

UDK 821.163.6.09–1"1990/2000"

*Irma M. Plajnshek - Sagadin*

Ljubljana

## PESNIŠKI SVETOVI »MLADE SLOVENSKE POEZIJE« 90. LET\*

Sodobna slovenska poezija štirinajstih mlajših (pretežno v 70. letih rojenih) avtorjev kaže v 90. letih predvidljivo neenotno podobo tako v slogovnih kot tudi v motivno-tematskih in formalnih plasteh besedil. Pesniki pretežno ne posegajo po eksperimentalnih ter izzivalnih besedilnih postopkih, pač pa neprevratniško nadaljujejo izrazno zmernost, ki je značilna že za predhodna 80. leta. V »mladi slovenski poeziji« najdejo svoj prostor tako (neo)intimizem in metafizične vsebine kot tudi parodičnost, imaginacija ter osamosvojena metaforika.

The contemporary Slovene poetry of fourteen younger poets (born mainly in the 1970's) in the 1990's displays a predictably heterogeneous picture, i.e., in stylistic as well as in thematic and formal aspects of the texts. Poets generally do not reach for experimental and provocative textual processes, but rather in a non-rebellious manner continue the moderation in expression, already typical of the 1980's. In the »young Slovene poetry« there is a place for (neo)intimism.

**Ključne besede:** slovenska poezija (1990–), generacija, besedilni svet, (avto)poetika, motivno-tematska analiza

**Key words:** Slovene poetry (1990–), generation, textual world, (auto)poetics, motive and thematic analysis

Opazovala in raziskovala sem pesniške svetove mlajših slovenskih avtorjev. Na podlagi motivno-tematskih analiz oziroma interpretacij besedil, predvsem vsebinsko značilnejših enot, sem skušala izluščiti značilnosti opusov obravnavanih pesnikov in pesnic. Želela sem dognati osnovne poteze njihovih besedilnih svetov in idejnih, miselnih izhodišč, ki jim zarisujejo obzorje ter pozornemu bralcu ponujajo dobršno mero doživljajsko-interpretativnih oprijemališč. Avtorji, ki jih analiza zajema, so rojeni povečini v 70. letih, njihove revijalne in knjižne objave pa vplivajo na podobo slovenske poezije predvsem v 90. letih. Generacijsko gledano jih poimenujem tudi z – po zgledu analize proznega korpusa vidnejših avtorjev 80. let (gl. Virk 1991) – verjetno le zasilnim izrazom »mlada slovenska poezija«.<sup>1</sup> Štirinajst za to obravnavo izbranih avtorjev (obe pesnici in dvanajst pesnikov) je takole postreglo s pesniškimi prvenci: v letu 1990 objavita svojo prvo knjigo Novica Novakovič in Matjaž Pikalo, v letu 1991 (število prvencev v skupini obravnavanih avtorjev je bilo takrat največje) Jurij Hudolin, Miklavž Komelj, Peter Semolič, Robert Titan Felix ter Uroš Zupan; v letu 1995 poseže le Aleš Šteger, čez dve leti, 1997, nastopijo Jaka Košir, Taja Kramberger in Gregor Podlogar, leto kasneje (1998) Klemen Pisk, še naslednje leto, 1999, pa opozorita nase Primož Čučnik in Barbara Korun.

---

\* Članek je nastal na podlagi A- in B-diplomske naloge na Oddelku za slovanske jezike in književnosti ter na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo leta 2002, mentorja: izr. prof. dr. M. Juvan in doc. dr. V. Snoj.

<sup>1</sup> Zdi se, da je oznaka revitalizirana približno vsako novo desetletje, ko literarna znanost skuša poimenovali naj sodobnejše pesniške korake in najmlajše ustvarjajoče avtorje nekega obdobja (prim. Poniž 1989).

Seveda se vseskozi zastavlja vprašanje upravičenosti rabe pojma »generacija«, saj se bolj ali manj samosvoje ustvarjalnostne poti obravnavanih avtorjev med seboj ne srečujejo v na prvi pogled razvidnem enotnem, že kar programskem načelu, priseganje na iste pesniške zglede pa pogosto ostaja le na zunanji, deklarativni ravni in ne sega v sam poetološki ustroj njihovih besedil, pesniških svetov. Zato bolj kot o generaciji – čeprav privajeni izraz vseskozi uporabljam – razmišljam o skupini izbranih pesniških avtorjev.

Sodobna slovenska poezija mlajše generacije, ki odločneje nastopa ravno v 90. letih, je – kot pri reflektiranju pesniškega dogajanja zadnjih desetletij pogosto ugotavljajo tako domači kot tuji literarni zgodovinarji<sup>2</sup> – zaznamovana s t. i. pluralnostjo (avto)poetik, z različnimi, individualno avtorskimi pristopi. Čeprav je pojem eden od ključnih za uvrstitev v t. i. postmodernistično paradigmo, se kljub nekaterim značilnim postopkom (citatnost, intertekstualnost, avtorefleksivnost itn.) nisem usmerjala v ugotavljanje ter razčlenjevanje tovrstnih načelnih vprašanj in labirintov. Nemogoče pa je bilo vsaj na nekaterih mestih – v sociološkem pogledu pač – ne dotakniti se tudi vprašanja postmoderne in (sodobne slovenske) poezije, predvsem njene navezave na predhodna pesniška »poglavja«. Pritrditi velja misli, ki jo v eni svojih študij zabeleži B. Paternu, da »evolucijski aspekt ostaja razmeroma najbolj odporen, najbolj dopolnjevanja zmožen in gibljiv aspekt literarnih ved«, ne nazadnje pa je pozornosti vreden tudi »način sprejemanja in uveljavljanja tega ali onega idejno-stilnega sistema« (Paternu 1974/75: 265, 266).

Obravnavani pesniki in obe pesnici se torej navzven, v stilističnih ter zunanjeformalnih, pa tudi v notranjih idejno-motivno-tematskih plasteh, vsekakor ne izkazujejo kot homogena, v isti, generacijsko obarvani cilj zazrta pesniška »posadka«. Seveda ne moremo mimo generacijsko in tudi medgeneracijsko naravnane pogleda, ki zajete avtorje postavlja v primerjalno luč, v ugotavljanje morebitne kontinuitete, pa tudi

<sup>2</sup> Pri tem mislim – poleg podobne ugotovitve Irene Novak - Popov, da je »raznovernost poezije 90. let /.../ mogoče ilustrirati tudi kot soobstoj ali pluralizem zelo različnih avtorskih pisav, ki jih je komaj mogoče strniti v profilirane in natančno razmejene literarne tokove« (Novak - Popov 1999/2000: 116) – predvsem na dve deli, ki literarno dogajanje zadnjih dveh desetletij postavljata v sociološko razširjeni okvir in razlago. Prvo je objavil M. Juvan, ki ugotavlja, da so: »mlajši pisci (rojeni okoli l. 1960) večinoma intelektualno zrasli ravno ob filozofih in pisateljih postmoderne. Toda čeprav so zaradi svoje drugačne senzibilnosti velikodušneje širili slovenski postmodernistični kanon, so celo oni čutili, da bi bila ena sama periodizacijska dominantna za vtis o nehierarhizirani raznolikosti književnega prizorišča po l. 1980 prenasilna. Tako so jo 'mehčali' z drugimi izrazi, včasih pojem postmodernizem z njimi sploh nadomeščali oziroma iskali izmuzljivo 'bistvo' postmodernizma – namesto v formalnih ali vsebinskih določilih, značilnih za navadne stilne formacije ali književne smeri – ravno v tem eklekticizmu, množtvu heterogenih poetik.« (Juvan 1994/95: 25–6); drugi pa je izpod filozofsko-kritičkega peresa Arthurja C. Dantoja, ki v svojem delu, v katerem zagovarja znano tezo o koncu umetnosti kmalu po letu 1960, zapiše: »That is what I mean by the end of art. I mean that the end of certain narrative which has unfolded in art history over the centuries, and which has reached its end in a certain freedom from conflicts of the kind inescapable in the Age of Manifestos. /.../ Moral criticism survives into the age of multiculturalism, as art criticism survives into the age of pluralism. /.../ A pluralistic art world calls for a pluralistic art criticism, which means, in my view, a criticism, which is not dependent upon an exclusionary historical narrative, and which takes each work up on its own terms, in terms of its causes, its meanings, its references, and how these are materially embodied and how they are to be understood.« (Danto 1997: 37, 150)

značilnih razhajanj glede na predhodno pesniško generacijo in njen modernistični zamah. Navezava na starejše sodobnike in predhodnike se v osnovi kaže na dveh različnih ravneh: na načelni ravni v posvetilih in (predvsem) citatih ter motih v pesniških knjigah »mlade slovenske poezije«, po svojem dejanskem »učinku« pa, sicer v mnogo manjši meri, v samih poetoloških potezah in notranjih strukturah njenih pesniških besedilnih svetov, ki izpričujejo – in še to le mestoma ter pri nekaterih avtorjih – predvsem Šalamunov in Zajčev vpliv.

Poudarjanje poetološke heterogenosti, kar največje raznolikosti seveda nikakor ni novost, saj velja v slovenskem prostoru že nekako od 60. let naprej. Tako npr. D. Poniž (1989) obravnava pesnike t. i. generacije 1940–1950 (tudi generacijo po letu 1960) in njihova dela ter zapiše:

Ne da bi tem zbirkam iskali poseben skupni imenovalec, saj so vsebinsko-strukturalno močno raznorodne, skupno jim je pravzaprav le to, da se pojavljajo v istem času in vzdržujejo misel raznorodnosti: *Stiska jezika* Nika Grafenauerja in *Agamemnon* Francija Zagoričnika (oboje 1965), *Lakota* Braca Rotarja in *Geister – Pogačnikova* zbirka *OHO* (oboje 1966), Šalamunov *Poker* (1966), Gajškove *Pesmi* in Zagoričnikova zbirka *V risu* (oboje 1967), Daneta Zajca *Ubijavci kač* (1968) in Vena Tauferja *Vaje in naloge* (1969). /.../ Preprosto nemogoče je omeniti vse različnosti, ki bivajo v času od sredine šestdesetih do sredine sedemdesetih let /.../ siloviti napor tega časa, pasionantna volja po različnosti, še vedno učinkuje kot produktivna pesniška sila. (Poniž 1989: 14, 18.)

Tudi devetdeseta leta, kot se kažejo v besedilih mlajših pesniških avtorjev, ohranjajo več povsem različnih vzorcev: od (po svoji notranji, ne pa seveda tudi zunanji formi) haikujevsko poetične pastelnosti v izrazu, ki zajema pretežno iz doživetih situacij, dogodkovne stvarnosti (P. Semolič, P. Čučnik) ali pa slednje tudi prav »nepoetično« in ekspresivno pretvarja v igro besednih domislic (M. Pikalo), do pogostejših imaginarnih, metaforično razplastenih potovanj zavesti (T. Kramberger, B. Korun, A. Šteger, U. Zupan, N. Novakovi, J. Hudolin, R. Titan Felix), ki lahko vodijo bodisi v metafizično bodisi v nadrealistično, mitološko uglašeno ter asociativno bogato pomensko strukturo; nadalje do samosvoje bizarnih ter parafrazirajočih besedilnih svetov (K. Pisk), duhovnosporočilnih, sicer pa pravilom formalne urejenosti sledečih besedilnih enot (J. Košir, M. Komelj) ter miselno reflektivnih in filozofsko obarvanih pesniških postopkov (G. Podlogar).

Pri obravnavi mlade pesniške generacije seveda ne moremo mimo *Slovenske književnosti III* (Pogačnik in dr. 2000), ki se – s sodelovanjem osmih avtorjev: J. Pogačnika, S. Borovnik, D. Dolinarja, D. Poniža, I. Saksida, M. Stanovnik, M. Štuheca in F. Zadržavca – loteva dinamike našega literarnega prostora v obdobju od leta 1945 do 2000. Poglavlje *Lirika* izhaja iz postavke, da »prelom s tradicionalnimi poetikami, ki se je zgodil v sredini in proti koncu šestdesetih let, v slovenski poeziji še ni povsem izzvenel tudi ob koncu devetdesetih« (n. d.: 143). To naj bi pogojevalo napetost med tradicionalnimi in ultramodernističnimi avtorskimi poetikami ter vzpostavljalo nova moralna in estetska razmerja. *Slovenska književnost III* je od mlajših pesniških avtorjev v svojo obravnavo zajela le U. Zupana, A. Štegra in J. Hudolina. Ravno (pre)skromna

zastopanost t. i. mlade slovenske poezije je eden od očitkov, ki jih lahko zasledimo v kritiških zapisih. Naj za navedene avtorje dodam, da je trditev o »estetik/i/ grdega in odvratnega« (n. d.: 142) v prvencu *Če je laž kralj* J. Hudolina v precejšnji meri napačna. V svojih interpretacijah ugotavljam v prvencu sicer resda nakazan – a nikakor ne več kot to – prelom med omenjeno »mehkejšo« pesniško knjigo in poetiko nadaljnjih, mnogo bolj grobi estetiki zapisanih knjig tega avtorja.

V literarnozgodovinski monografiji *Slovenska lirika 1950–2000* D. Poniž (2001) mlajše pesniške ustvarjalce (U. Zupana, A. Štegra, J. Hudolina in na tem mestu tudi C. Lipuš) brez zadržkov prišteje – tako kot v svojem delu poglavja o liriki v *Slovenski književnosti III* – k »uveljavljenemu postmodernizmu«, ki ga datira v čas po letu 1985. Omenjena Poniževa samostojna knjiga je, v skladu z avtorjevim uvodnim pojasnilom, da želi »opisati značilnosti in pomenske obrate v slovenski liriki druge polovice dvajsetega stoletja« (n. d.: 5) ter da je njegovo delo hkrati »tudi intimni pogovor s to poezijo« (n. d.: 7), skrbno pripravljeno in tehtno, hkrati pa v osebno esejistično noto uglašeno pisanje, ki je sad dveh desetletij poglobljenega kritiškega spremljanja slovenske poezije. Liriko naj bi – tako kot *Slovenska književnost III* knjiga obravnava tudi pesnike iz zamejstva in zdomstva – bistveno določal »obrat od modernizma k postmodernizmu« (str. 8), k izrazito eklektični postmoderni estetiki. V poznih šestdesetih naj bi se vzpostavila polifona pesniška struktura, v svojih značilnostih razprostrirajoča se »od povsem tradicionalnih na eni strani do ultraavantgardnih na drugi strani« (str. 144), tako da je v sedemdesetih le težko najti enotne slogovne, idejne in estetske oznake. Novi formalizem (obuditev občutka za kitično, verzno, metrično in ritmično pravilno pesem) ter postmoderna naj bi se ujemale »v iskanju stika s preteklimi poezijami« (n. d.: 252, 282).

Še nekaj je omemb in obravnava avtorjev »mlade slovenske poezije«. V *Slovensko književnost* (Dolgan in dr. 1996) so uvrščeni M. Komelj, P. Semolič in U. Zupan, v esejistični knjigi Tee Štoka (1994) *Prevara ogledala* si prav tako lahko »ogledamo« pesniške pokrajine omenjenih treh avtorjev, Matevž Kos (2000) pa v svoji knjigi *Kritike in refleksije*, v katero so zajete njegove presoje tako poezije kot tudi proze in esejistike, beleži še največ mladih pesnikov – v istem zaporedju kot v omenjeni Kosovi knjigi so to M. Pikalo, P. Semolič, A. Šteger, N. Novaković, J. Košir in P. Čučnik.

S pogostnostjo opažanj o raznolikosti in kontrastnosti poetik – ter na načelni ravni umetnostnih stilov in izrazov nasploh – najbrž značilno sovпада Dantojeva teza o t. i. koncu umetnosti, o njeni posthistorični poziciji (post-historical moment of art history), ki naj bi se – začeni v 60. letih, v večjem razmahu pa po sredini 80. let – kazal seveda ne v prenehanju umetnostne tvornosti,<sup>3</sup> pač pa v umiku ene same prevladujoče vsebinsko-formalno enotne (makro)paradigme, zaznamujoče ustvarjalni proces in njegov

<sup>3</sup> Takole zapiše: »I shall speak of /.../ 'art after the end of art' – i. e. art produced from the late 1960s on. That there was – and is – art before and after the 'era of art' shows that the connection between art and aesthetics is a matter of historical contingency, and not part of the essence of art. /.../ But of course I had in no sense claimed that art was going to *stop being made!* A great deal of art has been made since the end of art, if it were indeed the end of art.« (Danto 1997: 25.)

smoter. Modernizem kot prelomno obdobje v literaturi in umetnosti nasploh je tako še programsko zavezan nekaterim vsebinsko-formalnim izhodiščem; Danto ga poime-  
nuje tudi »doba manifestov« (age of manifestos).

V slovenski literarni in zgodovinski presoji preseganju bolj ali manj enotne tradi-  
cionalne, t. i. mimetične paradigme podobno pritrjuje tudi T. Kermauner, ki za 80. leta  
ugotavlja odsotnost nekdanje avtentičnosti, ki ustvarja v bolj ali manj tesni zvezi z  
virom, posnema, je torej podrejena dejanski (mimetični) podobi sveta (Kermauner  
1983: 1693, 1695, 1698). Formalno-vsebinski preboj vse do meja samoukinitve je  
vrednostno poudarjena značilnost avantgardizmov, vendar pa, kot v omenjeni študiji  
ugotavlja Kermauner, celo v tradicionalizmu usmerjena poezija ni presežena. Na to  
nenazadnje kažejo nekateri predvsem formalni, pa tudi celostni formalno-vsebinski  
vzorci »mlade poezije« 90. let (npr. rimane, tudi sonetne pesemske oblike M. Ko-  
melja, J. Koširja). Slovenska poezija v 90. letih tako kot desetletje poprej, če naj upo-  
rabim Kermaunerjev izraz, s katerim označuje eno temeljnih lastnosti poezije nasploh,  
izrazito adaptacijska (n. d.: 1690–1691).

Rečemo lahko, da tako kot poezija prejšnjega desetletja tudi današnja ne skriva  
svoje navezave na predhodno pesniško dogajanje in snovanje, najmočnejša pa je pri  
tem seveda naslonitev na D. Zajca in T. Šalamuna. V svoji nemanifestativni podobi se  
»mlada slovenska poezija« glede na generacijo starejših sodobnikov in predhodnikov  
izrazi torej s precej neprevratniško gesto, s sprejemanjem, udejanjanjem t. i. literarne-  
ga vpliva. Namesto projektov neoavantgardnega OHO-jevskega eksperimenta ter ne-  
mirnega radikalnega iskanja novih poti v izrazu in njegovi vsebinski zapolnitvi v  
60. in začetku 70. let<sup>4</sup> torej evolucijsko nadaljuje zmernost ter zatišje 80. let, ki pesniško  
tvornost usmerjata v iskanje na videz dokaj netvegane, ne inovativno izzivalnega.  
Ohranja nenehno notranjo napetost zastrte ali razvidne metafizike, izraznega minima-  
lizma, (neo)intimizma ter, na drugi strani, imaginarne, osamosvojene metaforike. Kot  
ugotavlja B. Paternu, je »redukcija skrajnosti ena najbolj opaznih lastnosti pri uveljav-  
ljanju novih stilov znotraj slovenske književnosti« (Paternu 1974/75: 266).

S formalno-vsebinskih inovacij se poetološka osrediščenost avtorjev »mlade slo-  
venske poezije« premakne v vzpostavljanje t. i. osebnih mitologij,<sup>5</sup> ki se kažejo v  
močnih estetskih in kreatorsko osrednjih, pogosto velikopoteznih, (avto)transcen-  
dentnih, vsepresegajočih lastnostih pesniškega subjekta (najbolj izrazito pri T. Kram-  
berger, N. Novakovič, A. Štegru, M. Komelju in R. T. Felixu). Želijo biti čimbolj sa-

<sup>4</sup> Z omenjenimi presojami časovno-socioloških določenosti in (znotraj teh) poetološko-kreativnih  
razsežnosti (besedne) umetnosti – ne nazadnje tudi tematizacije na osi zgodovina–umetnost – dialogizira  
tudi misel M. Kosa. Ta v knjigi *Prevzetnost in pristranost* pravi: »Ena izmed posledic nastopa postmoder-  
ne, zlasti njene filozofske refleksije, pa je bila ravno izrazita problematizacija evolucionizma in progresiz-  
ma – tako zgodovine kot umetnosti. Refleksija časa in časovnosti kot take je za poezijo, ki ni več zavezana  
Šalamunovskemu 'svetu ostrih robov' in avartgardistični negaciji umetnostne preteklosti, vse bolj njeno  
temeljno določilo. /.../ Zatonu kolektivnih strategij /.../ sledi obdobje soobstoja različnih pesniških diskur-  
zov. Zanje se, vsaj na prvi pogled, zdi, da jih ne naddoloča več nobena makropoetika«. (M. Kos 1996: 57)

<sup>5</sup> Izraz je sicer že dokaj uveljavljen, ravno pri presoji mlajše sodobne slovenske poezije pa ga poudarja  
Irena Novak - Popov (prim. Novak - Popov 1999/2000: 119).

mosvoje v dosledni odslikavi pesnikovih notranjih, intimnih stanj in procesov, ne pa toliko navzven usmerjene, »komunikativne«, socialno ali tudi politično tematizirajoče, celo kritične/kritizirajoče. Pesnjenje tako skozi vse nakazane plasti znova postane (razen morda pri J. Hudolinu in K. Pisku, kjer je mestoma posredno ali tudi neposredno subverzirano) »resno in izbrano« početje.

V nadaljevanju želim strnjeno (predvsem na motivno-tematsko-idejni ravni) opredeliti vsakega od štirinajstih obravnavanih mlajših pesnikov in pesnic posebej.

Prvenec (*Raztegljiva tetovaža* 1990) **Novice Novakovića** (1965) je brezpogojno podrejen nadrealistični pisavi, ki vzpodbuja imaginativno doživljanje, v njegovih naslednjih knjigah pa besedila – tudi prek sonetne oblikovanosti – kljub fantazijskosti in poudarjeni bizarnosti podajajo osebno pesniško zgodbo. Njihov izraz je namreč bistveno manj hermetičen, pesnik s skorajda izpovedno poanto spregovori o sebi, svojem notranjem svetu, doživljanju. Sprva zajema le kognitivno sporočanjejsko plast, s pomočjo katere oblikuje presenetljivo kvazirealnost, celo grotesknost in provokativnost pesniških izjav ter nadrealistično obarvane predmetnosti. Začetna robata erotika je pogosto sicer le nakazana, lahko pa izbere bolj neposredne ali tudi prenesene pomene pesniškega sveta. Kasneje se ublaži vse do idealizirane sanjsko prividne podobe ženske, ki osmišljuje pesnikovo eksistenco. Na motivni ravni se zvrstijo eksotična okolja ter uniformirane in druge družbene vloge, pa tudi cerkveno-klerikalna sfera. Način pesniškega pristopa je subverzija, spakljivo premeščanje elementov; zaznavna je tudi kritična ost, nanašajoča se na sodobni način življenja. V poudarjeno avtoironični distanci se subjekt razmahne celo do rahlo spakljive in mestoma humorne superlativnosti lastnega pesniškega jaza, nekaj pa je tudi navezav na novozavezna sporočila o Kristusu, ki jih pesnik aktualizira ter ironično naveže nase in na svojo vendarle zgolj človeško podobo. Paradoksalnost izključujočih se elementov ni tuja kontrastu med subjektovo težnjo po lastni odmaknjenosti in minimalističnosti ter nadrealistično kreatorsko velikopoteznostjo, razmiku med neznatnostjo ter središčnostjo, ki pa se ne izogne občutju končnosti, iztekanja v času, umrljivosti, praznine, uničenja, propada, strahu, posameznikove izoliranosti. Prebeg v besedo vodi pri Novakoviću vse do vznesene želje po zlitju z verzom, do podrejenosti besedi, ki svojo intenzivnost zajema v prevratniški gesti »antimuze«. Nekatera besedila motivno-tematsko priklicujejo »utrip milijonskih mest«, hitro senzorično dojetje urbanega okolja, ki daje heterogeno, kaotično podobo. S tem spominjajo na dinamično nizanje zaznav, ki narekuje atmosferskost in notranji ritem besedil, bližajočih se Zupanovim *Sutram*, njegovemu *Nasledstvu* pa so bližje kasnejše, bolj osebno uglasene lege – predvsem iz pesniške knjige *Zapeljevanje* (1995).

**Matjaž Pikalo** (1963) je svojo prvo pesniško knjigo (*Na avtobusu* 1990) uglasil v bizarno, šaljivo ter v tej luči tudi rahlo »uporniško« gesto. Pesnik v celoti ohranja osrednjo povezo s prvinskostjo, podeželskim okoljem, navezuje se na motiviko vaškega sveta in elemente ljudskih vraž ter navad, podaja vtise iz narave, pomudi se tudi ob spominskih, erotičnih in drugih motivno-tematskih slikah. Pogosto od vrstice do vrstice menjuje motivno-tematsko osredotočenost, kar povzroča presenetljive miselne preobrate. S tem vzpostavlja nekoherentno mozaično strukturo dozdevne naključnosti elementov, asociativnost besedilotvornega postopka pa povečini ni fantazijska,

ampak – kar je prav tako osrednjega pomena – izkustvena, izhajajoča iz vrste spomin-skih drobcev ter podob. Značilno neposredno, tudi rahlo ekspresivno in robato se pesnik približuje stvarnosti, kar najbolj preprostim, obrobnim, banalnim opravkom ter situacijam. Mestoma na hitro opravi s svojim pesniškim habitusom, spet drugod pa vzneseno in brez zadržkov izjavlja svojo pripadnost poeziji; pesem je ne nazadnje dojeta tudi kot molitev. Motiv smrti je poleg (kvazi)mitološkosti in religioznega konteksta, omenjanja božjega, ena od motivno-tematskih stalnic. V Pikalovi poeziji sta – le na zakrito citatni ravni – zaznavna dva pesniška zgleđa: Tomaž Šalamun in Dane Zajc. Veliko je aluzij na filmsko umetnost, pojavljajo pa se tudi imena iz literarnega sveta in grške mitologije.

**Jurij Hudolin** (1974) se v prvencu (*Če je laž kralj* 1991) še ranljivo vprašuje o življenju in resnici, o smrti in sanjah, nato pa se brez zadržkov poda v prostore groteskno temačne fantazije, napojene z gnusom in odporom ter prepletene s pojmi grdega, destruktivnega, sovražnega, ostudnega in perverznega. Vse to postaja vedno bolj hotena pesniška »raziskava« zla, razdiralnih tendenc, temeljnega občutja nesmisla/nonsensa. Že prvenec nakazuje kasnejšo brezkompromisno ostro poetiko negacije. Ta ne prizanaša niti pesništvu, ki se mlademu avtorju zdi sizifovsko brezizhodno ter nekoristno početje. Ritualno pesniško zaklinjanje – ritem, besedni red, ponovitve posameznih besed in sintagem v besedilih se izrazito približujejo značilni zajčevski zaklinjevalski dikciji – je avtokatarzično dejanje, skrajnostno naperjeno celo proti poeziji sami. Pesnik ob dvomu v lastni obstoj ter avtentičnost svojih občutij doživlja le še upad, odhajanje, deziluzijo, razpad samopodobe, pogorišče in prazno minevanje, laž, izgubo, umazanost, nasilnost, krutost, zapuščenost ter konfliktnost. Izpraševanje o transcendenci tako ne vodi v eshatološko smer, ampak se izteče v enačenje subjekta z ničem. Pesniško izrisovanje podobe pekla v pripadajoči motivno-tematski strukturi zla, greha in žrtve evocira apokaliptično perspektivo. Takšna avtorjeva notranja drža je bodisi diabolična in zazrta v smrt, mrtvo(st) bodisi katastrofično usmerjena v groteskno motivov hibridnih bitij, z nizkotnim zaznamovanih trum likov in vlog. Hudolinova pisava v nekaterih elementih sledi obema linijama, ki sta v generaciji mlajših pesniških avtorjev vendarle pustili najizrazitejšo sled: zaznavni sta namreč tako zajčevska kot šalamunska tendenca, vendar tudi predhodna Voduškova pozicija lovca in žrtve ostaja osrednja v motiviki Hudolinovih besedil.

Ljubezen, smrt, narava (pogosto v motiviki živalskega sveta) so osnovne tematske osi poezije **Miklavža Komelja** (1973). Pesnik jih pogosto izpoveduje v paradoksnih, logično izključujočih se pozicijah ter izjavah, v katerih je npr. smrt vseskozi izrazno ali le pomensko razvidno izenačena z življenjem, v navezi z ljubeznijo pa seveda daje motiv eros – tanatos. Ljubezensko hrepenenje je tako na motivno-perspektivni kot tudi na zunanjeformalni ravni blizu erotično-spiritualno-imaginativni poeziji Franceta Balantiča. V *Jantarju časa* (1995), drugi Komeljevi pesniški knjigi, je to še poudarjeno v brezmejni empatiji, v katero je ujet ter hkrati v njej osvobojen ljubeči par. Prvenec *Luč delfina* (1991) se dotika tudi področja svetega, sakralnega, ki je vezano na krščanski credo. V obeh knjigah pesmi sta tematizirana še pesnjenje in čas, družji pa ju avditivna dojemljivost, občutljivost za glasove, molk in tišino. Ne samo beseda (kot navdihu podrejen izraz subjektive misli, občutij in doživljanja), samoumeven je namreč pri

Komelju tudi molk. Pesnikova bivanjska pozicija je »norost«, tvorna nenavadnost. Tematizacija časa se prav tako vpenja v zanj značilno perspektivo pogleda »z druge strani«, v razsežnosti neutajljive doživljajske totalnosti. Jantar je simbolna metafora za brezčasje, večno. V tem pogledu se umakne vsaka dualnost, polarnost med dobrim in zlom, zato je subjektova samopodoba – podobno kot, bolj implicitno sicer, pri J. Koširju – brez vsakršne sence, lepa in čista.

Pesnjenje za **Petra Semoliča** (1967) ni zaneseno predajanje navdihu, tako kot npr. pri Komelju, Koširju in Titanu, pač pa ga obvladuje umirjena, značilno zadržana pesniška dikcija. Osrednje motivno-tematske plasti so ljubezen, pot(ovanje), spominjanje, smrt, otroštvo, govornica, pesnjenje, morje, minevanje, preteklost, samotnost; perspektivnostna izhodišča pa (avto)ironija, z impresijami zaznamovana kontemplativnost, menjavanje subjektive perspektive ter lirski odgovor na konkretne situacije, v katerih se znajde pesnik. Semolič v prvencu sicer mestoma izkazuje nekoherentno, zasekano pisavo, vendar v celoti opusa prevladujejo izčiščena poetična misel, izrazna celovitost in prozno uglasen verz. Pesnik seže tudi po trpkem in prostodušnem humorju, besedni igri ali pogovorni frazi. Tematsko mestoma razgrinja grško in starorimsko mitološko sfero. Pesniški subjekt pri Semoliču nima ene same podobe; sledi glasovom in razpoloženjem v sebi, posebnost pa so tudi poudarjena (avto)refleksivnost, znotrajopusni medbesedilni namigi ter posredna navezava na isti motiv v dveh različnih besedilih. Prvenec *Tamariša* (1991) se v enem svojih ciklov s temnimi, baladno obteženimi toni in motivi mrtvega, mrzlega, destruktivnega približuje zajčevski besedilni atmosferi, ki pa jo kmalu preobrne v svetlejšo, kontemplativno ter običajno iz impresije porojene izraze. Tematizira tudi vzhodnjaško misel oz. jo na svoj način reflektira – vsakokrat s precejšnjo distanco. Erotična pisava sega tako v blago senzualnost kot tudi v večjo neposrednost, je pa večkrat odeta v dokaj zadržan izraz. Transcendenco pesnik dosega s panteistično ter molitveno podloženo držo, ki jo tako kot tudi druge drže in teme idejno preverja z distanco. Semoličeve pesniške knjige odlikuje odprtost do pesniških ter drugih sogovornikov.

**Robert Titan Felix** (1972) družni alkimistične ter različnim verskim praksam (predvsem judovstvu in krščanstvu, pa tudi poganstvu) pripadajoče elemente. S tem daje svoji poeziji že v prvencu *Carpe diem!* (1991) pečat religiozne, pogosto tudi kvazireligiozne pisave ter formulo nekakšnega poganskega krščanstva, metafizičnega in mitološkega razumevanja sveta, bivanja nasploh. Besedila torej družijo zgodovinsko, osebno ter mitološko-religiozno sfero v ozadju katastrofičnosti, apokaliptičnosti, individualnega fatalizma in pesimizma, praznine ter samote, tesnobe, izključenosti, tujosti. V to strukturo se – v himnični dikciji žrtvenih žalostink in psalmov – vpenja še pogosta nostalgija za (pra)davnim, nenehno življenje v pozabljeni človeške (pred)civilizacijske kulturne relikte, ki pa niso neposredno konkretizirani, določeni v času in prostoru. Božansko in demonsko, »svetno in nadnébesno« so osrednja pomenska vozlišča pesnikovega besedilnega sveta. Pogosto posega v biblično tematiko – bodisi neposredno s citati bodisi posredno z bolj ali manj bežnimi aluzijami na Kristusa in nekatere osebe ter pojave iz Stare in Nove zaveze, pa tudi z motivi, ki spadajo v krščansko versko izročilo ter cerkveno bogoslužno predmetnost, z omembami Boga oz. božjega. Pokazeta se še dva širša konteksta, v katerih se motivno-tematsko giblje Felixova po-



ezija: judovsko versko-kulturno življenje ter zgodovina, svoje mesto pa najdejo tudi alkimistično e(zo)terične skrivnostne formule. Felixova avtorefleksija lastnega pesnjenja je uglašena v poklon in podrejenost navdihu, ki ga pesnik z namigom na transcenden-co imenuje »glas drugega«. Erotična tematska plast skupaj s poetološkimi in religioz-nimi elementi očrtuje pesnikov besed(il)ni avtoportret in sega od bolj ekspresivnih, neposrednih in pogovornih izrazov v prvencu vse do kasnejših sublimnejših sporočil presegajočega, neizgovorljivega.

**Uroš Zupan** (1963) sledi dvema pogosto prekrivnima tematskima linijama: apokaliptičnemu občutju sveta (pogosti so npr. motiv konca tisočletja, poudarjanje final-nosti, simbolne prelomnosti v času, ki se metaforično izrazi kot »vzhajanje polnočnega sonca«) in slutnji božjega. Božje je dojeto kot mistična kategorija, uglašena v (psevdo)panteistično empatijo, dokaj stabilna metafizika, ki prežema pesniški svet sko-raj celotnega opusa, pa je mestoma tudi ironizirana. Če so *Sutre* (1991) podrejene frenetičnemu kulturno-družabnemu utripu velemestnih četrti, če je misel sprva še obr-njena navzven in pojavno dinamična, postaja izraz v nadaljnjih knjigah pesmi (čeprav tudi že v nekaterih besedilih *Suter*) vedno bolj ponotranjen. Pri tem je (na videz parado-ksno) pomensko usmerjen v temeljno človeško situacijo in ne v parcialno individualno izkušnjo; od notranjega doživlja subjekt v procesu prehajanja »iz sebe v svet« potuje k širšemu, zunanjemu, objektivnemu. Poleg sublimne erotike, pogosto prisotne v *Sutrah* in *Reki* (1993), ter aluzij na Kristusa Zupan opisuje stanje samotnosti in tišine, pojme svetlobe in teme, kozmosa, univerzuma kot »časoprostora«, poudarja pomen jezika, be-sede in tematsko os življenje – smrt. Poezija je tako hoteno skrivnostna, elementarna in eterično ublažena hkrati, je osebna mitologija, prisegajoča na držo pričakovanja, aktiv-nega mirovanja, izčiščene vizije. Pesem je obrazec, ki rešuje – na ravni posameznega, individualnega, in na »globalni« ravni. Pesnik jezik hote postavlja ločeno od metafizičnih sistemov in filozofskih dogem ter znanosti kot paradigme sveta.

Ciklično ponavljajoča se osamosvojena (t. i. absolutna) fantazijska metaforika v prvencu *Šahovnice ur* (1995) **Aleša Štegra** (1973) vzpostavlja besedilne svetove drastičnih, temačnih in bizarnih besednih pokrajin. Pesniški subjekt je izrazito središčen, avtoekspresiven. Sugestivno (slovnično povratnosvojilno) namreč izraža svoja notranja stanja in nadrealistično obarvana groteskna videnja. Ta videnja pesnik poleg še druge značilnosti svoje avtopoetike – dualnosti, polarnosti pojmov ter v enost iztekajočega se sinestetičnega multipliciranja elementov, v celovitost spajajočih se motivnih drob-cev – odene v krovno motivno podobo telesa. *Kašmir* tematsko osveži pesnikovo opre-deljevanje lastnega jaza, ohranja atmosfersko stopnjevanje besedil ter razvije motiviko vprašanja in odgovora. Idejno plast popestri z ironijo, humorno domiselnostjo, komu-nikativnostjo besedil ter večjo neposrednostjo v izrekanju, ki zmehča hermetičnost subjekta predhodne knjige pesmi. Nekaj je tudi tematiziranja, svobodnega preobliko-vanja in prirejanja novozaveznih elementov, pisavo *Kašmirja* pa še dodatno razgibata avtorefleksivnost ter dialoška struktura nekaterih besedil.

Metrično dosleden, verzno riman zapis je na zunanjeformalni ravni – poleg M. Komelja in deloma tudi R. Titana Felixa – značilen za poezijo **Jake Koširja** (1974). Pesnik v večini svojih besedil – tako v prvencu *Draguljarna rim* (1997) kot v svoji drugi pesniški knjigi, *Smehljaj* (2001) – tematizira absolutizirano in oboževano naravo

ter kozmično prapočelo. Besedo, poezijo, srečno podrejenost navdihu postavlja za svoj bivanjski modus. Urejenosti zunanega izraza sledi – podobno kot pri Komelju – lepa, svetla, blaga subjektiviteta, pri kateri so takšna (torej svetla, blaga, že kar lahkotna) celo notranja trenja in brezup. Estetskost se pri njem v jasnosti oblike in preprosti, enotni vsebini kaže kot zunanje- in notranjeformalna zakonitost besedil. Pesnik vidi neodtujljivi smoter vsega, kar je, v panteistično dojeti porajajoči in prenavljajoči se naravi ter v kozmičnem gibaluh bivanja, s čimer njegova pisava zadobi izrazito metafizično podobo. Govorimo lahko o tematski triadi narava – poezija – transcendenca. V slednjih dveh elementih in pa v erotičnih motivno-tematskih poudarkih je Koširjeva drža blizu Podlogarjevi, saj je tudi pri njem pesnjenje, ustvarjanje besedilnih svetov, tvorno povezano s samo bivanjsko pozicijo. Tudi podoba Boga je tako kot pri Podlogarju blizu vzhodnjaški tisočobrazni izpraznjenosti, ljubeči praznini, božji entiteti, ki v svojem obstoju hkrati je in ni. Zakonitosti, ki uravnavajo Koširjev idejno-doživljajski svet, so vedno novo začenjanje že končanega, lepota večno spremenljivega, temeljna enost in povezanost vsega, parmenidovski paradoks, z ljubeznijo presežena minljivost, v smrti počivajoče življenje. Pesem je pri Koširju dojeta kot molitev, poklicanost in slavljenje – v tej točki se tematsko in formalno približuje poeziji Miklavža Komelja. Zanosni pesniški zamah narekuje emotivnost ter vzključnost in patos besedil, ki so naravnana občečloveško ali tudi povsem osebno. Erotika, kot je izražena v besedilih, pomeni iskanje in najdevanje, je pot in proces. Ljubezenski doživljaj je tako kot ostale osrednje tematske plasti zajet v pomenih svetlobe, prosojnosti in hkrati neprebojnosti, varnosti.

V idejni podstavi vitalistično ekspresivne avtopoetike **Taje Kramberger** (1970) je vseskozi zaznavna izhodiščna misel o vseprisotnosti jezika. Njeni verzi – kar izdatno popestrjeni še s tujejezičnimi elementi – so zunanjeformalno ekstenzivni, običajno izpisani v prozno »dolgovalujočih« amplitudah prožne in heterogene pisave. Izrazno jih pogosto zapolnjuje aksiomatično jedrnata misel, polna hitrih asociativnih prestopov in menjav v bizarno presenetljivih motivnih kombinacijah. Zelo poudarjen je pomen pesniške besede, ki zajema in družijo pojme govorce, sporočilnosti, jezika, ljubezni. Močan je vse zajemajoč pesniški subjekt – poimenujem ga alfasubjekt (»Sem obredna smrt, / .../ Sem planetarna kepa / .../ Sem epopeja paradiža / .../ Sem čarobni splet mirovanja / .../ Sem neslišna membrana / .../ Sem božje želo / .../ Sem neizmeren nič podob v njegovi dlani / .../ Sem pergamentni kodeks vašega pogleda« /*Marcipan* 14–5/; »Sem preživela tisti čudoviti knock out / in ves planetarij se je naselil ob mojem mezincu.« /*Marcipan* 59/; »Vem pa, / da so Rimljani krčili gozdove, / da se tam lahko naselim jaz.« /*Marcipan* 61/). Ta subjekt samovoljno preoblikuje, rekonstruira in imaginira novo podobo stvarnosti, ki jo določa izrazita premoč pesniške besede nad objektiviteto. Poln je tudi idej o zamenljivosti dimenzij, kljub svoji protejski razsežnosti pa se od sebe obrača k »drugemu«. Ob siceršnji vseobvladujoči energičnosti, izmuzljivosti, dinamičnosti se na takšnih mestih svoji suvereni avtoreligiji navkljub subtilno zazira tudi v transcendenca. Pesnica predvsem v knjigi *Spregovori morje* (1999) umirja izrazno intenzivnost ter izreka svojo zamaknjenost, ki brezmejni izvorni entiteti, morju, prepričljivo podeljuje pomen presežnega. To ji seveda ne preprečuje, da ne bi v enem zamahu zmanjšala distanco med visokim in banalnim, vzvišenim in prozaičnim; s

humornim pristopom skicira sodobno stanje duha, njegov postmetafizični »konec«.

Pestrost motivov predvsem antičnega mitološkega, pa tudi maloazijskega, južno-ameriškega, indijanskega sveta ter monoteizem egipčanskega čaščenja boga sonca, ki izstopajo iz svojega običajnega mitološko-zgodovinsko-kulturološkega konteksta, pesnica družijo z aktualnejšimi vsebinami. Revitalizira tudi staroiranska kulturna ter zgodnjekrščanska besedila. Precej besedil prvenca *Marcipan* (1997) sega v svet otroštva, otroških doživljajev, pa tudi dikcija je v teh verzih vzklična, vedra ter povezana z otroško perspektivo. Z zgovorno domiselnostjo beleži hitro in begajočo neselektivno montažo menjavanja vtisov ter spominov iz otroštva. Že omenjena klasična tema ljubezni je v drugi knjigi pesmi *Spregovori morje* bolj poudarjena, izraža pa se v različnih odtenkih: od erotično do poetično obarvanega temeljnega občutenja ljubezni.

**Gregor Podlogar** (1974) piše poezijo, ki je razmišljujoča in duhovna, pretežno kontemplativna. Pogosto gre za pesniško-filozofski zapis. Ta zajema tako razmislek ter presojanje filozofskih in teoloških izhodišč kot tudi nagovor osebnemu Bogu. Intonacija besedil se približuje psalmski strukturi ter slavilni, molitveni pesniški drži. Ključni motivi (minevanje, bivanje, zavedanje, praznina, svoboda, mišljenje – misel, horizonti, jezik, beseda, prošnja, molk, svet, neimenovano, hvalnica, vesolje, začetek, konec, neskončnost, pokrajine, izkušnja) tvorijo tematsko strukturo, v kateri Podlogar družijo bivanje kot tako z dejanjem pesnjenja. Slednje pesniku podeljuje osebno podobo. Znotraj te rekonstruirajo utemeljujočo in smotno transcendenco. Poudarjeno tematizira tudi človeka, človeštvo, civilizacijo, vendar je eno od njegovih osrednjih tematskih središč Bog, ki je pogosto dialoško neposredno nagovorjen, v ozadju pa se izrisujeta bodisi vzhodnjaška misel in mistično religiozni doživljaj bodisi biblijski Bog. Takšna vzpostavitev božjega je heterogena, tisočobrazna, zajema niz podob. Pesnik se izogiba detajlom, zasebni sferi – v tem se bistveno razlikuje od npr. T. Kramberger, pa tudi od P. Semoliča. Njun pesniški subjekt je namreč – pri T. Kramberger predvsem v večini besedil *Marcipana* – brez pridržkov zavezan konkretnim dogodkom, je neposreden, ukoreninjen v stvarnosti. Podlogar pa je skoraj izključno osredotočen v pogled totalnosti, v nagovor transcendenci ter v duhovne in spoznavne razsežnosti človekovega bivanja. Poleg transcendence, božjega je osrednja tematska plast Podlogarjevih besedil tudi sublimna erotika, kjer je lik ženske idealiziran, motiv eros – tanatos pa umeščen v ciklično prerajanje, arhetipsko rodovitnost, ki se srečuje z emocionalno sfero človekove zavesti. Erotična tematika se v troplastni tematski strukturi pesniškega sveta spaja s pomeni transcendence in s poetološko tematiko.

Igriva avtopoetika nonsensa **Klemena Piska** (1973) se osredotoča na literarno parodijo. Loteva se predvsem parodično-absurdnih obdelav, citatov, odslikav in simulacij *Brižinskih spomenikov*, ključnih mest narodove zgodovine, krščanskih molitvenih obrazcev, krstnih zaobljub. Družijo jih npr. s poganskimi zarotitvenimi obrazci ter vsebinsko preobrne z demitizirajočo idejno reinterpretacijo. Nekaj je – predvsem v prvenca *Labas vakaras* (1998) – motivnih namigov na Sveto pismo ter krščansko dogmatiko, zajema pa tudi slovansko mitologijo. Besedilni svet pogosto obvladuje časovna premestitev, kulturni preskoki v zgodovinskem času, podprti z arhaičnostjo jezika. Z ironičnim, ponekod retorično teatralno povzdignjenim parafraziranjem po načelu poljubnega sklapljanja pomenov pesnik sestavlja navidezne in namerno nepoantirane teme.

Ambivalentna komičnost, ki je je polna Piskova pesniška parodija, torej ustvarja prostor za preigravanje preteklih kulturnih form in hierarhij, s čimer dosega učinek njihove profanizacije (provokativna vrednostna inverzija, dekanonizacija nabožnih obrazcev, distanciran odnos do predloge). Poseže tudi po vizualnem kontekstu risane animacije in znanstvenofantastičnega TV-žanra, pri tem pa ne moremo najti prenesenih ali kakršnihkoli trdnih simbolno pomenskih vezi. Erotika se izraža v ubesedovanju bežnih in drobnih situacijskih pripetljajev namerno frivolne narave, pa tudi v pesniškem besednem obračunu z žensko. Nekaj je hiperboliziranih komparativnih opisov, čutnih impresij na eni ter blago uglašeni ljubezenskih izjav na drugi strani. Besedilom v prvencu je ne glede na motivno in tematsko različnost skupna izrazito otroška perspektiva, skoraj norčava (re)interpretacija besednega gradiva in predmetnosti, ki pogosto seže vse do različnih stopenj nadrealističnega pristopa. Igrivost tu ni radoživa in vihrava kot npr. v *Marcipanu* T. Kramberger, tudi ne le fantazijska, bizarna, domiselna in nepredvidljiva kot v *Raztegljivi tetovaži* N. Novakovića, ampak izvira iz zaostrene, sarkastično uglašene pozicije. V isti vrednostni ravnini se znajdejo visoko in nizko, pomembno in banalno, resnobno in šegavo. Dikcija besedil je pogosto izrazito pripovedna.

**Primož Čučnik** (1971) v svojih pesmih razgrinja stanja praznine, bolečine, odsotnosti, bežnosti, krivde, nemoči, samote, dvoma in nemira, sočutja – pa tudi prostosti, ekstatičnosti, upora, strasti, vedre in odprte neposrednosti, celo optimistične vzkličnosti. Implicitna brezvzročnost določa stoično melanholično držo subjekta, ki v svojih iskanjih oscilira nekje med nepregledno daljavo, v kateri se megleno skriva oddaljena transcendenca, ter svetlo možnostjo izhoda iz notranje pokrajine blagih barv, a ostrih robov in trenj. Čučnikov subjekt zato imenujem blagi in temni subjekt upanja. Izrazito osebna pisava izreka stvari s preprosto, kljub mestoma ostrim vsebinam presenetljivo mehko besedo. Ta izrazno domuje – podobno kot pri P. Semoliču in T. Kramberger (*Spregovori morje*) – v metaforično motivnem območju vode (morja) in vodnih elementov, v motiv (tudi naslov pesniški knjigi podeljujoče) zime pa je zajeto občutje samote. Blaga nostalgija, pripovedovanje ter opisnost so osnovni pristopi, s katerimi Čučnik v nekaterih besedilih izpisuje tematiko doma in otroštva, predmetnosti in dogodkov ter vsega tistega, kar je del preteklega časa. V zavedanju vezi med jezikom in svetom piše z gesto, ki jeziku podeljuje vlogo sredstva za poimenovanje stvari («Ker kaj je svet brez jezika, katerega / resničnost je močnejša od njega? / In kaj je jezik, ki ne vidi sveta?» *IDve zimi 75!*). V prozni izreki in elegičnosti utemeljena besedila so ponekod pospremljena s citati, pesnik pa se obrača tudi k tujim in domačim pesniškim zgledom.

Pri **Barbari Korun** (1963) je v njenem prvencu *Ostrina miline* (1999) moč prepoznati značilno poudarjeno in razpoznavno erotično pisavo s podtoni prvinskosti. V erotično obarvanih besedilih pesnica izrazi močno, suvereno in dominantno voljo, pa tudi umirjeno nežnost. Metaforika je pogosto sicer groba, krvava, implicira pa tako drzno, konkretno in neposredno kot tudi eterično telesnost. V skladu s tem je njena ekspresivna erotika prvinska in arhaično izpeljana na vez med t. i. ženskim principom in rodovitnostjo zemlje. Motiv ciklične menjave dneva in noči poudarja atmosferskost jutra, srečevanja noči in dneva. Pesnica dojema noč kot izvorno, stvariteljsko silo. Zrcalno in notranje sporočilno koherentno se tudi pomen smrti – motiv je pogost še pri

M. Komelju in M. Pikalu – v simultanosti pojmov rojstva in umiranja tesno družita s pomenom porajanja in prerajanja. Refleksija pesnjenja je zaznamovana s poudarjeno zaznavajočim, čutnim razmerjem do pojavnosti. V tem modusu in kot simbolno konstituiranje sveta, »dotikanje bistva stvari«, zaznamuje pesničin prostor in čas. Neposreden, odprt ogovor stvariteljske transcendence se mestoma približuje Podlogarjevi kontemplativni zazrtosti v presegačoče. Neposredno poimenovanje z zaznavnim biblijskim podtonom v slogu individualne ter precej svobodne kreacije parafrazira nekatera (ključna) mesta sporočila o stvarjenju. Slogovno so nekatera besedila zaznamovana z rabo narečnih ali običajni rabi odmaknjenih besed.

Iz pregleda najbolj značilnih potez avtopoetik »mlade slovenske poezije« je razvidno, da t. i. velike teme – transcendenca, erotika, pesnjenje – še naprej tvorno zaposljujejo pesniško pisavo in kljub siceršnjim raznorodnostim ostajajo njihov skupni tematski imenovalec, nosilna (makro)struktura. Na zunanjeformalni ravni seveda občutno prevladuje svobodni verz, ki je v nekaterih primerih asoniran, stroga verzna struktura pa je posebnost le nekaterih avtorjev.

Opazovanje mlade pesniške generacije, njenega »pojavnjanja« v literarnem prostoru, ki ga prav v tem času zaznamuje, iskanje celote, nekaterih skupnih zakonitosti poezije in avtorjev samih, pokaže sledeče. Večina mladih pesnikov se ukvarja še z uredniško in/ali kritiško dejavnostjo, le nekateri med njimi pa tudi s prevajanjem, ki je ponavadi odmerjeno na posamezna revijalno objavljena besedila izbranih tujih (predvsem pesniških, pa tudi filozofskih, npr. pri P. Čučniku) avtorjev. Kar nekaj je pri njih esejističnega pisanja, manj pa literature za otroke. Zelo različna je od avtorja do avtorja tudi težnja po nastopanju in prisotnosti v javnosti. Osrednji »gravitacijski središči« sta reviji *Literatura* in *Nova revija*, malokateri od njih pa obide *Dialoge* in – predvsem na začetku svoje objavljalne pesniške poti – revijo *Mentor*, ki je naravnana v odkrivanje mladih talentov. Svoje mesto imajo (tako pri avtorskih pesniških besedilih kot – celo bolj – pri njihovih kritiških refleksijah ter prevajalskih prispevkih) tudi *Primorska srečanja*. Pri razmeroma redkejših tujejezičnih objavah avtorji v večini primerov ubirajo že utečene naveze in poti.

Kritiški odmev na pesniška knjižna dela rad ohranja konstanto v smislu: isti kritik piše na straneh iste revije o posameznem avtorju ter ga tako spremlja v njegovih podvigih (tako glede sprememb kot glede podobnosti od knjige do knjige). Le malokateri avtor je bil deležen enoglasno pohvalne kritike. To je razumljivo ter nekako neizogibno ne le v »uradnem delu« kritiške refleksije, ampak zagotovo tudi v bolj izmuzljivi, nedokumentirani bralski recepciji širšega občinstva – še posebno pri izdelanih in izrazitih avtorskih poetikah. Brez zadržkov sprejeta avtorja s strani naših literarnih kritikov sta le M. Komelj in P. Čučnik, precejšnje kritiške simpatije pa sta s presenečujočo samosvojestjo vsak na svoj način požela tudi N. Novaković in J. Hudolin, čeprav slednji z nekaj več očitkov. Pri nekaterih (še najbolj izrazito pri T. Kramberger) si izmenjujejo besedo navdušena mnenja na eni ter skeptično kritična presoja na drugi strani. Res pa je, da kritika svoje nepritrjujoče mnenje včasih izraža z molkom in neodzivnostjo.

Po podatkih, zbranih v arhivu kulturnega programa Radia Slovenija, sem zabeležila nastope oz. predstavitev štirinajstih pesnikov v treh oddajah I. in III. programa,

kjer se predvidljivo pojavljajo mladi literati: Literarni nočno, Sodobni literarni portret in Zgodnja dela. Radijski arhivi kažejo, da so bili obravnavani pesniški avtorji daleč najpogosteje (posamezni med njimi tudi po večkrat) predstavljeni v oddaji Literarni nočno, Sodobnega literarnega portreta so bili do zdaj deležni le U. Zupan (kar dvakrat), P. Semolič in A. Šteger. Svojo prozo so poleg pesniških besedil na radiu objavili R. Titan Felix, K. Pisk, B. Korun in U. Zupan. V oddaji Zgodnja dela se ni pojavil le P. Semolič; refleksiji, objavljenim radijskim recenzijam (v oddaji S knjižnega trga na I. programu RS), pa se je s svojim prvencem »izmuznil« P. Čučnik.

Zdi se, da je »idealni model« pesnika, njegove pisave danes zasidran v podobi zmerne izraznosti, pripete v doživljajsko stvarnost, ki kroti morebitno bujnost t. i. osamosvojenega metaforike. Bralsko-kritični okus »demokratično« dopušča tudi izstopajoče avtopoetike, kot so na primer izrazita besedilna metaforičnost prvenca A. Štegra ter že omenjena dosledni nadrealizem N. Novakovića in temna, blasfemična estetika grdega J. Hudolina. Zanimivo je, da sta oba, tako Novaković kot Hudolin, umirila svoja poetična kopja v občutno bolj blago, nehermetično in predvsem manj ekspresivno izreko ter se približala zgoraj nakazanemu »modelu«. To je pogost nagib tudi pri drugih obravnavanih avtorjih ter morda najizrazitejši nosilec nekaterih stalnic, ki skupini pesnikov podeljujejo pečat generacije. Ta skupna lastnost se ne kaže na izhodiščni, »manifestativni« ravni, ampak posledično, prek sita uredniške selekcije in kritično normativne presoje. V svojih razvidnih vrednostnih postavkah ter presojevalnih zahtevah namreč kritična refleksija slej ko prej prikrito, a nezanemarljivo vpliva na samo pesniško izraznost (predvsem mlajših) avtorjev.

## LITERATURA

- DANTO, Arthur C., 1997: *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, Princeton.
- DEBELJAK, Aleš, 1989: *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec: Založba Wieser.
- DOLGANU, Marjan, in dr., 1996: *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Sopotnik).
- FRIEDRICH, Hugo, 1972: *Struktura moderne lirike (od srede devetnajstega do srede dvajsetega stoletja)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- JUVAN, Marko, 1994/95: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo* 40/1–2. 25–33.
- – 1997: *Domači parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- KERMAUNER, Taras, 1971: *Strukture v poeziji: raziskava pomenske strukturalne mreže*. Maribor: Založba Obzorja.
- – 1983: X + (-) 11 = ?. *Nova revija* 2/15–16. 1690–1702.
- KOS, Janko, 1995a: *Moderna slovenska lirika 1940–1990*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Kondor, 271).
- – 1995b: Vrste, vrstni in tipi postmodernistične literature. *Slavistična revija* 43/2. 139–155.
- – 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- KOS, Matevž, 1990: Sonet kot forma prebolevanja modernosti. *Literatura* 2/7. 111–120.

- 1996: *Prevzetnost in pristranost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- 2000: *Kritike in refleksije*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- NOVAK - POPOV, Irena, 1999/2000: Slovenska poezija v devetdesetih letih. *Jezik in slovstvo* 45/4. 115–120.
- PATERNU, Boris, 1974/75: Problem tipološkega proučevanja književnosti. *Jezik in slovstvo* XX/8. 264–268.
- 1989: Sodobna slovenska poezija kot evolucijski problem. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. 195–222.
- 1999: *Od ekspresionizma do postmoderne: študije o slovenskem pesništvu in jeziku*. Ljubljana: Slovenska matica (Razprave in eseji 44).
- POGAČNIK, Jože, in dr., 2000: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.
- PONIŽ, Denis 1989: *Mlada slovenska poezija sedemdesetih in osemdesetih let*. Celovec: Mohorjeva založba.
- 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SNOJ, Vid, 1989: Odčarani svet in poezija v osemdesetih letih. *Nova revija* 8/81–82. 66–68.
- ŠTOKA, Tea, 1994: *Prevara ogledala*. Ljubljana: Založba Mihelač (Zbirka Brevir).
- VIRK, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja (Znamenja).
- ZUPAN, Uroš, 1999: Most do pozabljenega temelja. *Drevo in vrabec: Nove in izbrane pesmi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Prišleki). 117–142.
- ŽERJAL, Vita, 1987: *Sodobna slovenska lirika*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

## SUMMARY

The younger Slovene poets (N. Novaković, M. Pikalo, J. Hudolin, M. Komelj, P. Semolič, R. Titan Felix, U. Zupan, A. Šteger, J. Košir, T. Kramberger, G. Podlogar, K. Pisk, P. Čučnik, B. Korun) who published their works in the 1990's (the first publications in journals dating to 1989), could hardly be discussed in the narrowly generational sense. Not only the wide range between the years of their birth, which span over more than a decade (from 1963 to 1974), but also the distinctive poetological variegation on all levels of the text does not present a homogeneous picture of their poetry, but gives the impression of the coexistence of independent, individual poetic paths. This is not unique to the poetry of the previous decade, i.e., art – not only literary – history has been noticing a decline of the uniform paradigm of creation and an increasing poetologic plurality in poetry since the 1960's. The poets under consideration do not hide their connection to their older contemporaries and models, most often to D. Zajc and T. Šalamun. From the innovations in form and content their attention turns to the establishment of the so-called personal mythologies. The poetic subject often plays a strong, central, bold, (auto)transcendent, and all-transcending role (T. Kramberger, N. Novaković, A. Šteger, M. Komelj, and R. T. Felix). Commonly found is the expression of the poet's inner, intimate states. There are some examples of parodic inversions and of poetry with philosophic connotation; absent are explicitly outwardly directed, socially or socio-politically critical messages. What could only conditionally be viewed as the so-called common denominator of the otherwise diverse autopoetics of these younger poets is their orientation toward (private) reality, personal experience, which tones down the exuberance of metaphors. The exceptions are some surrealist elements (N. Novaković), the aesthetics of ugliness (J. Hudolin), and the prevalent emancipated metaphor (A. Šteger).