

Jože  
Pogačnik



## Oblikovne premene v sodobni slovenski književnosti

*Jože Pogačnik (rojen 1933 v Brezovem pri Trziču) sodi med najizrazitejše slovenske literarne zgodovinarje poveljne generacije, hkrati pa se ves čas svojega javnega delovanja ukvarja tudi z literarno kritiko. Diplomiral je na slavistiki ljubljanske univerze 1958, bil nato deset let asistent za slovensko književnost na filozofski fakulteti v Zagrebu, nato docent in zdaj profesor za slovensko književnost in jezik na filozofski fakulteti v Novem Sadu.*

*Pogačnik je doslej objavil kakih 250 bibliografskih enot v slovenščini, srbohrvaščini, makedonščini, poljščini, nemščini, italijanščini in francoščini. Pripravil je več kritičnih izdaj slovenskih avtorjev od starejših do sodobnikov, nekaj jezikovnih priročnikov in napisal več samostojnih knjig, predvsem s področja literarne zgodovine: Stritarjev literarni nazor (1963), s katero je tudi doktoriral, Čas v besedi (1963), Sodobna slovenska poezija (1966), Freisinger Denkmäler (1968, skupaj s sodelavci), Zgodovina slovenskega slovstva I. in IV. knjiga (1969—1970).*

*Dobršen del Pogačnikove aktivnosti je namenjen preučevanju sodobne slovenske književnosti. Tako tudi razprava, iz katere objavljamo zaokroženo poglavje.*

V nasprotju z doslejšnjimi književnimi smermi sodobna književnost ni razvala enosmerne in enotne oblikovne razsežnosti. Pojavi v današnji besedni umetnosti bi govorili celo za misel, da živijo v dobi, ki nima skupnega stika, marveč je zanjo značilen slogovni kaos. Analiza katerega koli leposlovnega dela zares ne odkriva značilnosti enega in istega umetniškega izraza, ugotavlja pa, da so v individualnem umetniškem izrazu asimilirani in pomešani dokaj različni elementi. Očitno je temeljito preoblikovanje umetnostnih oblik, v njem še ne gre za nastajanje nove velike forme, temveč zgolj za pojav posameznih sestavin, katerih kombinacije so edino zunanje znamenje globljih notranjih premikov, ki jih doživlja sodobno slovstvo.

Besedne umetnosti se je polastil nemir. Njeno hotenje je bilo zadržati nekdanjo vlogo v sodobnem svetu, ta svet pa ji je vse bolj kazal, da jo je

detroniziral z osrednjega položaja, ki ga je nekdanj zavzemal. Ker se je hkrati s tem uveljavila tudi bistveno drugačna življenjska usmerjenost, je bilo seveda treba misliti tudi na umetnostne premene, ki bi ustrezale nastali estetski občutljivosti. Zato se je začelo krčevito in hlastno preskušanje tistega, kar je bilo že v tradiciji, temu pa so se pridružile domiselne novote, ki so si jih izmišljali ustvarjalci z namenom, da sodobno leposlovje tudi oblikovno osmislijo in utemeljijo. Sodobna književnost je polna zelo različnih stilnih kompleksov, ki jih po njihovem izviru lahko razdelimo na tradicionalne in moderne. Ta delitev omogoča tudi metodološko strnjen prijem, ker je po svojem bistvu diahronična in predstavlja potemtakem neki zgodovinski proces, ki vodi v bistvo stvari.

## I.

Slovenska sodobna književnost se je naslonila predvsem na tisto izročilo, s katerim se je lahko kakorkoli izenačila. Njen poseg v slovstveno preteklost je šel od bližnjih k bolj oddaljenim dobam, pri tej časovni horizontali pa je vredno zapaziti, da je z oddaljenostjo pojava slabela tudi intenzivnost sprejema. Tako se je zgodilo, da je imel največjo vplivno moč novi ali socialni realizem, njemu pa sledita ekspresionizem in simbolizem. Sodobna slovenska književnost je imela v svojih osnovah potemtakem postrealistične, postekspresionistične in postsymbolistične oblikovno-stilne prvine. V načelu je bil en pisec nosilec ene smeri, dovolj pa je zgledov, ki razkrivajo sočasno delovanje vseh teh spodbud, kar prav tako pričuje o raznosmernosti formalnih razsežnosti.

Janko Kos je omenjene pojave podrobno raziskoval in določil socialni realizem predvsem z nekaterimi snovnimi in idejnimi lastnostmi. Med snovnimi navaja osredotočenost na notranje in zunanje življenje posameznika, ki predstavlja neko socialno skupino, ta posameznik je praviloma pripadnik socialno nižjih slojev (»mali človek«). Ako pisatelj uvaja višje družbene plasti, ima pri tem idejne namere, po katerih ustvarja svojemu idealu nasprotno in zato negativno podobo. Od idejnih sestavin obravnavanega kompleksa je najbolj značilno prevladovanje pozitivističnega (materialističnega) svetovnega nazora. »To pomeni, da mu je resničnost istovetna s čutno zaznano in zaznavno stvarnostjo zunaj človeka in v človeku. Poleg te ne obstaja kaka višja ali globlja resničnost, ki bi jo lahko samo slutili, pa ne čutno zaznali. Človek je del takšne čutne stvarnosti, določen je z njenimi biološkimi, fiziološkimi in socialnimi zakoni. Zato je njegova narava v svojem bistvu čutna — pojmovanje človeka v socialnem realizmu je s te strani senzualistično. Človeka sestavljajo z biologijo določeni in socialno oblikovani nagoni, potrebe, poželenja in nagnjenja — vse to je v njem izraz naravnega življenja, katerega del je.« Takšno podlago pa je imel že tudi naturalizem, zato se je novi realizem še dopolnilno utemeljil. Opisani človek vse svoje žitje podreja težnji k sreči, ta težnja pa ga navdaja z dobroto in plemenitostjo. Čutnost in srce sta združena v skladnost, ki je pogoj tako za srečo kakor moralnost. V tem spletu ni mesta za zlo, ker pa ga je vsakdanja izkušnja dokazovala v obilni meri, je moral socialni realist skovati spet nove premise, ki v Kosovi razlagi zvene: »Izvor zla je torej v samem človeku. Toda človek ne obstaja abstraktno sam zase, ampak v določenih socialnih razmerah, te pa hkrati ustvarja in pod njimi trpi. Iz

takšne dvojnosti nastopa dvojen pogled na izvir zla v človeku, ki je za ideologijo socialnega realizma nadvse bistven. Človek, ki hrepeni po sreči in je dober po srcu, mora živeti v socialnih razmerah, ki so slabe; nasproti po svojem bistvu dobremu človeku stoje socialne razmere, ki so zlo. Toda takšen dualizem, ki na videz razdeli svet na dobrega človeka in slabe socialne razmere, ni dokončen. Tudi socialne razmere nastajajo iz človeka, nosijo jih konkretni ljudje, zato mora biti zlo, ki prihaja vanje, že v samih ljudeh. S tem se dualizem dobrega in zlega prenaša nazaj v človeka, vendar tako, da dobro obstaja še zmeraj v njegovem središču, kot njegova substanca, medtem ko so zla nagnjenja naključna stran človeka, njegova akcidenca. Ko bi namreč bila njegov substancialni del, bi se perspektiva, iz katere pojmuje socialni realizem človeka, nalomila in njegova duhovna osnova bi razpadla. Torej mora biti dobro substanca v človeku, zlo pa njegova akcidenca. Prav zato se zlo lahko iz človeka razrašča v slabe socialne razmere, te pa učinkujejo nazaj na človeka, ga kvarijo, v njem povečujejo delež zla ali pa prinašajo trpljenje tistim, ki ostajajo zvesti dobremu v sebi. Torej so navsezadnje te socialne razmere ključni vzvod v nastajanju zla in vzrok njegove moči nad človekom. Ker je dobro v človeku substancialno, je seveda mogoče upati, da bodo s potekom zgodovine nastale spremembe socialnih razmer, in sicer tako, da bo v njih dobro bistvo človeka prišlo v skladnost s človeško eksistenco, s tem pa se bo zmanjšala na minimum človekova zla akcidentalnost. Gre torej za upanje v zgodovino, ki postaja s tem bistvena razsežnost socialnorealističnega pogleda na človeka. To upanje seveda nikakor nima oblike eshatološkega prepričanja, po katerem je pot do zadnjih ciljev zgodovine že vnaprej začrtana in nezmotljivo določena« (vse to in naslednje iz študije *Med tradicijo in avantgardo*, ki je izhajala v XVIII. in XIX. letniku *Sodobnosti*).

Kontinuiteta med izročilom socialnega realizma in sodobno književnostjo je bila toliko lažja, ker so najpomembnejši predstavniki tridesetih let nadaljevali delo tudi po osvoboditvi. Med pripovedniki so bili v tem smislu najvidnejši zgledi: Prežihov Voranc, Miško Kranjec in Ivan Potrč, z nekaterimi pridržki pa tudi Juš Kozak in Ciril Kosmač. Od pesnikov so ostali dejavni Igo Gruden, Tone Seliškar in Mile Klopčič, dramatik pa sta zastopala Bratko Kreft in Ferdo Kozak. Po estetski moči je bila vsekakor na prvem mestu pripovedna proza, to je imelo za posledico, da je ta zvrst najdlje in najbolj ostala v tradicionalističnih okvirih. Najhitrejši razvoj je doživljalo pesništvo, kar je izviralo iz notranjih zakonitosti zvrsti same, v precejšnji meri pa tudi iz nereprezentativnosti vzornikov. Dlje se je držala dramatika, katere socialnorealistično podlago niso nadaljevali le Ivan Potrč, Mira Miheličeva, Matej Bor in Igor Torkar, temveč predvsem tudi Mirko Zupančič in Janez Žmavc.

Postekspresionistični oblikovni kompleks sta prenesla v povojni čas zlasti Anton Vodnik in Edvard Kocbek, vendar je bil vpliv prvega razmeroma omejen, drugi pa je pri sodobnih nadaljevalcih doživel občutne modifikacije. Važno je opozoriti, da Kocbek ni deloval kot pesnik, marveč je pomagal razslojevati oblikovne razsežnosti proze (*Strah in pogum*, 1951). V njej pa je bila ekspresionistična le manjša količina izraznih sredstev, medtem ko se je s svojo miselno in vsebinsko strukturo navezovala na evropsko leposlovno pobudo, ki se je naslanjala na eksistencialno ali celo že eksistencialistično filozofsko podlago. Kocbekova novelistika stoji v

tem pogledu tesno ob zgledu Vercorsove pripovedne proze, ki jo je bralec leta 1950 lahko spoznal tudi že v slovenskem prevodu, tako francoski kakor slovenski leposlovec pa sta izvirala iz Sartrovih pobud. Janko Kos je vzporedil Sartrovo klasično novelo *Zid* s Kocbekovo *Blaženo krivdo* in pri tem razkril zanimiva nasprotja, ki ločujejo slovensko eksistencialistično različico. Za prvega je ugotovil skladnost med leposlovno obravnavo in eno temeljnih postavk njegove filozofije; novela je umetnostno opredmetenje teze, da se človekov etos v razmerah nesmiselnega sveta spreminja v absurd. »Drugačno razmerje človeka in sveta, duha in stvarnosti prikazuje Kocbekova novela — junakova notranjost je v sebi nalomljena in omrtvičena, saj jo razdvaja konflikt med dvema moralama, med ‚zgodovino‘ in individualno vestjo ‚človeka‘; ker tega boja junak ne more odločiti sam, se prepusti mehanizmu omame in strasti, ki ju dojema kot obsedenost in zlo od znotraj, tako da šele iz njiju izpolni ukaz ‚zgodovine‘; toda komaj je zlo rojeno, že pride rešitev in očiščenje od zunaj, saj je stvarnost s svojimi naključji — in s tem najbrž s svojo stvarno zgodovino — narejena tako, da zlo dejansko le ni bilo storjeno; še več, tisto, kar je terjala ‚zgodovina‘, sploh ni bilo nujno, izdajavec ni bil izdajavec, konflikt se izteče v soglasje med ‚zgodovino‘ in človečnostjo.«

Kocbekove pobude so šle neposredno le v začetno prozo Andreja Hienega, medtem ko so drugi pisci zavračali njihovo miselno podobo, sprejeli pa literarne značilnosti, ki jih je uvedel avtor *Strahu in poguma*. V ospredje pripovednikovega zanimanja je stopila slikovita in nenavadna snov, dramatični fabulativni sklopi so se menjali z lirizacijami, tehnično sta se uveljavila posebej zunanji opis in notranja meditacija, vse omenjeno pa se je moralo iztekati v pozitivni etični perspektivi. »Podobno kot Vercorsove novele se tudi Kocbekovo pripovedništvo s svojimi pisateljskimi postopki giblje večidel v območju konservativne poetike, pri tem pa ob Vercorsu ves čas izkazuje elemente, ki so značilno Kocbekovi tako v slogu in načinu opisovanja kot v meditaciji in celo v kompoziciji, saj jih poznamo tudi iz njegovih memoarskih zapisov in pesništva« (J. Kos). Iz takšnih podlag so črpali predvsem Lojze Kovačič, Vladimir Kavčič in Dominik Smole, s posebno pozornostjo pa sta tej pobudi sledila oba tržaška pripovednika (Boris Pahor in Alojz Rebula). Tadva deloma v svojem delu naprej razvijata tudi Kocbekove miselne pobude, medtem ko so drugi spoznavali eksistencialistično miselnost iz evropskih izvirov (J. P. Sartre, G. Marcel, K. Jaspers, posebej pa M. Heidegger). Pri obeh Tržačanih je prav zaradi organičnosti njune miselne strukture, ki izvira iz slovenskega jedra in se iz njega vključuje v evropsko dogajanje, dosežena izredno visoka in razsežna umetniška moč. Pri drugih so ustrezne pobude naključne ali delne, zato je individualni razvoj omenjene trojice dovolj heterogen in skokovit, vzporedno s tem pa je v njem pogosto več eksperimentalnih zasnov kakor zrele umetnosti.

Enako zanimivo usodo so doživljale tudi postsimbolične oblikovne prvine, katerih razsežnosti so na Slovenskem opazne večidel med predstavniki starejšega rodu (Jože Udovič in Cene Vipotnik), med nosilci obravnavane dobe pa so manj razvite. Omenjeni J. Kos je ta kompleks po analizi, ki jo je opravil C. M. Bowra, označil takole: »Glavno znamenje, ki je vsem drugim rabilo za podlago, je bila volja služiti lepoti z veliko začetnico kot največji življenjski vrednoti, kot absolutu duhovnega in pesniškega življenja, in to ne glede na kakršnekoli tradicionalne metafizične in konfe-

sionalne, pa tudi socialne in moralne opredelilive. Čista lepota, pojavljajoča se kot notranje občutje ali pa samo kot zunanja forma, največkrat pa seveda kot oboje hkrati, je spet postala upoštevanja vredna vrednota slovenskega slovstva, kar že lep čas ni bila niti v ekspresionizmu niti v socialnem realizmu. In še drugi del postsimbolističnega programa, ki nujno dopolnjuje prvega — iskanju in ustvarjanju takšne lepote se mora posvečati pesnik ne iz nekakšne splošne metafizične veroizpovedi, ki jo je mogoče gojiti v svetovnonazorski, socialni ali politični skupini, ampak kot izjemen, osamljen in s svojim posebnim dojetjem sveta posvečen posameznik, ki si ustvarja estetsko metafiziko iz svoje subjektivnosti, oprt kvečjemu na izkušnje drugih podobnih posameznikov pred njim — kot so bili na primer Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke ali Valéry«.

Obraunavani trije oblikovno-stilni kompleksi, ki so izvirali iz simbolizma, ekspresionizma in novega (socialnega) realizma, so se vključili v sodobne književne tokove s tistimi lastnostmi, s katerimi so še vedno blizu našemu času. Simbolistična težnja v lepoto je vsekakor izraz popolne nezadovoljenosti v življenju, za ekspresionizem tipična notranja raztrganost in disharmoničnost sta bili skladni z doživetji današnjega življenja, od socialnega realizma pa je bil privlačen predvsem tisti del, ki je upal v poenotenje dobrega bistva človeka s človeško eksistenco. Večina slovenske književnosti 20. stoletja izvira iz enakih bivanjskih osnov, ki so jih avtorji razodevali v različnih oblikovnih mogočnostih. Sodobno slovstvo je povzelo njihove izkušnje, ker se je z njimi lahko povsem identificiralo, razen tega pa je bila silnost neposrednega doživetja takšne narave, da sprva ni mogla iskati novih oblikovnih razsežnosti. To je prihajalo postopoma in je bilo združeno z velikimi težavami, ki vse do danes niso odstranjene.

## II.

Pesništvo je nadaljevalo in do kraja razvilo tiste procese, ki jih je začela moderna. V vseh razločkih te ustvarjalne mogočnosti je vidna izrazita težnja, ki želi doseči tako imenovano čisto poezijo (*poésie à l'état pur*). Tej težnji so podrejene nadaljnje značilnosti, s katerimi je določeno sodobno pesništvo. V njem absolutno prevladujejo male lirske forme, v katerih je mogoče doseči skrajno strnjenost pesniškega izraza v estetičnem in semantičnem smislu. Pesnik vnaprej izloča vsako vsebino, ki bi se dala na kakršenkoli drugačen način izraziti ali parafrazirati, v njegovi zavesti in v izjavah, ki so na razpolago, se pojavlja poezija kot samostojen način raziskovanja in odkrivanja, katerega predmet ni le bistveno nova senzibilnost, temveč tudi mogočnost ustreznega pesniškega izraza. V središče pesniškega oblikovanja je stopila metafora, ki je bila vedno najmočnejši oblikovni instrument, danes pa je postala izključno instrument odkrivanja. To je povzročilo nadaljnje spremembe, med katerimi je prva zamenjava metrične kompaktnosti z načelom o semantični kompaktnosti. Nastanek svobodnega stiha je v daljšem razvoju pokazal, da semantična organizacija stiha lahko v celoti nadomešča nekdanjo metrično ali ritmično; tako se je zgodilo, da je metaforična ali simbolna mnogoznačnost dobila v poeziji središčno mesto, ki ga je dotlej imela metrična shema. To je potegnilo za sabo še nekaj stvari. Sodobni pesniški tekst postavlja pred raziskovalca problem, da ugotovi raz-

merje med tistim, kar kakšno besedilo izrecno govori, in tistim, kar je v njem dejansko implicitno. Razmerje je na strani implikacije, to pa je privedlo do tega, da je sodobna pesem za poprečnega bralca »težja« v primeri z razumljivostjo tradicionalnega pesništva.

Sodobno pesništvo se po definiciji ne želi spreminjati v kakršnokoli akcijo in niti ni oblikovano kot akcija. Posamezni deli pesmi in pesem v celoti se dajo primerjati slikarskemu pejzažu, zato ni čudno, da nekateri teoretiki zapažajo v sodobnem pesniškem besedilu pričujočnost nekdanje zahteve *ut pictura poesis*. Takšne značilnosti so povzročile, da je sodobna pesem po svoji zgradbi in sestavu statična. To misel lepo ponazarja Strniševa pesem *Vrbe*, ki se glasi:

V modri dvorani sanj,  
odeti v rumene obleke,  
spe gobavi kralji reke,  
polni mehkih ran.

Ob modrih oknih poletnega dne  
slonijo slabotna telesa  
in v prsih, kot srca strohnela,  
jim netopirji vise.

Ob navedenih posebnostih se je treba zadržati še pri enem problemu. Absolutno prevladovanje svobodnega stiha v sodobnem pesništvu je označeno z vse večjim približevanjem proznemu izrazu. V svobodnem stihu se ne pojavljajo metrični signali, ki bi s svojim ponavljanjem označevali bolj ali manj pravi ritmični sestav. Ravnotežje med metričnimi (muzikalnimi) in sintaktičnimi (semantičnimi) sestavinami, ki je bilo idealno še pri O. Župančiču in dominantno pri A. Gradniku, se je porušilo. Metrika svobodnega stiha se naravno prilagaja sintaktičnim in semantičnim zahtevam, zato je marsikje pesniško besedilo že težko ločljivo od proznega. Pesniki so se te nevarnosti zavedeli in začeli uporabljati navidezno metriko, ki jo je B. V. Tomaševski imenoval »varanje sluha«. Za zgled dve mesti iz Strniševe pesmi *Volkovi*:

- a) Po mehki zemlji tečejo volkovi  
čez goro, strmo in visoko do nebes.
- b) In med stvarmi, kakor da vstajajo iz njih,  
beže volkovi — kot na valu pena,  
kot nizka in plahutajoča senca  
velike ptice, ki v temo leti.

Nepričakovani in neobičajni sintaktični obrati, ki ne dovoljujejo bralcu, da stavek normalno spremlja, povzročajo navidezno metrično urejenost (tečejo volkovi / čez goro; plahutajoča senca / velike ptice). Navidezna metrična pravilnost je dosežena tudi na drug način, namreč s premiki in odmiki v sintaktični normativnosti (apozicije, izpostavljanje subjekta in pod.). Prav Strniša je začel obilno izkoriščati gramatične in metrične posebnosti, ki so po izviru srednjeveške in za sodobni čut arhaične. To je delal v dobri veri, da se približuje izvorni melodiji slovenščine, nasledek pa je bil precej

drugačen. Pesniški idiom je postal predvsem artistična in artificialna zadeva, ki se je gibala v okvirih svoje lastne konvencije. Takšno oblikovanje ni izviralo iz zahtev stanja, v katerem je nastajala pesem, bil je posledica od zunaj nastale izumetničenosti, ki je vodila v maniro.

Opisane lastnosti so po svoji vsebini takšne, da lahko pomenijo le konec nekega razvoja. Pesništvo zadnjih let se je dejansko odreklo svojemu izročilu. S parafrazo Romana Jakobsona bi ta problem najbolj označili kot prelom med načelom skladnosti po selekciji in načelom skladnosti po kombinaciji. Najvidnejši rezultat tega drugega je tako imenovana konkretna poezija. Vprašanje konkretne poezije je v teoriji in praksi dovolj zapleteno, kljub temu pa je zanjo mogoče ugotoviti skupni imenovalec. Uporablja jezikovno gradivo, besed pa ne veže v smiselne enote, ki bi želele nekaj prenesti od avtorja k bralcu, marveč se zadržuje izključno na zvočnih in vidnih oblikah ali na semantični napetosti jezikovnega gradiva. Za predstavnika konkretne poezije jezik torej ni toliko sredstvo komunikacije, pač pa je predvsem gradivo, od katerega je mogoče dobiti estetsko lepe oblike. Znotraj te opredelitve, do katere je prišla brazilska književna skupina *Noigandres* (1955), sta teoretično mogoči dve smeri. Prva zastopa stališče, da je jezik natančen razumski mehanizem, ki dovoljuje kakršnokoli eksperimentiranje. Druga smer vidi v jeziku živ organizem, ki je nabit z energijo, le-to je mogoče prek lingvističnih skupin vedno sprostiti. Ta skupina se imenuje tudi spacializem.

Konkretna poezija se uresničuje v več oblikah. Prva, najbolj znana in najbolj preprosta, je vizualna (vidna) poezija, ki je po svoji pojavnosti obliki blizu slikarstvu. V njej semantična vrednost besednega gradiva ni še povsem zavržena, čeprav je pogosto zreducirana na igro besed ali zlogov, kljub temu pa je zanjo prvenstvena vizualna in grafična oblika. Mogoče je, da se v skrajnostih odreja besed in zlogov ter prevzame ali črke ali interpunkcijska znamenja; s tem se — po besedah samih avtorjev — jezik spremeni v čisto energijo.

V slovenskem slovstvu ni prišla prav do veljave fonetska poezija, ki uporablja zvoke, katere je zmožen uresničiti človekov govorni organ, le-te prenaša na magnetofonski trak in jih prilagaja njegovim tehničnim možnostim. Semantična poezija se je pojavila med sodelavci *Tribune* (zaporedje znamenj ali besed), v skupini OHO pa so gojili še kinetično, multidimenzionalno, taktilno in objektivno poezijo. Vsem tem poskusom je podlaga teorija znakov, ki jo je formuliral Max Bense. Po njem je splošna teorija umetnosti le del teorije komunikacije; umetniško delo je le posebna vrsta informacije, ki se imenuje »estetska informacija«. V osnovi Bensejeve nove estetike je splošna semiotika, ki jo je že pred prvo svetovno vojno utemeljil ameriški matematik in filozof Charles Sanders Peirce. Vsaka stvar, ki ustreza tako imenovanemu trojnemu odnosu, lahko prevzame vlogo znaka. Trojni odnos je izpolnjen, če kakšna stvar lahko postane sredstvo, ki je v razmerju do določenega predmeta ali pojma in do razlagalca. Trojna znakovna zveza je torej sestavljena iz naslednjih kategorij: sredstvo — objektivni odnos — razlagalski odnos. Znak pa se uporablja za nekaj, kar je drugo ali isto (le da v drugačnem sobesedilu); je posrednik in v službi komunikacije, hkrati pa stoji namesto nečesa in s tem dopolnjuje ali kodificira. Ob trojni znakovni zvezi obstaja torej še trojna znakovna funkcija, ki jo sestavljajo kategorije: stvaritev — komunikacija — kodifikacija. Znak je mogoče podvreči

trojnim manipulacijam ali operacijam, ki so dodajanje, preseganje in ponavljanje, to pa je trojna operacija znakov. Ker se je tudi v slovenskem slovstvu uveljavil izraz programirana literatura (umetnost), je treba dodati še Bensejev sklep, v katerem pravi: »Vsekakor je popolnoma jasno, da se razmerja med umetnostjo in komunikacijo lahko določijo s številčnimi sredstvi teorije informacij in se dajo abstraktno klasificirati s sredstvi semiotike. Beseda je očitno še o razmerjih, ki nimajo le analitičnega pomena, ne rabijo samo analitičnemu opisu umetniškega dela (kakor se kaže pri proizvodnji glasbe, besedil in grafičnih del s pomočjo elektronskih računalnikov), lahko se uporabijo tudi sintetično ali za proizvodnjo 'umetne' umetnosti, ki je ustvarjena strojno. Vsaj podlage 'ustvarjalske estetike', s pomočjo katere je moč tudi po metodi načrtovati estetske informacije, so danes znane«.

Izviri za nastanek konkretne poezije so v slovenskih tokovih, kakor so bili futurizem, dadaizem in letrizem, neposredni predhodniki pa so ustvarjalci, med katerimi so najznačilnejši Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Ezra Pound, E. E. Cummings, Raymond Queneau, na Slovenskem pa se je ta smer lahko oplajala v *Integralih* Srečka Kosovele, ki so bili prvič predstavljeni javnosti leta 1967. Poleg tega je bilo pričujoče tudi izročilo dvajsetih let (npr. *Tank*, 1927), v katerem so se prav tako združevali pesniki in slikarji. Sodobni avtorji, ki so sprejeli za svoj izraz različne oblike konkretne poezije, so se zanjo odločili iz dveh razlogov. Prvi razlog je bil v želji, da se iz umetnosti izloči vse, kar je v kakršni koli zvezi z ideologijami. Izraz *konkreten* je treba razumeti kot nasprotje izrazu *abstrakten* v smislu, ki jima ga je dal že Hegel. Po njem je abstraktno tisto, iz česar so izvedene nekakšne lastnosti, medtem ko naj bi bilo konkretno zgolj to, kar je samo po sebi. Slovenski predstavniki te smeri (M. Pogačnik, I. G. Plamen, Fr. Zagoričnik, M. Matanovič, Vojin Kovač-Chubby in zlasti Matjaž Hanžek) pa so šli v ustvarjanje materialne umetnosti še iz enega razloga. Znakovna poezija je namreč nastala kot reakcija na spolitizirani jezik prejšnjih rodov; ta jezik je bil arbitrarne narave, kar je imelo za posledico težnjo mladih, da se rešijo v nekakšni metaliteraturi, ki bo s postopki kombinatorike in konstruktivnosti napravila prostor za racionalni lirizem. Najnovejše dogajanje v slovenski liriki je potemtakem slovstvena reakcija na idejno-stilne norme, ki so označevale socialni realizem in eksistencializem.

Pripovedna proza ima manjše oblikovne razsežnosti, kljub temu pa je tudi zanjo značilno prestrukturiranje iz tradicionalnih v sodobnejše prijeme. Pri tem ne gre zgolj za premene, ki so nastale s pojavom novega romana v ustroju fabule ali psihologije, marveč je treba imeti v mislih značilnosti celotne dobe. V tem pogledu sta odločilni zlasti dve stvari. Prva izhaja iz dejstva, da sodobni prozni tekst ni več kontinuiran tok kakšnega dogajanja, temveč je njegova struktura sestavljena iz sukcesivnih izvirov, ki so med sabo v razmerju ponavljanja, različice ali simetrije. Druga lastnost je opazna v tendenci moderne proze, ki želi pojačati pričujočnost lirskih mest, vzporedno s tem pa oblikovati besedilo po zgledu esejistične diskurzivnosti. Sodobna proza se tako vse bolj staplja z esejem, s tem pa prihaja do sinteze med filozofsko splošnostjo izpovedi in pesniško konkretnostjo oblikovanja.

Sodobno slovensko slovstvo ima več posrečenih zgledov takšnega tipa proze. Med najznačilnejšimi pisatelji te vrste sta predvsem Jože Javoršek in Alojz Rebula, v to smer pa teži tudi večina drugih (npr. Boris Pahor,



Lojze Kovačič, Pavle Zidar, Andrej Hieng). Pojavila sta se celo dva romana-eseja, od katerih prvi na podlagi hudega osebnega doživetja razmišlja o osebni in narodni eksistenci (Javoršek, *Kako je mogoče*), drugi je posvečen témi zla in odpornosti v človeku (Pahor, *Nekropola*). Pri drugih avtorjih gre za vpletanje esejističnih digresij, ki trgajo fabulativni sklop celote. Tak primer je zlasti Pavle Zidar s svojimi zadnjimi deli; v *Tumorju* je ob »zgodbi« tudi obilo takihle mest: »Zginila sem v temo in pregledovala zvezdnato nebo. Misel za misljo sem pošiljala tja gor — ali tja dol: nihče ne ve za pravo smer. Prave smeri sploh ni. Človek si jo izmišlja: bedak!«

V dramatiki sta se vidneje uveljavili predvsem pesniška drama in drama s témo iz klasike (antike). Ena kot druga sta lahko hkrati (zgled je Tauferjev *Prometej* ali Smoletova *Antigona*), kljub temu pa je problematika za vsako posebej specifična in zahteva posebno obravnavo. Pesniška drama je v primerjavi z dramo v prozi vsekakor edina zadržala odlike velike književnosti. Pomen dramskih besedil, ki so jih napisali Smole (*Antigona*), Strniša (*Samorog* in *Žabe*), Zajc (*Otroka reke*) in Taufer (*Prometej*), presega vse, karkoli je bilo v tej ustvarjalni zvrsti napisano po vojski. Razlog je dokaj preprost: v vseh teh besedilih so obravnavana bistvena vprašanja bivanja in zgodovine, in sicer v obliki, ki je celotna in celostna hkrati. Pesniška (poetska) drama je torej v sodobni dramatiki edina ohranila tisto visoko stopnjo miselne in čustvene artikulacije, v katero je ta ustvarjalna mogočnost od nekdanj težila. Kaj takega bi bilo najbrž mogoče doseči edino še v tragediji, saj redki slovenski zgledi (predvsem Smoletov *Krst pri Savici* in Hiengov »ciklus o Špancih«) s svojimi intelektualnimi implikacijami dajejo dovolj opore za takšno misel.

Pesniška drama se je teoretično zgledovala pri T. S. Eliotu, ki je v sestavku o tem problemu pisal, da gre za dramsko vrsto, ki je »idealni medij za poezijo«, obenem s tem pa tudi »najbolj neposredno sredstvo družbene koristnosti pesništva«. Eliota je zanimalo predvsem, kako bi pesniški stih lahko znova postal dramsko funkcionalen, a da pri tem ne bi izgubil nobene od lastnosti, po katerih spada v veliko poezijo. Ta postavka je tudi v delih slovenskih predstavnikov, ki si vsak po svoje krčijo ustrežno pot. G. Strniša ima na primer takole mesto v *Samorogu*:

Živimo v svetu, ki je kriv  
in brez vrat ko hiša polža —  
ta svet ni lep, ta vek ni zlat.  
Kaj bo beraču tvoja solza,  
če se ne spremeni v drobiž!  
Jaz pa mu dam srebrnik  
in kruh in čevlje za jesen. (II, 15)

D. Smole je v *Antigoni* večidel uporabljal stihe naslednjega tipa:

Kaj pa, zaboga, ste pravzaprav se namenili  
ukreniti s tem, kar imenujemo življenje?  
Ga hočete steptati čisto v tla, umazati do kraja,  
svetlo prebarvati v temno, storiti, da bo sonce  
sijalo črno, namesto zlato in bleščeče?  
Želite, da trave naj ne bo več zelene  
in mak na polju ne kima več z rdečo glavo? (II)

Zajčev stih v *Otrocih reke* je tretja mogočnost za slovensko pesniško dramo:

Vse odgovore boš moral najti sam.  
 Vse poti poiskati. Znova poiskati.  
 Vse vezi navezati.  
 Za življenje je treba dajati.  
 Dajati je treba meso svojih stegen.  
 Sneg svojih prsi.  
 Led svojih bokov.  
 Dati je treba vse, kar imaš.  
 Mati ne ve ničesar drugega.  
 Zato je taka njena sodba.

Vsi trije zgledi se približujejo prozi bolj, kot bi pričakovali. Navedenim trem pesnikom gre za svobodni stih, ki pa je organiziran, kot je bilo to zapaženo v pesništvu sploh. Tu so meje med dvema ustvarjalnima mogočnostma izginile, pesniška drama po svoji literarno-oblikovni strukturi teži in spada v pesništvo. V zvezi s tem se pojavlja vprašanje te vrste kot gledališkega besedila. Z izjemo *Antigone*, ki je po svojem sestavu izredno teatrsko uspešna, so vsi drugi zgledi zaživeli lahko z večjimi ali manjšimi režijskimi spremembami, Zajčeva »igra« *Otroka reke* pa je na odru celo težko predstavljava. Pesniška drama je tako kot sodobno pesništvo sploh najprej namenjena branju in šele nato uprizarjanju.

Drame, ki se oslanjajo na motive ali zgodbe iz nekdanje zgodovine ali književnosti (npr. antična mitologija, španski srednji vek, francoska meščanska revolucija), so se pojavile v večjem številu tudi v slovenski sodobni književnosti. Poglavitno za dobro razumevanje Smoletove *Antigone* je kritično doživetje, kar ustreza tudi prvobitni inspiraciji Smoletove drame, ki je prav tako začeta v kritični ustvarjalni pobudi.

Pregled najbolj značilnih oblikovnih razsežnosti sodobne slovenske književnosti lahko ugotovi izredno široko skalo prijemališč, ki so določala njegovo zgodovinsko dogajanje. V horizontalnem smislu gre za izginjanje tradicionalnih postopkov (postrealistični, postekspresionistični in postsimbolični stilni kompleksi), ki jih zamenjujejo novote sodobnega sveta. Tako imenovane avantgardne smeri v sodobnem slovstvu so se priključile na dognanja današnje znanosti (teorija informacije, fenomenologija percepcije, teorija igre, razvoj grafičnih tehnik ipd.) in so že izoblikovale novo književno resničnost, ki jo je težko definirati s tradicionalnimi pojmi. Odtod izvira nesporazum te književnosti z današnjo kritiko in s sodobnimi bralci; jasno pa je, da smo priče pojavu, ki je tu in se ga ni mogoče več znebiti z nobenim zanikovanjem. V naši zavesti ne bi bilo treba zbirati dokazov za vnaprejšnje odklanjanje, temveč iskati prej momente, ki bi omogočili normalen razvoj smeri. Kulturnozgodovinska upravičenost smeri je nedvomna, neovirana rast pa bo edina lahko razkrila tudi, ali je zmožna dati umetniške rezultate trajne vrednosti. V tem pogledu je prihodnost književnosti vsaj deloma v rokah sodobnikov, ki so priče daljnosežne miselne in oblikovne prestrukturacije slovstvenega dogajanja.

## III.

Ob opisanih dogajanjih v sodobni književnosti seveda ni mogla ostati nedotaknjena beseda, ki je osnovno gradivo za nastanek besedne umetnosti. Edvard Kocbek, ki je leta 1963 objavil *Misli o jeziku*, je svoj sestavek začel s spoznanjem, »da postaja vprašanje jezika veliko vprašanje človekovega uresničevanja«. Nadaljeval je: »Beseda je za človeka začetek bivanja, utemeljevanje njegovega jaza v družbenem in moralnem redu. Dokler se človek ne začne posluževati besednega izraza, vlada v njem tišina organskega življenja; iz vegetativnega stanja se prebudi šele z govorom, ko se usmeri v svet in nagovori bližnjika. Afirmacija individualnosti se začne šele z zavzemanjem odnosov, ko začne z besedo oživljati samega sebe in pozivati bližnjika. Človekovo bitje je naravnano v to, da se udeležuje resničnosti. Sleherna beseda je magični ključ, ki odpira vrata v neznani svet okolja in zgodovine. Razvija novi način bivanja in pojmovanja resničnosti. Z imenovanjem postajajo stvari v človekovi zavesti stalne podobe, v nekem pomenu resničnejše in varnejše od stvari samih, ker živijo v njej tudi takrat, ko stvari same niso več navzoče. Beseda daje človeku več od navzoče stvari, odpira mu njen pomen. Najprej mu omogoča identifikacijo stvari same, zatem mu stvar pojasnjuje, nazadnje pa mu še posreduje sposobnost rokovanja z njo«.

Po tem antropološko razvojnem vidiku se Kocbek spušča še v družbeno-moralne razsežnosti problema. Takole pravi: »Govorim kratko in malo zato, ker nisem sam. Govor se ni začel kot samogovor, ampak kot dvogovor, nastal je v medčloveškem prostoru, ker je ekskluzivnost, kakor jo kaže narava, kompenziral s komunikacijo do človeka. Noben človek ne more vztrajati v sebi, bližnjik je fizični in moralni pogoj mojega bivanja.« Nekaj kasneje pa še: »Govorica torej ni samo tehnika ali irtizem, funkcionalizem in igra, temveč je medčloveško razmerje spodbujanja, izzivanja, bogatenja in napredovanja. Govoreči človek je izvor nagibov in namenov, z njimi stopa iz sebe tako, da se integralno izraža in preobraževalno vpliva na svoje okolje. Zato se beseda nikoli ne obrabi, dokler je usmerjena v oblikovanje bitnega presežka. Pojmovanje jezika kot zgolj orodja je torej reakcionarno pojmovanje, ker ga trga iz človeškega soodnosja in pod zgolj filološko podobno noče videti, da je vrednost jezika pravzaprav vrednost njegovega govorivca.«

Ta humanistična jezikovna izpoved se je po svoji notranji logiki morala utemeljiti tudi v narodnosti: »Jezika se naučimo hkrati s svojim počlovečevanjem. Kdor se nauči materinskega jezika, opravi prvo in največjo duhovno dejanje, stvari si vzdigne iz nejasnosti v znanje, tujstvo si spremeni v domačnost, spoznanje v položajno resnico. Prvi človekovi doživljaji so zavečna dejanja, le enkrat samkrat se prvič nasmehnem svoji materi, le enkrat samkrat rečem prvokrat večer, le enkrat samkrat doživim smrt. Vse te in neštete druge enkratnosti se uresničijo le v prvinskem jeziku in v njegovem deviškem stanju. Le materinski jezik ustvari bitni stik med človekom in resničnostjo, le v njem se začne proces človekove preobrazbe in v nekem smislu tudi proces preobrazbe sveta.«

Kocbekov nazor o jeziku je izjemno miselno razčlenjen in poglobljen. V svoje jedro je prevzel tisto plemenito vizijo o vrednosti besede, ki so jo gojili

jezikoslovci in jezikovni filozofi od W. Humboldta dalje. Neohumanistični nazor, ki mu je bil človek središče in mera vsega obstoječega, se je razvil v pojmovanje jezika, v katerem so bile združene predvsem antropološke in moralne razsežnosti tega pojava. Te razsežnosti so takšne narave, da je mogoče sprejeti tezo M. Heideggerja o jeziku kot hiši biti. Neohumanistično ozadje in ontološko pojmovanje jezika je prišlo v novejšem času pod vprašaj. Že E. Kocbek je v razmerju človeka do besede spoznal znamenje krize, pojvni avtorji pa so to krizo že tudi izrecno razvili. Tako je na primer K. Kovič v pesmi *Psalm* pisal:

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

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

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

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

Nekaj let kasneje se je pesnikova misel v tem pogledu še bolj izostrila. Prva kitica *Soneta* se glasi:

Beseda je beseda in večbeseda.  
Strašen prostor iz ječe njenih glasov valovi.  
V njem plavamo kot lovci v prozorni vodi.  
Ker ne vidimo plena, se nam motna zdi.

Podobno kot Kovič je začutil krizo tradicionalnega pojmovanja jezika tudi D. Zajc, ki je na uvodno mesto zbirke *Jezik iz zemlje* postavil pesem *Kepa pepela*. Njen zadnji del slove:

Takrat začneš iskati ključ svojih ust.  
Dolgo ga iščeš.  
Ko ga najdeš, odkleneš lišaj svojih ustnic.  
Odkleneš rjo svojih zob.  
Potem iščeš jezik.  
Ampak jezika ni.  
Potem hočeš izreči besedo.  
Ampak tvoja usta so polna pepela.

In namesto besede se skotali  
kepa pepela med saje  
v tvoje grlo.  
Zato odvržeš zarjaveli ključ.

Potem si napraviš nov jezik iz zemlje.  
Jezik, ki govori besede iz prsti.

Oba pesnika sta o jeziku izrekla nekaj izredno važnih misli. Kovičevi sklepi so bolj intuitivne narave, zato niso opremljeni z vsemi razsežnostmi, ki so za ta problem važne. Očitno je, da beseda ni več odlika, po kateri se človek razločuje od drugega živega sveta. Na eni strani je »blašena nerazumnost živali«, ki ji ne stoji na razpolago beseda, vodijo pa jo čuti in nagon. Druga stran (človek) ima zavest, ki ločuje dobro od zlega, vendar avtor ni na njeni strani. Beseda, ki je izraz duha in most do človeka, je postala strup, iz katerega se rojevajo nesporazumi. Do nesporazumov pa prihaja, kadar je beseda rabljena ali dvosmiselno ali s stališča sile, kar pomeni, da se Kovič ne more več z zanesljivostjo držati nekdanjega koncepta o jeziku. Kitica iz druge pesmi potrjuje misel o nepreciznosti besednega gradiva, s katerim ustvarjalec lahko oblikuje. V celotnem kontekstu pa je treba naglasiti zlasti stih o čutih, ki so »začuden nad stvarmi«, ker je s tem odprta mogočnost za nastanek drugačnega pojmovanja besede v slovstvenem delu. Kovič postavlja stvari ob čute, razmerje med njimi pa ponazarja s pojmom začudenje. S tem je iz pesniškega oblikovanja izginil ves nadrejeni svet pomenov, katerega nosilec je bila beseda, omogočeno pa je bilo primarno doživetje pesniškega in nastanek takšne poezije, ki je samo lepota.

Podobna miselnost preveva tudi Zajčevo pesniško besedilo, ki prav tako izhaja iz postavke o neustreznosti besede in slovstvenega izraza. Tradicionalna pesniška govornica je kot zarjavel ključ, s katerim ni mogoče odkleniti vrat v prostor, v katerega bi želel stopiti pesnik. Tudi Zajc izreka nezaupnico nekdanjemu slovstvenemu izrazu, v nasprotju s Kovičem, ki je ostal le pri ugotovitvi, pa je poskusil z novim jezikom. Ta jezik primerja z zemljo in prstjo, kar pomeni, da mu gre za vzpostavitev nekih elementarnih izraznih sredstev, ki naj bi nazorno predstavila svet absurda, v katerem se giblje današnji človek. Tako je odprl vrata jezikovnim plastem, ki so do njega bolj ali manj veljale za nelepe (goli predmeti in živalski svet, ki vzbuja strah ali stud). Nobena od teh plasti se v pesnikovi osebni praksi še ni osamosvojila, vsaka je bila v tesni zvezi z bivanjsko resnico, ki jo je izpovedovalo njegovo pesništvo.

Oba primera o problematiki jezika imata pesnika, ki jemljeta besedno umetnost zares, pa je zato tudi njune ugotovitve treba vzeti hudo resno. Očitno so se v jeziku dogodile spremembe, ki povzročajo navzkrižje med njim in pesniškim oblikovalcem. Za humanistično tradicijo je bil besedni izraz najvišja oblika človekove udeležbe v svetu, v sodobnosti je ta aksiom postal načelno vprašljiv. Današnjemu ustvarjalcu je predvsem jasno, da jezik več ne obvlada vseh spoznanj, ki so v zakladnici človeškega uma. Veliki prostori sodobnega znanja so zajeti v neverbalne izraze (matematika, simbolična logika, formule o kemijskih in mikrofizikalnih razmerjih), z njimi pa se okoriščata tudi nefigurativno slikarstvo in konkretna glasba. Svet besede torej ni izgubil samo svoje težnje, da se takoj družbeno uresniči (beseda, ki je »meso postala«), temveč se je tudi bistveno zožil. Sodobne filozofske in lingvistične razčlembе dokazujejo, da je jezik omejen pojav in da se prek njegovih meja na noben način ne more. Razvrednotenje jezika je prišlo v skrajnostih do veljave pri piscih, kakor sta E. Ionesco ali S. Beckett,

pojavnovega romana pa je pokazal, da je jezikovno komunikacijo mogoče izvesti ne samo na ravni besedne artikulacije, marveč tudi z drugačnimi sredstvi in pripomočki.

Drugo spoznanje, ki je zadevalo bistvo jezika, je izhajalo iz teze o njegovi nespecializiranosti. Jezik po svojem bistvu namreč ni prilagojen nobenemu izkušnjskemu ali znanstvenemu področju, kadar pa ga katero od le-teh uporablja, se razkrije kot dvosmiseln in nenatančen, s svojim konvencionalnim sestavom simbolov pa ne ustreza celotnosti takega področja. V slovstvu je bil ustrezen položaj še težji. Sleherna uporabljena beseda je bila opremljena s pomenom, ki je bil posebej obdelan za neposredno družbeno uresničitev. Vrednost slovstvenega dela je bila odvisna od pomena ali namena njegove vsebine, edini njun nosilec pa je bila beseda. Zlorabe pomenov, ki so prihajale z različnih strani, so tako po svoje devalvirale besedo in pripomogle, da je slovstveno ustvarjanje začelo iskati nove izrazne načine.

Za začetek so se ustvarjalci zadovoljili, da besednemu izrazu dodajajo še vidne sestavine, ki naj bi odvzele mogočnost ideološke zlorabe besedila. Na ta način je prišlo do uporabe kaligramov (njihov začetek je pri G. Apollinairu), s pojavom konkretnega pesništva pa je bil ustvarjen že popolnoma nov vizualni jezik. Po M. Benseju umetnosti kot ustvarjalni proces ni mogoče izvajati iz analogij z naravo; umetnost je izključno le delo duha, ki ga zanimajo dejstva in razmerja med njimi, v skrajnem primeru le še mogočnost urejanja teh razmerij. S tem je beseda izgubila vlogo, ki jo je imela kot nosilec pomena, postala je samo gradivo za prikazovanje. S tem se je spremenila v znak, ki ga pesnik vključuje v svoj sestav znakov po načelu aleatorike. Če s te strani pogledamo 4. fazo *Izvidnice* Zagoričnika, ki se glasi:

Suknja je odpeta  
od peta do peta

Suknja je  
odpeta ali zapeta  
pesem

maček ali sablja  
starikav opomin  
spomina.

vidimo, da sta edini oblikovalni načeli naključnost in konstrukcija. Sodobni pesniški avantgardist želi proizvajati oblike, ki ne bodo imele nobene zveze z determinizmom. Zato se izogne celo besedi, ki je za bralca še vedno lahko obremenjena s pomeni, ter se zateče v popolnoma nerazumljivo zaporedje glasov, ki so povezani v besede in stavke. Takih zgledov je več pri omenjenem pesniku, na primer v *Protitoku*:

mar presal akmes  
in sotniž opor  
komat tres  
skri gambi vzor  
kot ako pač ter  
omno lans gaber

Ta pesem, če jo je mogoče še tako imenovati, ima svoj izvir v teoriji letrizma (nekateri predlagajo zanj naziv fonizem): po njej so samo glasovi lahko zares umetniški, ker niso — kot besede — komunikacijsko sredstvo. Navedeno besedilo ima zgolj in samo zvočno ali slušno vrednost, v njem ni ničesar, kar bi bilo že znano ali bi se dalo vključiti v kakšen obstoječ vrednostni sistem. Poleg tega je v njem opazna še ena težnja sodobnega slovstvenega oblikovanja. Le-to namreč želi doseči univerzalno razumljiv jezik, ki ga teoretiki imenujejo »verbi-voko-vizualen«, z njim se umetniški tekst poslavlja od narodnostnih meja besednega medija.

Vprašanje besede in slovstvenega izraza v sodobnem slovstvu s povedanim seveda ni izčrpano, vendar tu ne gre za vse podrobnosti, ki jih razodeva problem v dosedanjem razvoju. Pričujoči zapis je želel ugotoviti zgolj sistemske premene, do katerih je prišlo v pojmovanju obeh pojavov, te premene pa je bilo mogoče ugotoviti s primerjavo med Kocbekovim teoretičnim zapisom in pesniško dejavnostjo sodobnih ustvarjalcev. Tisto, kar je v zvezi s tem predvsem treba poudariti, je dejstvo, da so bile v dogajanju zapletene iste moči, ki so delovale na vseh drugih področjih slovstvenega življenja. Boj med besedo kot pomenom in besedo kot znakom je prav tako nasledek širšega kulturnozgodovinskega in antropološkega spopada, ki so ga raziskovalci označili kot razpadanje humanističnega koncepta, in kriznih položajev, ki jih to razdejanje povzroča.



Andrej  
Inkret

### Jovan Vesel Koseski — vprašanja literarne zgodovine

Predmet pričujoče študije\* je po vsem tistem, kar je o njem že izrekla slovenska literarnozgodovinska veda, več kot sporen. Pesništvo Jovana Vesela Koseskega (1798—1884) se je tej vedi tako rekoč samo po sebi razkrilo za stvar, ki v celoti pripada samo še preteklosti in do katere potemtakem ni več mogoče vzpostaviti tistega aktivnega in obenem specifičnega »poetskega« razmerja, kakor ga zahtevajo in seveda omogočajo »prava« ali »dejanska«, še zmerom »živa« pesniška besedila. Za takšno razmerje, ki ne more biti drugega kot posledica in hkrati konstitutiv posebne strukturiranosti pesniških besedil, je namreč najbolj značilno prav to, da ne priznava zakonitosti časa, zato seveda v njem oziroma zanj ekskluzivni literarno-zgodovinski pojav in problemi ne morejo imeti nobenega pomena. Pesniška besedila se v okvirih takšnega aktivnega poetskega razmerja radikalno in tako rekoč absolutno upirajo času. Zmerom so v celoti navzoča v sedanjosti, preteklost je zanje neeksistentna; pesniška besedila sama po sebi nimajo nobene zgodovine. Njihov edini čas je sedanjost. To je namreč

\* To je odlomek iz knjige, ki izide letos pri mariborskih Obzorjih.