

Marijan
Kramberger



Ideja in jezikovni obris

Pričujoče strani so sklepni povzetek večjega esejistično-raziskovalnega načrta z naslovom *Drava življenja*. Prvi del *Drave življenja* je izšel v knjigi *Skupaj* — s kratkim odlomkom ga je lani predstavila tudi Sodobnost —, drugi, daljši, pa je še neobjavljen. Besedilo je sestavljeno iz več nivojev. Najprej želi biti čisto konkretna interpretacija poezije Franceta Forstneriča. *Drava živ-*

ljenja I se ukvarja predvsem z idejnostjo tega avtorja, *Drava življenja II* pa v svojem prvem, analitičnem delu zelo podrobno raziskuje njegov pesniški jezik — na petdesetih straneh je obdelanih več kot 3000 slovarskih izpiskov. Iz tega dvojnega pristopa zelo naravno izhaja splošnejše vprašanje o predmetu in metodi literarne interpretacije, saj sta teksta zgled za zelo različne možnosti, ki se pri tem načelno ponujajo. Pisec seveda ne skriva, da se mu zdi jezikovna interpretacija pomembnejša od idejno-filozofske, kakršna je pri nas trenutno najbolj v navadi. Nazadnje pa se mu ob pogledu na obe interpretaciji skupaj odpre najširši problem odnosa med idejo in literarnim jezikom. Njegova sklepna razmišljanja o tem vprašanju so tu sicer odtrgana od svojega analitičnega temelja, na katerega se opirajo, vendar je vprašanje toliko aktualno, da so kljub temu brez težave razumljiva.

Z zadnjimi ugotovitvami pa smo seveda posegli globoko v jedro splošne zamisli in načrta, ki ga poskušamo uresničiti s pričujočo drugo interpretacijo Forstneričeve poezije. Tudi mehanično preštevane in razvrščane besede po takšnem ali drugačnem uskladiščevalnem načelu potemtakem ni preprosto univerzalen recept za razumevanje lirike, tudi absolutizacija našega slovarsko-statističnega pristopa bi vodila v kaj malo obetavno enostranost, kajti posamezne besedne enote dobijo tisti polni in precizni pomen, ki smo ga navajali, očitno šele v okviru celotnega konteksta in so v veliki, če ne celo v usodni meri odvisne od zgoraj postuliranih kvalitete tega konteksta (s čimer je nekoliko bolj sintetično utemeljena hkrati tudi potreba po preučevanju njihovega »medsebojnega barvanja« in »globalnega učinka«). Amorfen kup naključnih leksikalnih pogruntacij, govorica v slogu sračjega gnezda bi bila slovarsko presneto nezanimiva; kar nas je pri našem avtorju pritegnilo, je bil ne glede na našo poudarjeno analitično voljo od vsega začetka skriti »generalbas« njegovega osebnega jezika, nevidno središče, zakon in smisel, prek katerega so vsi njegovi elementi povezani med seboj.

S poimenovanjem tega središča ne bo kakih posebnih težav, saj je jasno, da je skupno sporočilo vseh obravnavanih pomenskih družin: enciklopedije kmečkega gospodarja; motivov banalnosti sveta, drobirja in umazanije; ustroja in delovanja živih bitij; velikih nagonov, recimo spolnosti, žeje in lakote, zlasti pa agresivnosti in strahu pred njo; potuhnjenega skrivanja;

pasivizacije in ljudske filozofije usodnosti; brezvoljnega vegetiranja; in končno entropije kot zadnje usode vsega obstoječega — skupno sporočilo vseh teh ožjih področnih težišč pesnikovega jezikovnega zanimanja je očitno spet sporočilo o determiniranosti sveta in o gnanosti bitja, temeljno spoznanje, ki ga posamezna težišča seveda osvetljujejo z različnih aspektov, ga povezujejo z drugimi sorodnimi spoznanji in podobno, vendar tako, da ostane samo ves čas na sredi. Izkušvena vsebina Forstneričevega zrelega opusa se torej s tem, da smo prešli od raziskovanja njegove idejnosti k analizi njegove leksike, ni spremenila, spremenila se je zgolj pojavna oblika enega in istega spoznanja, ki se nam je v prvi interpretaciji kazalo kot bolj ali manj eksplicitno artikulirana abstraktna misel, kot bolj ali manj direktna teoretična opredelitev, v predteoretičnem jeziku, ki smo ga postavili v ospredje v drugi interpretaciji, pa se kajpada že po definiciji ne more izražati tako; tu nastopa zdaj kot nezavedna struktura pesnikovega osebnega »govora«, kot nekak popolnoma empiričen obris izkustva, ki ga, če hočemo biti količkaj natančni, ne moremo več imenovati idejo, temveč kvečjemu eidos ali »Gestalt«.

Jasno je seveda, da je med obema pojavnima oblikama spoznanja vrsta prehodov. Tako je bila recimo pretežna večina pesnikovih »direktnih« formulacij ideje determinizma in gnanosti, ki smo jih lahko navedli v prvi interpretaciji, bolj ali manj metaforična ali metonimična, se pravi da se je oddaljevala od čiste abstrakcije in se bližala takšni ali drugačni eidetičnosti. Po drugi strani bi zelo natančen pregled najbrž tudi pri marsikaterem slovarskem izpisku v drugi interpretaciji odkril poleg podobarsko-obrisne osnove bolj ali manj izrazit prizvok volje do neposrednega (»simboličnega«) posploševanja in s tem kal abstrakcije. Dosledna razmejitev bi bila torej praktično nemogoča ali pa vsaj strahovito težka, saj smo lahko na primer pesmi, kot sta *Iztreznitev* ali *Raztelesenje*, v celoti uporabili tako v prvi kot v drugi interpretaciji. Pravi model odnosov med idejo in eidosom bomo dobili šele, če bomo vzeli spoznanje oziroma izkustvo kot parameter, ki se razteza med dvema tečajema: med čistim refleksom (tj. spontan, nezavedno »enako« strukturiranim odsevom ali odzivom) in med čisto refleksijo (=sistematičnim miselnim obvladovanjem), pri čemer zaznamujeta oba tečaja redko nastopajoči ali morda celo sploh neobstoječi tipološki skrajnosti, konkretno opazovani primeri pa ležijo praviloma nekje vmes med njima, v specifični oddaljenosti od enega in drugega, ki jo je treba določiti od primera do primera posebej.

Predvidevati moramo sicer, da bomo večkrat naleteli na fenomene, ki bodo spadali precej natančno na sredo, na polovico opisanega parametra in o katerih torej s stališča naše distinkcije ne bo mogoče reči kdove kaj določnega; večinoma pa bo vendarle prevladovala privlačna moč enega tečaja, tako da bomo lahko povedali, ali imamo opravka s pretežno idejno ali s pretežno eidetično kristalizacijo izkustva, in znova je treba poudariti, da sta to dve različni vrsti kristalizacije. Za metodo interpretacijskega dvojčka smo se ob izbranem primeru odločili prav z namenom, da do kraja nazorno izpostavimo razliko med njima, četudi v bistvu ni bilo tako zelo pomembno prikazati sistem deduktivnih izpeljav, značilnih za idejnost avtorja, na čigar poeziji raziskujemo naše načelno vprašanje, ker so tovrstne izpeljave slovenskemu bralcu v glavnem dovolj znane in domače; poudarek naj bi bil predvsem na redkejšem, težjem in za razumevanje te ali katerekoli

druge poezije odločilnejšem opisu njene eidetične strukture, zato smo nalašč in ne glede na nevarnost dolgočasje z minuciozno potrpežljivostjo in natančnostjo izrisali sleherno vejo, vejico in listič na pesnikovem »jezikovnem drevesu«, da bi si enkrat ustvarili res otipljivo predstavo o količinskih in kakovostnih razsežjih, ki se lahko skrivajo v nekem (navzven precej neznatnem) literarnem eidosu, si predočili zaledje, resurs, substancialno bogastvo in polnost te vrste spoznavanja in s tem konstituirali ali restituirali njegovo načelno neodvisnost od abstraktne ideje — med drugim tudi z »eksperimentalnim« dokazom o obstoju dveh različnih vrst nadarjenosti za formuliranje izkustva, saj nam naš slovar pesnikovega jezika že sam po sebi odgovarja na vprašanje, zakaj ni vsak strokovnjak za ideje *eo ipso* leposlovec, umetnik, in zakaj vedeti še ne pomeni videti, se pravi: biti zmožen producirati kompleksno strukturirane »obrise« sveta in življenja v tako imenovanem predteoretičnem jeziku kot specifičnem (namreč primarnem) sistemu komunikacije med ljudmi.

Tendencialna delitev izkustva na teoretične ideje in predteoretične jezikovne eidose kot dve medsebojno povezani in druga na drugo učinkujoči obliki spoznavanja nam po našem prepričanju omogoča nekoliko objektivnejši razmislek o vlogi ideje kot originarno neleposlovnega elementa v leposlovju. S tem razmislekom se bomo sicer na trenutke precej oddaljili od naše konkretne teme, vendar je zastranitev le navidezna, saj bi brez temeljite razjasnitve našega stališča do problema, ki danes tako zelo razburja duhove kot ta, naša estetska sodba o Forstneričevi poeziji dovolj očitno obvisela v zraku.

Genetično razmerje med obema vrstama izkustva je takšno, da je eidos veliko starejši od ideje (ker je predteoretični jezik starejši od teoretičnega), po drugi strani pa v primerjavi z njo hkrati tudi veliko manj ekspanziven in dinamičen; zato se razmejitev kompetenc med njima vsaj v obdobju, ki je dostopno opazovanju, zgodovinsko bolj ali manj konstantno spreminja v škodo prvega in v korist druge. Od tod znana ekstrapolacija, češ da bo človek prej ali slej formuliral svoje izkustvo samo še na abstrakten način, medtem ko bo eidetična oblika spoznavanja odmrla. Seveda je treba pripomniti, da je to hipotezo za zdaj zelo težko šteti za dokončno dokazano in da jo nekateri načelni pomisleki delajo celo apriori neverjetno. Bolj varno bo najbrž, če ostanemo pri domnevi, da se bo razmerje moči in vpliva ideje in pa eidosa ob popolni razvitosti obeh postopoma ustalilo na točki, ki je danes sicer še ne znamo predvideti, ne bo pa po vsej priliki identična niti z eno niti z drugo skrajnostjo parametra izkustva, temveč bo slej ko prej ležala na njem nekje vmes.

Izhodiščna situacija je torej relativno stagnanten substrat predteoretičnega jezika in zraven na istem parametru buren proces teoretičnega vrenja. Ker so med obema pojavoma, kot smo že opozorili, tesne zveze in prehodi, skorajda ni mogoče drugače, kakor da se bodo nove teorije o življenju in svetu skušale realizirati tudi kot novi eidosi, tj. kot aktualni rearanžmaji strukture predteoretičnih govorov. Stvarnost to deduktivno sklepanje potrjuje, saj je že zdavnaj ugotovljen paradoks, da so motor razvoja leposlovja vsaj v opazovanju dostopnem razdobju največkrat predvsem ideje, torej nekaj, kar je, kot rečeno, strogo vzeto pravzaprav zunaj tega leposlovja ali vsaj netipično zanj. Važno je opozoriti, da je v vseh takih primerih do-

mnevna zgodovinska smer napredka spoznavanja postavljena na glavo, saj tu mlajša in »višja« oblika spoznanja išče in tudi najde izpolnitev v starejši in »nižji«, in sicer dostikrat z nenavadno investicijo čustev in volje, kar je morda najzanimivejši načelni argument proti hipotezi o koncu eidos. Načini prehajanja ideje v eidos oziroma njenega vplivanja na eidos so kajpada zelo raznovrstni. Najbolj direktna je zveza pri eksemplifikaciji, tj. pri navajanju konkretnega (eidetičnega) primera za neko abstraktno trditev. Bolj posreden je postopek, kadar ideja umetnika senzibilizira za jezikovnoizkusne plasti, s katerimi si dotlej ni vedel kaj začeti ali jih niti zaznaval ni, ter ga neopazno spodbudi k ukvarjanju z njimi. V veliko pomoč pa mu je lahko tudi s tem, da ga navdihne z nekakšnim nerazložljivim odporom do podedovanih eidetičnih struktur in ga nagne k njihovemu razbijanju, k demontaži, ki sprošča v njih vezani jezikovni material za vgraditev v nove »obrise«, in podobno. Posebno vprašanje je pri vsem skupaj, koliko se umetnik sam sploh zaveda tovrstnih impulzov in koliko je zgolj njihovo nič sluteče prizorišče. Glede na Forstneričeve interpretativne izjave o lastni poeziji moramo recimo sklepati, da je razmerje v njegovem primeru nekako pol—pol. Končno pa je treba upoštevati še, da poleg ideje slej ko prej ostaja generator eidos tudi predteoretični jezik sam s svojim neposrednim, nemediiranim apelom na ustvarjalca; ta apel je sicer morda manj določno artikuliran in manj pozornost zbujajoč, zato pa primarnejši od idejnega in temu sploh šele pogoj, čeprav dandanes kvečjemu literarnim naivcem lahko pomeni edini izvor ustvarjanja (pa še pri njih to ni čisto gotovo).

Skratka, vprašanje mehanizma vplivnih odnosov med idejo in eidosom je že nasploh, še bolj pa v posameznih konkretnih primerih tako zapleteno, da se moramo tu omejiti na generalno ugotovitev o vplivu kot takem in dati vse »tehnične« podrobnosti v oklepaj. O vplivu kot takem pa po našem mnenju ne more biti dvoma in ga tudi pri Francetu Forstneriču štejemo za dokazanega: dokaz nam je že omenjeni časovni paralelizem miselnega in podobarskega premika, in dokaz nam je ves široki pas prehodnih primerov med novo idejo in novim eidosom, ki smo jih odkrivali pri njem. S tem smo hkrati utemeljili, zakaj se nam je najprej zdela potrebna tako izčrpna opredelitev pesnikove idejnosti, čeprav ji ne pripisujemo odločilne vloge v neposrednem estetskem vtisu njegove poezije, za katerega v zadnji instanci gre: hoteli smo pač iz bolj ali manj razločnih sledov, raztresenih po tekstih, rekonstruirati tisti pesniku samemu dokaj majavo prezentni energetski naboj in detonator, ki stoji na začetku njegovega zrelega pesništva.

Poseben vidik te problematike je dilema, kako se naj potemtakem obnašamo do eksplicitnih idejnih izjav v leposlovju. Nekoč pred leti sem jih recimo v eseju o poeziji Gregorja Strniše iz skrbi za »avtonomijo umetnosti« (skrbi, ki tedaj še zdaleč ni bila tako moderna kot danes) načelno odklonil, pa čeprav je bila osrednja tema eseja raziskava nekega tipično pozitivnega učinkovanja ideje na eidos, zgodba o tem, kako se je Strniševa »podoba« pod vplivom »filozofije« približala »življenju«. Kdor hoče moje tedanje stališče razumeti, mora vedeti, da je bila omenjena interpretacija napisana za Perspektive, čeprav ni več utegnila iziti v njih, in da je nastala iz nasprotovanja njihovemu specifičnemu idealu leposlovja, ki bi se ga nekoliko zlobno dalo povzeti v tekstualno formulo »jaz pa sem, ti pa nisi, haha«; hočem reči, da se je ontologiziranje, ontološko teoretiziranje marsikateremu piscu tistih let že kar samo po sebi prikazovalo kot *umetnost*.

Moja reakcija je bila torej glede na vzdušje časa razumljiva in opravičljiva; vendar pa danes sodim, da je bila preostra in da je po nepotrebnem skušala omejiti ustvarjalčeve pravice.

Bolj objektivno bo, če predvidimo tri osnovne tipološke različice: 1. direkten idejni komentar v leposlovnem delu samem, 2. komentar v tekstih, ki takšno delo spremljajo, recimo v programskih manifestih, naročenih interpretacijah, avtorjevih pismih in podobno, 3. delo, ki nastopa dosledno brez komentarja, in če najprej ugotovimo, da se nam zdi tretja različica, tekst-uganka, načelno seveda najmikavnejša, najbolj samostojna, če gre za samostojnost, in najbolj odprta, če gre za možnost čimveč različnih branj; vendar nas ta občutek po našem mnenju še ne pooblašča za sodbo, da je neposredno ali posredno z idejnimi gesli »kontaminiran« eidos — ob enaki predteoretično-jezikovni nadarjenosti in prizadevnosti pisca — kategorično manj vreden od tistega, ob katerem je pisec idejo recimo hote zamolčal in prikril (kakor, mimogrede, tudi na splošno ne vidimo apriorne vrednostne razlike med eidosom, ki je nastal popolnoma spontano, in med takim, ki ga je zavestno ali nezavedno iniciirala miselna pobuda, oziroma še bolje: razlika, če je, ni nujno zmeraj negativna). Poleg tega pa se pojavlja čisto praktična težava, da so dosledno nekomentirani teksti v današnjem času, ki je izrazito čas razlaganja, tj. prevajanja eidosov v idejo, že zelo redki — in sicer, zanimivo, tem redkejši, čim modernejši so. Kar pa zadeva drugi dve možnosti: navodilo za branje v delu ali ob delu, se nam zdita še bolj obe ista figa, saj so spremljajoče izjave praviloma neprimerno ambicioznejše v abstrakciji kot inkorporirani namigi in hkrati enako integralen in neodmiseln sestavni del sodobnega leposlovja kot dela sama, tako da je formalna ločenost teksta in komentarja v resnici popolnoma zunanji, tehničen trik.

Dodatno k temu pa moramo upoštevati še možno eidetično učinkovitost eksplicitne idejne izjave kot take, o kateri smo že rekli, da ni vselej stoodstotno abstraktna (»papirnata« v slogu zgoraj apostrofirane perspektivske manire); za primer navedimo kar obe značilni pesmi iz *Pijanega kurenta*, *Iztreznitev*, ki je tipična metonimična eksemplifikacija ideje, in *Raztelesenje*, ki je nadrealistično-metaforična alegorija. Nikakor sicer ne trdimo, da sta ti dve pesmi samo zato, ker sta interpretativno posebno zgovorni, odločilno »boljši« od drugih, tj. da je nabitost z refleksivno vsebino osrednji kriterij lirčnosti, vendar si po drugi strani tudi ne upamo reči, da bi bila to dva posebno slaba, namreč eidetično nezanimiva teksta, saj bi se s takšnim dogmatičnim zanikanjem preveč očitno skregali z zdravo pametjo. Res je, da na našo sodbo vsaj deloma vpliva kontekst, ki ga omenjeni pesmi povzemata; a tudi če si ju zamislimo popolnoma izolirani, ju ne bomo mogli estetsko do kraja zavreči. Morala zgodbe je ta, da je parameter izkustva kratko malo preveč enoten in ne dopušča predalčarskega radikalizma, ne dopušča ostro zarezujočega načelnega »razčiščenja« med idejo in eidosom; razlikovanje — in z njim eksakten opis področja leposlovja — je lahko, kot rečeno, kvečjemu tendencialno.

Vprašanja o pogojih in okoliščinah, v katerih je vpliv ideje leposlovju koristen, se moramo torej lotiti drugače in predvsem previdneje. Najprej lahko rečemo, da mora biti takšna ideja vsekakor vsaj potencialno eidetično tvorna, da mora sploh »dosegati« predteoretični jezik, imeti neko afiniteto

do njega in biti »prevedljiva« vanj. Konkretno to pomeni, da bodo za naš problem relevantne samo tiste ideje, ki niso izključno strokovne, marveč tako ali drugače vsebujejo ambicijo po totalnem spoznanju — ambicijo, ki je eidetičnemu spoznavanju vselej imanentna. Da si mora potencialno eidetično tvorna ideja poiskati individualno nadarjenost, poiskati ustvarjalca, ki bo znal v njej skrito možnost uresničiti, se prav tako razume samo po sebi. Nobenih omejitev pa ni mogoče postavljati glede ožjega aspekta predteoretičnega jezika, v katerem si bo tvornost neke ideje oziroma sploh eidetična struktura izkustva našla najprimernejše okolje za svoje uresničevanje; lingvistično gledano so lahko eidosi neverjetno različni. Mi smo tu raziskovali samo leksiko kot razmeroma preprosto, mogoče celo banalno, zato pa tembolj robustno posodo eidosa, ker si nismo imeli interesa nakopati na glavo prehudih metodoloških težav; obstajajo pa seveda tudi veliko bolj zapleteni, prefinjeni in ezoterični nivoji predteoretične jezikovne strukture, in sicer tako »višje« kakor »nižje« od besede.

Lep primer za prve je pri našem avtorju faktura cikla *Na paši* in nekaterih sorodnih pesmi, ki s sintaktičnimi in informacijsko-kompozitornimi (torej »nadbесednimi«) sredstvi, namreč z nedorečenostjo in s kapricioznimi preskoki v duktusu sporočila poskušajo bralcu tako rekoč mimetično predočiti gnanost, kakršni je človek podvržen v sanjah in podobnih prisilnih doživetjih. Skrajna točka v tej smeri je seveda eidosa nekaj sto strani dolgega in v podrobnostih bolj ali manj eidetično neizrazitega proznega teksta, ki šele kot celota dobi svoj obris. (Tudi »fabula« *Pijanega kurenta* bi pri drugačni obdelavi lahko bila zametek tovrstnega eidosa.) Niže pod besedo pa je treba omeniti predvsem fonične strukture. Nekoč sem v tej zvezi že opozoril s krajšo interpretacijo na Kosovelove *Bore* kot izredno značilen primer »absolutnega«, torej predvsem akustično-materialnega in na simbolno-označujočem nivoju neprimerno bolj praznega eidosa. Dobro pa je vsaj okvirno vedeti, da tudi Forstnerič ta najnižji nivo močno upošteva, saj se pri njem popolna odsotnost smisla za metrum in sklenjeno pesniško obliko veže z veliko občutljivostjo za ritem in melodijo pesmi. Predvsem je to eden od redkih novejših ustvarjalcev, čigar poezije ni pametno samo brati, ker se nam razodene v čisto drugačni luči, če jo tudi slišimo — vendar pa jo mora recitirati on sam, ker mu je nihče drug ne zna tako, kot je treba in kot on sam hoče. Naslednji simptom pozornosti, ki jo naš avtor posveča tej dimenziji eidosa, je okoliščina, da ob predelovanju svojih pesmi neutrudno eksperimentira z razbijanjem besedila na verze; ne zgodi se redko, da je pri različnih redakcijah iste pesmi grafični razpored veliko bolj spremenjen kakor tekst. Namen pa je v obeh primerih enak: maksimirati vtis nekakšne programatične ritmične trdote in zasekanosti kot slušnega »obrisa«, ki ga ni težko spraviti v zvezo s pesnikovim stoičnim idealom, z njegovo posebno poetiko *molka in moči in s tisoči pomenov naseljene tišine*.

Najvažnejša omejitev eidetične tvornosti ideje pa je najbrž situacijska, se pravi: ali bo neka ideja leposlovju koristila ali ne, bo *ceteris datis* odvisno predvsem od konkretnih okoliščin, v katerih bo morala delovati. Tvornost, tj. sposobnost za razvijanje in bogatenje danega, je funkcija inovacije; kot aksiom jemljemo, da je leposlovje popolnoma brez jezikovnih inovacij, leposlovje, ki je striktna repeticija znanih eidetičnih struktur, kratko malo nezanimivo, čeprav znova opozarjamo, da so lahko področja inovacije skrajno raznovrstna. In domnevati smemo, da prinaša vsaka ideja s seboj

neki specifičen kvantum možnih eidetičnih novosti, ki se začne po določenem času učinkovanja počasi izčrpavati. Jezikovna produktivnost in plodnost neke ideje torej ne more trajati neomejeno dolgo, temveč se vsaka ideja prej ali slej »izpoje« in postane eidetično sterilna, jalova. Od tega trenutka naprej je za leposlovje brezpomembna — če seveda zanemarimo možnost, da ga začne celo zavirati in mu škodovati, recimo s svojo institucionalizirano močjo. O potencialni leposlovni vrednosti te ali one ideje potemtakem ni mogoče dajati nikakršne apriorne in večne sodbe, ker si za vsako — vsako! — lahko zamislimo okoliščine, v katerih bo imela, čeprav sama po sebi ista, docela nasproten učinek, enkrat pozitiven in drugič negativen. Splošno pravilo pa bo, da je med enako kvalificiranimi potencialno najbolj koristna tista ideja, ki je v posebnem okolju tega ali onega predteoretičnega jezika oziroma te ali one literature (v našem primeru slovenske) v trenutku primerjave najmanj izrabljena — s čimer nismo rekli še ničesar o njeni absolutni novosti in, nota bene, tudi ne o njeni konkretni vsebini, ki je za to specialno optiko načelno irelevantna, dasi ima o siceršnji priporočljivosti posameznih vsebinsko različnih idej kajpada vsak izmed nas svoje, vsak drugače pristransko mnenje.

In tu lahko zdaj zapišemo, da se nam zdi Forstneričeva osrednja pesniška ideja, tj. ideja determinizma in gnanosti, značilen primer ideje, ki odlično dopolnjuje našo najvažnejšo zahtevo, namreč situacijski pogoj koristnosti. To je objektivnejši razlog, zaradi katerega se ukvarjamo z njo kot eksemplom — torej ne kot edino možno in edino zveličavno idejo, temveč kot eno med mnogimi, v specifičnem okolju slovenske literature po naključju posebno dobrodošlo in aktualno. Ideja determinizma in gnanosti je namreč v tem leposlovju redka in netipična in zato jezikovno izrazito neizkoriščena in sveža. Še zlasti velja to za tekste s kmečko snovjo, ki se nam, kot omejeno, od nekdanj radi sprevračajo v prizorišče nekakšne nekritične iluzionistične idile, v posodo ruralističnega moraliziranja in njegovih kičastih podob na steklo — kar je seveda samo eden od aspektov že obravnavanega slovenskega normativno-ontološkega »zvočnega zidu«. Resda se takemu pristopu od nekdanj poskuša upreti protitok, ki v opoziciji proti njemu zagovarja čim večjo stvarnost in »življenjskost« (tudi zato *Drava življenja*) v opisovanju slovenskega kmeta; imen bi lahko našeli od realizma do danes kar precej, in naša glavna priča bi bil kajpada Prežih, vendar se ta protitok omejuje na prozo in dramatiko in tudi v njunem okviru menda nikoli ni zares dosleden, kontinuiran in zmagovito prevladujoč. Pojav, ki je v slovenskem leposlovju Forstneričevi poeziji še najbolj soroden, je poetična kmečka proza njegovega vrstnika Pavleta Zidarja, a tudi ta samo v svojih prvih in najboljših trenutkih, tam nekje okrog *Svetega Pavla*, kjer sta se tradicionalni ruralni esteticizem in njegova kritika ujela v nekakšnem srečnem, pozneje zgubljenem ravnovesju z oddaljeno podobnim učinkom kot v pesmih našega avtorja. V naši kmečki poeziji pa je ta ton, kolikor vem, do Forstneriča neznan — neznan vsaj v takšni moralni resnobi, sistematičnosti in radikalnosti, ki se mi zdi navsezadnje tudi za našo liriko nasploh, brez snovne omejitve, nekaj posebnega in močno nevsakdanje.

Ugovor, ki ga bo slišati, bo najbrž, da so to v bistvu vendarle premiki znotraj kompleksa, ki socialno in duhovno ni več pretirano aktualen. Mi bi si upali vsaj o drugem delu pripombe (prek njega pa posredno tudi o prvem) podvomiti. Najprej zato, ker, kot smo že rekli, ne verjamemo v avantgard-

nost današnjega slovenskega avantgardizma, ki nam po našem mnenju poskuša samo nekoliko na novo skrtacene prodati prastare slovenske idiosinkrazije. Modernejši kot nenehni prepriki okrog pogojev, pod katerimi bomo Slovenci končno vkorakali v Bit, in s tem trdovratno dajanje potuže razpoloženju, ki smo ga označili z nacionalnim eskapizmom, se nam v naših specifičnih okoliščinah zdi sestop na raven realizma in stvarne topografije življenja v imenu pogumne odkritosti do sebe — odkritosti, v kateri smo od nekdanj deficitarni. Drugič pa Forstneričevo slovstveno dejanje, kot smo prav tako vseskozi opozarjali, seveda ni slovstveno dejanje 19. stoletja, namreč nekaj sto let pozneje triumf naturalizma, ker je izkustvo determinizma in gnanosti v njegovem zrelem pesništvu idejno in eidetično ažurirano s številnimi novejšimi spoznanji in izrazito sodobnim konceptom obsega in globine vprašanj.

Če je bil torej naš avtor leta 1962 prvi, ki je jezikovno demitiziral neki slovenski mit, neki normativen eidos, o katerem se nam zdaj *post festum* kajpada dozdeva, da ga ni bilo preveč težko »razkrinkati«, potem je to predvsem dokaz, za kako trdovratno vztrajajoč mit je šlo in kako pomembna je bila pesnikova intervencija za slovensko poezijo kot celoto, ne glede na morebiti že podano socialno nerepresentativnost izbrane teme v trenutku njegovega nastopa z *Dravo*. Estetska zanimivost njegovih pesmi je bila zakonita posledica te — zavestne ali nezavedne — idejne odločitve.

Po drugi strani pa ne nameravamo zamolčati, da je v okviru celotne Forstneričeve pesniške produkcije prav na zgoraj opisanem »kontrastnem ozadju« (ali bolje rečeno ospredju) zlahka mogoče osamiti enako ilustrativne primere za situacijsko nekoristnost, izčrpanost in jalovost neke ideje kot dejavnik, ki je odgovoren za bolj ali manj stagnantno repetitijo znanih eidosov. Najhujši tak primer je seveda pesnikova prva zbirka, ki se, kot rečeno, dosledno vključuje v horizont tradicionalne slovenske strukture in s svojo prevladujočo konvencionalnostjo priča, da temu horizontu vsaj naš avtor ne zna več izvesti pomembnejših novih eidetičnih potez. Pri tem je s stališča pričujočega razmišljanja zanimivo, da sicer (čeprav v manjšem obsegu) že tu uporablja marsikatero značilno besedo iz svojega kasnejšega zrelega slovarja in da so vmes celo posamezni taki izrazi, ob katerih obžalujemo, da se v drugih dveh zbirkah več ne ponovijo, ker bi s svojo udarnostjo zelo učinkovito obogatili naše leksikalne izpiske; vendar je njihovo skrito središče, je strukturni zakon njihove mreže drugačen, in zato je tudi aktualni pomen navidez identičnih elementov v tej mreži v resnici popolnoma drug, saj služijo zgolj nekakšnemu preprostem in na trenutke skorajda ženantnemu samopomilovanju. (Za preizkus zadostuje, če si preberemo recimo *Balado o konju, ki ni našel cest*.)

Druga šibkejša točka v avtorjevem opusu pa sta središčna, najmlajša cikla *Pijanega kurenta*, ki nista samo leglo idejnih »recidivov«, temveč sta — znova v izdajalski vzporednosti med idejo in eidosom — marsikdaj tudi jezikovno manj izvirna in uspešna. Prvič je razmerje pogostnosti izpiskov med njima in med *Dravo* ali *Selitvijo gozdov* kot najbolj »nabitima« skupinama pesmi približno 4 : 5, kar je po merilih statistične raziskave čisto dovolj relevantna, čeprav še ne usodna razlika; drugič so tudi tisti primeri, ki so, na nekaterih ključnih mestih jezikovno bistveno manj presenetljivi in sveži (kar smo konkretno raziskali predvsem na motivih »nevihte« in »ognja«); in tretjič si jih včasih bolj, včasih manj nespravljivo lastita kar

dve »konkurenčni« strukturni mreži, ki bi ju avtor sam sicer — kot smo mimogrede omenjali — hotel spraviti v nekak monističen sklad, vendar je rezultat praviloma samo »nečistost« ene in druge. Skratka, poskus apriorne idejne sinteze ali natančnejše rečeno kompromisa je zapustil v jezikovno-eidetičnem materialu *Pijanega kurenta* dovolj opazne škodljive posledice.

A ne glede na pesnikovo nedoslednost samemu sebi moramo reči, da so se nam ob gornjem razmišljanju odprle nove dimenzije njegovega izstopa iz splošnega toka sodobne slovenske lirike. Ta izstop je očitno povezan s popolnim pomanjkanjem trenutno tako modernega strahu pred idejo in zaskrbljenostjo za neodvisnost eidosa. Ali se ne izraža v piščevi zaupljivosti vendarle nekak idiličen in nekompetenten konservativizem? Da bi lahko na to vprašanje odgovorili, si moramo najprej ogledati splošno razširjeno nasprotno stališče.

Današnji (slovenski) pesnik ni v zavidanja vrednem položaju. Navsezadnje živi v času, ki je povzdignil inovacijo, in to kar se da totalno inovacijo, skorajda v najvišjo vrednoto; živi torej pod normativnim pritiskom, ki je že sam po sebi neprijeten. Možnosti za takšno inovacijo je namreč v predteoretičnem jeziku leposlovja precej manj kot na primer v idejno-teoretični produkciji. Posamezne nove ideje sicer od časa do časa pomagajo, a ne dolgo, ker je njihova eidetična plodnost premajhna za nenasitno žrelo »duha dobe«. Dodatno omejitev pomeni okoliščina, da so nekatere ideje, ki bi načelno lahko bile poeziji v dokajšno spodbudo, za večino pesnikov konstitucionalno nesprejemljive — zlasti še vse tiste, ki prestopajo horizont novoveškega utopizma. Zunaj tega horizonta bi se slovenski liriki, kot nas opozarja že Forstneričev primer, odprle mogoče zelo zanimive šanse, vendar jih naši pesniki — tudi avantgardisti med njimi — očitno ne bodo znali izrabiti. Vse to pa se dogaja na širšem zgodovinskem ozadju dolgoročne prerazdelitve kompetenc med idejo in eidosom, prerazdelitve, ki, razumljivo, zbuja v specialistih za eidos odpor.

Stiska sodobnega pesnika ima torej mnogo obrazov, in ko išče izhod iz nje, prihaja posebno v zadnjih desetletjih vedno večji del avtorjev do bolj ali manj enotnega programa, kako se znova prikopati na zeleno vejo: najti je treba radikalno nov eidos, ki ne bo »prevedljiv« v idejo, in dovolj radikalna novost zahtevane vrste naj bi bila edinole destrukcija tistega konvencionalno suponiranega »s-misla«, operacionalne jasnosti in s tem »uporabnosti«, ki je konstitutivno značilna za vsa siceršnja sporočila in tudi za vse leposlovne eidose, se pravi vse strukturne obrise predteoretičnih literarnih govorov do tega programa. Z njim se potemtakem razvojni proces poezije zasuče v čisto posebno smer, ki je bila dotlej praktično neznan: resda si je leposlovni eidos od nekdaj privoščil večje ali manjše posebnosti v načinu operacionalizacije predteoretičnega jezika in se zaradi teh posebnosti zlasti v pesništvu dovolj pogosto znašel v takšni ali drugačni »napeitosti« z njegovo siceršnjo rabo, zelo zelo redko pa je pri tem prišlo do načelnega zanikanja nekega tako osnovnega elementa jezika, kot je jasnost sporočila, in do profesionalne lirične govorice, zgrajene na absolutni opoziciji proti njej.

Konkretni material nam kaže, da se zgoraj opisani program dejansko uresničuje v dveh tipoloških različicah. Prvi tip obsega primere, v katerih je sporočilo sicer nejasno, govor pa je kljub temu strukturiran, se pravi, da

se ne oddaljuje od splošne jezikovne rabe v vse smeri hkrati oziroma v skupnem učinku v nobeno posebno smer, marveč je v tem pogledu še zmeraj tako ali drugače »izbirčen« in nagnjen k tvorbi ekscentričnih težišč. Navedimo značilen primer: pred kratkim je Niko Grafenauer objavil zelo obširno avtorefleksijo svoje poetike, v kateri do najmanjših tehničnih podrobnosti razčlenjuje pesniški program nejasnosti in ga klasificira kot svoje edino ustvarjalno vodilo. Toda ko človek prebira tekste, ki naj bi bili zgled za to njegovo teorijo, že na prvi pogled ugotovi, da je slej ko prej ostal njihova nespremenljiva konstanta avtorjev znani in nenavadno karakteristični, čeprav niti z besedico omenjeni leksikalni aristokratizem. Morda je ta slovarska struktura pri njem resnično bolj »ezoterična« in manj direktno-eksemplifikatorična kot načelno istovrstna »zgostitev« osebnega govora, ki smo jo opazovali pri Forstneriču (dasi to ni gotovo); vendar kljub temu kratko malo ne vidimo vzroka, zakaj je ne bi bilo mogoče opisati na nivoju eksplicitne ideje, namreč esteticizma kot miselnega sistema in čisto praktične življenjske filozofije, ki (po Grafenauerjevi logiki) reducira njegovo poezijo zgolj na svoj »čutni žar«. Ali se pesnik sam te možnosti zaveda ali ne, vsekakor zanesljivo ni bistveno. Načelno lahko posplošimo, da je tudi neporabna struktura »ideabilna«, odprta za prenos v abstrakcijo, ker je pač struktura (ekscentričnost) osebnega govora kot taka kategorično opredeljiva in premisljiva, ne glede na stopnjo lingvistične nenavadnosti in metodološko težavnost opredelitve in ne glede na to, ali je bila do trenutka primerjave že kdaj abstrahirana v idejo ali še ne.

Iz gornjega razmisleka povzemamo nauk, da je za količjak dosledno osamosvojitev od ideje očitno potrebno razbiti strukturiranost govora kot tako, »porabno« ali »neporabno«, in se pognati v kaos čiste brezobrisnosti. S tem smo očrtali drugi tip programatično nejasne pesmi: skupek jezikovnih elementov, v katerih res tudi najpozornejši opazovalec ne odkrije nikakršne »glave in repa«, nikakršnega oprimka za diferencialno definicijo, in o katerih smemo potemtakem reči, da so dejansko inkarnacija tiste rigorozno negativistične poetike, ki naj bi bila teoretično edina zvezda vodnica nove poezije. Smo torej vsaj z njimi dobili eidos, ki ga na noben način ne bo mogoče izraziti kot idejo. Žal tudi temu ne moremo pritrditi. Nerešeno vprašanje je na primer, kako je s pravkar omenjeno poetiko: ni ta poetika že sama po sebi ideja kaotičnega eidosa? Navsezadnje je destrukcija sleherne strukture osebnega govora že spet neke vrste diferenciacija, pozitiven podatek za razlikovanje in s tem samo nova (pa čeprav »na glavo postavljena« in paradokсна) *struktura*, ki bi ji po naših premisah moralo biti mogoče poiskati idejni ekvivalent. Obstaja sicer domneva, češ da je ideja kaotičnega eidosa, kot se izraža v njegovi poetiki, po svoji naravi izključno »tehnična«, se pravi zgolj operacionalna definicija; vendar te domneve ni težko postaviti na laž.

Več kakor tehnični abstraktni korelat hote nejasnega obrisa izkustva oziroma leposlovnega sporočila — pa naj bo nejasnost samo eden od strukturnih elementov ali edini strukturni element takega sporočila — je kajpada ideja semiološke jezikovno-filozofske mistike, kot enega od najmlajših poganjkov starega novoveškega antiracionalističnega duhovnega izročila. To dejstvo je tako evidentno in splošno znano, da je velika uganka, koga poskuša moderni pesnik preslepiti s teorijo o brezidejnosti svojega ustvarjanja — sebe ali druge. Vsekakor se zdi za vero vanjo potrebna prav izdatna

naivnost. V resnici očitno velja ne le, da je imela mistična ideja odločilno pobudniško vlogo pri nastanku današnje avantgardistične poezije, t. j. da so pesniki tako ali drugače vseskozi vedeli, kaj delajo in kaj hočejo, in da ni šlo samo za spontane premike v okviru čistega eidosa, temveč je abstraktno sporočilo iz njega celo absolutno neodmisljivo. Omenjeni tip poezije se namreč hote odreka tisti instinktivni gotovosti o pomenu in namenu prebrana, s katero navdaja bralca operacionalno jasen tekst; njen cilj je ravno preprečiti, da bi vsakdo tako rekoč že vnaprej vedel, kaj naj si z njo začne, in to ji tudi uspeva, logična posledica pa je, da si človek brez bolj ali manj eksplicitnega navodila za uporabo, brez umetne nadomestne operacionalizacije ob njej ničesar ne predstavlja in da mu je treba za razumevanje take poezije na dolgo in široko dopovedovati, za kaj pravzaprav gre, ter ga programirati na odnos in pričakovanje, do katerega sam od sebe ne bi po vsej verjetnosti nikoli prišel. Kdor se sreča z avantgardnim pesniškim besedilom nepripravljen, se pravi nesenzibiliziran za mistično avro, ki v avtorjevi predstavi obžarja njegove navidez brezzvezne izjave, za tega pesmi kratko malo ni, za tega je moderna poezija ne v suponiranem »višjem«, marveč v docela banalnem pomenu besede *brez smisla* — nonsens, bebavo jecljanje in podobno. Z drugimi besedami: ta poezija je strogo samo aplikacija, namreč metonimična eksemplifikacija ideje, strogo samo njen čutni žar, njen instrumentalni pripomoček, skratka, izrazita *ancilla ontologiae*, nesposobna za življenje v eidetični samostojnosti. In današnji avantgardizem potemtakem ni, kakor sam domneva, bleščeči osvoboditelj eidosa iz stoletne ali celo tisočletne sužnosti, temveč nosilec nasprotne skrajnosti, namreč popolne odvisnosti in posebno močne zasvojenosti eidosa od ideje, od abstraktne metafizične spekulacije.

Dodatno k tem temeljnim ugotovitvam si lahko ogledamo še nekatere druge sorodne ambicije moderne poezije, tako recimo tezo o njeni neskončni pomenski odprtosti. Kako sploh prihaja do različnih branj kakšnega leposlovnega teksta? Gre za to, da je eidos, t. j. strukturni obris izkustva, formuliranega v predteoretičnem jeziku, praviloma tako kompleksen, da pomeni njegov prevod v idejo nujno poenostavitev, linearizacijo oziroma shematizacijo. To je navsezadnje tudi vzrok in jamstvo za že omenjeno neodvisnost predteoretičnega jezika od vsakršne specifične ideje, skrito ozadje pojava, da si ga lahko s enakim uspehom lastijo tako različni miselni sistemi, nobenemu pa se ne posreči, da bi si ga docela podvrigel. Vendar moramo gornjo ugotovitev uravnovesiti z nasprotno trditvijo: kakor je kakšno eidetično strukturno mrežo največkrat mogoče zreducirati vsaj na nekaj disparatnih obrazcev, tako obstaja pri operacionalno jasnem sporočilu hkrati neskončno veliko in neprimerno več načinov, na katere ga nikakor ni mogoče razlagati (»brati«), pomenov, ki so apriori izključeni. Vsa možna branja tovrstnega sporočila gredo v sorazmerno ozek in jasno omejen izsek iz celotnega pomenskega kroga, in prav ta omejitev je skriti izvor ter kontrastno ozadje naše radovednosti, ravno zato, ker vidimo, da si sporočila ne moremo razlagati *kakorkoli*, smo stimulirani natančno raziskati ves snop njegovih možnih pomenov, zato so ti pomeni načelno maloštevilni, redki in vsak posebej dragoceni. Pri operacionalno nejasnem sporočilu moderne poezije pa omejena omejitev odpade, saj naj bi bila (in najbrž tudi je) mogoča popolna svoboda v branju, in spričo takšne svobode bi bilo seveda dovolj očitno nesmiselno, pa tudi jalovo, investirati količkaj omembe vreden miselni napor

in trmo v katerokoli konkretno pomensko teorijo, saj jih je kot listja in trave in se med sabo brezupno pobijajo. Logična posledica poljubnosti je torej vseenost, in zato je dejanska praksa branja moderne poezije ta, da vsi skupaj ostajamo pri pavšalni, netematizirani abstrakciji mistične »mnogopomenskosti« kot *enem samem*, vselej in nespremenljivo enakem, namreč enako praznem in zgolj potencialnem načinu branja. Znova moramo zapisati, da je v temelje današnjega literarnega avantgardizma vgrajen zelo naiven sklep, češ da je odprtost kakšnega teksta mogoče neomejeno povečevati s spekulativnim forsiranjem njegove dvoumnosti oziroma mnogoumnosti; paradoksní rezultat pa je popolna pomenska zapora.

Končno pa nas bo zanimala še trditev o »neporabnosti« moderne poezije, ki naj bi se, v nasprotju s tradicionalno, dogajala izključno samo na ravni jezika. Vendar je nepristranskemu opazovalcu seveda zelo težko uvideti, kako naj bi produkcija besed ne bila produkcija komunikacije, produkcija komunikacije produkcija socialnih odnosov in produkcija socialnih odnosov produkcija družbe oziroma sveta; zlasti še, ker naši avantgardisti v resnici ne dopuščajo nobenega dvoma o tem, da bi bil njihov svet nekak Krasni Novi Svet, namreč svet po semiološko-filozofskem receptu zveličane, Brezmadežne in Neobrabljive Besede, s katero se bo Bit za vselej naselila med ljudmi in jih sprejela v svoje široko naročje, začetek Obljubljene Dežele, Tisočletnega Kraljestva, Resnične Zgodovine Človeštva in kar je še takih eshatoloških pričakovanj in aspiracij, ki se kajpada vselej gibljejo nevarno na robu primitivno megalomanske in bolj malo simpatične pretencioznosti. V duhovnozgodovinskem ozadju te pretencioznosti pa se skriva znani beg pred stvarmi, kakršne so, in jezikom, kakršen je, v takšno ali drugačno utopijo »preseganja«, se pravi da slej ko prej ostajamo na nam Slovencem skrajno domačem horizontu eskapizma, ki ga tudi naši najnovejši presegovalci niso presegli. Nadvse logično je torej, če se navidez oziroma po deklaraciji zgolj jezikovni interes avantgardističnih piscev v konkretni vsakdanji praksi ne more zabarikadirati v nekakšno čisto strokovnost, kot bi se baje rad, temveč se nenehno zapleta v značilne konceptualistične, t.j. v zadnji konsekvenci politične spore s svojim okoljem; težko bo najbrž obstoječim družbam zameriti, da nagonsko popolnoma pravilno čutijo v njem totalno konkurenco. Okoliščina, da se ponujana alternativa bolj ali manj ostro razlikuje od grobo preprostih vladajočih ideologij po svoji prefinjenosti in nepraktičnosti, vso stvar samo še poslabša, saj postavlja ljudi pred konceptualni monstrum nebuloznosti kot pragmatičnega sistema. Skratka, že spet smo se znašli v paradoksu, da avantgardno leposlovje ni manj, temveč kvečjemu še veliko bolj »porabno« in utilitarizirano od tradicionalnega, kvečjemu še izraziteje v službi zunajleposlovnega interesa, ki mu je literatura samo predhoden moment; če bi hoteli poiskati zanj najkrajšo formulo, bi ga morali imenovati metafizično kramparstvo.

Povzemimo: naši modernisti niti v eni točki niso dosegli svojega namena, namreč realizacije »absolutne podobe«, in njihovo upanje je bilo celo že od vsega začetka neutemeljena utvara, kajti njihova lastna poezija je najbolj kričeč dokaz, da brezidejnega eidosa kratko malo ni. Beg pred idejami ne more biti kaj drugega kakor beg v nove, prav lahko še slabše in manj koristne ideje; bolj ko jih pisci skozi vrata izganjajo, vsiljuje se jim skozi okno vračajo; vse to pa očitno zato, ker umetna omejitev zgolj na en tečaj parametra izkustva že zdavnaj ni več mogoča, ker se ne da z

nekakšnim junaškim voluntarističnim zamahom izbrisati tisočletno akumulacijo abstraktne misli in njenega učinka na eidetično spoznavanje ter meni nič tebi nič znova začeti z letom nič besede in jezika. Slepomišenje ni rešitev, slepomišenje tu nič ne pomaga in je popolnoma nesmiselno, naraščajočo veljavo in vpliv idej je treba vzeti preprosto kot dejstvo in potem diferencirati v prej nakazanem smislu, kdaj je katera od njih eidosu zaveznik in kdaj ne. Res je tak pristop manj impozantno radikalen, zato pa je najbrž stvarnejši.

Gornje razmišljanje zveni na trenutke morda kar nekam zastrašujoče učeno, vendar je zaseda, v kateri čaka avantgardno poezijo usoda, v bistvu zelo preprosta: odločalo bo zgolj vprašanje, kako zanimiva je ta lirika, ali v našem izrazoslovju, kolikšen je specifični kvantum pozitivnih eidetičnih spodbud in predteoretično-jezikovne kreativnosti, ki jo prinaša s sabo ideja semiološke mistike.

Pri odgovoru se zdi smotrno upoštevati tipološko razdelitev iz prejšnjega poglavja, zato si bomo najprej ogledali zanimivost skrajne stopnje jezikovne destrukcije, se pravi dosledno kaotičnega obrisa govora, ki smo ga imenovali tudi paradoksnega, ker se ga da opisati samo s pomočjo negacij — negacij bodisi po stavčni obliki bodisi po smislu. Vsekakor so ruševine najpreprostejša in najprimitivnejša od vseh možnih jezikovnih struktur, ker jih v celoti določa en sam podatek, namreč univerzalna nikalnica. Pred nedavnim je recimo mladi Kocbek izdal knjigo z okrog 2000 verzi, katere edina formula je: »vsakemu A lahko sledi katerikoli B, samo da je generator naključij dovolj nevtralen«. Potrebna je kvečjemu zelo vsakdanja stopnja inteligence in iznajdljivosti, pa lahko vsak izmed nas sede in pri priči sproducira po tem neprekosljivo premočrtnem receptu poljubno število enakih zbirk, ki jih bo samo računalnik po nekaterih drobnih nedoslednostih in nezavednih jezikovnih preferencah ločil od Kocbekove. In tega pesnika ne navajamo kot izjemo, temveč kot po naključju posebno priročen in hkrati posebno drastičen zgled za tendenco, ki je med njegovimi vrstniki nenavadno pogosta, če celo ne prevladuje.

O bralni privlačnosti tovrstne lirike vsekakor lahko rečemo samo, da je strahovito enolična, dolgočasna in nezanimiva, ker je že po definiciji izključena možnost, da bi se katerikoli tak tekst po čemerkoli bistveno razlikoval od drugih sebi enakih. Seveda pozna tudi kaotični eidos svoje »cerkvene očete« in strice, ki nas pitajo z avtoritativnimi teološkimi razpravami o njegovem sijaju — sploh funkcionira avantgardna književnost izrazito na religiozni način, saj zahteva od bralcev ponižno vero v stvari, ki se ne dajo razumsko dokazati —, a kdor se otrese normativnega socialnega pritiska, ki izhaja iz literarnega klana ali sekte modernistov, ta bo kaj kmalu opazil, da cesar nima ničesar na sebi. Edino, kar je, je dejstvo, da tisti, ki v nekem okolju prvi nastopi z brezzvezno pesniško govorico, požanje efekt nekakšne osuplosti — pa še ta »inovator« postane hitro celo za naklonjene opazovalce neprostovoljno smešna prikazen, medtem ko je množici sploh samo dobrodošel povod za pavliharsko oponašanje, ki v tem primeru vsebuje precej resnice. In še nekaj: poetiki kaosa je imanentna silovita skušnjava špekulacije, ker njen program zbuja v pesnikih upanje, da je mogoče brez truda doseči literarno pomembnost, ter jih zablja na herostratsko bližnjico do slave in zgodovine. Glede na ta tip svojih plodov je torej jezi-

kovno-filozofska mistika značilen primer od vsega začetka jalove literarne ideje, ki jo je treba piscem odločno odsvetovati.

Manj preprosta je zadeva pri drugi, »nedosledni« različici liričnega avantgardizma, se pravi pri nejasni, pa vendarle strukturirani pesmi. Očitno je namreč, da je ta kategorija tekstov dejansko rodila določeno število popolnoma novih in po svoje zelo zanimivih strukturnih obrisov pesniškega govora. Leposlovnega »modernizma« v tu uporabljanim pomenu besede potemtakem vendarle ni mogoče kar vsevprek zavračati, ker ima v svoji stranski obliki, kot kaže, dovolj realno šanso, da bo iz njega zrasla kljub vsemu pomembna umetnost, in v tem obsegu je semiološko-mistična ideja jezikovno koristna in plodna. Važno pa je raziskati meje njene koristnosti in kolikor mogoče natančno opredeliti stvarno upravičeno količino pričakovanih, ki jih smemo investirati vanjo brez skrbi, da nas bo njihova konkretna realizacija razočarala in odbila.

Najprej je treba reči, da je nejasna pesem tem privlačnejša, čim bogateje in izraziteje je strukturirana na svoj »neporabni« način, čim odločnejše se oddaljuje od primitivno kaotične govorice oziroma čim manjši je v njej delež prvega izmed naših strukturnih tipov in čim večji je delež drugega — kajti spet nam predstava o kontinuiranem parametru pove več kakor vztrajanje pri tipoloških skrajnostih. In tu se že znajdemo pred zelo vidno mejo: žal je pretežna večina neporabnih struktur, ki nam jih moderni pesniki dejansko ponujajo, nadvse šibko razvita, rudimentarna in nediferencirana, saj jih lahko vsaj 90 % opišemo s kakšno prav preprosto leksikalno omejitvijo ali frekvenčno shemo (o ponavljanju nekaterih vodilnih besed). Seveda tak revno enočlenski pozitiven program, dodan univerzalni strukturni negaciji, naše sodbe ne more bistveno spremeniti; v tovrstni poeziji naj kar briljirajo računski stroji (ki jo odlično obvladajo), od človeka pa zahtevamo še kaj več, čeravno se zavedamo, da je količjak bolj zapleten neporaben »obris« strahovito težka naloga, ki terja, precej drugače, kot si domišljajo špekulantje, neznansko veliko poskušanja, pa tudi znanja. *A propos* znanje: tu se izkaže še posebno usodno, da se avtorefleksija avantgardizma tako dosledno omejuje na lagodno govoričenje o mistični »antistrukturi«, saj mora imeti pesnik kratko malo srečo, da bolj ali manj po naključju in po nezavedni nezvestobi pobere kakšno polnejšo in preciznejšo strukturno predstavo druge, zunaj svoje uradne doktrine. Upoštevati pa je treba še, da je pri tovrstnih strukturah že čisto načelno mnogo manj različnih možnosti kot pri porabnih, ker odpade na operacionalni jasnosti temelječa specifikacija in pa logična sistematizacija sporočila kot daleč najizdatnejši izvor razlik. Zato so strukturne tvorbe, ki resnično navdušujejo, v moderni poeziji nujno redke — vsaj enako redke kot v tradicionalni; demokratizacija umetniškega ustvarjanja vsekakor, ne glede na predvidevanja in obljube avantgardizma, ne izhaja iz njega, prej se prostor za drugorazredne duhove v njem narobe celo zoži.

A tudi če se omejimo na primere, ki so za moderno poezijo najugodnejši, moramo zapisati, da se njihova zanimivost osredotoča predvsem okrog njihove inovativnosti in da naskok, ki si ga po tem kriteriju pridobijo pred tradicionalnimi strukturami, po drugih merilih vrednotenja spet izgubijo. Operacionalno jasna jezikovna raba lahko gradi na strukturi jezika kot takega, na stoletni in tisočletni akumulaciji »normalnih« možnosti za izražanje izkustva, in zato se pesnikova tvornost v tem primeru začne od neke dosežene splošne višine naprej, pod katero skoraj ne more bistveno pasti, ne

glede na velikost in pomembnost njegovega izvirnega jezikovnega prispevka. Avantgardni pesnik pa hoče graditi popolnoma mimo dane, najdene strukture nekega jezika kot celote, kar pomeni, da mora zastaviti tako rekoč pri tleh, *ab ovo* — in to je seveda veliko težja naloga, izhodišče, ki ga postavlja v konstruktorski tekmi s tradicionalizmom od vsega začetka v nenakopraven položaj. Vsaj zase moram reči, da še nisem srečal »neporabnega« leposlovnega eidosa, ki bi bil po zgradbi podobno kompleksen (t.j. mnogoobrazen, notranje skladen in zapleten za opis) kakor primerljiva »porabna« tvorba, in ne verjamem, da ga bom sploh kdaj, ker se po vsej priliki še tako kreativen posameznik ne more meriti z jezikovno ustvarjalnostjo celih narodov od rojstva njihovega jezika do danes; neogibna posledica opredelitve za tako imenovani protijezik je v resnici najbrž velikanski korak nazaj v zapletenosti strukture, izguba bogatih obrisov govora in neprosto voljen pavperizem sporočila. Pri tem pa je kompleksnost konstrukcije prav gotovo vsaj enako pomembno merilo zanimivosti kakšnega teksta kot njegova konstrukcijska novost, in vsak poetični program, ki bi to ignoriral, bi preprosta resnica človekovega estetskega nagona kaj kmalu izbrisala.

Sploh se pokaže eidetična spodbudnost semiološke ideje pri natančnejšem pogledu močno ozka in enostranska; njeno edino področje interakcije s predteoretičnim jezikom je — zlasti še, če upoštevamo, da gre za idejo, ki naj bi izhajala prav iz jezikoslovja, torej iz strokovnega ukvarjanja z jezikom — osupljivo obrobno in interakcija v bistvu nesproščena, saj jo očitno vodi bolj strah pred jezikom, kakršen je, in iz strahu izvirajoče izmikanje kakor pogum za resnično ustvarjalen spopad. Sicer pa ni nikjer zapisano, da bi morala biti ravno kovačeva kobilica najbolje podkovana; kaže, da semiološka filozofija jezika kratko malo ni tiste vrste refleksija, ki bi človeka dejansko zbliževala s svojim predmetom, ker je pač psihološko od vsega začetka naravnana tako, da ga s svojim eskapizmom oddaljuje od njega in se vriva medenj in njegov jezik kot zmeraj višji zid ignorance. Kar pa zadeva spoštovanje ali celo ljubezen do jezika, take nepotrebne sentimentalnosti je v njeni rezki križarski vnemi seveda še manj. Vse to se mi zdi zgovoren dokaz za trditev, da njen interes v resnici sploh ni ne jezikotvoren ne jezikosloven, marveč ontološko-moralizatorski in da so besede v njenih očeh samo hrana za topove v neki konceptualistični vojni, grmada, ki mora zgoriti, da bi iz njenega pepela vstal feniks mistične Biti in osrečil ljudi.

Zadnji problem današnje avantgardne poezije ne glede na njeno eidetično kvaliteto pa je najbrž njena socialna neodmevnost. Ta neodmevnost ni posledica nikakršne zarote človeške neumnosti, temveč docela logično izhaja iz ustroja omenjene poezije same. Do njenega razumevanja vodi namreč zelo zahteven »oslovski most«, saj je zanj treba znati abstrahirati tako temeljno konstanto običajne jezikovne komunikacije, kot je operacionalna jasnost sporočila. Izkušnja pa uči, da ima zunaj profesionalnega liričnega obrata redkokdo voljo in čas za tovrstno duhovno telovadbo. Z njo se je torej moderno pesništvo na lastno pobudo odrezalo od slehernega količnjak širšega socialnega uresničenja in se obsodilo na zakotno životarjenje v posameznih krožkih piščočih ali to pisanje opisujočih, kar je vsekakor neka oblika samopohabe. Pozornemu opazovalcu se literarni avantgardizem razkriva kot tipičen otrok sedanjega časa in njegove težnje po hipni maksimalizaciji učinka ne glede na posledice; in kakor na drugih področjih je tudi

tu opustošenje, ki se akumulira, dolgoročno veliko večje od vsakršnega dobička.

Povzemimo: moderna poezija je ob določenih pogojih gotovo praktikalna, lahko je v posameznih primerih celo enakovredna najboljši tradicionalni (dasi ne več vredna od nje), ni pa to bleščeče preprosto in univerzalen recept proti entropiji umetnosti, temveč prej njen lahkomiselni pospeševalec.

Daljši ekskurz v aktualizem je bil potreben, da bi dobili pravo ozadje za našo zadnjo besedo o Forstneriču, čigar poezija se očitno močno razlikuje od avantgardistične, čeprav se mestoma tudi ona približa robu operacionalne jasnosti sporočila ali pogleda celo nekoliko čezenj; toda v splošnem povprečju pesniku vendarle ne gre za totalno jezikovno inovacijo in samo za inovacijo, v tem pogledu je za okus časa odločno premalo rigorozen oziroma (kvazi)revolucionaren, ker upošteva poleg izvirnosti še druga estetska merila ter jim poskuša zadostiti s kriterialno kolikor mogoče uravnovešeno in enakomerno ustrezajočo poetično prakso. Zato ima tudi do operacionalne jasnosti sporočila načelno konstruktiven odnos, ne glede na svoboščine, do katerih si kajpada jemlje pravico. Konkretni predstavnik tradicionalne, podedovane »uporabe« jezika je v obravnavanih pesmih (o katerih smo že rekli, da jih leksikalna struktura determinizma in gnanosti jezikovno kljub vsemu obilju ne izčrpa) izrazni svet esteticistične kmečke idile kot operator, ki je toliko preizkušen in obvladan, da je vsekakor že splošna last komunikativne skupnosti, torej bolj jezik kot govor. Pesnik ne opisuje kmetstva samo kot nečesa »življenjskega«, ampak tudi kot nekaj slej ko prej lepega, zveza s starejšim izročilom ni pretrgana in pesmi se glede učinka deloma še zmeraj zanašajo nanj, počivajo tako rekoč na dveh stebrih, ker je demitizacija v slogu razbijaškega orgazma avtorju, kakor vsi znaki kažejo, tuja. Forstnerič je konservativen radikalec, pisec, ki posega dalje »naprej« in hkrati dalje »nazaj« kot naš običajni modernizem, ki združuje v svojem delu večja — in vsaj pri njem razponu sorazmerno plodna nasprotja.

Funkcija tradicionalne jezikovne plasti je v zgoraj očitnem okviru ta, da se z njo pojavita v obravnavani poeziji dva enakovredna in enako močna tečaja, ki si jo hočeta prisvojiti. Ker se med seboj bolj ali manj ostro bijeta, se ustvari med njima učinkovito napetostno polje, v katerem sporočilo o »grdoti« nenehno poskuša spodriniti sporočilo o »lepoti« sveta in narobe, toda ne, da bi si moglo bodisi to bodisi ono svojega protiigralca količjak trajneje podrediti, prevladati nad njim in ga v skupnem vtisu usodno zasenčiti. Kar lahko dosežeta, je samo vzajemna relativizacija, preklic absolutne veljavnosti tako enega kot drugega in prekvalifikacija obeh v nekaj tretjega, v dvoobrazen kontekst, v katerem ohranjata vsak svojo samostojnost in razločljivost, hkrati pa sta oba presežena. Ta zanimivi dialektični mehanizem je osrednja in nezgrešljiva estetska karakteristika Forstneričeve zrele poezije, ker se trajna konstitutivna napetost znotraj njenega jezikovnega materiala vedno znova manifestira v tisoč drobnih, toda srditih konfliktih, v zagrizenih besednih spopadih za vsak najmanjši detajl, v katerih je novi strukturni princip seveda že po naravi aktivnejši in kar naprej naskakuje utrjene postojanke starega, vendar se tudi ta ne da, temveč se enako trdovratno in uspešno, čeprav manj spektakularno upira. Gre torej za nekakšno strastno, kaotično prežemanje vzdolž fronte, ki valovi sem in tja, za tesno

jukstapozicijo valeurskih kontrastov, katerih disonančni skupni učinek smo v slovarskem delu naše raziskave večkrat osvetlili na značilnih konkretnih primerih, čeprav pojava nismo poskušali sistematično izčrpati. Poslednji rezultat te svojevrstne »diskusije v podobah« pa je vtis izjemne gostote teksta, problemske nabitosti in gneče, vtis intenzivne obdelanosti celotne ploskve pesmi, ki spominja na totalno podobarsko skrb nekaterih slikarjev.

Najboljši dokaz, kako bistvena je opisana dvojnost, so posamezni teksti ali pasusi, v katerih se ravnotežje njene dialektike poruši — praviloma v prid tradicije, ki je nenadoma premalo pretaknjena z novostmi, dasi ta pojav nikoli ne postane res nevarno izraziti (mi smo ga opazovali predvsem ob pomenskih družinah pasivizacije in topega vegetiranja); enkrat samkrat, namreč v pesmi *Kazen*, pa novosti izjemoma brez ostanka »zmagajo« nad lepimi posameznostmi po starem okusu, ker odpade kmečki ambient, ker je dogajanje predstavljeno v primestno-proletarsko okolje, ki pesniku seveda ne more sugerirati bolj ali manj normativnega esteticističnega kanona obdelave, ker ga jezikovno sploh ne pozna — in ta osamljeni primer je posebno nazoren zgled za našo trditev.

Res je *Kazen* učinkovit in nenavadno ekspresiven lirični tekst, iz katerega smo v našem pregledu obilo in s pridom citirali, pa vendar ji, vsaj dokler jo beremo izolirano, za globlji premislek nekaj bistvenega manjka: zdi se, ko da se njena materija prelahko in preveč brez odpora vdaja pesnikovi volji, bralec ob njej nekako prehitro »pride na trik«, spregleda vzorec, in zato ostane njeno sporočilo o življenju in svetu brez tiste zadnje teže, tvegano preprosto in že kar pamfletistično — kajti o besednem gradivu pesnikovega izvirnega eidosa smo večkrat ugotovili, da se samo po sebi giblje nevarno na robu lagodne drastike. Kakor tu ne skrivamo svojih simpatij do ideje determinizma in gnanosti in kakor se nam zdi ta ideja v naših razmerah situacijsko posebno priporočljiva, moramo vendarle zapisati, da tudi ona, vsaj v tako sarkastično zaostreni in subjektivni obliki, ne more zastopati celotne resnice o človeku, temveč je lahko v njej zgolj en element, sam zase ne bistveno manj enostranski in ekstremističen kot vsi drugi. *Kazen* je natančno pogledano že zametek novega »črnega« mita, še ene nedopustno poenostavljene in shematične stilizacije razumevanja sveta, zametek ideološkega klišeja in premalo raznoplastne strukture, s katero bi zašli zgolj z dežja pod kap, iz stare v novo naivnost. In to je dodaten razlog, zakaj Forstneričeva inovacija ne more obstajati sama zase, zakaj nujno potrebuje kontrastno tradicionalno okolje kot protiutež in komplementaren nasprotni tečaj imaginacije; šele oba skupaj oziroma vzajemno nadzorujoča se napetost med njima lahko to poezijo zavaruje pred zdrkljaji v sodbah ter ji podeli tisto »nelogično« mnogostranost-nepriustranost pogleda, ki je prav gotovo pogoj avtonomije umetnosti.

Iztrgana iz celote bi lahko bila *Kazen* najizrazitejši primer aprioristične tezne pesmi v avtorjevem zrelem opusu oziroma zvestobe »življenju« v nekem neprijetno fanatičnem in znova, le negativno, normativnem smislu; očitno je, da ta tekst nikakor ne stoji po naključju sredi med »recidivi«, ki smo jih identificirali v *Pijanem kurentu*, kot njihovo nepotrebno blasfemično in s tem dialektično identično nasprotje. Kar pesem rešuje, je širši kontekst in njena specialna funkcija v tem kontekstu, namreč funkcija ambientalnega tujka kot izhodišča neke značilne fobije.

Na splošno pa lahko rečemo, da je Forstneričeva kombinacija novosti in kontinuitete, njegova strategija kritičnega ohranjanja in usmerjenega bogatenja podedovane strukture normalnega »porabnega« jezika, čeprav v programski gesti skromnejša, konkretno vsaj enako zanimiva kot strategija liričnega radikalizma. Prav mogoče je, da se v njej skriva celo bolj realna šansa današnjega pesništva in da torej prej kaže v bodočnost. Pesnikove temeljne poetične odločitve so bile potemtakem redoma spretno in uspešne, čeprav je težko reči, ali jih niso morda izsilile tudi okoliščine, kot recimo geografska odmaknjenost avantgardističnemu literarnemu obratu, t.j. ali ne gre vsaj deloma vendarle za srečno naključje onkraj osebnih zaslug. Drugo vprašanje pa je, ali se bo našemu piscu posrečilo izogniti se generični usodi današnje poezije, ki je, kot rečeno, zakonita posledica njene prevladujoče prakse v svetu in pri nas. Lahko posameznik ali nekaj takih posameznikov obrne ladjo, na kateri poezija plove, proti toku in le še doseže širše individualno socialno uresničenje, ali pa bodo kaznovani za grehe večine vsi brez razlike, krivi in nedolžni? Vsaj kratkoročno je odgovor težko posebno optimističen. Navsezadnje ne smemo pozabiti, da nam v bistvu tudi Forstnerič predlaga nekaj popolnoma novega, morda za nas bolj avantgardnega ali vsaj presenetljivega, kot je ves naš avantgardizem, in da bi imel torej predvidoma že v »normalnih« razmerah težave z uveljavljanjem. Sredi nekega burnega dogajanja, ki tako silovito zaposluje vse duhovne energije literarne javnosti, kot jih trenutno zaposluje razvoj moderne lirike, pa zahteva njegov primer sposobnost razlikovanja in posluš za odtenke, ki se nam zdita izrazito redka. Bolj verjetno je najbrž, da se bo njegov glas izgubil v splošnem hrupu — vsaj tako dolgo, dokler temu hrupu ni videti konca.