

Obrazi sodobnih slovenskih pesnikov



Jože
Pogačnik

Pesništvo ima v slovenskem slovstvu najbolj sklenjen razvoj in razmeroma veliko umetniških uspehov. Po svoji naravi namreč najbolj neposredno odseva človekovo usodo v dogajanju časa in spremembah prostora, zato ni čudno, če ima tudi v sodobni književnosti vidno mesto. Izviri današnje slovenske poezije so v nadvse pomembnih družbenopolitičnih spremembah, ki so nastale z letom 1945. Tega leta se je končal

boj za narodne in človeške pravice, odstopil pa je mesto duhovnim vrenjem, ki so imela svoj prostor v človeku; njihovo delovanje je polagoma do temeljev omajalo življenjska in etična naziranja nekdanjosti. Na ozadju ontološko in zgodovinsko pomembnega dogajanja ter človekovega naglega padca, ki je temu sledil, nastajajo pesniški odgovori na preobilje vprašanj; z odgovarjanjem je poezija ponovno našla stik s časom, vzpostavila svobodo iskanja in razširila svojo »snov« na razsežnosti, ki jih imata osebna ter družbena zavest.

Novi družbeni red je prinesel nove resnice in zastavil nova vprašanja. Prehodnost v družbenem položaju je za človekovo zavest pomenila mučno iskanje svojega obraza. Stari miselni in moralno-etični nazori so se morali temeljito menjati; vojna jih je preizkusila in večinoma zavrgla. Boj za narodnostno, družbeno in osebno osvoboditev je zahteval od pesništva, da postane sredstvo socialno-etičnih premen in narodno-obrambnega odpora. Slovensko pesništvo se je zato po osvoboditvi mučilo s književno metodo socialističnega realizma, ki so ga po sovjetskem zgledu k nam prinašali politično preveč vneti posnemovalci. Poenostavljeno dojemanje in razlaganje časa je v osnovi izmalilo razmerje med pesniškim doživetjem in zgodovinsko resnico. Poezija je nastajala po nareku družbenih vzorov; politični pragmatizem je postal ne le ideološko, temveč tudi edino estetsko načelo. V tem je bil globok nesporazum, ki je zakrivil, da je pesništvo tega časa zajelo le zunanjo in povrhnjo plat življenja, medtem ko so resnični problemi in njih globlji smisel ostajali zunaj ustvarjalnega zanimanja. Pomen in vloga takih stihov se nista dvignili nad prigodnost. Navdih je izvirjal iz doživetja prestane vojske in iz vprašanj povojne obnove. Pesniške moči so izhajale iz enotnega izhodišča in so bile usmerjene k enotnemu cilju. Razloček med osebnim in splošnim je bil izbrisan ali postavljen v oklepaj. Idealna sklad-

nost subjekta z objektom se je razodevala tudi v preprostosti pesniških oblik, kar naj bi poenostavilo delovanje slovstva v idejnem in političnem procesu.

Že v označeni nekajletni povojni fazi slovenskega pesništva je bila prvina, ki je za slehernega opazovalca morala imeti globlje in bolj pretresljive razsežnosti. Vse to ustvarjanje je bilo neprestano soočeno s smrtjo. Ta sicer ni imela tiste teže, kakor bi jo mogla imeti, ker je svoboda dala smisel umiranju na bojiščih in v taboriščih (prim. znano Kajuhovo pesem *Materi padlega partizana*). Deterministično pojmovanje časa se je kljub temu začelo lomiti prav na tem področju. Slovenska lirika je tako rekoč neopazno ugotovila, da so človeški položaji in življenjska dejanja, ki jih ni vedno mogoče uskladiti ali celo upravičiti z nekakšnim družbenim optimizmom. Navdih za pesnjenje se je začel premikati iz zunanje resničnosti v človekovo intimnost, s tem pa se je odprlo razmerje med osebno in družbeno bitjo. Takó so bile ustvarjene možnosti za obračun s pasivnim razmerjem med pesništvom in zgodovino, hkrati pa dane osnove, iz katerih je lirika spet zrasla v estetski pojav prve vrste.

Omenjeni problem se je najavil že v pesniškem delu partizanskega barda Mateja Bora, ki ima v baladi *Srečanje* (iz 1946. leta) tudi takele stihe:

Kje si? Ne, to nisi ti,
ti si se skrila vame,
tu te smrt ne zajame,
tu so še tvoje oči.

Tu je ponosni tvoj stas,
k meni gibko se privija
kadar burja zavija
v nočni čas,

kadar sam s sabo sprt
v ulice slepe zablodim,
s tabo ko v davnih dneh hodim,
nate oprt.

Borova pesem ima tri miselne prvine, ki so za problem značilne: mrtva žena živi v pesnikovi subjektivnosti, ta subjektivnost čustvuje sodobnost prek preteklosti, preteklost pa je kompas za rešitev iz sprtosti s samim seboj in svetom. V primeri s Kajuhovo pesmijo (*Za kar sem umrl, bi hotel še enkrat umreti!*) so v navedenih kiticah otipljivi razločki. Človek je spet vstal kot posameznik, ki ima svojo usodo, ta usoda pa ni nujno idealno včlenjena in predana načelu zgodovine. Smrt je načelo, ki ima za vsakega posameznika individualno težo in pomen, z njo pa je že v Borovi baladi povezano neko razpoloženje, ki je na tej stopnji samó še čustveni nemir. Nekaj tega nemira je bilo v nenavadni intimnosti Kajuhove ljubezenske lirike, zlasti pa je zajel pesnike iz rodu, ki je doraščal med vojno. Ponazarjajo ga že pglavitni naslovi pesniških zbirk, ki so izšle v tem času. Na eni strani jih je inspirirala vnanja resničnost, ki se ji je večina mladih ustvarjalcev uklanjala: Peter Levec, *Koraki v svobodo* (1945), France Kosmač, *Podobe našega pohoda* (1946) in Jože Brejc (Javoršek), *Partizanska lirika* (1947). Ob njih so se konec desetletja pojavili naslovi, ki jih je pobudilo neko drugo načelo:

Ada Škerl, *Senca v srcu* (1949) in Jože Šmit, *Srce v besedi* (1950). Ločnica med eno in drugo skupino je očitna: prva raste iz zunanjih vzgibov zgodovine, druga živi iz človekove notranjosti. Ta razpon je bil izhodišče, od katerega se je začela sodobna slovenska lirika.

Ko so pesniki konec petega desetletja zapazili, da med umetnostjo in revolucijo znamenje enakosti ni vedno nujno, se je naglo povečala refleksija o človekovi usodi. Od pesnikov, ki so napisali *Pesmi štirih*, jo je vseboval Zlobčev delež; v *Dekliški* je na primer pel:

Morda, da tam daleč
na kraju teh belih gazi
i zame lebdi
kje tiha, prav majcena sreča.

A trudna, boječa
ne morem v te bele, v te ozke gazi,
na pota, ki daleč, v neznano drže...

Menart se v *Jesenskem dnevu* ne razodeva prek ljubezenske teme, marveč neposredno v objektivno prečuteni podobi:

Mrak. Sivina. Gole veje.
Zgrbljen starček sred poti.
Hlad in praznost. Prsi greje
le spomin nekdanjih dni...

Miselno do kraja jasen je bil vendarle samo Kajetan Kovič, ko je v *Beli pravljici* pisal:

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gazi po snegu.
Bogve, kdo je šel pred mano,
bogve, kdo za mano gre.

Vse poti so večno stare,
vse gredo nasproti smrti.
Vsem je na začetku rojstvo,
vsak korak je večno nov.

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gazi po snegu.
Ena izmed njih je moja,
nanjo pada, pada sneg.

V vseh treh zgledih se je pesniški subjekt znašel v enakem bivanjskem položaju: med njim in resničnostjo je zazijala razpoka. Človek s svojimi eksistencialnimi problemi je bil spet sam, njihova teža ga je začela pritiskati z vso silo. Sreča se je ponovno znašla v nedogledni prihodnosti, v nasprotju z nekdanjimi slovenskimi pesniki pa je človek ne hodi več iskat. Ta človek je obdan z resničnostjo, ki je gola, pusta in mračna, sam je utrujen in pre-

plašen; ogroženi sta tako prihodnost kot sedanjost, zavetje pa lahko daje le prijazen spomin na preteklost. Opis bolezni, ki sta ga podala Menart in Zlobec, je spravil na skupni imenovalec Kovič: bivanjski, zgodovinski in ideološki agnosticizem. Ta diagnoza je imela dve čvrsti točki, ki sta ju predstavljali rojstvo in smrt, imela pa je tudi izhod iz trenutnega položaja. Ta izhod vidi pesnik v subjektivni dejavnosti, ki pa ima smisel edino z individualnega stališča (če so poti »večno stare«, je nov lahko le »vsak korak« v posameznikovi zavesti). Načelo notranjega človekovega sveta se ne more osamosvojiti, ker ga neprestano zasipa resničnost, na katero pesnik ne more vplivati (metafora o padanju snega). Ostaja privatno pribežališče, ki je samo sebi zadostno; iz tega pribežališča pesnik niti ne poskuša stopiti, ker bi ga tako dejanje strlo.

Lirika štirih pesnikov je razklenila predvsem problem človekove eksistence v njeni zasebni podobi. Zastavila je vprašanje, ni ga pa poglobljala in nadaljevala na ravni začetka. Razpoka med njo in svetom se ji ni razkrila v celotni bivanjski razsežnosti, temveč je ostala na stopnji individualnega razpoloženja. Iz tega razloga je bila pot slehernega od štirih pesnikov tudi vnaprej privatniško zaznamovana. Tone Pavček je sicer sprejel deziluzijo, sebe in resničnost pa je še vedno meril z merili, ki jih je razumsko že zavrgel. Predromantično bivanjsko nasprotje je blažil z zatekanjem v naravo, to mu je odprlo novoromantične stilne prijeme, pri katerih je v poglavitnem ostal (prim. *Sanje živijo dalje*, 1958; *Ujeti ocean*, 1964). Ciril Zlobec se je opredelil za moč mladostne iluzije, z izredno prefinjenostjo pa je oblikoval vertikalno človekovega erotičnega doživetja (*Pobeglo otroštvo*, 1957; *Ljubezen*, 1958; *Najina oaza*, 1964). Janez Menart je bil najmanj odprt kakršnim koli novotam. Ko je zaslutil nove procese v slovenski liriki, se je postavil v obrambo starih. Njegovo poglavitno orožje sta postala satira in epigram, v katerih je sicer z ingeniozno duhovitostjo, zgodovinsko pa pogosto neupravičeno, napadel večino, kar je bilo v sodobni liriki novega (prim. zlasti *Časopisni stihi*, 1960, v novejšem času pa *Mali Dekameron 1960—1970*). Najbolj viden razvoj v pesniškem smislu je napravil zadnji od četverice, Kajetan Kovič; ta ni šel za oblikovnimi novotami in skrajnostmi, pač pa je poskušal ujeti sodobne eksistence v razumsko osmišljene duhovne koordinate (*Prezgodnji dan*, 1956; *Korenine vetra*, 1961).

Nove lirske procese sta najavljali reviji *Beseda* in *Revija 57*, vidneje pa se je drugačen pesniški tok uveljavil med 1958. in 1959. letom. V teh letih so izšle pesniške knjige Daneta Zajca (*Požgana trava*). *Vena Tauferja* (*Svinčene zvezde*) in Gregorja Strniše (*Mozaike*), ki so že z naslovi opozarjale, da gre za bistveno različen aspekt na življenje. V ospredje so stopili eksistencialni problemi v pravem pomenu besede, nasprotje med subjektom in objektom je bilo premagano, s tem da je pesništvo spregovorilo o bivanju v generičnem in družbenem smislu kot enoti. Pesnik ni več govoril v imenu svoje privatne izkušnje, temveč je spregovoril kot človek, ki je prizorišče tistih dogajanj, ki so značilna za današnje bivanje v celoti. Posameznika v današnjem času pa po besedah D. Zajca »preganja želja po odrešitvi samega sebe, muči ga muka, da se mora vsak dan odločati, zato bi hotel svojo voljo podvreči splošnosti, ukazu, s katerim bi se njegova odgovornost izničila, veri, v kateri bi dobil za vsak dan predpisan pomirjujoč očenaš«. V takšni usmeritvi je pesništvo dobilo namen »iskati globlji smisel dogaja-

nja«. Ta napor ima osebno in splošno pomenljivost. Osebna je v tem, kar pesnik imenuje »najdenje svojega tavajočega jaza, koordinatna določitev tega jaza, srečanje in pogovor z njim«, splošna pomenljivost pa izvira iz tega, da je »pisanje pesmi zaklinjanje bivanja, kamenitev časa, zaledenitev soočenja s samim sabo, zaledenitev, obkrožena z ločjem sveta, ki ga obdaja«. Takšna bivanjska usmerjenost ne izključuje nič, ne more pa priznati, da je »nič edina resničnost in vsebina sveta« (po intervjuju v *Telegramu* z dne 25. aprila 1969).

Revija *Perspektive* je v svojem IV. letniku (1963/1964, štev. 36-7) prinesla izjave pesnikov, ki so bili po letih le nekoliko mlajši od Zajca. Obrat, ki se je dogajal v lirskem svetu, je zlasti dobro označil Braco Rotar; zanj je pesem »projekcija sveta, v katerem umetnik živi, na neko novo ravnino«. Obsega osebno in splošno, kar pomeni, da so »v umetnini vsi odnosi v svetu ter odnosi umetnika do sveta«, ali drugače rečeno, »pesem je zgoščen umetnikov svet (svet, v katerem umetnik živi z njim vred)«. Rotar je vzel v zaščito tudi vsebinsko stran nove lirike. Ta je po njegovem izgubila eshatološko motiviranost, ki je uspavala individualno zavest in prikazovala lažno resničnost. Poezija naj bi ustrezala resničnosti, le s tem bralec »dobi kritičen odnos do sebe in se znebi vseh iluzij o sebi«.

Med Zajčevimi in Rotarjevimi postavkami ni večjih ali bistvenih razločkov, zanimivo pa je, da se v označeni tok pesniško-teoretičnih premišljanj lepo prilagata tudi Tomaž Šalamun in Franci Zagoričnik. Šalamun izvaja poezijo iz zadnjih vprašanj človekove eksistence, iz vprašanj, ki so že v XIX. stoletju privlačevala S. Kierkegaarda. Umetniško ustvarjanje je človekov poskus, da prevzame mesto Boga in se reši smrti. Želja po trajanju in tesnoba pred smrtjo sta torej edina izvira ustvarjalne volje (»Poezija je zato, ker človek ni bog in to je, kar človek najteže prenese.« In še: »Potem se upreš, ker se bojiš smrti. Ker si preveč uporen, da bi se prepustil večnim zakonom sveta.«) Sleherni korak na poti ustvarjanja dokazuje človekovo nebožansko in končno bistvo: »Zato je ustvarjanje tveganje, pohod v neznano, urejanje kaosa, odkrivanje sveta in nase moraš vzeti možnost, da propadeš«. Zadnje in najbolj pomembno določilo je zavrnilo mimetično načelo umetnosti. Šalamun piše: »Poezija ni poustvarjanje tega sveta, ampak borba z njim, večno plavanje proti toku, njena moč pa je v tem, da človek v njej zasluti smrt v sebi. S tem spoznanjem postaja bolj svoboden, bolj uporen in bolj živ.« Na dnu tega spoznanja je še vedno boj za lastno podobo in človečnost, ki ju ubija čas. Takšen boj sije tudi iz Zagoričnika; ta zase kot pesnika izjavlja, da se »s silovitostjo ribe, ki se zaganja iz svojega elementa na suho, da lahko pogine, prebijam skozi ovire navlake minulih smislov, zagrizen v kaos nezadostnosti sveta in sebe«. Hkrati pa Zagoričnik že tudi odgovarja Šalamunu, ko govori: »Rad bi okužil svojo okolico, bližnjo in daljno, daljave tukajšnje in vesoljne s klicami nenehnega prehajanja v nadomestilo za *neomogočeno* večnost v isti zavzetosti, s katero znanstveniki posegajo za drugimi planeti. Noben človeški napor naj ne bo jalov. Vse, kar je, naj rabi nemogočemu in omogočanju nemogočega, naj sledi izpolnjevanje novih nemogočih oblik«. Zagoričnik je ob Šalamunovo zankanje mimetičnosti postavil še načelo nemogočega, s tem pa se je lirski proces približal novemu prelomu. Zagoričnik ga je pomagal pripravljati, ni pa stopil čez njegov prag. Ob krčih starega je bil še vedno s stisnjenimi ustnicami zmožen zapisati: »Smatram, da je ta obup vreden doživljanja in

zato tudi ni obup, ampak radost. Prav tako mi ni mogoče molčati ali biti ravnodušen, kakor ne more biti drugačnih strani.«

Zgodilo se je, da se je svet humanizma sesul; slovenska lirika je v komaj desetletni dobi uprizorila razdejanje moralnega in estetskega reda, ki je počival na posamezniku, dejavnosti in zgodovini. S tem da se je podal miselni sestav, na katerem je počivala vsa klasična kultura, se je zrušila tudi ideologija, ki je s svojimi različnimi vsebinami napolnjevala pesništvo. Razsulo starega so spremljala izzivalna dejanja. Avtor *Slovenske apokalipse* Ivo Svetina, ki je leta 1968 z objavo te svoje pesmi izzval kulturni škandal, je istega leta v manifestu *Ročni praznik* vzklikal: »Ne pišem v imenu provokacije. S tem, ko pišem, provociram. Provociram tradicijo. Ne zgodovino. Tradicija se mi nudi kot lahka ženska. Vznemirja me. Stoji kot zmedeno zмене sredi cvetočega pokopališča. Ljudje si jo zvedavo ogledujejo, oblačijo se vanjo. Kot kužno znamenje je. V opozorilo in za skušnjava. Tradicija je zdrobljeno srce babice.« Socialni prostor, ki se ga Svetina s provokacijo loteva, ima značilnosti, katere so pospešile razkroj tradicije. Zato piše: »Zahtevam ločitev literarnega in političnega nivoja. Politični nivo ni zmožen produkcije estetskih vrednot. Politiku je pesnik nevaren, ker je le-ta svoboden in ne priznava demokracije prividov. Politični nivo družbenega medija se je profaniral. Filozofsko misel je spremenil v utrujeno parolo zmedenega praktika, ki omaguje in obupuje nad svojo ponesrečeno kariero. Literarni nivo je nivo sodobnega subjekta, ki se zaveda svoje usode in njene realizacije, kajti pesnik *sam* realizira svojo usodo. Politični nivo pa je nivo nesvobodnega subjekta. Njegova usoda je usoda množice, kateri pripada. Množica ni osveščena. Množica ne pozna svoje usode. Njena usoda je usoda spačene filozofske misli.«

V svetu, v katerem ni ne tradicije in ne sedanjosti, ki je torej na nekakšni ničelni stopnji, je jasno samo, da se je treba odvrniti od vsega, kar je poznano. Preostaja le: »Provokacija brez prestanka. Provocirati vse in za vse. Ljubiti odvratnost, kajti le tako boš spoznal lepoto. Ljubiti brezvrednost, kajti le tako boš našel človeka. Ljubiti brezobzirnost, kajti le tako boš spoznan za olikanega in 'boš pohvaljen.« Novi miselni svet se je zaokrožil. Vse, kar je, rabi za dogajanje nesmisla in nemogočnosti. Ker se je to zgodilo zaradi ideje humanističnega nazora in v njenem imenu, je treba najprej zavreči ta nazor. Človek kot središče sveta je s tem padel, spremenil se je v objekt, ki je določen po obči strukturi sveta. To dejstvo menja njegov bivanjski položaj, kar pomeni, da zahteva tudi drugačnost slovstvenih norm. Najprej je postalo jasno, da z Aristotelovim pojmom *mimesis* ni mogoče dalje. Umetnost ne ustvarja kot narava; če pa to sklepanje velja, pade z njim naš nazor o vseobči smotrnosti (teleološki aspekt). Znajdemo se v prostoru poljubnosti, vendar spet poljubnosti takšne vrste, ki jo določa struktura. Ta poljubnost je igra, ki ustreza ustvarjalnemu načelu obravnavane stopnje v slovenskem pesništvu (Šalamunova prva pesniška zbirka je bila naslovljena po igri s kartami — *Poker*). Nova usmerjenost še vedno išče tako človeka kot lepoto, pot do njiju pa udelava prek tistega, kar je bilo zunaj tradicionalne estetike (Svetina govori o pojavih odvratnosti, brezvrednosti, brezobzirnosti). Pojavila se je najprej v študentskem glasilu *Tribuna*, ki se je pod uredništvom Dimitrija Rupla na široko odprla novim tokovom, leta 1968 je pripravila posebno številko *Problemov* z naslovom *Katalog*,

zbirka Znamenja pa je prinesla *Katalog* 2 (1970). Zunaj teh objav so izšle še naslednje:

- 1966: Marko Pogačnik, artikel *Knjiga*
 Marko Pogačnik — Franci Zagoričnik — I. G. Plamen — Tomaž Šalamun — Braco Rotar — Aleš Kermauner, *Eva*
Aleš Kermauner (posmrtna izdaja)
 I. G. Plamen — Marko Pogačnik, *OHO*
- 1967: vizualne gramofonske plošče
 Marko Pogačnik, *Knjiga z obročkom*
 I. G. Plamen, *2 pesmi*
 I. G. Plamen, *Embrionalna knjiga*
 Matjaž Hanžek, *Štiri pesmi*
 Franci Zagoričnik, *Opus nič*
 I. G. Plamen, *Zvočna knjiga*
- 1968: serija nalepk za vžigalice
 Plamen — Pogačnik, *9 kart*
 Matjaž Hanžek, *12 kart*
 Milenko Matanović, *15 kart plastičnih odtisov predmetov*
 Plamen — Pogačnik, *Gobe v knjigi*
 I. G. Plamen — M. Pogačnik, *Pegam in Lambergar*
- 1969: *Perica reže raci rep* (antologija, ki prinaša dela A. Kermaunerja, M. Pogačnika, T. Šalamuna, Fr. Zagoričnika, I. G. Plamna, M. Matanovića, V. Kovača-Chubbyja, M. Hanžka in Slavoja Žižka)
 M. Pogačnik — I. G. Plamen, *Ikebana*
- 1970: *57 pesmi od Murna do Hanžka* (antologija, ki sta jo uredila Tomaž Brejc in Tomaž Šalamun).

Estetika navedenih bibliografskih enot izvira iz premise, da umetnik ni ustvarjalec, marveč zgolj koordinator oblik in dejstev, ki že obstajajo. Za takšno uskladitev prihajata v poštev dve področji, ki sta v neodvisnem zaporedju dostopni človeškemu dožemanju: realno zunanje in notranje psiho-senzorično. Poglavitno za to estetiko je, da se je odrekla sporočilu, njeno bistvo je v posebnem sestavu, ki ga je ustvaril avtor. Iztok Geister-Plamen je v sestavku *Samo spor je nesporen* dal zgled, ki pojasnjuje zavestno izključitev sporočilne vrednosti slovstva: »O neki gobi teče spor. A pravi, da je to jesenski jurček. B pravi, da je to rdeča mušnica. Goba v vsakem primeru ni ne eno ne drugo. Goba je pojav številka 1. Jesenski jurček je pojav številka 2. Rdeča mušnica je pojav številka 3.« V istem besedilu so z veliko natančnostjo našteje tudi teze, ki sestavljajo osrednjo estetsko ideologijo nove lirike. Glase se takole (v izboru):

Resničnost poezije je že od vsega začetka izmišljena.
 Resničnost poezije predpostavlja, da je poezija takšna, kot je stvarnost.
 Nobena poezija ne more biti takšna, kot je stvarnost.
 Poezija ni drugačna od stvarnosti.
 Poezija je stvarnost.
 Stvarnost sestavljajo stvari.
 Stvari v poeziji imenujemo besede.
 Besede v poeziji se vežejo.

V klasični poeziji se besede vežejo navidezno.

V novodobni poeziji se besede vežejo očitno ...

Kar si kdorkoli ob poeziji misli, to ni poezija, ampak so misli. Ob poeziji je mogoče tako mišljenje literature kakor tudi mišljenje mišljenja. (Objavljeno v antologiji *Pericarežeracirep*.)

Trenutno ni tako pomembno, kako se bodo takšni in podobni načrti slovstveno uresničevali. Vsa dosedanja praksa je lahko samo milni mehurček, ki sta ga navdihnili čudaštvo in modnost. Takšno oceno si utegne prisvojiti marsikdo, nihče pa ne bo mogel odpraviti z zamahom roke korenin, iz katerih je zrastel pojav s svojimi razsežnostmi. Premislek te vrste bo razodel, da se je slovstvena ladja že močno odmaknila od bregov tradicije. Njena plovba je težavna, ker se ji je pokvaril kompas, v takem položaju pa ni mogoče oceniti uspešnosti hlastavih poskusov za rešitev. Uspešnost bo potrjena s pristankom v pristanišču, za katerega ne vemo, kje leži. Utegne se zgoditi, da ga ne najdemo, če pa nekega dne spet vržemo sidro, se bodo slovstvene zadeve same po sebi zbistrile. Zato je hrup tistih, ki bi želeli, da se ladja giblje drugače, čeprav tudi sami ne vedo kako, odveč; s takim hrupom se zmeda le povečuje, z njo pa izgineva še tisto malo upanja, ki ga imajo mornarji v srečen pristanek.

Mornarjev na ladji, ki ji je ime sodobno slovensko pesništvo, je zelo veliko. Naravno je, da imajo vsi svoj delež v plovbi, odgovornost zanj in s tem večjo vlogo v celotnem početju pa imajo vendarle samo nekateri. S temi se ukvarja naslednji prispevek, ki ob najbolj značilnih osebnih fiziognomijah ustvarjalcev želi določiti bistvene stopnje pesniškega razvoja, ugotoviti njegovo vsebino in zarisati njegovo umetniško vrednost.

I

Pesniki, ki so se jim mladostna leta iztekala med vojsko, so bili že skraja obremenjeni s čisto posebnimi doživetji. Njihov razvoj je bil psihološko nenormalen; skokovitost v doživljanju in enosmernost v življenjski usmeritvi sta poglavitni značbi, ki veljata za celoto.

V tem rodu je normativen zgled predvsem pesniško delo, ki ga je ustvaril IVAN MINATTI (Slovenske Konjice, 1924). Njegovi začetki segajo v gimnazijska leta (maturiral je 1943), izrazitejšo podobo pa je dobilo v partizanih in prvih letih povojne obnove. Na osnovah, ki jih je Minatti razodel v tem času, je njegova lirika ostala — kljub poskusom približevanja novim tokovom — vse do današnjega časa.

Pesnik je objavil vsega tri knjige (*S poti*, 1947; *Pa bo pomlad prišla*, 1955; *Nekoga moraš imeti rad*, 1963), preostale bibliografske navedbe so izbori iz znane pesniške žetve. Vojna in partizanska pesem sestavlja zbirko *Veter poje* (1963), izbor iz celote pa predstavlja *Bolečina nedoživetega* (1964). Za tridesetletnico osvoboditve je pesnik še enkrat objavil izbor svojega partizanskega pesništva (*Pesmi*, 1971). Ti podatki razkrivajo, da gre za pesnika, ki piše malo (vsakih osem let po ena pesniška knjiga), ima pa za sabo zanesljiv krog bralcev (izbor pesmi je izšel v nekaj ponatisih). Poleg tega je uvodoma treba poudariti, da je Minatti pesnik z eno samo

struno, ki pa jo obvlada s takšno sposobnostjo, da je iz nje napravil izviren, zanimiv in značilen lirski svet.

Pesnikova prva zbirka je s svojo tematično razdelitvijo (*Ječa, V gozdovih, K svobodi in Slike s proge*) predstavila za vojni čas značilno slovensko usodo: doživetje zapora in partizanstva, zanos osvoboditve in obnova domovine. Neznačilna pa je bila v tem okviru lirski substanca. Ena od pesmi jetniškega cikla je na primer vsebovala takele stihe:



Pridi,
da se ti zazrem v oči
in ti iz njih izsrkam žarke sonca,
da v njih zaslutim
vonj poletnih rož
in pesem vetra,
ko čez travnike beži.

Ta zgled, ki je za Minattijevo pesništvo tega časa tipičen, pripoveduje o človečnosti, ki trpi pod pezo vojnih dogodkov. Osrednje doživetje je ljubezensko hrepenenje, ki ga obdaja neka posebna milina. To hrepenenje je očitno izraz mehke človeške narave, ki se na eni strani zaveda resničnosti svojega zgodovinskega položaja, na drugi pa ne more zatreti svojih temeljnih čustvenih in čutnih nagnjenj. Med doživetjem in željo po življenju nastaja spopad, nasledek le-tega sta trpljenje in melanholija. Pesnik pa svojo intimno bolečino izpoveduje skozi naravne pojave, kar opozarja na pričujočnost druge poglavitne plasti v obravnavani liriki. Omenjena lirski milina je v dobršni meri ravno nasledek čutno sproščenega doživetja narave. Obe sestavini (narava in intima) opozarjata, da Minattijeva lirika ni prevzela samo zunanje pesniške pobude, ki so bile veljavne v tistem času, temveč je ohranila dve najgloblji sestavini človeške nature kot snov za pesniško izpoved. Pesnik se je naslonil torej na tisti tip partizanske lirike, ki jo je začel Kajuh, lirike, ki je tematizirala celotnost človeka v domovinski vojski. Oplajanje ob tem bardu slovenske revolucije je na več mestih opazno, en zgled pa naj rabi za pohazoritev ustvarjalne usmeritve, ki bo za Minattija ostala trajna. Kajuh je znano pesem sklenil s stihom:

Lepo je, veš, mama, lepo je živeti,
toda, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat umreti!

Minatti, ki se je zgledoval ob Kajuhovem izpovednem položaju (mrtvi partizan piše pismo materi), pa je svojo različico končal:

Pa zbogom! In nikar preveč ne joči, mama.
Veš, tvoja bol bi me preveč težila
in tiho srečo v grobu bi kalila
neznosna misel: da si sama, sama ...

Kajuhov sklep je izraz brezrezervne identitete med zgodovino in individualno eksistenco, Minattijev prav tako poskuša osmisлити smrt, a je popolnoma ne more. Za njegovo pesništvo je značilen primat tihe človečnosti, ki ostaja zunaj kakršne koli ideološke zasnove. Primat te vrste je tisto etično jedro, ki daje tej poeziji pomen tehtnega umetniškega dejanja.

Razumljivo je, da se tak pesnik ni mogel včleniti v estetske norme povojnega časa. Pesmi iz te dobe kažejo naglo plahnitev Minattijeve inspiracije, ki potrebuje za svojo intenziteto nasprotje med resničnostjo in človekom. To romantično izhodišče, ki za svojo uresničitev zahteva bivanjski konflikt, je pesnik dosegel po nekaj letih, njegov izraz pa je druga pesniška knjiga (*Pa bo pomlad prišla*). V njej so se opisane lastnosti razživele, ker je odpadel zgodovinski kontekst, ki je bil značilen za narodnoosvobodilni boj, s tem pa je nastal bistven doživljajski premik. Minattijeva lirična tožba se je osredotočila v bivanjski problematiki. Uresničen svet mladostnih naporov in žrtvovanj se je razkril kot moč, ki ogroža zadnje pribežališče človečnosti — idealno subjektivnost. Ključni besedi postajata sanje in pravljica, to pa govori za misel, da med pesnikom in družbeno resničnostjo že ni več pravih mostov, da se pesnik zateka v iracionalna stanja, v katerih lahko uresniči občutek bivanjske celostnosti. Če pesnik pravi, da »nemirna gladina zrcali sveta in ljudi iznakažen lik«, to pomeni, da natančno ve, kaj bi bilo prav in dobro. To vedenje ga privede do dvoma (O, jagned! Je ruval zaman / korenine viharja piš?), v takih samoanalitičnih in refleksivnih trenutkih pa se dogaja celotna pesniška zbirka. Po tej vsebini se je Minattijeva lirika vključila v takratni književni tok. Njegovega osrednjega doživetja, absurda, sicer ni nikoli korenito tematizirala, je pa v njej immanentno pričujoč. Kljub nereflektiranosti temeljnih silnic, ki so bile odločilne za takratno pesnikovo in družbeno bivanjsko stisko, je bilo nagonsko sledenje resnici časa dovolj, da se je razbila začetna struktura Minattijeve pesmi. Le-ta je skraja težila v evfonične oblikovne sestave (celo sonet), sedaj se je razvezovala v tip svobodnega stiha, ki je edini lahko ustrezal silnosti razočaranja. Pesnik sam je spoznal, da so navadne besede bledikave in krhke, »brezkrvne kot siv in meglen večer«, zato naravo svojega upesnjevanja takóle formulira:

Jaz pa bi hotel zapeti, o, peti!
Tako pa bom le zatulil v svet,
hipavo kot volk samotar sredi zime,
ko vleče se v hosto umret.

Pojmovno nasprotje med petjem in tuljenjem nazorno predločuje novi lirski položaj, podoba volka samotarja pa odpira tudi pogled v usodnost bivanjske stiske, katere višja stopnja je Minattijeva tretja knjiga *Nekoga moraš imeti rad*.

Za to knjigo je značilno poostreno nasprotje, ki ga je pesnik izpovedoval skozi vsa svoja pesniška leta. Na tej stopnji se, označeno z dvema odlomkoma iste pesmi, glasi:

Ptice vedo,
kam jih nese perut,
in žita vedo,
čemu zorijo,
in trave in veje
se nemirno zganejo,
ko sape večerne zadišijo.

Ptice vedo
in trave vedo...
Jaz pa ne vem, čemu!
— Že dolgo srce
ničesar več ne pričakuje,
že dolgo so mu vse poti
enako znane in tuje. —

Človek je edini izločen iz vesoljne smotrnosti; to dejstvo spravlja pesnika v stanje negotovosti in nemočnega predajanja tokovom. Teleološko načelo, ki vlada v naravi, a ne velja za človeka, je Minattija še bolj povezal z osrednjima vrelcema, iz katerih je nastajala njegova pesniška vizija. Narava in intimnost pa sta v tem času dobili novega sovražnika v tehnokratskem usmerjanju človeka ter urbanosti civilizacije. Oba pojava sta bistveno zmanjšala prostor, v katerem se človečnost lahko še uresničuje; odtod pesnikova želja po begu, ki pa se konča z vprašanjem o cilju (Tesnobo je tod. / Vzel bom za roko / rože, drevesa, / ptice in ribe, / vse dobre, majhne stvari — / a kam naj gremo? / Kam?). Vztrajanje v idealni subjektivnosti je sedaj postalo vprašanje: ali bitje ali nebitje. Krčevito oklepanje za rešilno vizijo je ostala edina eksistencialna mogočnost, to pa popolnoma odseva iz besedila, po katerem je Minattijeva pesniška zbirka dobila svoj naslov. V njej je nazoren paralelogram sil, ki delujejo na individualnost. Zunanja resničnost prinaša samoto, žalost in bolečino, posameznik pa si želi bližnjika, miru in nežnosti, da bi lahko v skladnosti s sabo sanjal in načrtoval svoje življenje. Refrensko ponavljanje ključnega spoznanja *nekoga moraš imeti rad* se seveda ne nanaša izključno na človeka, temveč tudi na pojave v naravi (*pa čeprav trave, reko, drevo ali kamen*); to pomeni, da dvosmerno iskanje osebne potrditve ostaja vseskozi veljavno. Zanimiv pa je sklep pesmi, ki odpira novo mogočnost za pesnikov nadaljnji razvoj:

o trave, reka, kamen, drevo,
molčeči spremljevalci samotnežev in čudakov,
dobra, velika bitja,
ki spregovore samo,
kadar umolknejo ljudje.

V Minattijevi pesmi so ljudje že umolkni, če pa bodo spregovorila »dobra, velika bitja«, bo ta lirski svet sicer sledil svojo genezo, njegova substanca pa se bo morala bistveno spremeniti.

Ko je Vasja Predan pisal o Minattijevem pesništvu, je za njegovo poglavitno značilnost spoznal »avtentično, skoz in skoz neutajljivo lirično substanco«. To zapažanje je nenavadno točno, ker govori prav o tistem, kar je dejanska vrednota te poezije. Le-ta je lahko tu in tam sentimentalno-naivna (to je omogočilo pesniku ukvarjanje s poezijo za otroke), vedno pa je nosilec pristnega lirskega razpoloženja, v katerega pretopi očitne reminiscence iz drugih pesnikov (npr. Kajuh, Bor in Kovič). Ravno krhkost Minattijevega lirskega prostora dovoljuje, da se na njegovem obrobju stika s svetovi sebi podobnih ustvarjalcev, to stikanje pa ne more odvzeti izvirnega pečata, ki ga ima skozi liriko razodeti Minattijev bivanjski položaj.

Močno drugačno pot, ki pa je imela nekaj podobnih rezultatov kot pri Minattiju, je hodil LOJZE KRAKAR (Semič, 1926). Njegovo pesniško delo ni takó tematično premočrtno, pozna ovinke, med njimi pa strme vzpone in veliko zelo naglih padcev. Minattijevo pesništvo je izviralo iz čutnih in čustvenih plasti, Krakarjevo je *per definitionem* intelektualistično in se mu pogosto pozna pravi pravcati cerebralni napor. Vse to je povzročilo, da njegova lirika v zavesti sodobnika ne živi tako neposredno; njena notranja nedefiniranost in kvalitetna nestalnost sta razlog za motnjava, ki se širi v zvezi z njo.

Krakar je objavil naslednje pesniške knjige: *V vzponu mladosti* (1949, *Cvet pelina* (1962), *Med iskalci biserov* (1964), *Umrite, mrtvi* (1965), *Noč, daljša od upanja* (1966), *Krik* (1968), *Vdanost* (1970) in antologijo lirike, ki je izšla za tridesetletnico osvoboditve pod naslovom *Izbrane pesmi* (1971). V bibliografskem navedku je očitni daljši časovni razpon med prvo in drugo knjigo, ki na zunaj opozarja, da se je v teh letih s Krakarjevo poezijo nekaj dogajalo. Razlogi za to dogajanje so bili podani že v prvi pesnikovi zbirki. Pesmi, ki jih je zbral v štirih razdelkih (*Buchenwald, Mladost, lepa kakor svet, Viharna pot mlade ljubezni* in *Lirični zapiski iz današnjih dni*), razodevajo prigradno inspirativno pobudo in segajo po zunanji vsebini neke pojavnosti. Skladnost med pesnikom in zgodovino je popolna, razobličeni so miti preteklosti (*Pravljica o domovini*), človek je zavrzel vse, kar ga je vezalo ali označevalo v preteklosti:

Jaz gazil sem čez dogme in temnice
v Človekov polnokrvni svet resnice (*Izpovedna I*).

Z veliko pisani človek je presvetljen s svetlobo novih dni (»človek nov, gigantskih, krepih rok — in v duši zdrav!« — *Izpoved vranduškega minerja*; »oh, koliko je sonca v nas in vsepovsod!« — *Sredi pomladnega polja*), prostor svojega bivanja in sreče pa je našel v osvobojeni domovini:

Ta domovina, ki zrem ji že v lica
mlada in z jutrišnjim soncem obsjana,
ni pravljica več — in ne sanja zlagana,
ta domovina je zame — resnica!

Krakarjev vzpon mladosti je bil torej dokončno predan in vdan pojavnemu zanosu. Od njega je prevzel in uveljavil vrednostno vertikalno, ki

je apriorno vedela, kje je prav in kaj vodi v prihodnost. Celo pri témi smrti, kjer se je pri vseh drugih ravnesje med revolucijo in umetnostjo lomilo, za Krakarja ni bilo negotovost (»Jaz vem: kdor dal bo / temu svetu / vse, kar premore / um njegov, / enak nesmrtnemu / poetu / živel do zadnjih / bo vekov« — *Misel na smrt*). Življenje je torej postalo enako pesništvu, vse je ena sama ekstaza, bivanjska euforia pa použiva in osmišlja tudi človekov konec. Vendar je zanimivo, da Krakar družbeno prakso omejuje z umom (izloča čustvo ali čutnost), kar potrjuje razumsko zasnovo njegovega pesništva. V zvezi s tem sta zanimivi dve mesti, ki sta neposredno povezani z vprašanjem ustvarjalnosti. V pesmi, ki jo je posvetil rojstnemu kraju (*Semiška pesem*), je sklepni stih formuliral: »dolžan sem skromno pesem tudi tebi«. Ta občutek dolžnosti je vnanje narave (ni notranja nuja), kar je izrecno zapisano v pesmi »*Cistim pesnikom*«. Njena stališča so izključujoča in vodilo, ki ga izreka zadnja kitica, je tako estetsko kot moralno obvezujoče:

Bratje, kdor ljubi z ognjeno strastjo
ta svet in bodočnost, kot ljubim ju jaz,
zastavil možato bo svoje pero
in pustil, da roko mu vodil bo čas.

Čas, katerega dolžnostim je pesnik prepustil pero, pa je tudi Krakarju skoraj pokazal zobe. Trinajstletni premor, ki je sledil do zbirke *Cvet pelina*, je moral marsikaj pokopati in še več na novo zgraditi. Nasledek teh let je bil najprej prehod od prigodne zunanje pobude k osebni refleksiji, ki je sicer še vedno predmetna, oslonjena na otipljive sestavine vsakdanjega sveta, poskuša pa vendarle biti artikulacija misli o razsežnostih življenja. V to artikulacijo se je najprej vsililo doživetje koncentracijskega taborišča (ciklus *Auschwitz*). »V verige uklenjena mladost šestnajstletnika« (*Pepel na zvezdah*) daje prvi povod za mišljenje o človeku. Rezultat tega mišljenja je popolno zanikanje stališč, ki jih je gojil pesnik *V vzponu mladosti* (pesem *Balada o liričnem uporniku*):

. življenjem smisel daje
upor. Upor, ki se mu pravi pesem.

Ciklus *Kolodvorska rešavracija* je že izraz manifestativnega upora. Osredotočitev na tako imenovane problematične eksistence v senci cigaretne dima in v omami od pijače je pomenila zavesten odmik od nekdanjega sveta, ta odmik je demonstrativno pokazal, da se je človečnost preselila in jo je treba iskati le še med ponižanimi in zavrženimi:

Vsi smo tu pravzaprav strašni berači,
brez idealov, žena in boga,
večni bohemi in večni nergači,
žejni življenja in lačni srca (*Kolodvorska rešavracija*).

Naslednji cikli (*Proda se pesnik*, *Poldan* in *Ljubezen*) deziluzijo le dopolnjujejo in razširjajo v popoln polom nekdanjega razmerja med pesnikom in svetom. To razdejanje je rezultat večje samokritičnosti, ki je odprla vrata dvomu, dvom pa je razjedel človekove bivanjske podlage in ustroj sveta (npr.

Zimska nedelja, Proda se pesnik, O nekem mestu). Pesnik je načrtal čisto novo dimenzijo tudi smrti, ki je postala sedaj edino veljavno merilo človečnosti (v pesmi *Credo* pravi: Verujem v eno samo pravico . . . v smrt).

Krakar se je torej v *Cvetju pelina* znašel v bivanjskem položaju, ki je bil značilen za slovensko liriko šestega desetletja. Spoznavanje resničnosti se je ujelo in zapletlo v znano napetost med subjektom in objektom, pri tem pa je tudi za Krakarja ostala edino hranišče prave človečnosti idealna subjektivnost. V pesmi *Krik* pripoveduje o tem zapletu, katerega nosilci so na eni strani pesnikove sanje, na drugi »trnje in grmje sveta«, ta boj pa spremlja negotovost izida:

te sanje, te bele in radostne,
ponos moj, vsa moč in vse upanje,
bodo morda moj pogin!

Zato se s toliko večjo močjo oklepa pesniškega ustvarjanja; pesnik namreč verjame, da je z besedno umetnostjo mogoče zavreti proces svetovnega izpraznjevanja, v ustvarjanju pa tudi najde edini smisel življenja. V pesmi *Poezija* sta vzporejena resničnost («morje noči») in pesnik, ki se potaplja, da bi ulovil »školjko z biserom«, kar pomeni, lepoto. Lov te vrste ga navdaja s srečo, ki pa ni le subjektivno doživetje, temveč ima še vedno družbene razsežnosti.

Potapljam se . . . in iščem, na smrt utrujen, med ribami,
grdimi in vodenookimi,
školjko z biserom,
školjko z bisernim soncem zame,
za tistega slepega pesnika z Venero
in zanje, ki kakor midva zvečer
v pokrpane mreže, od teže dneva raztrgane,
lovijo luskinaste sanje,
da ne znorijo.

Smislu pesništva je posvečena tretja Krakarjeva zbirka (*Med iskalci biserov*), ki globlje tematizira že opažene premise. Nasprotje objekt-subjekt je tudi tu metaforično podano z oceanom in školjko, tudi tu je še govor o sreči poslanstva, IX. pesem cikla *Med iskalci biserov* pa že najavlja, da se bo utrnila tudi ta svetloba:

Vsak dan se znova potapljam v gluha
morja sveta, ki se zlivajo v eno,
večni kot bog, enodnevniki kot muha
tonemo v upanje črnozeleno,
tonemo, polni vsevidne slepote,
vsak v svoje morje in vsak v svoje sanje,
srečni zaslužnjenci krute lepote,
skregani z bogom in sprti s spoznanjem.

Knjiga *Umrte, mrtvi* je priložnostno pripravljena zbirka (za založbo Borec), ki pa s svojo vsebino opozarja, da gre za obračun z neko pretek-

lostjo (enako prigodne so tudi *Izbrane pesmi* iz 1971. leta). Naslednja Krakarjeva pesniška objava (*Noč, daljša od upanja*) zares pomeni bistven prelom z dotedanjimi življenjskimi in pesniškimi tavanji, hkrati pa prinaša umetniško najmočnejšo ter izpovedno najrazsežnejšo pesnikovo refleksijo, ki je vrhunec njegovega ustvarjanja. Biografsko ozadje te zbirke sta dve pesnikovi poti, in sicer po Franciji ter Nemčiji. Soočanje s takó imenovanim velikim svetom je Krakarjevo življenjsko izkušnjo ponovno prenetlo in ji vtisnilo svoj neizbrisen pečat. Njegova bolečina je bila doslej osebne narave, lirski izpoved kljub naporom, da se ujame z osrednjimi tokovi, večidel privatniška. V novi pesniški knjigi je sicer ostala melanholična liričnost, osebna stiska in intimna usoda pa sta privzeli bolj splošne in bolj razsežne prostore. Občutek resignacije se je stopnjeval, ker se je povečala zarez med pesnikom in resničnostjo. S tem je zrasla tudi intimistična reakcija, ki varuje vsebino individualnih sanj, dobrote, ljubezni in narave. Vsa ta turobnost pa še ni popolna, saj je za njo optimizem, katerega smeri je ob priložnosti dobro označil Mitja Mejak kot donkijotstvo in prometejstvo. Pesnik sodobnosti, v kateri mora živeti, ne more sprejeti, nima pa moči, da bi jo spremenil po volji svoje človečnosti. Zato prepušča njen hod zgodovini, ki naj bi popravila napako, ali pa se v imenu antropocentrične vizije o človekovi dobri naravi spušča z njo v boj. Ta razlog ji je zaprl vrata v drastičnost ali posmehljivost (kar se je zgodilo na primer Janezu Menartu), zadržal jo je na ravni moralizma, s katerimi premaguje napetost med subjektom in objektom. Afirmacija človečnosti, ki nima upanja v dogledno zmago, je izražena v sklepnih stihih pesmi *Ob poti srečujem grobarje* . . .

Poprositi moram svojo najpogumnejšo misel,
naj laja in tuli in grize, samo da
spet spraviva zver nazaj med zverine
in da je spet pravljica bela in zemlja
podobna okrogli nebesni modrini.

Stopnjevano razdejanje sveta in človeka, ki se je dogodilo v Krakarjevi liriki, je skrajno moderniziralo tudi strukturo verza. Pesnik je doslej večidel uporabljal ali vezane ali vsaj ritmično urejene pesniške oblike, ki se niso odmikale od preprostega realističnega izraza, sedaj pa je stih razdrobil in razčlenil, kakor je ustrezalo trenutku navdiha. Inspirativne pobude, ki so nastale iz donkihotskega ali prometejskega zanosa, so našle izraz v dolgem in čustveno razvalovljenem stihu, občutek nemoči pa je praviloma podan v krajših verzih oblikah. Vzporedno s tem se je spremenil notranji ustroj pesmi. Krakar sam je o tem zapisal naslednje:

Kakor semena luščim podobe
iz zrele sončnice svojega življenja.

To »luščenje podob« je dobilo nadrealistične označbe, h katerim ta poezija vse bolj teži.

Krakar je obravnavano zbirko sklenil s stihoma, ki govorita o usodi pesništva v današnjem času (*Žareče kamenje pada / v hripava grla pesmi*). Ta izpev je dobil potrdilo v *Kriku*, v katerem so sicer izbrane pesmi iz dotlejšnjih zbirk, v dostavku (*Nove pesmi*) pa je omenjena usodnost več-

krat prišla do veljave. Tudi tu jo drži v šahu prepričanje, da pesnik išče »hrast resnice«, ob umetniški ubeseditvi pa

je zmeraj vsaj za hip ljudem topleje,
kot angel božji bi prišel jim sneti
kamen strahu z vratu in s src okove (*Sonet*).

Zato je nova Krakarjeva knjiga (*Vdanost*) skoraj vsebinsko presenečenje. Pesnik je že prejšnje zbirke urejal tako, da je vanje odbiral tudi besedila iz predhodnih knjižnih objav; ta postopek je enak v *Vdanosti*, izvira pa iz drugačnega stališča. V tej knjigi so že znane in nove pesmi komponirane tako, da podajajo nekakšno bilanco pesnikovih nazorov o tistih razsežnostih življenja, ki jih je razodevala Krakarjeva lirika od svojih začetkov. Za to bilanco je idejno pomenljiv naslov zbirke; pojem vdanosti je skupni imenovalce za vse plasti doživljanja in spoznavanja. Humanistična dejavnost, ki je verjela v razumnost zgodovine, je morala spremeniti svoja izhodišča. Načelo človečnosti je še ostalo, od nekdanje ekspanzivnosti navzven pa je postalo edino še subjektivno vodilo. V zvezi s tem ni naključje, da se v *Vdanosti* zelo pogosto pojavlja pojem smrti, tako na primer:

in vsaj na vislicah spregovorimo
s človeškim jezikom, ne z mukanjem
(*Črna zastava*)

Ne, pravi zemlja, najbolj blage misli
mrličev so še zmeraj vaše misli
in tudi črvji svet bi moral biti
na zemlji jasnejši, kot je tu spodaj,
jaz pa želim, da je tu spodaj moj,
teman in dober, mrtev in vseveden.
(*Črvi*)

Sopotniki so vsi že izstopili.
V drveči ječi moram dalje sam.
Mrak se gosti in skozi okno sili.
Poznam te, smrt, že dolgo te poznam
(*Vlak*)



Smrt je v Krakarjevi liriki postala merilo za človečnost, s tem pa se je spet ujel v enega pesniških tokov, ki so osrednji za današnji čas. Stanje vdanosti, ki prehaja v omrtvelost, pa je pesniku spodmaknilo tisto intenziteto, ki jo je imel še do nedavnega. Samo razumska inspiracija, ki je bila značilna za ranega Krakarja, se je ponovno uveljavila, z njo pa se je poslovlila poetičnost. Po vsej verjetnosti gre v pesniku za globoko krizo, katere izida ni mogoče predvideti. Njegov razvoj je bil vseskozi sunkovito zagnan ali naglo padajoč, zato presenečenja niso izključena. Vsekakor pa je zanimivo, da se je Krakar v zadnjih letih začel ukvarjati z znanostjo (slovstvena zgodovina). Na tem področju je prvi vidnejši njegov rezultat monografija o Goetheju med Slovenci (*Goethe in Slovenien*, 1970), medtem ko je bilo prevajalstvo (iz poljščine in srbohrvaščine) pretežno izpolnjevanje kulturnega dolga.

II

Oba obravnavana pesnika (Minatti in Krakar) sta morala hoditi slovstveno ovinkasto pot, ki je bila prihranjena njunim naslednikom. Pesniki, ki so 1953. leta objavili skupinske *Pesmi štirih*, so imeli pred sabo manj zaprek, zato je bil njihov razvoj lahko bolj raven in poglavljen. Od štirih pesnikov je najmanjši uspeh pokazal Tone Pavček, saj je idejno in stilno ostal v romanticistični viziji sveta (njegovi predniki so S. Jenko, J. Murn in impresionistični S. Kosovel). Preostala trojica je kvalitetno prav tako zelo različna, je pa individualno izrazita in tematično samosvoja. Od njih je po letih najstarejši CIRIL ZLOBEC (Ponikve na Krasu, 1925), njemu se je posrečilo najdlje zadržati svojo prvobitno idejno-estetsko strukturo.

Zlobčevo besednoustvarjalno delo je prvenstveno vezano na liriko. Objavil je naslednje zbirke: *Pesmi štirih* (1953, skupaj z drugimi iz četverice), *Pobeglo otroštvo* (1957), *Ljubezen* (1958), *Najina oaza* (1964) ter *Pesmi jeze in ljubezni* (1968). Leta 1970 je izšla še antološko pretehtana zbirka Zlobčevih erotičnih pesmi z naslovom *Čudovita pustolovščina*. Ukvarjal se je tudi s pripovedno prozo, objavil je romana *Moška leta našega otroštva* (1962) in *Moj brat svetnik* (1970).

Za skupno knjigo četverice je prispeval Zlobec izjavo, da poezija zanj pomeni »dvoje strasti: ljubezen in pesem«. Eros in pesništvo sta dejansko dve osrednji inspirativni pobudi, njune razsežnosti pa so takšne narave, da segajo v območje človekovega obstoja sploh, kar pomeni, da je Zlobčeva poezija po svojem bistvu tudi eksistencialna. Pregled pesnikovega deleža v *Pesmi štirih* in v prvih treh samostojnih zbirkah je razkril enoumno tematsko naperjenost. Na njenem dnu je nasprotje, ki bi ga najbolje označili s pojmovno dvojico B. Croceja: *persona pratica* — *persona poetica*. Spopad, ki konstituira pesnika, se dogaja med konvencionalno resničnostjo ter svetom »živega in domišljije«. Med obema je trajna zarez:

...in sem od vekov že na tej in oni strani,
a s te na ono in z one na to stran
nikoli ne bom mogel, da bi občutil
radost celovitosti človeka. (*Vrata*)

Zavest o razpolovljenosti notranjega sveta ima več razlogov. Časovna enota pesnikovega doživljanja so trenutki (važno je vedeti, da je pesnik iz mediteranskega sveta), njegova težnja pa gre za vzpostavitev življenjske resnobe in bivanjske trajnosti. Doživljajska diskontinuiranost na eni in zavezanost nekakšnemu absolutu na drugi strani imata za posledek občutke minevanja, negotovosti, le redko pa tudi absurda in pasivizma. Življenjski vitalizem ne dovoljuje prehoda čez rob, stalno je namreč pričujoča vera v človeka,

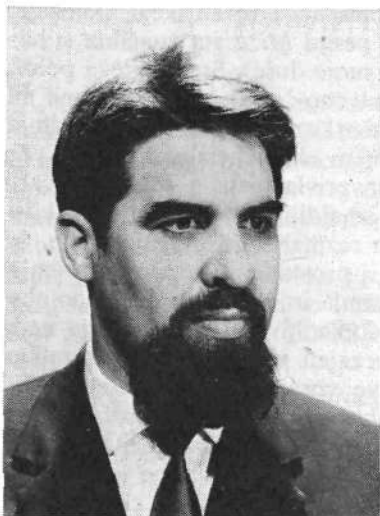
ki začenja spet vse od začetka,
ki drevo poseka in steše ladjo,
pot preusmeri, cilj premakne,
a kažipota ne zamenja ... (*V iskanju sebe*)

Zlobčeva lirika izvira z opisanega bivanjskega položaja, ki ga izraža z natančnostjo seizmografa (v pesmi *Miza* sta značilna stiha: Na beli mizi bel, popisan list / z zgodovino moje duše). Sredica tega položaja je eros, ki je prehodil pot od nejasnih čustveno-čutnih vzburjenj rane mladosti, doživljal neobvladljive zakone ljubezenskega približevanja ali odbijanja, na koncu pa je dozorel v misel o poglavitnem eksistencialnem načelu. Za to načelo je najvažnejše, da se spola sicer privlačujeta s telesnimi čari in močjo, v ospredju pa je neizčrpna igra iznajdljivega duha in srca, ki v erotiki iščeta predvsem psihično in moralno razmerje do bivanja sploh. Erotika postaja tako za Zlobca najpomembnejši prostor npravnega vrednotenja in odločanja, oblika stvariteljskega dopolnjevanja in celo hrepenenja po absolutu. Erotika ni danost, temveč nasledek neodjenljivega boja. Ker je nedoločna, vedno nedokončana in je ni mogoče zajeti v definicijo, je hkrati obet rešitve in mogočnost propada. Med ti dve vprašanji pa je zajeto sleherno življenje, zato je Zlobčeva erotična lirika sodobno načet problem o eksistencialnih vprašanjih bivanja sploh. Razvoj v to smer je očiten že v *Pesmih štirih*, trdnost si je pridobil v *Ljubezni*, v *Najini oazi* pa je bil zapečaten: eros je postal za pesnika spoznavna kategorija. Postal je eksistenčno jedro, ki premaguje odtujenost in omogoča sožitje s človekom ter družbo. Sožitje pa je že sociabilnost, prehod iz izključnega individualizma, posamični poskus premagati trenutek ali ga vsaj včleniti v neki višji smisel in moralni red (»Najina oaza«):

Skrivnost ljubezni
je naša moč premagovanja nemoči,
čudežno sozvočje
ustvarjanja in uničevanja hkrati. (*Čudovita pustolovščina*, 5)

Kot stranski produkt, ki pa je neizmerno važen v sestavu Zlobčeve lirske substance, se pojavlja pojem otroštva. Ta pojem je predvsem izraz za celotnost in celostnost človeškega bivanja, ki je vezano na kraško okolje in roditeljski dom (prim. pesmi *Očetu* in *Materi* v zbirki *Pobeglo otroštvo*). Otroštva v taki obliki pa pesnik ni preživel, pretrgala ga je vojska, ki je namesto pomladnih pokrajin, ljubezni in človeške dobrote prinesla kri, svinec in doživetje zveri v človeški podobi (*Otroške oči*). Pojem otroštva se torej po svojem notranjem sestavu sklada z eksistencialnimi razsežnostmi erotike, razloček je le v tem, da se otroštvo ne dá več doseči, erotika pa je za človeka vseskozi odprto področje. V spremni besedi, ki jo je napisal za *Pesmi jeze in ljubezni*, pa je Zlobec svojo zvezo z otroštvom temeljiteje določil. V njem je »lahko z zanosom otroka živel dražljivi svet odraslih«, v njem je »občutil slast, sam si izbirati poti . . . sam se odločati za dejanja«, vse to pa od njega zahteva tudi življenje sploh in erotika še posebej. Takó se ta dva navidezno nasprotna si pola združujeta v eksistencialno enakovredno vrednoto, ki pesniku osmišlja njegovo življenjsko usodo.

Druga inspirativna pobuda Zlobčevega ustvarjanja je ustvarjanje (pesništvo). V *Poetu*, ki je objavljen v *Pesmih štirih*, je ustvarjalec otrok, ki je zmožen radosti, začudenja in izmisleka. V obeh naslednjih zbirkah se je ta téma znižala na premišljanje o socialni uresničitvi besedne umetnine, izredno pomembno mesto pa je dobila v *Najini oazi* z besedilom *Balada o naši prispodobi*, kjer so tudi takale mesta:



Niže.

Vse do tal. Na tla,
od koder se nikoli nismo dvignili,
nikdar se upali za pesnikom,
ki šel iskat je našo prisposodobu...

Ta prisposodba, ki je ključna beseda ciklusa, pokriva pesnikovo težnjo za absolutom in je potemtakem bistvo pesniškega ustvarjanja. Iznajti za kakšno doživljajsko stanje dobro prisposodobu, je isto kakor ustvariti dobro pesem. Za Zlobca se vse stvarstvo v tem pogledu deli na dve resničnosti, ki ju razkrivajo stih:

Vse je že tu:
drevo za skrito gnezdo v krošnji
in za pesniško primero... (*V iskanju sebe*)

Če je drevo hkrati mesto, na katerem si ptica splete gnezdo in ga pesnik hkrati lahko porabi za opredmetenje kakšne svoje misli (ta ekspresionistični rekvizit je v Zlobčevi liriki dokaj pogost), potem imajo vse stvari ob svojem normalnem (realnem) pomenu, še nekakšen metapomen. Resničnost je zasnovana na vzročnem in smotrnem načelu, pesništvo se odigrava v prostoru drugačne logike in išče medsebojna razmerja po načelih višje enotnosti. Ta moderni platonizem, ki deli resničnost na realni in metafenomen, ima nekaj težav v ustvarjalni praksi. Zlobec je po svojih karakteroloških posebnostih nagnjen k sekundarnemu načinu doživljanja, ki duševno stanje vodi skozi filter razumske kontrole. Njegovo ustvarjanje zato ni primarno, temveč je za večino pesmi mogoče dokazati miselno klico, ki je bila podlaga spočetju. Ves ustvarjalni postopek je pravzaprav v razumski konstrukciji, ki poskuša doživetje pesniško opredmetiti. To je Zlobčevi liriki dalo precejšnjo miselno težo (na mnogih mestih je aforistično zaostrena in sentenčno iskriča), po drugi strani pa je bil s tem zavrt prodor pristne lirske substance. Najbolj očitno je to v zgledih, ko je konstrukcija čista (npr. *Ljubezski scherzo*), opazljivo pa je tudi v fakturi stiha, ki bi rabil bolj razčlenjeno orkestracijo. Teorija o pesništvu kot prisposodbi pesniku očitno še ni postavila ostre zahteve po enotnosti med strukturo besedila in njegovo pesniško močjo.

Pesmi jeze in ljubezni so že v naslov ujele dve skrajnosti človekovega doživljanja, kar takoj opozarja na bistven tematski premik. Zlobčev pesniški svet je to pot že z naslovom odprt za celotnost življenja, hkrati pa je očitno, da se le-temu pesnik približuje po dveh poteh, ki si medsebojno nasprotujeta. Razumsko spoznanje sili pesnikovo zavest v vznemirjenost, čustvena usmerjenost pa trmasto vztraja pri zgrajenih podobah in vrednotah. Dejansko gre za knjigo, ki prinaša pesnikovo bivanjsko in miselno izkušnjo v celoti. *Pesmi jeze in ljubezni* so knjiga razumsko dojemajočega življenja, v katerem je čustvena iskrivost skoraj prenehala; to je zbirka refleksivnih utrinkov, ki spremljajo intelektualčevo vsakdanjost. Razumski prijem je opazen v zgradbi pesniške zbirke, ki se začena s témo pesništva, prehaja na resničnost sveta in erosa, se pogloblja v dialektiko spoznavanja (napetost med subjektom in objektom), vse to pa dela z namenom, da v sklepnem razdelku izpove svoj novi položaj v svetu in življenju. Posamezne plasti Zlobčeve pesniške zbirke se razporejajo po načelu koncentričnosti, ki mu edino dovoljuje, da v slehernem krogu izpove eno in isto eksistencialno izkušnjo. Pesnik izhaja iz spoznanja, da je življenjska resničnost povnanjena in odtujena, zato zanikuje človeka in človečnost. Resnica se je izločila iz življenjske resničnosti, več pa je ni niti v posameznikovi notranjosti. Nekdanje poistovetenje resnice s posameznikom in njegovim intimnim svetom je skoraj izginilo, ostali pa so dvom, obup, nesreča, razočaranje, trpljenje in zagrenjenost. Ker torej tudi idealna subjektivnost ni več izključna vrednota, je moral pasti doživljaj vseosmišljujočega erosa. Zlobec je pred tem zavzemal do sveta razmerje, v katerem je lahko ugotavljal njegovo smiselnost in prirejenost človeku, sedaj se je mogočnost kakršnekoli sinteze ali celo antiteze zlomila; začela se je doba zanikovanja, v kateri tudi resignirana zasebnost ne pomeni več rešitve. *Pesmi jeze in ljubezni* prinašajo razkroj nekega življenjskega načrta; po tej svoji lastnosti so individualno tehtne in izpovedno pomembne. To je knjiga prelomnega in kriznega doživljanja, od katerega nadaljnje usmeritve je odvisna usoda Zlobčevega pesništva.

Zlobec je namreč prišel do spoznavnih izhodišč, ki označujejo poglaviti lirski standard med D. Zajcem in T. Šalamunom. Svetu, ki se mu je odprl, zavestno ne sledi, kar pomeni, da ga prekriva s sestavinami, ki jih ima sam za iluzijo in utopijo. Takó umetno zadržuje sprostitev svojega pesniškega navdiha in zmanjšuje izpovedno novost svojih refleksivnih utrinkov. Dogaja se, da spontanost njegove intuicije prihaja v nasprotje s teznostjo razumske življenjske postavitve. Intelektualistična zasnova, ki je bila že od nekdaj pesnikova prevladujoča možnost, se je v *Pesmih jeze in ljubezni* takó razrasla, da je začela zatirati poetičnost. Razumska zavora, ki onemogoča sprostitev avtentične pesnikove notranjosti, je hkrati tudi razlog za rahljanje in slabljenje posameznih besedil. Vzporedno s tem se je spremenila tudi stilna označba. Zlobec je ob temeljni realistični podlagi izrabljal stilne komplekse od simbolizma, ekspresionizma in nadrealizma, sedaj je ostal le še pri slogovno nezahtevnem lirskem opisu nekega stanja. Zato je ta knjiga razpotje, na katerem je vidna doslej prehojena pot, katero smer pa bo ubirala v prihodnosti, je pač lahko samo ugibanje. Prvi vtisi novega razodetja sveta, ki se po vsebini združujejo s pesništvom absurda, so nedvomni. Velik odpor do te smeri, ki je lahko edina novota, pa razodeva, da pesnikova osebnost za tak prehod najbrž ni dovolj močna.

Intelektualistični prijem je ostal značilen tudi za Zlobčevo pripovedno prozo. Iz kompleksa otroštva je nastal roman (tako avtor sam imenuje svoj spis) *Moška leta našega otroštva*. Njegova osnova je bolj ali manj avtobiografska, kar pa ne pomeni, da se zadržuje na vseh pojavih, ki so odločilni za avtorjevo mladost. Zlobcu gre za prikaz osebnega zorenja od neodgovorne objestnosti v moralno in narodnostno razsežnost. Zunanji okvir za ta proces pa je opis italijanske vojske in partizanstva, ta podlaga je dajala dovolj možnosti za refleksijo o razmerju med individualnim in skupinskim etosom. Pisatelj neko epizodo komentira, da se je z njo »še neukročena, nikoli utrjena mladost... pognala na vranca svoje prve osveščенosti«, sleherna nadaljnja epizoda je samo razširjanje tega procesa, za katerega je značilno, da sta v njegovem središču spet erotika in eksistencialna vprašanja človeka v vojnem času.

Pri svoji poglavitni témi je Zlobec ostal tudi v romanu *Moj brat svetnik*. Tu je izbral za vzporeditev dve eksistencialni mogočosti: osveščeno spiritualno in spontano vitalistično. Nosilca obeh življenjskih mogočosti sta dva brata, eden menih in drugi slikar, ki v medsebojnih pogovorih razkrivata svojo bivanjsko opredelitev. Filozofska téma, ki je tudi pripovedno zastavljena kot disputacija, sicer ni našla ustrezne notranje izčiščenosti, je pa zanimivo osebno pričevanje, ki razodeva nekaj podobnih lastnosti kakor *Pesmi jeze in ljubezni*. Avtor na več mestih ponazarja svoj bivanjski položaj, najbolj izrazito pa je naslednje mesto: »Verjemi, ni mi do tega, da bi se našel, ljubše mi je, če se iščem. In morda je prav v tem moja sreča«. Zato nasprotje menihovi usmerjenosti ni toliko zavestno eksplicirano, junak ga živi v skladu z impulzi spontanosti in vitalizma, v njih pa ni vedno najti globlje vzročnosti ali višje enotnosti. *Moj brat svetnik* prav zato ni pripovedno besedilo, ki bi imelo od začetka jasn odgovor na zastavljena vprašanja. Njegova faktura je v tem pogledu moderna: »Tako bi moral znati govoriti, pa govorim in govorim, a najbrž ne toliko zato, da bi kaj povedal, kolikor iz potrebe, da bi si prišel na jasno, kaj pravzaprav hočem povedati«. Zato je sklep romana človeško velik in za avtorja zelo značilen: »Tema je večna in povsod, tema je nenadna bratova smrt in tema je v meni, živem«. Spoznanje večne teme, ki je okoli ljudi in v njih, hkrati pa refleksija o smrti napoveduje drugačno tematiko Zlobčevega ustvarjalnega dela v prihodnosti.

Pripovedni prozi, ki jo piše Ciril Zlobec, se pozna, da izhaja iz karakterološke strukture lirika. Njena izpovednost v ožjem smislu besede ji ne dovoljuje, da bi lahko zaživela v pristni pripovedni strukturi. Oba romana razpadata v niz dogodkov, ki se redkeje dvignejo v anekdotičnost, povezuje jih zgolj oseba pripovedovalca (pripoved je v prvi osebi), deloma pa tudi podrejenost enotni tematični liniji.

Ustvarjalni delež obravnavanega avtorja je potemtakem v izvirni in dovolj enotni tematični razsežnosti, ki se osredotoča na erotiko in pesnjenje, prek teh doživljajskih kategorij pa govori o človekovi eksistenci sploh. Zavezanost takšni snovi je deloma pogojena v avtorjevem mediteranskem temperamentu, ki je sam po sebi nagnjen takó k radoživemu vitalizmu kakor k njegovemu osmišljanju s stališča višjega smisla. V tem pogledu je Zlobec naslednik Gradnikovega pesništva, če pa že hočemo ugotoviti, kaj vse je delovalo na njegovo genezo, je vsekakor treba upoštevati italijansko književnost. Le-to je Zlobec obilo prevajal, zanimivo pa je, da so ga ob sodobnikih zlasti privlačili renesančniki in romantiki, kar ne more biti naključje.

Njegova karakterološka struktura je v njihovih delih našla potrdilo sebe, s tem se je poglobila in utrdila v svoji izvirnosti ter tako v slovenskem pesništvu šestega desetletja zapustila neizbrisno ustvarjalno sled.

Med četverico pesnikov je najbolj poseben in samonikel JANEZ MENART (Maribor, 1929), ki je imel že skraja najbolj notranje zaokrožen pesniški svet. Po deležu, ki ga je objavil v skupni knjigi *Pesmi štirih* (1953), je izdal še več samostojnih knjig: *Prva jesen* (1955), *Časopisni stihi 1950—1960* (1960), *Bela pravljica* (1963) in *Semafori mladosti* (1963¹, 1965²).

Za skupno pesniško knjigo četverice je Menart prispeval izjavo, po kateri mu je pesem »pretežno le vzgib za sprostitev in usmerjanje bralčevega notranjega življenja«. Prvi del te trditve ga povezuje s slovstvenim rodом. katerega pripadnik je bil. Tudi Menartu se je porušilo ravnotežje med posameznikom in resničnostjo, tudi on poskuša dvigniti subjekt nad realnost, ta svoj romantični bivanjski položaj pa izraža podobno, kot so to delali pesniki od Minattija naprej. Za zgled dve kitici iz *Balade o radiu*:



Zapri! Katerikoli val
kazalec radia pokaže,
povsod je kup surovih šal,
povsod kdo ščuva in kdo laže...

Čuj! Dež, kako mehko rosi
in prav potihó joče v travi,
in tam... par ptičev se tišči
in nekaj lepega si pravi.

Zareza med svetom in pesnikom je očitna, tisto pa, kar je posebnost, je to, da Menart ne vztraja samo pri izrekanju negativnosti, temveč to izrekanje opremlja z vrednostnimi (moralno-etičnimi) predznaki. Drugi del navedka se sicer popolnoma včlenjuje v naturistične in intimistične težnje slovenskega pesništva z začetka petdesetih let, za vso podobo pa je pomembnejše, da je izpolnjena s čustvenimi tresljaji tiste vrste, ki jih imenujemo sentimentalnost. Pesnikov bivanjski položaj je torej nekako dvosmeren. Na eni strani je pesnik hranišče kriterijev in vrednot, ki mu v vsakem trenutku dovoljujejo ne samo ugotavljanje krive podobe sveta, marveč vlivajo tudi hrabrost, da se spusti v imenu svojih stališč z njo v boj. S takšno dejavnostjo pesnik sledi drugemu delu svoje izjave (»usmerjanje bralčevega

notranjega življenja«). Druga smer je zapiranje v idealno subjektivnost, katere poglavitni sestavini sta natura in intima, doživljanje le-teh pa je čustveno razneženo in sentimentalno. Pesnik je torej v stanju romantične ontologije, ki jo je mogoče na ravni življenjske prakse uresničiti ali aktivno in agresivno ali pa pasivno in elegično.

Menartova pesniška dejavnost poteka med omenjenima mogočostma, od katerih je sedaj ta, sedaj ona močnejša, lahko pa sta tudi združeni v enem in istem besedilu. Ta dvojnost je razdelila tudi pesnikov izraz, ki je izrazito dvojne narave. Pesnik sprejema v nekatere plasti svojega pesništva vsakdanjost z njenimi naturalističnimi in banalnimi (celo drastičnimi) značilnostmi, le-to pa kombinira z izrazom, ki naj bi imel idealni pomen in lepoto ter izražal moč iluzornega pa imaginarnega sveta. Pesem *Izgubljeni deček* je za to dokaj značilen zgled; njen prvi in večji del je sestavljen iz banalnih prizorov vsakdanjosti, ki pa se v sklepnih šestih stihih dvignejo v idejno pomenljivost:

Postal sem pred mesnico nehote:
zajetna, odrezava mesarica,
v roké krvava in zaripla v lica,
je rezala teličkovo srce ...

Jaz pa sem dolgo stal pred mesarijo,
pretresen s to tragedijo srca.

In stal sem tam kot izgubljeni deček
in zrl mesarici pod roké
in slutil: ko raznesejo srce,
ostanek pade komu za nameček.

Menartovo pesništvo, objavljeno v *Pesmih štirih* in *Prvi jeseni*, je prvenstveno podrejeno tistemu inspirativnemu vzgibu, ki ga sam imenuje »vzgeb za sprostitve«. Pesnik se je iz svojega bivanjskega položaja reševal s čustveno iluzijo, ki mu je predočevala lepoto in višjo vrednost poprejšnjega ali prihodnjega stanja. *Stance* je na primer sklenil z izpovedjo:

Vendār nikoli ne premine,
nikdar mi v blatu ne konča
simbol dobrote in miline,
mladostni ideal srca ...

Takšna iluzija pa je samo prigodnost v Menartovem razpoloženju, nadvlada jo namreč močan razumski dvom. Ta dvom je nasledek objektivnih spoznanj, ki ne dovoljujejo stalnosti v doživljanju, temveč odpirajo vrata begotnim in nasprotujočim si čustvenim prvinam. Človek takšne duševne zgradbe ne najde zase potrdila v zunanjem svetu, zato se v njem poveča vloga subjektivne cene: idealna subjektivnost postane edino merilo za človekovo bivanje in za svet resničnosti. V psihološkem smislu je mogoče govoriti o egocentrizmu, ki je zdaj samovšečno in zdaj večvrednostno obarvano, vendar pa ostaja v mejah romantičnega povelicevanja pesnikove osebnosti.

Navedena spoznanja pa še vedno niso celotni Menart. V *Poetski* govori o mladostni doživljajski skladnosti, ki mu postaja mit, nasproti njej pa goji nostalglična razpoloženja, sklepna kitica pa vse to postavi na popolnoma drugačno doživljajsko raven:

Pol pijani smo in pol zaspani
in momljamo, kaj je poezija.
V cerkvi pa prepevajo kristjani
vsi v en glas: »Češčena si, Marija...«

Opojna moč nekdanje bivanjske skladnosti, ki je bila prvobitni izvir pesniške inspiracije, je kar naenkrat z zavestno krettno spremenjena v resignirano ironičnost. Pesnik je duhovno pogledal nad sebe in svet, celo več, v tem procesu se je nekako razcepilo njegovo bistvo. Menart je pokazal moč svoje osebnosti v sposobnosti samoopažanja in razumskega nadzorstva nad samim seboj. V ironiji se je ozdravil in okreplil takó, da je svojemu doživljanju odprl neko novo razsežnost. Svojemu razpoloženju se je začel rogati in mu spremenil smer, s tem da mu je v obraz zalučal njegovo neresničnost. To razpoloženje si je takó ali takó zamislil samó pesnik in je veljavno le v njegovih osebnih okvirih, pesnik pa ga je ob razumski osvestitvi hoté preokrenil na drugačno pot. S tem je obrnil svoje čustveno dogajanje in razbil iluzije tiste resničnosti, na katero se je bralec že privadil. Takemu tipu doživljanja pa je svet hkrati tragičen in komičen, kar pomeni, da gre za pojav ambivalentnosti, ki razočaranje izraža s humorjem, žalost s smehom, iluzijo pa izpoveduje skoz ironijo.

V sodobni slovenski poeziji zavzema Menart čisto posebno mesto. Njegovo razmerje do sveta mu ne dovoljuje, da bi se včlenil v tehnično hladno in funkcionalistično civilizacijo. Človeka, družbe in narave ne more prikazovati kot brezčuten registrator. Menart zanika naravo sodobnega estetskega in moralnega reda, s tem pa konstituira razsežnosti svoje lirске substance. Razlog za zanikovanje je visoko razvita etična zavest, ki ponekod prehaja celo v pretirano tankovestnost ali nepravilnost. Njen temeljni kriterij je zasnovan na takó imenovanih večnih človeških vzorih in idealih, ki so v Menartovem svetu nekaj statičnega. Zato ne morejo slediti vsem pojavom evolucijskih procesov in sunkov v zgodovinskem dogajanju, kar je imelo za posledek jezljivost tudi pri tistih pojavih, ki so nesporno kulturno ali slovensko pomembni (prim. ciklus *Mali Dekameron* 1960—1970, objavljen v *Sodobnosti* 1970).

Opisane lastnosti Menartove duševne strukture so vsekakor znamenje posebne vrste nihilizma, ki je poglobitni in resnični fenomen njegovega pogleda na svet. Gradivo dovoljuje sklep, da pesnik sebe in resničnost doživlja v luči razpadanja metafizičnega pogleda na svet. Temu duhovnemu stanju je podlaga v spoznanju, da je bivanje v poprečju daleč od smiselnosti in antropomorfnosti. Menartova negativna premisa pa izvira iz njegove teze o metafizični ureditvi sveta, s tem pa nastaja poseben problem. Z zanikanjem, ki ga opravlja življenje, je negirana hkrati tudi pesnikova teza, zato njegov duh nima samostojne podlage in ni pesniško avtonomen: pesnikov lirski prostor je prizorišče, na katerem se dogaja dvom metafizičnega duha v samega sebe.

Sorodnost Menartovih karakteroloških značilnosti z ontološko strukturo romantike in nekaterih poromantičnih pojavov je očitna. Opazne so reminiscence iz Prešerna, Menartov način doživljanja pa je soroden Jenku. Stik z izročilom te vrste pa gre še dalje. Pesnik je slovenskemu kulturnemu prostoru v odličnih prevodih posredoval ravno velike evropske romantične pesnike (npr.: Byron, Coleridge, Shelley, Burns, Lamartine, Hugo, Musset), kar nikakor ne more biti naključje, marveč globlja notranja zveza. V svetovni književnosti spada v Menartovo ustvarjalno genezo vsekakor Heinrich Heine, čigar idejno-estetske posebnosti pa so lahko delovale tudi posredno (tudi prek Jenka). Posebno pozornost pa v izboru prevajanih pesnikov zaslužita dva renesančnika, in sicer W. Shakespeare (izjemen preprev *Sonetov*, 1965) in François Villon (*Veliki testament*, 1970). Prvi je sodeloval v genezi Menartove čustvene ambivalence (npr. *Romanca*), drugi pa je potrdil v ironični robotosti in humoristični drastiki.

Menart je nekako do začetka šestdesetih let mnogo bolj usmerjen v pasivno-elegično doživljanje. Količinsko so pesmi v skupni knjigi četverice in v *Prvi jeseni* odločno na tej strani, samo sèm pa spada sicer ne dovolj artikulirana *Bela pravljica*. S pojavom *Časopisnih stihov* se je močneje uveljavil aktivno-agresivni pol Menartovega pesništva. S to zbirko, ki je komponirana po načelu zunanega rubriciranja v dnevnem listu, je prišla do veljave navzven obrnjena osebnost, ki se spoprijema z nakazanimi pojavi življenja, ker meni, da je v perspektivi družbe skrita tudi njegova bivanjska močost.

Slovenska kritika je že ob Menartovem prvem nastopu 1953. leta zapisala tisto, kar je ostalo zanj značilno vse do danes: »Osebnost Janeza Menarta je polna takšnih lastnosti, ki so v slovenski pesniški tradiciji nove ali izjemne. Osnova jim je nenavadno, skoraj romansko strasten in eruptiven temperament, ki podeljuje pesniškemu čustvenemu in miselnemu življenju močno zunanjo barvitost, epsko nazornost, predvsem pa izredno mnogoličnost, ki v svoji menjavi sega od čezmerno prekipevajoče sentimentalnosti prek villonovske grimase, agresivnega naturalizma in morbidnosti do jasnega racionalizma in logicizma« (Janko Kos). Pesnikova nesporna moč je v združevanju takšnih prvin, ki jih najbolj odseva njegov lastni izbor *Semafori mladosti*. V njem so vse pomembne postaje Menartovega pesnjenja: Od *Poetske* do *Vojnih slik*, qd *Ljubega kruhka*, prek *Arc de Triomphe* in *Croquis* do pretresljivega *Otroka*. Te pesmi so izraz avtorjevih osebnih gibal in hkrati ogledalo umetniško oblikovalne večine.

Najmlajši od četverice je KAJETAN KOVIČ (Maribor, 1931), ki je najprej pisal družbeno-aktualistične pesniške tekste, pa se jih je hitro otesel in je že s prvo pesmijo svojega deleža v *Pesmih štirih* opozoril na novost ter izvirnost svoje pesniške substance:

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gazi po snegu.
Bogve, kdo je šel pred mano,
bogve, kdo za mano gre.



Vse poti so večno stare,
vse gredo nasproti smrti.
Vsem je na začetku rojstvo,
vsak korak je večno nov.

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gazi po snegu.
Ena izmed njih je moja,
nanjo pada, pada sneg.

Kovičeva *Bela pravljica* (tako je naslov navedeni pesmi) razodeva izredno notranjo enotnost, ki bo tudi kasneje prežemala celotno tematiko in razmerje do resničnosti. Spoznanje, ki ga prinaša besedilo, je nekakšen agnosticizem, ki vidi le dve skrajnici človeškega bivanja (rojstvo in smrt), vse drugo je neznano in celo nepomembno. Pesnik je v izrazu tradicionalen (realističen), očitno izpovednost prevladuje nad artizmom. Vsebina te izpovedi je tragično spoznanje o razkolu med subjektom in objektom, o podvrženosti človeka neki imanenci, ki ji ne vemo prave podobe in nanjo ne moremo vplivati. Pesnik sicer še govori o večni novosti slehernega koraka, ta perspektiva pa je zgolj individualna, usmerjena v prihodnost, hkrati pa že pogojena z zavestjo, da vsako stopinjo takoj zabiše sneg. Tragični razkol, v katerem se je znašel pesnik, spremlja resignirana meditacija, to pa je temeljna značilnost celotnega Kovičevega pesniškega delovanja.

Kovičeva bibliografija je sestavljena od pesniških knjig (po nastopu v skupnih *Pesmih štirih*, 1953 še: *Prezgodnji dan*, 1956; *Korenine vetra*, 1961 in *Ogenjvoda*, 1965, medtem ko so *Vetrnice* iz 1970. leta predvsem izbor), obsega pa tudi dve objavi pripovedne proze: *Ne bog ne žival* (1965) in *Tekma* (1970).

Kovičev delež v *Pesmih štirih* je po svoji vsebinski strukturi soroden pesniškim tovarišem. Tudi on je zoper resničnost postavil idealno subjektivnost, ki se opira na otroštvo in sanje. V teh pojmi najde celovitost in srečo, njuna sedanja uresničitve pa pride do veljave v doživljanju intimne in narave. Pesnikova posebnost pa so nekakšni izseki iz vsakdanjega življenja (npr.: *Starka*, *Smrt starke*, *Pogreb otroka*) z motivi starčevstva ali umiranja. Ti motivi ustrezajo lirski melanholiji in resignativni meditaciji, hkrati pa aktualizirajo tisti svet »mladih ljudi«, ki ga je v istem času odpiral Lojze Kovačič (*Ljubljanske razglednice*). Nadaljevanje teh lastnosti je prva samostojna pesniška zbirka *Prezgodnji dan*, ki svoj sestav razkriva že s posebno ciklično razporeditvijo (*Pesnikovo življenje — Pravljica — Vsak-*

danjost — Iluzija — Šah — Podtalna voda). Opazno je, da témo vsakdanjosti obkrožata cikla, ki se nanašata na preteklost in prihodnost, oboje je izrečno izpovedano v uvodni pesmi z naslovom *Pesnikovo življenje*:

Med urami spomina živim
in med urami pričakovanja
in sredi zamišljenih rim
sem nekdo, ki sanja.

Sodobnost je torej tisti prostor, od katerega se pesnik odvrta. V njem namreč ne more uskladiti svoje biti tako, kot bi želel. Za hip se celo pri intimi zaloti, da razmišlja takole:

Že umira kratka noč.
Skoraj spet si bova tuja.
Že se prva skrb prebuja
brez spominov na nekoč. (*Prebujenje*)

V pesmi *Šah* vzporeja življenje tej igri, svojo usodo pa »navadni figuri«, katere gibanje je odvisno od pravil, ki so zunaj nje. Določila, ki sestavljajo pesnikov bivanjski položaj, so nenavadno jasna v *Stoletju*, katerega druga kitica se glasi:

Tujec v tem tujem stoletju,
kako ti je, človek-drevo?
Komaj doraslemu cvetju
že korenine gnijo.
Hiše, ljudje in sanje,
vse je železobeton.
Mrtvaške koračnice zanje
tuli smrt v saksofon.

Zbirka *Prezgodnji dan* vsebinsko ni preveč razsežna, čeprav v njej sledimo stopnjevan upad vitalizma. Pomeni pesnikovo zorenje, katerega znamenja so posamično izredno prečiščena, v celoti pa nakazujejo smer, ki je po čustveni spremljavi sicer tradicionalno čustvena, a problemsko samo-svoja in globoka. Vital Klabus jo je označil z besedami: »Kovič se nagiba v meditativno, toda ne v enostransko miselno ali celo filozofsko liriko. Njegova pesem je vsa prepojena z močno čustvenostjo, tu in tam z melanholijo; toda zmeraj se izliva v zelo jasne oblike, v skoroda logične miselne okvire in prav tako se zmeraj oglašajo v njej zelo prvinska spoznanja. Celo na dnu najbolj čisto liričnih doživetij, tudi sredi najbolj čustvenih podob ne izraža Kovič golega razpoloženja, trenutka ali vtisa, pač pa poje iz globoko in daljnosežno razgibanih notranjih pretresov, katerih proces se vzdiguje iz prvotne subjektivnosti in pračustvenosti v jasnine umsko kontrolirane in zavestno komentirane izpovedi. Idejna plast te poezije je realistična, nekoliko trpka, toda mirno resignirana«. Zadnja pesem te zbirke (*Podtalna voda*) napoveduje vsebinski in umetniško oblikovani skok. V sklepnih kiticah je namreč mogoče brati:

Zagrizel se bom v grenke korenine
mesa in duše in prerezal
jezik in grlo ničevih besed.

V prvinah, onkraj časa in prostora,
enak podtalni vodi bom zorel
in bruhal iz lupine kot gejzir.

Kovičeva druga samostojna pesniška zbirka je že z naslovom v zvezi z navedeno pesmijo. *Korenine vetra* so kot miselna sintagma nekakšen *interiectio in adiecto*, iščejo izhodiščno točko nečemu, kar je označeno z neprijemljivostjo in nestalnostjo. Zbirka ima tri razdelke (*Veter in steblo*, *Roboti*, *Vetrnice*), ki so tudi dejansko svojevrstna in izrazna gradacija. Prvi cikel je posvečen ljubezni, ki se je v Kovičevem pesništvu najdlje upirala navalom resničnosti, da bi se tu razodela v svoji notranji nezadostnosti. Drugi razdelek nadaljuje in doseže intelektualno razvidnost nad tehnokratsko življenjsko usmerjenostjo, ki je odpravila humanistično idejo o človekovi svobodi in avtonomni osebi. Funkcionalnost, ki je postala človekova vsebina, onemogoča skok v kvaliteto ali prehod v novo in svobodnejše bivanje. Osebna energija in odgovornost se prenašata na družbeni aparat, ki ne dopušča nobenega nasprotja ali kakršnega koli transcendiranja. Koviču je ta zaprta družba, ki postaja poenoten in skrajno racionalen funkcionalni sistem, enaka svetu robotov. V pesmi *Ogenj in voda* je zato še očitna napetost med subjektom in objektom, ki se za prvega vedno konča s smrtjo (*Ogenj ji vzame devilstvo. / Voda mu vrne smrt*). Ciklus *Vetrnice* pa je našel individualno rešitev: radoživo in čutno predajanje naravi in spontano doživljanje njene lepote ubranosti. Ves ta sklop Kovičevega pesništva je torej nasledek povsem logičnih ontoloških kriz in procesov, v umetniškem pogledu pa prinaša tip esteticističnih podob, ki so zunaj idejnega (ideološkega) tolmačenja, ker so čista lepota. Pesnik pa je človek in zato se je tudi na tem področju preden postavil strah, ki izvira iz obilja naravnega bogastva in iz neizmernih kozmičnih prostranstev. V pesmi *Gozd*, ki je v zbirki na predzadnjem mestu, beremo:

Obstal sem v temi. Je zavetrje blizu?
Nekje je čistina in voda in sončni prod.
Napil se bom luči kot mleka.
Kot sladke nedelje.
Gozd me obkroža kot velik, sovražen plot.

Korenine vetra pa se ne sklepajo z mislijo o gozdu, ki je sovražen človeku, temveč s pesmijo *Psalm*, ki gre naprej od te teze. Njeni osrednji dve kritici se glasita:

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.

Pesnik teži v alogični stadij, ki ne pozna moralnega dualizma, želi si v prvinsko čutnost in nagonkost, skratka: hotel bi se rešiti tistega, v kar je pripela kultura sodobnega človeka v sodobni civilizaciji. Zato ni čudno, da v nadaljevanju Kovičevega pesništva prevzemajo nekatere izpovedne funkcije živali (psi, bik, bivol, grlice, estetsko manj posrečen ciklus je celo naslovljen kot *Poskus o pingvinih in zajcih*).

Zbirka *Ogenjvoda* je po svojem sestavu dokaj heterogena; samo deloma nadaljuje v *Koreninah vetra* začeti proces, sicer pa ga pretežno variira v že znanih okvirih. Pomemben napredek je doživelo pesnikovo razmerje do sveta, ki je eksplicitno dano v pesmi, po kateri je knjiga dobila svoj naslov. To besedilo je zanimivo toliko bolj, ker je svojevrstna različica nekdanjega stanja; leta 1961 je bila to pojmovna dvojica, ki je označevala medsebojno izničenje (*ogenj in voda*), sedaj je to postalo enotnost (*ogenjvoda*). Resničnost je postala dialektična enotnost protislovja, nekdanja napetost med subjektom in objektom se je s tem poleгла in pesnik je za svoje spoznavanje pridobil izhodišče, ki je v njegovi doslednji genezi zadnje:

Vodo sem pil
in nisem pogasil ognja.
Ogenj je ogenj.
Voda je voda.
Ne moreta se zaročiti.

O šepeti.
O kriki.
Svet je tišina in glas.
Cel hočem biti.
Svet je ogenjvoda. (*Ogenjvoda*)

Ne moreta se ubiti. Ta sinteza je vidna na več ravneh, na vseh pa potrjuje združevanje nasprotujočih si pojmov, ki so označevali dosedanje Kovičevo (romantično) ontologijo. V pesmi *Džungla* sta smrt in življenje ali rabelj in žrtev danost, v *Prvi razglednici* se podobno predstavlja tudi vprašanje resnice:

Kaj je resnica, kaj sen?
Kaj je med njima meja?
Svet se razpolovljen
skoz sito čutov preceja.

Pesnik je obe nekdanji nasprotji (subjekt in objekt) ujel v oglišču, kjer se stikata, na tej konici pa je težko zadržati trdno stojišče. Zato se pojavljajo pesmi, ki so ponavljanje konvencionalnih bivanjskih položajev iz prejšnjih stopenj, ob njih pa živé besedila, ki intenzivirajo pesnikovo tragično občutje življenja (*Pes, Ura vesti*). V tem pogledu je končna stopnja najbrž *Črna molitev* z nekaterimi predirljivimi formulacijami (Sam sem / v okopu ob robu noči. / Nimam več zlatega kopja / ne zlatega štita. / Vojske pa prihajajo v trumah, / pohlepne in mrke. / Zato te kličem, beseda obupa, / zato te vlečem iz nožnice, / zadnje rezilo, / zato te poljubljam, / črni / goli / meč.) Ta skrajna stopnja, ki je že onkraj absurda, je pesnika približala vsebinski in umetniško oblikovalni podobi Strniševe lirike (tipične trokitične štirivrstič-

nice v pesmih *Čreda, Bik, Bivoli, Arena*). Tudi esteticistično hotenje po ustvaritvi lepote ubranosti v lirski podobi je pričujoče (vse tri *Razglednice*), to pa je vse skupaj hkrati dokaz, kako heterogen je pesniški svet Kovičeve zbirke *Ogenjvoda*.

Vetrnice so prvenstveno samokritičen in strog izbor, prinašajo pa tudi novoto, ki je najbolj vidna v pesmi *Predniki*. Gre za neko novo občutje harmonije, ki se to pot oslanja na preteklost človeškega rodu. Tradicija prednikov je sedaj postala pesnikova opora, mogočnost za vzpostavitev človeške celovitosti je spet perspektiva, ki seže z enim koncem v preteklost, z drugim pa v prihodnost. Pesnik je prednike postavil v tesen prostor vaše kuhinje na dan vseh svetih, ko zunaj gospodarita burja in zima. Resničnost objektivnega sveta pa ga ne prizadeva več, v kuhinji zbrani »v sanjah ponavljajo« vse one iz predhodnih rodov. Stilem v *sanjah ponavljati* se na treh različnih časovnih ravneh ponovi trikrat (sedanjost — preteklost — prihodnost), to pa pomeni ciklično obnavljanje človekove bivanjske značilnosti, ki je od vekomaj za vekomaj nespremenljiva. Sanje, kar je enako iluzije, ostajajo neodtujljiva vsebina človekovega življenja, ta vsebina je tudi edina vez med mrtvimi, živimi in še nerojenimi. Življenje, ki se je zgostilo v pojem iluzije, pa je v evropski lirski praksi dediščina R. M. Rilkeja, ki ga je Kovič z velikim poslušom prevajal.

Kovičeva lirski geneza izvira iz iskanja idealne vzornosti, njeno širše filozofsko sobesedilo pa je podano s težnjo po humanizaciji tehnificiranega sveta. To iskanje in ta težnja doživljata brodolom najprej na individualnem in nato tudi na socialnem področju. Vzpostavitev čutne narave kot pesniške snovi, iz katere je izločen človek, je prinesla harmonijo in zaokrožila razsežnosti pesnikove izpovedi. Bivanjska napetost in bivanjska harmonija sta tudi na zunaj spreminjali podobo Kovičeve lirike. Sprva se je gibala izrazito v mejah realističnega stila, kasneje pa je zelo vidno uveljavila postsimbolične in postekspresionistične stilne prijeme. Bolj kot to pa je pomembna vedno ustrezna in vedno izbrana ubeseditvev. Kovičeve pesmi so praviloma krajše, zato je ta problem vreden še večjega poudarka. Pesnik sam je to svojo aritmetično natančnost izrazil v priložnostnem pogovoru (Delo, 5. decembra 1970) z besedami: »... v nekem smislu je ustvarjanje pesmi zame zelo podobno reševanju križank. Popolna pesem, ki je ni, je rešena križanka. In sicer kako? Tako da so vse besede pravilno rešene. To je preciznost, to je racionalni del. Kako se besede med sabo križajo, v kakšnih zvezah so, to je pa tista magija in njena iracionalnost. Govorim, seveda, v prispodobni o ustvarjalnem aktu. Osebnost svoje pesmi ocenjujem po tem, ali so dobro ali nekoliko slabše rešene križanke.« Koviču je mirno mogoče priznati, da je z majhnim in zelo vsakdanjim besednim gradivom dobro rešil precej »križank«, brez katerih bi bil zvok sodobne slovenske lirike mnogo manj ubran.

Kovičeva pripovedna proza, ki jo sestavljata dva kratka romana, izvira iz očitne težnje, da nekatera svoja spoznanja opredmeti v ustvarjalnem mediju, ki je eksplicitnejši in hkrati dovoljuje večjo enoumnost. Prvi pripovedni poskus se ukvarja z ljubeznijo, drugi z delom. Kovič namreč izraža mnenje, da v človekovem življenju le ta dva pojma nagibata tehniko, tematizacija njunih razsežnosti pa sta oba njegova romana.

Ne bog ne žival prinaša ljubezensko srečanje, ki zagori in po nekaj dneh nenadoma ugasne. To »zgodbu« spremljajo meditacije, ki obravnavajo

erotiko tako rekoč križem in počez. Njihova vsebina je sestavljena iz razčlenjevanja pojmov, kot so spomin, igra, zaresnost, samosvojost v ozkem okolju, samota, žensko in moško doživljanje ljubezni, lastništvo, končnost v neskončnosti, skratka: vrsta resničnih problemov, ki se postavljajo pred mislečega človeka. Roman izzveni v dva sklepa, ki tečeta vzporedno, le da zadevata različne spoznavne ravnine. Erotika je na začetku postavljena kot mogočnost rešitve (»v tem je bilo upanje, v tem je bila možnost izjeme od pravila in tudi možnost odgovora na staro vprašanje: kaj veže moškega in žensko?«), med njenim uresničevanjem pa oba udeleženca spoznavata, da je ne moreta živeti, ker sta človeka. Živeti bi jo bilo mogoče na živalski ravni (»Osvobodi se razuma, zavrzi vse, kar te veže, vse, vse, vse je brezumno. Telo ne premišluje. Človek beži v telo in beži s telesom iz svoje samote«), lahko pa bi se tudi uveljavila, tudi, ko bi bil človek bog (»Bog je integrirani človek, ki ne pozna samote, samota je resnična samo med drugimi«). Iz te neuresničljive dileme (»Ne izbiraš, sem mislil, med živaljo in človekom, ampak med živaljo in bogom«) ni izhoda, zato pisec premišlja takole: »Toda človek ni bog in narava mu s svojo temno razumnostjo postavlja meje, saj bi tak, kakršen je, s svojo živalsko dediščino, ne mogel obstajati v nepretrgani zamaknjenosti ne kot telesno ne kot razumno bitje. Samo prst blaženosti mu ponuja, da ga ohrani, ponuja pa mu ga tudi zato, da bi nekoč vendarle segel po roki, da ne bi pozabil, da je njegova pot vredna visokega cilja.«

Vzporedno s temi premisami, ki privedejo do razhoda, teče spoznavni proces ki ga ponazarjajo pojmi vse — nekaj — nič. Ustrezna individualnemu izteku ljubezenske zgodbe je tudi ta plast: »Potem pa te nenadoma preseneti, ko si že stegnil roko in bi moral samo še zagrabit, krohotajoči se NIČ, NIČ, ki je mnogo resničnejši, kot si mislil, NIČ, ki je zaključek in strašna krona VSEGA in morda edina resnica sploh. Kajti VSE, če sploh obstaja, je redek hip, NIČ pa je dolga bolečina. Živa in prisotna. Telesna.«

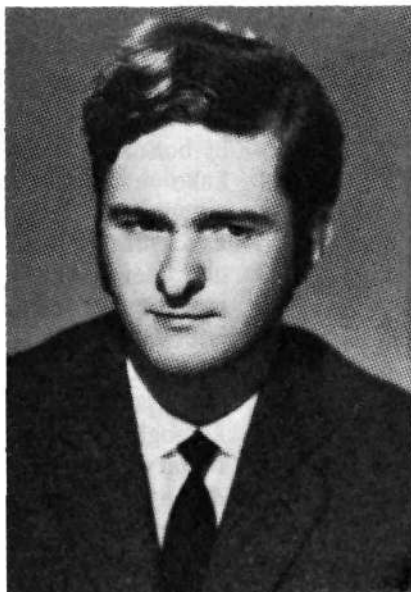
Kovič pa je kot mogočnost človekove rešitve postavil še delo v obliki, ki je ustvarjalna radost in sama sebi zadostna. Tej kategoriji je posvetil svoj drugi roman *Tekma*, ki takoj na prvih straneh zastavlja nasprotje med delom, ki je muka, in delom, ki je slast. Glavni junak, ki je po poklicu arhitekt, pride v položaj, da se mora odločati med institucionaliziranim delom in uporom zoper njega. Prva možnost pomeni zanj uresničenje strokovnih sposobnosti in sorazmerno ugoden družbeni status, druga, za katero se odloči, pa pomeni pristajanje na koncept, v katerem je posameznik edina vrednost. Ves ta konflikt je seveda povezan z moralnim razločevanjem, ki dovoljuje avtorju primerjavo obeh načel. Njegov nazor je jasen in arhitektove odločitve, le-ta bo še naprej nonkonformist, opravljal pa bo delo, ki zahteva tehnične veščine, medtem ko njegova iznajditeljska sposobnost ne bo mogla priti do veljave.

Sklepa obeh Kovičevih proz sta si dokaj podobna. *Ne bog ne žival* ne zanika mogočnosti ljubezni kot eksistencialne idealitete, zanika pa človekovo sposobnost, da bi jo lahko dosegel. *Tekma* opravi nekaj podobnega z delom: tehnificirana družbena in moralna ureditev zahteva od človeka, da se odreče svoji svobodnosti in svoji ustvarjalni iniciativi. Te misli pa so poznavalcu Kovičevih pesmi že znane. Spet je pred nami težnja za humaniziranjem življenjskega okolja, vse avtorjeve idealne kategorije pa so najprej v individualnem in nato še v socialnem prostoru zavrte. Oba romana torej

ponovno razkrivata Kovičev tragični bivanjski razkol in resignirano meditacijo, ki le-tega spremlja. To pa pomeni, da med njegovim pesništvom in prozo ni bistvenih razločkov, oboje izvira iz iste notranje urejenosti in individualne enotnosti.

(Nadaljevanje prihodnjič)

Pesmi



Igor
Malahovsky

PO UPRAŠITVI

Videl si žensko
kako je klestila
velika neužitna jabolka
z drevesa iz vrvi,
jih pobirala in grizla
z nalomljenimi nohti
pod katerimi so se svetili
sivkasti madeži;
vsak dan je stopala
enakih korakov čez vrt gledat
ledeno peščino,
kako je potuhnila vase
in hudobno suho hreščanje
drobcev;
videl si moža s sekiro v roki
na travniku,
kako je stal pred edinim drevesom
in si ni upal pogledati

sebe neko tuje telo, ki mi je bilo hkrati najmanj tuje. Odpor do te čudne istosti se je mešal v meni z neko posebno nežnostjo in vdanostjo, krutost bolečine je prehajala v zavzetost čudenja, dokler se ni slednjič bolečina spremenila v odrešitev, tako nenadoma, kakor je nenadna strela, ki prepara nevihtno nebo. Nekaj spolzkega kot jegulja, kot velika riba se je izmotalo iz krvaveče tesni, ki ni bila več moja, in svet se je za trenutek ustavil od začudenja, da je bilo vse tako lahko in preprosto. Glasno sem zasopla, menda prvič po neskončno dolgem času zajela vase požirek krepčilnega zraka. Poskušala sem privzdigniti glavo. Približno sem razločila, s še zmerom omotičnimi očmi, kako je zdravnik vzdignil v zrak kot žogo nekaj temnega, kar se je otepalo in zvijalo v njegovih neizprosnih rokah. Udaril je po nečemu, o čemer so mi pozneje povedali, da je bila novorojenčkova zadnjica, in prvič v življenju sem zaslišala glas novorojenega človeka, zahteven, zmagoslaven in hkrati tožеч, in babica mi je rekla:

»Dobili ste sina.«

Obrazi sodobnih slovenskih pesnikov II

(Nadaljevanje)



Jože
Pogačnik

Konec šestdesetih let se je tok slovenskega pesniškega razvoja premaknil v nova obzorja. Lirska substanca je genetično sicer razvijala idejno-estetske osnove predhodnega rodu, vendar jih je radikalizirala in privedla v novo različico bivanjskega položaja in slovstvene norme.

V tem času je na Slovenskem nastala globinska izpovedna poezija, ki je bila moderna po duhovnem ozračju, notranji napetosti in stilni podobi, revolucionarna po idejah, neposredna po čustvih, doživljajsko živa in prirčna, polna živih odtisov osebnosti, človeško pretresljiva in pesniško dragocena. V tem smislu je ustvarjalno izjemen in slovstveno osamljen pesniški svet, ki ga v svojem delu razkriva DANE ZAJC (Zgornja Javoršica pri Moravčah, 1929). S svojimi začetki (v *Mladinski reviji* 1948—1949) se je prilegal tisti intonaciji, ki so jo uveljavili štirje pesniki; zgodovinska zanimivost je, da bi bil prav on moral biti v zbirki peti, vendar pa se to zaradi vnaneja naključja ni zgodilo. To naključje se je kasneje pokazalo kot nasledek v temelju drugačne doživljajske in umetniške smeri, ki je pomenila visok kvalitetni skok v primeri s *Pesmimi štirih*.

Zajčevo delo obsega tri pesniške zbirke (*Požgana trava*, 1958; *Jezik iz zemlje*, 1961 in *Ubijavci kač*, 1968) ter dve pesniški drami *Otroka reke*, 1963 in *Potohodec*, 1971). Založba Obzorja je pesniku objavila antološko izredno posrečen izbor pesmi pod naslovom *Glava sejavka* (1971). Te objave so izpovedno in izrazno izredno izenačene; že prva pesniška knjiga je z veliko umetniško suverenostjo najavila Zajčev problem in nakazala večino

razsežnosti njegovega reševanja. V njej je prvih nekaj strani še posvečeno genezi, ki osvetljuje nastanek takšne pesniške substance, kasneje se avtor k temu (avtobiografskemu) izviru ne bo več vračal. V *Pesmi o mladosti* pravi, da je njegova duša obremenjena s spomini in podobami na »krvave vrvi na hrastovem kolu«, na »razkopane grobove in lobanjo, ki leži na mokri prsti«, iz tega pa izvaja sklep, ki je v položaj slovenske lirike zasekal krepko zarezo:

Smrt je moja stara znanka.
Jaz sem drevo,
ki se je osulo na grobove.
V duši nosim vešala svojih sanj.

Požgana trava je sicer po mnogočem še povezana z izročilom (tako po zgradbi stiha kakor po metaforiki), vsi njeni cikli (*Drevje*, *Pogorišča*, *Ljubzen*, *Jutra* in *Strah*) pa so napolnjeni s pglavitnim spoznavnim in doživljajskim središčem: izgubljena mladost, ki jo je vojska ubila, soočila s smrtjo in ubijanjem ter takó prerano dozorelo pustila pred prepadom razrušenega in mrtvega sveta, v katerem je človek obsojen na bivanje. Pesnikovo doživetje sveta kot pogorišča in praznote ter človeškega življenja, ki ima izključni smisel v tem, da ga pogoltne smrt, ima konkretno biografsko izhodišče. To izhodišče pa se dviguje nad individualni delež usode, ničevost kot temelj sveta in nesmiselnost kot izvir bivanja postajata pglavitni ontološki načeli. Zadnji ciklus (*Strah*), ki govori o strahu pred praznoto in odstira plasti človeške ogroženosti, otipljivo razodeva ravno to pot:

In v tišini noči sem slišal,
kako nekdo v vrtu ubija moje ptice.
In vedel sem,
da bojo zdaj moja jutra
brez pesmi,
in čutil sem,
kako grabi žalost moja dušo.



V isti pesmi (*Vse ptice*) je bila izvedena že tudi identifikacija med podobo in osebno izkušnjo (Moja duša je prebodena. Moja duša je ubita ptica.). To je bil nasledek v pesnikovi notranjosti, od ubitosti pa ni rešitve

nikjer, saj je tudi pričujoča sedanost za pesnika zgolj pretnja, ki mu zbuja tesnobo:

Sam boš kot ura opolnoči.
Neviden in votel
kot glas ubitega zvona.

Dež groze pada
v moje oči. (*Tvoj glas*)

Lirika D. Zajca izhaja torej iz smrti kot prvobitnega doživljanja življenja, to ji je določilo takó miselni ustroj kot čustveno spremljavo. Vednost o obstajanju, ki ima samo ta smisel, da bo nekoč pretrgano (sem, da me ne bo), je določila njeno spoznavno globino. Zajčeva lirska substanca se zato giblje na meji zavestnih in podzavestnih plasti človekove duševnosti s takšnim duhovnim zanosom, ki je značilen za izvirno eksistencialno izpoved velikih razsežnosti in obširnih pomenov. Pesnik je ujet v življenje, ki je omejeno na eni strani s strahom, na drugi z ljubeznijo (prim. naslova v *Požgani travi*). Temelj takšnega življenja je trpljenje, eksistencialna tesnoba pa je postala prva stopnja zavesti o sebi in svojem usodnem položaju. Prav misel o usodi (fatum) je v Zajčevi liriki razvita do skrajnih možnosti. Življenje je v njej predloženo kot sklop človeku sovražnih silnic, ki se jim posameznik upira, ker obstaja in kot tak želi ostati. Z življenjem ni mogoče gospodariti, v njem je mogoče samo živeti, mogoče je poskušati, da se vanj nekako situiramo, čeprav nam pri tem s svojo indiferentnostjo in amorfnostjo celo dela težave. Na dnu poglobitvenih pojavnih oblik življenja, ki so človeška skupnost, ljubezen in smrt, leži nesmisel (absurd), to pa je najgloblja in zadnja resnica človeškega bivanja.

Pasivno-elegični dimenziji pa se pridružuje tudi aktivno-dinamična. Lirika D. Zajca je namreč vsa prežeta z iskanjem rešitve, opravičenja in odkletve. V pesmi *Ujeti volk* je ta težnja nemočen bes (Zakaj si zatulil, / kot da bi imel zadržte v goltanec / dolge črne trne?), v *Steklenem čelu* pa je ves problem že ekspliciten:

Vendar ti boš iskal.
Ampak kako boš mogel iskati,
ko bo tvoja roka polna dvomov.
Kako boš mogel najti,
ko bojo tvoje ustnice strup spoznanja.
Ti boš iskal, ker moraš iskati.

Dvom in strup spoznanja na eni ter iskanje na drugi strani pa so moči, ki se medsebojno izničujeta. Zato je razumljivo, da je po preverjanju mogočnosti (najbolj vidni znamenji sta cikla *Gotska okna* in *Dva*), nastal popoln mrak. Motive hoje in potovanja, ki so bili sestavni del zbirke *Jezik iz zemlje*, je v *Ubijavcih* kač zamenjalo izključno negativno čustvo. Pesem *Senca* pripoveduje o indiferentnosti skrivnostne sile, ki se je za stalno utaborila v pesniku, hkrati pa prinaša tudi bilanco izjalovljenih poskusov osebnega situiranja v eksistencialni prostor. Akcije ni več, pred bralcem je samo še pesnik, ki je brez središča v vesolju in brez središča v sebi. Izguba središča in nasledek tega dejstva v situiranosti na robu sveta in na

robu sebe razodevajo, da gre za posebne izvire in posebno vlogo lirске substance, ki nastaja v tem procesu. Za Prešerna na primer je bilo pesništvo nabito z vitalnimi in socialno-moralnimi smisli, pesnik je bil videc in prerok. Njegovo pojmovanje zgodovine in človeka je bilo dramatsko, aktivno in ustvarjalno. Zato je kljub priznavanju individualne tragedije vendarle verjel, da je pot rodu samodejno usmerjena k uresničitvi človeškega smisla. Zajc je globoko nezadovoljen s svojim bivanjskim položajem, ki je podvržen usodnim naključjem in brezodmevu v življenjski resničnosti. Njegovo pojmovanje poezije se je takó zakoreninilo v čisti ontologiji, to pa kaže, da od klasične predstave lirike ni ostalo nič več. Tip poezije, ki jo je prodorno uveljavil Zajc, ima inspirativni vzgib v refleksiji o bistvu človekove usode (v ciklusu *Lupine* ima v osmi enoti stih: Spremenil se je v misel, ki je mislila sebe).

Novo sestavino prinaša *Jeriha*, ki tematizira vprašanje dejavnosti in usode. Propadanje v času se dogaja zato, ker je popolnoma irelevantna sleherna dejavnost. Ker ni pravega kriterija, kar pomeni, da ni središča, iz katerega bi bilo mogoče zavestno izbirati, se je dokončno zrušila tudi vizija samosvoje usode. Brez izbire ni vrednotenja, brez vrednotenja pa ni vednosti o ničemer. Bivanje se je znašlo med zavestjo o niču in zavestjo o odrešenju, ki ga prinaša smrt. Nobena od teh zavesti ni osebno trdna, s čimer si je tolmačiti stanja, ki jih pesnik metaforično ponazarja s sušo, pomenijo pa doživetje praznote tiste vrste, ko še celo tesnobe kot prabitne eksistencialije ni več:

Če si srečal v kalni vodi jutra nevarnost,
ki je sramotna zate,
ki te ponižuje,
se ne pritožuj, ne obdolži sveta,
da je prereven zate,
ker ti daje samo, kar nisi iskal,
kar nisi nosil vgravirano
v gladko ploščo svojih želj,
in ti zmeraj znova pripoveduje,
da si v kraju, kjer te ni.

Pesništvo D. Zajca se ne dá razvrstiti po tematičnih ali motivnih posebnostih, ker je sestavljeno iz manjšega števila miselnih tokov, ki pa so celotna in celostna podoba sveta. Pesnikova dejavnost neprestano poskuša razrešiti svet in objektivni zgodovinski prostor, nasproti njima postavlja človeka, za katerega želi preizkusiti mogočnosti in načine, ki bi mu omogočili bivanjsko zasidranost: pesnik se sprašuje po bistvu sveta in človeka.

Svet je v obravnavani liriki pričujoč kot temna in neusmiljena gmota, njeno gibanje je človeku nerazumljivo. V indiferentnem svetu, ki nima središča, smernic in cilja, a je izpolnjen s kozmičnim hladom, se dogaja človekovo bivanje. Posameznik je bil brez svoje volje po naključju vržen v svet, s tem je postal ujet med naključno rojstvo in še bolj naključno smrt, doživljal pa je le občutke tujosti in spoznaval svojo nemoč. Življenje mu ni dalo ničesar, s čimer bi se lahko postavil po robu hladnemu in sovražnemu svetu, v katerem ni več ne bogov ne junakov. Ker se ne more osmisлити in določiti glede na nekaj, kar zanj nima ne smisla ne določenosti, je človek v bistvu ogrožen prav v tistem, po čemer naj bi pripadal svoji

vrsti — v človečnosti. Zanj ni perspektive, ker človek nima smisla. Slehera dejavnost je obsojena na neuspeh. Edina reakcija, ki preostaja, je strah, obrazec obstojnosti pa je samota. Brezdanji primordialni strah in tesnoba sta si podredila posameznika, strah in tesnoba pa sta tudi poglavitni emotivni kategoriji Zajčeve lirike sploh. Človek torej ne more vzpostaviti razmerja do sveta in s tem prekoračiti začarani krog svoje odtujenosti. To pa še ni vse: isti svet človeka tudi sovraži in ogroža. Pesnik človekovo ogroženost razkriva s pomočjo pesniških podob, v katerih je svet predstavljen kot hajka, krvoločna žival ali nevarna puščava. Človeku ne preostaja drugo kot odstopanje ali beg. Hamletovsko biti ali ne biti je postalo odvečno, ker ni mogoče izbirati, tudi ni mogoče govoriti o individualni usodi. V reificiranem svetu se človek lahko brati s predmeti, se z njimi izenačuje ali vanje spreminja; iskanje svoje lastne identitete s svetom odkupi s tem, da odvrže humaniteto. V to smer je šla sodobna slovenska poezija po Zajcu, njegova pa je svet predmetov potrebovala za to, da bi močnejše poudarila svet človeka. Pesnikov človek je na robu, še vedno pa v območju humanizma, s katerim je pogojen in določen. Ta človek tudi že ve, da ga prav ta humanizem v svetu, ki več ni humanističen, spravlja v eksistencialno krizo, ki je podobna položaju v precepu:

In ko sem pogledal proti večerni strani,
sem videl sence nad kužno reko. |
In v sencah ples zlatih mrličev.
Z razbitimi dragulji v prsih.
In v reki pogubljeno življenje,
ki plava v lačna usta večerne dežele,
in kralja, ki mi vžiga v prsi
temno podobo kraljevskega sovraštva. (*Kralj*)

V okviru opisanega doživljanja sveta, ki se intenzivira iz zbirke v zbirko, Zajc temeljito raziskuje predvsem ljubezen in smrt. Ljubezen je v tej liriki pričujoča kot mogočnost zatočišča, kot vprašanje po harmoniji med spoloma, ki naj bi bila dovolj odporna, da postane smisel, ravnotežje svetu in merilo delovanja. Vendar se pokaže: ljubezen obstaja in ostaja le kot mogočnost, saj je slehera njena uresničitev samo potrdilo nemogućnosti, kratkotrajnosti in človeške razdalje (prim. ciklus *Dva*). Smrt ima prav takó vidno mesto kakor ljubezen. Pesniku pomeni odrešitev, ki ima posebne razsežnosti: s popolno izenačitvijo vsega namreč predstavlja vrnitev kriterija, središča in možnost vrednotenja. Iz smrti je mogoče stvarjem, pojavom in ljudem določiti pravi pomen, smrt je potemtakem edina in dokončna resnica. Zajc pravi v *Otrocih reke* o tem takole:

Smrt prečisti stvari.
Napravi jih prozorne in jasne.
Reka, ki vstane iz smrti,
ima umito telo.

Otroka reke sta v formulacijah Zajčevih poglavitnih spoznanj sploh kristalno jasna. Pesmi njegovih treh zbirk so nabite z ekspresivnostjo, silovito notranje raztrgane, razbolele in prizadete. Pesnik je v sredi razpolov-

ljenega sveta, njegov spev je gibanje in dejavnost, kar pomeni osvobajanje notranje napetosti in zaklinjanje bistva. *Otroka reke* sta kot poetična drama zahtevala nekoliko drugačen ustvarjalni prijem; pesnik je moral računati z nekaterimi scensko-prostorskimi, še bolj pa z izrazno plastičnimi zahtevami (v to smer sta težili že lirski pesnitvi *Temna žena* in zlasti *Črni možje*). To pa pomeni, da je bil prijem racionalno jasneje artikuliran, zategadelj je ta dramska poema strnjena podoba Zajčevih takratnih iskanj in spoznanj. Vse kategorije, o katerih teče beseda, so v skladu z opisanim ustrojem pesnikove lirske substance, kar pomeni, da izzvenijo v bivanjsko resnico, ki je absurda:

Življenje je praznina.

Pesek in molk,

ko strme vanj ure in pripovedujejo s pošastnimi glasovi
o uničenju.

O tisočernih smrtih, ki preže na vsako rojstvo.

V *Otrocih reke* je doživljaj absurda še spremljalo metafizično ozadje, ki ga je sestavljal svet humanističnih vrednot. Upanje za človeka pa je zgorelo v drami *Potohodec*, ki je po svoji miselni teži svojevrstna *commedia humana* današnjega časa. Ta drama po svojih vsebinskih sestavinah v Zajčevem ustvarjanju ni novost, izjemna pa je v njihovi strnitvi in intelektualni razvidnosti celote. V pesnikovih tekstih se je posameznik vedno spoprijemal s pogloblitimi plastmi sodobnega življenja, kakor so: ljubezen, zgodovina, politika in jezik. Novota v pesnikovem delu je poseganje v t. im. zagrobno življenje, ki pa ni mogočost rešitve, temveč zadnji dokaz ničevosti. Zajcu je šlo za problem človekovega obstoja v njegovem generičnem in socialnem pomenu, tej temi je v celoti podrejen tudi *Potohodec*. Za miselnost je v njem značilna dialektična enotnost nasprotij, ki vršiči v spoznanju, da je vse enako niču in da je nič enakovreden vsemu. Ta temeljna teza se uresničuje v dogajanju drame. Njen razvoj je mogoče slediti v navpični in vodoravni smeri; pesnik ga razvija z bolečo doslednostjo, ki je praviloma še zagrnjena v poetično izrazno podobo, na več mestih pa je ta ravnina prebita in jezik dosega stopnjo enournega in jasnega logičnega sporočila.

Ker je pesnikovo spoznanje, da je za živo edini dogodek samo smrt (»Najpomembnejši je čisto zagotovo. In največji uspeh vsega početja« — III, 1), je zadnji prizor *Potohodca* predvsem logičen izraz miselnega razvoja in odsev položaja, v katerem se je znašla pesnikova zavest. Prizorišče sestavljajo razvaline, med njimi se raševinasti ljudje ukvarjajo z dejavnostmi, katerih prototip je piramida iz zarjavelih škateľ, ki se ob izgotovitvi takoj podre. Delo, ki ga ljudje opravljajo, še ni za vse enako, je »neenakomerno«, toda »brez smisla ali načrta«. Avtor pa dodaja: »Enakomerni glasovi pnevmatičnega kladiva, norca, jih preglasijo«. Ta režijski napotek je eksplicitno tolmačenje drame v njenem strukturnem in genetičnem smislu, pove pa, da je za obrat od humanistične (vrednostno-hierarhijske) zasnove sveta kriva tehnokratska usmerjenost, ki je zaslužnija človekovo zavest.

Problem Zajčeve umetnostne ubeseditve izvira iz narave njegove vsebine. To je lirika krika, zaletavanja, zaklinjanja, njena osnova je v etični drami pomembnih spoznavnih razsežnosti, zato je tudi forma v stalni patetični razviharjenosti. V pesnikovem stihu ni več klasične vezanosti, apriorne urejenosti besednega gradiva in zvočne sonornosti. Zamenjal jih je

asociacijski ritem, ki je zgrajen na izredno dinamičnem zagonu in oblikovanju zvočne gmote v disonantnih akordih. Zajc je zavrgel »zarjaveli ključ« tradicionalnega izraza in prevzel »jezik iz prsti« (*Kepa pepela*), s tem pa je našel estetsko ustrezen izrazni ekvivalent za svoje doživljanje. Njegov verz je na zunaj tog in trd, navznoter napet in nabit s posebnimi pomeni. Kratki, vsebinsko aksiomatični stavki dobivajo ritmično vrednost po vsebinsko utemeljenih kadencah, ki v večjih enotah s svojo stalnostjo že prehajajo v enolični afekt. V najbolj razburjeni izpovedi se ta izraz dvigne do svetopisemskega patosa, ki sprejema celo tipično biblijsko ritmično strukturo (*parallelismus membrorum*). Literarno-stilna določenost razodeva posrečeno združitev ekspresionističnih stilemov in nadrealistično-avtomatizirane zavesti, v takó nastalem evokativnem mediju pa vladajo zakoni metaforične asociacije. Oblika, v kateri se pojavlja Zajčeva lirika, je blizu grotesknosti, ki je edina lahko ustrezen izraz za njegovo doživetje sveta.

V poemi *Otroka reke* je Zajc napisal o témi, kaj je dano pesnikom, naslednje stihe:

Nič ne smemo pesniki.
 Smemo samo graditi podobo iz kamnov različne barve.
 Smemo samo ugotavljati soglasje barv.
 Soglasje, ki ga nosimo v svojih očeh,
 ki so podložne zakonom sveta,
 Zato molči.
 Naj se barve same od sebe razlijejo.
 Naj napolnijo nespolnjene obrise sveta.

Za sklep je mogoče reči, da so se barve Zajčeve lirike dejansko razlile in napolnile nezaokrožene obrise sveta. S to lirsko substanco so omenjeni obrisi postali bolj določni, morda so se od obrisov spremenili celo v meje, s katerimi je zakoličena usoda sodobnega človeka. Zajc je pesnik, ki živi v središču in govori o bistvu, zato je njegov pomen izjemen in literarna vrednost nadpoprečna.

Slovstveno izredno visoko ceno si je pridobil tudi pesnik GREGOR STRNIŠA (Ljubljana, 1930). Njegovo delo ni bilo nikoli široko popularno, celo kritika ga je z redkimi izjemami (V. Klabus, T. Kermauner) zelo slabo razumela in še slabše tolmačila. Razlog za to je v izredno hermetičnem ustroju Strniševe lirske substance in v njeni skrajno modernistični podobi. Pesnik je objavil tri pesniške zbirke (*Mozaiki*, 1959; *Odisej*, 1963; *Zvezde*, 1965), poleg tega pa še pesniško dramo *Samorog* (1967) in moraliteto *Zabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju* (1969).

Strniševe prve objave spadajo na začetek šestega desetletja, vendar ga je šele zbirka *Mozaiki* zasidrila v slovenski slovstveni zavesti. V zbirko uvaja *Japonski lesorez*, ki razkriva začetno stopnjo pesnikovega sveta:

Nebo globoko je, kakor dolina,
 ki pot do nje zarastel je bršljan.
 Kot ptičje krilo nad temnečim jezerom spomina
 visi pobočje bele gore sanj.

Tenak mostič se v loku vzpenja k snegu,
in vem, da nikdar ne bo stopil nanj
samotni mož, ki je obstal na bregu
in zre v odseve bele gore sanj.

V pesmi so realni pojmi (nebo, dolina, bršljan, ptičje krilo, jezero itd.), ki pa so povezani in strnjeni v podobo, katera deluje dematerializirano in abstraktno. Vsa ta lirski zasnovi teži v esteticistični zaris, ki pa še ni čist, saj ima v sebi otipljivo miselno vsebino. Njena nosilca sta po izviru romantična rekvizita gora in človek, ki pa sta v tej strukturi označena s posebnimi lastnostmi. Gora je bela in je področje, v katerem žive sanje, mož je samotni, v njem pa je nekaj nedoločnega, kar mu brani, da bi stopil na mostič in došel v domovanje sanj (kar pomeni, da bi jih uresničil). Ta razkol med obema protagonistoma pesmi spremljajo še čisto posebna dejstva, in sicer globočina, zaraščena pot, tema ter ožina brvi; to opozarja, da je človek sredi resničnosti, ki je z normalnim naporom ni mogoče obvladati. Očitno je, da je Strnišev pesniški začetek ujet v nasprotje med subjektom in objektom, zanimivost, ki je izvirna novota, pa je v tem, da je tako spoznanje popolnoma umirjeno in zgneteno v sestav, ki mu je važnejša od izpovedi lepa ubeseditve. Ta značilnost se tudi kasneje ne bo spreminjala. Sanje bodo postale vse bolj last samo spomina, njihovo odtujevanje bo raslo (na pr. *Vrbe, Večerna pravljica, Speči deček, Luna za igriščem, Kača*), s tem pa se bo večala ekspanzivna moč samote in groze (v *Kamnitem licu* na primer izjavlja: Samota kakor ptica roparica / zožuje svoje kroge dan za dnem). Proces te rasti je lirski substanca Strniševega pesništva, ki pa bo vseskozi — kljub silnosti protislovja — v svoji odprtosti obvladana in umirjena. V *Barbarovi molitvi*, ki sklepa prvo knjigo, opeva temo in svetlobo ter moč in nevarnost gorskega vršaca, vso to mozaično primarnost pa prenese na človeka z značilno prošnjo:

Dvigni se v naših prsih,
daj, da bomo kot ti,
gora, gora v temi,
velika gora v temi!

B. Paternu je ob tem zapisal resnico: »To ni kretnja obupa, niti kretnja revolte, temveč zastrta volja po odprtem sprejemanju, bivanju ter prenašanju vseh nasprotij človekove notranje usode«.

Drugo tehtno posebnost Strniševe lirike razkriva pesem *Hetera*, ki slove:

Njeni lasje so krona iz železa,
razbeljena nad večnim ognjem sanj.
Njeno telo se zdi, da jo oklepa,
da je pred njo — visok in tih stražar.

Njene oči — globoki, hladni liki
strme s cerkvenih oken s takimi očmi —
široke so in temne, kot krvniki
pred ječo, ki v njej misel krvavi.

Tako stoji, kot krog z rumeno kreda
na gladki, črni ploskvi polnoči,
njeno telo, ki v prostor je napeto,
kot da iz sebe stopiti želi.

Poudarek je na teži telesa, torej snovne gmote, ki obremenjuje ogenj sanj in krvavečo misel, kar spet pomeni človekovo duhovnost. Razpon med snovnim in duhovnim načelom, ki po svojem ustroju spominja na krščanski dualizem telesa in duše, se bo v kasnejšem Strniševem delu poglobljal, dobival pa bo tudi vesoljnejše razsežnosti. V zbirki *Zvezde* bo to nasprotje označeno z Liliputom in Brobdingnagom, v obeh dramskih delih pa bo postalo poglobitveni razločevalni kriterij za vrednosti bivanja. Poleg omenjene idejne delitve *Hetera* predoka tudi najbolj značilno Strniševo pesniško obliko, ki jo sestavljajo tri štirivrstičnice s posebnim sestavom stiha. Ta stih je ritmično zasnovan na stavčnem kadenciranju in sklepni asonanci. Takšna zunanja oblika je pesnikov prevladujoči stalni vzorec, h kateremu teži, saj so drugačne kombinacije zelo redke. Ta oblika je nova, ni pa brez vsake zveze s klasičnimi temelji in tradicijo. Stroga zunanja oblika s posebno tehniko po svoji strukturi spominja na staro ljudsko pesem, s tem se Strniševi liriki odpirajo posebni pomeni, hkrati s tem pa ji preti tudi nevarnost enoličnosti.

Objektivirano doživljanje osebne in družbene odtujitve, dualizem med snovnim in duhovnim, težnja v esteticizem, ki je razvidna iz ustroja pesmi in iz njenih posameznih sestavin (stalne oblike stiha), ostajajo podlaga Strniševe druge pesniške knjige *Odisej*. Prevzem mitičnega lika, ki je simbol blodenj in srečne vrnitve, že sam po sebi odpira poglobitveno dogajanje te knjige, še bolj pa le-to odseva iz kompozicijske zamisli. Ta je sestavljena iz desetih enot (ciklov), zanimivo pa je, da sta v središču enoti z naslovom *Lutka ter Inferno* (z dvema deloma: *Pustinja* in *Gora*), ki sta dejanski vrh Strniševe pesniške umetnosti sploh. Prvi štirje cikli (*Blaznost*, *Sanje leja*, *Cvetoči meči* in *Samorog*) podrobneje obravnavajo avtorjevo razmerje do sveta, ki je z njimi določeno po vseh svojih sestavinah. V *Lutki* pride do uboja človekove individualnosti (prim. II. pesem), ki se spremeni v vegetiranje brez smisla in pomena. *Inferno* je z obema svojima deloma poskus človekove kozmološke določitve, in sicer gre v *Pustinji* za človekov generični status, v *Gori* za usodo ustvarjalca in iskalca. Le-ta sicer lahko doseže cilj, uspeh pa brezprizivno plača s smrtjo:

V te kraje pride samo malokdo.
Noben pa se še ni vrnil iz gore.
Eni v blodnjaku od lakote in žeje umro,
druge nasadi Minotaver na rogove.

Zadnji štirje cikli (*Tu je bil tiger*, *Vikingi*, *Dom* in *Odisej*) se od prvih razločujejo le po padajoči razpoloženski intonaciji. Prvi del zbirke je bil kljubovalen, po vesoljni drami človeka v središču pa se je pokazalo, da imanenci resničnosti ni mogoče pobegniti, zato je sklep v tonu mirne resignacije. Knjiga se konča s kitico, ki prikazuje Odiseja v temle položaju:

Sedi na bregu, z grudo zemlje med prsti,
nad penečim valom temnega morjá.
Morje je težko od školjk in ladij mrtvih.
Zima prihaja in odhaja, odhaja in se vrača pomlad.

Takšen zreli mir je značilen tudi za tretjo Strniševo pesniško knjigo, ki jo je naslovil *Zvezde*. V njej je večina besedil zgolj refleksi tistega kozmološkega sestava, ki se je izrazil v prejšnji knjigi, prav zato pa je mogoče zapaziti dve vidnejši sestavini, po katerih je določena obravnavana lirika. Prva je določna težnja k transcendiranju, od tod skrajne abstrakcije, ki se v želji za ugotovitvijo bistva odmikajo od vsega naturističnega, njihov analogon sta lahko le še fantazmagoričnost in ezoteričnost. Druga sestavina je očitna v naglašeni esteticistični (artistični) slasti, ki pa ni sama sebi namen, marveč izvira iz najglobljih potreb človekove osebnosti, je torej danost in zahteva, ki ima enako moč, kakor želja po hrani ali ljubezni. Strniša je v *Zvezdah* izrazilo pomaknil težišče od izpovednosti na umetniško oblikovalno plat, zato je treba to knjigo jemati predvsem kot igro velikega ustvarjalnega duha.

Navedeni odlomki iz Strniševe lirike razločno kažejo, da je v njej tako rekoč stalno navzoča nekakšna »zgodba« s povsem realnim ozadjem. Epske sestavine, ki teže v prostorno in časovno postavitev, so bile dober temelj za pesnikovo ukvarjanje z dramatiko tiste vrste, v kateri ni bilo treba zatajiti izvirne in visokomiselne lirske substance, hkrati pa mogoče razpreti krila oblikovalno-predstavljalnim zmožnostim.

Prvo dramsko besedilo, ki ga je Strniša napisal že 1957. leta, so bila *Mavrična krila*. To delo literarno ni posebno znamenito, je pa izredno dragocen izvir za eksplikacijo tistih dramaturških lastnosti, ki so značilne za Strniševo pojmovanje dramskega fenomena. Po svoje je zanimiva že fantastična zgodba o egiptologu, kateremu se najdena buba preobrazi v krilato dekle, kar opozarja na eksotičnost tematskih zasnov. Razmerje med opisovanim pojavom in navzočimi znanstveniki je označeno z besedami: »Naše doživetje sveta je . . . realistično. Mi naš svet že predobro poznamo, opisali in izmerili smo ga do zadnjega kotička . . . Ljudje pa, ki so poslušali pevce, slovečega Gilgameša ali Odiseja, pa tudi kasneje, tisti, ki so jim bardi prepevali o junakih okrogle mize, so živeli v svetu, ki je bil čisto drugačen. Zemlja in nebo sta bila polna demonov in krilatih pošasti, in človek, ki je živel v malem svetu domače vasi ali rodnega mesta, je za modrikastimi gorami na obzorju ali na drugi strani sivega morja vsak dan slutil tiste pravljичne dežele, o katerih so pripovedovali popotniki, mornarji in pevci. Bile so zanj tako resnične, kot so za naju Amerika s svojimi nebotičniki ali Japonska s hišicami iz papirja. Njegovo doživetje sveta je bilo fantastično«. Razmerje med pojavom krilatega dekleta in občinstvom je predloženo takole: »Prepričan sem, da si niti predstavljati ne moremo, kaj vse bi se lahko zgodilo, če bi svet zvedel zanj in jo — videl. Ta svet, ki je vedno bolj urejen — podoben veliki mreži, v kateri ima vsak vozel svojo nalogo in je povezan z vsemi sosednjimi in preko teh z vsemi ostalimi vozli — ona bi to mrežo poškodovala, presekala kot meč«. Ko spregovori še Filozof, se razkrije tretja plast obravnavanega nazora: »Ali se vam ne zdi, da so ob tej deklici vse stvari postale izrazitejše, da je njihovo bistvo planilo iz njih in se zdaj riše kot ostra senca. In tudi naše bistvo«.

Navedki otipljivo predstavljajo izhodišče Strniševe dramaturgije, to se dá strniti v naslednjih nekaj točk: a) tematična eksotičnost, b) fantastika kot inspirativna pobuda, c) vzor v mitoloških in folklornih dobah človeške zavesti, č) dualizem med svetom, ki je zasnovan na vzročnosti in smotrnosti (splošni determinizem), in svetom svobodne domišljije, ki zamišlja stvari, katere bi lahko bile, a jih ni, d) vrednost fantazmagoričnega je v tem, da spravlja v intelektualno razvidnost tako predmetni kakor živi svet, predvsem pa razodeva človekovo bistvo. Opisana izhodišča malce spominjajo na idejno zamisel slovenske dramatike, ki jo je predložil Jože Javoršek, vendar je Strniševa praktična uresničitev nekaj povsem drugega.

Samorog je uporabil za naslovni pojem motiv, ki ga je Strniša že najavil v svoji liriki, predvsem v *Odiseju*, v katerem je bil ves cikel s takšnim naslovom. Na njegovem začetku je bilo pojasnilo, napravljeno po zapiskih grškega zdravnika perzijskega kralja: »Samorog je podoben konju, samo da je malo večji, belega telesa in rožnate glave. Njegove oči so modre in na čelu ima en sam, silen, komolec dolg rog. Pri korenu je rog v dolžino dveh pedi bel, potem črn in na konici ognjene barve«. V tem opisu prevladuje belina, ki je v pesnikovi liriki barva za notranjo človekovo vrednost in lepoto, v zvezi z dramo pa je zanimivo vedeti tudi, da je bil Samorog v srednjem veku emblem devištva.

Strniševa drama se dogaja v srednjeveškem mestu v trenutku, ko ga oblega močan sovražnik. V takšnih zunanjih okoliščinah (avtor prikazuje le večer, noč in jutro) se izpolni, kar je bilo spočeto v predzgodbi. Dizma, ki je ustvaril čudovito podobo samoroga na steklu, vdolanem v okno hiše, v kateri je živela njegova nevračana ljubezen, se je po daljši odsotnosti vrnil v mesto. Razočaran je v umetnosti in erotiki, zato razbije svoje delo. Zaradi tega pride pred sodišče in je obsojen, da mu odsekajo roko. Na sodišču je sodnik, ki ga prav tako privlači »čista devica« Margarita. Ker je ne more dobiti, jo obtoži čarovništva; v noči, preden izvrše smrtno obsodbo, se mu vda, zato namesto Margarite usmrtijo njeno blazno sestro Uršulo. Razen teh akterjev nastopajo še najemniški vojak in ropar, stari in pijani zvezdogled, krivoprisežni krčmar, rabelj, biriči, o obleganju pa poroča glasnik. Vsa ta »zgodba« je kljub vzročni povezavi, ki pretežno temelji na mitično-folklornih motivacijah, dokaj razblinjena. Strniši namreč ne gre za razvijanje dramske fabule kot take, njegova pozornost je osredotočena na graditev miselnega sporočila. To sporočilo se sklada z ustrojem pesnikove lirike, mnogo bolj pa je strnjeno in razvidno. V njem je najprej spoznanje o resničnosti (Živimo v svetu, ki je kriv / in brez vrat ko hiša polža — / ta svet ni lep, ta vek ni zlat.), ta razsežnost je dopolnjena z ugotovitvijo o času, ki je pekel (Pekel ni kraj, pekel je čas), vse to pa izvira iz vere, ki jo razodevajo stih:

Ta svet — ta čas — in vse — kar je,
je privid tega, česar ni.
Ta svet stoji, ta svet leži
na ribi, ribi faroniki.

Besedilo *Samoroga* očitno teži v izpoved resnice o svetu in življenju, ta resnica pa je izredno pesimistična. Sodnik v sklepnih prizorih o tem razmišlja takole:

Potem pa se sprašujem
 — saj sem vendar sodnik —
 sprašujem se — ne, kaj je pravica,
 tudi, kaj je resnica, ne —
 ampak, *zakaj* resnica
 tako malokdaj plavo glavo
 vzdigne od zelenih tal
 in se čez valujočo travo
 ozre skozi veter k nam?
 Zakaj se kačja devica resnica
 pokaže ljudem le za hip,
 potem pa spet zgine v travi
 in je sto let več ni.
 Žival v gori ima kopita
 in kar stori, prav stori,
 človek pa hodi po samem sebi
 in z očmi sledi let ptic.



Strniševo pojmovanje življenjske resničnosti kot privida tistega, česar še ni, je očitno v zvezi z njegovim dualističnim pogledom, ki ga spremlja od vsega začetka. Ta dualizem je v *Samorogu* dejaven takole: vse, kar je dobro in lepo, je obsojeno na propad, življenja sposobno in v njem vlada-joče pa je edino zlo. Kategorija zla je osrednja luč, s katero Strniša osvet-ljuje življenje, mogoče je celo trditi, da ob vsesplošnem zlu sploh šele za-znamo tudi dobro. To pa pomeni, da je drama *Samorog* nastala iz avtorjeve globoke prizadetosti in skrbi za človeka, ki sta utemeljeni v spoznanju: v človeštvu se je nakotilo toliko zla, da je bivanje z njim določeno, v njem ujeto in po njem obsojeno.

Strnišev drugi dramski tekst je nastal na podlagi svetopisemske prilike o ubogem in bogatem Lazarju. Moraliteta z naslovom *Žabe* pa v primerjavi s *Samorogom* vendarle pomeni spremembo avtorjevega pogleda na ob-ravnavano problematiko. Moralizem se lahko pojavi samo iz vzporejanja dveh resničnosti, od katerih je ena označena z lastnostmi, za katere se je mogoče opredeliti brez rezerve. Strniševa fabula je preprosta: pomladna noč v krčmi, ki stoji na robu mesta (fizike) in barja (metafizike), v njej s hudičevo pomočjo ubogi Lazar postane bogati Lazarus, ta prelevitev pa mu prinese vrsto spoznanj. Že omenjanje fizike in metafizike uvaja v avtor-jev dualizem, ki je izpeljan na vseh ravneh (uboštvo—bogastvo, življenje—smrt, starost—mladost in pod.). Dualizem je tudi v bivanjski opredelitvi. Točaj, ki je hudič, govori besede:

Če boš delal samo to,
 kar ti je dovoljeno,
 boš do smrti siromak

— — — — —
 Spusti greh v žabji meh,
 zaveži meh, sedi na grehu,
 da boš dobro živel na svetu!

Evica v sklepnih kadencah podaja nasprotno načelo, ki ga je avtor formuliral:

Kdor je ves od tega sveta,
s tistim se rad hudič igra.

Nastaja torej vprašanje, kaj v sobesedilu *Žab* pomeni biti »ves od tega sveta«. Odgovor je izrecno podan v drami in se glasi: temu svetu je predan človek, ki ne verjame v dušo in je izgubil vest. Oba pojma je treba razumeti dobesedno, samo zvestoba njima posameznika dviguje nad biološko-ego-centrično danost (čutnost, želja za bogastvom, moč, uničevanje drugih). Rešitev za človeka je potemtakem v tem, da se izvije iz oklepa »fizike« in se odpre tudi za »metafiziko«. Prehod med enim in drugim načelom je žrtvovanje in trpljenje, nagrada pa je vsekakor — osebno očiščenje. Ta miselni sestav je v mnogočem podoben krščanski kozmogoniji, bilo bi pa narobe, ko bi ga razumeli idejno: njegov pomen je etičen in estetski, kar pomeni, da v znanih simbolih Strniša išče izključno njihovo pračloveško jedro. To pa hkrati pomeni, da se je avtor odrekel doslednim izpeljavam iz teorije o življenju kot absurd, pristal ni v humanizmu kot zgodovinsko pogojeni filozofiji, temveč se je oklenil tistega, kar je označeno s pojmom *humanum esse*.

Tako *Samorog* kot *Žabe* sta dramski besedili z enakimi slovstvenimi posebnostmi. Med zunanja znamenja spadata srednjeveški in mitološki svet predstav, ki je vzet iz domače, antične ali germanske preteklosti. Strniša se je odločil za nego arhaizmov in ljudskih zvokov, zato ni naključje, da je uporabil tudi vrsto srednjeveških ljudskih pesmi, ki so ali parafrazirane ali dobesedno vključene v izvirno besedilo. Iz tega kompleksa izvira tudi večina metaforike, ki je udarna moč avtorjeve domišljije. Težnja v metaforičnost je tako silna, da pesniške podobe pogosto niso več utemeljene v čustvenih stanjih ali intelektualnih težnjah, marveč se osamosvajajo in žive izključno iz artističnih pobud. Podobno je tudi z besednim gradivom, ki kljub svoji genezi razkriva neobvladljivo čarobnost. Ta spretnost izhaja iz povezave dveh besed, ki se v takšnem sklopu še nista srečali, iz drugačnega ritmičnega bloka ali iz presenetljivosti pojma in nenavadnosti podobe, v katero je vključen. Vse to določa enakomernost občutja, ki je skladno, dovršeno, mirno ne le v ritmu, temveč tudi v barvah, obrisih in podobah. Strniševa dramatika je takó kot njegova lirika izredna estetska igra za uho in sluh, ta lastnost pa ji seveda samo povečuje njeno neizmerljivo izpovedno vrednost.

Tretji v tem pomembnem rodu pesnikov je VENO TAUFER (Ljubljana, 1933). S pesmimi se je začel oglašati 1955. leta v *Besedi*, nadaljeval je v *Reviji 57*, pri kateri je bil urednik za leposlovje, potem je prešel k *Perspektivam*, tu in tam pa se je pojavil tudi v *Novih obzorjih* in *Naših razgledih*. Prvo samostojno pesniško zbirko je izdal v samozaložbi. Bile so to *Svinčene zvezde* (1958), njim so sledile še: *Jetnik prostosti* (1963), *Vaje in naloge* (1969), »pesniška igra s prologom« *Prometej ali tema v zenici sonca* (1968) in »gledališki vtisi v petih aktih z odmori« *Ob londonskem gledališkem poldnevniku* (1970). Zadnja objava je zbirka sestavkov o problemih sodobnega gledališkega življenja v Veliki Britaniji, v njej je siste-

matičen oris tokov in prizadevanj, ki pomembno razmikajo slovensko vednost v ustrezni tematiki.

Kot pesnik se Taufer bistveno razločuje tako od Zajca kot Strniše. Tudi on je sicer prevzel témo absurda, v njenem razčlenjevanju pa je ubral svojo in izvirno pot, ki jo najboljše ponazarja pesem *Don Kihot*. Ta prototip evropskega sanjarja-idealista se je tu spremenil v nekaj povsem drugega. Pesnik mu je dodelil dve novi mogočosti, ki odsevata iz naslednjih odlomkov:

A — Rušil je slepe zidove
odrešil hiše zakletih verig prahu
in strupenih barv
navrtal trebušaste ladje
ki so gnile v pristaniščih
o pomoril je mnogo ljudi
in svojih bratov in sester
bil je kruto pogumen vitez.

B — Na najbolj vitkem stolpu
strmi skozi telo svoje Dulcineje
na zvezde
visoko nad njunim kraljestvom
in iz njene čiste krvi
oblikuje
kovinske igračke
za njuno potomstvo.



Lik Don Kihota je v besedilu A označen z absurdnim temeljem bivanja, to spoznanje pa ga je pognalo v premočrtno izrabo svoje volje in moči. Podrejanje in polasčanje resničnosti stoji zunaj kakršne koli (moralne) utemeljitve, vsa ta dejavnost izvira izključno iz občutka, da v svetu brez temeljev in treba imeti obzirov. Besedilo B ima kot pglavitno sestavino pojem igre. Življenje kot igra pa predvideva večjo ali manjšo sposobnost igralca, ki želi znotraj določenih pravil izbojevati zmago. Načelo igre pri Tauferju še ni izraz pristajanja na funkcionalistično pojmovanje življenja, pojavlja se namreč v sobesedilu, ki ga omeujeta dva skrajna pojma — telo in zvezda. Pesnik je torej še vedno ujet v nasprotju med telesnim in duhovnim počelom, kar kaže, da se še ni odrekel iskanju višjega smisla in pomenov.

Notranji razkol med intelektualnim spoznanjem, ki je dokončno in kruto, in spontanim vračanjem k tradicionalnim čustvenim (lirskim) vrednotam (na primer ljubezen, aktivizem, smrt, humanizem, avtentičnost, neposrednost in pod.) je v ozadju druge pomembne téme v Tauferjevi pesniški zbirki. To témo otipljivo razkriva cikel petih pesmi pod naslovom *Melanholijski drugega ešalona*, ki je v nasprotju z drugimi besedili oblikovan v prvi osebi množine, kar pomeni, da želi biti generacijska izpoved. Že prva pesemska enota postavlja z vso silo osrednji problem:

Čakamo
obrazov in znamenj
očetov.

Ti očetje spadajo v skupino, ki ji je pripadal tudi pesnikov oče (ciklus je značilno posvečen: Očetu — borcu v spomin), to pa pomeni, da gre za izraz tistih občutij, ki so navdajala besedovski rod sredi šestega desetletja. Zanje se je čas razcepil na veliki zgodovinski (heroični) odsek, ki ga predstavlja narodnoosvobodilna borba, in na poprečni sedanji (banalni) odsek, v katerem so prisiljeni živeti sinovi. Sodelovanje v heroičnem času je bila edina moralna vrlina, v takšni samo binarni zasnovi sveta je bil ves nadaljnji razvoj družbe in človeštva obsojen le na izpolnjevanje zaveze izpred let, ni pa se mogel pognati v svobodno osvajanje sveta in v novo iskanje obstojnih utemeljitev. Za Tauferja je resnica nekega okolja in časa težka, pesnik jo izreka, najde pa le eno rešitev:

Ko bomo umrli
ne bomo mislili
na smrt prednikov.
Imeli bomo
svojo smrt.

Pesnik se opisanega razkola med spoznanjem in spontanostjo že od začetka zaveda, to pa ga žene v poskuse, da bi ostal zvest prvemu na račun izganjanja drugega. Svojo spontano čustvenost odtuji in jo izpostavi zavestnemu roganju in smešenju, to kontrolo pa je lahko izvedel le s pomočjo posebne semantične destrukcije besede in stavka. *Svinčene zvezde* so bile pisane z očitno izrabo ekspresionističnih, nadrealističnih in futurističnih stilnih sredstev, na nekaj mestih pa se je omenjeno teženje že takó pokazalo, da je vse bolj postajal jasen za slovensko pesništvo popolnoma nov oblikovno ustvarjalni prijem.

Njegov prodor v različne plasti Tauferjevega pesništva se je dogodil v zbirki *Jetnik prostosti*. Ta knjiga po svoji izpovednosti pomeni nadaljevanje pesnikovega spoznavanja človeka in resničnosti (prim. pesmi *Balada o deževni dobi*, *Pomlad 1960*, *V odprtem krogu*, izrazito v socialno-političnem smislu pa enota šestih *Slovenskih sonetov* 62), Taufer je v pogledu na eksistenčna vprašanja došel do popolnega izničenja vseh mogočosti, bivanje je zanj postalo stanje letargije. Na tej stopnji se je sprostita tudi omenjena semantična destrukcija. V *Času svojih peruti* se je osvestil, da nima pravega izraznega sredstva (»ampak ti ne zmoreš glasu«), v ciklusu *Nemi Orfej*, ki je že po naslovu značilen, pa je že prva pesemska enota določno spregovorila:

nihanje molka začetek brez začetka in konec brez konca
sonce sonc ki sije v svoje lastno veliko oko
oko očes ki gleda samo vase in neprenehoma slepo vse vidi
glas ki je edini in zgubljen in se ne more nikoli zaslišati
kamen velik kot sam ki se trklja okoli sebe neskončno
gora v breznu in znožje teme ki ne sliši s kraja na kraj
daljava ki se zgublja v vseh lastnih majhnih daljavah (*Morje I*)

Taufer se je torej odločil, da zapusti tradicionalno pesniško povednost in se prepusti avanturi besede. Pri tem je manj značilno opuščanje interpunkcijskih znamenj, eksperimentiranje z matematično somernostjo ali magičnim bistvom besede, pomembno pa je dejstvo, ki ga je Andrej Inkret strnil v naslednjem: »Dovolj silovita asociativna moč, domiselne kombinatorične zveze, ki segajo vse od parafraziranja klasičnih poetičnih oblik — zlasti soneta — do igre s pomensko že struktuiranimi besedami in imeni, velika kultiviranost in erudicija, poseben interes za preskušanje formalnih, še ne izrabljenih možnosti jezika, vzpostavljanje paradoksa, humerja in ironije — kar vse je mogoče kot pesniški princip odkriti v sleherni pesmi . . . kaže, da je pred nami izrazit in zelo intenziven jezikovni napor, ki pa je vendarle v celoti usmerjen v pesniško reprezentancijo določenih intimnih in socialnih stanj, v njihovo poetično ilustriranje, in ki se temu osnovnemu — instrumentalnemu, mediatorskemu namenu podreja s svojim celotnim aparatom. Tako kot je jezik samo instrument omenjenih liričnih stanj ter vse njegove kombinacije podrejene njihovem kar se da plastičnemu in duhovitemu izrekanju oziroma predstavljanju, tako je seveda tudi poezija (kot celota) izročena namenom in smotrom, ki stoje zunaj neposrednega obsega tekstov (kot samo-stojnih in samo-zadostnih struktur): socialno-politični realiteti in intimiteti«.

Označeni pojavi so v središču zanimanja tretje Tauferjeve pesniške zbirke *Vaje in naloge*. V njej je intelektualna ironija že tako rekoč povsem prekrita z oblikovalno kombinatoriko. Ironija se loteva obeh pesnikovih pglavitnih tem, socialnopolitične resničnosti in erotičnega čustvovanja, kombinatorika pa je že izločila besedo kot znak, ki razen sebe nima nobenega zunanjega pomena. Med pesniki svojega rodu je bil Taufer najbolj odprt za tehnično-stilne novote slovenske lirike, ki ji je dal prvi vrsto zanimivih pobud, ta odprtost pa je najbrž izraz manjše celostnosti in celotnosti njegove lirske substance sploh. Pesnikova ustvarjalna praksa potrjuje, da je bilo v njej prvobitno ubesedovanje, odtod eksperimentalnost, ki s svojo silnostjo odrija tudi pomembne izpovedne plasti.

Omenjena značilnost ni izginila celo iz pesniške drame *Prometej*, ki je kljub zahtevam scenskega oblikovanja dovolj izrazita konstrukcija. Podlaga zanjo je antični mit, od katerega pa sta ostala le ime glavnega junaka in simbol ognja. Tolmačenje tradicijske snovi je Taufer namreč posodobil s tem, da jo je prenesel v slovenski čas in prostor. Prolog je metaforičen prikaz nastanka novega družbenega reda, na kar opozarjajo puntarsko geslo (Le vkup, le vkup, uboga gmajna), parafraze Župančičeve pesmi *Veš, poet, svoj dolg?* in uporaba žargona, ki ga je mogoče prepoznati kot značilnost nekega zgodovinsko-političnega trenutka. V treh delih drame je ogenj kot simbol svetlobe in topline spet le metaforičen izraz za resnico sveta in človeka, vsi nastopajoči pa so postavljeni v razmerje do te teme. Pglavitni lik Prometej je nosilec humanističnega pogleda na svet, ki pa doživlja jasne kritične konfrontacije, kakor je na primer tale:

In ti si domišljaš, da si plemenit?!
Krut si.
Kaplja, Prometej,
ko išče svojo pot, ustvarja
tudi zgodovino morja! Zakaj hočeš

vsiliti ljudem svojo podobo?
 Pusti jim živeti svojo kapljo sreče,
 ki ne more postati sama prostranstvo
 oceana. Ti bi jim naložil vse breme
 nebes na pleča? Zgrudili bi se od strahu.
 Kaj nimajo pravice živeti svojih štetih
 cvetnih listkov let?

Ob humanističnem konceptu se pojavljajo mogočnosti eksistencialnega niča (Heraklej), tehnokratskega obvladovanja sveta (Hefajst), funkcionalističnega manipuliranja oblasti s podložniki (Zevs) in otroško celotnega dožemanja bivanja (Pandora). To pomeni, da je Tauferjeva pesniška drama zajela slovenski trenutek, ko se je poenotenje med zgodovino in individualnim bivanjem razrušilo in je človek začel ponovno iskati svoje transcendentne utemeljitve. Značilno je, da je avtor edino Prometeju določil smrt v ognju, kar pomeni, da je sporočilo treba iskati v tem prizoru: humanistični koncept je doživel razdejanje. Drugi značilen prizor je vžig sramotnega znamenja na Heraklejevo čelo, kar pa takoj doživi zanimiv obrat — povabilo v službo, ki pa jo bo dobil le, če »prej potrdi, da si ne lasti ognja«. Družbenim razsežnostim *Prometeja*, ki so dovolj očitne, se pridružujejo bolj zapletene izkušnje rodu, ki je doživljal usodo literarno tvornih časopisov (*Beseda*, *Revija 57* in *Perspektive*). Tauferjeva alegorizacija je v tem smislu intelektualno razvidna in estetsko prosojna.

Taufer je ves zapreden v intelektu in eksperimentiranju, zato je njegovo pravo nasprotje SAŠA VEGRI, kar je psevdonim pesnice Albine Dobršek, por. Vodopivec (Beograd, 1934). Od 1955. leta je bila povezana z *Besedo* (takrat ji je bila objavljena prva pesem), po karakteroloških in slovstvenih značilnostih, ki jih določa predvsem ženska natura, pa zavzema izrazito samosvoje mesto. Objavila je tri knjige pesmi, in sicer: *Mesečni konj* (1958), *Naplavljeni plen* (1961) ter *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967).

V prvi svoji knjigi je Vegrijeva na več mestih izjavljala, da živi v skladu s sestavinami, ki so izraz prvinskosti in prirodnosti (na pr. *Igram s strunami*, *Se vedno rastem*). Zadnjo od omenjenih pesmi je sklenila z besedami, ki so njen pesniški manifest:

Od smeha
 sončnih dni
 in trudnosti oblačnega neba
 živim,
 v vsem bogastvu
 dvomov, sovraštva in ljubezni.

Z besedami
 mojega plemena govorim,
 ki ni poznalo bojazni
 in je verjelo v kletev
 in molitev
 kot v svojo zdravo čredo.

Pesnica pozna skrajnosti doživljanja, ki je označevalo njen rod, vendar je osebno stališče do znane bivanjske razklanosti precej drugačno. Doga-
janje in pojavi resničnosti se sicer kopičijo v njej, ker pa je njen spoznavni
organ intuicija, jih hitreje razvršča na pravo mesto in naglo spoznava nji-
hovo dejansko razsežnost. Vegrijeva zato pojave, ki so delovali na nastanek
občutja odtujenosti ali nesmisla, sprejema kot bivanjsko danost. Njen vita-
lizem je tolikšen, da proces življenja sprejema kot bogastvo, ki ga temne
sence ne morejo zmanjšati. Bivanjski dogodki, ki si lahko diametralno
nasprotujejo, s tem postajajo nedeljiva enota, ki jo človek živi od pamtiveka
(ni naključje, da je omenjena plemenska tradicija).

Nepokorjeni vitalistični koncept je gotovo v zvezi z življenjskim de-
ležem in usodo ženske, ki je ohranjevala rodu in doma. V *Mesečnem
konju* je večno ženski element pričujoč kot polnokrven erotizem (na pr.
Kje je žrebec, Tiha pesem, Mlada mesečina in pod.). Ta erotizem pozna
vse odtenke želja in dejstev, že zelo zgodaj pa se strne v materinstvu, ki je
obnavljanje življenja. Ustrezni finale obravnavane knjige so začetni stih
pesmi *Duh tlečega ognja me opijanja, ki se glase:*

V prsi in boke
se vrača
materina ženskost,
ki je z dobrimi rokami
zabila iz očetovega telesa
moje rojstvo.

Zraščenost z imanenco življenja, ki jo doživlja prek rojstva, daje Ve-
grijevi notranje ravnotežje in moč, da ne podleže. Oboje je ostalo poglavitno
tudi za *Naplavljeni plen*. V tej knjigi so ostale vse pesničine značilnosti,
logično pa je, da so življenjsko zrelejše in poglobljene. Podoba sveta je
postala na primer bolj rezka, očitno postaja, da je vse težje vzdrževati vizijo
o enotnosti življenja. Rezkost se je razkrila v vrsti pesmi, ki so v odkritem
spopadu z življenjsko pojavnostjo (*Vroč kamen, Nisem prekrila, Jedla sem*),
takšni jeznomladeniški »izpadi« kažejo, da se je začetna podoba že za-
majala. Téma materinstva je edina, ki je ostala nedotaknjena (na pr. *Žene,
Pašnik*), z otroki pa se je bivanju odprla nova bivanjska mogočnost za
vzpostavitev osebne identitete. Iracionalna čarobnost in igra kot ustvarjal-
nost sta v otroškem svetu, ki je svet prostosti, lepote in vitalizma, poglavitni
sestavini; na to merijo stih iz pesmi *Izkopljite:*

Kakor
v krščanski legendi
naj bodo
naše roke
čudodelne,
naj bo
vsak med nami
bog svojega neba.

Téma mistične regresije v otroštvu je ostala zelo vidna tudi v knjigi
Zajtrkujem v urejenem naročju. Ta pesniška zbirka je v genezi Saše Ve-

grijeve vsebinsko najbolj kompletna. T. Kermauner, ki je prispeval vanjo uvod, je s prvim stavkom podal njen resnični doživljajski razpon. Začetek je v *snu*, konec pred *prepadom*. Taka pesničina pot odseva iz ciklične delitve (*Vezenje sna*, *Uspavanke strahu*, *Relikvije*, zadnji razdelek ima podskupine: *Družina*, *Balkon* in *Prijateljica*). Prvi razdelek je esteticistične narave, pesnica je v mozaične podobe včlenila nekaj lepotnih doživetij, ki so zunaj miselne povednosti, obstajajo kot lirski substanca, katere smisel je edino v njeni ubranosti. Drugi cikel povzema otroštvo kot posebno bivanjsko mogočnost. Omenjena regresija, ki je že v *Naplavljenem plenu* dobila liturgičen (mističen) prizvok, se je povečala (Tu se srečujem / z njima / kot kristjani / z bogom / v krhki hostiji). Zavezanost matere otroku pa je postala reflektirana, pesnica se je začela spraševati, do kod gre to prostovoljno in sladko suženjstvo. Za to témo le nekaj zgledov:

Skrivam se pred njima ...
da mi ne bi razmetala vsega,
kar hočem obdržati zase.

— — — — —

In jaz tečem za njima,
zmedena in prestrašena,
tečem, a ju nikoli ne dohitim.

— — — — —

In jaz pospravljam
z igračami
tudi sebe,
dajem se na pravi prostor.
A moj pravi prostor
je zdaj tu,
zdaj tam,
vedno nekje
na sledi njunih iger.



Mistična regresija v otroštvu je trčila ob nekatere realne dejavnike, ki so pesnico opozorili, da tudi tu ni našla absolutne identitete. Doživetjem matere se je postavilo po robu doživetje žene, ki je samostojna psihofizična enota. Tretji cikel (*Relikvije*) je že z naslovom odprl novo plast v doživljanju Vegrijeve — ironičnost. V tem razdelku je namreč obravnavala življenjsko okolje, v katerem se giblje človek (družina, družba, bližnjik). Misel se je lotila stereotipnosti vsakdanjih gibov in opravkov, opozorila na notranjo praznost tradicijskih razmerij in razkrila praznost družbeno-institucionalnih konvencij. Poglavitni občutek je občutek utesnenosti, kar pomeni, notranje vezanosti in nesvobode (Vse dobro tesni. / Tesnijo čuti, / tesnijo besede, / tesnijo vrata in okna). Za Vegrijevo nova je kretnja protesta

(nočem tega, / ogabno je), ob nekdanji prvinski nedeljivosti in bogastvu življenjske resničnosti pa se je pojavila izrazita nikalnica:

Ampak takole življenje
je pasje življenje.
Vsi prežijo,
vsi hočejo jesti do sitega.
Tudi ti goltaš do sitega
s svojimi leti.

Zbirka izzveni v globoki disonanci, ki najavlja zanimive nove stopnje v pesničinem razvoju. V podskupini *Prijateljca* ima značilno izjavo (Ne, ne sanjaš več o originalih, zadostujejo ti reprodukcije). To nasprotje med originalom in reprodukcijo je tista tragična podlaga, ki od obravnavane lirike dela umetnostni pojav pomembnih razsežnosti. Slovstveni pomen Saše Vegrijeve namreč ni v oblikovalnih iskanjih, saj njena poezija živi iz mešanice ekspresionističnega in nadrealističnega stilnega sistema, utemeljen je v bogati ženski naturi, ki svojo eksistencialno pot izpoveduje popolnoma pristno in iskreno. Z liriko Saše Vegrijeve je slovenska sodobna lirika pridobila razsežnost, ki bi je sicer ne bilo.

(Konec prihodnjič)

Pesmi

Veno Taufer

HRIB drob kemije
 odmev doline
 cesta zavije
 pozdrav družine

 devet studentcev vmes
 kačji voz in zaklad
 kralj matjaž bliska se treska
 gorí kres

 božja pot za zidom freska
 okorna hoja v hajki
 hribska resa
 grizejo koraki

TRAVA rima rose
 mraz kose
 zmajevi jeziki
 pod turškimi kopiti

sebe neko tuje telo, ki mi je bilo hkrati najmanj tuje. Odpor do te čudne istosti se je mešal v meni z neko posebno nežnostjo in vdanostjo, krutost bolečine je prehajala v zavzetost čudenja, dokler se ni slednjič bolečina spremenila v odrešitev, tako nenadoma, kakor je nenadna strela, ki prepara nevihtno nebo. Nekaj spolzkega kot jegulja, kot velika riba se je izmotalo iz krvaveče tesni, ki ni bila več moja, in svet se je za trenutek ustavil od začudenja, da je bilo vse tako lahko in preprosto. Glasno sem zasopla, menda prvič po neskončno dolgem času zajela vase požirek krepčilnega zraka. Poskušala sem privzdigniti glavo. Približno sem razločila, s še zmerom omotičnimi očmi, kako je zdravnik vzdignil v zrak kot žogo nekaj temnega, kar se je otepalo in zvijalo v njegovih neizprosnih rokah. Udaril je po nečemu, o čemer so mi pozneje povedali, da je bila novorojenčkova zadnjica, in prvič v življenju sem zaslišala glas novorojenega človeka, zahteven, zmagoslaven in hkrati tožеч, in babica mi je rekla:

»Dobili ste sina.«

Obrazi sodobnih slovenskih pesnikov II

(Nadaljevanje)



Jože
Pogačnik

Konec šestdesetih let se je tok slovenskega pesniškega razvoja premaknil v nova obzorja. Lirska substanca je genetično sicer razvijala idejno-estetske osnove predhodnega rodu, vendar jih je radikalizirala in privedla v novo različico bivanjskega položaja in slovstvene norme.

V tem času je na Slovenskem nastala globinska izpovedna poezija, ki je bila moderna po duhovnem ozračju, notranji napetosti in stilni podobi, revolucionarna po idejah, neposredna po čustvih, doživljajsko živa in prisrčna, polna živih odtisov osebnosti, človeško pretresljiva in pesniško dragocena. V tem smislu je ustvarjalno izjemen in slovstveno osamljen pesniški svet, ki ga v svojem delu razkriva DANE ZAJC (Zgornja Javoršica pri Moravčah, 1929). S svojimi začetki (v *Mladinski reviji* 1948—1949) se je prilegal tisti intonaciji, ki so jo uveljavili štirje pesniki; zgodovinska zanimivost je, da bi bil prav on moral biti v zbirki peti, vendar pa se to zaradi vnanjega naključja ni zgodilo. To naključje se je kasneje pokazalo kot nasledek v temelju drugačne doživljajske in umetniške smeri, ki je pomenila visok kvalitetni skok v primeri s *Pesmimi štirih*.

Zajčevo delo obsega tri pesniške zbirke (*Požgana trava*, 1958; *Jezik iz zemlje*, 1961 in *Ubijavci kač*, 1968) ter dve pesniški drami *Otroka reke*, 1963 in *Potohodec*, 1971). Založba Obzorja je pesniku objavila antološko izredno posrečen izbor pesmi pod naslovom *Glava sejavka* (1971). Te objave so izpovedno in izrazno izredno izenačene; že prva pesniška knjiga je z veliko umetniško suverenostjo najavila Zajčev problem in nakazala večino

razsežnosti njegovega reševanja. V njej je prvih nekaj strani še posvečeno genezi, ki osvetljuje nastanek takšne pesniške substance, kasneje se avtor k temu (avtobiografskemu) izviru ne bo več vračal. V *Pesmi o mladosti* pravi, da je njegova duša obremenjena s spomini in podobami na »krvave vrvi na hrastovem kolu«, na »razkopane grobove in lobanjo, ki leži na mokri prsti«, iz tega pa izvaja sklep, ki je v položaj slovenske lirike zasekal krepko zarezo:

Smrt je moja stara znanka.
Jaz sem drevo,
ki se je osulo na grobove.
V duši nosim vešala svojih sanj.

Požgana trava je sicer po mnogočem še povezana z izročilom (tako po zgradbi stiha kakor po metaforiki), vsi njeni cikli (*Drevje*, *Pogorišča*, *Ljubzen*, *Jutra* in *Strah*) pa so napolnjeni s pglavitnim spoznavnim in doživljajskim središčem: izgubljena mladost, ki jo je vojska ubila, soočila s smrtjo in ubijanjem ter takó prerano dozorelo pustila pred prepadom razrušenega in mrtvega sveta, v katerem je človek obsojen na bivanje. Pesnikovo doživetje sveta kot pogorišča in praznote ter človeškega življenja, ki ima izključni smisel v tem, da ga pogoltne smrt, ima konkretno biografsko izhodišče. To izhodišče pa se dviguje nad individualni delež usode, ničevost kot temelj sveta in nesmiselnost kot izvir bivanja postajata pglavitni ontološki načeli. Zadnji ciklus (*Strah*), ki govori o strahu pred praznoto in odstira plasti človeške ogroženosti, otipljivo razodeva ravno to pot:

In v tišini noči sem slišal,
kako nekdo v vrtu ubija moje ptice.
In vedel sem,
da bojo zdaj moja jutra
brez pesmi,
in čutil sem,
kako grabi žalost moja dušo.



V isti pesmi (*Vse ptice*) je bila izvedena že tudi identifikacija med podobo in osebno izkušnjo (Moja duša je prebodena. Moja duša je ubita ptica.). To je bil nasledek v pesnikovi notranjosti, od ubitosti pa ni rešitve

nikjer, saj je tudi pričujoča sedanjost za pesnika zgolj pretnja, ki mu zbuja tesnobo:

Sam boš kot ura opolnoči.
Neviden in votel
kot glas ubitega zvona.

Dež groze pada
v moje oči. (*Tvoj glas*)

Lirika D. Zajca izhaja torej iz smrti kot prvobitnega doživljanja življenja, to ji je določilo takó miselni ustroj kot čustveno spremljavo. Vednost o obstajanju, ki ima samo ta smisel, da bo nekoč pretrgano (sem, da me ne bo), je določila njeno spoznavno globino. Zajčeva lirska substanca se zato giblje na meji zavestnih in podzavestnih plasti človekove duševnosti s takšnim duhovnim zanosom, ki je značilen za izvirno eksistencialno izpoved velikih razsežnosti in obširnih pomenov. Pesnik je ujet v življenje, ki je omejeno na eni strani s strahom, na drugi z ljubeznijo (prim. naslova v *Požgani travi*). Temelj takšnega življenja je trpljenje, eksistencialna tesnoba pa je postala prva stopnja zavesti o sebi in svojem usodnem položaju. Prav misel o usodi (fatum) je v Zajčevi liriki razvita do skrajnih možnosti. Življenje je v njej predloženo kot sklop človeku sovražnih silnic, ki se jim posameznik upira, ker obstaja in kot tak želi ostati. Z življenjem ni mogoče gospodariti, v njem je mogoče samo živeti, mogoče je poskušati, da se vanj nekako situiramo, čeprav nam pri tem s svojo indiferentnostjo in amorfnostjo celo dela težave. Na dnu poglobitvenih pojavnih oblik življenja, ki so človeška skupnost, ljubezen in smrt, leži nesmisel (absurd), to pa je najgloblja in zadnja resnica človeškega bivanja.

Pasivno-elegični dimenziji pa se pridružuje tudi aktivno-dinamična. Lirika D. Zajca je namreč vsa prežeta z iskanjem rešitve, opravičenja in odkletve. V pesmi *Ujeti volk* je ta težnja nemočen bes (Zakaj si zatulil, / kot da bi imel zadržte v goltanec / dolge črne trne?), v *Steklenem čelu* pa je ves problem že ekspliciten:

Vendar ti boš iskal.
Ampak kako boš mogel iskati,
ko bo tvoja roka polna dvomov.
Kako boš mogel najti,
ko bojo tvoje ustnice strup spoznanja.
Ti boš iskal, ker moraš iskati.

Dvom in strup spoznanja na eni ter iskanje na drugi strani pa so moči, ki se medsebojno izničujeta. Zato je razumljivo, da je po preverjanju mogočnosti (najbolj vidni znamenji sta cikla *Gotska okna* in *Dva*), nastal popoln mrak. Motive hoje in potovanja, ki so bili sestavni del zbirke *Jezik iz zemlje*, je v *Ubijavcih* kač zamenjalo izključno negativno čustvo. Pesem *Senca* pripoveduje o indiferentnosti skrivnostne sile, ki se je za stalno utaborila v pesniku, hkrati pa prinaša tudi bilanco izjalovljenih poskusov osebnega situiranja v eksistencialni prostor. Akcije ni več, pred bralcem je samo še pesnik, ki je brez središča v vesolju in brez središča v sebi. Izguba središča in nasledek tega dejstva v situiranosti na robu sveta in na

robu sebe razodevajo, da gre za posebne izvire in posebno vlogo lirске substance, ki nastaja v tem procesu. Za Prešerna na primer je bilo pesništvo nabito z vitalnimi in socialno-moralnimi smisli, pesnik je bil videc in prerok. Njegovo pojmovanje zgodovine in človeka je bilo dramatsko, aktivno in ustvarjalno. Zato je kljub priznavanju individualne tragedije vendarle verjel, da je pot rodu samodejno usmerjena k uresničitvi človeškega smisla. Zajc je globoko nezadovoljen s svojim bivanjskim položajem, ki je podvržen usodnim naključjem in brezodmevu v življenjski resničnosti. Njegovo pojmovanje poezije se je takó zakoreninilo v čisti ontologiji, to pa kaže, da od klasične predstave lirike ni ostalo nič več. Tip poezije, ki jo je prodorno uveljavil Zajc, ima inspirativni vzgib v refleksiji o bistvu človekove usode (v ciklusu *Lupine* ima v osmi enoti stih: Spremenil se je v misel, ki je mislila sebe).

Novo sestavino prinaša *Jeriha*, ki tematizira vprašanje dejavnosti in usode. Propadanje v času se dogaja zato, ker je popolnoma irelevantna sleherna dejavnost. Ker ni pravega kriterija, kar pomeni, da ni središča, iz katerega bi bilo mogoče zavestno izbirati, se je dokončno zrušila tudi vizija samosvoje usode. Brez izbire ni vrednotenja, brez vrednotenja pa ni vednosti o ničemer. Bivanje se je znašlo med zavestjo o niču in zavestjo o odrešenju, ki ga prinaša smrt. Nobena od teh zavesti ni osebno trdna, s čimer si je tolmačiti stanja, ki jih pesnik metaforično ponazarja s sušo, pomenijo pa doživetje praznote tiste vrste, ko še celo tesnobe kot prabitne eksistencialije ni več:

Če si srečal v kalni vodi jutra nevarnost,
ki je sramotna zate,
ki te ponižuje,
se ne pritožuj, ne obdolži sveta,
da je prereven zate,
ker ti daje samo, kar nisi iskal,
kar nisi nosil vgravirano
v gladko ploščo svojih želj,
in ti zmeraj znova pripoveduje,
da si v kraju, kjer te ni.

Pesništvo D. Zajca se ne dá razvrstiti po tematičnih ali motivnih posebnostih, ker je sestavljeno iz manjšega števila miselnih tokov, ki pa so celotna in celostna podoba sveta. Pesnikova dejavnost neprestano poskuša razrešiti svet in objektivni zgodovinski prostor, nasproti njima postavlja človeka, za katerega želi preizkusiti mogočnosti in načine, ki bi mu omogočili bivanjsko zasidranost: pesnik se sprašuje po bistvu sveta in človeka.

Svet je v obravnavani liriki pričujoč kot temna in neusmiljena gmota, njeno gibanje je človeku nerazumljivo. V indiferentnem svetu, ki nima središča, smernic in cilja, a je izpolnjen s kozmičnim hladom, se dogaja človekovo bivanje. Posameznik je bil brez svoje volje po naključju vržen v svet, s tem je postal ujet med naključno rojstvo in še bolj naključno smrt, doživljal pa je le občutke tujosti in spoznaval svojo nemoč. Življenje mu ni dalo ničesar, s čimer bi se lahko postavil po robu hladnemu in sovražnemu svetu, v katerem ni več ne bogov ne junakov. Ker se ne more osmisлити in določiti glede na nekaj, kar zanj nima ne smisla ne določenosti, je človek v bistvu ogrožen prav v tistem, po čemer naj bi pripadal svoji

vrsti — v človečnosti. Zanj ni perspektive, ker človek nima smisla. Slehera dejavnost je obsojena na neuspeh. Edina reakcija, ki preostaja, je strah, obrazec obstojnosti pa je samota. Brezdanji primordialni strah in tesnoba sta si podredila posameznika, strah in tesnoba pa sta tudi poglavitni emotivni kategoriji Zajčeve lirike sploh. Človek torej ne more vzpostaviti razmerja do sveta in s tem prekoračiti začarani krog svoje odtujenosti. To pa še ni vse: isti svet človeka tudi sovraži in ogroža. Pesnik človekovo ogroženost razkriva s pomočjo pesniških podob, v katerih je svet predstavljen kot hajka, krvoločna žival ali nevarna puščava. Človeku ne preostaja drugo kot odstopanje ali beg. Hamletovsko biti ali ne biti je postalo odvečno, ker ni mogoče izbirati, tudi ni mogoče govoriti o individualni usodi. V reificiranem svetu se človek lahko brati s predmeti, se z njimi izenačuje ali vanje spreminja; iskanje svoje lastne identitete s svetom odkupi s tem, da odvrže humaniteto. V to smer je šla sodobna slovenska poezija po Zajcu, njegova pa je svet predmetov potrebovala za to, da bi močnejše poudarila svet človeka. Pesnikov človek je na robu, še vedno pa v območju humanizma, s katerim je pogojen in določen. Ta človek tudi že ve, da ga prav ta humanizem v svetu, ki več ni humanističen, spravlja v eksistencialno krizo, ki je podobna položaju v precepu:

In ko sem pogledal proti večerni strani,
sem videl sence nad kužno reko. |
In v sencah ples zlatih mrličev.
Z razbitimi dragulji v prsih.
In v reki pogubljeno življenje,
ki plava v lačna usta večerne dežele,
in kralja, ki mi vžiga v prsi
temno podobo kraljevskega sovraštva. (*Kralj*)

V okviru opisanega doživljanja sveta, ki se intenzivira iz zbirke v zbirko, Zajc temeljito raziskuje predvsem ljubezen in smrt. Ljubezen je v tej liriki pričujoča kot mogočnost zatočišča, kot vprašanje po harmoniji med spoloma, ki naj bi bila dovolj odporna, da postane smisel, ravnotežje svetu in merilo delovanja. Vendar se pokaže: ljubezen obstaja in ostaja le kot mogočnost, saj je slehera njena uresničitev samo potrdilo nemožnosti, kratkotrajnosti in človeške razdalje (prim. ciklus *Dva*). Smrt ima prav takó vidno mesto kakor ljubezen. Pesniku pomeni odrešitev, ki ima posebne razsežnosti: s popolno izenačitvijo vsega namreč predstavlja vrnitev kriterija, središča in možnost vrednotenja. Iz smrti je mogoče stvarjem, pojavom in ljudem določiti pravi pomen, smrt je potemtakem edina in dokončna resnica. Zajc pravi v *Otrocih reke* o tem takole:

Smrt prečisti stvari.
Napravi jih prozorne in jasne.
Reka, ki vstane iz smrti,
ima umito telo.

Otroka reke sta v formulacijah Zajčevih poglavitnih spoznanj sploh kristalno jasna. Pesmi njegovih treh zbirk so nabite z ekspresivnostjo, silovito notranje raztrgane, razbolele in prizadete. Pesnik je v sredi razpolov-

ljenega sveta, njegov spev je gibanje in dejavnost, kar pomeni osvobajanje notranje napetosti in zaklinjanje bistva. *Otroka reke* sta kot poetična drama zahtevala nekoliko drugačen ustvarjalni prijem; pesnik je moral računati z nekaterimi scensko-prostorskimi, še bolj pa z izrazno plastičnimi zahtevami (v to smer sta težili že lirski pesnitvi *Temna žena* in zlasti *Črni možje*). To pa pomeni, da je bil prijem racionalno jasneje artikuliran, zategadelj je ta dramska poema strnjena podoba Zajčevih takratnih iskanj in spoznanj. Vse kategorije, o katerih teče beseda, so v skladu z opisanim ustrojem pesnikove lirske substance, kar pomeni, da izzvenijo v bivanjsko resnico, ki je absurda:

Življenje je praznina.

Pesek in molk,

ko strme vanj ure in pripovedujejo s pošastnimi glasovi
o uničenju.

O tisočerih smrtih, ki preže na vsako rojstvo.

V *Otrocih reke* je doživljaj absurda še spremljalo metafizično ozadje, ki ga je sestavljal svet humanističnih vrednot. Upanje za človeka pa je zgorelo v drami *Potohodec*, ki je po svoji miselni teži svojevrstna *commedia humana* današnjega časa. Ta drama po svojih vsebinskih sestavinah v Zajčevem ustvarjanju ni novost, izjemna pa je v njihovi strnitvi in intelektualni razvidnosti celote. V pesnikovih tekstih se je posameznik vedno spoprijemal s pglavitnimi plastmi sodobnega življenja, kakor so: ljubezen, zgodovina, politika in jezik. Novota v pesnikovem delu je poseganje v t. im. zagrobno življenje, ki pa ni mogočnost rešitve, temveč zadnji dokaz ničevosti. Zajcu je šlo za problem človekovega obstoja v njegovem generičnem in socialnem pomenu, tej temi je v celoti podrejen tudi *Potohodec*. Za miselnost je v njem značilna dialektična enotnost nasprotij, ki vršiči v spoznanju, da je vse enako niču in da je nič enakovreden vsemu. Ta temeljna teza se uresničuje v dogajanju drame. Njen razvoj je mogoče slediti v navpični in vodoravni smeri; pesnik ga razvija z bolečo doslednostjo, ki je praviloma še zagrnjena v poetično izrazno podobo, na več mestih pa je ta ravnina prebita in jezik dosega stopnjo enoumnega in jasnega logičnega sporočila.

Ker je pesnikovo spoznanje, da je za živo edini dogodek samo smrt (»Najpomembnejši je čisto zagotovo. In največji uspeh vsega početja« — III, 1), je zadnji prizor *Potohodca* predvsem logičen izraz miselnega razvoja in odsev položaja, v katerem se je znašla pesnikova zavest. Prizorišče sestavljajo razvaline, med njimi se raševinasti ljudje ukvarjajo z dejavnostmi, katerih prototip je piramida iz zarjavelih škateł, ki se ob izgotovitvi takoj podre. Delo, ki ga ljudje opravljajo, še ni za vse enako, je »neenakomerno«, toda »brez smisla ali načrta«. Avtor pa dodaja: »Enakomerni glasovi pnevmatičnega kladiva, norca, jih preglasijo«. Ta režijski napotek je eksplicitno tolmačenje drame v njenem strukturnem in genetičnem smislu, pove pa, da je za obrat od humanistične (vrednostno-hierarhijske) zasnove sveta kriva tehnokratska usmerjenost, ki je zaslužnija človekovo zavest.

Problem Zajčeve umetnostne ubeseditve izvira iz narave njegove vsebine. To je lirika krika, zaletavanja, zaklinjanja, njena osnova je v etični drami pomembnih spoznavnih razsežnosti, zato je tudi forma v stalni patetični razviharjenosti. V pesnikovem stihu ni več klasične vezanosti, apriorne urejenosti besednega gradiva in zvočne sonornosti. Zamenjal jih je

asociacijski ritem, ki je zgrajen na izredno dinamičnem zagonu in oblikovanju zvočne gmote v disonantnih akordih. Zajc je zavrgel »zarjaveli ključ« tradicionalnega izraza in prevzel »jezik iz prsti« (*Kepa pepela*), s tem pa je našel estetsko ustrezen izrazni ekvivalent za svoje doživljanje. Njegov verz je na zunaj tog in trd, navznoter napet in nabit s posebnimi pomeni. Kratki, vsebinsko aksiomatični stavki dobivajo ritmično vrednost po vsebinsko utemeljenih kadencah, ki v večjih enotah s svojo stalnostjo že prehajajo v enolični afekt. V najbolj razburjeni izpovedi se ta izraz dvigne do svetopisemskega patosa, ki sprejema celo tipično biblijsko ritmično strukturo (*parallelismus membrorum*). Literarno-stilna določenost razodeva posrečeno združitev ekspresionističnih stilemov in nadrealistično-avtomatizirane zavesti, v takó nastalem evokativnem mediju pa vladajo zakoni metaforične asociacije. Oblika, v kateri se pojavlja Zajčeva lirika, je blizu grotesknosti, ki je edina lahko ustrezen izraz za njegovo doživetje sveta.

V poemi *Otroka reke* je Zajc napisal o témi, kaj je dano pesnikom, naslednje stihe:

Nič ne smemo pesniki.
 Smemo samo graditi podobo iz kamnov različne barve.
 Smemo samo ugotavljati soglasje barv.
 Soglasje, ki ga nosimo v svojih očeh,
 ki so podložne zakonom sveta,
 Zato molči.
 Naj se barve same od sebe razlijejo.
 Naj napolnijo nespolnjene obrise sveta.

Za sklep je mogoče reči, da so se barve Zajčeve lirike dejansko razlile in napolnile nezaokrožene obrise sveta. S to lirsko substanco so omenjeni obrisi postali bolj določni, morda so se od obrisov spremenili celo v meje, s katerimi je zakoličena usoda sodobnega človeka. Zajc je pesnik, ki živi v središču in govori o bistvu, zato je njegov pomen izjemen in literarna vrednost nadpoprečna.

Slovstveno izredno visoko ceno si je pridobil tudi pesnik GREGOR STRNIŠA (Ljubljana, 1930). Njegovo delo ni bilo nikoli široko popularno, celo kritika ga je z redkimi izjemami (V. Klabus, T. Kermauner) zelo slabo razumela in še slabše tolmačila. Razlog za to je v izredno hermetičnem ustroju Strniševe lirske substance in v njeni skrajno modernistični podobi. Pesnik je objavil tri pesniške zbirke (*Mozaiki*, 1959; *Odisej*, 1963; *Zvezde*, 1965), poleg tega pa še pesniško dramo *Samorog* (1967) in moraliteto *Zabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju* (1969).

Strniševe prve objave spadajo na začetek šestega desetletja, vendar ga je šele zbirka *Mozaiki* zasidrila v slovenski slovstveni zavesti. V zbirko uvaja *Japonski lesorez*, ki razkriva začetno stopnjo pesnikovega sveta:

Nebo globoko je, kakor dolina,
 ki pot do nje zarastel je bršljan.
 Kot ptičje krilo nad temnečim jezerom spomina
 visi pobočje bele gore sanj.

Tenak mostič se v loku vzpenja k snegu,
in vem, da nikdar ne bo stopil nanj
samotni mož, ki je obstal na bregu
in zre v odseve bele gore sanj.

V pesmi so realni pojmi (nebo, dolina, bršljan, ptičje krilo, jezero itd.), ki pa so povezani in strnjeni v podobo, katera deluje dematerializirano in abstraktno. Vsa ta lirski zasnovi teži v esteticistični zaris, ki pa še ni čist, saj ima v sebi otipljivo miselno vsebino. Njena nosilca sta po izviru romantična rekvizita gora in človek, ki pa sta v tej strukturi označena s posebnimi lastnostmi. Gora je bela in je področje, v katerem žive sanje, mož je samotni, v njem pa je nekaj nedoločnega, kar mu brani, da bi stopil na mostič in došel v domovanje sanj (kar pomeni, da bi jih uresničil). Ta razkol med obema protagonistoma pesmi spremljajo še čisto posebna dejstva, in sicer globočina, zaraščena pot, tema ter ožina brvi; to opozarja, da je človek sredi resničnosti, ki je z normalnim naporom ni mogoče obvladati. Očitno je, da je Strnišev pesniški začetek ujet v nasprotje med subjektom in objektom, zanimivost, ki je izvirna novota, pa je v tem, da je tako spoznanje popolnoma umirjeno in zgneteno v sestav, ki mu je važnejša od izpovedi lepa ubeseditve. Ta značilnost se tudi kasneje ne bo spreminjala. Sanje bodo postale vse bolj last samo spomina, njihovo odtujevanje bo raslo (na pr. *Vrbe, Večerna pravljica, Speči deček, Luna za igriščem, Kača*), s tem pa se bo večala ekspanzivna moč samote in groze (v *Kamnitem licu* na primer izjavlja: Samota kakor ptica roparica / zožuje svoje kroge dan za dnem). Proces te rasti je lirski substanca Strniševega pesništva, ki pa bo vseskozi — kljub silnosti protislovja — v svoji odprtosti obvladana in umirjena. V *Barbarovi molitvi*, ki sklepa prvo knjigo, opeva temo in svetlobo ter moč in nevarnost gorskega vršaca, vso to mozaično primarnost pa prenese na človeka z značilno prošnjo:

Dvigni se v naših prsih,
daj, da bomo kot ti,
gora, gora v temi,
velika gora v temi!

B. Paternu je ob tem zapisal resnico: »To ni kretnja obupa, niti kretnja revolte, temveč zastrta volja po odprtem sprejemanju, bivanju ter prenašanju vseh nasprotij človekove notranje usode«.

Drugo tehtno posebnost Strniševe lirike razkriva pesem *Hetera*, ki slove:

Njeni lasje so krona iz železa,
razbeljena nad večnim ognjem sanj.
Njeno telo se zdi, da jo oklepa,
da je pred njo — visok in tih stražar.

Njene oči — globoki, hladni liki
strme s cerkvenih oken s takimi očmi —
široke so in temne, kot krvniki
pred ječo, ki v njej misel krvavi.

Tako stoji, kot krog z rumeno kredo
na gladki, črni ploskvi polnoči,
njeno telo, ki v prostor je napeto,
kot da iz sebe stopiti želi.

Poudarek je na teži telesa, torej snovne gmote, ki obremenjuje ogenj sanj in krvavečo misel, kar spet pomeni človekovo duhovnost. Razpon med snovnim in duhovnim načelom, ki po svojem ustroju spominja na krščanski dualizem telesa in duše, se bo v kasnejšem Strniševem delu poglobljajal, dobival pa bo tudi vesoljnejše razsežnosti. V zbirki *Zvezde* bo to nasprotje označeno z Liliputom in Brobdingnagom, v obeh dramskih delih pa bo postalo poglobitveni razločevalni kriterij za vrednosti bivanja. Poleg omenjene idejne delitve *Hetera* predloča tudi najbolj značilno Strniševo pesniško obliko, ki jo sestavljajo tri štirivrstičnice s posebnim sestavom stiha. Ta stih je ritmično zasnovan na stavčnem kadenciranju in sklepni asonanci. Takšna zunanja oblika je pesnikov prevladujoči stalni vzorec, h kateremu teži, saj so drugačne kombinacije zelo redke. Ta oblika je nova, ni pa brez vsake zveze s klasičnimi temelji in tradicijo. Stroga zunanja oblika s posebno tehniko po svoji strukturi spominja na staro ljudsko pesem, s tem se Strniševi liriki odpirajo posebni pomeni, hkrati s tem pa ji preti tudi nevarnost enoličnosti.

Objektivirano doživljanje osebne in družbene odtujitve, dualizem med snovnim in duhovnim, težnja v esteticizem, ki je razvidna iz ustroja pesmi in iz njenih posameznih sestavin (stalne oblike stiha), ostajajo podlaga Strniševe druge pesniške knjige *Odisej*. Prevzem mitičnega lika, ki je simbol blodenj in srečne vrnitve, že sam po sebi odpira poglobitveno dogajanje te knjige, še bolj pa le-to odseva iz kompozicijske zamisli. Ta je sestavljena iz desetih enot (ciklov), zanimivo pa je, da sta v središču enoti z naslovom *Lutka ter Inferno* (z dvema deloma: *Pustinja* in *Gora*), ki sta dejanski vrh Strniševe pesniške umetnosti sploh. Prvi štirje cikli (*Blaznost*, *Sanje leja*, *Cvetoči meči* in *Samorog*) podrobneje obravnavajo avtorjevo razmerje do sveta, ki je z njimi določeno po vseh svojih sestavinah. V *Lutki* pride do uboja človekove individualnosti (prim. II. pesem), ki se spremeni v vegetiranje brez smisla in pomena. *Inferno* je z obema svojima deloma poskus človekove kozmološke določitve, in sicer gre v *Pustinji* za človekov generični status, v *Gori* za usodo ustvarjalca in iskalca. Le-ta sicer lahko doseže cilj, uspeh pa brezprizivno plača s smrtjo:

V te kraje pride samo malokdo.
Noben pa se še ni vrnil iz gore.
Eni v blodnjaku od lakote in žeje umro,
druge nasadi Minotaver na rogove.

Zadnji štirje cikli (*Tu je bil tiger*, *Vikingi*, *Dom* in *Odisej*) se od prvih razločujejo le po padajoči razpoloženski intonaciji. Prvi del zbirke je bil kljubovalen, po vesoljni drami človeka v središču pa se je pokazalo, da imanenci resničnosti ni mogoče pobegniti, zato je sklep v tonu mirne resignacije. Knjiga se konča s kitico, ki prikazuje Odiseja v temle položaju:

Sedi na bregu, z grudo zemlje med prsti,
nad penečim valom temnega morjá.
Morje je težko od školjk in ladij mrtvih.
Zima prihaja in odhaja, odhaja in se vrača pomlad.

Takšen zreli mir je značilen tudi za tretjo Strniševo pesniško knjigo, ki jo je naslovil *Zvezde*. V njej je večina besedil zgolj refleksi tistega kozmološkega sestava, ki se je izrazil v prejšnji knjigi, prav zato pa je mogoče zapaziti dve vidnejši sestavini, po katerih je določena obravnavana lirika. Prva je določna težnja k transcendiranju, od tod skrajne abstrakcije, ki se v želji za ugotovitvijo bistva odmikajo od vsega naturističnega, njihov analogon sta lahko le še fantazmagoričnost in ezoteričnost. Druga sestavina je očitna v naglašeni esteticistični (artistični) slasti, ki pa ni sama sebi namen, marveč izvira iz najglobljih potreb človekove osebnosti, je torej danost in zahteva, ki ima enako moč, kakor želja po hrani ali ljubezni. Strniša je v *Zvezdah* izrazilo pomaknil težišče od izpovednosti na umetniško oblikovalno plat, zato je treba to knjigo jemati predvsem kot igro velikega ustvarjalnega duha.

Navedeni odlomki iz Strniševe lirike razločno kažejo, da je v njej tako rekoč stalno navzoča nekakšna »zgodba« s povsem realnim ozadjem. Epske sestavine, ki teže v prostorno in časovno postavitev, so bile dober temelj za pesnikovo ukvarjanje z dramatikom tiste vrste, v kateri ni bilo treba zatajiti izvirne in visokomiselne lirske substance, hkrati pa mogoče razpreti krila oblikovalno-predstavljalnim zmožnostim.

Prvo dramsko besedilo, ki ga je Strniša napisal že 1957. leta, so bila *Mavrična krila*. To delo literarno ni posebno znamenito, je pa izredno dragocen izvir za eksplikacijo tistih dramaturških lastnosti, ki so značilne za Strniševo pojmovanje dramskega fenomena. Po svoje je zanimiva že fantastična zgodba o egiptologu, kateremu se najdena buba preobrazi v krilato dekle, kar opozarja na eksotičnost tematskih zasnov. Razmerje med opisovanim pojavom in navzočimi znanstveniki je označeno z besedami: »Naše doživetje sveta je . . . realistično. Mi naš svet že predobro poznamo, opisali in izmerili smo ga do zadnjega kotička . . . Ljudje pa, ki so poslušali pevce, slovečega Gilgameša ali Odiseja, pa tudi kasneje, tisti, ki so jim bardi prepevali o junakih okrogle mize, so živeli v svetu, ki je bil čisto drugačen. Zemlja in nebo sta bila polna demonov in krilatih pošasti, in človek, ki je živel v malem svetu domače vasi ali rodnege mesta, je za modrikastimi gorami na obzorju ali na drugi strani sivega morja vsak dan slutil tiste pravljичne dežele, o katerih so pripovedovali popotniki, mornarji in pevci. Bile so zanj tako resnične, kot so za naju Amerika s svojimi nebotičniki ali Japonska s hišicami iz papirja. Njegovo doživetje sveta je bilo fantastično«. Razmerje med pojavom krilatega dekleta in občinstvom je predloženo takole: »Prepričan sem, da si niti predstavljati ne moremo, kaj vse bi se lahko zgodilo, če bi svet zvedel zanj in jo — videl. Ta svet, ki je vedno bolj urejen — podoben veliki mreži, v kateri ima vsak vozel svojo nalogo in je povezan z vsemi sosednjimi in preko teh z vsemi ostalimi vozli — ona bi to mrežo poškodovala, presekala kot meč«. Ko spregovori še Filozof, se razkrije tretja plast obravnavanega nazora: »Ali se vam ne zdi, da so ob tej deklici vse stvari postale izrazitejše, da je njihovo bistvo planilo iz njih in se zdaj riše kot ostra senca. In tudi naše bistvo«.

Navedki otipljivo predstavljajo izhodišče Strniševe dramaturgije, to se dá strniti v naslednjih nekaj točk: a) tematična eksotičnost, b) fantastika kot inspirativna pobuda, c) vzor v mitoloških in folklornih dobah človeške zavesti, č) dualizem med svetom, ki je zasnovan na vzročnosti in smotrnosti (splošni determinizem), in svetom svobodne domišljije, ki zamišlja stvari, katere bi lahko bile, a jih ni, d) vrednost fantazmagoričnega je v tem, da spravlja v intelektualno razvidnost tako predmetni kakor živi svet, predvsem pa razodeva človekovo bistvo. Opisana izhodišča malce spominjajo na idejno zamisel slovenske dramatike, ki jo je predložil Jože Javoršek, vendar je Strniševa praktična uresničitev nekaj povsem drugega.

Samorog je uporabil za naslovni pojem motiv, ki ga je Strniša že najavil v svoji liriki, predvsem v *Odiseju*, v katerem je bil ves cikel s takšnim naslovom. Na njegovem začetku je bilo pojasnilo, napravljeno po zapiskih grškega zdravnika perzijskega kralja: »Samorog je podoben konju, samo da je malo večji, belega telesa in rožnate glave. Njegove oči so modre in na čelu ima en sam, silen, komolec dolg rog. Pri korenu je rog v dolžino dveh pedi bel, potem črn in na konici ognjene barve«. V tem opisu prevladuje belina, ki je v pesnikovi liriki barva za notranjo človekovo vrednost in lepoto, v zvezi z dramo pa je zanimivo vedeti tudi, da je bil Samorog v srednjem veku emblem devištva.

Strniševa drama se dogaja v srednjeveškem mestu v trenutku, ko ga oblega močan sovražnik. V takšnih zunanjih okoliščinah (avtor prikazuje le večer, noč in jutro) se izpolni, kar je bilo spočeto v predzgodbi. Dizma, ki je ustvaril čudovito podobo samoroga na steklu, vdolanem v okno hiše, v kateri je živela njegova nevračana ljubezen, se je po daljši odsotnosti vrnil v mesto. Razočaran je v umetnosti in erotiki, zato razbije svoje delo. Zaradi tega pride pred sodišče in je obsojen, da mu odsekajo roko. Na sodišču je sodnik, ki ga prav tako privlači »čista devica« Margarita. Ker je ne more dobiti, jo obtoži čarovništva; v noči, preden izvrše smrtno obsodbo, se mu vda, zato namesto Margarite usmrtijo njeno blazno sestro Uršulo. Razen teh akterjev nastopajo še najemniški vojak in ropar, stari in pijani zvezdogled, krivoprisežni krčmar, rabelj, biriči, o obleganju pa poroča glasnik. Vsa ta »zgodba« je kljub vzročni povezavi, ki pretežno temelji na mitično-folklornih motivacijah, dokaj razblinjena. Strniši namreč ne gre za razvijanje dramske fabule kot take, njegova pozornost je osredotočena na graditev miselnega sporočila. To sporočilo se sklada z ustrojem pesnikove lirike, mnogo bolj pa je strnjeno in razvidno. V njem je najprej spoznanje o resničnosti (Živimo v svetu, ki je kriv / in brez vrat ko hiša polža — / ta svet ni lep, ta vek ni zlat.), ta razsežnost je dopolnjena z ugotovitvijo o času, ki je pekel (Pekel ni kraj, pekel je čas), vse to pa izvira iz vere, ki jo razodevajo stih:

Ta svet — ta čas — in vse — kar je,
je privid tega, česar ni.
Ta svet stoji, ta svet leži
na ribi, ribi faroniki.

Besedilo *Samoroga* očitno teži v izpoved resnice o svetu in življenju, ta resnica pa je izredno pesimistična. Sodnik v sklepnih prizorih o tem razmišlja takole:

Potem pa se sprašujem
 — saj sem vendar sodnik —
 sprašujem se — ne, kaj je pravica,
 tudi, kaj je resnica, ne —
 ampak, *zakaj* resnica
 tako malokdaj plavo glavo
 vzdigne od zelenih tal
 in se čez valujočo travo
 ozre skozi veter k nam?
 Zakaj se kačja devica resnica
 pokaže ljudem le za hip,
 potem pa spet zgine v travi
 in je sto let več ni.
 Žival v gori ima kopita
 in kar stori, prav stori,
 človek pa hodi po samem sebi
 in z očmi sledi let ptic.



Strniševo pojmovanje življenjske resničnosti kot privida tistega, česar še ni, je očitno v zvezi z njegovim dualističnim pogledom, ki ga spremlja od vsega začetka. Ta dualizem je v *Samorogu* dejaven takole: vse, kar je dobro in lepo, je obsojeno na propad, življenja sposobno in v njem vlada-joče pa je edino zlo. Kategorija zla je osrednja luč, s katero Strniša osvet-ljuje življenje, mogoče je celo trditi, da ob vsesplošnem zlu sploh šele za-znamo tudi dobro. To pa pomeni, da je drama *Samorog* nastala iz avtorjeve globoke prizadetosti in skrbi za človeka, ki sta utemeljeni v spoznanju: v človeštvu se je nakotilo toliko zla, da je bivanje z njim določeno, v njem ujeto in po njem obsojeno.

Strnišev drugi dramski tekst je nastal na podlagi svetopisemske prilike o ubogem in bogatem Lazarju. Moraliteta z naslovom *Žabe* pa v primerjavi s *Samorogom* vendarle pomeni spremembo avtorjevega pogleda na ob-ravnavano problematiko. Moralizem se lahko pojavi samo iz vzporejanja dveh resničnosti, od katerih je ena označena z lastnostmi, za katere se je mogoče opredeliti brez rezerve. Strniševa fabula je preprosta: pomladna noč v krčmi, ki stoji na robu mesta (fizike) in barja (metafizike), v njej s hudičevo pomočjo ubogi Lazar postane bogati Lazarus, ta prelevitev pa mu prinese vrsto spoznanj. Že omenjanje fizike in metafizike uvaja v avtor-jev dualizem, ki je izpeljan na vseh ravneh (uboštvo—bogastvo, življenje—smrt, starost—mladost in pod.). Dualizem je tudi v bivanjski opredelitvi. Točaj, ki je hudič, govori besede:

Če boš delal samo to,
 kar ti je dovoljeno,
 boš do smrti siromak

— — — — —
 Spusti greh v žabji meh,
 zaveži meh, sedi na grehu,
 da boš dobro živel na svetu!

Evica v sklepnih kadencah podaja nasprotno načelo, ki ga je avtor formuliral:

Kdor je ves od tega sveta,
s tistim se rad hudič igra.

Nastaja torej vprašanje, kaj v sobesedilu *Žab* pomeni biti »ves od tega sveta«. Odgovor je izrecno podan v drami in se glasi: temu svetu je predan človek, ki ne verjame v dušo in je izgubil vest. Oba pojma je treba razumeti dobesedno, samo zvestoba njima posameznika dviguje nad biološko-egocentrično danost (čutnost, želja za bogastvom, moč, uničevanje drugih). Rešitev za človeka je potemtakem v tem, da se izvije iz oklepa »fizike« in se odpre tudi za »metafiziko«. Prehod med enim in drugim načelom je žrtvovanje in trpljenje, nagrada pa je vsekakor — osebno očiščenje. Ta miselni sestav je v mnogočem podoben krščanski kozmogoniji, bilo bi pa narobe, ko bi ga razumeli idejno: njegov pomen je etičen in estetski, kar pomeni, da v znanih simbolih Strniša išče izključno njihovo pračloveško jedro. To pa hkrati pomeni, da se je avtor odrekel doslednim izpeljavam iz teorije o življenju kot absurd, pristal ni v humanizmu kot zgodovinsko pogojeni filozofiji, temveč se je oklenil tistega, kar je označeno s pojmom *humanum esse*.

Tako *Samorog* kot *Žabe* sta dramski besedili z enakimi slovstvenimi posebnostmi. Med zunanja znamenja spadata srednjeveški in mitološki svet predstav, ki je vzet iz domače, antične ali germanske preteklosti. Strniša se je odločil za nego arhaizmov in ljudskih zvokov, zato ni naključje, da je uporabil tudi vrsto srednjeveških ljudskih pesmi, ki so ali parafrazirane ali dobesedno vključene v izvirno besedilo. Iz tega kompleksa izvira tudi večina metaforike, ki je udarna moč avtorjeve domišljije. Težnja v metaforičnost je tako silna, da pesniške podobe pogosto niso več utemeljene v čustvenih stanjih ali intelektualnih težnjah, marveč se osamosvajajo in žive izključno iz artističnih pobud. Podobno je tudi z besednim gradivom, ki kljub svoji genezi razkriva neobvladljivo čarobnost. Ta spretnost izhaja iz povezave dveh besed, ki se v takšnem sklopu še nista srečali, iz drugačnega ritmičnega bloka ali iz presenetljivosti pojma in nenavadnosti podobe, v katero je vključen. Vse to določa enakomernost občutja, ki je skladno, dovršeno, mirno ne le v ritmu, temveč tudi v barvah, obrisih in podobah. Strniševa dramatika je takó kot njegova lirika izredna estetska igra za uho in sluh, ta lastnost pa ji seveda samo povečuje njeno neizmerljivo izpovedno vrednost.

Tretji v tem pomembnem rodu pesnikov je VENO TAUFER (Ljubljana, 1933). S pesmimi se je začel oglašati 1955. leta v *Besedi*, nadaljeval je v *Reviji 57*, pri kateri je bil urednik za leposlovje, potem je prešel k *Perspektivam*, tu in tam pa se je pojavil tudi v *Novih obzorjih* in *Naših razgledih*. Prvo samostojno pesniško zbirko je izdal v samozaložbi. Bile so to *Svinčene zvezde* (1958), njim so sledile še: *Jetnik prostosti* (1963), *Vaje in naloge* (1969), »pesniška igra s prologom« *Prometej ali tema v zenici sonca* (1968) in »gledališki vtisi v petih aktih z odmori« *Ob londonskem gledališkem poldnevniku* (1970). Zadnja objava je zbirka sestavkov o problemih sodobnega gledališkega življenja v Veliki Britaniji, v njej je siste-

matičen oris tokov in prizadevanj, ki pomembno razmikajo slovensko vednost v ustrezni tematiki.

Kot pesnik se Taufer bistveno razločuje tako od Zajca kot Strniše. Tudi on je sicer prevzel témo absurda, v njenem razčlenjevanju pa je ubral svojo in izvirno pot, ki jo najboljše ponazarja pesem *Don Kihot*. Ta prototip evropskega sanjarja-idealista se je tu spremenil v nekaj povsem drugega. Pesnik mu je dodelil dve novi mogočosti, ki odsevata iz naslednjih odlomkov:

A — Rušil je slepe zidove
odrešil hiše zakletih verig prahu
in strupenih barv
navrtal trebušaste ladje
ki so gnile v pristaniščih
o pomoril je mnogo ljudi
in svojih bratov in sester
bil je kruto pogumen vitez.

B — Na najbolj vitkem stolpu
strmi skozi telo svoje Dulcineje
na zvezde
visoko nad njunim kraljestvom
in iz njene čiste krvi
oblikuje
kovinske igračke
za njuno potomstvo.



Lik Don Kihota je v besedilu A označen z absurdnim temeljem bivanja, to spoznanje pa ga je pognalo v premočrtno izrabo svoje volje in moči. Podrejanje in polasčanje resničnosti stoji zunaj kakršne koli (moralne) utemeljitve, vsa ta dejavnost izvira izključno iz občutka, da v svetu brez temeljev in treba imeti obzirov. Besedilo B ima kot pglavitno sestavino pojem igre. Življenje kot igra pa predvideva večjo ali manjšo sposobnost igralca, ki želi znotraj določenih pravil izbojevati zmago. Načelo igre pri Tauferju še ni izraz pristajanja na funkcionalistično pojmovanje življenja, pojavlja se namreč v sobesedilu, ki ga omeujeta dva skrajna pojma — telo in zvezda. Pesnik je torej še vedno ujet v nasprotju med telesnim in duhovnim počelom, kar kaže, da se še ni odrekel iskanju višjega smisla in pomenov.

Notranji razkol med intelektualnim spoznanjem, ki je dokončno in kruto, in spontanim vračanjem k tradicionalnim čustvenim (lirskim) vrednotam (na primer ljubezen, aktivizem, smrt, humanizem, avtentičnost, neposrednost in pod.) je v ozadju druge pomembne téme v Tauferjevi pesniški zbirki. To témo otipljivo razkriva cikel petih pesmi pod naslovom *Melanholijski drugega ešalona*, ki je v nasprotju z drugimi besedili oblikovan v prvi osebi množine, kar pomeni, da želi biti generacijska izpoved. Že prva pesemska enota postavlja z vso silo osrednji problem:

Čakamo
obrazov in znamenj
očetov.

Ti očetje spadajo v skupino, ki ji je pripadal tudi pesnikov oče (ciklus je značilno posvečen: Očetu — borcu v spomin), to pa pomeni, da gre za izraz tistih občutij, ki so navdajala besedovski rod sredi šestega desetletja. Zanje se je čas razcepil na veliki zgodovinski (heroični) odsek, ki ga predstavlja narodnoosvobodilna borba, in na poprečni sedanji (banalni) odsek, v katerem so prisiljeni živeti sinovi. Sodelovanje v heroičnem času je bila edina moralna vrlina, v takšni samo binarni zasnovi sveta je bil ves nadaljnji razvoj družbe in človeštva obsojen le na izpolnjevanje zaveze izpred let, ni pa se mogel pognati v svobodno osvajanje sveta in v novo iskanje obstojnih utemeljitev. Za Tauferja je resnica nekega okolja in časa težka, pesnik jo izreka, najde pa le eno rešitev:

Ko bomo umrli
ne bomo mislili
na smrt prednikov.
Imeli bomo
svojo smrt.

Pesnik se opisanega razkola med spoznanjem in spontanostjo že od začetka zaveda, to pa ga žene v poskuse, da bi ostal zvest prvemu na račun izganjanja drugega. Svojo spontano čustvenost odtuji in jo izpostavi zavestnemu roganju in smešenju, to kontrolo pa je lahko izvedel le s pomočjo posebne semantične destrukcije besede in stavka. *Svinčene zvezde* so bile pisane z očitno izrabo ekspresionističnih, nadrealističnih in futurističnih stilnih sredstev, na nekaj mestih pa se je omenjeno teženje že takó pokazalo, da je vse bolj postajal jasen za slovensko pesništvo popolnoma nov oblikovno ustvarjalni prijem.

Njegov prodor v različne plasti Tauferjevega pesništva se je dogodil v zbirki *Jetnik prostosti*. Ta knjiga po svoji izpovednosti pomeni nadaljevanje pesnikovega spoznavanja človeka in resničnosti (prim. pesmi *Balada o deževni dobi*, *Pomlad 1960*, *V odprtem krogu*, izrazito v socialno-političnem smislu pa enota šestih *Slovenskih sonetov* 62), Taufer je v pogledu na eksistenčna vprašanja došel do popolnega izničenja vseh mogočosti, bivanje je zanj postalo stanje letargije. Na tej stopnji se je sprostila tudi omenjena semantična destrukcija. V *Času svojih peruti* se je osvestil, da nima pravega izraznega sredstva (»ampak ti ne zmoreš glasu«), v ciklusu *Nemi Orfej*, ki je že po naslovu značilen, pa je že prva pesemska enota določno spregovorila:

nihanje molka začetek brez začetka in konec brez konca
sonce sonc ki sije v svoje lastno veliko oko
oko očes ki gleda samo vase in neprenehoma slepo vse vidi
glas ki je edini in zgubljen in se ne more nikoli zaslišati
kamen velik kot sam ki se trklja okoli sebe neskončno
gora v breznu in znožje teme ki ne sliši s kraja na kraj
daljava ki se zgublja v vseh lastnih majhnih daljavah (*Morje I*)

Taufer se je torej odločil, da zapusti tradicionalno pesniško povednost in se prepusti avanturi besede. Pri tem je manj značilno opuščanje interpunkcijskih znamenj, eksperimentiranje z matematično somernostjo ali magičnim bistvom besede, pomembno pa je dejstvo, ki ga je Andrej Inkret strnil v naslednjem: »Dovolj silovita asociativna moč, domiselne kombinatorične zveze, ki segajo vse od parafraziranja klasičnih poetičnih oblik — zlasti soneta — do igre s pomensko že struktuiranimi besedami in imeni, velika kultiviranost in erudicija, poseben interes za preskušanje formalnih, še ne izrabljenih možnosti jezika, vzpostavljanje paradoksa, humerja in ironije — kar vse je mogoče kot pesniški princip odkriti v sleherni pesmi . . . kaže, da je pred nami izrazit in zelo intenziven jezikovni napor, ki pa je vendarle v celoti usmerjen v pesniško reprezentancijo določenih intimnih in socialnih stanj, v njihovo poetično ilustriranje, in ki se temu osnovnemu — instrumentalnemu, mediatorskemu namenu podreja s svojim celotnim aparatom. Tako kot je jezik samo instrument omenjenih liričnih stanj ter vse njegove kombinacije podrejene njihovem kar se da plastičnemu in duhovitemu izrekanju oziroma predstavljanju, tako je seveda tudi poezija (kot celota) izročena namenom in smotrom, ki stoje zunaj neposrednega obsega tekstov (kot samo-stojnih in samo-zadostnih struktur): socialno-politični realiteti in intimiteti«.

Označeni pojavi so v središču zanimanja tretje Tauferjeve pesniške zbirke *Vaje in naloge*. V njej je intelektualna ironija že tako rekoč povsem prekrita z oblikovalno kombinatoriko. Ironija se loteva obeh pesnikovih pglavitnih tem, socialnopolitične resničnosti in erotičnega čustvovanja, kombinatorika pa je že izločila besedo kot znak, ki razen sebe nima nobenega zunanjega pomena. Med pesniki svojega rodu je bil Taufer najbolj odprt za tehnično-stilne novote slovenske lirike, ki ji je dal prvi vrsto zanimivih pobud, ta odprtost pa je najbrž izraz manjše celostnosti in celotnosti njegove lirske substance sploh. Pesnikova ustvarjalna praksa potrjuje, da je bilo v njej prvobitno ubesedovanje, odtod eksperimentalnost, ki s svojo silnostjo odriva tudi pomembne izpovedne plasti.

Omenjena značilnost ni izginila celo iz pesniške drame *Prometej*, ki je kljub zahtevam scenskega oblikovanja dovolj izrazita konstrukcija. Podlaga zanjo je antični mit, od katerega pa sta ostala le ime glavnega junaka in simbol ognja. Tolmačenje tradicijske snovi je Taufer namreč posodobil s tem, da jo je prenesel v slovenski čas in prostor. Prolog je metaforičen prikaz nastanka novega družbenega reda, na kar opozarjajo puntarsko geslo (Le vkup, le vkup, uboga gmajna), parafraze Župančičeve pesmi *Veš, poet, svoj dolg?* in uporaba žargona, ki ga je mogoče prepoznati kot značilnost nekega zgodovinsko-političnega trenutka. V treh delih drame je ogenj kot simbol svetlobe in topline spet le metaforičen izraz za resnico sveta in človeka, vsi nastopajoči pa so postavljeni v razmerje do te teme. Pglavitni lik Prometej je nosilec humanističnega pogleda na svet, ki pa doživlja jasne kritične konfrontacije, kakor je na primer tale:

In ti si domišljaš, da si plemenit?!
Krut si.
Kaplja, Prometej,
ko išče svojo pot, ustvarja
tudi zgodovino morja! Zakaj hočeš

vsiliti ljudem svojo podobo?
 Pusti jim živeti svojo kapljo sreče,
 ki ne more postati sama prostranstvo
 oceana. Ti bi jim naložil vse breme
 nebes na pleča? Zgrudili bi se od strahu.
 Kaj nimajo pravice živeti svojih štetih
 cvetnih listkov let?

Ob humanističnem konceptu se pojavljajo mogočnosti eksistencialnega niča (Heraklej), tehnokratskega obvladovanja sveta (Hefajst), funkcionalističnega manipuliranja oblasti s podložniki (Zevs) in otroško celotnega dožemanja bivanja (Pandora). To pomeni, da je Tauferjeva pesniška drama zajela slovenski trenutek, ko se je poenotenje med zgodovino in individualnim bivanjem razrušilo in je človek začel ponovno iskati svoje transcendentne utemeljitve. Značilno je, da je avtor edino Prometeju določil smrt v ognju, kar pomeni, da je sporočilo treba iskati v tem prizoru: humanistični koncept je doživel razdejanje. Drugi značilen prizor je vžig sramotnega znamenja na Heraklejevo čelo, kar pa takoj doživi zanimiv obrat — povabilo v službo, ki pa jo bo dobil le, če »prej potrdi, da si ne lasti ognja«. Družbenim razsežnostim *Prometeja*, ki so dovolj očitne, se pridružujejo bolj zapletene izkušnje rodu, ki je doživljal usodo literarno tvornih časopisov (*Beseda*, *Revija* 57 in *Perspektive*). Tauferjeva alegorizacija je v tem smislu intelektualno razvidna in estetsko prosojna.

Taufer je ves zapreden v intelektu in eksperimentiranju, zato je njegovo pravo nasprotje SAŠA VEGRI, kar je psevdonim pesnice Albine Dobršek, por. Vodopivec (Beograd, 1934). Od 1955. leta je bila povezana z *Besedo* (takrat ji je bila objavljena prva pesem), po karakteroloških in slovstvenih značilnostih, ki jih določa predvsem ženska natura, pa zavzema izrazito samosvoje mesto. Objavila je tri knjige pesmi, in sicer: *Mesečni konj* (1958), *Naplavljeni plen* (1961) ter *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967).

V prvi svoji knjigi je Vegrijeva na več mestih izjavljala, da živi v skladu s sestavinami, ki so izraz prvinskosti in prirodnosti (na pr. *Igram s strunami*, *Se vedno rastem*). Zadnjo od omenjenih pesmi je sklenila z besedami, ki so njen pesniški manifest:

Od smeha
 sončnih dni
 in trudnosti oblačnega neba
 živim,
 v vsem bogastvu
 dvomov, sovraštva in ljubezni.

Z besedami
 mojega plemena govorim,
 ki ni poznalo bojazni
 in je verjelo v kletev
 in molitev
 kot v svojo zdravo čredo.

Pesnica pozna skrajnosti doživljanja, ki je označevalo njen rod, vendar je osebno stališče do znane bivanjske razklanosti precej drugačno. Doga-
janje in pojavi resničnosti se sicer kopičijo v njej, ker pa je njen spoznavni
organ intuicija, jih hitreje razvršča na pravo mesto in naglo spoznava nji-
hovo dejansko razsežnost. Vegrijeva zato pojave, ki so delovali na nastanek
občutja odtujenosti ali nesmisla, sprejema kot bivanjsko danost. Njen vita-
lizem je tolikšen, da proces življenja sprejema kot bogastvo, ki ga temne
sence ne morejo zmanjšati. Bivanjski dogodki, ki si lahko diametralno
nasprotujejo, s tem postajajo nedeljiva enota, ki jo človek živi od pamtiveka
(ni naključje, da je omenjena plemenska tradicija).

Nepokorjeni vitalistični koncept je gotovo v zvezi z življenjskim de-
ležem in usodo ženske, ki je ohranjevalka rodu in doma. V *Mesečnem
konju* je večno ženski element pričujoč kot polnokrven erotizem (na pr.
Kje je žrebec, Tiha pesem, Mlada mesečina in pod.). Ta erotizem pozna
vse odtenke želja in dejstev, že zelo zgodaj pa se strne v materinstvu, ki je
obnavljanje življenja. Ustrezni finale obravnavane knjige so začetni stih
pesmi *Duh tlečega ognja me opijanja, ki se glase:*

V prsi in boke
se vrača
materina ženskost,
ki je z dobrimi rokami
zvabila iz očetovega telesa
moje rojstvo.

Zraščenost z imanenco življenja, ki jo doživlja prek rojstva, daje Ve-
grijevi notranje ravnotežje in moč, da ne podleže. Oboje je ostalo poglavitno
tudi za *Naplavljeni plen*. V tej knjigi so ostale vse pesničine značilnosti,
logično pa je, da so življenjsko zrelejše in poglobljene. Podoba sveta je
postala na primer bolj rezka, očitno postaja, da je vse težje vzdrževati vizijo
o enotnosti življenja. Rezkost se je razkrila v vrsti pesmi, ki so v odkritem
spopadu z življenjsko pojavnostjo (*Vroč kamen, Nisem prekrila, Jedla sem*),
takšni jeznomladiški »izpadi«
kažejo, da se je začetna podoba že za-
majala. Téma materinstva je edina, ki je ostala nedotaknjena (na pr. *Žene,
Pašnik*), z otroki pa se je bivanju odprla nova bivanjska mogočnost za
vzpostavitev osebne identitete. Iracionalna čarobnost in igra kot ustvarjal-
nost sta v otroškem svetu, ki je svet prostosti, lepote in vitalizma, poglavitni
sestavini; na to merijo stih iz pesmi *Izkopljite:*

Kakor
v krščanski legendi
naj bodo
naše roke
čudodelne,
naj bo
vsak med nami
bog svojega neba.

Téma mistične regresije v otroštvu je ostala zelo vidna tudi v knjigi
Zajtrkujem v urejenem naročju. Ta pesniška zbirka je v genezi Saše Ve-

grijeve vsebinsko najbolj kompletna. T. Kermauner, ki je prispeval vanjo uvod, je s prvim stavkom podal njen resnični doživljajski razpon. Začetek je v *snu*, konec pred *prepadom*. Taka pesničina pot odseva iz ciklične delitve (*Vezenje sna*, *Uspavanke strahu*, *Relikvije*, zadnji razdelek ima podskupine: *Družina*, *Balkon* in *Prijateljica*). Prvi razdelek je esteticistične narave, pesnica je v mozaične podobe včlenila nekaj lepotnih doživetij, ki so zunaj miselne povednosti, obstajajo kot lirski substanca, katere smisel je edino v njeni ubranosti. Drugi cikel povzema otroštvo kot posebno bivanjsko mogočnost. Omenjena regresija, ki je že v *Naplavljenem plenu* dobila liturgičen (mističen) prizvok, se je povečala (Tu se srečujem / z njima / kot kristjani / z bogom / v krhki hostiji). Zavezanost matere otroku pa je postala reflektirana, pesnica se je začela spraševati, do kod gre to prostovoljno in sladko suženjstvo. Za to témo le nekaj zgledov:

Skrivam se pred njima ...
da mi ne bi razmetala vsega,
kar hočem obdržati zase.

— — — — —
In jaz tečem za njima,
zmedena in prestrašena,
tečem, a ju nikoli ne dohitim.

— — — — —
In jaz pospravljam
z igračami
tudi sebe,
dajem se na pravi prostor.
A moj pravi prostor
je zdaj tu,
zdaj tam,
vedno nekje
na sledi njunih iger.



Mistična regresija v otroštvu je trčila ob nekatere realne dejavnike, ki so pesnico opozorili, da tudi tu ni našla absolutne identitete. Doživetjem matere se je postavilo po robu doživetje žene, ki je samostojna psihofizična enota. Tretji cikel (*Relikvije*) je že z naslovom odprl novo plast v doživljanju Vegrijeve — ironičnost. V tem razdelku je namreč obravnavala življenjsko okolje, v katerem se giblje človek (družina, družba, bližnjik). Misel se je lotila stereotipnosti vsakdanjih gibov in opravkov, opozorila na notranjo praznost tradicijskih razmerij in razkrila praznost družbeno-institucionalnih konvencij. Poglavitni občutek je občutek utesnenosti, kar pomeni, notranje vezanosti in nesvobode (Vse dobro tesni. / Tesnijo čuti, / tesnijo besede, / tesnijo vrata in okna). Za Vegrijevo nova je kretnja protesta

(nočem tega, / ogabno je), ob nekdanji prvinski nedeljivosti in bogastvu življenjske resničnosti pa se je pojavila izrazita nikalnica:

Ampak takole življenje
je pasje življenje.
Vsi prežijo,
vsi hočejo jesti do sitega.
Tudi ti goltaš do sitega
s svojimi leti.

Zbirka izzveni v globoki disonanci, ki najavlja zanimive nove stopnje v pesničinem razvoju. V podskupini *Prijateljca* ima značilno izjavo (Ne, ne sanjaš več o originalih, zadostujejo ti reprodukcije). To nasprotje med originalom in reprodukcijo je tista tragična podlaga, ki od obravnavane lirike dela umetnostni pojav pomembnih razsežnosti. Slovstveni pomen Saše Vegrijeve namreč ni v oblikovalnih iskanjih, saj njena poezija živi iz mešanice ekspresionističnega in nadrealističnega stilnega sistema, utemeljen je v bogati ženski naturi, ki svojo eksistencialno pot izpoveduje popolnoma pristno in iskreno. Z liriko Saše Vegrijeve je slovenska sodobna lirika pridobila razsežnost, ki bi je sicer ne bilo.

(Konec prihodnjič)

Pesmi

Veno Taufer

HRIB drob kemije
 odmev doline
 cesta zavije
 pozdrav družine

 devet studentcev vmes
 kačji voz in zaklad
 kralj matjaž bliska se treska
 gorí kres

 božja pot za zidom freska
 okorna hoja v hajki
 hribska resa
 grizejo koraki

TRAVA rima rose
 mraz kose
 zmajevi jeziki
 pod turškimi kopiti

mom, na primer z besedno umetnostjo nasploh ali pa z »umetniškim« v literaturi.

Vse to pa je seveda predvsem opozorilo, na kakšne težave zadeva slovenska literarna veda, ko se prvič zares premišljeno, sistematično in zahtevno ukvarja s pojmom pesniškega, da bi mu dala znanstven pomen in funkcijo. Njeno razmišljanje o pojmu je šele na začetku, zato je razumljivo, da je obteženo s tipanjem v več smeri, zato pa večznačno in še v marsičem nejasno. Toda vse to je v precejšnji meri tudi posledica dejstva, da slovenska literarna veda za zdaj še ni natančneje premislila vseh drugih osrednjih pojmov svojega področja, zlasti ne pojmov »literatura« in »umetniško« v besedni umetnosti — in seveda tudi ne bistva »besedne umetnosti« kot take. Od tod sledi naraven sklep, da je njeno ukvarjanje s pojmom pesniškega lahko šele prvi sunek v sistematičen premislek pojmov, ki morajo dati slovenski literarni vedi znanstven temelj, smisel in gotovost.

Obrazi sodobnih slovenskih pesnikov III

(Nadaljevanje in konec)



Jože
Pogačnik

IV

Vzporedno s pesniškim tokom, ki je prevzel kategorijo absurda za svoj edini inspirativni vzgib, so se razvijali tudi prehodni pojavi. Njihovi nosilci so se sprva vzgajali v vadniški reviji *Mlada pota*, od tam pa so segli tudi drugam. Zanje je značilno, da so se pojavili v slovstveni senci »štirih pesnikov« in pod velikim vplivom Zajčevega razdejanja humanizma. Njihov svet je zato v osnovi enak prejšnjemu

književnemu standardu, ki pa so ga z razvijanjem privedli prav na rob obstojne mogočnosti. Idejno-estetski sestav te skupine (od nje sta tu prikazana N. Grafenauer in Fr. Zagoričnik) sam v sebi ni enoten in strnjen, v celoti je izraz praznine, ki je nastala v duhovnem življenju in jo je z veliko nadarjenostjo izrazil T. Šalamun. Z njim se je na Slovenskem eno obdobje pesništva končalo, za njim prihaja čas, ki postavlja slovstveno ustvarjanje na popolnoma drugačne osnove.

Prvi, ki nazorno razkriva proces novega iskanja, je NIKO GRAFENAUER (Ljubljana, 1940). Tudi on je bil najprej mladopotovec, ki je kasneje doživel uveljavitev na straneh *Revije 57*, *Sodobnosti*, *Perspektiv* in *Problemov*. Skraja je bil najbolj usmerjen v pesništvo, vendar je to osnovo vse bolj razširjal tudi z literarno publicistiko in s prevajanjem (npr.: Friedrich Hölderlin, Gottfried Benn, Karl Krolow, Hans Magnus Enzensberger). S to dejavnostjo je pomembno širil duhovne vidike in sproščal jezikovno energijo slovenščine.

Grafenauer je objavil dve zbirki pesmi: *Večer pred praznikom* (1962) in *Stiska jezika* (1965). Čeprav je samo majhen razloček v letnicah objave, je med obema knjigama vendarle velika vsebinska razdalja. *Večer pred praznikom* je sicer prinašal za čas značilne odtujitvene procese, pesnikovo osebno noto pa je bilo mogoče zapaziti v zelo poudarjeni težnji k skladnosti

in notranji pomiritvi. Prvi del pesnikovega sveta (odtujitev) se ni v ničemer razločeval od takratnega doživljajskega standarda. Poskus, da bi našel skladnost in mir, je bil — v nasprotju z večinsko usmerjenostjo — izrazito solipsistične narave, njegovo torišče pa je postala narava. V pesmi *Pozno poletje, skoraj že jesen* je to izpovedal takole:

Tukaj pred mojimi očmi zorijo griči,
žito zveni kakor kovinski val
za modrimi vrati avgusta.
(Tod zdaj spet iščem kraj,
kamor bi legla moja duša.)



Metaforično iskanje ležišča za dušo je poseglo po vseh plasteh Grafe-nauerjeve notranjosti: opazno je v erotiki (V tem črnem času, ko je ljubezen tako pusta, / se vpija v zeleno do samopozabe — *Na temo: ljubezen*), zadošča individualnemu počutju (*Tu zgoraj / v planini / se mi kot culica razveže duša ... Razmaknem sence; zrem v dolino kakor na razodetje. / Dim s polja je simbol, / je zaustavljen vnebohod — Pred zimo I*), razteza pa se tudi na človeško skupnost (Kako so drhtela drobna srca žuželk, / kako so se razpredale koreninice hrepenenja / v ljudeh / in njihove temne oči / je kakor srh / prešinjala pesem — *Mrtva pesem*). Ekstatična drama solipsističnega subjekta je imela svoje meje. Omejeval jo je še razkol med vsakdanjostjo in trenutki ontološkega skladja, ki se je razkrival kot nasprotje med mestno civilizacijo in prvobitnostjo narave: Grem po runu / travnikov. Vračam se / v mesto. / Navzdol po tišini, po mahu. / V črne soteske (*To mesto je bliže smrti kot resnici*). Ekstazo je ogrožala še ena stvar, ki jo nazorno izpoveduje pesem *Pred zimo I*):

Na sami meji
gledam podobo končnega razkroja.
Veke so težke, bol se približuje.
Noč nosi vsemu
črno oznanilo smrti.

V Grafenauerjevo pesem je začelo vdirati nasprotje med končnostjo vsega, kar pripada človeku, in neskončnostjo tistega, kar pripada svetu. V škarjah smrtnosti in večnosti se je pojavljal nov in zelo intenziven pesniški vzgib, ki je bil za slovensko pesništvo tistega časa tematsko nov (*Daljna večerna pesem, Nemir, Blues* in dr.).

Obravnavana lirika ima torej dve pglavitni tematski plasti. V prvo spada najdba identitete v naravi, ta identiteta pa je cilj, ki je pomaknjen v prihodnost (grem / proti obzorjem sveta, / da v modrem oblačilu daljin pričakam dneve, / ko bo življenje spet postalo slast — *Bežim pred seboj*). Ob omenjeni plasti, ki je pglavitna, se poraja pesništvo, ki tematizira človekovo metafizično razpetost med lastno nezadostnostjo in transcendentalno popolnostjo (Razkroj je končni cilj vsega; / stojim pred tem pragom / in gledam / za veke pomaknjeni svet / brez imena, ki je okrilje smrti — *Daljna večerna pesem*). Inspirativnim vzgibom ustrezna je tudi oblikovalna pobuda. Prvi plasti je posvečena v tej knjigi večja pozornost (A v duši skrivaš pesem kot prvino, ki se / spreletajoče oglasi ob prvem / tenkem vzgibu vetra — *Lira*; In vse me kliče, / a jaz vzhičen širim roke, širim jih / dokler se poslednji kanec krvi / ne izpoje — *Zorenje*). Druga oblikovna plast je neznatnejša, ker pa vodi k naslednji samostojni pesniški zbirki, je nadvse važna:

Kot v oslepelem ptiču tu krvavi zdaj
moja tožba.
Bol z mehkimi prsti prebira
neprebujena vlakna v meni, da drhteč
odzvanjajo večernemu trnju v poljani.

Očitno je, da se oblikovalna pobuda seli v ontološko področje, ki ima v zadnjem ciklu (*Pomlad in odsevi*) več nastavkov (*Biti, Spevi*). Samo iz tega izvira pa je nastala zbirka z naslovom *Siiska jezika*.

Grafenauerjeva druga pesniška knjiga je načeloma v celoti podrejena bivanjskim vprašanjem; gre za izrazito liriko eksistencialnih (ontoloških) razsežnosti. Narava, ki je bila poprej prizorišče miru in skladnosti, se je spremenila v pretnjo. Ta pretnja je posebne vrste in je eksplicirana na več mestih (npr.: ...in večer obstane kot negiben sunek / v lesu, polnem neizrečenih groženj; Megle se spuščajo, drage megle / na svetu; človek mora biti tako previden; Sence popotnikov se kdaj pa kdaj kot meč prekrizajo na tleh. / Na robu, daleč od doma, jih mrak prižme nase. / Utrujenost lega na ude, kot da temne. / Kače so skrčene za vsem, tesnoba rase; Znenada z enim samim sunkom odpade s tebe vse, / stojiš pred svetom sam-do-konca-tu. / Oblaki te kdaj pa kdaj preletijo kot grožnja. / Slišiš nejasne glasove, prah se lepi nate; V jesenskem mraku, ki se zadirajo vanj mrki ognji, / je dežela kot grozeča zobata čeljust.). Navedeni zgledi do kraja razpirajo Grafenauerjevo témo o človekovi metafizični razpetosti med lastno nezadostnost in transcendentalno popolnost. Človekova usoda se predstavlja kot spopad med negativiteto in idealiteto, ta spopad je grozljiv po količini sovražnosti in po meri pogubnosti. Eksistencialno razmerje, ki ga posreduje Grafenauer v *Siiski jezika*, je pogubno za človeka. Dneva pogube ne pove nobena pratika, izbrisati pa ga ne morejo poskusi pobega (*Ta beg*), saj je stalno pričujoč v bivanjski grozi (*Groza*), ki je že uresničevanje pogube.

Pesem osrednjega pomena v tem miselnem kompleksu je dvokitični *Elohim*, ki slove:

Sunkoma razpara negibnost sveta, mrk stoji pred tabo.
Vse okrog njega se zarašča kot črna krasta.
Bliža se ti lisast od krvi in hladnih senc.
Na tleh migota šop trave kot vznag prevrnjen hrošč.

Njegove oči zrejo srepo kot dve kačji glavi,
molk vaju zapleta, zmerom bolj sta si blizu.
Za okni se temni, v oblak prahu razpada dom.
V očeh mu poblinkava srd kot sikajoč jeziček.

Eksistencialna resnica, ki je podlaga Grafenauerjeve lirike, je imela za posledico še eno pomembno razsežnost. Pesnik se je znašel, ko je razmišljal o bistvu človeka in o bistvu sveta, pred dejstvom, da beseda ne more poimenovati zapažene eksistencialne stiske. Ustrezni izjav je več, najbolj značilni pa sta dve. Prva je analitične narave iz pesmi *Noč*: Tišina, te poimenuje s tem, / kar si, in ne z imenom. // Svet opušča svoje obrise / in stopa iz sebe proti noči, / v odpirajoči se prostor groze. Druga izjava je že afirmirano dejstvo, prinaša jo pesem *Molk*: Sam si / v temi, kjer se začenja, zavest o stvareh. Grafenauer zoper izrekanje sveta postavlja besedo molka, zoper osmišljanje spoznanega pa se pojavlja kovičevska kategorija blaženega nezavedanja. Ob molku besede in temi zavesti se je pesnikov razvoj za sedaj tudi ustavil.

V nasprotju s sodobniki je Grafenauer zadržal tradicionalno ubeseditvev, ki se je očitno oplajala ob ekspresionističnem pesništvu (mogoče je zapaziti A. Vodnika in J. Udoviča). Pred eksperimentatorsko tvegavostjo se je ustavil iz več razlogov. Prvi in poglobitni je vsekakor esteticistični nagib, ki je tudi abstraktna eksistencialna razglabljanja upesnjeval v intelektualno razvidnih in kompozicijsko preglednih oblikah. Drugi razlog leži v Grafenauerjevih pesniških vzorih, ki so predvsem v liriki nemške romantike, ta pa je prav tako bistvo človekove usode izrekla kot čustvujoča meditacija. V *Stiski jezika* pa se je pojavil v metaforiki lirični prijem, ki ga je uveljavil predvsem G. Strniša. Ta prijem je opazen takó v slogu kakor v notranji smiselnosti (podobe, razpoloženje, predvsem pa značilno poantiranje besedila), vendarle to še ne pomeni, da gre za posnemovalca. Razloček je ravno v racionalno meditativni naglašenosti, s katero Grafenauer podaja svoja spoznavno teoretična umovanja: Strnišev lirski način je postal izrazni medij bistveno drugačnega lirskega doživljanja, ki ima v sodobni književnosti samosvoje in vidno mesto.

Samosvoj miselni položaj si je ustvaril v sodobni liriki tudi FRANCI ZAGORIČNIK (Duga Resa, 1933). Objavljati je začel v prvem letniku *Perspektiv*, tu je s svojimi vsebinskimi in izraznimi posebnostmi že opozoril na nekonvencionalen prijem. Kasneje se je pojavljal na straneh *Problemov*, *Dialogov*, *Sodobnosti*, *Mostu*, *Naših razgledov*, *Snovanj* in *Tribune*. Poglavitna prizadevanja je posvetil pesništvu, oglašal pa se je tudi kot prozaist (*Problemi*, *Tribuna*, *Sodobnost*) in pisec literarne publicistike. Bil je sodelavec *Kataloga* (1969), objavil je v skupni knjigi *Eva* (1966), kar na zunaj

potrjuje njegovo pridružitve skrajni umetniški avantgardi (skupina OHO). V njenih edicijah je objavil *Opus nič* (1967). Bibliofilska je objava *Baklade smrti* (1—6), ki je izšla v *Mapi* (Poezija 2). S svojim deležem je vključen Zagoričnik v obe antologiji, ki sta potekli iz rok leposlovne avantgarde: *57 pesmi od Murna do Hanžka* in *Perica reže raci rep*.

Bistvo Zagoričnikovega posega v sodobno slovensko liriko kljub vsemu naštetemu pomenijo štiri samostojne pesniške zbirke, in sicer: *Agamemnon* (1965), *V risu* (1967), *Obsedno stanje* (1969) ter *Fondi Oryja Pála* (1970). Te knjige so tudi prizorišče pesnikove eksistencialne drame.

Prva Zagoričnikova knjiga je z naslovom, ki je povzet po grškem mitološkem liku, napovedala svojo poglavitno tematiko: tragična usoda človeškega rodu in dedno prekletstvo, ki ga spremlja. To pa pomeni, da je pesnik zapreden v eksistencialno problematiko širokih razsežnosti, razčlemba miselnih in terminoloških izvirov pa nedvoumno kaže pot k vzoru, ki je filozofija (ontologija) M. Heideggerja. Iz tega izhodišča izvirajo pesnikovi poskusi, da s pesniško govorico izreka mišljenje biti. Ta načelna opredelitev razkriva, da gre za sožitje filozofije in poezije, to pa je pred Zagoričnika postavilo posebne oblikovalne probleme, ki jih je rešil s študijem pred-sokratikov in zlasti Heraklita.

Zagoričnikov pogled na človeka in svet je ekspliciran na več mestih, najbolj dosledno in strnjeno pa v pesmi *Odstopanje jutra*, v kateri so troja značilna izhodišča:

- a) ... kar smo bili, / čez hip že nismo več.
- b) ... ker daleč je pristan, / kjer bi pognali korenine / od onemoglosti, / in z vesli, / ki odkrivajo stoletja, ere, / sučemo se vedno v istem krogu ...
- c) ... in sploh, / kar pomnimo, / smo tu in tam na istem. / Le redko / se za hip izvijemo / iz kletke uglajenega utripanja ...

Po izpovedni vrednosti je omenjeni pesmi enakovreden ciklus *Sveder*, v katerem je — kakor je opozoril že T. Kermauner — Zagoričnikova pripadnost heraklitovskemu pojmovanju sveta nenavadno jasna. Avtor trdi, da »pot navzgor vodi po poti navzdol« in da »obstoje je nujnejši od bivanja / videz je močnejši od resnice«, osrednje spoznanje ontološke narave pa je strnjeno v štiri naslednje stihe:

Ne-do-bivani hitimo
v naročje svojemu ne-bivanju
a komaj smo kaj več od
gole sence svojega videza ...

V osrčju Zagoričnikove lirike je torej dialektična misel o splošnem gibanju, ki ga povzroča boj imanentnih nasprotij (v pesnikovi terminologiji je to spopad med tokom in nasprotnim tokom — »protitokom«). Svet je trajen in stalen, njegova zadnja resnica je čas, ki »razstavi sestavljeno in (izgubljeno veže) v nove oblike trajanja«. Zaradi primerjave se je tu treba spomniti na Heraklitov fragment, ki pravi: »Tu svetovni red, isti za vse, kar biva, — ni ga naredil noben bog in noben človek, ampak je zmeraj bil in je in bo: večno živi ogenj, ki se po merah vžiga in po merah ugaša«. Če je temeljna lastnost sveta boj dveh nasprotij, je torej svet mogoče izrekati le takó, da pesništvo zajame obe nasprotji, ki se pojavljata, in sicer hkratno. To je na zunaj vidno v obravnavani liriki v dveh otipljivih načinih

izražanja. Prvo je slog, ki izreka resnico sveta: stihl so racionalno ogoljeni filozofski aksiomi (deloma iz miselnega kroga, iz katerega Zagoričnik črpa). Druga slogovna plast se udejanja v bujni metaforiki, izraža pa v glavnem razsežnosti, s katerimi posameznik (pesnik) želi doseči svojo individuacijo (... kar pa mi je danega / nisem jaz / jaz sem / kar storim — *Veliki spavec*).

S temi ugotovitvami se je odprlo vprašanje, kakšen je človekov bivanjski položaj v svetu Zagoričnikove lirike. Iz navedenih odlomkov logično izhaja, da tudi za to področje velja dialektično gibanje, ki ohranja edino življenje, vse drugo pa zavrača ali izniči. Beseda »nemožnost«, do katere se je prikopal na vseh področjih človekove dejavnosti, je jezikovni etimon pesnikove misli o individualnem bivanju. Nasledek absolutne nemožnosti je lahko dvoje vrste: ali apatija ali krik. Apatija (»brezizglednost potekanja«, »vztrajno ponavljanje ponavljanja« ali »kletka utripanja«) je delež večine, krik pa je prihranjen predvsem ustvarjalcem.

Ustvarjalec pa se je znašel z omenjenimi spoznanji na pragu krize, ki je zamajala veljavno stavbo umetniškega ustvarjanja:



Nedoumljiva je resnica
in tako se izmika dosegu besede,
da še komaj kaj pomenijo
ti sočni zvoki slastni sluhu.

Ti stihl iz *Variacij na Hölderlinovo temo*, ki jim je mogoče pridružiti vrsto drugih, tematizirajo omenjeno krizo. Zagoričnik jo odkriva skozi tri premise: a) resnica je sama po sebi nedoumljiva; b) beseda je ne more zajeti v celoti in c) zato beseda izgublja svoj pomen. Beseda pa je temeljna celica pesniškega izražanja, zato tudi tradicionalno pesništvo ne prinaša resnice in izgublja svoj pomen. Zagoričnik se je tu odpovedal idejno-vsebinskemu sestavu pesniškega izročila in prakse, hkrati pa je v zadnjem stihu razglasil besedo že za izključno akustični fenomen. Pesnik je torej radikaliziral rabo besednega gradiva in se odmaknil od njegove pomenskosti. Za

vsa besedila v *Agamemnonu* velja, da izrekajo zgodovino in posameznikovo bivanjsko skušnjo v takšnih besedno-pomenskih zvezah, ki ali ustvarjajo ali uničujejo njihov smisel. Ta paradoksalnost je pglavitna dinamika Zagoričnikove ubeseditve, ustreza pa ontološkemu spoznanju, da se vse ustvarjeno takoj tudi ukinja. S pojavom teze o besedi kot akustičnem fenomenu je bil kakršen koli besedni pomen odpravljen, z njim pa je odpadla potreba po smiselnem vezanju besed v večje pomenske celote. V *Agamemnonu* se je pesnik že odločil za takó imenovano konkretno pesništvo, od katerega je najprej uresničeval njegov vizualni in fonetski tip.

Zagoričnikovi dve naslednji zbirki (*V risu* in *Obsedno stanje*) se tematsko komaj kaj razločujeta od *Agamemnona*, saj v bistvu ponavljata isto eksistencialno izkušnjo, le da sedaj postaja bolj preteča in ogrožajoča. V obeh knjigah pa se je nadaljevala tematizacija besede in pesništva. Trije navedki, od katerih sta dva iz druge in eden iz tretje knjige, bodo najbolj nazorno predstavili zorenje tega problemskega kompleksa:

pomen beseda ne gre z jezika
 pomen beseda ostane v popku
 pomen beseda ostane v svojem semenu
 pomen ostane brez besede pomen (*Nadaljnja oaza*, 3)

poezija je mojbog poezija
 najmanj kadar je to kar moreš reči da je poezija
 kadar pričakuješ od nje kadar hrepeniš
 kadar ljubiš že sedmič izpraskaš zid do kosti
 nezadoščen (*Prizori in leta*, 4)

Pesem je tvoje znamenje,
 je krvotok tvojega načina raztezanja. (*Gost v gozdu*)

Prva dva navedka sta polemika s pomenskostjo tradicionalnega pesništva in obramba načel, ki so privedla do konkretne poezije. Tretji odlomek utemeljuje pesem kot dokaz obstoja in načina človekove udeležенosti v svetu, ta udeležенost pa utegne biti glede na način temeljno različna v raznih časih in prostorih.

Zagoričnikova pot v konkretno poezijo ima seveda več razlogov, med katerimi pri presoji ne gre zanemariti socioloških. K temu navajajo izredno številna mesta, ki se z veliko kritičnostjo lotevajo vprašanj zgodovine, mitov, ideologij in podobnih pojmov, ki jih pesnik v *Bremenu prsti* označuje s pojmom »vsakršna mrhovina«. Poglavitno spoznanje te vrste je, da v omenjenih kategorijah ni razumnosti in smisla, to pa pomeni, da je svet zgrajen na nerazumnosti in nesmislu. Pesništvo, ki bi pripadalo takemu svetu, bi logično moralo pripadati prav temu temelju, ki pa je lažen. Zavračanje lažne resničnosti je omogočilo prodor takó imenovane nestvarne resničnosti, njo pa je spremljal pojav »zaumnega jezika« (V. Šklovski). Nestvarna resničnost in zaumni jezik onemogočata primerjavo z realnostjo, hkrati pa izključujeta tudi poistovetenje bralca z branim besedilom. Pretežno tega tipa so prispevki v četrti Zagoričnikovi zbirki, ki nosi naslov *Fondi Oryja Pála*. Iracionalno in magično bistvo takšnih obrazcev (prim. *Protitok*) ima po teoriji ruske formalistične šole vlogo v tem, da vodi v

ekstazo in prinaša katarzo. Mistično magičen odnos do sveta, kakršnega prizorišče je pesem, je torej del nekakšnega iracionalnega rituala, razmerje med tekstem in bralcem je mogoče v ritualu in ritual je medij, ki odpira pomensko opredeljenost pesmi.

N. Grafenauer je v priloženem članku (ocena zadnje Zagoričnikove zbirke) omenjeno problematiko precizno izrekel z besedami: »Radikalizacija pri uporabi besede in njenega pomena... je Zagoričnika torej pripeljala k samemu izvoru poetske magije, s tem pa je hkrati že tudi izbirala njeno socialno in historično privlačnost. Ali z drugimi besedami povedano: brž ko je poezija sama aktualizirala svojo magično, iracionalno razsežnost, brž ko se je v njej sami razkrila resnica iluzije na način predmetne brezpredmetnosti, je usahnila tudi možnost za bralčevo identifikacijo, za komunikacijo z nečim, česar ni, ker se je iluzija (igra) do kraja razkrila in s tem tudi končala«.

Opisani potek dogajanja je v Zagoričnikovi liriki nedvomno utemeljen in vsebuje resnične pesniške razsežnosti. Kritika mu je sicer oporekala predvsem upesnjevanje filozofemov, ta očitek pa je mogoče razumeti le v okvirih tradicionalističnega mišljenja o poeziji. Nevarnost, ki od začetka preti temu pesniku, je prenašanje in preveč hlastno ustvarjanje, v katerem se ob filozofsko in pesniško globino nalagajo plasti poprečnosti. Druga nevarnost izvira iz enostranosti inspirativnih pobud, ki ne dovoljujejo takšne količine. Ker pa se je pesnik kljub temu razmahnil, je mnogo njegovih tekstov označenih z monotonim ponavljanjem, ki ni smiselno ali stilno motivirano. Brez dvoma pa je Zagoričnikov pesniški napor utemeljen v ustvarjalni osebnosti, katere svet je samosvoj in tako vsebinsko kot ustvarjalno zasluži vso pozornost.

Procese, ki so privedli do razdejanja poezije kot poezije in do njene detronizacije s privilegiranega položaja v kulturnem življenju, je najjasneje izrazil v doslejšnjem razvoju zadnji pomembni predstavnik sodobne slovenske književnosti — TOMAŽ ŠALAMUN (Zagreb, 1941). Prve pesmi je objavil v zadnjem letniku *Perspektiv*, nato pa je sodeloval predvsem v *Naših razgledih*, *Tribuni* (tu zlasti obilno) in *Problemih*. Poskušal se je s prozo, skupaj s Tomažem Brejcem je uredil antologijo *57 pesmi od Murna do Hanžka* (1970), ki je prvi s tradicijo neobremenjen in nekonvencionalen izbor slovenskega pesništva v XX. stoletju, njegovo poglobljeno dejanje pa so vendarle tri samostojne zbirke: *Poker* (1966), *Namen pelerine* (1968) in *Romanje za Maruško* (1971).

Šalamunov nastop je bil značilen iz dveh razlogov. Leta 1964 je objavil v *Naših razgledih* pesmi z naslovom *Duma in Slovenci kremeniti*. Hotena zveza z Župančičevim klasičnim delom in s partizansko koračnico je imela poseben namen: sarkastično parodiranje književne in zgodovinske tradicije, ki sta za poprečje imeli mitični prizvok. Pesnikov izstop iz izročila rodu je bil demonstrativnega in manifestativnega pomena. Umetnostno dejanje je bilo izziv tradicionalistični duhovnosti, delovalo je kot živčni pretres in bogokletstvo, vse to pa je sprožilo žolčne konfrontacije, ki so bile na eni strani utemeljene v sentimentalni in pollaščevalski mentaliteti, na drugi pa so izvirale iz novega in sodobnosti ustreznega dojetja sveta. Silovit odpor zoper slovstvene novote je bil — tako kot pogosto v preteklosti —

samo potrdilo, da se je dogodil bistven in usoden premik v slovenski duhovnosti.

Pesnik v *Poker* ni sprejel neposrednih parodičnih in satiričnih tekstov, ki so nastajali iz dnevnega položaja in navdiha (prinašala jih je pretežno *Tribuna*). Aktualistični upor se je v zbirki umaknil tekstem, ki so načelno radikalizirali neko podobo sveta, prišli v zvezi z njo do sklepov, ki so to podobo razveljavljali, na njeno mesto pa so postavili novo vsebino. Praviloma je mogoče reči, da je pretežni del besedil v *Pokerju* izšel iz dveh nagibov. Prvi je bil etične narave, izviral je iz hotenja po odkrivanju prave resnice sveta in bivanja, drugi je bil estetski in je spremljal ontološko podlago na ubeseditvenem področju.

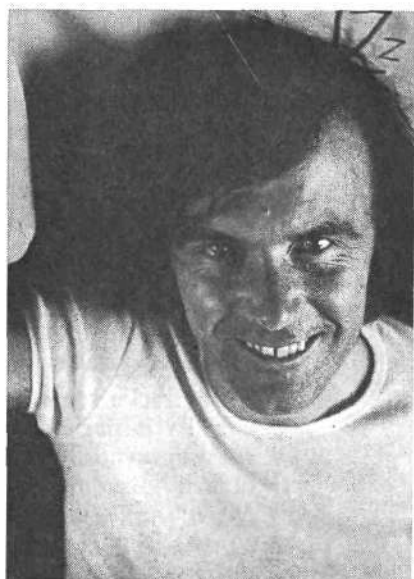
V prvem ciklusu zbirke, ki je značilno naslovljen z besedo *Mrk*, so bili stihi preloma:

Utrudil sem se podobe
svojega plemena
in se izselil.

— — — — —
Moj svet bo svet ostrih robov.
Krut in večn. (I)

— — — — —
Tak bom ostal.
Tak bom vse preživel. (II)

— — — — —
Prekletstvo zadnje zrelosti,
prekletstvo igre.
Pribilo te je kot člen v verigo,
prekletstvo tuje preteklosti,
prekletstvo tvoje preteklosti.
Odtrgaj se in te bo požrlo.
Razkleni se in te bo pokopalo.
Stoj in se ti bo izteklo,
utripajoči rep mrtve kače.
Izskoči in tuje pesmi bodo
teptale tvoje telo.
Ostani in rodil boš gobice. (V)



Šalamun je zavrgel sestav norm, ki so določale socialno, zgodovinsko in moralno resničnost slovenskega sveta. Nastopil je zoper tradicionalno lirsko mehkobo (sentimentalnost, toplina, nežnost) in je po vrsti zanikal vse, kar je nekdanje veljalo za vrednoto (ljubezen, narava, vera, vzgoja, znanost, politika in pod.). Njegovo pesništvo je izgubilo tako pozitivno povečevanje kot negativno čustvenost, s poudarjenim zasmehom čustvenih vrednot, ki so označevale slovensko romantično lirsko substanco, pa je spodmaknil temelje izročilu, to pa je med občinstvom povzročilo bolečino in nemir. Ironija, ki je bila pomešana s satiro, sarkazmom in humorjem, se je lotila celó pesnikovih neposrednih predhodnikov Zajca in Strniše, pri katerih je zavrnila predvsem teatraličnost in lepoticenje lastnega jaza.

Svet Šalamunove lirike je svet porušeni meril in vrednot, ki neodvratno hiti v tehnokratsko civilizacijo problematičnega napredka. V njem

je otipljivo hotenje, da se umrtvi človeški duh, duhovnost, ki je znamenje kulture in človečnosti, pa ima vse manj ugleda in veličine. Izpraznjevanje duhovnosti v medčloveških razmerjih raste s povečano institucionalizacijo človekove zavesti in delovanja, ki se izgublja v brezosebnosti potrošniške družbe. Človeka so obkrožile stvari, ki pritiskajo nanj in ga duše, treba pa jim je služiti, ker so postale mera in cilj našega približevanja. Tudi Šalamun sebe predeluje v stvar, saj bo — po lastni utemeljitvi — le takó lahko preživel. Splošni proces popredmetenja (reifikacije) je razlog in znamenje dehumanizacije sveta. Mladi književniki, med katerimi je bil najvidnejši ravno Šalamun, so se odločili za provokacijo kot način in mogočnost upora. Provocirali so z besedo in podobo, krik, ki je ob tem nastal, pa je pokazal, da se jim je posrečilo v namišljeno varnost tradicije vnesti nemir in dvom.

Z razvrstjenjem vseh vrednot pa se je problem Šalamunove poezije pravzaprav šele odprl. V ciklusu *Poker* (VIII) je pesnik ugotovil, kako »vse pada v prazen mrtev prostor«, kar je izraz njegovega pristajanja na nič, ki je temeljna resnica sveta. Sprejem negibnosti, ki vlada svetu, priznavanje nesmisla in popolna skepsa so zares uničili eno vizijo, radikalizacija tradicionalne podobe sveta je privedla v prazen in mrtev prostor, iz katerega pa Šalamun zastavlja prevažno vprašanje:

Svet je razpad sveta
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice (*Stvari*, VI)

Odgovor seveda ne more biti totalitaren, kar pomeni veljaven za vse udeležence kakšnega bivanja v času in prostoru, marveč ima edino vrednost za pesnika samega. Ta se je znašel v položaju, ki ga je Janko Kos zelo dobro označil s posebno vrednostjo pojma infantilizem: »Infantilizem Šalamunove poezije je volja do otročje igre s svetom in njegovimi strukturami, predvsem v jeziku in njegovih skrivnih možnostih. Ta igra... je predvsem premišljena igra s svetom, ki jo igra objesten, radoživ, posmehljiv, predvsem pa odrasel in torej ne več zares otročji otrok. V grozo odraslih sprejema njihovo početje — od kulture do morale in jezika — kot igračo, s katero se lahko igra po svoji mili volji. To je kajpak nihilizem; toda nihilizem, odet v podobo prostovoljne in hotene infantilnosti. Zato je ljubek, mikaven, zapeljiv in kar je še takšnih lastnosti. Na dnu tega infantilizma je volja do neodgovornosti v svetu in za svet. Njegovo bistvo je volja do polne, se pravi konec koncev otroške svobode...«

Iz opisanega jasno sledi, da je Šalamunova poezija v *Pokerju* dvojne vrste. Razbijanju tradicije v njej ustreza programirana satirična ironizacija, nov bivanjski položaj s popolno svobodo kot svojim temeljem pa je uresničeval stvaritve, ki so čista estetičnost. Omenjeni kritik je za to plat obravnavanega pesnika zapisal: »Pesnikov burleskni ples okoli sporočenih vrednot je bilo mogoče dojeti kot živobarven tok čiste besedne domišljije, ki ustvarja iz sebe najbolj nenavaden red besed, pa ne da bi jih razvrstila, ampak da bi odkrila med njimi nove, še neznane zveze in strukture, s tem pa tudi možnosti novih struktur predmetnega sveta, struktur samih stvari. S tega stališča je bila ta poezija seveda čisti, do kraja dognani esteticizem. Razpeta med satiro in estetičnost, v resnici pa ne eno ne drugo, je zapuščala vtis dvoumnosti. Ta je bila bistvo poetičnosti, značilne za Šalamunovo poezijo«.

Poker je bil uvod v nastajanje slovenske strukturalistične lirike, zato mu bo ostal pomen usodnega zgodovinskega in slovstvenega preloma. V nasprotju s prvo knjigo je Šalamunova druga pesniška zbirka (*Namen pelerine*) mnogo manj enotna, kar pa ne pomeni, da je s tem zmanjšan njen umetniški pomen. Pretežna večina vanjo vključenih pesniških besedil pripada popartu in njegovim različicam, ob tej plasti pa se pojavljajo stvaritve, ki so grajene po nadrealističnih oblikovalnih načelih. Na popartistično umetnostno ozadje opozarja že zunanja oprema, ki na prednji strani platnic odtiskuje igro *Človek, ne jezi se!*, v vsebini pa je omenjeni izvir viden iz sestavljanja sestavin, ki so prevzete (tako imenovani *ready-made*) ali samostojne. Za zgled obeh načinov tekst z naslovom *Boks*:

njegov nastop se začelja s srečanjem
s sonnyjem listonom v ringu v miamiju
prireditvi je prisostvovalo 40.000
gledalcev stokilski clay je stopil v
ring in iz svojega kota začel zmerjati
nasprotnika listona prišla je tvoja ura
stari grdi medved tako te bom namlatil
da boš odhajal z repom med nogami clayu
je bilo dvaindvajset let množica je
zavpila zapri gobec smrkavec in daj
vrži ven tistega starega medveda clayevo
napihovanje ni imelo meja sem najmočnejši
glejte kako sem lep

Že navedeni J. Kos je Šalamunov prevzem poparta razlagal z notranjimi lastnostmi te smeri, ki jih je označil kot teženje v čisto estetičnost (»s posnemanjem uporabnih industrijskih izdelkov odkrivati njihove čiste estetske strukture«) in kot satirično tematizacijo pojavov v kulturi, civilizaciji in umetnosti. Oboje pa je bila značilna duhovna odprtost pesnika samega, ki jo je bilo mogoče ugotoviti že na straneh *Pokerja*. O vsebinski strani pesmi isti avtor izvaja takole: »Osnovni ton jim je melanholičnost, nekakšna skrivna apatičnost ali vsaj depresivnost. Nekdanji na vse strani odprti infantilizem se spreminja v žalostno razpoloženje po igri, ki se končuje. Kot da je iz teh pesmi čutiti, da svet ni in ne more biti samo priložnost za neobvezno igro, za domiselno odkrivanje novih struktur, za satiro na svet odraslih, med katerimi bi sami želeli ostati večno neodrasli, otroško čisti in spontani, predvsem pa svobodni med drugimi, ki so ne-svobodni.«

Skrajni modernizem, ki ga je za svoj način obstajanja sprejela Šalamunova lirika, je v poglavitnem označen z brezobličnostjo oblike (opuščanje ločil, razdejanje sintakse, mešanje sintaksemov in leksemov). Načeloma velja, da oblika *Pokerja* in *Namena pelerine* temelji na neredu, za avtorjevo ustvarjalno moč pa govori, da se mu je to obliko posrečilo izpolniti s tonom enkratne, konkretne in izvirne osebnosti; njegova besedila so pretežno naraven pesniški organizem. Razvrednotenje vrednot dosega s postopkom nekdanje romantične ironije, ki je z vzporejanjem vzvišenega in banalnega v bistvu oboje izenačevala in s tem relativizirala ter uničevala. Ta postopek je ostal značilen tudi za tisti del Šalamunove poezije, ki je

nastajala iz načela igre: prav poljubnost je temeljno določilo pesnikovih besednoumetnostnih struktur. To izhodišče je bilo brez dvoma dadaistično, ostalo pa je prehodne narave; najnovejše Šalamunove pesmi (npr. v *Katalogu* 2) so se vrnile v sintaktično in kompozicijsko jasnost. Na ravni jezika ustreza oblikovalnemu načelu dvojnost, ki izvira iz uporabe leksike, katero dovoljuje knjižni jezik, in iz uvajanja leksemov, ki so značilni za pogovorno rabo ter specializirane govorne stile (slang, fakinstvo in pod.). Takó je osnovana tudi navedena Šalamunova pesem *Boks*. Omenjene prvine so pretopljene v pesniško substanco, ki je vseskozi elegantna in lahkotna. Za odporom zoper svet, v katerem živimo, kar pomeni, zoper preživele vrednote, na katerih je ta svet utemeljen, se skriva globokoumen estet, ki ima ob opazovalni bistrini aristokratskega duha in razvit estetski okus.

Naslova prvih dveh Šalamunovih zbirk sta dovolj simbolično jasna, z naslovom tretje pesniške knjige pa ni tako. Vzporeditev naslova (*Romanje za Maruško*) s stihom iz pesmi *Imam konja* (imam maruško, maruško imam, ker jo ljubim) dovoljuje, da neznanko substituiramo v obliki: romanje za ljubeznijo, ali še bolj ustrezno: sledenje tistemu, na kar sem čustveno vezan. Šalamunova slovstvena vezanost je v tej knjigi nekako troja. Ves narobe svet, ki ga je pesnik prepoznal v *Pokerju*, je navzoč v nadaljevanju popartističnih lepljenk. Druga plast, ki je prav tako že tradicionalna, izvira iz teze o ustvarjanju kot igri. Količinsko neznatnejši, a slovstveno pomemben je tretji sloj, v katerem se pesnik vrača k običajni povednosti. Ta povednost izvira ali iz povezovanja takih elementov, za katere ustvarjalec meni, da so v nastalem sestavu poetični, ali pa je inspiracija magičnega izvira (v tem primeru spominja na ustvarjalne obrazce v t. im. primitivnih umetnostih).

V že omenjeni pesmi *Imam konja* je pesnik izrekel stavek: *imam destrukcijo. destrukcija mi povzroča kup težav*. Vemo, da je *Poker* značilen prav po svojih destruktivnih pomenih, zato se je ob povezovanju nekdanjega načela s težavami treba nekolikanj pomuditi. Nekaj značilnih stihov iz različnih pesmi razrešuje to vprašanje: pridi požar, obrni zemljo; neznosno je čuvati brez zvezd dihati; potrebni smo moči, glasu teptanja; imam relativno precej poguma, s tem pogumom se borim proti človeški neumnosti; je trpljenje regeneracija?; na zemlji trepetamo, rušimo vode, hranimo dim v temi držimo roko nad lakoto sonca. Šalamun očitno govori o globljih nagibih in ciljih svojega pisanja. Vsebinska navedkov razodeva, da se načelu destrukcije pridružuje načelo graditve. V Šalamunovem pesništvu je vstala vertikala, ki stoji na nemiru in trepetu za človeka ter njegov svet. »Lakota srca« je tisti vzgib v *Romanju za Maruško*, ki to knjigo miselno in oblikovno postavlja v posebno luč.

Šalamunovo pesništvo izreka krizo duhovnega in humanega. Prepada, ki se je odprl pred pesnikom, poskuša premostiti s teorijo igre (prim. naslov prve in opremo druge pesniške zbirke). Vrednote izročila so se razkrojile, pesnik jih parodira in z velikim sarkastično-ciničnim zaletom razodeva njihovo nesmiselnost, naličje in praznoto. Ljubezen, malomeščanska uspešnost in poslovnost, religija, morala, zgodovina in izročilo so se pokazali kot prazni in brez vrednosti. Popolni nihilizem pa seveda ni izraz pesnikovega nihilističnega etosa, marveč je znamenje takšnega stanja resničnosti. Anti-poezija Šalamuna in njegovih vrstnikov (katalogovci, skupina OHO in skupina 443) ni povzročila takšnega stanja, temveč je zgolj in samo izraz,

simptom in nasledek bivanjske pa družbene resničnosti. Šalamunova za-
sluga je, da je svet brez središča in utemeljitve doživel besednoumetnostno
ubeseditev. V tem je pesnikova spoznavna in oblikovno ustvarjalna cena,
ki je časovna rja ne bo mogla nagrasti.

Franci
Zagoričnik

Dve pesmi

SIJAJNA OPREMA prisluhneš svetu slišiš stroje
tako se prežvekuje in presnavlja
tako se ubija ob tej uri ob vsaki

ne moreš zatisniti ušes
nimaš rok za to
z rokami gneteš drugo testo

ne moreš biti zraven
ker izdajaš svetinje
omenjaš druge bogove

eine kleine nachtmusik
aria condizionata
luigi nono ali ivo petrić

dali in däniken to in drugo
pavje perje ta in druga
sijajna navlaka te in druge

preveč prosojne stene
brezbrambne z vsem
vse moraš požreti

tako vsa mučna prepričevanja
vse te jalove in odvečne
lepe in grde načine

da bi nekje potem ta svet utihnil
sam od sebe
da bi vzdignil roke od tebe

ker ti se pač ne uklanjaš
in je tudi to sijajna navlaka
samo en svet je

ko ga bo konec
ga bo konec povsem
meterorji bojo padali na druge planete