

PROBLEM NADREALIZMA V SODOBNI SLOVENSKI LIRIKI

Povojno slovensko liriko je ob njenem radikalnem izstopu iz mobilizacijske poetike in premiku v subjektivizacijo zajel močan tok nadrealizma. Tipološko testiranje novega sloga, oprto na model Bretonove poetike, pokaže, da je slovenski nadrealizem močno razvil imaginacijo, asociativno metaforiko in katahrezo, vendar je v miselnih, estetskih in mnogih izraznih postopkih ostal močno vezan na starejšo pesniško tradicijo. Zato lahko govorimo o reducirani obliki nadrealizma, ki se le poredkoma odpre skrajnostim in prozaizaciji.

The post-War Slovene lyrical poetry was caught in a powerful stream of surrealism when it made a radical step away from the »mobilizational« kind of poetic to subjectivization. A typological testing of the new style, based on the model of Breton's poetics, shows, that the Slovene surrealism strongly developed imagination, associative metaphors and catachresis, but that it nevertheless remained closely attached to older poetic tradition in cognitive, esthetic principles and also in procedures of expression. Therefore one can speak about a reduced form of surrealism which is only seldom open to extremes and prosaic elements.

I

V novejši slovenski liriki, bolj točno, v njenem razvoju nekako od sredine petdesetih let naprej, obstaja cela vrsta pojavov, za katere bi kljub nekaterim pomislekom težko našli ustreznejšo oznako, kot je oznaka: nadrealizem. Pri odločitvi za to klasifikacijo pa je najprej treba vedeti dvoje: 1. da gre za pojave, ki niso v neposredni genetični zvezi s prvotnim francoskim ali na primer srbskim nadrealizmom dvajsetih in tridesetih let; in 2. da je njihovo porajanje v mnogočem novo, spontano, v danem slovstvenem položaju najbrž celo neizogibno in z genetičnega zornega kota večstransko, dokaj zapleteno. Kljub vsem tem in še drugim posebnostim pa ni mogoče prezreti, da je njihov najbližji idejno-stilni sistem, v katerega širše območje sodijo ali težijo, vendarle sistem nadrealizma. Torej se jih da opazovati in testirati predvsem s pomočjo poetike nadrealizma.

Seveda se razume samo po sebi, da poetika in njene norme objektivnemu raziskovalcu ne morejo pomeniti vrednostnega izhodišča. Saj

umetniška pomembnost pesniškega dela ni odvisna od tega, v kolikšni meri izpolnjuje pravila ene ali druge poetike, tudi če s svojimi temeljnimi lastnostmi spada v njeno »estetsko gramatiko« in sodi v njen »literarni kod«. Poetika s svojimi literarnimi normami nas tu zanima samo kot urejevalni pojem, kot orientacijski model pri razporejanju in formalizaciji pojavov. Pa tudi kot orientacijski obrazec ali test taka poetika nima absolutne vrednosti. Saj vemo, da pesniška dela s svojimi živimi individualnimi znamenji vedno štrlijo čez meje lastnega literarnega koda, lastnega idejno-stilnega sistema v druge, sosednje sisteme, pa tudi čez meje slehernega ugotovljivega sistema sploh, če so zares umetniška dela. Tu ne bo odveč spomniti še na Lotmanovo lucidno razlikovanje razmerja med »tekstom« in »kodom« v navadnem jeziku (kjer sta »govor« in »jezik« še na črti nujne medsebojne istovetnosti) in v poeziji, kjer ima »informacija o pravilih ustroja«, torej o literarnih normah oziroma poetiki, že razmeroma samostojno delujočo in gibljivo funkcijo.¹ Toda vse te gibljivosti in nedoločljivosti živih pesniških pojavov, ki povzročajo in utemeljujejo relativizem, slovstvene vede vendarle ne morejo odvezati od njenega temeljnega stremljenja, ki je podobno stremljenjem vseh drugih znanosti in ki bi mu preprosto lahko rekli: iz nerazvidnega napraviti razvidno. Urejevalna volja tu ne sme popuščati, čeprav se mora zavedati, da ima opraviti z umetnostjo, torej s tistim območjem človekovega dela, kjer je norma ravnanja vedno tudi kršenje norme, kjer je pravilo vedenja vedno tudi izdaja tega pravila in kjer je mišljenje pravzaprav v območju bolj ali manj permanentne herezije.

Za izbiro izhodiščnega orientacijskega obrazca nadrealistične poetike imamo več možnosti in lahko bi posegli v različne zahodnoevropske ali slovanske zasnove te smeri. Vendar je najbolj pri roki tip francoske teorije oziroma poetike nadrealizma, za kar je več razlogov. Francoski nadrealizem je zgodovinsko prvi, poleg tega je dodelan v razmeroma celovit in preverljiv sistem, ki je tudi v mednarodni slovstveni vedi dovolj znan in zato primeren za izhodiščno markacijo, za sredstvo in slovar sporazumevanja pri obravnavanju različnih nadrealizmov, med katerimi je eden tudi slovenski. Če bi tak »arhetip« in test izbirali za ekspresionizem, bi najbrž posegli v nemško književnost, za socialistični realizem v rusko in tako naprej.

Naše izhodišče naj bo torej tista teorija nadrealizma, ki jo je v glavnem izoblikoval André Breton v svojih manifestih iz let 1924

¹ Ju. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike*, Brown University Press, Providence, Rhode Island, 1968, str. 168 sl.

in 1930, dopolnjeval pa z nadaljnjimi spisi vse tja v šestdeseta leta.² Ob njem kaže upoštevati še nekaj tehtnejših dopolnitev in poglobitev, ki so jih v teorijo te smeri prispevali nekateri njegovi vidnejši sodobniki, predvsem ustvarjalci sami.

Bretonovo poetiko nadrealizma (z omenjenimi dopolnili vred) bi se brez večjih okrnitev njenih poglavitnih generativnih jeder dalo urediti v štiri temeljna načela.

Njeno prvo načelo je treba videti v silovitem odporu do racionalne podobe sveta in v zvezi s tem do logičnega dojemanja resničnosti. Upreti se »gospodstvu logike«, razbiti vse okvire privajeno razumarskega gledanja v svet, zavreči vse tradicionalne sestave mišljenja, od platonizma do kartezijanstva in pozitivizma, je hotenje, ki deluje v samem izhodišču te smeri. V Bretonovem prvem nadrealističnem manifestu iz leta 1924 beremo: »Živimo še pod gospodstvom logike... Toda logični postopki so danes uporabni samo še za razreševanje problemov druge vrste.«³ In vendar Friedrichov izraz »alogično pesništvo«, s katerim poskuša označiti celotni nadrealizem in podobne smeri, zaznamuje samo del resnice.⁴ Nadrealistična »alogika« je globlja in hoče izzvati popolno »krizo zavesti«, intelektualne in moralne. Takoj na začetku drugega Bretonovega manifesta iz leta 1930 stoji trditev: »... nadrealizem ničesar ne želi tako močno, kot da bi izzval — gledano iz intelektualnega in moralnega zornega kota — najtežjo krizo zavesti, in samo uresničitev ali neuresničitev tega namena bo odločala o zgodovinskem uspehu ali neuspehu nadrealizma.«⁵

Drugo poglavitno načelo nadrealizma, povezano s prejšnjim, je naravnano k popolni preobrazbi umetnikove »senzibilitete«. Pesniku ukazuje naslednje: *prodreti v predlogične in predrazumske prostore lastnega doživljanja; sprostiti delovanje podzavesti in njene resničnosti*, ki je nova in višja resničnost — nadresničnost (zveza s freudizmom). Od tod tudi polemična teza o nezadostnosti realizma ali naturalizma in očitki, da sta bogastvo resničnosti osiromašila s cedilom logike in jo okrnila z mero vzročnih zvez med pojavi.

Glavno sredstvo, s katerim pesnik odkriva višjo resničnost, ni razum, temveč stopnjevana in razvezana domišljija — imaginacija. »Samo imaginacija mi daje račun o tem, kaj *more biti*, kaj sploh je,« izpoveduje

² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1968; str. 11–64; *Manifest du surréalisme* (1924) in str. 65–150: *Second manifeste du surréalisme* (1930).

³ Breton, n. d., str. 18.

⁴ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg 1956, str. 191 sl.

⁵ Breton, n. d., str. 76.

Breton na začetku prvega manifesta.⁶ In posebnost nadrealistične imaginacije je v tem, da nima meja, da je neskončna. Zajema vse stopnje, od prvinske otroške domišljije, ki ji nadrealizem daje posebno vrednost, mimo sanj, halucinacij do somnambulnih stanj in celo norosti, v kateri odkriva posebne ustvarjalne zmožnosti. Salvador Dali je šel še dlje in v umetnosti spoznaval »paranoično interpretacijo realnosti«.⁷ Philippe van Tieghem je pojav nadrealistične imaginacije in njenih posledic povzel takole: »Na umetniku, prav posebej na pesniku je, da odkriva resnično zmedo sveta; prispevati mora k ‚popolnemu razvrednotenju‘ tistega, čemur navadno pravimo resničnost.«⁸

Tretje temeljno načelo nadrealizma bi lahko imenovali *načelo identifikacije*, načelo poenačenja ali sovpadanja dotlej izrazito nezdružljivih življenjskih pojavov ali dotlej nezdružljivih pojmovnih antinomij. Mejo med subjektivnim in objektivnim razglasi nadrealizem za neresnično in neobstojno. V višji resničnosti, ki je resničnost podzavestne imaginacije, prehaja eno v drugo, tako da svet postaja en sam in nedeljiv. Padejo tudi meje med duhovnim in materialnim, med sanjami in budnostjo, med sedanostjo, preteklostjo in prihodnostjo itd. Nadrealizem vzpostavlja možnost notranje identičnosti med vsemi predmeti in pojavi sveta. To pa ima za njegovo estetiko zelo daljnosežne posledice, saj ni ničesar več, kar ne bi moglo vstopiti v prostor poezije. Tako tudi meje med »lepim« in »grdim« ni več, pa tudi med dobrim in zlim ne. Poezija je v vseh rečeh, samo odkriti jo je treba. S pomočjo tako daljnosežnega pesniškega monizma je seveda dosegljivo pesnikovo popolno notranje poenačenje s svetom. In res, poslednji cilj nadrealistične vere, ki se je odtrgala od dadaistične popolne destrukcije, je točka popolne ukinitve vseh antinomij. V drugi manifest je Breton zapisal: »Vse vodi k veri, da obstaja neka točka duha, iz katere življenje in smrt, realno in imaginarno, preteklo in bodoče, sporočljivo in nesporočljivo, vzvišeno in nizko prenehamo zaznavati kot nasprotja.«⁹ Poetika, ki sledi iz te filozofije, je resnično nova. Yves Duplessis je spoznal, da v njej celo groteska lahko izgubi značaj odtujenosti. Seveda, če drži mnenje Paula Eluarda, da »je

⁶ Breton, n. d., str. 13.

⁷ Philippe van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au Surréalisme*. Presses Universitaires de France, Paris 1960, str. 290.

⁸ Tieghem, n. d., str. 290.

⁹ Breton, n. d., str. 76–77 v orig.: »Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.«

vse primerljivo z vsem« in da »vse najde svoj odmev in svoj vzrok v vsem.«¹⁰

Konec je torej romantičnega prepada med subjektom in objektiviteto, konec trpljenja lepe duše v nelepem svetu, med njima postaja vse skupno. Poslednja in najvišja stopnja te poenotenosti je pesnikovo »strmenje« in »čudenje« nad stvarmi sveta, »razodetje« njihove nadresničnosti. To je tudi zadnja stopnja človekove notranje osvoboditve. Na začetku prvega manifesta stoji Bretonova misel: »Beseda svoboda je vse, kar me še navdušuje.«¹¹

In nadrealizem je res vzpostavil popolno gospostvo človekove svobode in identitete, seveda v svetu imaginacije.

Četrto bistveno načelo nadrealistične poetike najdemo v njenem nazoru o jeziku in slogu, ki pa izhaja iz nazora o načinu in poteku pesniškega ustvarjanja.

V izhodišču deluje misel, da nadrealistična pisava ni razumsko nadzirana, temveč skrajno samogibna, avtomatična pisava — »l'écriture automatique« po Bretonovo.¹² Torej pisava, ki na hitro odslikava brezvezni, simultano asociativni potek misli. Pokaže naj, da je spontana misel hitrejša kot razum in govorjena beseda hitrejša kot misel (»la pensée parlée«).¹³ Tako pisanje Breton označuje za »čisti psihični avtomatizem« oz. za »diktat mišljenja ob odsotnosti sleherne razumske kontrole in zunaj vsakršnega estetskega ali moralnega predsodka.«¹⁴

Nadvse značilna pa je Bretonova teorija metafore, ki je ključ za razumevanje nadrealističnega sloga sploh. Sloga, ki se je nenavadno močno oddaljil od vsakršne informativne opisnosti. V Bretonovi teoriji metafora ne temelji več na tradicionalnem mehanizmu primerjanja, na analogiji njenih različnih semantičnih členov, torej na sistemu logike, ki jo v klasični metafori predstavlja tertium comparationis. Narobe. Nadrealistična podoba je izrazito konvulzivna: temelji na mehanizmu odtujevanja njenih semantičnih členov, na odstranitvi analogije, na ukinitvi člena, ki mu pravimo tertium comparationis, na razbitju logike sploh. Nemotivirano in nenavadno sosodstvo besed, se pravi katahreza,

¹⁰ Yves Duplessis, *Le surréalisme*. Presses Universitaires de France, Paris 1961, str. 28.

¹¹ Breton, n. d., str. 12, 13.

¹² Breton uporablja tudi razširjeno oznako »l'écriture automatique et les récits de rêves«, n. d., str. 121.

¹³ Breton, n. d., str. 34.

¹⁴ Breton, n. d., str. 37 v orig.: »Surréalisme, n.m. automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.«

ni več prepoved, temveč pravilo. Medtem ko je katahreza v nekdanji pesniški podobi »samo dremala«, ima zdaj popolne pravice, meni Marcel Raymond, in je stvarnik vsega.¹⁵ Breton, izhajajoč iz predhodnika Pierra Reverdyja, pravi o pesniški podobi naslednje: »Ona se ne more spočeti iz primerjanja, temveč iz približanja dveh bolj ali manj oddaljenih realitet. Čim bolj sta sporočili dveh približanih realitet oddaljeni in točni, tem močnejša je podoba, več vznemirljive moči ima in pesniške resničnosti.«¹⁶ Učinkovitost podobe je potemtakem odvisna od potencialne razlike, ki obstaja med »konduktorjema« sosednjih vsebin, torej od njune pomenske razdalje. Povedano bolj nazorno: iskra, luč in ekrazit pesniškega izražanja nastane iz nenadnega in tesnega srečanja dveh med seboj presenetljivo tujih besed, tujih položajev, tujih pomenskih enot (»deux réalités distantes«).¹⁷ Seveda pa naj bi bila ta »simultana nadrealistična aktivnost«, kot jo imenuje Breton, pri svojem ustvarjanju podob, montaž in lepljenk popolnoma samogibna, brez razumskega nadziranja.¹⁸

Na dnu opisanega slogovnega načela je formula paradoksa, formula absurda ali celo formula svobodne igre asociacij. Vendar je bilo razumevanje in razlaganje tega pojava zelo različno. Jacques Rivière je na primer v nekoherentni metafori slutil sredstvo za odkrivanje prvotne, še neokrnjene in neprilagojene človekove biti, biti »v njeni prvotni nekoherentnosti ali bolje, prvobitni koherentnosti«.¹⁹ Podobno Pierre Guéguen, ki je v nadrealistični podobi odkrival »magično obliko identitete«, v njeni neskladnosti skladnost, bolj točno, »enotnost duha, ponovno

¹⁵ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Édition Nouvelle Revue et Remaniée. Paris 1952, str. 284—285.

¹⁶ Breton, n. d., str. 31 v orig.: »Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapproches des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...«.

¹⁷ Breton, n. d., str. 31 v orig.: »C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes.« Razliko med tradicionalno in nadrealistično podobo je nazorno, čeprav nekoliko pretirano označil Jacques Rivière: tradicionalisti uporabljajo podobo zato, da »podvojijo misel« oziroma, da »čute naravnajo na tir intelekta«; nadrealisti pa uporabljajo »čiste podobe«, kar pomeni, da se izražajo »s skupino besed, ki ustrezajo edinole videnemu, ne da bi karkoli vzpostavljalo zvezo s celotnim pogledom ali da bi to videno vključevalo v duhovni sistem«. (Duplessis, n. d., str. 58.)

¹⁸ Breton, n. d., str. 51.

¹⁹ Raymond, n. d., str. 273.

najdeno v mnogovrstnosti materije.²⁰ Drugače spet Max Ernst. V lepoti, ki nastane »iz srečanja šivalnega stroja z dežnikom na secirni mizi«, razkriva provokativno obliko dvoma, ki znanim stvarjem in pojavom nenadoma odvzema njihovo naivno jasnost in dokončno določenost. V novih, nepričakovanih zvezah in položajih docela znane stvari izgube svojo vnaprejšnjo trdnost, samoumevnost, privajeno identiteto.²¹ Tudi Louis Aragon je v podtikanju novih in osupljivih smislov starim stvarjem spoznaval demontažo tradicionalnega racionalizma. Breton pa je v svojo filozofsko razlago nadrealizma kot »vere v višjo resničnost nekaterih doslej zanemarnjenih oblik asociacij« vključil nazadnje tudi »brezna-mensko igro misli.«²² Tako lahko v zasnovah nadrealizma in nadrealistične metafore najdemo tudi že filozofijo igre in humorja, v katerem je Breton včasih odkrival celo najvišjo stopnjo človekove neodvisnosti. Sicer je pa pot v to smer deloma odprla že Appolinairjeva »poetika samovoljnosti in presenečenja.«²³

Philippe van Tieghem je problem nadrealističnega načina ustvarjanja in sloga naposled poenostavil v naslednjo oznako: »Pesniško stanje ni nič drugega kot stanje, ko se odpovemo logičnim zakonom, stanje naivnosti, ki dovoljuje imaginaciji, osvobojeni vsake logične vezi, da vzpostavi med elementi realnega nov in popolnoma nepričakovan red...«²⁴ Docela zanesljiv je med navedenimi stavki seveda samo zadnji.

Če bi tej nadrealistični poetiki in njenim štirim temeljnim načelom poskušali poiskati zunajliterarno, se pravi psihološko in sociološko motivacijo, gotovo ne bi mogli mimo naslednjih dveh ugotovitev.

Na eni strani gre za vzpostavljanje popolne človekove osebne svobode in suverenosti v svetu, ki je svet imaginacije. V tem primeru gre za očitno nadomeščevalno početje, za kompenzacijo nasproti človekovi nesvobodi in nesuverenosti v svetu življenjske resničnosti. O poeziji je

²⁰ Raymond, n. d., str. 286.

²¹ Duplessis, n. d., str. 24.

²² Breton, n. d., str. 37 v orig.: »Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.«

²³ Raymond, n. d., str. 284.

²⁴ Tieghem, n. d., str. 290 v orig.: »L'état poétique n'est pas autre chose que cet état de renoncement logique, de naïveté, qui permet à l'imagination, libérée de la contrainte logique, d'établir entre les éléments du réel un ordre nouveau et totalement imprévu...« Prim. Friedrichovo oznako: »Im Ton sukzessiven Erzählens werden irreale Bilder und Geschehnissetzen aufgereiht, die untereinander kontaktlos sind und ebensogut in anderer Folge gereiht werden könnten. Sofern überhaupt eine Verbindung zwischen den einzelnen Vorgängen stattfindet, ist es eine solche der absurden Metamorphose — wie im Traum.« (Friedrich, n. d., str. 192.)

Breton mimogrede zapisal tudi tole: »S seboj prinaša popolno nadomestilo za mizerije, ki jih prenašamo.«²⁵ Naj se je Breton zavedal ali ne, teorija nadomeščanja je v resnici odpirala pot prilagajanja družbeni danosti, pot posrednega pristajanja nanjo. In teorija imaginativne identifikacije je bila lahko samo nadomestilo mučne odtujenosti. Po drugi strani pa je bil nadrealizem v svojem izhodišču in programu popolnoma neposlušen in nekonformističen.²⁶ Na dan je hote metal take podobe življenja (*»paysages dangereux«*), ki naj bi zmotile človekovo privajeno razmerje do sveta in umetnosti, zmotile duhovno lenobo, mir in varnost tako imenovane zdrave pameti, meščanske pameti. Duha naj bi zbudile s tem, da bi ga zbegale in mu odkrile zmedo našega sveta. Šlo je za izziv in revolto, za dejanja, ki so proti prilagajanju dani resničnosti.

Nadrealizem je torej nosil v sebi dve temeljni možnosti: možnost umika iz družbe v svet čiste imaginacije in pa možnost upora zoper obstoječo družbo, najprej s sredstvi imaginacije, nato pa tudi drugače. Francoski nadrealizem se je v glavnem odločal za to drugo pot, oziroma za tesno povezanost obojega. Hotel se je obdržati na grebenu obeh revolucij, poetične in socialne.²⁷ S svojimi najvidnejšimi predstavniki je krenil v izrazito levo smer in v vrste komunistične stranke (Breton, Aragon, Eluard). Breton je kljub privrženosti freudizmu v svojem drugem manifestu, ki ima že izrazito politično obeležje, zapisal, da se je nadrealizem v vprašanjih družbenega življenja premišljeno odločil za »marksistično formulo«.²⁸ To formulo je na več mestih povezoval s spisi Trockega. Razumljivo in dovolj znano je, v kakšne konflikte je zatem francoski nadrealizem prihajal na svoji levi fronti, se pravi z uradno marksistično ideologijo (politiko in estetikom), ki ga je sredi tridesetih let pod pritiskom stalinizma izključila iz svoje sredine.²⁹

Takoj po drugi svetovni vojni je Breton z velikim zagonom poskušal obnoviti in deloma tudi obnovil mednarodno nadrealistično gibanje, kar dokazuje tudi druga mednarodna razstava nadrealistov v Parizu leta 1947. Eno izmed opaznih publikacijskih središč obnovljenega nad-

²⁵ Breton, n. d., str. 28 v oirg.: *»Elle porte en elle compensation parfaite des misères que nous endurons.«*

²⁶ Breton, n. d., str. 63 v orig.: *»Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre non-conformisme absolu...«*

²⁷ Raymond, n. d., str. 282, 296.

²⁸ Breton, n. d., str. 118 v orig.: *»Certes le surréalisme, que nous avons vu socialement adopter de propos délibéré la formule marxiste, n'entend pas faire bon marché de la critique freudienne des idées: tout au contraire il tient cette critique pour la seule vraiment fondée.«*

²⁹ Nadeau, n. d., poglavja: *»Au service de la révolution,«* str. 134—140; *L'affaire Aragon*, str. 143—149; *La politique surréaliste*, str. 158—164 (predvsem pa str. 162—163).

realizma, raztresenih po Evropi, je bilo nekaj časa tudi v Celovcu, na samem robu zamejskega slovenskega kulturnega prostora.³⁰ Leta 1947 je Breton utemeljeval nadrealizem kot osvobajanje človeka iz duševnih stisk in moralnih napetosti, v katere ga je prikovala vojna. V nadrealizmu odkriva spet živo moč, ki lahko pomaga povojnemu človeku in njegovi potrebi, da se »vrne k samemu sebi«. Obenem razlaga nadrealizem predvsem kot umetnost svobode nasproti vsem totalitarnim ukazom, ki so prihajali in prihajajo nadno z desne in leve. Eno samo pravilo je, ki ga Breton leta 1947 v govoru ob razstavi nalaga umetniku: neizprosni upor zoper vsa disciplinska pravila. Zato s posebnim poudarkom brani načelo odkrivanja in iznajditeljstva tudi v jeziku. Svojim levim nasprotnikom vrača nalepko »buržoazna dekadence« z naslednjim pojasnilom: »Resničnemu propadu, resnični dekadenci je v umetnosti kot povsod drugod napoti volja do odkrivanja. Ona, dekadence, je v resnici podložna vsem zlim duhovom, ki naseljujejo glavni simptom: zastaranje znaka za označeno stvar, na čemer zanesljivo temelji nestrpnost, v katero se stekajo vse dogme.«³¹ Ta načela so postopoma prodrli tudi med vidnejše sodobne francoske marksiste. Garaudyjevo knjigo študij *D'un réalisme sans rivages* (1963) z Aragonovim predgovorom in Appolinairjevimi uvodnimi stihi o smislu in čaru človekovega iskateljstva lahko med drugim štejemo tudi za marksistično rehabilitacijo nadrealizma.

Bretonov povojni nadrealizem je torej obema predvojnima motivacijama dodal še tretjo: osamosvajanje poezije, njeno izstopanje iz ideološke zavezanosti, njeno voljo in pravico do imaginacije.

II

Prve opaznejše vesti o nadrealizmu in še posebej o prvem Bretonovem manifestu so v slovensko književnost prodrle kmalu, že v letih 1925 in 1926.³² Novo pesniško smer so poročevalci prikazovali razmeroma

³⁰ Prim.: *Surrealistische Publikationen*. Herausgegeben von Edgar Jené und Max Hölzer. Klagenfurt 1950. Določeno vez med tem krogom in slovenskim kulturnim krogom v Celovcu je takrat predstavljal avstrijski pesnik Michael Guttenbrunner.

³¹ André Breton, Vortrag zu einer Ausstellung. *Surrealistische Publikationen*, Klagenfurt 1950, str. 31.

³² Npr.: A[nton] D[ebeljak], Suprerealizem, LZ 1925, str. 255–256; Pavel Karlin, Iz francoske književnosti v letu 1924, LZ 1925, str. 443–447; Vladimir Kralj, Nekaj o najnovejšem literarnem manifestu. Razgled. Mesečnik za literaturo, gledališče, glasbo, slikarstvo, film, modo in družabno življenje. Praha. Maj 1926, str. 5–10.

nazorno, posebno Pavle Karlin in Vladimir Kralj, ki je poskušal prodreti tudi v globljo problematiko pojava. Vendar je za vse tri slovenske pisce značilna notranja zadržanost do te pesniške smeri, globoko nezaupanje in bolj ali manj odklonilno stališče. Razlogov je bilo več, predvsem pa okoliščina, da se je sredi dvajsetih let na Slovenskem že pripravljala in napovedoval obrat književnosti od ekspresionizma v novi, socialno usmerjeni realizem. Glede tega je Kraljeva zavrnitev nadrealizma zelo značilna. Že v ekspresionizmu odkriva enostransko prevlado, celo »tiranijo duhovnosti«, ki izgublja stik z življenjsko resničnostjo. Nadrealizem pa po njegovem pomeni še korak naprej v to smer, češ da s svojim posploševanjem podzavesti izgublja stik celo z »razumnim delom človeka« in zato pomeni le korak »iz dežja pod kap«. Odrešitev izpod ekspresionistične »tiranije duhovnosti« vidi čisto drugje. O literaturi jutrišnjega dne zapiše namreč naslednje: »...veliko verjetneje je, da bo ubrala novo pot pod pritiskom spreminjajoče se družbe. Tej nastajajoči družbi pa daje nov značaj njena postopna socializacija in industrializacija, ki ima v duhovnem za posledico kolektivnost...«. ³³ Poleg Kralja bi seveda lahko našli še celo vrsto drugih pojavov iz let 1926 do 1930, ki pričajo, da se je književnost pod pritiskom socialnih, političnih pa tudi literarnih okoliščin vse izraziteje obračala v območje nove realistično racionalistične poetike. Pri ugotavljanju okoliščin, ki takrat niso bile naklonjene nadrealizmu, je treba pomisliti tudi na smrt Srečka Kosovela leta 1926. Z njegovo smrtjo slovenska poezija ni izgubila le izjemno velikega pesnika, temveč tudi pesnika, ki je bil pesniškim novostim sodobne Evrope na Slovenskem edini do kraja odprt in, kar je še bolj pomembno, da je te novosti zmogel hipoma spremeniti v izvirno in tvorno dejanje. V njegovi liriki najdemo izrazne postopke, ki sodijo v poetiko nadrealizma ne glede na to, ali so odmevi francoske nadrealistične šole že segli do njega ali ne. To velja predvsem za katahrestični sistem izražanja v njegovih Integralih. ³⁴ Seveda pa je pri tem treba upoštevati, da je postopek »brezzvezja« po svoje uveljavljal že dadaizem, ki je pri Kosovelu pustil bolj oprijemljive sledove in ki je bil v slovenski publicistiki razločno definiran vsaj že leta 1922 z Antona Debeljaka sestavkom O dadaizmu, objavljenem v Ljubljanskem zvonu. ³⁵

³³ Kralj, n. d., str. 10.

³⁴ Večji del teh pesmi je bil javnosti neznan vse do izida knjige Integrali, ki jo je l. 1967 izdal urednik njegovih Zbranih del (I, 1946, II, 1964) Anton Ocvirk.

³⁵ A. Debeljak, O dadaizmu, LZ 1922, str. 190—192, 254—256. Pisec poroča med drugim tudi o dadaističnem »brezzvezju«, o »asociacijah predlogičnih idej« in o razdiralnem sopostavljanju docela nasprotnih reči: »Mehanik, Nietzsche, general, človekoljub, obsojenec, izobraženec, duhoven, kupec, Einstein, vlačuga,

Toda še tako pazljivo odkrivanje izjemnih pojavov ne more spremeniti dejstva, da se nadrealizem ni globlje prijel slovenske književnosti dvajsetih let, kot se je na primer srbske, in da so bila trideseta leta zanj tako rekoč že docela zaprta. Osrednji tok literature je krenil v čisto drugo smer, v smer družbeno zavzetega realizma, ki je sicer priznaval pesniško imaginacijo, vendar jo je zamejil z merili razuma in široke komunikativnosti. To je obveljalo tudi v obdobju druge svetovne vojne, ko se je večji del slovenske poezije pridružil narodnoosvobodilni vstaji in revoluciji ter se spontano podredil skupni mobilizacijski poetiki.

Odprt položaj zanj je mogel nastati šele tedaj, ko je pesništvo izstopilo iz svoje frontne, graditeljske in ideološke službe in se znova obrnilo v izrazito subjektivistično smer. Bolj točno, nastal je v tistem času, ko je subjektivizacija dosegla že razmeroma skrajno stopnjo in ko so prihajala do večjega zamaha tudi že vsa tri omenjena idejna motivacijska gibala nadrealistične poetike. To se je začelo dogajati v drugi polovici 50-ih in svoje skrajnosti doseglo v drugi polovici 60-ih let.

K tej splošni oznaki razvojnega procesa pa je treba dodati naslednje. Nadrealizem se tedaj ni pojavil kot manifest, načrt ali šola. Pokazal se je predvsem v poeziji sami, in sicer z mnogimi sestavinami, ki so toliko izrazite, notranje povezane, opazne in segajoče čez skupinske ali generacijske kroge, da lahko govorimo o nadrealizmu kot širšem časovnem pojavu. Seveda teh sestavin ni mogoče vezati naravnost na francosko šolo, temveč na pobude moderne lirike z več strani. O tem nam nekaj pove tudi očiten prelom pesniške prevajalske pozornosti, do katerega je prišlo v letih 1957—1958 (Baudelaire, Lorca itd.). Obenem pa je treba računati tudi s čisto samogibnim razvojem v smer tistih izraznih možnosti, ki v slovenskem pesništvu dotlej še niso bile izrabljene, kvečjemu načete, pa zatem pretrgane in pozabljene.

* * *

Pojav poveljnega nadrealizma si bomo ogledali na izbranem in zamejenem, vendar tipičnem gradivu.

Med zgodnejše in izrazitejše uresničevalce novega sloga sodi *Jože Udovič* (1912), ki je svoji zbirki iz leta 1961 dal značilen naslov *Ogledalo sanj*. V njej najdemo poleg pesmi, ki nadaljujejo starejšo slogovno tradicijo, celo vrsto takih, ki kažejo izrazite novosti. Gre za besedila, v ka-

minister, rojen bebec, celo sodnik imajo taisto *prednost*. To se pravi, da se posebne cene, katere prisojate njim ali njihovim činom, ne dajo nikakor meriti z nobeno enoto in da jih ne morete upoštevati. Če jamete razdirati še to, se bo počelo kraljestvo prevrata na zemlji.« (N. d., str. 254—255.)

terih so pesnikova sporočila daleč zunaj informativnega lirskega opisa in kjer imaginacija svobodno gospodari s svetom resničnosti. Ta svet je vržen iz normalnega reda, osvobojen svoje razumske logike in vzročne mehanike, predmeti in pojavi vstopajo v čisto nova in nepričakovana razmerja. V *Fantaziji v mestu na vodi* naletimo na tole podobo:

Na strehi igra
mesečna deklica mandolino,
gondola hiti med oblaki,
zvonovi letijo iz zvonika v zvonik,
v oknih gorijo lampijoni,
luna kupuje med gotskimi hišami
kamnite čipke.³⁶

Če bi iz besedila iztrgali samostalnike (*streha, deklica, mandolina, gondola, oblaki, zvonovi, zvoniki, okna, lampijoni, luna, čipke*), bi iz njih s pomočjo logike in spomina lahko sestavili docela realističen krajepis Benetk. Toda besedilo, kakršno je, gradi iz istih sestavin realnega sveta nov in nepričakovan red tako, da vzpostavlja med temi sestavinami popolnoma nova razmerja, nove odvisnosti, nove prostorske lege. Skratka, domišljija se drži predmetov, toda z njimi gospodari čisto po svoji volji. In to njeno gospodarjenje se ne ravna več po sistemu logičnih, temveč po ukazu nelogičnih kombinacij, popolnoma poljubnih zvez in njihovih preskokov, torej po načelu svobodnih asociacij. Tu seveda ni več mogoče ločiti objektivne in subjektivne resničnosti, med njima ni meja, vse se presnavlja v neko novo, višjo resničnost, nad-resničnost. Zbirka *Ogledalo sanj* prinaša v povojno liriko množico besedil, v katerih je na delu skrajno stopnjevana in prefinjena poetična igra preobrazb, pri katerih je res »vse primerljivo z vsem« in kjer vse lahko »najde svoj odmev in svoj vzrok v vsem«, če ponovimo Eluarda.

Zvezde, črički neba,
so pele na travniku noči,
ko se je bližala,
Prihajala je v obleki,
spleteni iz drobnih ptičjih glasov,
v čevljih iz steklenega vetra.
(*Mala nočna glasba*)³⁷

To Udovičevo pesniško prakso preobrazb spremlja zavest, ki včasih postaja že nazor ali program. V pesmi *Plesalka* nastopa umetnost ali poezija kot čarodejka, ki »odčara, kar je ukleto v negibnost« in nastopa kot moč, ki zmore stvari odrešiti iz njihove mrtvosti.³⁸ Misel je nena-

³⁶ *Fantazija v mestu na vodi*, v zb. *Ogledalo sanj*, 1961, str. 93.

³⁷ *Mala nočna glasba*, n. d., str. 78.

³⁸ *Plesalka*, n. d., str. 155:

S skrivnostnimi gibi
odčara, kar je ukleto v negibnost:

vadno blizu veri v odkrivanje poezije, ki biva v stvareh. V samo središče nadrealistične poetike, ki je pravzaprav poetika preobrazb, sodi tudi načelo proteizma, ki je pri Udoviču našlo zelo jasno formulacijo. Pesem *Proteus* govori o poeziji kot čarovniji, ki je razumsko nedoločljiva, neulovljiva, protejsko spremenljiva, zmožna v vsakem hipu menjati svoj obraz ali tudi izginiti v nič:

Lahko me zvežeš,
uidem ti iz rok,
sto oblik imam,
voda sem in oblak,
zemlja sem in drevo,
tišina sem in glas,
ptica sem in zrak,
korenina sem in sad.
Zmeraj isti,
zmeraj drugačen.³⁹

In vendar ne moremo reči, da Udovičeva lirika kot celota sodi v sestav nadrealizma, celo tega ne, da je njegov nadrealizem, kadar se pojavlja, do kraja odprt in brez notranjih pridržkov. V njem namreč obstaja vrsta zelo očitnih omejitev.

Najbolj opazna je pesnikova racionalna omejitev nadrealistične imaginacije. Že na prvi pogled se pokaže v skrajno urejeni in strogi kompoziciji povednih enot. Pomenska težišča besedila so še točno določljiva in navadno pomaknjena v sklep pesmi, tako da imamo pred seboj še vedno tektonsko, pogostoma celo piramidasto gradnjo sporočila. Prisotnost razuma se kaže tudi v pogostnem pojmovnem besedju, ki v podobah izražena doživetja prevaja v miselno oznako (prim. gornje besedilo: *sto oblik imam ... zmeraj isti ... zmeraj drugačen*). Nadziranje imaginacije se prav tako razodeva v tem, da asociativni preskoki najčesče ohranjajo še nekaj situacijske logike (npr.: *zvonovi letijo iz zvonika v zvonik*). Pa tudi v avtorjevih neposrednih izjavah najdemo vrsto mest, ki nam povedo isto. Tako se v eseju o Lorcu pazljivo ustavi ob naslednji njegovi misli: »Če je res, da sem pesnik po božji milosti — ali po demonovi — sem gotovo tudi po milosti tehnike in truda, in ker sem popolnoma na jasnem, kaj je pesem.«⁴⁰ Dodobra znan mu je Baudelairov izrek, da mora biti pesnik ne le mojster imaginacije, temveč tudi »profesor svojih petih čutov«.⁴¹ Pri Udovičevi nadrealistični imagi-

in mrtve duše so lastovice,
ugasle misli se prebudijo
in kakor roj kresnic zletijo
v gluhih src pepelnati mrak.

³⁹ *Proteus*, n. d., str. 149.

⁴⁰ F. G. Lorca, *Pesem hoče biti luč*, 1958, str. 223.

⁴¹ N. d., str. 223.

naciji je torej treba računati s tenkoslušnim razumskim nadziranjem njenih stvaritev.

Druga poglobitna omejitev nadrealistične imaginacije, in te omejitve velikokrat ni mogoče ločiti od prve, je estetska. V Udovičevi liriki trajno živi kult lepote, ki ne dovoljuje, da bi se podrta meja med lepim in nelepim, kot se je zgodilo pri nadrealistih, in da bi v poezijo vdrlo »nizko«, »grdo« ali »gnusno«. Tu je avtor močno vezan na tradicijo simbolizma, ki temelji na odkrivanju lepote, skrivnostno razodevajoče se skozi besedne in glasovne simbole.

Končno pa v Udovičevem pesništvu delujejo nekatere filozofske in idejne sestavine, ki bi jih bilo težko spraviti v sklad z nadrealizmom. To je pesnik, ki ni razdrl metafizičnih osnov svoje poezije. V njenem globinskem zaledju je docela očiten novodobni panteizem. V pesmi *Podobe*, ki je sklepna pesem zbirke, takole razmišlja o poreklu svojih pesniških podob:

Prišle so iz globine presijanih vodá,
kjer je še skrito zelenelo življenje,
iz potokov, tekočih kakor zgoščena luč,
iz zubljev še kipečega sonca,
bile so kaplje modrega zraka
na davnih perutnicah.⁴²

Pesniško ustvarjanje ima torej svoje najgloblje poreklo v skrivnostno snujočih pramočeh zemlje in vesolja. To je izrazito romantična oziroma novoromantična misel o pesniškem ustvarjanju. Takega metafizičnega zaledja stvari nadrealizem, ki se je obrnil v človekovo podzavest, ne pozna, čeprav je odsev romantične tradicije ohranjen v prepričanju o bivanju poezije »v vseh stvareh«.

In nazadnje je nadrealizmu tuj tudi Udovičev voluntarizem, njegova romantična ideja osamljenega osebnega vztrajanja vsemu navkljub (npr. *Heroična pokrajina*).⁴³ Ideja osamljenega vztrajanja je ena najbolj utrjenih eksistencialnih idej slovenskega pesništva, saj živi že od Prešerna naprej.

Sklep naših opazanj bi bil torej tale: pri Udoviču gre za nadrealizem, ki je zelo očitno prodril v njegovo liriko in najmočneje zavzel tehniko poetičnih preobrazb resničnosti, tako da je do kraja razvil gradnjo podob s pomočjo svobodnih asociacij. Obenem pa je ta nadrealizem ostal močno vezan na slogovno in miselno tradicijo simbolizma oziroma nove romantike.

⁴² *Podobe*, v zb. *Ogledalo sanj*, str. 159.

⁴³ *Heroična pokrajina*, n. d., str. 111; prim. Slovenska književnost 1945 do 1965, 1967, str. 89, 92.

Naslednji avtor, ki ga pri naši témi ni mogoče prezreti, je *Edvard Kocbek* (1904). Njegovo pesniško poreklo je bliže ekspresionizmu, vendar sega velik del njegove novejšje lirike v območje nadrealizma.

Čeprav že iz Kocbekove predvojne, metafizično naravnane »nove stvarnosti« poznamo izstope stvari iz njihovih normalnih pomenskih leg, nas v novejši liriki preseneča skrajnost, s kakršno spreminja predmetno resničnost v neko novo, čisto imaginativno nadresničnost. Pesem *Predmeti* takole začčenja pohod stvari v njihovo nadstvarnost:

Otrok igra na orglice,
igra nežno in sanjavo,
nebo se je zagugalo,
strehe so se upognile,
vrata so se odprla,
stopnice so poskočile,
drevesa so začela hoditi,
vse bi rado odšlo v Tibet.⁴⁴

Predmeti se nato odlepijo od svojega mehaničnega obstoja in pomena, odlože privajeno težo, zapuste celo svojo individualiteto in zažive v brezmejno nadresničnost, ki pozna le še »spremenjene stvari«, kot pravi avtor sam. Pri tem je značilno nekaj: da ta proces preobrazb Kocbek uvede z otroško, se pravi prvinsko in predrazumsko naravnanoostjo v svet. Vera v tvorno moč infantilizma, ki je tako značilna za nadrealizem, ima pri Kocbeku še posebne razsežnosti. Najdemo jo v njegovi pesniški filozofiji »začetnih stanj«, ki se v besedilih pojavlja večkrat in zelo neposredno. Delovanju »začetnih stanj« poskuša podvreči celo pesniško besedo samo. Iz pesmi *Prošnja* razberemo naslednjo voljo: zavreči »obrabljena imena«, odsloviti privajene besede, razdreti »varljivi red lepote« — glasove »izpostaviti začetku« in jih prepustiti prvotnim, nenadziranim »naravnim silam«.⁴⁵ In ko se te nove besede rode, »začenjajo jecljati in tuliti«, zraven pa oznanjati več od samih sebe, oznanjati višjo resničnost.

Zelo vidna sestavina, s katero se Kocbek bliža nadrealizmu in vključuje vanj, je igra. *Igra* je ključna beseda njegovega slovarja v zbirki *Poročilo* (1969), je temeljno občutje lastne usode pa tudi usode zgodovine in sveta. Nekdanji pesnik *Zemlje* (1934) in *Groze* (1963) postaja »homo ludens« novega sveta, o katerem ne želi več pisati ekstaze, temveč poročilo.

V pesmi *Sosed na oblaku* se nam začne svet razkrivati kot svet znamenjav in zmede, napol smešne napol nevarne zmede (»paysages dan-

⁴⁴ Predmeti, v zb. Groza, 1963, str. 96.

⁴⁵ Prošnja, n. d., str. 93.

gereux»), ki se dogaja čisto mimo naše razumnosti in volje. Naj zadošča odlomek:

Steklenice se množijo na dvorišču,
ob njih rastejo stolpnice,
sosed iz trinajstega nadstropja stopi
popoldne na oblak in se sprehodi,
nadzoruje svet, vse v najlepšem redu,
tako rad opazuje vrtičkarje
in jih kar naprej zamenjuje s pisatelji.
Njegova žena zagleda v možu leteči predmet,
v škofiji pa se razjezi Napoleon,
ker je Ljubljano zamenjal s Salzburgom.
Te zamenjave trajajo do petih popoldne,
ko za Rožnikom zarjove stari lev
in se mu šišenska tolpa nasmehne.
V kranjski hranilnici zagomazijo termiti
in začno razjedati idejne temelje.
In šele opolnoči se v vladni hiši umirijo
zbrani oblastniki stoletja in vržejo tarok,
blaga, edina izvirna ura slovenstva.⁴⁶

Na vrhu te zmede ni več cilj, smisel ali zgodovina, kot je bilo še v njegovi *Igri*, objavljeni v zbirki *Groza*, temveč je prazna igra.⁴⁷ Kot igra in paradoks se mu naposled razkrije tudi polpretekla zgodovina. V *Mojem življenju* beremo:

Tedaj so me poslali v zgodovino,
kakor pošljejo otroka po ptičje mleko,
— — — — —
In ko smo različni in nestrpni oddrveli
po neskončni areni in začeli množiti kroge,
sem nekega hipa tako zaostal za silaki
da sem se naenkrat znašel pred njimi.⁴⁸

V isti zbirki lahko najdemo vrsto grotesknih portretov, sestavljenih iz popolnoma nasprotnih in neusklajljivih lastnosti. Kot da je pred nami mozaik norčave igre, ki jo s človekom počenja življenje. Odlomek iz pesmi *Čudak*:

Kar naprej se potika med nami,
zdaj z očali zdaj s svedrom,
trezno zgrajen ali pametno opit,
tupatam s ključi ali čudno željo,
vedno pa s šopi papirja v žepu,
nenehno jih prečrtuje ali dodaja,
— — — — —
ker je preveč vsestranski, nadzoruje
vreme in piše horoskope, izklicuje
na razprodajah, govori na pogrebi,
popravlja igrače, organizira romanja,
včasih operira sosedovo ženo,
zbira znamke in stare stenčase,

⁴⁶ Sosed na oblaku, v zb. Poročilo, 1969, str. 13.

⁴⁷ Igra, v zb. Groza, 1963, str. 51.

⁴⁸ Moje življenje, v zb. Poročilo, str. 69.

vse ve o meni, o Znančevih njivah,
o velenjski aferi, o napadu na Drvar,
rad bi doživel še en evharistični kongres
in videl film s samimi nagci...⁴⁹

Če ob tem bizarnem portretu napravimo slogovno razčlenbo, ne moremo prezreti nečesa: gre za tesna, nenadna in presenetljiva srečavanja popolnoma nasprotnih ali brezzveznih besed, lastnosti in položajev. Vse je zgrajeno na napetosti, ki nastaja iz semantičnih razdalj in odtujitev med vsem tistim, kar se srečuje. Temeljni slogovni postopek je torej katahreza, sopostavljanje odtujenih in med seboj nemotiviranih členkov. Katahreza je tu že toliko močna, da metaforo razbije v vzporedne člene, ki zavzemajo samostojna sintaktična mesta. Uveljavljajo se pogostne »in-zveze«, ki silijo v smer polisindetona.

Naravnost programsko zasnovano, že kar recept za odkrivanje višje resničnosti, ki je Kocbeku resničnost nerazložljivega sveta, sveta zamejave, zmede in igre, nam daje pesem *Vaja*, ki se končuje takole:

Zato ti svetujem preprosto vajo,
kadar moreš, se zazri sunkovito
v poljubno stran in se ne preplaši,
resnično je le to, kar je nenadno,
zatrto, neprijetno in nerazložljivo.
Nocoj boš morda ulovil sledeči
neobvezni, toda poučni program:
škorpijon bo lezel čez ženino krilo,
v ključavnici se bo obrnil sosed,
zemlja bo zahajala na zaslonu,
fotelj bo nastopil pot na Japonsko,
na postelji ti bo vzcvetel žafran,
v kaminu bodo zagorele ledene gore,
otroci bodo zazidali okna,
na pajčevini bo zabingljala blagajna,
v žarnici se bo zrušil matematični sistem,
ura bo odbila dvanajsto čez pol tretjo,
na zidu pa boš bral mene tekel ufarsin.⁵⁰

Postopek brezzveznega spajanja stvari po načelu čisto svobodnih domišljijjskih asociacij je tu dognan do kraja, katahreza izpeljana v svojo skrajnost.

In vendar je tudi Kocbekov nadrealizem občutno zamejen.

Ta zamejitev ni toliko močna na področju estetske norme. Kocbek izhaja iz ekspresionizma, torej iz območja, kjer je doma estetika intenzitete in disonance, zato mu rezkejši toni niso tako tuji kot Udoviču. V svoj pesniški prostor spušča tudi »grdo« in groteskno, čeprav pri tem ni pristaš skrajnosti.

⁴⁹ Čudak, n. d., str. 16.

⁵⁰ Vaja, n. d., str. 28.

Močnejše je njegovo zamejevanje nadrealizma v območju razumske kontrole. Absurdni igri in grotesknemu spletu najbolj tujih si sestavin življenja stoji nasproti stroga urejevalna volja. Ta volja zelo razvidno poimenuje, ločuje in razmejuje nasprotujoče si pojave ali absurde dvojice stvari, v resnici nenehoma ustvarja red. Anarhični kaos sproti osvešča in geometrizira, postopek nesimetrije vedno znova križa s postopkom simetrije, iz česar nastaja paradoks, formula, v katero se na posled uredi njegova katahreza. Besedilo *Konec igre* se konča takole:

Zdaj sem dan in noč hkrati,
voda in ogenj,
moka in pepel.
Ne poznam več tihotapstva
in ne vedežujem več.
Slekel sem se do otroka
in na bregu čakam,
kjer se kiti mečejo v smrt.
Poslušam pradačni glas,
le to si, človek, kar nisi,
in imaš vse,
česar nimaš.⁵¹

Podobno strog je avtorjev nadzor nad zgradbo besedil. Pomensko poudarjene enote so najčeseje ugotovljive in neredko postavljene v konec besedila.

Končno tudi igra pri njem ni tisto, kar je Breton imenoval »breznamenska igra«. Kocbekova igra najčeseje ni nevtralna, svobodna ali breznamenska igra. Zada je prizadetost, ironija, izziv ali muka, včasih tudi razločna izvrženost iz igre. Nekje pravi: »človek v igro zazrt, umira mnogo manj strašen.«⁵² In v pesmi *Besede umirajo* se s tesnobo ozira na stare besede, v igri izgubljene, »na begu ustreljene« besede: *človek, mati, ljubezen, zvestoba*.⁵³ Same besede podedovanega in trdovratnega etičnega sestava. In navsezadnje je dovolj znan tudi njegov personalistični voluntarizem, ki je v prejšnji zbirki zavzel celo najbolj programsko, sklepno mesto (*Molitev*).^{53a}

Tako tudi Kocbekov vstop v nadrealizem ni celovit. Pesnik sprejema nadrealistične slogovne postopke, predvsem katahrezo, razvito vse do skrajno svobodnih montaž semantično nasprotnega in brezzveznega, sprejema tudi svet nesmisla, zmede in igre. Vendar vse to ob prisotnosti trdne urejevalne volje. Za njo je čutiti metafizični in personalistični urejevalni sistem, ki ne dopušča, da bi se avtorjeva zavest razpustila v docela nevezano fantastiko in njeno avtomatično odslikavanje sveta.

* * *

⁵¹ Konec igre, n. d., 58.

⁵² Bojazen, n. d., str. 42.

⁵³ Besede umirajo, n. d., str. 76.

^{53a} Molitev, v zb. Groza, 1963, str. 109.

Tudi mlajši, povojni rod pesnikov je gradil poetiko nadrealizma. To je opravljal toliko laže, ker ni več rasel iz tradicionalnih metafizičnih osnov in mu je bila pot k nezastrti predmetnosti dostopnejša. Hkrati se je srečal s časom, ki je spodbujal obnovo in nov zagon imaginacije.

Premik se je najprej in najbolj izrazito pripravljaval v liriki *Kajetana Koviča* (1931), pomembnega pesnika prvega povojnega vala. Sem je treba šteti njegovo nenavadno močno hotenje, prebiti se skozi oklepe razuma v predzavestne, nenadzirane in prvinske plasti bivanja. Ta volja je vidna že v skupinski zbirki *Pesmi štirih* (1953):

Da se luči zaveš,
moraš jo ugasniti.
V temi nebitja prodreš
v večno uganko biti.⁵⁴

Popolnoma očitna, že kar programska pa postane v zbirki *Prezgodnji dan* (1956), in sicer v njeni sklepni pesmi *Podtalna voda*.⁵⁵ Gre za izpoved volje, ki hoče ukiniti privajeno dožemanje sveta, ukiniti privajeni »jezik ničevih besed« in se prebiti v tisto resničnost, ki je »v prvinah, onkraj časa in prostora«. Še bolj zagnano se to hotenje pokaže v zbirki *Korenine vetra* (1961), in tudi tokrat v sklepni pesmi *Psalm*:

Blažena nerazumnost živali,
ločena od besed, ki so dane človeku,
da se z njimi do nesporazuma zastrupi.

Blažena skupna tema črede in samotarjev
pred podobo sveta, ki je ne meri duh,
ampak čuti, začudeni nad stvarmi.

Blažena, ker si onkraj zlega in dobrega
zajezena v nagon, ki ti vlada in sodi
in ti odmerja korak in izbira družico za noč.

Blažena, ker še tisti, ki jim je dana beseda,
tvoje blaženstvo čutijo in hrepenijo
s svojega bitja nezavestno temo.⁵⁶

V slovenski poeziji ni pesmi, ki bi tako izrazito izpovedovala željo osvojiti predrazumske prostore bivanja, osvojiti njihovo čutno prvotnost, ki se zdi pesniku več kot duh, več kot misel in več kot beseda. Kovič hoče do »podobe sveta, ki je ne meri duh, ampak čuti, začudeni nad stvarmi«. Zadnja in najvišja raven bivanja, raven onstran logosa in etosa, mu je »čudenje nad stvarmi«. To je stanje, ki se v bistvu ujema z nadrealistično ukinitvijo romantičnega prepada med duhom in resnič-

⁵⁴ Brez naslova, v zb. *Pesmi štirih*, 1953, str. 32; objavljena že v *Besedi* 1951/52, str. 256.

⁵⁵ *Podtalna voda*, v zb. *Prezgodnji dan*, 1956, str. 57.

⁵⁶ *Psalm*, v zb. *Korenine vetra*, 1961, str. 51.

nostjo, z notranjim spojem »subjekta« in »objekta«, s poenačenjem sveta prek prvinske imaginacije, s filozofijo »čudenja« ali »strmenja«, tega najbolj cenjenega stanja nadrealističnih iskanj.

Tak je Kovičev pohod v lastnega »bitja nezavestno temo«, ki bi ga lahko šteli za najbolj opazen uvod v nadrealistično poetiko mladega povojnega pesniškega rodu.

Vendar je bilo izstopanje iz vojne in zgodnje povojne racionalistične poetike tudi pri mladih dokaj postopno. In ta zadržanost je opazna tudi pri Koviču, najbolj izrazitem izpovedovalcu novega poetičnega iracionalizma. Če na primer pazljiveje pregledamo njegovo ljubezensko *Romanco*, ki je izšla v isti zbirki kot *Psalm*, ugotovimo prepletanje dvojnih slogovnih postopkov.⁵⁷ Po eni strani naletimo na množico naglih in zelo gibljivih metaforičnih preobrazb, ki dajejo vtis docela svobodnega domišljjskega asociiranja. Tako se pesnikov »jaz« od stiha do stiha spreminja v vedno drugačne podobe: (jaz bom) *beli jambor mesečine — uho med algami spominov — školjka za besede in tišino — ptica za odgovor — sapa bom — sinji cvet — veliko sladko zrno vode — grlo bom na tvojem belem vratu — roža na ramenih — rana bom in krik iz tvoje rane — jaz bom morje — hladen ogenj zvezd* itd. Po drugi strani pa so prav tako opazni postopki, ki so daleč od svobodne imaginacije in v njen svet vnašajo red, preglednost in smisel. Najprej se to pokaže na abstraktnih pojmi, ki sproti dešifrirajo metaforiko in jo prevajajo v razumno vsebino. Tako ugotovimo, da izpoved »jaza« ne poteka le po omenjeni podobarski, asociativni ravnini, temveč tudi po ravnini pojmovnih, že kar umovalnih oznak. Glase se: (jaz bom) *ljubezen prvega večera — ljubezen vsakega večera — ljubezen zadnjega večera*. Splet podob oz. imaginacije je s tem dešifriran v docela razumno »zgodbo« o začetku, trajanju in koncu neke ljubezni. In če bi natančneje pregledali besedno gradivo Kovičeve metafore, bi videli, da se celo v njej sami spajata in iščeta ravnotežje oba pola izražanja — magija in eksaktnost. Pogostne besede, kot so *ogjenj, voda, morje, alge, pesek* z enako močjo označujejo nekaj konkretnega kot nekaj abstraktnega, to so besede s praga dveh svetov, opisa in imaginacije.

Do kraja pa je njegova urejevalna volja preverljiva ob zgradbi besedila. *Romanca* je zgrajena docela tektonsko, skoraj simetrično (3 : 8 : 3 : 8 : 1 : 3 kitice) in ima zelo vidne semantične poudarke v začetku, v sredi in na koncu besedila. Kompozicijski strogosti bi lahko sledili še naprej in v tej pa tudi v mnogih drugih pesmih zasledili geometrizacijo sloga, ki seže vse do najmanjših sintaktičnih enot.

⁵⁷ *Romanca*, n. d., str. 7.

Pri Koviču se je torej nadrealizem pojavil še v začetni in zelo nadzirani obliki, čeprav je imel močno zaledje v programskem obujanju predracionalnih plasti doživljanja. Prodril je predvsem v zgradbo metafore in v njej sprostil procese zelo dinamičnih asociacij. Ni pa prispel do območja nenadzirane, avtomatične pisave. Gre za nadrealizem, ki je precejen skozi filter klasične poetike.

Če bi hoteli biti izčrpní, bi poleg Koviča morali obravnavati še vrsto imen prvega povojnega pesniškega vala, predvsem pa *Cirila Zlobca* (1925) in *Lojzeta Krakarja* (1926). Pri Zlobcu bi prišla v poštev njegova svojevrstna pesniška filozofija »otročstva«, ki jo je preizkušal na vseh tematskih področjih svoje lirike, od ljubezni do osrednjih eksistencialnih vprašanj, in jo naposled prenesel na besedo samo in v nadrealistično eksperimentiranje z njo (npr. zbirka *Najina oaza*, 1964). Pri Krakarju postane nadrealistična metaforika opaznejša v zbirki *Noč, daljša od upanja* (1966), vendar je cepljena na starejšo, že pred tem utrjeno in precej razumno urejeno zasnovo njegove lirike. Tako v obeh primerih, posebno pa še v drugem, lahko govorimo le o delni, verjetno tudi samo občasni uveljavitvi nadrealističnega sloga.

* * *

Pri naslednjem, drugem valu povojnih lirikov je prodor nadrealizma že močnejši in daljnosežnejši, kot je tudi njihova podoba sveta bolj vznemirjena in bolj subjektivizirana.

Nov zagon v to smer je napravil *Dane Zajc* (1929). V zbirki *Požgana trava* (1958) najdemo pesmi, v katerih imaginacija, toda tokrat črna imaginacija prestopa zadnje meje razumnih razsežnosti. Prehaja na raven groteskni ambivalenc, kjer izginjajo meje med norčavim in grozljivim. Pesem *Smeh hijen*, ki že v naslovu nosi sintagmo obojega, se konča takole:

Hijene odhajajo.
Hijene se smejejo s sitim razposajenim smehom.

Duhovi vstajajo iz zemlje.
Duhovi plešejo.
Nori duhovi plešejo ples smrti.
Nori duhovi se obmetavajo
s svojimi požrtimi glavami.
Duhovi plešejo.

Dajte mi mojo glavo.
Vrnite mi mojo lepo glavo,
da jo vržem v obraz meseca.⁵⁸

⁵⁸ Smeh hijen, v zb. *Požgana trava*, 1958, str. 59.

Doživetja ogroženosti in izničevanja so izpovedana skozi privide bestialnih prizorov, ki pa so odtrgani od vsakršne naturalistične logike. Zgrajeni so kot blodne sanje in v njih bi res lahko spoznali umetnost, ki je blizu »paranoične interpretacije sveta«, če uporabimo Dalijev izraz in v njegovem pomenu, ki je brez negativnega vrednostnega predznaka. Ekstaza in retoričnost pa tej pesmi in Zajčevi liriki prve zbirke sploh dajeta tudi še pridih ekspresionizma, ki se je v povojni slovenski liriki uveljavljal hkrati z nadrealizmom in tudi že pred njim.

V naslednji zbirki *Jezik iz zemlje* (1961) postajajo znamenja nadrealizma še izrazitejša. V uvodni pesmi *Kepa pepela* najdemo svojevrsten zapis Zajčeve nove poetike. Besedilo govori o smrti stare in rojstvu nove pesniške besede, torej o stiski jezika, ki od leta 1960 naprej postaja vse bolj opazna téma mlade poezije in njenega vstopa v »anti-orfeizem«. Sklep Zajčeve pesmi je tale:

Ampak nekoč začutiš v ustih besedo.
Votlina glave ti odmeva od nje.
Takrat začneš iskati ključ svojih ust.
Dolgo ga iščeš.
Ko ga najdeš, odkleneš lišaj svojih ustnic.
Odkleneš rjo svojih zob.
Potem iščeš jezik.
Ampak jezika ni.
Potem hočeš izreči besedo.
Ampak tvoja usta so polna pepela.
In namesto besede se skotali
kepa pepela med saje
v tvoje grlo.
Zato odvržeš zarjaveli ključ.
Potem si napraviš nov jezik iz zemlje.
Jezik, ki govori besede iz prsti.⁵⁹

Stara pesniška beseda, krhka, sramežljiva in lepa, se pod težo bivanskih muk in brezodzivnega sveta sesuje v kepo pepela. Pesnik si dela nov ključ, novo besedo, nov jezik, »jezik iz zemlje«, trd, grob in odporen. To ne bo več jezik vzvišene, polepotene, romantične, Župančičeve besede. In res najdemo v zbirki slovar, ki se polni z imeni za množico stvari, kot so: *saje, pepel, žaganje, noži, srpi, klešče, šivanke, razpadle verige, preluknjano železo* itd. Iz takih, grobo opredmetenih besed, postavljenih v tok nadrealistične imaginacije, gradi Zajc svoj pesniški izraz. V pesmi *Kralj* beremo tele stihe:

Sestavljen iz starih razpadlih verig,
iz preluknjane železa,
z lepim obrazom,

⁵⁹ Kepa pepela, v zb. *Jezik iz zemlje*, 1961, str. 5.

razjedenim od poljubov zavrženih žensk,
tujec sebi in meni,
je vstal pred mano kralj,
kronan s krono iz temnih misli.

In spomnil sem se kralja z zlatom v očeh.
Z zlatimi usti, z zlatim smehom med mehкими zobmi.
S srcem iz bele mesečine.
Kralja, ki sem ga poznal. Ki sem ga hotel.

Kje si kralj mojih noči, sem ga vprašal.
Zmajal je z glavo proti večerni strani.

In vstal je kralj pred mano,
Kralj z zarjavelim obrazom.
Kralj s hrošči v prsih. Požrešnimi hrošči.⁶⁰

Pred nami je podoba kralja, ki je deloma že montaža grobih tehničnih predmetov po vzgibih svobodne imaginacije in njenih samovoljnih zvez. Sporoča nam muko bivanja med razkrojem in hrepenenjem, med grdoto in lepoto, med »zarjavelim« in »zlatim« kraljem.

Zajčeva poezija je torej poezija, v kateri zelo očitno delujejo zakoni nadrealizma. V njem se kažejo tudi že prvi znaki depoetizacije. Prinaša jo »jezik iz zemlje«, jezik zavestno robate, nasilne »protipoetične« predmetnosti.

Toda na delu so tudi še sile, ki so bistveno drugačne.

Sem sodi najprej ostanek romantičnega dualizma. V Zajčeve črne podobe razpadanja in zverinskega uničevanja človeškega sveta od časa do časa posveti tenek, a izredno čist žarek poetične svetlobe. Četudi imaginacija te vrste že v naslednjem hipu ugasne, je dovolj razločno znamenje, da v avtorjevem svetu še vedno obstaja prepad med lepo dušo in nelepo resničnostjo, ki so ga nadrealisti hoteli zasuti ali zares zasuli. Sem sodi nazadnje tudi osebni voluntarizem, ki ima pri Zajcu obliko resigniranega sizifovstva, povezanega z globljo tradicijo slovenske poezije, segajočo vse do Prešerna. Ideja sizifovskega vztrajanja je najbolj očitna v pesmi *Črni deček*, ki se konča z naslednjimi stihi:

Vendar ti razprostreš roke
in nove ptice odlete,
ker morajo odleteti,
ker moraš imeti ptice.
Ptice, ki vzlete.
Ptice, ki razpadejo.
Ker si sam v puščavi.
In žalost kaplja skozi tvoje steklene kosti.⁶¹

Zajčev nadrealizem ima svojevrstno težo, napolnjen je z usodno bivanjsko napetostjo, s poslednjo, že eksistencialistično zaostreno roman-

⁶⁰ Kralj, n. d., str. 59.

⁶¹ Črni deček, n. d., str. 57.

tiko. Pravzaprav že z »deromantizirano romantiko«, če pojav označimo z izrazom Huga Friedricha.⁶² Novi slog se pri njem pojavlja skozi to predhodno plast. Zato tudi metaforika kljub zunanjim katahrestičnim preskokom najčesejše ohranja notranjo simbolno logiko, ki se še da prevajati v racionalni jezik.

Z bolj ali manj enako pozornostjo bi kazalo slediti pojavom novega sloga tudi pri drugih avtorjih istega pesniškega vala, še posebej pri Gregorju Strnišu (1930), Venu Tauferju (1933) in Saši Vegrijevi (1934).

Pri Strnišu bi se podaljški, ki vodijo od njegovega simbolizma in novega ekspresionizma k nadrealizmu, pokazali v nenavadno močnem delovanju imaginacije, ki seže vse do somnambulnih podob. Te podobe avtor ponekod sam naslavlja z imeni »blaznost«. V *Večerni pravljici* srečamo tole nadrealistično nočno podobo:

Tedaj se dvignejo veliki kamni
na tenkih nogah hodijo okrog,
kakor orjaški sivi pajki,
in grizejo mehke obraze gob.⁶³

Vendar je Strniša ohranil mnoge lastnosti klasične poetike in metrike.

Razmeroma lahko je v novo smer krenil Taufer. Prvič zato, ker se je hitreje sproščal bivanjskih napetosti mladega rodu in njegovih, v bistvu še vedno romantičnih antinomij. Drugič pa zato, ker je s posebno artistično zmogljivostjo in lahkotnostjo stopal v svet fantazijske igre in eksperimentalne besedne avanture. Pesem *Koncert v naravi* je že primer čiste nadrealistične fantastike. Besedilo se začne:

ona s pločevinastimi nogami
s peščenimi urami v ustih akvarijem v glavi
on z vsemi stopnišči mesta na rami
pod roko s srcem ki se lahko navije in ustavi.⁶⁴

Depoetizacija nadrealističnih postopkov postaja pri Tauferju že mnogo bolj očitna kot pri Zajcu in v naslednji zbirki *Vaje in naloge* (1969) prestopa norme metaforičnega izražanja. Prehaja v popartistično montažo docela odtujenih semantičnih znakov. Vendar je to igra, izza katere vedno znova udarjajo tudi satirični in parodistični prebliski.

Pri Vegrijevi najdemo primere naravnost mojstrske igre s predmeti, ki se pod dotiki otroško razpoložene, prvinske domišljije lahko spreminjajo v vse, tako da njihovi resničnosti nikjer ni meja. Odlomek iz *Ukradenega razpela*:

⁶² Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1968, str. 30.

⁶³ *Večerna pravljica*, v zb. *Mozaiki*, 1959, str. 53.

⁶⁴ *Koncert v naravi*, v zb. *Jetnik prostosti*, 1963, str. 26.

Iz malih škatlic
se vsujejo
stari prazniki:
svetilka
je luna,
dimnik
je vranec,
skrit v zeleni koruzi,
okno je deček,
ki nese zrcalo na hrbtu,
ura
je hlebec sira,
na njem se sabljata
dve miški.⁶⁵

Toda ta poetična in metaforično bogata oblika svobodne imaginacije se kmalu razbije. Tudi njeni nadrealistični prijemi zgrabijo v svet vsakdanje resničnosti in v njem love dinamične fragmente stvari, kot so. V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967) se nadrealistična tehnika obrne od poetične v naturalistično smer.

* * *

Novo in radikalnejšo stopnjo nadrealizma začenja tretji mladi po-
vojni pesniški val. Njegov najvidnejši predstavnik *Tomaž Šalamun*
(1941) je leta 1966 z zbirko *Poker* napravil v tok novejšje lirike opazno
zarezo.

Poenostavljena oznaka te zbirke bi se lahko glasila: Šalamun podre
vse tradicionalne vrednostne sisteme slovenske poezije, ukine vsa »višja
zrenja«, odpravi vse idealitete, od verske in družbene do osebno eksisten-
cialne. Svet se mu razkrije kot svet stvari brez nadpomenov in brez
smiselnega reda.

Bradlja Hegel rožice v naravi
trije so pojavi stvarstva.⁶⁶

Stvari so vržene iz tradicionalnega in privajenega navpičnega vred-
nostnega sistema, ne obstajajo več druga nad drugo, ampak so vse po-
stavljene vodoravno, v isto ravnino, na črto enakih vrednosti in s tem
izničenih vrednosti. Tako se znajdejo skupaj: *pišinger* — *pravljica* —
natakarji in *Noe*; *Dante* in *beviplex tablete*; *stric Guido* in *Spinoza*;
balkonska ograja in *posmrtno žioljenje*; *sveti Frančišek* in *konzerva*
Simmenthal.⁶⁷ Do tega sveta »narobe zloženih stvari« zavzame Šalamun
stališče, ki noče biti več trpljenje in romantična bolečina, temveč stališče

⁶⁵ Ukradeno razpelo, v zb. *Naplavljeni plen*, 1961, str. 64.

⁶⁶ Gobice VI, v zb. *Poker*, 1966, str. 36.

⁶⁷ *Pravljice z oranžado*, n. d., str. 51; *Hommage kapi pri stricu Gvidu*
in *Eliotu*, n. d., str. 53; *Stvari VII*, str. 47; *Gobice I*, str. 29.

igre, kar pove tudi naslov zbirke, ki je z malo začetno črko pisani *poker*. Vse bivanjske napetosti se hočejo razleteti in sprostiti v duhovito, norčavo in izzivalno igro. Nekje pravi:

S smrtjo se bom boril
a ne tako kot v zdravih ljudskih pravljicah
ko smrt zabijejo v sod
se potem mirno vsedejo
žvečijo špeh
in žalostno rečejo
Doberdob slovenskih fantov grob.⁶⁸

Igri kot novemu razmerju do sveta ustreza izraz, ki se ravna po ukazu docela svobodnih, nelogičnih in odtujevalnih zvez med stvarmi našega življenja. Če na primer vzamemo v pretres besedilo *Stvari II*, ki obsega 38 vrstic, bi videli, da se skozenj zvrsti prava množica stvari, misli in predstav, ki med seboj nimajo nikakršne logične zveze.⁶⁹ Delujejo kot odslikavanje čisto naključnih, brezzveznih in fragmentarnih vzgibov nekega neurejenega toka misli ali početij. Pred nami je tekst, ki daje vtis razumsko nenadzirane, avtomatične pisave nadrealizma. Poleg tega pa slovenski nadrealizem pri Šalamunu doživi še dve novosti. Prvi bi lahko rekli prozaizacija. Kaže se v silovitem prodoru protipesniškega, žargonskega, mestoma celo skatološkega izrazja v besedilo pesmi. Drug pojav je intelektualizacija. Poetična domišljajska igra ponehuje in se spreminja v čisto intelektualno montažo. Njen učinek temelji predvsem na duhovitosti in njenih notranjih pomenskih napetostih. Ponekod pa besedila prehajajo že v območje dadaizma, ki postaja od srede 60-ih let vse bolj opazen, čeprav ne središčni pojav mladega pesništva. Pri Šalamunu najdemo primere dadaistično izpraznjene igre besed, ki izgubljajo semantične in ohranjajo le še fonične zveze. Tako se pesem *Stvari II* konča v brezpomensko fonično igro:

dečva bečva bačva banana

In vendar tudi Šalamunov nadrealizem ni brez zadržkov, ni samo igra in samo psihični avtomatizem. Sredi obravnavane pesmi *Stvari II* lahko pazljivo branje odkrije filozofsko refleksijo, ki se glasi:

s tem ko je čevelj obrnjen k tebi
zgubi tisto nežnost v karakterju
ki jo ima isti čevelj ko gleda vstran
in tu se začne
Mojzes ribica višje zrenje
bradlja Hegel svetel zgled

⁶⁸ Osmič je nekam čudno hrano, n. d., str. 67.

⁶⁹ *Stvari II*, n. d., str. 41.

Strah je torej razlog za naše »višje zrenje«, za naš »svetal zgled«, za našega »Mojzesa«, za »lepoto« in športni zanos. Strah je razlog za naš umik iz resničnega življenja, za beg iz eksistence v esenco. In ko natančneje opazujemo to besedilo, se nam nenadoma začno kazati obrisi še vedno strogo premišljene in smotrne, čeprav na prvi pogled nadrealistično razbite kompozicije.

In če v uvodnem ciklu opazujemo Šalamunov izstop iz tradicionalne slovenske tesnobe, bolečine in ranljivosti v svet svobodne in neranljive igre, ni težko ugotoviti, da je ta izstop razmeroma naporna operacija. Utrjevanje samega sebe (»tapeciriral se bom vsak dan / na primer kakih deset kvadratnih centimetrov«) za svet, ki bo oster, krut in večni, je daleč od igre in deluje kot poskus transplantacije lastnega srca.⁷⁰ In tudi njegova nadaljnja igra je redkokdaj čista, breznamenska igra. Pogostoma prehaja v satiro, parodijo in družbeno provokacijo.

Ob Šalamunu in po njem lahko v slovenskem nadrealizmu razberemo vsaj dvoje očitnejših razvojnih teženj.

Ena kaže v smer bolj ali manj artističnega uveljavljanja nadrealistične poetike oziroma njenih posameznih sestavin. Sem na primer sodi z nekaterimi deli *Iztok Geister-Plamen*. V njegovi pesmi *Ranunculus L. Zlatica* najdemo popis 41 vrst zlatic po botaničnem ključu za določanje cvetnic in praprotnic.⁷¹ Vzporedno s podrobnim, »znanstveno« verističnim popisovanjem teh zlatic poteka tudi »neznanstveno« nadrealistični popis, ki iste zlatice nenehoma meče iz vezane resničnosti v docela nevezan svet čistih naključij in odtujevalnih položajev. Na primer:

enkrat se ji približa	enkrat se ji približa
ploščati kačji pastir	čopasta čaplja
drugič	drugič
stisnjena tuba kalodonta	nalivno pero

Postopek katahrestičnega pososednja neskončno oddaljenih semantičnih členov deluje skozi celo pesem po enakem temeljnem obrazcu in postaja čista tehnika, dekor.

Drugo smer kaže *Andrej Brvar*. Zbirka *Slikanica* (1969) je svojevrstna literarna rehabilitacija vsakdanjega, pritličnega življenja, do prave resničnosti umazanega in lepega hkrati. Rehabilitacija zoper filozofijo, estetiko in izbrano besedno metaforiko, ki so se utrudile. Polnost življenja, njegovo nepredvidljivost in protislovnost lovi Brvar s sredstvi nadrealistične asociativne tehnike, ki mu omogoča skrajno gibljivost in kon-

⁷⁰ Mrk II, n. d., str. 10.

⁷¹ *Ranunculus L. Zlatica*, Katalog II, 1969, str. 51; širša interpretacija v študiji *Avantgardizem v navzkrižju struktur*, SRL 1971, str. 266–268.

kretnost hkrati. Njegovi življenjepisi »portreti«, vzeti tako rekoč s ceste, so sestavljeni iz samih izsekov, življenjskih kosov in koščkov. Ti koščki pa so montirani v naglem zaporedju, in kar je še bolj bistveno, brez vmesnih povezav in prehodov, z velikimi medsebojnimi presledki, prazinami in kontrasti. Na primer v pesmi *Dedu*:

Na koncu je pozabil
na kapeljne v Motnišnici
in na Lea Slezaka
in na orgle v Stephansdomu
in na ženo z imenom Frančiška
in na otroke ki jih je zaplodil
v letih 1914 1918 in 1921
in na tifus za Karpati
in na teozofsko društvo v Zagrebu
in na ločitev leta 1928
in na tovarnjak ki mu je leta 1936
odtrgal desno nogo
in na Ratka Mitroviča
ki so ga obesili na trgu v Čačku
in na hranilno knjižico
na pošti v Mariboru
in na črni Ehrbar
ki ga je zalila Drava v letu 1965
in na sonce ki mu je vsako poletje
zažgalo dvojno kožo
in sploh
na koncu je vedel samo
za bolečino v sečevodu
in za piskanje v prsih
in za zrak
za zrak
ki bi ga grozno rad vdihnil.⁷²

Metafora je izginila iz besedila, nadomeščajo jo napetosti, ki nastajajo iz nenadnih srečanj semantično zelo oddaljenih ali tujih si členov pripovedi. Skratka, besedno podobo nadomesti besedna montaža. Pojav je zelo nazoren v svojevrstni kombinaciji formalnega (tj. gramatičnega) polisindetona z neformalnim (tj. pomenskim) asindetonom skozi celotno pesem.

Pri Brvarju doseže nadrealizem svojo dokončno depoetizacijo in prozaizacijo. Hkrati pa se zgodi še nekaj bistvenega. V nekaterih pesmih začne prestopati v prostor psihološkega in socialnega realizma. Deloma se polni z novo levo revolto. S tem pa se že odmika od svojih iracionalnih pobud in imaginacijskih osnov in postaja tehnika v službi nečesa novega, ki utegne postati nadrealizmu docela tuje.

Po dobrem desetletju, odkar je nadrealizem očitneje prodril v slovensko liriko lahko torej opazimo že dvojje različnih znamenj za njegov

⁷² Dedu, v zb. Slikanica, 1969, str. 30.

iztek in konec. Eno kaže v tehniko in dekor, drugo v službo novemu, drugačnemu idejno-stilnemu sistemu.

Iz naših celotnih opažanj bi sledili naslednji sklepi.

Novejšo slovensko liriko, in sicer njeno obdobje od konca 50-ih do konca 60-ih let, je razmeroma vidno zajel tok nadrealizma. Pojav ni omejen na posamezno skupino avtorjev, temveč so šli skozenj vodilni predstavniki vseh prisotnih pesniških rodov. Zato lahko govorimo o nadrealizmu kot časovnem slogu, čeprav z določenimi omejitvami. Pri tem bi se dale ločiti vsaj tri razvojne stopnje nadrealizma, potekajoče od njegove poetične zasnove, povezane še z novo romantiko, do njegove popolne depoetizacije in prozaizacije.

Novi slog se je v slovenski liriki uveljavil kot organski pojav in v glavnem ne kot eksperiment. Do nadrealizma, ki se v predvojni slovenski književnosti zaradi razmer ni mogel izživeti, je prišlo šele po osvoboditvi, hkrati z naravno, neizogibno in zelo stopnjevano subjektivizacijo poezije ter njenim radikalnim izstopom iz mobilizacijske poetike,

Ce pojave testiramo s pomočjo Bretonove poetike, ugotovimo, da slovenski nadrealizem v svojem miselnem dnu ohranja razmeroma močno etično, eksistencialno in družbeno prizadetost. V svojem slogu pa kljub premikom na področje čiste imaginacije, asociativne metaforike in katarheze ohranja celo vrsto postopkov, ki so povezani s tradicijo ekspresionizma, simbolizma in tudi starejše klasike, posebno še s tradicionalno tektonsko kompozicijo besedil.

Iz vsega tega sledi sklep, da so Slovenci nadrealizem sprejeli in uresničili v razmeroma zadržani, reducirani obliki, skozi filter tradicije. Tako samo del pojavov sega v skrajne lege. To pa je že lastnost, ki velja tudi za slovensko sprejemanje prejšnjih slogov, vse od baroka, klasicizma in romantike naprej, tako da sodi v tipološko strukturo slovenske književnosti.

РЕЗЮМЕ

Современную словенскую лирику, а именно с конца 50-ых по конец 60-ых годов, относительно заметно захватило течение сюрреализма. Явление не ограничилось на какую-нибудь отдельную группу авторов, его влияние ощутили почти все ведущие представители всех действительных поэтических поколений. Поэтому можно говорить о сюрреализме как о стиле времени, хотя с некоторыми ограничениями. Можно различать, по крайней мере, три ступени в развитии сюрреализма — от его поэтического начала, связанного еще с новым романтизмом, до его depoэтизации и прозаизации.

Новый стиль утвердился в словенской лирике как органическое явление и в большинстве случаев не как эксперимент. Сюрреализм, в довоенной словенской

литературе не достигший размаха, мог осуществиться лишь после освобождения наряду с органической, неизбежной и очень усиленной субъективизацией поэзии и ее радикальным уходом от мобилизационной поэтики.

Если мы исследуем явление помощью поэтики Бретона, то приходим до заключения, что словенский сюрреализм в своей интеллектуальной глубине сохраняет относительно сильный интерес к этическим, экзистенциальным и общественным вопросам. И в своем стиле сохраняет он вопреки переходом в область чистого имажинизма, ассоциативной метафоричности и катахрезы — ряд приемов, связанных с традицией экспрессионизма, символизма, а также и более старой классики и особенно с традиционной тектонической композицией текстов.

Из всего этого следует заключение, что словенцы приняли и реализовали сюрреализм в относительно сдержанной, редуцированной форме, сквозь фильтр традиции. Таким образом только часть явлений достигает крайние позиции. Это особенность, проявившаяся у словенцев и в принятии других стилей в прошлом — от барокко, классицизма и романтизма далее, и таким образом включается в типологическую структуру словенской литературы.