

RAZVOJNA ČRTA KRAKARJEVE LIRIKE

V liriki Lojzeta Krakarja (1926–1995) lahko sledimo vsem temeljnim fazam razvoja povojne slovenske lirike, čeprav jih je uresničeval na svoj osebni način in z močno vezanostjo na tradicijo. Evolucijski proces je opazovan na štirih paradigmatičnih besedilih Krakarjeve poezije. Pozornost je usmerjena k tematiki in stilu, še posebej k razvojnim spremembam v metaforiki.

In lyrical poetry by Lojze Krakar (1926–1995) one can observe all the fundamental phases in the development of post-War Slovene lyrical poetry, despite the fact that he realized them in his personal way and with strong ties to tradition. The evolutionary process is observed in four paradigmatic texts from Krakar's poetry. The attention is focused on the themes and style, particularly on the evolutionary changes in his metaphor.

Razvojna črta prvih obdobj povojne slovenske poezije je močno razvidna, skoraj paradigmatična prav v liriki *Lojzeta Krakarja* (1926–1995), pa naj jo opazujemo s tematske ali stilne ravni. Ta črta poteka čez celo vrsto značilnih postaj: od zgodnje povojne, tako imenovane »graditeljske poezije« pa mimo različnih stopenj »intimizma« do moderne lirike z močno destabilizacijo subjekta in od tod v post-moderno poezijo, obrnjeno v novo transcendenco. Pričujoči zapis poskuša zarisati ta razvojni lok ob izbiri štirih značilnih besedil.

Naj bo za izhodišče Krakarjeva *Cesta mladosti* 2, prvič objavljena v *Novih obzorjih* leta 1948, zatem pa v njegovi prvi zbirki *V vzponu mladosti* leta 1949.

Tematika pesmi je za tisti čas in za pesništvo mladih tipična: delo prostovoljnih mladinskih delovnih brigad pri velikem državnem projektu, gradnji moderne avtoceste Zagreb-Beograd, ceste »bratstva in enotnosti«, kot se ji je reklo, projekta z globalno politično in v nekem smislu mitizirano vsebino. Temeljna ideja pesmi je scela ustrezala temu zgodnjesocialističnemu projektu in je bila povedana jasno. Gre za idejo skupnega dela mladih za obnovo domovine, in še nekaj več, je vera v delo kot zanesljivo skupno pot v srečno bodočnost sploh, je »pot v vekove«, kot napove sklepni stih prve kitice. Ta metafizika trdega, garaškega kolektivnega dela s krampi in v znoju dobi sredi pesmi svoj čisto razločen transparent: »Za sé in za sinove!«. Preprosta semantika pesmi je določala tudi njen izraz. Jezik je v bistvu enoumen, na eni valovni dolžini in sposoben najširšega komuniciranja. Lirizacija besedila je zelo skromna in trdo privezana na pripovednost in opisnost, ki sta tolikšni, da bi slikar realist brez težav narisal upesnjene prizore, dogajanje in mlade ljudi, ki so zraven. Metaforika je slabo razvita in konvencionalna. Vodilna, naslovna metafora *Cesta mladosti* niti ni osebna, temveč takrat že leksikalna, časopisna metafora, dogovorjena za označevanje velike cestne akcije. Tudi gramatikalni ustroj sporočanja je značilen: izbrana je množinska *mi* oblika, edninskega subjekta ni nikjer. In smer sporočanja, to se pravi »implicitni bralec« ali poslušalec, je množica, recimo mladih brigadirjev ob večernem tabornem ognju ali drugih bralcev skupnega časopisa. Vsemu temu seveda ustreza tudi glavna razpoloženska intonacija, ki je zanos, in

slog, ki je privzdignjen in govorniški, primeren za recitacijo na prostem ali v dvorani.

Z roko mladostno krčimo gozdove
in šumno rušijo na tla se hrasti,
kot zid poslednji, ki še mora pasti,
da skozenj skrčimo si pot v vekove.

Oblika pesmi je strogo izmerjena in disciplinirana v sonet, in sicer v sonet brez notranje antiteze, saj njegova vsebinska gibljivost poteka samo od miselne teze v začetku do čustvenega vzpona enake misli v koncu, torej po črti premo stopnjevane harmonične retorike.

Po vsem tem bi se dalo reči, da je pred nami bolj dokument časa kot poezija nadčasovne vrste. Vendar ta sodba na postavlja pod vprašaj resničnosti ali neresničnosti takratnega avtorjevega doživetja, se pravi moralne identitete besedila. S Krakarjem sva se v tistih študentskih letih kot kolega na univerzi in prijatelja razmeroma veliko družila in spominjam se, da je bil pri njem zanos te vrste lahko resničen, v trenutkih tudi čez mero utopičen, lahko pa tudi v hipu spodrezan in sesut v depresijo. Toda res je prav tako, da pesmi te vrste pozneje ni sprejemal v svoje izbore. Tudi omenjal jih je redko in če jih je, je govoril o njih s humorno ironijo kot o svoji »kramparski poeziji«, eni izmed mladostnih epizod.

Kolodvorska restavracija, ki je prvič izšla v *Naši sodobnosti* leta 1959, zatem pa v Krakarjevi drugi pesniški zbirki *Cvet pelina* leta 1962, naslovljeni izrazito deziluzionistično, pomeni konec zanosnega vzpona in optimizma, ki je udarjal na dan iz njegove prve zbirke.

Dogajalni prostor te pesmi se v primerjavi s prejšnjo zelo skrči in z njim vred tudi zunanje dogajanje. Če je bil v *Cesti mladosti* navzven široko razprt in dogajanje v njem veliko, v nekem smislu zgodovinsko, akcija pa množična in mladostna, se vse to zdaj temeljito spremeni. Dogajanje se zoži med stene prozaične kolodvorske restavracije in omeji na družbeno marginalno nočno boemo nekaj pesnikov, umetnikov, študentov in kakšne prostitutke zraven. Če je bil svet prejšnje pesmi ves odprt v neko utopično, jasno in srečno bodočnost, se zdaj ves obrne nekam navznoter, v dvom in negotovost. Kot je bilo prej najdenje smisla popolno, je popolna zdaj izgubljenost. Teh posamičnih nočnih eksistenc ne povezuje noben skupni cilj več, veže jih le še to, da so vsi skupaj enako negotove »duše zgubljenih ljudi«, ki jih družba niti ne potrebuje niti ne mara, in da je njihova skupna hoja le še pot »v neznano«. Neizrečena misel o družbeni deziluziji in depresiji je do kraja razvidna, če to pesem postavimo ob *Cesto mladosti*. Vse, kar je še pozitivnega in pokončnega, je zdaj preneseno v subjekt sam, v njegovo notranjost, v njegovo še neuničljivo »lačnost srca«. Gre za tipično duhovno shemo tako imenovanega intimizma, ki se je odvrnil od družbene vere in v nekem smislu obnovil romantični spopad med lepo dušo in nelepo resničnostjo.

Na tem mestu se ponuja vprašanje, koliko je ta novi subjekt pri Krakarju že osamosvojen. Gramatikalna oblika pripovedi je še zmeraj ujeta v prvo osebo množine, v pluralno *mi*- izpoved. Vendar se ta množina in njena množica glede na prejšnjo pesem bistveno spremenijo: zamejena je na ožjo skupino ljudi, ki se med seboj tudi že ločujejo med umetnike, pesnike, študente idr., pa tudi individualizirajo se v določene osebe, nastopa na primer znani umetnik in boem Čargo in pojavi se

prav tako Krakar sam, s svojim pravim imenom. Pot od brezimne množice v subjektivizacijo je odprta.

Podobne sredinske in prehodne položaje kaže tudi slog. Pripovednost in opisnost še zmeraj prevladujeta, mimetično prikazovanje ljudi in prizorov ostaja nazorno in tudi avtorjevo pojmovno oz. težno komentiranje je nenehoma zraven (*Vsi smo tu pravzaprav strašni berači, /brez idealov, žena in boga, /večni bohemi in večni nergači, /žejni življenja in lačni srca.*) Ti postopki poganjajo besedilo v njegovo dolžino (44 vrstic). Vendar se očitne spremembe dogajajo v metaforiki. Ta raste količinsko in, kar je bistveno, v svoji intenziteti, se pravi v subjektivizaciji in sporočilni moči. Dogajanje v nočnem lokalu iz svoje stvarnosti prehaja v nadpomene, na primer v podobo »v peklu zbranih... duš zgubljenih ljudi« – sredi med njimi pa »kot angel se v belem / suče natakarak zaspanih oči«. Razdalja med obema tematskima poloma te metafore, primerjajočega in primerjanega, je razmeroma velika in drastična, saj povezuje banalno konkretnost s svetopisemsko onostranstvijo. Vendar gre še zmeraj za preprosto prispodobno, za metaforo v aristoteliskem ali Kvintilijanovem smislu, za metaforo kot »skrčeno primero«, celo z ohranjeno premostitveno kot-konstrukcijo. Tudi izbira neba in pekla kot prispodobe realne življenske danosti je nepresenetljiva, čeprav v tistem povojnem času in danih okoliščinah morda znova nekoliko bolj učinkovita. Najmočnejša metaforična plast besedila, ki hkrati presega besedno ali stavčno mejo in zavzema celotno besedilo, pa je skrita v pojmu kolodvorske restavracije, ki se pojavi že v naslovu in spremlja besedilo do konca. Pojem zavzema več vsebin: od čisto stvarnega, resnično obstoječega lokala, ljubljanske kolodvorske restavracije, ki obstaja še danes, pa do njenega abstraktnega nadpomena, ki ima globljo družbeno, bivanjsko in osebno vsebino. Ta druga, dodana in nadstvarna vsebina je razmeroma jasna in določljiva, saj jo avtor sam sproti dešifrira s pojmi eksistencialne krize in izgubljenosti. Vendar je zraven še neka razsežnost slutenjskega in neznanega, ki je metaforika *Ceste mladosti* še ni imela, saj je socialistična eshatologija ni poznala. Kolodvor je zaznamovan s sanjami, ki bi rade v svet, in s slutnjo, da »naš vlak več nikamor ne pelje«, torej z ambivalenco nasprotujočih si vsebin. Gre za metaforiko logične in identifikacijske vrste, vendar že do neke mere odprte v smer proste osebne asociativnosti.

Nekaj nam pove tudi zunanja oblika pesmi. To ni več disciplinirani sonet, temveč nestalna, prosta oblika, razporejena v šest po številu stihov neenakih kitic (6+8+6+8+8+8), tudi z različno dolgimi stihi, v posvobodnem daktilskem ritmu in dokaj prosto razporejenimi rimami. Skratka, gre za očitno liberalizacijo pravil klasično urejene forme, vendar še v mejah opaznega reda.

V primerjavi s *Cesto mladosti* je to besedilo, ki v sebi nosi še črte dokumenta, vezanega v svoj čas in prostor, hkrati pa z eksistencialno vsebino in metaforično odprtostjo prestopa zgodovinski determinizem in sega v trajnejša in odpornejša območja pesniških sporočil. Bralna identifikacija z njim je do neke mere mogoča tudi danes.

Pesem *Sam kakor vrana po snežni planjavi*, ki je izšla v zbirki z naslovom *Nekje tam čisto na robu* leta 1975, pomeni nadaljno stopnjo v premikih Krakarjeve lirike. Prostor dogajanja v njej postane irealen, zunaj družbe in zunaj zgodovine, je

nekakšna »bela puščava« brez razločnega kraja. V tem prostoru tudi ni več nobenih drugih oseb in ljudi, v njej je le še lirski subjekt, tokrat že popolnoma sam. Celotna pripoved je zdaj postavljena v prvo osebo ednine, v čisto *jaz*-obliko. Početje tega subjekta pa je samo še osamljena hoja izgubljenca, nekakšno obupno in brezciljno stopanje po snežni puščavi brez konca. Taka je zunanja scenerija dogajanja, ki je v primerjavi s prejšnjo pesmijo mnogo bolj skrčeno in vsebuje samo še nekaj mimetičnih črt, kar tudi besedilo omeji na vsega 12 stihov. Hkrati z redukcijo zunanjega pa se dogajanje obrne strmo navznoter in se osredini v bivanjski problem izgubljenosti kot temeljnem položaju, ki je nastal po notranji porazenosti – po »prebodenosti srca«, če parafraziramo besedilo –, torej po zlomu »intimizma« kot vzorca romantičnega vztrajanja lepe duše v nelepi resničnosti. Ta pretres in polom bivše duhovne sheme upiranja je tudi Krakarja postavil pred novo, globljo in težjo eksistencialno preizkušnjo, ki se je zdaj odprla pred njim in ga postavila v brezizhoden prostor. Postavila ga je v položaj, ko se utvara natanko zave, da je utvara, in da je pričakovanje izhoda v resnici pričakovanje čudeža, torej nečesa, česar pravzaprav ni in ne bo. »Čakam na čudež, ki naj bi se zgodil...«, je formulacija, ki upanje tako rekoč do kraja zrelativizira. Po drugi strani pa je v tem položaju čakanje še zmeraj nekaj: je vztrajanje pred pragom ravnodušnosti in nad prepadom nihilizma. Je še zmeraj volja k pričakovanju, čeprav brez kakršne prepričanosti o uspešnem izidu, je nekakšna spodnja meja sizifovstva. Krakar pa ne more drugače, kot da je tudi v tem skrajno znižanem položaju aktivist, čeprav brez cilja in upa.

Ob tej zbranosti v lastno notranje stanje se je spremenil tudi Krakarjev slog, premaknil se je od nekdanje epizirane v izrazito osamosvojeno liriko. Navzven to napove že sama kratkost pesmi. Zatem pove nekaj podobnega odstranitve naslova, ki do besedila običajno vzpostavlja neko označevalno ali pojasnevalno razdaljo, tu pa se pesem začenja neposredno in s stihom, ki nas takoj postavlja v središče stvari. Najbolj pa se subjektivizacija in lirizacija sloga pokaže v nenavadno okrepljeni metaforizaciji in opuščanju pripovednosti ter opisnosti, ki sta tokrat čisto v ozadju. Metaforizirano izražanje zavzema tako rekoč celotno besedilo in ga na gosto preplete s podobami, ki so veččlenske (1. *Sam kakor vrana po snežni planjavi...* 2. *podoben črnemu žigu na pismu brez konca...* 3. *krvi na beli nevestini rjuhi...* Ali: 1. *Ovčji sem kožuh, preboden na mestu, kjer je srce...* 2. *sem v latvici mleka mrtve mušice...* 3. *in v beli polarni noči zgubljenec brez psov in sani...*) Besedilo nosijo tričlenski katalogi podob in en sam stih je, ki ni metafora, temveč pojasnevalni transparent, postavljen nad celoto: »Čakam na čudež, ki naj bi se zgodil...«

Premik v metaforično izražanje ni naključen. Povzročilo in omogočilo ga je vse bolj osebno in razvezano razmerje do sveta. Metaforizacija je širjenje in zamenjava besednih pomenov, je pravzaprav osvobajanje besed in njihove slovarske ječe. Temelji na načelu, da besede niso privezane k stvarjem, kot bi rekel H. Bergson in za njim O. Župančič. Ta »manipulacija s pomeni«, kot je zadevo imenoval R. Jakobson, ima seveda svoj pogoj v notranji svobodi subjekta, ki stvari imenuje znova in jih krsti po svoje. Seveda, če ne gre za metaforizacijo konvencionalne, ne več kreativne vrste. Lahko se ob tej priložnosti spomnimo na A. Stamaća, ki pravi, da je metafora »osebna vizura« sveta. Zato ni čudno, da sta se subjektivizacija povojne

lirike, izstopajoče iz idealoške shematike, in njen premik proti modernizmu zelo razločno kazala v vse močnejši in bolj razviti metaforizaciji, tako da lahko prav ob njej merimo stanje stvari.

Toda Krakarjeva metaforika, kot se kaže iz pričujoče pesmi, bolj preseneča po svoji količini kot po svojem notranjem ustroju. V njej so še dobro ohranjeni logični mostovi primerjav, postavljeni z besedami, kot sta »kakor« ali »podoben«, ki vzpostavljata razločne analogije metaforičnih preslikav. Pa tudi če odpadeta in nastane čista metaforska identifikacija, so analogije nazorne. (*Ovčji sem kožuh, preboden na mestu, / kjer je srce...*) Smo še pred pragom tistih asociativnih povezav, ki so med seboj bolj ali manj nemotivirane in šokantne in jih H. Weinrich imenuje »drzne metafore«. Prav ob njih se je »identifikacijska« teorija metafore prevesila v tako imenovano »interakcijsko«. Kljub opaženim zamejitvam pa je premik Krakarjeve lirike v območje dinamične metaforike toliko močan in daljnosežen, da je lahko postala stilno znamenje močno vznemirjenega in destabiliziranega subjekta, ki je na svoj, s klasiko zavarovan način vstopal v območje modernizma.

Vežanost na klasiko je razvidna tudi iz oblikovne urejenosti pesmi. Na prvi pogled in navzven je brez-kritična, zajeta v eno samo besedilno celoto, z različno dolgimi stihi in brez rime. Navznoter pa je sestavljena natančno iz štirih stavkov-kitic in z doslednim, komaj rahlo motenim daktilskim ritmom.

Pozornost bi kazalo zbrati še ob Krakarjevi pesmi *Rojstva*, ki je izšla v zbirki *Romanje v Kelmorajni* leta 1986 ob njegovi šestdesetletnici. Za to zbirko je značilno, da Krakar v njej močno prestopa krizne položaje depresije in izgubljenosti in se prebija v notranjo pomiritev, v dosege nekakšnega svetlega najdenja. Prostor dogajanja te pesmi ostaja še zmeraj zunaj družbe in zgodovine, razprt je samo v naravo, kot jo vidi, dojema in izraža subjekt. Vendar njegovo mesto ni več »nekje tam čisto na robu«, na robu izvrženosti ali izgubljenosti, izgubljenosti tudi v naravi sami, neprijazni in sovražni, polarno ledeni. Narava okoli njega se začne spreminjati in polniti z novo, prijazno vsebino. Njeno tujstvo izgine in se spreminja v bližino ter odprtost, iz nje udari na dan silovita ljubezen, ki zdaj tudi puščavo spreminja v oazo. Na črti Krakarjevih nomadsko nemirnih in že od vojnih taborišč naprej, ki jih je preživel, travmatiziranih iskanjih, se je v pesmi *Rojstva* in še nekaterih drugih okli nje, pojavilo nenavadno intenzivno rojevanje nekega novega, presvetljenga in katarzičnega sveta. Pesem je ena njegovih najbolj kratkih in vsebinsko zgoščenih, tako da jo lahko navedemo v celoti.

Ljubezen med nebom in zemljo rodi se,
ko zemljo poljubi škrlatni večer.
Rodi se večernica, v njeni sredici
společno se opolnoči kačji pastir.
Kjer ta se ob svitanju v letu dotakne
smaragdne vodé, bel lotos vzcveti,
kjer sonce opoldan puščavo poljubi,
se tam iz poljuba oaza rodi.

Gre za pesem, v kateri Krakar imanenco svojega sveta razpre transcendenci in njenemu Smislu ali Biti, če bi bil heideggerjanec, kar pa nikoli ni bil. Njegova transcendenca je uprizorjena toliko poetično in metaforično, da je ni mogoče natanko definirati, kar je seveda njena sreča. Vendar je religiozna smer tega dogajanja določljiva in jo do neke mere označuje že sam naslov zbirke *Romanje v Kelmorajnu*, čeprav gre za osebno prispodobo. To je Krakarjeva notranja pot, seveda pesniško romarska, zmožna tavanj in dvomov herezije, vendar je. Navsezadnje pa zdaj, ko gledamo nazaj na njegovo celotno pot, tudi že mnogo prej na njej lahko uzremo nekatera predhodna znamenja teh poznih rojstev. Nekoč še v začetku petdesetih let mi je ob neki večerni priložnosti dal brati svoje še neobjavljene pesmi in zapise, kar sicer ni rad storil. In dobro se spominjam, da sem med tistimi zapisi bral stih, ki me je takrat presenetil: »*Rad bi vedel, če je Bog...*« Ta, po moji vednosti nikoli objavljeni stih se mi je do kraja razvezal šele ob branju zbirke *Romanje v Kelmorajnu*, ob kateri me je Krakar tudi nekako zavezal, da ji napišem spremno besedo.

Glede sloga se podobno kot ob prejšnji pesmi da reči, da se izražanje scela osredini v metaforiziran jezik. Slede si štiri zaporedna in zgoščena metaforična jedra (*škrlatni večer, kačji pastir, bel lotos, oaza*), strnjen katalog podob, ki pa so pripete na enako semantično os in so v nekem smislu enopomenske, sinonimne, kot se je dogajalo pri barokistih. Vse je zdaj obrnjeno k presvetlitvi in poetizaciji narave, ne več v njeno pomračitev kot prej. Sestavine pripovedništva, ki so bile pri njem nekoč razmeroma močne in imajo še v pesmi o izgubljeni hoji po snežni planjavi do neke mere samostojno funkcijo, se zdaj scela prenesejo v metaforiko, in sicer tako, da metaforo predelajo iz besedne v stavčno in jo spremenijo v dogajalno strukturo, v skrčeno parabolo. Tako vsako od štirih metaforičnih jeder zavzema po dva stiha. In tudi avtorjeva ideja ali komentar, ki je nekoč zaštrlel v osamosvojeno tezo, transparent, se zdaj poleže, izravna in strne z metaforo, na primer o rojstvu »ljubezni med nebom in zemljo«. Pred nami je ena izmed Krakarjevih slogovno izčiščenih pesmi, v kateri so poprej ločene izrazne prvine dosegle notranje ravnesje in klasično zlitje na ravni metaforiziranega lirskega sloga. Ta izrazna harmonizacija je ustrezala tudi duhovni in je bila njen del. Pojav sam pa lahko štejemo za oddaljevanje od modernizma v smeri nove stabilizacije subjekta in tudi jezika. To oboje pa se da uvrstiti med značilne lastnosti slovenske postmoderne poezije.

Znaki »klasiciziranja« so ugotovljivi tudi v zunanji obliki *Rojstev*, ujeti v 12- ali 11-zložne amfibrahe z enim samim funkcionalnim prelomom v šestem, izjemoma 10-zložnem stihu. V smotrna razmerja je naravnano tudi stavčno parceliranje stihov (2+2+4), ki jih spremlja pregledno vzporedje rim in asonanc (skozi stihe 2-4-6-8, drugod ne).

In za konec: o Lojzetu Krakarju bi se dalo reči, da je v štirih desetletjih svojega pesnjenja prehodil tako rekoč vse temeljne razvojne faze slovenske povojne lirike, seveda na svoj osebni način, z močno vezanostjo na tradicijo.

SUMMARY

In lyrical poetry by Lojze Krakar (1926–1995) one can observe all the fundamental phases in the development of post-War Slovene lyrical poetry, despite the fact that he

realized them in his personal way and with strong ties to the tradition. The paper observes this evolutionary process in four paradigmatic poems: *Cesta mladosti 2* (*The Road of Youth 2*, 1948), *Kolodvorska restavracija* (*Railway-Station Restaurant*, 1959), *Sam kakor vrana po snežni planjavi* (*Alone Like a Crow on a Snowy Plain*, 1975), and *Rojstva* (*Births*, 1986). The analysis focuses on thematic and stylistic changes, in the latter particularly on the evolutionary process within methaphorization.

1. Die vielmäßige Bedeutung Marij Bors auf wenig Lyrik wird es auf einen bestimmten Zeitraum beschränken. Ist ein gewisser Lyrikerhype? Sicher steht der Dichter Bors mit seinem Talent im Mittelpunkt, auf jeden Fall steht die Behauptung, der Zyklus »Sel je potnik skozi atomski vek« von dem zentrale Ereignis von Bors Lyrik, in dem die Chiffren eines modernen Mythos sämtlich konzentriert sind. Die Urteil über den Lyriker Bors in der slowenischen Literaturwissenschaft sind nicht einheitlich, sie bewegen sich aber Dichtung als Spannungsfeld von innerer Menschenerkenntnis bis zu visuellen Eindrücken, fast immer in der positiven Wendung, aus Zweifel, Hoffungslosigkeit einen Weg zur Behauptung und Lebenskraft zu finden. Seine Pathosausdrücke verdeutlichen diesen Weg, die Verankerung Bors mit antiken Sängern, mit Gedichten und Balladen in der direkten lyrischen Auslieferung seiner Zuhörer, zeigt schon über auf, was in L. Bors Dichtung zentrale Bedeutung hat, und was der seine Wirklichkeit erweitert. Die nur verkündete biographisch-reale Mitteilung wird in eine existenzielle Ebene transportiert und das ungeliebte gewöhnliche auf diese Weise als Botschaft zum Menschen transportiert. »Aus der Erfahrung universaler Wertlosigkeit, die die Stabilität des Individuums bedroht, schlägt sich Mythos nieder in poetischen Chiffren einer Interpretation des Inkommensurablen, Chiffren einer verzweifelten Orientierung in einer Welt, die dem erwarteten Sinn nicht mehr entspricht.«¹ Der Übergang steigt zu neuen, dies ist die eigentliche Botschaft von Bors, die bedarf der Symbole, symbolischer Behauptungen, Teilhabeformen, der Verwandlung in die mythische Chiffre, um sich dem Irrealen und Alltäglichen zu entziehen und dann tiefgründig verständlich zu machen. Seine Bilder und Erlebnisse erzeugen Gefühle in die Zeit und weltlichen Raum, sie beleben kosmische, biblische, mythische Momente.

Das lyrische Werk »Sel je potnik«² verkörpert die thematisch herausragende Konzentration solcher Chiffren, die Aushebung von Maß, Sinn, Ziel über überauspoetischer Verdichtung, entgegen diese Lyrik. Die Formbedeutungen des

¹ Der Bors Beitrag bedeutet Teil befindet sich in der Ausgabe M. Bors, *Probleme der Lyrik*, Ljubljana, 1977. Bei Vorname auf Zitate werden folgende Abkürzungen verwendet: *Sel je potnik* (Zitate werden angegeben).

² Seine lyrische Bedeutung wird nicht nur, weil es ein Gedicht, sondern auch in der ersten Hälfte steht. Vgl. u.a. B. Paternu, *Slovenische literarne besede*, Ljubljana, 1975. *Slovenische literarne besede*, Ljubljana, 1975, S. 194.

³ Vgl. den Hinweis bei J. Pivčič, *Antologija slovenske poezije*, Ljubljana, 1975, S. 325.

⁴ O. Vozarek, *Mythos als Symbol der Alltagswelt*, Berlin, 1975, S. 10. Vgl. auch die Hinweise in der slowenischen Lyrik der 1980er und 1990er Jahre, bei B. Paternu, *Slovenische literarne besede*, Ljubljana, 1985, S. 49 und S. 59 (Antologija slovenske poezije, Ljubljana, 1985).