

PESNITVE SODOBNIH SLOVENSKIH PESNIC

Med literarnimi zvrstmi, ki so značilne za slovensko poezijo, pesnitve doslej niso bile v ospredju, zlasti pa jih niso pisale ženske. Toda v zadnjih letih so pesnice napisale vrsto del, ki ustrezajo tej oznaki, in s tem dokazale veliko ustvarjalno moč. V razpravi se najprej ukvarjam s teorijo in zgodovino pesnitve, pri čemer posebej opozorim na raznolikost pesnitev v ameriški poeziji, potem pa analiziram najnovejša dela Nine Dragičević, Katje Gorečan in Kristine Hočever, tako da raziščem uporabljene pesniške postopke in teme. Vsa obravnavana dela spadajo med modernistične in eksperimentalne pesnitve, za vse je značilna hibridizacija žanrov in širjenje literature z drugimi mediji. Na tematski ravni jih povezuje obravnava različnih oblik nasilja v sodobni družbi.

Ključne besede: pesnitev, slovenska poezija, Nina Dragičević, Katja Gorečan, Kristina Hočever

1 Uvod

V predgovoru k tretji knjigi *Antologije slovenskih pesnic*, v kateri je predstavila 315 pesmi 63 avtoric iz 153 zbirk, je Irena Novak Popov natančno ugotovila, da smo »v zadnjem času priča pravi ustvarjalni eksploziji« (2007: n. p.).¹ Štirinajst let kasneje eksplozija še vedno traja. Število pesnic in njihovih zbirk je namreč tako narastlo, da kvalitetno pisanje žensk »že presega možnost kompetentnega strokovnega spremljanja« (Novak Popov 2021: 53–54). Okoliščine, v katerih ustvarjajo ženske, se niso bistveno spremenile, vendar pogumneje vstopajo v javni prostor. Če je pred slabim desetletjem in pol veljalo, da pesnice še vedno omejuje »odsotnost ali vsaj

¹ Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave, št. P6-0024, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

pomanjkanje institucionalnih podpor, zaradi česar je tako izvirna ustvarjalnost kot njeno profesionalno premišljevanje stvar poljubnega interesa, bolj prostočasna kakor profesionalna dejavnost» (2007: n. p.), se pesnice danes

celo odločajo za poklicno literarno kariero in ob skromnih honorarjih ustvarjalni čas posvečajo tudi mnogim obliterarnim dejavnostim, od organiziranja dogodkov in delavnic, kritiškega pisanja, urednikovanja do nastopanja na pesniških festivalih in gostovanj v tujini. Vse imajo univerzitetno izobrazbo, so literarno razgledane, tudi po tujih ženskih tradicijah, zato je njihova poezija stkana iz mnogih kulturnih in simbolnih kodov, nasičena s filozofsko, sociološko, antropološko, zgodovinsko in umetnostno erudicijo. (Novak Popov 2021: 54.)

Med ključnimi lastnostmi poezije sodobnih pesnic je Irena Novak Popov (2021: 54) poleg »vsebinske brezbrežnosti« posebej poudarila njeno »oblikovno nepredvidljivost«. V pričujoči razpravi se bom ukvarjala z nenadnim razcvetom daljših pesniških oblik in zvrsti, s katerimi so se avtorice odmaknile od osebnoizpovedne poezije, a jih je zaradi žanrske hibridnosti težko natančno opredeliti. Analizirala bom pesniške knjige Nine Dragičević, Katje Gorečan in Kristine Hočevnar, pri čemer me bo zanimalo, kako primerna je zanje oznaka pesnitev, kakšno tematiko obravnavajo in katere pesniške postopke uporabljajo. Da bi ugotovila, kakšne vrste pesnitev pišejo izbrane pesnice, se bom najprej na kratko posvetila teoriji in zgodovini tega žanra.

2 O teoriji in zgodovini pesnitve

Pesnitev je v leksikonu *Literatura* (2009: 299) označena kot »literarno delo v verzih in z daljšim obsegom, zlasti pripovedna dela, npr. ep, in tudi lirska.« V slovenski literarni vedi je pojem zaživel predvsem v besedni zvezi romantična pesnitev, čeprav jo je Marko Juvan kot urednik monografije s tem naslovom označil kot »zasilni, delovni izraz« (Juvan 2002: xv). Žanrsko raznolika besedila, ki jih pojem združuje za nazaj, so nastala med koncem 18. in sredino 19. stoletja, podobna pa so si »skoraj edino po svoji verzni obliki, zgodbeni strukturi – neredko lirsko razrahljani ali scensko dramatizirani – in obsegu, ki presega vtis kratkosti, kakršnega daje večina balad« (xx). Na vsebinski ravni je za romantično pesnitev značilno, da je, tako kot vsa romantična literatura, »estetski medij za artikulacijo in širitev individualizma v javnem razpravljanju« (xvii). Juvan povzema, da so bili med žanri pesnitve za romantiko najbolj značilni: 1) verzna povest, 2) digresivna pesnitev z romanom v verzih in 3) epi oziroma njihovi moderni nadomestki (xxii), torej pripovedni žanri. Po Juvanovem mnenju je pesnitev »v romantiki doživela zadnji tako bujni razcvet«, vendar se je »kmalu izkazala za bolj trdoživo in sposobno preživetja, kot se je zdelo. V primerjavi z romantiko vendarle precej redkejša dramske, lirske in pripovedne pesnitve so spet poganjale v novi romantiki, simbolizmu, ekspresionizmu in modernizmu« (xxxiv). V slovenski modernistični poeziji po letu 1960 Juvan kot primere navede pesnitve Vena Tauferja (*Cerkvica na hribčku*, 1964) in Borisa A. Novaka (*Hči spomina*, 1981; *Tisoč in en stih*, 1983).

S problematiko pesnitve se je v kontekstu svojih raziskav o lirskem ciklu v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja ukvarjala Vita Žerjal Pavlin. V članku z naslovom *Lirski cikel ali lirski pesnitev?* (2008: 358) je zapisala,

da so že v romantiki nastala besedila, ki so kasneje predstavljala eno od ključnih prototipskih referenc tako za poimenovanje pesnitev (Prešernov *Krst pri Savici*), kot tudi za cikel (Prešernovi *Sonetje nesreče*), pa vseeno uporaba obeh izrazov v slovenskem literarnem sistemu ni povsem ustaljena.

Ključne lastnosti lirične pesnitve, povzete po Viti Žerjal Pavlin, so verzificiranost, daljši obseg, nedominantna pripovednost in idejno-slogovna pomembnost oziroma prestižnost. V nasprotju s pesnitvijo je cikel »drugotno besedilo, tvorjeno iz prvotnih besedil, semantična zveza med besedili pa omogoča koherenco cikla« (357). Podobno kot pesnitve so lahko tudi cikli »lirski, epski, dramatski ali pa sinkretično kombinirajo zvrstno raznolika besedila« (356). Besedila v ciklu so močnejše povezana kot v pesemski knjigi ali razdelku; posamezna besedila imajo lastni smisel, vendar skupaj tvorijo ciklični medbesedilni smisel.

Na angleškem govornem področju, ki je zaradi tesnih stikov med sodobno slovensko in ameriško poezijo posebej zanimivo za primerjavo, oznaki pesnitev ustreza izraz *long poem*. V *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* iz leta 1993 ni samostojnega prispevka o tem geslu, pač pa je samostojne obravnave deležna moderna pesnitev. Razlog je povezan z zgodovino žanra, kot je ugotovila Jennifer Clarvoe v zborniku *A Companion to Poetic Genre*. Pojem *long poem* je namreč »še s poskusi modernistov na začetku dvajsetega stoletja začel označevati ne več dolžino, temveč žanr – žanr, ki se postavlja v razmerje do epske in pripovedne poezije, od katerih se želi razlikovati.« (Clarvoe 2012: 533) Čeprav je modernistična pesnitev na ta način postavljena v bližino lirike, je ni mogoče scela uvrstiti vanjo. Clarvoe opozori na njen hibridni značaj, ko zapiše, da modernisti »dramatizirajo napetost med liriko in epiko. Eliotova kratka pesnitev *The Waste Land* razbije epiko v liriko in nam ponudi pesem, sestavljeno iz 'kupa razbitih podob' in fragmentov, obvarovanih pred propadom.« (534) Modernistična pesnitev ima pomembno vlogo v zgodovini žanra, vendar ne more obveljati za edini model pesnitve, saj so različne vrste pesnitev značilne za različna obdobja.

V anglo-ameriški književnosti je v zadnjih desetletjih veliko pozornosti pritegnila postmodernistična pesnitev. Brian McHale je v razpravi o obnovi pripovedi v njej opozoril na protislovno dediščino modernizma. Modernisti so namreč po eni strani povzročili, da je postalo praktično nemogoče pisati pesnitve, po drugi strani pa so jim povrnili nekdanji položaj, tako da so se spet uveljavile kot merilo za pesniške ambicije in dosežke, in sicer zlasti med severnimi Američani moškega spola (pesnitve so pisali Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, Hart Crane, William Carlos Williams, Wallace Stevens). McHale (2000: 250) je omenil posebnost

modernističnih in kasnejših pesnitev v Veliki Britaniji, kjer so manj avtobiografske, tako da spominjajo na »žepne epe« (izraz je uvedel Nigel Alderman), drugačne pa so po mnenju nekaterih raziskovalcev tudi kanadske pesnitve. Ob tem velja poudariti, da so za razpravo o zvrstnih določilih pesnitve različice, ki se pojavljajo v različnih nacionalnih kontekstih, enako pomembne kot razlike, ki so posledica spreminjanja literarnih smeri.

Glavna značilnost modernističnih pesnitev je odsotnost pripovedi kot načina za urejanje besedil. McHale je prepričan, da so se pesniki odrekli pripovedi v skladu z imagistično doktrino podobe, ki je v ospredje postavila epifanični trenutek, ujet z vso zbranostjo. Poleg kolažev imagističnih fragmentov (Eliot: *Pusta dežela*, Pound: *Cantos*, Williams: *Paterson*) so modernisti pisali diskontinuirane lirične cikle (Pound: *Mauberley*, MacDiarmid: *A Drunk Man Looks at a Thistle*, Berryman: *Dream Song*), ki so jih postmodernisti posodobili z razsrediščenimi serijami pesmi (George Oppen: *Discrete Series*, Robert Duncan: *Passages*, pesmi Leslie Scalapino). Postmodernisti so prevzeli tudi žanr poglobljenega verzne eseja (McHale tako označi Eliotove *Štiri kvartete*) in obudili dolgo pozabljeno didaktično zvrst *georgiko*, poimenovano po Vergilovem epu. (McHale 2000: 251) Prenovili pa niso samo nepripovednih, ampak tudi pripovedne pesnitve. Postmodernistična poezija si je namreč

prizadevala preseči modernistično prepoved pripovedi, tako da jo je obšla na dveh različnih frontah. Prvič, v »visoki umetniški« poeziji je sprejela konvencije popularnih pripovednih žanrov, in sicer do stopnje, ki je v poeziji »visoke umetnosti« še ni bilo: znanstvene fantastike in gotske fikcije, vesterna in pustolovske zgodbe, stripa in risank, telenovel in pornografije. Drugič, s pomočjo pastiša in parodije je skušala obuditi pripovedne načine, značilne za zgodnejšo poezijo, načine, ki so cveteli pred imperialistično ekspanzijo lirike v devetnajstem stoletju, načine Byronovih in Puškinovih romanov v verzih, Ariostovih romanc in Dantejevih sanjskih vizij. (McHale 2000: 252.)

V novejšem času se je izraz *long poem* utrdil kot zbirni pojem, ki obsega različne žanre iz raznih literarnih obdobj,

vključno z epi, verznim romanom, verzno pripovedjo, lirskim ciklom, lirskimi serijami in kolažem/montažo. Pesnitev je v sodobni literaturi postala prostor za pojavljanje glasov nepriviligiranih piscev, vključno z ženskami, postkolonialnimi subjekti, gejevsko in lezbično skupnostjo ter rasno/etnično zatiranimi osebami, ki iščejo dokončni glas skupnosti, kot so ga konotirale zgodnje pesnitve. (*Long poem*: splet.)

K tako širokemu razumevanju pesnitve je prispevala Lynn Keller s knjigo *Forms of Expansion. Recent Long Poems by Women* iz leta 1997. Gre za prvo monografijo o pesnitvah, ki so jih napisale ženske. Keller je kot glavno značilnost pesnitve že v uvodu poudarila njeno žanrsko hibridnost in na svoj »delni seznam formalnih različic« uvrstila »pripovedne pesmi, verzne romane, sonetne cikle, neregularne lirične skupke ali cikle, kolažne pesnitve, meditativne cikle, razširjene dramske monologe,

pesnitve v prozi, serijske pesmi, junaške epe.«² (Keller 1997: 3) Tipologija, ki jo je uporabila pri obravnavi del Sharon Doubiago, Judy Grahn, Rite Dove, Marie Osbey, Marilyn Hacker, Susan Howe, Beverly Dahlen in Rachel Blau DuPlessis, obsega tri osnovne skupine: 1) pesmi, ki sledijo epskim modelom; 2) lirični cikli; 3) radikalno eksperimentalna besedila, ki v manjši meri temeljijo na reprezentaciji. Epsko naravnane pesnitve so osredotočene na posameznikovo iskanje, povezano z vzgojnim premagovanjem ovir, kar ima širše kulturne implikacije. Lirski cikli v primerjavi s sodobnimi epi obravnavajo ožje dele kulture, bolj zamejeno kulturo ali bolj notranje perspektive. Po navadi so sestavljeni iz krajših enot, ki jih ohlapno povezuje subjekt ali tema; običajna je hipotaktična zgradba. Narativna struktura ni nujno poudarjena, vendar cikli lahko pripovedujejo zgodbe z različno stopnjo neposrednosti in kontinuiranosti. Pesmi iz tretje skupine namenoma kršijo vsa pravila vsakdanjega in pesniškega jezika. Med obravnavanimi primeri eksperimentalnih pesnitev je nepripovedna kolažna pesnitev, v kateri so na inovativen način uporabljeni zgodovinski dokumenti. Druga vrsta eksperimentalnih pesnitev na feministični način prenavlja tradicijo serijske pesmi. Taka pesem je sestavljena iz delov, ki so povezani, vendar zgradba ni progresivna ali narativna. V nasprotju s cikli je za zgradbo serijskih pesmi značilna parataksa, konec je po navadi odprt. (Keller 1997: 5–6)

3 Nina Dragičević: *Ljubav reče greva* (2019) in *To telo, pokončno* (2021)

Knjiga *Ljubav reče greva* govori o iskanju, ki zahteva premagovanje ovir (kar je značilno za pripovedna dela), pri čemer se glavna oseba sooči s svojo nemočjo, besom in obupom. Razmislek o razlogih za njen obrobni položaj je vpet v kritično refleksijo o družbenih razmerjih, v katerih kot ženska, lezbijka, potomka priseljencev, intelektualka in umetnica ne more preživeti. V ospredju je analiza različnih mehanizmov moči (patriarhata, birokracije, zavračanja drugih in drugačnih itd.), zaradi katerih bi se posameznica lahko konstituirala kot subjekt zgolj v smislu podložnosti. Vzporedno spremljamo ljubezensko razmerje, kot stransko temo pa lahko prepoznamo ambicijo napisati pesem, na primer ob pogovoru o dilemi, o čem pisati (»*ljubav reče kaj počneš rečem pišem reče o čem, ljubav /.../*«, Dragičević 2019: 17). Podobno vlogo imajo metafikcijski namigi o nemogočih začetkih in koncih. *Ljubav reče greva* se začne z besedami »če bi začetek bil bi ponoči /.../« (5) in konča z verzoma »kaj pa zdaj pa več ne vem, seveda vem, kaj pa zdaj / kličem *ljubav rečem pridem k tebi*« (Dragičević 2019: 81), kar nakazuje odprtost in nedokončanost dela, pa tudi cikličnost dogajanja in hkrati možnost, da je odrešitev mogoče najti v ljubezni.

V kritičnih refleksijah, ki so takoj prepoznale, da ne gre za običajno zbirko pesmi, je *Ljubav reče greva* največkrat označena kot poema ali pesnitev; kot možna oznaka se pojavi tudi namig o romanu v verzih, kar nakazuje občutek, da gre za pripovedno delo. Oznako poema je v kratkem zapisu, objavljenem na platnici knjige, uporabila

² Dramski monolog je zvrst, za katero v slovenski literarni vedi tradicionalno uporabljamo izraz pesem vložnica, ki je prevzet iz nemščine.

že Gabriela Babnik in zanjo se je odločila tudi Irena Novak Popov. V razpravi o novih poetikah slovenskih pesnic je tako zapisala, da gre za »ritmično organizirano poemo. Fragmente urbane resničnosti povezuje prvoosebni ženski subjekt, ki hodi, posluša, govori in misli, s čimer se dejavno upira uničenju posebne identitete in telesne eksistence« (Novak Popov 2021: 58).

Z žanrsko opredelitvijo knjige *Ljubav reče greva* se ukvarja Dubravka Djurić v prispevku za 40. simpozij Obdobja. Po njenem mnenju sta primerni dve oznaki iz ameriške literarne vede: modernistični ep in hibridna pesem. Djurić prvi pojem pojasni z navezavo na Pounda, in sicer kot pesnitev, ki vključuje zgodovino in lahko absorbira diskurz različnih izvorov. Hibridno pesem, ki je bila »kot žanr kanonizirana okoli leta 2009,« opredeli kot »mešanje konvencij lirske pesmi s konvencijami eksperimentalne poezije« (Djurić 2021: 25). Ob tem ugotavlja, da Nina Dragičević

uporablja konvencije lirske pesmi kot introspektivnega žanra, ki je bil dolgo časa povezan z moško pesniško produkcijo. Nato so fragmentarno predstavljeni teoretski diskurzi v komentarjih, povezanih z družbenim sistemom in konstrukcijo subjektivnosti – dediščina poststrukturalizma. Pripovedni tok, s katerim povezujemo te diskurzivne okvirje, konstruiramo med branjem knjige. (Djurić 2021: 26.)

Hibridne pesmi je Cole Swensen (2009: xxi), urednica antologije *American Hybrid*, opisala kot dela, v katerih se lahko pojavljajo tako lastnosti »'konvencionalnih' del, kot so skladnost, linearnost, formalna jasnost, pripoved, zaprta forma, simbolična resonanca in stabilen glas,« kot tudi lastnosti, ki so običajno pripisane »'eksperimentalnemu' delu, kot so nelinearnost, jukstapozicija, prelom, fragmentarnost, imanenca, številne perspektive, odprta forma in odpor do sklenjenega konca.« Naštete konvencionalne lastnosti hibridnih pesmi ustrezajo predvsem tradicionalnim pripovednim pesmim, medtem ko je seznam eksperimentalnih lastnosti mogoče preslikati na modernistične pesnitve. Če je torej modernistična pesnitev zgleden primer eksperimentalnega dela, naj bi hibridna pesem (ki ni nujno pesnitev, lahko je tudi kratka pesem ali npr. sonet) združevala tako eksperimentalne kot konvencionalne lastnosti, pri čemer so te lahko prevzete tudi iz lirske, ne samo pripovedne poezije.

Presojajo o tem, ali je oznaka hibridna pesem v specifičnem pomenu samostojnega žanra, o katerem govori Cole Swenson, primerna za *Ljubav reče greva*, je mogoče opreti prav na opazovanje razmerja med njenimi eksperimentalnimi in konvencionalnimi lastnostmi. V obravnavanem delu so kršene glavne lastnosti tradicionalnih pripovedi, med katere sodijo tudi pripovedne pesnitve: pripoved je fragmentarna; dogajanje ne poteka kronološko, podano je v pripovednem sedanjiku; začetek in konec sta odprta. Tako kot je značilno za modernistične pripovedi, je konstruiranje zgodbe prepuščeno bralcu. Prisotnost glavne osebe, ki delu zagotavlja minimalno kohezijo, ni značilna samo za tradicionalne pripovedi – zgleden primer take osebe je Leopold Bloom v Joycevem *Uliksesu*. Ob ugotovitvi, da ima *Ljubav reče greva* lastnosti modernističnih pesnitev, ki se naslanjajo na epski model, lahko vprašanje o primernosti oznake hibridna pesem zaostriamo tako, da poskušamo določiti, ali so v obravnavanem delu prisotne konvencionalne lastnosti lirike. Težava pri tem je,

da prototipske lastnosti lirike niso značilne samo za ta žanr. Prvoosebni govor ter občasno usmerjenost v subjektovo notranjost bi sicer lahko povezali z liriko, a sta obe lastnosti značilni tudi za nekatere tradicionalne in posebej za modernistične pripovedi. Poleg tega introspekcija v *Ljubav reče greva* ni v ospredju, pač pa ima izredno poudarjeno vlogo poetična funkcija jezika, toda tudi to prototipsko lastnost lirike je mogoče povezati z literarnimi vrstami iz različnih obdobj. Kot sklep se ponuja ugotovitev, da je modernistična pesnitev že sama po sebi hibrid med liriko in epiko, zato ji oznaka hibridna pesem ustreza v širšem pomenu tega izraza, ne pa kot ime samostojnega žanra, ki je značilen za sodobno (ameriško) poezijo. Ob ugotovitvi, da so konvencionalne lastnosti lirike v *Ljubav reče greva* šibko zastopane, velja dodati, da je najbolj očitno kršeno prototipsko določilo kratkosti, saj pesnitev obsega 81 strani formalno gledano kontinuiranega besedila, v katerem posamezni vsebinski fragmenti niso označeni. Pesnitev ni sestavljena iz samostojnih pesmi (in zato ne spada med cikle ali serije pesmi) niti ni razdeljena na speve ali razdelke.

Knjiga *To telo, pokončno*, za katero je Nina Dragičević leta 2021 prejela Jenkovo nagrado, je na spletni strani založnika označena kot nadaljevanje knjige *Ljubav reče greva* in drugi del nastajajoče pesniške trilogije. Oznaka modernistična pesnitev je primerna tudi za novo delo, primerjava s prvo pesnitvijo pa pokaže ne samo podobnosti, ampak vrsto vsebinskih in stilnih novosti. Medtem ko je *Ljubav reče greva* zaradi izrazitega ritma treba slišati, je *To telo, pokončno* treba tudi videti. Nova pesnitev formalno sicer ni razdeljena na speve ali razdelke, vendar se posamezni fragmenti, ki so vsebinsko bolj ali manj zaokroženi, vizualno razlikujejo zaradi različnih načinov oblikovanja. Različno dolgi verzi niso več levo poravnani kot v *Ljubav reče greva*, pač pa so na začetku knjige (strani 7–14) centrirani in natisnjeni ležeče, nakar sledijo daljši odlomki svobodno razporejenih verzov. Vizualno se ti fragmenti razlikujejo predvsem zaradi različnih razmikov med verzi. Pomembno vlogo imajo tudi prazna mesta v posameznih verzih in število verzov na straneh, ki sega od enega verza do polne strani. Po obliki se pesnitev na nekaterih mestih približa likovni pesmi (stran 14) in tipografski pesnitvi, čeprav se ne poigrava z obliko ali velikostjo črk (34–40). Praznine v verzih označujejo zamolke, nezmožnost izrekanja, čustvena dimenzija pa je najbolj poudarjena z dvema praznima stranema. Pospremljeni sta z navodili za branje v oglatih oklepajih in sugerirata, kako dolga naj bo tišina: »[silovit izdih]« (74), sledita prazni strani (75–76) in nato »[silovit vdih]« (77).

Pesnitev *To telo, pokončno* se manj izrazito kot *Ljubav reče greva* naslanja na epski model pesnitve. Medtem ko je ob *Ljubav reče greva* mogoče konstruirati zgodbo o posameznici, ki se v sodobni družbi bori za svoje mesto, je pripovednost v *To telo, pokončno* prisotna v manj fragmentih. V ospredju je refleksija o poraznem družbenem položaju žensk, še posebej lezbijk in prvoosebne govorke. Mišljenje ne poteka linearno, ampak se v obliki toka zavesti vrača k nevralgicnim točkam (odnos »strejtov« do lezbijk, odnosi med samimi lezbijkami, potreba posameznice po emocionalni in ekonomski varnosti, ki jo običajno nudi družina ipd.), pri čemer je zelo poudarjena čustvena dimenzija, vključeni pa so tudi spomini na različne dogodke,

aluzije na pesnitev *Ljubav reče greva* in medbesedilne navezave na druge avtorje. Namesto imperativa grem, greva se kot refren ponavlja beseda telo. Razumemo jo lahko kot metaforo za golo življenje, ki mu ne pripadajo nobene pravice (Giorgio Agamben je zanj uvedel izraz *homo sacer*). Ženska, ki je v družbi oropana za svoj glas in ne more ničesar doseči, je zgolj »prepariran projektil / za nikamor« (14). Telo označuje ženske na sploh, pa tudi govorko, in je neločljivo od življenja. »Pri telesu / kjer se vse začne / se vse konča,« zapiše Nina Dragičević (2021: 19). Skrb za telo je lahko obrabljena fraza v potrošniški družbi, toda včasih gre krvavo zares. V fragmentu, ki izstopa po pripovednosti, je predstavljena zgodba o tetki Janji z Velebita, ki so jo zaklali, enako pa se je kasneje zgodilo z njenimi sorodniki, ki so jo zaman prepričevali, naj zapusti dom. Govorka se z ironičnim tonom izogne patosu, vendar je iz konteksta mogoče razbrati njeno prizadetost in strah pred lastno smrtjo. Čeprav se distancira od svojega telesa, tako da o njem govori v tretji osebi, je jasno, da je brez telesa ni. V knjigi torej ne gre samo za družbeno, ampak za golo, telesno preživetje. Pri tem se potrjuje, da je intimno zmeraj politično – nasvet partnerke namreč razkrije srhljivo realnost: »ljubav reče poveži se s kom / da boš tudi ti na varnem / če se meni kaj zgodi« (67). Konec pesnitve je, tako kot v *Ljubav reče greva*, kljub vsemu optimističen: trpljenje se izreka s tišino praznih mest (s tem je zadovoljena potreba, da se trpljenju pusti spregovoriti, kar je pogoj vsake resnice, kot trdi Adorno v izjavi, zapisani na začetku knjige), »zato v teh tišinah nobenih besed končno to telo, pokončno.« (93) Ne strah, na koncu zmaga pogum.

4 Katja Gorečan: *Neke noči neke deklice nekje umirajo* (2017)

Katja Gorečan je svojo knjigo *Neke noči neke deklice nekje umirajo* v podnaslovu označila kot *Koreopesem duhov, senc, sanj in volkov*. Z žanrom, ki ga je vpeljala v slovensko poezijo, se je teoretično ukvarjala v razpravi iz leta 2016, kjer je zapisala, da je koreopesem

žanr dramskega izražanja ali oblika performativne pisave, ki vključuje poezijo, ples, glasbo in igro. Termin je leta 1975 prva uporabila Ntozake Shange pri označbi svojega dela za *zaznamovana dekleta, ki so razmišljala o samomoru / ko je mavrica dovolj*. (Gorečan 2016: 104.)

Delo afroameriške avtorice je mogoče povezati s poezijo, ki so jo v 60. letih 20. stoletja temnopolte pesnice predstavljale na velikih javnih prireditvah, in razumeti kot igro, lahko pa tudi kot del še vedno zelo razširjenega performativnega obrata v poeziji. Katja Gorečan je previdna pri povezovanju koreopesmi Ntozake Shange z dramskimi žanri, kajti prepričana je, da

ustvarja določene potencialne vzporednice s poetično dramo (nosilka intuicije, obstoj dveh realnosti, dramski spopad za ustvarjanje različnih lirskih stanj), vendar nam koreopesem včasih vzbudi občutek, da bi bil tekst lahko označen kot pesnitev ali zbirka pesmi, ki vsebuje nekatere značilnosti dramskega teksta. (Gorečan 2016: 117.)

Koreopesem Ntozake Shange sestavlja »dvajset poetičnih prizorov, v katerih so predstavljene izkušnje temnopoltih žensk različnih starosti« (108). Sedem dam govori o posilstvu, splavu, nasilju v družini, izsiljevanju, pri čemer je ena izmed njih vedno v središču, ostale pa nastopajo v zboru. V monologe žensk so vstavljeni tudi dialogi z moškimi, »ki delujejo predvsem vsakdanji in izjemno realistični« (110). Koreopesem v svoji odrski izvedbi vključuje ples, za bralca pa je pomembna njegova omemba v besedilu, saj dame povedo, da si z njim lajšajo trpljenje. Katja Gorečan omenja vsebinsko dvodelnost besedila:

Drugi del teksta spominja na kakšno starodavno obliko zdravljenja, saj pri Shangeini koreopesmi na koncu polagajo roke druga na drugo. Njene brutalne zgodbe, ki jih meče v nas kakor bombe, da bi nas šokirala, se v drugem delu umirijo – preidejo v končno obliko očiščenja /.../. (Gorečan 2016: 111.)

Knjiga *Neke noči neke deklice neke umirajo* je medbesedilno močno povezana z delom Ntozake Shange. Ples v njej sicer ni omenjen, toda zaradi prevzete žanrske oznake je jasno, da je nastala z mislijo na uprizoritev, ki naj bi združevala poezijo, ples, glasbo in igro.³ Besedilo je, kot je v spremni besedi ugotovil Marcello Potocco (2017: 51), »neke vrste dramska pesnitev, ki jo na videz izgovarjajo različne govorke, čeprav se zdi, da imamo v resnici opraviti z enovitim subjektom, ki – kot ventrilokvist – simulira glasove sedmih deklic (duhov).« Za pesnitev je značilna zapletena polifonija, saj deklice govorijo tako v imenu zlorabljenih žensk kot njihovih krvnikov. Poleg sedmih deklic, ki se oglašajo v različnih slovničnih osebah in številih, pri čemer je vedno označeno, katera govori, je prisoten glas, ki bi ga lahko pripisali pripovedovalki, vendar je njena pripoved zelo fragmentarna. Oglašja se v prvi osebi, kot na primer v prvem verz: »v sanjah me je obiskala čarovnica, sežgana na grmadi« (Gorečan 2017: 7), prehaja pa tudi v tretjo osebo, kot je značilno za prvoosebne pripovedi. Tretjeosebne izjave komentirajo dogajanje, nekatere pa imajo vlogo didaskalij, ki so enakovredno vključene v besedilo, na primer: »deklice visijo s stropa« (7). V besedilo so vključeni še citati, ki se medbesedilno navezujejo na deli, omenjeni v opombah, to sta »Zapisnik čarovniškega procesa proti Marini Češarek« ter »Palčkova banda« Sanje Gorenšek. Zbor, ki ima pomembno vlogo v koreopesmi Ntozake Shange, se v knjigi prvič pojavi na strani 26, in sicer v obliki zbora deklic. Presoja o tem, kdo govori, dodatno zapletejo različni načini tiska, kajti nekateri verzi ali deli verzov so natisnjeni ležeče ali z velikimi tiskanimi črkami. Katja Gorečan je svoje eksperimentalno delo v nekoliko prirejeni obliki objavila tudi na portalu *sigledal*, kjer je v podnaslov dodala gledališče: »koreopesem: gledališče duhov, risb, sanj in volkov.« Dramski vidik ni poudarjen samo z mestom objave in spremenjenim podnaslovom, ampak tudi z bolj aktivno vlogo zbora, saj ta nastopa pogostejše kot v knjigi, pri čemer mu je dodeljen del besedila, ki v natisnjeni različici pripada pripovedovalki.

³ Predstava *Neke noči neke deklice neke umirajo* je doživela premiero na festivalu Platforma sodobnega plesa 2020 v Lutkovnem gledališču Maribor, sledilo je več ponovitev, kratek posnetek je na voljo na YouTube. Katja Gorečan je sodelovala kot soavtorica projekta (skupaj z Mojco Kasjak), avtorica poezije in dramaturginja. V predstavi nastopajo štiri deklice, vključeni so glasba, ples in igra.

Formalno gledano je dramska pesnitev Katje Gorečan serijska pesem. Natančneje, sestavljena je iz sedmih prizorov, napisanih v obliki pesmi, ki so tematsko ohlapno povezane, dodana pa je še osma, sklepna pesem. Deklice se v sedanjosti čustveno odzivajo na travmatične dogodke, ki so prepoznaven del slovenske preteklosti (zadnji čarovniški proces; povojni obračuni med drugače mislečimi) ali spadajo na raven osebnih zgodb in psihologije neimenovanih posameznic (rojstvo mrtvega otroka; strah pred fizičnim nasiljem moških, ki jih pooseblja arhetip črnega moža oziroma Sinjebradca). Dogodki so predstavljeni zelo fragmentarno, deklice o njih bodisi pripovedujejo bodisi odigrajo drobce prizorov, tako da reproducirajo izjave, ki izvorno pripadajo različnim osebam (npr. sodnikom na čarovniškem procesu, žalujoči stari mami, mami mrtvorojenega otroka, zlorabljenim ženskam). V petem prizoru je dogajanje postavljeno v sedanjost, ki pa je sanjska; v njej nastopa simbolni lik umirajočega volka, ki se navezuje na motiv ranjenega junaka, znanega iz tradicionalnih pripovedi. Deklice ga nagovarjajo in negujejo, pri čemer tudi same dobijo poteze volkulj.⁴ V šestem prizoru ni veliko dogodkov, pač pa deklice govorijo o svoji žalosti in veliki občutljivosti; izvemo, da je zaradi žalosti umrla že njihova mati, medtem ko očeta »ni bilo nikjer« (43). Prizor se konča tako, da deklice prižgejo kres, ki na simbolni ravni pomeni očiščenje. Naslov sedmega prizora Popolna potopitev v vodo bi se lahko navezoval na simbolni pomen ponovnega rojstva, vendar je aktualen tudi namig na čarovniške procese, na katerih so ženske potapljali v vodo, da bi ugotovili, ali bodo preživele in s tem potrdile obtožbo, da so čarovnice. Deklice v uvodnem nastopu omenijo žalujočo babico (iz drugega prizora) in »maro«, ki »ni nikoli imela koga ki bi skrbel zanjo« (44); sledi fragmentarna zgodba o sodobni družini, naslovljena Pesem za Maro. Osrednji lik v njej je nasilni sosed, ki je posilil dekle z motnjami v duševnem razvoju, zmerjal svojo ženo Maro, pretepal svojega sina in mu grozil do njegovega dvajsetega leta. Deklice komentirajo:

*deklica 5/ včasih si želim
deklica 6/ da nič od tega
deklica 7/ ne bi bilo res.*

*zbor deklic/
DA BI OBSTAJALI
LE MEHKI IN TOPLI VALOVI (47)*

⁴ V nasprotju s pravljničnimi likom volka, kot ga poznamo iz Rdeče kapice, ima volk v pesnitvi pozitivno vlogo. Predstavlja ljubljeneega moškega in se medbesedilno navezuje na volkove iz knjige *Ženske, ki tečejo z volkovi*. Jungovska analitičarka in pripovedovalka zgodb Clarissa Pinkola Estés je v njej predstavila arhetip divje ženske, pri čemer je ženske primerjala z volkuljami: »Zdrave volkulje in zdrave ženske odlikujejo nekatere skupne psihične lastnosti: ostri čuti, igriv duh in povišana sposobnost požrtvovalnosti. Ženske in volkulje so po naravi povezovalne in radovedne, vzdržljive in močne. Globoko intuitivne so, predano skrbijo za mladiče, partnerje in trop. Izkušeno se prilagajajo nenehno spreminjajočim se razmeram; izjemno smeje so in pogumne.« (Pinkola Estés 2003: 4) V pesnitvi Katje Gorečan se notranja moč žensk, njihova volčja narava pokaže, ko negujejo umirajočega volka, kar je lahko izhodišče za interpretacije o razmerjih med spoloma in vlogi sodobnih moških.

Voda v obliki mehkih in toplih valov simbolizira čustveno varnost. Želja po drugačnih, harmoničnih odnosih med spoloma je tudi tema sklepne pesmi. Njen naslov, *Iz neke noči v neko jutro*, nakazuje možnost rešitve, ki je postavljena na raven ljubezenskega razmerja. Pesem je napisana v obliki nagovora, pri čemer ima govorka značilne poteze pravljичnega lika, Okostnjakinje.⁵ Clarissa Pinkola Estés (2003: 122) jo imenuje tudi gospa Smrt in o njej govori kot o tretjem partnerju, ki ga je treba za trajno ljubezen povabiti v odnos, ker »ima vlogo preroka, ki ve, kdaj je čas za začetek in konec ciklov.« Ženska v pesmi Katje Gorečan moškemu obljublja, da bo ostala pri njem, pričakuje njegovo razumevanje in vztrajnost tudi v trenutkih, ko se bo počutila »grdo/ umazano/ debelo/ gnilo/ plesnivo/«, saj se bo le tako uresničila napoved: »*Kostem boš dal meso.*« (Gorečan 2017: 48–49) V zadnjem verzju je ponovno uporabljena simbolika vode: ljubimca sta primerjena z dvema kapljama, ki se bosta spustili v ocean, kar nakazuje romantično idejo o zlitju z drugim.

5 Kristina Hočevár: *Rujenje* (2021)

Kristina Hočevár k naslovu svoje knjige *Rujenje* ni dodala zvrstne oznake. Na spletnih straneh, kjer predstavlja ozadje njenega nastanka, je uporabljena oznaka knjiga, v rubriki dogajanje, ki je prav tako del spletne predstavitve, pa je omenjeno branje pesniške zbirke.⁶ Ta opis se vrsti tudi v medijskih odzivih in nakazuje nizko stopnjo povezanosti med zbranimi pesmimi. Toda v *Rujenju* ne gre za običajne kratke pesmi, ki bi jih bilo mogoče razumeti kot samostojne enote. Knjiga je sestavljena iz štirih razdelkov, od katerih so prvi trije naslovljeni, medtem ko je začetek četrtega označen vizualno, s stranjo, na kateri so v majhnih krogih na roko izpisane številke. Znotraj posameznih razdelkov ni naslovljenih pesmi, ampak so nanizani različno dolgi fragmenti, ki jih bralec lahko opomeni s pomočjo celote, še lažje pa, če pozna koncept knjige. Zaradi montažne tehnike in drugih lastnosti je *Rujenje* mogoče označiti kot nepripovedno, eksperimentalno in kolažno pesnitev, sestavljeno iz štirih razdelkov.

Pesnitev *Rujenje* dosega močan učinek potujitve ne samo zaradi fragmentarnosti, ampak tudi zaradi drugih lastnosti. V njej se prepletajo trije jeziki: največ verzov je v slovenščini, nekateri fragmenti so zapisani v angleščini ali kitajščini, deli pesnitve pa so izpisani kot prevodi kitajskih pismenk v angleščino. Verzi so razporejeni tako, da je med njimi veliko praznega prostora, pojavljajo se tudi prazna mesta v verzih, ki so značilna za poezijo Kristine Hočevár. V prvem razdelku »waters over woods, bluest red« se z glagoli razkrije prvoosebni glas, ki nekoga nagovarja: »ne skrivam, varujem zate /.../ skrbim, / da ti obraza ne razpnejo« (Hočevár 2021: 9).

⁵ V eskimski pravljici, ki jo analizira Clarissa Pinkola Estés, ribič nekoč ulovi truplo Okostnjakinje. Prestrašen zbeži, a mu Okostnjakinja sledi domov. Ko poravna njene zavozlane kosti, zaspi; zaradi njegove prijaznosti pomirjena Okostnjakinja se spet odene v meso in za zmeraj ostaneta skupaj.

⁶ Avtorica je v svojih izjavah o knjigi neologizem *rujenje* povezala s samostalnikom *rjojenje* in pridevnikom *rujen*, ki mdr. označuje rumeno ali rdečo barvo.

Pomenljiva sta opisa kitajske in slovenske zastave: »rumene zvezde na rdečem blagu / plešejo z rumenimi zvezdami na modrem na belem blagu« (9), saj nakazujeta temo kulturnih razlik, omenjene so tudi »delavnice o udomačevanju besed« (10). S pomočjo teh in drugih drobnih namigov lahko bralec konstruira položaj govork, s pomočjo spletnih informacij pa se prepriča o avtobiografskem ozadju: pesnica je na Kitajskem sodelovala pri prevajanju lastne poezije, kar jo je spodbudilo k razmišljanju o možnostih medkulturnega razumevanja, pa tudi o lastnem odnosu do intimne in njenega razkrivanja. V prvem razdelku koncept zasebnosti še ne zasede osrednjega mesta, pač pa se to zgodi v nadaljevanju pesnitve, z raziskovanjem pomenov, ki jih je mogoče pripisati kitajskim leksemom iz pomenskega polja zasebnosti. Pri tem ne gre za razpravo ali esej, ampak so navedene razlage iz kitajsko-angleškega slovarja, ki razkrivajo kompleksnost posameznih asociativno izbranih pojmov. Izbira angleščine kot vmesnega jezika ima dodaten učinek potutjivne, saj nakazuje, kako težki so prenos iz ene kulture v drugo. Raziskovanje besednih pomenov se širi na nepričakovana področja in konča z besedami iz medicinskega slovarja, med katerimi izstopa afazija, izguba sposobnosti govorjenja.

Pesnitev *Rujenje* je del večmedijskega projekta. Na spletnih straneh je predstavljen takole:

Rujenje/Half of a C/C 的一半 je sproščanje večmesečnega molka in nezmožnosti besed in pomeni tudi prvi vstop avtorice v vizualno umetnost. Tako je najprej začela nastajati razstava, pozneje znova poezija, porodila pa se je še ideja po vmesnem in povezovalnem spletnem prostoru. Gradivo, ki se nalaga na spletno stran postopoma, so fragmenti ozadja in procesa ter obstajanja obeh, knjige in razstave, s čimer bo slednja segla čez. (<<https://www.rujenje.xyz/about>>.)

Dostop do spletnega mesta omogoča QR koda, natisnjena na notranji platnici na koncu knjige. Med objavljenim gradivom so poleg posnetka razstave tudi razprave o zasebnosti, razširjenosti nadzornih kamer po svetu in razstavljanju literature, s katerimi so pojasnjeni koncepti, ki jih je Kristina Hočevar uporabila pri snovanju razstave in knjige. V razdelku »knjiga« sta poleg kolaža, ki je natisnjen na notranji strani knjige, objavljena dva kratka videoposnetka, ki ju spremlja verz »v moje sanje je snežilo, v neki knjigi so to obljube«. Na prvem posnetku z naslovom »snowride« kamera, ki je verjetno pritrjena na čelado kolesarke, drvi po klancu navzdol, ob poti in na njej so vidne zaplate snega. Na drugem posnetku z naslovom »snowstorm« kamera zaokroži po vrhu smučišča, dokler ne obstane na smučarki v opečnato rdečem kombinezonu. Oba posnetka razkrivata delček zasebnosti Kristine Hočevar in se tako navezujeta na koncept *Rujenja*. Gre za fragmenta, iztrgana iz celote, ki več zakrijeta kot odkrijeta, spodbujata pa različne interpretacije, npr. razmislek o tem, koliko smo se pripravljeni sami javno razgaliti.

Kristina Hočevar je s prevpraševanjem koncepta zasebnosti v različnih kulturnih okoljih v slovensko poezijo vpeljala temo, ki v njej doslej ni bila obravnavana in ne spada med običajne pesniške teme, prav tako so inovativni tudi njeni pesniški postopki. S pesnitvijo *Rujenje* hibridizira različne žanre, od literarnih do publicističnih

in znanstvenih, tako da od njih ostanejo komaj prepoznavni drobci. Medtem ko je v fragmentih predstavljeno refleksijo pojma zasebnosti mogoče razumeti kot osrednjo temo pesnitve, so lirske in pripovedne prvine manj očitne. Posamezni fragmenti nakazujejo ljubezensko temo, mogoče je konstruirati celo zgodbo o nemogočem ljubezenskem razmerju s kitajskim dekletom, npr. ob verzih: »pogrešanje, ne morem si privoščiti pogrešanja, reče. // /.../ s tabo / lahko govori več kot s komerkoli, s tabo / bi uživala liči: češnje za liči, odgovorim jaz« (78). Poleg modernističnih lastnosti, kot sta asociativnost in tehnika kolaža, izstopajo nepopolni stavki, polni zamolkov in preskokov, pogoste so besedne igre, ki izhajajo iz zvočne podobnosti med besedami, veliko je aliteracij in naštevanj, slog je mestoma nominalen. Našteti postopki ustvarjajo ritem in atmosfero, ki podčrtata zagatnost situacije.

6 Sklep

S pesniškimi knjigami treh obravnavanih pesnic se je v sodobni slovenski poeziji zgodil pomemben odmik od razširjenega modela kratkih lirskih pesmi, ki se navezujejo na vsakdanje dogodke. Čeprav se med sabo razlikujejo, lahko za vsa obravnavana dela uporabimo oznako modernistična in eksperimentalna pesnitev. Vse tri pesnice uporabljajo postopke, ki so značilni za modernizem, med njimi so fragmentarna zgradba, svobodno razporejanje in vizualno poudarjanje verzov, asociativnost in tok zavesti. Pripovednemu modelu je najbližja pesnitev *Ljubav reče greva* Nine Dragičević, medtem ko je za njeno pesnitev *To telo, pokončno* značilen odmik od narativnosti in večja stopnja refleksivnosti. Pesnitev Katje Gorečan temelji na fragmentarnih pripovedih, pri čemer vključuje pravljicične motive, medtem ko se je Kristina Hočevar z vključevanjem slovarskih gesel najbolj oddaljila od pripovednosti. Za tri pesnice je značilna hibridizacija literarnih žanrov, vse tudi suvereno vstopajo v neliterarne medije. Nina Dragičević je s svojimi zvočnimi performansi med najbolj prepoznavnimi imeni najnovejšega performativnega obrata v slovenski poeziji,⁷ pesnitev *Neke noči neke deklice nekje umirajo* je doživela dramsko uprizoritev, *Rujenje* Kristine Hočevar je del večmedijskega projekta: posamezni verzi so bili vključeni v razstavo, koncept knjige in celotnega projekta pojasnjuje gradivo, zbrano na spletnih straneh. Vse tri pesnice tematizirajo nasilnost sodobne družbe, pri čemer so feministični poudarki najmočnejši v pesnitvah Nine Dragičević in Katje Gorečan, medtem ko so identitetna vprašanja v pesnitvi Kristine Hočevar povezana predvsem z raziskovanjem koncepta zasebnosti v različnih kulturah.

⁷ Zelo pomembno vlogo v njem imajo nastopi Anje Golob. Njeno knjigo *da ne bo več prišla* (2019), ki jo predstavlja v sodelovanju s pianistom Dragom Ivanušo, bi lahko označili za serijsko pesnitev. Ob nekaterih starejših delih Katje Gorečan in Kristine Hočevar je prav ta knjiga del obrata k pesnitvi v poeziji sodobnih slovenskih pesnic.

Viri

Dragičević, Nina, 2019. *Ljubav reče greva*. Ljubljana: Škuc.

Dragičević, Nina, 2021. *To telo, pokončno*. Ljubljana: Škuc.

Gorečan, Katja, 2017: *Neke noči neke deklice nekje umirajo: koreopesem duhov, senc, sanj in volkov*. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije.

Hočevlar, Kristina, 2021. *Rujenje*. Ljubljana: Aleph.

Literatura

Clarvøe, Jennifer, 2012: T. S. Eliot and the Short Long Poem. Martiny, Erik (ur.): *A Companion to Poetic Genre*. Chichester: Wiley-Blackwell. 532–542.

Djurić, Dubravka, 2021: Poetry in an Expanded Field: Franci Zagoričnik and Nina Dragičević. Pavlič, Darja (ur.): *Slovenska poezija. Obdobja 40*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 23–29.

Gorečan, Katja, 2016: Koreopesem ali poetična drama afroameriške feministične avtorice Ntozake Shange. *Amfiteater* 4/1. 104–121.

Juvan, Marko, 2002: Uvod: panorama »romantične pesnitve«. Juvan, Marko (ur.): *Romantična pesnitev: ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. XV–XXXVII.

Keller, Lynn, 1997: *Forms of Expansion. Recent Long Poems by Women*. Chicago: University of Chicago Press.

Kos, Janko idr., 2009: *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Long poem. <<https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/9476872>>. (Dostop 23. 8. 2021.)

McHale, Brian, 2000: Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem. *The Yearbook of English Studies* 30. 250–262.

Novak Popov, Irena (ur.), 2007: *Antologija slovenskih pesnic* 3. Ljubljana: Tuma.

Novak Popov, Irena, 2021: Nove poetike sodobnih slovenskih pesnic. Žbogar, Alenka (ur.): *Ustvarjalke v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 57. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 53–62.

Pinkola Estès, Clarissa, 2003: *Ženske, ki tečejo z volkovi: miti in zgodbe o arhetipu Divje ženske*. Nova Gorica: Eno.

Potocco, Marcello, 2017: O zbirki. Gorečan, Katja: *Neke noči neke deklice nekje umirajo: koreopesem duhov, senc, sanj in volkov*. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2017.

Preminger, Alex in T. V. F. Brogan (ur.), 1993: *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University press.

Swensen, Cole, 2009: Introduction. Swensen, Cole, in David St. John (ur.): *American Hybrid*. New York in London: W. W. Norton&Company. XVII–XXVI.

Žerjal Pavlin, Vita, 2008: Lirski cikel ali lirski pesnitev? *Slavistična revija* 56/3. 355–367.