivnih določil in brez nadzemske trdnosti, sploh lahko kaj usojeno.

Poleg polja božjega ali bolj specificirano krščanskega pesmi izražajo tudi produktiven odnos s pesniško tradicijo. Na ravni navezovanja na pretekla obdobja se pokaže ironično posnemanje romantičnega upesnjevanja čustev, ki svojo potrditev pridobivajo v opisu narave, s tem da sedaj to niso več čustva lirskega subjekta, ampak neka druga čustva, ki v »vseniču« pravzaprav nimajo več romantičnega pomena, ampak se njihova funkcija podobno kot pri naravi skriva v njihovi ciklični ponovljivosti: »*Kakor se ljubita, razšla se bosta, / ločili prsti v eno sprepleteni, / cvetki strohneli, zemlji izročeni.*« (29), »*Zaljubljencu vse o ljubezni priča: / gozd, južni veter, šum vode pomladne /.../ a kdor je pregloboko gledal v sanje / in klic v njih prepoznal, ne ve nikoli: /.../ ko ga zapuščal zadnji bo vzdihljaj, / z njim Čas dobil ime bo*

pravo: Zdaj.» (35) V zadnjem primeru se romantično poistovetenje z naravo prelomi v nedoločljivo negotovost. Narava kot je znano iz romantične perspektive res odseva to, kar nosi človek v sebi, vendar čas ne daje več zanesljivosti in edini gotov trenutek je Zdaj v smrti.

Najpogostejša oblika ironije v *Sonetih* je zagotovo samoironija, ki odseva upiranje lirskega subjekta izginevanju sveta. S samoironizacijo sebe dejansko utemeljuje: »*Nekdo, s tem mislim sebe, lej, obstal je / in se, pijan ali zamišljen, ziba // naprej, nazaj, naprej ... Večer nastaja /.../ miza pogrnjena, postelj postlana, / vse belo in oblito z lučjo belo, / oče vesel in mati nasmejana /.../ Zamišljen – in pijan – dolg hip miruje; / pa gre, potem, vse globlje v tuje.*»

(46) Ironičen preobrat, ki se zgodi v sledečih verzih, pa izraža avtoironizacijo obstoja govorca, kar vnese tudi ironičen dvom o tem, kar v tem trenutku bralec bere: »*Napaka, res, priznam, in lomim ga, / ko bedasto trdim, da ni sveta: / svet je, le mene ni. Le jaz živim / med ja in ne, v temni razdalji z njim, / kakor od bratov dvojčkov bil bi tretji.*» (48) Vse skupaj le še dodatno potrdi z oskimoronom, ko sebe poimenuje kot tretjega od dveh. Do zanimive samoironizacije na oblikovni ravni pa pride v besedah: »*Zagledam se v zrcalu, v težki gmoti / v temi, v obrazu ne takoj spoznanem / in gibu rok, ki si jih ne pomanem, zalotenih, ko gresta si naproti // hip postojim, da minejo vekovi /.../ natakam si že drug, krjavelj star, / ki, ko spet sede, ni mu ure mar, / ustavljene nad mestnimi vrtovi.*» (31) Samoironična perspektiva se najprej odraža v tujosti podobe lirskega subjekta, ki sam sebe ni več zmožen z gotovostjo prepoznati, predvsem pa je ključen prehod iz prve slovnične osebe v tretjo, ki se zgodi na koncu pesmi in ki do skrajnosti odtuji lirski subjekt v samoironični distanci. V verzih pa je poleg opisane samoironizacije prisotna še relativizacija časa, ki je v prispodobni uri zopet zaustavljen. Skrajna samoironija in ironija do pesniškega ustvarjanja pa prideta na plan v sledečem pesniškem izpovedovanju, ko lirski subjekt sam sebe poimenuje in poleg tega še prikaže hedonistično podobo samega sebe: »*Večerjo najbrž je preveč zalil / lirski subjekt, pa je zadremal v travi; /.../ pa spet na vrt v noč od tišine tišjo / jo motit in se motat naokrog. // Prezrela tla silno po ženski zreli / žehtijo slankast preugreti sluz, /.../ zaril se v prst in med ostrobne kamne, / in lizal, jedel ustnice brezsramne.*» (42) V verzih je moč opaziti še prisotnost humorne besedne igre, novotvorbe ter navezave na spolnost, kar razkritje lirskega subjekta kot uživaškega le še dodatno argumentira. Tudi znamenit Jesihov verz z začetka zbirke »*ne vem, če bom sploh znal povedati*« (5) izraža samoironično negotovost lirskega subjekta, ki pod vprašaj postavlja svoje poslanstvo, to je pesnjenje. Prav tako pa se pesniška zbirka v podobnem stilu sklene s sonetom, ki je v celoti zapisan v oklepajih. V njej pesnik govori o iskanju navdiha, ki ga doseže v nebudnem stanju. V navdihu doseže:»– *Obenem Luč,*

Lepoto In Resnico –,« (93). Luč, lepota in resnica, vrednote, ki naj bi jih v klasični poetiki vsebovala poezija, so zaznamovane s pisavo velike začetnice in s tem se do njih vzpostavlja ironično razmerje, saj pridobijo nekakšno kvazireligiozno vrednost. Izniči se tudi konvencionalen pomen velike začetnice, ki je rabljena svobodno, v iskanju posebnih poudarkov, še posebej zato, ker z veliko piše tudi veznik In. Ironija se tako usmerja proti stalnemu trudu literarnih teoretikov, da bi poimenovali in v besede ujeli tisto bistveno v poeziji. V sonetu je prisotno tudi intertekstualno navezovanje. V verzu »a je, pod zvezdami, je tak sonet« se Jesihova beseda naslanja na Kovičevo: »a voda se odpre / in močna zvezda vzide / in nova ladja pride // in južni otok je« (1976: 45), vendar do Kovičevih besed ne vzpostavlja ironičnega razmerja, ampak intertekstualno navezovanje uporabi, ker mu zmanjka besed, da bi izrazil vero v pesniško besedo, s tem pa ironično razmerje vzpostavlja do lastne besede.

V pesmih je za Jesiha značilno intertekstualno navezovanje, ne zmeraj, včasih pa tudi z medbesedilnostjo dosega ironične učinke. V sledečih verzih se sklicuje na naslov Tolstojevskega romana *Vojna in mir* in sicer se poigrava z vprašanjem, kaj je res in kaj ne, če je resničnost v romanu enakovredna resičnosti sveta oziroma če sta obe enako neresnični: »Tu pa imam debel ruski roman, / godi se v mokrih severnih ravninah /.../ kaj je res? /.../ Daljav minulih vojne in nemir?« (26) V verzih »Daj Bog mi tu zastati brez spomina, / pozabi, da si zgnetel me človeka, / ki delata me ura in obleka: / zabij me kamen mlad tu kje v pečinah /.../ okušat z enim samim čutom trdo / navzočnost milosti: edino biti.« (57) ter »Če bi še kdaj naneslo, Oče ti moj, / lepo te prosim, me naredi sneg. / Po tundri me usuj za nizko zimo / in s tisoči oči mi daj bit slep,« (74) se izkazuje navezovanje na Simona Gregorčiča in njegovo pesem *Človeka nikar*. Gregorčič v verzih izraža, kako težko je biti človeško bitje, obteženo s čustvi, spomini, ter prosi Boga, naj ne ustvarja več človeka. Tudi lirski subjekt v Jesihovih verzih nagovarja Boga, vendar se ključna razlika kaže v tem, da je Bog postavljen pod vprašaj. V drugem citatu iz Jesihovih *Sonetov* so opazni še parafraza molitve očenaš, nasprotje, razvidno iz postavitve besede oči ob besedno zvezo biti slep ter pogovornost, ko je uporabljen kratek nedoločnik »bit«. Prav zagotovo pogosta referenca pri Jesihu pa je Prešeren: »Preden bi zgorel, bi še kriknil k Bogu /.../ Poslej bo veter sam dovoljšen grob / za iztrohnjenega srca pokop.« (53) V citiranih verzih se zgodi z besedno zvezo iztrohnjeno srce navezava na Prešernovo pesem *Neiztrohnjeno srce*: »Srce samo zavzetim ostane pred očmi /.../ ko vstane drugo sonce, srce tako skopni, / ko beli sneg spomladi, de kaj zagrebsti ni.« Pri Jesihu je smisel lahko le še slutnja: »da bi zaslutil (ne umeti zmogel) / sled smisla muk, prag smisla bolečin« (53), saj je vse pod vprašajem oziroma niti ni več vprašaja, svet je le še maska

oziroma skonstruirana lupina, kar potrjujejo verzi, citirani iz iste pesmi: »v lažni tišini parižo se risi«, »tu misli skrivni bi prišli naproti« in »zahvalo iz nevedenih globin«, ki vsi izražajo izključujočo nasprotnost. V navezavi na Prešerna se izpostavlja pomensko polje pesništva, povezano z ljubezenskim občutjem, ob tem pa se razpira tudi ključna razlika: pri Jesihu je vse samo še videz, medtem ko pri Prešernu kljub nenavadnemu dogodku svet še stoji trdno v svojih temeljih.

Ironija se, kot je za Jesiha razvidno značilno na več mestih, tudi v *Sonetih* vzpostavlja s preobrti pesniških podob. V sledečih verzih se podoba iz lepe, polne življenja modificira v kruto, neizprosno. Pomembno vlogo ima čas, ki je enak smrti in v svoji nefiksiranosti prehiteva dogodke: »Prsi dekliške, vso noč ljubkovane, / nevedoma razgaljene ob zori / počivajo, od sline blago slane / kot po odmevu daljnem toplih morij /.../ kot ne bi čas bil nož, zaboden vanje.« (37) Ironično razmerje se tako vzpostavi med začetnim vtisom življenja, ki sije iz verzov, in zaključkom, ki razkrije, da je vsako življenje obenem tudi že smrt. Neločljiva povezanost življenja in smrti se prav tako kaže v verzih »vdova je zapahnila težko dver, / k počitku prenapravljen v nevesto /.../ in se ustaviti šele med svati, / z rokami rajnemu okrog vratu« (72), v katerih pa se pozitivne in negativne podobe ves čas izmenjujejo. Prisotno je maskiranje vdove v nevesto in obratno, ki pa ne vnaša smeha, ampak prej groteskno popačenost. Ironiji je s tem podvrženo življenje in to, kar se nam v življenju zdi pomembno, saj postane jasno, da ni bolj in manj pomembnih stvari, ker v smrti vse postanejo enako nepomembne. Obravnava smrti je prisotna tudi v verzu »sam sedi smrt doma in bere časnik«, kjer pa je vendarle prisotno bolj humorno dojemanje, ki je doseženo z neujemanjem slovničnega spola besede smrt s konkretno rabo v verzu. Pozornost se tako preusmeri na samo oblikovanost besed in ne toliko na vsebino. V zvezi s smrtjo se vzpostavi kljub vsemu neko svobodno razpolaganje vsaj z njenim poimenovanjem, poleg tega pa gre za igro s tradicionalno predstavo smrti kot ženske oziroma starke. Smrt svojo usodnostno moč izgublja tudi s tem, ko se ji pripisuje povsem vsakdanje početje, njen atribut pa ni več kosa, ampak časnik – z mnogimi smrtnimi novicami.

Soneti so v območju postmodernističnega, kar potrjuje tudi raziskava ironije. Postmodernistične temelje zbirke potrjuje ironično razmerje do časa, do sveta, ki izginja, ter tudi samoironija, usmerjena proti samemu govorcu poezije. Razumevanje sveta, ki je lahko le še konstrukcija, je razvidno v besedah: »Vse hkrati je in hkrati se izmika: / sliko prekriva, sliko zriva slika.« (26) ter »Tako fantič / sem se trdo igral v otroštvo pozno / in vztrajno želel

videti si Nič. / Zdaj zrel možakar, že kar malo gnil, / imam docela drugo dioptrijo: /.../ vidim skoz nekdanjo kuliserijo / in nič se mi že dolgo ni prikrl.» (43) V zadnjem verzu so prisotni samoironija, ki se izraža z dojemanjem sebe kot gnilega in ni popolnoma brez humornega učinkovanja, nenaden preobrat iz perspektive otroka v perspektivo izkušenega starca ter nihilističen pogled na svet, ki je tu vključen v ironijo in zato nekoliko manj tragičen. Ironična perspektiva v pesmi, ki izvira iz relativiziranja časa in izničevanja objektivnega sveta na raven konstrukcije v obliki zapisa, ki se ga lahko še vedno popravlja in spreminja ter torej ni nič stabilnega, se kaže v naslednjem citatu dela pesmi. Poleg že naštetega je v pesmi prisotna tudi ironizacija božanstva, ki naj bi udejalo vse nad nami. Uporabljena je namreč velika začetnica, ki izraža pomembnost, obenem pa je predstavljeno, da se tudi *Pisec Veliki* zmoti in mora popravljati za sabo, kar posledično pomeni, da ni nezmotljiv, kot naj bi veljalo za bogove:

Zaspal sem dvakrat, dvakrat se predramil,
obakrat bil je isti tuji čas, /.../
ko da se Pisec Veliki stvarjenja
je vrnil korigirat prejšnjo stran,
dvomeč, kaj bil napisal je čez dan:

zdaj živega minevanje v nemarno
in vsega mrtvega mrzla življenja
naposled smejo, čistopis, v tiskarno (11).

7.3.3 Interpretativna analiza izbrane pesmi z vidika prisotnosti ter funkcije humorja in ironije

Dež je ponehal, sonce je zašlo,
človek prinesel k oknu je obraz,
stoji, kot da bi gledal z ladje kdo,
in lene dime vleče v prazni čas –

kdo gledal z ladje, ki bi se pozneje
to noč razbila ob ledeni gori,
kdo, ki bo ribji drek ob mrzli zori,
pa zdaj se še ob radiator greje –

dobrotni Bog, saj prav, naj noč pred njim
še dolga, lepa desetletja traja,
vse dobro in najboljše mu želim,

naj Srem, dom slike, bo še dlje od kraja
in ure katastrofe Titanica –
ampak zakaj? Mar čas je sploh razlika?
(33)

V citirani pesmi se odražajo raznovrstne prvine Jesihovega pesnjenja z vidika humorja in ironije. V pesmi trenutno humorno občutenje vzpodbujajo raba vulgarizmov (drek), ki vpeljujejo v pesem nižji slog in s tem stopajo v nasprotnost z resnobno tematiko same pesmi. Na začetku pesmi je humorno produktivna tudi besedna zveza »*človek prinesel k oknu je obraz*«, ki vpeljuje nenavadno podobo oziroma človeka spreminja v togo stvar, saj je obraz del človeka, v izbranem verzu pa se zdi, kot da se je od njega ločil in pridobil funkcijo stvari, s tem pa pridobi tudi konotacijo maske. Za ironično perspektivo pa je pomembna vpeljava nasprotja med podobo, ki jo predstavlja topli radiator, in podobo, zbrano okrog besedne zveze ribji drek ob mrzli zori. Bistvena je hkratna postavitev podob, ki se med sabo prepletata in se obenem izključujeta. V ospredje stopa tudi nasprotje med domačim Sremom in tujim, iz filma znanim Titanikom. V pesmi imata ključno vlogo tudi nazivanje lirskega subjekta in vpeljava dimenzije časa. Jasno razvidno je, da čas izgublja svoj pomen, ker pravzaprav ni več razlike med zdaj in potem, s tem pa postane brezpomenska in brezpredmetna tudi prošnja, usmerjena k Bogu. Celotna pesem je torej le še skonstruirana slika nekega sveta, ki ga lahko samo posnema, ne more pa zares biti, saj ni več nobenih določil ne v transcendenci ne v kontinuiranosti poteka časa.

Kot je že nakazala smer moje raziskave in interpretacije, velja, da ironičnega ali humornega pogleda na svet ni možno odkriti v vsaki pesmi znotraj Jesihovih pesniških zbirk. Taka je na primer pesem, namenjena pesnikovi materi, ki je izrazito elegična in intimno osebna: »*Zdaj te res ni. Zdaj sem ostal brez mame.*« (14) V pesmi je nemogoče najti kakršne koli ironične ali humorne prvine, ampak s svojo žalostno, tragično naravnostjo preseže osebno, individualno noto in postane beseda splošnega, ki seže v globino čustev in v zadnjem verzu nekakšnega sprijaznjenja vzbudi katarzično olajšanje. Ob primerih podobno naravnanih pesmi pa je potrebno izpostaviti, da marsikdaj prepoznavanje in razumevanje ironije in humorja v pesmih pogojuje ravno seznanjenost bralca oziroma naslovnika tudi s pesmimi, ki humornih ali ironičnih prvin ne vsebujejo. Celotna pesniška zbirka večkrat predstavlja že zadosten kontekst za prepoznavanje ironije in humorja. Tvori torej določen minimalni medbesedilni kontekst ali okvir, ki omogoča razumevanje ironičnih in humornih poudarkov, saj je tako za ironijo kot

humor jasno razvidna potreba po skupnih predpostavkah, predvidevanjih sporočevalca (pesnika) in naslovnika (bralca poezije).

V kontekstu postmodernistične pesniške zbirke, v kateri prevladujejo melanholična občutja, humor in ironija predstavljata otok, s katerim se od njih lirski subjekt distancira, hkrati pa se izkaže, da se predvsem z ironijo, ki svojo ost usmerja proti času, konstruira postmodernistično občutje protislovnosti.

7.4 Soneti drugi in Jambii

V obeh pesniških zbirkah se značilno, tako kot je bilo za Jesihov jezik že ugotovljeno, pojavlja veliko število besednih novotvorb. Izraba raznovrstnega besedišča je ves čas pomemben segment v pesniški besedi Milana Jesiha. Z novotvorbami vpeljuje pesnik v verze intelektualno duhovitost, predvsem pa pomenske poudarke, ki nemalokrat temeljijo tudi na humornem odzivanju na svet. V *Sonetih drugih* se tako najdejo primeri: »*vrh gore pa gre v cvet adventna noč, / in sneg jo vdilj ljubkuje tisočroč*« (J 7),⁵⁹ »*in vse domačnejša, od tujetožja*« (J 9), znotraj *Jambov* pa so posejani primeri »*polpolna luna*«, »*roj zvezd se haklja na razpete mreže*«, »*tišina prarazsežjem imanentna*«, »*in nepotrpnost ženskega klica*« (2001: 159) ter »*in ni se v letih odučilo biti*« (163). Občasno nosijo v pesniških zbirkah pomembno vlogo tudi besede, ki se jih običajno rabi redkeje, kar predstavlja v naslednjih verzih uporabljen glagol žehteti: »*in mrzlo ilo gluh na parah ležal / – po temnem cvetju bo žehtela veža –;*« (172). Beseda nosi pomen oddajanja toplote zaradi velike razgretosti, ima pa še dodaten pomen, ki vsebuje v sebi tudi negativno konotacijo razgretosti, katere vzrok je bolezen (SSKJ), ki v kontekstu pesmi postane toliko bolj aktualna, saj nekoliko neobičajna beseda še poudari status človeka, ki je mrtev in zatorej povezan z začetkom razkrajanja telesa. Jesih se tako kot v *Sonetih* tudi v *Sonetih drugih* in *Jambii* ne odpove nižje pogovornemu, vulgarnemu izrazju: »*Brezzoba in s povešenimi joški / kleče zre vanj. Na planem večeri se,*« (Sd 71),⁶⁰ s katerim večkrat tvori mešanico visokega in nizkega, ki učinkuje, ko se s postavljanjem drug ob drugega izpostavlja njuno nasprotnost, s čimer pride do izraza tudi površinskost, izrazna plat besed.

Poleg mavrične palete besedišča so značilnost pesniškega jezika v zbirkah tudi besedne igre. Taka primera sta sledeča, ko se produktivno uporabi izrazna podobnost različnih besed: »*in ne*

⁵⁹ Kratico J bom uporabljala za pesniško zbirko *Jambii*.

⁶⁰ Kratico Sj bom uporabljala za pesniško zbirko *Soneti drugi*.

spregovorita mulc ne mula« (J 23) ter *»a sloka spaka v kotu spalne sobe /.../ iz nje se proži kukat huda ptica / in burkat gorki vonj po spolnem zraku*« (Sd 54). V prvem verzu se zraven pogovornega izraza mulc, ki pomeni razposajenega, objestnega fanta (SSKJ), pojavi beseda mula, ki v narečju označuje razposajeno deklico, vendar pa gre za večpomenko, katere prvoten pomen je domača žival, potomka osla in kobile, kar vnaša v zvezo konotacijo živalskosti, hkrati pa tudi lastnost trmoglavosti, ki naj bi bila vsaj stereotipno lastnost te živali. V drugem primeru pa pride do igre med besedama spalni in spolni, ki stopita v aktivno pomensko razmerje. V nadaljevanju iste pesmi pride do ironičnega preobrata, ko v zaključnih verzih *»oči zaprem, da bi pomolil zanj, / zaspal nazaj, naprej spal in jo sanjal*« (Sd 54) bralec izve, da je bila podoba ženske, ki je ves čas delovala kot resnična, le sanjska in da je torej »spolno« združenje z ljubljeno bilo pravzaprav v resnici le »spalno« sanjarjenje.

Humorno učinkuje tudi v *Sonetih drugih* pripisovanje človeških atributov stvarim, kot sta primera: *»Veter, ujet v grmičevje robide, ki krajec osle kaže mu, ko vzide, prostost izprosi in jo proč odcvirna;*« (Sd 100) ter *»(Nikjer nikogar: sprehajalce psov / še zadnje so odvlekli psi domov.)*« (Sd 89). Z vidika ironije pa je produktiven primer: *»Jutro počije kratko nad zelenih / njiv in cest dolgih ravnimi pasovi: / ,Sem prav prišlo? ‘ je dvom neizrečeni / – je zdrznjen čas, so hipi negotovi –*« (Sd 34). Poleg tega, da jutro dobi zmožnost govora in dvoma, se v citiranih verzih pojavlja še nasprotje med izrečenim in neizrečenim, predvsem pa se vzpostavlja ironija do časa, ki ga na tem mestu pooseblja jutro.

Podobne poosebitve, ko naravni pojavi oživijo, ne izostanejo niti v *Jambih*. V verzu *»/d/ež gre čez strehe istrskega mesta*« (J 23) je prisotna raba pogovorne besedne zveze dež gre, ki nadomešča knjižni glagol deževati. Glagol iti pomeni premikati se s korakanjem (SSKJ), kar glagol navezuje na zmožnost ljudi in živali, zveza predloga čez ter samostalnika, ki nakazuje smer premikanja, pa le še poudarja to lastnost. V posameznih primerih se maskiranje naravnih pojavov s človeškimi lastnostmi še dodatno poudarja s semantičnim nasprotjem, ki se v sledečem primeru razpira med besedama negiben in dirjati: *»Vsevdilj negiben dirja čas: mineva.*« (J 28) Na koncu verzov se misel, izražena z opisanimi elementi, za dvopičjem še enkrat izrazi, kar funkcionira kot razlaga, ki poosebitev samo še poudari, saj gre za bolj običajno ustreznico opisa teka časa. Gradnja pomena s pomočjo izključujočih nasprotij oz. bistroumnih nesmislov v kombinaciji s poosebljanjem narave se pojavi še na več mestih: *»Lej ga sred gmajne brin širokorasel: /.../ še lani je na burji kamne pasel, zdaj tu stoječ krmari naš otoček /.../ in si po šegi iglavih popeva / – brezglasno forte v daljnih koreninah –*« (J 19).

Poleg tega sta prisotna še kopičenje in stopnjevanje v opisnem okviru »otoček«. V verzih »vse čase stari gozd /.../ oblega mesto čez nevidni rob, mu čez kapi in skoz podhode rine« gozd oživi, kar pripelje do prepletanja pomenskih polj gozda in mesta ter vdiranja narave v civilizacijo. To uvede nenavadno, inovativno zamaskiranost ene in druge podobe: »z metrojem volku skoz zobe zdrvi« (J 11). Poleg že omenjenih nasprotij in pogovornih besednih zvez se poosebljanje naravnih pojavov v naslednjih pesniških besedah »veter čez dan je v blagem spancu spal, /.../ Zora ga šele milostna izmota, / med noge stisne rep, tiho odide« druži z ekspresivno stalno besedno zvezo »stisniti rep med noge«, ki nosi pomen umakniti se, zbežati. To dejanje pa zajema način premikanja, ki mora biti podprto z namero, torej razumsko platjo, česar veter, ki se v zbirki pogosto pojavlja kot načelo aktivnega, gibajočega, seveda nima.

V pesmih zbirke *Soneti drugi* se kot pomembno pojavi pomensko polje hranjenja in pitja, s katerim lirski subjekt večkrat navidezno zapolnjuje praznino, nastalo v času izgubljene trdne zanesljivosti resničnosti. Na podlagi vpeljave pomenskega polja jedi in pijače se vzpostavlja tudi mešanje visoke in nizke tematike v pesmih: »Gostiteljova sestra, blaga, tiha, / nezemsko lepa, čista kakor smrt, // nam beloroka vina je točila: / ko jaz že pred posladkom sem nažrt / rjovel na vso rit, ,Borci, na nosila! ‘« (Sd 28) ter »a vendar bi brez nje si smrt izbral, / ne pa sedel, krog ust od vina plav« (Sd 52). Hedonistično uživanje opojnih pijač izpostavlja telesno plat, ki zanemarja potrebo po duhovnosti, estetskosti, kar je ekskluzivno področje poezije. Telesno plat v zadnjem primeru še dodatno poudari uporaba pogovornih izrazov: rit, nažrt, svinje. Vse skupaj vnaša humoren vtis, ki pa deluje kot obramba pred za človeška bitja nerazumljivimi stvarmi, kot je v prvi vrsti smrt.

Iz območja humornega ni izključeno niti območje krščanske tradicije: »nad vrati grozd visi; in kip Marije // s hiše nasproti je prav v vhod zazrt, / kakor čakala bi potrpežljivo / na Jožefa, ki skočil je na pivo« (Sd 92). Kipcu Marije, ki je po krščanskem verovanju Jezusova mati, pripiše vsakdanje človeško početje (žensko čakanje). Na podoben način uvede v pesemsko besedilo tudi na primer pomembnega filozofa, matematika Descartesa: »– ,Nič drugega kot plašče in klobuke, / bi šepetaje me Descartes popravil / (začuden jaz: ,René, kaj pa vi tukej?) –« (Sd 96). Lirski subjekt se z velikim mislecem v pogovornem jeziku pogovarja v popolnoma vsakdanjem tonu, ki ni značilen ne za poetično izražanje ne za filozofsko diskusijo.

Humorna perspektiva se v zbirkah vzpostavlja z opisanimi postopki, pogosta pa je tudi tvorba ironičnega pogleda na različnih ravneh pesniškega izražanja, na kar opozarjajo že metaironični kazalci, ki so na določenih mestih zelo izraziti, kot na primer v pesmi *Mlačna tema in lučice kresničic*, kjer se pesem konča s pomišljajem in piko, napisanima v novem verzu in celo s kitičnim presledkom ločena od predhodne kitice. Gre za posebno poudarjen ironičen zamolk, s čimer lirski subjekt nakaže, da ni vsega povedal, oziroma da za tisto zadnje, poslednje ni našel ustreznih besed.

te stisnem k sebi, preden te objamem
– kakor od utajenega zavzdiha –,

–. (J 32)

Eden od kazalcev potencialno ironičnega branja je ritimična zaznamovanost določenih mest v pesmi znotraj ustaljenega ritma:

da bi z ukazom njenim trdim voden,
U – U – U A T A U – U
naravnost krenil in v daljnih meglicah
U – U – U A T A U – U
odgrnil kamen in izginil podenj (Sd 63).

Ritem namiguje, da to, o čemer lirski subjekt govori v pesmi, ni res, in da je zmožnost umika lirskega subjekta pravzaprav le videz.

Ironija se v *Sonetih drugih* vzpostavlja do različnih pomenskih plasti. Eno od področij, ki je podvrženo ironični osti, je območje transcendence. Ironija se v sledečih verzih vzpostavi predvsem do tradicionalnega razumevanja in verovanja v vsemogčnost Boga: »*Samotni Bog je v paniki brezglavi / tremozen obsedel pred rojstvom sina / kot režiser, ki zdvomi o predstavi // s podrto prejšnjo silno vero vase.*« (Sd 6) Slednji v pesmi dobi podobo panične figure brez zaupanja vase. V pesmih se pojavlja tudi podobje iz Biblije: »*se kakor Rdeče morje spet zagrne / za Bogom s hrumom silne vode črne*« (Sd 43), iz ljudskega izročila: »*a jaz, kakor je ob tej uri prav, / bi izidor domov oblačke gnal*« (Sd 45) ter mitološkega izročila: »*p/odoba ženske, ki se v bokih ziba, / ko stopa naga iz morja in pene*« (Sd 53). Prvi verz se navezuje na Mojzesovo ločitev morja na dva dela, v drugem gre za povezavo z otroško ljudsko pesmijo *Izidor ovčice pasel*, v zadnjem verzu pa prepoznamo mitološko podobo rojstva Afrodite.

Ena od tematik, ki se je Jesih loteva v samosvojem, specifičnem slogu, se nanaša na doživljanje smrti: »*Ko bi Gospa se pome pripeljala / z neslišnimi kraguljčki ob predmraku; / ,Kako je, stari, a si me dočakal? ‘ / ,No, končno, mrha!, vsem hudičem hvala. ‘*« (Sd 16) V tej zbirki je lirski subjekt še zmožen ironičnega, celo humornega sprejemanje smrti in smrtnosti. V pesmi, iz katere so citirani verzi, je zaznavna tudi samoironija, ko lirski subjekt sebe predstavlja kot starca, ki bi »*zavil se v deko in žlehtnoben smeh*« (Sd 16). Do smrti se v tej zbirki še vzpostavlja humorno razmerje.⁶¹ »*Kjer Smrt ima svoj mali kupleraj: / tam se ustavim, s pipico, pred njim.*« (Sd 32) Smrt je poosebljena ter z območja duhovnega, nadzemskega prizemljena, ko ji je pripisano lastništvo javne hiše, poimenovane z vulgarnim izrazom kupleraj. O d tu izhaja vitalistični upor, ki pa se v Jesihovi poeziji tukaj prvič izrazito pojavi.

Predmet ironije pa nista le transcendenca in smrt, temveč tudi čas. Ironizacija se dosega s pomočjo časovnih prislovov in hitre menjave glagolskega časa: »*Polnoč bo kmalu, in morda nikoli,*« (Sd 76) ter »*kot kadar se deklič je prerazvnet / zazirala v prihodnje – zdajšnje? – čase*« (Sd 69). V verzih »*čas – peš – stoji negiben in visok; / potlej pa k ustkom zleze mala pest – / svoj mlečni palček bo sesal otrok, / in Večno sme se zdaj nadaljevati*« (Sd 100) je predstavljen relativen pogled na čas, ki se ne giblje več enakomerno, ampak enkrat zastane, drugič spet mineva hitreje. Prisotno je tudi nasprotje, ujeto med dve perspektivi. V prvi je ujeta nočna slika v naravi (veter, lunin krajec, psi, jež), druga pa je idilična slika doma, začetka življenja (dojenček, mati). Občasno pa se v nasprotju z ironično relativizacijo časa in njegovega gibanja do minevanje časa v tej zbirki še pristopa s humorjem: »*Skoraj otrok, dekle se plavooko / pred ogledalom večno lačnim gali; /.../ mladenko vidi, se gospo sedeti / in rahlo starko zgrbljene postave, /.../ ta čas zvečer prihaja njen fantič, / ki tič mu vselej točno poldan kaže, / pa smeje se dekle, ,Saj špegel laže!‘*« (Sd 24) V navedenih verzih so prisotni vulgarno pogovorno izrazje, podobe iz območja spolnosti, ki izražajo vitalnost, življenjsko moč, ki se spopada z minljivostjo in jo potiska v pozabo.

Svet, o katerem govori pesnik, je preplet sanj, misli in drobcev spominov, ki so popolnoma odvisni od zavesti lirskega subjekta. Do objektivne, neodvisne resničnosti se vzpostavlja ironično razmerje, saj slednja izgublja svojo verodostojnost. Ironijo vzpostavljajo ponavljanja in predvsem nasprotja, za katera je nemogoč soobstoj: »*suh pisk v visoko vzdignjeni frekvenci*

⁶¹ Podobno perspektivo do smrti je moč opaziti že v *Sonetih*.

/ – v *neslišno* – je dno sluha položen« (Sd 74). Ironija se ustvarja, ko nam lirski subjekt v pesmi ponuja resničnoat in jo na koncu pesmi izpodbi je kot neveljavno, samo navidezno, vse je »/o/nkraj spominjanja in prispodob« (Sd 108), do česar nas pogosto pripelje tudi s prepletanjem različnih časov, ki drug drugemu izpodbijajo objektivno glediščno točko.

Že omenjena samoironija je včasih bolj lahkotna: »Brezskrbno sem slonel na robu dneva / in lahkoživo vlekel cigareto, /.../ skratka, razumno s časom gospodaril« (Sd 29), včasih pa zajame resnejše tone: »stopam tam doli, mračna gmota lena, / prah mlačen, že napol povrnjen v prah / in z regratovo lučico v rokah« (Sd 31). V prvem citatu se ironija vzpostavi v besedni zvezi »gospodariti s časom«, saj brezskrbno postopanje lirskega subjekta ne more biti razumno gospodarno, poleg tega pa v kontekstu pesniške zbirke velja, da se s časom ne da gospodariti, ker je čas s svojim minevanjem sam gospodar oziroma je relativen in kot tak ne more biti podvržen nadziranju.

Ironija pa ne pusti nedotaknjenega niti tega, česar se lirski subjekt spominja in izreka: »Potlej, rad mislim, zvon je udaril hkrati, / kot k jedi poklicala ljuba mati.« (Sd 37) Idealizirana slika sozvočja materinega klica in zvona je podvržena ironičnemu dvomu z uporabo besedne zveze »rad mislim«. Ironija se dotakne tudi ljubezenskega pesnjenja: »Drugega nisem ves čas mislil nič, // kot zgolj saj veste kaj: verzi vzneseni, / ki se v besedah nočejo izreči, / namenjeni neznani moji ženi, // so, slamnat kruh, goreli v srčni peči.« (Sd 66) Besede, ki slamnate gorijo, poleg vsega pa niti nimajo pravega naslovnika, saj žena lirskega subjekta ostaja neznana oziroma izmišljena.

V *Jambih*, v katerih se občasno še vedno pojavlja sonetna oblika, srečamo duhovit humor: »O, bil je kratko malo puhač časek, vivarij za veselo dušno favno« (J 75). Verz spregovori o pisanju pesmi, čas pesnjenja je prikazan s pomanjševalnico in pridevnikom, ki vnaša v podobo konotacijo mehкости. V nadaljevanju pa so vključeni izrazi z biološkega področja: vivarij kot zaprt prostor, ki pa naj bi nudil ustrezne pogoje za življenje, in favna kot živlaski svet na določenem območju. Humorno učinkuje povezava pomenskega polja duše kot nečesa neujemljivega s konkretno podobo favne, ki predstavlja popolnoma stvarno podobo, ki poleg tega pa gre za znanstveno latinsko poimenovanje. Na podoben način učinkuje tudi družljivost pravljичne podobe škrate s popolnoma vsakdanjo banalnostjo, ki je razvidna iz sledečega verza: »na koreninah kdaj se škrate spotakne in združga zrelo tepko v žepu jakne« (J 6). Podoba je humorna tudi zaradi segmenta togosti, ki jo bralec zazna ob tem, ko škrate pade in se

običajni naravni tek njegovega gibanja prekine. Smeh vzbujajoča togost se odraža tudi v verzih »v *objemu sta stokaje se, blazini, / vsesala vanjo on in ona vanj*« (J 25), kjer pride do postvarjenja človeka. Ko ta pridobi lastnosti predmetov, izgubi življenjsko elastičnost. Vendar pa imata citirana verza svoj izvor že v začetku pesmi, kjer je zapisano: »*V votlem mraku svita / objeta sanjanka in moški spita / – ali blazine je ovila rjuha* –«. Jasno razvidno je torej, da povezovanje človeških teles z blazinami izhaja iz samega dejstva, da se ne ve, za kaj v resnici gre. To, čemur je priča lirski subjekt, je zrelativizirano, kar v pesem poleg humorja vnaša tudi ironijo, saj podoba, ki jo lirski subjekt izpoveduje, obenem izginja. To dodatno potrjuje kopičenje znamenj negotovosti: in – ne, saj ne ..., mogoče, neznano, neznan. Raznovrstnost humornega učinkovanja v zbirki *Jambi* je razvidna tudi iz sledečega primera, v katerem gre za asociativen niz besed, ki spominjajo na Jesihovo modernistično besedo: »*zdaj tu stoječ krmari naš otoček / – in na njem morje, skorce, mesta, breze, / zrak, vojno, čolne, plazmo, rudo, / futur, Jamajko, lakoto, ljubezen, / slepoto, grozo, burklje, zlo in hudo* –« (J 19). Ob nizanju pomensko bolj ali manj oddaljenih besed v ospredje stopi izrazna plat samih besed, kar povzroča smeh. Humor vzbujajoče pa je tudi dejstvo, da je vse nakopičeno vsebovano na otočku.

Visoko in nizko stopita v medsebojen odnos tudi v *Jambih*: »*p/redstavljajva si, veter, tako sliko: /.../ – zvonovom, ragljam, žveglam, tujim krikom, prdenju konj, tiktakanju obresti // vdilj ista paličica dirigira* –« (J 70). Lirski subjekt nagovarja veter, ki se v zbirki pogosto pojavlja, naj si z njim predstavlja sliko, v katero vključi različne zvoke, tudi z vulgarnim izrazom poimenovano izločanje plinov iz črevesja. Nazadnje povzame, da to ves čas nekdo nadzira. Vendar pa se v kontekstu zbirke upravičeno pojavi dvom v resničnost te izjave, zato se do nje vzpostavi ironično razmerje. Če bi torej nekdo res nadziral vse stvari, zakaj bi se ukvarjal z malenkostmi, omenjenimi v verzih? Tudi v sledečih verzih v razmerje vstopijo življenje in njegovo minevanje, ki je v pesmi poimenovano z novotvorbo odmineva, ter vulgarni izraz poserje: »*In mlajši konj ležerno se poserje. / Življenje s slednjim hipom odmineva /.../ sam zdaj: preteklika ni ne futura, / voziček pelje in miruje ura.*« (J 62) Bližina izrazov izpostavi nasprotnost, obenem pa poudari, da je človeško življenje enako (ne)pomembno kot izločanje, saj je vse podvrženo minljivosti. V nadaljevanju verzov pa se ironija usmerja proti sami dimenziji časa, saj je ta podvržen relativnosti, ni objektivne preteklosti ne prihodnosti, kar je v verzu še dodatno izpostavljeno z rabo lingvističnega izraza za prihodnjik. Mešanje visokega in nizkega se pojavi tudi v pesmi, ki je z ozirom na govorca pesmi vložnica, saj si prvoosebni lirski subjekt nadene vlogo krčmarja. Celotna pesem je v narekovajih kot navedek tujih besed.

Tudi v tej pesmi pride do izrabe vulgarnega izrazja: »in po semnju po tržcu so posranem / meglice se na vlažni tlak polegale. / Krčmar pred štetjem roke si pomanem /.../ in krčmo in življenje se igram« (72). Na koncu pesmi se vzpostavi ironija, ko se izkaže, da je vse, tako vulgarno kot nevulgarno, pravzaprav le igra in da življenje samo ni nič bolj resnično kot ostale stvari, ki jih v svetu srečujemo.

Elementi iz kulturne tradicije so ves čas pomembni v pesniškem svetu Jesiha. V *Jambih* najdemo naslonitev na ljudsko tradicijo iz legende o ajdovski deklici: »luči utripajo: v daljavi mesto / v mokrem pogledu ajdovske device, / palač bleščava, luč plesišč, soj krčem, /.../ tako zdaj, ko zaprla je oči, ugaša isti hip podoba tiha, / naš mili svet pritlikavih ljudi« (J 24). Z ozirom na ljudsko legendo pride do prenovitve, saj ajdovska deklica postane pri Jesihu ajdovska devica in kot taka pridobi konotacijo spolnosti, v tem primeru nedolžnosti. Hčerka velikana Ajda je v ljudski tradiciji pozitiven lik in torej predstavlja tradicijo, od katere je odvisna tudi pesemska sedanost. Ko zapre oči, tudi svet izgine. Svet pritlikavih ljudi je le videz, ni resničen, če pa ni sveta, od katerega je odvisen tudi spomin na zgodovinsko tradicijo, potem tudi ajdovske deklice ni, s tem pa je podvržena ironičnemu pogledu, ki svojo ost usmerja ravno proti navidezni trdnosti in zanesljivosti preteklosti, pa naj bo ta zgodovinsko preverljiva ali sled ljudske mitologije. Tako kot si že v *Sonetih drugih* lirski subjekt zamišlja podobe določenih avtoritet iz kulturne in duhovne tradicije človeštva, tudi v navedenem primeru prevzema humorno perspektivo do krščanstva, pojavi pa se tudi samoironija: »On, melanholik, ob Mariji Jožef, / ki dom mu je usojen vsenikjer, /.../ v negiben hip ujeta, vdana, mila, / ki sem uslikal ju, kot sem se motil.« (J 22) Jožef in Marija, v krščanskem verovanju Jezusova straša, predstavljata izhodišče metafore, kar vnaša zaradi nepričakovanosti pojavitve humorno perspektivo. Na koncu pesmi pa se humorna podoba prevesi v samoironično ost, saj se izkaže, da je vse skupaj samo slika v domišljiji lirskega subjekta in da celo sam sebi ne verjame, da sta opazovana taka, kar pa pod vprašaj postavi tudi zmožnost jezika, da izraža objektivno resnico. Hkrati pa demonstrira tudi imaginarno plast jezika – izrečemo lahko nekaj, česar ni. Zmožnost jezikovnega izražanja lirskega subjekta je postavljena pod vprašaj tudi v verzih: »Vse bitje se smehlja in pritrjuje, / ničesar za dolg dolg hip ne umeče, / mlinci besed okušajo se tuje, / ki jezik jih avtistični blebeče // sam vase, nem, negiben v tesnih ustih, / omotica v senceh še globlje vabi ...« (J 29) Na formalni ravni se tradicija ljudskega pesništva posredno odseva tudi v ponavljanju začetka verzov: »Pozdravljen, eksterier: razpotje, pil, /.../ pozdravljena, ti hišica v pobočju /.../ pozdravljen bodi moj tovariš veter /.../ pozdravljen jaz, ki naokrog postavam, /.../ pozdravljeno vse ljubo, kar zapuščam.« (J 51) Do ironičnega

preobrata pri nenehnem ponavljanju nagovora pozdravljen pride v zadnjem verzu, ko spoznamo, da lirski subjekt odhaja, medtem ko ima bralec celotno pesem občutek, da lirski subjekt pozdravlja idilične podobe ob prihodu.

Preobrat od lahkotne, humorne podobe iz sanj v tragično praznino sveta se zgodi tudi v verzih: »*Po nebu sem tacal; tačas na rami / je papagajček lahek, dim spomina, // mi šepetal v uho pornografijo /.../ prazno vesolje nad menoj globoko / je vase že bilo vsesalo ptiče / in je, neznansko, zevalo nad mano.*« (J 46) Ironija je usmerjena do začetne lahkotne, brezskrbne podobe, poudarja pa jo tudi nasprotje, ki se vzpostavi v podobi vesolja, ki je »nad menoj« in ima obenem lastnost globine.

Ob boku relativizaciji sveta stoji v pesniški zbirki tudi relativizacija časa in metafizike v podobi raznovrstnih božanstev. V sledečih verzih so ironizaciji podvrženi bogovi, ki spijo, in čas, ki stoji, medtem ko se dogajajo grozne reči, ujete v banalnost življenja: »*čas kar stoji in se uči zgolj biti; / prepih lahno po pratiki⁶² polista; penati⁶³ spijo; prašni bogek drema; /.../ in v belem fant, s puško spehan pred zid –,*« (J 18).

V verzih »– in vonj neznan sirenski –, da skamniš / v napoto množici vrveči, butelj, / in zginilo tik tu in brez sledu te / pustilo, da čez ksiht si zrišeš križ, /.../ ne kaj, kar prepoznal bi iz zročil / in ver nekdanjih dni – tako se šteje / za angele, da bivajo močnejše – /.../ pa brž si pahnil zblodni nič v pozabo /.../ še bolj boš sam poslej: vselej bo s tabo« (J 27) se pojavi drugoosebni lirski subjekt, kar občutenje pred bralcem izriše še bolj pristno in intenzivno. Pojavi se občutenja izginjevanja stvari, ki dajejo le bežen vtis svojega obstoja, zadnji verz pa vpelje ironično distanciranost do sveta in umeščenosti človeka vanj. Simbol križa⁶⁴ predstavlja načelo statičnosti, negibnosti, ki stopi v nasprotje z dinamično (varljivo) zavestjo. Čeprav so rabljene tudi nekatere nižje pogovorne besede, kot sta ksiht in butelj, to ne pusti humornega vtisa, ampak le še bolj poudari tragičnost. Ironija do človeškega življenja, ki je v nasprotju z večnostjo podvrženo minevanju, pa se vzpostavi tudi v sledečih verzih, vendar pa tukaj perspektiva ohrani vedrost, kar se dosega predvsem z rabo medmeta, pri katerem izstopa

⁶² Knjiga s koledarskimi podatki in vremenskimi napovedmi (povzeto po SSKJ).

⁶³ Bog zaščitnik hiše in njenih prebivalcev (povzeto po SSKJ).

⁶⁴ Križ je usmerjen proti štirim stranem neba, je na eni strani podlaga za vse orientacijske simbole, na drugi strani predstavlja tudi vse vzpenjajoče se, v nebo segajoče, s krščanstvom pa je pridobil simbolično moč odrešenja (Slovar simbolov, 1994: 271–272).

njegova izrazna moč: »Saj je kot vselej. Kodrav deček /.../ odtečejo mu, frrr!, za letom leto, / zakopljejo ga, blizu tam, med križe. /.../ je vselej sama večnost vseokrog.« (J 74)

7.5 Zadnji dve Jesihovi pesniški zbirki

Po obeh zbirkah sonetov in v jamskem ritmu napisanih *Jambih* sta sicer z nekoliko daljšim časovnim zamikom izšli še dve Jesihovi zbirki. V nobeni od njiju jambijski ritem ne izgine, prav tako pa so na ravni forme še vedno prisotne štirivrstičnice. Za obe je značilna tudi do skrajnosti zapletena skladnja, ki odraža za Jesiha značilno mojstrsko rabo jezika. Čeprav je zbirka *Mesto sto* kronološko izšla za zbirko *Tako rekoč*, se bom v analizi najprej posvetila povsem zadnji pesniški zbirki Milana Jesiha, torej *Mestu sto*. Kot zadnja namreč pripelje do skrajnih oblik ironizacije in je tudi gosto posejana s humornimi prvinami. Ker predstavlja (doslej) zadnjo stopnjo v razvoju Jesihovega pesniškega izraza in torej posledično tudi humorja in ironije, je upravičeno, da jo predstavim natančneje. Predhodna zbirka, kot se bo izkazalo, uporablja podobne postopke humornega in ironičnega pogleda ter kot taka predstavlja predstopnjo zbirke *Mesto sto*, zato moja analiza ne bo tako natančna in se bo omejila na ponazarjanje vzporednic med zbirkama *Mesto sto* in *Tako rekoč*.

7.5.1 *Mesto sto*

Osrednja podoba znotraj te pesniške zbirke je mesto z vsemi svojimi značilnostmi in sestavinami: v mestu so ljudje različnih poklicev in življenjskih zgodb, ulice, trgi, parki, spomeniki. Vse se odvija med temi pojavnostmi, glavni junak teh pesmi pa je vendarle čas, ki neustavljivo mineva in zato mesta izginjajo: »Konec je mest, / naše je zadnje« (2007: 35), lirski subjekt pa išče pot skozi življenje: »Kje je v živalski vrt najbližja pot?« (2007: 65). Minljivosti se upira s humorjem in ironičnim izigravanjem časovnih razmerij prej in potem. Pesnik preigrava že znane postopke. Čas relativizira, ga preobrača, krči in razširja, skratka ga ukinja: »kar bo, / je davno že minilo z leti, // pozabljeno vdilj traja« (25).

7.5.1.1 Opredelitev postopkov humornosti in ovrednotenje njene vloge in pomena

Čeprav je okviren ton resnobnejši, se pojavlja humor na različnih ravneh in s pomočjo raznovrstnih pristopov.

Smejemo se stvarim, ki so toge in avtomatizirane, čeprav bi morale biti gibljive. Avtomatizem in togost se v pesmih kažeta na več različnih mestih. V zbirki je kar nekaj pesmi, katerih osrednje osebnosti so profesorice, tematika pa njihova izpraznjena življenja.

Tukaj pride do humornih učinkov na ravni podob, ki jih posreduje jezik. Glavno početje profesorice je spanje in posledično si jih predstavljamo kot negibne, neaktivne. Sama podoba spanja še ne posreduje togosti, ampak se to zgodi, ko so ob njihov neaktiven počitek postavljene sanje profesorice, ki pa so polne življenja oziroma polne tega, kar naj bi vsebovalo življenje ženske, a profesorice tega ne doživljajo. Zato podoba izpade humorna, saj je avtomatiziranost vsakdanjika postavljena nasproti sproščenemu, polnemu življenju.

Profesorice spijo
v predmestju v malih cimrih same.
Kdaj v kakšnih sanjah jih lahko objame,
kakšno od njih, bog: s kakšno čarovnijo

jih zmami, kakšno vsaj, v bučeče mesto (55).

Z motivnega vidika je zanimiva vpeljava profesorice zato, ker se s tem vpelje poklicno določenost, ki je za humorno perspektivo in tvorbo komičnih učinkov, sicer predvsem v komedijah, pogosto pomembna. Kadar gre za humorno predstavitev poklica, ni v ospredju njegova vsebina, torej kaj ta poklic dobrega prinaša, ampak le njegova oblika, zunanje poimenovanje. Profesorice niso osebe, katerih poklic bi bil predstavljen kot pomemben za razumevanje pesmi, ampak so zreducirane na stereotipno predstavo naše družbe še iz preteklega, zgodovinskega obdobja, da so to zavrte, samske ženske, ki niso zmožne spontanosti in sproščenosti, predvsem pa same sebe prikrajšajo za telesne užitke z moškimi, čeprav si tega kot ženske želijo. Opomin na preteklost bralec dobi tudi preko arhaičnega izraza cimer in postavitvijo v revno predmestje. V pesmih vzbuja smeh torej dajanje prednosti telesnosti pred duhovnostjo, ki bi bila v povezavi s profesorskim stanom po konvencionalnih predstavah bolj umestna, še dodaten humoren poudarek pa doprineseta opozicija, ki ze vzpostavi med grobo telesnostjo in moralno zavrtostjo, ter distanca, vzpostavljena z poljubnostnim (kakšen) in kazalnim (táko in takó) zaimkom.

Potem jih, kakšno že, v kakšni temi
ihtavo spogne kam na kakšne kante
in táko in takó z njo naredi
kot kakšen vražič še negoden fantek (55).

Avtomatizem znotraj posameznih motivov se pojavi še marsikje v zbirki. Največkrat je humor mil, duhovit in ne glasno krohotajoč se. Mnogokrat pa tak motiv tudi podkrepi relativizacijo. Avtomatizirano ponavljanje enega in istega dejanja namreč s svojo nedokončanostjo, neskončnostjo ukinja splošno sprejeta občutja časa, ki naj bi se odvijal od prej v potem. Tak je tudi naslednji izsek iz pesmi *Luči brlijo ob barjanski cesti*, kjer je ženska figura omejena na svojo gugajočo hojo in na trkanje z dežnikom ob tla.

In ženska iz samote gre gugaje
pod njimi in trdo s špico dežnika
v hrskav gramoz bankine tok tok pika,
zdaj mimo je in zdajvnaj že odšla je (51).

Opisani humorni motivi se odvijajo v območju človeškega. Vendar pa je za humornost značilno tudi razširjanje na vse življenje, naravo, stvari, ki nas obkrožajo, če pridobijo v svoji togi nečloveškosti značilnosti človeškega. Vsako prenašanje naštetega vzbuja smeh. V pesniškem izrazu Milana Jesiha so pogoste personifikacije, ko stvari, ponavadi iz nežive narave, na primer mesto, dobijo povsem človeške lastnosti, kar nam vzbuja vtis zamaskiranosti, maškarade, ta pa privablja smeh. Humornost pa še okrepi nenavadna, presenetljiva, neobičajna raba.

(1) Mesto stoji od zmeraj. Ni čoveka, /.../
do klateža, ki prhne: ›S spoštovanjem:
stoji že res, kadar se ne usede (7).

(2) Steza odide skozi portal nasproti (11).

(3) Kaj dela v mestu kamen?
Sedi – sred trga, in po turško –, sam (61).

(4) Zdaj zdrami se vihravi južni piš,
že vpisan in potrjen med mrliča,
zajaha petstokonjski kawasaki (43).

(5) Od turna krokar zablodel zakvaka (33).

V prvem primeru gre za razmerje med pomenom besed stati in sedeti. Poleg tega, da mesto dobi s pripisovanjem izbranih lastnosti masko človeškosti, se humoren učinek podvoji z načinom, kako pridemo do človeške (pogojno tudi živalske) lastnosti zmožnosti sedenja. Proces opomenjenja namreč izhaja iz večpomenskega potenciala besede stati:

1. biti v pokončnem položaju, navadno tako, da je vsa teža na nogah,
2. biti, nahajati se, navadno s prislovnim določilom (navedeno po SSKJ).

Ko se z besedo v pesmi srečamo prvič, nastopa z drugim pomenom, ko pa se pojavi drugič, ustrezno z besedilnim kontekstom prevzame prvi pomen, pri čemer pride do besedne igre, ko znotraj enega samega izraza naslovnik zaniha med dvema pomenoma. Mesto, ki je v naši predstavi izrazito togo, kar naenkrat dobi zmožnost gibanja, kar pa njegovo siceršnjo statičnost le še do smešnosti poudari.

V verzu, navedenem kot zadnjem, pa ne gre za izmenjavo lastnosti med človekom in ostalo predmetnostjo (živaljo), ampak pride do substitucije načinov oglašanja med posameznimi živalmi. Pride do semantične neubranosti. Če bi bilo namreč v pesmi zapisano, da je zakvakala žaba, ne bi bilo v tem nič nenavadnega, ko pa pesnik pravi, da se je na tak način oglašal krokar, to vzbudi humoren odziv. Zamenjava je še toliko bolj učinkovita, ker je med krokarjevim oglašanjem (zakrakati) in uporabljenim zakvakati na izrazni ravni le za črko razlike, kar povzroči besedno igro, utemeljeno na podobnosti besed.

Poseben primer, v katerem je humor posledica počlovečenja toge stvarnosti, najdemo v pesmi, skozi katero je mesto predstavljeno v podobi moškega, ki pa ni kdorsibodi, ampak je zapeljivec, pri čemer so izrazito izpostavljeni atributi, povezani s telesno platjo, predvsem spolnostjo. Ta pa ni prikazana sublimirano, posredno, ampak zelo direktno, s pomočjo besed iz nižje pogovorne sfere, kar v poeziji kot klasičnem mediju vzbudi presenečenje, pozornost in humoren odziv. In kot pesnik pravi v pesmi *»ne sme se uplašiti kvant kosmatih«* (49), celotna pesem pa postane fingiranje kosmate kvante. Tako natančen prikaz mesta z lastnostmi vulgarnega zapeljivca povzroči, da podoba mesta izginja in v ospredje vse bolj stopa podoba moškega, kar v določenem trenutku pripelje bralca do komične relativizacije odvisnosti: naenkrat ni več popolnoma jasno, ali je moški prispodoba za mesto ali obratno. Humor tukaj vzbuja ironično perspektivo do omenjenega omejevalnega izhodišča, da je v poeziji prostor le za vzvišeno, čisto, izbrano, obenem pa se z ironijo obrača tudi do čistunske malenkostnosti.

Mesto mora imeti ostre dlake!

– Dame: če kakšna z njim želi plesati,
saj znano je, da čislate junake,
ne sme se uplašiti kvant kosmatih,

ki vam z jezikom v uheljc jih zaliže,
ne rok, ki s pasa lezejo na dude,
na zadnjico in niže,
in čednostnice naj ne bojo hude (49).

Pripisovanje človeških lastnosti pa se ne zaustavi samo pri stvareh, ampak se stopnjuje naprej do točke, ko se s človeškimi atributi začne opisovati celo abstraktne besede, ki izražajo najgloblje pomene človekovega življenja, oziroma so vsaj besede, ki se to trudijo izraziti. Čeprav nam pesnik v naslednjih verzih na duhovit način ravno s personifikacijo besede smisel ironično izraža, da so to samo izrazi, površinski znaki, ki jih človek umetno polni z vsebino, katere obstoj je tako ali tako pod vprašajem. Smisel tako ostane brez glave in bo bežal do obstoja tirov, katerih obstoj pogojuje človek. Torej: ali človek pogojuje smisel, ko naj bi moral vendar smisel pogojevati človekovo življenje? Ironično perspektivo še dodatno poudari kar štirikratna zaporedna ponovitev prislova proč, kar izpostavlja nedosegljivost resničnega smisla malemu človeku: »*smisel beži proč proč proč proč brezglav, / in bežal bo, dokler bojo kje tiri*« (91). Ženska, ki je v iskanju smisla in potrditve lastne svobode bila zmožna zbežati in prevarati, se razočarana vrača, vendar ne obžaluje. Prisotna je deziluzija, spoznanje nedosegljivosti smisla, a vendar brez razočaranja za poskus pobega iz sive vsakdanjosti.

Prenarejanje pa gre pri Jesihu tudi v nasprotni smeri: človeška figura pridobiva značilnosti stvari, rastlin, živali.

(1) Pravijo spomeniku sredi trga
/.../
v ta kraj se vrne strt, pohojen, nor
umret, se ulit in zlest na dež sem gor
in mraz na marmornat podstavek (15).

(2) Varnostnik čaka. Obsedel je, /.../
zviška in brez besed odkima babi, /.../
in hkrati optično jo oskenira,
če nima, kaj več, eksploziva v riti (71).

V primeru, ki sem ga navedla prvega, gre za dvojno premaskiranje, kar daje pesmi še večjo težo. Bralca pesnik s hitrostjo, ki je mogoča samo v literaturi, prepelje od »spomenika sredi trga« na »prag muzejske domačije, / kjer čaka s sto nasmehi blaga mati« ter nazaj »na marmornat podstavek«. Vse opisane metamorfoze pripeljejo na koncu do humornega učinka, ko življenje prevzame attribute stvari, iz gibajočega se življenja se preobrazi v tog spomenik, gib ujet v trenutek, ki ga ni. Humorne učinke še izpostavita neposredna sopostavitve besed umreti in uliti se, ki na besedilni ravni delujeta kot sopomenki, kar pa v občajnem slovarju seveda nista, ter s tem povezano mešanje človeške usode in posmrtnega spomina na človeka. Drugi primer poudarjeno odraža pripisovanje lastnosti stvari človeku. Varnostnik pridobi zmožnost skeniranja, ki je značilna za tehnične naprave. Ne gleda več kot človek, ampak brez čustev, robotsko togo skenira mimoidočega sočloveka.

Oseba, ki vzbuja vtis, da je stvar (rastlina, žival), je vir smešnega. V *Mestu sto* se učinek postvarjenja oseb dosega s pripisovanjem lastnosti stvari lirskemu subjektu, pa naj bo to prvoosebni ali pa tretjeosebni, postavljen v eno izmed izbranih oseb. Pri vzpostavljanju vtisa, da je oseba stvar, pa v Jesihovih pesmih pomaga tudi glasovna plat poezije, torej predvsem rime in ritem:

U – U A U – U A U – U	
In kakšna se v popotnika zagleda,	a
U – T A U – U – U – U	
ki sam, tuj, neobrit po svetu roma,	b
U A U A U – U – U – U	
in si ga <u>uskladišči</u> za soseda,	a
U – U – U A U A U – U	
da v sanjah treba ji ne bo od doma,	b

(59).

V navedenem primeru, ki se sicer odvija v sanjskem svetu profesorice, gre za vzpostavitev vtisa, da popotnik postane stvar. Čeprav le v sanjskem prividu, se ga vendar da uskladiščiti. Popotnik kot človek, v katerem se izpostavljata načeli gibanja, dinamike, kar naenkrat zastane shranjen za pozneje kot stvar. K temu doprinese ritmična monotonost jamskega enajsterca in dosledno prestopno rimanje brez kakršnih koli napak, ki zaziba bralčevo zavest v enakomernost in posledično spontano sprejetje ponujene podobe. Vendar ritem tudi v tem primeru ne ostane brez poudarkov, saj je v tretjem verzu prisotna donaglasitev na besedi tuj, ki poudari kontrast med tujcem in uskladiščenim sosedom.

Skozi zbirko se ves čas pojavljajo nižje pogovorni izrazi, izhajajoči iz pomenskega polja spolnosti, ki je bila že izvirno vezana na komičnost, saj ta v nasprotju s tragičnim predstavlja prav tukajšnje, telesno, medtem ko tragična perspektiva usmerja svoj pogled v vzvišeno, nadsvetno, transcendentno. V območju komičnega ima telesnost prednost pred moralnostjo, za trenutek je potrebno pozabiti na duhovno plat. Za Jesiha je značilno, da se besedišča iz narečnega, pogovornega, celo vulgarnega jezikovnega koda ne brani in ne boji, vendar ga na poseben način izrablja za vzbujanje humornega odzivanja, a hkrati te besede ne ostanejo le pri omenjenem namenu, ampak sporočajo čez svojo komično zaznamovanost, predvsem s pomočjo ironične distanciranosti, nove, globlje vsebine. Dostikrat tovrstno besedišče rabi tudi kot ventil sproščanja in razbijanja usodnostne atmosfere, ki izvira iz človekove determiniranosti s časom in sploh relativnostjo vsega sveta, ki ga ne moreta več stabilizirati dimenziji prostora in časa ter se nepredvidljivo razliva čeznju.

Primeri iz pomenskega polja grobe spolnosti oziroma izrazite telesnosti so: rit, poprdevanje, crkniti, zalizati, dude, šlatati, tič, picajzeljni ... Pomensko polje vulgarne erotike, spolnosti se v sledčih verzih podobno kot v primeru s profesoriciami vplete v sanjski svet ženskih pripadnic določenega poklica – to so zdravnice, vendar pa te v primerjavi z življenjem ne ostanejo toge, saj se elastično odzovejo z medsebojnim pogovorom v »a-že-veš tercetih«.

Zdravnice spijo v tihih belih hišah
in sanjajo nesramnega grdavša,
ki leta od ene k drugi in, pavliha,
v liku primarija jih drzno plavša (83).

Poleg vulgarnega besedja, vezanega na spolne attribute, pa se pojavlja kot že omenjeno še več skupin zaznamovanega besedišča, predvsem stopajo v ospredje nižje pogovorno izrazje in narečno besedišče, kar je za poezijo, ki ima višje estetske ambicije, neobičajno in zagotovo sproža določene učinke, posledice. Ena od možnosti tvorbe humornosti je odprt nabor možnosti na paradigmatski ravni in točno določena izbira pesnika. Za poezijo je že po definiciji značilna pestrost in metaforičnost izražanja, ki izvira iz nabora vseh možnih izbir, ki pa jih umetnik s svojo inovativnostjo vedno znova širi in vključuje nove izbire. Ne moremo torej izhajati iz tega, da je v poeziji prav vsaka nenavadna izbira vir humorja, vendar pa so določeni pokrajinsko in ekspresivno zaznamovani izrazi povod za smeh ravno zaradi svoje pripadnosti nižjemu slogu, ki ga oklepa kontekst visokega sloga pesniške umetnosti.

- (1) Greš, jebiga, naprej v pomladni dan (41).
- (2) Zviška in brez besed odkima babi (71).
- (3) „Jaz ne,“ se v šipku špota ujeti veter (85).

Poleg že pojasnjenega, pri nižje pogovornih besedah središče naše pozornosti ni v pomenu, temveč se naša zavest z dojemanjem fokusira na materialnost, zunanje ogrodje besede, kar pa je eden od načinov humornosti jezika. S svojo materialno platjo pozornost pritegnejo tudi na novo tvorjene besede, ki se mnogokrat izkažejo kot duhovite, večkrat pa v novotvorbah pride tudi do humorne spojitve dveh različnih pomenov, kot se na primer zgodi v tretjem spodaj navedenem primeru, ko beseda zjatiti po besedotvornem principu pomeni iti v jato, znotraj besede pa je skrita še beseda zjati, ki narečno in slabšalno pomeni nepremično, radovedno gledati in ponavadi stereotipno opredeljuje ženski spol.

- (1) Molče, negibno, časnik nerazpognjen (23).
- (2) Povsod je tuje in doma najtujše (73).
- (3) Ko zjatijo se v a-že-veš tercetih (83).

Podobne učinke osredotočanja na materialni izraz in ne toliko na pomen ter posledično humoren odziv pa povzroča tudi skupina besed, diametralno nasprotna nižje pogovornim in narečnim izrazom. To so posamezni strokovni ali ozko knjižni izrazi, ki znotraj pesemskega besedila funkcionirajo kot izpostavljeni, ter zastarelo izrazje, ki s svojo pomensko neprepoznavnostjo v sodobnosti deluje vzvišeno:

- (1) Statua stoji v prestolnici v kotlini (19),
- (2) naj mu predrzno gledale v pupile
 /.../ in pri floristu šopek anemon (57),
- (3) – po avanzmaju –, bolj bo spoštovan (71),
- (4) na tem kadaver nevesel človekov (75).

Podčrtane besede izvirajo iz strokovnih področij anatomije, vrtnarstva, kadaver in statua sta ozko knjižni besedi, avanzma pa izraz, ki v SSKJ nosi kvalifikator zastarelo. Podobnih besed se v zbirki najde še veliko.

Postavljanje besed iz različnih jezikovnih zvrsti v neposredno bližino močno pripomore tudi k vzpostavljanju humornih nasprotij znotraj pesmi. Eden od preprostejših primerov

vzpostavljanja takega nasprotja je: »/p/rofesorice, s kifeljni med prsti, / ko devajo prve grižljajčke v usta« (79).

Nasprotje se izrazi na ravni konotativnega pomena. Pri obeh besedah gre za čustveno zaznamovanost, ki pa povzroča njuno diametralno nasprotnost. Običajnejša raba pomanjševalnice kifeljčki se v konkretni rabi spremeni v izraz kifeljni, ki konotira »preveliko« velikost, medtem ko se grižljaji zmanjšajo na »ljubke« grižljajčke, kar osrednjemu denotativnemu pomenu v kontekstu pesmi pripisuje konotacijo narejene prefinjenosti. Nasprotje kot odziv vzbudi smeh, sama podoba pa je že, sicer zares minimalno, na začetku poti proti grotesknosti.

Ob že analiziranem preprostejšem vzpostavljanju nasprotja pa je značilno tudi mešanje dveh nasprotnih, ponavadi izključujočih si slogov: slovesnega in domačnostnega ali visokega in nizkega. Do tega pojava v *Mestu sto* prihaja pogosto. Nizko in visoko se vzpostavljata s pomočjo posameznih besed, skladnje, ritmičnih prvin in same vsebine. Včasih se znotraj običajnega, vsakdanjega okvira pojavi zelo formalna beseda, pogosto iz filozofske stroke in kot taka daje vtis resnosti, strokovnosti, skorajda kvazireligioznosti, pri čemer pa gre le za masko. V spodaj predstavljenem primeru pesmi s prvim verzom *Kaj dela v mestu kamen* se preprosta pojavnost nežive narave spopada z ontološkimi dilemami. Medmet blala, ki onomatopoijsko prikazuje brezpredmetno, prazno govoričenje, stoji zraven besede bit, ki je kot filozofski pojem bistvo eksistence, sega v sam srž obstoja. Tomo Virk zapiše, da »bit sama ni nič bivajočega, ampak tisto, kar vsemu bivajočemu nekako šele ‚omogoča‘ biti« (2003: 39). V kitici, ki govori o biti kamna, se kompleksnost filozofske kategorije biti odraža tudi na ravni skladnje, ki se zaradi fingiranja dialoga zaplete do meje razumljivosti, ter ravni ritmike, kjer zapletenost že na zunanji ravni odražajo naglasna znamenja, ki za zapis slovenščine niso običajna, sploh pa ne nujna. Posamezne besede (jè, sèm) so poudarjene z naglasnim znamenjem zato, da glasovno delujejo pomembneje kot oblike pomožnega glagola biti. Poleg tega pa ritem, ki je sicer skozi pesem in tudi zbirko jamski, na tem mestu postane izrazito razgiban, celo do takih skrajnosti, da pride v verz *»kot da bít vse, kar jè, v vse-eno zgliha«* naglas po predvidevanju metrične sheme na nenaglašeno mesto, kar je za slovenski silabotonični verzni sistem nepričakovano. V tem delu tudi rima ni popolna. Beseda ontologija, edina beseda, ki je v pesmi brez rime, deluje tukaj kot kvazinosilka višjih resnic, ki pa je nato ironično izpodbita z besedno zvezo po domače. Pesnik vzpostavi že z izbiro perspektive, ki jo postavlja v kamen, ironično distanco do filozofskih kategorij in truda

filozofije, da bi zajela bistvo življenja. Govor filozofa, ki nagovarja z argumentom kamna, da imajo vsi pojavi, stvari pravico biti, deluje nestrpno, izključevalno: biti kamen ni prav. Vse skupaj pripelje do obsurda.

›Jaz sèm,‹ blabla, pa bit, pa ontologija –

kot da bít vse, kar jè, v yse-eno zgliha,
ni res: jè se tako ali drugače,
kot kamen je, tako biti ni prav!
Ker ni, rečeno po domače,

da bi si lahko ga na prsi dal,
pa že njegova bi navzočnost tiha
zvedrila nébes, od skrbi oblačen.
Naj gre v svoj rodni grob dno globočav! (61)

Naslednji primer ravno tako odraža mešanje visokega in nizkega ter pomen njunega nasprotja:

Gospica čedna, najsi nevpadljiva,
skrbno – lažno ležerno – negovana,
in v lepih letih, ko že leta skriva;
gospod zgleden primerek bonvivana, /.../

gospa osuplo revskni: ‚Pusti tiča!
Žorž, kaj ti je?‘ in bilo jo sram,
gospod pa bi do solz razsrjen kričal:
‚Picajzeljni, od tebe jih imam!‘ (29)

Med kiticama, ki se v pesmi pojavita na začetku in na koncu, je jasno opazno razhajanje. V prvi je pred nami podoba urejenega, vsaj na zunaj popolnega para, čeprav so že v tej kitici sugerirane zasnove za kasnejše razkritje banalnosti njune navzven idealnosti, predvsem v paradoksnih sopostavitvi besede leta v dveh različnih pomenih, najprej s pozitivno konotacijo (»lepa leta«), kasneje pa se izraz sprevrne v bolj negativno smer (»že leta skriva«). Slogovni razkorak med kiticama se zopet kaže tudi v uporabljenem besedišču. Na začetku pesnik uporablja besedišče brez izraziteje čustveno zaznamovanih izrazov, za učinek privzvišenosti uporabi ozko knjižni izraz bonvivan ter zastarelo besedo gospica, ki tudi na izrazni ravni poudari distanciranost in fino odmaknjenost nastopajočih ženske in moškega. Na koncu pesmi

pa domišljajska predstava mimoidočega prvoosebne subjekta razkrije par v popolnoma novi luči. Iz njune vzvišene nedotakljivosti in perfekcije ter navidezne poduhovljene breztelesnosti ju vrne na telesno raven s stvarnim problemom, ki poleg vsega sega še na za malomeščane tradicionalno, vsaj v javnosti, tabuizirano temo spolnega življenja gospe in gospoda, ne trudi pa se izogniti niti neposredni omembi spolnih organov in spolno prenosljive bolezni. In kot je v začetku jezik sam sporočal vzvišen slog, tukaj poseže po nižje pogovornem izrazju. S slogovno preobrazbo podobe je prvoosebni lirski subjekt izrazil posmeh malomeščankemu življenju in malenkostnosti, predvsem pa dvojni morali celotne družbe in splošnemu prenehanju.

Jezik attribute humornosti pridobiva tudi takrat, kadar z določenimi postopki vzpostavlja togost v jeziku. Tako namreč, kot je smešna togost znotraj življenja, smeh vzbuja tudi togost v jeziku, ki naj bi bila velikokrat posledica stereotipnih fraz. Uporaba že večkrat v preteklosti opaženih fraz znotraj poetičnega jezika zazveni še toliko bolj okorno. Jesih v svoje pesmi občasno vpne tudi frazeme, ki pa se pojavijo v takem kontekstu, da poleg humorne togosti prinesejo še dodaten pomen oziroma ironično noto. V spodnjem primeru je uporabljen frazem, ki običajno pomeni pozitivno, torej da ti bo sreča pomagala pri doseganju tega, kar si želiš. Toda tukaj se situacija obrne: če boš imel srečo, ne boš nikoli dosegel tega, kar pravzaprav iščeš. Preobrnjen – ironičen pomen izpostavi vprašanje, kaj torej predstavlja živalski vrt. Njegova pozitivna in negativna plat se izmenjuje ironično umikata druga drugi.

Kje je v živalski vrt najbližja pot?

/.../

v enem življenju boste tam, gospod;

če pa bo z vami sreča še bolj blaga,

mogoče ne dospete tja nikoli (65).

Če sem doslej analizirala le posamezne prvine humornosti, pa ne gre zanikati, da je v zbirki kljub splošno resnejši naravnosti vsaj nekaj pesmi, ki prinašajo kot celote vsaj prevladujočo, če že ne popolno, humorno perspektivo, seveda ob pomoči že naštetih in razlaganih postopkov. Na podlagi take perspektive se razbija usodnostna resnoba, gre za vmesni lahkotnejši postanek, oddih od razočaranja nad nezadostnostjo sveta in življenja, ki zanesljivo ponuja le minevanje, in vpeljava kljub vsemu optimističnega vztrajanja.

7.5.1.2 Interpretativna analiza izbrane pesmi z vidika prisotnosti ter funkcije humorja in ironije

U – U –
Gospa in gospod
T A U – U
nagca ležita
U A U – U –
– kot je najbolj komod –,
T A U – U A U – U – U
z belima rjuhama lahno pokrita:

gospa je od kljunčka do repička
ne več kot sedem kratkih let ljubezni,
čez krilca zgolj pet žalosti železnih,
je taka drobna ptička;

gospod je kot pismenkar anahron
T A U – U A U – U – U
z znamenjem maminim zmojstren za uganke:
težek sto umov, umen dvesto ton,
nožice knjižničarske tanke –

ko pride čas vstajenske aleluje,
si nanje oznamovano anahroni
zloščene šimi čeveljce obuje
U A T A T A U – U – U
in se ptički s prošnjo za ples pokloni.
(53)

V pesmi *Gospa in gospod* je celotna atmosfera lahkotnega, razigranega značaja. Humornost ima več različnih izvirov. V pesmi so prisotne novotvorbe (repiček, pismenkar), ekspresivno zaznamovane besede (nagec), pogovorne besede (komod), predvsem pa izstopa veliko število pomanjševalnic, ki prinašajo s sabo pozitiven konotativni pomen s čustvenim odobravanjem: kljunček, krilca, ptička, nožice, čeveljci. Poleg pomanjševalnic pozornost bralca vzbudi še uporaba pravljničnega števila sedem, zraven njega pa vzporedna raba števila pet, kar po principu avtomatizma zavede, da tudi število pet dojamemo kot pravljničnega. Pravljnična števila skupaj s pogostimi pomanjševalnicami aludirajo na ljudski slog, predvsem začetek pesmi in posamezni vmesni verzi »težek sto umov, umen dvesto ton« pa se medbesedilno

navezujejo na otroške izštevance. Vse prvine, ki spominjajo na pravljice ali izštevance, soustvarjajo sproščeno, nagajivo, šaljivo vzdušje. Na preprosto ljudsko ustvarjanje se pesem navezuje tudi z uporabo enostavne, klišejske rime: ležita – pokrita. Glasovno se ujemata glagolski končnici dveh osebnih glagolskih oblik in tak način rimanja v slovenskem jeziku ne sodi med najbolj izvirne. Podobno ima tudi rimanje pomanjševalnic (repička – ptička) svoj izvor v slovničnih zakonitostih tvorbe pomanjševalnic z istimi priponskimi obrazili. Rima torej ni posledica izrazito inovativne glasovne združitve dveh besednovrstno različnih in pomensko oddaljenih besed, ampak gre za enostavno sopostavitev dveh besed iz besednovrstne skupine samostalnika, v končni obliki nastale po enakem besedotvornem principu, iz česar izvira tudi njun glasovni stik, in s skupnim konotativnim pomenom majhno, ljubko. Pesem tudi na ravni oblike doživi sorazmerno sprostitev, saj so verzi, vsaj v prvi kitici, v primerjavi z večino ostalih pesmi iz zbirke krajši: prvi je štrizložen, drugi petzložen, tretji ima šest zlogov, nato sledijo skozi pesem deseterci in enajsterci, razen zadnjega verza druge kitice, ki obsega sedem zlogov, ter drugih verzov tretje in četrte kitice, ki vsebujeta po dvanajst zlogov, s tem da imata oba naglas na predzadnjem – enajstem zlogu. Že sama zasedba števila zlogov po posameznih verzih kaže na znotraj slovenskega verzifikacijskega sistema precejšnjo pestrost ritma. To pa le še potrjuje ritmična shema pesmi, ki v prvi kitici izrazito odstopa od nadaljevanja in se nato v zadnji kitici zopet izpoje v odstopanje. Ritem s krajšimi verzi še bolj izpostavi že omenjena ljudska izhodišča prve kitice. Jambski ritem z raznaglasitvami in donaglasitvami daje vtis plesnosti, na posameznih mestih se navidezno približa pogosti obliki slovenske ljudske pesmi – alpski poskočnici. Ritem tako vzajemno pripomore k humornemu vtisu. Po ljudskoritmični uverturi sledi nekaj jamskih enajstercev, katerih zanesljivost enakomernega gibanja razpre že omenjeni drugi verz tretje kitice, posebna ritmična svoboda pa se pojavi na koncu pesmi, v zadnjem verzu, ko pride do vtisa, da za Jesiha sicer tako značilno sledenje metričnim pravilom ni več pomembno. Iz humornega, plesnega, ljudskemu bližnjega ritma se na koncu po ritmični plati pesemska struktura prelomi v zdi se »zlomljen« ritem, ki vzpostavi znotrajpesemsko disonanco, konfliktnost, ki sicer v pesmi prevladujoči humor prelomi v vsaj ironičen namig. Kar na glasovni ravni izpostavlja ritem, pa se odraža tudi na ravni pesniških podob. V začetku je prisotna humorna toga podoba razgaljenih gospe in gospoda, pri čemer je gospa zaznamovana z atributi iz živalskega sveta in gospod kot oseba zreduciran na neskladno tanke noge in um, ki mu je dodana možnost tehtanja. Obe podobi vzbujata vtis neskladnosti, izstopata iz povprečja in zato sta smešni. Humorno slikanje pa prekine vključena besedna zveza »čas vstajenjske aleluje«. Čeprav besedna zveza prinaša pozitivno konotacijo vstajenja kot novega začetka, v kontekstu celotne

zbirke deluje ironično, saj v humorno ozračje, napolnjeno s prvinami iz območja ljudskega, nenadno vnese polje transcendentne resnobnosti, saj vstajenjska aleluja ne more nastopiti brez asociativne navezave na krščansko metafiziko, katere središče in temelj je Bog s svojim sinom Jezusom, ki je po krščanskem verovanju vstal od smrti. V lahkotnem besedilnem okolišu, kjer so prisotni nagci in ptički vse omenjene navezave zazvenijo v neskladju. Poleg neskladnosti pa na ironično branje napelje še logična pomenska navezanost vstajenja na smrt. Če gospod in gospa samo ležita, zakaj je za njun ples potrebna vstajenjska aleluja? Naenkrat v zavest bralca prodre smrt kot nujna sestavina življenja in vstajenja. Preko lahkotno humornega poteka pesmi se proti koncu vzpostavlja ironija do življenja, ki je hkrati tudi že smrt, in do možnosti vstajenja, ki je v času izpraznjene transcendence, mogoče le v polju življenja, medtem ko je vstajenjska aleluja kot simbol zmage nad smrtjo razvrednotena in desakralizirana. Poleg vsega naštetega velja izpostaviti še to, da imata tako ptička kot tudi vstajenje lahko seksualno konotacijo, s čimer vnašata še bolj poudarjeno nasprotje z alelujo, ki ne more več biti resnična aleluja.

7.5.1.3 Opredelitev postopkov ironije in ovrednotenje njene vloge in pomena

V zbirki *Mesto sto* Jesihovo pisanje pripelje skladnjo do skrajnih meja, ko je še možno vzpostaviti smiselna kohezivna razmerja. Znotraj zapletene skladnje se Jesih ne izogiba izrabi vseh razpoložljivih ločil in ravno v teh Linda Hutcheon prepoznava znake z metaironično funkcijo. Nikakor ni sprejemljiva predpostavka, da vsako postavljeno ločilo sugerira možnost ironičnega branja. Na ironično branje ločila in preostala možna grafična znamenja opozarjajo le v določenih, zaznamovanih, neobičajnih, nepredvidenih rabah. Poleg tega je treba vedeti, da omenjena sredstva le nakazujejo na potencialno ironijo, niso pa njeni konstitutivni elementi. V zbirki je prisotnih kar nekaj metaironičnih kazalk ironije. Predvsem so s tega vidika pomembni narekovaji, včasih le enojni, ki naj bi uvajali dobresedni govor, v poeziji Milana Jesiha pa imajo dostikrat funkcijo izolacije iz celotnega pesniškega besedila izbranih notranjih komentarjev lirskega subjekta ali pa nastopajočih pojavnosti, ki so večkrat ironično konotirani: »vzdignil list v zvezku, prhnil: *‘To ni prav: / če piše se, naj se o ljubezni piše, / preslišal, kaj papir se izgovarja*« (81). Podobno funkcijo imajo tudi dvodelni pomišljaji: »*Kaj dela v mestu kamen? / Sedi – sred trga, in po turško –, sam,*« (61). Eden od takih primerov je tudi kitica iz pesmi *Je magistrat s stolpiči, trg pred njim*, znotraj katere je grafično najbolj izpostavljen del, ki ga oklepajo tako narekovaji kot tudi dvodelni pomišljaji:

je v bronu spomenik: stavec čokat
– »Naš veličastni narodni buditelj,
spesnitelj naš Uspavanke slovite!« –,
ki nanj počepajo golobi srat (9).

Dvodelni pomišljaj na tem mestu označuje vrinjen pristavek, medtem ko narekovaji nakazujejo citatnost. Lirski subjekt se tako od tega izreka distancira, kot da ni njegov. Gre namreč za ironično mišljen izrek, ki parodira navidezno poveljevanje narodno pomembnih mož, ki so v povprečni zavesti ostali prisotni le kot spomeniki sredi trgov, na katere se ponesnažujejo ptice. Nič svetnega ne more ostati niti ni smiselno, da ostane, saj kot pravi v eni izmed sledečih pesmi: *»in nič ne ve bron, prispodobno trd, / ki naj bi voljo genija utelešal, pa karikira dobre volje smrt«* (19). Čas vse izničuje.

Mnogokrat se zgodi, da pride skupaj po več ločil naenkrat, kar je včasih posledica že omenjene zapletene skladnje, občasno pa je potrebno biti tudi pozoren na morebitno ekspresivno zaznamovanost takih mest: *»Kdo ni se ozrl?, ko je šel od doma / iskat prostosti«* (77). Posebno izpostavljajo dele besedila tudi tropičja, ki že po svoji primarni funkciji nakazujejo zamolk, nedo(iz)rečenost misli, kar pa je ena od lastnosti ironičnega pomena, t. j. da nekaj, kar je mišljeno, ni izrečeno: *»s špinačo se lepo ujame česen; / lepoto najde, kdor jo ... če nanese.«* (33)

Do najbolj pomenljive radikalizacije in nespegljivega opozorila pa ločila z metaironično funkcijo pripeljejo, ko narekovaji oklepajo celotno pesem. To se v zbirki *Mesto sto* zgodi štirikrat: trikrat pesem oklepajo običajni narekovaji, enkrat pa enojni:

- (1) »Nekdanje staromestne bahatije (31),
- (2) »Natoči vinčeca, dekliček zali (37),
- (3) »Kje je v živalski vrt najbližja pot? (65),
- (4) »Živim v predmestju v sobici najeti (73).

V vseh teh primerih lahko odkrijemo ironijo, ki zadeva v osrčje lirski subjekt in njegov govor. Z zunanjim indicom se nakazuje, da je pesem kot celota samo govor, ki ga pesnik fingira. Lirski subjekt nima več funkcije nosilca pesemske resničnosti, ampak je tako kot pesem sama le konstrukt. Objektivna resničnost pesmi ni več mogoča. Pesnik se z narekovaji distancira od izrečenega, kot da je pesem v celoti citat, citat nekoč že izrečenega. Pesnik pa v navedene

pesmi, ne samo z omenjenim postopkom zavzetja distancirane pozicije, ampak tudi s pomočjo same vsebine postavlja težišče sporočila zbirke. V prvi citirani pesmi se izrazi nezanesljivost celotne realnosti, ki sproti ironično uhaja med prsti. Ne samo da so vse stvari podvržene minljivosti: »*Nekdanje staromestne bahatije / pomniki v letih so zbledeli*«, ampak je vse relativno nedoločljivo, »*ker češ da je bila zgolj sen*«. Celo eden od nosilcev govora v pesmi – znanec lirskega subjekta se je nazadnje »*izblinil in izšepetal*«, kar pripelje do skrajno ironične perspektive, ko tudi obstoj pesmi in besed ni več gotov. V drugem primeru pa gre znotraj narekovajev za fingiranje sloga ljudskih pesmi s pivsko tematiko. Zopet se vzpostavi ironija, ko pesnik prek narekovajev sporoča, da to niso več njegove besede in da tudi niso več besede lirskega subjekta, saj ima ta le še funkcijo konstrukta znotraj skonstruiranega ljudskega sloga. V pesmi se pojavijo tudi metafizične avtoritete: »*iz kotka pa me Rešenik bradati*« in »*Bogku na čast pústi, naj spim naprej*«, ki pa so uporabljene ironično, saj v nezanesljivem svetu nimajo več moči osmišljevanja, ampak je Rešenik samo še »*rezbarjev fiasko*«. ⁶⁵

Ker vsekakor drži, da je eden od pomembnejših elementov Jesihovega pesniškega jezika ritem, ni nenapovedljivo, da ta igra pomebno vlogo tudi pri konstrukciji ironije. Na primarni ravni imajo izstopajoče kršitve metrične sheme metaironično funkcijo, v posameznih primerih pa njihova funkcija s formalne prestopi na pomensko raven. Velikokrat se tako z nenadno spremembo ritma vzpostavi ironičen pogled:

U A T – U – U – U – U
 Kot da bit vse, kar je, v vse-eno zgliha,
 U – T A U – T A U – U
 ni res: jè se tako ali drugače (61).

Znotraj relativno stalne jamske metrične sheme se pojavljajo donaglasitve in raznaglasitve, kar povzroči ironičen zasuk, ki do izrečenega vzpostavlja distanco. V dobesednem pomenu se išče pomene, segajoče čez besede, v konkretnem primeru se torej ironičen pomen vzpostavi znotraj simultane sopostavitve biti kot vseobsegajoče filozofske kategorije in dvomom v pomen takih pojmov, kot je bit.

⁶⁵ Ozko knjižno pomeni neuspeh, polom, zlasti v javnosti (navedeno po SSKJ).

Znotraj pesniške zbirke se v kontekstualnem okviru posameznih zbirk pojavljajo ironične metafore in komparacije. Za prepoznanje njihove ironičnosti je običajno torej potreben minimalen kontekst pesmi.

Gospa in gospod pri mizici sedita: /.../

in zdaj se zganeta, naenkrat, hkrati,

robota zarjavela, ptič in riba: /.../

– kakor bi kdo z daljincem ju razgibal – (23).

Izhodiščna podoba ima karakteristike humornosti, saj predstavlja negibni, togi osebi, ki se ju celo primerja s stvarjo – robotom –, katerega gibe si lahko predstavljamo, kakšni so: stopenjski in odsekani, brez povezane mehke človeškega gibanja, poleg vsega pa je ta robot še zarjavel, kar gibe še otežuje. Človek postaja stvar, ki je sicer do določene meje zmožna gibanja, a to ga dela le še bolj smešnega. Dodan je še pristavek, ki prisotna določi s ptičem in ribo, kar humorno podobo stopnjuje že v gortesno, saj sta ptič in riba živali z dobro gibljivostjo, kar je v popolnem nasprotju z zarjavelim, okornim robotom. Zatem pa sledi še komparacija, ki vključi potencialno tretjega in z njo se kar naenkrat doseže rob ironije. Ironična ostrina delno zaduši humorne tone, saj vpelje kritičnost do naše nezmožnosti voditi lastno življenje. Za primerjavo z daljincem se namreč skriva najprej odvisnost od rutine v izpraznjenem življenju, globlje pa tudi nesvobodna volja. Na koncu pesmi pa se ironija še zaostri, ko »večnost odsotno traja. / Časnik šumi, kot škriplje voda suha.« Naenkrat se podoba raztega v neskončnost, saj čas traja in je hkrati odsoten in tako kot ni mogoče, da je voda suha, tudi čas ne more več postavljati meja, ironija se usmeri v dimenzijo, ki naj bi tako obremenjujoče določala naše življenje z začetkom in koncem.

V zgornjem primeru je razvidna ena od značilnosti doseganja ironičnih učinkov v poeziji Milana Jesiha, t. i. preobratno ironijo, pri kateri daljši ubeseditvi motiva ali določeni predstavitvi poteka dogajanja ponavadi čisto na koncu, v zadnjih verzih sledi preobrat, ki humorno zasnovano sprejme v resnejši ton. Ironija razkrinka, da je bil humor le maska. Pri Jesihu e preobrat ne dogaja izključno na področju motivike, ampak se večkrat zgodi tudi v kategoriji lirskega subjekta. Ta se v svoji igri ali razblini, zelo učinkovit in dokaj pogost postopek je nenadna ironična menjava slovnične osebe govorca pesmi.

Tujec pa hodiš sam po stezah mesta,
spod kratkih nog se ti izmika cesta:
,Nekje se zbit usedem, pranatakar
prinese mi samotno mlačno pivo ...‘
Od turna krokar zablodil zakvaka
in zvon udari enkrat nezmotljivo (33).

Najprej gre za govor v drugi osebi, ki mu nato znotraj narekovajev sledi prvoosebni govor, s čimer pride do preobrata, kot da besede poleg lirskega subjekta izreka še nekdo. Poleg nezanesljivega časa, se tudi lirski subjekt ironično maskira in ni več zagotovilo središča govora v pesmi. Do podobnega učinka pripelje tudi preobrat iz tretje v drugo slovnično osebo. Bralec z varne razdalje spremlja dogajanje s tretjeosebim lirskim subjektom, ko v zadnjem verzu spozna, da se lahko govori o vsakomur in tako tudi o njem samem: *»In je drug letni čas in kraj je drug / in ta drug, ki se sive slike otepa, / ki mu nevabljena je pod klobuk / zašla in se ne da odgnati zlepa // in bolj resnična je kot šalčka kave /.../ ki zdaj, gospod, jo praznite počasi.«* (51)

Med figurami, ki so prepoznane kot nosilke pomembne vloge pri ironičnem opomenjanju, v *Mestu sto* najdemo še ponavljanje: *»in zvon še tolče poldan, tolče, tolče«* (21), nasprotje oziroma antiteza: *»nepogrešljiv / v sklepčnem sestavu kompanije, / kot da prvikrat zadnjikrat bi pil«* (35), pretiravanje/hiperbola: *»in kamor gre, povsod zgubi se / in najde se kjerkoli tudi, misel, / in kamor gre in kjer je, vse ima s sabo: / ves čas in ves spomin in vso pozabo«* (13). Tako kot je razvidno iz vseh treh citiranih primerov večina naštetih retoričnih figur v pesniški zbirki, prepoznanih kot strukturnih kazalcev ironije, vzpostavlja ironijo na višji oziroma bolj globalni ravni. Pride do funkcije ironije, ki ukinja čas kot veljavno dimenzijo, saj *»večnost odsotno traja«* (23).

Naj se dotaknem samo še mesta samoironije v tej zadnji pesniški zbirki Milana Jesiha. Primeri samoironije v nasprotju s predhodnimi zbirkami tu ne stopajo v ospredje, z izjemo že opisanih, ko je celotno pesemsko besedilo postavljeno znotraj narekovajev. Vzroke za to je smiselno iskati v sami vsebini zbirke. Samoironija tu ni izstopajoča oblika ironičnega izražanja najbrž zato, ker v pesmih prevladujejo podobe, slike, medtem ko lirski subjekt stopa v ozadje.

Gledano v splošnem je ironija v tej zbirki zelo močno prisotna. Vendar ne gre za ironijo, ki bi vzbujala smeh, ampak za ironijo v trpkejših čustvenih tonih. Humornost in smeh vzbujajoče besedne novotvorbe ali na primer sopostavljanje visokega in nizkega ne vzpostavljajo brezskrbnega, sproščenega odziva, ampak le razbijajo skrajno ironično perspektivo in vračajo nekaj optimizma in (za)upanja. Humor izhaja ali iz zasnove in podajanja podobja, ki ga posreduje jezik, ali iz jezika samega. Srž humornosti je postavljena v osrednji topos pesniške zbirke, tj. v mesto, izviri smeha so torej predvsem počlovečevanje mesta, ki postane moški z vsemi slabostmi in prednostmi. Pridobi vse človeške prvine, od telesnosti, spolnosti do tujosti in minevanja. Mesto kot metafora za prostor človeškega bivanja se tako ves čas spreobrača v metaforo za človeka samega.

Občasno je ironijo in humor težko razločevati, saj v večini primerov iz humornih podob izhajajo ironični poudarki. Zastavlja se vprašanje, če je čisti humor v svetu, ko niti čas ni več zanesljiv oziroma določljiv, sploh možen.

7.5.2 *Tako rekoč*

Pri zbirki *Tako rekoč* je za gledišče moje analize pomenljiv že sam naslov, ki izpostavlja dejanje (iz)rekanja in daje v premislek, da bodo vsebina zbirke, to, kar se skriva v notranjosti, le besede in stavki, pod vprašaj postavlja možnost izrekanja stvarnosti, višjih resnic, kar naj bi bilo tradicionalno poslanstvo poezije, kar pa od modernizma ter postmodernizma dalje ni več mogoče. Same pesmi, tako kot je za Jesiha že običajno, niso naslovljene. Z umanjkanjem naslova interpretu ni ponujena beseda oziroma besedna zveza s središčnim pomenom, okrog katerega bi se lahko razvrstile ostale pesemske podobe. Zato je interpret pesemskemu besedilu izpostavljen brez kakršnih koli predpostavk ali predvidevanj. Pri vzpostavljanju koherentnosti mu tako ni v pomoč pesnikov lastni naslovni poudarek, ampak se mora v celoti zanesti le na sredstva znotraj pesmi, kar pa je opazna značilnost Jesihovega pesništva tudi v vseh ostalih pesniških zbirkah.

Tako rekoč je zbirka pesmi podob, ki jih pesnik slika kot slikar svoje platno, in odsotnosti, ko se omenjene podobe pred bralčevimi očmi vedno znova razblinjajo in za sabo puščajo skoraj nedoumljivo praznino, ki zaboli:

Mesec je vzšel, dozorel paradižnik
izza tihote spečega vulkana;
v obrisu mračen grad in mostek dvizni
in jogurtova potka je speljana
/.../
in mik se izblini. Ali pa lahko da
kak duh se je z vodenkami igral (21).

Pesnik vzpostavlja ironično razmerje do vsebine besed, do samega obstoja sveta in relativizira, kaj je resnično, še posebej prostor in čas. V večini pesmi se razpirajo epske podobe, občasno celo minimalne zgodbe, prek katerih pa se intonirajo lirska občutja pesniškega subjekta, ki so včasih tudi humorno in ironično obarvana.

Ob pogosti nezanesljivosti podobja in sanjskih prvidih se ne zdi čudno, da je ena izmed opaznejših tem zbirke smrt, smrtnost, minljivost človeka in sveta. Zato se je primerno vprašati, kje lahko znotraj takšne tematološke naravnosti najde svoj prostor humor in če ironija, kolikor je prisotna, vzbuja smeh ali pa je njena čustvena barva tukaj drugačna.

Humorne prvine se pojavljajo na podobnih ravlinah kot v *Mestu sto*, čeprav je humornosti občutno manj. Pojavljajo se besede iz različnih kodov, tako nižje pogovorne, vulgarne kot tudi strokovno izrazje in novotvorbe, ki znotraj svojega točno določenega konteksta vzpostavljajo nasprotja in tvorijo humorne učinke: »Tastara / strmi ven, v zraku iz zraka statueta« (7), »zboseni hrzne iz teme« (14), »peket kopit in drdrež ekvipaže« (18), »in angelček je obnjo v perje legel / razstavljal rožnato – jo vidiš? – ritko« (21).

Za Jesiha tako značilna izraba besed iz vseh možnih jezikovnih naborov in lastna tvorba novega besedišča se z namenom humornega učinkovanja tudi v *Tako rekoč* dopolnjujeta s postvaritvijo človeških bitij: »*Gospodiča, v šahovnico zazrta, strategov mislecev ponosni statui*« (55) in nasprotno – z nastopanjem posameznosti iz žive in nežive narave pod masko človeškosti: »*Zaspal je ata morje.*« (13), »*Košata zlatolaska domišljava / se usedla je pred zgroženo zrcalo / in dolgo se z andohtjo razčesava /.../ Mačon, po imenu Friderik, strašitelj /.../ da v naslanjač gre spat in dan prespi /.../ Naj rajši mu pižamo zlika.*« (59), »*A mali ribnik, /.../ mehurčka mu poljube, zdiha, jeca, / signalizira mu srčkaste lise*« (52), kar vzbuja humoren odziv in občasno tudi posredno norčevanje iz splošno mišljene in priznane

prvotnosti človeka pred drugimi pojavnostmi življenja (živalmi, rastlinami, stvarmi), včasih pa se z istim postopkom ponorčuje tudi iz banalnosti in nesmiselnosti človeškega početja.

Prisotna so tudi semantična nasprotja, med katerimi se, zanimivo, pojavi skoraj enaka podoba kot v predhodno opisani pesniški zbirki: »*te v nebu vsega ukvakne vranji ptič*« (9). Vranino oglašanje je krakanje, medtem ko kvaka žaba. Semantična neustreznost sproži smeh, obenem pa vrana, ko dobi attribute žabe (kvakanje), postane vezana na zemljo in vodo, medtem ko je kot ptica zmožna svobodnega gibanja po zraku. To izključujoče nasprotej sproži ironijo.

Eden od bolj izpostavljenih potencialnih sprožilcev humornosti je vezanost na območje nezavrt, neprikrite spolnosti in vulgarne erotike. »*Noč pride in se ljubi z oslom*« (66) je začetek pesmi, ki se nato razvije v razvejano podobo spolnega akta med nočjo in oslom,⁶⁶ ki pa ga ne modificira, poetizira, ampak ga nasprotno konkretizira: »*ko se nevidna brez sramu in teže / obenj prižme, mu ud ožema, / od spodaj ga ujaha, nadenj leže*« in »*da ji diši iz ust od močafita, / da zmagani od slasti vroče zariga*«. Humornih učinkov pa ne sproža le navezava na konkreten, vulgaren prikaz splonega združenja, pri čemer je ta motiv še znižan na nagonsko raven živalske sle, temveč tudi druge, že za *Mesto sto* značilne prvine, kot so uporaba nižje pogovornih besed, kot je močafit za spolno tekočino, ter pripisovanje človeških lastnosti, zmožnosti, v tem primeru spolno združitev, neživim stvarjem, v konkretni situaciji abstraktnemu konceptu noči.

Ključen »jesihovski« vir humornosti pa je tudi v tej njegovi predzadnji zbirki ravno mešanje visokega in nizkega. Tako se v pesmi *Davni večer pred dežjem kdaj jeseni* »v *disputu vélikem z vaškega kala*« sama s sabo pogovarja raca: »*pomislek bo, si mislim, prav gotovo / iz temeljnih načel teodiceje*« in »*nedvomno je aksiologija tema*« ter »*preglasi, tihotca, ga z dna riti*« (62). V pesmi se filozofske teme vključujejo v banalni kontekst vaše mlake, subjekt, ki naj bi o za življenje pomembnih filozofskih področjih razmišljal, pa je raca. Očiten je humoren pogled na človeški, najbrž brezsmiselni trud dojetja resnice in bistva življenja preko različnih filozofskih ved. Humorno mešanje visokega in nizkega pa se ne kaže le na ravni podobe, ampak se potrjuje s postavljanjem strokovnih izrazov (oponent, teodiceja, aksiologija) ob bok pogovornim izrazom (rit), duhovitim vključevanjem individualnih novotvorb (izdeducirati, notranjik, tihotec), pomenljivim postavljanjem naglasnih znamenj

⁶⁶ Osel je tudi simbol spolnosti, libida, človekovega nagonskega elementa, življenja, ki teče samo na zemeljskem in čutnem področju (Chevalier-Gheerbrant, 1994: 420).

(vélikem), ki v tem primeru dodatno umetno posnemajo privzdignjen slog. Zapis naglasnih znamenj pa postane ključen element tudi na ravni verzne ritma:

U – U – T U A U – U – U

pripravljena z zmérjanjem vse spodbiti,

kjer ravno z zapisom naglasnega znamenja na besedi, ki bi lahko bila naglašena tudi na drugem zlogu, »zmoti« jambski ritem in povzroči dodaten pomenski poudarek na naglašeni besedi, ki krši meter, tako da teodiceji in aksiologiji ob bok postavi zmerjanje kot postopek izpodbijanja nasprotnih stališč. Na koncu pesmi se pojavi še za Jesiha v zadnjih dveh pesniških zbirkah značilno formalno pomagalo pri dodajanju poudarjenih, v večini primerov ironičnih komentarjev – zapis znotraj narekovajev. »*Kaj se česna, / kdor misli z glavo, ve, kdo prav ima*«, je zapis notranjega govora race, ki najprej vzbudi humoren odziv zaradi vtisa, ki ga pusti komentar, da gre za stalno besedno zvezo, kar v račjem govoru sproži atribut togosti, neinovativnosti, na drugi strani pa celoten komentar skupaj že z omenjenimi »motnjami« metrične sheme izpostavi ironično perspektivo. Posebej poudarjen je v tako nakazani izjavi race slabšalno zaznamovan izraz česnati, ki pomeni »vsebinsko prazno, nespametno govoriti« (povzeto po SSKJ). Ena od možnosti ironije je podobno kot pri humorju mešanje nizkega in visokega, pri čemer se vzpostavi protislovje. V dani pesmi gre za ironičen pogled, sicer obarvan s humojem, vendar pa je prisotna ironična ost, usmerjena proti praznemu »česnanju« o resnicah sveta, ki jih ni možno verbalizirati.

Primeri ironije, ki bi bila humorna, pa v pesniški zbirki *Tako rekoč* niso prevladujoči.

Tako kot v *Mestu sto* je tudi v tej zbirki veliko sredstev z metaironično funkcijo in kar nekaj strukturnih kazalcev ironije. Dober ponazoritveni primer so sledeči primeri, v katerih se pojavi pretiravanje ali hiperbola:

Odšla sta skrb in srd, prišel je dan
in z njim tihota in počitek z njo:
vsekakor in gotovo in seveda (13).

V zadnjem verzu pesmi so nanizani kar trije prislovi, ki izražajo trdno prepričanost, da dan prinaša neke pozitivne stvari: tihoto, počitek, brezskrbnost ... Vendar pa ravno zaradi tega

pretiranega, poudarjenega zagotavljanja lahko podvomimo o tem, koliko so te besede mišljene resno. Prislovi so kazalci ironije, ki vzpostavlja dvom o tem, da je mir sploh mogoč, čeprav v pesmi začetek dneva po dolgi noči to obeta.

Primeri preobratne ironije, ki je prisotna tudi v *Mestu sto*, so se začeli nizati že v zbirki *Tako rekoč*, in sicer so tu še pogostejši. Običajno pesem ponudi nek motiv, ki pa ga na koncu pesmi izpodkoplje z dvomom. Velikokrat gre dvom tako daleč, da je pod vprašajem sam obstoj motiva. »*Kralj je zaljubljen. Tava po vrtovih, /.../ Davi je ukazal, naj nemudno izve se, / najsi bo pot dlje od človeških potov, ime – in kje, če kje, živi – princeze / ljube in doto.*« (15) Primer kaže, kako se neizpodbitno dejstvo kraljeve zaljubljenosti, predstavljeno na začetku, na koncu pesmi ironično razblini, ko se izkaže nezanesljiv obstoj njegove izvoljenke, predvsem pa izgine tudi moč in možnost kraljeve ljubezni in ljubezni nasploh, ko se slednji začne zanimati za materialnost – torej doto svoje izvoljenke. Pravljica o zaljubljenem kralju se preobrne v ironijo, ki se kritično usmerja proti materializmu, predvsem pa podvomi o ljubezni sami in možnosti iskrenih čustev.

Ironičen preobrat iz lahkotne perspektive v razmaskirano usodnost minevanja se zgodi tudi v naslednjih verzih: »*Vem, da bo Bog brez suma name gledal / opolnoči, ko stopim iz gostilne, /.../ saj ve, da se domov / vrnem ob uri v prah.*« (57)

V zbirki ironičnost razjeda možnost spominjanja – podobe iz pesmi se razblinjajo: »*Tastara / strmi ven, v zraku iz zraka statueta, / in si v odsevu je utvari utvara*« (6). V zbirki ves čas prisotna smrt pa doživi iz ironično skladne podobe: »*v belem gospodična, prelepa*« preobrazbo v groteskno podobo: »*prišlica zdaj položila / predse iz ust proteze v dveh komadih, / lase si spukne, strga lica iz ila, / smehljaje iztakne oči*« (68) in reče »*pa mrtvi smo, a ne, bolj ali manj*« (69). Z zadnjim verzom je relativizirana tudi smrt, ko ni več točno jasno, v kolikšni meri smo mrtvi, toda smrt in minevanje življenja in spominov sta še prisotna in zato v tej zbirki čas še ni ironično razgrajen, kot se zgodi kasneje v *Mestu sto*.

Je pa v tej zbirki že prisotna igra z lirskim subjektom. V pesmi *Kaj je z zverjo, da skače* je perspektiva postavljena v mačka, znižana na nivo živalskega sveta, tema pa je smrtnost. Sporočilo prek mačjega oklepanja življenja: »*vsaka minutica je dragocena*« (80) ironično zbada človeški strah pred minevanjem. Ena bolj zanimivih menjav perspektiv se zgodi v pesmi *Laponček, lej igram se pred iglujem*, v kateri gre za postopek mise en abyme.

Laponček najprej iz snega oblikuje samega sebe, ki ravno tako oblikuje svojo podobo, nazadnje Laponček spozna, da tudi njega nekdo oblikuje, in na tem mestu se zgodi ironični preobrat perspektive, ko spoznamo, da smo to mi sami, da je bila podoba Lapončka le maska in da naše življenje nekdo oblikuje: *»Kaj velikan kje zgoraj si zastal? / Ne vem, a slišim se; pri igri poje.«* (16)

Za lirski subjekt je gotovost le v minevanju in vrnitvi v prah, saj podvomi o metafizični entiteti, kar je razvidno iz ironičnega izreka: *»po definiciji je bog nesmrten«* (44) ter iz njegovega ironičnega parodiranja molitve: *»Jaz vérujem v vélikega praptiča /.../ v vélikega praptiča izrekam credo«* (8), pri čemer se izkaže, da je praptič, ta »feniks« le navaden petelin, ki mu sledi »kokošji kokodajs«. In zadnji verz pesniške zbirke, izoblikovan v splošen nagovor: *»Ljudje, oddahnite si, svet je rešen.«* (70), je izrečen ironično, saj svet ne more biti več rešen.

8 Sklep

Humor in ironija sta pojma, ki se ju ob interpretacijah literarnih besedil uporablja pogosto, vendar pa večkrat ni popolnoma jasno, kakšno vsebino pojma obsegata. Teoretičen del naloge, ki zaobjema poglede in razumevanje humorja in ironije različnih strokovnjakov, tako domačih kot tujih, je jasno predstavil oba pojma, ju zamejil, razložil, s kakšnimi sredstvi se tvorita, kakšen je njun učinek ter katere so podobnosti in razlike med njima. Dejstvo je, da se v posameznih konkretnih primerih prepletata, saj je humor lahko ironičen, ironija pa smešna. Vendar pa vedno ni tako, saj ironija lahko vzbuja zelo raznovrstne čustvene odzive, poleg pozitivnih čustev tudi negativna, kot so nelagodje, jeza, sram. Za ironijo je značilna tudi t. i. ironična ostrina, ki je proti nekomu ali nečemu usmerjena, in v tej točki se prav tako ključno razlikuje od humorja, pri katerem gre običajno za veder pogled na svet in ki ponuja možnost zatočišča pred težavami. Skupna značilnost obeh pa je predvsem to, da je za njuno prepoznavanje potreben minimalen skupen kontekst sporočevalca in naslovnika in da ravno zaradi tega vedno obstaja možnost, da ostaneta neprepoznana oziroma prezrta.

Ob pregledu prispevkov literarnih strokovnjakov v povezavi s pesniškimi zbirkami Milana Jesiha se je izkazalo, da mnogi priznavajo pomembno vlogo tako humorja kot ironije v Jesihovi pesniški besedi. To sta potrdili tudi praktična analiza in interpretacija Jesihovih pesniških zbirk, izvedeni v okviru diplomskega dela. Premislek o slovenskem pesništvu in prisotnosti humorja in ironije v njem oziroma o resnobsnosti tradiciji slovenske literature je postregel z ugotovitvami, da v naši zavesti prevladuje predstava o resnobsnosti in nehumornosti slovenske literature, vendar pa se je hkrati izkazalo tudi, da ta ugotovitev ne drži popolnoma, saj je humor eden pomembnejših elementov že vse od začetka slovenske umetne literature. Vzroke za vsaj navidezno resnost slovenske poezije pa je smiselno iskati v njeni pomembni vlogi pri narodovem potrjevanju, ki jo je imela v preteklosti. Jesih je torej v kontekstu slovenske literature poseben in edinstven predvsem zato, ker sta tako ironija kot humor ne samo prisotna v njegovi poeziji, ampak imata tudi zelo pomembno, konstitutivno vlogo.

Za Jesihovo pesništvo velja, da sta v vseh desetih zbirkah humor in ironija prisotna in da tvorita značilne značajske poteze Jesihove poezije. Marsikateri humoren učinek izhaja predvsem iz konteksta pojavitve. Torej gre za poezijo z višjimi cilji, kot je le humorno učinkovanje, h kateremu težijo preproste šaljive pesmi. Milan Jesih izrablja postopke tvorbe

humornosti, ki jih prepoznavajo tudi teoretiki humorja in smeha, vendar nikoli ne ostane klišejsko ujet vanje, ampak vedno najde izhod v svoj edinstven način vzbujanja (na)smeha. Skozi celoten pesniški opus se smeh vzbuja z besednimi igrami, z izrabo besed iz različnih jezikovnih zvrsti, ki med sabo stopajo v produktivna razmerja, s prenašanjem človeških lastnosti na stvari in obratno, s pojavitvijo togosti, ki se odraža na različnih ravneh, predvsem pa z mešanjem visokega in nizkega sloga. Z vidika ironije je Jesihov pesniški jezik zanimiv zaradi pojavljanja kazalcev z metaironično funkcijo, ki v največjem številu nastopajo prav v zadnji pesniški zbirki, *Mestu sto*. Za omenjene kazalce je sicer praktična analiza potrdila teoretična izhodišča, da le opozarjajo na morebitno ironično branje in sami ironične perspektive še ne producirajo. Ironični ostrini je pogosto podvržen čas, ena od pomembnih oblik ironije v pesniških zbirkah Milana Jesiha pa je avtoironija, ki je velikokrat povezana s tematiko smrti.

V pesniški zbirki *Uran v urinu, gospodar!*, ki sodi v okvire modernistične poetike, so v povezavi s produciranjem humornih učinkov izstopajoči predvsem postopki, ko jezik postane smešen, ne da bi izjava imela humoren kontekst, saj je ta v nizu asociacij, značilnih za to pesniško zbirko, težje določljiv. Jezik omogoča prenovitve stalnih besednih zvez, ki odpirajo nove pomenske širitve, tako da se preobračajo v metafore s svobodnim pomenom. Značilni elementi Jesihovega pesniškega jezika, pomembni za tvorbo humorne perspektive, so tudi izraba besedišča iz različnih jezikovnih zvrsti, tako na primer provokativna raba vulgarnih izrazov s pomenskega polja spolnosti, vključevanje tujejezičnih citatov, besedne igre, sopostavitve pomensko popolnoma oddaljenih izrazov. Najbolj pogosti postopki spodbujanja humornosti pa so še počlovečenje pojavnosti iz narave, mešanje visokega ter nizkega sloga ter odvrčanje pozornosti od duhovnega k telesnemu, od pomena k izrazu. V zbirki se pojavljata sicer še črni humor, ki izhaja iz absurdnosti, ter humor asociacij, vloga humorja pa se kaže kot odvod za tegobe. Ironija se pojavlja predvsem na mestih, kjer se v pesmi vključujejo reference iz aktualnega družbenega dogajanja, opazne pa so tudi že zasnove samoironije. Z ironijo se lirski subjekt distancira od aktualnosti časa ter predmodernističnih avtoritet, kot so teologija, filozofija in tradicionalno ljudsko življenje.

V *Legendah* je humor vpet v temnejše, bolj melanholične tone, ironija pa je prisotna v pesmih, ki so povezane z bogom Bakhom, pri čemer v ospredje stopi samoironično slikanje in pomensko poudarjanje nezmožnosti urejenosti sveta. Sledi modernizma se še vedno odražajo v besednih igrah, ki kot take predstavljajo podlago za vzpostavljanje humornih učinkov. V

Kobaltu se verzi začnejo daljšati, besedne igre pa tu ne sprožajo vedno humornega odziva, ampak dodatno poudarijo prevladujoče razpoloženje. Do humornega nižanja sloga pesmi pa pripeljejo knjižno pogovorne oblike besed, kot so kratki nedoločniki. Produktivni za humorno perspektivo se izkažejo postopki ponavljanja, uporaba neobičajnih skladijskih vzorcev, ki izpostavijo izraz pred pomenom, ter pripisovanje človeških atributov stvarnemu svetu. Pomembni sta samoironija, do katere pripelje pretiravanje, in ironiziranje tradicionalnih vrednot. Enaki postopki za vzbujanje humornosti so značilni tudi za sledečo pesniško zbirko – *Volfram*. V tej zbirki so za vzbujanje smeha plodoviti tudi predstavljanje ljudi kot stvari, novotvorbe ter prenovitve stalnih besednih zvez. V posameznih primerih se za tvorbo ironične perspektive izkaže pomembno medbesedilno navezovanje, odraža se tudi ironičen odnos do vrednot, pri čemer se z ironiziranjem vladajočega diskurza lirski subjekt izolira od družbe in bralcev. V *Ustih*, pesniški zbirki, ki sledi *Volframu*, so zbrane izrazito kratke pesmi, zaradi česar je ironična perspektiva manj izrazita, medtem ko humorni pogled je prisoten, vzpostavlja pa se predvsem z v Jesihovem jeziku že predhodno prisotnimi postopki pripisovanja človeških značilnosti pojavnostim iz narave in besednimi igrami.

V *Sonetih* je moč srečati raznovrstno paleto za humor produktivnih postopkov, čeprav v njih bolj izrazito postane ironično pesnjenje, saj se z njim vzpostavlja postmodernistično razumevanje sveta, s čimer se zamaje občutek varnosti in zanesljivosti. Melanholično občutje v zbirki se razbija s humornimi vstavki, ki so večkrat posledica posebljanja stvari na eni ter približevanja človeka stvarjem na drugi strani. Prav tako zbirka odraža Jesihovo odprtost različnim jezikovnim zvrstem, novotvorbam, pojavljajo se inovativne semantične napetosti ter mešanje visokega in nizkega. S humorno perspektivo se v *Sonetih* premaguje tesnobo, občuteno ob zavedanju minljivosti. Z vidika ironije je v tej zbirki značilno kopičenje metaironičnih kazalcev. Prisotna je humorna ironizacija tradicionalnih pesniških motivov, ki jo srečamo že v predhodnih pesniških zbirkah. Ironična ost pa ne zaobide niti biblijskih podob, tako da predmet ironičnega upesnjevanja postane tudi metafizika. Prisotni so komentarji, ki razlagajo posamezne besede, s tem pa vzpostavljajo ironično razmerje do samih besed, kar izkazuje nemoč jezika, značilno za čase od modernizma naprej. Da se *Soneti* nahajajo v območju postmodernističnega, odraža tudi raziskava ironije. To potrjujeta predvsem ironično razmerje do časa in samoironija, usmerjena proti govorcu poezije. Z ironijo se tako konstruira postmodernistično občutje protislovnosti, nemoči določiti objektivna izhodišča, tako ironija kot tudi humor pa predstavljata otok, kjer se zgodi distanca do prevladujočega občutja – melanholije.

V *Sonetih drugih* in *Jambih*, pesniških zbirkah, ki sledita *Sonetom*, pridobivajo znotraj okvira slikovite izrabe besedišča vedno večji pomen novotvorbe ter inovativne in izvirne besedne igre. *Soneti drugi* kot pomembno tematiko vpeljejo pomensko polje jedi in pijače, pri čemer se poudarja hedonistična naravnost do sveta, ki izpostavlja telesnost, ta pa je velikokrat vir humornosti. Kot kazalec potencialno ironičnega branja se pojavi ritmična zaznamovanost določenih mest v pesmi. Ironiji je še vedno podvržena transcendenca, lirski subjekt pa je kljub temu še zmožen humorno ironičnega sprejemanja smrti. Tudi čas ostaja podvržen ironizaciji, saj se do objektivne resničnosti vzpostavlja ironično razmerje, svet pa je v lastni relativnosti le ostanek sanj, misli in drobcev spominov. Preobrat iz lahkotne, humorne podobe iz sanj v tragično praznino sveta, ki je posledica relativizacije sveta in časa, je prisoten tudi v *Jambih*.

Do sedaj zadnji pesniški zbirki Milana Jesiha, *Tako rekoč* in *Mesto sto*, se obe gibljeta znotraj za Jesiha značilnega jamskega ritma. Obe zbirki imata tudi zelo zapleteno skladnjo, ki sodi med metaironične kazalce. V *Mestu sto* se avtomatizem kot pogost povod za smeh pojavlja v pesmih, v katerih nastopajo profesorice, ki so osrednji motiv znotraj podob avtomatiziranega vsakdanjika. Humor, ki se posmehuje predvsem dvojni morali celotne družbe in splošnemu prenejanju človeštva, je večkrat mil, duhovit kot krohotajoč se. Pojavljajo se pogovorni izrazi, izhajajoči iz pomenskega polja spolnosti, pri čemer je treba poudariti, da pojavitev takega besedišča ne vzbudi smeha vedno, velja pa, da v kontekstu visokega sloga pesniške umetnosti ravno zaradi svoje zaznamovanosti sprožijo smeh, saj povzročijo, da se bralčeva zavest fokusira na zunanje ogrodje besed. Za zbirko je značilno vzpostavljanje humornih nasprotij, tistih bolj preprostih in tudi bolj kompleksnih, kot je na primer mešanje različnih slogov. Eden od pomembnih elementov, ki opozarja na ironično branje posameznih verzov in pesmi, postane ritem in različne spremembe znotraj njega, pri čemer posamezne kompleksne kršitve metrične sheme presežejo svojo metaironično funkcijo in postanejo nosilci pomena. Z ironijo pesnik poudarja, da nič svetnega ne more niti obstati niti ni v tem smisla, saj čas vse izničuje. Izkaže se, da je pesem kot celota samo govor, ki ga pesnik fingira, lirski subjekt pa ne more biti več trdno središče govora v pesmi, temveč je tudi sam le konstrukt. Predstavljeno ironijo na globalni ravni pomagajo vzpostavljati preprostejše retorične figure, kot so ponavljanja, pretiravanja in antiteze. Samoironija v tej zbirki izgublja na pomenu, kar je najbrž posledica tega, da v pesmih prevladujejo podobe, lirski subjekt pa stopa v ozadje. Srž humornosti je v *Mestu sto* postavljena v osrednji topos zbirke, tj. mesto, ironični poudarki izhajajo iz humornih podob, vendar pa ironija ostaja v bolj trpkih niansah.

Pesniška zbirka, izdana tik pred *Mestom sto*, torej *Tako rekoč*, pred bralci razgrinja preobratno ironijo. V pesmih se razpirajo epske podobe, prek katerih se intonirajo lirska občutja lirskega subjekta. Kot osrednja tema te pesniške zbirke, se izkaže smrt, zato ni presenetljivo, da je humorja občutno manj kot v zbirki *Mesto sto*, v kolikor pa je prisoten, se tvori s podobnimi postopki kot v omenjeni zbirki. Pojavljajo se izraba besed iz različnih jezikovnih zvrsti, novotvorbe, postvaritve človeških bitij, skrivanje posameznosti iz žive in nežive narave za masko človeškosti, semantične napetosti, vezanost na območje nezavrte spolnosti in vulgarne erotike. Kot tipičen »jesihovski« vir humornosti pa je tudi v njegovi predzadnji pesniški zbirki mešanje visokega in nizkega. Jesihova spretnost se ravno tako kot v predhodnih zbirkah tudi v tej kaže na ravni ritma. Ironija izhaja iz protislovnosti, izhajajoče iz mešanja visokega in nizkega, z njo pa se relativizira tudi smrt. Prisotna je že ironična igra z lirskim subjektom, ki je po intenziteti predstopnja zbirke *Mesto sto*.

9 Povzetek

Diplomsko delo se posveča humorju in ironiji v poeziji Milana Jesiha. Oba pojma se uporabljata pogosto in včasih se zdi, da zaradi tega izgubljata svojo vsebino. Zato sem se v delu trudila teoretsko predstaviti, kaj pojma obsegata, in nato ugotovitve konkretizirati ob interpretativni analizi pesniških zbirk Milana Jesiha. Sledeč temu cilju je v diplomskem delu najprej predstavljen kratek pregled Jesihovega pesniškega ustvarjanja, nato sledi razmišljanje o odnosu slovenske pesniške tradicije do humorja in ironije ter Jesihovem mestu znotraj tega odnosa. V diplomskem delu, ki se loteva raziskave prisotnosti in vloge humorja in ironije v konkretnem literarnem besedilu, nato sledi temeljita predstavitev humorja in ironije z vidika teorije. Znotraj teoretičnega dela sem predstavila poglede različnih teoretikov, jih poskušala primerjati in povezati v zaključeno celoto. Sledi analiza vseh doslej izdanih Jesihovih pesniških zbirk. Osredotočila sem se na iskanje postopkov, s katerimi se ironičen ter humoren pogled vzpostavljata, primere navedla znotraj konteksta, v katerem se pojavijo, in jih poskušala razložiti ter ovrednotiti. Iskala sem povezave med humorno in ironično perspektivo, saj se v pesmih večkrat prepletata, ter predstavila vlogo in pomen, ki ju imata za pesniško besedo Milana Jesiha. Ker sem v analizo vključila celoten Jesihov pesniški opus, diplomsko delo predstavlja tudi razvoj humorja in ironije v skladu z razvijanjem pesnikovega izraza in prehajanjem skozi različne literarne smeri.

10 Viri in literatura

10.1 Viri: pesniške zbirke Milana Jesiha

Milan Jesih, 1972: *Uran v urinu, gospodar!* Maribor: Založba Obzorja.

Milan Jesih, 1974: *Legende*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Milan Jesih, 1976: *Kobalt*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Milan Jesih, 1980: *Volfram*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Milan Jesih, 1985: *Usta*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Milan Jesih, 1989: *Soneti*. Celovec: Wieser.

Milan Jesih, 1993: *Soneti drugi*. Celovec: Wieser.

Milan Jesih, 2000: *Jambi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Milan Jesih, 2007: *Tako rekoč*. Ljubljana: Študentska založba.

Milan Jesih, 2007: *Mesto sto*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Milan Jesih, 2001: *Verzi: izbrane pesmi*. [Izbor in spremna beseda Peter Kolšek.] Ljubljana: Mladinska knjiga.

Milan Jesih, 2006: *Pesmi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

10.2 Drugi literarni viri

Thomas Stearns Eliot, 1970: *Collected poems : 1909-1962*. London: Faber and Faber.

Niko Grafenauer, 1975: *Štukature*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Simon Gregorčič, 1979: *Poezije*. [Izbral in uredil Blaž Tomaževič.] Ljubljana: Mladinska knjiga.

Omar Hajam, 1955: *Rubajati*. [Po Edwardu Fitzgeraldu iz angleščine prevedel Alojz Gradnik.] Maribor: Založba Obzorja.

Kajetan Kovič, 1976: *Labrador*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Petrarca, 1980: *Stihi*. [Izbral, prevedel in opombe napisal Andrej Capuder.] Ljubljana: Mladinska knjiga.

Anton Podbevšek, 1991: *Človek z bombami*. Novo mesto: Dolenjska založba.

France Prešeren, 1990: *Poezije*. Ljubljana: Prešernova družba.

10.3 Strokovna literatura

- A dictionary of literary terms*, 1992. [Avtor dodatnega besedila Martin Gray.] Harlow: Longman, Beirut: York Press.
- Robert de Beaugrande, Wolfgang U. Dressler, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park.
- Henri Bergson, 1977: *Esej o smehu*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Matej Bogataj, 2008: Tako rekoč: Milan Jesih. *Mladina*, let. 6, št. 5. 66.
- Silvija Borovnik, 1996: Humor in ironija v poeziji nekaterih sodobnih slovenskih pesnikov. *Odsevanja*, let. 14, št. 27. 29–32.
- Wayne C. Booth, 1974: *A rhetoric of irony*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Wayne C. Booth, 2005: *Retorika pripovedne umetnosti*. [Prevedla Nada Grošelj.] Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Litera.
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1994: *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. [Prevedel Stane Ivanc.] Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Claire Colebrook, 2004: *Irony*. London, New York: Routledge.
- Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*, 1994. [Uredila Irena Rima Makaryk.] Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press.
- Péter Hajdu, 2004: Retorika iskrenosti. *Primerjalna književnost*, let. 27, št. 2. 29–36.
- Linda Hutcheon, 1995: *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London, New York: Routledge.
- Krištof Jacek Kozak, 2009: O tragični ironiji ali »Pred uporabo pretresi!«. *Literatura*, let. 21, št. 211/212. 184–193.
- Vladimir Jankélévitch, 2009: Ironija (prvo poglavje iz knjige *L'ironie*, 1964). *Literatura*, let. 21, št. 211/212. 135–150.
- Milan Jesih, 1990: Poezija in humor sta samo dva obraza istega skušnjavca. [Matej Bogataj – oseba, ki intervjuja.] *Literatura*, let. 2, št. 10. 39–47.
- Milan Jesih, 2001: *Verzi: izbrane pesmi*. [Izbor in spremna beseda Peter Kolšek.] Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Marko Juvan, 1995: Sonet, avtoreferencialnost in parodičnost. *Literatura*, let. 7, št. 53. 52–86.
- Marko Juvan, 1996: Parodija in Bahtin. *Primerjalna književnost*, let. 19, št. 2. 1–28.
- Marko Juvan, 1997: *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Marko Juvan, 2000: *Intertekstualnost*. [Literarni leksikon. Študije; zv. 45.] Ljubljana: DZS.

Victor Kennedy, 1996: Black humour in post-modernist literature and pop culture. *Znanstvena revija*, let. 8, št. 2. 233–242.

Matjaž Kmecl, 1976: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.

Matjaž Kmecl, 1997: Humor in slovenska literatura. *Zbornik slavističnega društva Slovenije* 6. [Uredila France Novak in Zoltan Jan.] Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 83–91.

Peter Kolšek, 2001: Od česa se napiše pesem? *Ampak*, let. 2, št. 4. 50–51.

Janko Kos, 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Janko Kos, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Janko Kos, Miran Hladnik, Darko Dolinar, Marijan Dovič, Marko Juvan, Alenka Koron, Majda Stanovnik, Evald Koren, Lado Kralj, Igor Saksida, Tomo Virk, 2009: *Literatura: Leksikon* (5. izdaja). [Uredili Živa Vidmar, Katja Stergar, Darja Butina, Lucijan Velikonja.] Ljubljana: Cankarjeva založba.

Matevž Kos, 1996: *Prevzetnost in pristranost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi.)

Matevž Kos, 2007: *Fragmenti o celoti: poskusi s slovenskim pesništvom*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi.)

Miha Matè. Nekatere značilnosti humorja, 1997: *Zbornik slavističnega društva Slovenije* 6. [Uredila France Novak in Zoltan Jan.] Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 124–128.

Douglas Collin Muecke, 2009: Domet ironije: osnovne klasifikacije. *Literatura*, let. 21, št. 211/212. 108–134.

Walter Nash, 1986: *The language of humour*. London, New York: Longman.

Irena Novak Popov, 1996/97: Prispevek k analizi metafore v sonetu postmodernizma. *Jezik in slovstvo*, let. 42, št. 6. 215–228.

Darja Pavlič, 2001: Jesihovi Jambi. *Sodobnost*, let. 65, št. 4. 504–506.

Miha Pintarič, 2009: Ironija ali svoboda med breznom in nihalom. *Literatura*, let. 21, št. 211/212. 151–163.

Dušan Pirjevec, 1978: *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Založba Obzorja.

Denis Poniž, 1972: Odmik od pesniškega jezika (Zagoričnik in Jesih). *Prostor in čas*, let. 4, št. 11/12. 702–706.

Denis Poniž, 1975: Poezije in kritike: Matej Bor, Pesmi; Milan Jesih, Legende; Nevin Birsar, Rihemberk; Slavko Jug, Nasmejane črke. *Naši razgledi*, let. 24, št. 1. 9–10.

- Denis Poniž, 1977: Poezije in kritike: Jože Snoj, Piknik pikapolonic; Branko Rudolf, Odmev časa; Milan Jesih, Kobalt; Srečko Kosovel, Moja pesem; Andrej Kokot, Nekje pa pesmi pojejo; Carmina burana. *Naši razgledi*, let. 26, št. 9. 232.
- Igor Saksida, 2002: Humor v mladinski poeziji. *Otrok in knjiga*, št. 53. 55–61.
- Ferdinand de Saussure, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij. (Zbirka Studia humanitatis.)
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 1994. [Uredili Anton Bajec, Janko Jurančič, Mile Klopčič, Lino Legiša, Stane Suhadolnik, France Tomšič, Darko Dolinar.] Ljubljana: DZS.
- Slovenska književnost*, 1996. [Uredili Janko Kos, Ksenija Dolinar in Andrej Blatnik.] Ljubljana: Cankarjeva založba. 166–167.
- Tatjana Stanič, 1992: Stilistični postopki v poeziji Milana Jesiha. *Slavistična revija*, let. 40, št. 2. 179–196.
- Ivo Svetina, 2002: Živeti, trpeti, lepo peti. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*, let. 3, št. 2. 63–64.
- Lenart Škof, 2009: Richard Rorty in filozofija ironičnega pragmatizma. *Literatura*, let. 21, št. 211/212. 194–206.
- Adrijana Špacapan, 2008: *Klasično in moderno v literarnem delu Boža Voduška*: magistrsko delo. [Mentorica Irena Novak Popov.] Ljubljana.
- Marko Terseglav, 1997: Stare žalostne ali o humorju v ljudskem pesništvu. *Zbornik slavističnega društva Slovenije 6*. [Uredila France Novak in Zoltan Jan.] Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 111–118.
- Galin Tihanov, 1996: Bahtin, Lukács in nemška romantika: primer epa in ironije. *Primerjalna književnost*, let. 19, št. 2. 59–79.
- Tristo narodnih in drugih priljubljenih pétihi pesmi, 2007. [Zbral in uredil Marko Terseglav.] Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ada Vidovič Muha, 2000: *Slovensko leksikalno pomenoslovje: govorica slovarja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Tomo Virk, 2003: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Primož Vitez, 2009: Kako z besedami izreči kaj drugega. *Literatura*, let. 21, št. 211/212. 164–183.
- Janez Vrečko, 1986: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor: Založba Obzorja.
- Janez Vrečko, 2002: *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Litera.

Franc Zadravec, 1991: *Cankarjeva ironija*. Murska Sobota: Pomurska založba; Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

10.4 Elektronski viri

Marjan Čadež, Nevihte v Ljubljani. www.dlib.si, dne 27. 4. 2010.

www.dnevnik.si/novice/svet/56432, dne 20. 4. 2010.

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Ironija>, dne 20. 4. 2010.

http://sio.edus.si/stroke/Zgodovina/Z_racunarnikom_v_antiko/leks.htm, dne 24. 4. 2010.

<http://www.thefreedictionary.com/mammae>, dne 24. 4. 2010.

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Boljševiki>, dne 26. 4. 2010.

<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>, dne 1. 6. 2010.

Spodaj podpisana Mateja Mivšek izjavljam, da je diplomska naloga v celoti moje delo.