

Poslušam Deveto simfonijo Ludwiga van Beethovna. Georg Solti. In mislim na verze:

zráven si táke zdravljíce pojêmo,
de ni nesréčen, kdor v gróbu leží.

In je res tole: edina meja, ki jo sodobni svetovni človek še lahko prestopi brez vizitke, izkaznice, potnega lista, kavicije, je tista, ki loči življenje od smrti . . .

Post scriptum: Andrzej Wajdi pa bom napisal pismo, da sem bil tistega dne, ko bi moral priti v Trst, kratko in malo bolan. Sodobnosti Wajda tako ne bere.



Janko
Kos

Slovenska lirika 1950—1980

Ko je Anton Vodnik pripravljaval antologijo z naslovom *Slovenska sodobna lirika* — izšla je v letu 1933 — je vanjo razvrstil pesmi, nastale večidel med leti 1900 in 1930. Podobno se nam pol stoletja pozneje pojem sodobne slovenske lirike, kakršna pač obstaja v tem času, kaže bolj ali manj istoveten z lirsko poezijo zadnjih tridesetih let, tj. od 1950 do 1980. Seveda je v tej časovni oznaki tako imenovana

»sodobnost« že tudi natančneje določena, letnici jo historično omejujeta, razčlenjata navzven in navznoter, morda že kar utemeljujeta. S tem se sodobna slovenska lirika hočeš nočeš prikazuje v podobi časovno sklenjenega obdobja, ki jo postavlja na posebno mesto v razvoju doslejšnje poezije na Slovenskem; ločuje jo od tistega, kar je bilo pred njo, pa tudi od tega, kar bo prišlo po nji.

Seveda je takšno pojmovanje sodobne slovenske lirike bolj nedokazana domneva kot gotova resnica. Morda sta letnici 1950 in 1980 za razmah slovenskega pesništva samo naključni, zunanji, navsezadnje čisto formalni. V tem primeru nam bo govorjenje o slovenski liriki v letih 1950—1980 kvečjemu priročno sredstvo za lažjo orientacijo po obilni pesniški ustvarjalnosti zadnjih desetletij. Lahko pa se seveda odločimo za mnenje, da je slovenska lirika med leti 1950—1980 zares v sebi sklenjena enota, češ da jo odlikujejo posebne poteze, po katerih se loči od prejšnjih obdobj slovenskega pesniškega razvoja, in da jo poleg tega označujejo zareze na začetku in koncu, ki še bolj poudarjajo njeno posebno časovno zaokroženost.

Ali velja eno ali drugo, se bo po svojih globljih razlogih pojasnilo šele čez čas, ko se bodo poteze današnje poezije zlele v pogledu oddaljenega opazovalca v določnejše, zgodovinsko na široko zarisane, s tem pa tudi razvidnejše obrise. Kljub temu je že zdaj mogoče naštetih okoliščine, ki iz današnje perspektive govorijo v prid domnevi o tem, da se je sodobna slo-

venska lirika v letih 1950—1980 dogajala ne samo kot naključno zaporedje med sabo nezvezanih pojavov, ampak kot bolj ali manj zaokrožena razvojna enota; in ob tem seveda naštetih še vse tisto, kar to liriko na znotraj vendarle diferencira ali celo postavlja v nasprotja.

Najprej so tu dejstva, ki kažejo, da se okoli letnic 1950 in 1980 pojavljajo v razvoju slovenskega pesništva prelomnice, kar je po svoje lahko dokaz, da prav ti letnici nakazujeta začetek in konec sklenjenega pesniškega obdobja. Okoli leta 1950 se nabira kar več takšnih znamenj. Proti temu letu polagoma izzveni NOB lirika, med letoma 1945—1950 izidejo še vse glavne zbirke takšnega pesništva oziroma njegovega nadaljevanja v liriki povojnega optimističnega aktivizma — leta 1945 Župančičev *Zimzelen pod snegom* in Levčevi *Koraki v svobodo*, 1946 Borove *Pesmi*, 1947 Minattijeva knjiga *S poti* in Brejčeve *Partizanske pesmi*, 1948 Vodnikov *Srebrni rog* in 1949 Krakarjeva zbirka *V vzponu mladosti*, končno še 1950 Šmitovo *Srce v besedi*. Po tem letu nekdanji partizanski pesniki stopijo v »novo« ali drugačno življenje tudi s svojo liriko — Matej Bor že leta 1951 z *Bršljanom nad jezom*, Anton Vodnik 1952 z *Zlatimi krogi*, Šmit 1953 z *Dvojnim cvetom*, Levec 1954 z *Zelenim valom* in končno Minatti 1954 z zbirko *Pa bo pomlad prišla*. Pri tem je potrebno upoštevati, da so pesmi teh zbirk, v katerih je očiten motivno-tematski prelom s poezijo NOB in povojnega aktivizma, začele izhajati v revijah že tik pred 1950 ali vsaj okoli tega leta.

Vendar se za ta čas nakazuje še drug prelom. Lirika NOB je bila predvsem naravno nadaljevanje poezije socialnega realizma, ki je prevladala v tridesetih letih. Pričakovati bi bilo, da bo generacija, ki je nosila to smer, tudi po izzvenu partizanskega pesništva ostala v središču povojne poezije in z vrnitvijo k svoji prvotni inspiraciji ohranjala njeno kontinuiteto. Toda prav okoli leta 1950 se je izkazalo, da ta generacija v literarnem življenju ni več odločilno navzoča — Ivo Brnčič je umrl že leta 1943, Igo Gruden 1948, medtem ko so Mile Klopčič, Tone Seliškar, Bogomil Fatur in še kdo pesniško umolknili ali se umaknili v ozadje. Edini nadaljevalec socialno-realistične poetike je po letu 1950 ostal Matej Bor, pa tudi on z močnimi premiki. Tako je okoli tega leta nastala v pesniškem prostoru praznina, ki so jo morali zapolniti mlajši avtorji; omogočala jim je, da so se lahko svobodno odločali za nadaljevanje tradicije ali pa za temeljne, morda celo daljnosežne spremembe, ki bi bile v nasprotju z vsakršno kontinuiteto. Tako je nastal položaj, ki je liriki po letu 1950 ponujal novo izhodišče.

V okolico leta 1950 se postavlja še ena, morda manj vidna, vendar ne manj pomembna zarez. V letu 1949 je umrl zadnji osrednji pesnik slovenske moderne, Oton Župančič. Drugi pesniki iste generacije ali pa naslednjih rodov, zvestih izročilu moderne, so preminili v naslednjih letih — Joža Lovrenčič 1952, Fran Eller 1956, Novyjeva 1958, Pavel Golia 1959, Fran Albreht 1963, Cvetko Golar 1965, Alojz Gradnik 1967, Stanko Majcen 1970, Vojeslav Mole 1971, Janko Glazer 1975. Nekateri od teh so resda šele pred smrtjo tvorno zaključevali svoje pesniško delo. Kljub temu se ni mogoče znebiti vtisa, da je z Župančičevo smrtjo skoraj simbolično prišlo do končnega izdiha slovenske moderne kot tiste žive sile, ki je skoz vrsto desetletij bila slovenskemu pesništvu še zmeraj najbolj veljaven vzorec. Od nje je bila duhovnoestetsko v precejšnji meri odvisna tudi poezija predvojnega socialnega realizma, prek te pa NOB lirika. Leto 1950 se v tej luči pokaže kot simbolično leto zatona velike pesniške tradicije, s tem pa

kot vstop v novo pesniško obdobje, ki se iz današnje perspektive imenuje sodobna slovenska lirika po letu 1950.

Da bi o tej liriki lahko mislili kot o v sebi sklenjeni enoti, ji je seveda potrebno najti ne samo začetek v podobi bolj ali manj vidne prelomnice s prejšnjim pesništvom, ampak tudi končno zarezo, ob kateri se njena bistvena problematika polagoma izteka. Toda da bi kaj takega bilo mogoče, mora v poteku slovenske lirike med leti 1950—1980 obstajati nekakšno jedro, v katerem se je zgostilo njeno osrednje dogajanje, da bi se nato v koncu celotnega obdobja razpletlo in se približalo novi prelomnici. Brez tega bi ta lirika bila komajda podobna sklenjeni časovni enoti, ki zasluži posebno, čeprav še tako nedoločno pojmovno oznako, kot sta slovenska lirika v letih 1950—1980 ali pa kar sodobna slovenska lirika. Res je namreč, da tudi pridevek »sodobna« ni tako časovno nedolžen, kot se zdi na prvi pogled, saj pomeni nič več in nič manj kot: pripadajoča določeni dobi ali sočasna s to dobo; to pa ni mogoče drugače, kot da ta lirika s svojim bistvom ustreza posebnemu bistvu določenega, v sebi sklenjenega zgodovinskega časa.

Zdi se, da si moramo pod jedrom, okoli katerega se giblje dogajanje slovenske lirike po letu 1950, misliti predvsem nastanek, razmah in nato že tudi končno preobrazbo našega pesniškega modernizma. Ta seveda ni bil edina pesniška smer, ki je odločilno oblikovala podobo slovenske lirike med 1950 in 1980; ob njem so vanjo posegali nič manj pomembni tokovi, ki so bili še zmeraj živa dediščina prejšnjih obdobj — od postromantike in neoromantike prek tistega, kar se skriva pod precej nedoločnim pojmom ekspresionizem, pa do socialnega realizma, eksistencializma in postsimbolizma. Brez vsega tega bi komajda zmogli razumeti veliko raznovrstnost slovenske lirike po letu 1950. Toda med vsemi temi smermi je bil edino modernizem zares nova pesniška sila, ki se je s svojim razvojem umestil prav v sredo te lirike, od tod pa s svojim začetkom, vrhom in razpletom odločilno oblikoval njeno časovno sklenjenost. Pri tem je potrebno upoštevati, da je zajel ne le posameznike, ampak na svojem vrhu potegnil za sabo precejšnjo množico avtorjev, tudi odvisnih sopotnikov in epigonov; hkrati je po zakonu odboja tako ali drugače učinkoval na nasprotna pesniška prizadevanja, včasih jih je po tej vzvratni logiki celo spodbujal.

Slovenska lirika 1950—1980 kaže v svojem osredju veliko znamenj takšnega razvojnega poteka. Zmerni pesniški modernizem se začenja pojavljati že sredi petdesetih let pri Jožetu Udoviču, nato pri Danetu Zajcu, in dobi ostrejšo obliko v poeziji Vena Tauferja. Proti sredi šestdesetih let se polagoma, pa nezaustavljivo radikalizira, da bi dosegel svojo dokončno, v marsikaterem pogledu najčistejšo obliko v Šalamunovi prvi zbirki *Poker* iz leta 1966. V zmernih oblikah ga je v tem času seveda zaslediti še pri mnogih avtorjih, tudi starejšega rodu, čeprav ne kot odločilno plast njihove lirike. Proti letu 1970 se razmahne v najradikalnejše oblike ultramodernizma, ki se pojavlja predvsem v okviru tako imenovane avantgarde. Toda po letu 1972 je polagoma opaziti sledove njegovega uplaha. Podoba celotnega modernističnega razmaha postaja manj določna; medtem ko poteze zmernega modernizma postajajo trajna pridobitev sodobne poezije, se zamah skrajnih kril zmanjšuje, pogosto z znamenji ponavljanja ali izčrpanosti. Nekateri od novosti, ki se pojavljajo v mejah modernizma sredi sedemdesetih let, so že takšne, da kažejo na raznovrstnost prihajajočega postmodernizma,

saj bi brez tega komajda mogli razumeti nove pesniške oblike, po katerih segajo pesniki najmlajše generacije. Ta razvojni potek traja nato proti letu 1980, ko postane očitno, da je modernizem že prešel svoj vrh in da so se izživele skrajne oblike avantgardnega ultramodernizma. Prav to daje letu 1980 pomen nove prelomnice ali vsaj vidnejše zareze, ob kateri se sklepa daljše pesniško obdobje. To pa seveda še ne pomeni, da se bo onkraj tega začelo kaj bistveno novega, saj je prav toliko verjetno, da se bo doseženo stanje nadaljevalo še lep čas, s tem pa bo sodobna slovenska lirika s svojimi posebnostmi trajala naprej.

Dejstva, ki se odkrivajo v slovenski liriki 1950—1980 s takšnega razvojnega stališča, potrjujejo torej, da jo lahko razumemo kot bolj ali manj sklenjeno enoto s posebnimi razvojnimi značilnostmi. Vendar pa takšna zgodovinsko-razvojna podoba še ne pove kaj prida o bistvenih značilnostih te lirike, saj jih ilustrira z običajnimi literarnozgodovinskimi pojmi za pesniške smeri, ne da bi povedala kaj več o smislu takšnega razvojnega previranja. Ta se lahko razkrije kvečjemu iz širšega pogleda na naravo slovenske poezije sploh in na mesto, ki gre sodobni slovenski liriki v ohranjanju, pa tudi spreminjanju ali celo zanikanju te narave. Tu je misliti seveda predvsem na dejstvo, da se je slovenska poezija v pravem pomenu besede rodila s Prešernom, tj. v dobi romantike in iz romantike. To jo je določilo za ves nadaljnji razvoj, kar pomeni, da je njena izvorna, najpristnejša in tudi najbolj trajna plast ostala ravno »romantičnost«, pri čemer seveda ni misliti na posamezne zgodovinsko določene smeri predromantike, romantike ali postromantike, ampak na splošno naravnost, ki so jo zapustile slovenskemu pesništvu kot njegovo najznačilnejšo duhovno ali že kar metafizično podlago. Za pravo razumevanje te poteze je potrebno vedeti, da korenine poezije v večjih evropskih književnostih — v italijanski, francoski in angleški, pa tudi v španski in nemški — segajo večidel v širše, bolj razvejane plasti prejšnjih literarnih obdobj, bodisi v barok, klasicizem in renesanso ali pa še bolj nazaj, kar seveda pomeni, da so tudi njihovi metafizični, duhovni, tematsko-idejni izviri raznovrstnejši; zato tudi tisto, kar je vanje prišlo z romantiko, ni moglo postati za njihov nadaljnji razvoj zares osrednje ali odločilno.

Slovenska lirika je bila v tem pogledu veliko bolj enosmerna, kajti od Prešerna naprej je njen temelj postavljen na »romantičnost«, kar pomeni, da lirski subjekt, ki nam govori iz takšne lirike, istoveti svoj »jaz« s svojo ponotranjeno subjektiviteto; ta ne priznava nad sabo nobene nadosebne, objektivne transcendence, ampak si njene lastnosti — idealnost, popolnost, lepoto, avtonomnost ali že kar absolutnost — prisvaja sama, kot da je vse to obseženo v njeni lastni notranjosti, tj. v njenih subjektivnih mislih, čustvih, željah, težnjah, hrepenenjih. Takšna subjektiviteta je torej zares sama sebi edini izvir, temelj in merilo, zato pa največkrat v nasprotju z vsem, kar jo lahko omejuje ali ogroža, zlasti s tako imenovano stvarnostjo, z njenimi biološkimi in socialnimi nujnostmi, ki ji pomenijo zgolj negacijo nje same in jim torej gre v obzorju takšne subjektivitete predvsem negativen smisel.

Od Prešerna naprej je »romantičnost« osrednja os, okoli katere se suče slovenski pesniški razvoj, in to v obeh smereh — bodisi da se k nji neprestano vrača, jo obnavlja in variira, ali pa da se od nje oddaljuje, jo poskuša preseči in se utemeljiti v čem drugem, kolikor je seveda ne zavrača in že kar zanika. Čeprav se je ta težnja vsaj deloma začela uveljavljati že v Jen-

kovi poeziji, je bilo vse do moderne in še čez močnejše gibanje v nasprotno smer, tj. k obnavljanju ali celo stopnjevanju »romantičnosti«. Tudi tokovi dekadence in simbolizma, ki so za časa moderne vdirali v slovenski pesniški prostor, niso kaj dosti spremenili takšne temeljne lirske naravnosti, ampak so se ji večidel prilagodili. Šele med obema vojnoma je opaziti naraščanje pojavov, ki poskušajo preseči vase zaprto avtonomijo idealne subjektivitete, bodisi da jo spravljajo v odvisnost od nadosebne metafizične transcendence, kar je bilo pogosto značilno za pesmi Antona Vodnika in tudi Mirana Jarca, ali pa jo razpirajo v stvarnost, največkrat v obliki socialno-političnega angažmaja, kot se je dogajalo Srečku Kosovelu, na splošno pa celotni smeri proletarske in nato socialnorealistične poezije tridesetih let; v tej težnji ji je sledila partizanska lirika. Kljub temu je bilo takšno preseganje temeljne slovenske lirske »romantičnosti« tudi v tem času samo pogojno, kajti iz metafizičnega simbolizma ali pa iz levega angažmaja se je ta poezija lahko vsak hip vrnila v naročje vase obrnjene subjektivitete, ki se zanaša samo na lastno lepoto, avtonomijo in integriteto. To seveda pomeni, da njena »romantičnost« ni bila nikoli odločilno premagana. Izjema je seveda v predvojni poeziji Božo Vodušek, ki je svoj lirski način zavestno zgradil iz odpora zoper egocentrični svet vase zaverovanega subjekta; pri tem ga ni želel preseči niti z izmišljanjem nadosebne metafizične transcendence niti s pozivanjem k levemu angažmaju, ampak se je odpovedal obojemu, nato pa vztrajal v brezobzirni analizi, odkrivanju in kritiki protislovij, ki se skrivajo v romantični subjektiviteti in so razlog, da nikakor ni avtonomna, kaj šele, da bi bila idealna ali celo absolutna. S tem se je Vodušкова lirika že pred vojno izkazala za najbolj daljnosežno oddaljitev slovenske poezije od romantičnih izvirov.

Dogajanja, ki jih lahko odkrivamo v tej poeziji vse do druge svetovne vojne, tudi po nji niso izgubila svojega odločilnega pomena. Najdemo jih v središču slovenske lirike v letih 1950—1980, resda v novih, močno spremenjenih okoliščinah, vendar še zmeraj tako, da v temelju določajo položaj najnovejšega pesništva. Njegova glavna značilnost je še zmeraj prepletanje, križanje in razhajanje obeh nasprotujočih si gibanj — z ene strani vračanje k romantični subjektiviteti v njeni prvotni veljavi, z druge odmikanje, ki seže vse do skrajnega zanikanja in izbrisa njenih bistvenih vrednot. To pa seveda ne pomeni, da se v sodobni slovenski liriki samo preprosto ponavlja dogajanje, ki je bilo značilno za slovensko poezijo od Prešerna naprej bolj ali manj v vseh razvojnih obdobjih. Njena specifičnost je ravno v tem, da postavlja potrjevanje in zanikanje romantične subjektivitete na novo, v marsičem zaostreno, pa tudi v medsebojnih razmerjih spremenjeno raven. Predvsem so oblike obojnega dogajanja veliko bolj zapletene in pesniško raznovrstne kot v vseh prejšnjih pesniških časih. Poleg tega je pa tudi razmerje med njima prvič v zgodovini slovenske poezije premaknjeno v korist silam, ki razveljavljajo moč, veljavo in utemeljenost romantične subjektivitete. Ta težnja je v slovenski liriki 1950—1980 tako očitna, radikalna, včasih že kar silovita, da presega na daleč vse, kar je bilo podobnega v Jenkovih časih, v slovenski moderni, v tako imenovanem ekspresionizmu in socialnem realizmu tridesetih let. Zato predstavlja osrednjo značilnost sodobnega slovenskega pesništva, se pravi tisto v njem, kar ga na prvi pogled najbolj loči od prejšnjih pesniških obdobj. Sodobna slovenska lirika je čas, ko dosega protiroantično pesniško razpoloženje svoj vrh, dokončen

razmah in prevlado. Vendar pa s tem še ni rečeno, da v tej liriki ni zamahov v nasprotno smer, vračanja k prvotni romantični subjektiviteti, k njenemu ponovnemu potrjevanju in uveljavitvi. Takšnih pojavov je v sodobni slovenski poeziji več kot dovolj, samo da so morda skrivnejši, težje razpoznavni, predvsem pa pogosto nepričakovani.

Obojna težnja se je v zapletenem navzkrižju začela uveljavljati že okoli leta 1950, ko je slovenska lirika šele stopala v svoje novo obdobje. Izzvevanje NOB pesništva, ki je avtonomno romantično subjektiviteto podredilo socialnopolitičnemu angažmaju, je med drugim prineslo predvsem njeno ponovno sprostitev ali vsaj možnost za obnovo, kar se je nato na začetku petdesetih let dejansko zgodilo v precejšnjem delu mlajše poezije. Toda umik socialnorealistične tradicije tridesetih let in medvojnega časa je imel še drugo posledico. Omogočil je ponoven razmah pesniških sil, ki jih je socialni realizem potisnil v stran, med njimi različne simbolistične tokove iz časa ekspresionizma, njihove križance z začetnim eksistencializmom, prve predvojne poskuse v postsymbolistično smer in končno seveda poezijo, kakršno je izdelal Božo Vodušek. Zato ni naključje, da v petdesetih letih doživlja ponoven razmah lirika Voduška, Antona Vodnika, Ceneta Vipotnika; da se sredi tega desetletja dokončno izoblikuje Udovičeva pesem; in da se do svojega novega vrha po letu 1960 razvije Kocbekova. Resda v teh pojavih ni manjkalo tudi vračanja k romantičnemu subjektivizmu, toda zvečine so bili zaznamovani z eksistencialnimi ali pa metafizičnimi prvini, ki so ga poskušale preseči ali vsaj postaviti na relativnejša tla. Hkrati se je v delu mlajših pesnikov, ki so se takoj po letu 1950 obrnili v obnovo romantične subjektivitete, kmalu v različnih smereh razmahnil proces, v katerem se je ta ponovno začela razkrajati. Ko je v to poezijo proti letu 1960 posegel še modernizem, se je ta proces pospešil in v nekaj letih dosegel raven, na kateri se je zdel romantični subjekt dokončno razvrednoten in ga je zamenjal lirski subjekt, kakršnega slovenska pesniška tradicija v glavnem sploh ni poznala; ta skrajna varianta je nato prešla v mnogovrstne poskuse ultramodernistov znotraj avantgard. In končno še tretji, prav tako navzkrižen pojav — v šestdesetih letih je znova začela nastajati poezija levega angažmaja, to pot v imenu novolevičarske ideologije. Tudi njen temeljni namen je bil razvrednotiti vase zaverovani romantični subjektivizem, da bi se ponovno odprl družbenokritični akciji ali vsaj misli. Toda obenem se je prav v takšni poeziji ponovno obnavljala notranjost romantične subjektivitete, saj je — kot že v predvojni angažirani socialnorealistični pesmi — bil izhodišče zahtevi po socialnopolitično konkretnejši humanizaciji pesniške besede vendarle prav romantični subjekt s svojo idealno notranjostjo.

Iz takšnih pogledov je razvidno, da so pomembno vlogo v procesu navzkrižnega obnavljanja in rušenja romantične subjektivitete v sodobni slovenski liriki imele smeri, ki jim literarna zgodovina pravi postsymbolizem, eksistencializem, novolevičarska angažirana poezija, modernizem, ultramodernizem, postmodernizem. Nekatere teh smeri veljajo v sodobni slovenski liriki za tradicionalne, druge za novatorske ali s splošno besedo »moderne«. Vendar je njihova sestava preveč zapletena, da bi lahko obveljalo preprosto enačenje tradicionalno-konservativnih pesniških smeri s tistim, kar v sodobni slovenski liriki vztraja pri vzorcu romantične subjektivitete; nasprotno pa da bi morali »moderne« smeri razumeti kot dosledne

nosilce protiroantičnega pesništva. Poezija povojnega simbolizma in post-simbolizma je resda bila po svojem temeljnem navdihu naravnana v metafizično doživetje, ki naj preseže individualnost romantičnega subjekta; vendar je bila v nji pogosto navzoča tudi negotovost spričo takšnih metafizičnih poskusov, ki so na ozadju novodobnega nihilizma postajali vendarle zmeraj bolj krhki; od tod je v tej liriki nastajala ravno obratna težnja, kako se iz razpadajoče metafizike spet zasidrati v svet romantične subjektivitete. Zoper takšno subjektiviteto je bil najdosledneje naravnani eksistencializem, ki je v obdobju 1950—1980 stopal tudi v območje lirike, čeprav seveda prav tu samo v obliki bolj ali manj izrazitih motivno-tematskih tokov, ne pa v takšni sklenjeni obliki, kot sta jo poznala pripovedništvo in dramatika, kjer je edino mogoče govoriti o eksistencializmu kot pravi literarni struji. Eksistencialistični tokovi so tudi v sodobni slovenski liriki najmočnejše načenjali samozavest romantične subjektivitete, saj so poskušali do kraja izvesti vse posledice, ki jih je za posameznikov obstoj prinašal metafizični nihilizem; iz njega so osvetljevali subjektiviteto romantičnega subjekta, da bi v nji odkrivali notranjo krhkost, nemoč in celo votlost, kar je seveda pripeljalo do razničenja romantične subjektivitete na ravni socialno-moralnega nihilizma. Vendar pa se je tudi na dnu takšnih eksistencialnih doživetij ohranjala vsaj kot ostanek še zmeraj rahla sled romantičnega subjektivizma, saj je temelj poskusom, ki do kraja radikalno zastavljajo vprašanje človeka proti stvarnosti, svetu in samemu sebi, vendarle romantični subjekt, ki se postavlja na absolutno točko, s katere lahko razsoja o vsem, negira vse, navsezadnje celo sam sebe. V tej podobi se eksistencialistični tokovi v slovenski liriki po letu 1950 vendarle ne skladajo z »modernimi«
smermi, čeprav se zdi, da prihajajo naproti predvsem modernizmu, kot da je v tem najprimernejša podlaga za razvitje vseh posledic, ki iz eksistencializma sledijo za veljavo, položaj in sestavo romantične subjektivitete. Kljub temu je najti močne sledove eksistencialističnega toka tudi pri pesnikih, ki so daleč od modernizma, saj so izrazito tradicionalni, formalno-estetsko konservativni, če že ne kar sovražni sleherni modernejši estetiki. Poleg tega je lahko eksistencialistični tok po svoje udeležen tudi v novolevičarski angažirani poeziji, ki je formalno večidel konservativna; pogosto je njen obrat k angažmaju pogojen v eksistencialističnem spoznanju, da je romantični subjekt samo na videz avtonomen, kar pomeni, da mora iz sebe navzven; pred lastno krhkostjo naj ga rešuje akcija za spreminjanje sveta, s katero bo okrepil in rešil tudi sam sebe.

Navsezadnje je dvojnost zavračanja in obnavljanja romantične subjektivitete značilna tudi za modernizem, ki je postal v šestdesetih letih osrednja struja sodobne slovenske lirike. Zdi se, da modernizem sam na sebi ni nasproten romantični subjektiviteti, ampak je do nje kvečjemu indiferenten, se pravi, da je niti ne potrebuje niti nujno ne zanika. Modernizem, ki se v poeziji uveljavlja predvsem z radikalnimi novostmi jezikovnega ritma in stila, pa tudi z daljnosežno preobrazbo njene notranje forme, je po svojem bistvu utemeljen v novem tipu fluidne, brezsubstancne zavesti, ki ni več vezana na nepremakljivo podlago, ampak lahko iz sebe s pomočjo osvobojenih ekspresivnih in konstrukcijskih sil pesniškega jezika ustvarja svoj lasten, od stvarnih vzorcev neodvisen svet. Takšna zavest seveda ne more biti podrejena nobeni nadosebni metafizični transcendenci, zato je bistveno povezana tudi z metafizičnim nihilizmom. S tem se pa modernizem še zmeraj

giblje na ravni, ki je združljiva z romantičnim subjektivizmom oziroma mu preočitno ne nasprotuje, saj tudi ta ne priznava nadosebne metafizične transcendence, ampak vse transcendentno povzema vase kot imanentno vsebino svoje subjektivitete. To je najbrž razlog, da tudi v slovenski liriki 1950—1980 — podobno kot se je zgodilo že enemu prvih evropskih pesniških modernistov, Guillaumeu Apollinairu — modernizem nastopa ne tako redko v zvezi z romantično subjektiviteto, pri čemer je seveda ta subjektiviteta zožena na kult subjektive svobode, igre s svetom in samim sabo, tako da ji s stališča klasične »romantičnosti« manjka vsaka prava idealnost; kljub temu ohranja v sebi še zmeraj nekaj bistvenih romantičnih usedlin. Do kraja zapušča modernizem območje romantične subjektivitete in se obrne v njeno zanikanje šele tedaj, ko se z ravni metafizičnega nihilizma spusti v globino socialno-moralnih in duhovno-eksistenčnih negacij, kar pomeni, da se fluidna zavest modernizma dopolni v doslednem samozanikanju subjekta kot vrednote. Verjetno tudi v sodobni slovenski liriki do takšnega radikalizma ne prihaja iz bistva samega modernizma, ampak iz njegovega križanja z radikalnimi eksistencialističnimi tokovi, ki si na ta način dobijo v modernistični poeziji prikladno formalno izrazilo. Nekoliko drugačna je skrajnost, ki jo modernizem dosega s spreminjanjem poezije v zgolj jezikovno igro — tu očitno ne gre za radikalizacijo nihilizma, ampak za razvitje modernističnega načela, da je bistvo subjekta fluidna zavest, ta pa po svojem bistvu ni nič drugega kot jezik, ki ga lahko tak subjekt svobodno uporablja za konstrukcije po načelih, ki se skrivajo v zakonitostih samega jezikovnega gradiva. Namesto v modernistični nihilizem se takšna poezija izteka v modernistični esteticizem, kolikor se seveda ne združi eno z drugim v enoten tip vsestransko radikalnega ultramodernizma.

Podrobnejši pogledi na razmerja med literarnimi smermi, ki oblikujejo podobo sodobne slovenske lirike, opozarjajo na to, da ta razmerja niso čisto preprosta in da bistvenih značilnosti ni mogoče zvesti na nekaj malega splošnih literarnozgodovinskih kategorij. Poleg tega pa se osrednji proces obnavljanja in preseganja romantične subjektivitete, kot ga je zaznati v pesništvu od 1950 do 1980, kaže pri vsaki od generacij, ki so v to liriko prispevale pomemben delež, bistveno drugače, včasih kar s precejšnjimi razlikami. In tako se splošni pogled na sestavo in značilnosti sodobne slovenske lirike lahko konkretizira šele ob razboru takšnih generacijskih skupin.

Prva teh skupin zajema pesnike, ki so se do svojega prvega vrha formirali že pred vojno ali vsaj sredi nje, tako da v svojem povojnem izhodišču povzemajo duhovno-estetske predpostavke, ki so drugačne od tistih mlajših rodov. Obenem so prav ti pesniki po letu 1950 stopili v novo, drugačno ali celo odločilno obdobje svojega pesnjenja, tako da dejansko pripadajo prav temu času in niso samo izzvenevanje prejšnjega. Mednje sodijo gotovo Božo Vodušek, Anton Vodnik, Cene Vipotnik, Matej Bor, Edvard Kocbek in Jože Udovič. Vodušek je po vojni objavil vsega skupaj samo osem pesmi, od teh so prve štiri še odmev medvojne in prve povojne dobe, medtem ko zadnje štiri — objavljene po letu 1950, prva med njimi dvodelna pesem *Rojstvo Adamovo* — pomenijo za sodobno slovensko liriko enega njenih začetkov. V njih se Vodušek spet vrača k breziluzijski podobi človekove subjektivitete, vendar brez nekdanje satirično-ironične ostrine na račun naivnih skrajnosti romantičnega subjektivizma, pač pa z zrelo, grenkobno in hkrati resignirano modrostjo človeka, ki vé za vse usodne meje

človeškega; ta modrost se v tonu ponekod obarva s skrivno nostalgijo po izgubljeni romantični subjektiviteti, naj se zdi še tako nevrnljiva. Eksistencialistični tok, ki se je tako značilno uveljavljal v predvojni Voduškovi liriki, se pojavlja na pragu sodobne slovenske lirike znova, to pot ublažen z rahlimi primesmi domotožja za nekdanjim romantičnim svetom, po obliki pa naravnano k »neoklasicizmu«, vendar še zmeraj tako močan, da je ravno prek Voduška spet stopil v osrednje tokove lirike po letu 1950. Drugačen prispevek je vanjo vložil Anton Vodnik s številnejšimi pesmimi, ki sodijo v najboljše del ne le njegove lastne poezije, ampak nove lirike sploh. V nasprotju z Voduškom je Vodnik v predvojni zbirki *Skozi vrtove* uresničil novo obliko simbolistične poezije, oprte na katoliški tip transcendence. Ta oblika je doživela nekaj sprememb v Vodnikovih medvojnih pesmih, tudi s partizansko motiviko. Na pragu sodobnosti se je znašla še zmeraj obtežena z metafizično usledino, ki tudi po letu 1950 odmeva v njenem visokem, zanosnem ritmu in slogu. Toda hkrati se Vodnikova sodobna lirika naseljuje v spremenjenem duhovno-metafizičnem prostoru — katoliškega simbolizma je v nji zmeraj manj, njena metafizika neopazno prehaja v panteizem, pa še ta polagoma izgublja pravi metafizični pomen in postaja izrazilo subjektivitete, ki je zmeraj bolj sama, ogrožena s smrtjo in bolečino, očarana od lepega videza sveta, ki izgublja svoje etične predznake in mu ostajajo samo še estetske lastnosti, za katerimi prežita trohna in smrt. To pa pomeni, da se zadnja Vodnikova lirika znova napaja iz izvirov vznemirjene, ranljive, spet do kraja intenzivne romantične subjektivitete; s tem se vključuje v eno osrednjih dogajanj sodobne slovenske poezije. Podobno pot, čeprav z drugim izhodiščem, je prehodila po letu 1950 lirika Mateja Bora. Tudi Bor je v prvi, medvojni fazi našel svojim pesmim podlago v nadosebni transcendenci, ki pa ni bila mistično-simbolistična, ampak narodnoosvobodilna in historičnomaterialistična, tj. odrešilno dogajanje v zgodovinskem času in prostoru. V zbirki *Sled naših senc* (1958) se je izkazalo, da takšna transcendenca te lirike ne more več odreševati iz obsojenosti na individualno izkušensko resnico; ta se v Borovih pesmih odslej postavlja večidel v smislu ogrožene, za minljivost, smrt in spor s stvarnostjo določene romantične subjektivitete. V precejšnjem delu Borove nove poezije se ta drža uravnava v moralitetno kritiko sodobne stvarnosti — najizraziteje s ciklom *Šel je popotnik skozi atomski vek* — v lirsko najintenzivnejših tekstih pa v uprizarjanje doživetij lepote, ljubezni, minljivosti, kot jih iz sebe ustvarja romantična subjektiviteta, a jih v nasprotju z Vodnikom oblikuje s sredstvi klasične »romantične« ali »realistične« poetike. Na sredi med takšno poetiko in mistično-simbolističnim načinom so obstale redke povojne pesmi Ceneta Vipotnika, med njimi predvsem ljubezenske in obmorske impresije. Pripete so sicer na okvir zemeljsko-lepotnega panteizma, ki vnaša vanje metafizične prvine. Vendar njegova moč ni tako bistvena, da bi dvignila človeka nad njegovo individualnost, zlasti v njeni ranljivosti in minljivosti, tj. določenosti za smrt; s tem se tudi Vipotnikov lirski subjekt vrača k izvirom romantične subjektivitete. Podobno se mora glasiti tudi sodba o duhovnozgodovinskem smislu obsežne in bogate poezije Jožeta Udoviča. Tudi v njegovih pesmih, prvič zbranih v knjigo *Ogledalo sanj* (1961), se na ozadju posameznih tekstov riše žar nekakšne panteistične metafizike, ki naj bi dala subjektu, postavljenemu v ta zaris, orientacijsko moč, če že ne kar notranjo držo. Vendar sila takšne transcendence ni premočna, tako da se polagoma spreminja v

zgolj notranje doživetje same subjektivitete, ta pa dobiva vse bistvene poteze avtonomne, idealne, vendar ogrožene romantične eksistence. Nadaljnja pot Udovičeve lirike gre v opesnjevanje razpadanja, v katero je obsojena takšna subjektiviteta; iz sveta svetlih, estetskih podob se premika v mračnejšo, pogosto odtujeno, neestetsko območje stvarnega. To bi kazalo, da je to pesništvo vsaj podtalno začelo sprejemati vase tudi spodbude eksistencialističnega toka. Toda njegov zunanji čar je bil seveda ves čas zvezan z dejstvom, da je Udovič med prvimi prisluhnil pesniškemu modernizmu, čeprav v zmerni ali »klasični« obliki; romantična subjektiviteta je prek nedoločene gibanja fluidne modernistične zavesti, njenih metafor in simbolov dobila nov estetski mik. Tok modernizma se je dotaknil tudi povojne lirike Edvarda Kocbeka, ki zlasti s svojimi zadnjimi zbirkami, natisnjenimi šele v *Zbranih pesmih* (1977), sodi v območje sodobne slovenske lirike. Vendar pri Kocbeku modernistična plast ni bistvena, čeprav mu seveda omogoča, da svojo predvojno pesniško govorico, oplojeno še iz tako imenovane metafizične nove stvarnosti, približuje modernejši poetiki. Sicer pa so bile Kocbekove pesmi zadnjih trideset let predvsem najizrazitejši dosežek sodobne lirike na ravni metafizično-eksistencialnega pesnjenja. Kot se je Kocbek že v predvojnih pesmih odpovedal zgolj osebni doživljajski poeziji, da bi jo presegel na nadosebni ravni metafizične transcendence, ki nosi posameznega človeka, je ta napor z veliko intenzivnostjo prenesel v novo pesniško dobo. Pri tem je moral v pesniške privide katoliške transcendence, iz katere je prvotno izhajal, vključevati močne prvine eksistencialističnih doživetij, kar naj bi to transcendenco napolnilo s konkretno človeško, tj. etično, zgodovinsko, socialnohistorično vsebino, hkrati pa naj bi doživljanje lirskega subjekta zavarovalo pred vračanjem v romantično subjektiviteto. Kocbekove najpomembnejše lirske pesmi po letu 1950 so nastajale na takšni ozki vzpetini med metafizičnim simbolizmom, eksistencialističnimi motivi in odpovedovanjem zgolj romantični subjektivnosti. Kjer je prevladala volja v imenu metafizičnega eksistencializma presojeti sodobno stvarnost, se je ta lirika — zlasti v zadnjih zbirkah do *Poročila* — premaknila v območje moralitetne, včasih opazno racionalne pesmi. V zadnji zbirki *Žerjavica* se je Kocbekova temeljna metafizično-eksistencialna inspiracija znova strnila v pesmih v prozi, ki pomenijo nov vrh te poezije.

Po vsem tem se zdi temeljna značilnost sodobne slovenske lirike, kolikor pripada še generacijski skupini pred vojno formiranih avtorjev, ta, da izhaja večidel iz metafizičnega simbolizma ali pa iz eksistencialističnih nastavkov, vendar le izjemoma vztraja v obojem, ampak se polagoma vrača k romantični subjektiviteti, čeprav močno oplojeni s eksistencialnimi dilemami, včasih celo s formo modernizma. Precej drugačno je bilo izhodišče generacij, ki so stopile v slovensko poezijo šele med vojno, s partizansko poezijo, večidel pa šele po letu 1950 ali 1960. Zrasle so brez pravega stika s predvojnim simbolizmom ali s prvimi zametki eksistencialističnega toka pri Vodušku. Zato v temelju njihove poezije ni mogla obstati nikakršna prava predstava metafizične transcendence. Edina, ki jim je bila v medvojnem in prvem povojnem času dostopna, je bila zgodovinska transcendence historičnega materializma kot transcendence zgodovinske utopije, toda ta je za to generacijsko skupino zelo kmalu zgubila pravi pesniški pomen. Posledica je bila ta, da se je za najnaravnejše izhodišče v pesniško-duhovno ustvarjalnost po letu 1950 izkazala tem rodovom romantična subjektiviteta,

potrjena s skoraj stoletno lirsko tradicijo, resda spremenjena, prizadeta in omejena z osebnimi, splošno življenjskimi in socialnohistoričnimi izkušnjami, vendar kljub vsemu znova postavljena v središče lirskega subjekta kot njegov edini možni temelj. Toda takšna subjektiviteta je bila tej liriki šele izhodišče. V svojem razvoju se je nato od nje bolj ali manj oddaljevala, jo poskušala prerasti, pa se tudi vanjo znova vračala, kolikor je ni seveda do kraja zavrгла, zanikala in nadomestila z radikalnim protiromantičnim stališčem. Ta proces se je dogajal v različnih smereh. V njem so odigrali vlogo skoraj vsi literarno-estetski, ideološki, metafizično-eksistencialni tokovi, ki so napolnjevali slovenski pesniški prostor po letu 1950. Iz začetnega položaja obnovljenega romantičnega subjektivizma je bilo tem pesnikom seveda mogoče tudi vztrajati pri takšni zasnovi, kar pa ni bilo zagotovilo za nov lirski razmah; lahko so se iz nje odprli eksistencialističnim tokovom, povzeli Voduškovu kritiko romantičnega subjekta ali pa se kako drugače prebili na rob metafizičnega nihilizma, od koder ni bilo daleč do njegovih konkretnih socialno-etičnih izpeljav; manj radikalna je bila smer, ki je vodila iz romantične subjektivitete v novolevičarsko angažirano poezijo šestdesetih let, ki je iz notranjega zloma romantičnega subjekta poskušala naravnati njegove energije v nov ideološki boj s stvarnostjo; drugače spet se je dalo naivnost romantične pozicije prerasti v smeri novega življenjskega »realizma«, ki naj bi nevzdržno razhajanje subjekta s stvarnostjo nadomestil z dialektičnim upoštevanjem njune stvarne povezanosti, nezadostnosti in vendarle tudi edino možne skupne obstojnosti; končno je bila tu še možna navezava na tradicijo simbolizma, ki je tudi tej generaciji ponujal različne vzorce pesniško doživljene metafizične transcendence, in te se je dalo povzeti, če ne drugače, vsaj kot metaforičen okvir za novo doživetje notranjega bogastva, pa tudi razcepljenosti romantične subjektivitete; in navsezadnje se je ta generacijska skupina lahko bolj ali manj na široko odprla vdoru modernistične pesniške zavesti, ki je obetala vsaj formalno-estetsko prenovu, v svoji radikalnejši izpeljavi pa pripeljala do novega tipa poezije, v katerem je s svobodno jezikovno tvornostjo, konstruiranjem in igro celó sama romantična subjektiviteta lahko našla novo možnost avtonomne, absolutne, do kraja estetske svobodnosti.

Iz teh možnosti je ustvarjala generacijska skupina, ki je za slovensko liriko 1950—1980 osrednja, saj je bila neprekinjeno navzoča v treh desetletjih njenega razvojnega poteka, vrh je dosegla večidel po letu 1960, nato pa svojo tvornost odločilno obnavljala še v sedemdesetih letih. Zato ji ni mogoče odreči za sodobno slovensko liriko osrednjega pomena, to pa je spet zvezano z dejstvom, da se je ravno v njenem delu križala bogata problematika te lirike. S tem bo v zvezi še dejstvo, da je število njenih veljavnih predstavnikov izjemno veliko, saj menda presega obseg vseh prejšnjih generacijskih skupin slovenske poezije. Prav to je razlog, da jih je na tem mestu mogoče upoštevati samo v omejenem izboru in obrisno, kolikor pač reprezentirajo tiste težnje, ki so se pokazale v splošnem razboru sodobne slovenske lirike bistvene.

Prva znanilca vrnitve k romantični subjektiviteti na začetku petdesetih let se zdita Peter Levec in Jože Šmit, morda prav zato, ker sta se že v svoji partizanski liriki nagibala vanjo. Okoli leta 1950 sta takšno pozicijo opesnila najdosledneje, s skoraj deklarativno jasnostjo, v glavnem s sredstvi tradicionalne poetike. V svojem nadaljnjem pesništvu, ki je bilo pri Levcu razme-

roma redko, pri Šmitu pa obsežno, sta vztrajala v doseženi romantični subjektiviteti in konservativni formi, vendar sta oboje obrnila predvsem v moralitetno kritiko sodobne stvarnosti. Drugače se je gibala lirika Ivana Minattija, čeprav je izhajala iz podobnih nastavkov partizanske poezije. Tudi Minatti je okoli leta 1950 prestopil v območje čiste romantične subjektivitete, vendar ne deklarativno, ampak s konkretnim doživetjem razmerij romantičnega subjekta do sveta, narave, ljubezni, družbe in samega sebe, najprej v tradicionalnih oblikah, pozneje v razvezanih, ki se jim morda pozna vsaj rahel vpliv modernizma. Vštric s tem je šel pesnikov razvoj v izostreno podobo romantičnega subjekta, njegove degradacije, ogroženosti in razpadanja; tako da v svojih skrajnostih ta poezija seže do prvinskega eksistencializma, ne da bi zapuščala samozadostnost romantične subjektivitete, ki se ne more dokončno prepustiti niti metafizični transcendenci niti metafizičnemu nihilizmu, saj bi navsezadnje posesal vase tudi »jaz« samega subjekta. Vztrajanje v romantični subjektiviteti, združeno z zavestjo o njeni ranljivi nezadostnosti, je obstalo tudi v središču poezije Toneta Pavčka. Njena zunanja značilnost je sorazmerna nedotaknjenost od formalnih spodbud modernizma pa tudi vsebinskih zglede eksistencializma in postsimbolizma. Njeno pravo jedro je najbrž položaj romantičnega subjekta, ki se iz svoje temeljne ogroženosti navzkrižno zateka po substancialno izpolnitev k naravi, naravnemu kmečkemu bivanju, v erotično čutnost in moralitetno kritiko sodobnega sveta, da bi se končno soočil s poslednjo mejo svoje subjektivitete, tj. s smrtjo. Takšna navzkrižna razpetost je značilna tudi za liriko Lojzeta Krakarja, samo da je v svojih skrajnostih še bolj vsestranska in radikalna. V nji se strogost »klasično« konservativne forme menjava s svobodnejšimi asociacijskimi zamislimi zmernega modernizma. Vsebinsko je razpon te poezije še večji, saj se iz začetnega položaja ogrožene romantične subjektivitete giblje vsaj v troje divergentnih smeri — v zaostreno moralitetno kritiko stvarnosti, v radikalno, do pravcatega eksistencializma in metafizičnega nihilizma prignano razbitje samega romantičnega subjekta, nazadnje pa še v resignirano vračanje k izvorom njegove neizčrpane subjektivitete, resda zastrte z negotovostjo spričo skrivnostne nerazvidnosti in izročnosti človeka silam neznanega sveta. V podobnem, pa vendar čisto drugačnem zarisu romantičnega subjektivizma se giblje poezija Janeza Menarta. Njena najvidnejša zunanja posebnost so seveda izrazita »verističnost«, tj. demokratična, skoraj plebejska popularnost; vsebinska in formalna navezanost na romantično-realistično izročilo 19. stoletja; in v zvezi s tem stroga nepopustljivost do vseh novosti, ki jih prinaša v poezijo novodobna modernistična zavest. S temi značilnostmi se povezuje velika raznovrstnost — od sentimentalne ljubezenske pesmi prek satire, parodije in paskvila do epsko-lirske, skrajno stvarne opesnitve osrednjih tem in navsezadnje skoraj filozofsko-refleksivnih razvitij njihove miselne vsebine. Mimo vsega tega je pa pravo jedro Menartove lirike najbrž tam, kjer se problem romantične subjektivitete spušča na najbolj otipljivo, drastično, naturalistično prosojno raven brezmočne eksistence »malega človeka« in kjer skoz vztrajanje na skrajnje izpostavljeni točki takšnega subjekta zasije njegova prvinska ogroženost, kar pomeni, da se ta »verizem« napaja z izrazitimi tokovi prvinskega, čeprav bolj ali manj nezavednega eksistencializma. Takšnim skrajnim povezavam se nedvomno izogiblje poezija Cirila Zlobca, ki je sicer v svojem izhodišču bila prav tako zaznamovana z vrnitvijo k romantičnemu subjektu.

V zrelem obdobju je polagoma razvijala problematiko njegove protislovne ujetosti v stvarnost, bodisi prek erotike, socialne vezanosti na sočloveka, pa tudi širših socialno-etičnih in zgodovinsko-političnih kompleksov. Pri tem so ji tuje skrajnosti metafizičnega nihilizma, čeprav se pogosto približa tudi eksistencialnim dilemam. Njen temeljni položaj je iskanje dinamičnega ravnotežja med nasprotujočimi si silami subjekta in stvarnosti, pogosto pojeneda z resignacijo ali celo s tragiko spričo njunih nevzdržnih razhodov. Formalno dopolnilo takšne vsebinske zasnove je v tej liriki kombiniranje stilno-verzne tradicije z zmernim modernizmom, največkrat v izvorni sintezi, ki spominja na oblike sintaktično-metaforičnih mediteranskih »manierizmov«. Popolnoma drugačna je podoba Kovičeve poezije, čeprav je prav tako izšla iz začetnega obnavljanja romantične subjektivitete in ves čas težila v premagovanje skrajnosti, ki so se odpirale iz krize romantičnega subjekta v novodobnem času. Vendar je bil vdor eksistencialističnih spodbud vanjo močnejši, pa tudi njena odprtost v metafizične tradicije simbolizma je polagoma postajala opaznejša. Eno in drugo je Koviču postalo predvsem sredstvo za opesnjevanje romantične subjektivitete, ki se giblje na robu svoje gotovosti, zgublajoča se v ujetost sveta, ki je napol simbolična skrivnost, napol pa že nihilistični nič, prekrit z estetskostjo dekadenco dražljivega, slikovitega in vendar že izpraznjenega videza. V formi se navzkrižni položaj te poezije kaže kot skladno povezovanje tradicionalnega verza z modernistično fluidnostjo podob, kompozicije in misli, pogosto sicer še z uporabo simbolistično-dekadentnega građiva.

Do kraja je segla v obračun z romantično subjektiviteto šele lirika Daneta Zajca proti koncu petdesetih let, v čemer je njen razvojno prelomni pomen; nato je to skrajnost dosledno izoblikovala v sklenjen, docela enoten pesniški svet. Za lirski subjekt v tej poeziji očitno ne obstaja več notranjost, ki bi bila idealna, avtonomna, samozadostna; prav tako pa tudi ne metafizična transcendenca, ki bi bila pozitivna nadosebna realiteta. Negacija obojega je izvedena do konca, hkrati pa že prelomljena v svoje nasprotje — na mesto romantičnega subjekta je stopil njegov antipod, ki je nosilec zla, negacije, uničevalnega ničā. Izza takšnega subjekta se prikazuje že tudi nov tip negativne, uničevalne, absurde transcendence, samo da ni mogoče ugotoviti, ali je takšna transcendenca zgolj subjektivno lastno dno ali pa ji pripada tudi nadosebna metafizična obstojnost, kot da je zlo v človeku določeno z objektivnim absurdnim redom metafizike. Za Zajčevo poezijo ta nerazvidnost ni pomembna, saj kvečjemu prispeva k prepričevalnosti njene govora, ki noče biti objektivna pripoved o zlu, ampak njegova neposredna, magična, ekstatična in že kar ritualna navzočnost v pesniški besedi. V ta namen je moral pesnik prelomiti tudi s tradicionalno slovensko lirsko formo in se po ustrezna sredstva obrniti k precej starejšemu izročilu arhaičnih, primitivnih, barbarskih kultur. Seveda se takšna arhaičnost v to poezijo precej vendarle skoz sito temeljnih postopkov sodobnega modernizma, kot ni mogoče spregledati, da se v njeni vsebini radikalni eksistencializem sprevača v novodobni simbolizem negativne transcendence. Podobno težo, čeprav z drugačnimi formalnoestetskimi predznamenji ima lirika Gregorja Strniše, ki je prav tako od vsega začetka stopala v smer dokončnega zanižanja romantične subjektivitete. Tudi tu sta človek in svet postavljena do kraja v okvir negativne transcendence, pri čemer kot pri Zajcu ni razvidno, ali je ta transcendenca samo najgloblje dno človekove votle, negativne,

zle subjektivitete, ali pa sega vanjo iz nezavedne nadosebne stvarnosti, morda iz višjega metafizičnega reda. Razlika je v načinu, kako Strniša pesniško postavlja tako preurejeni svet, saj ga ne kliče v magično navzočnost zaklinjanja, se pravi s krettno še zmeraj živega etosa, ampak ga postavlja kot likovno nazorno podobo bolj ali manj negibnega grozljivega sveta mita, pravljice ali literature. Slikovito dražljivi, celo dekadencijski motivi njegovega sveta so zajeti iz mirne distance zgolj estetskega pogleda, ki jim seveda na skrivaj podlaga simbolični smisel, kot ga terja negativna transcendenca metafizičnega nihilizma. Takšni mirni distanci slikovne simbolike ustreza tudi verz, ki v nasprotju z Zajčevim arhaičnim ritmom vztraja v sklenjeni, strogo enakomerni, asonirani in kitično razčlenjeni zaporednosti, ujeti največkrat v ciklično kompozicijo celote. Žensko vzporedje Zajčevi in Strniševi liriki je v svoji zreli fazi postala pesem Svetlane Makarovičeve, na videz dostopnejša, bolj ljubezniva, celo popularnejša, vendar ne manj intenzivna v zavračanju vsakršne romantične subjektivitete. Vsebinsko je ta poezija bližja Zajčevemu magičnemu vzklicanju zla v človeku, vendar na videz v lahkotnejši, manj nasilni in skoraj igrivi podobi. Ta vtis dosega Makarovičeva s spretno izrabo motivov, tem, mitov in form ljudskega poetičnega sveta, pri čemer je tudi njen arhaizem podložen z modernističnim odkritjem arhaičnega sveta. Vendar je modernizem sam v tkivu teh pesmi tako zelo neopazen, da bi jih lahko šteli že med pojave postmoderne pesnjenja, ki se zavestno vrača k tradiciji.

Drugačno pot je prehodila poezija Vena Tauferja. Njena izvornost se je zasnova v zavestnem uvajanju modernistične pesniške forme, ki jo je Taufer med prvimi prenesel v sodobno slovensko liriko v različici, na zunaj bolj radikalni. Pri tem ji je na začetku za vsebinsko podlago ohranjal romantično subjektiviteto, ki se lomi ob spopadu s stvarnostjo. Nato je v *Slovenskih sonetih 62*, ki so verjetno najpopularnejši dosežek te lirike, obnovil v modernistični obliki Voduškovu kritiko romantičnega subjekta. Pozneje je prešel v ultramodernizem, ki pušča za sabo vsakršno problematiko subjektivitete, tako da so mu stvarna doživetja samo še gradivo za konstruiranje pesniških tekstov po formalni logiki, vsebovani v možnostih samega jezika, njegovih temeljnih sestavin in sistemskih zvez. Drugačno možnost je že pred tem odprl pesniškemu modernizmu Tomaž Šalamun s prvo zbirko *Poker* (1966), ki ji je nato v naglem zaporedju s številnimi pesniškimi knjigami dogradil obsežen lirski kontekst. V jedru te poezije je seveda modernistična zavest, ki je samo še ekspresija lastnih psihičnih vsebin in pa konstrukcija takšnih vsebin po imanentnih zakonih same zavesti oziroma jezika. Od tod pretvorba te poezije v neustavljivi tok najsvobodnejših asociacij oziroma presenetljivih, iznajdljivih in skoraj neverjetnih jezikovnih zvez, ki ustvarjajo pred bralčevimi očmi pojavnost posebnega, irealnega in neprestano spreminjajočega se sveta. Kljub temu se v središču te modernistične domišljije kot njeno skrito jedro pojavlja nov tip romantične subjektivitete, osvobojene vsakršne nadosebne transcendence, razbremenjene tudi sleherne socialne in moralne idealnosti, zato pa reducirane na svobodo kot na edino bistvo takšnega subjekta. Konkretno se ta svoboda v Šalamunovi poeziji kaže predvsem kot radoživo, otroško, pa tudi satirično in parodično poigravanje z vsemi jezikovnimi pomeni, s katerimi smo navajeni imenovati stvarnost oziroma človeške odnose z njo. S tem sicer ni zanikan metafizični nihilizem, ki je v modernizmu latentno prisoten, vendar je za temelj lirskega subjekta

razglašena kljub vsemu nekakšna transcendenca, ki je seveda po svojem bistvu samo estetska, saj omogoča subjektu zgolj domišljijško, v ustvarjalnem jeziku dogajajoče se preseganje samega sebe. Precej drugačen tip radikalno modernistične poezije je ustvaril Niko Grafenauer, vendar šele v zreli liriki svojih *Štukatur* (1975). Razlika je očitna že iz stroge sonetne forme, ki je nasprotje verzno-kitični razpuščenosti Šalamunovih pesmi. Ta forma in tudi metaforično-sintaktični postopki spominjajo resda na Mallarméjevo simbolistično poezijo, vendar s precejšnjim odmikom. V Grafenauerjevih sonetih najbrž ni navzoča simbolična nevidnost metafizične transcendence, pa čeprav samo v obliki nič. Namesto tega jih napolnjuje fluidna modernistična zavest, ki se napaja z ekspresivno-konstruktivno igro svojega jezika. Vendar tudi na dnu te igre — podobno kot pri Šalamunu — še zmeraj živi romantična subjektiviteta. Opazna je iz skrivne melanholije, ki se subjektu oglašča iz modernistično estetskih impresij kot odmev njegove lastne, nostalgične in statične, vendar še zmeraj lepe notranjosti. To pomeni, da je ta subjektiviteta pravicato nasprotje Šalamunovi neustavljivi dinamiki.

Iz radikalnega modernizma, kot sta ga reprezentativno, čeprav vsak po svoje uvedla Šalamun in Grafenauer, se je ponujala pot naprej v ultramodernizem avantgarde. Vendar bi za to pot med pesniki osrednje generacijske skupine komajda lahko navedli res reprezentativno ime; celo Franci Zagoričnik, ki se je najbolj nagibal v to smer, je segal v preveč različne tokove modernizma, da bi ga lahko imeli za glavnega reprezentanta enega od njih. Pač pa se od zrelega modernizma proti koncu šestdesetih let tem bolj izrazito ločuje nasprotna smer nove angažirane poezije, ki naj bi nadaljevala proletarsko in socialrealistično liriko predvojnega časa. Nasprotna mu je seveda predvsem na formalno-estetski ravni, saj vztraja v »romantični« poetiki 19. stoletja. Vendar je bolj bistvena razlika vsebin. Namesto da bi novolevičarska angažirana poezija romantično subjektiviteto polagoma razkrojila v fluidni zavesti ali jo celo podvrgla destruktivni sili metafizičnega, socialnega in navsezadnje že tudi moralnega nihilizma, kar se je dogajalo v skrajnih različicah modernizma, jo je poskušala obrniti navzven, da bi s svojo nakopičeno energijo stopila iz svoje lepe notranjosti v akcijo, odpor ali vsaj protest zoper stvarnost. S tem jo je seveda že tudi ohranjala, saj se je iz takšne aktivnosti spet lahko vračala vase, potrjena v svoji immanentni idealnosti, čeprav še zmeraj ogrožena s svojim stvarnim obstojem. Za takšno poezijo v sodobni slovenski liriki resda ni mogoče naštetih tolikšno kopico reprezentativnih imen kot za druge povojne smeri. Angažirani lirski vrsti se je seveda tu in tam po Boru približeval Menart, vendar njenih meja pravzaprav ni prestopil, ker je bistvo njegove lirike ostajalo ves čas sama subjektiviteta, ne pa objektivna ideološka, socialna ali celo politična problematika. Vsaj deloma je segel v angažirano območje Tone Kunter s svojo hoté preprosto, popularno, celo naivno poezijo, ki je po svoji formalnostilni plati vzporednica tako imenovanemu naivnemu slikarstvu ali kiparstvu. Problematika, v katero je Kunter zastavil svojo angažirano liriko, je bila skorajda izključno socialni položaj izumirajočega slovenskega kmetstva v povojnem času. Vendar ji gre v celoti njegovega pesništva samo manjši del, kajti še značilnejša zanj je ljubezenska, domačijska ali preprosto življenjska motivika, ki ne gre v sklop kakršnekoli sodobno angažirane lirike. V tem območju se pri Kunterju skoz formo naivne zavesti vrača subjekt k izvirom romantične subjektivitete, tako da bi lahko imeli to liriko za izviren

primer v obnavljanju romantičnega lirskega subjekta v pesništvu šestdesetih in sedemdesetih let; resda predvsem v mejah drobnih lirskih form. Pač pa se pojem novolevičarsko angažirane poezije v celoti prilega liriki Ervina Fritza, saj je njena načela nekajkrat opesnil na razvidno deklarativen način in jih s tem vgradil v temelje svojega lirskega sveta. Ta je res ves čas v nasprotju z modernizmom naravnani v stvarno postavljanje človeka v otipljivi prostor biološke, socialne in deloma politične eksistence. Tu naj se izkaže dejanska humanistična vrednost subjekta, za katero se ta lirika zavzema. Vendar ni mogoče spregledati, da je njegova izvorna vrednost zasidrana v romantični subjektiviteti. Brž ko padejo s tega pesništva socialnopolitične obveze in se znajde spričo minljivosti, smrti in trpljenja kot gola posamezna eksistenca, se lahko nasloni samo še na vrednost svoje idealne notranjosti, da bi iz nje kljuboval stvarnosti sveta. Ta notranjost je še zmeraj romantično subjektiva, čeprav obarvana tudi z nekaj eksistencialnimi ali celo eksistencialističnimi primesmi.

Delež, ki ga je v sodobno slovensko liriko vložila po letu 1950 njena osrednja generacijska skupina, se torej giblje v širokem razponu od simbolizma, postsimbolizma, eksistencializma in angažirane poezije vse do zmernega in radikalnega modernizma z njegovimi podaljški v ultramodernizem. S tem je bila v to liriko zajeta že skoraj celota pesniških možnosti, s katerimi je lahko razvijala svojo osrednjo problematiko. To dejstvo je najbrž vnaprej določalo, pa tudi omejevalo razvoj generacije mlajših in najmlajših avtorjev, ki so v sodobno slovensko liriko stopili večidel po letu 1970 ali šele proti koncu tega desetletja. Med njimi so ustvarjalci z že izdelano fiziognomijo, potrjeno z več zaporednimi pesniškimi knjigami; pa tudi takšni, ki so šele na začetku pesniške poti in jim dokončne podobe še ni mogoče doглядati dovolj razločno. Zato je razumljivo, da se mnogim med njimi še ne dá določiti reprezentativnega mesta v najnovejšem razvoju slovenske poezije, in tudi ne dognati, v kakšnem razmerju so do tokov, ki so se skozi prejšnje petdesetih in šestdesetih letih. Še najrazvidnejše je to mogoče storiti tam, kjer gre za razločno navezovanje na tokove, ki so se uveljavili proti letu 1970; tako je bila naloga mlade generacije po tem letu predvsem ta, da jih povzame, radikalizira in spelje do skrajnih možnosti. V tem smislu je na primer mogoče slediti novolevičarski angažirani poeziji šestdesetih let v poezijo Andreja Brvarja, kjer je doživela radikalizacijo s poudarjenim »verizmom«, pa tudi z uporabo modernističnih postopkov in ne nazadnje z vsebinsko drastiko, ki sega hoté ali nehoté na rob parodične obravnave same zvrsti in jo s tem postavlja v območje modernistične pesniške igre. Vendar pa v Brvarjevi liriki ta pesniški tip ni edini, ampak samo ena od povzetih lirskih možnosti. V nasprotno smer je segla poezija I. G. Plamna, ki je po letu 1970 najizrazitejši, pa tudi najbolj izvorni primer lirskega ultramodernizma. V nasprotju s Šalamunovo razvezano, slikovito in dinamično razsipnostjo ali pa z Grafenauerjevo »klasično« estetsko pravilnostjo se je Plamen odločil za skrajno strnjeno modernistično pesniško tvorbo, zamišljena resda v smislu jezikovne igre, vendar stisnjena v vzorec najmanjšega možnega križanja besed, njihovih pomenov in zvez, vse to pa ujeto — morda po vzoru japonskih haikujev — v kratko štirivrstično pesem. Vtis takšnih tvorb je vsaj na videz strogo konstruktivističen, kot da je v njih ugasnila sleherna sled romantične, pa tudi katerekoli druge subjektivitete; vendar pa konstruktivistično hladnost na srečo barvajo skriti ironični,

parodični ali zgolj estetsko pomenljivi toni. Plamnova poezija stoji resda že na meji s konkretno poezijo, vendar je ravno njena še zmeraj občutna ekspresivnost razlog, da jo lahko dojamemo kot pravo liriko. Onstran te meje so seveda segli avtorji, ki so se usmerili po letu 1970 v območje konkretne, vizualne in zvočne poezije, ki je ni več mogoče imeti za liriko v strogem pomenu besede, ampak za drugačno, napol likovno ali glasbeno zvrst.

Podobno bi lahko med mlajšimi avtorji po letu 1970 našli nadaljevalce še drugih tokov, ki so se pojavili že z delom starejše generacije — od post-symbolističnih do teh, v katerih se romantična subjektiviteta obnavlja z zdaj že preskušeni verzno-stilnimi postopki zmernega modernizma. Izvirnejši se zdi tisti predel mlajše poezije, kjer se lirika skoz formo modernistične zavesti vrača k različnim pesniškim tradicijam, ne da bi zavrgla bistvo modernizma, kar pomeni, da vstopa že v območje postmoderne lirike, kolikor se seveda o tej dá za zadnje desetletje slovenskega pesniškega razvoja že razvidno govoriti. O takšnih možnostih govori za zdaj predvsem lirika Milana Jesiha, Iva Svetine in Borisa A. Novaka, čeprav vsaka popolnoma drugače. Jesihova lirika se je začela v znamenju ultramodernističnih jezikovno-parodičnih iger, ki pa so bile morda bližje tradicionalnemu tipu nonsense-poezije kot pa pravemu absurdnemu modernizmu; njihov ironično-parodični element sam po sebi še ni bil nujno modernističen, se je pa seveda pri Jesihu že od vsega začetka oplajal z nevezano, do kraja svobodno jezikovnostjo modernega pesnjenja. Od tod se je ta lirika polagoma premaknila v izvirnejšo poezijo, ki je na videz tradicionalna, saj se glasi kot tipična izpoved romantičnega subjekta v konkretni razpoloženski situaciji, z mnogimi rekviziti romantičnega čustvovanja. Vendar se v ta obrat k tradiciji meša toliko parodičnih, ironičnih ali izrazito komičnih tonov, da je njegova duhovno-estetska dvoumnost očitna — z ene strani pristajanje na neogibnost romantične subjektivitete kot edine možne vsebine lirskega »jaza«, z druge zavest o njeni neustrezni komičnosti. Ta dvojnost govori za domnevo, da gre za vračanje k tradiciji, kot ga omogoča tako imenovana post-modernistična literatura. Podoben obrat, vendar v drugo smer, se je dogodil v liriki Iva Svetine, ki se je po letu 1970 prav tako že kmalu skoz modernizem odprla motivnim, tematskim in formalnim sestavinam pesniških tradicij — dekadencijskih, orientalskih, arhaičnih, zlasti tistih, v katerih živi ritualizirana seksualnost ali nanjo postavljena življenjska modrost. Vendar so te prvine ne samo vsebinsko drugačne od tistih pri Jesihu, ki povzema vase predvsem folklorno-domačijsko tradicijo, ampak je tudi njihov prevzem bistveno različen — namesto komične parodije se vanje vpleta slovesen patos. Ta pripada seveda bolj simbolizmu kot pa modernistični zavesti. Toda dejstvo, da za njim ne stoji nikakršna metafizična transcendenca, ampak samó njeno jezikovno konstruiranje, kaže na mesto te poezije v smeri postmoderne. Zdi se, da je v to območje potrebno umestiti tudi liriko Borisa A. Novaka, ki je tretji primer izvirnega prehajanja modernistične dediščine v novo rabo mlajših generacij. Opazna je zlasti njena formalna orientacija k »neoklasicizmu«, visokemu slogu, abstraktno-retoričnemu patosu, filozofski refleksiji, ki se ji pridružuje vrsta znanih tradicionalnih motivov iz mitologije, poezije narave in letnih časov ali alegorične emblematike. Vse to seveda ne pomeni, da se s to poezijo obnavlja živa tradicija, pač pa da se v nji fluidna zavest modernizma vsaj na zunaj poskuša pripeti na obstoj-

nost sveta, ob kateri bi lahko premagala svojo lastno neomejenost, nihilistično odtrganost od vsakršne substance, tudi od tiste, ki jo je v slovenski poeziji dajala subjektu doslej predvsem romantična subjektiviteta. To pa je za zdaj tudi zadnja stopnja v razvoju sodobne slovenske lirike, saj ni mogoče predvideti, do kam lahko sežejo poskusi pesniškega postmodernizma, in tudi ne, ali se z njimi ta lirika nadaljuje ali pa že vstopa v drugačno razvojno obdobje.

(Razprava je bila napisana za spremno besedo k antologijski knjigi Slovenska lirika 1950—1980, ki naj bi izšla v zbirki Kondor pri založbi Mladinska knjiga v Ljubljani.)



Tone
Pavček

Intervju Sodobnosti: Tone Pavček

Pogovor s Tonetom Pavčkom, kakor sledi, je v »kombinirani«, pisni in ustni obliki zajel nekatere motive ali probleme njegove poezije »za odrasle«, dotaknil pa se je tudi marsikakšne osebne zadeve, iz katere je ta poezija rasla ali črpala energijo. V marsičem, toda v manjšem obsegu, je ob tem prišel do besede njegov pesniški »nazor«, tudi kar zadeva pesmi za otroke oziroma mladino — beseda pa je tekla še o

njegovem uredniškem delu pri Cankarjevi založbi in predsednikovanju v Društvu slovenskih pisateljev. O tem slednjem zlasti zato, ker mu v kratkem poteče predsedniški mandat.

Kljub sorazmerni obsežnosti pogovora pa so zunaj njega ostali še precejšnji predeli Pavčkove tvornosti. Le-to zaznamuje okoli petdeset njegovih knjig: sedem ali osem knjig pesmi za »odrasle«, prav toliko ali še več za otroke, izbori, prevodi iz srbohrvaške in ruske poezije... Tone Pavček zdaj pripravlja novo zbirko za otroke, skoraj povsem je dokončana nova zbirka za »odrasle«, ki jo je naslovil »Dediščina« (naslov sta, kot je rekel, izbrala še s pokojnim sinom, toda zdaj je njena vsebina drugačna, kot je bilo prvotno predvideno in zamišljeno). Pripravlja se tudi, da do konca prevede obširni ep Vitez v tigrovi koži gruzinskega pesnika Rustavelija. Sicer pa — pred njim je še kup dejavnosti!