

Nataša Bavec
Sporočilo oblike

Boris A. Novak: PO-ETIKA FORME
Cankarjeva založba, Ljubljana 1997

V zadnjih nekaj letih se je Novakovo (izvirno) ustvarjanje dokaj ostro polariziralo na beletristiko in znanstveno delo oziroma je moral, kot pravi sam, "spoštovati, ljubiti in ubogati oba svoja demona, demona poezije in demona teorije", s svojo zadnjo knjigo pa je, vsaj na prvi pogled, osvojil še hibridno področje med literaturo in literarno vedo, esejistiko. *Po-etika forme* je zbirka tekstov, nastajajočih od srede osemdesetih let, za večino katerih je značilno izogibanje suhoparnemu, objektivističnemu znanstvenoteoretičnemu razpravljanju; nadomeščajo ga jezikovna uglajenost in dovršenost, svobodnejši, ponekod tudi osebnostno doživljajoč, ali pa lahkotno pogovorni slog in ton. Toda če se držimo ožjega, teoretično natančnejšega pojmovanja eseja kot (pol)literarne miselne proze, za katero sta bistvena skrajno sproščen subjektivizem ter oblikovanje tem iz neposrednega avtorjevega doživetja in izkušnje (J. Kos), zlahka ugotovimo, da so besedila nasploh res zaznamovana z esejističnim stilom, vendar se v osnovi še vedno strogo navezujejo na čisto znanost, teorijo in zgodovino, zato bi jih z večjo upravičenostjo prištevali k literarnim interpretacijam, portretom in analitičnim študijam. K pravemu eseju verjetno sodita samo uvodni spis *Prevod – salto immortale* in morda še sklepni z naslovom *Poezija med čudenjem in trivialnostjo pri-*

čakovanja, čeprav je tudi ta bližji polemiki. Notranji ustroj tekstov seveda pogojuje njihova funkcija: Novak jih ni pisal kot intimna razmišljanja o življenju, sebi, svetu in umetnosti, temveč so nastajali kot študije – spremne besede ob izidu pesniških zbirk domačih ali tujih ustvarjalcev oziroma kot predavanja za znanstvene in kulturne institucije. Tako tudi zadnja knjiga – v skladu z avtorjevo temeljno naravnostjo v zadnjih nekaj letih – ostaja v domeni demona teorije.

Naslov knjige, ki aludira na Valéryjevo sintagmo *etika forme* (z njo je označeval teženje polpreteklih pesnikov k formalno-estetski popolnosti poezije), lakonično označuje avtorjevo temeljno raziskovalno usmerjenost. V številnih razpravah, ki osvetlujejo poezijo domačih in tujih pesnikov v širokem razponu literarnih obdobj in smeri, od trubadurske lirike do modernističnega neoavantgardizma, je osrednja tema tisto, kar navadno imenujemo zunanja forma besedne umetnine; gre za verzologijo, pogosto obravnavano s komparativnega stališča, za vprašanja verzne ritmike, principov verzifikacije pri različnih narodih, evfonije ter pesniških oblik oziroma njihovega prenosa iz izvirnega v drug(ačen) jezikovni prostor. To pa še ne pomeni, da se Novak posveča zgolj tehnično-formalnim vidikom poezije in docela zanemarja vsebinsko, snovno-idejno plat. V nasprotju z običajnim pojmovanjem zunanje forme kot nečesa (relativno) neodvisnega in ločljivega od vsebine, avtor (nekoliko po vzoru ruskih formalistov) zagovarja stališče neločljive povezanosti, soodvisnosti zunanje in notranje oblike (vsebine), oziroma ju pojmuje kot enoten ustvarjalni princip. Če uporabimo Novakovo lastno, poetično izraženo formulacijo, se njegova temeljna teza glasi, da "pomen besede zveni in zven pomeni"; zunanja forma ima vedno določeno pomensko-sporočilno funkcijo, prek nje se odkrivajo tudi elementi pesnikove poetike.

Prvi tekst z naslovom *Prevod – salto immortale* je – kot je že bilo omenjeno – verjetno edini, ki ga lahko z vso upravičenostjo uvrstimo med prave eseje. Posvečen je načelnemu razmisleku o prevajanju, to pa je zaradi narave predmeta (interpretacije pesniških besedil Verlaina, Mallarméja in Valéryja ter primerjalnega raziskovanja verzoloških vprašanj) seveda razumljivo. O tej problematiki razmišlja tudi s subjektivnega stališča, teoretična diskurzivnost se nenehno dopolnjuje s podajanjem osebnih izkušenj in doživetij. Osrednje vprašanje, okoli katerega kroži Novakova misel, je,

ali je v prevodu mogoče na estetsko enakovredni ravni poustvariti poezijo ali pa je neizogibno, da se pri tem izgubi večina njene umetniške vrednosti in je torej prevod *salto mortale*. Glede tega na novo opredeljuje pojma prevod in prevajalec; Novak razširja njun pomen, saj meni, da je prevajanje pravzaprav sleherno ustvarjanje, prevajalec pa vsak umetnik, saj na ontološki ravni iz nič ustvari (prevede) bivajoče, na psihološki pa prevede svoj notranji svet v zunanjo realiteto, umetniško delo. V ožjem pomenu sodi k prevajanju vsak prenos estetske ali drugačne informacije iz izvirnega v drug jezik, torej tudi adaptacija tujih verznihi tipov in kitično-pesniških oblik, neločljivo povezana s specifikami posameznih jezikov, ki določajo principe verzne ritmike in evfonije. Primerjalno analizo učinkovanja zvočnih stikov v različnih jezikih Novak izpelje ob primeru asonance; tako eksplicira učinkovanje asonanc v romanskih jezikih (španščini) in v slovenščini, recepcija japonske pesniške oblike – haikuja – pa ga privede do razmisleka o tem, ali je izvorno asonanco v drugem jeziku moč nadomestiti z drugačno glasovno figuro. Obema temeljnima verzološkima vprašanjema – ritmiki in evfoniji – se sintetično posveča pri obravnavi vietnamske pesniške oblike *luc-bat*, njene strukture in funkcioniranja v tujem (slovenskem) jezikovno-kulturnem kontekstu.

Tudi v drugem besedilu *Trohejski osmerek z otroškim krmarjem*, ki je po svojem notranjem ustroju značilna sistematična študija, so v ospredju komparativna verzološka vprašanja; posvečeno je analizi trohejskega osmerca in orisu njegovega zgodovinskega razvoja. Prvi razdelek študije je kritični razmislek o terminologiji, pri tem se izkaže, da je za pojem "trohejski osmerek" znanstveno natančnejši pojem štiristopični trohejski verz, saj sta enako legitimni tudi katalektična in hiperkatalektična varianta. Osrednji razdelek osvetljuje razširjenost in naravo trohejskega osmerca. Temeljna Novakova teza je, da gre za najpogostejše rabljeno in hkrati primarno ritmično formo slovenske poezije in slovenskega ljudstva, ki je zaradi bližine ritmu vsakdanjega govora pogosto ne doživljamo več kot izraz zavestnih umet-(niških) teženj. Svojo teorijo utemeljuje z empirično metodo, a z dokaj nenavadnim dokaznim gradivom: z analizo ritma naključno zbrane otroške poezije, ki v celoti temelji na tem verzem impulzu. Od tod sledi sklep, da je trohejski osmerek arhetipski verz Slovencev, skrit že v iracionalnih, nezavednih plasteh naše psihe. Hkrati pa s pomočjo primerjalne študije

romunskega etnomuzikologa ugotavlja, da pozna identičen ritmični vzorec otroška poezija domala celega sveta. Pri tem ostaja nepojasnjeno vprašanje, ki se nam vsiljuje skoraj samo od sebe, ali gre torej za temeljni verzni tip domala vseh narodov in jezikov ali pa je le Slovencem uspelo ohraniti stik s prvobitno formo in jo povzdigniti na raven umetniške produkcije. Problem je še posebno zanimiv zato, ker sta v zadnjem razdelku orisana geneza in historični razvoj verza (od prvotnega starogrškega in latinskega trohejskega dimetra, ki je s prilagoditvijo silabični in akcentuacijski vezifikaciji postal ritmična osnova viteških verzni romanov, trubadurske poezije, španskih romanc, krščanske liturgične himnike, vse do vagantske poezije) in se izkaže, da sploh ne gre za najstarejši, avtohtoni slovenski verz, kakor bi pričakovali; v srednjeveški ljudski poeziji je pogostejši jambski metrični vzorec, trohejskega smo sprejeli šele pod vplivom poezije iz tujega jezikovnega in kulturnega okolja.

Miniaturni orientalski pesemski obliki je posvečena razprava *Vsak jezik je haiku*. Po Novaku gre za neevropski pendant evropskemu sonetu, saj sta edini tradicionalni pesemski obliki, ki sta se uspešno upirali koroziji časa, tudi modernističnemu eksperimentiranju z zunanjo formo in favoriziranjem prostega verza. S formalnega vidika sta za haiku po Novaku pomembni dve značilnosti. Prvič, japonska poezija temelji na silabični verzifikaciji, zato je za verz haikuja najpomembnejše število zlogov. In drugič, zaradi velike pogostnosti samoglasnikov japonščina za dosego evfoničnih učinkov uporablja asonance, ne toliko vertikalne, ki so značilne za poezijo jezikov evropskih narodov, temveč predvsem notranje oziroma horizontalne. Blagoglasje pogosto gradi tudi s pomočjo zvena konzonatov oziroma aliteracijo. Novak s primerjalno analizo Plamnovega in Ognovega prevoda Bašovega haikuja ugotavlja, ali sta prevajalca pri presaditvi te pesniške oblike v slovenski prostor ohranila izvorne zakonitosti in kakšne oblikovne spremembe je pri adaptaciji doživel izvirni slovenski haiku, kot sta ga ustvarjala M. Dekleva (*Mushi, Mushi*) in avtor sam (*Oblike sveta*). Očitno je, da se tudi v akcentuacijskem sistemu ohranjajo zlogovna pravila haikuja, ne da bi bila tako okrnjena njegova izrazna moč, po drugi strani pa je v slovenščini opazna tendenca k nadomeščanju asonanc z rimami, ki jih japonščina ne pozna; Novak se zato sprašuje, ali je rimani haiku sploh še legitimna varianta te oblike ali pa je *contradictio in adiecto*. Podobne metamorfoze, ki ogrožajo

identiteto haikuja, se pojavljajo tudi na vsebinski ravni ter jih določujeta bistveno drugačna percepcija sveta in način življenja vzhodnega in zahodnega človeka.

Trubadurska poezija v literarnoznanstveno zamejenem pojmovanju, kot oznaka za pesništvo v provansalskem, natančneje, okcitanskem jeziku, ki je brez dvoma agens postantične evropske literature, s kultom spiritualne ljubezni pa tudi celotne kulturne zavesti, je tema naslednjega besedila, s katerim se začenja niz zgodovinskih razprav. Študija je namenjena etimološki pomenski razlagi pojma trubadur, shematičnemu orisu provansalske kulture, vprašanju morebitnih arabskih vplivov pri genezi trubadurske lirike, načinu zapisovanja pesmi v *chansonnierjih*, notaciji in osvetlitvi sočasne recepcije. Srčiko razprave pa pomenijo biografski portreti treh velikih trubadurjev (orisani tudi s citiranjem odlomkov iz starih, mitologiziranih biografij, *vida in razo*), Guilhema, vojvode akvitanskega, Jaufréja Rudela in Arnauta Daniela; pridružujejo se jim Novakovi prevodi njihovih pesmi, dopolnjeni z interpretacijo, formalno analizo ter definicijo tipičnih trubadurskih pesemsko-kitičnih oblik (sektine) in lirskih zvrsti (*vers, canso*). Na koncu se Novak posveča še ahistorični razsežnosti pojma trubadurska poezija kot vsaki vrsti lirike, utemeljene na kultu čiste, poduhovljene in deificirane erotike kot apriorne in absolutne vrednote.

Glasba Verlainovih besed je prvič izšla kot spremna beseda k Novakovemu prevodu Verlainovih izbranih pesmi. V njej Novak predstavlja pesnikovo življenjsko in ustvarjalno pot skozi različna obdobja z biografsko metodo in s pomočjo historičnega konteksta dobe, v kateri je nastajala. Tako osvetljuje njeno verzno inovativnost, Verlaina primerja z Baudelairom, na splošno pa jo uvršča v okvir evropskega simbolizma, hkrati s pomočjo formalno-vsebinskih posebnosti te literarnorazvojne strukture razlaga tudi posamezne pesmi. Prav tu pa se zaradi znanih terminoloških nejasnosti pojavijo težave: Novakovo oznako lahko sprejmemo brez pridržkov, le če simbolizem razumemo kot zbirni, obči pojem za vse smeri in pojave literature fin de siecla. Če pa sledimo tradiciji slovenske primerjalne literarne vede, ki simbolizem definira ožje in hkrati natančneje, kot eno izmed treh smeri (poleg dekadence in nove romantike), bi ga le stežka povezali z Verlainovo poezijo. Zanj je namreč bistvena obnova metafizične transcendence, to pa simbolistični literaturi daje izrazito spiritualno naravo. Čeprav

se Verlaine, kot opozarja tudi Novak, v svoji programatični pesmi *Art poétique* načelno zavzema za nekatere značilno simbolistične poetološke postopke, se večina njegovih čustveno-razpoloženjskih in osebnoizpovednih pesmi v izrazitem impresionističnem stilu giblje v koordinatah dekadence in nove romantike. Temeljijo na neposredni, empirični resničnosti konkretnega življenja, četudi v še tako subjektivizirani podobi, so izraz doživljanj pesnikove notranjosti, duše, ne pa nadčutne onstranpojavnosti. Navsezadnje bi pravi simbolizem na formalni ravni verjetno povzročil lirsko impersonalnost, saj je zanj značilna izguba avtonomne in absolutne subjektivitete; prav nasprotno pa v središču Verlainovih pesmi vseskozi ostaja trden, tradicionalno izpovedni subjekt. Pesmi se na dekadenco navezujejo s senzualizmom, tako v pomenu prepuščanja čutni omami ob vtisih iz narave (ta v pesmi *Somrak mističnega večera*, ki jo Novak opredeljuje kot značilno simbolistično pesem, ostaja samo narava in se ne spremeni v slutnjo česa nadnaravnega) kot tudi erotični ekstazi in poudarjenim esteticizmom. Ta pa večidel vendarle ostaja v mejah klasičnega pojmovanja lepega kot harmonije, dovršenosti, pa tudi romantičnega načela naravne lepote in se tako močno odmika od značilno dekadence, pervertiranega esteticizma, kulta artificialnosti in negativne, apartne, bizarne, kaotične, razkrajajoče lepote; tako imenovana estetika grdega, ki jo navaja tudi Novak, se s posameznimi motivi in temami, kot sta trpki erotizem, povezan s smrtjo v *Serenadi*, umazano, kaotično, hrupno vlemesto v nenaslovljeni XVI. pesmi iz cikla *Dobra pesem* in v *Charleroi*, pojavlja le v posameznih besedilih. Nadalje so za Verlainovo poezijo značilna dekadence občutja melanholiije, deziluzije, utrujenosti, gnusa, spleena oziroma ennuija, tudi želje po smrti, dekadence obarvan pa je tudi amoralizem, ki pa vendarle ni tako hiperboličen, da bi lahko postal absolutna, samozadostna vrednota, kot je značilno za dekadenco; prav nasprotno, pogosto mu nasprotuje izrazit etični čut oziroma glas vesti. Če tvegamo in navedene značilnosti sintetiziramo v literarnozgodovinsko oznako Verlainove poezije, lahko rečemo, da je zanj skoraj docela neprimeren pojem simbolizem, da je nanjo sicer vplivala dekadence, a se ni mogla do kraja razmahniti, saj jo pogosto zavira navezanost na romantično tradicijo in gre zato najverjetneje za simbiozo dekadence in novoromantičnih elementov.

Verlainovemu sodobniku Mallarméju je namenjena razprava *Glasbenica tišine*. Novak tako kot pri prvem tudi pri Mallarméju veliko pozornosti posveča biografiji, s katero interpretira tematske stalnice njegove lirike. Uvršča jo v okvir simbolizma, vendar je – v nasprotju z Verlainom – (vsaj eksplicitno) ne razlaga s pomočjo simbolistične duhovnozgodovinske in formalno-estetske strukture, čeprav bi bilo to pri Mallarméju več kot upravičeno; zaradi navideznega distanciranja od presojanja njegovega opusa glede na historični kontekst dobe se zdi, kot da so motivne, tematske in formalne specifike, ki jih Novak postavlja v ospredje, Mallarméjeve avtonomne umetniške vrednote (nihilizem, absolut čistega Niča in depersonalizacija lirskega Jaza); pesnikovo inovativnost primerja in pojasnjuje tudi s tektonskimi premiki v razvoju novoveške filozofije. Kot nadaljnjo značilnost njegove lirike poudarja izrazit esteticizem, usmerjen zlasti v glasbo, zvočnost besed in nejasnost, ambigviteto, sugestivnost pesniškega jezika, ki se seveda kaže tudi v alogični, absolutni metafori. Kljub temu Novak formalno in vsebinsko analizira posamezno besedilo (na primer *Labodji sonet*), vendar tako, da upošteva njegovo pomensko polivalenco.

Tudi naslednja razprava obravnava enega izmed velikih pesnikov francoske lirike, Mallarméjevega učenca Paula Valéryja. V središče študije sta postavljena oris in hkrati tudi že razlaga Valéryjeve lastne, nenapisane poetike, katere najpomembnejša lastnost je po Novaku paradoksalnost (od tod tudi naslov, *Valéryjev paradoks*). Novak se najprej posveča genezi njegove poezije oziroma literarnim vplivom, zlasti Mallarméja (esteticizem oziroma načelo *poésie pure*, zvestoba tradicionalnim, formalno strogim pesniškim oblikam, napolnjenim z izrazito modernim občutjem sveta in človeka), nato pa vprašanju, v katerih pogledih se je od maestra oddaljil (povezanost s snovnim, empiričnim svetom, racionalizem). Nato sistematično razčleni antagonizme, ki strukturirajo njegovo poetiko: načelni racionalistični, intelektualistični teoriji pesniškega ustvarjanja, ki pa se v praksi ne more izogniti prepuščanju alogičnosti, nezavednemu, s tem pa tudi odprtemu, nejasnemu sporočilu, obnovi "zaprtih" konvencij klasicistične verzifikacije (uporaba aleksandrincev in klasične francoske ode), ki jih je moderniziral le z uporabo enjambementov, estetski kategoriji popolnosti in celostnosti v času fragmentacije sveta ter težnji po vrnitvi k primarnemu, predmetafizičnemu pomenu pojma *estetsko*, ki se kaže predvsem kot skrb za dognano

zunanjo formo poezije. Valéryjeve biografije se Novak loteva le prek narcisističnega kulta, ki je našel svojo literarno obdelavo v dveh pesnitvah (*Narcis govori* in *Narcisovi fragmenti*), študijo pa končuje s predstavitevijo njegovih manj znanih proznih del, esejističnega romana *Večer z gospodom Testom* in fragmentih dnevniških zapiskov z naslovom *Zvezki*.

Z razpravo *Skrivnost Murnovega petja* Novak zapuša evropske literarne okvire. Najprej osvetljuje recepcijo Murnove poezije v različnih obdobjih naše duhovne zgodovine in opozarja na preobrat v vrednotenju (Pirjevec, neoavantgardisti, monografska razprava J. Snoja), nato usmerja svojo pozornost na analizo evfoničnih struktur in verza njegove lirike. Zaradi občasnega prehajanja od trdnega lirskega Jaza k razosebljenemu (*Nebo, nebo*) ga označuje kot začetnika moderne slovenske lirike, njegove kratke, zgoščene pesniške oblike, naravnane k drobnim impresijam iz narave, pa primerja z japonsko tanko in haikujem. Murnov prispevek k razvoju domače poezije je po Novaku še toliko večji zaradi prve slovenske pesmi v prostem verzu (*Zima*).

Problematici ritma sodobne poezije se Novak posveča ob analizi Udovičeve lirike. V študiji *Prostega verza ni!* V uvodu poudarja najznačilnejše tematsko-idejne sklope in ga predstavlja kot pesnika, ujetega v manihejski dualizem svetlobe in teme, življenja in smrti, vendar pa je pretežni del razprave namenjen formalni analizi Udovičevega pesniškega jezika na ravni ritmične in evfonične strukturiranosti verza. Ob predpostavki, da večji del Udovičeve lirike temelji na tako imenovanem *prostem verzu*, Novak polemizira s klišejskim razumevanjem metra kot sinonima za vezano besedo oziroma tradicionalno poezijo in njegovega oponenta – ritma kot lastnosti prostega verza. Meni namreč, da je ritem značilnost tako metrično vezane besede kot prostega verza, le da je pri tem organiziran bistveno drugače, to pokaže z analizo Udovičevih pesmi, napisanih v metrično-ritmično vezani besedi (na primer sonetov) ter pesmi v prostem verzu. Analiza razkriva, da je ritem tovrstnih besedil izredno regularen, saj imajo po večini prepoznavno metrično shemo. Pesem *Ogledalo sanj* na primer temelji na trohejski in jambski metrični shemi, pri tem se ritma prek enjambementa povsem naravno prelivata drug v drugega. Metrično podstat verzne ritma Novak ugotavlja tudi v drugih pesmih; tako je v zadnji zbirki metrična shema upoštevana kar v petinšestdesetih odstotkih vseh

pesmi. Sklep študije je dokaj presenetljiva verzološka teza, da prosti verz – če ga razumemo kot popolno neodvisnost ritma od metra – ne obstaja.

Celosten vpogled v poetiko Daneta Zajca prinašata razpravi *Pesem in človek* ter *Ritem pri Zajcu*. Prva, ki se po svojem notranjem ustroju, lahko kmalu vstopajočem slogu in poetično obarvani asociativni skokovitosti približuje pravemu eseju, je namenjena vsebinski interpretaciji Zajčeve poezije. Novak jo zaradi stila (docela svobodno združevanje besed in absolutna metaforika) in tematskih značilnosti (odsotnost Boga, višjega smisla, občutje absurdnosti sveta) označuje kot modernistično prelomnico v razvoju slovenske lirike in neoavantgardistično predhodnico. Nato se posveča idejno-tematski razlagi posameznih pesmi in poudarja njihove najpomembnejše premise. Analizi forme, natančneje, stila in ritma Zajčeve poezije v različnih obdobjih ustvarjanja je namenjena naslednja študija. Čeprav so na vsebinski ravni že pri mladostnih besedilih opazne značilnosti radikalno moder(nistič)nega pesnjenja, je po Novaku forma Zajčeve zgodnje poezije še navezana na tradicionalno verzifikacijo, vendar se je že tedaj pokazalo, da se ne ujema z normami: na evfonični ravni uporaba oklepajoče rime, na ravni ritma pa trizložni oziroma daktilski ritmični impulz. V poznejšem obdobju ustvarjanja so vloge evfoničnih in ritmičnih elementov prevzele drugačne strukture: po Novaku so to številne retorične figure, ki jih – glede na sodobna teoretična dognanja – deli na makrostrukturalne (gradacija, personifikacija, paradoks, ironija in simbol) ter na mikrostrukturalne (anafora, epifora, geminacija, apostrofa, refren). Figure, ki temeljijo na ponavljanju, imajo po Novaku izrazito ritmično in evfonično funkcijo (nadomeščajo nekdanjo rimo), hkrati pa imajo tudi močno pomensko-sporočilno vrednost, saj so – tako kot rime – nekakšni "pomenski centri". Ponavljanje besed ali besednih zvez Zajc dopolnjuje s ponavljanjem glasov, pri tem sta najpogostejši glasovni figuri njegove zrele poezije aliteracija oziroma konzonanca. Analizirani pesniški postopki ustvarjajo izredno intenziven ritem, ki je po Novaku eden najpomembnejših faktorjev Zajčeve umetniške moči. Razpravo končuje analiza poetične drame *Grmače*, v kateri Novak interpretira diferenciacijo govora dramskih oseb na vezano besedo (poezijo) in nevezano besedo (prozo).

Sledi kratka razprava, namenjena formalni analizi poezije Tomaža Šalamuna. Novak ga najprej postavlja v literarno- in duhovnozgodovinski

kontekst, poudarja njegov radikalni odklon od tradicionalnega pesništva slovenske poeziji, nato pa se posveča manj raziskanim vidikom njegovega ustvarjanja. Novak polemizirajoč z aprioristično predpostavko slovenske literarne vede, da gre pri Šalamunu za destrukcijo zunanje forme, z analizo verznega ritma dokazuje njegovo navezanost na artizem predpisanih, kanoničnih veznih oblik. Presenetljivo veliko Šalamunovih verzov namreč temelji na jasno prepoznavnih metričnih shemah, to pa povzroča izredno močan ritem, ki ga ponekod intenzivirajo še ponavljanja besed, sintagem ali celih verzov.

Oživitvi nekaj desetletij stare neoavantgardistične poezije Iztoka Geistra Plamna, ki je pred dvema letoma izšla v novem izboru z naslovom *Plavje in usedline*, je namenjena študija *Poezija na robu besed*. Ker je bilo Geistrovo ustvarjanje tesno povezano z delovanjem ene redkih slovenskih pristno avantgardističnih skupin, OHO-jem, Novak najprej osvetljuje njegova estetsko-programska načela v širšem kontekstu socialno-političnih, kulturnih in literarnih procesov, opisuje nekatere značilne oblike njegovih manifestacij, glede ožje umetniške usmeritve pa se je po Novaku OHO gibal v koordinatah reizma, kamor uvršča tudi Geistrovo poezijo. Zaradi depersonalizacije, pa tudi vsakdanje stvarne, "banalne" motivike v manj znanih "priložnostnih" pesmih naj bi med predhodnike reizma sodil že Mallarmé, hkrati pa Novak ugotavlja specifičnost te smeri v drugih literaturah, vendar tako, da pri tem poudarja analogije in kontraste s slovensko različico. Izhajajoč iz predpostavke, da reizem pomeni radikalen obračun z literarno tradicijo zloma subjektivizma oziroma antropocentizma, s pojmi strukturalne lingvistike in poetike, pojasnjuje bistvene poteze Plamnove poezije: ta je po Novaku radikalno antimimetična. Plamnovo redukcijo sveta na stvarno pojavnost, izraženo s samostalniki, pojasnjuje z lingvistično ontologijo: poezija je govor samo-stalnikov (substantivov), tj. substance oziroma tistega, kar biva samo-stojno, neodvisno od vsega drugega. V nasprotju z ustaljenimi sodbami literarne vede Novak interpretira reizem kot pozitiven svetovni nazor: idejno namreč temelji na zenbudizmu in skuša s poetizacijo stvarnosti, v kateri človek izgubi svoj primat, saj postane enakopravna "stvar med stvarmi", preseči nihilistični, destruktivni humanizem. Hkrati zavrača tudi tradicionalno stališče o avantgardistični destrukciji forme ter dokazuje, da Plamnova poezija s številnimi tradicionalnimi postopki evfonije (bogastvo

aliteracij oziroma konzonanc, asonanc, včasih celo notranjih ali zunanjih rim) dosega izrazit esteticizem. Kljub temu pa kritično vrednoti prevlado reistične ideologije nad umetniškostjo literarnega dela in tako tudi Geistrove poezije: reistični teksti so a priori površinski, omejevanje pesniškega jezika na samostalnike seveda močno oži njegovo pomensko-sporočilno vrednost in zato "Plamnov reistični pesniški opus v današnjem času večinoma funkcionira kot poetika, ne pa tudi kot poezija".

Samosvojemu pojavu v slovenskem literarnem prostoru, pesniku Andreju Medvedu, je namenjena razprava *Poslušanje Medvedovih Videnj*. Novak skuša literarnozgodovinsko opredeliti njegovo poezijo, tako da opozarja na Medvedova avantgardistična izhodišča, vendar poudarja težavnost takšnega presojanja in se, pretežno s pomočjo formalne analize, osredotoča na njegove avtonomne umetniške značilnosti. Pri tem postavlja v ospredje skrajno zgoščen pesniški izraz, dosežen z eliptično sintakso in nominalnim slogom, ter metaforiko, ki pogosto preraste v večplastno simboliko. Analogije Medvedovi zgodnji poeziji išče v mistični liriki Williama Blaka, vendar hkrati ugotavlja tudi velike divergence: Blakova poezija je, kljub izraziti hermetičnosti in alogičnosti, še vedno racionalno razložljiva, saj skuša s simboli vzpostaviti zvezo z metafizično transcendenco, četudi v še tako subjektivizirani podobi, Medvedova pa naj bi bila rešena vseh vezi s to-stransko ali onstransko resničnostjo, bila naj bi torej izrazito antimimetična, ujeta v jezik sam kot ontološko avtonomen svet. Po Novaku je Medved bližji tradicionalizmu na področju forme, saj je v večini verzov prepoznaven metrični ali ritmični impulz, evfonične učinke pa ustvarjajo pogoste aliteracije ali konzonance, včasih tudi notranje rime.

Zadnji tekst v knjigi, ta se – poleg omenjenega uvodnega besedila – še najbolj približuje ožjemu pojmu eseja, je razmišljanje o kočljivem pojmu trivialna književnost z naslovom *Poezija med čudenjem in trivialnostjo pričakovanja*. Članek je hkrati obračun z moralističnim pedagoškim vrednotenjem avtorjeve otroške in mladinske poezije. Novak očitke trivialnosti zavrača s psihološko-pedagoškega stališča (ignoriranje izrazoslovja, povezanega z genitalijami, ali pogovornih izrazov pomembno okrni otrokov doživljajski svet), hkrati pa kritično pretresa pojem klišejskosti, s katerim literarna veda navadno opredeljuje trivialno literaturo. Opirajoč se na izsledke recepcijske estetike in strukturalne poetike, poudarja inovativnost kot temeljni

princip novoveške estetike oziroma umetniškosti literarnega dela, ki pa ga skuša preseči osrednja teza komunikacijske teorije, tj. teorija relevance, s pomočjo katere Novak umetniško vrednost (otroške in mladinske) literature opredeljuje kot nenehen boj nasprotujočih si principov – horizonta pričakovanja in preseganja le-tega z novim sporočilom.

Kohezijska sila, ki združuje tematsko tako heterogene razprave v enotno knjigo, sta brez dvoma poezija in njena zunanja forma; kljub avtorjevemu obsesivnemu raziskovanju bratstva zvena (pesniškega izraza) in pomena (notranje forme oziroma vsebine), lahko na koncu iz celotne zbirke potegnemo posplošujoči sklep, da ima formalno-stilna problematika v večini esejev vendarle privilegiran položaj, včasih tudi na škodo vsebinskih in historičnih vidikov raziskovanja literarnih del.