

Marko Juvan, ur.

Od intimizma do reizma

Spremembe literarnega subjekta

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA



Založba ZRC

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

OD INTIMIZMA DO REIZMA:

SPREMEMBE LITERARNEGA
SUBJEKTA

Uredil

Marko Juvan

Studia litteraria 30

Uredniki zbirke: Marijan Dović, Jernej Habjan, Marko Juvan

Od intimizma do reizma: spremembe literarnega subjekta

Uredil: Marko Juvan

Recenzenti: Silvija Borovnik, Andrej Leben, Marcello Potocco

Oblikovanje: Ranko Novak

Stavek in prelom: Alenka Maček

Izdajatelj: ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede

Za izdajatelja: Matija Ogrin

Založila: Založba ZRC

Za založbo: Oto Luthar

Glavni urednik založbe: Aleš Pogačnik

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Naklada: 200 izvodov

Prva izdaja, prvi natis.

Ljubljana 2025

Izid knjige sta s finančno podporo omogočili Slovenska akademija znanosti in umetnosti ter Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Zasnova in ureditev monografije sta del raziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave (P6-0024), ki ga financira ARIS, Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Prva e-izdaja je pod pogoji licence Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna <https://doi.org/10.3986/9789610510161>

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=237953795

ISBN 978-961-05-1015-4

E-knjiga

COBISS.SI-ID=246003459

ISBN 978-961-05-1016-1 (PDF)

Vsebina

7	Predgovor
13	MARKO JUVAN: Spremembe literarnega subjekta od intimizma do reizma
41	BRANE SENEGAČNIK: Subjekt, historični narativ in lirčno obzorje v poeziji Ivana Minattija
53	DARJA PAVLIČ: Romantične lastnosti Minattijeve lirike
73	MARIJA STANONIK: Kontrapunkt Minattijeve poezije
99	VITA ŽERJAL PAVLIN: Intima v javnosti: poezija Ade Škerl v <i>Obledelih pastelih</i>
113	BORIS A. NOVAK: Beseda srca ali stvar-nost jezika: konflikt med intimizmom in reizmom
141	MARIJAN DOVIČ: Od »dume« do »apokalipse«: dva poskusa utišanja slovenske pesniške neoavantgarde v šestdesetih letih 20. stoletja
167	MARKO JUVAN: Antologija <i>57 pesmi od Murna do Hanžka</i> : vpis neoavantgarde v kanon modernega pesništva
185	ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ: Pripovedni subjekt v romanu <i>Triptih Agate Schwarzkobler</i> Rudija Šeliga
201	ALENKA KORON: Pripovedni opus Rudija Šeliga: nekaj naratoloških in drugih opažanj
217	TOMAŽ TOPORIŠIČ: Šeligovo magijsko performativno gledališče krutosti
231	VARJA BALŽALORSKY ANTIČ: Razvoj literarnega subjekta v pesniških zbirkah Saše Vegri
253	ANDREJKA ŽEJN IN MOJCA ŠORLI: Reizem in ludizem v korpusu slovenskih modernističnih besedil (1964–1972): empirični pogled
289	MARKO SNOJ: O priimkih Minatti, Menart in Šeligo
293	Imensko kazalo
301	O avtoricah in avtorjih
307	Summary

Predgovor

MARKO JUVAN

*V spomin akademikom Ivanu Minattiju
(1924–2012), Janezu Menartu (1929–
2004) in Rudiju Šeligu (1935–2004)*

Izhodišče razprav, v spomin trem književnikom akademikom zbranih v tej knjigi, je kanonična literarnozgodovinska pripoved o slovenski književnosti po drugi svetovni vojni, ki izhaja iz spisov in pojmovnika Tarasa Kermaunerja.¹ V skladu s to naracijo si v komaj poldrugem desetletju v sodobni slovenski književnosti sledita dva preloma. Po povojni petletki na začetku petdesetih let nastane prvi prelom – zavrnitev socialističnega kolektivizma in tradicionalne narodotvornosti književnosti v imenu uveljavitve modernega subjekta-posameznika in njegove zasebnosti. Drugi, ostrejši prelom je sredi šestdesetih let pomenila radikalna zavrnitev subjekta-posameznika – tekst se odpre bivajočemu, rečem, naravi in jeziku. Prvi prelom je izvor smeri, ki jo je Kermauner imenoval intimizem, iz drugega preloma pa vznikneta modernistični smeri, ki ju je ta kovač modernističnega literarnozgodovinskega izrazja označil z besedama reizem in ludizem. Modernizacija slovenske literature, ki je izzivala tako nasprotovanje utrjenih antimodernističnih pozicij v domačem literarnem polju kakor tudi represivne posege politike, se je torej zgostila v pičlem poldrugem desetletju. Ta pospešek priča o inovacijski eruptivnosti malih in obrobnihi književnosti v pogojih neenakomernega in kombiniranega razvoja: zlitje aktualnih mednarodnih tokov z domačimi repertoarji in s konstelacijo diskurzov v t. i. samoupravnem socializmu je ustvarilo singularne kombinacije, kakršnih niti metropole niso poznale.

¹ Zasnova in ureditev zbornika razprav sta rezultat raziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave (P6-0024), ki ga financira ARIS.

Intimizem v današnjem kanonu predstavljajo *Pesmi štirih* (1953), generacijski nastop Cirila Zlobca, Toneta Pavčka, Janeza Menarta in Kajetana Koviča, reizem pa kratki roman *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) Rudija Šeliga. Ivan Minatti ob avtorjih *Pesmi štirih* velja za vodilnega predstavnika intimizma, Rudi Šeligo pa ob skupini OHO za vodilnega predstavnika reizma. Intimizem, ki ga sicer naznanja že pesnica Ada Škerl z zbirko *Senca v srcu* (1949), izhaja iz subjektivnega doživljajskega sveta posameznika in se navezuje na izročilo romantične literarne govorice 19. stoletja, obnovljene v obdobju moderne in njenem impresionizmu, simbolizmu in neoromantiki. Reizem, antiteza intimizma, pa že čez nekaj let subjekt izbriše, da bi omogočil dojetje navzočnosti biti kot take, zlasti kakor se kaže prek označevalcev, predmetnosti in narave.

Izhodišče naše monografije je literarna zgodovina kot zgodovina literarnega subjekta, kakršna se je utemljevala na različnih filozofsko-teoretskih podlagah: od Heglove duhovnozgodovinske dialektike do Heideggerjeve zgodovine biti, od Marxove in Engelsove kritike ideologije do Foucaultove strukturalne arheologije vednosti. Protagonisti posameznih različic zgodovine subjekta v literaturi so na Slovenskem Dušan Pirjevec, Taras Kermauner in Janko Kos, vsi trije tudi vidni sproti razlagalci literarnega dogajanja v obdobju, ki se mu tu posvečamo. Preučujemo torej preoblikovanja literarnega subjekta in njegove različne položaje v slovenski književnosti druge polovice 20. stoletja, s poudarkom na opusih Ivana Minattija in Rudija Šeliga.

Uvodna razprava Marka Juvana analizira Kermaunerjevo eklektično, strukturalno-eksistencialistično metodo, ki na sledi heglovske dialektike obravnava zgodovino sodobne slovenske književnosti prek preobrazb literarnega subjekta – kot prehod od intimističnega posameznika, ki izraža humanistično resignacijo in eksistencialno nemoč, prek modernističnega avtodestruktivnega subjekta, ki se razkraja v nihilistični samokritiki, do reizma in ludizma, kjer se subjekt razblini v stvari in igro označevalcev. Modernistični preboj ideologije kulturnega nacionalizma (Kermaunerjeve »tradicionalne slovenske megastrukture«) v reizmu in ludizmu je obravnavan kot posledica neenakomernega in kombiniranega literarnega razvoja na periferiji svetovnega sistema.

Prvi sklop razprav se ukvarja s pesniškim intimizmom. Brane Senegačnik poetološko obravnava prvinski lirizem poezije Ivana Minattija. Čeprav literarna veda Minattijevo pesništvo pogosto dojema kot formalno in idejno preprostejše,

je njegova intimistična lirika priljubljena in zasidrana v kulturnem spominu. Minatti vendarle presega poenostavljeno romantično matrico (romantika sama je poznala kompleksno samorefleksijo subjekta) z avtentičnim doživljanjem svoje biti v svetu. Čeprav njegova lirika ni po meri sodobnih ekopoetik, zahteva ponoven premislek o neantropocentrični izkušnji bivanja. Ob Minattiju se tako pokažejo omejitve poststrukturalistične epistemologije in osrednjega toka sodobnih literarnovednih narativov, kakršen je tudi tisti o smrti subjekta. Darja Pavlič slovenski intimizem, kakršnega zastopa Minattijeva lirika, veže na izročilo romantike, saj izkazuje večino romantčnih potez, ki jih je nekoč izluščil komparativist René Wellek, Janko Kos pa kritično povzel v duhovnozgodovinskem konceptu romantične subjektivitete: prvoosebno izpoved, organsko pojmovanje narave in panteizem, rabo podobja, simbolov in mitov ter poudarjanje intuicije in prepričanje, da je poezija vednost o najgloblji stvarnosti. V družbenozgodovinski kontekst postavi Minattijev opus Marija Stanonik. Njegova poezija, ki jo je pisal kot partizan, je pričakovani kolektivni tendenčnosti navkljub vseskozi ohranjala elegično individualnost. Po koncu vojne je pesnik intimno melanholijo lirskega subjekta prignal do izrecne družbene kritičnosti in presenetljivih metaforičnih namigov na povojne poboje. V kritičnosti sta si bila blizu z Janezom Menartom, s katerim se – kontrastni avtorski fiziognomiji navkljub – medbesedilno srečata v motivu kamna. Poetološka analiza Vite Žerjal Pavlin pokaže, da Ada Škerl, prva intimistka, ni v jedru intimističnega kanona zaradi svojega vztrajanja pri gradnikovski tradiciji in zaradi marginalizacije zastrte, dvoumne homoerotičnosti njene lirike. Njen prvenec je leta 1950 naletel na odobravanje zaradi uvedbe subjektivne perspektive in ljubezenske lirike, a tudi na ideološko kritiko. Njena druga zbirka *Obledeli pasteli* (1965) je ostala spregledana, saj ni sledila modernističnim tokom, temveč je ohranila tradicionalno formo in subtilno izraženo intimnost lirskega jaza. V njej je mogoče razbrati zastrto in dvoumno lezbično tematiko, ki je ostala tabuizirana do konca prejšnjega stoletja.

Drugi sklop monografije se loteva »nevarnih razmerij« med reističnim modernizmom in antimodernizmom intimistov, ki so se izražala v polemikah, satirah, epigramih, parodijah (kakršna je denimo Menartov *Antisong*), medtem ko so se vrstili konflikti neoavangard z oblastjo. Prispevek Borisa A. Novaka osvetljuje poetološko in idejno nasprotje med intimizmom in reizmom od povojnega obdobja do začetka osemdesetih let. Intimizem je po Novaku sprva nastopil kot osvobajajoč upor proti kolektivistični ideologiji, medtem ko je reizem kot del neoavangardne revolucije skušal razkrojiti tradicionalni huma-

nizem in mimetično estetiko. Avtor analizira razvoj obeh tokov v delih ključnih pesnikov, od Koviča in Zlobca do Šalamuna in Geistra. Ob tem poudari, da se je nekdanja avtentičnost intimizma pozneje izpela v ideološko izpraznjeno uradno poetiko, nerazumevajoče sovražno do modernizma. V literarnozgodovinska opazanja se vpleta osebna izkušnja avtorja kot pripadnika tretjega vala neoavantgarde. Poglavje Marijana Dovića analizira dva najvidnejša poskusa utišanja slovenske pesniške neoavantgarde v šestdesetih letih 20. stoletja. Prvi je nastopil leta 1964 z ukinitvijo revije *Perspektive* po objavi Šalamunove *Dume 1964*. Drugi vrhunec konflikta med oblastjo in novo umetnostjo je sledil leta 1968 z objavo protesta *Demokracija da – razkroj ne!* v časopisu *Delo*. V ospredju spora so bili avantgardni umetniki, kot so Vojin Kovač - Chubby, Ivo Svetina in Dimitrij Rupel. *Tribuna* in *Problemi*, glavni tarči oblasti in njene inteligence, sta bila vodilna medija neoavantgardnega eksperimenta in provokacij. Poezija je v obeh aferah postala polje političnega in estetskega spopada, v katerem je težko razložiti generacijski konflikt od represivnih posegov oblasti. Marko Juvan nato analizira antologijo *57 pesmi od Murna do Hanžka* (1970), ki sta jo uredila Tomaž Šalamun in Tomaž Brejc. V okoliščinah estetskega, generacijskega in političnega spopada pomeni natis tega izbora poskus, kako slovensko neoavantgardo vključiti v literarni kanon s pomočjo tradicionalnega žanra antologije. Z izborom pesnikov moderne tradicije ter z izključitvijo socialnega realizma in intimizma ta antologija uveljavlja poezijo kot avtonomno, ideološko nekontaminirano umetnost, blizu konceptiji Huga Friedricha o »dehumanizaciji« moderne lirike. Knjižica dveh mladih urednikov je gesta kulturne legitimacije svojih avantgardnih vrstnikov – reistov in ludistov.

Tretji sklop razprav se posveča Šeligovi pripovedni prozi in dramatiki, tako *Triptihu*, morda najskrajnejšem primeru opisnosti v kontekstu evropskega novega romana, kakor tudi spremembam pripovednih postopkov v njegovem poznejšem opusu ter razvoju magično-ritualnih in performativnih razsežnosti njegove dramske pisave. Alojzija Zupan Sosič analizira bivanjski položaj pripovednega subjekta v Šeligovem romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* prek tehnik realističnega in modernističnega pripovedovanja. Prikriti pripovedovalec z vizualno usmerjeno naracijo poudarja objektivnost. Toda uporaba pretirano natančnih, hiperboličnih oziroma ugankarskih opisov presega klasični realizem ter ustvarja atmosfero tesnobe in nelagodja. Agata kot literarni lik se kaže kot pasivna figura sistema, hkrati pa izstopa iz kolektivne tipizacije. Alenka Koron se loteva naratološke analize celotnega Šeligovega proznega

opusa, ki sicer ni obseden, a v slovenskem modernizmu velja za osrednjega. Njegovo ustvarjanje ima tri faze, z značilnimi prehodi od pretežno vizualnega pripovedništva k slušnemu. Šeligovo delo zaznamujejo nihanja med opisno zunanostjo in vse večjo introspektivnostjo ter kompleksnostjo likov. Analiza dialoga in prostora razkriva razvoj pisateljevega sloga od geometrijske deskriptivnosti do ekspresivne alegoričnosti. Njegov opus se razvija kot spirala, ne pa linearno. Tomaž Toporišič raziše še dramsko ustvarjanje Rudija Šeliga. V njem vidi preplet magičnega realizma, ritualne performativnosti in gledališča krutosti, ki presega reprezentacijo in ustvarja intenzivno čutno izkušnjo. V Šeligovih dramah se udejanjata fizični jezik, ki ni več podrejen logocentrizmu, in struktura subjekta onkraj zahodne racionalnosti in modernosti. Njegov izstopajoči motiv je drugačnost – kot upor konformizmu in družbeni statičnosti; junakinje njegovih dram so uporniške in simbolno močne. Šeligo v dramah kritizira represivnost tako patriarhata in povprečniške normalnosti kakor tudi totalitarne družbe.

Če je Škerl žensko ime, ki je izpadalo iz celostnih prikazov intimizma, je Saša Vegri, pionirka t. i. ženskega pisanja, premalo upoštevana sopotnica modernizma. Varja Balžalorsky Antić obravnava njen pesniški opus s poudarkom na razvoju literarnega subjekta v zbirkah za odrasle. Vegri je v slovenskem kanonu zapostavljena zaradi spolnih stereotipov, čeprav njena poezija razkriva kompleksne teme identitete, ženskosti, materinstva in družbenih vlog. Pesnica z vsako novo zbirko ustvari nov poetološki svet in v njem reflektira družbene spremembe. Njena lirski persona se giblje od vitalističnega deklšstva prek kritike družbe in materinstva do postmodernistične razgraditve v hipertekstualnih *Konstelacijah* in intimne samorefleksije v poznem obdobju.

Zadnji dve poglavji monografije iz literarne vede prehajata v jezikoslovje. Literarnozgodovinsko razvrščanje avtorjev v kategorije, kot so intimizem, reizem in ludizem z računalniško podprto analizo relativno majhnega korpusa literarnih besedil, natisnjenih v *Tribuni* in *Problemih* med letoma 1964 in 1972, preverjata Andrejka Žejn in Mojca Šorli. Njuna stilometrična analiza razkriva različne vzorce v rabi nepolnopomenskih besed, ki pokažejo delno, ne pa popolno prekrivnost z literarnozgodovinskimi delitvami na reiste, ludiste in moderniste t. i. kritične generacije. Podoben rezultat prinaša analiza polnopomenskega besedišča in oblikoskladnje: razlike in sorodnosti med avtorji oziroma avtoricami so ponekod presenetljive in nakazujejo, da se stilne poteze

reizma in ludizma prepletajo. Monografijo zaokrožuje Marko Snoj z etimološko razlago slovenskih priimkov *Minatti*, *Menart* in *Šeligo*. Prvi je izvirno italijanska patronimična manjšalnica osebne imena *Minatto* (iz manjšalnice *Giacomino* za ime *Giacomo*, ki izvira iz svetopisemskega *Jacobus*). Drugi izvira iz nemškega *Menhart* (iz starovisokonemškega imena *Meginhart*, zloženega iz besed *megin* 'moč, sila, sposobnost, vrlina' in *barti*, 'trd, trden'). Priimek *Šeligo* je domačega izvora in temelji na predgajčnem zapisu. Osnova so mu slovanska osebna imena (*Želigoj*, *Želimir* ipd. iz glagola *želei*).

Naša monografija poskuša osvetliti arheologijo in transformacije literarnega subjekta v slovenski književnosti od konca druge svetovne vojne do sredine sedemdesetih let 20. stoletja in čez. Spremlja prepletanje poetik, ideologij in zgodovinskih okoliščin, tako da se razkrije, kako so literarni tokovi, imenovani intimizem, reizem in ludizem, delovali kot odziv imanentnega procesa moderniziranja literature na družbeno-kulturne spremembe. Strategije subjektivacije v literarnih besedilih so se različno vključevale v napeta razmerja med estetsko avtonomijo in politično govorico, pa tudi v odnose z diskurzi onkraj estetske sfere. Neenakomerna in kombinirana modernizacija, pogojena s periferno umeščenostjo slovenskega literarnega sistema, je spodbudila stvaritve mnogih izjemnih del, s katerimi je slovenska književnost ujela korak z mednarodno sodobnostjo. Monografija tako ni zgolj poklon izbranim avtorjem, temveč tudi prispevek k literarni zgodovini sodobne slovenske književnosti in k refleksiji metodoloških okvirov literarnega zgodovinopisja.

Spremembe literarnega subjekta od intimizma do reizma

MARKO JUVAN

Literarna zgodovina kot zgodovina subjekta

V naslovu naše monografije se srečujejo trije pojmi: prva dva, intimizem in reizem, je na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta 20. stoletja vpeljal slovenski esejist in literarni zgodovinar Taras Kermauner, tretji koncept, subjekt, pa je povzet iz novoveške dediščine evropske metafizične misli.¹ Predstavo o subjektu kot avtonomnem akterju sta omogočila tradicionalno krščansko pojmovanje osebe, svobodne volje in vesti ter njegova moderna antiteza v sekularni razsvetljenski ideji svobodnega posameznika, ki se je otresel stanovsko-fevdalnih vezi. Mednarodni pojem subjekt je prav v razmeroma kratkem obdobju slovenske književnosti, ki ga je Kermauner okviril med začetek petdesetih let do sredine sedemdesetih let prejšnjega stoletja, doživiljal dekonstrukcijo. Poenostavljeno povedano: kar Kermauner s sprotno interpretacijo slovenske književnosti od Ivana Minattija, Kajetana Koviča, Cirila Zlobca, Toneta Pavčka in Janeza Menarta do Tomaža Šalamuna, Rudija Šeliga in skupine OHO esejistično opisuje kot »samouničevanje« subjekta in njegovo umikanje predmetnosti, reči, označevalcu, sovpada s teoretsko razgraditvijo metafizičnega subjekta, utemeljenega v izročilu Michela de Montaigna, Renéja Descartesa, Johanna Gottlieba Fichteja in Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Na sledi Friedricha Nietzscheja in Sigmunda Freuda so jo od petdesetih do sedemdesetih let z uporabo strukturalistične matrice sredi t. i. jezikovnega obrata razvijali Jacques Lacan, Émile Benveniste, Algirdas Julien Greimas, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Roland Barthes in Michel Foucault (prim. Zima 2015: 2–4). Kot med svojimi nadrobnimi razlagami sprememb

¹ Poglavje je nastalo v okviru raziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave (P6-0024), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

v razumevanju subjekta povzema Peter V. Zima (2015: xi, 2–3, *passim*) se je *subiectum*, etimološka iztočnica pojma, premaknila od enega svojega izvirnega pomena k drugemu – od 'podmeta', 'podlage', 'osnove' vsega človeškega sveta k 'podložnosti' zavedajočega se jaza, njegove 'podrejenosti' silam, ki ga določajo od zunaj in od znotraj: diskurzu, simbolnemu redu, jeziku, nezavednemu, gonom – drugemu.

Subjekt ni več kartezijska Arhimedova točka, nosilka zavesti o obstoju sebe in sveta ter opora za moč delovanja, s katero jaz v svet posega in ga spreminja. Iz gospodarja svoje zavesti in sveta se je spremenil v podložnika, v prekarno rezultanto sil, ki ga presegajo – od živali-v-človeku do družbene govorice, ki nam določa kraj izjavljanja in kod, v katerem se nam je dopuščeno izreči, bodisi sami sebi bodisi drugim. Skoraj sočasno z nastopom Kermaunerjevega reizma – modernistične smeri slovenske literature, ki človeka odstrani iz središča sveta in se zastrmi v bivanje reči onkraj človeškega – je tudi v francoski teoriji prišlo do dekonstrukcije, če že ne kar izbriša subjekta, zasnovega v kartezijski in romantični metafiziki.

Do teoretske razgraditve subjekta v strukturalistični teoriji in Kermaunerjeve ideje reizma so vodili stoletni procesi, imanentni samemu mišljenju, in spremembe družbenogospodarskih formacij, ki so določale pogoje mišljenja, ga silile k odzivu in v njem sprožale snovanje novih idej. Na eni strani so predstavo o subjektu kot avtonomnem akterju od srede 19. stoletja naprej spodnala spoznanja naravoslovne znanosti (Darwinov evolucionizem, Einsteinova relativnostna teorija), ekonomije (prevlada menjalne vrednosti nad uporabno), psihologije, psihoanalize in nevrologije (multipla osebnost, shizofrenija, nezavedno, biološki temelj zavesti), ob njih pa filozofska polemika z metafiziko nemške klasične filozofije od Arthurja Schopenhauerja in Friedricha Nietzscheja do Karla Marxa in Martina Heideggerja.

Na drugi strani je pojmovanje subjekta, skladno z meščanskimi svoboščinami, zasebnostjo, individualizmom, privatno lastnino, svobodno gospodarsko pobudo, idejo napredka,² na prelomu iz devetnajstega v dvajseto stoletje trčilo

² Vznik in obstojnost pojmovanja subjekta kot temelja spoznavanja in agensa spreminjanja sveta so družbenozgodovinsko omogočali novoveški trgovski kapitalizem, industrijska revolucija in hegemonija meščanstva, izbojevana v revolucijah 1789 in 1848.

ob stvarnost finančnega kapitalizma na zahodu in porevolucijskega sovjetskega državnega kapitalizma na vzhodu. V to stvarnost je v dobi imperializma privedla prav meščanska ideologija subjekta, čigar »voljo do moči« je v kapitalizmu privatizirala oligarhija, medtem ko jo je v socializmu kolektivizirala Komunistična partija. Potem ko so istovetnost jaza s samim sabo in njegovo verjetje v zmožnost, da si lahko prilagodi svet po svojih potrebah, omajala totalitarizem in morilsko razčlovečenje v vojnah imperialističnih velesil za pre-razdelitev ozemelj,³ se je subjekt v poznem kapitalizmu še bolj ošibil spričo razpada stabilnih skupnosti v razmerah pospešene svetovne mobilnosti kapitala, ljudi, proizvodnje in blaga. Menjalna vrednost je prek špekulativnih financ izgubila stik z uporabno vrednostjo, kar je vodilo v zamenljivost vsega z vsem, s subjektom in njegovo identiteto vred. Teorija šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja je zato lahko ugotovila, da se je subjekt, nekoč podlaga dojemanja, urejanja in označevanja sveta, sam spremenil v neobstojni, podložni učinek označevalne ekonomije (prim. Zima 2015: 25–27, 35–38, 47). Tako je Louis Althusser leta 1970, v času, ko je Kermauner razglabljal o reizmu, prišel do znamenite teze, ki subjekt izrecno postavi v vlogo podrejenega drugemu – imaginarnemu redu ideologije: »Ideologija interpelira individue v subjekte.« (Althusser 1980: 72)

Francoska in slovenska teorija

Slovensko esejiziranje o intimizmu in reizmu ter francosko teoretiziranje o subjektu (posebej koliko je ta v vlogi avtorja) nista bila le vzporedna, med seboj neodvisna poteka konceptualizacij. Struktura svetovnega sistema, ki določa gospodarski in družbeno-politični ekosistem kulturnih praks, med njimi litera-

³ Od tod pomislek Theodorja W. Adorna, da je pisati pesmi po Auschwitzu barbarsko (»nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«; Adorno 1969: 31). Adorno tu verjetno predpostavlja, da se subjekt ne more več pretvarjati, da ostaja takšen, kakršen je bil pred zlomom civilizacije v taboriščih smrti, ne more več biti niti lirski subjekt. Pozneje se je sicer popravil: »Večno trpljenje ima enako pravico do izražanja kot mučenci do rjojenja, zato je bilo morda napačno reči, da po Auschwitzu ni več mogoče napisati pesmi.« A bistveno za Adorna je, da je subjekt sam zaznamovan s krivdo ne le zaradi naključnosti svojega biološkega preživetja, temveč tudi zaradi »temeljnega načela meščanske subjektivnosti, brez katerega Auschwitz ne bi bil mogoč«. (Adorno 1966: 353–354)

ture in teorije, je tudi v tem primeru kanalizirala tok idej v eni smeri – od centra k periferiji, iz Pariza v Ljubljano. Kermauner je koncepte t. i. francoske teorije (Jeana Baudrillarda, Jacquesa Derridaja, Rolanda Barthesa idr.) sprejemal, jih po svoje interpretiral, prilagodil samolastnemu pojmovnemu instrumentariju in jih eklektično kombiniral z neomarksizmom in eksistencializmom, vse to z namenom, da bi jih uporabil za razlago slovenske književnosti svojega časa. Kermauner niti tedaj niti pozneje ni prodril v katerega od središč globalne teorije, ne glede na izredni vpliv, ki ga je imel na domačo, pa tudi na širšo jugoslovansko umetnostno, kritičsko in literarnozgodovinsko produkcijo.⁴ Če torej Kermauner s svojo esejistično nomenklaturou ustreza formuli Franca Morettija o odnosih v svetovnem literarnem sistemu, po kateri periferija uvaža forme iz centra in jih kompromisno poveže z domačimi temami, problemi in perspektivo, pa je skoraj sočasno razmerje med Ljubljano in Parizom na področju teorizacije subjekta in govornice drugačno – ni ostalo ujeto v kompromis (prim. Moretti 2011: 5–40).

Ljubljanski strukturalistični krog, dejaven v reviji *Problemi*, je sicer izšel iz zavezniškega sodelovanja z domačo neoavantgardno umetniško skupino OHO, nespregledljiv je tudi njegov začetni dolg specifični heideggerjansko intonirani kombinaciji heglovstva, marksizma, frankfurtske kritične teorije, eksistencializma in fenomenologije. A vendar je v polje francoske teorije aktivno posegel, tako da je razvil svojsko kombinacijo Althusserjevega marksizma, Lacanove psihoanalize in strukturalnega jezikoslovja, s katero je analiziral razmerja med subjektom, nezavednim, ideologijo, diskurzom in družbo (prim. Dedič 2016). S tem izjemnim amalgamom se ljubljanski lacanovci niso omejili na razlago domače kulturne produkcije, pač so ga razumeli kot univerzalni teoretski dispozitiv za kritiko govornice. Ta drža je Slavoju Žižku, Zoji Skušek, Rastku Močniku, Bracu Rotarju in Mladenu Dolarju čez čas odprla pot na prizorišče globalne teorije, iz periferije, kjer je njihova globalna inovacija edino lahko vznikla, so prodrli v center.

Taras Kermauner je razvil nič manj svojsko literarnozgodovinsko metodo v študijah, spremnih besedah in monografijah, kot so *Na poti k nič in reči: Pora-*

⁴ Njegove skovanke za oznako posameznih tendenc, kot so intimizem, reizem in ludizem, so se prijele in v sodobnem kritičstvu postale domala enakovredne mednarodnim oznakam za literarne smeri, tokove in obdobja, denimo neoekspresionizmu, nadrealizmu ali konceptualizmu.

janje reizma v povojni slovenski poeziji (1968), *Natura in intima* (1969), *Izročilo in razkroj ali samorazdejanje humanizma v povojni slovenski poeziji* (1970), *Strukture v poeziji: Raziskava pomenske strukturalne mreže* (1971), *Od eksistence do vloge* (1971), *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik* (1975), *Zgodba o živi zdajšnjosti* (1975), *Od igre do telesa* (1976) in *Družbena razveza: Sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi* (1982). Njegova eklektična govorica spaja strukturalizem s hegllovsko dialektiko, eksistencializmom, fenomenologijo, heideggerjansko zgodovino biti in neomarksistično kritično teorijo,⁵ v primerjavi z univerzitetno literarno vedo tistega časa pa je bolj esejistična. Kermaunerjevi opisi literarnih pojavov sicer težijo k idealu nevtralnosti, objektivnosti,⁶ a jih zanaša v razne smeri: od apologije najnovejših tendenc prek aktualizacije pozabljenе književne preteklosti do kritike nedavnih inovacij in tipanja za drugačnimi možnostmi nadaljnjega razvoja (denimo premik od ludizma in reizma k magizmu, od modernizma k retradicionalizaciji).

Po eni strani Kermaunerjeva »ontološko-eksistencialna interpretacija« spominja na t. i. imanentni pristop v tedanji slovenistiki, po drugi na filozofično razlago literarnih del in procesov v komparativistiki (prim. Dolinar 1991: 157–158, 164–166; Svetina 2013: 10–16). Od obeh univerzitetnih strok se razlikuje, ker spremembe in stalnice v književnosti razbira iz samih besedil – čeprav jih tudi družbenozgodovinsko kontekstualizira – in v njih odkriva ponovljive strukture, medbesedilne navezave, analogije in dialektična nasprotja:

⁵ V knjigi *Strukture v poeziji* je okvir strukturalizma, napovedan v naslovu, očiteno še v podnaslovu *Raziskava pomenske strukturalne mreže*, delitvi na dve veliki poglavji (Diahrone strukture, Sinhronodiahrone strukture), izrazju (»mikrostruktura«, »megastruktura«, »sistem«, »subsistem«) in prizadevanju, da bi bile analize »znanstveno delo«, a vendar je raziskava očitno zaznamovana s primesmi starejšega filozofiranja. Avtor sam v sklepni *Prošnji in opravičilu bravcu* (Kermauner 1971: 221–222) razkrije, da je »nepopoljšljiv heglovec« in da je njegova pripoved o zgodovini noveške subjektivitete napisana »v nekakšnem fichtejevskem duhu«; a vendar ne komentira svoje nič manj vidne prilastitve Heideggerjeve »Zgodovine Biti« in Nietzschejeve kritike metafizike kot volje do moči.

⁶ »Skušal sem biti do vsega pesniškega gradiva in do zgodovine pomenov, ki se skriva za njim, povsem neoseben, 'objektiven', z eno besedo: ravnal sem kot znanstvenik. Namen mojih analiz je: odkriti dejansko zgodovino povojne (pa tudi celotne) slovenske poezije, njene notranje pomene, zveze med posameznimi pesmimi, razdobji in poezijami.« (Kermauner 1968b: 200)

Prvi pogoj drugačnega pristopa je ta, da pesmi povežemo med sabo, da jih postavimo v njihovo zgodovino, oziroma da to zgodovino odkrijemo. A ta zgodovina – to moramo pribiti z vso odločnostjo – ni banalna, politična, socialna ali kakršna koli druga, pesmim eksterna zgodovina, v kateri pesmi nastopajo kot nekaj povsem drugega, kar so (recimo kot politični apeli, socialni dokumenti, proizvodi individualne psihologije). Zgodovina, na katero mislimo, je zgodovina pesmi samih, se pravi zgodovina poezije, čas, ki ga tvorijo pesmi same, ko izhajajo druga iz druge, se povezujejo, so notranje kontinuirane. Morda bi se dalo s tem v zvezi govoriti o avtentični literarni zgodovini v ožjem pomenu besede. (Kermauner 1968a: 12)

Iz idejnih, motivno-tematskih, formalnih in zvrstnih invariant, ki se mu izluščijo v obsesivnem branju stotin literarnih del, Kermauner posploši modele ter jih uporablja pri nadaljnjih interpretacijah in primerjavah posameznih leposlovnih besedil (imenuje jih »mikrostrukture«). Modifikacije literarnih ideologij, ki trajajo sto in več let (poimenuje jih »megastrukture«), in menjave pet- do tridesetletnih pomenskih formacij, ustreznih literarnim smerem (to so zanj »makrostrukture«), posamezni avtorski opusi v zaporednih fazah in končno »mikrostrukture« literarnih del so Kermaunerjev dispozitiv za imanentno zgodovino slovenske književnosti 19. in 20. stoletja (prim. Kermauner 1968a: 12; 1970: 6–7; 1971: 140–141, 171–172, 221–222; Svetina 2013: 510–545).

Njegovo strukturalno metodo preučevanja razvoja poezije iz nje same, ki se vpisuje v izročilo ruskega formalizma (Jurija Tinjanova [1984] s pojmom »literarnega niza«) in angloameriškega novega kritištva (Thomasa S. Eliota [1962] s *Tradicijo in individualnim talentom*), je očitno navdihnil še Gilles Deleuze s svojo *Logiko smisla* (izšla je leta 1969, dve leti pred Kermaunerjevimi *Strukturami v poeziji*), predvsem s konceptoma serije in razlike kot dejavnikoma tvorbe pomenov:⁷

⁷ Gilles Deleuze je pojem serije prvič sistematično obravnaval v svojem delu *Logique du sens* leta 1969, kjer strukturalistično raziskuje razmerje med jezikom, pomenom (smislom) in dogodki. Serije niso le linearni nizi dogodkov ali elementov, ampak napotovanja med elementi, ki ustvarjajo pomen. Niso zaključene celote, temveč so odprte in dinamične. Pomen nastaja prek razlik in razmerij med elementi v različnih serijah. Mnoštvo serij prek napotevanj med elementi ustvarja odprto polje pomenov, ki niso fiksirani, temveč se stalno premikajo in razvijajo (prim. Deleuze 1998: 44–49, *passim*).

Poezija ne nastaja sama iz sebe. Vsaka pesem je odvisna od fazne strukture posameznega pesnika, od makrostruktur manjših in širših obdobj [...] ta kontinuiteta na vsak način mora obstajati, drugače se posamezne strukture (A, B, C ... N) ne morejo kot deli vključevati v zmerom višje in splošnejše serije. Če gledamo na celotno poezijo kot na eno samo – temeljno – Serijo, je s tem kontinuiteta predpostavljena. [...] Vsaka nova poezija lahko nastane le v horizontu zgodovine [...] Se pravi: poezija slehernega pesnika preide določen »razvoj«, v njej se zgodijo določene spremembe, spremembe v mikrostrukturah; to je eno. Drugo, za nas pomembnejše, pa je to, da je novo sleherne nove poezije ravno v njeni razliki od prejšnje. Vrsta prejšnjih – mikro in makrostruktur – daje na razpolago, v obtok, v veljavo veliko število rešitev, obrazcev, shem, razmerij, posamezne besede so obremenjene s sledovi vseh teh strukturalnih pomenov, z enimi manj, z drugimi bolj, že ti sami so med sabo v dialektičnih zvezah: vsak nov pomen ne le da deloma prekrije starega, temveč se mu tudi na nek način zoperstavlja. (Kermauner 1971: 140–141)⁸

Kermaunerjeva literarnozgodovinska metoda je imanentna ne samo zato, ker je izpeljana iz interpretacij samih besedil in njihovih medbesedilnih odnosov, temveč tudi zato, ker njegova idiosinkratična nomenklatura tendenc, tokov in sprememb (na primer ludizem, reizem, karnizem, magizem itn.) ostaja pripeta na slovenski literarni korpus. V njej ni zaznati komparativistične volje, da bi se uskladila z mednarodno periodizacijo smeri, tokov in obdobj.

Intimizem, reizem, subjekt

Intimizem in *reizem* sta poleg izraza *ludizem* nemara tista Kermaunerjeva izrazna izmisleka, ki sta se v slovenskem literarnem kritištvu najbolje prijela in se spremenila v periodizacijska pojma. Kermauner je s svojimi tvorjenkami, izpeljanimi zvečine iz latinščine, poimenoval literarne težnje, ki jih je sicer najti tudi drugod – denimo vpeljavo lika malega človeka in osebne čustvene perspektive kot plaho alternativo socrealizmu v Vzhodni Evropi, igro z jezikom in svetom v zahodnoevropskih smereh dadaizma, nadrealizma in antidrame ali deskriptivizem v francoskem novem romanu. Toda njegove novotvorbe se nanašajo izključno na smeri (makrostrukture) v slovenski književnosti po letu 1945.

⁸ Čeprav se Kermauner v knjigi *Strukture v poeziji* na Michela Foucaulta ne sklicuje, se je verjetno oprl tudi na njegovo »arheološko metodo« (Kermauner 1971: 96). V *Dveh interpretacijah* si od neimenovanih »strukturalistov« (beri: Foucaulta) izposodi tudi pojem *episteme* in ga poistoveti s svojo »makrostrukturo« (Kermauner 1968a: 19–20).

Resda sta izraza *intimisme* in *intimism* znana v francoščini oziroma angleščini, vendar tam označujeta slikarsko smer na prelomu iz 19. stoletja v 20. stoletje, ki jo zastopajo Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Edgar Degas in drugi. Ta likovni tok je upodabljal notranjščine, domove in prizore v njih, da bi prek njih »sugeriral, kar leži za njimi« – njihov »intimni pomen«. Pomenljivost razpoloženskih interierjev v slikarskem intimizmu ne sega v višave simbola, temveč se »omejuje na to, da izrazi toliko globine predmetov in bitij, kolikor nam je ti omogočajo razbrati, ko jih zaznavamo – vsakdanjo tragedijo, skrivnostnost običajnega bivanja in skrito poezijo stvari« (Mauclair 1903: 122). Nasprotno izrazov »ludizem« in »reizem« ni moč zaslediti v vlogah oznak za kakšno umetnostno smer izven Slovenije.⁹ Kermaunerjeva opredelitev reizma se je nedvomno oprla na opise francoskega novega romana, zlasti deskriptivistične tehnike Alaina Robbe-Grilleta (oko kamere), ki iz nasprotovanja tradicionalni mimetični zgodbi izenači predmetnost in človeške akterje na ravni gole navzočnosti bivajočega:

Toda svet ni niti pomenljiv niti absurden. Čisto preprosto je. [...] Naenkrat se zruši cela čudovita konstrukcija; ko nepričakovano odpremo oči, še enkrat preveč izkusimo udarec te trdovratne resničnosti, za katero smo si domišljali, da jo obvladamo. Okrog nas stvari so, upirajo se krdelu naših animističnih ali gospodinskih pridevnikov [...]. Naj bo na prvem mestu prezenca, ki jo predmeti in kretnje sami vzpostavljajo [...] Ker resničnost [sveta] prebiva v svoji prezenci, gre zdaj za to, da gradimo literaturo, ki se tega zaveda. (Robbe-Grillet 2013: 21–26).

Pojavljale so se različne oznake teh inovacij v antiromanu, vendar med njimi izraza »reizem« ni. Še najbližje mu je slabšalno obarvani izraz *chosisme*, sinonimen Kermaunerjevi latinski izpeljanki:

⁹ Kot je opozoril že Marijan Dović (2021: 279–280), je mednarodni termin »reizem« filozofski, vpeljal ga je Tadeusz Kotarbiński v svoji spoznavni teoriji leta 1929. – Francoska beseda *ludisme* je danes razširjena kot oznaka za princip igre v jeziku in literaturi, vendar se ne nanaša na posamezno smer ali obdobje (prim. Marzouki 2013). Roger Caillois, poleg Johana Huzinge izvor debat o vlogi igre v kulturi in umetnosti, izraza »ludizem« ne pozna, čeprav v teoriji igre uporablja latinsko besedo *ludus*. Caillois loči med dvema oblikama igre: *paidia* in *ludus*. Izraz *ludus* označuje obliko igre, ki je strogo urejena, ima pravila in meje, pogosto tudi element tekmovanja. Nasprotnje temu je *paidia* – svobodna, spontana in improvizirana oblika igre, kjer ni vnaprej določenih pravil (Caillois 1958: 27–28).

To je bil velik vir nesporazumov med kritiki novega romana, zlasti v primeru Robbe-Grilleta. Brez predmetov ne bi bilo jaza, brez jaza pa ne predmetov. Obtožbe, da je novi roman *chosističen* (*chosiste*), da se preveč ukvarja s trivialnimi in neživimi stvarmi, so nesmiselne iz dveh razlogov: prvič, ker je prisotnost stvari dokaz, da je tu zavest, ki jo podpira, in drugič, ker so stvari, ki so postale last zavesti, za to zavest pomembne, ne trivialne. (Sturrock 1969: 26)

Kot sem poskusil utemeljiti v knjigi o literaturi in teoriji v obdobju študentskega gibanja leta 1968, je Kermauner svoje opise reizma črpal ne le iz francoškega novega romana (iz t. i. šole pogleda, fasciniranosti s površinsko prezenco predmetnosti), temveč še bolj iz Heideggerjevega mišljenja biti in interpretacije tega v spisih Dušana Pirjevca iz šestdesetih let; pravzaprav se je že sam Robbe-Grillet oprl na Heideggerja z mislimi o tem, da svet in stvari zgolj so, niso pa subjektovo orodje ali nosilci prispodob (Juvan 2023: 147–151).

Kermaunerjeva literarnozgodovinska pripoved, razdrobljena med njegovimi interpretacijami, ima razpoznavnega protagonista in zgodbotvorni dogodek. Organizirajo jo premene subjekta: od kolektivnega prek individualnega in blokiranega do odpravljenega; zgodbotvorni dogodek, meja, brez katere Kermaunerjevega sižerja ne bi bilo, pa je razpad tradicionalne slovenske megastrukture v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja. Kermauner ni bil edini, ki je literaturo zgodovinil prek koncepta subjekta. Bolj ali manj sočasno z njim sta se s tem ukvarjala njegov sovrstnik Janko Kos in desetletje starejši Dušan Pirjevec, oba univerzitetna komparativista in Kermaunerjeva sodruga iz kroga revije *Perspektive*. Vse tri družji navezava na Heglovo duhovno zgodovino. Pirjevec in Kermauner jo reinterpreterirata prek Heideggerjeve zgodovine biti, pri čemer se Kermauner nagiba k strukturalizmu in Sartrovemu markso-eksistencializmu, Pirjevec pa k fenomenologiji, medtem ko Kos duhovno zgodovino poskuša uskladiti z dialektičnim materializmom prek kategorij kulture in družbene nadgradnje (prim. Virk 1989: 78–88).

Protagonist vseh treh različic duhovne zgodovine, ene zunajuniverzitetne in dveh univerzitetnih, je prav pojem subjekt – to pa je temelj meščanske ideologije 19. stoletja, izvirajoče iz dediščine krščanstva, humanizma, renesanse, reformacije, racionalizma, empirizma in razsvetljenstva. Metodološko spogledovanje z meščanskim idealizmom in osrednjo zgodovinsko vlogo subjekta kaže na nasprotovanje vseh treh sodelavcev *Perspektiv* uradni doktrini dialektičnega materializma, v kateri so junaki družbeni razredi, pripoved

pa je organizirana okrog razrednega boja ter menjav proizvodnih načinov in odnosov. Če je Marx postavil Heglovo dialektiko na noge, je trojica literarnih zgodovinarjev v letih, ko je oblast v Sloveniji prevzemala t. i. liberalna struja Zveze komunistov, Hegla pripeljala nazaj, čeprav preoblečenega v heideggerjanstvo in kompromisni materializem. Še več: Kermaunerjev strukturalistični Hegel s Heideggerjem in Sartrom ter Pirjevčev fenomenološki Hegel s Heideggerjem sta bila pristopa, s katerima je literarno-kulturniška inteligenca mogla posredno kritizirati revolucionarni projekt, na katerem se je tedanja država ideološko utemljevala. Kermaunerjeva in Pirjevčeva kritika subjekta kot metafizične tvorbe, ki s svojo akcijo v imenu ideje prikriva nihilizem svoje volje do moči, je v podtekstu tudi kritika komunistične partije, revolucionarnega nasilja in porevolucijskega gospostva.

Kermaunerjevo verzijo duhovnozgodovinske zgodbe je treba šele izluščiti iz micelija njegovih kratkih zgodovinskih sintez, metodoloških digresij, natančnih branj stotin tekstov in primerjav avtorskih opusov. Kar sledi, je poskus povzetka te pripovedi iz Kermaunerjevih knjig, natisnjenih na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta.

Slovenska besedna umetnost se je po Kermaunerju od petdesetih let 20. stoletja trgala iz tradicionalne megastrukture, ki je posameznika vse od sredine 19. stoletja utemljevala v kolektivnem subjektu naroda. Ta mišljenjsko-literarna struktura je s svojimi ideali, projiciranimi v prihodnost, in z ustoličenjem književnosti kot »najvišj[e] Vrednote« ter »pobudnic[e] nacionalne prebuditve in učvrstitve« poldrugo stoletje obvladovala kulturo nedržavnega naroda.¹⁰ Zgodovinsko se je artikulirala v ideologijah nacionalizma, katolicizma, marksizma-leninizma in estetskega avtonomizma umetnosti, ki so se med seboj tudi prepletale (Kermauner 1970: 5–22).¹¹

¹⁰ Kermaunerjeva koncepcija tradicionalne slovenske megastrukture se ujema s sočasno teorijo Dušana Pirjevca o »prešernovski strukturi« kot samoutemeljevanju nedržavnega naroda v poeziji (Pirjevec 1978; prim. Juvan 2012: 295–346).

¹¹ Kermauner navaja predstavnike teh ideologij v literarni kritiki in literarni zgodovini. Nacionalistično ideologijo zastopajo Fran Levstik, Ivan Prijatelj, Anton Slodnjak; katoliško Aleš Ušeničnik, France Koblar, France Vodnik, marksistično-leninistično Ivo Brnčić in Boris Zihel, estetsko pa Josip Vidmar. Vse štiri ideologije se med seboj tudi kombinirajo (Kermauner 1970: 12–13). V vseh ideoloških različicah je trajno slovensko megastrukturo določalo to, da je za »temeljni subjekt« slovenskega pesništva

Kolektivni subjekt »naroda-proletarca«, ki ga v povojni petletki socialističnega realizma in »etatističnega humanizma« (Kermauner 2013: 219) utelešajo herojski liki, okoli leta 1950 izgubi stik s posameznikom, soočenim z dejanskostjo brez ideoloških iluzij. V literaturi nastopi deheroizirani, individualni, nemočni »polsubjekt«, ki »Zakon[e] Sveta« sprejema »skoz membrano, z resignacijo, z žalostjo, z zavestjo svoje podrejenosti«; to se dogaja v makrostrukturi intimizma, denimo v pesništvu Ivana Minattija, Ade Škerl, Kajetana Koviča, Janeza Menarta, Toneta Pavčka in Cirila Zlobca (Kermauner 1968c: 554). Lik intimističnega posameznika, ki se ima za zadnje zatočišče humanističnih vrednot v družbi, ki se institucionalizira in izgublja značaj kolektivnega, povezanega subjekta, v bistvu obnavlja romantičnosti t. i. lepe duše. Pri Ivanu Minattiju in v zbirki *Pesmi štirih* (1953) si išče prostor zunaj velikih zgodovinskih pripovedi, pa naj bodo nacionalne, verske ali razredno-revolucionarne. Zateka se v na videz apolitično okrožje intime, zasebnosti, samote in narave, svojo pasivnost in potlačen odpor do sveta izraža v sentimentalnih čustvih in razpoloženjih, humanistično sočustvuje z malimi ljudmi, odrinjenci, obstranci, in tudi sam zbujja sočustvovanje s svojo bolečino in nemožnostjo samouresničenja (prim. Kermauner 1968c).¹² Kot podčrta Kermauner, je v prvi polovici petdesetih let intimistično predstavljanje šibkega subjekta v svetu, »v katerem je obup ideološko prepovedan«, paradokсно pomenilo »najhujšo bojno silo ravno s svojim jokom, solzami in obupom«; po porevolucijskem razkroju kolektivism kot skupinskega subjekta družbenega napredka je intimizem razkril, da se je družba »začela spreminjati v sklop zunanjih, institucionalnih odnosov«, »individualni človek« pa se je »umaknil vase oziroma v svojo najbližjo okolico« (1968c: 536, 558). Deziluzija in resignacija intimistov sta po Kermaunerju začetek konca tradicionalne slovenske megastrukture.

Ker šibki subjekt intimizma s svojimi ideali, željami in hotenji vedno znova naleti na stvarnost, ki je ne more spremeniti po svojih hotenjih, se nato v makro-

veljal »narod, se pravi grupni, kolektivni subjekt«. Poleg »nacionalnega subjekta«, po vojni in revoluciji preinterpretiranega v duhu Cankarjevega »naroda-proletarca«, je slovenska poezija poznala »tudi cerkvenega, religioznega« (Kermauner 2013: 217).

¹² Intimizem poudarja »posameznost, razočaranje nad sleherno obliko socialnosti ter zgodovinskosti, nesrečnost te posameznosti, zagrenjenost, obup, osamelost, resignacijo«, to je »sentimentalni humanizem«; zlasti Janez Menart poleg sentimentalnega humanizma zastopa še drugo različico intimizma kot obnovljenega romantizma – romantično ironijo, kritiko in satiro (Kermauner 1967: 353–354; 2013: 223).

strukturi »samorazdejanja humanizma« obrne proti samemu sebi (Kermauner 1970: 93; 2013: 219). Že v intimizmu se je pokazala »resnica subjektivitete«, ki je »voluntaristična praksa« brez metafizičnega temelja, je zgolj »determiniranje in uničevanje sveta kot njenega objekta« (Kermauner 1970: 31, 35). Makrostruktura, ki sledi intimistični, se po Kermaunerju začne s *Požgano travo* (1958) Daneta Zajca in *Mozaiki* (1959) Gregorja Strniše ter pomeni »stopnjevanje subjektovega samoosporavanja v njegovo samouničevanje in samoizničujoče se samozanikanje« (nav. d.: 67). V Strniševi in Zajčevi »temeljni kritiki slovenske tradicionalne megastrukture« se izkaže nihilistično bistvo subjektove volje do moči – dejstvo, da »so vse nekdane sakralne žrtve le žrtve lastnega ekspanzionizma, da je bistvo človeške akcije smrt« (nav. d.: 88–89). Svojo blokirano voljo do moči subjekt kanalizira v »samouničevanje«, v popolno zanikanje humanizma, presežnosti in svoje lastne vsebine: »Zajčev subjekt [...] uživa le še v perverzнем ubijanju oziroma samouničevanju [...] danosti, v peklenskem smehu privoščljive destrukcije.« (Nav. d.: 101)

Makrostruktura »samorazdejanja«, ki je privedla do groteskno grozljive izenačitve človeškega z živalskim in predmetnim, je vzporedno razvila družbeno kritiko, pred očesom oblasti zastrto s tropi pesniškega jezika, simboli in transpozicijami. Obe težnji, ki ju je spremljala eksistencialistična, neomarksistična in heideggerjanska esejistika, sta se dopolnjevali v modernistični literaturi t. i. kritične generacije (njen medij so bile revije *Beseda*, *Revija 57* in *Perspektive*), denimo v poeziji Gregorja Strniše, Daneta Zajca, Vena Tauferja in Saše Vegri, dramatik Dominika Smoleta, Primoža Kozaka, Marjana Rožanca in Dušana Jovanovića in pripovedništvu Lojzeta Kovačiča, Petra Božiča in Rudija Šeliga (Kermauner 1995; 2013: 145–165, 304). V tem krogu literatov, filozofov in družboslovcev se je vzpostavil nov kolektivni subjekt.¹³ Gre za skupino, ki ji je oblast reformistične struje Zveze komunistov omogočila vlogo nekakšnega mislišča, pod pogojem, da v svoji raziskujoči družbeni kritiki, odprti za sodobno marksistično in eksistencialistično misel, ne ogrozi komunistične vladavine. Ker je oblast menila, da je skupina prestopila to mejo in se spremenila v politično opozicijo, so bile *Perspektive* leta 1964 ukinjene.

¹³ »Bojna, aktivna, militantna Grupa je zamenjala intimo posameznika,« je zapisal Kermauner ob analizah »kolektivnega subjekta« v Tauferjevem pesništvu (Kermauner 1970: 193).

Potem ko se je samouničevalni subjekt v Zajčevi poeziji spremenil v reč in je oblast blokirala težnjo kritične generacije, da kot skupinski subjekt poseže v tok zgodovine, je prehod v novo makrostrukturo odprl perspektivovec Tomaž Šalamun.¹⁴ Po humanističnem intimizmu in eksistencialistično-modernističnem avtodestruktivizmu s Šalamunom nastopi naslednja, po Kermaunerju skrajna stopnja v zgodbi o subjektu. Na tej točki se literatura odreče subjektu, človeku, smislu, pomenu in družbenemu angažmaju: »Obdobje, ki ga imenujem reistično, se mi [...] kaže kot logično in smiselno nadaljevanje prejšnjih obdobj (struktur), iz njih kontinuirano raste [...] in tako rekoč sklepa razvojno linijo slovenske poezije kot njen skrajni konec.« (Kermauner 1968b: 200) Ko se konča »doba človekovega vladanja (human-izem)«, nastopi »doba reči (res-izem)« (Kermauner 1967: 361). Reizem zanima »svet tak, kot je, brez pomenov, brez Smisla, brez Globljega ozadja in Bitnega temelja« (Kermauner 1967: 359). Šalamun, ki v *Pokru* zanika romantizem slovenske literarne tradicije, nadaljuje samorazdejanje subjekta pri Zajcu, ko »sam sebe predeluje v reč« (nav. d.: 350–352). Reizem se odpove antropocentrizmu in »logocentrizmu« (Kermauner 2013: 227), v njem izgine novoveški subjekt s svojo (samo)uničevalno voljo do moči. Človek (Heideggerjeva »tubit«), enakovreden drugemu bivajočemu, se odpira do jemanju biti in svetu, kakršen zgolj je. Otrese se označevalnih sistemov, s katerimi je kot subjekt opomenjal svet, in dejanj, s katerimi je vanj posegal in si ga prillašal.

Že pri Šalamunu reizem prehaja iz zanikovalne krutosti v ironično igri-vost, ki sveta, subjekta in stvarnosti ne jemlje zares; razdre obstoječo hierar-hijo vrednot, ironizira in parodira pa tudi samo poezijo (Kermauner 1967: 349–354, 359, 362–364).¹⁵ To razsežnost, ki se je deloma ohranila znotraj reizma (denimo v konceptualistični kombinatoriki poezije Iztoka Geistra ali Matjaža Hanžka),¹⁶ deloma pa se je od njega odcepila kot njegova alternativa, je

¹⁴ Po zatrtju *Perspektiv* in literarnem »samorazdejanju humanizma« se je od tradicionalnega in Sartrovega humanizma odmaknila tudi družbena teorija; sprejela je dispo-zitive strukturalizma, fenomenologije in funkcionalizma (prim. Kermauner 1995: 106–108).

¹⁵ Kermauner kot predhodnico Šalamunove antipoetične ironije vidi »Menartovo zdravorazumsko romantično ironijo« (Kermauner 1968a: 253).

¹⁶ Zajčeva »identifikacija z Rečjo« je še grozljiva, v reizmu Iztoka Geistra pa groza odpade, ostane gola sedanjost »brez trpljenja«; »spremenila se je v igro« (Kermauner 1970: 71, 85).

Kermauner okrog leta 1970 označil s pojmom »ludizem« (Kermauner 1975a: 194). Slovensko literarno makrostrukturo ludizma je opisal v teoretskem pojmovniku, izposojenem iz francoske strukturalistične semiologije:

Igra je nastala iz avtodestruktivistične negacije negacije negacije ad infinitum, le da ludizem v tej metodični in nezaustavljivi negaciji ne vidi več destrukcije [...], temveč le premeščanje, kombiniranje, zamenjavanje, nenehno metonimijo (medtem ko je tradicionalna megastruktura iskala metaforo: kondenzacijo v podvojitvi, razglašeni za temelj). Igra sama je metonimija: nenehno prehajanje enega označujočega na drugega, ples označujočih, zaprtih samih vase in ne kažočih na nič drugega kot drug na drugega – na drugost [...]. Ludizma ni mogoče razlagati brez semiologije, ki se je od analize »vsebin«, idej, označenega odločno preusmerila k analizi označujočega, sistema oziroma elementov, ki so determinirani po sistemu, po formi-igri tega sistema, po mestu, ki ga zavzemajo v tem sistemu, po odnosu, ki ga imajo z drugimi označujočimi elementi, torej formalno. (Kermauner 1975b: 246–247)

Ludizem kot alternativa reističnega izbrisa subjekta pomeni popolno emancipacijo, osvoboditev ustvarjalnega subjekta, ki se prosto (parodično) igra z literarno tradicijo, javnim diskurzom in ideologijami, jih reducira na označevalce. Toda hipertrofirani subjekt v tej igri označevalcev izgubi samega sebe. V neskončni zamenljivosti vsega z vsem se spremeni v »subjekt označevalca«, pri čemer je po Jacquesu Lacanu označevalec »tisto, kar zastopa subjekt, za koga? – ne za neki drugi subjekt, pač pa za neki drugi označevalec« (Lacan 1980: 91, 262).

Takšne so torej po Kermaunerju premene subjekta v sosledju treh literarnih makrostruktur, ki so po drugi svetovni vojni razgradile tradicionalno slovensko megastrukturo. Njegova zgodba je razpeta med dva preloma: prvi prelom je zavrnitev socialističnega in nacionalističnega utemeljevanja literarnega subjekta v kolektivnem subjektu (narodu, razredu) in vpeljava subjekta-posameznika, drugi pa samoizbris subjekta-posameznika in njegova izenačitev z vsem bivajočim. Ta preloma, ki ju na eni strani predstavljajo *Pesmi štirih* (1953), generacijski nastop Cirila Zlobca, Toneta Pavčka, Janeza Menarta in Kajetana Koviča, na drugi strani pa kratki roman *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) Rudija Šeliga, uvajata literarni smeri, ki ju je Kermauner poimenoval intimizem in reizem. Od začetkov intimizma, ki je obnavljal jezik (nove) romantike, do izteka reizma, ene od skrajnih teženj modernizma in neoavantgard, je minilo komaj dobrih dvajset let.

Razvoj: neenakomerni, kombinirani, pospešeni

Takšno gostoto sprememb v kratkem obdobju je v študiji *Sodobna slovenska poezija kot evolucijski problem* razložil Boris Paternu, v univerzitetnem miljeu nič manj sistematičen opazovalec sodobne slovenske poezije, kakor je bil zunaj univerzitetne institucije Kermauner. Z izhodišč novejših teorij literarnega razvoja, oprtih na dediščino ruskega formalizma in praškega strukturalizma (Hans Günther, Felix Vodička, Jan Mukařovský), je Paternu v slovenskem pesništvu po letu 1945 ugotovil menjavo obdobja upočasnjene in pospešene ritma. Po zgledu dela Georgija Gačeva *Uskorennoe razvitie literatury*¹⁷ je v obdobjih pospešene razvoja videl »hitre izpolnitve zamujenega, toda že s hkratnim močnim zagonom k novemu in sodobnemu«, oziroma »zelo produktivne skrajšane sinteze preteklega, odprte v prihodnost« (Paternu 1989: 197). Prav obdobje od konca štiridesetih let 20. stoletja do konca šestdesetih let 20. stoletja (torej od Kermaunerjevega intimizma do reizma) je za Paternu »obdobje izrazite evolucijske dinamike in gostote, obdobje pospešene razvoja«, ki je razpeto med »podaljšek in zadnjo fazo predvojnega socialnega realizma in vojne poezije upora« in »skrajne pojave modernizma« (nav. d.: 199). »V strnjenem času manj kot dveh desetletij,« nadaljuje, »se je v nekem smislu zgodilo v več kot stoletni razdalji med razsvetljensko rodoljubnim pesništvom in Kosovelovim konstruktivizmom iz sredine 20. let tega stoletja.« (Nav. d.: 200)

Z aktualizacijo konceptov upočasnjene in pospešene razvoja je Paternu nastopil proti »primerjalni mehaniki« domače literarne vede, ki je od Franceta Kidriča naprej s pojmom »zamudništvo« vztrajno beležila zapoznelo uvajanje mednarodnih literarnih tokov v slovensko književnost (Paternu 1989: 198). S poudarkom na pospešenem ritmu razvoja se je Paternu uprl t. i. evrokronologiji, po kateri so merilo sodobnosti zahodne kulturne metropole (Pascale Casanova [2004] je obravnavala Pariz kot »greenwiški poldnevnik modernosti«),

¹⁷ Gačev (1964) je preučeval pospešen razvoj v bolgarski književnosti devetnajstega stoletja, vendar ga je obravnaval tudi kot znak svoje sodobnosti, kot nujnost za nerazvite države na njihovi poti v socializem kot vrhunec univerzalnega zgodovinskega napredka. Čeprav je njegova teorija prežeta z uradnim marksizmom, evrokronologijo in rusko-sovjetskim kolonialnim pogledom na Bolgarijo (prim. Aretov 2019), Gačev upravičeno trdi, da je pospešeni razvoj vplival na literaturo sveta v določenem obdobju. Sprožilec je videl v dekolonizaciji nerazvitih držav.

medtem ko preostali svet, potisnjen v vlogo periferije, vedno že zaostaja, tako da lahko le sprejema zahodne estetske novote in jih eklektično posnema. Razloge za pospešeni razvoj, v katerem je bilo treba v dvajsetih letih znova »skozi vse položaje osvobajajočega se in razvezanega subjekta« (od obnove romantike in impresionizma prek novega simbolizma, ekspresionizma in nad-realizma do dadaizma, konstruktivizma, poparta in ludizma), je Paternu našel v sami literaturi in zunaj nje. Spodbuda za razvojni pospešek, ki je prihajala iz samega literarnega niza, je bila po eni strani opozicija »ideološkemu shematizmu in izraznem formalizmu« (tu Paternu sledi znotrajliterarnemu evolucijskemu modelu Tinjanova), po drugi strani pa pritisk precej bolj diferencirane in razvite literature pred drugo svetovno vojno. Zunajliterarna pobuda za pospešitev je bila družbeno-politična: spopad s stalinizmom, prelom z Informbirojem leta 1948, uvedba samoupravljanja kot bolj demokratične verzije enostrankarskega socializma ter posledično odpiranje svetu in modernim tokovom (Paternu 1989: 200–201). Vendar Paternu pri iskanju razlogov, ki naj bi bili zunajliterarni, ni naredil koraka naprej od političnih in idejnozgodovinskih razmer v petdesetih in šestdesetih letih. Vprašati bi se bilo treba, ali je literarni razvoj – pa naj bo zamudniški, upočasnen ali pospešen – partikularna zadeva partikularne literature, kakršna je slovenska, ali pa je v zvezi z neenakimi stopnjami razvoja kultur, literatur, družb in ekonomij v svetovnem merilu. So torej razvite literature razvitih narodov, družb, ekonomij, zamudniške literature pa literature nerazvitih ali razvijajočih se okolij?

Franco Moretti je pred leti domneval, da je svetovna literatura sistem, sestavljen na enak način kakor svetovna ekonomija (Immanuel Wallerstein, Morettijev vzor, je kapitalizem opredelil kot svetovni-sistem): svetovni literarni sistem je svetovnemu-sistemu kapitalizma analogen, ker je prav tako »*en* in *neenak*« (Moretti 2011: 9). Njegovi centri na druge konce sveta izvažajo, kar so ustvarili ali si prilastili, periferije pa uvoženo blago iz centrov z zamudo kompromisno spajajo z domačimi perspektivami, formami in temami (nav. d.: 5–40). Raziskovalna skupina iz Warwicka je Morettijevo analogijo dialektično razvezala s tezo, da je svetovna literatura »*literatura modernega kapitalističnega svetovnega sistema*« (Deckard idr. 2015: 159). Kapitalistična ekonomija pogojuje obstoj in stopnjo razvitosti kulturne proizvodnje in potrošnje, saj zagotavlja obstoj sistema medijev in institucij, prek katerih poteka družbeno življenje književnosti in mednarodni obtok besedil, idej, tem, form. Vpliv proizvodnega načina pa sega ne samo v način ustvarjanja, posredovanja, sprejemanja in obde-

lave literarnih artefaktov in v njihov obtok, temveč tudi v samo strukturiranje vsebine in forme literarnih del.

Že Georg W. Hegel je stopnje razvoja duhovnih form povezal z družbeno strukturo, ko je na primer roman označil za meščansko epopejo.¹⁸ Fredric Jameson po sledih Hegla in Marxa dokazuje, »da je obstoj oblik, kot so ep, kostumska tragedija ali pisemski roman, inherentno odvisen od možnosti v njihovi vsebini ali, z drugimi besedami, od strukture družbene izkušnje, ki jo uporabljajo kot surovino in iz katere izhajajo kot artefakti« (Jameson 1974: 352). Navaja Heglovo razlago, »kako se s preobrazbo konkretnega družbenega življenja nenadoma premesti celoten sistem umetnosti in praksa cele vrste oblik pade v pozabo: takšna sta zanj [za Hegla, op. M. J.] na primer izginjanje epskega sveta z njegovo organizacijo življenja kot celostne izkušnje in nastop tistega sveta meščanskega individualizma, ki ga imenuje 'svet proze'« (nav. d.: 352). Po analogiji je krizo, ki je pozneje zajela realistični roman kot meščansko-prozno epopejo, mogoče pojasniti z vse večjo kompleksnostjo kapitalistične družbe, zaradi katere tradicionalne pripovedne forme niso mogle več izraziti sodobnih vsebin, nastalih v spremenjeni družbeni totaliteti.¹⁹

Literarni svetovni sistem, kakršen se je oblikoval vzporedno z industrijsko revolucijo in svetovno hegemonijo evropske buržoazije, je torej integriran v ekonomski svetovni sistem, in sicer tako, da ga s svojim diskurzom mimetično reflektira in prelamlja njegovo ideologijo. Warwiški kolektiv odnos med ekonomskim in estetskim sistemom pojasni tudi na osi časovne dinamike. Opre se na teorijo Leva Trockega o »kombiniranem in neenakomernem razvoju«

¹⁸ Po razlagah Fredrica Jamesona, oprtih na Hegla in zahodno marksistično dialektiko, so v literarnih delih zakodirani ideološko-ekonomski pogoji in družbena protislovja zgodovinske totalitete dobe, v kateri so ta dela nastala, z njimi se prek svojih vsebin in form spopadajo, jih reflektirajo in tudi razkrivajo: »[...] Za marksistično kritiko delo pravzaprav ni zaključeno samo po sebi, temveč nam je posredovano kot nekakšna gesta ali besedna poteza, ki je nerazumljiva, če nismo sposobni razumeti situacije, v kateri je bila ta gesta prvič izrečena, in sogovornikov, ki jim je bila odgovor.« (Jameson 1974: 377)

¹⁹ Na mesto »zanesljivega pripovedovalca«, ki predpostavlja vrednostno homogeno občinstvo meščanskega razreda, je stopil personalni pripovedovalec s svojo subjektivno točko gledišča, ki ustreza življenjski izkušnji atomizirane, fragmentirane moderne družbe, v kateri je omejena perspektiva posameznika podobna monadi (Jameson 1974: 355–357).

(Deckard idr. 2015: 17–22, 49–56). Neenakomernost razvoja in sočasnost raznorodnih časovnosti sta svetovnemu sistemu inherentna zaradi težnje, ki mu omogoča reprodukcijo – to je potreba po neomejeni rasti in akumulaciji presežne vrednosti. Zato svetovni sistem mora ohranjati protislovje med razvitimi jedrnimi gospodarstvi in nerazvitimi družbami na obrobju. Ko centri kapitalistične modernosti obnavljajo svojo svetovno nadvlado z izkoriščanjem obrobij, njihovih surovin, cenene delovne sile in tržišča, jim obenem vsiljujejo napredne proizvodne načine in odnose, čeprav so periferne družbe praviloma manj razvite ali celo predmoderne. Kar je posledično videti kot obrobno privzemanje umetniških novot iz središč in njihovo spajanje z domačimi, starejšimi oblikami in temami, torej ni estetska neenakovrednost, temveč posledica sistemske neenakosti na področjih politike, ekonomije, medijev, kulturnih institucij in razpoložljivih literarnih repertoarjev (nav. d.: 17–22, 49–56).

Lev Trocki je pojem neenakomernega in kombiniranega razvoja uvedel leta 1930 v svoji *Zgodovini ruske revolucije* (Trocki 2008). Z njim je razložil, kako je proletariat v revni Rusiji – komaj industrializiranem, pretežno agrarnem carstvu (skoraj brez gospodarsko močne buržoazije) – leta 1917 sploh lahko izvedel revolucijo. Tak preskok iz predkapitalistične v socialistično formacijo je namreč odstopal od Marxovega predvidevanja, da je proletarska revolucija mogoča samo v industrijsko razvitem kapitalizmu. Drugače od marksistične tradicije Trocki poudari, da kombinacija domače tradicije (ruske kmetijske proizvodnje) s tujo, naprednejšo gospodarsko strukturo (industrializacijo) – ta je pod pritiskom svetovnega konkurenčnega boja vsiljena manj razvitemu okolju – ustvari napetost dveh časovnosti. Ta napetost lahko sproži razvojni preskok, neskladen z običajnim potekom zamudniškega sprejemanja novot.

Ker je razvoj v svetovnem merilu neenakomeren, sočasno obstajajo in se prepletajo različne stopnje razvitosti, in te so različnih vrst. V nasprotju s kolonialnim pogledom, ki ima Zahod za univerzalno merilo razvitosti, so te stopnje neprimerljive, inkomenzurabilne. Kombinirani razvoj je po Trockem »združevanje različnih stopenj poti, združevanje posameznih korakov, spoj arhaičnih in sodobnejših oblik« (Trocki 2008: 5). Zaostalo okolje, prisiljeno, da se prilagodi svetovnemu družbeno-gospodarskemu jedru, prek specifične kombinacije tujega in domačega porodi oblike, prakse, ideje, proizvode, kakršnih metropole ne poznajo. Zgodi se celo, da v posameznem gospodarskem sektorju periferija center prehiti; nekatere na novo vpeljane industrijske

panoge v Rusiji in na Kitajskem so na primer prekosile veliko starejše angleške konkurente (Trocki 2008: 7–8; Davidson 2019a: 24–28).

Ko je Trocki v svojem delu *Literatura in revolucija* iz leta 1924 preučeval ruski futurizem, je ugotovil, da »zaostale dežele, ki so brez posebne stopnje duhovne kulture, v svoji ideologiji bolj bleščeče in močnejše odražajo dosežke naprednih dežel [...]. Na enak način futurizem do svojega najbolj bleščečega izraza ni prišel v Ameriki ali Nemčiji, temveč v Italiji in Rusiji« (Trocki 2005: 112–113). Podobno je umetnostni kritik Clement Greenberg opozoril na kompleks zaostalosti ameriških umetnikov v primerjavi s Parizom: »Naporno prizadevanje, da bi ga dohitel, te na koncu pošlje naprej; ne samo dohitiš, ampak prehitiš.« (Nav. po Davidson 2019b: 180)

Tudi mednarodni modernizem, ki je po epizodi Srečka Kosovela, Boža Voduška in Edvarda Kocbeka iz dvajsetih in tridesetih let zajel slovensko književnost pod konec petdesetih let 20. stoletja, nima niti enega samega središča niti enotne kronologije, umerjene po njem. Kot meni Fredric Jameson, je zmotno razpravljati o eni sami normi modernizma ali »neki glavni evlucijski liniji, od katere je mogoče vsak nacionalni razvoj razumeti kot neke vrste odklon« (Jameson 2002: 182): »Modernizem je torej treba razumeti kot edinstveno ustrežanje neenakemu trenutku družbenega razvoja ali temu, kar je Ernst Bloch imenoval 'sočasnost nesočasnega' [...]: soobstoj resničnosti iz radikalno različnih zgodovinskih trenutkov – obrti poleg velikih kartelov, kmečkih polj s Kruppovimi tovarnami ali Fordovimi obrati v daljavi.« (Jameson 1991: 307)

Z drugimi besedami, kombinirani razvoj v svetovnem literarnem sistemu ne pomeni nujno, da obrobja z zamudo prevzemajo vzorce iz središč in jih kompromisno spajajo s svojimi zastarelimi gradivi in modeli, kot si predstavlja Moretti (2011: 13–20, 36–37). Napetost med uvoženim in domačim literarnim repertoarjem se lahko udejanji tudi v singularni strukturi, kakršne središča še ne poznajo, eksplozivna mešanica različnih časovnosti pa sproži lokalno pospešitev razvoja.

Pospešeni razvoj od intimizma do reizma in njegova ozadja

Takšen je bil v petdesetih in šestdesetih letih tudi pospešeni razvoj, ki je prebil obzorje, znotraj katerega je slovenska literatura kot estetsko posvečena jezikovna praksa vzpostavljala družbeno vez v narodu brez lastne državnosti, interpretirala narodovo preteklost in sedanjost ter snovala njegove cilje, ideale. Smer, ki jo je Kermauner označil kot intimistično makrostrukturo, je tradicionalni domači repertoar iz obdobja neoromantike, impresionizma in socialnega realizma uporabila za ubeseditev moderne izkušnje posameznika v socialistični družbi, ki se je znašla v upadu kolektivističnega zanosa osvobodilnega boja, revolucije in prvih let povojne obnove. Skupnost se je diferencirala na vladajočo komunistično birokracijo in tehnokracijo, odtujeno od delavstva in ostalih družbenih slojev, soočenih s pomanjkanjem, omejenimi možnostmi za osebni razvoj ter državno-partijskim nadzorom mišljenja in izražanja. Izkuštvo sodobnosti, ki ga je določal svetovnozgodovinski položaj Jugoslavije, od leta 1948 odcepljene od sovjetskega bloka in vse bolj ekonomsko odvisne od kapitalističnega Zahoda, je interferiralo predvsem s starimi literarnimi vzorci iz domačega izročila. Njihovo nezadostnost so pesniki kompenzirali s sodobno tematiko, z modernim občutjem alienacije in s posodobitvami besedišča, pododovano literarno govorico pa so posodabljali še z navezavami na neliterarni diskurz (na primer Menart v *Časopisnih stibih* leta 1960) in zametke popularne kulture (popevke, šansone).

Kermaunerjeva makrostruktura samorazdejanja humanizma se pojavi na prelomu iz petdesetih v šestdeseta leta, ko Jugoslavija s t. i. delavskim samoupravljanjem institucionalizira svojo verzijo socializma, obenem pa preseže bipolarnost hladne vojne, ko se v gibanju neuvrščenih uveljavi kot mednarodni dejavnik, podpornica dekolonizacije. V avtodestruktivizmu se kaže prehod iz dediščine romantizma v modernizem. Tako kot intimizem se tudi začetni slovenski modernizem še opira na domačo tradicijo, a vendarle modernejšo, zlasti na predvojni simbolizem in ekspresionizem. V Kermaunerjevi makrostrukturi avtodestruktivizma se neenakomerni razvoj slovenske književnosti, tj. njen zaostanek za zahodnim modernizmom, preobrazi v kombinirano razvojno stopnjo. Domače literarne strukture se tu zlivajo z naprednejšimi strukturami, ki prihajajo iz mednarodnih literarnih tokov, kakršna sta eksistencializem in nadrealizem.²⁰

²⁰ Obe smeri sta bili tedaj že v pozni fazi.

V primerjavi z mnogimi vzhodnoevropskimi socialističnimi režimi je bila modernizacija kulturne sfere na slovenskem ozemlju bolj izpostavljena vplivu modernih kulturnih praks razvitejšega Zahoda. Po svojem prelomu s sovjetskim blokom in partijsko-državnim kapitalizmom se je namreč Jugoslavija prav prek Slovenije, gospodarsko najrazvitejše in najzahodnejše republike, morala oprijeti taktične pomoči zahodnega kapitala. Tako je slovenski tip socialistične modernizacije, ki je spreminjal podobo nekdanje agrarne dežele, na prehodu v šestdeseta leta poleg pospešene industrializacije, urbanizacije ter ustanavljanja znanstvenih institucij obsegal tudi nadzorovano prenikanje sodobnih zahodnjaških navad, blaga, potrošništva ter posameznih zvrsti oziroma smeri elitne in popularne kulture, z modernizmom in džezom vred. Kombinirani razvoj je v slovenski poeziji ustvaril sinkretična dela, v katerih se destrukcija metafizike in maskirana kritika socialistične družbe prepletata z nadrealističnim podobjem, ritualnostjo in grotesko (Dane Zajc) oziroma s formalno discipliniranim imaginarijem, v katerem se mešata srednjeveška in folklorna preteklost s kozmično prihodnostjo (Gregor Strniša). Oba, Zajc in Strniša, sta v svetovnem literarnem sistemu singularna in brez precedensa. Tu ni več smiselno govoriti o zaostajanju za svetovnim poldnevnikom modernosti.

Novo stopnjo kombiniranega razvoja prinaša makrostruktura reizma in ludizma v času »dolgega leta 1968«, kot raziskovalci označujejo obdobje svetovnega študentskega gibanja od sredine šestdesetih do sredine sedemdesetih let (Vinen 2018). Svetovni študentski upor je pretresel tudi obrobja kapitalističnega svetovnega sistema in njegovega socialističnega konkurenta. Proti koncu šestdesetih let se je v jugoslovanski komunistični politiki, zlasti v Sloveniji, okrepil reformistični tok, vzporeden s praško pomladjo. Liberalni reformisti so ravnali v skladu z zakonitostmi neenakomernega in kombiniranega razvoja, kakršne je na ruskem primeru opisal Trocki. Pod oznako »socialistično tržno gospodarstvo« so poskusili združiti napredne elemente zahodnega kapitalizma z manj razviti razmerami doma, ob tem pa so sprostili ideološke omejitve (prim. Klasić 2015: 30–50). V egalitarnem socializmu je zato na površje izbruhnili družbeni neenakost, podobna tisti v kapitalizmu. To specifično jugoslovansko protislovje je dalo zagon in vsebino lokalnemu študentskemu gibanju in novi levici. Staro levico, Zvezo komunistov, sta šokirala z anarhističnimi, trockističnimi in maoiističnimi zahtevami po dovršitvi revolucionarnega projekta, socialni in politični enakopravnosti, osebni emancipaciji, neposredni demokraciji in blaginji.

V reizmu šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let je izstopal intermedijski konceptualizem skupine OHO (1966–1971; prim. Zabel idr. 1994).²¹ V njihovem delu je koncept izhodišče za performans, *ready-made* izdelke, konkretno in reistično poezijo, risbe, stripe, *land-art* in življenje v komuni. OHO je središčnost človeka zamenjal s katalogiziranjem sveta stvari in narave. Odlično informirani umetniki te skupine so se ažurno navezali na aktualne idejno-umetniške tendence po svetu in teoretsko dognali njihove potenciale. Cepili so jih na drugačno družbenopolitično okolje (kjer je umetnost prav tako že postala izpostavljena potrošništvu) in kombinirali z reper-toarjem, na razpolago doma – med drugim s Pirjevčevo heideggerjansko teorijo umetnosti in Kermaunerjevo idejo reizma, pa tudi z zgodnjimi slovenskimi prilastitvami strukturalistične teorije. OHO-jev sinkretizem je s tem proizvedel inovacijo, ki je odmevala drugod po Jugoslaviji²² in leta 1970 doživela priznanje v globalni metropoli. OHO je bil uvrščen v pregledno razstavo svetovnih neoavangard v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku. Milenko Matanović, David George Nez, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun in Naško Križnar so se predstavili v družbi umetnikov, kot so Sol LeWitt, Barry Flanagan, Joseph Beuys ali Yoko Ono (gl. McShine 1970: 77, 98–102, 197).

OHO s programskim odmikom od antropocentrizma in na videz pasivnim strmenjem v svet-na-sebi ustvari vtis apolitičnosti, v kateri je z reističnim izbrisom subjekta, zavesti, intencionalnosti in akcije posledično zanikan tudi revolucionarni subjekt, pa naj bo ta institucionaliziran v vladajoči Zvezi komunistov ali vznikajoč v študentsko-delavski multitudini maja '68. Minus-postopek, s katerim reistični OHO briše človeka iz središča sveta, nastopi na ozadju oblastnega zatrtja projekta, s katerim so perspektivovci hoteli spremeniti obstoječe družbeno-politično stanje na Slovenskem. OHO izvede dialektični obrat: spremeniti svet tako, da zavržeš (antropogeno) spreminjanje sveta, postati moderen tako, da zavržeš samo modernost in njen progresizem. Reizem torej politično ni nedolžen, saj odtegnitev pomena od predmetnosti in človeka izključi tudi (vladajočo) ideologijo in njeno kodiranje družbenega

²¹ Ta in naslednji odstavki o OHO-ju so povzeti iz moje knjige *Zadnja sezona modernizma* (Juvan 2023: 145–147).

²² OHO so spremljali in z njim sodelovali jugoslovanski neoavangardni krogi, zlasti t. i. novosadski tekstualizem (prim. Dražić 2018).

opomenjanja bivajočega. Nekateri OHO-jevi performansi in instalacije so se poigravali z utečenimi ikonami (denimo živi kip *Triglav* 30. decembra 1968 na ljubljanskem Kongresnem trgu), medtem ko teksti nekaterih (pridruženih) članov skupine, ki so sledili teoretskim konceptom francoskega strukturalizma, v zborniku *Katalog* iz leta 1968 kličejo k revolucionarnosti modernega pisanja (Rastko Močnik, Slavoj Žižek) ali pa se ludistično igrajo z nacionalnim kanonom, partijsko ideološko govorico in študentsko revolucijo samo (Tomaž Šalamun, Marko Švabič).

Tako reistična izključitev ideoloških operacij na označevalcu kakor ludiistična igra z njimi sta vznemirila tedanje osrednje pozicije slovenskega literarnega in političnega polja, kar izpričuje znamenita protestna izjava šokiranih in zgroženih slovenskih kulturnih delavcev starejšega rodu (Ivana Ribiča, Mateja Bora, Josipa Vidmarja, Toneta Svetine idr.) z naslovom *Demokracija da – razkroj ne!*, natisnjena v osrednjem častniku socialistične Slovenije (*Delo*, 8. 11. 1968; Ribič idr. 1968). Ti so v imenu t. i. socialističnega humanizma protestirali proti neoavantgardnim objavam mladih v študentski *Tribuni* in posebni številki revije *Problemi – Katalog* zaradi njihove razpuščene igre s tradicijo, brezobzirne demontaže vladajoče ideologije in njenih vrednot, izzivalnega ikonoklazma, literarno-jezikovnega eksperimentiranja in razvrednotenja visokega knjižnega jezika s slengom in vulgarizmi.

Pospešeni razvoj od intimizma do reizma, ki se je odvil v poldrugem desetletju, je prebil domače ideološko obzorje in literarni repertoar. Razdril je Kermaunerjevo tradicionalno slovensko megastrukturo ter njeno mešanico kulturnega nacionalizma, podedovanega iz 19. stoletja, in porevolucijskega socialističnega humanizma. Slovensko literarno polje, ki se je po letu 1945 moralo zgledovati po sovjetskem centru in estetiki socialističnega realizma, obenem pa se je oklepalo prefiltrirane domače tradicije, prilagojene socialističnim vrednotam, se je v obdobju pospešenega razvoja odprlo tokovom domače in zahodne modernosti. Tak pospešek pa je bil mogoč samo v razmerah kombiniranega razvoja, v katerih se je jugoslovanska družba vzpostavljala kot protiimperialistična, samoupravno-socialistična alternativa tako sovjetskemu komunizmu kakor zahodnemu kapitalizmu. Zgodovina je pokazala, da ta razvojna kombinacija ni bila stabilna. Da je jugoslovanski eksperiment razvojne modernizacije v svetovnem sistemu propadal, je kazalo sosledje simptomov: strožji ideološki nadzor, s katerim je Zveza komunistov v strahu za

svoj monopol v t. i. svinčenih sedemdesetih zamejila emancipacijski pluralizem prejšnjega desetletja, kriza zaradi zadolženosti pri Zahodu, razvojna neenakost federacije in posledična trenja med republikami, smrt in konec karizme avtoritarnega voditelja ter dezintegracijske težnje, podžgane z unitarizmom in razplamtelimi nacionalizmi; vse to je vodilo v krvavo vojno, v kateri je socialistična Jugoslavija – po padcu železne zaves in propadu sovjetskega bloka – dokončno razpadla.

Reizem-ludizem skupine OHO in Tomaža Šalamuna pa še vedno ostaja zgled, kako neenakomeren in kombiniran razvoj ustvari edinstveno zlitino sodobnih metropolitanskih konceptov z obrobno perspektivo, njenim družbenim kontekstom in teoretsko-estetskim repertoarjem. Ta kombinacija je ne le dohitela razvitejšo metropolo, jo prehitela in doživela njeno priznanje, temveč tudi po zgodovinskem trenutku sinhronizacije s centrom svetovnega umetnostnega sistema ostaja živ navdih za umetniške podvige v 21. stoletju.

Literatura

- ADORNO, THEODOR W., 1966: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- ADORNO, THEODOR W., 1969: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- ALTHUSSER, LOUIS, 1980: Ideologija in ideološki aparati države. v: Louis Althusser, Étienne Balibar, Pierre Macherey, and Michel Pêcheux: *Ideologija in estetski učinek*. Ur. Zoja Skušek. Ljubljana: Cankarjeva založba. 35–99.
- ARETOV, NIKOLAJ, 2019: Georgi Gachev: Ot 'zaksnyalo-uskoreno razvitie' kym natsionalnite obrazi na sveta. *Literaturna misyl* 62, št. 1, str. 34–47.
- BARBU, ZEVEDEI, 1963: Chosisme: A Socio-Psychological Interpretation. *European Journal of Sociology* 4, št. 1, str. 127–147.
- CAILLOIS, ROGER, 1958: *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Pariz: Gallimard.
- CASANOVA, PASCALE, 2004: *The World Republic of Letters*. Prev. M.B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press.
- DAVIDSON, NEIL, 2019a: Uneven and Combined Development as a Universal Aspect of Capitalist Modernity. V: J. Christie in N. Degirmencioglu (ur.): *Cultures of Uneven and Combined Development: From International Relations to World Literature*. Leiden: Brill. Str. 17–79.

- DAVIDSON, NEIL, 2019b: Uneven and Combined Development: Between Capitalist Modernity and Modernism. V: J. Christie in N. Degirmencioglu (ur.): *Cultures of Uneven and Combined Development: From International Relations to World Literature*. Leiden: Brill. Str. 167–198.
- DECKARD, SHARAE, idr. (WReC), 2015: *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- DEDIĆ, NIKOLA, 2016: On Yugoslav Poststructuralism: Introduction to 'Art, Society/Text'. *ARTMargins* 5, št. 3, str. 93–101.
- DELEUZE, GILLES, 1998: *Logika smisla*. Prev. Tomaž Erzar. Ljubljana: Krtina.
- DOLINAR, DARKO, 1991: *Hermenevtika in literarna veda*. Ljubljana: DZS.
- DOVIĆ, MARIJAN, 2021: »Reizem« v slovenski neoavantgardni literaturi in umetnosti. V: Marko Juvan (ur.): *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 277–302.
- DRAŽIĆ, SILVIA, 2018: *Novosadski tekstualizam*. Novi Sad: Edicija Kontrateg.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, 1962: Tradicija in individualni talent. *Perspektive* 3, št. 22, str. 236–242.
- GAČEV, GEORGI, 1964: *Uskorennoe razvitie literatury: Na materiale bolgarskoj literatury pervoj poloviny XIX veka*. Moskva: Nauka.
- JAMESON, FREDRIC, 1974: *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton UP.
- JAMESON, FREDRIC, 1991: *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP.
- JAMESON, FREDRIC, 2002: *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso.
- JUVAN, MARKO, 2012: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2023: *Zadnja sezona modernizma in maj '68: Svet, Pariz, Ljubljana*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- KERMAUNER, TARAS, 1967: Samovolja do nič: (odlomek iz premišljevanja ob poeziji Tomaža Šalamuna). *Problemi* 5, št. 51, str. 349–383.
- KERMAUNER, TARAS, 1968a: Dve interpretaciji. *Problemi. Katalog* 6, št. 67–68, str. 7–23.
- KERMAUNER, TARAS, 1968b: *Na poti k nič in reči: Porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja.
- KERMAUNER, TARAS, 1968c: Humanistična resignacija. *Slavistična revija* 16, str. 535–588.
- KERMAUNER, TARAS, 1970: *Izročilo in razkroj ali samorazdejanje humanizma v povojni slovenski poeziji*. Ljubljana: DZS, 1970.

- KERMAUNER, TARAS, 1971: *Strukture v poeziji: Raziskava pomenske strukturalne mreže*. Maribor: Obzorja.
- KERMAUNER, TARAS, 1975a: *Zgodba o živi zdajšnjosti: Eseji o povojni slovenski prozi*. Maribor: Obzorja.
- KERMAUNER, TARAS, 1975b: *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KERMAUNER, TARAS, 1995: *Perspektivovci*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- KERMAUNER, TARAS, 2013: *Anatomija poezije: Izbrani spisi Tarasa Kermaunerja o povojni slovenski poeziji*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Študentska založba.
- KLASIČ, HRVOJE, 2015: *Jugoslavija in svet leta 1968*. Prev. Višnja Fičor in Seta Knop. Ljubljana: Beletrina.
- LACAN, JACQUES, 1980: *Štirje temeljni koncepti psioanalize*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MARZOUKI, SAMIR, 2013: *Littérature et jeu : Des enjeux essentiels*. Bruselj: Peter Lang Verlag.
- MAUCLAIR, CAMILLE, 1903: *The Great French Painters and the Evolution of French Painting From 1830 to the Present Day*. London: Duckworth.
- MC SHINE, KYNASTON L. (ur.), 1970: *Information: Summer 1970*. New York: The Museum of Modern Art.
- MORETTI, FRANCO, 2011: *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Izbor, prevod, spremna beseda Jernej Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis.
- PATERNU, BORIS, 1989: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PIRJEVEC, Dušan, 1978: *Vprašanje o poeziji; Vprašanje naroda*. Maribor: Založba Obzorja.
- RIBIČ, IVAN, idr., 1968: Demokracija da – razkroj ne! *Delo*, 8. november 1968, str. 5.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN, 2013: *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions De Minuit.
- STURROCK, JOHN, 1969: *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. New York, Toronto : Oxford UP.
- SVETINA, IVO, 2013: Uvod. Komentarji. V: Taras Kermauner: *Anatomija poezije: Izbrani spisi Tarasa Kermaunerja o povojni slovenski poeziji*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Študentska založba. Str. 9–16, 481–577.
- TINJANOV, JURIJ, 1984: O literarni evoluciji. V: Aleksander Skaza (ur.): *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 118–130.
- TROCKI, LEV (TROTSKY, LEO), 2005: *Literature and Revolution*. Chicago: Haymarket Books.

- TROCKI, LEV (TROTSKY, LEO), 2008: *History of the Russian Revolution*. Prev. Max Eastman. Chicago: Haymarket Books.
- VINEN, ROBERT, 2018: *The Long '68: Radical Protest and Its Enemies*. London: Allen Lane.
- VIRK, TOMO, 1989: *Dubovna zgodovina*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ZABEL, IGOR, idr., 1994: *Oho: Retrospektiva = eine Retrospektive = a Retrospective*. Ljubljana: MGL.
- ZIMA, PETER V., 2015: *Subjectivity and Identity: Between Modernity and Postmodernity*. London: Bloomsbury.
- ZULIANI, ANDY, 2023: Dirty Windows and Troublesome Things: The Problem of Object-Orientation in Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie*. *Literature* 3, št. 2, str. 217–230.

Subjekt, historični narativ in lirično obzorje v poeziji Ivana Minattija

BRANE SENEGAČNIK

Času neprimerna poezija? Poeziji neprimeren čas?

Nekatere stvari zastarijo: na primer stroji, naprave, slog oblačenja, pa tudi fraze, pogledi, razlage pojavov, običaji in še mnogo podobnega. Nadomestijo jih druge, pripravnejše in učinkovitejše za isti namen. Če še vedno uporabljamo tiste, ki so zastarele, je to po navadi zato, ker jih želimo do konca izkoristiti, ali pa zato, ker so cenejše ali enostavnejše, morda bolj priročne in še povsem zadostujejo našim skromnejšim potrebam, glede na katere so včasih morda še celo uporabnejše kot nove. Ali pa to počnemo preprosto zato, ker smo navezani nanje in sentimentalni. Vendar pri tem vemo, da so zastarele. Biti zdrav ali srečen pa se ne zdi nekaj takega, kar bi lahko zastarelo; in podobno tudi: imeti ali izgubiti smisel. Je staromodno umreti? Kljub vsem obetom posthumanistov in transhumanistov nič ne kaže, da bo kaj kmalu tako. Pač pa je mogoče nekaj drugega: zastarelo lahko postane govorjenje o rečeh, ki očitno ne zastarevajo. V običajnem življenju se to sicer teže zgodi, ker so takšne stvari večinoma temeljne in se nam nekako vsiljujejo same od sebe, pač pa se to lahko zgodi – in se dogaja – v kulturi, umetnosti, literaturi in poeziji. Seveda so tudi predstave o zdravju, sreči, smislu in smrti – pa tudi o naravi, samoti in o tem, kaj je človek, ki so tako pomembne za poezijo Ivana Minattija – družbeno artikulirane in historično spremenljive, vendar jih ni mogoče v celoti izpeljati iz okvira dominantnih idej neke dobe in jih zvesti nanj. V teoriji in literaturi jih je mogoče osvetljevati iz različnih perspektiv, raziskovati na različne načine, analizirati, tako rekoč rentgenizirati, razstavljati na bazične filozofeme, ideologeme ali antropologeme, jih vstavljati v različne kontekste, jih barvati s povsem specifičnimi socialnimi in osebnimi izkušnjami – vendar ima vse to neko sicer nedoločno in premično, a vendar neizbrisno mejo: te stvari na neki težko določljiv način zmeraj so, kar so. Čeprav se, denimo, z vsakim vprašanjem po zdravju ali smislu, vzpostavi posebna, enkratna individualna

antropološka situacija, je vsaka taka situacija obenem v neki meri vendarle že znana in vsaj deloma, na določen način vsakomur razumljiva, tako rekoč univerzalna. Skratka, nezastarljive stvari se na neki način vsiljujejo, kakor da bi bile zraščene s človekom ali del njega. So *das individuelle Allgemeine* – če si pomagam z izrazom Manfreda Franka (1985):¹ nekaj splošnega, občega, kar pa se v vsaki življenjski situaciji pomembno inovira z individualnimi elementi. Preprosto povedano: so ljudem ali vsaj ljudem neke kulture domače oblike odprtosti in tudi negotovosti življenja.

Po eni strani torej ni presenetljivo, da se nezastarljive stvari na primer v poeziji pojavljajo skozi vso zgodovino, po drugi strani pa pogosto veljajo za topično tematiko, za že davno izčrpana stalna mesta, za tisočkrat preigrane, znane in intelektualno jalove teme. Literatura ali teorija jih seveda (lahko) obravnava na inovativne in karseda različne načine: toda če pri tem v želji po izvirnosti ali popolnem teoretskem zajemu povsem ignorirata to njihovo varljivo domačnost, jih razkrojita in v njej se dejansko ne pojavljajo več v svoji avtentični obliki. To seveda spet ne pomeni, da se v literaturi (poeziji) lahko pojavijo z golim obnavljanjem toposov: topika je splošno brez individualnega in zato reducirana resničnost. Zdi pa se, da danes že sam pojav nekaterih nezastarljivih vprašanj daje signal, da gre za golo topiko – signal, ki včasih naznanja resničnost, včasih pa tudi ne. Kar je tu odločilno, tako za pisanje kot za branje in kritiko, je, malce bombastično rečeno, zavest o literaturi in poeziji: kaj kakšna poezija sploh je in zakaj oziroma čemu obstaja. Ti vprašanji implicirata še bolj kompleksna in fundamentalna: kako se razume razmerje med poezijo in resničnostjo in kako je razumljena resničnost in individualni človek v njej, prastara vprašanja torej, platonska in hölderlinovska, ki tudi sama delujejo topično. Za velik del sodobne literarne vede (in vsega sodobnega akademskega pogona) in pesniške prakse so izgubila pomen in so postala obsoletna, zgodovinsko presežena. To lahko pomeni dvoje: da jih »sodobna literarna zavest« vidi kot razrešena ali pa kot iz kakega drugega razloga nerelevantna v obzorju nove, domnevno historično avtentične kulture.

¹ Ta besedna zveza je del naslova Frankove doktorske disertacije (*Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*), ki jo je obranil leta 1977 na Univerzi v Düsseldorfu, obenem pa artikulira vodilno temo njegovega obsežnega filozofskega opusa.

Pred desetletji so v *Novi reviji* pesnice in pesniki izbirali svoje najljubše pesmi – in največ jih je izbralo pesmi Josipa Murna Aleksandrova, ki je, podobno kot Ivan Minatti, pesnik narave *par excellence*. Predvidevam, da se danes kaj takšnega ne bi moglo zgoditi. Kljub temu pa ne mislim, da so vprašanja, ki jih srečujemo v tisti poeziji, že odgovorjena ali da so izgubila svojo človeško relevantnost. Takšno spremenjeno stanje prej govori o mentalitetnem horizontu kulturnega momenta; o nečem, kar bi najbolje poimenoval zoženo antropološko obzorje, na katerem se prav ta vprašanja težko odprejo v avtentični obliki. Tak horizont je sicer bolj značilen za (akademsko) teoretsko razumevanje poezije, a ima nedvomno velik vpliv na t. i. pesniško produkcijo in na zavest institucionalnih ali polinstitucionalnih literarnih krogov, pa tudi deklarativno neformalnih žarišč literarnega življenja. Skratka, nerelevantnost nezastarljivih vprašanj v poeziji je postala tiha dogma. V tem vidim globok in poveden paradoks: dogme, kot jih običajno razumemo, so pojem teološkega izvora; nastale so historično, da bi opredelile glavne teološke vsebine, na katerih temelji identiteta neke verske skupnosti in tako določile kriterij pripadnosti, ki ima seveda globoke zgodovinske implikacije. Eden od bolj ali manj implicitnih namenov njihovega nastanka pa je bil tudi, da bi se njimi zavarovale osnovne verske resnice, torej *resnice neracionalnega izvora* – t. i. razodete resnice in s temi skladne doživete ali občutene resnice (npr. v vide-njih, mističnih praksah) – pred obravnavo z izključno racionalnimi sredstvi, ki veljajo v tem primeru za neavtentična in zato neprimerna. V prevladujočih historičnih narativih postmoderne ali kakorkoli že imenujemo čas, v katerem živimo, pa so nekatere izključno racionalne oziroma teoretično izvedene ali celo proizvedene »resnice«,² ki sicer nedvomno odpirajo izredno pomembna epistemološka vprašanja, postale tako rekoč dogme, nedotakljive, »mitične« resnice, ki omogočajo in uokvirjajo diskurzivno obzorje, kot je praktično delovanje mita opisal Leszek Kołakowski (1989: *passim*). V praksi so veljavne predvsem zato, ker se po njihovi utemeljenosti pač ne sprašuje,³ in obenem zato, ker ne veljajo za dogme, temveč prej za nekakšne *good manners*, o katerih

² Seznam tovrstnih »dogem« bi bil dolg, med najpomembnejše pa štejemo: t. i. smrt subjekta; pojmovanje literature kot izključno družbeno-jezikovnega pojava in prepričanje, da je socio-ideološki funkcionalizem edini epistemološko relevantni miselni okvir literarne vede.

³ Po teološkem kriteriju – tu ga seveda omenjam zgolj za analoško osvetlitev – bi ta prepričanja sodila med t. i. nedefinirane dogme, tiste, ki se jih vsi držijo, čeprav niso uradno definirane in razglašene (prim. O'Collins 1983: 163).

pravi Edmund Burke, da so pomembnejše od zakonov, saj »so one tiste, ki nas kvarijo ali očiščujejo, dvigujejo ali tlačijo, barbarizirajo ali omikajo s stalnim, nespremenljivim, enotnim delovanjem, podobno kakor zrak, ki ga dihamo« (Keene 1893: 66). Svojo ekskluzivno dominantno vlogo lahko tedaj ti narativi utemeljijo samo s samomitizacijo, ki je pred refleksijo zaščitena tako, da jo prikriva kvantiteta tovrstnega narativnega diskurza, ta pa je tolikšna, da miselne predpostavke narativov dobivajo moč navade in samoumevnosti. Izven območja te oslepljujoče teoretične produktivnosti in spontane dogmatizacije so stvari bolj problematične. Radikalni literarnohistorični redukcionizem, ki murnovska in minattijevska vprašanja prejkone pošilja v ropotarnico zgodovine, se sicer – to je bilo že večkrat pokazano – neizbežno ujame v protislovje s svojo temeljeno predpostavko: če je namreč vsa resničnost socio-historičnega izvora in del nenehnega zgodovinskega dogajanja, potem velja to tudi za to predpostavko samo, na kateri temelji vsa teorija historicizma – njen pomen razveljavlja status, ki si ga pripisuje. V risu te logike je težko karkoli razglasiti za anahronistično, saj tudi ta trditev sama po lastni logiki pripada trenutku, v katerem je artikulirana, in si sama odreka razgledišče nad zgodovino, s katerega bi lahko prišla do takšnih uvidov. Takšna je usoda vseh pravih ontoloških redukcionizmov. Alvin Plantinga je v polemiki z Danielom Dennettom povsem v duhu anglosaške analitične tradicije pokazal na nevzdržnost »trdega naturalizma«, ki obenem prisega na nevoden, torej naključnostno evolucijo. Pravi naturalizem dejansko nasprotuje nevodeni evoluciji: če je namreč naturalizem resničen, se pravi, če vsa spoznanja in prepričanja niso nič drugega kot naključni produkt nevronske dejavnosti, potem mora to veljati tudi za naturalistično teorijo samo, ki je zgolj kompleks takšnih spoznanj in prepričanj (Plantinga 2007). Torej je ta teorija (tako kot vse druge) po svoji lastni logiki povsem kontingentna, prigradna, ne bolj ne manj resnična od katere koli druge teorije, in povsem mogoče je, da jo bo nadaljnji (nevodeni) razvoj nevrnskega omrežja spremenil, če ne ovrge. Iz živega močvirja spreminjajočega se družbenega dogajanja se lahko torej izvleče samo za lastne lase – podobno kot nekoč slovit baron Münchhausen.

Lirika, inhumanizem in ekopoezija

Intimistični pesnik narave Ivan Minatti se ne zdi zelo primerna tema za razglabljanje o teh kompleksnih teoretskih problemih, ki so tako poetološki kot epistemološki in celo ontološki. A vendar: s svojo tiho lirsko suverenostjo je nekako »stal in obstal« sredi časa, ki je bil njegovi poetiki v marsičem podobno nenaklonjen kot današnji in tudi danes njegova poezija zastavlja ista vprašanja, ne da bi to posebej hotela ali se z njimi sploh zares ukvarjala. Vprašanja zato niso nič manj tehtna in daljnosežna, celo fundamentalna. Na tem mestu bom skušal samo skicirati odgovore na nekaj značilnih splošnih interpretativnih oziroma kritičskih klišejev progresivističnih historičnih narativov, ki diskreditirajo poezijo takega tipa, za katero se je – do neke mere – ustalil izraz intimistična lirika:

- idealiziranje narave;
- antropocentrizem;
- intelektualna nerelevantnost: nezahtevnost pesniškega sloga in tematizirane resničnosti;
- etična indiferenca.

Ob rob temu moram najprej zapisati nekaj pripomb k dvema predstavama o Minattijevem pesništvu, ki sta tako utrjeni, da ju ne morem povsem zaobiti, čeprav po drugi strani ne sodita k najožji temi te razprave in se jima zato tu ni mogoče podrobneje posvetiti. Najprej: Minattijeva poezija seveda ni v celoti lirika narave; vprašanje pa je tudi, če jo lahko v celoti označimo za intimistično, in še prej, ali je intimizem sploh izdelana literarnovedna kategorija ali pa je morda bolj nekakšen *ad hoc* literarnozgodovinski obris, ki je pozneje »ponarodel«. Pesmi, ki v največji meri postavljajo zgoraj omenjena vprašanja o naravi, samoti, smrti in smislu – in ki jih imam osebno za najboljše –, bi težko tematsko ali celo vsebinsko opredelil; pretežno so to res njegovi »pejsaži in krajinski pasteli« (Predan 2009: 20), a nikakor ne izključno: v nekaterih pesmih je, denimo, pejsaž samo tanka povrhnjica eksistencialne drame v jedru. Če tvegam z zasilno oznako, bi rekel, da so to pesmi, kjer je topika najbolj individualizirana, kjer se prej omenjene nezastarljive stvari in z njimi najbolj povezana temeljna samoobčutja najbolj razprejo in postanejo tako rekoč eksistenciali: temeljne oblike doživljanja sveta. Sodobna kritika in deloma tudi literarna veda vidi v tovrstni liriki konceptualno, idejno in formalno manj kompleksno in zato tudi manj zanimivo poezijo, ki je v osnovi

zvedljiva na romantično matrico nasprotja med lepo dušo in nelepo resničnostjo. Toda tak pogled sam je komaj kaj več kot naiven kliše, ki kaže izredno površno obravnavo (ali celo razumevanje) ontologije lirskega subjekta. Za tradicionalno lirično poezijo je sicer res značilna neposrednost, h glasbi težeča nepojmovna in alogična govorica in odsotnost distance med subjektom in objektom (Staiger 1963: 70; 78; 210), a to ne pomeni, da tak položaj lirskega subjekta oziroma subjektke v romantični poetični teoriji ni bil reflektiran in filozofsko utemeljen. Še več: ravno romantični teoretiki so problematiko subjekta⁴ in ontologijo umetnosti⁵ artikulirali na povsem na nov način, ki po svoji kompleksnosti izstopa in daleč presega naivni objektivizem večine sodobnih družbenokritičnih teorij.

Aleksander Zorn, ki Minattija imenuje »neminljivega prvinskega lirika«, je ljubezen, smrt in naravo označil kot »pesnjene vsebine, ki se ne postarajo« (Zorn 2004: zavihek). Če sta prvi dve povsem očitno človeška fenomena in eni temeljnih tem njegovega doživljanja in čustvovanja, za naravo to ni nujno. Narava je na primer tudi tema sodobne ekopoezije, ki pripada širšemu področju ekokritike in je torej oblika družbene kritike: v tem okviru raziskuje »imaginativne alternative obstoječi družbeni ureditvi in strukturam občutij, ki jih le-ta podpira« (Obličar 2022: 238), saj »vidi v krizi okolja neizbežno tudi krizo imaginacije, oziroma krizo načina, na katerega doživljamo svet in osmišljamo svoj odnos do njega« (Buell 1995: 2). Tovrstno poezijo nekateri raziskovalci delijo na *ekofenomenološko* in *okoljsko* (Garrard in Lidström 2014: 35–53); prva v romantični tradiciji krepi bralčevo zavest o fizičnem okolju in teži onstran antropocentrizma, k t. i. inhumanizmu: k izbrisu specifične razlike med človekom in organskim, biološkim okoljem;⁶ druga pa se loteva

⁴ Naj tu kot manj znan, a za filozofijo izredno pomemben primer navedem samo Novalisovo utemeljevanje subjekta v samoobčutenju (*Selbstgefühl*) namesto v samozavedanju (*Selbstbewusstsein*) v njegovih kritičnih beležkah o Fichteju (Novalis 1960: 113). Za nadrobno razdelavo pomena tega Novalisovega konceptualnega premika in njegovih daljnosežnih zgodovinskih posledic glej Frank 2002: 8–40 in 219–259.

⁵ Za kronski primer tega zagotovo lahko velja *Sistem transcendentalnega idealizma*, glej zlasti »Šesti glavni del«, kjer so v povzetku navedeni »poglavitni stavki filozofije umetnosti po temeljnih načelih transcendentalnega idealizma in orisan »značaj umeetniškega produkta« (Schelling 2011: 342–355).

⁶ Izraz inhumanizem je (vsaj v tem pomenu) prvi uporabil pesnik Robinson Jeffers (1948: xxi).

težavnih in kompleksnih okoljskih problemov, ki vključujejo vprašanja meril, pravičnosti in politike. V njenem obzorju ni pojma »narave«, ki bi obstajal ločeno od človeških družb ali pred njimi; temveč je njena osnovna predpostavka, da so vse kulture, jeziki in narave biosocialni dosežki. (Gregg Garrard in Susanna Lidström imata za najvidnejšega predstavnika prve oblike te poezije Teda Hughesa, druge pa Seamusa Heaneya). Prva torej ostro ločuje naravo in družbo in teži k biološki redukciji človeka (in je zgolj posredno politična), druga pa naravo in kulturo spaja, a v bistvu tako, da prvo utopi v drugi in jo na koncu spremeni v družbeno vprašanje. Čeprav se zdijo nekatere Minattijeve pesniške izjave na prvi pogled pristna ekofenomenološka poezija (*Jaz sem drevo; Ko bom tih in dober*: »Tudi jaz / trava med travami / drevo med drevesi«; *Pod zaprtimi vekami*: »Biti le ptica / na zeleni strehi vetra / biti samo mravlja / v oceanu trave / biti samo kaplja / v srcu reke«; Minatti 1994: 136, 134), ni tako: človeški lirski subjekt se pri njem ne reducira na biološko ali celo anorgansko realnost, ampak je naravni svet, s katerim se lirski subjekt spaja, antropomorfiziran, kakor so bili antropomorfizirani starodavni mitični svetovi. Toda v tem pesniškem postopku nikakor ne gre samo za preprosto projiciranje znanih človeških lastnosti v neantropični svet, temveč za to, da se v meditativnem stiku s slednjim odkrivajo še neznane, zgolj slutene razsežnosti človeškega — s tem pa se odkriva tudi drugačno razmerje antropičnega in neantropičnega, kot ga pozna diskurzivna zavest. Tu človek z ne-človeškim svetom ni v utilitarnem razmerju, svet ni surovina za njegove subjektne akcije, uporabna snov in predmet poljubnega preoblikovanja. Svet, zlasti naravni svet, je prostor srečevanja ali nenehnih poskusov srečevanja z nečloveškimi bitji: kolikor jih človek pri tem antropomorfizira, tudi relativizira pojem antropomorfnosti. V pesniški kontemplaciji narave le-te ne zvaja na svojo že znano mero, temveč skozi razmerje z njo in njeno odprto ozadje šele odkriva nove, vselej presenetljive razsežnosti samega sebe. Vprašanje je, če v tej liriki sploh lahko govorimo o središčnem položaju človeka. Če že, potem stoji lirični človek v središču samo v tem smislu, da se z njegovega položaja sploh lahko odpirajo različne bitne perspektive oziroma vidiki sveta (naravoslovno-fizikalni, zgodovinsko-družbeni, psihološki, duhovni) in se povezujejo in zlivajo v celoto v izkušnjah enotne resničnosti (*Einheitswirklichkeit*), kot jo je z globinskopsihološkega vidika opisal Erich Neumann (2001: 61–110, 111–64), obenem pa se obzorje resničnosti nenehoma ohranja odprto v neznano. France Veber je tako doživljanje strnjeno povezal z bistvom umetnosti:

Toda največji umetniki nam prikazujejo na svoj način to vsebinsko dostopno veseljestvo prav v taki luči, da se preko svojega dožemanja tega veseljestva »zamaknemo« v *nekaj povsem drugačnega*, česar več ne moremo tudi vsebinsko doumeti, kar pa ima vendar obligatorično zvezo prav z glavno stranjo sem spadajočih umotvorov, brez katere bi v hipu postali samo prazne 'kopije'. Kot glavni znak vseh sem spadajočih umotvorov torej lahko smatram to, da njihovo podajanje poedinih predmetov, predmetnih kompleksov ali celokupnega predmetnega, že vsebinsko danega veseljestva omogoča in naravnost izsiljuje jasno »začutenje« še nekega posebnega in vsebinsko neizrekljivega *dodatka*, namreč svojčas prav pri analizi hagiološkega čustvovanja omenjene transcendence kot edine legitimne, dasi načelne vsebinske neznanke sveta in življenja. (Veber 1985: 348)

Kaj išče pesniški individuum v naravi?

Če individuum ni mogoče znakovno ali kategorialno določiti, to ne kaže nujno na njegovo luknjičavost, ničnost, prividnost, imaginarnost, ampak morda na nezadostnost poststrukturalističnih konceptov subjekta in jezika: pojmovanja jezika kot kodnega sistema; modela *différance* – izvorni, brezbrežni strukturi jezika imanentnega razsrediščujočega gibanja razlike; modela drsečega označevalca in celotne lakanovske (bolj kot Lacanove, ki se zdi pri tem vsaj mestoma previdnejši) topografije subjekta, zarisane v koordinatah imaginarnega, simbolnega in realnega.⁷ Človek se lahko odreče sebi – in svoji pravkar opisani neujemljivosti – samo tako, da se reducira: na biološko, fizikalno ali socialno entiteto ali na element v jezikovnem kodnem sistemu. A s tem nepopravljivo in nepredstavljivo reducira celotno resničnost. Ideja inhumanizma, odprave človekove posebnosti (pa tudi odprave antropocentrizma v smislu preseganja človeškega pogleda) je filozofsko povsem naivna,⁸ njene realne posledice pa so kljub ekološki dobri veri in namenom nepredstavljive in povsem neživljenjske. Realnost človeškega sebstva, tega, da sem, očitno zahteva drugačno obliko mišljenja.

⁷ Nedoločljivost individuum je sicer izredno zgoščeno in precizno definiral Wolfgang Iser (1988). Njegovo duhovnozgodovinsko lociranje izvora ideje o nedoločljivosti individuum (in s tem njena historizacija) je manj prepričljivo, v nekem oziru se zdi celo v nasprotju s temeljno idejo.

⁸ To naivnost si hote ali ne hote deli s vseprisotno scientistično mentaliteto, ki jo Franz von Kutschera imenuje objektivizem (1993: V). Zgolj moralno nasprotovanje, naj bo še tako ogorčeno in radikalno, ne spremeni razumevanja sveta in samega sebe, kvečjemu zamegli to, kar je očitno (naivnost predstav o antropomorfosti in njenem preseganju).

V naravi je človek med stvarmi, ki niso delo njegovih rok, ki niso socio-historičnega izvora – tako kot v najgloblji bivanjski perspektivi to tudi sam ni. Etika lirike je obsežena v njeni zmožnosti odkrivati to transcendenco, ki ni (ali vsaj ni nujno) religiozna: v odkrivanju obzorja resničnosti, ki ga ni mogoče doseči, preprosto zato, ker je obzorje. Obzorje je vedno meja: meja jezika, mišljenja in čutenja, in lirika se k tej meji ne zaganja toliko z destrukcijo jezika in konvencionalnih form mišljenja, kolikor s svojo gosto tkanino pomenov, zvokov in podob vedno evocira tišino onkraj roba pesmi in onkraj vsega diskurzivno misljivega. V tem pogledu je Minatti paradigmatičen lirik s svojo »posebno razdaljo do agresivnega razmerja do sveta, umetnosti in jezika, v svoji izločenosti iz vsakršne agresivnosti, tako politične kot duhovne in jezikovne« (Paternu 1994: 181). Pogost moralni očitek družbeno neangažirani liriki, kakršna je Minattijeva, je, da beži pred realnimi družbenimi problemi in se zateka v naravo in v nekakšen individualistični solipsizem, kjer mazohistično uživa v svoji osamljenosti. Toda ko človek stopa v naravo po lirični poti, tam dejansko zadeva ob radikalne meje samega sebe, obenem pa tudi na neodgovorljiva vprašanja o mejah vse resničnosti, o tem, kaj je on sam, kaj je »vsakdo« in kaj je resničnost. Ta vprašanja presegajo družbeni horizont in vsako mogočo družbeno osmislitev: vodijo ga v območje neizbežnega, radikalno neznanega in neobvladljivega. Pogost očitek liriki, da v naravi išče nekakšno imaginarno varno bivanjsko zatočišče, zato prej kot kaj drugega zbudi začudenje ali privabi nasmeh na ustnice. Ob tesnobi, ki se zbujata ob takšnem soočanju, se zbujata tudi posebna nadracionalna simpatija z naravnimi bitji: v liričnem obzorju človek odkriva njihove korenine, ki so v neznanem, v numinozni skrivnosti. Te korenine se prepletajo z njegovimi lastnimi ... Bivanje v tem območju – ponavadi gre za trenutke z dolgim spominskim odzvenom – je vedno ekstatično, ne glede na kolorit; to temno-svetlo ekstatičnost srečujemo tudi v Minattijevi poeziji.⁹ Življenje z neodgovorljivimi vprašanji pa ne pomeni neodgovorno življenje: prevedena v jezik družbene etike bi lirična simpatija z bivajočim pomenila poudarjen posluš za človeško in naravno drugo, s katerim je individualni človek neločljivo prepleten, in zavest o nenadomestljivosti in neizčrpnosti vrednosti človeškega individuuma. Kar ni ne malo ne preprosto.

⁹ Svetlo npr. *Topol I in III; Marčne strebe; Zabvaljen; O blaga luč*; temno npr.: *Smrt; Tod; Vse bolj blizu večer* (Minatti 1994: 171, 174, 176–178; 139, 142, 145).

Smisel pesniške preprostosti

Svet take lirike je skoraj neizbežno zgrajen tudi iz preprostih, na videz dobro znanih in domačih besed, vendar nikakor ni preprost – preprost je samo za naiven redukcioniistični pogled, ki se odvrne od besedila, čim naleti na take besede, tako rekoč že v interpretativnem predtaktu. Tako je denimo poezija sodobnega argentinskega pesnika Huga Mujice sestavljena iz zelo skromnega, bazičnega vokabularja: po večini so to običajne, stare, znane pesniške besede (dež, nebo, ptica, samota, odsotnost, pesem), a iz njih zgrajene zelo kratke pesmi so asketsko zarisani, drobni filozofski krokiji vesolja, notranjega in zunanjega. Tudi bistveno mehkejši, čustveno neposrednejši Minatti ne slovi po leksikalnem preobilju, poleg tega njegova besedila niso miselni labirinti, kot so pogosto Mujicova. A tam, kjer se odtrgajo od ravni deskriptivnosti (tako je zlasti v poznejši, zrelejši dobi), podobe zadihajo, kakor da se v njih razgrne temeljno eksistencialno obzorje. Verjetno meri na ta učinek pesmi Filip Kalan, ko v psihološkem jeziku opisuje umetniškost pesmi kot »nepo-narejeno izpoved osebnega doživetja« in »utripanje vse žive osebnosti pisca« (prim. Predan 2009: 195–6). Nekonvencionalna atribucija je redka in blaga, ne dosega močnejših nadrealističnih efektov. Prelivanje različnih ravni resničnosti ne prestopa resneje meja logične razločljivosti, še več: tako rekoč vedno je neposredno dojemljivo in na neki način preprosto, a v najboljših pesmih (take so tudi nekatere pesmi umrle ljubezni: *Neki dan*, *Žalost*, *Ošla sva spet*, *Midva*) inventivno in zato deluje doživljajsko gosto in eksistencialno prodorno. Vedno znova in znova pa srečujemo personifikacije narave: organske in neorganske. A kot je bilo poudarjeno že zgoraj, tak svet ni nekakšna umetna oaza ali rezervat smisla, nekakšno sentimentalno humaniziranje ali antropocentrična apropiacija objektivne realnosti: skozi radikalno samodoživljanje se trgajo konture diskurzivnega jaza in razkrivajo globlje razsežnosti sebstva, drugačne povezave človeka z naravnim okoljem, v pesmih za nekaj hipov tako rekoč uzremo drugi obraz celotne resničnosti (*Sama sva, jagned*; *Pod zaprtimi vekami*; *Ko bom tih in dober*; *Samota*; *Nekoga moraš imeti rad*; *Vse bolj blizu večer*; *Ptice vedo*, *Tako čudno mi je*; *Topol I–III*; *Marčne strebe*; *Zabvaljen*; *Smrt*; *Tod*). Potem ostane samo vprašanje, kaj je človek in kaj sploh je resničnost. Edino pristno in obenem neizbežno antropomorfno vprašanje. Od tega vprašanja je živela poezija v naj-različnejših časih, in v svojih najvišjih legah tudi Minattijeva.

Literatura

- BUELL, LAWRENCE, 1995: *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, Massachusetts in London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- FRANK, MANFRED, 1985: *Das individuelle Allgemeine: Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FRANK, MANFRED, 2002: *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GARRARD, GREGG in SUSANNA LIDSTRÖM, 2014: Images Adequate to Our Predicament: Ecology, Environment and Ecopoetics. *Environmental Humanities* 5, št. 1, str. 35–53.
- ISER, WOLFGANG, 1988: Das Individuum zwischen Evidenzerfahrung und Uneinholbarkeit. V: Manfred Frank in Anselm Haverkamp (ur.): *Individualität*. München: Wilhelm Fink Verlag. Str. 95–98.
- JEFFERS, ROBINSON, 1948: *The Double Ax and Other Poems*. New York: Random House.
- KEENE, HENRY GEORGE (ur.), 1893: *Burke's Letters on a Regicide Peace*. London: George Bell and Sons.
- KUTSCHERA, FRANZ VON, 1993: *Die falsche Objektivität*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1993.
- MINATTI, IVAN, 1994: *Bolečina nedoživetega*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MINATTI, IVAN, 2004: *Izbrana lirika*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MINATTI, IVAN, 2009: *Vznemirila si gladino mojega tolmuna – pesem*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NEUMANN, ERICH, 2001: *Ustvarjalni človek*. Ljubljana: Študentska založba.
- NOVALIS, 1960: *Schriften. Die Werke Friedrich von Haredenbergs*. 2. zvezek: Das philosophische Werk I. Stuttgart: Kohlhammer.
- OBLUČAR, BRANISLAV, 2022: Ekopoetika i problem mimeze (s osvrtno na poeziju Slađana Lipovca). *Poznańskie Studia Slawistyczne* 22, str. 237–254.
- O'COLLINS, GERALD, 1983: Dogma. V: Alan Richardson in John Bowden (ur.): *The Westminster Dictionary of Christian Theology*. Westminster: John Knox Press. Str. 162–163.
- PATERNU, BORIS, 1994: Minattijeva poezija. V: Ivan Minatti: *Bolečina nedoživetega*, Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 181–189.
- PLANTINGA, ALVIN, 2007: The Dawkins Confusion. *Books and Culture* 13, št. 2, str. 21–24.
- PREDAN, VASJA, 2009: Minattijeva lirična samopodoba. V: Minatti 2009, str. 189–217.

- SCHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH, 2011: *Sistem transcendentalnega idealizma*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- STAIGER, EMIL, 1963: *Grundbegriffe der Poetik*. 6. izd. Zürich: Atlantis.
- VEBER, FRANCE, 1985: *Estetika*. Ljubljana: Slovenska matica.
- ZORN, ALEKSANDER, 2004: Zapis na zavihku. V: Minatti 2004.

Romantične lastnosti Minattijeve lirike

DARJA PAVLIČ

Intimizem kot literarnozgodovinska oznaka

V slovenski literarni zgodovini se je pojem intimizem uveljavil kot oznaka za poezijo, ki se je pojavila po letu 1945 in so jo sodobniki zaradi njene tematike doživljali kot izrazito nasprotje poezije s politično, revolucionarno tendenco; njena naloga je bila izražati kolektivni optimizem, motivno pa se je navezovala na izgradnjo porušene domovine, zato so jo imenovali tudi kramparska poezija. Glavne teme intimizma so prihajale iz območja človekove intime: ljubezen (Ada Škerl), razočaranje in trpljenje zaradi neuresničenih idealov (Ivan Minatti), nasprotje med človekom in svetom, ki včasih vodi v pesimizem in obup (Lojze Krakar), lahko tudi v resignacijo, posmeh (Janez Menart). Zbirka *Pesmi štirih* (1953), ki so jo skupaj izdali Kajetan Kovič, Janez Menart, Tone Pavček in Ciril Zlobec, je dolgo veljala za prelomno zbirko, ki naj bi prinesla preobrat v slovenski povojni poeziji. Pomen te zbirke je bil precenjen, saj sta pred njo izšli zbirki Ade Škerl (*Senca v srcu*, 1949) in Jožeta Šmita (*Srce v besedi*, 1950), še prej pa Minattijeva prva zbirka *S poti* (1947). Minatti je vojne motive in tematiko predstavil z vidika osebnih doživetij v partizanih. Čeprav so v zbirki jasno prisotne sledi vojne, na primer motivi pohoda, boja, smrti, zmage, je pesnik v ospredje postavil samoto, hrepenenje po dekletu, sočutje z materjo, domotožje, utrujenost, fizično trpljenje partizanov. Namesto podžiganja revolucionarnega zanosa in borbenosti so njegove vojne pesmi izražale melanholične občutke. Minattijev obrat v intimo je v zbirki *S poti* specifičen prav zaradi okoliščin, v katerih se je dogajal; družbeni kontekst je tudi razlog, da pesnik ob izidu zbirke ni doživel priznanja, kakršno so ob izidu *Pesmi štirih* v že spremenjenih razmerah dosegli avtorji te zbirke.

Kajetan Kovič je v devetdesetih letih na vprašanje, kako ocenjuje pomen *Pesmi štirih*, odgovoril, da je bila ta zbirka pomembna predvsem zato, ker je pomenila manifestativen upor mlade generacije proti ideološkemu usmerjanju in nadzoru literature (Pavlič 2003: 59). Z njegovo oceno se je mogoče

strinjati; med vrsticami je mogoče razumeti, da zbirki ni pripisoval posebne umetniške vrednosti. Kovičeva poetika se je od njegovih intimističnih začetkov močno spremenila, zavestno se je odmaknil od osebne izpovednosti in skušal uveljaviti bolj neoseben način pisanja, kakršen je značilen za moderno poezijo, kar pa ne velja za Ivana Minattija, ki se je moderni poeziji še najbolj približal s prostim verzom. Vzajemna odbojnost med modernisti in Minattijem je bila posledica povsem drugačnih poetik. Modernisti so intimistično poezijo odklanjali kot preveč sentimentalno, pri bralcih pa je ta poezija še danes izredno priljubljena, kar dokazujejo mnogi ponatisi *Pesmi štirih*, pa seveda številni izbori in ponatisi Minattijeve lirike.¹ V času modernizma intimistična poezija ni popolnoma poniknila, poleg Minattija sta jo pisali in objavljali zlasti Neža Maurer in Mila Kačič, vendar brez posebnega javnega priznanja. V novejšem času, po izteku modernizma, je osebnoizpovedni način pisanja (t. i. lirizem) spet močnejše prisoten pri nekaterih avtorjih, ki spadajo med najbolj cenjene (na primer Boris A. Novak, Uroš Zupan, Peter Semolič, Jure Jakob). Vprašanje je seveda, ali lahko v zvezi s tem pojavom govorimo o novem intimizmu.

Značilnosti romantike

Intimistično poezijo lahko povežemo s tradicijo osebnoizpovedne lirike, kakršno je v evropskem merilu uveljavila predromantika, teoretično utemeljitev pa je dobila z romantiko, zlasti z Georgom Wilhelmom Friedrichom Heglom. Ena izmed ključnih lastnosti lirike je prvoosebni govor, ki ga večina bralcev še dandanes enači z avtorjem. Minattijeve pesmi so pogosto prvoosebne, tako kot romantiki pa je pisal tudi v tretji osebi; ta način je posebej značilen za njegove predmetne pesmi in impresije. Toda o navezanosti lirike intimizmu na romantiko lahko govorimo ne samo zaradi njenega osebnoizpovednega značaja, ampak tudi zaradi podobnosti na ravni tem, motivov in pesniških postopkov.

Pojem romantika je bil znanstveno utemeljen v drugi polovici 19. stoletja, razprave o njenem bistvu pa še niso zaključene. Od osemdesetih let 20. sto-

¹ Pri Mladinski knjigi so izšli: izbor *Pod zaprtimi vekami*, 1999; *Izbrana lirika*, 2004; *Nekoga moraš imeti rad*, 2013 – skupaj z dotisi in ponatisi je bilo do leta 2024 natisnjenih skoraj 10.000 izvodov tega izbora, ki ga je pripravila Minattijeva soproga Lojzka Špacapan.

letja se je raziskovanje romantike razmahnilo v okviru teoretskih šol, kot so historizem, kulturne študije, feminizem in ekokritika, medtem ko so tradicionalni pristopi literarne zgodovine stopili v ozadje. V tem prispevku se bom pri opredeljevanju lastnosti romantične poezije oprla zlasti na ugotovitve Renéja Welleka, vodilnega komparativista starejših generacij, ki je sredi 20. stoletja izdelal sintetičen pogled na evropsko romantiko, kakršnega pri sodobnih raziskovalcih prej omenjenih usmeritev ni mogoče najti. Po pregledu Wellekovih opredelitev bom povzela tudi glavne ugotovitve Janka Kosa, ki je skupne osnove romantike odkril na duhovnozgodovinski ravni.

Leta 1949 je René Wellek objavil študijo v dveh delih *The Concept of »Romanticism« in Literary History*. V prvem delu je ugotovil, da so opredelitve romantike tako različne, da si včasih celo nasprotujejo. Literarnega zgodovinarja Arthurja O. Lovejoya je izpostavil kot predstavnika skrajnega stališča, ker po njegovem mnenju ne obstaja ena sama romantika, ampak različne »romantike«, ki se jih ne da združiti pod enoten naziv. Wellek je tako stališče zavrnil in vztrajal, da je treba pri opredelitvi romantike upoštevati značilnosti, ki so skupne vsem evropskim romantikom. V razpravi *Romanticism Re-examined* iz leta 1963 je poudaril, da bi enotnost lahko iskali tudi na najnižjih ravneh: v renesansi čudeža, gotski romanci, zanimanju za folkloro in srednji vek. Zavrnil pa je »stara merila, kot sta 'liberalizem' ali 'nejasnost', in ideje, kot sta 'retorika' ali 'večji pozitivni poudarek na religiji'« (Wellek 1963: 132).

Po Wellekovem mnenju je enotnost evropske romantike utemeljena s tremi skupnimi značilnostmi:

1. Enake predstave o poeziji ter delovanju in naravi pesniške domišljije; poezija je vednost o najgloblji stvarnosti.
2. Enako pojmovanje narave in njenega odnosa s človekom; narava je živa celota.
3. Enak pesniški slog, ki se jasno razlikuje od neoklasicizma 18. stoletja; zanj je značilna raba podobja, simbolov in mitov. (Wellek 1949b: 147)

Te lastnosti se po mnenju Welleka najbolj jasno kažejo v nemški literaturi:

Novi pogled je poudarjal celovitost človeških moči, ne samo razuma, niti samo čustev, temveč intuicijo, »intelektualno intuicijo«, domišljijo. Gre za oživitve neoplatonizma, panteizem (ne glede na njegove pristaše ortodoksije), monizem, ki je prišel do identifi-

kacije Boga in sveta, duše in telesa, subjekta in objekta. Razlagalci teh idej so se vedno zavedali negotovosti in težavnosti teh pogledov, ki so se jim pogosto zdeli le kot oddaljeni ideali; od tod »neskončna želja« nemških romantikov, poudarek na evoluciji, na umetnosti kot hrepenenju po idealu. Eksotika različnih vrst je del reakcije na ideje osemnajstega stoletja. (Wellek 1949b: 150)

V razpravi *Romanticism Re-examined* je Wellek zagovarjal svojo opredelitev romantike in poudaril, da nikakor ne more veljati za romantika, kdor »ima naravo za mrtvo in človeku sovražno; kdor vidi v domišljiji samo sposobnost asociativnega kombiniranja in kdor ne uporablja simboličnih in mitičnih sredstev« (Wellek 1963: 110). Domišljija, simbol, mit in organska narava so del »velikih prizadevanj za premagovanje razkoraka med subjektom in objektom, med človekom in naravo, med zavednim in nezavednim« (nav. d.: 132).

Janko Kos je v svoji monografiji o romantiki Wellekovo opredelitev romantike s tremi posebnostmi označil kot »še zmeraj preozko in enostransko, saj splošni pojem romantike določa s pomočjo značilnosti, ki so od avtorja do avtorja precej različne« (Kos 1980: 31); dobre nastavke za oznako romantike pa je prepoznal v Wellekovem dostavku iz druge razprave oziroma v trditvi, da naj bi bila za romantiko značilna »zlasti tudi težnja premagati razkol med objektom in subjektom, med osebnim 'jazom' in svetom, zavestjo in nezavestjo« (Kos 1980: 32). Kos je poudaril, da je zavest o razkolu med človekom in stvarnostjo obstajala že pred romantiko. Po njegovem mnenju je bil nov in za romantike tipičen predvsem način, kako so doživljali nasprotja med subjektom in svetom, pa tudi, kako so poskušali razrešiti doživeta nasprotja. Nekateri romantiki izhoda niso iskali, ker se jim je zdelo nasprotje med posameznikom in svetom, med subjektivnostjo in objektivnimi zakoni stvarnosti apriori neresljivo (od tu svetobolje, značilno za Giacoma Leopardija, Alfreda de Vignyja, Mihaila Lermontova, deloma Georgea N. G. Byrona in Heinricha Heineja). Drugi romantiki so rešitev iz razkola iskali v različnih smereh: v religiji, begu v srednji vek, antiko, orient, eksotiko ali historizem, v skrajnem esteticizmu, socialni aktivnosti, utopizmu, nacionalizmu ali socialni revoluciji, najpogostejše pa v ustvarjanju romantične poezije.

Kos se je, tako kot Wellek, zavzel za opredelitev romantike, ki bi zajela vse njene raznovrstne težnje. Po zavrnitvi ahistoričnih tipologij na duhovnozgodovinski podlagi je sklenil, da je »globlje poteze romantike, kot jih lahko posplošimo v pojem romantične duhovnozgodovinske strukture, potrebno

dojeti sinhrono in diahrono hkrati, tj. ne samo statično in shematično, ampak v zgodovinskem procesu» (Kos 1980: 35–36). Pri analizi geneze romantike se je oprl na tri odločilne dogodke in z njimi povezane tendence, ki jih je kot osrednje težnje svojega časa opredelil Friedrich Schlegel v svojih fragmentih, objavljenih v *Atbenāumu* tik pred letom 1800. Kos je poudaril, da je romantika iz francoske revolucije prevzela princip svobode; iz nemške klasične filozofije je prišel »novi princip subjektivnosti, 'jaza' in zavesti kot nečesa avtonomnega, suverenega in absolutnega« (nav. d.: 38); iz weimarske klasike pa je prišlo »prepričanje o avtonomnosti estetskega v umetnosti in tudi v življenju« (n. m.). V Kosovi duhovnozgodovinski opredelitvi romantike so zaobjete naslednje značilnosti: konec je metafizike v tradicionalnem smislu in s tem izgine metafizična transcendenca kot nekaj objektivnega, razumu dostopnega; človek postane avtonomni, absolutni subjekt samega sebe, transcendenca nosi v samem sebi, njegovi glavni principi so domišljija, čustvo in doživetje; resnica je za romantike nekaj subjektivnega; resničnost romantične subjektivnosti je istovetna z lepoto.

Osrednje mesto v Kosovi razlagi romantične strukture ima romantično pojmovana subjektivnost. Ko razpravlja o njej, ponovno poudari različne načine reševanja razkola s svetom. Ker se različne možnosti med sabo prepletajo, stopajo v mnogovrstne kombinacije ali se pojavljajo tudi vsaka zase, se romantični avtorji »med sabo ločijo prav s tem, da te možnosti povezuje vsak po svoje in v posebnih razmerjih« (Kos 1980: 45). Med načini umika iz nelepega sveta Kos ni omenil zatekanja v naravo, pač pa je naravo navedel med ovirami za realizacijo romantične subjektivnosti. Ob tem je poudaril, da je objektivnost »zmeraj podrejena načelu romantičnega subjekta in njegove avtonomne subjektivnosti« (nav. d.: 43). Naravo je omenil tudi, ko je pisal o religiji kot izhodu iz razkola s svetom: romantični subjekt lahko iz sebe imaginira »višjo metafizično in religiozno realnost boga, kozmosa, narave,« kar mu omogoča subjektivno religiozno doživetje (nav. d.: 44).

Za razpravo o romantičnih značilnostih Minattijeve lirike je zanimiva tudi Kosova oznaka tega pesnika v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*; tam je zapisal, da je generacija, ki je vstopila v javnost okoli leta 1950, »v celem obsegu obnovila pomen lirskega subjekta, kakršnega je prva konstituirala romantika, a se je nato v številnih variantah razvijal skozi postromantiko do nove romantike. V tem smislu je Minattijeva poezija nadaljevala liriko slovenske moderne, zlasti

Murnovo, pa tudi Kosovela» (Kos 2001: 350). Ko se je ustavil ob Minattiju, je Kos še enkrat poudaril, da je pesnik »ostal zvest svojemu novoromantičnemu izhodišču, vendar je močneje izoblikoval motive in teme, zvezane s krizo romantičnega subjekta, in po tej poti prišel do vključevanja nekaterih eksistencialističnih prvin« (nav. d.: 351). Ker sem sama prepričana, da je ena izmed glavnih Minattijevih tem odnos do narave, bom v naslednjem razdelku predstavila nekaj pogledov, ki osvetlijo Wellekove ugotovitve o vlogi narave v romantiki.

Odnos do narave

Po Wellekovem mnenju je ena od osnovnih značilnosti romantike poseben odnos do narave, ki jo doživljajo kot živo silo, organsko celoto, v njej odkrivajo prisotnost Boga, želijo premagati razkol med človekom in naravo. Organsko teorijo narave je, kot ugotavlja Frederic C. Beiser, sistematično formuliral Friedrich Wilhelm Joseph Schelling v razpravi *Von der Weltseele* (1798), nato jo je odločno branil mladi Hegel v *Differenzschrift* (1801), njen razvoj pa je bil tesno povezan z nemško filozofijo narave. Beiser je organsko teorijo narave označil kot spremembo paradigme: »Medtem ko je mehanska fizika pojav razumela tako, da ga je umestila v niz učinkovitih vzrokov, kjer je imel vsak dogodek svoj vzrok v predhodnih dogodkih in tako *ad infinitum*, je organska teorija pojav razložila celostno, tako da je vse dogodke videla kot del širše celote.« (Beiser 2003: 82–83) Pomembno vlogo v razvoju organske teorije narave je imel Immanuel Kant, ki je v *Kritiki razsodne moči* koncept organizma povezal z dvema elementoma: prvi je, da ideja celote predhaja njenim delom in jih omogoča; drugi element pa je, da so deli vzajemno vzrok in posledica drug drugega. Drugi element je potreben, ker je za vsak organizem značilno, da se samoustvarja in samoorganizira. Beiser je poudaril, da so se romantiki strinjali s Kantovo analizo organizma in jo razširili na vesolje, ki je »en velik organizem, ena živa celota, *Macroanthropos*« (Beiser 2003: 84). Kate Rigby je prav tako poudarila ključno vlogo Kanta in drugih nemških filozofov za razvoj organske teorije narave, dodala pa je, da jo je mogoče najti tudi pri angleških romantikih, zlasti pri Samuelu T. Coleridgeu ki je v letih 1798–1799 študiral v Göttingenu (Rigby 2004: 27).

Glede romantičnega odnosa do narave je treba dodati, da se navezuje na predromantično odkritje narave. Genezo organskega pogleda na svet, ki se je namesto mehanskega uveljavil v predromantiki, je slikovito popisala Lilian R.

Furst. Za Renéja Descartesa in druge racionaliste je bil svet mehanizem, ki ga je zasnoval in sprožil Bog, njegovo delovanje pa uravnavajo vnaprej določeni principi. Človek s svojim razumom je bil kralj tega sveta; krotil je divjo naravo, na primer s francoskimi vrtovi, za katere so značilne cvetlične gredice, ravne potke, urejene žive meje. Sredi 18. stoletja so postali moderni slikoviti angleški vrtovi – to je bilo znamenje spremenjenega odnosa do narave. Narava ni bila več človekovo sredstvo, priznali so ji samostojno eksistenco. Pesniki niso več uporabljali uveljavljenih fraz, ampak so začeli naravo zares opazovati in opisovati, kar so videli. Tako je nastala opisna poezija narave, za začetnika katere veljata pesnitvi Jamesa Thomsona (*Letni časi*) in Albrechta Hallerja (*Alpe*); pri nas je prvo opisno pesem narave napisal Valentin Vodnik (*Vršac*). Opazovanje narave je morda vodilo do priznanja, da narava živi svoje lastno življenje, polno sprememb. Po spremenljivosti je narava podobna človeku, ki stalno spreminja svoje razpoloženje. Povezovanje narave in človekovih razpoloženj je postalo ena glavnih značilnosti romantike, pojavlja pa se že v predromantiki (prve vrstice Grayeve *Elegije*; Goethejeva mladostna poezija). Za romantično poezijo, prozo in slikarstvo je značilno prežemanje narave in človeka: prizori iz narave so uporabljeni kot izraz posameznikovega razpoloženja. Prototip takega prikazovanja je razvil Jean Jacques Rousseau v svojih *Sanjarijah samotnega sprehajalca* (Furst 1969: 32).

Rousseaujevo delo je odmevalo tudi zaradi opisa popolnega zlitja z naravo. V 17. sprehodu namreč opazovalec postane eno z naravo, občuti njeno povezanost v celoto in ob tem doživlja ekstaze:

Drevesa, grmičevje in rastline so okras in oblačilo zemlje. Nič ni tako žalostnega kot pogled na golo pokrajino, kjer ni videti drugega kot kamenje, mulj in pesek; toda zemlja, ki jo oživlja narava in je oblečena v poročno obleko, ob toku vode in petju ptic, v soglasju treh kraljestev ponuja človeku predstavo, polno življenja, zanimanja in čara, edino predstavo na svetu, ki se je njegove oči in njegovo srce nikoli ne naveličajo.

Bolj ko je duša opazovalca občutljiva, bolj se predaja ekstazam, ki jih v njem vzbuja ta harmonija. Sladko in globoko sanjarjenje prevzame njegove čute in v slastni opojnosti se izgubi v neizmernosti tega čudovitega sistema, s katerim se čuti istovetnega. Takrat mu uidejo vsi posamezni predmeti; vidi in čuti le celoto [...]. (Rousseau 2024; moj prevod)

Po mnenju Kate Rigby je »enega izmed najvplivnejših modelov za romantično resakralizacijo naravnega sveta« ustvaril prav Rousseau, in sicer v romanu *Emil v Veroizpovedi savojskega vikarja* (Rigby 2004: 46). Rousseaujev neobičajni duhovnik prave verske izkušnje namreč ne enači s spisi, dogmami in rituali

svoje podedovane vere, ampak s pozornostjo na »notranji glas« in »predstavo narave« (n. m.); svojega učenca podučiti: »Samo ena [knjiga] je odprta pred očmi vseh ljudi: knjiga narave. Iz te velike in vzvišene knjige se učim služiti božjemu stvarniku in ga častiti. Nikomur ne moremo oprostiti, da je ne bere, ker govori vsem ljudem v jeziku, ki je vsakomur razumljiv.« (Rousseau 1959: 152) Topos knjige narave sega do sv. Avgušтина, prevzeli pa so ga številni romantiki, med njimi tudi »predani verniki,« kot je bil Coleridge; omogočil jim je, da so »potrjevali temeljno dobroto, celo svetost narave, ne da bi postali žrtve tega, kar so videli kot panteistično malikovanje« (Rigby 2004: 47). Tudi druge študije potrjujejo, da panteizem ni bil razširjen med vsemi romantičnimi pesniki; kot panteista pa sta največkrat označena Wordsworth in Goethe.

Marko Uršič je panteizem, ki se v zahodni filozofiji začne s predsokratiki, opredelil kot »filozofski nauk in/ali religiozno prepričanje, da *vse, kar obstaja, tvori božansko Enost* – s tem da 'vse' pomeni celotno, vseobsegajočo naravo« (Uršič 1998: 7). Uršič je v svoji razpravi posebno pozornost namenil Plotinu, Spinozi in Schellingu. Bistvo Plotinovega panteizma je Uršič opisal takole: »Eno, uzrto iz duše in uma, je Bog/Božanstvo, ki je 'onstran bitnosti', obenem pa je (emanirano) Eno vse, kar je, torej pan-theos.« (Nav. d.: 31) Spinozovo sintagmo Bog ali narava (*Deus sive natura*) je Uršič razvezal v trditvi »Narava je Bog« in »Bog je narava«; pri tem je opozoril, da je res, »da Spinoza pripisuje naravi božanskost, toda nič manj ne drži, da Bogu pripisuje 'naravnost', in ravno to je bistvo njegovega panteizma: Bog-ali-narava je vseobsegajoče Eno, ki je *eo ipso* božansko« (nav. d.: 45–46). Uršič je prepričan, da tri temeljne kriterije, ki opredeljujejo panteizem (monizem, imanentizem, božanskost Enega oz. absoluta), izpolnjuje tudi Schellingov nauk, čeprav se je nemški filozof skušal distancirati od panteizma, ki ga je enačil s Spinozovo filozofijo substance (nav. d.: 54–55).

Minattijeva lirika

V tem razdelku se bom ukvarjala z motivi, temami in pesniškimi postopki v Minattijevi liriki; ob tem bom preverjala, katere Wellekove kriterije romantičnosti izpolnjuje njegov intimizem, v sklepu pa se bom ustavila tudi pri Kosovi opredelitvi romantičnega lirskega subjekta.

Razkol s svetom

Tako kot romantični subjekt je tudi lirski subjekt v poeziji intimizma v razkolu s svetom. Svojih idealov ne more uresničiti, svet mu tega ne dovoli, zato trpi. Skrajna oblika poraza je smrt. Primer pesmi s takim koncem je Kovičeva *Sentimentalna pravljica II.*:

Šel je fant v poletni dan,
soncu šel naproti.
V svojo moč zaverovan
je razpel peroti.

A zvečer je strt, bolan,
tiho, tiho legel.
Ves napor je bil zaman:
sonca ni dosegel. (Kovič idr. 1953: 12)

V Minattijevem opusu razkol s svetom po navadi ni tematiziran neposredno, ampak je implicitni razlog za beg v naravo. Zgoden primer jasno izraženega razkola svetom je pesem *Razočaranje* iz zbirke *Pa bo pomlad prišla* (1955), kjer lirski subjekt opisuje svojo izgubo mladostne vere v tovarštvo in bratstvo z metaforo razgrabljenega srca:

[...] Vznesen do solz sem položil iskreno
srce na otroško dlan:

Tu je srce! Kdor je lačen, vzemi!
Kdor je žejen, ná tudi zate ta kri!
Prazne roke so, srce prepolno!
S srcem berač gosti!

Lakomne prste so vanj zasadili,
da je spod nohtov brizgnila kri.
Kapljo za kapljo, košček za koščkom
so ga raznesli grozeč z zobmi. [...]. (Minatti 1994: 41)

Uničevalci mladostnih idealov v pesmi niso razkriti, ampak samo nakazani – gre za brezobzirne tovariše iz vojnih let, ki so znali izkoristiti naivnost mladega idealista. Dvakrat ponovljena izjava lirskega subjekta, da zdaj ljubi samo še »ciklamen, otožni cvet« (41, 42), lahko pomeni obrat k naravi, saj je ciklamen

mogoče razumeti kot sinekdoho za naravo. V zadnji kitici je otožnost in zamišljenost personificiranega ciklamna v komparaciji vzročno povezana s krvavenjem upornih, prestreljenih src pod rušo, kar nakazuje misel, da so bili padli tovariši drugačni od tistih, ki so lirskemu subjektu razgrabili srce.

Najbolj izrazit primer slikanja nelepega sveta v Minattijevi poeziji je cikel *Termitnjak*, ki je bil knjižno prvič objavljen v zbirki *Bolečina nedoživetega* (1977). Pesnik je v istoimenski pesmi termitnjak naselil z mravljicami, ki ves čas tekajo »za mrvico sanj / za drobcom nekakšne sreče« (Minatti 1994: 114), vendar v nasprotju s pokončnimi, upornimi predniki nikoli ne presežejo omejenega sveta, v katerega so ujete. Termitnjak in mravljice so ironične, grenke metafore za slovensko družbo v povojnem času, v kateri je ideal svobode postal sredstvo za manipulacijo; »le vkup le vkup uboga gmajna / in druge take besede« (nav. d.: 114) so namreč samo še »malce obrabljen / a še uspešen trnek / na palici teh, ki jih vihtijo« (nav. d.: 115). V pesmi *Močvirje* (sestavljena je iz štirih delov) je kritika sodobne družbe manj izrazito uperjena v slovensko povojno stvarnost oziroma vsaj na prvi pogled bolj univerzalna. Ker je naslovna metafora razpredena, tako da se nanjo navezujejo druge metafore iz njenega pomenskega polja (npr. gnile vode, požrešni ribji gobci, labirint ščavja in ločja ...), močvirje pre-rašča v simbol odtujene, nehumane družbe kjer koli v svetu. Toda močvirje je zaradi bližine Barja tudi ustaljeno metonimično poimenovanje za Ljubljano. V močvirju so glavne velike ribe, ki prežijo ne samo na majhne ribe, ampak celo na njihove misli, kar lahko razumemo kot aluzijo na popoln nadzor. Majhne ribe niso nič manj požrešne kot velike; z vztrajnim opozarjanjem na svojo majhnost hočejo minimalizirati svoje nečedno početje, hkrati pa vzbujajo asociacije na mantra o slovenski majhnosti. V zadnjem, četrtem delu *Močvirja* je Minatti izpisal eno izmed redkih podob grdega in grozljivega v svojem opusu; razumemo jo lahko kot metaforičen opis neizbežnega konca družbe, v kateri vladajo nehumani odnosi:

Mrtev rokav
izhod zaprt
napihnen
bel ribji trebuh
naznanja smrt. (Minatti 1994: 105)

Pesem se konča s poosebitvijo »gluho nebo« (nav. d.: 105), s katero je nakazana neodzivnost tradicionalno razumljene transcendence – nebo je namreč ustaljena metonimija za Boga.

Razkol z naravo

Minattijeva druga zbirka *Pa bo pomlad prišla* (1955) je tematsko vezana na občutke lirskega subjekta, ki hrepeni po ljubezni, je osamljen, otožen, nemiren, čuti grenkobo v srcu ipd. Pesem *Nemir* iz te zbirke je redke primer pesmi, v kateri je razpoloženje lirskega subjekta v nasprotju z »razpoloženjem« narave. Lirski subjekt ne ve, zakaj mu je težko, jasno pa se zaveda svoje neusklajenosti z naravo: »A meni je težko. Ne vem čemu. / Kljub maku, žitu, soncu, ki se smeje.« (Minatti 1994: 43) Pesem se konča z omembo ceste, vetra in oblaka prahu, kar morda nakazuje možnost odhoda, lahko pa te podobe razumemo kot še eno potrditev neskladnosti med okoljem in lirskim subjektom.

Tudi v pesmih *Jesenski dež* in *Vsak dan* iz iste zbirke je stiska lirskega subjekta v nasprotju z dogajanjem v personificirani naravi. V *Jesenskem dežju* lipe, gabri in trave ponoči poslušajo prelepo bajko, ki jim jo drobi dež. Lirski subjekt se najprej vpraša, o čem sanjajo trave, potem pa odgovori:

Slutim in tesno mi je.
O bilki, ki hoče v svet,
sanjajo trave, o hipu,
ko v vetru zaniha cvet,

o radosti neizrečni,
ko se semena napno,
in o trenutku, ko vdane,
mirne pod koso umro. (Minatti 1994: 48)

V personificirani naravi je vrhunec življenjskega cikla porajanje semen, ki bodo zagotovile nadaljevanje rodu; sledi smrt. Hrepenenje se v naravi izpolni, smrt je osmišljena. Povsem drugače poteka življenje lirskega subjekta: njegove sanje so jalove, jalov je on sam. V pretresljivi podobi smrtnih ure bo lirski subjekt »s spačenim licem v molk kričal: / zaman, vse zaman, vse zaman!« (Nav. d.: 49) Razkol z naravo potrjuje konec pesmi, kjer lirski subjekt izjavi, da sovraži noči in se boji šelestenja trav.

Narava kot zatočišče

Pogosta tema Minattijeve poezije je umik lirskega subjekta v naravo, samo v njej se namreč počuti dobro, sprejeto. Čeprav razkol s svetom ni tematiziran,

je zlahka prepoznaven kot razlog za zatekanje v naravo, saj lirski subjekt v njej najde vse, kar pogreša med ljudmi. Ideja, da lahko narava pomiri, potolaži človeka, je najbolj značilna za nekatere pesmi iz zbirke *Nekoga moraš imeti rad* (1963). Izstopa istoimenska pesem, ki spada med najbolj znane in priljubljene Minattijeve pesmi. V njej beremo, da »drevesa in trave vedo za samoto«, »reka ve za žalost«, »kamen pozna bolečino« (Minatti 1994: 97). Narava, predstavljena s sinekdohami, torej čuti vse človekove težave in če človek nima nikogar drugega, ki bi ga imel rad, mu je v tolažbo vsaj njeno sočutje. »Trave, reka, kamen, drevo« so »molčeči spremljevalci samotnežev in čudakov, / dobra velika bitja, / ki spregovore samo, / kadar umolknejo ljudje« (nav. d.: 97). Podobno idejo izraža pesem *Šel bom*: lirski subjekt ponavlja, da bo šel med trave, ker so lepe, dobre, zdrave, ker imajo prastaro modrost zemlje, ker so daleč od ljudi, ker imajo »veliko dušo / in mehke mehke zelene roke« (nav. d.: 94). Poosebitve, ki jih uporablja Minatti, jasno kažejo, da je naravo obravnaval kot živo silo, torej tako, kot je značilno za romantike. Primerjava z Wordsworthovo pesmijo *Narcise* pokaže podoben odnos do narave (lirski subjekt v *Narcisab* se osamljen sprehaja, nenadoma ga razveseli družba narcis, ki plešejo v vetru), toda Wordsworthova pesem je bolj kompleksna, saj vsebuje tudi razmislek o moči človekove domišljije. V trenutku brezdolja in otožnosti je namreč pesnikovo notranje oko oziroma domišljija tista, ki spet prikličje narcise, zato se srce napolni z veseljem. Pesnik William Bealby Wright je napisal parodijo na Wordsworthovo pesem z naslovom *The Wordsworths*, v kateri je dal besedo narcisam, ki se pritožujejo nad pesnikovim obiskom, ker jim je s svojim otožnim razpoloženjem pokvaril veselje. Minattijeva pesem sicer ni doživela parodije, zgovorna pa je reakcija pesnika mlajšega rodu, modernista, ki je izjavil, da si je ob branju pesmi *Šel bom* mislil: »Pejd že enkrat.« Seveda niso vse Minattijeve pesmi z motivi narave tako razčustvovane, kot omenjena pesem.

Projiciranje čustev v naravo

(Pred)romantični princip projiciranja čustev lirskega subjekta v naravo so uporabljali tudi pesniki intimizma. Razpoloženje lirskega subjekta je zato v nekaterih Minattijevih pesmih treba razbrati iz opisa pokrajine. Tak primer je pesem *Tišina* iz zbirke *Pa bo pomlad prišla*. Lirski subjekt je tretjeoseben in na videz neprizadeto opisuje jesensko barje. Vendar pesem ni čista impresija, kar je razvidno iz glagolskih poosebitvev (osati pobešajo glave, sanjajo, sapa diha, ločje vztrepeče, vrba sameva, prešteva jate ptic in čaka). Lirski subjekt je z uporabo teh glagolov

projiciral svoje občutke pobitosti, zasanjanosti, osamljenosti. Iz pesmi je mogoče razbrati tudi tematiko iztekanja življenja, ki je nakazana z jesenskim umirjanjem narave, vseprisotno tišino in dremotnim plesom zadnjih mušic.

Temi samote in minljivosti sta prisotni tudi v zbirki *Nekoga moraš imeti rad*. Značilen primer je pesem *Jaz sem drevo*, kjer je izhodiščna identifikacija dopolnjena z nizom projekcij osamljenosti lirskega subjekta na drevo, gnezdo, ptičke in rumen list:

Jaz sem drevo,
ki je samo ostalo.
gnezdo je prazno,
ptički so se razšli.
Le kakšen rumen list še
— spomin na davno poletje —
se v meni kot odsoten sam vase smehlja. [...] (Minatti 1994: 88)

Tako kot v pesmi *Tišina* so tudi v pesmi *Jaz sem drevo* glavno sredstvo za projiciranje čustev personifikacije. Razlika med obema pesmima je v tem, da v drugi lirski subjekt izrecno pove, da se enači z opazovano podobo drevesa, in izreče misel, ki jo povezuje z dogajanjem v naravi, v prenesenem pomenu pa tudi z minevanjem lastnega življenja: »Da. Šlo je, kot vse gre — mimo.« (Nav. d.: 88)

Zlitje z naravo in panteizem

Želja po zlitju z naravo se v Minattijevi poeziji začne nakazovati v pesmi *Tišine bi rad* iz zbirke *Nekoga moraš imeti rad*. Lirski subjekt uporablja personifikacije (molk utrjenih bilk, omagujoča srca molččih dreves, spokojno lesketanje voda, ki se jim nikamor več ne mudi, sinja govorica neba prigovarja), vendar v tem primeru ne gre za projiciranje njegovih trenutnih občutkov. Nasprotno, v jesensko naravo projicira spokojnost, umirjenost in predano sprejemanje usihanja, torej vse, kar bi rad občutil. Želja po tišini neba prerašča v željo, da bi njena »dobra, materinska dlan« segla do njegovih »razbolelih, razklanih globin« (93). Personificirana tišina neba in lirski subjekt sta tu še vedno vsakebi, vendar manjka samo še korak, da se zlijeta.

Pesem *Pod zaprtimi vekami* iz cikla *Ko bom tih in dober* (knjižno je bil objavljen leta 1971 v izboru pesmi z naslovom *Bolečina nedoživetega*) se bere kot

nadaljevanje pesmi *Tišine bi rad*. Lirski subjekt si na začetku pesmi želi »padati globoko / globoko / v vse bolj modro tišino« (134). Sinestezija *modra tišina* je uporabljena kot metonimija za spanje, v katerem bi lirski subjekt rad doživel zlitje z naravo, tako da bi postal njen komaj opazni člen:

Biti le ptica
na zeleni strehi vetra
biti samo mravlja
v oceanu trave
biti samo kaplja
v srcu reke. (Minatti 1994: 134)

V pesmi *Ko bom tih in dober* iz istoimenskega cikla je zlitje z naravo postavljeno v prihodnost. Ko bo lirski subjekt mrtev, bo tudi on »trava med travami / drevo med drevesi« (nav. d.: 136). V pesmi *Kdo kliče?* (tudi iz cikla *Ko bom tih in dober*) pa je zlitje z naravo nazadnje le postavljeno v sedanji trenutek: »Ves sem bilka ta hip.« (Nav. d.: 138) Toda to je samo hipni preblisk, saj se v pesmi *Smrt* iz istega cikla spet vrne ideja, da se zlitje z naravo uresniči šele, ko pote pride sama smrt. Pesem se konča z obljubo večnosti:

Potem
sta skupaj sama
in postajaš
zrak in prst
bilka in mesečina
klic ptice
Večen (Minatti 1994: 142)

Ideja o zlitosti z naravo je najbolj naravnost izražena proti koncu pesmi *Zabvaljen*, kjer se lirski subjekt zahvali »za ta trenutek sozvočja z vsem, kar me obkroža« (nav. d.: 177). Eksplicitno izražanje idej, ki bi jih lahko navezali na panteizem, torej na prepričanje, da »vse, kar obstaja, tvori božansko Enost (Uršič: 1998: 7), pa je v Minattijevi liriki prej izjema kot pravilo. Najavljati se začne v ciklu *Vračanje* (knjižno je bil objavljen v zbirki *Bolečina nedoživetega*, 1994), kjer ga lahko povežemo z idejo o smrti kot dokončnem zlitju lirskega subjekta z naravo; bolj natančno gre za idejo, da je vse, kar je, med sabo povezano v eno celoto, lahko bi dodali v en organizem, ki se večno obnavlja. V tem smislu izstopata pesmi *Kako naj ti povrnem* in *Že mi tišina zaliva usta*. V prvi lirski subjekt nagovarja zemljo in »neustavljivi zagon Življenja«, pri čemer išče besede zahvale, kakršne »položi v usta samo smrt«:

Kako naj ti vrnem, zemlja,
za neizrekljivi občutek,
da Sem?
Da sem v sredici kamna, v listu na drevesu,
odsvit zvezde, dih v dihu veselja? (Minatti 1994: 153)

Veliki začetnici, ki jih je pesnik uporabil v tej pesmi, ob njima pa tudi besedni zvezi »zagon Življenja« in »dih veselja«, nakazujejo, da lirski subjekt prepozna ne samo svojo enost z vsem, kar obstaja, ampak tudi svetost ali božanskost vsega bivajočega. Podobno vlogo imata veliki začetnici v pesmi *Zabvaljen* iz cikla *Oko sonca* (knjižno je bil ta cikel objavljen v antologiji *Bolečina nedoživetege*, 1994). Pesem se začne z nagovorom: »Zahvaljen, Dobri in Nedoumljivi,« (nav. d.: 177) uporabljeni sta torej posamostaljeni imeni, domnevno za presežno bitje. Toda Minatti je v pogovoru z Andražem Gombačem zavrnil interpretacije, ki so v Dobrem in Nedoumljivem prepoznavale (krščanskega) Boga, in pojasnil, da je ideja pesmi panteistična. Gombač je takole povzel svoj pogovor s pesnikom:

V sodobni poeziji je pogrešal več narave: »Zame je najvišja inštanca. Nekateri imajo boga, jaz pa naravo. Narava je tista, ki odreja vse: rodi, uniči, narekuje krogotok življenja.«

Ker je omenil boga, sem ga spomnil, da v njegovem opusu najdemo tudi pesem *Zabvaljen*, nekakšen psalm, hvalnico ... bogu? »Ne, ni hvalnica bogu,« je hitro ugovarjal. »To je panteizem: govorim o racah, govorim o poprhu, pa o daljnem zvonjenju. Nobene mistike ni, nobenega mističnega boga. Je pa zanimivo, da imajo to pesem vsi za nekakšno priznanje boga. Pa ni. (Gombač 2024)

Podobje, simboli in miti

Najbolj prepoznavne podobe v Minattijevi poeziji so motivni drobcici iz narave, bodisi žive ali nežive. Kamen, prst, reka, zvezda, veter, trave, bilka, drevo, ptica so stalnice, ki se jim v nekaterih pesmih pridružijo vrba, jagned, topol, lastovka, kos in drugi prebivalci pesniku tako ljubega Barja. Pogosto jih personificira, vanje projicira občutke lirskega subjekta in ob njih ali v njih prepozna enost vsega, kar je – v teh primerih imajo podobe vlogo sinekdoh, ki sestavljajo celoto. V pesnikovem odgovoru na vprašanje o sporočilu pesmi *Nekoga moraš imeti rad* je zajeto njegovo pojasnilo o odnosu do narave, ki narekuje rabo personifikacij in sinekdoh: »[...] gre za sozvočje, za harmonijo, za zlitost, za ljubezen do vsega, kar te obdaja. Za občutenje skupnega utripa. In v tem smislu

so kamen, drevo prav tako človeški kot človek sam. Dobra, velika bitja! Zato so Nekdo, ne nekaj.» (Zlobec 1994: 885)

Interpretacija, ki upošteva ves Minattijev opus, odkriva simbole za božanskost in cikličnost življenja tudi v posameznih verzih, kjer pesnik na prvi pogled zgolj opisuje naravo, torej v na videz stvarnih, dobesednih podobah. Ideja o cikličnosti življenja se je pojavila že v Minattijevi drugi zbirki (pesmi *Jesenski dež*, *Vsak dan*), vendar je bil lirski subjekt takrat še izločen iz procesa obnavljanja, ki ga je opazoval. V pesmi *Epitaf* iz cikla z zgovornim naslovom *Vračanje* je ideja o cikličnem obnavljanju življenja izražena najbolj naravnost, hkrati pa je s slikovito komparacijo duha s semenom nakazano prežemanje materialnega in duhovnega sveta.

Ko smrt zatisne oči,
življenje ne konča se.
V skrivnostnem snovanju prsti
kot seme raste
tvoj duh
za še nerojene čase
zori. (Minatti 1994: 158)

Minatti ni uporabljal mitov, s katerimi bi lahko ponazoril idejo o cikličnosti življenja. Edini primer simbola, ki je povezan z mitološkim izročilom, je drevo Življenja in smrti iz pesmi *Že mi tišina zaliva usta* iz cikla *Vračanje*. V njej lirski subjekt napoveduje, da bo ob nogah drevesa Življenja in smrti »kot dete v materinem telesu [...] dolgo, neskončno dolgo poslušal / dihanje njegovih korenin« (nav. d.: 157). Drevesa z večnim listjem ali z odpadajočim listjem, pa tudi njihovi sadeži so v številnih kulturah simbol nesmrtnosti in cikličnega obnavljanja. V *Svetem pismu* je drevo življenja postavljeno v raj in v Novi Jeruzalem, »lahko pa obrne svojo polarnost in postane drevo smrti. Znan je primer Nebukadnezarja (Nebuhodonozorja) in njegovih sanj ter razlage, ki mu jo je dal prerok Danijel« (Chevalier in Gheerbrant 1993: 120). Minattijev simbol drevesa v sebi združuje polarnost življenja in smrti, vendar ga je treba razumeti kot simbol obnavljanja, kar nakazuje že velika začetnica – Življenje je namreč močnejše od smrti. S to razlago se ujemajo primerjava mrtvega lirskega subjekta z detetom v materinem telesu in njegov položaj ob nogah poosebljenega drevesa, v bližini korenin, iz katerih bo prav tako pognalo novo življenje.

Vloga poezije

Minattijeve »drobne« pesmi izhajajo iz osebnih doživetij in so v tem smislu lirične. Pesnik, ki ni napisal nobenega eseja ali študije o tej temi, je svoj pogled na liriko poetično opisal v intervjuju s Cirilom Zlobcem: »Lirika, to je niansa, je neizrazljiv občutek, je iskra sonca v kaplji rose, je nekaj tako rahlega, da jo vsaka beseda lahko rani. Lirika, to je čistost, brez vsake zemeljske primesi.« (Zlobec 1994: 884) V istem intervjuju je polemiziral z modernistično poetiko in takole zavrnil eksperimentalne postopke: »Zame poezija ni sestavljanje in razstavljanje besed, iskanje različnih estetskih učinkov, zame poezija ni 'delanje' pesmi, ni miselni konstrukt. Zame je pesem izpoved, lahko tudi spoved, zato jo čutim kot globoko intimno in se ne počutim dobro, če mi kdo 'gleda pod kožo'«. (Zlobec 1994: 886)

Tudi v pesmih je Minatti zelo redko tematiziral svoj odnos do poezije ali pa njeno nastajanje in vlogo. Zgovorno oznako lastnih pesmi je zapisal v *Premišljevanju* iz zbirke *Pa bo pomlad prišla*, kjer se lirski subjekt sprašuje: »Kam bi s tabo, drobna pesem, / pesem vetra, polj in hoj?« (Minatti 1994: 33) in nato ugotavlja, da je v vojnem času misel na cvrčanje ptic čudno smešna in plehka. V pesmi *Moj stib* iz iste zbirke se lirski subjekt spoprijema z ustvarjalno krizo, ki je verjetno posledica tega, da čas od njega zahteva drugačne pesmi; papir je prazen, pesmi ni, čeprav v njem »vre kot v mladikah spomladi« in čeprav »bi hotel zapeti, o peti!« (nav. d.: 34). Nagnit, razmajan kažipot iz zbirke *Nekoga moraš imeti rad* je lahko simbol za pesnika, ki se ljudem ne zdi koristen, a vseeno usmiljeno dopuščajo njegov obstoj. Podobno simbolno vlogo lahko pripišemo svetilki na samotnem vogalu, ki niti sama ne ve, čemu sije, in samo čaka, da jo nekdo uniči. Šele v Minattijevi pozni poeziji, v pesmi *Zabvaljen* iz cikla *Oko sonca*, je mogoče prebrati verze, ki nakazujejo povsem drugačen, z okoliščinami neobremenjen odnos do pesniškega daru. Lirski subjekt, ki nagovarja Dobrega in Nedoumljivega, se na koncu pesmi zahvali »za ta trenutek sozvočja z vsem, kar me obkroža / za ta nenadni vzgib pesmi v meni, / vseprežarjajoč, radosten, kot molitev« (nav. d.: 177). Nastajanje pesmi je v teh verzih vzročno povezano z meditativnim občutkom zlitja z okolico, pesem kot način ubesedovanja ekstatičnih občutkov pa je primerjana z molitvijo. Romantična ideja, da je poezija vednost o najgloblji stvarnosti, sicer ni izražena naravnost, pa vendar jo lahko navežemo na citirane verze. Nekatere Minattijeve pesmi niso samo osebna izpoved ali spoved, ampak tudi dokaz o doživljanju skrivnostne, mistične enosti z vsem, kar je. Toda

Minattijeva izjava, da je več pesmi »v sebi doživel, kot napisal,« (Zlobec 1994: 888) daje prednost doživetju trenutka, ne spoznavanju s pomočjo poezije.

Sklep

V Minattijevih pesmih je prepoznavna ena izmed prototipskih lastnosti lirike (avtorski lirski subjekt izpoveduje svoja čustva in misli), lahko pa jih povežemo tudi z romantično liriko: v ospredju je posameznik, med njim in svetom obstaja razkol, narava je živa, organska celota, človek bi se ji rad približal, vanjo projicira svoje občutke ali se z njo enači in doživlja občutke zlitosti z njo. Analiza je pokazala, da Kosova teorija romantičnega lirskega subjekta ne more zajeti nekaterih najbolj značilnih tem Minattijeve lirike. Kos je namreč ob opredelitvi lastnosti romantičnega lirskega subjekta opozoril, da so pesniki razkol s svetom reševali na različne načine, toda v svoj pregled možnih odzivov ni vključil zatekanja v naravo. Poleg posebnega odnosa do narave se v Minattijevi poeziji kaže tudi drugi dve lastnosti, ki sta po mnenju Renéja Welleka ključni za romantiko, vendar ne v tako čisti obliki. Za Minattija je značilna raba podobja, prevladujejo personifikacije in sindekdohe, uporabljal je simbole, ne pa tudi mitov. Ideja o intuiciji kot načinu spoznavanja v Minattijevi liriki ni prisotna; pač pa je nekatere njegove pesmi mogoče navezati na idejo o poeziji kot najgloblji vednosti, saj nakazujejo svetost narave oziroma panteističen pogled na svet.

Literatura

- BEISER, FREDERICK C., 2003: *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press.
- CHEVALIER, JEAN in ALAIN GHEERBRANT, 1993: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- FURST, LILIAN R., 1969: *Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOMBAČ, ANDRAŽ, 2024: Minattija moraš imeti rad. *Airbeletrina*, 22. 3. 2024. <https://airbeletrina.si/minattija-moras-imeti-rad/> (dostop 14. 8. 2024).
- KOS, JANKO, 1980: *Romantika*. Ljubljana: DZS.
- KOS, JANKO, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOVIČ, KAJETAN idr., 1953: *Pesmi štirih*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.

- MINATTI, IVAN, 1994: *Bolečina nedoživetega*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PAVLIČ, DARJA 2003: Edina pot k bralcu je pot k sebi. *Literatura* 15, št. 150, str. 57–68.
- RIGBY, KATE, 2004: *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville in London: University of Virginia Press.
- ROUSSEAU, JEAN JACQUES, 1959: *Emil ali o vzgoji*. II. Prev. Marija Jamar. Ljubljana: DZS.
- ROUSSEAU, JEAN JACQUES, 2024: *Reveries d'un promeneur solitaire*. The Project Gutenberg eBook of Les Rêveries du Promeneur Solitaire. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/65434/pg65434-images.html> (dostop 12. 1. 2025)
- URŠIČ, MARKO, 1998: Deus sive natura. *Panteizem. Poligrafi* 3, št. 9–10, str. 3–85.
- WELLEK, RENÉ, 1949a: The Concept of »Romanticism« in Literary History. I. The Term »Romantic« and Its Derivatives. *Comparative Literature* 1, št. 1. <https://www.jstor.org/stable/1768457> (dostop 10. 8. 2024)
- WELLEK, RENÉ, 1949b: The Concept of »Romanticism« in Literary History. II. The Unity of European Romanticism. *Comparative Literature* 1, št. 2. <https://www.jstor.org/stable/1768325> (dostop 10. 8. 2024)
- WELLEK, RENÉ, 1963: Romanticism re-examined. V: Northrop Frye (ur.): *Romanticism Reconsidered*. New York: Columbia: University Press. Str. 107–133.
- ZLOBEC, CIRIL, 1994: Minatti. *Sodobnost* 42, št. 11–12, str. 884–890.

Kontrapunkt Minattijeve poezije

MARIJA STANONIK

Uvod

Tokratna téma me prestavlja v študentske čase. Pevski zbor primorskih študentov Vinka Vodopivca se je v začetku sedemdesetih let 20. stoletja odzval vabilu na gostovanje pri slovenskih rojaki v Trstu. Zaradi mojega zanimanja zanje od otroških let sem se jim pridružila, ne vem več, po čigavi zaslugi. Z nami sta potovala pesnika Ivan Minatti in Jože Šmit. Tisto srečanje z njima mi je prišlo zelo prav, da sem si ju upala povabiti na literarni večer v Žiri,¹ na eno od prvih prireditev pravkar ustanovljenega Kluba študentov Poljanske doline.² Ob eni od teh dveh priložnosti je Minatti kakor v zadregi omenil, da je kot partizan katero od pesmi napisal tudi kje v bližini Žirov.³ Da je to res, se vidi iz pripisa v podpisani izvod zbirke *Bolečina nedoživetega*: »Ivan Minatti – drugič v Žireh, 20. 37. 71.«

Kronotop Minattijevega ustvarjanja

V prvih letih druge svetovne vojne, ko so Italijani po Ljubljani izvajali racije in vozili ljudi v internacijo, je Ivan Minatti tam obiskoval gimnazijo. Tedaj so on, njegovi najboljši prijatelji in sošolci Tone Brenk, Jaka Kralj in Marjan Novak veliko razpravljali o Prešernu, Cankarju in drugih pesnikih, tudi sami pisali pesmi in ob koncu šolskega leta, zgledovaje se pri vajevcih iz 19. stoletja, izdali

¹ Poleg njiju sem kot tajnica Kluba študentov Poljanske doline povabila še Vladimirja Kavčiča, za katerega sem tedaj že vedela, da izhaja iz naših krajev.

² Miran Frlic iz Gorenje vasi je bil njegov prvi predsednik, avtorica tega besedila pa tajnica.

³ Mogoče ga je nanje vezal vznemirljiv erotični spomin, kakor pričata naslov pesmi *Daj mi roko* (Pečnik, 4. 3. 1945) ter motivno in časovno njej najbližji *Spomin* (Novaki, 22. 3. 1945) (prim. Paternu 1995: 376, 379).

Utrinke. Tako je Minatti imel med vojno »za seboj že dve leti literarnega dela« (Minatti 1965: 811, 812). Italijane so zamenjali Nemci. Na Brenkovo pobudo so nekateri njegovi sošolci začeli razpečevati *Slovenskega poročevalca*. Toneta je nekdo ovadil in okupatorji so ga ustrelili kot talca. To je bil za Minattija signal, da se mora umakniti iz Ljubljane. Padlemu v spomin je napisal nekaj pesmi.

Ognjeni krst je doživel v drugem bataljonu Gorenjskega odreda, ko je ta med Lescami in Jesenicami onesposobil železniško progo. Konec maja 1944 so odred razpustili in moštvo dodelili posameznim brigadam v IX. korpusu, ki se je večinoma premikal po Primorskem. Minatti je za kratek čas postal član divizijske sanitete, nato pa do konca vojne borec v prvem bataljonu Vojkove brigade (Minatti 1965: 811). V njej se je najbolj spoprijateljil s partizanom Andrejem Pagonom - Ogarevim, ki je, tudi sam dober pesnik (Paternu 1995: 108–117), prvi postal pozoren na tovariševo pesniško delo.

V bojih nekje blizu Razpotja nad Idrijo je bil Minatti 3. decembra 1944 ranjen. Premestili so ga v premično bolnišnico v Novake,⁴ kjer je ostal skoraj do božiča. Tam je na kmečki peči kot ranjenec premišljeval o tragiki vojne⁵ in o sebi: »Prav v tistih mirnih urah je nastala moja morda najbolj doživeta partizanska pesem *Pismo materi iz groba*, ki so jo partizanski kulturniki že tedaj pogosto recitirali.« (Minatti 1965: 813)⁶ O tem pričajo številni viri in več naha-jališč (Paternu 1995: 373).

Zaradi pripravljajoče se nemške ofenzive so jih najprej nameravali preme-stiti v bolnico Franjo, a so jih v sili na lojtrskih vozovih prepeljali v zasilno

⁴ Morda pa so bile to Kladje nad Cerknim, ker prav iz te vasi omenja hišno ime »pri Slabetu«.

⁵ V okolici Žirovskega Vrha je v neki razbiti hiši ostala zaseda z nekaj borci. Ponoči so se v belih haljah pritihotapili belogardisti in jih zasuli z bombami. Raztrgana, ožgana in izmaličena telesa padlih so Minattija do dna pretresla (Minatti 1965: 812).

⁶ Na to pesem ga je vezal morda najmočnejši spomin: »Ko je ob osvoboditvi korakala naša brigada iz Bovca proti Monfalconu [Tržič], smo se za hip ustavili tudi v Srpenici blizu Žage na Primorskem in neki možak je ob cesti presenečeno in veselo obenem opazoval obraze borcev, potlej pa vprašal: »ali ni to Vojkova brigada? Recite, ali ste kaj videli mojega sina?« Povpraševal je za tistim nesrečnim fantom, ki sem ga bil videl v tisti bajti, kako so ga raztrgale bombe, in ob čigar smrti je pravzaprav nastala pesem *Pismo materi iz groba* (Minatti 1965: 813).

bolnišnico v gozdove Jelovice, kjer so v strogi konspiraciji ostali dva tedna. Po odpustitvi iz bolnišnice je Minatti postal komisar čete v prvem bataljonu. Janu-
arja 1945 so v visokem snegu gazili čez Blegoš do Cerkna in »operirali na Lob-
niku, Trnovskem gozdu, Baški grapi Idriji okrog Hotedršice in Črnega vrha
in kdo bi si mogel po toliko letih zapomniti vse tiste poti in kraje« (Minatti
1965: 812).

V začetku marca so se iz bitke na Mohorju na Gorenjskem morali pri priči
vrniti v Cerkno. Zaradi ožuljenih nog na pohodu je bil Minatti z bojne črte na
Banjški planoti in v Trnovskem gozdu premeščen v premično bolnišnico, ki
se je pod zaščito nekega rezijanskega partizanskega bataljona prebivala s Šent-
viške gore v Baško grapo in čez Bogatin v dolino Soče, kjer so tri dni, zako-
pani v listje, sestradani trepetali, da jih ne odkrijejo Nemci. Posrečilo se jim
je izmuzniti v Lepeno. Konec vojne so dočakali v vasi Soča in bili v Bovcu ob
razglašeni osvoboditvi deležni nepopisnega navdušenja (Minatti 1965: 814).

Kraji, datumi in okoliščine nastanka Minattijevih partizanskih pesmi

Poleg prve pesmi, napisane v Ljubljani, so Minattijeve pesmi nastajale na krajih
od stičišča Gorenjske in Primorske proti Trstu. V arhivskem gradivu so pod
njegovimi pesmimi pripisani kraji, po abecedi so to Čepovan,⁷ Kladje nad
Cerknim (pri Slabetu), premična bolnišnica v Novakih, Labno, Pečnik [pri
Ledinah nad Žirmi oz. Idrijo, op. M. S.], Otlica, Lokve v Trnovskem gozdu,
vas Soča v Trenti, Tolmin in Trst. Nekatere pesmi so bolj ali manj natančno
datirane, navajam jih kronološko: spomladi 1944; junija 1944; 25. 7. [19]44; 7.⁸
44; konec okt. ali v začetku nov. 1944; dec. 1944; februarja 1945; 22. 3. [19]45;
15. 5. 45; v drugi polovici leta 1944 ali v prvi polovici leta 1945. O okoliščinah
nastanka teh pesmi so podatki na popisnih listih za Paternujev projekt Slo-
vensko narodnoosvobodilno pesništvo 1941–1945 dokaj skopi. Avtor pa o tem
impresivno poroča v intervjuju z Matijem Malešičem. Čeprav je kot sanitejec
objavljal pesmi v glasilu Ogareva [partizansko ime Andreja Pagona, op. ur.], na
stenčasih in v bataljonskih časopisih, se ni želel ukvarjati s propagando, kajti

⁷ Minatti (prim. 1965: 814) sicer izrecno navaja, da ga tam ni bilo.

⁸ Ni jasno, ali pri datumu manjka dan ali mesec.

svojo partizansko liriko je imel za »intimen zapis udeleženca osvobodilnega boja«, sebe pa je imel za »tihega in malce samotnega kronista velike dobe«. Njegova zbirka *S poti* velja za »eno najbolj osebnih partizanskih lirik tistega časa«, zato so ji nekateri očitali, da ni mobilizacijska, kot so bili na primer skeči, bojna gesla in borbene pesmi (Minatti 1965: 812–814).⁹

Objave Minattijevih pesmi

V zbirki *Pesmi borcev XXXI. divizije* iz leta 1944 sta bili objavljeni Minattijevi pesmi *Okrog ognjišča* in *S poti*. Tudi nekatere druge naj bi bile objavljene že med drugo svetovno vojno – v partizanskih četnih in bataljonskih glasilih (prim. Dobrovoljc 1985: 217–218), kar potrjuje tudi sam avtor (Minatti 1965: 812–813). Terensko delo izpričuje medvojne objave treh pesmi (*Pismo materi iz groba*, *Bele gazi*, *Igraj, igray, harmonikar*) v *Bolniškem listu SVPB Franja* (Minatti 1945: 2–3) in ene (*Okrog peči*) v *Naši borbi* (Stanonik 1995: 83).¹⁰

V nepodpisanem članku *Stenski in žepni časopisi v IX. korpusu*, ki je dostopen zgolj v nepaginiranem tipkopisu, je *Pismo materi iz groba* kombinirano s pesmijo *Pri nas je lepo* (prim. Stanonik 1973: 756). Iz *Pisma* sta prvi dve kitici, vendar je v prvi vrstici prve kitice izpuščen pozdrav (»Mama! Pošiljam ti pozdrav«), manjkata pa tudi dve vrstici tretje kitice: »in pojemo, dokler se petelini / ne oglase in k jutru zazvoni«. Zadnje tri vrstice v tretji kitici so vzete iz tretje kitice pesmi *Pri nas je lepo*.

Neimenovani dopisnik je s tropičjema nakazal, da citat prve pesmi ne gre od začetka, in da ni dokončan. Je pa vprašanje, zakaj je zadnje tri vrstice iz druge

⁹ V pogovoru z Matijem Malešičem podoživlja, kaj vse je vplivalo na nastanek njegovih pesmi med vojno. »Pa tudi vrsta pesmi ki sem jih napisal šele pozneje, je v gozdovih dobila svoj začetek skiciran v notesu ki sem ga na vseh pohodih neprestano nosil s seboj in vanj zapisoval in zapisoval. Marsikatero pesem sem tedaj napisal kot osnutek, v mirnejših časih pa je ta skica dobila dokončno obliko. To je bilo prve mesece po vojni ko sem pripravljajl za tisk tiste pesmi ki jih danes ljudje poznajo pod skromnim naslovom *S poti*.« (Minatti 1965: 812–814)

¹⁰ Tudi drugotni vir navajam zaradi nepopolnih podatkov o prvem viru in ker je nekdanji Inštitut za zgodovino delavskega gibanja (IZDG) na novi lokaciji reorganiziran in preimenovan v Inštitut za novejšo zgodovino.

pesmi priključil prvim, ne da bi to očitneje pokazal; tako se vse tri kitice berejo kot celota:

... Pod bukvo v grapi
ležim in mi je prav. Med korenine
sem ujet in čakam, da zasine
žarko jutro čez moj temni dom. Sapi,

Ki jih ti¹¹ skoz suhe veje nad grobovi
sem naročil, naj te potolaži.
Saj nisem sam. Z menoj namrtvi [sic!] straži
so še drugi fantje. Kot sinovi

istega očeta smo. Ko se zmrači
zapijemo skoz prst o domovini.,
Saj vemo – zdaj, zdaj zacvete
roža svobode in z njo kot val
bo hitela pomlad preko svobodnih tal ...¹²

Sklepam, da je nepodpisani avtor omenjenega članka Minattijevo pesem spremenil in sestavil tako, da bi izzvenela v optimističnem pričakovanju svobode. Glede na to, da je bil Minatti tudi bataljonski politkomisar, je mogoče sam napisal ta članek in ga opremil s citatoma iz dveh lastnih pesmi. Mogoče je tudi, da je po dogovoru z njim tako ravnal Andrej Pagon - Ogarev, ki je bil eden najbolj prizadevnih vojnih dopisnikov.

Pesem *Pri nas je lepo* je natipkana druga v vrsti treh pesmi na tankem listu formata A4. Nekdo, ki jo je popravljal s črnilom, se je podpisal kot Lojze:¹³

Pri nas je lepo,
čeprav nam je včasih težko
in so od bedenja rdeče oči
in trudnost kot mora nad nami visi.
Pri nas je lepo.

¹¹ V prvi vrstici druge kitice je napaka: »ki *jih* ti skoz suhe veje« namesto »ki *ih* ti«. Iz tega bi z veliko previdnostjo mogli sklepati, da je poročevalec vedel za verze na pamet, besedila pa ni imel pred seboj; ali pa je bilo besedilo tipkano po nareku.

¹² IZDG 252 III 5.

¹³ V pogovoru 5. oktobra 1972 je avtor zanikal, da bi pesem popravljal on sam (IZDG 696 I 2 č; druga varianta IZDG 252 III 3).

Pa je včasih hudo pri nas:
takrat ko k nam pride smrt v vas
in z njo naši najboljši gredo
in vemo, da jih več ne bo ...
takrat je hudo pri nas.

Pa je pri nas le lepo.
Saj vemo – zdaj zdaj zacvete
roža svobode in z njimi kot val
bo hitela pomlad preko svobodnih tal...
Takrat bo pri nas še vse bolj lepo.

Neznani poročevalec, morda Minattijev prijatelj Andrej Pagon - Ogarev pospremi omenjene kitice s toplimi besedami: »Globoko lirsko doživetje so Minattijeve pesmi iz I. bataljona 16. SNOB (Pismo materi iz groba, Bele gazi, Pri nas je lepo).«¹⁴

Ob arhiviranih besedilih¹⁵ iz Tolminskega muzeja nastaja vtis, da se je pripravljal zbirka z več Minattijevimi pesmimi, le da do njene uresničitve ni prišlo. Nekatere so na tipkopisih oštevilčene (5–6, 7, 8–9, 25, 26–27, 29–30, 31, 32), kar da misliti, da jih je Minatti zbral v tipkopisno zbirko (prim. Paternu 1995: 378).¹⁶ Vprašanje je, ali manjkajoče vmesne številke pomenijo izgubljene Minattijeve pesmi, ali gre za predvidene pesmi drugih avtorjev. Pri nekaterih tipkopisih je na dnu dodano samo ime »Ivanov«. Avtor se je poleg njega še rokopisno podpisal: »Minatti Ivan« (prim. Paternu 1995: 378).

Vprašanja, ki sem jih načela, so pomembna za morebitno izdajo Minattijevega *Zbranega dela*. Tedaj bo nujno poiskati in preveriti popravke pesmi in rokopise, ki še niso prišli v javnost.

¹⁴ IZDG 252 III 5 (prim. Stanonik 1973: 756).

¹⁵ TM mapa 701. Besedila so natipkana na pisalnem stroju brez šumnikov, kar se vidi po dodanih strešicah, ki niso prave, temveč naknadno dodan krativec tudi nad s in z, torej ne gre za srbohrvaški ć (pomeni, da je bil rekviriran iz kake italijanske zaloge. Na dobro situiranost kulturniške skupine kaže vtis, da so rokopisni dostavki z nalivnikom. S črnilom in peresom bi bilo veliko razkošje, saj zahtevata veliko več časa in miru.

¹⁶ Večji del zbirke je prišel v roke skladatelju in zborovodji Maksu Pirniku.

»Partizanska breza«

Literarno besedilo je sad posameznikovega ustvarjalnega dometa, »umetnostnih tokov in kulturnopolitičnih kánonov«, ki v razviti družbi ne utesnjujejo različnih ustvarjalnih usmeritev, ampak jih celo podpirajo. Vsak ustvarjalec si izbere sebi ustrezajoči kánon ali celo ustvari novega. V totalitarni družbi pa je na voljo samo eden, največkrat po meri oblastnika. Predpisani kánon ne pospešuje različnih ustvarjalnosti posameznikov, marveč utrjuje moč oblastnika. To zakonitost po Dolganu potrjujejo številna konkretna zgodovinska dejstva (Bernik in Dolgan 1988: 19).

Kot poroča Viktor Smolej, so se med partizani vprašanja o razmerju med umetnostjo samo na sebi, njeno svobodo in morebitno uporabnostjo na naših tleh posebej zaostрила po kapitulaciji Italije. Od jeseni 1943 se je v propagandnih odsekih vojaških enot od glavnega štaba navzdol in tudi v civilnih ustanovah (Slovensko narodno gledališče, Znanstveni inštitut, Slovenski umetniški klub, Radio OF, Frontno gledališče, Lutkovno gledališče, slikarski atelje pri Centralni tehniki, prosvetni odsek pri predsedstvu SNOS z oddelki za kulturo, literaturo in gledališče itn.) po ustalitvi osvobojenega ozemlja na Dolenjskem zelo povečalo število kulturnih delavcev in umetniških ustvarjalcev. Med njimi so se vžigale razprave, »kaj je umetnost, komu je namenjena, kaj je umetnikova svoboda, čemu ustvarjati« (Smolej 1971: 51). Umetnike je vznemirilo poročilo Propagandnega odseka Glavnega štaba NOV in POS z dne 13. marca 1944,¹⁷ da bo začelo izhajati glasilo (*Propagandist*) s poučnimi članki »za vse, ki se v vojski udeležujejo kot pesniki, pisatelji, slikarji, pevci itd.«, da bi dosegli še večjo povezanost s propagandnim delom političnih ustanov tako za vojsko kot civilno prebivalstvo (Bernik in Dolgan 1988: 38). 4. aprila 1944 je izšel prvi zvezek, z blažjim naslovom *Smernice* z osrednjim člankom *Naloge našega tiska*. V njem je Cene Logar zastopal naslednja stališča:

Ves tisk naših partizanskih edinic mora biti tak, da bo utrjeval borbenost partizanov, da bo partizane politično utrjeval, da bo odpravljal politično nejasnost, da jih bo politično vzgajal, da bo krepil tovarištvo. Tisk mora biti predvsem orodje, sredstvo našega narodnoosvobodilnega boja [...] Radi te vezanosti umetnost ni popolnoma nič ovirana,

¹⁷ NOV in POS sta kratici za Narodnoosvobodilno vojsko in partizanske odrede Slovenije.

ampak le usmerjena. Vse to velja tako za pesmi¹⁸ kot za reportaže in politične članke. [...] Listi morajo biti tista sila, ki pomaga vašim vojaškim funkcionarjem edinice vleči do vedno večje izpopolnitve, ne pa jih uspraviti v sentimentalnosti in samozadovoljstvu. To škoduje naši borbi. (Nav. po Smolej 1971: 52)

Smolej v nadaljevanju citira Logarja, ki zahteva, da morajo ti listi postati orodje, sredstva

za povzdigo korajže, borbenosti, morale predanosti naših borcev narodnoosvobodilnemu boju. Zelo pa poudarjamo: vse to ne izključuje umetnostne višine naših listov, ampak jo le usmerja. Vse te cilje se da doseči tudi z umetnostjo in le ta umetnost bo prava, resnična, nova umetnost, umetnost borečega se slovenskega naroda. Le tako bo umetnost zrasla iz našega naroda, ki se bori in si ustvarja novo pravico, novo družbo, novo življenje. (Nav. po Smolej 1971: 52)

Cene Logar je v naslednji številki *Smernic* svoje stališče še bolj napel z uničujočo kritiko slovenske literature iz obdobja do druge svetovne vojne. Ante Novak ga je v istem listu podprl z zahtevo po uradnem optimizmu na mitingih: »Nočemo sentimentalnega kiča, neplodnega objokovanja, črnoglednih pesmi. Take pesnitve ne dvigajo borbenega duha, prej vzbujajo obup in kapitulantstvo.« (Nav. po Smolej 1971: 52–53) Matej Bor je imel *Smernice Glavnega štaba* za »zelo zahteven in avtoritativen list« in nikakor mu ni bilo prav, da »so brumni propagandisti, ki niso nikoli napisali nič literarnega, zmerjali tiste, ki so se vse svoje življenje ukvarjali z literaturo« (Kalan 1975: 142–143). Filip Kalan ne taji prerekanj »o tisti stari in oguljeni kontroverzi med tako imenovanimi čistimi in tako imenovanimi tendencioznimi umetniki«:

Tu na partizanskem smo zašli v velike težave tisti, ki smo bili za to, da naj pojejo tisti, ki imajo kaj peti, pa jim tudi glasu ne manjka. S to srednjo mero zdrave pameti smo zelo težavno krmarili med Scilo in Karibdo: eni so nas sumničili, da bi radi Pegazu pristigli peroti in ga vpregli v komat vsakdanjih tegob, drugi so nas poslušali z nagubanim čelom, češ ti lahkoživi umetniki nam bodo slej ko prej zapravili sleherni napredek. (Kalan 1975: 160)

Med likovniki je ta razprava prišla do viška s pojmom »partizanske breze«:

Neki tovariš, negledališki človek, je trdil, da slikarji po osvoboditvi ne bodo več slikali običajnih tihožitij, kot npr. cvetic v vazi ali sončnih zatonov ipd. »Ne rečem«, je dejal, »da ne bodo več slikali brez, toda te breze bodo morale biti narodnoosvobodilne breze.

¹⁸ Ni naključje, da so pesmi navedene na prvem mestu.

Na deblo bo morala biti prislonjena puška, breza bo prestreljena od rafala brzostrelke ali podobno!« in tako smo odslej take prenapeteže imenovali kar na kratko »narodnoosvobodilna breza«. (Simčič 1966: 522)

Vojaški krogi z Glavnim štabom na vrhu so s podporo partijskih krogov zagovarjali »partizansko brezo«, ki je postala pojem za zahtevo, naj bo umetnost orodje družbe, trenutno osvobodilnega boja (Smolej 1971: 51). Okrožnica Glavnega štaba z dne 29. januarja 1944 je »vsem tovarišem slikarjem partizanom« sporočala, da jim za nameravani album najboljših slik pri izbiranju motiva pušča svobodo. Toda:

Izključena so tihožitja in pokrajine, ki so jih navadno upodabljali malomeščanski umetniki. Prepričani smo, dragi tovariš, da boš vzel stvar resno in da boš za naš album poslal res sliko, ki bo odraz tvojih doživljajev in izkušenj iz partizanskega življenja, [...] da slovenskemu narodu pokažeš, kako stoji slovenski umetnik ramo ob rami z njim v tej veliki borbi. (Nav. po Smolej 1971: 53)

Navedeni predpisi za ustvarjanje so vznemirili umetnike, saj so se po besedah Marjana Dolgana

zavedali, da jim preti popolno degradacija umetnosti v deklarativni utilitarizem. Večina umetnostnih ustvarjalcev, ki je vstopila v partizansko gibanje, se je že pred drugo svetovno vojno na različne načine bojevala proti meščanski cenzuri in omejevanju ustvarjalne svobode. Priključitev partizanstvu jim ni pomenila samo boja za narodno osvoboditev, temveč tudi boj za ustvarjalno svobodo. Če so v začetku protiakupatorskega boja razumeli potrebo po propagandnih besedilih, pa je favoriziranje in normiranje teh postalo leta 1944 anahronizem. (Bernik in Dolgan 1988: 42)

Med prvimi se je utilitarnosti poezije uprl Jože Brejc - Franček, pozneje znan pod psevdonimom Jože Javoršek, z obešenjaško *Najnovejšo pisarijo* (prim. Javoršek 1972: 68–76, 88–90). V Prešernovem stilu *Nove pisarije* se je v nasprotju z uradnimi zahtevami po utilitarnosti partizanskega pesništva in časnikarstva zavzel za avtonomnost poezije. Z njo je pred živim občinstvom v Hudi jami¹⁹ požel navdušenje, toda Boris Kidrič mu jo je prepovedal ponavljati

¹⁹ Tako so pravili vrtači, v kateri je agitprop avgusta 1943 organiziral prvi zabavni večer (Kocbek 1967: 132–133; Kocbek v Dolgan 1988: 28). Te Hude jame v Kočevskem Rogu ne gre zamenjevati z zlovesčo Hudo jamo (v bližini Laškega), ki je opuščeni rudniški rov.

in je za kritiko o njej na seji Izvršnega odbora določil posebno točko (Bernik in Dolgan 1988: 29–30).

Nasprotja so nastajala ne samo na vrhu oblastne piramide v Rogu, temveč tudi daleč vstran, kar izčrpno tematizira poglavje o diferenciaciji literarne kulture med drugo svetovno vojno in dilemah slovenskega narodnoosvobodilnega oziroma odporniškega pesništva (prim. Stanonik 1995: 75–97). Mile Klopčič je na primer v spremni besedi k *Pesmim naših borcev* v prvi polovici leta 1944 – kot kaže, *Smernicam* navkljub – priporočal: »Kar vas [partizanske pesnike, op. M. S.] resnično prevzame, o tem pišite brez strahu, brez kakršnih koli predsodkov. Tako bodo pesmi pridobile eno svojih obveznih odlik: iskrenost, resničnost izpovedi in razpoloženja.« (Nav. po Smolej 1971: 53) Spor o angažirani in neangažirani umetnosti je poskušal zgladiti Aleš Bebler, in to v partijskem glasilu *Ljudska pravica*. 4. novembra 1944 se v članku *Nekaj o umetnosti* takoj izreče zoper »partizansko brezo«:

Kot nebo od zemlje sem daleč od bedaste teorije o 'narodnoosvobodilni brezi'. Bedaste zato, ker začenja problem pri koncu namesto pri začetku, začetek pa je – v umetniku. Pogoj ustvarjanja je njegovo doživetje. Torej bo dal umetnine, kakršnih smo žejni, edino tisti, ki doživlja to, kar mi doživljamo. Taka doživetja pa bodo dala umetnine, na katerih ne bo treba s prstom iskati partizanov in njegove mule pod brezo, kajti pri prvem pogledu nanje ti bo glasneje bilo srce – čutil boš v njej ljubezen do naše zemlje, ponos, da zanj prelivamo kri, samozavest zmagojučih. V tem je bistvo vprašanja. Ali je iskreno in globoko doživetje izvor produkta ali pa ne. V prvem primeru bo – kdor obvlada formo – nam vsem nekaj povedal in vsi mu bomo prisluhili. Pa naj je na sliki ali na odru partizan in njegova mula ali pa naj ga ni. Morda bo le slika breze same povedala več o naši ljubezni do rodne grude. V drugem primeru pa bo nastal zmazek vkljub dolgi koloni mul, ki se vije čez planoto. (Nav. po Smolej 1971: 54)

Cene Logar je načelno kritiko do prevladovanja estetske funkcije v literarnem pisanju konkretiziral z oceno glasil *Naša pest*, *Gorenjski partizan* in *Za Vojkom*. *Naša pest* je reagirala dostojanstveno in se ni pustila zmeti. Pri *Gorenjskem partizanu* so zamenjali urednika, ki je dotedanjo rubriko Kulturni pregled zamenjal z rubriko Propagandno delo naših edinic (Stanonik 1995: 82–83). Še bolj radikalno so ravnali v tretjem primeru. Literarno usmerjeno glasilo *Za Vojkom*²⁰ je

²⁰ Morda mu je bilo v napoto tudi ime. Janko Premrl - Vojko je po bitki z Italijani 15. 2. 1943 podlegel ranam. Sicer so imenovali po njem eno od partizanskih brigad in ga oklicali za narodnega heroja (ES 1995: 296), toda med ljudmi do danes obstaja sum o okoliščinah njegove smrti.

bilo ukinjeno in ga je zamenjala propagandno nastrojena *Naša borba* (Stanonik 1995: 83), v kateri pa so vendarle dali prostor Minattijevi pesmi *Okrog ognjišča* oziroma *Okrog peči*.²¹

Potemtakem ni dvoma, da je trenje med tistimi, ki so v tisku gledali zgolj ali predvsem in najprej pomoč orožju, in zastopniki avtonomne poezije seglo tudi v t. i. bazo, v bojne enote.

Breza v Minattijevi poeziji

Ivan Minatti je kot politkomisar moral razumeti potrebe časa in okolja po mobilizatorskih in geselskih besedilih, a se je sam izogibal propagandnim nalogam in se je bil pri pisanju pripravljen podrediti le osebnim notranjim vzgibom. To ni ostalo brez posledic. Pripombe, da so njegove pesmi lirične, so tedaj veljale za očitek (Stanonik 1995: 81). Čeprav je kot pesnik na Gorenjskem in Primorskem našel tudi kaj literarne družčine, je bil predaleč od »slovenskega literarnega salona v zelenem« (Dolganova oznaka; Bernik in Dolgan 1988: 19–33), da bi lahko neposredno sledil razpravljanju o »partizanski brezi« kaj šele, da bi posegel vanj. Toda občutljivega lirika je morala zaboleti že trda besedna zveza »partizanska breza« oziroma »narodnoosvobodilna breza«.

Že od začetka njegovih partizanskih časov je bila zanj narava močan pesniški navdih:

[T]isti dolgi, utrudljivi, a vendar nepopisno lepi nočni pohodi. Nanje me vežejo še danes čudoviti spomini, saj je bilo v njih nekaj enkratnega in neizbrisnega [...] Pohod skozi Trnovski gozd v visokem snegu, naše poti pod krošnjami stoletnih dreves, mrzle in jasne noči, polne zvezd in mesečine, v daljavo hiteče kolone ljudi – vse to se je na tistih pohodih najbrž za zmerom vtisnilo vame. (Minatti 1965: 813)

Minattijeve lirične breze so daleč od surove ideologije in trde deklarativnosti partizanskih aktivistov:

V mladih brezah tiha pomlad
V mladih brezah tiha pomlad,
v mladih brezah gnezdi jo sanje –

²¹ IZDG P/191-I, št. 7. *Naša borba*, str. 3. Drugih podatkov ni (ciklostil).

za vse tiste velike in male,
ki še verjejo vanje.

[...]

O, v mladih brezah je tisoč sanj,
pomladi in zastrtih smehljajev,
kot v pravljicah Tisoč in ene noči
iz daljnih, prečudnih krajev.

O, v mladih brezah je tisoč življenj
za vse tiste, ki ne znajo živeti
in le mimo življenja gredo
kot slepci in zagrenjeni poeti. (Minatti 1954: 193–194)

Če mogočna drevesa v mrzlih nočeh iz navedenega spominskega odlomka zastopajo moški princip, pesem brez naslova, a s prvo vrstico *V mladib brezah tiha pomlad*, zastopa ženskega. Motiv pomladi, ki meri na rojevanje, dopolnjujeta motiv gnezda in življenja. S tem se Minatti približa Župančičevi pesmi, v kateri je breza poosebljena deklica.²² Tako se ji je pesnik avtentično oddolžil, ne da bi kakor koli posegel v polemiko v boju za čisto umetnost. Morda je bilo res naključje, morda pa tudi ne, da je bila pesem prvič objavljena v reviji *Beseda* leta 1954 (št. 4–5, 193–194) ravno čez deset let po utilitarni zlorabi nedolžnega drevesa.

Na naslednjo pesem o brezi Minatti ni čakal celo desetletje. Prvič je bila objavljena v zbirki *Nekoga moraš imeti rad* (1963), ne da bi bila v njej enkrat samkrat konkretno imenovana:

VSADILI so jo
– tako nezemeljsko, tako otroško drobno –
med črne, grobe zidove
in ji veleli:
Rasti!

Niso je videli:
ko je pomlad bučala preko streh,
je zaman stezala kvišku
brsteče prstke.

²² »Breza, breza tenkolaska, / kdo lasé ti razčesava, / da stoje ti tak lepó? ... « (Župančič 1963: 6–7)

Niso je čuli,
kako je vabila čmrlje,
ponujala pticam veje.

Ko je vdana trosila
zlate solze na sajasti tlak
in so visoko v oblakih
klicali žerjavi,
so postajali pred njo:
»Kako lepo je naše dvorišče!«
Zdaj mrtva podrhteva
pod kapljami aprilskega dežja.

Ob njej, prislonjena k steni,
sekira in novo drevo.
Drobno. Prosojno. (Minatti 1963: 5)

V primerjavi s prejšnjo pesmijo ni mogoče prezreti njune sorodnosti v milini opisa; le da gre tu za eno samo drevo, čigar rast spremlja lirski osebek od začetka do konca. Da gre za brezo, se da zanesljivo sklepati po metafori za njeno listje, ki jeseni odpada in »trosi / zlate solze na sajasti tlak«. ²³ Še zanesljivejši je ta sklep, ko preberemo v epilogu predzadnji dve vrstici. Gre za Minattijev enkratni, pesniško zrcalni odziv na polemiko o »partizanski brezi«, v kateri je bila postavljena zahteva: »Na deblo bo morala biti prislonjena puška, breza bo prestreljena od rafala brzostrelke.« (Simčič 1966: 522) V nasprotju s tem je pri Minattiju na dvorišču sredi blokov namesto puške k steni prislonjena sekira, ki je podrla brezo namesto »rafala brzostrelke«. Na neokusno polemiko lahko meri tudi dvostišje: »Zdaj mrtva podrhteva / pod kapljami aprilskega dežja.« Ne samo zaradi kronološkega namiga, saj so *Smernice* št. 1 izšle 4. aprila leta 1944, ampak tudi sporočilno: *Smernice* lahko razumemo kot »aprilski dež«, ki bi utegnil uničiti brezo. A ne! Na rast čaka »novo drevo«. In nova bolečina minevanja! V Minattiju je dvajset let zorela pesem, s katero se je rahločutno, obzirno vključil v razpravo o »partizanski brezi« in drevesu povrnil poetični sijaj. Kot se je »partizanska breza« spočela v likovni umetnosti, si tudi ta epilog lahko živo naslikamo pred oči.

²³ »Jesenski čas mi je bil prav tako kakor še dandanes tudi v partizanih najljubši! Trnovski gozd se koplje v tem letnem času v tistih čudovitih rdečih in rjavkastih barvah. Ob pogledu nanj sem pogosto družil pokrajino s svojimi občutji. Verjetno ni zgolj naključje, toda od vseh naših pesnikov sta mi bila že od nekdaj najbolj pri srcu Josip Murn-Aleksandrov in Srečko Kosovel.« (Minatti 1965: 814)

Minatti – družbeni kritik ali prerok?

V zgodovini je marsikateri pesnik (npr. Vergilij) doživel status preroka. Od slovenskih pesnikov si je tak sloves prislužil Simon Gregorčič z domoljubno odo *Soči* (Gregorčič 1964: 11–13),²⁴ saj se je med prvo svetovno vojno v njenem porečju na soški fronti v bojih med italijansko in habsburško avstrijsko vojsko res dogajalo, kar je v njej napovedoval: »Tod sekla bridka bodo jekla, / in ti mi boš krvava tekla.« (Gregorčič 1964: 12) Še prej se pojavi »krvava reka« v deveti tercini Uvoda h *Krstu pri Savici*, ko »Slovenec že mori Slovenca brata« (Prešeren 1962: 90), kar se je bridko uresničilo med drugo svetovno vojno. Ivan Minatti v sonetu *Okrog ognjišča* oziroma *Okrog peči* sebe uvršča med »izobčene preroke novih dni«. Pesem impresionistično izrisuje žanrski motiv skupine partizanov, ki obmolčijo in jim misli uhajajo k domačim, a kako naj se veselijo prihodnosti, če bodo v njej »izobčeni preroki novih dni« (Minatti 1945: 3).

Pesniki navadno napišejo več, kot hočejo, in kot mislijo, da napišejo. Pri branju Minattijeve poezije se je težko ubraniti asociacij, s katerimi nas danes seznanjajo raziskovalci slovenskih povojnih grobišč. Vprašanje je le, ali je prikazana motivika preroška napoved odkritij čez trideset, petdeset in več let ali nekakšna vedeževalska večšina ali preprosto rezultat bolečine in razočaranja ob šepetanju o rečeh, za katere javnost ni smela vedeti.

Pri prvem branju razdelka *Termitnjak* v Minattijevi pesniški zbirki *Bolečina nedoživetega* iz leta 1970 sem se čudila, od kod lirskemu avtorju motivika v pesmi *Bilanca*. Zdaj sklepam: avtor je najbrž moral več vedeti o povojnih dogodkih, kot sem takrat vedela jaz in večina iz moje generacije. Danes deluje njena snov evidentno razumljivo, jasno in pregledno. Lirski osebek terja premislek o doživetih zgodovini:

Nekaj je narobe
 nekaj je prav res narobe
 treba bo prelistati račune
 za nazaj
 Nekje je napaka
 pravzaprav čisto majčkена napakica:
 gre za milijon

²⁴ Nastala 1866, objavljena 1879 (Gregorčič 1964: 131–132).

dobro naloženih kosti
 za kak milijon
 oči in src
 vročičnih od navdušenja
 da ne štejemo
 solz obupa vere kletvic
 in kar je še takih neoprijemljivih postavk
 kot je dim
 upepeljenih ljudi in domačij

Nekje tiči napaka
 in red mora biti

Kajti kaj več kdaj in od kod
 in na vratih inspekcija
 Sila natančna zoprna gospa
 zgodovina
 S suhljatim kazalcem bo
 kot z nihalom velikanske ure
 ki kaže stoletja
 drsela
 od rubrike
 do rubrike.

Kako si naložil kapital?
 koliko vrgle obresti?
 kako si obračal kosti in srca?
 da o solzah in slepi veri
 in kar je še takih neoprijemljivih postavk
 ne govorimo

Z nepremičnim pogledom bo terjala odgovor
 Z nepremičnim pogledom bo terjala odgovor
 [...] (Minatti 1970: 113–114)

Novo branje odkriva v tem razdelku preroško videnje posmrtnih ostankov pobitih ljudi v Teharjah, Hudi jami in Macesnovi gorici v Kočevskem Rogu, ki seveda simbolizirajo tudi vse druge kraje povojnih pobojev. Cikel *Močvirje* I–IV (Minatti 1970: 101–106) me spominja na zloglasno Teharje.²⁵ Na območju,

²⁵ Koncentracijsko taborišče Teharje je dobilo ime po naselju Teharje, vendar nikoli ni stalo v tem kraju, ampak v Bukovžlaku ob cesti, ki s Teharij vodi proti Proseniškem (Pesjak 2022: 133).

kjer je bilo leta 1945 zasutih neprešteto število žrtev, sta nastali dve odlagališči odpadkov:²⁶

Po drugi svetovni vojni se je na Teharjah zgodil dvojni zločin. Prvi, najgrozljivejši, je bil, da so v Bukovžlaku in na bližnjih moriščih pobijali nedolžne žrtve. Drugi zločin se je zgodil, ko so njihova mrtva telesa polili z žlindro ter prekrili s smetmi. (Stanislav Lipovšek 2015, v: Pesjak 2022: 150)²⁷

»[Z]aradi skrivnosti, ki jo zakriva zemlja, odpadni material in jo raztaplja voda teharskega jezera« (Kramberger 2004, nav. po Pesjak 2022: 152), se o tem kraju ni smelo govoriti, kaj šele mu priti blizu. Kaj pa je gnalo pesnika Minattija, da je moral, da si je upal peti o *takem* prostoru:

Gnile vode
požrešni ribji gobci
vodene oči
ki od povesod preže
labirint ščavja in ločja
vodene oči
od povesod preže
Čuječi somrak
sluzasta gomazeča
bitja v blatu
z muljem v očeh
z usti zalitimi z vodo
da se še vpiti ne da
kdaj pa kdaj
senca velike ribje plavuti –
in v škregah
pretrgano zagrga
labirint labirint
umazane pene
v spletu gnijočih
lišajstih brad

²⁶ Dolino pod taboriščem so zgradili najprej z eno pregrado in vanjo spuščali strupene odplake sadre iz Cinkarne, nato pa nad njo še eno pregrado, kjer so oblikovali osrednje celjsko komunalno odlagališče (Pesjak 2022: 140).

²⁷ »V Bukovžlaku se je zgodil ne samo množičen pomor političnih nasprotnikov, temveč tudi izničenje njihovega spomina. Ljudje vseh starosti in obeh spolov so bili predelani v snov, dobesedno v odpadno snov. [...] bili so zadelani v nič z odpadki, s pozabo in z molkom.« (Brane Senegačnik 2015: 150)

striženje strganje škrtanje
požirajočih čeljusti
sleherni gib
umik ali napad
Negiben svet
molk zelene teme
vodene oči
od povsod preže (Minatti 1970: 101)

Druga pesem v ciklu z metaforo »Velike ribe« pravzaprav tematizira Orwellovega Velikega brata, ki ima vse pod nadzorom: »zakaj moje nepremično oko / vse vidi: tudi tvojo misel črv« (Minatti 1970: 103). Tretja pesem se spet vrne k tistim tam spodaj: pod vodo ali k zasutim pod prst in pesek. Elegično. Naturalistično. Sarkastično.

Ohranjeni čevlji iz jame pod Macesnovo gorico v Kočevskem rogu²⁸ nazorno potrjuje, kako so zmetani vanjo »hlatali za kapljo čiste vode«. In kdove, kaj se je dogajalo med tistimi, ki so se zatekli v stranske rove in jim je bilo jasno, da zanje kljub začasni rešitvi ni izhoda:

Mi smo majhni majhni
majhni smo mi
tu spodaj
na dnu
negibna lepljiva luža
v škregah
naša majhna usta
hlatajo za kapljo
čiste vode
Majhni smo mi
majhni majhni
tu spodaj

²⁸ Prim. razstavo in film *3450 umorjenih – Jama pod Macesnovo gorico – slovenski Katin*. Od aprila do septembra 2022 so arheologi v breznu pod Macesnovo gorico izkopali posmrtno ostanke 3450 moških, umorjenih od 2. do 10. junija 1945. Jama je bila delno minirana že leta 1945, ko so se izvajali poboji, sledilo pa je veliko miniranje čez okoli deset let, ko so razstrelili celoten strop jame. Zaradi razdrobljenosti kosti povsem natančno štetje žrtev ni bilo mogoče. Okoli polovica, več kot 1750 jih je bilo starih nad 24 let, več kot 800 jih je bilo starih med 20 in 23 let, več kot 800 pa manj kot dvajset let. Nobeden pa ni bil mlajši od 14 let. (Zloženska za obletno mašo na grobišču v Bukovžlaku, Župnija Teharje, 6. 10. 2024).

na dnu
 Zakon močvirja
 nas davi
 peska nam je nasul
 v oči
 naša pota je prepredel
 s pastmi in zankami
 koljemo se
 popadamo naravnost
 prek rame
 od spodaj
 grizemo v trebuh nogo tilnik
 žvečimo hitro
 žvečimo vztrajno
 žvečimo ko nas žvečijo
 žre nas labirint
 naš glas ne seže daleč
 naš glas ne seže visoko
 gost zelen molk
 ga razje
 vodene oči
 zabliskajo iz zased
 Naša majhna usta
 so žejna
 naša majhna usta
 se spominjajo
 živih čistih izvirov (Minatti 1970: 104–105)

Pesem *Termitnjak* se začenja, kot da bi lirski osebek imel pred očmi Hudo jamo in govori tisti vrženi, ki se je z upanjem na rešitev prebijal od ene pregrade do druge in naposled omagal: »Ne pregrizeš se čez ta prag / ne prevrtaš zidu« (Minatti 1970: 115). Pesem se nadaljuje kot pretanjena kritika družbenega sistema, predstavljena v živalski svet.²⁹ Iz poante je jasno, da lirski osebek misli na

²⁹ »Ne pregrizeš se čez ta prag / ne prevrtaš zidu // tekajmo tekajmo mravljice / naravnost ali naokoli / navzkriž ali počez / Kakorkoli / Za mrvico sanj / za drobcem nekakšne sreče / mravljice / trgajmo se za mastnega hrošča / z brezzobimi čeljustmi / grabimo si izpred nenasitnih ust / marljive mravljice // Nekoč je rjovela zemlja / in rjoveli možje / in žene so bile možje / in otroci možje / [...] bridek priokus v ustih enih / posmeh v drugih / dandanes / raznežena pravljica / v spominu postarnih vojakov / v podstrešnicah ali za točilno mizo [...] // Ne pregrizeš se čez ta prag / ne prevrtaš zidu / Na vsaki nogi tenka nevidna nitka / in okoli vratu« (Minatti 1970: 115–116).

svoj čas³⁰ in ne na preteklost. Toda pesnikova dojemljivost zanjo je zavibrala v neslutene globine, res prav do črnega dna. Metaforična izjava, da je Minatti v *Termitnjaku* dosegel »črno dno« (Paternu 1999: 122), je z novimi odkritji zadela žeblico na glavico. Postala je dobesečno dejstvo.

V pesmi *Obraz*, zadnji v zbirki *Bolečina nedoživetega* so vrstice, ki jih ni težko navezati na pobite in pomorjene nesrečnike, a enako bridko je, da se lirski osebek doživlja njim enako:

Truden sem pravim
upehana žival
ki jo gonijo
zdaj s sladko besedo
zdaj s kolom
mimo vseh postaj
in si želi samo še
tiste poslednje
da bi se vdano stegnila
truden sem pravim

Številka sem pravim
ki jo je neka neznana
vsegamogoča roka zapisala
v nekakšno razpredelnico
brezoseben mrtev drobiž
postavka v tujem računu
tilnik za vsakršen jarem
tarča za kdovekatero kroglo
trebuh za katerikoli bajonet
številka sem pravim [...] (Minatti 1970: 119–120)

Mitja Mejak blagohotno pojasnjuje velikansko razočaranje Minattijevega rodu:

³⁰ Minattijev lirski osebek je do skrajnosti kritičen. Pogreša pokončnost, načelnost, človeka. Saj ga ni več: »Brezlična gmota / brez hrbtenice / z okrnelimimi nožicami / ki trzajo še v snu / ko da tečejo tečejo / da jih kdo ne prehiti – / z rokami / do lopatastih komolcev / ki grabijo naprej / in k sebi / grabijo / da jih kdo ne prehiti – Nobene zanesljivosti ni več: zgoraj ni več zgoraj / ampak spodaj / je malce v stran / in navkreber / in levo je nazaj / vse je odvisno / od številke / nosu in čevljev« (*Hrbtenica*, Minatti 1970: 111–112).

Po vojnih izkušnjah groze, upora in napora ga je prevzel zanos zmagoslavja. Njegovo zaupanje in vera v smisel zgodovine sta bila tako čista in idealna, da sta bila že od začetka obsojena na neuspeh. Življenjsko je, da se čudovita vizija izkaže za iluzijo in čista vizija človečnosti v vsakdanji, pogosto trdi resničnosti razpade, in to iztreznitev ta rod občuti kot veliko bolečino. (Mejak 1973: 78)

Kamen kot stična točka med Menartovo in Minattijevo poezijo

Janez Menart je v Beli Krajini leta 1960 napisal pesem *Requiem*. Že naslov nedvoumno nakazuje njeno sporočilo, saj pomeni mašo zadušnico. Tukaj vzbuja pozornost zaradi motiva kamna, ki se pojavi takoj na začetku kot kamniti podboj vhodnih vrat in se z oklepno kompozicijo tudi konča: Zlati / IHS / v kamnu nad vrati (Menart 1960: 66, 69). Pesem opisno tematizira propadanje slovenskega patriarhalnega življenja z vidika materialne, družbene in duhovne kulture. Starodavna, nekdanj trdna kmečka domačija nima prihodnosti, saj mladi rod ni več pripravljen delati na zemlji, ker so ga z domačega praga pritegnile druge vrednote.

Pred sivolasi dedom se v notranjem govoru vrtil film, kako bo propadel njegov rod. Lirski oziroma izjavni osebek ga sočutno spremlja:

O, v kamen vklesani jok!
 [...]

O, trikrat ubog

ti moj sivolasi pravnuk,

[...]

Ti zadnji, ki sam, zapuščen od otrok,

na vegasti klopi pred hišo sediš

in mračen se vtapljaš v jesenski mrak

in kot da si v mislih že sklenil naš krog,

strmiš na izlizani hišni prag!

O, koliko nog, o koliko rok,

dan za dnem, dan za dnem,

[...]

okamenelo je v tistile breg,

v tale vodnjak in v ta svinjak

in v ta dimnik in v streho in v zid

in v tehle troje stopnic
in v tale kamniti prag!

O, koliko nog, o koliko nog,
koliko belih tančic,
koliko črnih krst,
da vdal se je kamen za plitki lok! (Menart 1960: 67–68)

Menartov lirski osebek je res zazrt v »zlato IHS v kamnu nad vrati«, toda bolj ga vznemirja »izlazani hišni prag«, »tale kamniti prag«, kjer »vdal se je kamen za plitki lok« in bo vanj poslednji »strmel« belokranjski dedov pravnuk. Veliko nog je stopalo čezenj na poti na vsakdanje delo, pri odhodi v svet in ga hrepenelo še kdaj prestopiti.

Šele v tem kontekstu prav zableščijo vrstice iz Minattijeve najbolj priljubljene pesmi *Nekoga moraš imeti rad*:

Nekoga moraš imeti rad,
pa čeprav trave, reko, drevo ali kamen [...]
 ker kamen pozna bolečino
– Koliko težkih nog
je že šlo čez njegovo nemo srce – (Minatti 1970: 98)

Medtem ko sta v Menartovi pesmi človek in kamen pojmovno še razločena, in je kamen lahko metonimija³¹ za kamniti prag pri domači hiši, je pri Minattiju antropomorfiziran. To pride posebej do izraza, če pri tem mislimo na domači prag. Lahko pa vztrajamo pri razlagi, da gre v vseh treh primerih za kateri koli kamen na tleh – v smislu sožitja z naravo.

To je najbolj izrazit in ploden primer medbesedilnosti Minattijeve poezije, ki ga je zaznala tukajšnja obravnava.³²

³¹ V narečni rabi lahko tudi pomeni hišni prag. Avtopsija, Žiri.

³² Na slovensko klasiko se navezuje pesem *Svidenje* (Božič 1976: 391), saj je edina sonetno oblikovana. Sonetu dodana (15.) vrstica v poanti okrepi vsesplošno materinsko sočutnost. Tako rekoč predsmrtnica *Že mi tišina zaliva usta* se v začetku navezuje na Balantičeva *Zasuta usta* (2008: 121): »Že mi tišina zaliva usta. / Kričim, / a nihče ne sliši / mojih ggrajočih krikov. / Odnáša me. / Nezadržno odnáša / na obrežje brezčasja. // Prepoln zvokov in barv / ptic in trav, / neba in zemlje / se bom vdano skrčil / ob nogah drevesa Življenja in smrti / in kot dete v materinem telesu / v utripa-

Menartovi *Časopisni stibi* in medvojna publicistična poezija

V slovenskem odporiškem pesništvu 1941–1945 je v grobem opaziti dva toka. Prvi je bil tih, nerazumljen, vendar v ustreznem okolju cenjen in spoštovan. To je navzven brezinteresna lirika, pesništvo v žlahtnem pomenu besede. Njemu je pripadal Ivan Minatti. Drugi tok je bil glasen, zavzet in učinkovit, izviral je iz zunanjih pobud, pogosto so ga podpirali in v njem tudi sodelovali ustrezni forumi (politkomisarji, kulturniki, člani SKOJ). Zadevna esejistika in beloruska, poljska, srbska oziroma hrvaška strokovna literatura (I. A. Spivak, J. Świąch, Miloš Bandić, Dunja Rihtman-Auguštin) govorita v tej zvezi o publicistični poeziji in publicističnih žanrih. Budnica, satira, posmrtnica, reportažnica in himna že s svojimi imeni dokazujejo, da je ugotovitev o publicistični poeziji ustrezna predmetu. To težnjo v slovenskem primeru potrjujeta pričevanji Mateja Bora in Jožeta Javorška, da naj bi pisala za plakate (Smolej 1971: 159; Javoršek 1972: 66) in nenazadnje številni dokazi, da je bil v partizanskih glasilih vedno prostor za pravkar naštete žanre (Stanonik 1995).

In nazadnje: če se strinjamo, da je za pravilno presojo vsakršnega kulturnega pojava treba upoštevati, da »kultura nobenega zgodovinskega obdobja ni plod samo tistega obdobja, ampak vselej tudi povzetek vsega dotedanjega razvoja človeštva in danes naroda in družbe« (Zupančič 1979: 84–85), ali je res zgolj naključje, da so leta 1960 izšli Menartovi *Časopisni stibi*, ki so z naslovi merili na dnevniške rubrike (Menart 1960: 131–134) in s svojo kritično vsebino vnašali svežino v zapovedani javni kurz.

Sklep

Pri Ivanu Minattiju je »od vsega začetka obstajala bivanjska in ustvarjalna enovitost človeške in umetniške avtorefleksije« (Predan 2009: 215). V vojni čas se vrača z motiviko breze, ki jo razumem kot daljni odmev na polemiko o tem drevesu v kulturni politiki znotraj NOB in revolucije. Po drugi strani Minatti preseneča z nekaterimi motivi, ki se zdijo navezani na Teharje, Hudo

joči globini večnosti / dolgo, neskončno dolgo poslušal / dihanje njegovih korenin.«
(Minatti 1994: 157)

jamo in Macesnovo gorico ter morda preroško napovedujejo odkritje teh in drugih smrtonosnih brezen. Minatti se z motivom kamna medbesedilno ujema s pesmijo Janeza Menarta o propadu kmečkega sveta. Menartovi *Časopisni stibi* utegnejo biti sodobna in kritična izpeljava bogate medvojne ilegalne publicistične dejavnosti.

Naj svoj prispevek sklenem nekoliko osebno. Čeprav je naslov ene od reprezentativnih knjig o »narodnoosvobodilnem boju« *S puško in knjigo* (Repe 2015), je v njej za knjigo malo prostora.³³ Najbrž zato, ker je partizansko književnost s svojega vidika obdelal že Miklavž Komelj in si pri tem, drugače od drugih recenzentov,³⁴ privoščil kritiko mojega dela (Komelj 2009: 210), s katero je zbaliziral večletni poglobljeni študij za teoretični model, ki bi z empirično analizo zajel izredno heterogeno snov slovenskega odporniškega³⁵ pesništva (iz kaosa v kozmos); to se mi je izkristaliziralo v dveh shemah za vodoravno in vertikalno klasifikacijo slovenskega odporniškega pesništva (Stanonik 1995: 360, 363).³⁶

Na koncu še hvaležen spomin in zahvala Franciju Šaliju³⁷ in na drugi strani Rudiju Šeligu,³⁸ ki sta po petih letih odklanjanja podprla izid zbirke *Most* (2000), antologije pesmi iz druge svetovne vojne, ne glede na to, na kateri strani so se znašli njihovi avtorji.

³³ Boris Paternu je omenjen samo dvakrat, pač pa je med citiranimi avtorji vsaj šestkrat naveden Komelj, toda z napačnim imenom Matjaž (Repe 2015: 400).

³⁴ V nasprotju z recenzijami Vide Deželak Barič (1996), Mirana Hladnika (1995/1996), Antonije Bernard (1996), Viktorja Guseva (2000, prevod 2001), Frančka Bohanca (2002).

³⁵ Odločitvi pri objavi disertacije za zamenjavo prvotnega pridevnika »narodnoosvobodilno pesništvo« za širši pojem »odporniško pesništvo« je botroval premislek, da v analizi obdelano gradivo nikakor ni izhajalo zgolj iz »narodnoosvobodilne« baze, ker zanjo avtorji niti niso imeli možnosti: zaporniki, taboriščniki, slovenski vojaki v nemški in italijanski vojski, in tudi tisti iz zaledja, ki so si upali priznati, da niso bili člani OF, kar se da preveriti v popisnih listih k posamezni pesmi. Je pa najbrž res, da sem si tedaj to upala javno izraziti.

³⁶ In tega veselja mi ne more vzeti nihče, tudi krivično in žaljivo pisanje na moj račun, kot je Komeljevo, ne. Tako sem napisala že ob neki drugi podobni priložnosti (Stanonik 1994: 3).

³⁷ Franci Šali, nekdanji tajnik CK ZKS, direktor Tiskarne Novo mesto, Dolenjska založba.

³⁸ Pisatelj Rudi Šeligo, le pol leta minister za kulturo Republike Slovenije v vladi Andreja Bajuka.

Viri in literatura

Arhivski viri

Inštitut za zgodovino delavskega gibanja (Inštitut za novejšo zgodovino), Ljubljana:

IZDG 252 III 3 (Minatti, Ivan: Pri nas je lepo)

IZDG 252 III 5 ([Minatti, Ivan]: Pismo materi iz groba. *Stenski in žepni časopisi v IX. korpusu*, nepaginiran tipkopis [prim. Stanonik 1973: 756])

IZDG 696 I 2 č (Minatti, Ivan: Pri nas je lepo, s popravki)

IZDG P/191-I, št. 7 (Minatti, Ivan: Okrog ognjišča / Okrog peči. *Naša borba*, 3. Ciklostirano [prim. Stanonik 1995: 83])

Tolminski muzej, Tolmin:

TM mapa 701

Diplomski nalogi

BOŽIČ, ALENKA, 1976: *Slovensko narodnoosvobodilno pesništvo na Tolminskem*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta.

STANONIK, MARIJA, 1973: *Slovensko narodnoosvobodilno pesništvo 1941–1945 na Gorenjskem*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta.

Literatura

BALANTIČ, FRANCE, 1984: *Muževna steblika*. Ur. Mitja Mejak. Ljubljana: Mladinska knjiga.

BERNARD, ANTONIA, 1996: Stanonik, Marija: Pozdravljeno trpljenje [...] Na tleh leže slovenstva stebri stari [...] Iz kaosa v kozmos [...]. *Fabula* 37, št. 1–2, str. 180–185.

BERNIK, FRANCE, in MARJAN DOLGAN, 1988: *Slovenska vojna proza: 1941–1980*. Ljubljana: Slovenska matica.

BOHANEC, FRANČEK, 2002: *Odsvitane: literarno-zgodovinski liki*. Ljubljana: Viharnik.

DEŽELAK-BARIČ, VIDA, 1996: Marija Stanonik, Iz kaosa kozmos [...] *Prispevki za novejšo zgodovino* 36, št. 1–2, str. 287–292.

- DOBROVOLJC, FRANCE, 1985: Bio in bibliografija. V: Ivan Minatti: *Prisluškujem tišini v sebi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 215–225.
- GREGORČIČ, SIMON, 1964: *Poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- GUSEV, VIKTOR, 2001: Dragoceno delo slovenske filologinje. *Borec* 53, št. 591–593, str. 219–221. [Prevod iz ruščine.]
- HLADNIK, MIRAN, 1996: »Obljuba dela dolg«. *Jezik in slovstvo* 41, št. 5, str. 284–288.
- JAVORŠEK, JOŽE, 1972: *Usoda poezije*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- KALAN, FILIP, 1975: *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOCBEK, EDVARD, 1967: *Listina*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KOMELJ, MIKLAVŽ, 2009: *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba /*cf.
- KOVIČ, KAJETAN, 1985: Pesnik in čas. V: Ivan Minatti: *Prisluškujem tišini v sebi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 197–211.
- MEDVED, ANDREJ, 1981: Poezija in njena zgodovinskost. *Naši razgledi*, 13. marca 1981, str. 137.
- MEJAK, MITJA, 1971: Lirika Ivana Minattija. V: Ivan Minatti: *Pesmi*. Ljubljana: Partizanska knjiga. Str. 81–85.
- MENART, JANEZ, 1960: *Časopisni stibi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MINATTI, IVAN, 1945: *Pesmi, Bolniški list SVPB Franja*, št. 8, januar, 2–3.
- MINATTI, IVAN, 1954: V mladih brezah tiha pomlad. *Beseda* 4, št. 4–5, str. 193–194.
- MINATTI, IVAN, 1955: *Pa bo pomlad prišla*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- MINATTI, IVAN, 1963: *Nekoga moraš imeti rad*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MINATTI, IVAN, 1963: *Veter poje*. Ljubljana: Kurirček; Borec.
- MINATTI, IVAN, 1964: *Bolečina nedoživetega*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MINATTI, IVAN, 1965: Tistih solz človeka tedaj zares ni bilo sram. *Borec* št. 10, str. 811–814.
- MINATTI, IVAN, 1970: *Bolečina nedoživetega*. 2., razširjena izd. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MINATTI, IVAN, 1971: *Pesmi*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- MINATTI, IVAN, 1973: *Ko bom tih in dober*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MINATTI, IVAN, 1985: *Prisluškujem tišini v sebi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MINATTI, IVAN, 1994: *Bolečina nedoživetega*. [4. izd.] Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MINATTI, IVAN, 1999: *Pod zaprtimi vekami: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MINATTI, IVAN, 2009: *Vznemirila si gladino mojega tolmuna – pesem*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PATERNU, BORIS, s sodelovanjem IRENE NOVAK POPOV (ur.), 1995: *Slovensko*

- pesništvo upora*. Partizanske 2. Ljubljana: Dolenjska založba, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- PATERNU, BORIS, 1974: *Pogledi na slovensko književnost*. 1. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- PATERNU, BORIS, 1994: Minattijeva poezija. V: Ivan Minatti: *Bolečina nedožrtega*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 181–191.
- PATERNU, BORIS, 1999: Minattijeva pot skozi naš čas. V: Ivan Minatti: *Pod zaprtimi vekami: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 113–126.
- PESJAK, JANJA, 2022: Koncentracijsko taborišče Teharje in Spominski park Teharje. V: Bogdan Kolar idr.: *Pod plaščem svetega Martina: Župnija Teharje skozi čas*. Celje: Župnija Teharje, Celjska Mohorjeva družba. Str. 133–154.
- PREDAN, VASJA, 2009: Minattijeva lirična samopodoba. V: Ivan Minatti: *Vznemirila si gladino mojega tolmana – pesem*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 189–217.
- PREŠEREN, FRANCE, 1962: *Pesnitve in pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- REPE, BOŽO, 2015: *S puško in knjigo. Narodnoosvobodilni boj slovenskega naroda 1941–1945*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SIMČIČ, VLADOŠA, 1966: Spomini na partizansko gledališče. *Borec* 17 [i. e. 18], str. 522.
- SMOLEJ, VIKTOR, 1971: *Zgodovina slovenskega slovstva VII: Slovstvo v letih vojne 1941–1945*. Ljubljana: Slovenska matica.
- STANONIK, MARIJA, 1993: »Pozdravljeno trpljenje...«: *Poezija konteksta I = Borec* 45, št. 5–7.
- STANONIK, MARIJA, 1995: Diferenciacija literarne kulture med II. svetovno vojno in dileme slovenskega odporniškega [narodnoosvobodilnega] pesništva. V: Marija Stanonik: *Iz kaosa kozmos: Kontekstualnost in žanrski sistem slovenskega odporniškega pesništva 1941–1945* = *Borec* 47, št. 538–539, str. 75–97.
- STANONIK, MARIJA (ur.), 2000: *Most: antologija pesmi iz druge svetovne vojne, ne glede na to, na kateri strani so se znašli njihovi avtorji*. Novo mesto: Tiskarna Novo mesto, Dolenjska založba.
- ZUPANČIČ, BENO, 1979: [Kultura, revolucija in današnji čas]. V: *Kultura, revolucija in današnji čas: posvetovanje: podelitev domicila kulturnim delavcem OF*. Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF; Cankarjeva založba. Str. 68–91.
- ŽUPANČIČ, OTON, 1963: *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Intima v javnosti: poezija Ade Škerl v *Obledelih pastelih*

VITA ŽERJAL PAVLIN

Od *Sence v srcu* (1949) do *Obledelih pastelov* (1965)

Prvenec petindvajsetletne Ade Škerl *Senca v srcu* je izšel leta 1950 (z letnico 1949) v 1200 izvodih in bil kmalu razprodan. Izdaja zbirke se je zdela normalno nadaljevanje pesničinega opaznega prvega javnega nastopa na recitacijskem večeru mladih pesnikov ljubljanske univerze leta 1946, revijalnih objav od leta 1947, članstva v Društvu slovenskih pisateljev leta 1948 in v Zvezi književnikov Jugoslavije od 1. aprila naslednjega leta. In vendar se je mlada pesnica, ki je leta 1948 izstopila iz SKOJ-ja,¹ kmalu soočila s partijsko ideološko kontrolo, saj so nekateri kritiki že pred zbirko njeni intimni liriki, ki predstavlja začetek povojnega intimizma,² kljub priznavanju literarnih kvalitete očitali dekadentnost, razumljeno kot skrajni individualizem, in celo psihopatoškost (Škerl 2019: 264–265, Balžalorsky Antić 2019b: 70). Nato je prišlo do zapletov pri izdaji zbirke (Petrič 2019: 288), za katero je avtorica izbrala le ljubzensko-erotične pesmi, predvsem pa je doživela prevladujočo in po avtoričinem prepričanju (Škerl 2019: 264) tudi politično naročeno ideološko obsodbo družbene neprimernosti v zbirki objavljenih pesmi.³ Čeprav v njih pesnica še vedno oblikuje stereotipno prestavo o ženski, ki je »mila in vdana, potrpežljivo čakajoča, materinsko usmiljena in sočutna, do groba in onkraj zvesta izbranemu ljubimcu«⁴ (Novak Popov 2003: 256), in sodi njeno ustvarjanje

¹ Navedena biografska dejstva so povzeta po Petrič 2019: 287–296.

² Prim. Poniž 2001: 61; Balžalorsky Antić 2019b: 72.

³ Varja Balžalorsky Antić (2019b: 70) označuje izid zbirke za »enega osrednjih literarnih škandalov«, saj je bilo poleg revijalno izdanih negativnih kritik »organiziranih več debatnih večerov, na katerih se je morala pesnica v zagovor svoje poezije spopasti s kritiki in očitki, pa tudi pesniških srečanj po Jugoslaviji, kjer so govorili o knjigi. Kritike zbirke pa so istega leta celo izšle v konferenčni številki *Mladinske revije*.«

⁴ Na stereotipne atribute ženskosti v *Senci v srcu* opozarjata tudi Balžalorsky Antić (2019b: 68) in Petrič (2019: 290).

po tipologiji Elaine Showalter v prvo fazo posnemanja dominantnih patriarhalnih struktur (Balžalorsky Antić 2019b: 68–69), uradna kritika njene prve zbirke ni bila le politično-ideološka, temveč – kot opozarja Varja Balžalorsky Antić (2019b: 71) – bolj prikrito tudi seksistična, saj prikazana erotika v zvezi z neheroično smrtjo in »povrh vsega še prikazana z ženske perspektive in upodobljena izpod peresa ženske« ni zdrava, reproduktivna erotika.

Kulturno-politični škandal po izidu *Sence v srcu* bi bil za pesnico lahko dovoljšen razlog za odmik od javnosti, saj ga je občutila tudi kot napad in posmeh njeni osebnim intimi.⁵ Vendar do tega, vsaj kar se tiče njene udeležbe v pisateljskih krogih⁶ in revijalnih objav, ni prišlo. Objavljala je že takoj po prvencu (Petrič 2019: 303). Pesmi z lirsko snovjo o novi, uresničeni, a kratkotrajni ljubezni do Cirila Zlobca so nastale že leta 1949 (Petrič 2019: 296), torej še pred izidom *Sence v srcu*. Do izida druge zbirke leta 1965, v katero je enako kot v prvo vključila 39 pesmi, je, kot sem naštel,⁷ postopoma revijalno objavila 66 pesmi,⁸ v zbirko pa je iz tega časa ostalo nevklučenih 41 v zapuščini ohra-njenih pesmi (delno revijalno objavljenih, deloma ne).

Večina od teh objavljenih in neobjavljenih pesmi je nastala do sredine petdesetih let, kar pomeni, da bi pesnica lahko zbirko pripravila skoraj deset let prej. Razloga, zakaj tega ni naredila, ne poznamo. V poznih osemdesetih letih je Branku Hofmanu (1988: 306) na vprašanje, zakaj že vse od sedemdesetih let v revijah skoraj ne objavlja, odgovorila, da ni »začela pisati zato, da bi za vsako ceno objavljala«, in da si objave sploh ne želi, »ker ve, da bo svet, ki je oglušel od cirkuškega hrupa in žonglerstva«, njeni pesmi »nenaklonjen, da jo bo prezrl, poteptal, oskrnil«. V teh besedah so strnjene pesničine izkušnje deloma s prvo, še bolj pa z drugo zbirko, ki je v času modernistično-avantgardističnih estetik delovala anahronistično, »nerazburljivo«, kot je na zavihek

⁵ »In po tej ljubezni so sadistično skakali in jo zasmehovali kot izrodek, nikomur ljub, nikomur potreben, kot strupen izcedek srca.« (Žebovec 2007: 145–146)

⁶ Mozetič (2019) ugotavlja, da se je družila »z literarno srenjo, vsaj v petdesetih in šestdesetih«.

⁷ Uporabila sem bibliografijo, ki jo prinaša knjiga pesničinih zbranih pesmi *Speči metulji* iz leta 2019 (urednica Tanja Petrič), v kateri je ob tej objavljenih tudi sto pesmi iz avtoričine zapuščine ter natančna biografija, kar vse omogoča celovitejši pogled na pesničino ustvarjanje.

⁸ Nekatere tudi večkrat. Prim. Škerl 2019: 333–335.

zapisal (sicer nepodpisani) Ciril Zlobec, (Petrič 2019: 297) in bila deležna malo kritiške pozornosti ter relativno slabih ocen.

Nedvomno pa je pesničina negotovost pred novim knjižnim nastopom v javnosti obstajala že prej, saj je recepcijo prve zbirke doživela kot »sovražni sprejem«, ki je »še posebej zaostril mojo občutljivost«, »ker so mi umazali vse tisto, kar je bilo lepega v meni« (Hofman 1988: 307). In tudi pesmi, ki jih je pisala po *Senci v srcu*, so bile še vedno pretežno ljubezenske, nemalokrat z erotično dimenzijo. Občutek ogroženosti lastne intimne je bil morda še večji, če upoštevamo tezo Braneta Mozetiča⁹ (2019), da je pesnica, ki je od leta 1951 skoraj štirideset let živila z Mariborčanko Sonjo Plaskan,¹⁰ v nekatere od teh pesmi vključila lezbično temo, vendar jo je skrila z različnimi pesniško-jezičnimi sredstvi.¹¹

Za objavo zbirke se je tako odločila šele leta 1963 ob smrti matere (Pibernik 1978: 91), na katero je bila zelo navezana in kateri je posvetila zadnji razdelek z naslovom Mrtva žena. Ob tem se je zavedela, da se je s to zbirko tradicionalne poezije ponovno uprla »diktaturi estotov, kritikov in vseh drugih nazorskih nasilnežev« (Hofman 1988: 322).

⁹ O tem je leta 2019 na spletu objavil prispevek *Ada Škerl – plaba ptica (manj znani drobci iz življenja pesnice)*, ki ga upošteva tudi Tanja Petrič, urednica zbranih pesmi Ade Škerl *Speči metulji* iz istega leta.

¹⁰ Dve leti starejšo Sonjo Plaskan iz intelektualne mariborske družine, ki je bila med okupacijo internirana v Srbijo, od koder se je Sonja je vrnila s tuberkulozo, je Ada Škerl spoznala 12. 8. 1951, verjetno v Šmarjeških toplicah. Prim. Mozetič (2019). Petrič (2019: 282) dodaja: »Večina še živečih informatorjev njun odnos umešča med 'svojevvrsten prijateljski odnos', ki naj bi se stereotipno vzpostavil kot 'preživetveni akt' dveh razočaranih, bolehnih in samskih žensk, o katerem se nihče ni spraševal, ker naj bi obe gojili tudi kratkotrajnejše avanture s (poročenimi) moškimi.«

¹¹ Faderman (2002) navaja vrsto primerov iz svetovne književnosti vse do sedemdesetih let 20. stoletja, da so se lezbične književnice zatekale h krinkam, ko so pisale o lezbični ljubezni. Opozarja, da bralci potrebujejo precej biografskih podatkov, da razberejo pomen teh del.

Opazujoči in vložni subjekt v *Obledelih pastelih*

Svoje kljubovanje prevladujoči sočasni estetiki modernizma je pesnica morda nakazala že v naslovu druge zbirke, ki je izšla pri koprski založbi Lipa, in sicer z uporabo pridevnika »obledeli«, če ga razumemo kot zaznamovanost izbranih pesmi z minulim časom.¹² Pridevnik ima sicer ima svoj ustreznik v zvezi »vse bolj blede« (življenje) iz pesmi *Tako nenadoma* s temo minevanja, ki povzroča življenjsko usihanje in s tem uničuje tudi notranjo, bivanjsko lepoto. Seveda je mogoče konotativni pomen tega pridevnika razumeti tudi kot neizrazitost, obrabljenost. Tako je to naslovno besedo za presojo učinka te zbirke uporabil Boris Paternu (1967: 132) v *Slovenski književnosti 1945–1965*, kjer je zapisal, da je bil izid zbirke »s svojim skrajno tradicionalnim, resnično obledelim izrazom času tuj, malo slišen.«

V primerjavi z naslovom prve zbirke, ki z metonimijo srca nakazuje lirsko izpoved čustvenih stanj, naslov druge zbirke z likovnim izrazom pasteli – navezuje se na melanholično pesem *Jesenski pastel* – opozarja na umetniško posredovanost in estetizacijo lirskih sporočil ter tudi na večjo vlogo podobe oziroma opredmetenja čustveno-miselnih vsebin pesmi. Hkrati izbor likovne tehnike pastela za naslovno metaforo po avtoričini volji ali zgolj intuiciji asociira žensko avtorstvo, saj so se za pastel v zgodovini likovne umetnosti večinoma odločale slikarke, pretežno za portrete, tudi zaradi lahkotnosti in nežnosti pastelnih barv kot stereotipiziranih ženskih lastnosti.¹³ Prav plahost in nežnost pa sta tisti lastnosti, ki zaznamujeta prevladujoč avtorski pogled na žensko erotiko, prikazano v tej zbirki.

Naslov zbirke tako kot še izraz kroki v naslovu prvega razdelka Popotni kroki kaže na pesnično zanimanje za likovno umetnost.¹⁴ S tem je mogoče pove-

¹² Pesnica je čas izida zbirke označila za »čas hude moralne inflacije [...] s potrošniško miselnostjo in nemirnim hlastanjem«, ko »je tudi zvestoba samemu sebi izgubila svojo specifično težo, njena veljava pa je pridobila prizvok konzervativnosti«. (Hofman 1988: 322)

¹³ Za informacijo o tem se zahvaljujem umetnostni zgodovinki dr. Nadji Zgonik. Zanimivo, da je vtis lahkotnosti te tehnike označila s primerom »kot metulji«. Prav zveza »speči metulji« pa je naslovna sintagma pesničnih zbranih pesmi.

¹⁴ Leta 1952 je revijalno objavila pesem z likovnim naslovom *Tibožitje z vazo*, ki jo je objavila šele v zbirki *Temna tišina* (1992) v razdelku Tihožitja, v katerega je vključila tudi pesmi z naslovom *Tibožitje* in *Jesenska impresija*.

zati tudi njen motiv harlekina s konca 50. let, znanega predvsem iz Picassovega ustvarjanje od začetka 20. stoletja.¹⁵ Prav tako umetniški, glasbeni izraz, je v naslovu diptiha *Blejska preludija*, ob tem pa v tej poeziji pogosta tematizacija pretanjene zvočnosti prostora narave odraža impresionistično tradicijo njegovega sloga. K temu sodi tudi melodičnost ritmično urejenih, rimanih verzov (z rimo sta ubrani tudi naslovni besedi) s pogostimi ponovitvami verzov v pesmih (kar se v manjši meri pojavlja že tudi v *Senci v srcu*). Nedvomno pesnica prav v tovrstnem slogu prepozna tiste značilnosti poezije, ki jo je kot svoj umetniški kredo opredelila z naslednjimi besedami: »[Z]ame je poezija bila in ostala košček raja na zemlji, tisti vedno znova enkratni občutek neizgovorljive Lepote, preblisk svetlobe skozi temo, zgovorno upanje v najtišji tišini srca.« (Pibernik 1979: 87–91)

Od subjekta izjavljanja¹⁶ ločena pesemska podoba in opredmetenje lirskih sporočil zaznamujejo tri od štirih razdelkov zbirke. To je kot »oblikovalni premik« opazil že France Pibernik (1966: 100) v svoji oceni zbirke, v kateri je še zapisal: »Škerlova išče zunanjo, objektivno snov, predmetnost, ob kateri izraža svoj duhovni svet.« Objektivna snov uvodnega cikla sedmih pesmi Popotni krokiji so obmorska, predvsem grška mesta, zaznamovana z ostanki visoke antične umetnosti.¹⁷ Posredovana je, kot pove že naslov, na način »hitre skice« oziroma opisne poezije, v kateri je lirski opazovalec iz podob skoraj umaknjen, in kolikor je sploh izražen, je z metonimijo »oči« kot opazujoči¹⁸ ali »srca« kot doživljajoči subjekt.

Oksimoron Zgovorni molk v naslovu tretjega razdelka implicira tudi subjekte tovrstnega posrednega govora. Le v štirih pesmih je – tako kot v drugem razdelku

¹⁵ Pri nas ga je uvedel Maksim Sedej, delno tudi Gabrijel Stupica.

¹⁶ Prim. Balžalorsky Antić 2019a: 251.

¹⁷ Nastale so »na podlagi dvotedenskega križarjenja od Reke do Aten in nazaj, na katero se je Ada podala s prijateljico Ljubo konec avgusta leta 1960 in o katerem je v zapuščini ohranjen krajši dnevniški zapis« (Petrič 2019: 297). Potopisni pesemski cikli imajo tudi med slovenskimi pesnicami dolgo tradicijo, ki sega na začetke slovenskega ženskega avtorstva v drugo polovico 19. stoletja. Prim. Žerjal Pavlin 2012: 135–138.

¹⁸ In sicer v prvih dveh pesmih, v drugi z metaforo »jasne kamere oči«, ki pa nikakor ni Cankarjev »mrtev aparat«, saj posreduje estetska, čustveno-razpoloženska in miselna sporočila. V tretji pesmi je uporabljen splošni osebek »se zdi« in drugo-osebni glagol »gledaš«, ki pa prav tako označuje splošnega vršilca dejanja.

Status febrilis – uporabljen za liriko najobičajnejši prvoosebni subjekt izjave, ki navidezno sovпада s subjektom izjavljanja. V kar sedmih pesmih ostaja subjekt izjavljanja neizražen in le tretjeosebno poroča o različnih lirskih personah. Šest pesmi vložnic pa omogoča neposredni, prvoosebni govor mrtvi partizanki, gledališkemu liku harlekinu, a tudi bolnišnični sobi in predmetom (termometru, cestni svetilki, smetišnici). Čeprav je pesnica vložnice uporabila že v prvencu, in sicer v t. i. »moških« pesmih,¹⁹ ki tvorijo drugi razdelek Njuna ljubezen, ko si je takó morda prilagodila zgled Gradnikovih vložnic z žensko govorko, so vložnice z govorcami, ki so personalizirani predmeti, za pesnico novost, čeprav bi bil tudi zgled zanje lahko Gradnik s tovrstnimi vložnicami v zbirki *De profundis*.²⁰

Vložnice pesnica uporabi tudi za devet pesmi sklepnega razdelka zbirke z naslovom *Mrtva žena* (materij v spomin), v katerih mrtva ženska s pesniškim postopkom nagovora pojmov, določenih v naslovih, opredeljuje svoje razmerje do življenja in smrti oziroma do različnih življenjskih spoznanj. Prva pesem *Zemlji* in zadnja *Življenju* sta bili (sicer v obratnem zaporedju) pod skupnim naslovom *Iz cikla Mrtva žena* objavljeni že leta 1951. Po smrti pesničine matere sta bili revijalno objavljeni le dve pesmi (*Bolečini* in *Smrti*), vse druge pa v petdesetih letih, kar kaže, da je bil vložni govor cikla prvotno zamišljen le kot pesniški postopek, ki iz gradnikovsko zagrobne perspektive – pesnica jo je sicer uporabila že v *Senci v srcu* z vložnico, v kateri se v razdelku Nagrobna lučka oglašajo mrtev ljubljani moški –večinoma omogoča izrekanje zaključene, celovite življenjske refleksije.

Tako je vsaj deloma mogoče pritrditi Pibernikovi (1966: 100) ugotovitvi, da se je z uporabo zunanje snovi in popredmetenih oziroma vložnih subjektov »neposredna čustvena prvina precej umaknila razmišljanju.« To v največji meri velja za zadnji razdelek, deloma tudi za osrednji Zgovorni molk. Hkrati je raba tretjeosebnega govora in prvoosebnih vložnic predvsem ob ljubezensko-erotični temi pesnici omogočila distanco, s katero se je morda želela zavarovati pred posegom javnosti v njeno intimo. O zavestnem prikrivanju osebne razbolele notranjosti pred zunanjimi opazovalci je sicer že takoj po *Senci v srcu*

¹⁹ Tako jih označi Poniž (2001: 61), ki opozori, da so »pozornosti vredna izjema v slovenski sodobni liriki«.

²⁰ Na primer v pesmih Žoga, Ogenj, Črv idr.

napisala nekaj pesmi z motivom maske oziroma harlekina (*Harlekinovo pismo*,²¹ *Harlekin, Na maškaradi*, delno I. pesem *Status febrilis*).

Je mogoče kot prikrivanje razumeti tudi to, da cikel *Status febrilis* z osrednjo ljubezensko-erotično temo, izraženo s prvoosebno lirsko junakinjo, v zbirki ni postavljen na začetek, čeprav je po času nastanka med najzgodnejšimi, temveč ga je avtorica umaknila za uvodno miren, opisno-estetski cikel *Popotni krokiji*, pesničin najnovejši izdelek, saj je bil revijalno objavljen šele leto pred izidom zbirke?

Ljubezensko-erotične pesmi v *Obledelih pastelih* in vprašanje spolne identitete subjektov v njih

Pesnica je po lastnih besedah v zbirko vključila vse, kar je po njeni presoji sodilo vanjo, »ne da bi razbijalo njeno vsebinsko kompozicijo« (Hofman 1988: 321). Čeprav je svoj pesniški sloves (in hkrati pogrom) dosegla prav z ljubezensko poezijo, zajema ta v drugi zbirki manj od polovice pesmi. Po drugi strani pa vključuje ljubezensko-erotično temo tri četrtine vseh v zbirko neizbranih pesmi od leta 1949 do 1965. Tako bi lahko že sredi petdesetih let 20. stoletja ponovno sestavila zbirko ljubezenske lirike, a se je desetletje zatem odločila za drugačno »vsebinsko kompozicijo« in se odprla tudi drugim temam, predvsem bivanjsko-refleksivni. Malo je verjetno, da se je tako hotela izogniti ponovnim očitkom zaradi tematske ozkosti, ki jih je bila deležna ob prvencu, ker je pesnica, kot je razvidno iz njenih izjav, zavračala nasilje kritikov.

Kljub manjšemu obsegu so tudi v drugi zbirki vredne posebne pozornosti prav ljubezensko-erotične pesmi. Med njimi je Brane Mozetič opozoril na znake zakrite lezbične poezije v ciklih *Status febrilis* in *Blejska preludija* ter vložnici *Ubiti toplomer*. Urednica pesničinih zbranih pesmi *Speči metulji* (2019) Tanja Petrič je ob teh v spremni študiji navedla še nekaj naslovov, tudi iz zapuščine (*Melanbolija*, *Zato ne misli več*, *Speči metulj* in *Iskrena piščal*), za katere prav tako ugotavlja »fluidne podobe in subjekte«. Sama pa dodajam še dva, in sicer

²¹ »Da, moj obraz je maska, maska pustna. [...] Ko v meni najbolj joče, v smeh našobim ustna [...] Prevara vse. Vse je igranje. // In le v nočeh, ko z mojim sva zrcalom sama, / zavržem [...] krinko«. (Škerl 2019: 89)

pesmi *Zemlji* ter *Strasti* iz cikla Mrtva žena. Hkrati pa opozarjam na nevarnost prehitrega posploševanja, da uporaba določenega jezikovnega sredstva, kot je na primer zgolj metonimična oznaka in zato spolna nedoločenost ljubezenskega partnerja ali partnerke ter cvetlična metafora, v vseh primerih šifrira lezbični odnos.

Tudi do tega je najverjetneje prišlo pri interpretaciji cikla *Status febrilis*, katerega nastanek Mozetič povezuje z nekajdnevnim obiskom Bleda pesnice in Sonje Plaskan avgusta 1952, in sicer zaradi motivne sorodnosti s pesničnimi priložnostnimi verzji, pripisanimi na fotografijo njiju dveh s Sonjo, ki jo je poslala mami, v kateri sta motiva ciklame in opečene kože,²² ki se pojavljata tudi v 3. pesmi cikla *Status febrilis*:

In lažnih ustnic nema govorica
sladkó se razbolela v ure je omamne,
ko še polegala med rdeče sem ciklamne,
ko rjava in razgaljena desnica

na izzivalno mi belino gole kože
vse prašnike osula je s prezrele rože,
ko mi v naslado zagorelem hipu
telo drhtelo je v pijanem hlipu. (Škerl 2019: 71)

Urednica Tanja Petrič možnosti branja cikla kot šifrirane homoerotike ne povezuje z blejsko snovjo, temveč z dejstvom, da je bil cikel ob revijalni objavi leta 1950 posvečen dr. B. Merljakovi, najverjetneje Boženi, poročena Lušicky, zdravnici internistki, rojena 1904, ki je po vojni delala v bolnišnici Valdoltra, od leta 1954 pa je z možem zdravnikom Karlom Lušickym živela v Sarajevu in nato v Mostarju. Posvetila v zbirki ni in verjetno ga zato Mozetič tudi ne komentira.

Vsekakor je cikel nastal, preden je Ada Škerl spoznala Sonjo Plaskan, če drži Mozetičeva navedba, da je bilo to 12. avgusta 1951. Zato je motivno sovpadanje zgornjih verzov zgolj slučajno. Motiv ciklame je pesnica uporabila že v naslovu in pesmi *Umirajoče ciklame*, ohranjene v zapuščini iz leta 1949, s tematiko minule ljubezni. Iz istega leta je prav tako neobjavljena pesem o razpadli ljube-

²² Verzi se glasijo: »Prepolna vseh dobrot sta / najina trebuha, dehti / v sobici ciklama – mala roža, / od sonca opečena najina / je koža. / In zdaj pozdrav pošiljata / ti tvoji potepuhi!« (Mozetič 2019)

zenski zvezi *Neodposlano pismo* s posvetilom za C. Z., ki ga Petrič (2019: 296) poveže z že omenjenim biografskim dejstvom, da je pesnica nekaj mesecev hodila s Cirilom Zlobcem.

Za interpretacijo navedenih verzov iz *Status febrilis* je pomembna tudi ciklična naracija, ki jo trdno povezuje katena, torej ponovitev zadnjega verza pesmi kot prvega v naslednji pesmi. V tej naraciji je opazen na videz protisloven, dvojni pogled ženske na erotiko. Erotika je sprva po izkušnji brez (obojestranske) ljubezni razvrednotena, čustveno prazna in osebno nepovezujoča – kot zapiše pesnica – le »kratka burka«, na koncu cikla pa ženska lirska persona erotiko priključuje celo kot »lepo laž«, saj ji predstavlja možnost sprejetja življenjske deziluzije. Začetno razočaranje nad erotiko je tako mogoče snovno povezati z razpadlo zvezo s Cirilom Zlobcem in pri tem metafora rož²³ v prvi pesmi (»in ljubljene oči, dva sveža rosna svišča«), ki jo tako Mozetič kot Petrič navajata kot šifro za partnerico, lahko označuje tudi moške modre oči (npr. Cirila Zlobca).

Zanimiv pa je zaključek cikla, ker se začenja brez jasne odnosnice za glagolske naveznike v nagovorni 2. osebi ednine, ki se – kot smo s kateno povezane pesmi navajani brati že od Prešernovega *Sonetnega venca* – najverjetneje navezujejo na besedo »Ljubezen« v prejšnji pesmi. Vendar je glede na posvetilo cikla ženski možno tudi branje te pesmi kot čutno močno doživljanja lezbične erotike in izraz gradnikovske želje po njeni uničujoči, ognjeviti strastnosti. Tudi Mozetič navaja verze iz te pesmi: »O slast, kadàr se v vsej goloti mi predaš, / kadàr me tvoj objem v omotičnost izmuči. // A preden zapustiš me, me pogubi, / razžgi me vso z ognjenimi poljubi.« (Škerl 2019: 74)

Z blejsko snovjo pa je nedvomno mogoče povezati diptih Blejska preludija, revijalno objavljen leta 1953, v zbirki pa vključen v drugi razdelek, katerega naslovna besedna zveza Zgovorni molk, ki jo je tudi mogoče povezati s motivom prikrivanja, je prevzeta prav iz tega diptiha.²⁴ Mozetič (2019) ugotavlja, da pesnica v diptihu sicer uporablja moško obliko, a se izražanju spolne identitete

²³ Pač pa bi bilo mogoče kot šifro lezbične erotike interpretirati metaforo rož v pesmi *Narcisi*, prvič objavljeni 1956, z verzi, ki kot kvaliteto erotike poudarjajo nežnost in milino, simbolizirano z belino in nežnostjo narcis: »O, ljubima v noč je kri vzplamnela [...] prižgala ljubezni stenj sta v poljube. / Učarana v nežnih gibov milino [...] v zaslanjani kretnji láhno zdrseli / iz njunih dlani narcisi sta beli.« (Škerl 2019: 83)

²⁴ »Zgovoren molk je šelestel v bližini.« (Škerl 2019: 87)

obeh pesemskih subjektov (z rabo metonimij) tudi izogiba, kar kažeta njegovi navedbi, in sicer iz prvega preludija: »V čolniču v mrak telo je ob telesu / prisluškovalo stišani piščali.« in iz drugega: »Zvenela v noč dveh src je govorica; / sijali so pogledi vdano in otroško.« (Škerl 2019: 86–87) Mozetič opozarja tudi na nenavadno rabo slovničnega spola v metafori druge pesmi: »Ob jezeru na ostareli korenini / sedela sta – dve plahi, plahi ptici.«²⁵ V tej pesmi poudarjene plahost, »vdanost«, »otročkost« so lastnosti, ki jih je Ada Škerl pripisovala ženski že v *Senci v srcu*, tu pa so to značilnosti obeh ljubezenskih subjektov, ki sta s tem feminizirana, kot ugotavlja že Tanja Petrič (2019: 298–299).

Paternu (1967: 132) je ta diptih znotraj celotne zbirke označil za izjemo, ker »[e]dino tu doživetje ljubezni prestopi krog bolesti in samote ter najde neko srečno, zadoščeno ubranost.« Skladnost telesno in čustveno (»Zvenela v noč dveh src je govorica«) zbližane dvojice v obeh pesmih odlikava prav tako, pomirjeno in lepotno podobo večerne jezerske pokrajine, v katero je vključena. Njuna »vdanost« in »otročkost« je nasprotje sleherni grobosti in polasčanju, že naslov pa nakazuje možnost nadaljevanja zveze, tudi v »čar in mik« erotike, na kar zanimivo namiguje uporaba verzne prestopa in besednega reda v drugi pesmi: »Na korenini sta sedela in v goloti / pred njima noč je razgrnila čar in mik.« (Škerl 2019: 87)

Istege leta 1953 kot *Blejska preludija* je bila revijalno objavljena še pesem z erotičnimi motivi *Ubiti toplomer*, na katero je opozoril že Mozetič, saj je najbolj neposredno povezana s Sonjo Plaskan. Pesnica je namreč v svojem osebнем izvodu *Obledelih pastelov* pod naslov pripisala »za S. P.« V tej vložnici je govorec naslovni »toplomer«, kar je avtorici omogočilo izraziti erotično privlačnost ženskega telesa, čeprav je zaradi moškega slovničnega spola »toplomera« govorni subjekt moški (»čutil sem dotik nje grudi nežne«). Z uporabo še enega posrednega postopka, to je primere, je upesnjen tudi (želeni) ljubezenski akt,

²⁵ Mozetič (2019) navaja besede Vena Tauferja, da se je v pesniških krogih za pesnico uporabljal prav izraz »plaha ptica«. Petrič (2019: 298–299) sintagmo komentira: »Čeprav je edninska raba fraze 'plaha ptica' v slovenščini pogosta in ni vezana na spol objekta, se zdi njena dvojninska različica kljub temu nekoliko bolj označena, s čimer se interpretativne možnosti odprejo, v kolikor odločitev seveda ni zgolj ritmično-metrične narave.« Opozarja, da je pesnica sorodno zvezo »plah metulj« uporabila v pesmi *Melanbolija* iz leta 1951 v verz: »potem zaspi kot plah metulj na moji rami«, čeprav prav tako uporablja moško obliko dvojine.

ki ga je zaradi kontekstualizacije s posvetilom mogoče brati kot lezbični odnos: »ležala sva, kakor ležita ljuba / v ljubezenski drhtavici nekje samá / in govorita si s strastjo poljuba.« (Škerl 2019: 81)

Zdi se, da je uporaba vložnice v tej pesmi še korak naprej v primerjavi z verzi »rada bi postala tvoje sobe ključ« iz pesmi *Preprosta iskrenost* v prvi zbirki ali »Rada tvojih vrat bilà bi kljuka« iz neobjavljene pesmi *Rada tvojih vrat* ... iz leta 1945, v katerih »si govorka želi najneznatnejše, pa četudi popredmetene platonske bližine«. (Petrič 2019: 293) Vendar v pesmi *Ubiti toplomer* govorec občudovane ženske ne dialoško nagovarja, temveč o njej govori tretjeosebno, saj podoživlja pretekli dogodek (»Pred leti je biló«). Njeno bolezen pojasni kot posledico ljubezenskega razhoda, po njeni ozdravitvi (»je dragi njen pozabljen«) pa se čuti zapuščen (»ubit, zavržen in nerabljen«).²⁶ Če beremo pesem kot homoerotično, potem s koncem tematizira tudi krizo tega odnosa, na katerega očitno vpliva konkurenčnost drugih odnosov partnerice.

V razmislek o homoerotični dimenziji pesnjenja Ade Škerl v petdesetih letih 20. stoletja bi po moji presoji veljalo ob že omenjenih naslovih pritegniti še dve pesmi iz razdelka Mrtva žena: *Zemlji* in *Strasti*. Prva pesem razdelka z naslovom *Zemlji* je bila objavljena leta 1951 v reviji *Novi svet*, in sicer v zadnji številki letnika, tako da bi lahko nastala že po pesničinem poletnem srečanju s Sonjo Plaskan. Govorka te vložnice je sicer mrtva, a razkrajanje njenega telesa je izrazito erotično,²⁷ saj bi bilo mogoče vsaj prvi dve kitici brez poznavanja naslova pesmi in cikla brati kot tematizacijo lezbičnega spolnega akta. V primerjavi z Gradnikovo žensko iz osme pesmi cikla *De profundis* (»mislila bom: ti si v zemlji, / s tabo se ta zadnja kaplja mojega telesa staplja / in porečem: 'Jemlji, jemlji!'«) pesnica zemlji ne pripiše vloge nadomestka še živečega partnerja, temveč postane zemlja – zaradi slovničnega spola – strastna spolna partnerica: »Težka, o pretežka padaš mi vsak hip v objem / in pri meni veseljačiš kakor blazna.« (Škerl 2019: 97) V tematsko polje zemlje kot posmrtnega razkrojevalca telesa sodi predvsem zadnji verz: »v zmagoslavju onemi tvoj divji rekviem«, pa še ta lahko glede na celoto pridobi

²⁶ Zanimivo, da je Balžalorsky Antić (2019b: 68) s skoraj istimi besedami opisala *Senco v srcu*, in sicer kot beleženje »ženske izkušnje zavrženosti, odvečnosti in brezizhodnosti.«

²⁷ Podoben motiv srečamo že v prvi zbirki v vložnici *Deklè, ne joči več* iz tretjega razdelka z besedami mrtvega moškega: »le zemlji moje se telo razdaja«.

drugačen, erotični pomen. Tudi v tej pesmi je lirska govorka »plaha«, »trudna« (»Plaho vate tiplje moja trudna kri«), »krotka« (»Krotko ljubijo lasje te«), a vendar daje erotično pobudo. V nasprotju z njo je partnerica »pohlepna« (»in v pohlepu tvojem se v nalive spreminja«), »razuzdana« (»Ti mi v razuzdani strasti legaš na oči.«).

Kljub erotični, najverjetneje tudi homoerotični motiviki v pesmih *Obledelih pastelov* prevladuje (z izjemo *Blejskih preludijev*) v tej zbirki kot že v prvi občutje čustvene nepotešenosti in bolečine. V pesmi *Življenju* iz razdelka *Mrtva žena* je življenje »le čustev zmeda / in dvomov bolečina in prevar«, v pesmi *Ljubezni* iz tega razdelka je o naslovnem pojmu zapisano: »in čaraš v srca smeh, za smehom bol in jok«. (Škerl 2019: 98) Tudi v pesmi *Strasti*, objavljeni leta 1954, mrtva lirski govorka, čeprav je bila deležna zelene erotične strasti, ki jo glede na slovnični spol nagovorjene strasti ponovno lahko beremo kot homoerotiko (»Igrala si na vročo slo teles, / roké vodila v ljubkovanj si nizu; / gorela si mi v žilah, v ust ugrizu.«), v sklepu razočarano ugotavlja: »ostal grenak okus je le in čad srca.« (Škerl 2019: 99) Zbirko zaključuje pesem *Življenju* z verzom »Četudi kot bridkost, povrni se, povrni!«, (Škerl 2019: 105) ki med nasprotja razpetemu²⁸ življenju vsej deziluzivnosti navkljub pritruje.

Sklep

Pesnica Ada Škerl je v drugi zbirki kljub manjšemu deležu ljubezensko-erotične teme v primerjavi s prvo objavila nekaj zanimivih tovrstnih pesmi, nastalih že v petdesetih letih 20. stoletja, pri čemer je uporabila različne možnosti subjektne konfiguracije,²⁹ predvsem take, s katerimi je kot eksplicitna avtorica postavila distanco do lirskih person. Opazna je tudi nedorečenost pri določanju spolne identitete drugega, v erotični odnos vključenega subjekta, s čimer je zaradi biografskih dejstev in posvetilih pesmi odprta tudi možnost prepoznavanja tematizacije lezbične homoerotičnosti.

²⁸ »bilo si molk in krik, uživanje in beda, / zvodnik ljubezni moji in grobar.« (Škerl 2019: 105)

²⁹ Izraz povzemam po Balžalorsky Antić (2019a: 195–197).

Literatura

- BALŽALORSKY ANTIČ, VARJA, 2019a: *Lirski subjekt: Rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- BALŽALORSKY ANTIČ, VARJA, 2019b: Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij: Senca v srcu Ade Škerl. *Primerjalna književnost* 42, št. 1, str. 63–75.
- FADERMAN, LILLIAN, 2002: *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Škuc.
- HOFMAN, BRANKO, 1988: *Iskani in najdeni svet*. Ljubljana: Prešernova družba.
- MOZETIČ, BRANE, 2019: *Ada Škerl – plaha ptica (manj znani drobci iz življenja pesnice)*. <https://www.poesis.si/brane-mozetic-ada-skerl-plaha-ptica-manj-znani-drobci-iz-zivljenja-pesnice/>
- NOVAK POPOV, IRENA, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- PATERNU, BORIS, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PETRIČ, TANJA, 2019: »Kar sem napisala, sem napisala.« V: Ada Škerl: *Speči metulji: Zbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 273–330.
- PIBERNIK, FRANCE, 1966: Od Sence v srcu do Obledelih pastelov. *Sodobnost* 14, št. 1, str. 99–101.
- PIBERNIK, FRANCE, 1978: *Med tradicijo in modernizmom: Pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PONIŽ, DENIS, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- ŠKERL, ADA, 1965: *Obledeli pasteli*. Koper: Založba Lipa.
- ŠKERL, ADA, 2019: *Speči metulji*. Zbrane pesmi. Ur. Tanja Petrič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŽEBOVEC, MARJETA, 2007: *Slovenski književniki, rojeni od leta 1920 do 1929*. Ljubljana: Karantanija.
- ŽERJAL PAVLIN, VITA, 2012: Prvi pesemski cikli slovenskih pesnic. *Jezik in slovstvo* 57, št. 3–4, str. 129–143.

Beseda srca ali stvar-nost jezika: konflikt med intimizmom in reizmom

BORIS A. NOVAK

Intimizem

Eno izmed vsakomur znanih splošnih mest je podatek, da je zbirka *Pesmi štirih*, v kateri so skupaj knjižno nastopili Kajetan Kovič, Janez Menart, Tone Pavček in Ciril Zlobec, l. 1953 uveljavila poetiko intimizma. Po že kanonizirani oceni literarnih zgodovinarjev naj bi ta pesniška zbirka – skupaj z liriko nekaterih drugih, v istem času ali pa celo pred tem pišočih pomembnih pesnikov in pesnic, kot so Ada Škerl, Jože Udovič, Ivan Minatti, Cene Vipotnik, Lojze Krakar in Saša Vegri – prelomila s tedaj vladajočo estetiko socialnega realizma in uveljavila poetiko *intimizma*. Zbirka *Pesmi štirih* je tesno povezala te štiri pesnike. In vendar: kaj ima na ravni poetike Kovič skupnega z Zlobcem, da o Menartu in Pavčku ne govorimo? Natančno branje samih pesniških besedil pove: bore malo. Kovič ni zgolj *eden izmed* štirih pesnikov. Kovič je Kovič. En sam in edinstven. (Kakor je Zlobec Zlobec in Pavček Pavček.) Kar zadeva v istem času živeče in pišoče pesnike, pa ima Kovič neprimerno več skupnega s Kocbekom, Voduškom, Udovičem, Strnišo in Grafenauerjem. Ta ocena ni vrednotna, ampak zadeva vprašanje bližin in oddaljenosti poetik omenjenih pesnikov.

Naj značilnosti intimizma predstavim skozi prizmi po-etik Cirila Zlobca in Kajetana Koviča. Čeprav je uvrščanje avtorjev v gibanja in označevanje njihovih poetik z zbirnimi, krovnimi oznakami vselej redukcija specifičnega bogastva poetik posameznih avtorjev, je izraz *intimizem* posrečen. Meri na to, da je sredi hrupnega proslavljanja kolektivističnih vizij in nihilističnega prilagajanja stvarnosti ideološkim zahtevam tiha naravnost na človekovo notranjost (»srce«) in naravo kot edino pristno domovanje ranljivega človeka pomenila tudi vrnitev poezije k resničnemu pesniškemu jeziku. Da je pri tem premiku ljubezenska tematika ponovno prevzela vodilno vlogo, ne more biti nikakršno naključje, saj je po izgubljenih iluzijah sreče, ki naj bi jo zagotavljala popolna zlitost posameznika z množico (od tod pogosta raba prve osebe

množine v socrealističnem stihoklepstvu), ljubezenska dvojina ostala edina možnost realizacije posameznika in njegovega stika s sočlovekom. Generacija intimistov je na zgodovinski brodolom milenarističnih komunističnih projektov odgovorila s krhko, nežno, pastelno mehko liriko; naslednja generacija, zaznamovana z eksistencializmom – v poeziji predvsem Dane Zajc, Gregor Strniša in Venko Taufer – je na nasilje ideologije odgovorila na neprimerno ostrejši način, ki se je kazal tudi v radikalnejšem iskanju novega pesniškega jezika. Intimistična generacija je ob vsej svežini čutenja in izraza še zmeraj vztrajala pri tradicionalnih načinih izražanja ter je možnosti svojega umetniškega sporočila iskala znotraj meja, ki jih je bila v svetovni liriki na začetku 20. stoletja osvojila simbolistična in post-simbolistična lirika.

Pri vprašanjih forme pa velja biti previden. Če opazujemo široko zgodovinsko obzorje, je prav v obdobju intimizma prišlo do dokončnega preloma s tradicijo vezane besede in do uveljavitve prostega verza kot legitimne možnosti pesnjenja. Podrobnejši pregled pa ugotovi kompleksnejšo podobo tega zgodovinskega preloma. Le primer: začetek Zlobčevega pesnjenja je večinoma zaznamovan s prostim verzom, Kovičevega pa z modernizirano vezano besedo, potem pa sta v zrelih letih oba ustvarila mojstrovine v sonetni formi.

Evfoničen ritem Zlobčevega prostega verza je s svojimi spreminjastimi oblikami kot jezikovni barometer odčitaval erotične impulze, poglavitni vir Zlobčevega pesniškega navdiha. Njegov naravno zveneči verz je pomagal preseči zarjavele kalupe tradicionalnega stihoklepstva in socrealistične estetike ter je pomembno prispeval k odpiranju novih poti slovenskega pesniškega izraza. V petdesetih letih se je Zlobec boril v prvi fronti boja za uveljavitev prostega verza; ostal mu je zvest tudi v šestdesetih in sedemdesetih letih. Zato je toliko bolj nenavadno in pomenljivo, da je sredi osemdesetih let, ko je prosti verz suvereno vladal med izraznimi sredstvi slovenske poezije, pesnik začutil potrebo po formalno strožjem pesniškem jeziku. Kot bi sonetna oblika postala ritem pesnikovega dihanja.

Zlobec ostaja zvest temeljnim zakonitostim tradicionalnega italijanskega soneta, a se njegovo mojstrenje forme dogaja znotraj sodobnega pesniškega jezika. Del zavestnega prevzemanja in razvijanja sonetne tradicije (pri nas kljub Prešernu vse premalo znane) je tudi plodna Zlobčeva raba srednjeveške ciklične sonetne oblike, znane pod imenom *corona* (venec). Za *corono* je značilno, da se

zadnji verz vsakega soneta ponovi kot prvi verz naslednjega soneta, zadnji verz zadnjega soneta pa je pogosto odmev prvega verza prvega soneta; krog torej, venec. Kot sem podrobneje razložil v knjigi *Sonet* (Novak 2004), so *corone* lahko poljubno dolge. Iz *corone* se v Sienski akademiji razvijejo pravila sonetnega venca (*corona di sonetti*), ene najbolj zahtevnih pesniških oblik, ki ji je znotraj slovenske, evropske in svetovne književnosti prav Prešeren izbral umetniško veljavo in višino. Na Prešernovi sledi je na Slovenskem v dveh stoletjih nastalo nenavadno veliko sonetnih vencev, *corone* pa sva pisala le Ciril Zlobec in podpisani. Antološka je Zlobčeva *corona Ljubezen dvoedina* iz istoimenske zbirke (Zlobec 1993), ki obsega deset sonetov. Tudi pri Zlobcu ponavljanje prvih-in-zadnjih verzov poudarja sklenjenost kroga, kar nedvomno izžareva sporočilo o doživljanju časa in življenja kot krožne celote. Naslov *corone Ljubezen dvoedina* je Zlobčev neologizem, osebna pesniška skovanka, ki bo ostala zapisana v slovarju slovenskega pesniškega jezika (Zlobec 1993: 51). Vrsta podob iz jezikovne dediščine Svetega pisma in liturgičnih ritualov kaže, da je krščanska vera globoko prenetla otroka in mladeniča Cirila. Podobno učinkuje skovanka *telovzetje* iz istoimenskega soneta, objavljenega v zbirki *Dvom, upanje, ljubezen*:

Drug v drugega prelila sva se v eno,
zdaj sva kot dva zamaknjena kristjana,
zazrta onstran z dušo, presvetljeno

od mistične skrivnosti Razodetja:
drug z drugim zemeljsko obdarovana
strmiva v ta svoj čudež telovzetja. (Zlobec 2005: 77)

Delno drugačna je pesniška pot Kajetana Koviča. Kljub sentimentu, ki preveva večino zgodnjih pesmi, je med njimi tudi nekaj antologijskih, ki v embrionalni obliki vsebujejo vso Kovičevo poetiko in napovedujejo njegove poznejše lirske bisere. Taka je *Bela pravljica* iz *Pesmi štirih*:

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

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

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gazí po snegu.
Ena izmed njih je moja,
nanjo pada, pada sneg. (Kovič 2009: 9)

Kljub prvoosebni izreki, ki zaznamuje večino Kovičevih pesmi iz skupinskega prvenca, pa je med njimi tudi nekaj besedil, ki odstopajo od splošne uglašnosti. Paradoksalno in pomenljivo je, da je ena izmed najbolj »osebnih« prav pesem *Star klavir*, ki je formalno karseda neosebna:

V mraku ropotarnice počiva
zrinjen v kot, med skrinje in smeti,
star klavir, ki v svojem molku skriva
zven akordov, zlitost harmonij.

Prav nikogar ni, ki bi z večerom
bele tipke rahlo preigral.
Prah, ki ga prekriva, bo za zmerom
v razglašanih strunah obležal. (Kovič 2009: 15)

Sentimenta, značilnega za prvoosebne ljubezenske pesmi, tu ni – pesem je zgrajena na navidezno hladnem, distanciranem opazovanju stvari in ljudi, čutno nazorne podobe pa pridobijo simbolni pomen. Ta miniatura po »objektivnem« tonu spominja na Rilkejev princip predmetne pesmi (*Dinggedicht*). Upesnjuje glasbo, ki je utihnila ali pa je razglašena, se pravi neuglašena z novim časom; sredi svetlega, novega časa in pomlajenega sveta artikulira starost, staranje, umiranje ... V času prevlade ideološke prihodnosti nad sedanostjo se torej mladi Kovič nostalgичno ozira v preteklost. V študiji *Pesniška spirala Kajatana Koviča* sem takole interpretiral eksistencialno občutje mladega Koviča:

Mladi pesnik intuitivno čuti, da lirika piha iz preteklosti, iz spomina. Da iz spomina priteka osebna identiteta. Da v kolektivu prav zaradi vere v prihodnost posameznik izgubi samega sebe. Prav zato, ker nima spomina. Navidezno tradicionalistično oklepanje klasičnih pesniških oblik, temelječih na metrični pravilnosti in blagovzveničnih rimah, torej pri mladem Koviču izvira iz zavesti o ključni vlogi spomina. (Novak 2009: 499)

Pesem je »Hči spomina«, kot sem podpisani naslovil zbirko lirskih pesnitev, na podlagi starogrške mitološke zgodbe, da so bile Muze hčere vrhovnega boga Zeusa in boginje spomina Mnemosine (Novak 1981). Zanimivo: to zbirko je literarna zgodovina opredelila kot enega izmed začetkov slovenskega pesniškega postmodernizma.

Vrsta Kovičevih pesmi kaže, da je za njegovo videnje sveta od samega začetka pesniške poti značilno občutje »poznega časa«, usodne zamude, eksistencialni občutek, da je na svet prišel *prepozno*. Kajetan Kovič je namreč pripadnik generacije, ki je na oder zgodovine prišla *prepozno*: med drugo svetovno vojno je bil še otrok, in se vanjo torej ni mogel dejavno vključiti. Nemožnost *biti kos* strašnim dogodkom, ki so divjali okoli njega, pa ne pomeni, da je bil manj izpostavljen trpljenju. Morda od tod izvira Kovičevo obsesivno vračanje v otroštvo, gigantski osebni poskus s pesniško besedo obnoviti svet in življenje, kakršnih – morda – nikoli ni bilo. Od tod tudi temeljno bivanjsko občutje izvrženosti iz narave, iz varnega okrilja človeške družbe, celo iz lastnega življenja, kakor priča pesem *Pesnikovo življenje* iz l. 1956 objavljene zbirke *Prezgodnji dan*:

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

o veliki ljubezni in o sreči,
o mrtvih in nerojenih ljudeh,
o travi čez leta zeleneči
in o v starinarno postavljenih dneh.

Moja podoba se v sanjah izgublja.
Tuje življenje živim
in sredi domišljenih rim
sem nekdó brez imena. (Kovič 2009: 43)

Začetek pesmi razpre prostor med »urami spomina« in »urami pričakovanja«. Sedanjost, iz katere pesnik govori, je torej točka skrajne napetosti med mrtvimi in še nerojenimi – téma, ki jo bo pozneje, v magistralni zbirki *Labrador* (1976), Kovič artikuliral v ciklu *Dežele*, predvsem v pesniškem triptihu, treh medsebojno povezanih pesmih, naslovljenih *Dežela mrtvih*, *Dežela živih* in *Dežela nerojenih*, ki se konča z antologijsko zadnjo kitico:

Bela ptica, ki tiho leti
skoz neskončna okrožja:
eno perut iz prihodnosti,
eno iz domotožja. (Kovič 2009: 253)

A od te zrele formulacije se vrnimo k mlademu Koviču, kjer artikulacija še ni tako estetsko dovršena, je pa zaradi mladostne »izpovednosti« bolj nepo-

sredna. Sklepni formulaciji pesmi *Pesnikovo življenje* – »tuje življenje živim« kot »nekdo brez imena« – po svojem pesimizmu spominjata na Franza Kafko, po krizi Jaza pa na Arthurja Rimbauda in Fernanda Pessoa. Kljub navidezni tradicionalnosti ta pesem torej že izžareva temno svetlobo eksistencialnega občutja moderne dobe in moderne lirike.

A premislimo natančneje, kaj to pomeni – *biti brez imena*? Paul Valéry je nekoč iskrivo dejal, da je človeku njegovo ime najbolj lastno in v isti sapi najbolj tuje. Ime novorojencu podelijo starši, priimek pa je itak rodovno podedovan; ime torej slehernemu posamezniku prilepi družba, prihaja od zunaj. Ime predstavlja posameznika (v) družbi, je *lastno*-st, ki mu je v očeh drugih najbolj lastna, po kateri ga prepoznajo, a je samemu človeku – njegovi notranjosti – obenem najbolj tuja. Edina mentalna in kulturna – se pravi, družbena – struktura, ki preprečuje popoln razpad te skrajno razrahljane osebne identitete, se skriva v predzadnjem verzju te pesmi, vmes med obema artikulacijama tujosti: »Tuje življenje živim / in sredi domišljenih rim / sem nekdó brez imena.« (Kovič 2009: 43)

»Domišljene rime« so torej edini jez Jaza pred dvema breznom tujosti, družbene in lastne. Gre za izjemno jasno, a obenem večplastno formulacijo. To sporočilo se odlikuje z nenavadno radikalnim pesimizmom glede možnosti življenja in preživetja posameznika v skupnosti. Tovrstne formulacije bi prej pričakovali pri Danetu Zajcu ali Gregorju Strniši, se pravi pripadnikih naslednje, po sodbi literarne zgodovine radikalnejše generacije; to in podobna mesta v Kovičevi liriki, ki jih ni malo, je treba vzeti torej resno in *dobesedno*, če sploh želimo izmeriti vso globino njegove poezije. Zdaj lahko tudi vidimo, kako površne so tiste interpretacije, ki težo njegovega izrekanja človekove usode odpravijo s prelahkimi oznakami, češ da je mladi Kovič upesnjeval nekakšno intimistično idilo.

To mesto obenem kaže, kako velik pomen igra pesniška beseda v Kovičevem življenju. S poezijo, to krhko rečjo, ki jo v skladu s svojo, še tipajočo, mladostno poetiko rahlo ironično imenuje »domišljene rime«, njegov svet stoji in pade.

Medtem ko so bili njegovi pesniški tovariši Zlobec, Pavček in Menart močno zasidrani v pred-modernistični slovenski pesniški tradiciji, se je Kovič od samega začetka oplajal pri simbolizmu. Ker smo navajeni oznako *simbolizem* uporabljati le za literarne pojave, značilne za drugo polovico 19. stoletja

in začetek 20. stoletja (pri nas predvsem za t. i. *moderno* – Murna, Župančiča in Cankarja, manj Ketteja), je treba na novo premisliti naravo simbolizma in Kovičevo navezavo nanj.

Šalamun

VII. pesem cikla *Stvari* iz *Pokra* je ena ključnih Šalamunovih pesmi. Če katera, potem je ta pesem manifest reizma. Pripovedni ton, za katerega se na začetku pesmi zdi, da je zasidran v vsakdanjem življenju, s ponavljanjem besed in verzov pridobi močan ritem in zarotitveni ton, pesem pa se večpomensko poglobi. Naštevaje navidezno nepomembnih stvari (gugalni stol, srajca, kovček, balkonska ograja, star škorenj) doživi na koncu pesmi gradacijo preroških razsežnosti:

Narisal bom križ

†
vijuge na mojem gugalnem stolu
kako otožno visi srajca
ki jo je zapustilo telo
vendar je še vedno srajca
in tu je ključna točka našega poraza
in kovček in ravnilo T
ali ste že videli stol
ki bi tekal od kopalnice proti kuhinji
ali pa v obratni smeri ker to ni važno
in histerično spraševal
ali ste že videli balkonsko ograjo
ki bi rekla dovolj mi je
dovolj mi je
dovolj mi je
[...]

Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti
nedosegljive besu živih
neranljive v nenehnem odtekanju
ne dohitiš jih
ne zagrabiš jih
nepremične v strmenju (Šalamun 2011: 32–33)

Konec te pesmi temelji na ponavljanju samih negativnih kategorij, ki pa v medsebojnem pomenskem izničenju omogočijo, da se zasveti svetloba biti – svetloba čudežnega, človeškemu razumu nedoumljivega bivanja stvari. Ta pasaža, ena izmed najmočnejših pesniških izjav, kdajkoli izrečenih v zgodovini slovenske poezije, nakazuje poznejši razvoj Šalamunove poetike in eksistencialnega odnosa do sveta.

V literarni zgodovini je ime Tomaža Šalamuna zasidrano kot poosebljenje največjega preloma v slovenski poeziji druge polovice 20. stoletja. Revolta v zgodnji Šalamunovi poeziji je radikalna in brezkompromisna. Pesnik je iz svojega jezika odstranil vsakršen sentimentalizem, da bi izrazil resnico sveta, ki je izgubil nebo in tla. Bistveno je vplival na pesniški jezik z radikalnim principom svobodne kombinatorike besed. Njegov pesniški prvenec *Poker* (1966) je s svojim revolucionarno novim in svežim jezikom sprožil avantgardistično gibanje v slovenski in – širše – jugoslovanski poeziji šestdesetih in sedemdesetih let, pozneje pa je bistveno zaznamoval tudi mednarodne tokove; veliki ameriški pesnik Charles Simic mi je nekoč rekel, da je Šalamun najbolj znan evropski pesnik v ZDA.

Šalamunovo izrazno svobodo so mnogi epigoni napačno razumeli kot rušenje vsakršne forme. Kot sem analiziral v študiji *Ritem pri Šalamunu*, je bil »prelomni učinek njegove poetike, ki se je literarni vedi kazal kot destrukcija tradicionalne pesniške oblike, posledica premika celotnega koordinatnega sistema, ne pa posledica rušenja forme« (Novak 1997: 300). Šalamunova poezija je neprimerno bolj ritmična kot poezija večine slovenskih avtorjev, ki pišejo v prostem verzu. Ritem je pri njem nerazdružno povezan z energijo jezika. Mnogi so ga posnemali, a njegove energije niso mogli posneti.

Šalamun je enkratna pesniška postava v smislu popolne predanosti pesniški Postavi. Prav s svojo brezkompromisno zavezanostjo Poeziji (»pesniškemu poslanstvu«, se je reklo v predšalamunovskih časih) je vplival na najbolj nadarjene pesnike in pesnice doma in po svetu. Posladkanim klišejem tradicionalističnih verzifikatorjev je v šestdesetih letih zoperstavil resnico pesmi kot upora, kot pljunka, tudi kot krika radosti. Na ozadju enako dvoličnih modernističnih in postmodernističnih pozerjev je Šalamunova poezija vselej izkazovala avtentično poklicanost.

Njegova poetika je paradoksalna: po eni strani bogastvo domišljije in jezika, kjer metaforično združevanje besed ni z ničimer več motivirano, po drugi strani pa doživljanje lastnega bivanja kot ustvarjalnega dejanja svobodne samosmiselnosti subjekta, kar je doživelo najvišji izraz v poetični izenačitvi ljubezni in pesmi.

Šalamunov pesniški razvoj je izjemno nenavaden in ploden: prehodil je dolgo pot od skrajne negativitete *Pokra* do himnične poezije poznejših zbirk, ki izrekajo hvalnice čudežem ljubezni in stvarstva, ne da bi mu usahnila ustvarjalna lava. Do okrutnosti ostro svetlobo Šalamunovih pesniških začetkov je zamenjala drhteča nežnost pretresljive zavesti o človekovi usodi pod zvezdami ... Za seboj je pustil pesniški opus preroške inovativnosti, vrhunske kvalitete, izjemnega obsega (približno 50 pesniških zbirk), zaklad jezika za prihodnje rodove.

Spričo fascinacije z njegovo igrivostjo je literarna zgodovina spregledala, da je poleg neomejene jezikovne domišljije pri Šalamunu na delu tudi temeljna zavezanost pesniški Besedi in gigantski napor, da bi vzpostavil relacijo do Absoluta. Povsem resno – in ne zgolj kot davek eksistencializmu tistega časa – je treba vzeti tudi uvodna verza *Pokra* »Utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil.« (Šalamun 2011: 12) Predlagam v ponovno branje Šalamunov obsežni pesniški opus tudi s stališča oživitve in osebne presvetlitve simbolistične dediščine. Značilna je v tem smislu pesem *Pesek* iz zbirke *Arena*, objavljene l. 1973:

Nisem subjekt,
omara boga sem.
[...]
Buča na vroči strehi sveta sem,
gospod kaplja vodo name,
da ne zgorim.
Nisem subjekt.
Buča sem.
Nisem subjekt,
Omara boga sem. (Šalamun 2011: 202)

Reizem

Radikalno pesniško gibanje šestdesetih in sedemdesetih let, ki se je začelo z objavo prelomne Šalamunove pesniške zbirke *Poker* (1966) in pesniško-likovnim raziskovanjem skupine OHO, je literarna zgodovina s skupnim nazivom poimenovala neovantgarda – pač v odnosu do zgodovinske avantgarde, ki sta jo poosebljala predvsem Kosovel in Podbevšek v dvajsetih letih 20. stoletja. Najbolj natančne in poglobljene analize slovenske pesniške neoavantgarde je v številnih knjigah objavil Taras Kermauner, njegove interpretacije in definicije pa nosijo v sebi tudi avtentičnost notranjega vpogleda in malone gesto manifestov. Naj med številnimi njegovimi knjigami tu omenimo le dve: *Na poti k nič in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji* (Kermauner 1968) ter *Natura in intima: Poezija petih pesnikov* (Kermauner 1969). Podnaslov slednje knjige se nanaša na pozabljeno dejstvo, da bi paradna zbirka intimizma *Pesmi štirih* morala pravzaprav biti *Pesmi petih*; poleg Koviča, Menarta, Pavčka in Zlobca naj bi bile po prvotnem načrtu tu objavljene tudi pesmi petega pesnika, ki ni bil nihče drug kot Dane Zajc, ta je pa izpadel in padel točno tja, kamor je s svojo izvirno in pretresljivo poezijo pravzaprav tudi sodil – v naročje t. i. *kritične generacije*. Prav Kermauner je slovensko neoavantgardo razdelil na dve usmeritvi in poimenoval z izrazoma, ki ju uporabljamo še danes, pogosto brez upoštevanja izvirnega Kermaunerjevega pomena: *reizem* (iz latinske besede za stvar – *res, rei*) in *ludizem* (iz latinske besede za igro – *ludus, ludi*). Poenostavljeno rečeno, naj bi prvi val slovenske neoavantgarde, ki se je zbiral v skupini OHO, bolj ali manj uveljavljal poetiko in estetiko reizma, osredotočeno na upesnjevanje stvari kot stvarnosti onstran človekove uporabe in zlorabe, medtem ko je drugi val rušil mimetično posnemanje sveta z domišljijским bogastvom ter ludističnimi jezikovnimi igrami, pesniško jedro je pa bilo skoncentrirano v pesniško-gledališki eksperimentalni skupini z različnimi imeni, najprej 441 / 442 / 443, nato pa *Pupilija Ferkeverk* po predstavi Gledališča Pupilije Ferkeverk v Mali Drami l. 1969. Tretji val neoavantgarde, kamor sem sodil tudi podpisani, je udejanjala pesniška in eksperimentalna gledališka skupina Nomenklatura v letih 1973–78. Pričujoče razmišljanje bo znotraj tega razvejenega gibanja reflektiralo predvsem značilnosti reizma, najbolj radikalnega krila slovenske pesniške neoavantgarde.

Tako kot noben pojav ne nastane *ex nihilo*, tudi reizem ni izključna kreacija slovenske književnosti, čeprav je pri nas razvil enkratne in izvirne pojavnosti oblike. In podobno kakor pri mnogih drugih plasteh moderne in avantgardi-

stične poezije je tudi tu mogoče najti prazvor v simbolizmu, točneje: pri radikalnem krilu francoskega simbolizma.

Začetek rehabilitacije poetične vrednosti stvari lahko zasledimo že v nekaterih pesmih Stéphana Mallarméja, pri katerem se depersonalizacija pesniškega jezika in izginotje prvoosebnega lirskega subjekta povezujeta s poudarjenim odnosom do stvari. Čeprav Mallarmé ohranja tradicionalno pesniško obliko, ki jo obvlada na tako mojstrski način, da ga imamo lahko za enega poslednjih *klasikov* francoske književnosti, sta njegovo radikalno iskanje novega pesniškega izraza in nič manj radikalen premislek razmerja med pisavo in upesnjenim svetom globoko vplivala na ves nadaljnji razvoj poezije: od Mallarméjevih pesmi o pahljačah in ogledalih je upesnjevanje stvari onstran njihove s(l)užnosti človeku ena izmed legitimnih in temeljnih možnosti moderne in postmoderne lirike.

V smislu rehabilitacije poetične vrednosti stvari je pomenljiva naslednja Mallarméjeva izjava: »Dal bi vse veličastne večernice Sna in njihovo deviško zlato za eno samo kvartino, posvečeno grobu ali bonbonu, ki bi uspela.« (Walzer 1973: 152; Mallarmé 1989: 125, prev. B. A. N.) Za okus meščanske družbe druge polovice devetnajstega stoletja, ko je vladalo v klišee razvodenelo tradicionalno stihoklepstvo, je izenačitev čustvene in pesniške teže groba in bonbona morala zveneti šokantno in blasfemično. (Naj ob tem spomnimo na Geister - Plamново pesem o praliné bonbonih, ki je podobno učinkovala na pravoverne pristaše tradicionalnega okusa ob koncu šestdesetih let na Slovenskem.) Tematsko naravnost h konkretnim stvarem, ki po tradicionalnih estetskih kriterijih niso bile upesnitve vredne, je Mallarmé realiziral v celi vrsti priložnostnih pesmi, ki jih je pisal na damske pahljače in pirhe, posebno veselje pa je čutil do verzne oblikovanja raznih posvetil, čestitk in pisemskih naslovov ... V »*Glasbenici tišine*«, spremni besedi k svojemu prevodu Mallarméjevih pesmi, sem izpostavil njegovo intenzivno in inovativno upesnjevanje stvari:

Ta navezanost na »bogastvo konkretnega« sveta pa ni značilna le za Mallarméjeve prigodniške pesmice, temveč predstavlja eno izmed temeljnih potez njegovega pesniškega dela. Mallarméjeve pesmi postavljajo na laž običajno in površno predstavo o esteticizmu, ki naj bi bežal od sveta konkretnih stvari. Ravno obratno: Mallarmé si svoje tematsko izhodišče pogosto poišče v konkretnih, celo vsakdanjih, po tradicionalnih merilih upesnitve nevrednih stvareh, ki pa jih nato v procesu pesniškega preoblikovanja s čarovnijo jezika naredi »nestvarne« in s tem »nadstvarne«, bolj stvarne kakor so stvari same. Beseda je *manj* od stvari in ravno zaradi tega *manka* izraža več stvar-nosti. (Novak 1989: 126)

Tako nam ta visoka poezija ponuja natančen vpogled v pahištvo Mallarméjevega stanovanja na Rimski ulici (Rue de Rome) 89 v Parizu oziroma v podeželski hišici v mestecu Valvins v Fontainebleaujskem gozdu ob reki Seni, kjer si je ta revni pesnik proti koncu življenja kupil stanovanje in kjer je zdaj Mallarméjev muzej. Ko sem pred leti obiskal ta muzej, sem bil šokiran ob prepoznanju predmetov (pahljač, ogledala itd.), ki jih je Mallarmé mojstrsko upesnil, jaz pa prevedel v slovenščino, na primer angleški sonet *Pahljača gospe Mallarmé* – avtor ga je kaligrafsko izpisal na samo pahljačo:

Ker nima drugega jezika
Kot nihanje v smer neba
Prihodnji stih vznika
Iz najodličnejšega nedrja

Kjer tiho prhutajo perutnice
Pahljače če ta ista
Glasnica se za tvojim licem
Oglašča v zrcalu čista

(Tam kamor tone spet na dno
Preganjan skozi slednje zrno
Nevidni prah samo zato
Da me ogrne v črno)

In zmeraj naj se taka zdi
Med tvojimi nemirnimi dlanmi. (Mallarmé 1989: 39)

Pri tem Mallarméju nikakor ni šlo zgolj za tematiko pesmi, saj navsezadnje tudi v tradicionalni poeziji srečamo precej besedil, ki upesnjujejo stvari iz predmetnega sveta. Vendar znotraj tradicionalne poetike stvari niso same sebi namen, ampak funkcionirajo zgolj kot prispodobe za upesnjevanje človeškega sveta; imajo zgolj simbolično ali celo alegorično vrednost, saj predstavljajo nekaj drugega (človeka), nimajo pa vrednosti same po sebi; so prispodobe, nimajo pa svoje lastne podobe, so, skratka, zgolj izgovor za človekov samo-govor, ni jim pa dovoljen lastni govor. Upo-raba stvari se je izkazala za zlo-rabo. Ta zlo-raba pa se je najbrž začela takrat, ko je zahodni človek sleherno stvar, sleherno bitje in svet v celoti spremenil v svoj pred-met. Stvar je izgubila svojo stvar-nost; postala je zgolj pred-met. Predmet spoznavanja, obvladovanja in izkoriščanja. V skrajni konsekvenci: predmet uničenja.

Daljnosežen prelom je povzročila tudi Mallarméjeva tipografska pesnitev *Met kock ne bo nikoli odpravil naključja* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), ki je izšla l. 1897 in je z razporeditvijo različno oblikovanih besed v prostoru papirja prvič obelodanila dejstvo, da besede niso zgolj prozorna znamenja za zunajbesedno stvarnost, temveč da vsebujejo svojo lastno stvar-nost.

Med pesniki, ki so na podlagi zavesti o nasilnosti evropskega subjektivizma in antropocentrizma rehabilitirali vrednost stvari onkraj s(l)užnosti človeku, je najbolj izrazito in radikalno poetiko izdelal francoski pesnik Francis Ponge (1899–1988). Čeprav je sodeloval v nadrealističnem gibanju in je svoje prve pesmi objavil že pred drugo svetovno vojno, je diskretna prelomnost njegove poetike prišla do veljave šele po drugi svetovni vojni, ko so ga »posvojile« mlajše generacije, ki so v njem videle svojega predhodnika, pionirja, ki je utrl povsem novo in dotlej neznano pot pesniškega izražanja: po eni strani so ga slavili eksistencialisti na čelu z Jeanom-Paulom Sartrom, po drugi strani pa strukturalisti, na primer Philippe Sollers. Ponge je intuitivno začutil, da neo-mejena domišljajska svoboda, ki jo je kot vrhovni princip ustoličil nadrealizem, skriva v sebi nevarno past: v imenu ustvarjalnosti je nadrealizem obdaril umetnika z božansko vsemogočnostjo; pesniki so premikali gore in iz notranjih možnosti jezika ustvarjali še nevidene in ne(za)slišane svetove, lahkotnost tovrstnega domišljajskega ustvarjanja pa je včasih mejila na otročjo muhavost. Ponge se je prestrašil nihilističnega potenciala, ki ga je sprostil nadrealizem, in se je zavestno odrekel manipuliranju z živimi bitji, s stvarmi in z jezikom. Namesto nadrealističnega prezira nad vsakdanjostjo je v najbolj navadnih stvareh uzrl čudeže, vredne upesnitve: s skrajno natančnostjo, a tudi z očarljivo poetičnostjo je opisoval stvari in pojave iz našega neposrednega življenjskega okolja – hlebec kruha, cigarete, vrata, sadeže, kamne, žito, ptice ... Stvari, ki jih utilitarna »pamet« vidi zgolj kot uporabne predmete, je Ponge oživil in dvignil v svetlobo resnične poezije. Drobceni predmeti so se nenadoma odprli kot neznanski svetovi, pokazali so svojo kozmično vlogo in smisel. Po stoletje trajajočem procesu razkrajjanja in ukinjanja mimetičnega principa v umetnosti, kar je bila temeljna značilnost moderne lirike, je Ponge ponovno rehabilitiral *mimesis* kot umetniško kategorijo. Moderni liriki na čelu z Rimbaudom, Mallarméjem in nadrealisti so prav v imenu pesniškosti pesništva in umetniškosti umetnosti ukinili izvenjezikovni svet: vse, kar je upesnitve vredno, vse, kar sploh je, je v jeziku. Ponge, mojster jezika, izumitelj nove variante pesmi v prozi, se je odpovedal temu subjektivističnemu napuhu; zato lahko imamo

njegov pesniški prvenec s pomenljivim naslovom *Le Parti pris des choses* (kar sem prevedel kot *Stališče stvari*) iz l. 1942 za zgodnjo napoved post-modernizma v francoski poeziji. Pongeovo poetiko bi lahko označili s posrečenim izrazom Tarasa Kermaunerja – *reizem*.

V času vznika slovenskega reizma je bil Ponge na Slovenskem neznan; sredi sedemdesetih let ga je v članku o moderni francoski poeziji v reviji *Sodobnost* predstavila Marjeta Vasič, njegove pesmi pa sta prevedla Venko Taufer in Ivan Minatti. Kot urednik antologije *Moderna francoska poezija* (Novak 2001) sem ga vključil v izbor in prevedel izbor njegovih pesmi. Njegovo integralno zbirko *Le Parti pris des choses* pa je nato odlično prevedla Saša Jerele (Ponge 2010). Naslov te zbirke, ki sem ga sam prevedel kot *Stališče stvari*, je kolegica Jerele domiselno prevedla kot *V imenu stvari*. Ker bomo pozneje primerjali poetiki intimizma in reizma ob pesmih, posvečenih vratom, naj tu navedem tudi Pongeovo pesem v prozi *Užitki ob odpiranju vrat* v prevodu Saše Jerele:

Kralji se vrat ne dotikajo.

Nikoli neokusijo te sreče: da bi nežno ali grobo odsunili predse eno tistih velikih domačih ploskev, se obrnili nazaj k njej in jo pospremili nazaj – da bi držali v objemu vrata.

Sreče, ko zgrabiš visoko oviro v sobi za porcelanasti vozel na trebuhu; naglega boja mož na moža, v katerem ti za trenutek zastane korak, se razširi oko in se ti vse telo prilagodi novemu okolju.

Še malce jih podržiš v prijateljskem prijemu, potlej pa jih odločno odrineš nazaj in se obgradiš – o čemer te prijetno prepriča škrt ob sproženju mogočne, a dobro naoljene vzmeti. (Ponge 2010: 17)

Ponge je zapel moderno odo bivanju vrat in prijateljskemu stiku med vrati in roko, ki ta vrata odpira in zapira. »Junak« te pesmi v prozi ni človek, ampak so to kar sama vrata. Zdaj pa prisluhnimo Zlobčevi pesmi *Vrata* iz zbirke *Najina oaza* (1964), ki je sicer nastala dvajset let po Pongeovi hvalnici vratom, a je še potopljena v tradicionalno upesnjevanje človeka kot središča stvarstva:

[...]

Povsod smo vas postavili,
po sredi sleherne ljubezni,
po sredi slehernega čustva,
po sredi slednje vaše misli:

po sredi vsèga, kar je celovito,
stojite kot sekira v rani,
tudi odprta ste mejnik za svet
na tej in oni strani.
Na tej in oni strani se zaganjam v vas,
na tej in oni strani z vso močjo,
in sem od vekov že na tej in oni strani,
a s te na ono in z one na to stran
nikoli ne bom mogel, da bi občutil
radost celovitosti človeka. (Zlobec 1995: 44)

Gre za jezikovno zanimivo in izrazno močno pesem, v kateri pa so vrata le pris-
-podoba za usodno mejo, ki preprečuje »radost celovitosti človeka«. Le osem
let pozneje, l. 1972, je najbolj radikalni reist Iztok Geister - Plamen objavil
pesniško zbirko *Žalostna majna*, v kateri je tudi cikel *Lesne zveze*, v njem pa
naslednja miniatūra:

polovična debelina ene deske
polovična višina ene deske

polovična višina druge deske
polovična debelina druge deske (Geister 1996: 71)

Kako to besedilo sploh učinkuje? Objektivistična dikcija spominja na navodila
za sestavljanje pohišstva ali na učbenik za učence srednje lesarske šole. Ker pa
je tekst objavljen v pesniški zbirki, estetski kontekst povsem izbriše utilitarni
pomen teh besed, tako da deske zasijejo zgolj kot deske, osvobojene svoje
s(l)užnosti človeku. Ta izmaknitev principu utilitarnosti sproži tudi občutek
absurda, ki utegne imeti humorne učinke. Še bolj humorno učinkuje naslednja
pesem iz cikla *Muba*, nosilnega razdelka zbirke *Žalostna majna*:

muha sedi na dreku
muha smrdi po dreku

drek sedi pod muho
drek smrdi po dreku (Geister 1996: 65)

V spremni besedi k izboru Geistrove poezije *Plavje in usedline* sem takole ana-
liziral postopek depoetizacije, ki je značilen za to pesem:

Humorni učinek je tu očitno posledica tematske ravni pesmi, ki z izbiro »nizke« leksike krši tabuje tradicionalne poetičnosti, tovrstno rušenje tabujev pa učinkuje osvobajajoče, kar se je pri recepciji izražalo skozi glasen smeh občinstva na literarnih večerih ter celo – po lastni izkušnji – pri tihem branju te pesmi. Paradoksalni učinek depoetizacije tradicionalne poetike je torej nova oblika poetizacije stvar(nost)i. (Novak 1996: 153)

Pri tej Plamnovi pesmi se ni mogoče izogniti referenci na znamenito gesto Marcela Duchampa, ki je l. 1917 dal razstaviti straniščno školjko kot likovno umetnino, poimenovano *Vodomet* (*Vodnjak – Fountain*), s tem pa po lastnih besedah dvignil vsakdanji predmet do dostojanstva umetniškega dela.

Primerjajmo Pongeov in Plamnov reize! Obema gre za »rehabilitacijo« stvari, oba hočeta iztrgati stvari iz avtomatizma človekove uporabe in zlorabe, iz smrtonosnega objema človekovega gospostva. Pri obeh gre za zavestno depoetizacijo poezije oz. točneje: za depoetizacijo tradicionalnih kriterijev poetičnosti. Da bi to dosegel, Ponge posega po izraznem sredstvu pesmi v prozi, Plamen pa po skrajnem asketizmu pesniškega jezika, oboje pa ustvarja »nepoetične« učinke kot nujen most do pristne pesniške stvar(nost)i, poezije stvari.

Najbolj natančno lingvistično branje Plamnove poezije je l. 1972 opravil sociolog in filozof iste generacije Rastko Močnik v študiji *Majna, zalog razložni*, kjer je analiziral prav zbirko *Žalostna majna*. S strukturalistično metodo je ugotovil in v obliki pravil celo kodificiral zakonitosti »vezanja besed« v tej pesniški knjigi. Zgoraj navedeno pesem o muhi je analiziral na podlagi Lotmanove dialektike korelativnosti delov v pesniškem besedilu in iz nje izhajajoče teze o nelinearni naravi teksta (Močnik 1972).

Ime OHO je kombinacija besed OKO in UHO. Kljub nominalni enakovrednosti vida in sluha, podobe in zvoka, je za OHO-jevske projekte značilna prevalenca vizualnih informacij nad avditivnimi. Morda je naravnost k likovnemu izražanju delno tudi posledica potrebe članov skupine, da iz dimenzije časa prestopijo v dimenzijo prostora. Od kod ta potreba? Najbrž iz dejstva, da dušeca peza v umetnostne klišeje okostenele tradicije izvira iz preteklosti, zato so to časovno razsežnost kratko malo izbrisali. Pri tem so OHO-jevci zavestno ali podzavedno sledili temeljnemu dispozitivu vseh avantgardističnih gibanj našega stoletja; najbolj radikalno in paradigmatično je časovne dimenzije prevrednotil futurizem, ki že s samim imenom opozarja, da je prihodnost domovina jezika in pesniškega ustvarjanja.

Poleg Iztoka Geistra - Plamna in Marka Pogačnika kot ustanoviteljev so bili stalni sodelavci skupine OHO še likovniki Andraž Šalamun, Milenko Matanović in Američan David Nez, filmar Naško Križnar ter pesniki Aleš Kermavner, Vojin Kovač - Chubby in Matjaž Hanžek. Nekatere projekte so koncipirali ali v njih sodelovali občasni sodelavci Drago Dellabernardina, Marjan Ciglič, Srečo Dragan, Franci Zagoričnik, Braco Rotar in Tomaž Šalamun, ki se je v tem obdobju preizkušal tudi v likovnih projektih. Največji uspeh OHO-ja ter obenem največji mednarodni uspeh slovenske in tedaj tudi jugoslovanske likovne umetnosti je bila razstava v slavni newyorški galeriji MoMA (Museum of Modern Art).

OHO-jevci so sicer občasno posegali tudi po glasbenem izrazu (npr. v projektu *Glasbena kasta*, kjer je Plamnova songa uglasbil Milenko Matanović, na klavir pa je igral Naško Križnar. Matanovića sem na začetku devetdesetih let srečal v Ameriki; ukvarjal se je z glasbo in ekološkim ozaveščanjem, še zmeraj pa je letel po zraku kot v OHO-jevskih letih). Toda likovna umetnost je bila vendarle osrednji medij izražanja OHO-ja. Tudi književnost so doživljali kot nekakšno besedno slikarstvo, kar dokazuje tudi naslednji odlomek iz Plamnovega programskega besedila *Samo spor je nesporen*, objavljen l. 1969 v zborniku *Pericarežeracirep*. Citirane izjave so zanimive tudi zaradi kritike klasične literarne in likovne estetike:

V klasičnem besedništvu je beseda mišljena kot slika, dejansko je pa beseda.

V novodobnem besedništvu je beseda mišljena kot beseda, dejansko je pa slika.

V klasičnem slikarstvu je slika mišljena kot beseda, dejansko je pa slika.

V novodobnem slikarstvu je slika mišljena kot slika, dejansko je pa beseda. (Geister 1996: 133)

V navedenih štirih stavkih Geister - Plamen na skrajno zgoščen in precizen način definira temeljna razmerja med besedo in sliko, »klasično« in »novodobno« umetnostjo. Upravičeno opozarja, da je tradicionalna estetika v sliki videla predvsem mitološko zgodbo in literarno sporočilo, ne pa imanentno likovnega sporočila in kvalitete specifično likovnih izraznih sredstev. V skladu z reistično poetiko, ki kljub poudarku na stvareh zavrača mimetično posnemanje stvar-nosti, pa Plamen obenem kritizira tradicionalno poetiko, po kateri je beseda vselej bila (pris)podoba izvenbesedne stvar(nost)i. Plamnova izjava, da v »novodobnem« slikarstvu slika učinkuje kot beseda, pa gre najbrž razumeti v strukturalističnem smislu, da je sleherni likovni element znak.

Plamen očitno artikulira resnico sveta, ki se je nagnil v smer vizualnih medijev. V tem smislu je celotna dejavnost OHO-ja prav gotovo v skladu s sočasnim svetovnim »trendom«, ki se čedalje bolj izkazuje za epohalno obzorje pozne faze naše civilizacije, v kateri nam je živeti.

Sodeč po Plamnovih programskih izjavah je bistvo besede črka. Reistični pesnik je glas marginaliziral v korist črke. Pri tem je treba poudariti, da se Plamen kot resnični pesnik nikoli ni povsem odpovedal glasovnim razsežnostim besede, temveč je celo na vrhuncu svojega reističnega raziskovanja črkovno-prostorskih razsežnosti pesniškega jezika pesem vselej organiziral tudi po zvočnih principih, z močnim ritmom ter številnimi aliteracijami in asonancami. V svojih programskih izjavah pa Plamen daje črki izrazito, že kar ontološko prednost pred glasom. Eden izmed dokazov, da je bil OHO v svojem času »na špici« svetovnega umetnostnega in intelektualnega dogajanja, je tudi dejstvo, da je razglasitev prevalece črke nad glasom v skladu s sočasnimi tokovi v lingvistiki in filozofiji (pomislimo le na izvajanja Jacquesa Derridaja [1998] v temeljnem delu njegove filozofije jezika *O gramatologiji*).

Iztok Geister - Plamen je velik del svojega življenja posvetil raziskavi in zaščiti ptic; je eden izmed največjih slovenskih ornitologov in pionirjev ekološkega ozaveščanja na Slovenskem in širše. Podobna je post-OHO-jevska usmeritev Marka Pogačnika, osrednjega OHO-jevskega likovnika in teoretika, pri njem pač z večjo deležem mistike. Obema avantgardističnima umetnikoma je treba priznati, da sta vse življenje zvesto udeležena reistični vrednostni sistem, ki se je upiral antropocentrični in skrajno uničujoči (zlo)rabi sveta kot objekta in zahteval strpnost do (so)bivanja drugih živih bitij in narave, do stvari in stvar-nosti. Vsaka čast!

Med avantgardističnimi pesniki tistega časa lahko – poleg Plamna, ki najbolj »uteleša« reizem – reistične elemente opazimo pri Tomažu Šalamunu (po analizi Tarasa Kermaunerja predvsem v drugi pesniški zbirki, *Namen pelerine*, iz l. 1968), Franciju Zagoričniku, ki je najbolj radikalno razvijal vizualno in konkretno poezijo, Matjažu Hanžku, ki se je odlikoval z osupljivo in duhovito kombinatoriko besed, ter Alešu Kermavnerju, ki je svoje mlado življenje živel in končal v skladu s svojim razumevanjem reizma.

Poleg zgoraj omenjenih likovnikov in pesnikov so OHO-jevci pri nekaterih zbornikih zaradi bližine reistični poetiki povabili tudi pisatelje Rudija Šeliga, Marka Švabića in Dimitrija Rupla ter filozofa Slavoja Žižka; na ta način »razširjena« OHO-jevska projekta sta bila zbornika *Pericarežeracirep* in *Katalog 2* (Kermavner idr. 1969; Šeligo 1969). Tedanji »vrhovni mentor« avantgarde, profesor primerjalne književnosti na ljubljanski Filozofski fakulteti Dušan Pirjevec, ju je kot urednik zbirke Znamenja l. 1969 objavil pri mariborski založbi Obzorja, ki je tedaj poleg revije *Problemi* in študentske *Tribune* opravljala pionirsko vlogo pri objavljanju avantgardistične literature, tako ludistične kot reistične.

Reistična in ludistična poetika sta si izborili svoj prostor in nujno izrazno prostost tudi v prozi in dramatik. Žal okvir tega članka ne dovoljuje podrobnejšega premisleka teh integralnih razsežnosti, v katerih se je udejanjala reistična poetika.

Ludisti Ivo Svetina, Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Andrej Brvar, Tomaž Kralj in drugi so se najprej zbirali okoli eksperimentalnega gledališča Pupilije Ferkeverk, kjer je takrat kot režiser sodeloval tudi najbolj radikalni gledališčnik tistega časa Dušan Jovanović.

Podpisani sem pripadal tretjemu valu neoavantgarde. V pesniški in eksperimentalni gledališki skupini Nomenklatura smo v letih 1973–78 sodelovali pesniki Milan Kleč, Jure Perovšek, Igor Likar, Andrej Rozman Roza, Ivo Prijatelj, prezgodaj umrli Vladimir Memon, pisatelj in glasbenik Vladimir Kovačič, skladatelj Bor Turel, filozofinja Maja Milčinski, pisateljica Brina Švigelj, ki je nato presedlala v francoščino in večino svojih romanov objavila pri vrhunski francoski založbi Gallimard pod psevdonimom Brina Svit, podpisani in mnogi drugi lepi, sončni ljudje. Pesniki smo sestavljali uredniški odbor *Mladih potov*, literarne priloge Mladine, naš drzen in nerazumljiv jezik pa je v »svinčenih sedemdesetih letih« šel grozno na živce predsedstvu Zveze socialistične mladine Slovenije, zato so na vse načine, s privijanjem finančne pipice in z nenehnimi političnimi obtožbami in grožnjami blokirali izhajanje revije, dokler nas niso l. 1975 tudi dokončno politično obsodili kot sovražne elemente in nas odstavili. Skladatelj Bor Turel in jaz sva l. 1973 začela z »intermedialnimi raziskavami medumetnostnih razmerij« med zvokom in besedo, nakar smo s pomočjo režiserja Igorja Likarja in navdušene prijateljske skupine razširili to raziskovanje v

gib in gledališki prostor. V naslednjih letih smo koncipirali in izvedli več hepeningov in drugih radikalnih gledaliških predstav. Današnja teatrologija je opravila temeljito raziskavo tedanjih gledaliških eksperimentov, ki so se dogajali na robu kulturne javnosti in so zato slabo dokumentirani. Blaž Lukan (2021) je v obsežni knjigi *Generator: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov: Slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966-1986)* objavil vrsto tedaj nastalih »dramskih tekstov«, ki so zelo blizu reistični raziskavi jezika, med njimi pa so tudi »dramski« teksti podpisanega. Do podobnega sklepa je prišla tudi teatrologinja Barbara Orel (2023). V zvezi s happeningom *Zvok, ne jezi se*, ki sem ga l. 1974 koncipiral podpisani, zvočno strukturo pa je pod vplivom idej in prakse Johna Cagea izdelal Bor Turel, je Barbara Orel zapisala: »Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let je bilo pri nas izvedenih več dogodkov, ki so bili označeni za hepeninge, vendar je po doslej znanih podatkih le hepeninge skupin OHO in Nomenklatura mogoče uvrstiti med prave primere tega žanra.« (Orel 2023: 61)

Konflikt med intimizmom in reizmom, tradicijo in avantgardo

Literarnozgodovinsko naštevanje zaslug intimizma in reizma *ob svojem času* pa zabriše dejstvo, da je od srede šestdesetih do začetka osemdesetih let divjala prava pravcata vojna med tema dvema poetikama. Intimizem v tem času ni več izžareval avtentičnosti, svežine in simbolno zakrinkane družbene kritičnosti svojih začetkov, ampak se je v veliki meri sprevrgel v izpraznjeno retoriko ter je ubogljivo služil tedaj vladajoči politiki kot sestavni del uradne estetike.

Razširjanje definicije umetnosti v OHO-jevskih projektih se je dogajalo vzporedno z »razširjanjem zavesti« v svetovnem gibanju tedanje mlade generacije: po eni strani socialna revolta, ki je doživela vrhunec v valu študentskih demonstracij, ki so pretresle svet spomladi 1968 (na čelu s Parizom, v jugoslovanskem okviru najmočneje v Beogradu), po drugi strani pa odkrivanje in preizkušanje novih, tolerantnejših načinov mišljenja in bivanja, ki so nasilje institucij in odtujenost posameznika v družbeni mašineriji izpostavili globalni, a miroljubni kritiki. Bil je to čas hipijevskega gibanja in »flower power«, ki je svoj pacifizem strnilo v geslo »Make love, not war!«, čas, ki ga je zaznamovala čudovita glasba Boba Dylana, Beatlesov in Rolling Stonesov, pri nas pa Tomaža

Pengova, čas, ko so impulzi vzhodnjaške modrosti začeli mehčati evropski racionalizem. Ta razsežnost je najbolj prišla do izraza v pesništvu zgodnjega Milana Dekleve, ki je l. 1971 izdal *Musbi, musbi*, prvo slovensko zbirko haiku pesmi (gre pa tudi za prvo knjigo Študentske založbe). Zbirka je razdeljena na tri cikle, naslovljene *Glasba*, *Ljubezen* in *Svet*. Naj tu zazvenita uvodni in zaključni haiku zbirke *Musbi musbi*. Opozarjam, da se zbirka začanja in končuje z istim verzom, ki pa ni več isti, ker je vmes ves krog Glasbe, Ljubezni in Sveta:

Nobene sledi.
Suhi, stekleni pesek.
Kakšna tišina!

Besede, v srcu
tišine pozaspale.
Nobene sledi! (Dekleva 1971)

Čas konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let bo ostal zapisan v zgodovini slovenske književnosti kot edino obdobje, ko se je naša književnost otresla izvenliterarnih funkcij, predvsem peze nujnosti ohranjanja nacionalne identitete. V tem smislu je avantgardizem tega obdobja edini otok svobode v vihnem morju zgodovine, ki je slovensko barko od nekdaj premetavalo s čeri na čer in so morali pesniki vselej žrtvovati svoj avtonomni umetniški svet klicu kolektiva, ki je od njih zahteval, da »izmerijo daljo in nebesno stran« ter občestvu pokažejo rešilno zvezdo.

Čeprav je drugo polovico šestdesetih let v tedanji Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, posebej pa v Sloveniji, najbolj liberalni med zveznimi enotami, zaznamovala ekonomska reforma, ki je tudi v političnem smislu pomenila »odjugo«, so bile institucije političnega sistema še zmeraj izjemno močne. Ne nazadnje, ne smemo pozabiti, da je isti režim komaj nekaj let pred tem, l. 1964, surovo obračunal s kritičnimi intelektualci in pisatelji, ki so se zbirali okoli revije *Perspektive* in *Odra 57*. V tej zvezi sta v javni zavesti ostali dejstvi o zaporni kazni, na katero je bil obsojen Jože Pučnik, ter o prepovedi igre *Topla greda* Marjana Rožanca. Žal pa so pozabljeni nekatera druga pomembna dejstva; naj jih na kratko obnovim.

Zadnji letnik *Perspektiv* sta l. 1964 urejala Dane Zajc in Taras Kermauner. V zadnji številki *Perspektiv* je bil objavljen dramatičen pogovor med uredništvom in predsednikom ideološke komisije Centralnega komiteja Zveze komunistov

Slovenije Stanetom Kavčičem: »perspektivaši« so se dobro držali, branili svoja stališča in vztrajali pri svojih kritikah, ki jih je Kavčič zavračal mirno, z racionalnim hladom in ideološko brezprizivnostjo. Tega istega Kavčiča, partijskega likvidatorja *Perspektiv*, je ta ista Partija osem let pozneje odstavila kot predsednika slovenske vlade zaradi preveč liberalne ekonomske politike, katere simbol je bila t. i. cestna afera (stališče Kavčičeve vlade, da Slovenija preveč prispeva za nerazvite jugoslovanske republike in da bi zvezna oblast morala finansirati izgradnjo slovenskih cest).

Tomaž Šalamun, eden izmed najmlajših članov redakcije *Perspektiv*, je po prepovedi revije poskušal izdati ilegalno številko, a so ga aretirali. Šalamun se nikoli ni hvalil, da je bil zaprt zaradi političnega preganjanja in je to kazeno zmeraj minimaliziral, vsa čast mu! Kritičen odnos do družbe, ki ga je izkazoval, pa je gotovo vplival tudi na radikalnost njegovega pesniškega jezika: Šalamunov pesniški prvenec *Poker*, z magistralno uverturo verzov »Utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil«, je moral l. 1966 iziti v samozaložbi, njegov upor tradicionalni poetiki, estetiki in ideološki diktaturi pa je pretresel vrednostne temelje slovenske in jugoslovanske družbe.

Predstavniki oblasti in tradicionalnih vrednot so eksperimentalno umetnost doživljali kot upor ter žalitev dobrega okusa in nacionalne kulture, zato so zadrto napadali avantgardo. Pri tem so partijski oblasti z veseljem pomagali tudi tradicionalno čuteči intelektualci, pisatelji in pesniki, zbrani v krogu okoli Josipa Vidmarja, ki je veljal za vrhovnega arbitra kulturne politike. Med njimi žal najdemo tudi nekatere intimiste, na primer Janeza Menarta, sicer odličnega pesnika in prevajalca, znanega tudi po satiričnih pesmih zoper oblast, na primer v zbirki *Časopisni stibi* (1969).

Največje kulturnopolitične škandale so s svojim pesmimi povzročili Tomaž Šalamun, Ivo Svetina in Vladimir Gajšek: Šalamun z *Dumo 1964* iz neobjavljene številke prepovedanih *Perspektiv*, ki se začne z verzom »Zjeban od Absolutnega«, konča pa z verzom »o Slovenci kremeniti, prehlajeni predmet zgodovine« (Šalamun 2011: 64–65), Svetina s pesnitvijo *Slovenska apokalipsa*, kjer je na krvavo ironičen način dregnil v nedotakljivi mit partizanstva kot ideološki temelj tedanjega družbenega sistema (Avanzo in Zagoričnik 1975: 74, 77–78), Gajšek pa s pretresljivo balado *Sveta družina*, v kateri Bog zavrne klic samomorilca na pomoč, kar je katoliška cerkev doživela kot bogokletnost

(Avanzo in Zagoričnik 1975: 11–12). Zoper to estetsko in moralno dekadenco je vrhuška tedanje politično etablirane kulture na čelu z Josipom Vidmarjem napisala izjavo *Demokracija da – razkroj ne!*, objavljeno 8. 11. 1968 v osrednjem dnevniku *Delo*; izjavo je sopodpisal tudi Janez Menart, ki je zoper avantgardiste napisal tudi vrsto strupenih epigramov in satiričnih pesmi, na primer *Antisong*, prvič objavljen l. 1970:

Anti so bili Slovani,
vrag jih vzel je svoje dni.
Skupaj z gnilimi možgani
zdaj so spet med nas prišli.

Če prezremo antilopo,
antimon in antifriz,
so zasrali vso Evropo
in Ljubljano in Pariz.

Zdaj so »anti« splošna moda,
ki brez mod straši povesod;
stil jim nočna je posoda,
a vsebina, kar je not.

Anti-drama je predstava,
kjer nam kdo pokaže rit,
zraven punco ošlatava,
s penisom pa vrta zid.

Anti-film norce brije
pa dobi cel kup nagrad,
ker ob njem žirijo zvije,
da potem gre laže srat.

Anti-pesem je potiskan
(malo trd) klozet papir.
Anti-glasbo rit nam piska,
če zdravnik nam da klistir.

Anti-kip je, kar razstaviš:
čevelj, guma, drek, mravljinc.
Anti-sliko pa napraviš,
če v okviru kažeš klinc.

Anti-kritik je pretkanec,
ki iz smrklja dela med,
ki sam ve, da je posranec,
pravi pa, da je estet.

Anti-avtor je zvrst bebca,
anti-avion je ptič,
anti-Pepe – to je Pepca,
anti-panti ni pa nič. (Menart 1977: 512–513)

S tem satiričnim besedilom je Menart nedvomno dokazal jezikovno mojstrstvo in občutek za humor ... obenem pa estetsko nazadnjaštvo, provincialni okus in šokantno, sramotno veselje pri političnem ovajanju mlajših kolegov. Menart ni razumel ekstatične radosti, ki so jo njegovi mlajši pesniški kolegi, avantgardisti, čutili ob dotlej neznani in neznanski svobodi, ki jim jo je omogočala eksperimentalna igra z besedami, in ni razumel bolečine, ki so jo mladi umetniki dobesedno telesno čutili ob strašnem protislovju med neskončno svobodo jezika in ozkimi družbenimi razmerami, ki jih je kontroliral politični sistem. Menart, ki je mojstrsko, a dovolj previdno pisal satirične pesmi na manj nevarne tarče, ni nikoli razumel poguma, ki je gnal mlade navdušence v upesnjevanje utopičnega, nemimetičnega sveta Domišljije in Svobode; ni razumel titanske geste Tomaža Šalamuna pri revolucionarni preobrazbi pesniškega jezika in sveta; ni razumel uporniškega črnega humorja, s katerim je Ivo Svetina, sin partizanske družine, »opeval« partizanščino; ni razumel obupa, ki je gnal Gajška, da je s pretresljivo balado *Sveta družina* izrazil usodno samoto človeka, ki se odloči za samomor, ker so ga vsi pustili na cedilu, tudi Bog.

In tukaj smo pri najbolj travmatični razsežnosti zgodovinskega obdobja, ki se je ponašalo s politično liberalizacijo tedanjega družbeno-ekonomskega sistema ter z osvobajanjem umetniške in intelektualne dejavnosti, z osvajanjem svobode ... s pogumnim in svetlim procesom, ki pa je med drugim imel tudi tragično posledico – val samomorov. Naj to strašno temo ponazorim z usodo Aleša Kermavnerja, Tarasovega mlajšega brata.

Prav Alešu Kermavnerju se najbolj prilega oznaki *reist*, vendar ima pri njem upesnjevanje stvari bistveno drugačen vrednostni predznak kot pri Plamnu: vse kaže, da njegove hvalnice stvarjem, ki imajo včasih fakturo reklam ekonomske propagande, predstavljajo pravzaprav humanistični protest zoper »postvareli

svet« potrošniške družbe in represivnih inštitucij. (»Postvarili svet« je sin-tagma, ki sta jo rada uporabljala sartrovska, družbeno angažirana veja eksistencializma in frankfurtska šola marksizma, ki je črpala svoj kritični odnos do represivnih družbenih mehanizmov iz spisov mladega Marxa.) Razlika je torej v tem, da je odnos Aleša Kermavnerja do stvari (prikrito) odklonilen, saj izvira iz groze humanističnega izvora, medtem ko je Plamnov odnos že osvobojen humanistične optike in zato zmore do sveta stvari formulirati afirmativen pogled in ubeseditev. Pri Alešu Kermavnerju je reizem dosegel najbolj radikalno točko: njegova hvalnica samomoru zveni kot ekonomska propaganda za prodajni artikel smrti; žal je svojo pesniško gesto uresničil tudi s prostovoljnim koncem svojega življenja.

Val samomorov, ki je takrat pretresel Slovenijo, je bil očitno posledica globokega vrednostnega preloma in posledične izgube eksistencialne varnosti. Tedanja partijska oblast in njen konservativni kulturnopolitični servis pa sta kot razlog za ta val samomorov lansirala govorice o t. i. Klubu samomorilcev, ki naj bi ga vodil nihče drug kot profesor Dušan Pirjevec. Kakšna perverzija! Kot dokaz so omejeni malomeščanski ritolizniki Partije in Tradicije navajali, da Pirjevec na predavanjih pogosto ponavlja besedo *nič* in da ta *nibilizem* torej sili njegove študentke in študente v samomor. Eden izmed vrhuncev slovenske sramote vseh časov je televizijska igra *Šola noči* Mateja Bora (1971), sicer sijajnega partizanskega pesnika: glavni negativec v tej igri je profesor Ahriman, kar je bila zgovorna in umazana navezava na Pirjevčovo partizansko ime – Ahac. (Tako je veliki partizanski pesnik izdal in ovadil svojega soborca, ki si je drznil kritizirati družbo, za katero sta se bila oba borila.) Petdeset let pozneje je novinar Tone Fornezzi - Tof s paglavskim humorjem javno priznal, da je edini dokaz o obstoju Kluba samomorilcev bila njegova razglednica, ki jo je podtaknil tedanji ljudski »milici«. Te stavke pišem z gnevom spričo krivičnih in politično motiviranih obtožb na račun svojega dragega profesorja Pirjevca, obenem pa z grozo, kot sem jo izkusil, ko sem v drugem letniku gimnazije izvedel, da so tri deklice iz sosednjega razreda poskušale v zaprti garaži narediti samomor s plinom; eni je uspelo.

Naj svojo hvalnico tedanji avantgardi sklenem s svojimi prvimi spomini na te nenavadne človeške osebkke, ki so spremenili moje življenje, še preden sem sploh vedel, da so pisatelji in pesniki in slikarji in umetniki. Zgodovinsko in osebno prelomnega l. 1968 sem ob preselitvi družine iz Beograda pri občutljivi

starosti štirinajstih let v svoji samoti, napolnjeni s pubertetniškimi težavami, med množico povprečnih, sivih ljudi v tedanji sivi, moreči Ljubljani zagledal nekaj mladenk in mladeničev, ki so bili lepi, tako lepi in drugačni! In vsi so imeli dolge lase, tako punce kot fantje! Tedaj sem jih le od daleč opazoval in občudoval, šele pozneje pa sem te lepe mlade ljudi prepoznal z imeni: visoki dolgolasec (»lepi Cigan«, kot sem ga sam pri sebi najprej poimenoval) iz Nemške hiše je postal pisatelj Marko Švabić, njegova punca pa rdečelasa igralka Katja Levstik; nadvse simpatičen hipijevski par se je izkazal za Američana Davida Neza in slikarko Ireno Majcen z dolgimi blond lasmi (tako s Katjo kot z Ireno sem pozneje sodeloval); izjemno živahen dolgolasec, fantast, ki se je zmeraj smejal, je pozneje dobil ime Milenka Matanovića, a sva prvič, in dolgo in lepo in fantastično, govorila šele 23 let pozneje, l. 1991, ob srečanju v Ameriki, in še zmeraj je bil enak, nasmejan, fantastičen fantast; najbolj karizmatičen par tedanje Ljubljane, mladi mož s prodornimi očmi in njegova ljubezen, lepota, ki je dobesedno letela nad ulicami Ljubljane z dolgimi rjavimi lasmi in okroglimi lennonovskimi očali, pa sta se izkazala za Tomaža Šalamuna in Marušo Krese, poznejšo avtorico presunljive poezije in romanov, iz faze Tomaževega pesniškega *Romanja za Maruško* (1971).

Pri subverzivnem delovanju, s katerim so pravkar imenovani in mnogi drugi umetniki nasproti etablirani kulturi vzpostavljali alternativen vrednostni sistem, sta igrala ključno vlogo domišljija in humor, ki ju smrtno resna oblast ni poznala. Kot dijak prvega letnika na II. (»Šubičevi«) gimnaziji v Ljubljani, ki stoji nad parkom Zvezda, se spomnim šokantnega in osvobajajočega prizora: 30. decembra 1968, na zadnji dan pouka pred novoletnimi prazniki, so se Milenko Matanović, David Nez in Drago Dellabernardina v parku pokrili s polivinilno plahto, iz katere so molele njihove tri glave, zato so ta živi kip poimenovali – *Triglav*.

In sem osamljeni in zafrustrirani pubertetnik jasno začutil, da bi rad živel v deželi *pod takim Triglavom ...*

Literatura

- AVANZO, MIHA, in FRANCI ZAGORIČNIK (ur.), 1975: *125 pesmi: Antologija Tribunega pesništva 1965–1970*. Ljubljana: Tribuna.
- BOR, MATEJ, 1971: *Šola noči* [drama]. Spremno besedo napisal Lojze Filipič. Maribor: Obzorja.
- DEKLEVA, MILAN, 1971: *Mushi mushi*. Ljubljana: ŠKUC.
- DERRIDA, JACQUES, 1998: *O gramatologiji*. Prevod in spremna beseda Uroš Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- GEISTER PLAMEN, IZTOK, 1996: *Plavje in usedline*. Uredil in spremno besedo napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Nova revija.
- KERMAUNER, TARAS, 1968: *Na poti k niču in reči: Porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja.
- KERMAUNER, TARAS, 1969: *Natura in intima: Poezija petih pesnikov*. Koper: Lipa.
- KERMAVNER, ALEŠ, MARKO POGAČNIK, TOMAŽ ŠALAMUN, FRANCI ZAGORIČNIK, IZTOK GEISTER, MILENKO MATANOVIČ, VOJIN KOVAČ, MATJAŽ HANŽEK, in SLAVOJ ŽIŽEK, 1969: *Pericarežeracirep*. Maribor: Obzorja.
- KOVIČ, KAJETAN, 2009: *Vse poti so: Zbrane in nove pesmi*. Spremna beseda Boris A. Novak, ilustracije Andrej Brulc. Ljubljana: Studentska založba.
- LUKAN, BLAŽ (ur.), 2021: *Generator: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov: Slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966–1986)*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, 1989: *Stéphane Mallarmé*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MENART, JANEZ, 1977: *Pod kužnim znamenjem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MOČNIK, RASTKO, 1972: Majna, zalog razložni. *Problemi* 10, št. 116–117, str. 63–79.
- NOVAK, BORIS A., 1981: *Hči spomina*. Spremno besedo napisal Denis Poniž. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NOVAK, BORIS A., 1989: »Glasbenica tišine« (esej o Mallarméju). V: *Stéphane Mallarmé*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 109–136.
- NOVAK, BORIS A., 1996: Poezija na robu besed (premislek reistične poetike Iztoka Geistra Plamna). V: Iztok Geister Plamen: *Plavje in usedline*. Ljubljana: Nova revija. Str. 125–169.
- NOVAK, BORIS A., 1997: *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- NOVAK, BORIS A. (ur.), 2001: *Moderna francoska poezija*. Izbral in uredil, uvodno študijo in opombe napisal Boris A. Novak, bibliografski podatki o pesnikih in

- pesnicah Tone Smolej, prevedli Boris A. Novak, Aleš Berger in drugi. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- NOVAK, BORIS A., 2004: *Sonet*. Ljubljana: DZS.
- NOVAK, BORIS A., 2009: Pesniška spirala Kajetana Koviča. V: Kajetan Kovič: *Vse poti so: Zbrane in nove pesmi*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 493–569.
- NOVAK, BORIS A., 2018: Cirilu Zlobcu v slovo, s težkim in hvaležnim srcem. *Sodobnost* 82, št. 9, str. 1093–1102.
- OREL, BARBARA, 2023: *Prekinirve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih 1966–2006*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani.
- PONGE, FRANCIS, 2010: *V imenu stvari*. Prevedla Saša Jerele, spremna beseda Florence Gacoin-Marks. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije.
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 2011: *Kdaj: Izbrane pesmi*. Izbrala Tomaž Šalamun in Aleš Šteger, spremne besede Ivo Svetina, Taras Kermauner, Tomaž Brejc, Kevin Hart, Joshua Beckman in Katica Kjulavkova. Ljubljana: Študentska založba.
- ŠELIGO, RUDI (ur.), 1969: *Katalog 2*. Maribor: Obzorja.
- ZLOBEC, CIRIL, 1993: *Ljubezen dvoedina*. Spremno besedo napisal Matjaž Kmecl. Ljubljana: Mihelač.
- ZLOBEC, CIRIL, 1995: *Skoraj himna*. Izbor iz pesniškega opusa. Spremni besedi Marija Švajncer in Giacinto Spagnoletti. Ljubljana: DZS.
- ZLOBEC, CIRIL, 2005: *Dvom, upanje, ljubezen*. Spremni besedi Miran Košuta in Igor Grdina. Ljubljana: Mladinska knjiga (Jubilejna zbirka).
- WALZER, PIERRE-OLIVIER, 1963, 1973: *Mallarmé: un essai, une bibliographie, des illustrations*. Paris: Éditions Seghers.

Od »dume« do »apokalipse«: dva poskusa utišanja slovenske pesniške neoavantgarde v šestdesetih letih 20. stoletja

MARIJAN DOVIČ

Leta 1970, ko so neoavantgardna gibanja v Sloveniji doživljala vrhunec, je Janez Menart v *Sodobnosti* objavil verzificirano satiro *Antisong v stilu straniščne poezije*. V njej je smešil sodobno neoavantgardno (anti) umetnost, njene protagoniste – od pesnikov, slikarjev, kiparjev in filmarjev do kritikov – pa je humorно karikiral kot prevarante, šarlatane in pretkanceposrance, ki jim štab »nočna je posoda, / a vsebina, kar je not« (Menart 1970: 33). Menartova satira je odziv enega vodilnih pesnikov povojnega intimizma na kreativni izbruh mladih ustvarjalcev, ki so v drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja v *Tribuni*, *Katalogu* in v okviru skupine OHO na široko odprli vrata ultramodernističnim in avantgardnim umetniškim smerem. Kot je nedavno pokazal Marko Juvan (2023), lahko to fascinantno obdobje štejemo za »zadnjo sezono modernizma«, ki je nekako do sredine sedemdesetih let v kontekstu študentskih gibanj temeljno zaznamovala slovensko literarno, umetnostno in tudi politično prizorišče.¹

Menartov odziv na poplavo modernističnih in neoavantgardnih eksperimentov je v prvi vrsti oseben, intimen refleks pesnika tradicionalista, ki proti novostim nastopa kot formiran in že uveljavljen umetnik. Menart se je modernističnim tendencam v slovenskem pesništvu zoperstavil zgodaj, že pred nastopom neoavantgarde: v zbirki *Časopisni stibi* (1960) in še zlasti pozneje je z epigrami (včasih grobo) zbadal moderniste, v letih izhajanja *Perspektiv* pa se je zapletal v spore z njihovimi najvidnejšimi pesniki. Dosledni konceptiji antimodernizma, ki jo jedrnato povzema satirični *Antisong*, je ostal neomajno

¹ Poglavje je nastalo v okviru raziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave (P6-0024), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

zvest: rdeča nit njegovih dnevniških zapiskov je nasprotovanje modernizmu in avantgardi s tradicionalističnih estetskih pozicij in paranoiden občutek, da se bo »modernistična mafija« infiltrirala v vse pore kulturnih ustanov.²

Toda slovenski neoavantgardi niso nasprotovali le umetniki, ki so zagovarjali konservativnejša estetska načela. Menartove intervencije moramo namreč postaviti v širši kontekst spopada etablirane slovenske kulture in politike z novo umetnostjo. Ta spopad je leta 1964 prvič kulminiral ob ukinitvi *Perspektiv*, nov vrh pa je sledil jeseni 1968, ko je v *Delu* izšla ostra protestna izjava dvanajstih uveljavljenih kulturnikov z naslovom *Demokracija da – razkroj ne!*. V obeh odmevnih aferah je imela poezija pomembno vlogo. Medtem ko je bila leta 1964 v središču provokativna *Duma 1964*, ki je pesniku Tomažu Šalamunu nakopala krajšo zaporno kazen, je izjava iz leta 1968 v žarišče postavila tri konkretne osebe: pesnika in performerja Vojina Kovača - Chubbyja (zaradi »reističnih« opisov preservativov in provokativnega *Manifesta kulturne revolucije*), pesnika Iva Svetino (zaradi pesnitve *Slovenska apokalipsa*) in Dimitrija Rupla, urednika študentske revije *Tribuna*, ki je novi umetnosti ponujala institucionalno oporišče. V nadaljevanju bomo preučili ozadje obeh omenjenih poskusov utišanja slovenske pesniške neoavantgarde in skušali premisliti, v kolikšni meri je pri njiju šlo predvsem za spopad z estetskim in/ali generacijskim ozadjem, v kolikšni meri pa je mogoče govoriti o cenzuri v ožjem pomenu besede.³

Šalamunova *Duma 1964* in *Perspektive*: trk med (neo)avantgardo in oblastjo

Kako bodo v socialistični družbi zgodnjih šestdesetih let sprejeti neoavantgardistični eksperimenti, je napovedala že manj znana lokalna afera ob izidu

² Menartovi najbolj znani pesniški napadi na moderniste so zbrani v posmrtni izdaji *Epigrami* (Menart 2010a), njegovi dnevniški zapisi pa so bili istočasno objavljeni kot *Dnevnik 1953–2000* (Menart 2010b), a so bili zaradi nesoglasij z dediči za nekaj časa umaknjeni iz prodaje.

³ O generacijskih konfliktih po vzoru francoskih *anciens* in *modernes*, ki so stalnica literarnega polja, prim. Bourdieu 2000. Za cenzuro v ožjem smislu pa v skladu z Darntonovim razumevanjem lahko štejemo primere, v katere se vmeša oblast z represijo in sankcijami (Darnton 2014).

kranjske gimnazijske revije *Plamenica* leta 1962.⁴ Toda prvi zares odmeven trk slovenske neoavantgardne poezije z uradno oblastjo je povezan z *Dumo 1964* Tomaža Šalamuna, pesniškega inovatorja, ob katerega verzih je Taras Kermauner, neutrudni »kovač literarnozgodovinske terminologije«, skoval oznako »ludizem« (Juvan 2023: 156). *Naši razgledi* so 9. maja 1964 objavili tole pesem:

Zjeban od Absolutnega
 načrt devic in drugih smrtno prizadetih
 ljubim vas o bližnjiki, pohlevni domislek boga očeta
 ljubim vas o celovite osebnosti sladkega zrenja
 v mojem duhu se je zganila milost
 o posestniki duševnih muk
 o dresirani intelektualci s potečimi se ročicami
 o logiki vegetarijanci z dioptrijo minus petnajst
 o rektorji z nagobčniki
 o ideologi s svojimi cipami ideologijami
 o doktorji prežvekujoči loške kruhke in interpunkcije
 o mumije akademsko trepljajoče strast in bolečino
 Pascal ki si se potrudil in Bach ki se ti je posrečilo
 o neizrekljivo slastno presihajoči liriki
 o hortikultura prosvetljenci in ptice lastavice
 o socializem a la Louis XIV. ali kako bi zaščitili uboge živalce
 o stopetintrideset ustavodajnih teles ali kaj bi
 naredil s crknjeno mačko da ne bi zaudarjala
 o revolucionarnost množic ali kje je sanatorij
 ki bi nam zdravil impotenco
 Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu
 dežela Cimpermanov in njihovih mozoljastih občudovalk
 dežela hlapcev mitov in pedagogike
 o Slovenci kremeniti, prehlajeni predmet zgodovine (Šalamun 1964: 178)

Šalamunova pesem bi morala biti objavljena v reviji *Perspektive* (1960–1964), ne pa v *Naših razgledih*. Zakaj *Duma 1964* ni izšla v reviji, ki je bila nekoliko pred tem zaradi pritiskov primorana zamenjati uredništvo, eden od dveh novih urednikov pa je po sklepu sveta sodelavcev postal ravno mladi pesnik Šalamun? Ker njena zadnja, za tisk že pripravljena številka, sploh ni izšla – bila

⁴ Ustvarjanje mladih umetnikov je bilo razumljeno kot »politični atentat«, Marko Pogačnik in Iztok Geister pa sta morala prestati dolgotrajna zaslišanja in se soočiti s pritiski, grožnjami in celo z obtožbami o duševni bolezni (Pogačnik 1968: 69–73; Pavlič 2014: 186).

je namreč zaplenjena. Šalamunova *Duma 1964* je torej izšla v povsem spremenjenem kontekstu: natis v reviji *Naši razgledi* je v resnici antiobjava. Pesem je pritaknjena h komunikeju Državne založbe Slovenije kot nekakšen *corpus delicti*, ki naj pojasni, zakaj je bila osrednja slovenska založba »primorana« prekiniti odnose z revijo *Perspektive*. Kot so odločitev založbe utemeljili trije podpisniki – predsednik delavskega sveta DZS Franc Marinšek, predsednik založniškega sveta DZS Rudi Čačinovič in direktor založbe Ivan Bratko – si je založba že pol leta neuspešno prizadevala, da bi revijo opozorila na napačno idejno »usmeritev« in jo vrnila na pravo pot. Kot dokazno gradivo so funkcionarji poleg Šalamunove pesmi objavili dopisa, s katerima je založba poskušala spametovati uredništvo revije. Prvi je bil poslan 7. aprila 1964:

Dne 19. decembra 1963. leta so imeli predstavniki založniškega in delavskega sveta pri Državni založbi Slovenije sestanek s celotnim uredniškim odborom te revije. Sestanek je bil na iniciativo predstavnikov DZS. Govorili smo o procesu preusmeritve pri reviji, ki je postal zelo očiten, odkar sta odgovorna urednika Taras Kermauner in Dane Zajc. To novo med drugim karakterizira dejstvo, da so *Perspektive* odprle vrata nekaterim sestavkom, ki postavljajo pod vprašaj osnove naše socialistične ureditve. Tak je primer z razpravo Jožeta Pučnika *O dilemah našega kmetijstva*, z gloslo istega pisca *Iz oči v oči* in s članki nekaterih drugih avtorjev. Zato da bi reviji [...] pomagali v njenih prizadevanjih, predlagamo svetu sodelavcev *Perspektiv*, da zamenja uredniški odbor, ki je pripeljal revijo v sedanjo zagato, in da izbere novega, ki bo lahko v polni meri prevzel družbeno politično odgovornost za vsebino revije. (Sporočilo DZS 1964: 178)

Mesec dni pozneje, 7. maja, je sledilo še eno pismo svetu sodelavcev revije, v katerem izražajo nezadovoljstvo nad novim uredništvom, zlasti nad Šalamunom:

Novi odbor se ob svojem nastopu ni distanciral od negativnih teženj, ki so pripeljale revijo v sedanjo zagato, iz česar moremo sklepati, da bi se nadaljevala dosedanja politika revije. K temu zaključku nas navaja tudi to, da je eden izmed *odgovornih* urednikov avtor pesmi *Duma 1964*, ki je že stavljen in čaka na izid v prihodnji številki. (Sporočilo DZS 1964: 178)

Uredništvu so poleg tega očitali še, da se v novi številki *Perspektiv* nadaljuje nedopustna reakcionarna kritika politike socialistične Jugoslavije (kot primer so navajali članek Veljka Rusa *Problem socializacije kulture*):

Glede na vse to menimo, da svet sodelavcev ni izpolnil pričakovanj: da bo namreč imenoval tak uredniški odbor, ki bo imel v danih okoliščinah vse potrebne pogoje in proste roke za razlikovanje med težnjami, ki stremijo k razvijanju socializma, in med atako na osnove socializma. To pa je tembolj potrebno, ker so med sodelavci taki, ki so prišli iz mladinskih

in študentskih vrst [...] te mlade sodelavce skuša ozka skupina v reviji spretno izkoriščati za politično reakcionarne namene. Zaradi vsega tega Državna založba ne more prevzeti odgovornosti za nadaljnje izdajanje revije »Perspektive«. (Sporočilo DZS 1964: 178)

Objavljeno pismo je površinska manifestacija globinskega manevra, ki ga je izvedla komunistična oblast. Kaj je bilo v resnici v ozadju? Partija se je na neki točki odločila, da *Perspektive* enostavno »likvidira«. Kot je v knjigi *Obracun s Perspektivami* (1990) na podlagi zapisnikov sej partijskih organov ugotovil Božo Repe, je oblast skrbno bdela nad delovanjem *Perspektiv* v celotnem obdobju njihovega izhajanja. Revija je bila ves čas pod drobnogledom, oblastniki pa so vsebini posvečali pozornost, kakršno bi si nemara današnji intelektualci lahko samo želeli: brale in skrbno interpretirale so se objavljene pesmi, kritike in še zlasti politični in mnenjski članki. Pri tem je odnos do »revijašev« značilno nihal med dvema na videz nekompatibilnima ciljema: pred domačo javnostjo oblast ni hotela delovati z grobo represijo, ki bi razgalila avtoritarno naravo režima, obenem pa se partijska nomenklatura niti za hip ni mogla sprijazniti z mislijo, da bi se odrekla absolutni oblasti, skrbno vzpostavljeni v prvih letih po vojni – ne le v političnem, temveč v celotnem kulturnem življenju države.⁵

Usoda *Perspektiv* odraža omenjeno dvojnost: medtem ko je izhajanje revije utrjevalo videz demokratičnosti medijskega prostora, so slovenski partijski organi njeno vsebino sumničavo spremljali že od začetka izhajanja. Od leta 1963 so se *Perspektive* redno pojavljale na dnevnem redu izvršnega komiteja Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije (CK ZKS) – nekdanjega politbiroja, dejanskega središča republiške izvršne oblasti. Boris Ziherl in Vida Tomšič sta *Perspektive* vztrajno povezovala z »negativnimi pojavi« na kulturnem področju, kmalu pa sta v njih začela slutiti zametke politične opozicije – zlasti v zvezi z delovanjem tedaj že profiliranega disidenta Jožeta Pučnika.⁶ Da bi revijo spravila v red in »izolirala«, je oblast spodbujala konkurenčne pravoverne

⁵ O tem prim. tudi ravnanje oblasti s študentskim biltenom *Bruc* in diskusijo o menjavi desetih vodilnih kadrov na TV Ljubljana (Repe 1990: 37). O tem, kako je partijska oblast učinkovito in sistematično prepredla celoten kulturni prostor in ključne ustanove, prim. Gabrič 1991 in 1995.

⁶ Pučnik kot vodilni disident tistega časa je bil zaradi esejistike v *Reviji* 57 (»sovražna propaganda«) marca 1959 obsojen na devet let zapor, a je bil po petih letih pogojno izpuščen (Repe 1990: 41). Podrobneje o Pučniku kot disidentu prim. Gabrič 2018.

revije (*Teorija in praksa*), poskusila spreti uredništvo (»diferenciacija«), s pritiski založnice (DZS) je izsiljevala uredniške menjave, sklicevala je ločene sestanke in zaslišanja urednikov ter jim prikrito grozila. Ko je jeseni 1963 interveniral še vplivni jugoslovanski komunist Edvard Kardelj s trditvijo, da je skupina okrog revije protirežimska, opozicijska in da se je »znašla na popolnoma reakcionarnih pozicijah« (Repe 1990: 46), je v akcijo moral stopiti Stane Kavčič, novi predsednik partijske ideološke komisije.⁷

Kavčič je sestanek z uredništvom sklical 24. januarja 1964. Na njem je ostro napadel določene članke, objavljene v reviji – zlasti Pučnikovi besedili *O dilemah našega kmetijstva*⁸ in njegovo kritiko filma *Iz oči v oči*. V značilni govorici korenčka in palice je urednikom naposled ponudil dve alternativni: »pot integracije« (tj. uklonitve, ki je prinašala materialno varnost reviji in nadaljevanje izhajanja) in »pot totalne izolacije«, ki je bila v resnici samomorilska. Uredniki so se hrabro in artikulirano zagovarjali – in do zaželeno »integracije« Kavčičevim močnim pritiskom navkljub naposled ni prišlo. Kavčič, ki si je sicer najverjetneje želel drugačnega izida, je tako na koncu nekoliko dvoumno napovedal, kaj (neizbežno) sledi: »Iskreno vam moram povedati, da ukinitve revije ne pride v poštev. Ne mislimo seči po teh sredstvih. Če pa se že odločite in želite harakiri, potem vas bomo najprej popolnoma politično izolirali, popolnoma družbeno in javno dotolkli, potem pa šele ukiniteli revijo« (Listnica 1964: 924).

Pogumna objava stenografskega zapisnika triurnega zaslišanja v prostorih centralnega komiteja 24. januarja 1964, ki obsega kar 31 strani besedila, je v resnici zadnja objava v reviji *Perspektive* sploh.⁹ Kmalu po sestanku se je namreč – kljub vtisu, da dokončnega obračuna še ne bo – sprožil napovedani poseg. Odločitev o ukinitvi *Perspektiv* je bila dokončno sprejeta na seji izvrš-

⁷ Kavčič je v kontekstu poznejših obračunavanj sicer obveljal za razmeroma liberalno figuro, a v aferi s *Perspektivami* takšnega profila še ni izkazoval.

⁸ Pučnikova kritika povojne kmetijske politike je bila artikulirana, dobro utemeljena in predvsem pogumna, saj je opozarjala na bolečo točko režima (zavožena agrarna reforma). Zato je bila za oblastnike toliko bolj nevarna (prim. Pučnik 1964).

⁹ Čeprav je Kavčič na seji glede konspirativnosti sestanka izjavil, da »nimamo kaj skrivati« (Listnica 1964: 925), je javna objava celotnega zapisnika v *Perspektivah* vseeno delovala nekoliko diverzantsko, saj pozorno branje med vrsticami nezgrešljivo razkrinkava trdo, brezprizivno govorico Oblasti (prikrite grožnje s policijo, tožilci, zaslišanja ipd.).

nega komiteja CK ZKS 28. aprila 1964 (Repe 1990: 61). Intervencija zoper uporniško revijo je bil skrbno premišljena: »sovražno jedro« (Vida Tomšič) je treba »razbiti« in »likvidirati« (Kardelj) – a ne s policijsko represijo, ki bi pokazala na slabost oblasti in bi nekaterim po nepotrebnem »dvigala ceno« in jih v javnosti obdala z avro disidentstva. Namesto zapiranja, je poudaril Kardelj, se je treba potruditi, da bo »naš demokratizem živel, kolikor je največ mogoče, brez policije, brez arestov« (Repe 1990: 63). Kavčič, nezadovoljen zaradi nuspaha januarskih pogajanj, je glede usode revije zagovarjal najostrejšo varianto: ukinitve revije na podlagi odpovedi izhajanja s strani založnice (obeh svetov DZS) ter objavo pisma (npr. v *Naših razgledih*), predlagal pa je tudi objavo Šalamunove *Dume* 1964, ki naj dokaže, kakšne pesmi piše novi odgovorni urednik.

»Perspektivaši« so se lahko vsaj do neke mere učinkovito branili. V *Naših razgledih* so 23. maja 1964 javnosti sporočili, da je bila izdaja že pripravljene številke 38–39 blokirana, izrazili so sum, da delavski in založniški svet nista delovala samostojno, temveč po zunanjem diktatu, »mimo delavskega samoupravljanja« in da se blokada revije kaže kot »neadministrativna oblika administrativnega ukrepanja« (Sporočilo javnosti 1964: 196).¹⁰ Napovedali so tudi, da »bo uredništvo izrabilo vse možnosti [...] da bo revija dobila novega založnika in bo vložila maksimalne napore, da bi revija še nadalje izhajala« (Sporočilo javnosti 1964: 196). Manever oblasti je s pogumno gesto razgalil Drago Šega, ki je v *Pojasnilu* kot član založniškega sveta DZS zapisal, »da so bili vsi zgoraj navedeni sklepi in odločitve založbe sprejeti brez vednosti in brez prehodne odobritve založniškega sveta« (Šega 1964: 197). S tem je vsaj deloma razkril tisto, kar je partija skušala prikriti – namreč da je v ozadju stala odločitev političnega vrha.

V isti številki *Naših razgledov* je bilo mogoče prebrati tudi odgovor nadomestnega založnika, koprške Lipe, na katero so se perspektivaši medtem že obrnili. Ta odgovor je povsem sinhroniziran s stališči partijskega vodstva in DZS. Podpisnika *Pisma*, direktor Stane Škrabar in predsednik delavskega sveta Maks Jeretina, sta razgretim mladeniškim glavam pojasnila, da je »iluzorno, da bi v naši socialistični domovini sploh lahko našli takšen delavski svet založniškega podjetja, v katerem bi delavci, ki sta jim naša revolucija in po njej socialistična družbena ureditev omogočila človeka vredno življenje, glasovali

¹⁰ Evfemizem »administrativni ukrep« je značilen za jugoslovanski socializem, ki si je prizadeval za demokratični videz in uradno ni poznal cenzure.

za to, da bi njihovo podjetje sprejelo založništvo takšne revije, kot je sedaj vaša, revije z očitnimi antisocialističnimi tendencami« (Pismo 1964: 197). Bralci so lahko izvedeli še, da so tudi v Kopru Šalamunovo prostaško pesem, ki ponižuje velikega Župančiča, brali »z odporom«. Za nameček je delavski svet DZS na istem mestu priobčil dodatno *Izjavo*, v kateri je imenovanje Šalamuna kot enega »najbolj neodgovornih članov« uredništva za odgovornega urednika *Perspektiv* označil za neresno izzivanje, sporne vsebine v reviji pa še enkrat označil za »cinično huligansko napadanje vsega (od ustave ter politike do slovenskega naroda)« (Izjava DZS 1964: 196). Kot dokaz neresnosti je delavski svet tokrat priobčil še Šalamunovo nenaslovljeno pesem, ravno tako pripravljeno za tisk v blokirani številki:

O domovina ti si kakor
slanega sira mi naribaj
slanega
da ga bo bel kupček
tri centimetre visok
pet pa v prerezu
ostalih mer pa ne
nikakor
ostale mere so vojna tajna

saj veste
vedno suhe noge
da bo zdravje pri hiši. (Izjava DZS 1964: 196)

Provokativni Šalamunovi pesmi sta torej vendarle izšli – čeprav ne ravno na tak način, kot si je njuno objavo zamislil avtor. Računica perspektivašev, da bodo našli drugega založnika in nadaljevali z delom, pa se ni izšla; po zavrnitvi kopske Lipe so poskušali celo sami zbrati sredstva in izdati revijo – toda zbrani denar je bil brez odloka sodišča zaplenjen (Repe 1990: 66).

Hkrati je potekala tudi napovedana javna kampanja proti reviji in urednikom. »Demokratičnim« metodam pritiska so naposled sledili ostrejši represivni ukrepi, ki jih je v podtonu napovedal že Kavčič: hišne preiskave, zaplembe, zaslišanja in aretacija Šalamuna in Pučnika. Perspektivaši so bili javno »linčani«, zlasti na udaru pa je bil Pučnik, za katerega so se pojavljala absurdna, a značilna namigovanja, da je plačan tuji agent. Reviji *Sodobnost* in *Tribuna*, ki sta perspektivašem v sili edini ponudili roko opore, je oblast zaradi »odkrite

solidarnosti z ideološko nesprejemljivo revijo kaznovala z vsiljeno zamenjavo uredništev« (Dolgan 2004: 37). Kaznovana sta bila tudi Drago Šega, ki je opozoril na ozadje manevra založbe, in Dušan Pirjevec: oba sta morala zapustiti uredništvo *Sodobnosti*, Pirjevec pa je bil za nameček ekskomuniciran iz partije.

Marjan Dolgan nastalo situacijo opisuje kot precedens, ko je bila poezija prvič obravnavana kot kriminal: »Dvoje aretacij se je prepletalo z zasliševanji, zaplembami besedil in tajnimi agenti, ki so vsepovsod – celo zunaj Slovenije! – skrivaj nadzirali sodelavce *Perspektiv*.« (Dolgan 2004: 38) Tomaža Šalamuna sta zaradi pesmi, ki strogo vzeto sploh še ni bila objavljena, doleteli aretacija in hišna preiskava, med katero naj bi mu agent poskušal celo podtakniti dodatno obremenilno gradivo.¹¹ Kot je pozneje ocenil Pučnik, naj bi se na Šalamuna spravili zlasti zaradi verzov o ideologih in dioptriji – torej zaradi morebitne užaljenosti Borisa Ziherla, enega vodilnih povojnih partijskih kulturnih ideologov. A ravno Pučnik naj bi zasliševalce prepričeval, da utegne biti stroga zaporna kazen za Šalamuna kontraproduktivna, saj bi pesnik, zaprt zaradi mladostne norčije, iz zaporu prišel kot »politično zrel« in potencialno še nevarnejši (Dolgan 2004: 45).¹²

Nastalo situacijo bi bilo seveda napak tolmačiti kot konflikt med politiko in estetikom. Dokumenti partijskih zasedanj jasno kažejo, da je bilo zatrtje *Perspektiv* v največji meri posledica družbenokritičnih člankov – zlasti Pučnikovih, v katerih so oblastniki videli možnost oblikovanja resnejše intelektualne in politične opozicije. Zdi se torej, da je bila Šalamunova zafrkantska neoavantgardna poezija v obračunavanje pritegnjena kot postranski simptom. O tem priča zlasti dejstvo, da je bil Šalamun sicer aretiran, a je bil po petih dneh izpuščen, medtem ko je Pučnika doletela dolgoletna zaporna kazen – preklic pogojnega izpusta in ponovni zapor do izteka celotne kazni.¹³ Šalamunova pesem je bila v *Naših razgledih* v resnici objavljena brez avtorjevega dovoljenja

¹¹ Dolgan (2004: 38) meni, da bi to lahko bil emigrantski tisk.

¹² Šalamun je pozneje svojo zaporniško epizodo omenjal nekako hudomušno (Dolgan 2004: 45); toda vprašanje je, kako bi nanjo gledal, če bi v zaporu ostal dlje časa.

¹³ Kavčič je na seji razkril, kdo gre partiji najbolj na živce: »Komaj je Pučnik prišel iz zaporu, [...] že je sedel in začel urbi e torbi soliti pamet vsem; enkrat kmetom, enkrat Zvezi komunistov, pojutrišnjem se bo spravil na našo zunanjo politiko itd. To je prepotentnost. Že itak veste, kako v Perspektivah vozite. Namesto, da bi rekli, dragi Pučnik, lepo tiho bodi in nekaj let delaj! Vi pa mu na veliko odprete vrata!« (Listnica 1964: 917).

(in brez posmehljivega zaključnega verza »ROŽICE V KIŠTICAH«). Zato je bila tudi pravna osnova zoper Šalamuna šibka – kar bi utegnil biti dodatni razlog za to, da Šalamun ni bil resneje obsojen (prim. Repe 1990: 73).

A kaj je bilo pravzaprav tako problematičnega v Šalamunovi *Dumi* 1964, da je režim pesem »kriminaliziral in pesnika spravil v zapor« (Dolgan 2004: 25)? Kot poudarja Dolgan, je Šalamun v drugi polovici leta 1963 debitiral ravno v *Perspektivah*, »takratni literarno najbolj inovativni, publicistično prodorni in politično izpostavljeni slovenski literarni reviji« (Dolgan 2004: 27) – in že s prvimi verzi je deloval za publiko šokantno in provokativno. Ko je zaradi pritiskov po sili razmer postal urednik, je njegova karnevalska igriva, ironična ludistična poezija lahko postala negativni eksempl »reakcionarnih tendenc«, ki naj bi se pojavljale v reviji. Tovariši iz izvršnega komiteja CK ZKS seveda niso bili navdušeni nad novimi poetikami, ki so se pojavljale v *Perspektivah* – v najboljšem primeru so jih nezaupljivo tolerirali. Marko Juvan s svetovno-sistemske perspektive takole pojasnjuje toplo-hladni odnos med komunistično oblastjo in modernističnimi in avantgardnimi poetikami v šestdesetih letih 20. stoletja:

Književnega modernizma komunistična nomenklatura sicer ni odobraval, a je vendar ni motil, če je ostal hermetičen, abstrakten ali če je služil vladajoči ideologiji. [...] Socialistični modernizem [je] »kompromis« v pravem pomenu besede: socialistična periferija sprejme forme zahodnega centra in prek njih išče kompromis z domačo ideologijo. A ta kompromis je v drugem svetu, pa tudi v Jugoslaviji in Sloveniji vselej negotov. Slovenskemu modernizmu je sicer uspelo prodreti med občinstva celo prek partijsko nadzorovanih založb v državni lasti. Toda takoj ko se je pokazalo, da bi modernistični krogi lahko ogrozili oblast (kot politična »opozicija«), so sledili zatiralski ukrepi (Juvan 2023: 6).

K temu splošnemu vzorcu, ki ga primer zatrtja *Perspektiv* odlično ponazarja, je treba dodati še en razlog, ki na prvi pogled deluje nekoliko bolj pritlehno: kot je pokazal Robert Darnton (2014), je cenzura sicer vedno skrbela za doktrinarno pravilnost, a je praviloma še trše udarila po tistih, ki so od argumentacije *ad rem* prešli na raven *ad personam* – torej, ko so konkretno usmerili kazalec v ugledneže nekega režima. V tem smislu Šalamunovo *Dumo* 1964 lahko beremo tudi kot potencialno *defamacijo* nekaterih najuglednejših (slovenskih) komunistov. Takšen je zlasti že omenjeni verz »o logiki vegetarijanci z dioptrijo minus petnajst«, za katerega so politiki menili, da »leti na Borisa Zihlerla« (Repe 1990: 68); omenjeni partijski veljak pa je bil, kot smo videli, eden najostrejših kritikov *Perspektiv*. Pozneje so se pojavljala tudi ugibanja, da bi se v »crknjeni mački« in »deželi Cimpermanov« lahko prepoznal Ivan

Maček - Matija, ravno tako član najožjega partijskega vodstva, ki je bil osebno prisoten na odločilni aprilski seji izvršnega komiteja CK ZKS; Maček je bil namreč pred vojno tesar.¹⁴ Takšnih ugibanj sicer doslej ni bilo mogoče potrditi – Dolgan denimo omenjeni verz povezuje z epigonskim nacionalističnim pesnikom 19. stoletja, Josipom Cimpermanom, toda njegova razlaga se ne zdi povsem prepričljiva (Dolgan 2004: 43).

Po drugi strani bi verz »o stopetintrideset ustavodajnih teles ali kaj bi lahko naredili s crknjeno mačko«, ki satirično meri na pripravljanje zvezne ustave, nemara lahko iritiral Kardelja, za Titom drugega moža Jugoslavije.¹⁵ Medtem ko verz »o neizrekljivo slastno presihajoči liriki«, ki ga je mogoče brati kot polemično zbadljivko zoper pesniški sentimentalizem (najbrž pa tudi intimizem) bržkone ni zbujal pozornosti ideologov, članom izvršnega komiteja prav gotovo niso ustrezali verzi, kot je »o socializem a la Louis XIV«, ki ga je mogoče brati kot namig na absolutistično, celo totalitarno naravo jugoslovanskega režima (Dolgan 2004: 42), prav tako pa ne zaključni verz »o Slovenci kremeniti – prehlajeni predmet zgodovine«, ki je s parodično referenco na bojovito partizansko pesem zvenel naravnost blasfemično.¹⁶

Kljub vsem možnostim ustvarjalnega branja, ki jih ponujajo Šalamunovi verzi, pa je treba na koncu poudariti, da trdega obračuna s *Perspektivami* v »vroči pomladi« 1964, ki mu je sledilo še bizarno onemogočenje Rožančeve igre *Topla greda* (prim. Inkret 1990), vendarle ni izzvala v prvi vrsti poezija. Komunistični oblastniki so se kulisi demokratizma odrekli predvsem zaradi bojazni, da bi se v *Perspektivah* oblikovala resnejša politična opozicija.¹⁷

¹⁴ »Cimperman« je zastarela beseda za tesarja.

¹⁵ Šalamun tu najverjetneje meri na novo zvezno ustavo SFRJ, sprejeto aprila 1963, ki naj bi si jo, kot se je hvalil režim, »napisalo ljudstvo samo«.

¹⁶ Priljubljena partizanska bojna pesem *Svobodna Slovenija* je nastala že leta 1941 na podlagi starejše koračnice, pri pripravi slovenskega besedila sta sodelovala tudi Mile Klopčič in France Kosmač (Paternu 1987: 40).

¹⁷ Represija oblasti je sprožila val protestnih študentskih zborovanj v Študentskem naselju in drugod, ki ga je po mnenju Borisa A. Novaka po intenziteti mogoče primerjati s tistim iz legendarne zasedbe Filozofske fakultete leta 1971 (Novak 2024: 633).

Prevratno leto 1968 in deklaracija *Demokracija da – razkroj ne!*

Šalamunovo zgodnje pesništvo lahko razumemo kot eno prvih napovedi preloma, ki je sledil v drugi polovici šestdesetih let. Slovensko umetniško prizorišče je v tem času doživelo pravo eksplozijo modernizma, avantgarde in eksperimenta, ki je vrhunec dosegla v času študentskega gibanja oziroma v »dolgem letu 1968« (prim. Juvan 2023, Dovič 2021). Sezona modernizma v tem obdobju je bila nemara res zadnja, toda bila je izredno intenzivna in tudi presenetljivo množična. Vzpon avantgardnih tendenc v umetnosti mladih ni ostal neopažen; marsikomu je zbujal pomisleke. Med najbolj vplivnimi antagoniisti nove umetnosti je bil vplivni Josip Vidmar, dolgoletni predsednik SAZU in samozvani vrhovni kulturni arbiter, ki je skozi vsa šestdeseta leta stopnjeval »kritično ofenzivo« zoper moderne tokove v literaturi in umetnosti in jih razglašal za nekompatibilne s socializmom (Vodopivec 2006: 448). Vendar pa so bili oblastniki, ki so ugotovili, da jim je afera s *Perspektivami* precej bolj škodila kot koristila, tokrat nekoliko bolj zadržani.¹⁸

Eden najbolj odmevnih javnih obračunov z neavantgardo v tem obdobju se je zgodil v jeseni revolucionarnega leta 1968, ko je kot posebna dvojna številka revije *Problemi* izšel provokativni *Katalog*. Poslanec Cene Matičič je na 65. seji republiške skupščine 28. oktobra 1968 protestiral zoper tovrstne izdaje: najprej se je obregnil ob prevelike slovenske izdatke za jugoslovanski zvezni proračun, potem pa je kot primer »zapravljanja denarja« v Sloveniji napadel publikacijo, ki jo je uredništvo *Problemov* zaupalo »skupini mladeničev, ki se imenujejo reisti« (Sejni zapiski 1968: 68). Matičič je protestiral proti temu, da Sklad za pospeševanje kulturnih dejavnosti financira tovrstne publikacije (navedel je konkretne podatke o subvencijah) in svoje nasprotovanje argumentiral z uničujočo kritiko *Kataloga* kot »straniščne literature«. Za Matičiča namreč vsebina *Kataloga* predstavlja skrajno nihilističen napad na »družbo kot celoto«, ki bistvo človekovega življenja reducira na »nič«, človeka pa na »kup dreka«; poln je »najvulgarnejših izrazov«, načrtno proklamira »totalni antihumanizem« in »kapitulacijo« – skratka, je »skrajna manifestacija zastrupljanja«

¹⁸ Med razloge za večjo tolerantnost v drugi polovici šestdesetih let poleg negativnih odmevov obračuna s *Perspektivami* lahko štejemo tudi pomladitev in prevlado liberalne struje v slovenski komunistični partiji (Gabrič 2021: 216–218).

in »negacija vseh etičnih, estetičnih in tudi socialističnih norm« (Sejni zapiski 1968: 87).

Sledil je še ostrejši odziv, ki je poleg *Kataloga* na sramotilni steber postavil tudi vse bolj motečo *Tribuno* – študentsko revijo, ki je novi umetnosti na široko odpirala vrata. Tako je 8. novembra 1968 v *Delu* izšla celostranska izjava *Demokracija da – razkroj ne!*,¹⁹ ki jo je podpisalo dvanajst uglednih predstavnikov tedanjega slovenskega kulturnega esteblišmenta – Ivan Ribič, Matej Bor, Tone Svetina, France Bevk, Stojan Batič, Vladimir Lakovič, Ciril Kosmač, Božidar Jakac, Josip Vidmar, Mitja Mejak, Karel Grabeljšek in France Štiglic (Izjava 1968: 5). V središču napada sta se znašla zlasti dva konkretna avtorja. Prvi je bil pesnik in performer Vojin Kovač - Chubby in njegova v *Tribuni* objavljena teksta *Oda kulturni revoluciji* (Kovač 1968a: 2) in *Manifest kulturne revolucije* (Kovač 1968b: 2) ter cikel reističnega opisa kondomov v *Katalogu* z naslovom *Preservativi* (Kovač 1968c: 138–139), drugi pa pesnik Ivo Svetina in njegova pesnitev *Slovenska apokalipsa*, objavljena v *Tribuni* (Svetina 1968: s. p.). Oglejmo si podrobneje, zakaj so se ugledni kulturniki spravili ravno na omenjena avtorja.²⁰

Protest dvanajsterice, utemeljen v »zdravem razumu«, se zoperstavlja »legalizaciji kulturnega in družbenega izrojevanja« in nihilističnemu razvrstjenju, ki ga zaznava v umetnosti in publicistiki mlade študentske generacije (Dolgan 1990: 171).²¹ Med njimi je na prvem mestu *Katalog* – katerega izid je, kar se avtorjem izjave zdi »osupljajoče« (in pozneje se ista poanta ponavlja še večkrat) – finančno podprla država. Avtorji se najprej spotaknejo ob Chubbyjeve *Preservative*: »Vsakemu normalno mislečemu in čustvujočemu človeku najbrž povsem zadostuje že droben podatek, da se ena pomembnejših 'pesnitev' v Katalogu omejuje na to, da podrobno opiše preservative sedmih ali osmih znamk.« (Dolgan 1990: 171) Polemika se nadaljuje s kritiko neodgovorne skupine, ki »v nesmiselnem neredu postavljene besede proglašja za

¹⁹ Njen naslov parafrazira razvpito geslo Charlesa de Gaulla »La réforme, oui; la chien-lit, non« iz revolucionarnega maja 1968 (prim. Tucker Sorenson 2021: 369–371).

²⁰ Izjava je bila kmalu zatem ponatisnjena tudi v reviji *Borec*, št. 11, str. 846–854. Isti dan kot izjava v *Delu* je v *Tedenski tribuni* izšel tudi protest zoper podobne pojave v Mariboru (Kajzer 1968).

²¹ Odlomke iz izjave navajam po objavi v Dolgan 1990. Originalna objava je na voljo digitalno (v dLib), a je težje berljiva.

moderno misel in s straniščnih zidov prepisane opolzкости za poezijo in celo novo smer slovenske kulture« (Dolgan 1990: 172). Situacija je skrajno resna – tudi zato, ker pri tem početju sodeluje študentski časopis *Tribuna*:

Toda ko se ozremo po oficialnem glasilu slovenskih študentov, ki naj bi v ugotovljeno institucionalno nenačelnost in zmedenost poseglo z besedo razumnosti ter kulturne prizadetosti – smo hipoma prisiljeni proti pisanju v tem glasilu protestirati celo z večjo upravičenostjo kot proti »idejnosti« modno pozerskega Kataloga. [...] Kako je mogoče, da se glasilo že jutrišnjih slovenskih IZOBRAŽENCEV izpozablja do tiste meje, da izpozabe niti ni več mogoče kritizirati niti polemizirati z njo, ker je nivo pisanja globoko pod črto, ko se je s kom že mogoče spoprijeti z besednjakom vsaj minimalno civilizirane in kultivirane sredine. (Dolgan 1990: 173)

Za utemeljitev takšnih obsodb avtorji izjave navajajo primere vulgarizmov in omenjajo zlasti uvodni del Chubbyjeve *Ode kulturni revoluciji*. Ocenjujejo, da gre za spakovanje »erotično in duhovno očitno nerazvitih posameznikov«, ki jim žargon in »besedišče beznic« nista umetniško sredstvo, temveč namen oziroma cilj – njihov končni cilj pa je, menijo, »vulgarizacija odnosov med ljudmi« (Dolgan 1990: 174–175). *Tribuna* in *Katalog* delujeta razdiralno, kot napad na celotno družbo, ki jo nameravata vulgarizirati, njena temeljna načela pa razvrednotiti. Pojavi se celo nedoločen namig na možno zunanjo motivacijo, tipičen za podtikanja stalinističnega tipa (kakršnih je bil denimo deležen Pučnik med afero ob ukinitvi *Perspektiv*): »duhovno razkrajanje« in »totalni nihilizem« sta namreč lahko tudi namerna sabotaža – tj. »rezultat delovanja teh ali onih agentur« (Dolgan 1990: 175).

Kritiki nove estetike mladih sledi še izrazitejši napad na njihove ideje. Njegov prvi predmet je Chubbyjev *Manifest kulturne revolucije*, objavljen v *Tribuni* 23. oktobra 1968.²² Visoki dolgolasec Vojin Kovač - Chubby, danes kot pesnik razmeroma malo znan, je bil v svojem času ikonična osebnost ljubljanske hiپیjske scene. Njegov burni in šokantni vstop na slovensko literarno prizorišče je vzbudil »vsesplošno zgražanje in ogorčenje, ki je iz fenomena Chubby naredilo tako rekoč nacionalno katastrofo, iz pesnika pa državnega sovražnika št. 1« (Hanžek v Kovač 1987: zavihek). Četudi je v *Tribuni* v tistem času izšlo več

²² Chubbyjev manifest je izšel v kontekstu izzvenenjanja vala študentskih protestov jeseni 1968, ko je v *Tribuni* izšlo več manifestov, iz katerih odseva »predstavna bližino revolucije«: že nekoliko pred Chubbyjem sta takšne tekste objavila Dimitrij Rupel in Marko Švabić, v isti številki pa še Ivo Svetina (prim. Juvan 2024: 538–540).

manifestov, je ravno Chubbyjev tekst tako vznejevoljil etablirane kulturnike, da so ga v celoti citirali:

MANIFEST KULTURNE REVOLUCIJE

1. V kult-uro dosledno uvajati Kult Kult-urne revolucije!
2. Glede na dejstvo, da se je v potrošniški družbi proletariat preklasiral v malomeščanstvo, je treba izničiti sleherni vpliv buržuj-proletariata in uvesti diktaturo lumpen-proletariata oz. deklasiranih elementov!
3. Z vsemi sredstvi iztrebljati sifilitične tvorbe iz kulturnega prostora, se pravi FIZIČNO in DUHOVNO uničiti vse ustvarjalne in reproduktivne sile buržuj-proletariata ter ostalih elementov, ki so zapadli propagandi ali pa so se prodali drobnoburžujski logiki!
4. Kulturo SRPU in KLADIVU; še prej pa oboje položiti v roke do sedaj deklasiranih elementov – lumpen-proletariata, prostitutk, postopačev in ostalih – pa naj z njimi žanjejo in razbijajo drobnoburžujске in buržoazno-proletarske glave!
5. Dosledno izvajati KULTURNO REVOLUCIJO in KULT deklasiranih elementov!
6. UNIČITI buržoazni REALIZEM in buržoazno-proletarski SOC-REALIZEM ter dosledno in brez milosti uvesti SOC-REIZEM!
7. SOC-REIZEM očistiti vseh buržoaznih in ANTI-KULT-URNO revolucionarnih elementov, ki so se hinavsko vtihotapili v njegove vrste!
8. NAJ ŽIVI KULTURNA REVOLUCIJA DEKLASIRANIH ELEMENTOV!
9. DEKLASIRANI ELEMENTI – ZDRUŽITE SE IN ZRUŠITE BURŽOAZNO – PROLETARSKO DIKTATURO!

Kovač Vojin – Chubby, Poeta laureatus kulturne revolucije

K podpisu tega manifesta vabim vse zavedne deklasirane elemente! (Kovač 1968b: 2)

Chubbyjev manifest so podpisniki izjave takoj ožigosali kot »paranoično pisanje« in »infantilno abotnost«. Kdo naj bi v socialistični družbi delal, če bodo oblast prevzeli lenuhi in postopači? In kakšen je to sploh manifest, če ga financira ravno »buržuj-proletarska« družba, zoper katero nastopa? Chubby je brez dvoma navihano ironičen in namenoma provokativen, a na svojski način je radikalno pravoveren, zavezan duhu permanentne revolucije: s položaja nove, radikalizirane levice diagnosticira izrojenost stare, revolucionarne levice, ki je podlegla »drobnoburžujski logiki«, in v maoističnem duhu napoveduje nadaljevanje (kulturne) revolucije.

Kulturniški starešine Chubbyjev ironični tekst berejo dobesedno, brez distance:

Vendar pa smo mnenja, da »manifesta« le ne gre odpravljati z levo roko. Ker če imamo pri »umetniški« prozi Tribune opraviti z importirano, le našim postavam prikrojeno

modo, pa gre pri tem drugem primeru že za program. In naj bo takšen program zapisan v narekovajih ali brez njih, prezreti ga ne gre. Že zato ne, ker je bil objavljen na straneh glasila slovenskih visokošolcev, ne pa morda šapirografiran v zasebno zabavo te ali one klike. (Dolgan 1990: 176)

Manifest je uperjen zoper t. i. buržuj-proletariat, torej tiste, ki v socialistični družbi karkoli proizvajajo – zoper delavski razred in inteligenco, tiste, ki se trudijo z »vzpostavljanjem na samoupravi temelječe družbe« (Dolgan 1990: 178). A kdor si prizadeva za takšen razvoj, je po mnenju podpisnikov deklaracije

malomeščan in buržuj-proletarec, nad katerega je treba – in to v imenu kontinuirane revolucije – naščuvati lumpen-proletariat in deklasirane elemente, skratka tiste, za katere je bila v izgradnji edina značilnost delomrznost, nedružbenosti in neproduktivnost.

Naj bo »manifest« shizofreno igrakanje s sociološkimi in filozofskimi termini ali na akcijo pripravljena oslaboumljenost, »manifesta« čitati in razumeti drugače ni mogoče, kot je napisan. To tem prej, ker je napisan v glasilu slovenskih študentov. Napisan pa je kot program – kot napotilo na akcijo. (Dolgan 1990: 176)

Še več, ko bodo jurišni odredi deklasirancev prevzeli oblast, bodo lumpen-proletarci fizično in duhovno uničili vse dotedanje ustvarjalne sile – napoveduje se pravi pravcati »genocid«, kar pisci izjave primerjajo celo s Hitlerjevim programom uničevanja. Chubby je potemtakem hujši od nacistov, saj genocid javno napoveduje! Na tej točki se vnovič pojavi značilni namig na zunanjo motivacijo: »*Komu in čemu* pa more takšna zmeda koristiti, *to je vprašanje!* Tu stojimo podpisniki tega protesta pred zaprtimi vrati dejstva, da 'Tribuno' ne finansira morda zaplotniško inozemstvo, temveč jo vzdržuje družbeni denar in to iz namenskih skladov.« (Dolgan 1990: 179)²³

V nadaljevanju se pisci izjave spravijo še na urednika *Tribune* Dimitrija Rupla, ki je odgovoren za to, da študentski časopis proizvaja in objavlja »izdelke whisky in LSD-literature« (Dolgan 1990: 179). Naslednji tekst, ki je obravnavan v resoluciji dvanajsterice, je pesnitev *Slovenska apokalipsa*, ki jo je

²³ Da je Chubby, sploh če ga beremo dobesedno, v resnici nevarno prestopil robove sprejemljivega, so se zavedali tudi njegovi kolegi: v polemiki zoper *Tribuno* so se celo »tribunaši« rutinsko ograževali od njegovih stališč; šlo je, kot so poudarjali, za nekakšno notranjo polemiko (prim. Rupel 1968, Odgovor uredništva 1968). Drago Jančar pa je v imenu mariborske *Katedre*, ki je sicer načelno podprla ljubljanske kolege, ocenil, da je manifest »nezrela in neduhovita, nekoliko špekulantska poza« (Jančar 1968: 5).

tedaj dvajsetletni pesnik Ivo Svetina, član skupine 442,²⁴ objavil v isti številki *Tribune*. V pesmi med drugim beremo sledeče odlomke:

mižek figa
klobase je
divji arabec
dekle podi
anton svetina
na hruški sedi
in revolver vrti
tolovaj mataj roko
pod krilo vtika
hej brigade hitite
smrti vse pokosite
žensko mi ulovite
potem naju sama pustite
f.s.
svoboda narodu
[...]
v rogu smo se ustavili
slišali smo bora peti
našteli smo pet mrličev
sonce nas je v luknje prepodilo
kmalu smo s partizanko zanosili
turjaku smo graščaka zakurili
in bližnji bataljon utopili
(Svetina 1968: s. p.)

Svetinova *Slovenska apokalipsa* je provokativen pesniški tekst, »satirična koračnica«, kot jo označuje Boris A. Novak (2024: 642), oziroma »avantgardistična krpanka«, v kateri Svetina v karnevalskem duhu »profanizira mitologijo, ki jo je zgodovina za zgled sedanjosti napletla iz narodnoosvobodilnega boja in revolucije« (Juvan 2024: 538). Mnenje dvanajsterice kulturnikov o tovrstnem pesnjenju je takšno:

²⁴ Skupina 442 je bila poleg skupine OHO konec šestdesetih let 20. stoletja ena vodilnih slovenskih neoavantgardnih formacij. Sprva se je imenovala 441 (po številki podstrešne sobice Edvarda Kocbeka, katerega sin Matjaž je bil član skupine). Jeseni leta 1968 se je zaradi prihoda novih članov preimenovala v 442 in pod tem imenom nastopala v *Problemih* in *Tribuni*. Pozneje se je še širila in preimenovala v 443 (prim. Pavlič 2021: 303–304).

Medtem ko [Chubbyjev] »Manifest« grozi s fizičnim uničenjem vsemu ustvarjalnemu v današnji družbi, pa se Ivo Svetina, kot pisec SLOVENSKE APOKALIPSE, loti med vojno in revolucijo izkravljene generacije na način, katerega je mogoče brez vsakršnega pretiravanja označiti kot edinstven precedens v zgodovini kateregakoli naroda in katerekoli družbe. Ne poznamo namreč ne tako zavrženega posameznika ne tako degradirane družbe, da bi pljuvala na spomin in grobove rodu, ki je malone izkravavel, ker se je golorok uprl smrtni obsodbi, izrečeni njegovemu narodu. Ivo Svetina je to storil.

Za Iva Svetino, kot pisca SLOVENSKE APOKALIPSE, borci slovenskega narodno-osvobodilnega boja niso nič drugega, kakor razčlovečena tolpa, ki sicer vzpostavlja brigade, a to ne za boj proti zavojevalcu, marveč za rop in požig in prostaške orgije. Ker takole piše:

HEJ BRIGADE HITITE
SMRTIVSE POKOSITE
ŽENSKO MI ULOVITE
POTEM NAJU SAMA PUSTITE
F.S.
SVOBODA NARODU
(Dolgan 1990: 180–181).

Po mnenju avtorjev izjave gre za nesprejemljiv pogled na slovensko odporiško gibanje, kakršnega bi lahko pripisali kvečjemu belogardistični propagandi ali celo kakšnemu zakotnemu glasilu esesovskih veteranov. V nadaljevanju citirajo še posebej problematične verze: »po Sloveniji smo hodili / delavce smo vzljubili / kužne žene smo jim storili / postelje smo jim izlakotnili« (Svetina 1968: s. p.), ki jih razumejo kot pljuvanje na slovensko zgodovino in blatenje dediščine narodno-osvobodilnega boja. Tudi tokrat v ozadju takšnega pisanja odkrivajo maliciozni namen: »Piscu je, kot kaže, brezvezno nizanje nesmislov in grobsti in namigovanj potrebno, da bi z ničevnostjo takšnega pisanja dosegel povsem določen učinek – *z razvrednotenim pisanjem razvrednotil tudi sam objekt pisanja*. To pa je generacija v narodnoosvobodilnem boju in z njo narodnoosvobodilni boj sam.« (Dolgan 1990: 182–183, poud. v izvirniku)

Podobno kot podpisniki izjave Chubbyjev *Manifest kulturne revolucije* namenoma reduktivno berejo kot politični program, tudi Svetinovo *Slovensko apokalipso* interpretirajo izrazito enostransko. Berejo jo zlasti kot neposreden napad na narodnoosvobodilni boj, v katerem so partizani degradirani v navadne tolovaje: »tolovaji so / petindvajset letnico / praznovali / v župnišču so razjahali / s polnimi žepi in hlačami / so si odlikovanja podeljevali« (Svetina 1968: s. p.). Zoper takšno pisanje seveda pisci spomenice odločno protesti-

rajo. A obenem nekoliko neprepičljivo zatrdijo, da nasprotujejo »kakršnimkoli administrativnim ukrepom zoper pisce, ki jim velja naš protest«, kajti v »resnično demokratični družbi ne more biti mesta za nasilno zatiranje manjšine« (Dolgan 1990: 185).

Analogija s trenutkom, ko je bila zapečaten usoda *Perspektiv*, nas seveda opominja, da bi tovrstnim proklamacijam demokratizma vendarle lahko sledili odločnejši »administrativni ukrepi«, pa celo represalije in »nasilno zatiranje manjšine«. Toda to se ni zgodilo. V nasprotju z obračunom, ki se je odvijal le dobra štiri leta pred tem, je tokrat večinoma ostalo pri besedah. Resda so sledili napadi in obtožbe v drugih medijih, pa tudi poskus orkestrirane medijske diskreditacije »tribunašev«. Toda študentje so se lahko branili, in sicer ne le v matični *Tribuni*, temveč tudi drugod. Razvnela se je živahna časopisna polemika, ki so jo med 12. in 16. novembrom 1968 lahko spremljali tudi bralci osrednjega dnevnika *Delo*. Dimitrij Rupel se je 12. novembra kot odgovorni urednik *Tribune* zagovarjal v članku *Demokracija da ali ne*. V njem je branil pluralistični koncept študentske revije in obenem ugotavljal, da »znaša starostno povprečje podpisanih več kot petdeset let« (Rupel 1968: 5). Konflikt je torej poskušal prikazati v prvi vrsti kot generacijsko trenje med mladimi in starimi, ki se oklepajo utrjenih položajev; nastopil je proti cenzuri ter se zavzel za svobodo in liberalno uredniško politiko, objavo izjave pa je označil za stalinistični »poziv na linčanje«. Naslednji dan je sledilo še eno pojasnilo, v katerem se je uredništvo *Tribune* vnovič zoperstavilo pozivom k diskvalifikaciji in likvidaciji – češ da medijski pogrom temelji na citatih, iztrganih iz konteksta. V ozadju izjave je po mnenju študentskih urednikov ravno strah starost »slovenskega Olimpa«, da bo nova generacija ogrozila njihove »kulturne monopole« (Odgovor uredništva 1968: 5).

Polemika se je nadaljevala v naslednjih dneh, ko je *Delo* priobčilo odzive bralcev, ki so se pretežno zgražali nad ekscesi v študentskem tisku, polemični odgovor Mateja Bora na Ruplov članek, izjavo Draga Jančarja v imenu uredništva mariborske *Katedre*, ne nazadnje pa tudi Svetinovo nekoliko neposrečeno eksplikacijo pomena *Slovenske apokalipse*. *Tribuna* je 4. decembra objavila stališče z redne letne skupščine študentov ljubljanskih visokošolskih zavodov, na kateri je uredniška politika študentske revije dobila izrecno podporo. Skupščina je namreč podprla odprtost študentske revije ter se zavzela za načelo dialoga in tolerance, ki naj velja tudi za »mejne proizvode tako socialnega

kot pesniškega izražanja« predstavnikov »prihajajoče kulturne generacije« – generacije, ki neizprosno trka na vrata kulturnih ustanov, s katerimi naj bi že več desetletij razpolagali kulturni konservativci (Stališče skupščine 1968: 3).²⁵

Trdi odgovor komunistične oblasti po vzoru obračuna s *Perspektivami* je tokrat izostal – ali točneje rečene, bil je vsaj začasno odložen. Zveza komunistov Slovenije je sicer na decembrskem kongresu namignila svojim članom v kulturnih ustanovah, da v ideoloških zadevah ne bi smeli popuščati, pa vendar je načelno podprla svobodo umetniškega ustvarjanja (Vodopivec 2006: 448). Protagonisti afere so jo tokrat odnesli brez resnejših političnih ali celo zapornih sankcij. Ostro intonirani manifest dvanajsterice je tako naposled ostal predvsem polemičen poskus discipliniranja zablodele mladine, podobno pa velja za nekatere druge nastope zoper modernizem in avantgardizem, ki so jih konec šestdesetih let javno artikulirali predstavniki starejše generacije kulturnikov.

Zaključek

Slovenska pesniška neoavantgarda šestdesetih let 20. stoletja je v svoji intenzivnosti in barviti heterogenosti vsekakor sprožala »nervozne odzive kulturne politike« (Novak Popov 2021: 255). Med njimi lahko satirično smešenje, značilno za Menartov *Antisong*, štejemo za razmeroma benignen odziv – negodovanje tradicionalista, ki je že od konca petdesetih let nezadovoljen z razvojem umetnosti in ki novim avantgardnim tokovom ne priznava estetske vrednosti. Žolčno nasprotovanje novotarijam vsaj deloma lahko pojasnimo tudi kot generacijski spor: razmah neoavantgarde je predstavnikom uveljavljene literarne elite zbujal strah, da jih bo nova umetnost zadušila, jim odvzela simbolni kapital in realno moč v kulturnem polju. Tovrstna medgeneracijska obračunavanja so seveda od nekdaj legitimna, celo neizogibna oblika konfrontacije v literarnem polju.

Toda ob tem je mogoče zastaviti še eno, nemara pomembnejše vprašanje: Koliko je mogoče »nervozne odzive« na neoavantgardo razumeti kot poskus cenzorskega obračuna – torej obračuna, ki se opira na moč represivnega apa-

²⁵ V isti številki *Tribune* je izšlo tudi *Pismo* Janeza Žnidaršiča, ki je izrazito kritično do uredniške politike časopisa.

rata oblasti? Pri odgovoru na to vprašanje je treba upoštevati notranja nasprotja slovenskega (jugoslovanskega) samoupravnega socializma – socializma s »človeškim obrazom«, v katerem načeloma ni cenzure (pač pa, denimo, »administrativni ukrepi«). Oblast, trdno zasidrana v rokah komunistične elite, namreč svoje volje ni uveljavljala le s pomočjo klasičnih organov represije, temveč je z lojalnimi kadri sistematično prežela vse politične in kulturne ustanove; na ta način pa je (prek samocenzure in notranje cenzure) že vnaprej minimalizirala možnosti za opozicijsko delovanje.²⁶ S tem je bila tudi potreba po neposrednih, grobih represalijah bistveno manjša, in oblast je lahko navzven kazala liberalno fasado »demokratizma«. Oba odmevna primera utišanja slovenske neoavantgardne poezije, obravnavana v tem prispevku, seveda kažeta, da so razmere tu in tam lahko ušle z vajeti. Tako »perspektivaši« kot »tribunaši« v določenem trenutku niso bili več poslušni: v okviru relativne avtonomije, ki so jo uživali v deklarirano samoupravnem okolju, so udeležili lastno vizijo pluralizma. V primeru *Perspektiv* je komunistična oblast naposled posegla s trdo roko – s tem pa razblinila iluzije o »demokratizmu«, razgalila svoje avtoritarno jedro (in obenem sprožila hud val nezadovoljstva). V drugem primeru, v nekoliko spremenjenem in bolj odprtem političnem kontekstu druge polovice šestdesetih let, te napake ni ponovila.

Kako pomembno vlogo je v obeh omenjenih primerih imela poezija? Kot smo videli v zgornji analizi (in kot je opozoril že Marko Juvan), modernistična umetnost sicer ni bila sprejeta z odprtimi rokami, a je v specifičnih slovenskih oziroma jugoslovanskih razmerah lahko preživela in celo vzcvetela kot značilen periferni kompromis. Toda glavni strahovi komunistične oblasti vendarle niso bili povezani z oblikovanjem estetske in umetniške opozicije, temveč zlasti z možnostjo oblikovanja resnejše politične opozicije. Pri tem ni mogoče spregledati, da politična opozicija v obeh obravnavanih primerih ni imela enakega predznaka. Kritiko, kakršno je v *Perspektivah* razvijal Pučnik (zlasti v inkriminiranem članku o agrarni politiki), je bilo namreč mogoče brati kot klasično

²⁶ Pričakovanje partije, da bo prek svojih ljudi v svetih kulturnih ustanov, založb in revij nadzorovala razmere, se vleče skozi celotno obravnavano obdobje. Ponazarja ga denimo stališče Komiteja Univerzitetne konference ZKS o uredniški politiki *Tribune* iz obdobja 1971/72, ko so bili študentski reviji zadani usodni udarci: komite konfereci predlaga, naj »komunistom v svetu za nezadovoljivo opravljen nalogi izreče kritiko«, nato pa »nalaga komunistom v svetu Tribune« večjo budnost pri sestavi novega uredništva in novega uredniškega koncepta (Baškovič 1982: 243).

»reakcionarno« nasprotovanje revolucionarni preobrazbi družbe. Nasprotno pa so uporniški mladi v dolgem letu 1968 razvijali za oblast morda nekoliko nepričakovano kritiko »z leve« – kritiko, ki je enega izmed vrhuncev dosegla ravno v spornem Chubbyjevem manifestu. Ta manifest, če ga beremo dobesedno, je seveda radikalno prevratniški in za (vsakršno) oblast nesprejemljiv in skrajno nevaren. Toda vse kaže, da so vodilni tovariši politiki Chubbyja brali bolj natančno od tovarišev kulturnikov in pri njem prepoznali avtoironično, zafrkantsko noto. Zato so nemara ocenili, da ne gre toliko za – prosto po Džilasu – politično eksplozivno kritiko izrojenosti »novega razreda« kot za mladostno zafrkancijo, ki bi ji represivna intervencija le okrepila publiciteto.

Primat politike pred estetiko naposled potrjuje tudi dogajanje v začetku sedemdesetih let, ko se je slovensko študentsko gibanje v letih 1970 in 1971 radikaliziralo in doseglo vrh z zasedbo ljubljanske Filozofske fakultete. Oblast se je za trši obračun s *Tribuno* (uredniške menjave, pretresi s financiranjem) odločila šele v izteku študentskega gibanja – v prvi polovici sedemdesetih let, ko je študentsko gibanje »tudi pod udarci državnega aparata zamrlo« (Gabrič 2005: 1069). Konkretni udarci po *Tribuni* so se zvrstili v letniku 1971/72, ko je bila revija kar štirikrat zaplenjena.²⁷ Ob tem seveda ni mogoče spregledati, da inkriminirani teksti niso bili pesniški ali teoretski, temveč je brez izjeme šlo za ideološke in politične vsebine. Regresija k eksplicitnim manifestacijam cenzurne moči oblastnikov, ki je *Tribuni* začasno sicer prinesla nekoliko večjo prepoznavnost v širši javnosti, pa je po drugi strani naznanjala konec obdobja liberalne »odjuge«, značilne za drugo polovico šestdesetih let 20. stoletja.

Literatura

- BAŠKOVIČ, CIRIL idr., 1982: *Študentsko gibanje 1968/72*. Ljubljana: Krt.
- BOURDIEU, PIERRE, 2000: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prevod Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press.
- DARNTON, ROBERT, 2014: *Censors at Work: How States Shaped Literature*. London: The British Library.
- DOLGAN, MARJAN (ur.), 1990: *Slovenski literarni programi in manifesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

²⁷ Podrobnejšo dokumentacijo o tedanjih zaplembah prim. v Baškovič (1982: 236–259) in Zgaga (2024: 346–348).

- DOLGAN, MARJAN, 2004: Tri Šalamunove parodične satire in njihov kontekst. *Primerjalna književnost* 27, št. 1, str. 25–60.
- DOVIČ, MARIJAN, 2021: »Reizem« v slovenski neoavangardni literaturi in umetnosti. V: Marko Juvan (ur.): *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 277–302.
- GABRIČ, ALEŠ, 1991: *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*. Ljubljana: Mladika.
- GABRIČ, ALEŠ, 1995: *Socialistična kulturna revolucija: Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GABRIČ, ALEŠ, 2005: Sproščena šestdeseta leta v kulturi. V: *Slovenska novejša zgodovina: Od programa zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 1066–1069.
- GABRIČ, ALEŠ, 2018: Jože Pučnik on a Path to Becoming a Dissident. *Prispevki za novejšo zgodovino* 58, št. 3, str. 78–93.
- GABRIČ, ALEŠ, 2021: Politične ocene angažiranja slovenskih modernistov v šestdesetih letih. V: Marko Juvan (ur.): *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 215–228.
- INKRET, ANDREJ, 1990: *Vroča pomlad 1964*. Ljubljana: Karantanija, Škuc – Forum.
- Izjava DZS, 1964: Izjava delavskega sveta DZS. *Naši razgledi* 13/10 (23, 5.): 196.
- Izjava, 1968: Demokracija da – razkroj ne. Izjava nekaterih slovenskih kulturnih delavcev. *Delo* 10, št. 306 (8. II.), str. 5.
- JANČAR, DRAGO, 1968: Stališče »Katedre«. Izjava uredništva mariborskega študentskega lista. *Delo* 10, št. 314 (16. II.), str. 5.
- JUVAN, MARKO, 2023: *Zadnja sezona modernizma in maj '68: Svet, Pariz, Ljubljana*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2024: Slovenski literarni modernizem v študentskem gibanju »dolgega leta '68«. V: Tomaž Kšela idr. (ur.): *Zbornik o skupnosti študentov 1968–1974: Prispevki za novejšo zgodovino*. Maribor: Kulturno društvo Mariborska literarna družba; Ljubljana: Beletrina, Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 537–547.
- KAJZER, JANEZ, 1968: Nemarna literatura na vabilih. *Tedenska tribuna* 16, št. 45 (8. II.), str. 8.
- KOVAČ – CHUBBY, VOJIN, 1968a: Oda kulturni revoluciji. *Tribuna* 17, št. 2 (23. 10.), str. 2.
- KOVAČ – CHUBBY, VOJIN, 1968b: Manifest kulturne revolucije. *Tribuna* 17, št. 2 (23. 10.), str. 2.
- KOVAČ – CHUBBY, VOJIN, 1968c: Preservativi. *Katalog. Problemi* 6, št. 67–68, str. 138–139.
- KOVAČ – CHUBBY, VOJIN, 1987: *Chubby Was Here*. Koper: Lipa.

- Listnica, 1964: Listnica uredništva. [Stenografski zapis seje na CK ZKS 24. 1. 1964.] *Perspektive* 4, št. 36–37, str. 896–926.
- MENART, JANEZ, 1970: Antisong v stilu straniščne poezije. *Sodobnost* 18, št. 1, str. 33–34.
- MENART, JANEZ, 2010a: *Epigrami*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- MENART, JANEZ, 2010b: *Dnevnik: 1953–2000*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- NOVAK POPOV, IRENA, 2021: Heterogenost slovenske pesniške avantgarde. V: Marko Juvan (ur.): *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 255–275.
- NOVAK, BORIS A., 2024: Pesniška avantgarda kot tribuna študentskega gibanja. V: Tomaž Kšela idr. (ur.): *Zbornik o skupnosti študentov 1968–1974: Prispevki za novejšo zgodovino*. Maribor: Kulturno društvo Mariborska literarna družba; Ljubljana: Beletrina, Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 631–650.
- Odgovor uredništva, 1968: Odgovor uredništva »Tribune« (nekaterim slovenskim kulturnim delavcem). *Delo* 10, št. 312 (14. 11.), str. 5.
- PATERNU, BORIS idr. (ur.). *Slovensko pesništvo upora 1941–1945*. 1: Partizanske. Ljubljana: Mladinska knjiga/Partizanska knjiga, 1987.
- PAVLIČ, DARJA, 2014: Jezikovni obrat in slovenske eksperimentalna poezija. *Pri-merjalna književnost* 37, št. 1, str. 185–200.
- PAVLIČ, DARJA, 2021: V imenu svobode: Pesniški ludizem Milana Jesiha. V: Marko Juvan (ur.): *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 303–316.
- Pismo, 1964: Pismo založbe Lipa. *Naši razgledi* 13/10 (23. 5.): 197.
- PUČNIK, JOŽE, 1964: O dilemah našega kmetijstva. *Perspektive* 4, št. 33–34, str. 437–462.
- REPE, BOŽO, 1990: *Obračun s Perspektivami*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- RUPEL, DIMITRIJ, 1968: Demokracija da ali ne? (Odgovor nekaterim slovenskim kulturnim delavcem). *Delo* 10, št. 310 (12. 11.), str. 5.
- Sejmi zapiski, 1968: *Sejmi zapiski Skupščine Socialistične republike Slovenije, Seje od 1. IX. 1968 do 31. X. 1968*. <https://www.sistory.si/publication/28353> (dostop 4. 3. 2025).
- Sporočilo DZS, 1964: Sporočilo DZS o reviji »Perspektive«. *Naši razgledi* 13, št. 9 (9. 5.), str. 178.
- Sporočilo javnosti, 1964: Sporočilo javnosti. [Odgovor uredništva *Perspektiv*.] *Naši razgledi* 13, št. 10 (23. 5.), str. 196.
- Stališče skupščine, 1968: Stališče skupščine študentskih ljubljanskih visokošolskih zavodov o Tribuni. *Tribuna* 18, št. 5 (4. 12.), str. 3.

- SVETINA, IVO, 1968: Slovenska apokalipsa. *Tribuna* 17, št. 2 (23. 10.), s. p. (posebna priloga).
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 1964: Duma 1964. *Naši razgledi* 13, št. 296 (9. 5.), str. 178.
- ŠEGA, DRAGO, 1964: Pojasnilo. *Naši razgledi* 13, št. 10 (23. 5.), str. 196–197.
- TUCKER SORENSON, KAITLYN, 2021: Radikalna igra: ljubljanska alternativa leta 1968. Prev. Andrej Zavrl. V: Marko Juvan (ur.): *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 369–382.
- VODOPIVEC, PETER, 2006: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.
- ZGAGA, PAVEL, 2024: Študentsko gibanje in študentski tisk: Primer Tribuna. V: Tomaž Kšela idr. (ur.): *Zbornik o skupnosti študentov 1968–1974: Prispevki za novejšo zgodovino*. Maribor: Kulturno društvo Mariborska literarna družba; Ljubljana: Beletrina, Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 341–351.

Antologija 57 pesmi od Murna do Hanžka: vpis neoavantgarde v kanon modernega pesništva

MARKO JUVAN

Dve leti po zborniku reističnega modernizma *Katalog* v 67.–68. številki *Problemov* 1968 in leto po *Katalogu* 2, drugem zborniku te smeri, ki je izšel leta 1969 v zbirki Znamenja, sta pesnik Tomaž Šalamun in likovni teoretik Tomaž Brejc v 14. zvezku iste knjižne serije – tedaj jo je urejal literarni komparativist Dušan Pirjevec – objavila antologijo 57 pesmi od Murna do Hanžka (Brejc in Šalamun, ur. 1970).¹ Njun zvežčič pomeni korak naprej od pregledne, v izvornem pomenu *revijalne* predstavitve aktualnih eksperimentov slovenske reistično-strukturalistične neoavantgarde okrog intermedijske skupine OHO. Po dveh publikacijah v obliki kataloške evidence, sprotnega popisa, sta se odločila za pripravo antologije, s katero sta izbor del struje, ki sta ji pripadala, vključila v kanon slovenske poezije 20. stoletja, obenem pa obstoječi kanon prilagodila svojemu estetskemu obzorju in poetiki.

Tomaž Brejc se v elektronskem pismu spominja, da sta s Šalamunom uredniku Znamenj Pirjevcu najprej »ponudila izbor najboljših slovenskih likovnih umetnin 20. stoletja, izključno po najini presoji, samo reprodukcije, vizualna izkušnja, podnapisi, brez kakršnega koli teksta, Katalog«, a se Pirjevec s predlogom ni strinjal. Sprejel pa je njuno ponudbo za izbor pesmi 20. stoletja, narejen »po istem ključu«. Brejc je v Slovanski knjižnici ob pomoči ravnatelja Franceta Dobrovoljca pregledoval gradivo do leta 1945, se navdušil na pesnikom Stankom Vukom, Šalamun pa nad predpodobo reizma v pesmi *Jabolko* Ivana Hribovška. Dokončani izbor pesmi je Brejc, kot se spominja, predstavil uredniku in čez čas je bila antologija natisnjena:

¹ Poglavje je nastalo v okviru raziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave (P6-0024), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Tomaž je bil spet nekje na štipendiji, s Pirjevcem sva sedela v Opera baru, samo vrtel je strani in pokimal. Tako je knjiga izšla, 57 pesmi: kako bi dala drug naslov, če jih je bilo ravno toliko? Ko je knjižica izšla, ni bilo ne tiskovne konference ne kakšnih drugih glasov, a tudi če bi bili, nama je bilo popolnoma vseeno. (Brejc 2024)

Drugače od današnjih razmer v umetnostni produkciji Brejčevo pričevanje kaže, da so bili v socialistični Sloveniji sedemdesetih let 20. stoletja oglaševanje, medijska pokritost, iskanje petih minut slave in potreba po javnih priznanjih za moderniste in neoavantgardiste manj pomembni od same umetniške geste in koncepta v njenem ozadju. Relevantnost in vrednost modernističnega artefakta se je presojala prek njegovega učinka znotraj umetniškega niza, prek njegovih razmerij z drugimi estetskimi izjavnimi dejanji svojega in preteklega časa, ne pa prek njegove diseminacije in recepcije v javni sferi.

Kaj je torej za reistični, ohojevski modernizem pomenila Šalamunova in Brejčeva izbira antologije kot oblike predstavitve te smeri? Kako se je konservativna zvrst antologije modernizirala, da je lahko vsrkala modernizem in ga kanonizirala?

Antologija kot žanr na vratih kanona

Doslej najodmevnejšo monografijo, posvečeno antologijam, je Barbara M. Benedict, strokovnjakinja za zgodovino knjige, začela z ugotovitvijo, da tovrstne knjige izbranih besedil v literarni vedi niso bile deležne ustrezne pozornosti, čeprav »s tem, kako pomagajo oblikovati in preoblikovati kanone, potrjevati literarni ugled ter gojiti okus in kulturno pismenost za generacije bralcev, [...] ponujajo obilo informacij o načinu, kako so ljudje pisali in brali književnost, ter o vlogi književnosti v kulturi« (Benedict 1996: 3). Izraz »antologija«, kot vemo, izvira iz stare grščine (*anthología* iz *anthologéō* 'nabiram cvetje', to pa iz *ánthos* 'cvet', *légō* 'nabiram, pobiram, zbiram') in izbiro besedil metaforično enači z nabiranjem cvetja.² Antologija, »cvetober«, ni le ena izmed

² Za utemeljitelja antologije velja Meleager iz Gadare, ki je okoli 60 pr. n. št. sestavil zbirko epigramov šestinštiridesetih grških pesnikov od Arhiloha do samega sebe pod naslovom *Stéphanos* (v pomenu 'venec, cvetna kita, girlanda'). Meleagrov *Venec* se je pozneje dopolnjeval z drugimi rokopisnimi izbori (Filip iz Soluna, 1. stol.; Diogenianus, 2. stol, Agatias Sholastik, 6. stol.), zbranimi v *Palatinski antologiji* Konstantina

vrst knjižnih zbirk. Treba jo je obravnavati kot poseben žanr (Price 2003: 3) oziroma metaliterarno zvrst, ki posreduje med produkcijo, distribucijo in razlagalno-vrednotenjsko obdelavo literarnih besedil. Sestavljavci antologij so drugostopenjski avtorji, ki iz težko pregledne slovstvene ponudbe izberejo besedila drugih avtoric in avtorjev, jih po svoji urejevalni zamisli ponatisnejo, pri tem pa poleg svojih vrednostnih meril in interpretacije upoštevajo okus dobe in ciljnega občinstva.

Z besediščem avantgard lahko označimo antologijo kot krpanko iz *ready-madeov*. To častitljivo vrsto knjig z avantgardno montažo družijo postopek sinekdohe, saj posamični del v njeni strukturi priključuje podobo celote (denimo avtorskega opusa, obdobja, zvrsti, tematike, nacionalne ali svetovne književnosti), iz katere naj bi bil izrezan in kopiran; lepljenka takšnih izrezkov, ponatisnjenih v antologiji, pripomore h gospodarnosti branja in k možnosti pregleda nad književnim repertoarjem, olajšuje pa tudi pomnjenje izbora, ki se zdi vreden spomina in večkratnega prebiranja (prim. Price 2003: 2, 6). Intenzivno branje redkejšega rokopisnega repertoarja, značilno za omikane plemiške in duhovniške elite starega in srednjega veka, je v novem veku namreč nasledilo ekstenzivno branje množičnejše in dostopnejše knjižne produkcije, značilne za dobo tiska. V teh okoliščinah so knjižni izbori pismenim, povprečno omikanim bralcem vseh stanov pomagali, da si po sprejemljivi ceni ustvarijo in ohranijo predstavo o celoti literature, ne da bi jim bilo treba kupovati in prebirati vse, kar se objavlja sproti ali se ohranja iz preteklosti. Novoveške antologije tako »prodajajo izbrana besedila in izbiro besedil« (Benedict 1996: 3), mnoge so nastale iz potreb knjižnega trga.

Benedict opisuje, kako so britanski tiskarji in knjigotržci – še pred uveljavitvijo avtorskega prava in avtorske funkcije v 18. stoletju – prodajali cenene knjižne izbore, t. i. mešane zbirke (*miscellany*), v katerih so ponatiskovali modna dela, ki jih je družila kaka zvrst, tema, priložnost ali časovna bližina; ozirali so se na potrebe občinstva ter ga pritegovali k predlogom in sodelovanju (prim. Benedict 1996: 4–28; Engel 2024: 20–22). Nekatere mešane zbirke so sodobnim

Kefalasa (10. stol.) in dopolnjenimi leta 1301 v rokopisu bizantinskega učenjaka Maksima Planudesa; tega korpusa, ki vsebuje okoli 4.000 grških epigramov 325 avtorjev iz klasične in bizantinske dobe, se je prijel naslov *Anthologia Graeca* (Paton 1927: 1/v–ix; Vitali-Rosati idr. 2020).

besedilom dodale izbrane povzetke tradicije, ki je veljala za klasično, in jo v dostopnih zvezkih dostavljale svojim naročnikom. Omenjene antologije so bile tržno blago, zato so se morale prilagajati okusu ciljnega občinstva, a so ga na drugi strani tudi same sooblikovale. Zanj na bralstvo nasploh deluje kot nenapisano navodilo za uporabo besedil, in antologija pri tem ni izjema. Predlaga namreč način branja: antologijo se pogosto bere večkrat, med sabo se primerja dela, vključena vanjo, njene vsebine pa s tistim, kar izbor izpušča; branje se giblje med hlastnim, preskakujočim prelistavanjem in poglobitvijo v posamezno enoto (prim. Benedict 1996: 3, 18; Mujica 1997: 208; Price 2003: 1–7; Engel 2024: 22).

Zgodnje novoveške »mešane zbirke« z omejenim rokom trajanja se ločijo od razkošnejših, trajnih antologij v sodobnem pomenu besede, ki se uveljavljajo od sredine 18. stoletja naprej. Moderne antologije so »zapakirale književnost v skladno moralno pripoved« in jo »predstavljale množičnemu občinstvu« (Benedict 1996: 28–29). Kot ugotavlja Benedict, že bogati »format teh knjig napeljuje k oblikovanju kanona« (nav. d.: 4). Kritiški poznavalci, ugledni pisci in cenjeni akademiki sestavijo izbor, ki se mu pripisuje strokovna avtoriteta, prek konsekracije izbranih del pa svoj partikularni pogled vtisnejo v bralstvo s pečatom univerzalnosti.³ Z ureditvijo izbranega gradiva bralski subjekt v njegovi zasebnosti kultivirajo, mu vzgojijo občutljivost za estetsko-moralne vrednote ne le posamezne dobe, zvrsti ali tematike, temveč tudi narodove književnosti v celoti.⁴ S tem, kako zajamejo izsek iz literarnega procesa, ga interpretirajo in fiksirajo, sestavljavci antologij ob percepciji obstoječe literarne kulture sooblikujejo tudi zgodovino literarnega kritištva – prek izbranih besedil ponazorijo svojo metodo in jo trajneje uveljavijo (Mukherjee 2021: 751).⁵

³ V drugi polovici 18. stoletja, »ko so avtorji dobili avtorske pravice, so izdajatelji antologij opustili sodobnost in novost kot svoja osrednja merila; ta so postala atributi romana. Namesto tega so oglaševali antologije kot zbirke posameznih avtorjev, ki so vzori brezčasne moralnosti.« (Benedict 1996: 6) V moderni antologiji je pri delu »dialektično razmerje med zasebnimi bralci in literarno kulturo, ki se profesionalizira« (nav. d.: 4).

⁴ Po Benedict so »antologije predstavljale domačo književnost na način skladne bralne izkušnje dosledno izpeljane ideologije [...] in za zasebne bralce ustvarile brezživno tkanino družbeno-narodnih vrednot« (Benedict 1996: 6).

⁵ Zgled za to je obsežna, mnogokrat ponatisnjena univerzitetna antologija *Understanding Poetry*, v kateri sta sestavljavca Cleanth Brooks in Robert Penn Warren s svojimi komentarji in didaktičnim aparatom utrdila formalno-interpretativno metodo novega kritištva (Brooks in Warren 1938).

Z uvrstitvijo v antologijo se izbrane besedilne enote otresejo posebnosti, ki so določile njihov nastanek. Avtonomizirajo se, njihova pomenska singularnost pa v slehernem bralnem dejanju postane izhodišče za kontingentne predstave o nečem občem. Ker sinekdoha zahteva določitev dela kot zastopnika celote, je žanr antologije dobil selektivno vlogo: iz nepregledne tvornosti svojega časa in neobvladljive dediščine precedi tisto, kar naj bi bilo vredno pozornosti in spomina širše skupnosti. Od tod normativnost antologij: svojo lepljenko reproduciranih besedil, ki so jim same pripisale vzornost, ponujajo kot strukturo idealnih tipov. Tako pripomorejo h graditvi literarnega kanona in vanj posegajo (prim. Engel 2024: 19). Kanon reproducirajo tudi s tem, »da kradejo druga od druge« in tako »postavljajo literarna dela v vedno nove kontekste«, pred nove generacije (Benedict 1996: 17). O nastajanju, dopolnjevanju in revizijah kanona neke zvrsti priča tradicija, iz katere je izšla *Grška antologija* s svojimi tisoči epigrama iz šestnajstih stoletij.⁶

Med tipi kanona, ki jih navaja Alastair Fowler (1979), antologije pomagajo sestavljati in reproducirati t. i. izbirnega, kritiškega in uradnega. Iz vseobsežne književne ustvarjalnosti (Fowler jo imenuje »potencialni kanon«) – oziroma iz tistega njenega dela, ki se je izognil izgubi, uničenju ali pozabi (tj. »dostopni kanon«) – antologije izdelajo »izbirni kanon« in nanj usmerijo pozornost kritištvu; od tod »kritiški kanon«, ki zajame dela, s katerimi se literarna veda ukvarja trajno in največ. Ko se kritiški kanon prelije v učbenike književnosti, antologije pa stopijo v šole, so postavljeni temelji za institucionalno vrsto kanona – »uradni kanon« (Fowler 1979: 98–100). V tem primeru so »cvetniki« posredniki med (uradnim) kanonom in šolskim kurikulumom, v katerem se izbor besednih umetnin prilagodi učno-vzgojnim ciljem (Mukherjee 2021: 750).⁷ Kot poudarja John Guillory (1990: 237–238; 1993: vii–xiv, 31–78), je šolstvo kot ideološki aparat države vodilno pri oblikovanju uradnega kanona. Tudi zgodnje slovenske antologije so bile namenjene šolski rabi. V *Cvetju slovenskiga pesništva* Ivana Macuna (1850) in *Cvetniku slovenske slovesnosti: Berilu za više gimnazije in realke* Antona Janežiča (1868) izbrani slovenski in južnoslovanski šolski pisci pri pouku književnosti rabijo kot zgledi za to, kaj je besedna

⁶ Gl. op. 1. O dolgi novoveški tradiciji antoloških zbirk portugalske lirike gl. Mujica 1997: 203.

⁷ Med primeri tega so antologije španske poezije, ki so jih – v enem ali več zvezkih – sestavljali španski in ameriški profesorji; v 19. in 20. stoletju so prešle v šolsko rabo, tako da odražajo spremembe literarnovednih metod in didaktike (Mujica 1997: 205–206).

umetnost, katere so njene glavne zvrsti. Obe šolski antologiji zato nista urejeni kronološko ali po avtorjih, pač pa po rubrikah zvrstne poetike.⁸ Pred leti sem razložil, kako se je z uvajanjem slovenščine kot gimnazijskega predmeta v drugi polovici 19. stoletja struktura antično-krščanskega šolskega kanona preslikala v slovenski jezik in kulturo. Pravilno pisanje, izurjeno govorjenje, moralni čut in narodno zavest so vzgajali z učenjem na pamet in posnemanjem vzornih beril v slovenskem jeziku. Ob šolski antologiji slovenskega slovstva naj bi se učenec ne le navzel občečloveških (krščansko-humanističnih) vrednot, temveč se tudi vzgojil v pripadnika nacionalne kulture (Juvan 1997: 202–211).

Antologije pesniškega modernizma

Pričakovali bi, da je kanoničnost moderne antologije, podedovane iz 19. stoletja, v nasprotju z modernistično usmerjenostjo v sodobnost. Modernizem krši konvencije, eksperimentira z odkloni, upodablja spremenljivo resničnost in tipa za neodkritimi conami jezika, medtem ko žanr antologije uveljavlja hierarhijo, estetski red, svoj izbor iz sodobnosti in tradicije pa zacementira kot večni zgled.⁹ Ameriški pesnik, performer in profesor David Antin je v osemdesetih letih 20. stoletja pribil, da »so antologije za pesnika to, kar je živalski vrt za živali« (nav. po Price 2003: 2). Toda v nasprotju s pričakovanjem so antologije modernistom koristile. Sami so jih uporabili kot publikacijsko sredstvo, s katerim so presegli domet ekskluzivnih revij, v katerih so svoja dela naslavljali na redke somišljenike in ljubitelje najnovejših trendov. Prek antologij so o trajnejši vrednosti tokov in skupin, ki so jim pripadali, poskusili prepričati širšo javnost.

Te vrste so antologije, v katerih so uredniki – pogosto tudi sami pesniki – od druge polovice 19. stoletja naprej seznanjali občinstvo s primerki modernih

⁸ Delitev je na štiri zvrsti – liriko, epiko, dramatiko in »smes« oziroma »podučno stvarino v nevezani besedi« – in vrste, ki so npr. pri Macunu pobožne in posvetne popevke, žalostnice, vzvišene, soneti; popis, legende, ženske pesmi pripovedajoče, junaške; tragedija; alegorije, podučivne, satirične itn.

⁹ Pesnika Laura Riding in Robert Graves sta se npr. 1928 s polemičnim *Pamphlet Against Anthologies* odzvala na val antologij in jim očitala »prisiljeno združevanje« nesorodnih pesmi, konstrukcijo »sestavljenega avtorja«, zanikanje pesniške avtonomije, prilagajanje starega gradiva modernim pojmovanjem lirskega itn. (nav. po Braddock 2023: 303).

pesniških tokov. *Le Parnasse contemporain* je v treh zvezkih med letoma 1866 in 1876 zbral devetindevetdeset pesnikov, ki so ponazarjali larpularistično estetiko parnasovstva, mdr. Leconte de Lisle, Théophile Gautiera, Sullyja Prudhoma, Stéphana Mallarméja in Paula Verlaine (de Ricard in Mendès 1866). V svoji knjigi *Les Poètes maudits* (1884, 1888) je urednik Paul Verlaine z antologijo zglednih pesmi in s spremnim esejem promoviral skupino »prekletih pesnikov« (Tristana Corbièra, Arthurja Rimbauda, Mallarméja), ki ji je v drugi, razširjeni izdaji dodal tudi izbor svojih besedil (Verlaine 1888). V francosko naslovljeni antologiji *Des Imagistes: An Anthology*, knjižno natisnjeni na dobrih šestdesetih straneh v Londonu in New Yorku, je modernist Ezra Pound (1914) ustoličil imagistične pesnike (Hildo Doolittle, Forda Madox Forda, Jamesa Joycea, Amy Lowell, Williama Carlosa Williamsa idr.). Podobno je Gerardo Diego, pesnik španske modernistične »generacije '27«, v knjigi *Poesía española: Antología (Contemporáneos)*, povzdignil tudi pesnike iz svojega kroga, kot so Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso in Vicente Aleixandre (Diego 1934).

Od preloma stoletij so nastajale antologije, ki so poezijo, nastalo v novejših tokovih, poskušale kanonizirati za širšo javnost. Zajetna *Anthologie des poètes français du XIXe siècle* (1887–88) Alphonsa Lemerra je v 3. in 4. zvezku iz obdobja od 1818 do 1866 izbrala imena, kot so Leconte de Lisle, Verlaine in Rimbaud, ob njih pa množico pesnikov, ki so utonili v pozabo (Lemerre 1887). Pisatelj in kritik Paul Léautaud je z biliografom Van Beverjem uredil antologijo *Poètes d'aujourd'hui, 1880–1900: Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*; v uvodu je priznal, da gre za »didaktično delo, če hočete«, kar pomeni, da je moderno pesniško tradicijo simbolizma hotel približati šolstvu (Bever in Léautaud 1900: 3). Antologija *The Oxford Book of Modern Verse 1892–1935*, ki jo je urednik William B. Yeats, irski modernist, opremil z dolgim predgovorom, je zaradi posebnega izbora sicer zbujala kritične pomisleke; modernizem pesnikov, kot so Wystan Hugh Auden, Thomas S. Eliot in Ezra Pound, se med stotnijo avtorjev kar porazgubi (Yeats 1936).

Antologijski žanr je vendarle postal »signalna kulturna oblika« pri uveljavljanju modernizma, kar je na primeru ameriškega pesništva v prvih desetletjih 20. stoletja opisal Jeremy Braddock (2023). Antologije so poskrbele za recepcijo modernistične poezije zunaj samozadostnega polja literarne »proizvodnje za proizvajalce«, kot je temu rekel Pierre Bourdieu; pesniki namreč niso pisali

samo za druge pesnike, kritike in ljubitelje estetskih delikates, saj so z antologijami razširili dostop do svojih inovacij in segli v javne knjižnice in šolske kurikule (Braddock 2023: 305). Riding in Graves sta tovrstne antologije polemичno ožigosala kot »oglaševalske organe za novo znamko poezije« (nav. po Braddock 2023: 304). Čeprav je bil žanr antologije obremenjen s kanonično vlogo, podedovano iz 19. stoletja, so ga anglo-ameriški modernisti uporabili za svoje družbeno-politične zahteve po etnični, rasni emancipaciji (*The Path on the Rainbow: An Anthology of Songs and Chants from the Indians of North America*, 1918; *The Book of American Negro Poetry*, 1922; *The New Negro*, 1925), za sprotno promocijo novih izmov (*Des Imagistes*, 1914; *Some Imagist Poets*, 1915–17; *An »Objectivist« Anthology*, 1932) in kanonizacijo modernizma nasploh (Braddock 2023: 306–317).¹⁰

Antologije slovenske moderne poezije in literarno polje

Antologije, tudi tako posebne, kakršna je *57 pesmi od Murna do Hanžka* iz leta 1970, so potemtakem dejavnik in obenem rezultat kanonizacije. Čeprav vsak sestavljavec poskuša prek antologije uveljaviti svoj okus in obzorje, ni nič izjemnega, da pod pritiskom kulturnega spomina poznejše antologije reproducirajo izbire svojih predhodnic. Izbor liričnih pesnikov in pesnic od moderne do tridesetih let 20. stoletja v *Živem Orfeju* (Kastelic idr. 1970), »veliki« antologiji slovenskega pesništva od začetkov do sodobnosti, se tako precej prekriva z desetletji starejšo *Slovensko sodobno liriko* (Vodnik 1933), ki je v uredništvu Antona Vodnika, enega vodilnih pesnikov obdobja med obema svetovnima vojnoma, začela graditi moderni kanon.¹¹

¹⁰ Antologija *The New Poetry* (1917), ki sta jo uredili Harriet Monroe in Alice Corbin Henderson iz revije *Poetry*, je po Braddocku »utrčila pesniški modernizem z zbirko osemindesetih pesnikov, ki je vsebovala domala akademski aparat« z uvodom, biografijami in navedbami prvih objav izbranih besedil. V tej obliki je antologija prek številnih poznejših izdaj dosegla široko občinstvo in prodrla v šole (Braddock 2023: 312).

¹¹ *Živi Orfej* ji doda Vladimirja Levstika, Lily Novy, Jožeta Cvelbarja in Franceta Oniča, izpusti pa mdr. Stana Kosovela, Antona Ocvirka, Ivana Albrehta, Alfonza Gspana – pisce, ki so svoje mladostno pesnjenje sčasoma postavili v senco literarne kritike in literarne vede.

Antologija je metaliterarni žanr, ki s komentirano in urejeno sekvenco izbranih besedil zakoliči sestav partikularnih zgledov občega. Dela, ki jih v antologije sprejmejo kritiki, literarni zgodovinarji ali pisatelji, zastopajo pojme, kot so nacionalna ali svetovna književnost, književna zvrst, tema ali obdobje. Rajko Ložar je ob pesmih Vodnikove antologije v spremni besedi pokazal, kaj je bistvo lirike, posebej moderne. Z izhodišč predmetne filozofije Franceta Vebra zavrne motivno-tematska pojmovanja zvrsti in lirsko pesem razloži kot »irealni lik«, v katerem je »izraženo nastrojenje« (Ložar 1933: IX). Pesem mu je »struktura«, »fiziognomija«, v kateri je nastrojenje »simbolno shranjeno« z jezikom (nav. d.: X).¹² Izvor sodobne lirike prepozna v impresionizmu Josipa Murna in Otona Župančiča, v katerem se lirsko »nastrojenje« gradi »v čistih zaznavah in predstavah«, poveličanju sedanjosti (nav. d.: XVI–XVII). Z Murnom se začenja tudi antološki izbor slovenske tradicije pesniške modernosti, ki ga je čez skoraj štirideset let naredil še en pesniško-teoretski tandem: po Antonu Vodniku in Rajku Ložarju sta bila to Tomaž Šalamun in Tomaž Brejc.

Čeprav antologija oblikuje predstavo o slovstveni preteklosti, kakršno prek kompromisa ali polemike s kulturnim spominom uveljavlja njen sestavljaec, je s tem, ko precedi preteklost, da bi jo upodobila, vselej že pripoved v službi samorazumevanja in samopredstavljanja sedanjosti. Posebej kadar jo uredi akter iz pisateljskih vrst, kakor v primerih Vodnika ali Šalamuna, nastopi kot referenčni okvir za njegovo umeščanje v strukturo sodobnega literarnega polja in obenem sredstvo za dosego priznanja poetike, s katero se ta akter istoveti. Tako so antologije sodobne književnosti, ki nepreglednost sprotne produkcije strukturirajo v vrednostno zaokroženi model celote, pionirke pri tekočem sestavljanju izbirnega kanona. Na literarnem polju, kakor ga na francoskem primeru razlaga Pierre Bourdieu (1991), takšne antologije lahko sprožijo trenja med nosilci vplivnih, odločujočih pozicij, razpetih med elitistično-esteticistični in poljudno-komercialni pol kulturne produkcije, razvnamajo pa tudi boj za simbolni kapital med prišleki na književno prizorišče, zainteresiranimi za njegovo transformacijo, in uveljavljenimi avtoritetami, ki hočejo obdržati *status quo*.

¹² »Simbolna skritost« nastrojenja se v bralskem doživetju »izraža v neločljivosti pomena in zvoka« (Ložar 1933: XI).

Takšen je bil na Slovenskem vse od konca petdesetih let do izteka osemdesetih let 20. stoletja boj, ki so ga proti modernistom bili antimodernisti.¹³ Antologija, kakršna je *57 pesmi od Murna do Hanžka*, se poleg manifestov, kritik, polemik, satir in parodij, ki so vznikali iz teh trenj, uvršča med diskurzivne taktnike zavzemanja stališč na literarnem polju. Besedni boj med nasprotnimi izjavami učinkuje na razpored moči položajev, ki jih zasedajo literarni akterji. Gre za to, kdo bo na književnem prizorišču simbolno prevladal ter na novo določil pojem in obseg literarnega. Antologija si v primerjavi z bolj efemernimi satirami, parodijami in polemikami že po svoji žanrski naravi lasti definitivnost. V tem smislu *57 pesmi* lahko razumemo kot odgovor neoavantgardnih pretendentov na simbolni kapital elitno-esteticističnega pola kulturne proizvodnje na leto starejšo antologijo *Iz roda v rod* (Menart 1969), ki jo je izdal antimodernist Janez Menart, eden od avtorjev slavljenе zbirke *Pesmi štirih* in predstavnik tedaj že etabliiranega in obenem priljubljenega intimizma.

A od te polemične kretnje zoper antimodernizem je pomembnejša afirmativna afilijacija antologije *57 pesmi od Murna do Hanžka*, ki sta jo v zbirki Znamenja, izložbenem oknu slovenskega modernizma, natisnila tedaj devetindvajsetletni Šalamun in štiriindvajsetletni Brejc, oba povezana s skupino OHO. Vpisuje se namreč v niz antologij, ki so za domačo ali mednarodno javnost oblikovale kanon modernega slovenskega pesništva – od *Slovenske sodobne lirike* (Vodnik 1933) prek *Slovenske lirike 1945–1965* (Paternu 1967) do *La poésie slovène contemporaine* (Vipotnik idr. 1972). Te antologije snujejo predstavo, kaj je v slovenskem pesništvu moderno, in pripovedujejo o zgodovinskem razvoju te modernosti, njenih fazah in nosilcih. Škandalozni modernizem generacije, ki je izzivala socialistični politični in kulturniški establišment v šestdesetih letih, ko na Slovensko z valom svetovne študentske revolucije prodre strukturalistična teorija in se v neoavantgardi poveže z literarnim eksperimentiranjem, urednika *57 pesmi* prikažeta kot najnovejšo in legitimno fazo v razvoju slovenskega modernega pesništva. Njuna mala antologija je pravzaprav pendant teoretskim opredelitvam moderne lirike in okoli petdesetim antološkimi zgleodom zanje (od Apollinaira do Marie Luise Kaschnitz), ki jih je leta 1956 v *Strukturi*

¹³ Sprti strani so tvorile različne usmeritve in generacije: od t. i. kritične generacije do ludistov in reistov pri modernistih in, na strani antimodernistov, od kulturnikov blizu socialistični oblasti do tradicionalistov, ki so prisegli na prežitke romantizma, nacionalizma ali katolicizma. O antimodernizmu v srednji in vzhodni Evropi gl. Antohi in Trencsényi 2006.

moderne lirike predstavil Hugo Friedrich;¹⁴ tudi v *57 pesmih* namreč izstopajo poteze, ki jih je ta nemški raziskovalec označil s pojmi dehumanizacija, prazna transcendenca, deformacija in jezikovna magija (Friedrich 1972).

Šalamunova in Brejčeva knjižica pokriva približno sedemdeset let slovenskega pesništva in je najizbirnejša med dotedanjimi antologijami.¹⁵ Šalamun in Brejc se vendarle nista mogla izogniti inerciji kulturnega spomina, tako da sta v svoj izbor vključila običajne osumljence, začenši z Josipom Murnom in Otonom Župančičem, ki jima – spet po konvencionalni kronologiji – sledijo Srečko Kosovel, Anton Podbevšek, Edvard Kocbek, Anton Vodnik, Božo Vodušek, France Balantič, Lili Novy, Jože Šmit, Jože Udovič, Dane Zajc in Gregor Strniša. Konvencionalno v njuni antologiji deluje tudi zapostavljanje pesnic.¹⁶ Pri izbiri avtorskih imen vse do Strniše in Jožeta Snoja alternativna antologija iz zbirke Znamenja sicer ne izstopa, a sta se Šalamun in Brejc v njej odločala za antološko neobrabljene pesmi; le devet besedil lahko najdemo še v katerem od ostalih izborov, ki so med 1933 in 1971 vsebovali iste avtorje.

Čeprav sta torej tudi Brejc in Šalamun sklenila kompromis z obstoječim kanonom, sta vendarle izpostavila nova imena. Bila sta med prvimi, ki so odkrili Stanka Vuka, inovativnega in svetovljanskega primorskega modernista, ki so ga fašisti na drugem tržaškem procesu obsodili na zaporno kazen, leta 1944, ko se je pripravljaj na odhod v partizane, pa so ga ubili neznanci.¹⁷ V *57 pesmih* (isto leto tudi v *Živem Orfeju*) je kot reprezentativni pesnik prvič predstavljen še Ivan Hribovšek, krščanski socialist, ki je kot belogardist končal med žrtvami povojnih pobojev. Šalamunova in Brejčeva antološka konsekracija Vuka, Balantiča

¹⁴ V srbohrvaščino je bila prevedena 1969, v slovenščino pa 1972.

¹⁵ Vodnikova *Slovenska sodobna lirika* iz dobrih trideset let izbere 185 pesmi, Paternujeva *Slovenska lirika 1945–65* iz dvajsetih let izlušči 285 enot, Menartova antologija *Iz roda v rod*, ki sicer pokriva slovensko pesništvo od začetkov do sodobnosti, pa za obdobje od moderne do sodobnosti najde 321 zgledov.

¹⁶ Med 22 izbranci je le ena pesnica, Lili Novy. Vključila nista niti ene od svojih sodobnic: ne Ade Škerl, ne Saše Vegri, ne Svetlane Makarovič. V tem pogledu so bile vse druge antologije, ki so pokrivalo moderno liriko, precej bolj širokogrudne; a manj selektivne so bile tudi nasploh.

¹⁷ Vuk v času izida Vodnikove antologije še ni objavljaj, eno njegovo pesem, a bolj socialnega značaja, je sicer izbral Menart leta 1969, tri njegove pa leta 1970 še Kastelic, Šega in Vipotnik v *Živem Orfeju*.

in Hribovska, treh modernih pesnikov, ki jih je tedanja oblast hotela obdržati v coni tabujev, je bržkone delovala izzivalno.

Reprezentanca iz *57 pesmi* se na prvi pogled resda ne zdi nič posebnega, a posebnosti so druge. Izstopa naklonjenost do pesmi v prostem verzu.¹⁸ Poudariti je treba, da je že na verzno-kitični ravni očiten prelom antologije z dvema kanoničnima modeloma slovenske lirike: s klasičnim, ki mu je po baročno-razsvetljenskih klasicistih trajni pečat vtisnil France Prešeren s svojimi soneti, in s folklorizirajočim, ki so mu pot utrl Stanko Vraz, Fran Levstik in Simon Jenko. Oba modela, prvi kozmopolitski in drugi vernakularno-nacionalni, sta značilna za trajni in globinski vpliv romantično-postromantične tradicije na pesništvo od moderne do modernizma.

Druga poteza, ki *57 pesmi* razlikuje od ostalih primerkov svojega žanra, je vpadljiva odsotnost nekaterih stalnih imen. Šalamun in Brejc se izogneta vsem avtoritetam t. i. socialističnega kanona (Tonetu Seliškarju, Mateju Boru idr.), pa tudi mnogim imenom sodobnikov, ki so jih v antologijah skoraj sočasno kanonizirali literarni zgodovinar Boris Paternu, pesnik Janez Menart ter pesnik Cene Vipotnik z literarnima strokovnjakoma Jožetom Kastelicem in Dragom Šego. Iz svojega izbora sta črtala ne le Lojzeta Krakarja, Ivana Minattija in avtorjev *Pesmi štirih*, označenih kot »intimisti« ali »sentimentalni humanisti«, pač pa sta izpustila celo moderniste, kot so Veni Taufer, Saša Vegri, Svetlana Makarovič ali Niko Grafenauer. Vrata sta priprla notoričnim temam slovenskega pesništva, zlasti nacionalni in socialni, ter cenzurirala tako vedre, humorne pesniške glasove (značilno manjka Dragotin Kette) kakor tudi sentimentalne prežitke romantizma. Tudi iz teh odsotnosti je mogoče sklepati na Šalamunovo in Brejčevo težnjo, da modernost, v kateri se prepoznavata, razumeta kot deromantizacijo in, kot bi temu rekel Friedrich, dehumanizacijo lirike. Druga poteza, ki jo v strukturi moderne lirike prav tako vidi Friedrich, je vloga nedirektnega izražanja, to je govorica sugestije, nerazumljivosti, magije, nakazovanja neizrekljivega. Očitno tudi urednika *57 pesmi* nista naklonjena direktnim pesniškim izjavam, razvidnim prevodom občutij in misli v metafore, preglednim, takoj razumljivim besedilom. V tem se ujemata z Ložarjevo opredelitvijo bistva lirskega v jezikovni strukturi, ki simbolno kodira »nastrojenje«.

¹⁸ Teh je kar 60 odstotkov. K temu dodajmo svobodnejše vzorce metrično-rimane poezije v 17 odstotkih izbranih pesmi. Strožje verzno-kitične oblike se tako drži manj kot četrtnina vseh besedil (23 odstotkov).

Kanonična moderna poezija, kot jo hoče prikazati knjižica *57 pesmi*, je le tista, ki je ideološko nekontaminirana – to je čista lirika ali poezija kot poezija. V tem smislu je pomenljiva še ena razlikovalna poteza Šalamun-Brejčeve antologije – odsotnost običajne spremne besede, komentarjev, opomb.¹⁹ Zaradi manka parateksta se mora pozornost bralstva usmeriti v tekste same. V sozvočju s prelomnimi spisi o smrti avtorja in strukturi teksta, ki jih je okrog leta 1970 objavil strukturalist Roland Barthes (1972, 1995) se tudi teksti v Šalamun-Brejčevi antologiji predajajo prostemu, svobodnemu opomenjanju bralstva, ne da bi odprto verigo označevalcev nadzoroval in usmerjal razlagalni metajezik.

S prečiščenostjo izbora, s cenzuriranjem direktnih izjav in socialno-političnih prizvokov ter z odpovedjo metajeziku antologija *57 pesmi* postavlja v ospredje poezijo kot poezijo, tj. avtonomno, samozadostno označevalno prakso. V tem se urednika zbirke ujemata s teoretsko kritiko t. i. prešernovske strukture, ki jo je leta 1969 v *Naših razgledih* zagovarjal Dušan Pirjevec, njun intelektualni mentor in urednik Znamenj. To je storil prav v bran pesniškega modernizma OHO-ja in literature študentske generacije pred očitki etabliranih kulturnikov. Pirjevec, teoretik in javni intelektualec starejše generacije, zavrne sklicevanje na nacionalno in kolektivno funkcijo poezije. Neoavantgardne eksperimente in provokacije, ki so med vrenjem študentskega gibanja vznemirili domačo oblast s kulturniško elito vred, v heideggerjanskem pojmovniku povzdigne kot vračanje poezije k svojemu bistvu:

[K]aj je s poezijo v koncu prešernovske strukture? Ta konec pomeni najprej, da se je narod sam do tiste mere otesel zavrtosti in gibanjskosti oziroma da si je na tako nov način zasnoval svoje bivanje, da ne potrebuje več ene in enotne poezije. Prav zato nikomur ne zagotavlja več monopolnega položaja, iz česar sledi, da se v imenu naroda nikomur ni treba več žrtvovati v totalnem spopadu, da bi lahko nastajala primerna nacionalna mitologija. [...] Poezija se vrača torej sama k sebi. K sebi povrnjena poezija ni več akcija, pa tudi ne racionalno spoznanje. S stališča akcijskih potreb in razumskega spoznavanja je poezija igra. [...] Poezija, ki je igra, se stvari, ki se jih dotika in ki jih imenuje, dotika in imenuje na prav poseben način. [...] njeno dotikanje pusti vse, kar je, tako, kakor je, in tako se skozi igro »kaže«, da vse, kar je, najprej in predvsem jè. (Pirjevec 1978: 84–85)

¹⁹ V tem je *57 pesmim* podobna antologija ameriške butične revije *Others* iz leta 1916, v kateri so zbrali pesmi šestintridesetih pesnikov, zvečine objavljenih v tej reviji; delovala je kot »vrsta ludističnega eksperimenta«, saj se je odrekla slehernemu aparatu in se navezala na dadaizem (Braddock 2023: 310).

Šalamun in Brejc, sama iz generacije prišlekov na literarno polje, sta na drugi strani pomagala prodreti svoji skupini z drugačno vrsto kanonizacije. Izrabila sta žanr antologije, najbolj kanonično formo kanonizacije. Tako sta na zadnjih straneh knjižice k svoji upodobitvi moderne tradicije priključila vrstnike, neo-avantgardne pesnike Braca Rotarja, Iztoka Geistra in Matjaža Hanžka, ki jih ni priznala nobena druga antologija tistega časa. S tega vidika je pomenljivo, da je med vsemi izbranimi pesmimi prav Šalamunova *Odgovornost* morda še najbolj neposredna pesniška izjava – direktna polemika z diskurzom oblasti, ki je od slehernega posameznika, še posebej pa od izzivalnih mladih modernistov terjal »odgovornost«. Šalamunova pesem se bere se kot apologija nebrzdane ustvarjalne svobode, izrazitega individualizma in sprostitve pesniškega jezika, kot so si jih privoščili avtor in ostali pesniki, ki so krenili v smer ludizma in reizma; ustvarjalne odklone od »odgovornosti« družbi in narodu prikaže kot skladne z naravo in bitjo:

Ali ste že videli boga
kako teče da bi prišel pravočasno ob pol treh
odgovornost odgovornost
ne začetku ne koncu ne približajš
nepremična privezana
namesto da bi bingljala z nogami kar tako
odgovornost odgovornost
svet brez narave
svet brez pogovarjanja
neodgovorna so drevesa dokler rasejo
in kaj naj beseda z njo počne
ne rabi je sonce pri svojem zahajanju
ne nebo ki je samo modro in nič drugega
koga je vprašal bog
ko je ustvaril metulja takega kot je
ko bi mu pa lahko naredil noge s 15 cm v prerezu
odgovornost odgovornost
barok prehrana naroda (Brejc in Šalamun, ur. 1970: 60)

Objava antologije je bila mišljena kot dogodek znotraj literarnega niza, s katerim bi se – v luči Bourdieuejevih analiz francoske književnosti – neoavantgardni, ludistično-reistični tok pesništva poskusil umestiti v jedro slovenskega literarnega polja in doseči svojo konsekracijo, priznanje. Vprašanje, koliko je to uspelo, ostaja odprto. Kaže, da je izid 57 *pesmi* ostal brez širšega medijskega odmeva.

Izjema je polemika Katarine Šalamun z Andrejem Inkretom. Oba pisca veljata za literarna kritika in zgodovinarja, naklonjena modernizmu; Inkret je z *Esejem o dramah Dominika Smoleta* po Danetu Zajcu drugi avtor v zbirki Znamenja (Inkret 1968), v kateri je izšla tudi antologija, predmet njegove kritike. 22. avgusta 1970 je Inkret v *Sobotni prilogi Dela* objavil »kratki književni esej«, v katerem je antologijo *57 pesmi od Murna do Hanžka* kritično ocenil skupaj s *Katalogom 2*, prav tako natisnjenim v Znamenjih. Z naslovom *Dvoje 'reističnih' publikacij* je antologijo označil kot reistično. Obravnaval jo je v sklopu »ideologije reizma«, ki se mu je zdela oglaševalsko vsiljiva in brez kritične samorefleksije. V svoji značilni averziji do izzivalnega, eksperimentalnega avantgardizma je katalogovski revolucionarni žargon Braca Rotarja, zaznamovan z levičarstvom iz leta 1968, ter njegove neoavantgardne deklaracije o »prelomu z buržoazno tradicijo« in »formuliranju in razreševanju kulturne problematike zunaj mitskih in ideoloških shem« obsodil kot prazno retoriko, češ da je obstoječi politični sistem brez večjih težav reizem absorbiral v svoje medije in institucije (Inkret 1970). Od tega odstopa le reakcija starejših kulturnikov na avantgardistične provokacije, ki so blatile nacionalne svetinje. Inkret izlušči implicitno pripoved *57 pesmi*. Sekvenca izbranih pesmi namreč po njegovem sledi tezi Tarasa Kermaunerja o moderni poeziji kot opuščanju središčnosti človeka na poti k svetu reči, k reizmu (prim. Kermauner 1968). V tem, da se antologija »izmika tradicionalnim liričnim tekstom« in subjektivni izpovednosti, Inkret vidi prizadevanje, prikazati »kontinuirano linijo, ki teče skoz slovensko poezijo zadnjih sedemdeset let in ki je pri I. G. Plamnu in Hanžku pripeljala do 'konca lirike'« (Inkret 1970). Toda po njegovem je izbor avtorjev in besedil prepičel, premalo dosleden in domišljen, da bi takšno implicitno tezo zadovoljivo podprl.

Katarina Šalamun, sicer sestra enega od sestavljavcev kritizirane »reistične« antologije, je v avtoritativni drži literarne zgodovinarke, ki si lasti nezmotljiv občutek za dobro poezijo, antologijo v *Delu* (5. 9. 1970) vzela v bran. Zanja je dotlej najbolj premišljen in izenačen izbor kvalitetnih pesmi. Zavrne Inkretovo izhodišče, da je antologija reistična. Prepričana je, da večina izbranih pesmi izpolnjuje »kriterij za dobro poezijo 20. stoletja«, ki je po njenem »visoko organizirana intelektualna (ustvarjalna) napetost, ki se rešuje z izbruhom energije, izhajajoče iz neantropocentričnega občutja sveta«; zanja je značilna »osamosvojitve tekstov, jezika, ki ni več le komunikacijsko sredstvo, ampak izžareva nove, neslutene dimenzije« (Šalamun-Biedrzycka 2019: 102).

Medtem ko so *Naši razgledi* in *Sodobnost* namenili cele strani izmenjavi mnenj o skoraj sočasnih antologijah (Menartovi in *Živemu Orfeju*), je etablirani tisk – medij akterjev, ki so gospodovali na tedanjem književnem polju – *57 pesmi* v glavnem ignoriral in antologiji preprečil, da bi bila v javnosti dojeta kot dogodek.

Literatura

- ANTOHI, SORIN, in BALÁZS TRENCSENYI, 2006: Introduction: Approaching Anti-Modernism. V: Balázs Trencsényi idr. (ur.): *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770-1945): Texts and Commentaries*. Central European University Press. Str. 1–43.
- BARTHES, ROLAND, 1972: Od umetniškega dela do teksta. *Problemi* 10, št. 110, str. 75–79.
- BARTHES, ROLAND, 1995: Smrt avtorja. V: Aleš Pogačnik (ur.): *Sodobna literarna teorija: Zbornik*. Ljubljana: Krtina. 19–23.
- BENEDICT, BARBARA M., 1996: *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton University Press.
- BEVER, ADOLPHE VAN, in PAUL LÉAUTAUD (ur.), 1900: *Poètes d'aujourd'hui, 1880-1900; morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie par Ad. van Bever & Paul Léautaud*. Pariz: Société du Mercure de France, 1900. Na spletu: <http://archive.org/details/potesdaujourdhooebe> (dostop 4. 1. 2025)
- BOURDIEU, PIERRE, 1991: Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, str. 3–46. doi: <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986>
- BRADDOCK, JEREMY, 2023: Anthologies. V: Marc Whalan (ur.): *The Cambridge History of American Modernism*. Cambridge UP. Str. 303–317.
- BREJC, TOMAŽ, 2024: Elektronsko pismo Marku Juvanu, 12. december 2024.
- BREJC, TOMAŽ, in TOMAŽ ŠALAMUN (ur.), 1970: *57 pesmi od Murna do Hanžka*. Maribor: Obzorja.
- BROOKS, CLEANTH, in ROBERT PENN WARREN (ur.), 1938: *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*. New York: H. Holt and Co. Na spletu: <http://archive.org/details/understandingpoeoobroorich> (dostop 4. 1. 2025)
- DE RICARD, LOUIS-XAVIER, in CATULLE MENDÈS (ur.), 1866: *Le Parnasse Contemporain: Recueil de Vers Nouveaux*. Paris: Alphonse Lemerre. Na spletu: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Parnasse_contemporain (dostop 4. 1. 2025)
- DIEGO, GERARDO (ur.), 1934: *Poesía española, antología (contemporáneos)*. Madrid: Signo, 1934.

- ENGEL, WILLIAM E., 2024: Literary Anthologies: A Case Study for Metacognitively Approaching Canonicity. *Connotations – A Journal for Critical Debate* 33, str. 18–47. doi: 10.25623/CONN033-ENGEL-1.
- FOWLER, ALASTAIR, 1979: Genre and the Literary Canon. *New Literary History* 11, št. 1, str. 97–119. doi: 10.2307/468873.
- FRIEDRICH, HUGO, 1972: *Struktura moderne lirike: Od srede devetnajstega do srede dvajsetega stoletja*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GUILLORY, JOHN, 1990: Canon. V: Frank Lentricchia in T. Mc Laughlin (ur.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Chicago UP. Str. 233–249.
- GUILLORY, JOHN, 1993: *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- INKRET, ANDREJ, 1968: *Esej o dramah Dominika Smoleta*. Maribor: Obzorja.
- INKRET, ANDREJ, 1970: Dvoje 'reističnih' publikacij. *Delo. Sobotna priloga* (22. 8. 1970), str. 18.
- JUVAN, MARKO, 1997: *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- KASTELIC, JOŽE, DRAGO ŠEGA in CENE VIPOTNIK (ur.), 1970: *Živi Orfej: Velika antologija slovenske poezije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KERMAUNER, TARAS, 1968: *Na poti k niču in reči: Porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja.
- LEMERRE, ALPHONSE (ur.), 1887: *Anthologie des poètes français du XIXème siècle*. Pariz: Alphonse Lemerre, éditeur. Na spletu: https://fr.wikisource.org/wiki/Anthologie_des_poètes_français_du_XIXème_siècle (dostop 4. 1. 2025)
- LOŽAR, RAJKO, 1933: Uvod. V: Anton Vodnik (ur.): *Slovenska sodobna lirika*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna. Str. VII–LII.
- MENART, JANEZ (ur.), 1969: *Iz roda v rod dub išče pot: Izbor slovenske umetne pesmi od začetkov do današnjih dni*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MUJICA, BARBARA, 1997: Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology. *Hispania* 80, št. 2, str. 203–215. doi: 10.2307/345879.
- MUKHERJEE, ANKHI, 2021: The Anthology as the Canon of World Literature. V: D. Ganguly (ur.): *The Cambridge History of World Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. Str. 749–764.
- PATERNU, BORIS (ur.), 1967: *Slovenska lirika: 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PATON, W. R. (ur.), 1927. *Greek Anthology*. 5 zv. London, G.P. Putnam's Sons: New York : William Heinemann.
- PIRJEVEC, DUŠAN, 1978: *Vprašanje o poeziji; Vprašanje naroda*. Maribor: Založba Obzorja.

- POUND, EZRA (ur.), 1914: *Des Imagistes: An Anthology*. New York: Albert and Charles Boni. Na spletu: <https://www.gutenberg.org/ebooks/50782> (dostop 4. 1. 2025)
- PRICE, LEAH, 2003: *The Anthology and the Rise of the Novel: From Richardson to George Eliot*. Reprint. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- ŠALAMUN-BIEDRZYCKA, KATARINA, 2019: Še o antologiji 57 pesmi od Murna do Hanžka. [Delo, 5. 9. 1970]. V: Katarina Šalamun-Biedrzycka: *Med Slovenijo in Poljsko: Izbor iz člankov in razprav*. Ljubljana: Kud Logos. Str. 99–104.
- VERLAINE, PAUL (ur.), 1888: *Les poètes maudits. Nouvelle édition*. Pariz: L. Vanier. Na spletu: <http://archive.org/details/lespotesmaudits00verlgoog> (dostop 4. 1. 2025)
- VIPOTNIK, CENE, DRAGO ŠEGA in JOŽE KASTELIC (ur.), 1971: *La Poésie slovène contemporaine: [anthologie]*. Pariz: Seghers.
- VITALI-ROSATI, MARCELLO, idr., 2020: Editorializing the Greek Anthology: The palatin manuscript as a collective imaginary. *Digital humanities quarterly* 14, št. 1.
- VODNIK, ANTON (ur.), 1933: *Slovenska sodobna lirika*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna.
- YEATS, WILLIAM BUTLER (ur.), 1936: *The Oxford Book Of Modern Verse 1892–1935*. Oxford: Oxford UP. Na spletu: <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459263> (dostop 4. 1. 2025)

Pripovedni subjekt v romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šeliga

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

Kaj sploh še povedati in napisati o *Triptihu Agate Schwarzkobler* (1968) Rudija Šeliga (1935–2004), saj je to nedvomno roman, ki je dosegel veliko receptivne in refleksivne pozornosti? Literarna veda ga je že kmalu po izidu opredelila in kanonizirala ter v prejšnjem stoletju celo uvrstila v šolske seznane; prav tako mu je pozornost najširšega kroga bralcev omogočila z izbiro za maturitetno berilo. Ustrezna motivacija za ponovno srečanje s t. i. eksperimentalnim vstopom (Glušič 2002: 229) v slovensko književnost sta prav gotovo dve obletnici; dvajseta obletnica avtorjeve smrti in skorajšnja šestdesetletnica izida tega prelomnega romana. Da bi lažje osvetlila ta poseben roman, sem se v razpravi¹ ukvarjala s pristopi, področji in temami, ki v dosedanjih študijah še niso bili prisotni ali pa so bili obravnavani v drugačnem kontekstu.

Glede na to, da nas podroben, že skoraj hermetičen deskripcionizem usmerja izven antropocentrizma in antropomorfizma, si za začetek zastavimo povsem logično vprašanje. Ali je literarna oseba še subjekt in kako je s subjektivnostjo pripovedovalca? Ali je torej naslov tega prispevka sploh upravičen, če pripovedni subjekt ni več subjekt Šeligovega romana? Kako je s subjektivnostjo v modernističnem romanu, konkretnije v novem romanu, v katerem reistični roman *Triptih Agate Schwarzkobler* predstavlja njegovo podvrsto? Naslovno temo – pripovedni subjekt – sem povezala z naslednjimi pripovednimi načini in prvinami ter z njimi poskušala pojasniti subjektov bivanjski položaj: realističnost ali verističnost oziroma reističnost pripovedi, vloga opisa, položaj literarne osebe in pripovedovalca kot posrednika. Postnaratološki in postfeministični pristopi ter interpretativno analitična metoda so me vodili k temu, da Šeligov roman primerjam s klasiki modernističnega romana, kot so *Videc* Alaina Robbe-Grilleta, *Modifikacija* Michela Butorja ter *Nož in jabolko* Ivanke Hergold.

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije (P6-0265), ki ga financira ARIS iz državnega proračuna.

Analizo položaja pripovednega subjekta začenjam z raziskavo realističnosti² tega romana. Glede na to, da je bila v različnih študijah večkrat omenjena mimitičnost, se zastavlja vprašanje statusa posnemanja v *Triptihu*. Dušan Pirjevec, običajno Šeligov prvi bralec, v spremni besedi k Robbe-Grilletovemu romanu *Videc*, naslovljeni *Na poti k novemu romanu*, analizira posnemanje v tem romanu kot oblikovanje, prikazovanje ali upodabljanje nečesa, kar je pred umetniškim delom in zunaj njega ter biva mimo umetnosti. Prav tako poudarja, da v aristotelovskem smislu umetniško delo ni resnično, kadar neko stvar kar najbolj natančno popiše, marveč takrat, kadar zadene njeno bistvo ali njeno idejo (Pirjevec 1974: 26–29). Kako je torej s statusom posnemanja oziroma realističnosti v *Triptihu* Agate Schwarzkobler?

Vprašanje o realizmu se v tem primeru ne veže na realizem v ožjem smislu, torej na literarno smer, pač pa na realizem v širšem smislu, povezanem s stilom, načinom ali tehniko pisanja, hkrati pa tudi z učinkom prebranega besedila. Skrb za prepričljivo in natančno opisovanje ter pozorno reprodukcijo detajla in lokalnega kolorita, kar je Jules Champfleury označil kot »raztezanje estetike v socialno« (nav. po Travers 1998: 52–62), se pojavlja tudi v *Triptihu* kot splošno estetsko načelo realizma, katerega posledica oziroma učinek sta vtis realističnosti. Tako je predmetnost, ne pa zunanje in notranje življenje glavne literarne osebe, opisana zelo natančno, celo pretirano minuciozno. Prav pretirano drobnjakarstvo je tista začetna lastnost, ki nas vrže iz udobnega receptivnega okvirja, da kmalu zaustavimo svoje »realistično« branje in si zastavimo različna vprašanja. Če se zdi na začetku še smiselno ukvarjati se s ključkom s površno vtisnjeno številko 28, saj je to začetni predmet romana, nadaljnje poglobljeno opisovanje predalov že na prvi strani pokaže, da pred seboj nimamo običajnih realističnih opisov.

² O realističnosti kot produktu bralnega procesa je pisal Bertolt Brecht (Hawthorn 1997: 77) v kritiki nekaterih besedil Lukácsa; v nasprotju z njim je Brecht razlagal realizem antiesencialistično; ne kot notranjo potezo literarnega besedila, ampak kot njegov literarni učinek na bralčev pogled na svet. Po njegovem realističnost ni povezana z vprašanjem oblike ali vsebine, ampak z vlogo. V tem smislu kritizira razlagalce realističnosti, ki se običajno sklicujejo na vprašanje verjetnosti ali prepričljivosti, saj je po njegovem treba razmišljati drugače: roman je lahko nerealističen v prvotnem ali v drugotnem smislu. Če je to, kar beremo, zelo podobno našemu svetu, torej po klasični opredelitvi realistično, nas običajno ne spodbuja k raziskavi tega pripovednega sveta na kritičen način, k novi osvetljavi, niti ne k temu, da bi podvomili o zmotnosti njegovega videza.

Začetni opisani predmet – ključek – še sledi bralnemu pričakovanju klasičnega opisa, ki podeljuje začetku posebno moč,³ zato je tudi povečana pozornost, usmerjena h ključku, motivirana. Meir Sternberg (1990: 929–932) in Teresa Bridgeman (2008: 57) celo menita, da je začetek besedila (prav tako tudi njegov konec) pomembna točka v pripovednem diskurzu in že s svojim privilegiranim položajem vpliva na bralce. Tako nas ne čudi, da se ključku posveti kar pol strani romana, še posebej, ker je opisana njegova pomanjkljivost; ključek se v ključavnici zatakne skoraj sleherno jutro. Njegova zmanjšana funkcionalnost povzroči velik napor rok (ki so z osamosvojitvijo opredmetene in tako povsem na isti ravni kot kasneje opisani predmeti), sproži pa tudi refleks simbolnega razumevanja. Ključek kot predmet, ki odpira vrata v nove svetove, v tem primeru Šeligovega romana, se že na začetku zatakne. Ali je to napoved, naj beremo roman drugače? Sugestija, da ne bomo mogli vsega sprejeti na klasičen način in da bo tesnoba začetnega prizora, ko se roke mučijo z odpiranjem vrat, pravzaprav izhodiščno razpoloženje celotnega romana? Kljub realističnosti začetnih opisov, ki bi lahko napovedovali tradicionalni opis pisarne, v kateri je Agata zaposlena, že na prvi strani spoznamo, da bo nelagodje v kulturi, to temeljno razpoloženje 20. stoletja, podedovano iz »fin-de-siècle« (Šuklje 1965: 9), preobrazilo verističnost opisov v nekaj drugega.

Da bi lažje razumeli modifikacije opisa, je v estetskem načelu prepričljivega in natančnega opisovanja ter pozorne reprodukcije⁴ detajla koristno zasledovati tudi vlogo tipizacije. Agata zaradi posebnih opisov, ki se jim bom natančneje posvetila v nadaljevanju, deluje dvojno. Na eni strani jo mehanicističnost opisov določa za pasivni člen sistema, ki zgolj izpolnjuje navodila in ukaze ter s tem potrjuje svojo tipičnost, podobno kakor v Kafkovi kritiki brezdušnega birokratizma, po drugi strani pa jo prav hiperbolizacija opisa oddvaja od vsega kolektivnega. Hiperbolizacija namreč zapira vrata tipizaciji in jih odpira dvoumnosti, čudnosti in posebnosti, vzporedno pa tudi določenemu nelagodju. Natančno opisani namreč niso samo predmeti, ki imajo bistveno vlogo v določenem prizoru (kot že omenjeni ključek), ampak celotno okolje, v katerega je Agata umeščena. Podobno, že omenjeno hiperbolizirano pozornost, poleg ključka beležijo na začetku romana tudi opis predala, pisalne mize, okna in

³ Marina Katnič-Bakaršič (2001: 268–269) začetek in konec literarnega besedila imenuje močni položaj.

⁴ Silvija Borovnik (2001: 175) skrajni deskripcionizem v tem romanu razlaga kar kot temo; zdi se ji, da je osrednja tema opisovanje samo na sebi.

vrat. Če malo pretiravam, lahko rečem, da pripovedi sploh ni več, saj so njeno mesto zavzeli drobnjakarski opisi. Posebno zlitino opisa in pripovedi, v kateri v *Triptihu* seveda prevladuje opis, lahko s sodobnim naratološkim terminom imenujemo pripovedni opis ali opisna pripoved (Zupan Sosič 2009: 141).

Ko pozorno beremo opisno pripoved tega romana, se zdi podobna objektivnemu poročanju, sam način predstavljanja enega dneva običajnega dekleta, uje tega v delovnik in preživljanje prostega časa, pa bliže znanstvenemu⁵ kot umetniškemu besedilu. In ker realizem ni direktna ali preprosta reprodukcija realnosti, ampak sistem konvencij (Baldick 1996: 184), ki s procesi izločanja, izključevanja, opisovanja in različnimi načini nagovarjanja bralca ustvarjajo iluzijo nekega realnega sveta zunaj besedila, je iluzija realnosti v tem eksperimentalnem romanu drugačna. Zdi se namreč, da želi biti samo preprosta reprodukcija⁶ realnosti, kar pa iluzija resničnosti ne prenese: v upodobitvi Agatine resničnosti torej umanjka redukcija, saj so vsi predmeti opisani brez hierarhizacije, s podobno mero natančnosti in nevtralnosti. Ne samo predmeti, tudi literarne osebe so opisane na podoben način. Mehanicističnost je tovrstno karakterizacijo skrčila na podroben opis rok, oči in glasu oziroma šuma, ki ga posamezno objektivizirano telo povzroča glede na družbeni (službeni) in družbenospolni status. Tako se na primer Agata (podrejena ženska) giblje skoraj neslišno, »njena bela obleka zelo na široko plava med omarama in pisalno mizo« (Šeligo 1968: 10), medtem ko se šef (nadrejeni moški) premika s težkim in naglim korakom, vrata zapira glasno; kar celotna njegova pojava odraža nasilnost.

⁵ Šeligo (Košir 2011: 216) je večkrat dvomil o oznaki reizem, a na koncu vendarle potrdil svojo reistično usmerjenost. Hkrati je priznal, da ga ne zanima več pozitivizem 19. stoletja oziroma proza, ki si je želela biti blizu znanosti, in je zato vnesel v pisavo čustva.

⁶ Tudi David Lodge (1987: 41) razlaga, da pisanje ne more neposredno oponašati resničnosti (kot npr. film), lahko samo oponaša načine mišljenja in govorjenja o resničnosti in druge načine pisanja o njej, saj je realistična umetnost ustvarjanje iluzije resničnosti. Podobno kot Lodge tudi Joseph Childers (1995: 255) razlaga realizem za metodo ali obliko fikcije, ki ponuja delček življenja oziroma predstavitev resničnosti, po njegovem pa koncepcija realizma obsega veliko razlik v stilu in obliki. Moniki Fludernik (2009: 53–59) se prav tako zdi, da realizem v romanu temelji na iluziji: le trik poskrbi za to, da je romaneskni svet videti kakor del resničnega sveta, saj ga roman ne zarisuje.

Minucioznost, hiperbolizacija, nereduktivnost, nehierarhičnost in mehanicističnost kažejo na to, da pripovedni opisi ne nameravajo predstavljati dejanske realnosti, pač pa neko posebno realnost, s katero bralci ne morejo takoj vzpostaviti stika. Tu se določilo posebne realističnosti stika z definicijo modernizma, ki je po Astradurju Eysteinsonu (1992: 179–241) »prelom z realističnim diskurzom« oziroma se dotika tako realizma v dojemanju predmeta, znotrabetilne realnosti, kot realizma v načinu njegove posebne prezentacije.

Branje opisov pa ni upočasnjeno samo zaradi njihovih že omenjenih lastnosti, ampak tudi zaradi posebne vrste opisa, ki se netipično umešča v roman. To vrsto je Janusz Sławinski (1984: 102) imenoval ugankarski opis oziroma opis uganka. Glede na receptivne pogoje oziroma berljivost opisne izjave je namreč ta poljski raziskovalec razdelil opis na pregledni in ugankarski. Če so opisani predmet, pojav ali oseba najprej poimenovani, nato pa opisovani, gre za pregledni opis, najpogostejši opis evropske pripovedi. V nasprotju s tem preprostejšim opisom deluje ugankarski opis kot retardacija ali upočasnitev opisnega ritma (Zupan Sosič 2017: 76). Ta namreč opisuje tako, da predmeta, pojava ali osebe ne poimenuje, ga zgolj naznači ali poimenuje z nekim splošnim, nekonkretiziranim izrazom, natančno poimenovanje pa izpusti ali ga zapiše šele na koncu opisa. V Šeligovem romanu gre za poseben deskriptivni pristop: predmeti so zajeti v pregledne opise, osebe pa v ugankarske.

Že omenjeni ključek, omara, okno in vrata so praviloma poimenovani, osebe pa le redko (na primer Jurij). Tako vstop nekoga v pisarno naznači šum, tudi v nadaljevanju opisa se enigmatična struktura te osebe ne razreši. Zgolj Agatine reakcije in način premikanja neznanega telesa nakažejo, da gre za nadrejeno ali enakovredno osebo, nikoli pa ne izvemo njihovih imen, niti ne pravega položaja. Pri vstopu prvega lika sklepamo le, da gre za superiorni moški lik (šef?), pri vstopu drugih dveh pa, da sta enakovredni, najbrž prav tako tajnici. Ugankarski opisi oseb v pripovedi pravzaprav potrdijo glavno nalogo opisa – ustvariti občutek, da stvari vidimo, ne pa zgolj prepoznavamo –, hkrati pa je v ravno v tovrstnih opisih potujitveni učinek največji. Kadar se predmetnosti ne poimenuje, pač pa se njeno pojavljanje motivira z vidnostjo, smo pri razreševanju opisa uganke prepuščeni metežu asociacij (Zupan Sosič 2017: 77). Tako se doseže učinek potujitve, o katerem je pisal že Šklovski, tj. postopek zaviralne forme, ki podaljša in oteži recepcijo.

Poleg potujitvenega učinka začudenosti⁷ je potrebno omeniti še nezanesljivost: ugankarski opis je namreč najučinkovitejša ustreznica nezanesljive perspektive, saj prisili bralko in bralca, da se z ugibanjem aktivneje vživita v besedilo prek določene bralne skepse. Nezanesljivost je tesno povezana z nepredvidljivostjo opisa, njena posebna prednost je t. i. okularna vrednost. Že Alexander Gelley je med različnimi postopki prikazovanja realnosti posebej opozoril na vidnost kot register prikazovanja in na prostorsko obliko modela sveta v romanih. Gelleyjeve ugotovitve (1987: 3–34) so smernice vizualne fenomenologije navezale na teorijo prikazovanja in kritično opozorile na koncepcijo jezika kot povsem transparentnega medija, skozi katerega bralec »vidi«, na drugi strani pa na prikazano stvarnost. Način, kako videnje prehaja v označevanje pripovednega teksta, ni pogojen samo z leksikalnimi tehnikami, ampak tudi z bralčevo recepcijo, ki se ukvarja z mehanizmi teh tehnik. Posebej pomembna pa se mi zdi Gelleyjeva ugotovitev, da so tudi literarne osebe v kodu opisa zgolj posredniki vizualnosti, kar še posebej velja za Šeligov roman.

Poudarjena okularnost posebnega modernističnega opisa v *Triptibu*, ki sem ga do zdaj že označila kot minuciozni, hiperbolizirani, nereduktivni, nehierarhični ter mehanicistični pregledni in ugankarski opis, vodi recepcijo v počasnost in začudenost. Pirjevec (1974: 62) pri izpostavljanju vidnosti v romanu *Videc* poudarja, da je vedno in povsod najprej pogled, ki vidi bivajoče, nato prideta misel ali predstava, ki si ga vsaka na svoj način priključita predse, in nazadnje je tu še strast, ki predmete in kretnje po svoje preoblikuje. Po njegovem mnenju se preoblikuje tudi tradicionalni junak, saj ga ne označuje več akcija. Podobno bi lahko trdili za Šeligov roman. Agata pri izpostavljeni okularnosti ni samo pasivna, ampak je v prvem in drugem delu besedila skrajno nemočna, čeprav ta nemoč ni poudarjena. Strinjam se s Kermaunerjem (1982: 90), da je Agata nemočna s stališča subjekta; s stališča reči pa osebna moč ali nemoč nista več relevantni kategoriji, kajti osebe ni več. Prav odsotnost subjektivnega – humanističnega – merila (Kermauner 1982: 91) je tista, ki doseže, da se tekst prepoji z dvoumnostjo. Ne moremo natančno ugotoviti, kaj Agata sploh je, niti tega, ali je srečna ali nesrečna, njena skrivnost deluje že od začetka.

⁷ Bralke in bralci ne doživijo upočasnitve recepcije zaradi začudenosti samo ob ugankarskih opisih tega romana, ampak tudi ob tistih preglednih, ki pridobijo ugankarski značaj zaradi nehierarhičnosti, asociativnosti in inovativnosti, čeprav nimajo enigmatske strukture. Modernistični opisi namreč vedno delujejo rahlo skrivnostno, saj je njihovo glavno kompozicijsko načelo asociacija.

Agatine nemoči ne moremo navezati samo na tipične določnice modernistične literarne osebe, ki ni več zavezana akciji, ali na mehanicistično deskriptivnost, prepuščeno uravnilovki popredmetenega opisa, ampak jo je treba razlagati tudi glede na družbeno hierarhijo. Pri izbiri ženske za glavno literarno osebo je Šeligo samo potrdil svoje prevladujoče načelo: pozornost do ženskega⁸ spola, upodobljenega kot ambivalentno utelešenje prvinskega in iracionalnega načela in v tem smislu odtujenosti (prim. Glušič 2002: 231). Prav ta odtujenost ženskega pripovednega subjekta – na pripovedni in zgodbeni ravni – prispeva k posebnemu statusu (reducirane) subjektivnosti in s tem tudi realističnosti. Strinjam se z mnenjem Maše Grdešić (2015: 61),⁹ da naredijo literarne pripovedi najmočnejši vtis realističnosti prav takrat, ko predstavijo informacije, ki ne morejo biti realistično motivirane, tj. misli in občutke likov, ki jih ti niso nikomur zaupali. Tudi sama sem prepričana, da so liki, celo bolj kot dogajanje, tista prvina pripovedi, ki bralce usmerja k navezovanju na resničnost, ko iščejo povezave med fikcijskimi in resničnimi ljudmi.

Prav liki navezujejo bralce na realnost, saj jih ti (etično) ocenjujejo, spekulirajo o njihovi prihodnosti in ugibajo, kaj jih je motiviralo za določene premike ali dogodke. Ni čudno, da prevladuje v *Triptihu* vtis odtujene reali(stič)nosti, saj se Agatinih misli in občutkov ne razkrije, prav tako tudi nimamo dostopa v glavo in srce drugih literarnih oseb. Sicer na kratko spoznamo izseke iz dialogov, predvsem pogovorov treh tajnic (med njimi je tudi Agata) v času polurne malice, a v njihove notranje monologe ne moremo vpogledati. Njihov pogovor je dosledno zapisan kot poročani govor, ki je celo podoben kratkim didaskalijam: »Izreče nekaj smešnih besed o kumaricah. [...] Reče bešede o francoski solati in pokaže s prstom na načeti kupček na koncu kruha.« (Šeligo 1968: 16)

⁸ Mateja Pezdirc Bartol in Tomaž Toporišič (2024: 17) tudi za Šeligove drame ugotavljata, da je v središču protagonistka, ki je odmaknjena od vsakdanjega življenja, odtujena ženska, ki se ne more sprijazniti s prisiljenimi družbenimi vzorci ter zato hrepeni po drugakšnem življenju.

⁹ Njena teza spada v mimetične teorije literarne osebe, ki so tudi v postklasični teoriji pripovedi še vedno prevladujoče. Čeprav so literarne osebe običajno izmišljene (le nekaj je resničnih), mimetične teorije kljub temu poudarjajo njihovo povezavo z resničnim življenjem; v nasprotju z njimi nemimetične teorije odrekajo likom to, da bi jih razumeli kot nekaj, kar presega besedilni in semiotični profil narativnega diskurza.

Tako kot Virginia Woolf ni naravnost izpovedala odpora do nasilja, temveč ga je intimno vtakla v vzorec in podlago svojega pisanja (prim. Šuklje 1965: 10), je tudi Šeligo implicitno obsodil neuglašenost in agresivnost medčloveških odnosov že na stopnji pripovednih tehnik. Izbira posebnega opisa, ki izrisuje opredmetenost sveta, je v tem smislu najpomembnejša pripovedna tehnika; pridružuje se ji netradicionalna karakterizacija z ugankarskim opisom. Čeprav literarne osebe izriše ugankarski opis, je vseeno jasno, da so moški nosilci destruktivnega načela, ki mu Agata ne more ubežati ne na javnem ne na intimnem področju. Njen nadrejeni v službi ni samo moteče glasen pri običajni komunikaciji, ampak jo tudi spolno nadleguje. Obrazec patriarhalne posesivnosti, ki spolno nadlegovanje razume kot nekaj ustaljenega in »normalnega«, se projicira še na Agatino intimno razmerje z Jurijem,¹⁰ najbolj subverzivno pa na akt, ko jo posili neznanec.

Odnos do nasilja ni impliciran samo v pripovedni tehniki, ampak tudi v razmerje med osebami. Če nam Mathiasov spomin v *Vidcu* posreduje samo neka pripravljalna nasilna dejanja in prav nič ne izvemo o tem, kako je Jacqueline umrla in kaj se je zgodilo z njenim truplom, tudi za Agato ne moremo natančno vedeti, kako se je izvršilo nasilno dejanje posilstva in ali je na koncu res doživela poseben stik z vesoljem s pomočjo svojih parapsiholoških, recimo kar čarovniških¹¹ sposobnosti (ali niso ti simptomi podobni božjasti?). Tako

¹⁰ Ko Denis Poniž (1982: 101) išče podobnosti Šeligove Agate z istoimenskim likom iz Tavčarjeve *Visoške kronike*, poudari, da sta obe izpostavljeni kruti moralni preizkušnji (čistega devišta), prelomni prizor je pri obeh avtorjih popisan s podobno tehniko, z zrenjem. Sama dodajam, da je Šeligova Agata preizkušnji prepuščena povsem sama, saj ji Jurij ne daje nobene opore (drugače kot v *Visoški kroniki*), hkrati je ravno Jurij tisti, ki začne z nasilnim prilaščanjem njenega telesa že v kinu, a se mu Agata uspešno izmakne, neznancu pa kasneje ne. Hkrati je v sodobnem romanu zelo nejasno, ali se je vse skupaj res zgodilo ali pa gre le blodnje.

¹¹ Šeligo na vprašanje, zakaj ga obsedajo čarovnice, na primer Agata iz obravnavanega romana in Darinka iz drame *Čarovnica iz Zgornje Davače*, odgovori, da je za razliko med moškimi in ženskami »odgovorna« organizacija novoveškega sveta (Košir 2011: 215). Zdi se mu, da se je »ta patriarhalni, paternalistični svet, izgrajeval tako, da ženske energije niso bile neposredno udeležene v organizaciji in urejanju družb. In bolj ko se naša zahodna civilizacija prazni in nagiba na nevarne robove, bolj postaja zgodovinska moškost klišejska, enodimenzionalna, plakatna ... Moški kot tip je po njegovo tudi danes bolj konformističen, stisnjen v danost in topost, je zelo malo ali nič skrivnosten, brez fantazije, kvantitativno in funkcionalistično sestavljen. Ženska,

kot Pirjevec (1974: 23) trdi, da ne moremo zanesljivo vedeti, kdo je pravzaprav Mathias, in se prav zato z njim ne moremo enačiti, ne moremo ga ne ljubiti ne sovražiti, bi lahko trdili tudi za Agato. V primerjavi s Hertom, glavnim likom romana Ivanke Hergold *Nož in jabolko*, deluje Agata dosti bolj tradicionalno, saj ponavlja stereotip o ženski nepredvidljivosti, usodno povezani s seksualnostjo, običajno destruktivno silo, ki ženski tudi v sodobnem času uravnava pot in cilj. Prav tako je v *Triptihu* ženska samo predmet poželenja (Hribar 1983: 21), ne pa hrepenenja.

Temu prvinskemu smerokazu je tudi prilagojen opis. Poseben opis, ki sem ga imenovala minuciozni, hiperbolizirani, nereduktivni, nehierarhični ter mehanicistični pregledni in ugankarski opis, ustvarja v romanu tudi posebno različico realizma oziroma učinka realističnosti. Glede na metafizični nihilizem modernizma, ki z različnimi pripovednimi postopki potujitve – kakor na primer v obravnavani vrsti opisa in položaju literarne osebe –, potiska aktivno vlogo pripovednega subjekta v ozadje, bi premišljeno veristčnost Šeligovega romana lahko imenovali modernistični realizem oziroma realistični modernizem. Celo bežna primerjava med romani pokaže, da gre v *Triptihu Agate Schwarzkobler* za posebno različico verizma, izvirno označenega reizem.¹² Nesporno sodi Šeligov tekst v t. i. novi roman, a je v tem kontekstu ena izmed njegovih najbolj radikalnih različic, kar pokaže predvsem primerjava z *Vidcem* in Butorjevo *Modifikacijo*.

Čeprav je *Videc* (1955) Robbe-Grilleta razlagan kot najdoslednejši poskus, kako roman preusmeriti v podroben opis stvari, spričo katerih postaja človekova zavest nepomembna (Kos 1970: 10), v njem že v uvodnem opisu razberemo še kaj več kot zgolj deskripcionizem. Uvodna poved se odmika goli predmetnosti, saj uvaja neko splošno resnico, ki nikakor ne more ubežati antropocentrizmu: »Bilo je, kakor da ne bi bil nihče slišal.« (Robbe-Grillet 1974: 73) Nevtralnosti potenciranega verizma se besedilo ogne spet v tretjem odstavku,

ki je bila odrinjena iz neposredne organizacije sveta, je ohranila večpomenske, mnogorazsežne energije, ki niso merljive [...]«

¹² Taras Kermauner, avtor termina reizem (lat. res, rei pomeni 'reč, reči'), je to poimenovanje uporabil v spremni besedi k Šeligovi knjigi *Kamen* (1968) in ga razložil kot končno obliko procesa, ki je se je dogajal v slovenski literaturi že dlje časa. Kermauner leto izida prelomnega romana označi za prodor, vrhunec in razcvet slovenskega avantgardizma (Kermauner 1982: 84–85).

v opisu pravkar prispelega potnika (že na drugi strani izvemo, da je to glavni lik Mathias), saj mu kar deklarativno pripiše obstranskost, tujost in odsotnost. Nasprotno v Šeligovem romanu o Agati¹³ ne moremo izvedeti ničesar osebnega, saj se opisi dejansko ukvarjajo z bivanjem stvari, ne ljudi. Že uvodni opis ključka s površno vtisnjeno številko 28 je tako natančen in skrbno očiščen vseh antropomorfnihi kategorij, da ga nikakor ne moremo povezati z gradnjo karakterja, kar je običajna vloga klasičnega realističnega opisa. Izgradnja likovega profila pa ni naložena niti ostalim petim predmetom, ki so na začetku opisani: predalu, mizi, oknu, zavesi, vratom.

Tudi naslednji primer novega romana, *Modifikacija* (1957) Michela Butorja, v primerjavi s Šeligovim romanom ni tako skrajna oblika deskripcionizma.¹⁴ Desubjektivizacija subjekta je v tem francoskem romanu izpeljana manj dosledno, saj inovativna uvedba drugoosebnega pripovedovalca ustvarja iluzijo bližine bralca oziroma vizijo pripovedovanca,¹⁵ kateremu je zgodba pripovedovana. Prav tako se v sicer popredmetene opise (znatno bolj nevtralne kot v *Vidcu*) v *Modifikaciji* večkrat vpletajo govorni odlomki, od odmevov zunanjih dialogov do živahnega notranjega monologa, medtem ko je v *Triptihu* govor dosledno poročan, torej posredovan v obliki poročanega govora ali pripovedovanega monologa.¹⁶ Če poskušam še projicirati slavne besede Robbe-Grilleta (Pirjevec 1974: 31) iz eseja *Za novi roman*¹⁷ na dela vseh treh ključnih predstav-

¹³ Agata dolgo sploh ni omenjena, šele na 14. strani je omenjeno agatasto telo, a to deluje bolj kot lutka in ne kot primer evropskega subjekta.

¹⁴ Šeligo razloži, kako se je srečal z Butorjevo *Modifikacijo*. Nekoč mu je namreč Kovačič, takrat knjižničar, prinesel ta roman v branje: to se mu ni zdelo naključje, pač pa srečanje pravega človeka in dogodka (Vurnik 1998: 12).

¹⁵ Pripovedovanec (ang. narratee, fr. narrataire), tudi pripovedno občinstvo, (fikcijski) poslušalec v besedilu; literarna oseba, ki ji pripovedovalec pripoveduje oziroma posreduje svojo zgodbo. Kot besedilni konstrukt se torej razlikuje od bralca in prejemnika, prav tako od implicitnega bralca (Zupan Sosič 2017: 362).

¹⁶ Pripovedovani monolog je ustaljeno poimenovanje v evropski literarni vedi, pri nas pa se še pogosteje uporablja termin doživljeni monolog: je vrsta govora, v kateri sta osrednji dvojna perspektiva in tesna povezanost dveh pristojnosti, tj. notranjega monologa in pripovedovanja (Zupan Sosič 2017: 362).

¹⁷ Za temeljna dela novega romana treh klasikov, tj. Nathalie Sarraute, Robbe-Grilleta in Butorja, veljajo naslednje besede iz Robbe-Grilletovega eseja *Za novi roman*: »Svet nima pomena, pa tudi absurden ni. Čisto preprosto je. To je, kar je najbolj pomembno. In nenadoma nas ta očitnost zadene z močjo, ki proti njej nič več ne

nikov novega romana, lahko zaključim, da je *Triptih Agate Schwarzkobler* najdoslednejša oblika novega romana na ravni modernizacije pripovedi. Uvršča sem v sam vrh novega romana: če je *Videc* najradikalnejši primer novega romana glede desubjektivizacije subjekta, pa je *Triptih* skrajna različica novega romana glede na eksperimentalni deskripcionizem. Zaradi omenjenih novosti je novo poimenovanje, ki smo ga slovenskemu romanu podelili – reistični roman –, povsem upravičeno.¹⁸

Naj to tezo poskušam dokazati še z analizo pripovedovalca kot posrednika. Posredništvo v pripovedi ni kar samodejno podeljeno pripovedovalcu, saj je zgodba predstavljena v pripovedno besedilo z dvojnim posredništvom, namreč z »glasom«, ki govori, in z »očmi«, ki vidijo (O'Neil 1996: 84). Nedvomno v *Triptihu* prevladujejo oči, saj se zdi, kot da podrobni opisi sledijo natančni kameri, katere posledica je izpostavljanje okularnosti; tovrstnega pripovedovalca bi lahko imenovali odsotni ali skrajno prikriti pripovedovalec, o katerem je pisal na primer Prince (2011: 152). Glede na odsotnost tradicionalnega pripovedovalca lahko Agato poimenujemo s Stanzlovim izrazom »reflektorska figura« (Fludernik 2009: 36), saj ta lik bralcu bolj reflektira zgodbo, kakor jo pripovedovalec pripoveduje – tako se izogne svojemu klasičnemu poslanstvu, izmakne se torej pripovedovanju.

moremo. Vsa lepa zgradba se naenkrat podre: ko kar tako odpremo oči, smo še enkrat skusili udarec te trmaste stvarnosti, ki smo o njej mislili, da smo ji prišli do dna. Stvari okrog nas *so* in prezirajo vso to jato naših animističnih in gospodinjstkih pridevnikov. Njihova površina je čista in gladka, nedotaknjena, brez motnega leska pa tudi neprosojna. Vsak naša literatura ni načela niti enega njenega kotička in ni ji uspelo omehčati niti ene njene krivine.« (nav. po Pirjevec 1974: 31)

¹⁸ Poimenovanje reizem je Šeligo na več mestih kritiziral. A bolj kot sama utemeljenost izraza, ki jo s časovne distance tule lahko le potrdim, je avtorja motilo to, da se je interpretativna privlačnost polegla, ko se je izvlekel iz tesnega objema reističnih načel ... Tako je bil razočaran, da je njegova »najpomembnejša« knjiga *Molčanja* (1986) naletela na tih sprejem, po njegovem zato, ker je zunaj deskripcionizma. Čeprav se s prvo njegovo mislijo ne strinjam v celoti, pa močno podpiram naslednjo, ki je bila v času zapisanega intervjuje zelo vizionarska: »V poplavi populističnega pisanja, ko novela spet postaja mohorjanska povest, in roman posnema vzorce iz 19. stoletja, je njeno pravo zatočišče v poudarjenem esteticizmu in aristokratizmu. Tam bo preživela, se očistila in pomladila za čas, ko se bo krog obrnil in se bo vse tisto, kar je izginilo, povrnilo v spremenjeni obliki.« (Vurnik 1998: 6)

Prevlada oči oziroma filmskega pogleda, odsotni pripovedovalec in reflektorska figura so običajno atributi tretjeosebne pripovedi.¹⁹ Zanjó Suzanne Keen (2015: 40) predlaga, naj se vprašamo, ali pripoved nudi zunanji pogled na dogodke v zgodbi in ali ponuja dostop do misli in čustev enega ali več likov. Vsekakor gre v *Triptihu* za zunanji pogled in vzporedno za prikritega pripovedovalca,²⁰ kar sem že omenila, saj se ta izogiba direktnemu naslavljanju bralk in bralcev; hkrati nas tretjeosebnost in prikritost navajata k domnevi, da prevladuje v Šeligovem romanu posebni pripovedovalec, t. i. poročevalec,²¹ ki se na določenih mestih prepleta s presojevalcem. Strinjam se z Aljošo Harlamovom (2016: 168), da prav na teh mestih – po mojem mnenju ravno na stiku poročevalca in presojevalca – objektivnost oziroma brezosebnost pisave ni absolutna. Posebej očitno je to v nočnem zaključku romana, kjer se pojavljata modalnost in lirizacija, ki rahljata goli deskriptivizem in tako presežeta zgolj objektivno nevtralnost vizualne informacije.

Kakšen je torej odgovor na naslovni problem? Ali je pripovedni subjekt Šeligovega romana še subjekt? Raziskava realističnosti oziroma reističnosti pripovedi, vloga opisa ter položaj literarne osebe in pripovedovalca so pokazali, da se je pripovednega subjekta lotila desubjektivizacija. Ker pa roman z delno modalnostjo, motivirano lirizacijo in reflektorsko vlogo človeka, natančneje Agate, še vedno ni zmozel povsem ubežati antropocentrizmu in antropomorfizmu,²²

¹⁹ Koron (2014: 161) tretjeosebno pripoved v *Triptihu* označi za bolj ali manj personalno pripoved.

²⁰ Rimmon-Kenan (1988: 96) v poglavju o stopnjah perceptivnosti navaja, da te nihajo od maksimalne prikritosti, ki se običajno napačno razume kot popolna odsotnost pripovedovalca, do skoraj popolne odkritosti. Raziskovalka je prepričana, da tudi očitna odsotnost pripovedovalca še ne pomeni, da je kategorija pripovedovalca v določenem besedilu ukinjena.

²¹ Tričlenska delitev pripovedovalca – poročevalec, razlagalec in presojevalec – glede na njegov temeljni pripovedni položaj ali osnovno vlogo je moj izviren predlog v slovenski in tuji tipologiji pripovedovalca; v literarni vedi sta vse tri pripovedovalce že omenila Phelan in Martin (Zupan Sosič 2017: 175), a samo v povezavi z nezanesljivo pripovedjo, ko sta poročanje umestila na os dejstev, likov in dogodkov, razlaganje na os razumevanja in percepcije ter vrednotenje na osi etike. Tudi Dolgan (1979: 85) za osrednji pripovedni način tega romana določi poročanje, a se zaveda, da poleg vsevednega poročila obstaja več odmkov, ki jih lahko pripišemo tudi vrednotenju.

²² Antropomorfizacija (Liponik 2022: 2) kot postopek, ki se nanaša na »podeljevanje človeške oblike«, zastavlja vprašanje, kaj vse spada v domeno človeškega, od koder

termin pripovedni subjekt ni sporen. Čeprav je literarna oseba zaradi deskriptivnosti večkrat bolj podobna predmetu kot človeku, je ta motivirana z iracionalno, prvinsko naturalističnostjo, ki sledi stereotipu o ženski kot predstavnici naravnega principa, različnega od moškega civilizacijskega principa. Da imamo pred seboj radikalno različico slovenskega modernizma, dokazujejo že omenjeni postopki.²³ A vendarle *Triptih* ni najbolj radikalni roman slovenskega modernizma: to je namreč *Nož in jabolko* (1980) Ivanke Hergold. Ta je najbolj izostril metafizični nihilizem, saj Herti, glavnemu liku, ni podelil nobenega izhoda, medtem ko je Agata na vrhu stolpnice doživela določeno epifanijo, prav tako se je z urejanjem telesa in obleke odločila vstopiti nazaj v svet. Že primerjava obeh glavnih ženskih likov nakaže, da se je le Herti uspelo izogniti klišejski predstavi t. i. ženskega vitalizma. Izstop iz tega modela prehaja – zaradi otrple tesnobe – v detajlirano opazovanje življenja, s stalnim prevpraševanjem avtentičnosti (prim. Zupan Sosič 2023: 277). Številne podobnosti in pomenljive razlike med obema kvalitetnima romanoma ponujajo nove vpoglede v Šeligov reistični roman, ki sem jih tu lahko samo nakazala, hkrati pa glasno kličejo h kanonizaciji pomembnega romana Ivanke Hergold.²⁴

nato poteka prenos na preostale kategorije po principu dialektike vključevanja in izključevanja. Kot taka spregovarja predvsem o našem razumevanju razmerja med človeškim in nečloveškim in odpira vprašanje o možnostih reprezentacije nečloveškega v jeziku.

²³ Vsi ostali slovenski modernistični romani se namreč niso odločili za brezperspektivnost in so se zato iz metafizičnega nihilizma mestoma reševali po različnih poteh: Zupanovi romani z erotičnim vitalizmom in vsaj delnim zaupanjem v umetnost, Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan* z večpomensko igro črne in bele barve, Simčičev roman *Človek na obeh straneh stene* z odprto absurdu in smrti, Rebulovi romani z religioznimi azili in Lipuševi s trdovratnim uporništvom.

²⁴ Več o kanonizaciji v mojem članku *Vrednotenje in kanonizacija pripovedi Ivanke Hergold*, tule samo povzemam morebitne vzroke njene neupravičene zamočnanosti: Hergold je bila izven shem umetniškega in pisateljskega okolja, kar običajno vpliva na izostanek nagrad ali primernega ovrednotenja, njeni ženski liki niso ustrezali perceptivni logiki, njen opus je bil analiziran pretežno v okviru treh okvirjev – tržaškega, koroškega in ženskega –, ne pa še širšega konteksta slovenske in evropske književnosti (Zupan Sosič 2023: 277).

Literatura

- BALDICK, CHRIS, 1996: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP.
- BOROVNIK, SILVIJA, 2001: Pripovedna proza. V: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. Str. 145–203.
- BRIDGEMAN, TERESA, 2008: Time and space. V: David Herman (ur.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP. Str. 52–66.
- CHILDERS, JOSEPH, in GARY HENTZI, 1995: *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia UP.
- CULLER, JONATHAN, 2008: *Literarna teorija: Zelo kratek uvod*. Prev. M. Cerkenik. Ljubljana: Krtina.
- DOLGAN, MARJAN, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Založba Obzorja.
- EYSTEINSSON, ASTRADUR, 1992: *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell UP.
- FLUDERNIK, MONIKA, 2009: *An Introduction to Narratology*. Prev P. Häusler-Greenfield in M. Fludernik. New York: Routledge.
- GELLEY, ALEXANDER, 1987: *Narrative Crossings: Theory and Pragmatics of Prose Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP. Str. 3–34.
- GLUŠIČ, HELGA, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- GRDEŠIČ, MAŠA, 2015: *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d. o. o.
- HARLAMOV, ALJOŠA, 2016: *Slovenski modernistični roman*. Doktorska disertacija. Mentorica A. Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko.
- HAWTHORN, JEREMY, 1997: *Studying the Novel. An Introduction*. New York: St Martin's press.
- HRIBAR, TINE, 1983: *Drama brepenenja (od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KATNIČ-BAKARŠIĆ, MARINA, 2001: *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.
- KEEN, SUZANNE, 2015: *Narrative Form*. New York: St Martin's press.
- KERMAUNER, TARAS, 1982: Med nemočjo in fascinacijo: o Šeligovi literaturi. V: Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 81–100.
- KORON, ALENKA, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KOS, JANKO, 1971: Michel Butor in poizkus »novega« romana. V: Michel Butor: *Modifikacija*. Ljubljana: CZ. Str. 5–37.
- KOŠIR, MANCA, 2011: Pogovor z Rudijem Šeligom. V: Tomo Virk (ur.): *Interpretacije: Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija. Str. 212–224.

- LIPONIK, VESNA, 2022: *Antropomorfizacija: kritična analiza (ne)tropa*. Magistrska naloga. Mentorici V. Matajč, A. Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo ter Oddelek za slovenistiko.
- LODGE, DAVID, 1987: *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction*. V: A. Mortimer (ur.): *Contemporary Approaches to Narrative*. Tübingen: John Benjamins.
- O'NEILL, PATRICK, 1996: *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto press.
- PEZDIRC BARTOL, MATEJA, in TOMAŽ TOPORIŠIČ, 2024: Popotovanje motiva Lepe Vide od Ivana Cankarja do Matjaža Kmecla in Rudija Šeliga. *Jezik in slovestvo* 69, št. 1–2, str. 11–21.
- PIRJEVEC, DUŠAN 1974: Na poti k novemu romanu. V: Alain Robbe-Grillet: *Videc*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 5–68.
- PONIŽ, DENIS 1982: Zrenje Agate Schwarzkobler. V: Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 100–118.
- PRINCE, GERALD, 1989: *Dictionary of Narratology*. Nebraska: Nebraska UP.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH, 1988: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN, 1974: *Videc*. Prev. Z. Skušek. Ljubljana: CZ.
- SŁAWINSKI, JANUSZ, 1984: O opisu. *Republika* 40, št. 8, str. 99–117.
- STERNBERG, MEIR, 1990: Telling in time (I): Chronology and narrative theory. *Poetics Today* 11, št. 4, str. 929–932.
- ŠELIGO, RUDI, 1968: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Maribor: Obzorja.
- ŠUKLJE, RAPA, 1965: Virginia Woolf. V: Virginia Woolf: *Gospa Dalloway*. Ljubljana: CZ. Str. 5–31.
- TRAVERS, MARTIN, 1998: *An Introduction to Modern European Literature. From Romanticism to Postmodernism*. London: Macmillan.
- VURNIK, France, 1998: Rudi Šeligo: Intervju. *Sodobnost* 46, št. 1–2, str. 4–14.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2009: Opis v romanu Prišleki. V: Gašper Troha idr. (ur.): *Lojze Kovačič. Življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 128–152.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2023: Vrednotenje in kanonizacija pripovedi Ivanke Hergold. V: Andraž Jež (ur.): *Slovenska literatura in umetnost v družbenih kontekstih*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. Str. 271–278.

Pripovedni opus Rudija Šeliga: nekaj naratoloških in drugih opažanj

ALENKA KORON

Rudi Šeligo velja v slovenski literarnozgodovinski pripovedi o literaturi druge polovice dvajsetega stoletja za reprezentativnega predstavnika reizma. Njegov kratki in večkrat ponatisnjeni roman *Triptih Agate Schwarzkobler*, prvič objavljen 1968, je celo kanoniziran kot eden od vrhuncev modernizma v slovenskem proznem pripovedništvu. Toda Šeligovo pripovedno ustvarjanje se je nadaljevalo tudi v sedemdeseta, osemdeseta in devetdeseta leta in se z objavo najobsežnejšega romana *Izgubljeni sveženj* (2002), nagrajenega s kresnikom leta 2003, ter z izidom *Labkotnih menipej* sklenilo šele v našem tisočletju. Seveda se zastavlja vprašanje, kaj se je z njegovim pripovedništvom dogajalo po *Triptihu* in kakšne spremembe je doživljalo v času, ko se je zdel modernistična estetika nekako preživeta stvar. Čeprav je bila o pisateljevih delih doslej napisana že vrsta tehtnih literarnovednih prispevkov, interpretacij, komentarjev in kritičnih besedil (Kermauner 1968, 1982; Kos 1975, Dolgan 1979, Poniž 1982, Inkret 2011, Virk 2011) in so bila tudi besedila iz zadnjega obdobja ustvarjanja deležna kritičkega umeščanja (Troha 1998; Skrušny 2011), njegov pripovedni opus doslej še ni bil obravnavan kot razvojna celota. Poleg tega se zdi, da so kljub poskusom kompleksnega zajetja v obravnavah imeli prednost vsebinski vidiki, nekoliko manj pozornosti pa je bilo odmerjene njegovemu pripovednotehničnemu iskanju.

V svojem prispevku bom skušala zato s pomočjo osnovnih naratoloških kategorij¹ ugotoviti, koliko je z njimi v Šeligovem pripovednem opusu mogoče zajeti in opisati težnjo k specifičnemu okularocentrizmu, to je težnjo k prevladi vidnega v reprezentacijah pripovednega sveta, ki je bila tako značilna za strukturalizem in estetiko novega romana, in koliko se v njem kaže vračanje h glasu,

¹ Te kategorije so: pripovedovalec (pripovedovalčev glas, pripovedna instanca), oseba (lik), karakterizacija, pripovedovanec (naslovljenec), perspektiva (fokalizacija), govor in misli likov, pripovedni in pripovedovani prostor in čas.

slušnemu, akustičnosti oziroma oralnosti, ki se, kot kaže, uveljavlja v besedilih druge in zadnje ustvarjalne faze. Toda bolj kot sklenjena kronologija ustvarjanja me bodo v razvojnem loku, ki ga je v več kot štirih desetletjih opravilo Šeligovo pripovedništvo, zanimala nihanja, obrati, prelomi in vrzeli, kolikor jih je mogoče zaznati z naratološkim instrumentarijem in natančnim branjem.

Šeligo je začel prozo objavljati v časopisih in revijah pri svojih dvajsetih letih in nekaj čez in jo je, kakor se poučimo v izčrpni bibliografiji Martina Gruma (2011), v literarni periodiki objavljati vse svoje življenje, toda zaradi preglednosti bom v prispevku upoštevala le knjižne objave njegovih del. Iz teh slednjih je videti, da je bil v pripovedništvu pisateljsko precej produktiven v šestdesetih in sedemdesetih letih, ko je približno v desetih letih izšlo šest – resda ne zelo obsežnih – knjig proze, z enim tekstom krajše proze, naslovljenim *Odgovori in baterije*, pa je sodeloval tudi v almanahu *Katalog 2* (1969), ki je nadaljevanje neoavantgardnega *Kataloga* iz revije *Problemi*. V prvem desetletju knjižnega objavljanja so izšli kratek roman *Stolp* (1966), zbirka krajše proze *Kamen* (1968), kratek roman *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968), novela *Ali naj te z listjem posujem* (1971), zbirka krajše proze *Poganstvo* (1973) in roman *Rabel stik* (1975) – pri tej žanrski oznaki za *Rabel stik* je Šeligo vztrajal, kakor je razvidno iz intervjuja z Nikom Grafenauerjem, objavljenem 1992 in ponatisnjenem v zborniku *Rudi Šeligo* (Grafenauer 2011: 234). Osrednje besedilo tega časa je verjetno večkrat ponatisnjeni *Triptih Agate Schwarzkobler*, za katerega je leta 1970 dobil Prešernovo nagrado. Podatek o nagradi je iz članka Jožeta Koruze v *Slovenskem biografskem leksikonu* (2013, '1971) in je zanimiv, ker posredno kaže, da konservativna struja slovenskih kulturnikov, podpisanih pod razvpito izjavo *Demokracija da – razkroj ne!* iz leta 1968 vendarle ni mogla prodreti v vse pore odločevalne moči v kulturni politiki.

Sledil je daljši premor in po enajstih letih so 1986 izšla *Molčanja: Črtice in legende*, ki predstavljajo v umetniškem pogledu svojevrsten odmik od del prejšnjega sklopa in po mnenju nekaterih celo prestop v postmodernizem, kar pa je problematična umestitev. Šeligo namreč v svojih pripovedih govori o avtonomnem, a vendarle realnem svetu, medtem ko je v postmodernizmu svet zgolj-literaren oziroma samonanašalen, kakor podrobneje utemeljuje Tomo Virk (2011: 10–11). V tem vmesnem času, ki ga lahko imamo za drugo fazo njegovega ustvarjanja in ki obsega drugo polovico sedemdesetih in prvo polovico osemdesetih let ter še malo čez, je Šeligo pisateljsko deloval predvsem kot dramatik.

To je bil tudi čas, ko se je pridružil ustvarjalcem okrog *Nove revije* in se intenzivneje ukvarjal s politiko.

Sredi devetdesetih let se je iz politike umaknil in vnovič posvetil pripovedništvu; 1995 je pod naslovom *Zunaj sije februar* izšel obsežen izbor iz že objavljene krajše proze, ki sta ga pripravila skupaj z Aleksandrom Zornom. V tem izboru je bilo novo le eno, mogoče najbolj avtobiografsko Šeligovo prozno besedilo sploh, naslovljeno *Uslišani spomin*. Preostala so bila ponatisnjena iz že objavljenih zbirk. Tretji sklop ali mogoče rajši faza ali obdobje obsega spet približno eno desetletje. Vključuje dela iz devetdesetih let in novega tisočletja, in sicer štiri novele, ki so izšle 1997 pod naslovom *Uslišani spomin* po pripovedi, ki je bila prvič objavljena že v knjigi *Zunaj sije februar*, krajši roman *Demoni slavlja* (1997), roman *Izgubljeni sveženj* (2002), za katerega je 2003 dobil nagrado kresnik, postumno pa so izšle *Lahkotne menipeje* (2005). Ob dvajsetletnici pisateljeve smrti je 2024 izšel *Obranjeni spomin* (2024), izbor šestih krajših proznih pripovedi in avtopoetski esej *Samota in akcija*. Izbor je bil delo Aleksandra Zorna in razen spominskega uvoda izbiralca ni prinesel novih pisateljevih besedil.

Zbir Šeligovih pripovednih besedil od *Stolpa* dalje do *Lahkotnih menipej* torej dopušča vtis, da pisatelj prozni opus ni zelo obsežen. Še prepričljivejši se ta vtis zazdi, če se nekoliko bolj približamo besedilom in njihovim knjižnim izdajam. Opaziti je mogoče, da so nekatera besedila izšla po večkrat, pri čemer ne upoštevam revijalnih objav. Tako so na primer *Odgovori in baterije* izšli v *Katalogu 2* in potem v zbirki krajše proze *Poganstvo*. *Sarada* je najprej izšla v *Poganstvu*, nato nekoliko predelana delno kot deseto in preostanek besedila še kot dvanajsto poglavje v *Rablem stiku*, ki ga je Šeligo, kakor sem že omenila, imel za roman, in potem še v izboru *Zunaj sije februar*; toda tam je natisnjena zgodnejša verzija besedila iz zbirke *Poganstvo*. Besedilo *Uslišani spomin* je prav tako prvič izšlo v izboru *Zunaj sije februar* in potem v istoimenski zbirki *Uslišani spomin*. In še bi bilo mogoče naštevati. Naj samo mimogrede še omenim, da je pisatelj svoje prozne tekste včasih predelal tudi v radijske igre in za gledališko uprizoritev.

Kar se tiče razmejitev na tri faze, je v obstoječi literaturi precej dvomov in relativnosti. Zanimivo je na primer Šeligovo lastno mnenje, ki ga je izrekel v intervjuju s Francetom Pibernikom v knjigi *Čas romana*: »K tistemu, čemur se

reče zgodnja faza, se človek zmeraj vrača.« (Pibernik 1983: 239) Pibernik je na primer menil, da je prvi pisatelj »klasični« tekst *Žil* iz zbirke *Kamen*, čemur intervjuvanec ni ugovarjal. Tudi med drugimi komentatorji obstajajo različni pogledi na to, ali sodijo *Stolp* in prvi dve besedili iz zbirke *Kamen* še v Šeligovo zgodnje obdobje, ko še ni izdal nobene knjige, medtem ko so ostala iz te zbirke že umeščena v naslednjo fazo, torej ob *Triptih Agate Schwarzkobler*. Podobno kot sam avtor v intervjuju s Pibernikom je o *Žilu* mislil tudi Taras Kermauner (1968: 259), a je imel zadnjeuvrščeno besedilo v knjigi, *Velika Simona in veliki šabist*, za najbolj izčiščeno v prvi zbirki, besedilo *Preizkus z iglo in pepelom* pa je po njegovem bolj povezano s *Stolpom*. Jože Koruza (2013) je dilemo rešil tako, da je roman in obe prvi besedili iz *Kamna* celo uvrstil kar v obe obdobji, v zgodnjo in zrelo fazo.

In če nadaljujem, v zbirko *Molčanja* iz leta 1986, ko se je Šeligo preizkušal v zgodbotvorju v času, ko je bil pri nas na pohodu postmodernizem, je na primer umeščeno besedilo *Kolovoz* z značilno deskriptivnostjo, brez nakazanih kavzalnih povezav med opisanimi prizori in s posvetilom Alainu Robbe-Grilletu, kar so dovolj razvidni namigi, da ima tekst poteze, ki ga bližajo prejšnji fazi. Podobno je mogoče reči tudi o *Rešnji podobi* iz iste zbirke, saj izkazuje bolj modernistično kot postmodernistično obdelavo pripovedi. In še primer *Čudnih spalcev* iz zadnjega, tretjega obdobja pripovednega ustvarjanja oziroma iz zbirke *Uslišani spomin*. *Spalci* so postavljeni v petdeseta leta in se s humornim prikazom boemske ekscesnosti pивske družine tematsko pa tudi oblikovno vnovič bolj navezujejo na prvo obdobje pisateljevega ustvarjanja. To je morda tudi eden od razlogov, zakaj je Zorn v antologiji *Obranjeni spomin* besedilo *Čudni spalci* uvrstil nekronološko, za *Februar* (iz zbirke *Kamen*) in *Okus po jodu* (iz zbirke *Poganstvo*) in pred dve besedili iz *Molčanj* ter sklepni *Uslišani spomin*. In končno je zanimivo tudi, da je že Tomo Virk v svojem spisu *Krajša proza Rudija Šeliga* zapisal, da »Šeligov prozni opus ni magnetna palica, ki ima na skrajnih točkah dva nasprotna pola, temveč prej krog, ki se je sklenil« (Virk 2011: 27).

V nadaljevanju me bo zanimalo, kako je mogoče dopolniti značilnosti Šeligove tako imenovane reistične proze – na primer natančno deskripcijo zunanjih pojavov, sedanjiško pripoved, antipsihologizem, opuščanje antropocentrizma – s pomočjo osnovnih naratoloških kategorij. Osredinila se bom na analizo treh krajših besedil, ki so, vsako na svoj način, reprezentativna za zgoraj

skicirane tri faze. Ta besedila so *Velika Simona in veliki šahist* iz prve, »Hleb« iz druge in *Uslisani spomin* iz tretje faze Šeligovega ustvarjanja.

Prvo besedilo pripoveduje o svojevrstni nezmožnosti komunikacije; veliki šahist bi v gostinskem lokalu rad nekaj naročil, vendar je privlačna blagajničarka Simona povsem zaposlena s svojim ličenjem, ki je natančno popisano. Konča se z nemo gesto, ko si dekle s črnim flomastrom po obrazu, od oči do brade potegne črto, presenečeni šahist pa odide.

Če upoštevamo komunikacijsko razsežnost pripovedi, postavimo v oklepaj realnega avtorja in se osredotočimo na pripovedovalca,² je mogoče v *Veliki Simoni in velikem šahistu* ugotoviti njegovo navidezno odsotnost. Ali natančneje rečeno, oprava imamo z na videz neosebno načinom pripovedovanja, povezanim z anonimnim glasom ali prikritim (*covert*) pripovedovalcem, ki prihaja iz prostorsko in časovno neekspliciranega izhodišča in pri predstavljanju dejstev za sabo nima psihološke osebe ali konkretnega lika. Vendar pa pri tem ne gre le za poročana dejstva, pripovedovalčev diskurz vsebuje tudi raznolike časovne okvire, povzetke in druge komentarje. Podaja tudi pripombe in posplošitve, ki zadevajo pripovedovano, pojasnila, interpretacije, sodbe o osebah itn. Ti pripovedni elementi pa so besedilno konkretizirani z obiljem opisov, kar je zelo značilno za ta tekst. Pripoved se kot nekakšna simultanka v celoti odvija v sedanjiku. Oglejmo si incipit, uvodni akord, kakor ga zariše prvi odstavek, kjer je s pisateljevimi lastnimi besedami (»Zunaj [...] stojijo reči vsaka zase in hkrati skupaj, tako da so domala nepregledne.«) učinkovito predviden bralski učinek takšnega reprezentiranja realnosti:

Zunaj, kjer je hladno in je noč, stojijo reči vsaka zase in hkrati skupaj, tako da so domala nepregledne. Je ogromna bela hiša z velikimi bleščečimi se okni in svetlo rjavimi vrati z dvema vrstama vstavljenih okroglih oken, kot jih imajo vrata potniškega dvigala v nebotičniku. Ta hiša je nasproti, vmes pa teče asfalt, na katerem se avtobusi, ki pridejo iz raznih smeri, od blizu in daleč, ustavljajo. Noč je zelo bistra in zračna in ničesar ne pregrinja. Malo naprej je široka ploščad, ki je tlakovana s skoraj metriskimi kamnitimi ploščami, na nji pa so visoki in široki bloki granita, ki služijo kot podstavki masivnim bronastim spomenikom. Spomeniki so mogočni in čezmerni. [...] Luči so kot reflek-

² Pripovedovalca razumem kot v prototipskem smislu kot enoten, stabilen in razločen, človeškemu podoben glas, ki »proizvaja« celotni pripovedni diskurz, ta pa na splošno, a nikakor ne vedno, poroča o neodvisno obstoječih in znanih dejstvih (prim. Margolin 2009: 354).

torji, obrnjeni iz višine navpično navzdol v tlak, so kot svetlobe s pokrovi, ki tiščijo belo modrikaste žarke dol, tako da se svetloba prav nič ne vzdigne nad luči, nič ne migota gor v gladko, tekočo noč, ki se ziblje nad pokrovi. Tako ostane skoraj vse za bron, ploščad in cesto na treh straneh ploščadi, odkoder se odbija malo tudi v spodnje dele sosednjih hiš. Tako so spodaj vidne in se jih da razpoznati, zgoraj pa so samo sence, silhete mase, ki se zliva z nočjo. Edino tam daleč, na levi in bolj visoko gori se sveti v lastni luči Šmarjeta. Tako je sedmega maja leta tisoč devetsto sedeminšestdeset, ko ura na gimnaziji kaže samo minuto manj kot deset. (Šeligo 1968a: 233)

Odlomek, posvečen predvsem prostorskim in časovnim koordinatam ter opisu nočne vedute, je na prvi pogled sorazmerno izčrpen, vendar z izjemo podatka o Šmarjetni gori geografsko ni lociran, kar ustvarja nenavaden besedilni kontrast in občutek negotovosti. Opis je torej nepopoln in nakazuje, da imamo opravka s tako imenovanim nezanesljivim pripovedovalcem. V odlomku je resda mogoče zaslediti stavek, ki bi ga lahko prepoznali kot pripovedovalčev komentar, namreč ta o mogočnosti in čezmernosti spomenikov. Sicer pa ostaja pripovedovalec prikrit in tudi pripovedovanec oziroma naslovnik pripovedne komunikacije v nadaljevanju teksta ni nikoli neposredno nagovorjen.

Nasploh je videti, kot da se pripovedovalčeva vednost ustavlja na površini opisovanih fenomenov in da to površino zajame *per partes*, celota pojava (ki ga lahko razpoznamo kot mestni trg pred avtobusno postajo) pa zaradi učinkov svetlobe oziroma igre luči v noči ostaja zamegljena. Malo naprej v tekstu je pri predstavitvi Simone razvidno, da pripovedovalec tudi ne more ali noče dostopati do misli ter psihičnih stanj in procesov literarnih likov:

Vse na nji je blazno rjavo, kot da je iz dekliške polti konec avgusta, ko vse zori. Svetlo rjavo krilo je dovolj kratko, čeprav ni mini, da odkriva najlepšo lepoto, ki jo noga ima, v zakolenju, v mehko izvezenih črticah, ki jih naredi nenehno pregibanje kolen, in dveh jamicah v napeti koži, od katerih je ona na notranji strani globlja, mehkejša in prožnejša, ima bolj dolge sence okoli sebe in temnejše dno. Spodaj so meča raztegnjena in polna hkrati. Kmalu pod kolenom pa se nagnejo navzven, tako da kosti goleni ne tečejo po sredini med mišicami, ampak bolj znotraj, meso pa je blago, neatletsko nagnjeno ven. [...]

Rjavi lasje ji padajo globoko v zatilje in se neverjetno prilagajajo temno rjavemu puloverju, ki ga bolj zgoraj premikata lopatici. Ves ta del telesa, po katerem teče pulover, od ramen do ozkega in izklesanega pasu, je kot temen trapez pred svetlobo, ki je za šipo. Iz pasu ven pa vse zakipi v oble boke in visoko zadnjico, ki je najbolj vržena na šipo. Te zaobljene in težke črte so pravo nasprotje trapeza nad pasom, ki je res zarisan z najbolj ravnimi in naglimi črtami, ki so sploh mogoče v geometriji teles. (Šeligo 1968a: 236–237)

Fokalizacija, torej način, kako pripovedovalec zaznava like ali druge pripovedne vsebine, je torej zunanja. Ena od posledic tako dosledno izpeljane zunanje fokalizacije, kakor je značilna za besedilo *Velika Simona in veliki šabist*, je tudi ta, da so liki bolj kot ne ploskoviti, če se navežem na znano Forsterjevo razlikovanje med ploskovitimi in plastičnimi karakterji; v bistvu so statični in zreducirani na fizično pojavnost, ta pa je v zgornjem odlomku zanimivo izrisana s pomočjo geometrijskih pojmov. Psihonaracija, najbolj indirektna pripoved psihičnih vsebin literarnih likov, značilna zlasti za literaturo devetnajstega stoletja, je povsem odsotna. Karakterizacija je tako predvsem posredna, razberljiva iz opisov zunanjščine in dejanj likov ter semantike pri tem uporabljenih pridevkov. Poseben problem je še govor literarnih likov oziroma dialog; z izjemo šahistovega nerazločnega mrmranja in Simoninega nekajkrat ponovljenega in neoznačenega »prosim« do njega sploh ne pride in pred bralko ali bralcem se odvije v bistvu komičen nemi prizor.

Pogosto naratološko analizirani kategoriji sta še prostor in čas. Prostor kot neposredno okolje literarnih likov je v Šeligovi prozi pomembna komponenta tudi za ustvarjanje atmosfere, zato je, bodisi da gre za eksterierje ali interierje, opisan sorazmerno natančno, kakor je razvidno tudi iz prej navedenega uvodnega odlomka. Tudi meje med prostori so jasno zarisane, medtem ko ostajajo mentalni prostori likov bralkam in bralcem nedostopni. Kategorija pripovednega sveta, ki jo Marie-Laure Ryan (2009: 422) imenuje pripovedni univerzum in ki vključuje »svet, ki je v besedilu prikazan kot dejanski, ter vse kontrafaktične svetove, ki jih liki konstruirajo kot verjetja, želje, strahove, spekulacije, hipotetično mišljenje, sanje, fantazije in domišljijske stvaritve«, je torej v *Veliki Simoni in velikem šabistu* realizirana predvsem z zunanjiimi, fizičnimi dejstvi, o katerih izreka trditve pripovedovalec, dostop do zasebnih univerzumov pa ostaja blokiran.

Čas je v naratologiji podrobneje razčlenjen od prostora, vendar se bom tu omejila le na razmerje med časom zgodbe (ta je relativna kategorija, vzpostavljena v razmerju z ostalimi elementi pripovednega sveta) in časom diskurza (časom pripovedovanja, ki ga določa besedilo). Dogodki v prvem besedilu si sledijo kronološko, čas v izhodišču je natančno določen, to je 7. maj 1967, ura je minuta pred deseto zvečer, ob izteku besedila, ki obsega le trinajst strani, pa je deset minut čez deseto istega dne; dogajanje na ravni zgodbe traja torej enajst minut in čas je natančno odmerjen in zgoščen, v njem ni nobenih izpustov ali

povzetkov. Presenetljivi dogodek v izteku, ko si Simona s črnim flomastrom na obrazu zariše črto, pa učinkovito obarva celotno besedilo s pridihom absurda. Prevladujejo scene, ki jih podaljšujejo dolgi opisi,³ kar vse ustreza prostorskemu modelu poti.

Po enajstih letih premora je Šeligo objavil *Molčanja*, zbirko krajših zgodb; na njihovo drugačnost od pripovedi iz prejšnje faze opozarja že podnaslov zbirke *Črtice in legende*, v kateri je izšel tudi »Hleb«. To besedilo se zdi v primerjavi z *Veliko Simono in velikim šabistom* precej bolj enigmatično, celo hermetično; čeprav dogajanje v njem ni datirano, tako kot je na primer v prejšnjem zgledu, niti ni prostorsko natančneje določeno, v pripoved razvidno uvaja časovno globino. Pisatelj se ukvarja z nasiljem porevolucijskega časa in skuša razkriti perversno delovanje stalinističnega kolesja. Nekega neimenovanega preživelega zapornika, ki je bil dolga leta v taborišču nekje za Uralom, vrnejo v domovino in ga po prehodu neimenovane meje spremijo v hotel. A tam ne zdrži dolgo, odpravi se v mesto na sotočju dveh rek, kjer je slavje, povsod množica in zastave. Sledi prekinitev oziroma opozorilo o poznejšem dogajanju. V hotelu bivši zapornik dobi obiskovalca, nekakšnega visokega policijskega ali vojaškega častnika. Iz njunega dialoga izvemo, da sta znanca še iz revolucionarne preteklosti in da je zapornik zdaj kriv tudi zato, ker se je na ljudski zabavi hotel ubiti. Ob odhodu mu častnik pusti na mizi pištolo. Zjutraj ribiči v Donavi najdejo zapornikovo truplo, ki ima na hrbtu tesno zvezana zapestja.

V tej zgodbi imamo vnovič opravka z neosebним načinom pripovedovanja, zapisanem tudi tokrat v tretji slovnični osebi, pripovedovalec pa je prikrit in sodi zaradi številnih »zamolčanih« podatkov in dejstev med tako imenovane nezanesljive pripovedovalce; tudi pripovedovanec ni nikjer neposredno naveden. Osrednji literarni lik niti nima imena, zdi pa se, da se pripovedovalčeva vednost ne ustavlja več zgolj na njegovi vnanjščini in površini, ne mudi se več le pri opisih, tako kot v prejšnji zgodbi, ampak že v prvem odstavku beremo stavke, ki nakazujejo njegovo razdvojenost na opazujočo dušo in telo:

Vzdržal je ta pekel človeške sedanjosti nemara tako, da je vseh devet let zmeraj bolj, z vsakim novim dnevom določeneje zrl na svoje gnijoče in izčrpano telo iz zmeraj večje razdalje, in svojo pomendrano dušo odrival v čas preteklosti. Iz razdalje, iz razlike so rasle moči

³ Obilje opisov ima v pripovednem diskurzu izrazito retardacijsko funkcijo in precej podaljša čas branja, kajti dogajanje na ravni zgodbe je omejeno na zgolj enajst minut.

preživetja, kot raste repinec na grobu bivšega trupla ... A kdo je potem preživel? Ta, ki je iz razdalje – vendar nikoli zviška – gledal svoje sestradano, od garanja izsušeno telo, ali telo samo? Kdo je zdaj, tu v zavetju še ene zmagovite revolucije? Kdo je residuum, če nista oba zdaj in tu pričujoča ... če je bil človek nenehno pehan tja daleč nazaj v preteklost? ...

Prav tako potopljen v odsotnost slehernega vprašanja o početju človeškega časa s človekom, ki si ta čas izmišljuje, potopljen celo v ukinitev samoobrambnega vedenja, da je sedanost zmeraj samo čakalnica, ki vodi potem v nekakšne operativne in začasne cilje življenja, *je sebe videl* [poudarila A. K.] s skoraj nevarno ravnodušnostjo, ko so ga nekega pomladnega meseca Tam vrgli v živinski vagon, ki je imel celo otep slame na lesenem dnu in ventilacijsko lino zgoraj v kotu. (Šeligo 1986: 31)

Kljub namigu na to, kako je lik sebe videl, in kljub tematizirani združitvi obeh protagonistovih jazov, duše in telesa,⁴ se zdi, da v pripovedi prevladuje zunanja fokalizacija. Oba glavna lika v zgodbi, bivši zapornik in njegov sogovornik v hotelu, pa sta bolj kot ne ploskovita. Tudi psihonaracije ne srečamo. V »*Hlebu*« prevladuje posredna karakterizacija, o kateri lahko bralke in bralci tokrat sklepamo še iz dialoga obeh glavnih likov (označen je s pomišljajem), kar je zelo očitna sprememba v primerjavi s prejšnjim tekstom. Blokiranost pripovedovalca na opisno površinskost lika, ki jo je bilo mogoče opazovati v *Veliki Simoni in velikem šabistu*, je torej mnogo manj izrazita, in čeprav je poročanje o notranjih procesih protagonista precej abstraktno, je s takšnim poročanjem, kot ga lahko srečamo v naslednjem odlomku, nekako vendarle zajet protagonistov notranji univerzum:

Tudi v tej novi opravi ni priplaval v luč zavesti nič takšnega, kar bi vsaj v temi še nespočetih besed moglo spregovoriti kaj o namenih pričujočih služabnikov časa, ki so ga oblačili. Ali o njihovem tujem jeziku, ki med sabo vendarle niso mogli kar molčati. Slišal je

⁴ Združitev duše in telesa osrednjega lika se zgodi ob njegovem pogledu na ostre bele črke na nekem kamionu: »Dan je sunkoma, kot spodsekana veja z vso vetrovno, sončno in bobnečo težo treščil v vlažni večer, in ta, ki je videl strašno velikost belih črk, se je skozi valeče se kosme sprožene noči nagnil navzdol, v že blatna tla v bližini reke, in navzdol vase, in je ugledal onega, ki je bil opazovan in je vsa leta brez tožbe in brez klica na pomoč, mogoče celo brez vzdihla – celo Tam, v tajgi, med ledom in komarji – prenašal muke po Hidri odrešitve zaseženega življenja, da ga je mogel oni zgoraj znosno opazovati, meriti in tehtati –, ugledal ga je zdaj v grozi ljubezni, padel je vanj, v neskončno in strašno združitev, da so se verige, ki so varovale razliko, sesule v prah, da se je reka življenja podzemeljsko razlila čez razliko in razdaljo, ki je hranila preživetje, da so se ključi in zapornice stopile v prah kot v dotiku obločnice kozmičnih energij.« (Šeligo 1986: 35)

te raskave glasove v topi in gluhi razdalji, kot je še vedno videl sebe Tam v zamrznjenih jarkih ali na pravkar minulem in mogoče še malo toplem otepu slame na dnu vagona. (Šeligo 1986: 32)

Zunanji prostor je v »*Hlebu*« nakazan pravzaprav zelo abstraktno oziroma alegorično, sploh v incipitu, ki se začne z dolgim stavkom: »Vzdržal je pekel onstran Evrope, onstran Urala, kjer je Pravičnost žrla ubogo telo in v prah drobila dušo, kot to po skrivnem izročilu zmeraj enako delajo obredni klavci, zeloti, svečeniki Edine resnice, Edine vere.« (Nav. d.: 31). Čutna nazornost, kakršno je pisatelj prakticiral v prvem analiziranem besedilu, je v tem zarisu pravzaprav odpravljena. Geografsko je prostor uvodoma okvirno lociran nekam onstran Urala, torej tudi onstran Evrope, vendar pa je evociran z nizom alegoričnih oznak. Šele čisto na koncu, prav v zadnjem odstavku zgodbe je z imenom reke Donave razkrito, da se pripoved najbrž dogaja na tleh (bivše) Jugoslavije, iz česar se da za nazaj sklepati, da bi bilo lahko mesto na sotočju dveh rek morda Beograd. Tudi v tem besedilu so meje med prostori sicer ostre in jasno postavljene. Pač pa so podatki o času v primerjavi z besedilom iz Šeligove prve faze, kjer so čisto eksplicitni, v »*Hlebu*« bolj zastrti in neoprijemljivi. Čas, podan tako v slovniškem pretekliku kot v sedanjiku (npr. v dialogih), je nasploh oblikovan bolj dinamično. Izvemo namreč za devet let zapornišтва in dolgotrajno vožnjo v mesto ob sotočju, pri čemer so dogodki podani kronološko vse do odhoda bivšega zapornika na ljudsko slavo. Šele v hotelskem dialogu, podanem v scenskem časovnem povzetku, s častnikovo analepso izvemo za predhodno dogajanje na slavlju, pred dramatičnim epilogom z zapornikovim truplom, ki ga naslednje jutro najdejo ribiči v rečnem rokavu Donave, pa sledi še z razmakom markirani časovni izpust.

V ospredju besedila *Uslišani spomin*, ki sem ga umestila v tretje obdobje pisateljevega ustvarjanja, je življenjska zgodba Timoteja Vidriha, plahega in občutljivega fanta, ki hodi na čuden način in se sramuje samega sebe. Pred ljudmi se skriva v ledenico, pozimi polno velikih ledenih sveč. Poleg tega sanjari o visokem zvoku, ki traja v neskončnost, ne da bi vmes zanihal ali spremenil svojo moč. Nekoč je pri prijatelju videl violino in jo hotel imeti tudi sam. Ko jo je končno dobil, je bilo to zanj zelo ekstatično doživetje. Pozneje je igral pozavno v pihalni godbi. Toda njegov inštrument je bil slabe kvalitete in treba je bilo vaditi. Vrnili so se občutki manjvrednosti, krivde in sramu, spet se je začel zatekati v ledenico. Kot šestnajstletnik je bil postavljen pred odločitev: šola ali glasba. Izbral je glasbo in šel delat v železarno, zvečer pa

je igral v novem plesnem orkestru. Neke zimske noči je bil v tovarniški hali priča hudi delovni nesreči, v kateri je umrl vrstnik. Spet je šel v ledenico in skušal med ledenimi svečami zravnati pozavnino cev, ki se je skrivila. S tem je sprožil podor sveč, ki so pod seboj zmele inštrument in bi poškodovale tudi njega, če ne bi pravočasno odskočil. Pripoved se zaključi s podobo ostarelega Timoteja: upokojen po štiridesetih letih dela v železarni v lesenem gugalniku pozimi posluša glasbo.

Tudi v tem besedilu je pripovedovalec prikrit in tudi tokrat je nezanesljiv, ko v tretji slovnični osebi in v pretekliku izbira posredovane pripovedne informacije. Pripovedovanec ni nikjer neposredno ogovorjen. Pripovedovalčev diskurz tudi tokrat vsebuje raznolike časovne povzetke, izpuste in druge komentarje; najdemo jih uvedene z oklepaji v glavnem delu besedila ali z asteriski celo v opombah pod črto. Čeprav se zdi, da tudi v tem besedilu prevladuje zunanja fokalizacija, ki sem jo zlasti v prvem obravnavanem tekstu povezovala s ploskovitimi karakterji, in čeprav je psihonaracija tudi tokrat odsotna, je Timotej precej bolj plastično orisan od likov v prej obravnavanih pripovedih. Delno je to morda zato, ker je karakterizacija razvidna tudi iz dialoga nastopajočih oseb oziroma iz njihovega govora ali misli. A tudi pripovedovalčev diskurz je napolnjen z ironijo in humorjem ter obogaten z drugimi vsebinami, ki še zdaleč niso zgolj površinsko deskriptivne. Tako na primer o Timoteju že na začetku besedila, ko ima fant deset let, izvemo za njegov sram, za to čustvo, ki pri njem skupaj s pekočimi občutki manjvrednosti in krivde kar vztraja tja v adolescenco. Tudi Timotejevo vročično hrepenenje po sinjem visokem tonu, ki ga pripelje h glasbi, je hkrati slogovno specifičen prikaz njegovih psihičnih stanj in dogajanj.

Kakor je Šeligo v zgodnjem avtopoetskem spisu z naslovom *Linearna shematika postopka* iz leta 1972 sam zapisal, se je zelo mučil z dialogom oziroma zapisom govora oseb: »Od zmeraj me je bilo strah dialogov. Če je bilo le mogoče, sem se jim izogibal. Kadar pa so nujni, se mi med drugim pojavlja že to težko vprašanje, kako jih (grafično) označiti, saj že zaznamovanje (enojni, dvojni narekovaji, pomišljaji, samostojni odstavki, brez posebnih oznak oziroma zlitje z opisom ipd.) marsikaj razkriva.« (Šeligo 1972: 7) V nadaljevanju pojasnjuje, kako je v romanu *Poklici* (poznejši naslov *Rabel stik*) v enem od poglavij preizkušal različne možnosti zapisa dialoga, in sicer najprej z dvojnimi narekovaji, potem na »gledališki« način, nato brez odstavkov, samo z vmesnimi ločilnimi pomišljaji, vendar ni bil zadovoljen:

Spet nič. Bilo je kot v kakšnem cenenem modernističnem romanu, ki se dela, da uporablja tako imenovano asociacijsko tehniko podzvesti (notranji monolog, solilokvij ipd.). – V četrti sem poskusil z nekakšno kombinacijo premega in indirektnega govora v istem stavku (kot sem to naredil že v *Triptihu* in pozneje v *Šaradi*, na primer: Reče Strupi o vsaj z dežja stopi, Rom.) Zdaj se mi je na nekaterih mestih pokazala ustrezna rešitev, na nekaterih (v večini) pa še zmeraj ne. Obenem pa sem spet začel razmišljati o tretji verziji, pravzaprav o nedorečenosti (seveda ne naznačeni s tremi pikicami) in o nepopolni evidentnosti izjav v nji. (Šeligo 1972: 27)

V *Uslišanem spominu* so problemi z zapisom dialogov očitno še vedno ostali, saj se je pisatelj spet vrnil k idiosinkratičnemu zapisu govora z »reče o« oziroma »rekel je o«, kakršnega je prvič uporabil že v zgodbi *Žil* iz zbirke *Kamen* in potem v večini ostalih besedil iz prvega obdobja ustvarjanja. Kot primer navajam odlomek iz časa, ko je Timotej še igral pri pihalni godbi in se po nekem nastopu nezmerno napil, prijatelj Andrej pa mu je pomagal:

Skoraj nesel ga je v strmi travnati breg za hišo, ki se je vzpenjal k Jelen Kamnu, in ga tam odložil kot polživo vrečo plavca. In ta polmrtvi meh je grgral glasove, ki jih vsaj na začetku nikar ni bilo mogoče uganiti. Pozneje, po novih zeleno grenkih krčih, je postalo marsikaj jasno. Umrl bo, zdaj da bo umrl, je rekel. O ne boš, je rekel Andrej Z., ta reč ne gre tako gladko, zmeraj so prej komplikacije.

Rekel je Timotej veliko grgrajočih besed o nikoli več. In Andrej o prevelikih dozah, ki da še odrasle *muzikontarje* položijo, in o otrocih. Odločno in znalsko tudi o prsti in travi, ki očistita. O jedel boš prst, kamenje in regrat. (Šeligo 1997: 27)

Tudi v zgodbi o Timoteju si dogodki sledijo kronološko in pokrivajo čas od njegovega desetega leta do visoke starosti. Takšen razvoj dogajanja ustreza biografskemu modelu časa, ta pa prostorskemu modelu poti. Redki pogledi naprej in nazaj na časovni osi so, kot sem opozorila že zgoraj, uvedeni v oklepajih v glavnem tekstu in pripombah o mnenju »k zdravju živečega starca« ali z asteriski in opombo pod črto.

Ob povedanem se ponuja sklep, da se je Šeligo težko in mukoma izvijal iz samozapovedanih omejitev, ki jih je nekako v duhu Rimbaudovega poziva, da je treba biti absolutno moderen in Valéryjeve misli o banalnosti zapisovanja stavkov tipa »Markiza je odšla ob petih«, sprejel v poetiko svojih najizrazitejših besedil prve faze.⁵ Okularocentrizmu, invenciji strukturalizma in obse-

⁵ V *Linearni shematiški postopka* je leta 1972 npr. izrecno zapisal naslednje: »Kar zadeva moje koncepte dela nasploh [...] me seveda notranjost, notranje dogajanje, posebej

siji novoromanovske estetike, tej težnji po prevladi vidnega v reprezentacijah realnosti se je Šeligo na začetku svoje pisateljske poti skušal podrediti, a je začel sorazmerno kmalu pokati po šivih: sedanjik je dopolnil preteklik, površinsko reprezentiranje reči in ljudi se je, kot je razvidno iz »*Hleba*«, umaknilo interesu za historično globino in celo za psihične procese, dogajanje je postalo bolj dinamično, povečal se je tudi obseg dialoga, geometrijsko naravo opisa iz *Velike Simone in velikega šabista* pa je v slogu zamenjala svojevrstna ekspresionistična alegoričnost.

Novosti, ki jih je po odmiku od slogovnih in pripovednotehničnih eksperimentov v prvi fazi Šeligo uvažal v svoje pisanje, so bile gotovo plod njegove intelektualne in umetniške interakcije s sočasnimi procesi v slovenski literaturi, kritiki in esejistiki, od druge polovice sedemdesetih let naprej zaznamovanimi z upadanjem modernizma in vznikom postmodernizma. Kot je razvidno iz analiziranih besedil, verjetno pa bi se pokazalo tudi iz ostalih del, ki jih tokrat ni bilo mogoče pritegniti v obravnavo, pa je svoje pripovedno ustvarjanje tudi v poznejših letih prilagajal že usvojenim pisateljskim rešitvam in poetološkim prepričanjem. Zato bi težko trdili, da je šlo pri pisateljevem vračanju h glasu, slušnemu ali akustičnosti, ki ga v »*Hlebu*« na primer ponazarja vpeljava dialogov v pripoved, v *Uslšanem spominu* pa očaranost nad glasbo in visokim čistim tonom, za linearno napredujoč proces, mogoče prej za nekakšno spiralo. Končno sta prav *Uslšani spomin* in Timotejeva fascinacija nad enim samim, na violini zaigranim tonom e, svojevrstna potrditev tega, kar je Šeligo sam izjavil o sebi, in sicer da se človek zmeraj vrača k zgodnji fazi: glasbeni motiv na violini zaigranega enega tona namreč prvič srečamo že v *Stolpu*, njegovem prvem knjižno objavljenem delu:

Violino sem dal pod brado in povlekel z lokom po eni struni. Oglasilo se je nekako plitvo hreščanje, ker struna ni bila napeta in se je še pod rahlim dotikom loka kar pobesila. Zato sem lok takoj odložil in napel vse tri strune. Hotel sem, da bi se glasilo polno in odločno. Ko sem spet povlekel z lokom, se je slišalo malo boljše, ampak še zmeraj ne tako, kot sem hotel. Glas je bil tih, ampak prav nič trden, ni bil kot iz enega kosa, kar drhtel je in odskakoval po sobi in pohištvu. [...] Vseeno sem še zmeraj vlekel. Lok sem nagnil na nižjo struno, na katero sem poprej pritisnil kazalec leve roke. Tako je bilo bolje, valovi so bili daljši in glas je manj poskakoval. Ko je bilo loka konec, sem ga skoraj neslišno zaobrnil, da bi se še zmeraj tako glasilo, da vsaj ne bi pokvaril tega, kar je. Potem sem še in še vodil lok od žabice do konice in nazaj, glas pa je preplaval sobo, da je bilo vse srečno. (Šeligo 1966: 59–60)

pa podzavest subjekta *neposredno* [poudaril R. Š.] prav nič ne zanima. Hočem reči, da nimam prav nobene ambicije, da bi jo prenesel na nivo teksta.« (27)

Literatura

- DOLGAN, MARJAN, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja.
- GRAFENAUER, NIKO, 2011: Pisatelj, dramatik, intelektuallec – pogovor z Rudijem Šeligom. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 224–250.
- GRAFENAUER, NIKO (ur.), 2011: *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija.
- GRUM, MARTIN, 2011: Bibliografija Rudija Šeliga. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 286–337.
- INKRET, ANDREJ, 2011: Rudi Šeligo, Rahel stik. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 36–39.
- KERMAUNER, TARAS, 1968: Od razcepljenega človeka k sklenjenemu svetu. V: Šeligo, 1968a, str. 247–264.
- KERMAUNER, TARAS, 1981: Med nemočjo in fascinacijo. V: Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 81–99.
- KORUZA, JOŽE 2013 [1971]: Šeligo, Rudi (1935–2004). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, ZRC SAZU. 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi645604/#slovenski-biografski-leksikon> (dostop 6. 12. 2024).
- KOS, JANKO, 1975: Teorija in praksa moderne slovenske proze. *Sodobnost* 23, št. 3, str. 203–213; št. 4, str. 303–315.
- MARGOLIN, URI, 2009: Narrator. V: Peter Hühn idr. (ur.): *Handbook of Narratology*. Berlin in New York: Walter de Gruyter. Str. 351–369.
- PIBERNIK, FRANCE, 1983: Rudi Šeligo: 1935. V: France Pibernik: *Čas romana: Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 221–246.
- PONIŽ, DENIS, 1981: Zrenje Agate Schwarzkobler. V: Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 100–118.
- RYAN, MARIE-LAURE, 2009: Space. V: Peter Hühn idr. (ur.): *Handbook of Narratology*. Berlin in New York: Walter de Gruyter. Str. 420–433.
- SKRUŠNY, JAROSLAV, 2011: Šeligov evangelij – od novoveške zaveze do postmoderne razveze. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 43–58.
- ŠELIGO, RUDI, 1966: *Stolp*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ŠELIGO, RUDI, 1968a: *Kamen*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1968b: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1969: Odgovori in baterije. V: *Katalog* 2. Maribor: Obzorja. Str. 6–13.
- ŠELIGO, RUDI, 1971: *Ali naj te z listjem posujem?* Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1972: Linearna shematika postopka. *Problemi* 10, št. 118–120, str. 24–28.
- ŠELIGO, RUDI, 1973: *Poganstvo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- ŠELIGO, RUDI, 1975: *Rabel stik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1986: *Molčanja: Črtice in legende*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1995: *Zunaj sije februar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1997a: *Uslšani spomin: Štiri novele*. Ljubljana: Nova revija.
- ŠELIGO, RUDI, 1997b: *Demoni slavja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 2002: *Izgubljeni sveženj*. Ljubljana: Nova revija.
- ŠELIGO, RUDI, 2005: *Labkotne menipeje*. Ljubljana: Nova revija.
- TROHA, GAŠPER, 1998: Začetek novega slovenskega romana? Rudi Šeligo: Demonji slavja. *Literatura* 10, št. 81, str. 114–118.
- VIRK, TOMO, 2011: Krajša proza Rudija Šeliga. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 7–26.
- ZORN, ALEKSANDER, 2024: Hoja po prosojnem zvoku: Kratka proza Rudija Šeliga. V: Rudi Šeligo: *Obranjani spomin: Izbrane novele*. Ljubljana: Beletrina. Str. 203–243.

Šeligovo magijsko performativno gledališče krutosti

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Uvod: vozlišča Šeligovega razmišljanja o drami in družbi

V razpravi bomo ustvarjanje Rudija Šeliga raziskali kot eno ključnih manifestacij slovenskega gledališča, ki povezuje elemente magičnega realizma, ritualnega performansa in gledališča krutosti.¹ Šeligovo magično-performativno gledališče gledališki dogodek spremeni v uprizoritveni ritual, ki presega zgolj reprezentacijo. V Šeligovi estetiki bomo prepoznavali vplive magičnega realizma, zaradi katerih vsakdanjost prehaja v svet nadnaravnega in simbolnega, tako da gledališče ni osredotočeno zgolj na zgodbo, temveč predvsem na ustvarjanje specifične atmosfere, ki gledalca nagovarja na čutni in intuitivni ravni. Ritualnost, ki prežema Šeligova besedila, hkrati vzpostavlja močno kolektivno in individualno izkušnjo, v katerih so meje med resničnostjo in iluzijo zabrisane. V navezavi na idejo gledališča krutosti Antonina Artauda bomo analizirali, kako Šeligovo delo v gledaliških inkarnacijah zahteva popolno telesno in emocionalno angažiranost igralca ter hkrati destabilizira gledalca. Krutost se v Šeligovem gledališču ne kaže kot nasilje, temveč kot eksistencialna intenzivnost. Šeligo s tem ustvarja prostor, v katerem gledališče ni zgolj estetski dogodek, temveč tudi transformativno doživetje.

Preverili bomo, kako in v kolikšni meri Šeligova dramatika temelji na performativnosti – njegovi teksti niso zgolj literarne stvaritve, temveč predlogi za scensko izvedbo, ki gledališče približujejo ritualu. V tem kontekstu so Šeligove igre pogosto zasnovane kot strukture, ki aktivirajo kolektivni spomin in raziskujejo univerzalna vprašanja človekove eksistence, hkrati pa so globoko zakoreninjene v specifičnem družbenem in zgodovinskem trenutku. Tako bomo

¹ Razprava je rezultat raziskovalnega programa UL AGRFT Gledališke in medumestne raziskave (P6–0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

skušali ponuditi pojmovna orodja za branje njegovih del kot presečišča različnih estetskih in filozofskih tokov – od fenomenologije do eksistencializma, od semiotike do poststrukturalizma, od magičnega realizma do ritualnih praks. S tem bomo omogočili razumevanje Šeligove dramatike kot dela, ki presega nacionalne in jezikovne meje ter vstopa v dialog z univerzalnimi literarnimi in gledališkimi tradicijami. Opozorili bomo na velikokrat prezrto dejstvo, da je bil Rudi Šeligo – po svojem ekskurzu v radikalno reistično prozo in teorijo svojevrstne slovenske variante francoskega novega romana – eden redkih slovenskih dramskih ustvarjalcev (izjema je morda le še Peter Božič s svojim zgodovinjem eksperimentalnega gledališča), ki je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja iz svoje lastne pisateljske in gledališke izkušnje razvil eno najbolj daljnosežnih teoretizacij drame in gledališča po performativnem obratu.

Zato nas bo zanimalo, kako se je zavedal prehajanja meja med različnimi zvrstmi in vrstami, na primer med literaturo in gledališčem, literaturo in vizualno umetnostjo. Pri tem ga je gnala želja (podobna kot pri Milanu Jesihu, Petru Božiču in Dušanu Jovanoviću), da bi presegel meje predstavljanja in ne bi več popisoval zunanje realnosti, ampak bi (povedano z Johnom Langshawom Austinom) ustvarjal performative, zaradi katerih bi gib zaživel kot gib in bi tekst na izvedbeni ravni postal realnost. Šeligo je bil prepričan, da v končni konsekvenci ne gre le za to, da bi se gledališče ločilo od književnosti, ampak za to, da bi razbili hegemonični jezik logosa. Antonin Artaud bi zapisal: »Razbiti jezik, da bi se dotaknili življenja ...« (Artaud 1994: 38), Šeligo pa je to misel povezal z nujnostjo, da predmet kar se da neposredno deluje na gledalca, da gledališče zaživi kot fizičen in stvaren prostor, v katerem lahko spregovori artaudovski stvarni jezik. V gledališču morata zaživeti tako poezija jezika kot poezija v prostoru: »Glasba, ples, upodablajoča umetnost, pantomima, mimika, gestikulacija, intonacija, arhitektura, osvetljava in dekoracija.« (Artaud 1994: 69)

Pregledali bomo nekaj vozlišč Šeligovega razmišljanja o drami in družbi, njegovo kljubovanje najrazličnejšim mistifikacijam, hkrati pa tudi sproščanje energije, trganje igre, razpiranje jezika in udejanjanje sveta. Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, je, ali se (podobno kot v literaturi) tudi v gledališču identiteta avtorja razkraja v kolektivni subjekt (»mi«) vseh vpletenih, ki si lahko vloge tudi izmenjujejo. In: ali lahko tudi uprizoritev, podobno kot esej po definiciji, zaradi posebne performativnosti združuje singularnost in množstvo ter tekstualno in performativno izražanje?

Naše izhodišče bo hipoteza, da je Šeligo v zgodnjih proznih delih skušal z reističnim postopkom doseči tisto, kar lahko doseže gledališče samo po sebi – s tem, kar Erika Fischer-Lichte imenuje »avtopoetična povratna zanka« med izvajalci in občinstvom, dogodek-predstava kot performativno dejanje, ki vzpodbudi kritično-analitično soočenje med člani začasne skupnosti izvajalcev in občinstva. Vzporedno s tem je Šeligo opazil, da je v gledališču, drugače od pisave novega romana

mogoče brez umika v psihologistično transkripcijo, brez predhodne interpretacije, brez razlage in analize uprizoriti še tako kompleksen čustveni proces in komplicirano doživljajsko celoto. In sicer tako, da to in to čustvo v gledalčevem sprejemanju najprej je v svoji celovitosti kot takšno, šele potem je mogoče to celovitost razdružiti na sestavne elemente, ki to čustvo tvorijo, oziroma analizirati organske, telesne znake ali izraze ki čustvo spremljajo ali izražajo (Šeligo 1988: 103).

Tako je Šeligo reistične literarne taktike prelevil v magizem, ki je verjetno predhodnik ekopoetik 21. stoletja. Zanimalo nas bo, kako v magijskem gledališču, kot ga razume Šeligo, nastane resnično fizični jezik, ki ne temelji več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu.

Šeligo tako v svojih esejih kot tudi v proznih in dramskih delih ubeseduje dejstvo, da govorica razpolaga s suverenostjo nad govorcem, zato vztrajno izpostavlja mesta ločitev med življenjem in besedami. Teatralnost in besedilnost s pomočjo *poiesis* osvobaja dramske forme ter iz krize jezika poskuša iztisniti možnost za drugačno dramatiko, ki je hkrati tudi drugačno gledališče. Kajti (če si pomagamo z izvrstno mislijo francoskega semiologa Patrica Pavis) tako dramatika kot gledališče sta samo dve strani »igre med dvema praksama, prakso teksta in prakso odra«, ki sta »v dialektičnem razmerju: pragmatična situacija odra je definirana z branjem teksta, katerega branje je samo pod vtisom situacije odra« (Pavis 2000: 26).

Dramska umetnost kot magijsko priklicevanje drugačnosti

Naj začnem nekoliko samorefleksivno: Šeligova pisava me spremlja že dolgo, od začetne fascinacije z njegovo inventivno literaturo, prozno (*Triptih Agate Schwarzkobler*) in dramsko (*Svatba*), prek njegove (semiotične) avtopoetske teorije (*Identifikacija in katarza*) do razmislekov o literaturi, kulturi in gledališču

v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja. V slovenskem prostoru je brez dvoma izjemna in singularna. Tako v dramatiki kot prozi Šeligo proizvaja svojsko kategorijo in kvaliteto drugačnosti. Ta drugačnost se ne razkriva prek realističnih zarisov, ampak omogoča, da umetnost »vsakokrat 'prikazuje' tisto, kar dejanskemu času najbolj manjka, po čemer je najbolj pomanjkljiv. Gledališče – zrcalo sedanjemu rodu in bitju sveta' ne kaže njegove 'oblike', temveč ga kliče, zapeljuje v 'obliko', ki je 'sedanji rod' nima« (Šeligo 1988a: 108). Šeligo uspe proizvesti artaudovski jezik, s pomočjo katerega tako oder kot knjiga spregovorita s sebi lastnim, osvobojenim jezikom.

Njegov dramski opus je impozanten, izjemno raznolik in kompleksen, hkrati pa formalno dosledno zavezan raziskavam možnosti drame onstran »absolutne drame« (Szondi 2000), vsebinsko temelji na sodobnih etičnih dilemah, izmed katerih verjetno izstopa politika spola. Kot eni najbolj prepoznavnih in dragocenih specifik Šeligovega opusa, ki tako rekoč »zaklinja« pravico do drugačnosti, se ji bomo posvetili v nadaljevanju našega razmišljanja. Rudi Šeligo je avtor enajstih dramskih del. Njegov dramski prvenec *Kdor skak, tisti blap* je bil uprizorjen januarja 1973 v Gledališču Glej in še istega leta izšel pri Založbi Obzorja. Sledile so drame: *Šarada ali Darja* (1975), *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977), *Lepa Vida* (1979), *Svatba* (1981), *Ana* (1984), televizijska groteska *Svetloba in seme* (1984), *Slovenska savna* (1987), *Volčji čas ljubezni* (1988), *Razveza ali Sveta sarmatska kri* (1995) ter *Kamenje bi zagorelo*, nastala na prelomu tisočletja. K njegovemu dramskemu opusu lahko prištejemo tudi gledališko priredbo romana *Ali naj te z listjem posujem?*, ki je doživela krstno uprizoritev že leta 1974 v Pekarni in bila pomembna vzpodbuda za njegov dramsko-gledališki opus.

Njegove drame proizvajajo besede, njihove zvone, pomene in medsebojne dinamike, ki so drugačne, poetične, neposredne, odvezane od vsake racionalnosti oziroma logocentrizma. Njegova jezika gledališča in drame zato (če zanju uporabimo besede Rolanda Barthesa iz *Ecrits sur le théâtre*) »brez vsakršne hierarhije vključujeta krike, gibe, hrup in akcijo, katerih mešanica mora na odru povzročiti splošen masaker; ali če povemo z eno sintagmo: 'gledališče krutosti', ki je postalo Artaudova najslavnejša formula« (Barthes 2002: 300).

Umetnost tako ni več posnemanje življenja, ampak magijsko priklicevanje drugačnosti. In ko je politična, ni politična kot »umetnost na ključ«, na način, ki je bil Šeligu zelo mrzek in ga je v intervjuju s Francetom Vurnikom za revijo

Sodobnost leta 1998 opisal z naslednjimi besedami: »Roman ali drama, ki črpata iz 'živih predlog', sta na Slovenskem [...] tako ali drugače kastrirana ali inhihirana: ne moreta se razviti v visoki fikcijski zven, ker ju ta utež 'realitete' vleče dol in v 'poden'.« (Vurnik 1998: 9)

Na primerih Šeligove pisave, dramske (*Kdor skak, tisti blap, Svatba, Lepa Vida, Čarovnica iz zgornje Davče, Ana, Volčji čas ljubezni*) in prozne (*Triptih Agate Schwarzkobler*), lahko pokažemo, da je pri njem drugačnost »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo 1988a: 110), in sicer na ravni fabule in sižerja. Prav s tematiziranjem in proizvajanjem drugačnosti Šeligu uspe razbiti hegemoni jezik in njegov logos, hkrati pa proizvesti magijsko gledališče, za katerega so značilne avtorsko prepoznavne politike proze, dramatike in gledališča.

Drugačnost kot antipod konformizma in družbene statičnosti

Dejstvo, da je Šeligo v središče svoje romaneskne in dramske pisave postavil drugačnost, ki je antipod konformizma in družbene statičnosti, je v veliki meri povezano tudi s posebnim položajem njegove generacije oziroma prvih povojnih generacij na Slovenskem nasploh, od kritične generacije naprej. V t. i. drugo kritično generacijo ob Šeligu gotovo lahko prištejemo dva, z njim tesno povezana kulturnika, intelektualca in umetnika: Dušana Jovanovića in Lada Kralja. Šeligo je že v svojem prvem dramskem tekstu *Kdor skak, tisti blap* zapisal: »Šlo mi je za prikaz [...], kako v tem obdobju (od leta 1955, op. T. T.) mlade generacije vstopajo v svet. Kako reagirajo ali odgovarjajo na presijo današnjega sveta in dane družbe z mrežo njenih institucij.« (Šeligo 1973: 46–47)

Generacija, ki ji je pripadal, se mu ni zdela unikatna, ampak zgolj ena izmed takšnih, ki so postavljene pred posebne dileme in jih morajo reševati bodisi na političen način (ki mu je Šeligo ostal zvest do konca svojega življenja) bodisi na umetniški način. In prav znotraj tega umetniškega načina je Šeligo tako v prozi kot v dramatiki vpeljal izrazito singularne pristope, že kar radikalne slogovne spremembe. Te so tematizirale prav drugačnost in konflikte, ki so bili posledica nestrpnosti do nje. Svet, v katerega so postavljeni Šeligove junakinje in junaki drugačnosti, je namreč statičen, v veliki meri neprehoden. Ko govori o letu 1972, Šeligo poudarja:

Potisnjeni smo bili v položaj poslednjega človeka, o katerem je tako nazorno govoril Nietzsche, človeka, ki je iznašel srečo in ki naj bi hrepenel samo po tistem, kar že ima. Takrat je, na primer, krožilo neko Titovo pismo (ali Pismo). Spominjam se, da so ga tihi in glasni partijci omenjali z velikim strahospoštovanjem. V igri *Kdor skak, tisti blap* pa beseda pismo tudi nekajkrat nastopi, saj je Stanovalka rada pisala drugim in sebi (se mi zdi). Zaradi te koincidence je moralo pismo ven iz igre, treba je bilo dialoge popraviti tako, da pisma ni bilo več slišati. Pa to še ni bilo vse. Kljub temu da pisma ni bilo več (in je tako ostalo samo Pismo), je mestni (ljubljski) partijski komite naslovil na mestni partijski komite v Novem Sadu (uprizoritev je bila izbrana za Sterijeve igre) zahtevo, naj urgira pri vodstvu festivala, da igro umakne, ker ... to pa že ne vem več, zakaj. S tem primerom [...] sem hotel povedati, da je svetovrnost mladih ljudi, ki prihajajo, na različne načine prepovedovana ali samo ovirana. (Vurnik 1998: 10–11)

Šeligo se je že v *Opombi*, ki jo je dodal na konec knjižne izdaje svoje prve igre, distanciral od njenih vulgarnih interpretov v Sloveniji in Jugoslaviji, ki so jo hoteli zvesti na dnevnapolitično in pragmatično ideološko raven. Tako njegova proza kot dramatika sta namreč kljub svojim političnim učinkom zavestno zanikali izkoriščanje umetnosti v dnevnapolitične, ideološke namene.

Silvija Borovnik v razpravi *Dramatika Rudija Šeliga* poudarja, da je Šeligo podobno kot v prozo »tudi v dramatiko najpogosteje postavljал lik vsakdanjemu, običajnemu življenju odtujene ženske, ujete v naučene, privajene in prisiljene vzorce vedenja, zato pa prikrito in tem bolj intenzivno hrepeneče po drugačnem, polnejšem bivanju« (Borovnik 2005: 64). Že v svojo prvo igro *Kdor skak, tisti blap* leta 1973 Šeligo vpelje svoj značilni tip junakinje, ki smo jo srečali v *Triptibu Agathe Schwarzkobler*. Šeliga zanima »pozabljeni, potlačeni človek«, ki ga njegova dramatika kot »magijsko gledališče kliče v sedanji čas, [...] tako imenovani arhaični človek oz. človek magijsko-mitske kulture« (Šeligo 1988a: 80). Taras Kermauner zato opozarja, da je prav roman *Triptib Agate Schwarzkobler* leta 1968 razvil pomensko strukturo, ki je postala bistvo Šeligove literature, tudi dramatike:

V *Triptibu* se odkrije, da delo ni bit; da je prazno; da je programirano po logiki Pogona, ki je drugo ime za brezpomembno, jalovo, avtistično, mrtvo družbo. Človek je sicer postal reč, a skazalo se je, da ta reč – kot reč – ni bit, ampak le družbena vloga, funkcija, nekaj, kar igra tujo igro, igro sistema. Vendar se Šeligo reizmu ne more kar tako odpovedati; preveč je investirал vanj. Enako kot se mu ne morejo ostali člani njegove grupe ali oblikovalci njegove pomenske megastrukture, Šalamun, Jesih, Jovanović. (Kermauner 1997/1998: 5)

Ta pomenska struktura se ponavlja v njegovih naslednjih delih; nekoliko spremenjeno, a v bistvu zelo podobno jo zapiše v svoji prvi igri *Kdor skak, tisti blap*, uprizorjeni v režiji Dušana Jovanovića kot prva slovenska noviteta, napisana za uprizoritev v gledališču Glej. Kot izjemno natančno zapiše Taras Kermauner, Šeligo v njej zamenja »človekov funkcionalizem, tj. reizem, če ni poduhovljen, z magizmom, z novim – kozmičnim mit(iz)om. Tej kritiki doda še kritiko družbenega – političnega, revolucionarnega, partijskega in perspektivskega – aktivizma, kot sta ga zastopala recimo Zupan v *Rojstvu v nevihti* (1945), in Rožanc v *Topli gredi* (1964)« (nav. d.: 5).

Politično, ki odklanja sleherni tip družbenega aktivizma

Rudi Šeligo tako vpelje v slovensko povojno dramatiko nov tip političnega, ki striktno odklanja sleherni tip družbenega aktivizma. Aktivizem, pravi Šeligo v svojih igrah, je prazen, nesmiseln, nepotreben in tudi neučinkovit. Človeka samo izprazni, poneumlja in v skrajni konsekvenci tudi uniči. V tem smislu se da Šeligovega *Kdor skak, tisti blap* brati kot vzporednico igre *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* iz leta 1972, odrskega eseja Dušana Jovanovića, kritike aktivizma performativnega obrata in hipijevsko-študentskih gibanj. A to bi nas preveč oddaljilo od teme našega razmišljanja.

Tematiki drugačnosti in neprilagojenosti Šeligo tako v prozi kot dramatiki prilagaja tudi formo. Že v zgodnji prozi in dramatiki skuša racionalne postulate dekonstruirati, ukiniti vzročno-posledično gradnjo romaneskne in dramske strukture, da bi pokazal, kako se mimezis ne more več izražati na star način. Tako skuša najprej v prozi, kasneje pa še očitneje v dramatiki udejanjiti austinovsko predstavo o tem, da je nekaj reči enako nekaj storiti. Proza in dramatika morata torej proizvesti »značilnosti performativa« (prim. Toporišič 2011: 365): stanja, v katerem se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerem izreči stavek pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (Austin 1990: 17).

Dušan Jovanović, verjetno najboljši režijski interpret Šeligove dramatike, je tako *Čarovnici iz Zgornje Davče* ob rob zapisal natančno misel, da je tekst »velik izziv, ne po dramaturški spretnosti, temveč po tem, kako se loteva neka-terih bistvenih vprašanj civilizacije. To je nekaj čisto novega v slovenski dra-

maturgiji. [...] To je zares eksperimentalen način pisanja« (Jovanović 1977/78). Marko Slodnjak, drugi pronicljivi interpret Šeligove dramatike, pa je ob tem opozoril na drugo, izjemno pomembno lastnost njegove dramatike, tematizacijo drugačnosti, ki se ji bomo tudi posvetili v nadaljevanju: »Drugačnost, ki je opazovanje in razumevanje skritega bistva, ki je uglašenost z nadredom, ki je razumevanje združitve nezdružljivih stvari, drugačnost, ki je v poezijo skrit upor za vse in za posameznika, taka drugačnost mora postati čarovnija, ker je nevarna, saj so njene sile človeške generacije izgubile v časih, do katerih spomin ne seže več.« (Slodnjak 1977/78)

Jovanović je podpisal kar pet režijskih interpretacij Šeligove dramatike, ki so izpeljale tako rekoč celotno linijo njegovega dramaturškega in tematskega razvoja. Od *Kdor skak, tisti blap* (Gledališče GLEJ, 1973) prek *Čarovnice iz Zgornje Davče* (SLG Celje, 1977), *Svatbe* (PG Kranj, 1981), *Ane* (SMG, 1984) do *Slovenske savne* (SMG, 1987) je Jovanović koncipiral serijo različnih angažiranega gledališča, ki je povezala njegove modernistične režijske pristope s Šeligovim magizmom. Uspešno je povezala nepovezljivo: Jovanovičev brechtovski potujitveni postopek režije in Šeligov artaudovski zastavek krutega magijskega gledališča.

Neponovljivo posebnost teh Jovanovičevih režijskih dialogov je v intervjuju z Nikom Grafenauerjem izpostavil kar Šeligo sam:

Izkazal se je kot izreden režiser, ki doume in zna presvetliti literarno tkivo z nujnimi elementi spektakla, ki torej zna delati celoto drame, podrejene telosu, ki je na lingvistični ravni položen že v roko pesnika. Koliko so posamezni prizori in posamezne geste potem uprizorjene »samovoljno«, pri tem niti ni toliko važno. (Grafenauer 2011: 245)

Že pri krstni uprizoritvi prve Šeligove drame *Kdor skak, tisti blap* je Jovanovića zanimala performativna naravnost, zgolj teater tukaj in zdaj, ki je igriv in zareže v realnost s Šeligovo reistično-dokumentaristično tehniko. Ta je režiserju omogočila izgraditev angažiranega gledališča, ki misli družbo. Pristop je dograjeval v režijskih pristopih k igram z začetka osemdesetih let, *Svatbi* in *Ani*, uprizorjenima na vrhuncu političnega gledališča, katerega temeljni steber je bil prav Jovanović.

Če je Jovanović v režiji *Svatbe* izjemno močno podčrtal izključevanje in nasilje nad drugačnostjo in drugačnimi, ki jo pooseblja par Lenke in Jurija, je

Šeligo dogajanje *Ane* (podobno kot Ljubiša Ristić v *Missi in a-minor*) postavil v makrosvet oktobrske revolucije, v Sovjetsko zvezo, ter junakinjo razselil med Moskvo, sibirsko taborišče in tajgo ter izjemno učinkovito povezal dva postopka – skorajda dokumentarne drame in poetičnega realizma. Tudi v tej izjemno disciplinirani uprizoritvi je Jovanović izpostavil Šeligovo temo drugačnosti, ki je tokrat drugačnost revolucionarke, ujete v ris nevzdržnih trenj med individualnim in kolektivnim, moškim in ženskim principom. Rapa Šuklje je tako ob premieri za Radio Slovenija zapisala: »Beseda 'izjemno' velja v enaki meri za vso predstavo, ki ji je podlaga doslej najboljši tekst Rudija Šeliga. [...] Po zaslugi Dušana Jovanovića se z njo zanos, razočaranje in prečiščeno spoznanje žrtvovanih revolucionarjev razširijo v podobo kalvarije vsega človeštva.« (Šuklje 25. 4. 1984)

V Šeligovi dramatiki se v nizu močnih, kompleksnih ženskih likov razkriva fascinantna linija upora proti ustaljenim družbenim normam. Te junakinje so nosilke drugačnosti, avtentičnosti in notranje razklanosti, zaradi česar so v slovenskem dramskem prostoru izrazito netipične. Njihovo zaporedje nastanka sega od *Ane* in *Volčjega časa ljubezni*, kjer so ženske ujete subjekt totalitarnega sistema, do dramatizirane novele *Šarada ali Darja* (1975), *Čarovnice iz Zgornje Davče* (1977) in *Lepe Vide* (1978), ki poglobljajo tematiko ženske odtujenosti in notranjega razkola med družbenimi pričakovanji ter osebnim hrepenenjem.

Posebej izrazit je motiv ženske kot čarovnice, vizionarke ali tragične izobčenke – to je najočitneje izrisano v *Čarovnici iz Zgornje Davče*, ki se posveča usodi matere čarovnice, in v *Lepi Vidi*, kjer Šeligo predela Cankarjevo mitsko figuro in jo umesti v lasten poetološki okvir. Njegove junakinje se ne morejo ukloniti prisiljenim družbenim vzorcem, temveč se nahajajo v nenehnem konfliktu z rigidnim redom sveta. V tem kontekstu Šeligova dramatika prehaja od modernistične dekonstrukcije tradicionalne dramske strukture k postmodernistični razplastitvi zgodovinskih, mitoloških in eksistencialnih plasti.

Z dramatizacijo notranjih razcepov in uporniške drže teh žensk Šeligo vzpostavlja prepoznavno dramaturško strategijo, ki se vpenja v širši horizont slovenske literature, še posebej v tradicijo Cankarjeve dramatike. Če je Cankarjeva *Lepa Vida* alegorija o usodnosti hrepenenja in družbenih okovih (prim. Hribar 1983), Šeligo ta motiv nadgradi z razpadom identitete, z družbeno stigmatizacijo in s tematizacijo svobode, ki jo liki pogosto najdejo šele na meji

norosti ali samouničenja. Zanimiva pri tem je Šeligova invencija, da v treh dejanjih prinaša tri časovna utelešenja podobe lepe Vide. Dramatik je tako ustvaril lik ženske, ki se inkarnira in reinkarnira v različnih obdobjih, prostorih in časih. Artaudovsko je razbil klasično enotnost časa in nas popeljal v srečanja Vide kot predvojne meščanke, boginje in demonskega bitja, dojilje in dvorne dame na španskem dvoru v 16. stoletju ter končno služkinje in matere v sedanjem času. Časovno različnost Šeligo poveže z natančno izdelanimi, umetelnimi stilizmi, vse drugače pa združuje prisotnost vedno istega problema – zatiranja ženske želje in hrepenenja, ki se v vseh časih v temelju ne spremeni.

V središču Šeligove *Lepe Vide* je (podobno kot v njegovih drugih igrh) junakinja, odmaknjena od vsakdanjega življenja, odtujena ženska, ki se ne more sprijazniti s prisiljenimi družbenimi vzorci ter hrepeni po drugačnem. V tem smislu Šeligo nadaljuje tematiko Cankarjeve *Lepe Vide*. Ne glede na to, na katerem od številnih prizorišč se junakinja znajde, jo vztrajno obseda ista misel: »Hrepenenje brez cilja je moja usoda in ta čakalnica pekel.« (Šeligo 1978: 20) In ko ji kraljica zabrusi: »Tako boš do konca razpada telesa izvržena od doma, pa ti hkrati ne bo dano, da bi res bila kje drugje ... Česar nimaš, hočeš; kar imaš, zavračaš ... Ti si Tristan v Izoldini preobleki,« (Šeligo 1978: 57) kot nekakšna novodobna oblika zbora v grški tragediji opozarja na drugačnost, neukrotljivost, temeljni nemir, ki je položen v junakinjino bivanje.

Za Šeligove junakinje je dom nemirno potovanje, ki je (kot pravi Cankar) »paradiž«. Zato Andrej Inkret (1987: 91) v svoji analizi *Lepe Vide* izpostavi, da ta noče, da bi se njeno hrepenenje uresničilo, saj bi s tem prekinila »milost hrepenenja«. Šeligova Vida tako ugotavlja, da je hrepenenje brez cilja njena usoda, da je obsojena na čakanje na neznano.

Iz drugačnih ustvarjamo nasprotnike in sovražnike

Šeligo v svojih igrh pokaže, da tam, kjer je poenotenja preveč, lahko sledi le še pogrom proti drugačnosti in avtentičnosti. Zato se mu je zdelo bistveno, da zmoremo ljudje kot singularnosti kreirati nove možnosti, odpirati nove prostore družbenega in individualnega življenja. Vse to tematizira Šeligo s pomočjo magijskega gledališča, v katerem magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki bo (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo«

(Artaud 1994: 111) ali (rečeno s Šeligom) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo 1988a: 110). Pri obeh pa je jasno, da bo »slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti« (Toporišič 2011: 367).

Vzemimo kot primera njegove dramatike sestrski igri, ki ju je napisal v času razcveta političnega gledališča osemdesetih let. Rudi Šeligo v dramah *Ana* in *Volčji čas ljubezni* tematizira stalinizem in zlorabo posameznika v revolucionarnem kontekstu, pri čemer oblikuje dramski prostor travmatične modernosti. *Ana* (SMG, 1984) se dogaja v Moskvi med Stalinovimi čistkami in sledi protagonistki Ani Ivanovič, jugoslovanski komunistki, ki pobegne v Sovjetsko zvezo v iskanju političnih in osebnih idealov. Toda sumničava država jo zaznamuje kot sovražnico, ji odvzame sinova in jo pošlje v gulag. Tam se razkrije groteskna narava totalitarnega sistema – dehumanizacija posameznika doseže vrhunec v zadnjem prizoru, kjer lačni kriminalci kanibalistično pokončajo pobile taboriščnike, s čimer se metafora »revolucije, ki žre svoje otroke«, dobesedno uresniči. Andrej Inkret *Ano* razume kot dramski diptih, v katerem prvo dejanje tematizira materinsko ljubezen, drugo pa fanatično predanost ideji. Šeligo na ravni poetike prehaja iz modernizma v postmodernizem – mitično simboliko (Medejin mit) prepleta s konkretno zgodovinsko realnostjo in obnavlja dramsko zgodbo v njenem temeljnem etičnem horizontu.

Podobno strukturo najdemo v *Volčjem času ljubezni* (Drama SNG, 1988), »drami s prologom«, ki črpa motive iz del Aleksandre Kollontaj. Dogajanje sega od predrevolucionarnega obdobja do zgodnjih let sovjetske oblasti (1921–1922) in ponovno v središče postavi žensko kot žrtev revolucionarne politike. Olga, protagonistka, je svobodnjakinja, ki naivno verjame v enakost, a se njena iluzija razblini, ko se sooči z ideološko instrumentalizacijo intime. Drugi del drame razkriva transformacijo njene hčere Geni, ki postane še bolj ideološko fanatična kot njena mati, kar v Šeligovi dramatiki odslikava posthumanistični razkroj subjekta pod težo totalitarne zgodovine. Geni, hči Olge, se giblje na robu kriminala – na črnem trgu prodaja strup za podgane kot mamilo, občasno krade, a kot čekistka ostaja nedotakljiva. Materi prizna, da je v nemilosti pri Organizaciji, a ko jo Olga poskuša razsvetliti in opozoriti na odtujitev vodilnega aparata od delavskega razreda, se Geni obrne proti njej. Njena govorica je prežeta s političnimi parolami, citira Trockega, a zanj ne veljajo več nobene moralne ali človeške norme – spi z materinim možem Andrejem in zastrupi babico.

Šeligo v *Volčjem času ljubezni* skozi usode treh generacij žensk – babice Marje, matere Olge in hčere Geni – izriše neustavljivi razvoj revolucije, ki žre svoje otroke in vodi v popoln razkroj vrednot, triumf ciničnega nihilizma. Če je Ana prikazovala dehumanizacijo posameznika v totalitarnem režimu, *Volčji čas ljubezni* prikaže posledice ideološkega fanatizma: otroci revolucionarjev se obrnejo proti staršem, saj se njihove ideje izrodijo. Kar ostane, je le brutalna dediščina revolucije – zlo, pohlep po moči in manipulacija.

Vse to pa Šeligo poveže z iskanji »nove forme, ki bo oskrbela zmešnjavo« (če uporabimo slovito Beckettovo sentenco; Pilling 1994: 74); tako gradi singularnost svojega magijskega gledališča, ki bo ponovno sestavilo »izgubljene tri četrtine človeka s sedanjjo, prerazvito, deformirano četrtino« ter čas upanja infiltriralo »v naš čas analitične izgubljenosti« ter »znanstveno nadutost« transformiralo »v čas ponosa« ter ritualiziralo »človekov optimizem«, razpršilo »človeka v svet in svet v človeka« ter ukinilo »bipolarnost subjekt (človek) – objekt (svet, narava)«, miniralo »zaprtost železnega človeka v ideološko lupino«, razkrilo »nihilizem njegove akcije« ter omogočilo »pretakanje energij med ljudmi in med stvarmi sveta, kozmosom in kaosom« (Šeligo 1988a: 80, 81).

Tudi v današnjem svetu, v katerem politični model demokracije na videz zahteva slavljenje različnosti, Šeligo skozi svojo dramatiko in njene priklice magije in čarovništva govori predvsem o odporih do drugačnosti, ki spodkopava iluzije o naših moralnih normah kot univerzalnih vrednotah. Tako kot Chantal Mouffe tudi Šeligo opozori na dejstvo, da moralni okvir depolitizira in reducira izbire na raven edinih mogočih moralnih kategorij: kategorije dobrega in kategorije zla. Iz drugačnih ustvarja nasprotnike in sovražnike, ki jih je treba uničiti. Moralni register nas loči od drugačnih. Kaže nam, kaj je prav in kaj narobe. S tem Šeligo razkriva nevrvalgične točke današnje družbe, ki zapira prostor vsakršni drugačnosti, pluralnosti. V tovrstnem svetu obstajata samo še prav in narobe. In pa »hegemonija liberalizma, katere dominantno težnjo označujeta vera v racionalnost in individualizem« (Mouffe 2005: 10).

S Šeligovimi junakinjami in njihovo drugačnostjo je podobno kot danes z begunci, katerih drugačnost Slavoj Žižek (2016) opiše kot onemogočeno identifikacijo. Pri obojih nas bega njihova drugačnost, da niso takšni, kot smo mi. Tako današnji svet ohranja občutek tujosti do Drugega, o katerem govori v svojih igrah in romanih Šeligo. Hkrati pa govori o spodbujanju sovraštva in

nestrpnosti do drugačnih, o njihovem zastraševanju, razpihovanju družbene paranoje s pomočjo konstrukcije laži in predsodkov, ki vodijo v socialno distanco do manjšin, izključevanje in izločanje drugih in drugačnih ter legitimiranje zakonske in družbene neenakosti kot realnega dejstva. S tem nas tako proza kot dramatika Rudija Šeliga jasno opozarjata, da se logika in motorika delovanja tovrstnega diskurza zvede na dekulturnacijo drugosti in drugačnosti, na njihovo getoizacijo in eliminacijo.

Čisto za konec še poudarek, da zgodba recepcije in interpretacij Šeligovega opusa nikakor še ni zaključena. Njegov opus vztrajno poraja nove in nove interpretacije, ki smo jim dodali še svojo. In pri tem sledili verjetno gotovo najbolj strastnemu in celovitemu interpretu sodobne slovenske dramatike Tarasu Kermaunerju, ki je v gledališkem listu ob uprizoritvi *Svatbe* v SLG Celje v dvojni funkciji dramaturga in interpreta zapisal naslednje besede, s katerimi se več kot strinjamo in jih za konec citiramo v daljšem pasusu:

Šeligov dramski opus je eden največjih, najpomembnejših ne le v povojni slovenski dramatiki. S fantazijskim jezikom, ki kombinira banaliteto in patos, lumpenizem in kulturo, dno in vzvišenost v fascinanten spoj zapeljive gledališke besede, ki pa je obenem intelektualno avtokritična, lastno fascinatnost spodbija v ugotovitvah nepresegljivega nihilizma. Šeligo radikalno očisti mizo, pokaže samoslepičnost magij, politično revolucionarnih in newageovskih, od kozmocentrizma do belega blagega čarovništva. S tem prisili človeka, da misli neolepšan temelj svoje eksistence. Šeligo pritira to eksistenco v njeni resničnosti do zadnje točke, ki je še mogoča zunaj Boga: do nič. Tu se ustavi; tu ne more naprej. (Kermauner 1997/8: 8)

Literatura

- ARTAUD, ANTONIN, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW, 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Prev. Bogdan Lešnik. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BARTHES, ROLAND, 2002: *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil.
- BOROVNIK, SILVIJA, 2005: Dramatika Rudija Šeliga. *Jezik in slovstvo* 50, št. 3/4, str. 61–73.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, 2004: *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Ljubljana: Koda.

- GRAFENAUER, NIKO, 2011. Pisatelj, dramatik, intelektualec: pogovor z Rudijem Šeligo. V: Niko Grafenauer (ur.): *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija. Str. 224–250.
- HRIBAR, TINE, 1983: *Drama brepenenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- INKRET, ANDREJ, 1987: Med historijo in pasijonom: zapiski ob dramah Rudija Šeliga, 1973–1986. V: Rudi Šeligo: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 73–118.
- JOVANOVIČ, DUŠAN, 2013: Rudi, Darinkin brat. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 93, št. 14, str. 57–59.
- JOVANOVIČ, DUŠAN, 1977/78: Besede. *Gledališki list SLG Celje*, št. 2, nepaginirano.
- KERMAUNER, TARAS, 1997/98: Šeligova dramatika. *Gledališki list SLG Celje*, št. 4, str. 5–8.
- MOUFFE, CHANTAL, 2005: *On the Political*. London in New York: Routledge.
- PAVIS, PATRICE, 2000: *Vers une theorie de la pratique theatrale, voix et images de la scene 3*. Villeneuve-d'Asxq: Presses universitaires du Septentrion.
- PILLING, JOHN (ur.), 1994: *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ŠLODNJAK, MARKO, 1977/78: Jadrati poševno v bit. *Gledališki list SLG Celje*, št. 2, nepaginirano.
- SZONDI, PETER, 2000: *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- ŠELIGO, RUDI, 1973: *Kdor skak, tisti blap*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1978: *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1981: *Svatba*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1984: *Ana. Svetloba in seme*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1987: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ŠELIGO, RUDI, 1988a: *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- ŠELIGO, RUDI, 1988b: *Volčji čas ljubezni*. Celovec: Založba Wieser.
- ŠELIGO, RUDI, 2013: Svatba. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 93, št. 14.
- TOPORIŠIČ, TOMAŽ, 2011: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija* 59, št. 4, str. 357–372.
- VURNIK, FRANCE, 1998: Intervju Rudi Šeligo. *Sodobnost* 46, št. 1–2, str. 3–13.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, 2016: Prava umetnost je odkrito se spoprijeti s problemom beguncev, a ne na rasističen način. *Mladina*, 25. februar.

Razvoj literarnega subjekta v pesniških zbirkah Saše Vegri

VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ

I

V slovenskem pesniškem kanonu ima Saša Vegri dvojno pozicijo. Kot ustvarjalka otroške in mladinske poezije zavzema središčno mesto: njene pesmi so nepogrešljiv del osnovnošolskih beril in obveznih razrednih recitacij. Če bi sodili samo po ponatisih njenih zbirk in izborih njene poezije za odrasle ter obsegu znanstvene in kritične bibliografije o tem delu njenega opusa, bi se ustvaril vtis, da je njena poezija za odrasle skoraj pozabljena. Obravnavana je sicer v srednješolskih učbenikih, a v šolski načrt vključena samo med izbirne vsebine. Sama literarnovedna stroka se je v zadnjih dvajsetih letih zanesljivo več posvečala njeni ustvarjalnosti za mlajše kot za odrasle. Literarnozgodovinski pregledi so ji navadno namenili veliko manj pozornosti kot njenim trem generacijskim kolegom Danetu Zajcu, Gregorju Strniši in Venu Tauferju. Vegri sicer ni bila in ni zares zamolčana avtorica, kot na primer Ada Škerl, vendar jo literarna zgodovina pogosto omenja le kot sopotnico »temnih modernistov«. Nekateri referenčni literarnozgodovinski pregledi je na primer sploh ne omenjajo (npr. Pogačnik in Zadravec 1973; Kos 1974) ali pa ji namenijo le nekaj vrstic (Pogačnik 2001). Vso pozornost sicer že zgodaj dobi pri Borisu Paternuju (1967), ki pretanjeno analizira njene prve zbirke, enako tudi pri Denisu Ponižu (2002) in Ireni Novak Popov (2003). Z izjemo dveh spremnih besed (Kermauner 1967; Svetina 2001), Kermaunerjeve obravnave (1971) v *Strukturab v poeziji* in poglavja Vite Žerjal Pavlin (2008) v njeni monografiji o lirskem ciklu ne premoremo obsežnejše študije o liriki ključne uvajalke druge faze pesniškega modernizma na Slovenskem.

Sočasna periodika je pesničnim zbirkam sicer posvetila ustrezno pozornost, vendar so prav literarne kritike tisti prostor, kjer se razkrije skupni simptom: celovit pregled kritik nakaže enega od možnih odgovorov, zakaj ima

slovensko literarno polje težave s priznavanjem pravega mesta Saše Vegri v pesniškem kanonu – ker gre za ženski glas in ker je družbeni konstrukt ženskega, kakršnega so ga prevzemali zvečine moški kritiki, največkrat neskladen s konstruktom ženskega v pesničnih zbirkah. Prav zato pride do temeljnega nerazumevanja ključnih plasti njenega pesniškega veselja in neustreznega vrednotenja presežkov njene poezije. Kritiki sleherno spolno zaznamovano posebnost, ki jo opazijo v njenih pesmih, uvrstijo v manjvredno območje »ženskega«. Tisti, ki so poezijo Saše Vegri pozitivno vrednotili zaradi potez, ki niso v skladu s patriarhalnim modelom ženskosti, pa so te značilnosti označili kot moške ali nenavadne (za žensko pač).

Dva ustvarjalna pola Saše Vegri – za otroke in odrasle – sta pravzaprav siamska dvojčka, ki se porajata iz istega vira. Iz avtoričinih redkih, a izjemno pronicljivih, tudi za teorijo poezije daljnosežnih avtopoetskih zapisov ali intervjujev je mogoče razbrati, da so v jedru obeh polov iste gonilne sile: imaginacija, ki je po njenih lastnih besedah nepogrešljiva tretja dimenzija bivanja (Vončina 1995: 247), čudenje in njegova sestra igra kot osnovna ustvarjalna impulza, boj proti konformizmu, podiranje tabujev in splošna subverzija ustaljenih vzorcev bivanja, mišljenja in izrekanja. Za Vegri je prostor poezije tisti asociativni prostor, v katerem biva, kot sama pravi, najprej skozi amalgam molka, nato pa se artikulira in strukturira v pesniški govorici, ki se od drugih govoric razlikuje prav v tem, »da preraja okrnele oblike mišljenja in govorjenja in ostajajo le tiste miselne povezave, ki so zmožne življenja« (Pibernik 1978: 318). Asociativni prostor, ki ga pri bralstvu ustvarja poezija in se v njem ustvarja, je za Sašo Vegri torej transformativen.

Pesnica je na literarno prizorišče stopila leta 1955, ko ji je urednik Ciril Zlobec v reviji *Beseda* sprejel v objavo tri pesmi; presenetljivo zrel in izčiščen prvenec *Mesečni konj* je objavila v letu 1958, za slovensko poezijo prelomnem. Do smrti leta 2010 je objavila še pet pesniških zbirk. Sintetična primerjava njenega dela s poetološkim razvojem predstavnikov prvega in drugega pesniškega vala kritične generacije (Gregor Strniša, Dane Zajc, Veno Taufer; Grafenauer, Svetlana Makarovič) bi pokazala precej drugačno dinamiko in ritem. V nasprotju z njimi Saša Vegri z vsako novo knjigo zgradi poetološko skoraj scela nov in umetniško prepričljiv pesniški prostor. V prehodih med fazami sicer vselej ohranja nekatere značilnosti, vendar tako, da mednje vključi le elemente, ki se ujemajo s postavitvijo nove dominantne pesniške lege in z novo

metamorfozo pesemskega subjekta. Med posameznimi zbirkami je torej opaziti trdnjše vezivo, toda tudi silovite prelome na vseh ravneh pesemskega diskurza. S tega vidika je mogoče njen opus za odrasle razdeliti v tri sklope: prvega predstavljata zbirki *Mesečni konj* (1958) in *Naplavljeni plen* (1961), drugega *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967) in *Ofelija in trojni aksel* (1977), tretjega *Konstelacije* (1980), ki so radikalizacija drugega podobja, četrtega pa zadnja zbirka *Tebi v tišino* (2001), ki izide več kot dvajset let pozneje. Prerajanje se torej kaže kot pomembno počelo v razvojnem vidiku ustvarjanja Saše Vegri.

Najbrž ni naključje, da se poetološke premene, ki jih zaznavamo v njenem delu, z vidika literarnozgodovinske periodizacije ujemajo s pesniškimi tokovi slovenske poezije po letu 1950. Pesnica je v svoji duhovni, ustvarjalni in analitično-refleksivni gibčnosti pretanjeno prisluškovala frekvencam zgodovinskih trenutkov in v soočenju z njimi reflektirala možnosti in nemožnosti pesniške govorice. Svoj pesniški izraz je tako preobražala v soočenju z vznikajočimi družbenimi realitetami: po letu 1960 denimo z vznikom potrošniške družbe in množične kulture, s stanjem političnih režimov, vojnami in revolucijami po svetu, po letu 1975 pa se je očitno zelo zavedala nastopa postmodernega stanja in prehoda v informacijsko oziroma digitalno dobo, dobo simulakra in virtualnosti, kar je razvidno predvsem v njeni knjigi *Konstelacije*. Njena pesniška govorica se je preoblikovala tudi v plodnem dialogu z novimi pesniškimi pojavi, ki so se odzivali na to dogajanje. Mimogrede: o vplivih pesniških kolegov, ki sta jih literarna kritika in literarna zgodovina pripisovali njeni poeziji, se je pesnica zelo jasno in kritično izrazila v nedokončanem, rokopisno ohranjenem uvodu k izboru svoje poezije, ki ga je najbrž pripravljala konec devetdesetih let 20. stoletja in nato ni nikdar izšel. Tam ostro zavrne vpliv moških, predvsem Ivana Minattija, Daneta Zajca in Tomaža Šalamuna, ki so ji ga pripisovali kritiki in literarni zgodovinarji. V neobjavljenem rokopisu kot edine resnične vzornike navaja srbskega pesnika Vaska Popa ter hrvaška pesnika Tina Ujevića in Vesno Parun. Vse tri je pesnica tudi prevajala, prevodi so ohranjeni v beležkah, nekaj pa jih je tudi nekaj revijalno objavila.¹

V luči občutnih premikov in prelomov v njenem pesniškem delovanju ne presenečajo daljši, včasih desetletni premori med objavami knjig. Razlogi zanje so sicer tudi praktične, z življenjskimi in ustvarjalnimi razmerami povezane

¹ Zbirka rokopisov Saše Vegri, neurejeni del.

narave, o čemer spregovori v pismu Francetu Piberniku, objavljenem v knjigi *Med tradicijo in modernizmom*. Za literarno ustvarjanje ji je ob redni zaposlitvi, družinskih, starševskih in gospodinskih obveznostih ostalo malo časa:

Lahko rečem, da se trudim imeti kolikor toliko tekoč pregled nad družbenimi obveznostmi in pravicami, le odkar se zavedam jasno pojma o enakopravnosti med spoloma, sem v praksi nenehno v zadregi. Tako zaenkrat rešujem svoj »ženski problem« z genetično kondicijo in čarovniškimi metodami. Namreč zelo zanimiva je miselnost nas žensk samih ... V tem času je čas, ki ga in kadar ga uporabim za ustvarjalno delo, vedno zamejen med ure, ko moji otroci zaspijo ali pa še spijo. Oba sta kratka še za tole pismo. (Pibernik 1978: 322)

Ta digresija ponazarja izkušnjo, ki je žensko ustvarjanje spremljalo dolga stoletja; vprašanja identitet in vlog ženskosti v sodobnosti, implicitno pa tudi feminizma, tvorijo osrednji motivno-tematski steber pesničinega opusa.

V strukturno-kompozicijskem principu na mikroravni pesmi in makroravni pesniških zbirk, v osnovnih premisah gradnje pesemskega sveta, strategijah upovedovanja in konstruiranja lirske persone in drugih ravnin, na katerih se izraža pesemski subjekt, je heterogenosti navkljub vendarle mogoče slediti drobce subjekta in njegove zgodbe, razsute po opusu Saše Vegri. Skupni imenovalci v tem narativu so pronicljivo raziskovanje, dekonstruiranje in konstruiranje identitet ženske z motivnimi sklopi raznoterih vrst telesnosti in telesnih izkušenj, materinstva, partnerskega oziroma ljubezenskega odnosa, psihičnih stanj, ki jih prinašajo življenjska obdobja od deklitstva prek zrele dobe do starosti s pripravo na smrt. V isti sapi njena poezija vseskozi obravnava probleme družbenih vlog, vsiljenih ženskam. To seveda ne pomeni, da je obzorje poezije Saše Vegri zamejeno z viziranjem ženskega, pač pa da njeno ustvarjanje vse očitneje in vse bolj suvereno uveljavlja družbenospolno razliko, ki je bila v slovenski liriki, ki so jo pisale ženske, dotlej zastrta, vpeta v dozdevni univerzalizem, ali pa utišana, še ne dovolj ozaveščena, da bi se polnokrvno izrazila na različnih ravneh pesemskega diskurza.

Zato uveljavljeno prepričanje slovenske literarne zgodovine, da Saša Vegri prinaša žensko varianto alienativne lirike, lirike kritične generacije ali temnega modernizma, drži, kolikor predhodno dekonstruiramo ustaljene reprezentacije ženskega v patriarhalni družbi in literarni zgodovini. Vsi prej našteti motivi in teme se v zbirkah izrazijo v treh fazah, ki ustrezajo fazam razvoja ženskega

avtorstva, kot jih je opisala ginokritičarka Elaine Showalter (1977). Vegri v svojem opusu s tega vidika prehodi vse faze ženske pesniške pisave na Slovenskem, ki sicer trajajo več desetletij: prvi fazi, v kateri se posnema dominantno patriarhalno izročilo s poetiko vred, sledi stopnja upora z zahtevo po avtonomiji manjšine; tretja faza prinese samoodkrivanje in samoosvoboditev ter poskus pozitivne konstrukcije ženskega in odnosov med spoloma na temelju razgrajenih tradicionalnih asimetričnih odnosov.

2

Pesničin prvenec *Mesečni konj* (Vegri 1958) stoji na prehodu iz pesniškega intimizma v novo fazo modernizma; prvi se kaže predvsem na tematsko-motivni ravni, medtem ko avtorica pri graditvi pesemskega sveta, pa tudi njegovega središča – lirske persone – že uporabi drznejšo metaforizacijo izrazito modernistične lege. Pri tej prevladuje svobodna asociativnost, ki se navdihuje pri nadrealističnem impulzu, ki, kot se zdi, izvira predvsem iz dela Federica Garcíe Lorce, ki je bil, sodeč po navedbah njegovega imena v pesničnih rokopisih, prav tako njen priljubljeni avtor (njegov morebitni vpliv je omenil že Paternu [1967: 200]). V pesmih iz prvenca se je avtorica deloma že distancirala od sentimentalno-humanistične paradigme tradicionalne čiste izpovednosti. To je posebej razvidno iz deleža izraziteje intimističnih pesmi, ki jih je objavila v revijah, a se jih nato ni odločila uvrstiti v knjigo. Še jasneje se odmik od intimizma pokaže ob primerjavi prvenca s pesmimi, ohranjenimi v zapuščini, ki jih ni objavila niti revijalno. (Prva sega v leto 1949, ko je bila pesnica stara petnajst let.) Že pri štiriindvajsetih je torej dokazala ustvarjalno strogost do najzgodnejših besedil, ki ne izpričujejo pesniške moči, enakovredne njenim drugim pesmim. Kaže, da se je obenem zavedala, da sodeluje v umetniškem preboju, ki ga je leta 1958 in 1959 izvedla nova pesniška generacija. To slednje bo postalo še bolj razvidno v zbirki *Naplavljeni plen*.

Mesečni konj zareže v slovensko pesniško obzorje z izrazito močno, zrelo govorico. Naslovna sintagma predstavlja dvojni simbol meseca in konja, ki preči celotno knjigo. Zastavek je drzen in širokega spektra; mladi pesniški glas se poda nič manj kot v raziskovanje arhetipskih dimenzij, povezanih z dinamiko ženskega in moškega principa, ki se stekajo v podobo mesečevega konja, v opozicijo astralnega in zemeljskega. Dogajalni prostor je večinoma naravno

okolje, ki je upodobljeno s kontrastiranjem impresionističnih in ekspresionističnih stilnih postopkov, kot dominanta pa se vzpostavi živalska metaforika. Kot je zapisal že Paternu (1967: 200), postanejo živali pesničin glavni metaforični medij. Vmes se na izpovedni ravni razplete pesemska zgodba lirske persone v dobi poznega deklitstva in zgodnje odraslosti z razbrzdanim vznikom življenjskega, umetniškega in spolnega erosa. Rdeča nit postaneta vitalistično (novoromantično) potrjevanje jaza in (postromantična) dinamika erotičnih hotenj, zbliževanj, izpolnjenj in nato oddaljevanj, ki je spletena z živalsko metaforiko (konji, kobile, srne). S tem se Vegri odmakne od zastarte erotike pesniških predhodnic, ki so spolno željo in odnos, z nekaj izjemami, praviloma izražale prek rastlinske metaforične izotopije. Drugi del zbirke razgrinja močnejše izraženo stisko, lirska persona se znajde v mejnih eksistenčnih položajih z občutki (samo)odtujenosti, praznine, pobitosti. Ta čustvena stanja se zno-vvečinoma ujemajo s preходом v urbani prostor, torej s prekinitevjo idilične prvinske povezanosti z naravo in skupnostjo. Tik pred koncem knjige znova vzvalovi vitalizem, ki črpa – kot je literarna zgodovina pogosto ugotavljala za Sašo Vegri nasploh – iz biosa: ustvarjanje s strunami in besedami iz uvodnih verzov ozirna orfični motiv, kot ga je poimenovala Irena Novak Popov (2003: 260), se zdaj izkaže tudi kot transgeneracijska moč ženskega. Zdaj ne gre več le za ustvarjalno poklicanost, ampak za uvid v poslanstvo materinstva: »V prsi in boke / se vrača / materina ženskost [...] / v moja čutenja / stopajo tkalci / belega platna / sinji orači nabrekle prsti.« (Vegri 1958: 66–67) Pesem *Bele žene* opisuje žensko skupnost kot »oplojene košute«, ki »kot da opravljajo vzvišeno delo« (nav. d.: 69), in na mitopoetični način opisuje procesijo belih žensk, ki nenehno prihajajo k reki, nabrekle od »skritih sadov«. Vsakič ena med njimi izgine, toda procesija nosečnic vendarle poteka v neskončnost. Kako tolmačiti to izginjanje: kot odzvanjanje biološke ure, ki posameznico hočeš nočeš izvrže iz reprodukcijske verige, ali kot zavesten izstop iz reprodukcijskega perpetuiranja? Zdi se, da pesem ostane enigmatična in ohrani večpomenski naboj. Morda pa je vseeno mogoče reči: to izginjanje že nakazuje pot, ki si jo bo utiralo odkrivanje, razkrivanje in razgrajevanje nekaterih konstruktov ženskosti v nadaljnjem razvoju pesničine poezije.

Prvotna konstitucija subjekta, ki v *Mesečnem konju* na začetku poteka še zunaj družbenospolnih norm, ki nastopijo v odraslem življenju, in se odvija v polju predsimbolnega semiotičnega, kot ga razume Julia Kristeva (2005: 183), se v nadaljevanju vse bolj očitno razgrajuje, saj mora kmalu priti do drugotne

konstitucije sebstva. To v psihoanalizi pomeni razcep jaza, ki sovпада z zavedanjem kastriranosti (izgube falusa) in s prehodom v simbolno, nasprotjem semiotičnega. Enotni jaz razpade, lirski persona v *Mesečnem konju* vse bolj čuti nenadomestljivo izgubo prvotne, enotne sebe: »meni se toži po meni«. To se zgodi sočasno z odhodom iz prvotnega okolja in skupnosti, ki je na več mestih opisana s patriarhalnimi, celo plemenskimi potezami.

Lirska oseba, ki gradi žensko identiteto v času deklitstva in ob vstopu v odraslost, pa vseskozi čuti prevlado pola animusa, ki je enakovreden, a potlačen del ženskega, mu sicer daje prosto pot, a ji prav v aktivnosti divjega in jasno izraženega erosa spodleti, dokler ob koncu zbirke ne daje slutiti, da se bo postavila na breg družbeno določenih identitet ženskega, kar bo povzročilo krizo, ki se bo izrazila v naslednji pesničini zbirki. Spričo tega nihanja nikakor ni zanemarljivo, da je avtorica v naslovu prvenca uporabila moško obliko, mesec, za lunarni arhetip, in ne lune, ki pripada ženskosti in zadeva astralno dimenzijo, v zbirki povezano z občutenjem vzvišenega vitalizma in osvetlitvijo, ki daje knjigi posebno barvno nianso: svetloba-v-temi (tj. mesečina) namreč intonira vzdušje celote. Podobno je pesnica za reprezentacijo zemeljske, tudi htonične dimenzije, ki v mitologiji in nezavedni simboliki prav tako pripada ženskemu principu, uporabila konja in ne kobile. Kobila se pojavi le kot doječa mati žrebca, ki nastopa v številnih pesmih. Žrebec, spomnimo se, po Carlu Gustavu Jungu pomeni prav »neobrzdano nagonsko silo, ki lahko vsak čas izbruhne iz nezavednega« (Jung 2003: 176).

Različni fazi konstitucije sebstva, prvotna in drugotna (ki s seboj prinese potlačitev), v zbirki potekata vseskozi v odnosu do skupnosti; prvotna identiteta je zakoreninjena v prvinsko naravno okolje in predstavo o prvobitni skupnosti, iz katere izhaja. Ko pride do drugotne konstitucije sebstva, pa se protagonistka nenadoma počuti izvrženo iz plemena: »In moja kri / ni več kri moje matere, / mojih dedov, / ki leže spojeni s prstjo. / Izvržena iz svoje družine / kakor znakaženo govedo / iz črede, / begam skozi / svoje srce / in se ne morem vrniti / k svojemu plemenu.« (Vegri 1958: 47)² Kot pri vsaki ženski pisavi, ki se znajde v simbolnem redu (pesniškega) univerzalizma in mora iznajti svoj lastni

² Lirska junakinja v tej pesmi se ne more vrniti k svojemu plemenu, osem let pozneje, 1966, pa v Šalamunovem *Pokru* beremo znamenite verze »Utrdil sem se podobe svojega plemena / in se izselil« (Šalamun 1989: 21).

glas, pa tista plast pesemskega subjekta, ki lirsko persono postavlja v diskurz in jo imenujemo besedilni subjekt ali implicitni avtor oziroma implicitna avtorica, kljub veliki upesnjevalni moči in prodorni in širokopotezni imaginaciji, začne kazati utesnjenost v govoru, ki je krojen po patriarhalnih poetoloških vzorcih. Po iniciacijski gesti orfičnega načrta iz uvodne pesmi postane vitalnost pesemskega subjekta, ki se je izrazila v spregi dinamičnih, kontrastno izvedenih ritmičnih vzorcev in gibčne metaforične asociativnosti, brž ko preide v deziluzijo, ukleščena tudi na ravni ritma kot tiste ravni pesemskega subjekta, kjer se ta utelesi: nastopi strožja naglasna organiziranost verza, pogostejša postane tudi rima. To se zgodi tudi tam, kjer lirska persona občuti moment skladnosti. Ta tiho tleči notranji konflikt se v tej zbirki še ne bo razplamtel v jasno izražen protest v smislu preseganja patriarhalnih okvirov pri udejanjenju lastne ženske diskurzivnosti. V novem zamahu vitalizma, ki nastopi proti koncu zbirke, se namreč lirska persona vendarle vrne k »besedam plemena« in k svoji čredi.

3

Poezija Saše Vegri se po treh letih očisti novoromantične in postromantične intoniranosti tako na ravni pesemskega subjekta kot na ravni pesemskih strategij. Nelagodje in tesnoba, ki sta izbruhnili iz nekaterih pesmi prvenca v povezavi z asimetrijami družbenih vlog in nasiljem, ki ga subjekt čuti, a se ga še ne ozavešči popolnoma, se v zbirki *Naplavljeni plen* ob zunanjih pritiskih in silah razširita v podtalni bes, ki ga lirska persona usmerja tako navzven kot navznoter. Čreda, h kateri se je lirska junakinja v prejšnji knjigi vrnila in spet prevzela njene besede, je v novi knjigi le še »naplavljeni plen« po »krvavem pokolu« (Vegri 1961: 14), je »poklana in nasoljena« (nav. d.: 20).

V uvodnem ciklu Rumena luč, s katerim Vegri dokončno in popolnoma vstopi v fazo lirike t. i. temnega modernizma, je upodobljeno nasilno razmerje med posameznico in zatiralskim kolektivom in njegovimi vzvodi oblast(nost) i in nadzora. Pesniški svet, s katerim se zdaj soočimo, je dehumaniziran, trenutki doživljanje lepote in skladnosti iz *Mesečnega konja* se umaknejo občutjem alienacije. Lirska persona analizira opustošenje družbe, njeno dehumanizacijo in obenem spoznava lastno ujetost vanjo. Vez z imanentno transcendenco ali idealiteto, v prvcu še prisotno, je zdaj očitno povsem pretrgana; vrstijo se podobe nasilja, bolečine, mejnih eksistenčnih stanj. Čuti, ki so v prejšnji zbirki

lahko še dosegali hipne ekstaze vsepovezanosti prek sinestetičnih momentov, zdaj zapadejo v ekspresionistično morijo: »Imam bolečino, / podobno / rani / na vratu teleta, / toplo / odprto / bolečino, / čutov, / ki z mesecem raste. / Moj sluh / je prebit / z grobstjo / opoldanskega hrupa. / Moj vid / je moten / od votlosti ciljev. / Usta so brezčutna / od nepomembnosti besed. / Roke / so nemočne / od hladnosti predmetov« (Vegri 1961: 11–12).

V istem pesniškem ciklu se odvije tudi obračun z dispozicijami, ki jih lirska persona odkriva v sebi spričo odtujene, opustošene zunanosti. Ta samoanaliza se dotakne tudi pogojev mišljenja in (umetniške) govorice, ki se mora soočiti z vseprisotno nasilnostjo. Zdaj vidneje nastopi razkol lirске persone na reflektivni, racionalni pol in afektivni, čutenjski, predrefleksivni pol. Uporabljena je disonantna metaforika, kjer se radikalizirajo ekspresionistični in nadrealistični toni, nakazani že v prvencu, temelj pa je eksistencialističen, vendar tako, da obnovi dekadenco-simbolistično dvojnost. Toda tudi tokrat pesemski subjekt na vseh ravneh izbere pot vztrajanja in ponovnega vznikanja v svetlobo in govor – torej v delno svobodo. S samoanalizo opravi z nepristnostjo prevzetih elementov obstoječih pesniških govoric, s katerimi se je kot mlada avtorica hočeš nočeš soočala, jih prevzemala in vgrajevala v svoj glas; tako lahko z na novo iznajdenim, edinstvenim, »svojim glasom«, kot se glasi naslovni verz ene osrednjih pesmi, porodi svojo »rumeno luč«. Iz tega glasu, ki vre iz podtalnega besa in volje do življenja, vznikata tudi vse bolj sistematična kritika in protest proti napetim in odtujenim odnosom v realnosti, novi glas začne protestirati proti naplavinam propadajoče civilizacije, ujete v površnosti, videzu, konformizmu.

Po tej emancipacijski gesti, ki sicer ne pomeni odprave družbenih in individualnih zatiranj subjekta, začne lirska persona polnokrvno odkrivati tudi eno ključnih dispozicij sebstva, ki jo patriarhalna družba zatira oziroma postavlja v reprodukcijske okove – svojo telesnost, zdaj nebrzdano, izraženo z erotiko, predvsem v ciklu Zasnuli mesec. Z veliko bolj izkušene in reflektirane pozicije začne lirska persona upesnjevati tudi družbeno pogodbo enakopravnih partnerjev, kjer se ob strastni želji kmalu začnejo izrisovati tudi druga stanja ljubezensko-erotičnega in zakonskega odnosa. Poleg izjemnih erotičnih pesmi se v drugih besedilih izpostavi tudi vprašanje polaščevanja in polaščenosti, podrejanja in podrejenosti, s čimer se pripravi teren za naslednjo zbirko. Partnerju lirska junakinja pravi: »ne glej / začudeno, / kadar / ti polagam / verigo / pogledov / okrog vratu« in o njem pove: »spremenil mi je ime in me pregnal

v svoj vrt, v svoj raj« (Vegri 1961: 66). Tudi ljubezenska, spolna izpolnitev sta lahko doživljeni kot nekaj, kar ogroža integriteto: »Gledam ga, dokler ga noč ne prebode s kopjem teme in mi vrne svobodo.« (Vegri 1961: 67)

Lirska persona zdaj sproščeno doživlja tudi druge vidike lastne telesnosti, nosečnost, porod in različna psihofizična stanja zgodnjega materinstva. V antologijskih pesmih o nosečnosti se tako polno veseli tudi svojega spremenjajočega se telesa, v katerem raste novo življenje. Toda že v tej fazi se zdi, da Saša Vegri načne dekonstrukcijo materinskega mita, če v literarni kritiki večkrat citirane verze beremo tudi kot vsaj delno samoironične: »Saj sem kot mati božja, na starih ikonah, sveta in srečna.« (Vegri 1961: 37)

4

Šest let pozneje, leta 1967, pesnica objavi svojo tretjo pesniško zbirko *Zajtrkujem v urejenem naročju*, s katero stopi v novo fazo svojega ustvarjanja. Visoko metaforično govorico temnega modernizma uporabi samo še v ciklu Vezenje sna, preostala dela, cikel Uspavanke strahu in razdelek Relikvije (družina, balkon, prijateljica), pa se postopoma odpirata bolj demetaforiziranemu izrazu in hkrati pripovednosti. V Vezenju sna se lirska oseba in glas odmakneta očesu, ki je povsem desubjektivizirano kot oko kamere, ki nas popelje skozi montažo oniričnih izsekov, kjer se estetika grdega, vpeljana že v prvi polovici knjige *Naplavljeni plen*, še okrepi. Znajdemo se sredi gnusnih prostorov, kjer se razlega »duh potu, kakor duh po poplavi, ki vleče smrad s širokimi jadri vetra« (Vegri 1967: 21). Dimenzija družbenega razpada je zdaj podana skozi okrepljeno zgodovinsko perspektivo, podobe kulturne zgodovine (religija, umetnost) se mešajo z bestiarijem (zlasti) zloveščih živali (sove, ščuke, vrane, podgane, volkovi). Divji pokončni žrebec, ki ga je v prvencu v višave vabil mesec, je zdaj »garjav konj«, ki »se valja v pepelu, / uzda je v reki« (nav. d.: 21). Kljub temu se zdi, da je »rumeno semenje« ustvarjalnega procesa, ki je v *Naplavljenem plenu* simboliziralo kljubovalno vztrajanje pri življenju s pomočjo umetnosti, preživelo v obliki »rumenega zrnja«, ki je »čisto kot otroci pred krstom« (nav. d.: 22), toda zunanje sile mu preprečujejo, da bi vzkliklo. Pesnica v tem ciklu še odločneje zavzame držo poezije kritične generacije, ki je s hermetično simboliko kritizirala sočasno družbenopolitično situacijo: represivni aparat družbe, ki je povzročil popolno alienacijo, ogroža tudi »rumeno zrnje«

ustvarjalnih posameznih in posameznikov. Simbol jelena in njegove moči, sicer ujete v ledeni sveči, ki se pojavlja na koncu cikla (nav. d.: 23), pa morda vendarle zastrto nakazuje značilno pesnično gesto opolnomočenja.

Z naslednjim ciklom oksimoričnega naslova *Uspavanke* strahu ustvari pesnica nekaj izmed najlepših pesmi v slovenščini, ki tematizirajo odnos med starši (materami) in majhnimi otroki. Taras Kermauner je v svoji spremni študiji razumel lirsko protagonistko kot mater, ki je sužnja otrokoma. Po njegovem se je Vegri v iskanju »Biti«, ki so jo iskale tudi sočasne eksistencialistične in avantgardistične pisave, bolj približala cilju kot njeni kolegi prav zato, ker pri njej Bit utelešata otroka. Doseže jo lahko tako, da postane »samo Mati«, ki jo Kermauner razume v okviru povsem patriarhalnega modela, predvsem kot »prostovoljno sužnjo, ki odkriva v svojem suženjstvu največjo notranjo zadostitutev«: to je požrtvovalna mati, ki se »ne pritožuje, nič ne zahteva, z modro in vdano skepso pusti, da delata otroka z njo, kar želita« (Kermauner 1967: 10). Polno doseganje Biti tej figuri Matere po Kermaunerju onemogoča pravzaprav le dejstvo, da je hkrati tudi Žena, vloga, ki jo nato natančneje upesnjuje in razgrajuje zadnji del tega razdelka. Kermauner je s svojo analizo želel pokazati, kako zelo Saša Vegri izstopa iz t. i. običajne ženske lirike, sentimentalno posladkane in solzave, in je ta izstop pozitivno vrednotil. Ko te pesmi in celotno zbirko beremo v obdobju četrtega feminističnega vala in temu nasprotnih teženj k prikriti repatriarhalizaciji družbe, postane neizpodbitno, da zbirke nikakor ni več mogoče brati v skladu z interpretacijo, ki temelji na konstruktivni ženskosti in ženskih vlog, saj ga pesnica zelo očitno razgrajuje. V omenjenem rokopisnem zapisu se je pesnica tudi sama več desetletij pozneje odzvala na Kermaunerjeve izpeljave: »Gotova sem, da moja figura matere v svojem bistvu ni suženjska, tako jo delajo donkihotsko misleči moški. Prav gotovo da vsi tisti, ki mislijo, da se moram žrtvovati (to pa niso samo moški). Ta napačna drža.«³ Kermaunerjeva analiza negativne vidike materinstva, ki so večkrat prikazani prek občutkov lirske protagonistke, tako rekoč zamolči oziroma jih sprejme kot samoumevnost, ki jo preobrne v pozitivno vrednoteno »prostovoljno suženjstvo« potomstvu v najmlajšem starostnem obdobju. Pomemben vidik, ki ga Vegri tenkočutno upesnjuje, pa se konec koncev pojavlja že v naslovu cikla, namreč strah, ki spremlja starševstvo. Vendar iz pozornega branja teh pesmi izluščimo tako strah za neboljane otroke kot strah za svoj lastni obstoj, lastne

³ Zbirka rokopisov Saše Vegri, škatla 8, rumena mapa, brez letnice, str. 5: Nekaj misli.

želje, lastni čas in prostor, tudi ali predvsem mentalni – tistih nekaj sekund in milimetrov, ki si jih mora izboriti človek, ko doživi preobrazbo v starša in se ob tem sooči z vsaj delno in začasno izgubo svojih prejšnjih identitet. Materinski mit požrtvovalne matere, o katerem govori Kermauner, Uspavanke strahu tako dekonstruirajo od znotraj, kar je v kontekstu slovenske literature zelo pomembno. Ta razgradnja se namreč ne vpisuje v linijo junakinj Zofke Kveder in Svetlane Makarovič, ki prikažeta radikalno destruktivne odzive žensk na materinstvo ali njegovo možnost (detomor, samomor, sadistično pollaščenje), ali v nekatere sodobne ženske pisave, ki tematizirajo odpoved materinstvu. Velja poudariti, da literarna kritika in zgodovina, osredotočeni na ukvarjanje z materinsko vlogo, v Uspavankah strahu ne prepoznata njihove antologijske vrednosti, saj z izjemno pesniško močjo reprezentirajo doživljajski svet otrok. To ne preseneča, ker gre za avtorico, ki je vse življenje preživela obdana z otroki in zanje napisala dovršen del svojega opusa. Lirska protagonistka se v teh pesmih z globoko empatijo vživlja v otroško psiho, pri čemer se kot pomembna strategija izkaže uporaba žariščenja oziroma fokalizacije, kategorije, ki jo v poeziji pogosto zanemarjamo.

Zdaj je že docela razvidno, da z zbirko *Zajtrkujem v urejenem naročju* pesnica le še radikalizira svoje problematiziranje položaja ženske, ženskih vlog in ženskosti v sodobni družbi in jasno začrta iskanje ženskih identitet zunaj vsiljenih patriarhalnih modelov, vendar ne tako, da bi zavrnila vsako institucijo (partnerski odnos, zakon, materinstvo). To raziskovanje je postavljeno v kontekst vsakdanjega življenja srednjega razreda in identitetno fragmentariziranega postmoderne stanja, v katerem so »naplavljeni plen«, ki ga pesniška analitika vzame pod lupo, zbanaliziranost bivanja in odnosov, malomeščanski konformizem in utesnjenost v takem življenjskem okviru. V razdelku Relikvije se pesnica še očitneje loti upesnjevanja posledic sistemsko asimetričnega delovanja spolnih norm in preseže idealiziranje ljubezensko-partnerskega odnosa, s čimer se je intenzivno ukvarjal že *Naplavljeni plen*. Razdelek nas popelje skozi tri nize: v prvem, naslovljenem »družina«, reprezentira upad življenjskega zanosa, saj so notranje moči omrtvičene v »tako za vedno« (Vegri 1967: 44) ponavljajočih se, rutiniziranih ritualih popredmetenega družinskega življenja. Prostor svobode, ki jih je raziskovala odraščajoča lirska protagonistka *Mesečnega konja*, so zdaj zoženi na »urejeno naročje«, vrhano vse preveč poznane, kjer tudi relikvije (ljubezen, družina, odnosi, starševstvo, prijateljstvo) spričo avtomatiziranih mentalnih stanj, v katerih je duh klonil pred praktičnimi vidiki

življenja, ne morejo biti zares dojete in se zlivajo z ujetostjo in s sprijaznenostjo s takim stanjem: »Je, kakršno je. Je v mojih, tvojih, njunih ustih, je v mojih, tvojih, njunih očeh, je v mojih, tvojih, njunih rokah.« (Vegri 1967: 43) In: »Tako je prav, / tako je spodobno, / tako je najprimerneje. / Vse dobro tesni.« (nav. d.: 44) Protagonistka sicer lahko izreče: »Rekla si: nočem. Potem si rekla: nočem tega. / Ogabno je.« (nav. d.: 48) Vendar gre ob tem za resignirano, avtomatizirano ponavljanje, kajti verige, ki so se v *Naplavljenem plenu* pojavljale okrog vratu (partnerjev), se zdaj nahajajo tudi v ustih: lirska persona se mora soočiti z dejstvom, da »preboleva besedo«, da »kakor da ni ničesar več od nje« (nav. d.: 59), tudi ta je omrtvičena, skrepenela.

In vendarle v tej neizprosni analizi meandrov odtujenega vsakdanjika Saša Vegri spet najde najnižjo točko, od koder se bo njena protagonistka odrinila in se ustvarjalno spoprijela z banalnostjo svojega bivanja, pri tem pa ohranila empatijo in razumevanje do sočloveka in sebe. Tu se torej vseeno ne nahajamo v popolni reifikaciji človeka, kljub krizi je dostop do avtentičnega bivanja še mogoč, pesnica pa se zaveda, da tega ne zmore brez ubesedovanja. Brez besede bi ostala v zamejenosti in ujetosti, »nema ženska« iz zadnje pesmi te zbirke. Ta pesem naznani soočenje z grozečo praznino, ki zazija pred opolnomočeno žensko, ko ta prek dolgotrajnega procesa ozaveščanja izstopi iz vsiljenih in prostovoljno sprejetih vzorcev; praznina zdaj pomeni svobodo možnosti za oblikovanje enakopravnějšíh in pristnejših odnosov, medpartnerskih, medgeneracijskih in drugih: »Od kod si namenjena tja, kjer je prepovedano biti? [...] Moj dragi ostaja brez verig. [...] On nima verige v ustih. / Prosta si. / Tu pred teboj je brezno. [...] Lahko bi ostala nema. / Nema žena. / Vogali te zazidujejo in ne moreš pasti. [...] Razmisli o možnosti, ki zija iz prepada.« (Vegri 1967: 76–77)

5

Lirska persona iz zgornje pesmi še ni povsem odločena za »skok v prepad«, ostaja v navidezni urejenosti odnosov, bralko ali bralca pušča v suspenzu, ali se bo ta skok zares zgodil. Naslov pesniškega lista *Ofelija in trojni aksel* (Vegri 1977) naznanja, da zna lirski persona ne le skakati, temveč da je v skakanju dosegla večino drsalke. Iskanje lastne ženske diskurzivnosti in razgraditev nekaterih konstruktov ženskosti se zdaj selita tudi na raven strukturno-pomenske ravni pesemskega diskurza, medtem ko sta se v njenem dotedanjem

pesniškem razvoju postopoma dogajala predvsem na tematski ravni: od začetnega odkrivanja lastne ženskosti prek erotičnega užitka, nosečnosti in rojevanja v *Naplavljenem plenu*, ki že uvaja poglobljeno raziskovanje topike ženske telesnosti, pa do demitizacije materinske vloge in vloge partnerke oziroma soproge v *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Raziskovalke so že pisale o *Ofeliji* kot izrazitem primeru dvoglasne ženske pisave (npr. Novak Popov 2003: 264); šestnajst pesmi je namreč pisanih v dveh tipografijah (male tiskane in velike tiskane črke), ki verz razbijeta na dva dela, pesmi pa tako gradijo dva povezana stolpca brez vmesnega presledka. Ta tipografska dvojnost ritmično-pomensko odseva razcep, ki se zgodi na ravni odnosa med žensko govorko in žensko lirsko persono. Pesmi so večinoma pisane v drugi osebi in naslavljajo osebo ženskega spola. Rabo drugoosebnega zaimka je mogoče interpretirati na dva načina: kot samonagovor, v katerem Ofelija kot nagovorjenka postane objektivizirana različica govorečega ženskega subjekta, ali pa je Ofelijo mogoče razumeti kot dejansko drugo osebo, ki ni alter ego govork. Branji se ne izključujeta, temveč medsebojno poglobljata.

Ta drobna zbirka pravzaprav nadaljuje prevpraševanje materinskega odnosa, a tokrat jasneje izraženega prek razmerja med materijo in odraščajočo hčerjo, na primer v pesmi *Kadar te gledam*: »KADAR TE GLEDAM / NE najdem podatkov / V SPOMINU / KAKO rase telo / KAKO rase roka / MED TRETJIM IN ŠESTNAJSTIM letom / RASLA je roka / RASLA so drevesa ob pločniku / RASLO je telo [...] IN TI nosiš moje reči / V PROSTORU drugačnih dimenzij« (Vegri 1977: 11).

Lik Ofelije pri taki interpretaciji dobi fluidno identiteto in predstavlja transgeneracijsko presečišče, v katerem se pretakata obe identiteti, matere in hčere. Starejša jaz-ti izkazuje občudujoče čudenje mlajši bližnji, njun odnos pa se vzpostavlja na dopuščanju drugačnosti in spodbujanju občutka svobode, ki naj narekuje delovanje emancipirane mlade ženske: »TU PUŠČAŠ s podplat / DRUGJE in drugačne sledi / KAR puščaj / ZNAMENJA / SMERI« (nav. d.: 16).

V knjigi *Konstelacije*, ki je nastajala med letoma 1967 in 1979 in je izšla leto pozneje, Saša Vegri udejanji (pozni) vrh pesniške neoavantgarde, hkrati pa v zbirki detektira nekatere ključne značilnosti postmodernega stanja družbe in posameznika v njej. Gre za drzen premik v smeri konceptualne umetnosti,

prvo in doslej edino knjigo, ki jo lahko imenujemo resnično dedinjo Kosovelovega konstruktivizma, saj v mnogočem enovito povzema ključne principe kosovelovske konstrukcije: enačenje vsebine z obliko in princip gibanja, s čimer pesniški teksti niso več statični in ne predvidevajo linearnega branja, pač pa so gibljivi artefakti, ki pri recepciji aktivirajo tudi oko, predvsem pa arhitektonski princip gradnje pesmi v prostoru. In res, v slovenski literaturi so redke pesniške knjige, ki bi ustvarile skladnejšo arhitektoniko. Kot je pokazala Vita Žerjal Pavlin (2008: 117–125), se s tem *Konstelacije* približujejo tudi principom gradnje sonetnega venca, vendar je njihova struktura že na ravni enodimenzionalnosti kompleksnejša. Njihova arhitektonika pa ni le enodimenzionalna, temveč dejansko zgradi prostor, ki za beroče kljub svoji skladnosti in zaokroženosti predstavlja pravcati labirint, deloma tudi zato, ker sam medij knjige onemogoči polno udejanjanje pesničine vizije. V branju moramo s svojo konkretizacijo namreč poleg praznih mest »pomena« v besedilu oziroma knjigi zapolniti oziroma izvesti tudi konstrukcijo tekstov v prostoru, torej moramo zapolniti »slepe pege« same oblike. Spričo kompleksnosti knjige ne preseneča, da se pesnica v rokopisno ohranjenem zapisu o svoji poeziji največ posveča prav *Konstelacijam*. O sami hermetičnosti knjige pove naslednje:

Konstelacije so z veliko disciplino in intuicijo spočeto in končano delo, a so za bralce težaven kamen. Še enkrat poudarjam, da zavoljo enosmerno usmerjenih bralcev, to pa je napaka sistema, ne pa napaka konstelacij, ki so daleč od vsakega hermetizma (jaz jih berem osnovnošolcem in jih podoživljajo, kljub temu da nimajo mojega izkušenjskega sveta in nobene prave literarne vzgoje).⁴

Pesničino odločitev, da v knjigo vključi uvodno »poročilo bralcem«, ki pojasnjuje, kako je mogoče vstopiti v ta večdimenzionalni pesniški prostor in se gibati po njem, je seveda mogoče razumeti tudi kot potezo, značilno za konceptualno umetnost. Knjiga je zgrajena iz devetih oštevilčenih enot, naslovljenih *Konstelacija*. Vsako tvori devet tekstov oziroma trikrat tri desetvrstičnice s podnaslovi *tloris*, *naris* in *armatura*, s hkratnimi številčnimi in črkovnimi oznakami (1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c in 3a, 3b, 3c). Vsaka *Konstelacija*, pojasnjuje pesnica v poročilu, tako obsega »fragmentarne popise treh stanj«, *tloris* obsega »projekcijo izhodiščnih stanj«, *naris* »projekcijo izhodiščnih stanj v prerezu«, *armatura* pa »projekcijo povezovanja stanj«. Naslovi se pojavljajo v oklepaju in na koncu vsake posamezne enote. Pesnica o taki postavitvi zapiše naslednje:

⁴ Zbirka rokopisov Saše Vegri, škatla 8, rumena mapa, brez letnice, str. 8: Nekaj misli.

»Naslovi so kontrapunktični, lahko bi v metafori rekli druga stran zrcala. Na koncu vsake bralne enote so zato, da so čim manj vsiljivi za bralca. Bralec lahko vsaki konstelaciji da svoj naslov, ki njemu najbolj odgovarja.«⁵

Devetim pesmim vsake *Konstelacije* je dodana uvodna pesem »skica«, o kateri pesnica v rokopisu napiše, da naj bi bralke in bralce osredotočila na izhodiščno branje, in da so »skice« edini teksti v knjigi, ki so obdržali obliko pesmi. Vsaka *Konstelacija* ima še dva sklepna teksta, ki spominjata na dvojni magistrale, to sta tekst »kote oboka«, ki je sestavljen iz zaporedno branih začetnih verzov predhodnih tekstov, in tekst »kote temeljev«, sestavljen iz zaključnih verzov predhodnih tekstov, branih v obratnem zaporedju, 1/c, b, a, 2/ c, b, a, 3/c, b, a. To omogoča zrcalno branje »triptihov«, kot jih je pesnica sama poimenovala v pismu Francetu Piberniku, v katerem je pojasnila tudi svojo vizijo tridelnosti tedaj še neobjavljene knjige: »Namreč, ta naša stanja tega, kar in kako doživljamo, se mi kažejo v neki odvisnosti do tega, kar nismo doživeli, občutili, zaznali, zato se mi stanja z vsako novo zaznavo preoblikujejo. Da bi to nekako vizualno ponazorila, sem zbirko komponirala v obliki triptiha (tri zaporedne konstelacije).« (Pibernik 1978: 324) Zapisi v vrstnem redu 1/a, b, c, 2/a, b, c, 3/a, b, c so vertikalni in enodimenzionalni, zapiše pesnica v poročilu bralkam in bralcem, zapisi v vrstnem redu a/1, 2, 3, b/1, 2, 3, c/1, 2, 3 pa so horizontalno razvrščeni in so tridimenzionalni. V enodimenzionalni vertikalni (1/a, b, c, 2/a, b, c, 3/a, b, c) je upoštevana komunikativna funkcija jezika v svoji normativnosti, v horizontali (a/1, 2, 3, b/1, 2, 3, c/1, 2, 3) pa naj bi tridimenzionalnost prišla na dan s kršitvijo normativov komunikacijske funkcije govorice. Zdi se torej, da arhitektonska večdimenzionalnost na ravni »oblike« dobi ustreznico na ravni »pomena«, saj druga večdimenzionalnost zadeva sam proces pomenjanja, ki naj bi bil po pesnici v pričujočih tekstih drugačen od linearnega pomenjanja vsakdanjega jezika. To je sicer ključna značilnost, tako rekoč razločevalna poteza vsake poezije, pesnica pa jo postavi v središče svojega in bralskega ustvarjalnega procesa. Obe sklepni pesmi pesnica razume kot »meritvene točke« horizontalnih zapisov, kar je mogoče razumeti kot nekakšne energetske vozle, ki simultano povzamejo posamična stanja, zajeta v posameznih bralnih enotah.

Vsakič, ko stopimo v stik s to knjigo, jo torej lahko konstruiramo drugače, kar seveda velja za vsak tekst in vsako knjigo, le da pri *Konstelacijah* to postane zavestna ustvarjalna gesta in del bralnega načrta. Lahko se odločimo brati posa-

⁵ Nav. d.

mezne enote ali pa jih z različnim premikanjem po knjigi skozi vertikale in horizontale sestavljamo v posamezne triptihe ali triptihe triptihov v različnih kombinacijah. Lahko pa se zgolj prepustimo amalgamu fragmentov izjav in opustimo vsak poskus konstrukcije. Skozi razpršenost drobcev postmodernega življenja, ki ga natrgano razgrinjajo posamezne vrstice in enote, se vsaj v obrisih vendarle izrisuje povsem fragmentirana pesemska zgodba. Bralsko jo zajamemo onkraj linearnega in enodimenzionalnega pomenjanja, ob pomoči predrefleksivnega navora za vzpostavitev hipne simultanosti in večdimenzionalnosti. Sodeč po »poročilu bralcem« in nekaterih drugih pesniških izjavah je to tudi cilj samega koncepta. Disciplinirano branje pa iz teh bralnih enot lahko zgradi po arhitekturnem načrtu floris, narisa in armature v mentalnem prostoru večdimenzionalna in fluidna vrteča se geometrijska telesa.

Kaj se v taki knjigi zgodi s pesemskim subjektom, predvsem z ravnino lirskih protagonistk, katerih zgodbo smo lahko v drobcih sestavljali iz zbirke v zbirko? Zdaj ni več mogoče govoriti o gradnji trajnejše, otipljive lirske osebe. Subjekt izjave, večinoma ženskega spola, ki se tu pojavlja (bodisi osebni bodisi neosebni, individualni ali kolektivni), je zdaj le še efemer, točkoven, saj vznikne v posamični izjavi-vrstici, ki so v bralne enote združene aleatorično, in nato spet brž ponikne. Prvoosebnemu edninskemu in množinskemu subjektu izjave se pridružujejo še slovnično drugoosebni in tretjeosebni subjekti, izrazita večglasnost pa se okrepi z rabo mnogojezičja oziroma uvajanjem različnih diskurzov (tehničnega, informacijskega, medicinskega, matematičnega, biološkega idr.): na delu je za postmoderno liriko značilna izrazita notranja dialoškost in hitro menjajoče se afektivne in vrednostne perspektive. Sodba o skupni identiteti teh točkovnih subjektov na ravni ozkega pesniškega sveta posamezne izjave oziroma raztrgane asociativne mreže posameznih sklopov je prepuščena beročim, ki jim je, kot že vemo, zaupana kar največja stopnja sodelovanja pri konstruiranju teksta. Neka fluidna, drseča pesemska instanca pa se v *Konstelacijah* vzpostavlja na najvišji ravni posredovalnih instanc v pesmi, ravni, ki jo lahko imenujemo raven implicitne avtorice. Tu je mogoče vendarle zaslediti enotno voljo, da bi se do obisti fragmentiranemu, raztreščenemu bivanju, kjer je subjekt, rečeno z Nietzschejem, le še tok izjav, le še interpretacija, podelilo neko celovitost, ki se izrazi na oblikovni ravni, tj. v kompleksni arhitektoniki knjige. In ta volja združiti neujemljivo, večdimenzionalno, večsmerno in vse bolj virtualno dejanskost postmoderne v totaliteto knjige je najbrž modernistična gesta, s čimer se *Konstelacije* pozicionirajo na sam prelom med obema smerema.

Zadnjo zbirko, naslovljeno *Tebi v tišino*, je pesnica objavila enaindvajset let po prejšnji, vmes pa se le nekajkrat pojavila z revijalnimi objavami (Vegri 2001). Ker je izbor in (najbrž) tudi razpored pesmi pripravil Ivo Svetina in ne pesnica sama, je zbirko težko obravnavati na enak način kot preostale. Saša Vegri se pri koncu pesniške poti, ko naredi »obhod v času«, vrne k svojim pesniškim začetkom. Obnovljen je tradicionalni intimizem, le da je sam izvor pesniškega izrekanja scela drugačen; nebrzdani življenjski eros, ki je tedaj obvladoval vse ravni pesemskega subjekta, zdaj zamenja umirjena, preudarna, stoična drža do sveta in njegovega upovedovanja, temu ustrezna pa je tudi ritmična podoba, ki odseva novo dispozicijo pesemskega subjekta. Vsakdanja fragmentirana izjava, ki je v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* delovala kot katalog in je zamenjala bujno metaforično vezje prejšnjih zbirk, v *Konstelacijah* pa je bila postavljena v permutacijski stroj tako rekoč hiperteksta ali kosovelovskih besed v prostoru, se zdaj otrese vsega odvečnega, vendar ne gre v smer hermetične zgoščenosti, ampak v smer enostavnosti. Od velikopoteznosti koncepta *Konstelacij* so, se zdi, pretekli eoni, vmes so nove življenjske izkušnje drzno, lastne vrednosti zavedajočo se umetniško vizuro preobrazile v skromno izrekanje ključnih bivanjskih tem. Z vso močjo nastopi motiv smrti, ki sicer ni velikokrat eksplicitno poudarjena, ampak nenehno deluje kot senca iz ozadja, vendar brez predznaka zloveščosti; prej gre za senco, ki postaja bližnja. Te minimalistične pesmi, osvobojene razkošne teže bogate in inventivne metaforike, ki je osupljala v prvencu, in raznovrstnosti ritmike, so tudi počasno in tiho poslavljanje od življenja, obračanje k tišini, hoja k molku, s katerima se je avtorično pesniško bitje sicer vseskozi intenzivno ukvarjalo od začetka. Vendar je to zdaj tudi neka druga tišina, absolutna tišina onstran tega sveta, tišina, v kateri se zdaj nahaja »ti«, najbližji drugi lirske protagonistke. Zbirka je namreč poklon in ljubezensko šepetanje preminulemu življenjskemu sopotniku. *Tebi v tišino* ni avtorično najbolj dognano umetniško dejanje, je pa najbrž tisto, s katerim se pesnica približa najširšemu odraslemu bralstvu, saj gre za enostavne, iskrene pesmi z jasno sporočilnostjo.

V svoji poeziji je Saša Vegri prehodila dolgo pot. Začela je z mešanico intimizma in modernističnih nastavkov, njena poezija je nihala med novoromantičnimi in postromantičnimi značilnostmi pesemskega subjekta, v metaforizaciji pa je kombinirala impresionistične in ekspresionistične strategije. Sledila je

lirika visokega modernizma s tendenco dereferencializacije in – prek okrepljene estetike grdega – gradnje avtonomnejših pesniških svetov; pozicije pesemskega subjekta so različne (disociacija, razvrednotenje, tudi brisanje), neoadrealistični in neoekspresionistični pesemskimi postopki pa so okrepljeni zlasti v metaforizaciji. Nato se je zgodil preskok v bližino neoavantgardnih poetik ludizma in reizma z uvajanjem postopkov kataloga, dadaistične igre, ironije in montaže. V isti sapi je njen pesniški izraz sestopil v območje vsakdanjega govora, brž ko je začela kritizirati razmere sodobnega vsakdanjega življenja in s tem odprl prostor postmodernistični »majhni zgodbi«. S *Konstelacijami* je kot edina predstavnica svoje pesniške generacije dosegla vrhunec v območju neoavantgardne lirike, ki pa je – kot je namignil že Denis Poniž – hkrati tudi že eden od mejnikov slovenskega pesniškega postmodernizma (seveda če ta pojem razumemo z nekoliko drugačnih in širših izhodišč, kot so se uveljavili v slovenski literarni zgodovini). Pesnica bi se najbrž ob poskusu uvrstitve svoje poezije v tako ali drugačno rubriko obregnila, morda pa bi le pristala, da jo razumemo skozi njeno lastno pojmovanje »romantike«:

Moj pristop k pisanju je romantičen. Romantike pa ne jemljem kot »sluzasto solzavost« in »zamegljevanje« problemov. Romantična je moja drža k človeku in pojavom, ki me nikoli ne zadostijo samo v svoji empirični raziskanosti in raziskanosti v dejstvih. Za tem mi vedno ostaja slutnja drugačnosti, nova možnost drugega pogleda na te stvari in v principu mišljenje, drugačno od ostalih. (Vegri 2017: 111)

Njen opus ni edinstven le s poetološkega in literarnozgodovinskega vidika, temveč tudi glede na razvoj ženskega pisanja na Slovenskem. Saša Vegri od konca šestdesetih let vse bolj načenja teme, ki jih lahko označimo za feministične, to pa tako, da jo je ob Svetlani Makarovič mogoče razumeti kot pesnico, s katero slovenska poezija, ki jo pišejo ženske, vstopi v drugo in tretjo fazo ženskega pisanja po Elaine Showalter. Če literarna zgodovina poezije Saše Vegri doslej ni postavljala v središče pesniškega kanona, pa ima pesnica v kanonu »drugega spola« vendarle nezamenljivo vlogo izjemnega zgleda naslednjim rodovom pesnic, ki so si morale spričo odsotnosti ženskih glasov v uradni zgodbi slovenske poezije poiskati in stkati lastno matrilinearno tradicijo, na katero so se naslonile in se še naslanjajo, tudi ali predvsem pri obravnavi nekaterih tem in motivov, ki jih androcentrična tradicija ne more ali se jih loteva z drug(ačn)e pozicije. Domet te lirike pa sega, kot vsaka velika poezija, veliko dlje od vsakokratno zadanih okvirov refleksije o njej, njenih pogojev in možnosti.

Viri in literatura

Rokopisni viri

Zbirka rokopisov Saše Vegri. Hranijo pesničini dediči.

Škatla 8. Rumena mapa. Tipkopis. 9 obojestransko natipkanih listov A4, brez letnice: Spremna beseda. Humanizem kot prostor za pesem.

Viri in literatura

JUNG, CARL GUSTAV, 2003: *Človek in njegovi simboli*. Prevedla Ana Jelnikar. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KERMAUNER, TARAS, 1967: Spremna beseda. V: Saša Vegri: *Zajtrkujem v urejenem naračju*. Koper: Lipa. Str. 5–16.

KERMAUNER, TARAS, 1971: *Strukture v poeziji: raziskave pomenske strukturalne mreže*. Maribor: Obzorja.

KOS, JANKO, 1974: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana.

KRISTEVA, JULIA, 2005: *Revolucija pesniškega jezika*. Prevedel Matej Leskovar. Piran: Obalne galerije.

NOVAK POPOV, IRENA, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.

PATERNU, BORIS, idr., 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.

PIBERNIK, FRANCE, 1978: *Med tradicijo in modernizmom: pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.

POGAČNIK, JOŽE, idr., 2001: *Slovenska književnost*. 3. Ljubljana: DZS.

POGAČNIK, JOŽE, in FRANC ZADRAVEC, 1973: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.

PONTIŽ, DENIS, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.

SHOWALTER, ELAINE, 1977: The Female Tradition. V: Elaine Showalter: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press. Str. 5–36.

SVETINA, IVO, 2001: Iz molka v molk se pesem pne. V: Saša Vegri: *Tebi v tišino*. Ljubljana: Nova revija. Str. 45–61.

ŠALAMUN, TOMAŽ, 1989: *Poker*. Druga izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba.

VEGRI, SAŠA, 1958: *Mesečni konj*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

VEGRI, SAŠA, 1961: *Naplavljeni plen*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

VEGRI, SAŠA, 1967: *Zajtrkujem v urejenem naračju*. Koper: Lipa.

- VEGRI, SAŠA, 1977: *Ofelija in trojni aksel*. Koper, Trst: Lipa.
- VEGRI, SAŠA, 1980: *Konstelacije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- VEGRI, SAŠA, 2001: *Tebi v tišino*. Ljubljana: Nova revija.
- VEGRI, SAŠA, 2017: Refleksije ob pisanju. *Otrok in knjiga* 44, št. 100, str. 111–112 [prva objava: *Otrok in knjiga* 27/28, 1989)].
- VONČINA, GITA (ur.), 1995: *Pogovori s slovenskimi pesniki in pesnicami*. Radio Slovenija III. Program – program ARS. Ljubljana: Tiskarna RTV Ljubljana. Str. 247–264.
- ŽERJAL PAVLIN, VITA, 2008: *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Reizem in ludizem v korpusu slovenskih modernističnih besedil (1964–1972): empirični pogled

MOJCA ŠORLI, ANDREJKA ŽEJN

Gradivo našega oddaljenega branja (Moretti 2011: 10) v empiričnem pristopu so slovenska modernistična besedila, ki jih vsebuje specializirani literarni korpus Maj68, verzija 3.0 (gl. Juvan idr. 2024).¹ Empirični pogled se lahko zdi protisloven, saj je po eni strani ozek, usmerjen »le« na kvantitativni vidik, pri čemer so resda kvantificirane različne (izbrane) značilnosti besedil, po drugi strani pa je ta vidik zelo širok, saj nam omogoča, da zajamemo najširši možni nabor besedil. Korpus Maj68 3.0 je relativno majhen, kar bi lahko imeli z vidika »velikih podatkov«, na katerih je digitalna humanistika vsaj sprva utemeljevala nujnost svojega obstoja, tudi za slabost, vendar ima majhnost korpusa nedvomno tudi svoje prednosti. Res je, da je na primer aplikacija ali učenje jezikovnih modelov zaradi majhnega obsega razmeroma omejena, a naredi to korpus podatkovno obvladljiv, kar pomeni, da so pridobljeni empirični podatki zlahka preverljivi in kontekstualizirani. Prispevek začnemo s predstavitvijo nastajanja korpusa modernističnih besedil Maj68, verzija 3.0, na katerem so bile izvedene v nadaljevanju predstavljene različne kvantitativne analize, s katerimi smo poskusili odgovoriti na vprašanje, ali lahko z nizom izbranih jezikovnih značilnosti določimo prepoznavne razlike v neoavangardističnih reističnih in ludističnih tokovih, deloma tudi v primerjavi s predhodno kritično generacijo.

¹ Poglavje je nastalo v okviru raziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave (P6-0024), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Historiat korpusa Maj68: od 1.0 do 3.0

Korpus literarnih besedil Maj68, verzija 3.0, je najaktualnejša verzija korpusa, ki je nastajal v okviru projekta *Maj 68 v literaturi in teoriji: Zadnja sezona modernizma v Franciji, Sloveniji in svetu (Maj68)*.² Prva verzija korpusa (1.0) je bila objavljena leta 2021 (gl. Juvan idr. 2021), vsebovala je 874 dokumentov, tj. literarnih in zvrstno hibridnih besedil, ki so bila objavljena v študentskem časopisu *Tribuna* in reviji *Problemi* v letih 1964, 1968 in 1972. Temeljni kriterij za uvrstitev besedila v korpus je bil, da je to izvirno slovensko literarno avtorsko delo, s čimer so bili izključeni prevodi, komentarji, uvodniki ipd. V širokem naboru metapodatkov, s katerimi so opremljena besedila v korpusu,³ je tudi zvrstna uvrstitev, pri kateri sta bili poleg »klasičnih« literarnih zvrsti, poezije, proze in dramatike, v skladu z zvrstno in žanrsko inovativnostjo modernizma dodani še dve hibridni zvrsti, ki mešata poezijo in prozo oziroma literaturo in teorijo. Izhodiščna verzija korpusa je bila dopolnjena z novimi besedili iz letnikov 1970 in 1971 (verzija 2.0, gl. Juvan idr. 2022). Po istih kriterijih je bilo dodanih 647 novih izvirnih literarnih in hibridnih besedil iz obeh časopisov. Zadnja nadgradnja korpusa ni bila več kvantitativna, temveč kvalitativna. Opažanja specifik lastnih imen v modernističnih besedilih so pripeljala do trinivojske označevalne sheme s tremi osnovnimi kategorijami, in sicer lastna imena (imena likov, zemljepisna in stvarna imena), tuji jeziki in slovenske jezikovne varietete ter bibliografske navedbe (Žejn in Šorli 2023). Po tej shemi je bil korpus ročno označen in z vključenimi oznakami nadgrajen v verzijo 3.0 (gl. Juvan idr. 2024). Poleg že omenjene analize metapodatkov so bile na korpusu izvedene še analize imenskih entitet (prim. Šorli in Žejn 2022; Žejn in Šorli 2023), najnovejši rezultat (2025) pa je podatkovna zbirka lastnih imen LIMO68,⁴ tj. strukturiran seznam imen (likov), ki se pojavijo v korpusu, trenutno dostopen preko spletnega iskalnika.⁵

² Projekt je v letih od 2018 do 2021 vodil Marko Juvan z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

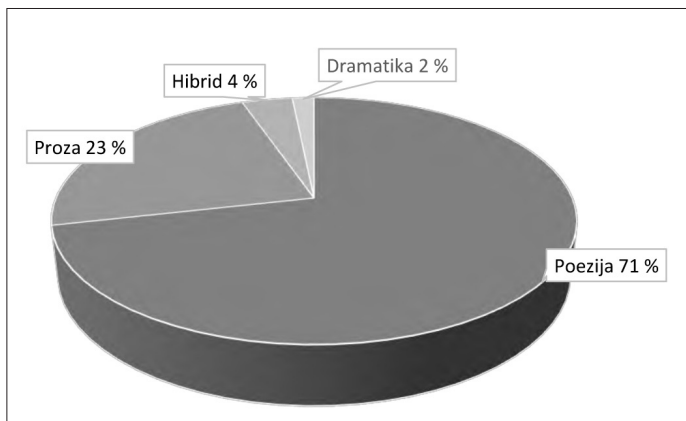
³ Med metapodatki so na primer prisotnost tujih jezikov in odmik od knjižne norme. O povednosti metapodatkov prve verzije korpusa gl. Juvan, Šorli in Žejn 2021: 60–65.

⁴ Vzpostavitev podatkovne zbirke je financirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovativno dejavnost RS v okviru raziskovalne strukture DARIAH.SI.

⁵ Iskalnik gostuje na platformi Streamlit (<https://iskalnik-po-bazi-lastnih-imen-maj68.streamlit.app/>).

Pesniški podkorporus korpusa Maj68 3.0

Poezija zavzema po številu besedil največji delež v korpusu, in sicer, kot je razvidno s Slike 1, kar 71,4 odstotka.



Slika 1: Delež besedil glede na zvrsti (po številu naslovov) v korpusu Maj68 3.0.

Vir: NoSke, korpus Maj68 3.0.

Toda skladen z dejstvom, da je poezija v primerjavi s prozo in drugimi zvrstmi običajno najmanj obsežna zvrst, je podatek, da je delež poezije glede na skupni obseg besedil po številu pojavnic, tj. številu besed skupaj z ločili, kljub velikemu deležu glede na število naslovov le 12-odstoten.⁶ V *Problemih in Tribuni* je v obdobju, ki ga pokriva korpus, prispevke različnih zvrsti objavilo 198 slovenskih avtorjev in avtoric, od tega jih je nekaj več kot polovica, in sicer 112, objavila različno število pesmi (gl. Tabela 1): 32, tj. 28 odstotkov, avtorjev po le eno pesem in 16, tj. 14 odstotkov, po dve pesmi. 22 avtorjev, tj. slabih 20 odstotkov, je objavilo po več kot 10 pesmi. Ta statistika osvetljuje ugotovitve Marijana Dovića (2021: 277), da so se z neoavantgardizmom – najpogostejše s (konkretistično) poezijo – v tistih letih poleg še danes znanih imen ukvarjali tudi številni drugi, danes neznani avtorji in avtorice.

⁶ Po tem merilu je na prvem mestu proza (67,8 odstotka), sledi dramatika (18,8 odstotka), manj obsežni kot poezija sta le hibridni zvrsti z 1,4-odstotnim deležem.

Tabela 1: Seznam prvih 50 (od skupno 112) avtorjev in avtoric poezije po številu objavljenih pesmi glede na korpus Maj68 3.0. Kar šestdeset pesmi (tretje mesto v razpredelnici) so različni avtorji objavili anonimno.

Avtor	Število pesmi	Avtor	Število pesmi
1 Tomaž Šalamun (1941)	74	26 Frančiška Buttolo (1943)	14
2 Andrej Medved (1947)	61	27 Ivan Volarič (1948)	14
3 [Neznani avtor]	60	28 Dane Zajc (1929)	14
4 Milan Jesih (1950)	49	29 Marjan Pungartnik (1948)	14
5 Ifigenija Zagoričnik (1953)	40	30 Denis Poniž (1948)	13
6 Milan Dekleva (1946)	39	31 Niko Grafenauer (1940)	12
7 Jože Olaj (1939)	36	32 Bojan Pisk (1933)	11
8 Franci Zagoričnik (1933)	34	33 Danilo Čelofiga	9
9 Ivo Svetina (1948)	31	34 Valentin Cundrič (1938)	8
10 Matjaž Kocbek (1946)	29	35 Ervin Fritz (1940)	7
11 Matjaž Hanžek (1949)	26	36 Orest Zagoričnik (1960)	7
12 Venko Taufer (1933)	26	37 France Vurnik (1933)	7
13 Iztok Geister (1945)	25	38 Jože Snoj (1934)	7
14 Vladimir Jerman	25	39 Božidar Bagola (1947)	7
15 Marijan Murovec	24	40 Doro Hvalica (1940)	6
16 Andrej Brvar (1945)	22	41 Karel Smolle (1944)	6
17 Tomaž Kralj (1951)	18	42 Gustav Januš (1939)	6
18 Vladimir Gajšek (1946)	18	43 Andrej Capuder (1942)	6
19 Uroš Kalčič (1951)	17	44 France Filipič (1919)	6
20 Pavel Lužan (1946)	16	45 Viktor Konjar (1935)	6
21 Rudi Miškot (1922)	16	46 Miha Avanzo (1949)	6
22 Majda Kne (1954)	16	47 Tone Stojko (1947)	6
23 Marko Kravos (1943)	15	48 Robert Ceglar	5
24 Ferdinand Miklavc (1948)	15	49 Vojin Kovač (1949)	5
25 Filip Robar Dorin (1940)	15	50 Franček Rudolf (1944)	5

Literarnovedna izhodišča

Kot je bilo zastavljeno v projektu *Maj68*, naj bi z analizo korpusa iskali odgovor na vprašanje, kaj lahko jezikoslovno-statistična analiza korpusa literarnih besedil pove o literaturi tega obdobja in kako lahko na novo interpretiramo literarnozgodovinske probleme z računalniško podprto lingvistično-statistično analizo korpusa literarnih besedil, objavljenih v tedanji študentski periodiki, *Tribuni* in *Problemih* (Juvan, Šorli in Žejn 2021: 59). Obe reviji sta nudili oporo slovenski neoavantgardi, ki se je razcvetela v desetletju 1965–1975 z vrhuncem med letoma 1968 in 1972, obenem pa sta bili odprti za teoretske in literarnoumetniške inovacije, med katerimi so bili eksperimenti z obliko in vsebino. Korpus vsebuje letnike 1968 ter 1971–1972, ko je bilo študentsko gibanje dolgega leta 68 na vrhuncu, in za primerjavo leto 1964, ko je oblast ukinila revijo *Perspektive* (Juvan b. l.), eno od revij, okrog katere se je zbirala t. i. kritična generacija s predstavniki pesniki Danetom Zajcem, Gregorjem Strnišo in Venom Tauferjem (prim. Novak 2024).

Na straneh *Tribune* in *Problemov* sta našla pot na tiskane strani dva izmed osrednjih slovenskih neoavantgardističnih tokov, reizem in ludizem.⁷ Prvi manifest umetniške skupine OHO, ki se uvršča v reistični tok (prim. Dovič 2021: 282; Novak 2024),⁸ sta Iztok Geister in Marko Pogačnik objavila v *Tribuni* decembra 1966. O širšem literarnovednem pomenu *Problemov* za reizem (prim. še Šuvaković 2021: 359) priča esej, ki ga je v tej reviji objavil umetnostni teoretik Taras Kermauner; v njem je v navezavi na pesniško zbirko Tomaža Šalamuna *Poker* (1966) v eseju *Samovolja do nič* (1966) poimenoval novo smer v razvoju slovenske literature res-izem (Kermauner 1967: 361) in kasneje reizem (Kermauner 1968: 200). Poleg tega je po Doviču (2021: 293) slovenski (pesniški) reizem dosegel vrhunec v zborniku *Katalog* (1968), ki je izšel kot posebna številka *Problemov*. Med reiste se poleg Tomaža Šalamuna prištevajo med drugimi še Iztok Geister, Marko Pogačnik, Aleš Kermavner, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Marko Švabič in Vojin Kovač - Chubby (prim. Dovič 2021: 293; Novak 2024).

⁷ Poskus delitve ustvarjalcev in ustvarjalk neoavantgarde na reiste in ludiste se opira na izbrano literaturo, iz katere je obenem mogoče povzeti tudi, da uvrstitve niso vedno enoznačne.

⁸ Skupina OHO je poleg jezikovnih izvajala tudi likovne eksperimente v smislu medumetnostne korespondence.

V posebni številki *Problemov*, *Problemi* 442, je bil objavljen esej Denisa Poniža z naslovom *O golem človeku*, ki velja za program skupine 442, usmerjene v ludistično poetiko. Za pripadnike te pesniške skupine »s številčnim imenom, ki je naraščalo, 441, 442 in 443«, veljajo poleg Poniža še Ivo Svetina, Ferdinand Miklavc, Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj in Andrej Brvar (Pavlič 2021: 303, Novak 2024). Ludistična besedila so pisali še avtorji zunaj tega kroga, tudi mnogi, katerih besedila se uvrščajo v reizem, med njimi Tomaž Šalamun, ki ravno zaradi zbirke *Poker* velja tudi za začetnika ludizma (prim. Juvan 2000: 272, 274).

Specifike empiričnega pristopa

Preden nadaljujemo h konkretnim analizam, navajamo izhodišča, s katerih v tem prispevku vpeljujemo empirični pogled:

1. Gradivo raziskave predstavlja nabor pesmi, ki so bile objavljene v obeh izbranih revijah, medtem ko so ostale dosedanje literarnovedne raziskave svoja spoznanja o posameznih avantgardnih pesniških opusih gradile zlasti na obravnavi pesniških zbirk, ki bolj specifično izražajo poetiko avtorja ali avtorice. Specifičen, tj. empiričen je torej ne le pogled, ampak tudi gradivo z vidika konteksta, časovnega obdobja (izbrani letniki) in medija (*Tribuna* in *Problemi*) objave.⁹ Predmet naših analiz je »zaključen in neponovljiv pojav«, kot je pesništvo *Tribune* označil Franci Zagoričnik v uvodu k antologiji *Tribuninega* pesništva 1965–1970.¹⁰ Podobno lahko ugotovimo za revijo *Problemi*, v kateri so se hitreje vključevali novi pogledi in dosežki pesništva, čeprav ne v tolikšni meri, kot v *Tribuni* tistega časa (Zagoričnik 1975: I).

2. Izhajamo iz jezikoslovnega zanimanja in predpostavke, da je literarni diskurz jezikovna izbira (žanra), prek katere lahko preučujemo jezikovne (pragmatične) učinke v službi pesniške govornice.

3. Gradivo analiz je zgolj semantična poezija, natančneje semantični del poezije (prim. Novak Popov 2021: 268) in ne tudi radikalne izpeljave presto-

⁹ S tega vidika je poveden podatek, da ima Vojin Kovač - Chubby kot legenda '68 tako malo enot.

¹⁰ Antologija *125 pesmi: antologija Tribuninega pesništva 1965–1970*, ki sta jo uredila Miha Avanzo in Franci Zagoričnik, je izšla leta 1975. Izbranih 125 pesmi količinsko predstavlja približno 30 odstotkov *Tribuninib* pesmi, ki so vključene v korpus Maj68.

panja iz semantike v likovno oziroma vizualno in zvočno semiotiko. Pojem semantike in semantičnega je rabljen v lingvističnem smislu kot ravni jezikoslovne analize, ne v opoziciji do semiotičnega in v okviru dveh redov pomenjanja po Benvenistu (1969, v Balžalorsky Antić, 2016: 49). Kot predlaga že Benveniste, je diskurz tista raven pomenjanja, ki združuje v sebi oboje (nav. d.: 66). Semantika je torej na tem mestu konceptualizirana široko, kot vse, kar nosi jezikovni pomen, ne glede na (ne)umetniškost besedila, ter izključujoč likovno in zvočno semiotiko, ki je lastna zgolj poeziji.

Stilometrična analiza

Primarno stilometrija velja za metodo določanja avtorstva besedil, v njenem metodološkem razvoju pa so postale stilometrične podobnosti osnova za različne klasifikacije, kot so žanrska klasifikacija (prim. Schöch 2004) ali stilna obdobja in smeri (prim. Jannidis in Lauer 2014: 33). Glede na uvodoma omenjeno »majhnost« korpusa se zlasti v zvezi s stilometrično analizo, deloma pa tudi s korpusnojezikoslovno analizo, zastavlja vprašanje minimalnega obsega besedila za relevantne rezultate kvantitativne analize. Po ugotovitvah enega vodilnih raziskovalcev na področju stilometrije, Macieja Ederja (2017), je zadostna minimalna količina besedilnih podatkov že 2.000 besed.¹¹ Medtem ko je Eder eksperimentiral na proznih besedilih, je bila v novejšem času stilometrija aplicirana tudi na pesemska besedila. Nagy (2024) na primeru stilometrične analize Ovidovih *Heroid* na vzorcu tudi manj kot 200 besed ugotavlja, da so sklepi, ki izhajajo iz stilometričnih analiz tako kratkih besedil, smiselni. Za našo stilometrično analizo je bil prvi kriterij število pesmi, ki jih je posamezni avtor objavil v *Tribuni* oziroma *Problemih*, pri čemer smo izločili avtorje in avtorice, katerih pesniški opus je obsegal manj kot 1000 besed; v korpusu Maj68 imajo le štirje od 21 avtorjev/-ic, ki izpolnjujejo ta kriterij, opus krajši od 2000 besed (gl. Tabela 2).¹²

¹¹ Eder (2017) izpostavi, da je za določena besedila sicer treba uporabiti daljše vzorce, obenem pa tudi pri zelo dolgih vzorcih ne dobimo vedno odgovora na vprašanje avtorstva.

¹² Kriteriju 1000 + besed na primer ne zadosti poezija Iztoka Geistra, ki je po številu pesmi v korpusu na 13. mestu, dovolj obsežen opus pa ima Pavle Lužan, ki je po številu pesmi na 20. mestu (gl. Tabela 1).

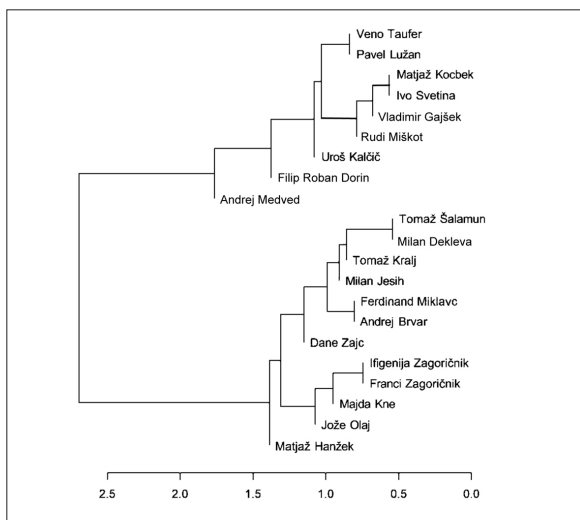
Tabela 2: V stilometrično analizo vključeni avtorji in avtorice, razporejeni glede na obseg opusa v korpusu.

Avtor	Število pesmi	Število besed
Tomaž Šalamun (1941)	74	28866
Franci Zagoričnik (1933)	34	12424
Ivo Svetina (1948)	31	9637
Matjaž Kocbek (1946)	29	7031
Andrej Brvar (1945)	22	6350
Andrej Medved (1947)	61	5726
Milan Jesih (1950)	49	4151
Veno Taufer (1933)	26	3840
Vladimir Gajšek (1946)	18	3821
Ferdinand Miklavc (1948)	15	3759
Tomaž Kralj (1951)	18	3367
Milan Dekleva (1946)	39	3233
Matjaž Hanžek (1949)	26	2880
Ifigenija Zagoričnik (1953)	40	2743
Jože Olaj (1939)	36	2642
Dane Zajc (1929)	14	2624
Pavel Lužan (1946)	18	2132
Rudi Miškot (1922)	16	1781
Uroš Kalčič (1951)	17	1243
Majda Kne (1954)	16	1238
Filip Robar Dorin (1940)	15	1010

Eden od že obstoječih literarnih modelov, predstavljen v uvodnem poglavju, ki ga je mogoče povezati z empirično analizo, je uvrstitev avtorjev in avtoric v različne smeri znotraj neoavantgarde oziroma v tokove pred neoavantgardo. Imena v razpredelnici so po večini znani predstavniki dveh neoavantgardističnih struj, reizma in ludizma, ter kritične generacije: iz skupine *reistov* so na seznamu Tomaž Šalamun, sicer znan tudi kot začetnik ludizma, in Franci Zagoričnik, avtorja na vrhu lestvice po količini objav, ter Ifigenija Zagoričnik. Druga okvirna skupina je skupina avtorjev, povezana preko skupine 442 (oz. 441, 443): Milan Jesih, eden vidnejših predstavnikov *ludizma*, Ferdinand Miklavc, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Andrej Brvar in Ivo Svetina. Tretjo skupino izrišeta predstavnika *povojne kritične generacije*, Veno Taufer in Dane

Zajc, slednji z bistveno manj obsežnim opusom. Zunaj teh kategorij ostajata Andrej Medved, ki ga Novak (2024) označi za samohodca in borca za nov pesniški jezik, in Milan Dekleva, pisec haikujev, ter še nekaj drugih avtorjev.

V stilometrični analizi so bile vse pesmi enega avtorja ali avtorice iz korpusa združene v en dokument, nato pa je bila izvedena analiza v programu R studio s paketom Stylo. Ker so analizirana besedila krajša, je bila izvedena primerjava med avtorji na podlagi 50 najpogostejših besed. Rezultati te analize (gl. Sliko 2) prikažejo bližino avtorskih stilov: bližje kot sta si, bolj kot sta slogovno povezana avtorja, bližje sta si veji, na kateri sta prikazana.



Slika 2: Rezultati analize pesniških opusov izbranih avtorjev in avtoric iz podkorpusa poezije.

Slika 2 ponuja več ugotovitev:

– Po podobnosti stila se oblikujeta dve skupini, ki sicer ne sovpadata s prej opisano okvirno delitvijo na tri jedrne skupine avtorjev, katerih gradivo je vključeno v raziskavo; sicer je mogoče zaznati obrise reistične skupine v spodnjem delu slike – po tem analitičnem pristopu je Šalamun torej bližje reizmu –, v zgornjem pa obrise ludistične, vendar pa ta delitev ni ravno enoznačna.

– Če pogledamo podrobneje, so bližnje stilne podobnosti prej izjema kot pravilo: kar nekaj avtorjev izkazuje specifičen stil, ki se po tej analizi le ohlapno ali sploh ne povezuje z drugimi: še najbolj tu izstopa – pričakovano – Andrej Medved v zgornji skupini, nekoliko manj pa tudi Matjaž Hanžek v spodnji skupini ter nato avtorji in avtorica, postopoma razporejeni proti levi strani slike, in sicer Filip Robar Dorin in Uroš Kalčič ter Jože Olaj in Majda Kne, manj znani v slovenski literarni zgodovini, obenem pa tudi avtorji z najmanj obsežnim opusom.¹³

– Podobnosti med stili, ki pa so razvidne, so tako pričakovane kot nepričakovane: če začnemo zgoraj, je prikazana podobnost med Venom Tauferjem, predstavnikom starejše kritične generacije, obenem pa tudi ludističnim pesnikom, in Pavlom Lužanom, enem od avtorjev, ki se niso pridružili osrednjim tokovom neoavantgarde. Ferdinand Miklavc in Andrej Brvar, ki ju je analiza postavila tesno skupaj, veljata za pripadnika iste ustvarjalne skupine, verjetno nepričakovana je sorodnost med Tomažem Šalamunom, obenem reistom in ludistom, in Milanom Deklevo, ki se je v tem obdobju pesniško profiliral z zbirko haikujev *Mushi mushi* – sedemnajst haikujev je tudi v korpusu. Zagotovo najmanj presenetljiva je povezanost stilov Francija Zagoričnika in Ifigenije Zagoričnik, ki sta bila družinsko povezana.

Korpusna analiza oblikoskladnje v poeziji korpusa Maj68 3.o

V drugem delu prispevka sledijo korpusnostilistične analize oblikoskladnje v poeziji izbranih avtorjev in avtoric v korpusu Maj68 3.o. Drugače od stilometričnih analiz, ki temeljijo zlasti na funkcijskih ali nepolnopomenskih besednih vrstah, so te v večji meri odvisne od polnopomenskih besed in mehanizmov semantičnega »pomenjanja«. Najprej podamo širši kontekst oblikoskladnjskih značilnosti pri razširjenem krogu avtorjev, navedenem uvodoma, iz katerega za začetek ne izključimo njihove proze. Nekateri posamezniki so se ves čas izmikali kategorizaciji, bodisi zaradi svoje manjše vidnosti (denimo M. Kne, I. Zagoričnik) ali izrazite slogovne specifikke, ki je ni bilo mogoče priličiti obsto-

¹³ Možno je, a ne nujno, da je njihova individualnost na sliki posledica manj obsežnega korpusa.

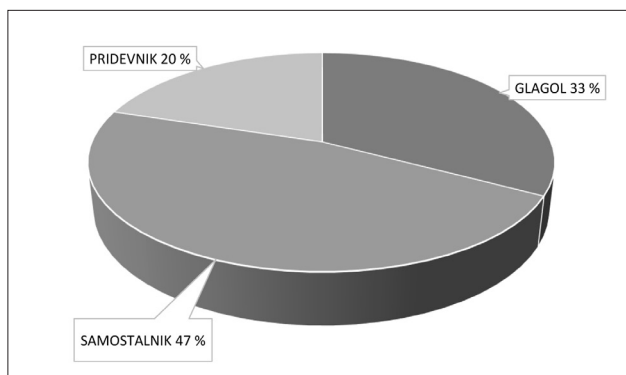
ječim kategorijam, na primer Dekleva, čigar specifičen slog je zaznala tudi stilometrična analiza v prvem delu prispevka. Zavedajoč se določene, čeravno literarnovedno uokvirjene arbitrarnosti apriorne delitve avtorjev v navedene podskupine, se želimo tu vnaprejšnjim klasifikacijam odreči v zameno za morebitne nove uvide na podlagi rabe jezika in njegovih formalnih značilnosti. Izhajajoč iz razmerja med rabo besednih vrst v celotnem korpusu Maj68 3.0 se osredotočimo na poezijo in podkorpuse po avtorjih: ugotavljamo relativni delež samostalnikov, pridevnikov in glagolov ter morebitne izstopajoče vzorce te rabe pri posameznih avtorjih in avtoricah; znotraj glagolske rabe so zanimivi deleži, ki jih zavzemajo posamezne glagolske osebe (1., 2. in 3. oseba ednine). V okviru formalnih struktur in omejujoč se, kot rečeno, na semantični segment poezije raziskujemo t. i. n-grame, tj. nize polnopomenskih besednih vrst (samostalniške, pridevniške, glagolske in kombinacije), ki bodo po predvidevanjih pokazali tendence bodisi k – pogojno rečeno – statični »samostalniškosti« ali bolj dinamični »glagolskosti« ter različnih kombinacijah teh osnovnih besednih vrst s pridevnikom. Na podlagi tega bo mogoče potencialno sklepati o vlogi besednih vrst pri vzpostavljanju lirskega subjekta, če izhajamo iz predpostavke, da se ta pomembno uresničuje prek skladnje. Vsa iskanja smo izvedli v iskalniku NoSketchEngine¹⁴ (NoSke) tako, da smo iskalne pogoje v obliki »korpusnega poizvedovalnega jezika« (CQL) kombinirali z ustreznimi podkorpusi. Treba je poudariti, da so za povsem dokončne statistične analize podatki preskromni in med seboj preveč različni po obsegu, vendar so za informativni vpogled v oblikoskladenjske značilnosti besedil kljub vsemu dragoceni.

Analiza: Samostalniki, pridevniki in glagoli

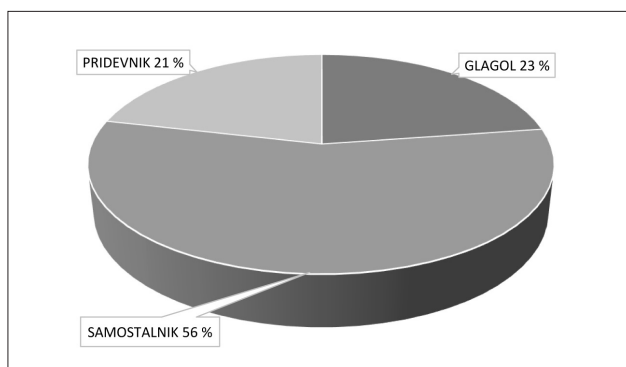
Namen v tem delu analize je primerjati rabo posameznih besednih vrst in razmerij med njimi v celotnem korpusu, v poeziji in pri posameznih avtorjih. Merjenje relativne pogostnosti samostalnikov in pridevnikov pokaže naslednje rezultate: v celotnem korpusu je delež samostalnikov 47 %, glagolov 33 % in pridevnikov 20 %. Znotraj podkorpusa poezije pa samostalniškost še nekoliko bolj prevladuje (s 56 %), pridevniki in glagoli so enakomerneje razporejeni: prvih je 21 %, drugih pa 23 %.¹⁵

¹⁴ <https://www.clarin.si/noske> (Rychlý 2008).

¹⁵ V referenčnem korpusu Gigafida 2.0 (1.109.441.592 besed) je to razmerje primerljivo, zlasti med samostalniki in pridevniki (koef. 2,69 vs. 2,35), pa tudi med samostalniki in glagoli (koef. 1,74 vs. 1,42).

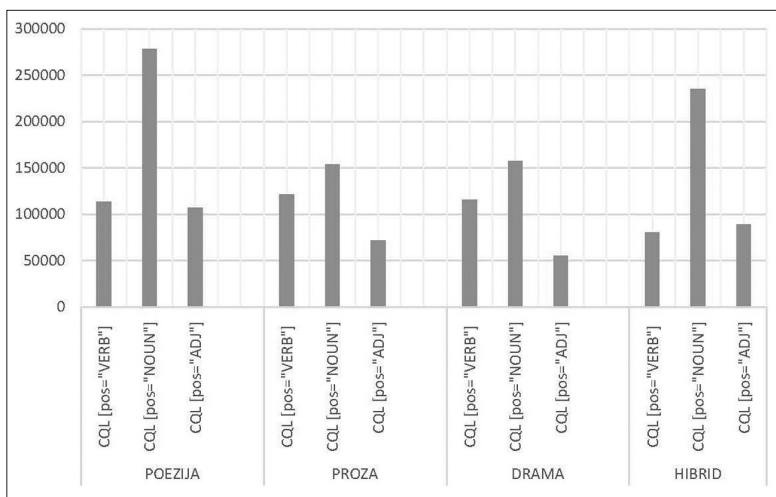


Slika 3: Deleži besednih vrst v celotnem korpusu Maj68 3.0.



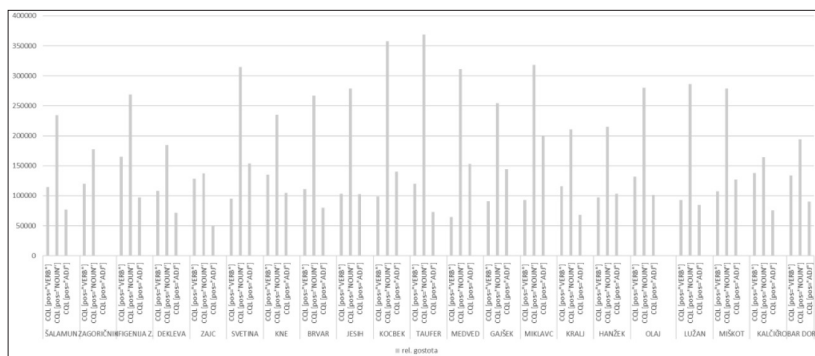
Slika 4: Deleži besednih vrst v podkorpusu poezije Maj68 3.0.

Na spodnjem prikazu vidimo razmerja po besednih vrstah glede na besedilno zvrst oziroma žanr. Pričakovano so besedne vrste razporejene najbolj neenakomerno v poeziji in hibridni literaturi, kjer izrazito prevladuje samostalnik, v prozi in dramatiki pa je razporeditev osnovnih besednih vrst kljub še vedno najpogostejšemu samostalniku enakomernejša, zlasti se približa glagol.



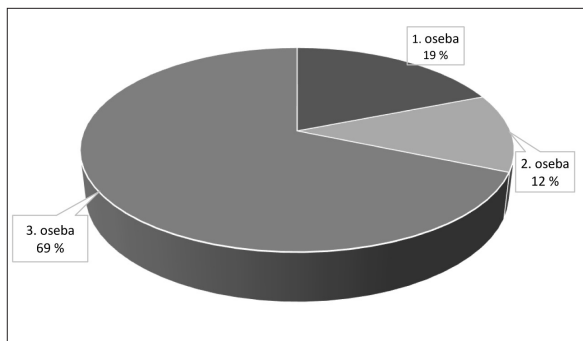
Slika 5: Delež besednih vrst glede na podkorpuse po žanrih Maj68 3.0.

Nadalje smo raziskovali samostalniškost, kot jo pokaže zgoščenost tovrstnih oblikoskladenjskih nizov in ki bi jo morda po konvenciji izraziteje pričakovali v reistični (in konkretistični) poeziji. Samostalniško zgoščenost smo znova najprej izmerili v besedilih zgoraj navedenih avtorjev, tokrat vključno s prozo, z namenom, da bi zajeli morebitne razlike med njimi že na splošni ravni literarnega diskurza: Šalamun, Zagoričnik, I. Zagoričnik, Dekleva, Zajc, Svetina, Kne, Brvar, Jesih, Kocbek, Taufer, Medved, Gajšek, Miklavc, Kralj, Hanžek, Olaj, Lužan, Miškot, Kalčič in Robar Dorin. V naboru so avtorji in dve avtorici, ki jih tradicionalno uvrščamo vsaj v tri uvodoma omenjene pesniške tokove. Osnovna hipoteza je, da je mogoče na podlagi rabe besednih vrst zaznati (obliko)skladenjske tendence posameznega pesniškega izraza, zlasti ker je v modernizmu forma bolj odprta za nepredvidljive jezikovne reprezentacije. Upoštevane vrednosti posameznega vzorca so normalizirane (pogostnost vzorca na milijon besed, t. i. relativna gostota), da so rezultati medsebojno primerljivi; različni avtorji in avtorici imajo namreč v korpusu različno število in zlasti obseg besedil. Slika 6 prikazuje razporeditev treh ključnih polnopomen-skih besednih vrst po avtorjih:



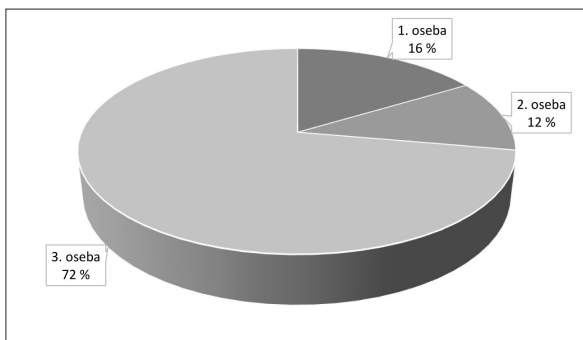
Slika 6: Relativna pogostnost samostalnika (NOUN), pridevnika (ADJ) in glagola (VERB) po avtorjih, Maj68 3.0 (NoSke, Relative density).

Iz gornjega prikaza je mogoče dokaj hitro ugotoviti, da je pri vseh avtorjih in obeh avtoricah najpogostejša besedna vrsta samostalnik, očitne razlike pa so v medsebojnih razmerjih in odstopanjih. Samostalnik najbolj izrazito prevladuje pri Tauferju, Kocbeku in Svetini. Druga najpogostejša besedna vrsta je pri dobri polovici glagol, razen pri Svetini, Kocbeku, Medvedu, Gajšku, Miklavcu, Hanžku in Miškotu, kjer je izrazitejši pridevnik. Najmanjši delež glagola je pri Medvedu. To je orientacijska točka, s pomočjo katere smo prepoznali avtorje z najbolj izstopajočimi vzorci oblikoskladnje, namreč Tauferja, Svetino in Kocbeka. V razmerjih med besednimi vrstami odstopa predvsem Taufer, pri katerem samostalnik izrazito prevladuje na račun glagola in pridevnika. Najbolj enakomerna in v tem smislu podobna je distribucija besednih vrst pri Šalamunu, Deklevi, Zajcu, Kralju, Hanžku, Kalčiču in Robar Dorinu. Pri glagolu smo najprej ugotavljali razmerja med rabami glagolskih oseb, torej 1., 2. in 3. osebe ednine, saj je bila predpostavka, da lahko prav ti podatki prispevajo k razumevanju vzpostavljanja pesniškega subjekta pri posameznih avtorjih in avtoricah. Najprej smo izmerili pojavnost glagolov v posameznih slovnicih oseb v celotnem korpusu (Slika 7), nato primerjalno na podkorpusu poezije (Slika 8), nato znotraj tega še s primerjavami na naboru izbranih štirih avtorjev in dveh avtoric.



Slika 7: Delež glagolskih oblik v 1., 2. in 3. osebi ednine v celotnem korpusu Maj68 3.0.

Na ravni celotnega korpusa je največ glagolov v 3. osebi (69 %), sledi 1. oseba (19 %), nato 2. (12 %) oseba; razmerja med glagolskimi oblikami gredo v podkorpusu poezije še izraziteje v prid v 3. osebi (gl. Sliko 8).



Slika 8: Delež glagolskih oblik v 1., 2. in 3. osebi ednine v podkorpusu poezije Maj68 3.0.

V poglobljenih analizah se v nadaljevanju omejimo na šest izbranih avtorjev in avtoric poezije v sestavi Milan Dekleva, Ifigenija Zagoričnik, Ivo Svetina, Majda Kne, Venó Taufer in Tomaž Šalamun, ki izpolnjujejo kriterij minimalnega obsega (1000 besed) in ki tradicionalno pripadajo trem pesniškim smerem analiziranega korpusa, ter njihove medsebojne primerjave. Omejitev na manjšo skupino je nujna, saj smo analize zaradi njihove specifičnosti v večjem delu morali izvesti ročno. V analizo smo vključili dva izstopajoča

avtorja, Tauferja in Svetino, Šalamuna kot v korpusu daleč najbolj zastopane avtorja, Deklevo kot samosvojega pesnika, ki ga ni bilo mogoče zares uvrstiti v nobeno od tradicionalnih kategorij, ter I. Zagoričnik in Kne kot manj raziskani avtorici, ki sta v šestdesetih letih delovali pretežno v krogu moških kolegov. Splošna ugotovitev glede rabe glagolskih oseb je, da večina največ uporablja tretjeosebne oblike glagola, nato prvoosebne, daleč najmanj pa drugoosebne. Po rabi glagola v 1. osebi ednine, merjeno v relativni gostoti, najbolj izstopata Kne in I. Zagoričnik, sledi Taufer, nato vrednosti precej padejo s Svetino in med seboj primerljivima Šalamunom in Deklevo.

1	☐ ① Kralj Matjaž: 1...	sto pada hitim stojim bežim zadnjo stran	zaprem	s tabo visoka ljubezen in bela pod mostor
2	☐ ① Potovanje oddo ...	iradi sebe ampak sem zaradi tebe luknja	nisem	zgoraj nisem spodaj nisem vstran sem ka
3	☐ ① Kralj Matjaž: 1...	estetskih resnic vic devic ne ljubim samo	ljubim	grad stoji dver zeva pada most reka drvi
4	☐ ① Potovanje oddo ...	I v breg je pot krvava in čez most na hrib	grem	na pokopališče če le morem vsako leto ol
5	☐ ① Potovanje oddo ...	isi zgoraj nisi spodaj nisi vstran si kamor	padam	odkoder padam ko rastem ko rastem ne
6	☐ ① Kralj Matjaž: 2...	osrečilo zaradi slabega spomina nosim ti	prinesem	kakor velika sva oba žetev žrtev dar v nje
7	☐ ① Potovanje oddo ...	na pokopališče če le morem vsako leto	obiščem	ta grob in plačam za oskrbo ali vsakr
8	☐ ① Kralj Matjaž: 2...	navajaj nisem ura spomin odpira dežnik	mislim	na zvonic mladosti ura popoldneva na pa
9	☐ ① Potovanje oddo ...	stran si kamor padam odkoder padam ko	rastem	ko rastem ne gor ne dol ne vstran ker nis
10	☐ ① Iz prigod (1970...	čem na zdravje roka ni prazna za prste	držim	pol brata kamna Prva stran v zvezku je bi

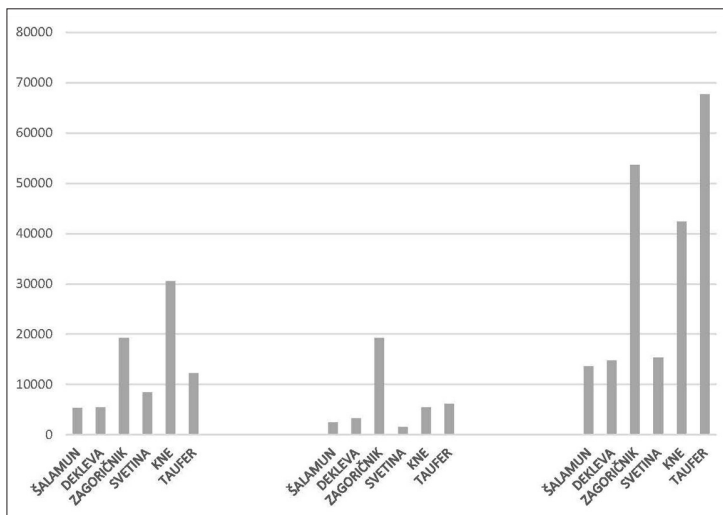
Slika 9: Konkordance za 1. glagolsko osebo v podkorpusu poezije pri V. Tauferju.

Daleč največ glagolov v 2. osebi najdemo pri I. Zagoričnik, sledita Taufer in Kne, nato Dekleva, Šalamun in z najmanj pojavitvami Svetina.

☐ ① Borges (1972) •...	aka mediteranska skala, da na njej lahko	spečeš	zrezek, pred predlinicami lovijo levi meso
☐ ① Potovanje oddo ...	vstran je kamor padaš odkoder padaš ko	rasteš	ko rasteš ne gor ne dol ne vstran ker nisi
☐ ① Montanara: 2 (1...	stane sled na hrbtu zleknjen s stopali se	igraš	<name>Simonides</name>zastonj si ljub
☐ ① Gora morskih de...	adaj se obrneš, postelja, in mlada lipa mi	podaš	pest letečih volnenih otrok. Gol vonjam m
☐ ① Rob: Moj lubi ...	ie skači saj je še dan saj tudi ti zehaš kaj	delaš	nič vse skrivate pred mano kot bi bila garj
☐ ① Modro: 1 (1970) ...	› kot bi sekal skale drobil čeljusti in kričal	daj	bog da se najem, da sem tvoja postava d
☐ ① Lijak (1968) • ...	skrajnosti in pričetek. Zbežim s katedra.	daj	še enkrat. MOLK. daj mi molk. molka ima
☐ ① Borges (1972) •...	name>reče: oči vrtiš kot torpedo, preden	parkiraš	. Res je,<name>Američani</name>vrtijo
☐ ① Popevke: Mushi...	celota. Monotonija opija osenčena okna.	Ostani	. 17 pesmi po 17 zlogov. forma haiku: 5, 7
☐ ① O, jutro (1972)...	an, o, jutro! Jahaj na konju, lezi na konju,	reci	konju, da boš hodil z njim vzporedno, razj

Slika 10: Konkordance za 2. glagolsko osebo v podkorpusu poezije pri I. Zagoričnik.

Po rabi 3. osebe je prvi Taufer, kmalu za njim I. Zagoričnik na drugem in Kne na tretjem mestu, sledi Dekleva, nato dokaj izenačena Svetina in Šalamun (gl. sliko 11).



Slika 11: Raba glagolskih oseb (1. oseba, 2. oseba, 3. oseba)
v poeziji izbranih avtorjev in avtoric.

Ti podatki odražajo razmerja, kakršna pokažejo že podatki o splošni rabi glagolskih oblik, namreč nadpovprečno rabo glagola pri obeh pesnicah. Podatki so relevantni, saj govorijo neposredno o načinih vzpostavljanja lirskega subjekta, ki je lahko prvoosebni ali pa se vzpostavlja skozi druge jezikovne mehanizme; razkriva lahko denimo dialoškost 2. osebe, preslikavo jaza v tretje osebe ali razpršitev jaza v predmetno stvarnost.

N-grami ali »večgrami«

Nadalje se posvetimo analizi pogostnosti n-gramov pri šestih izbranih avtorjih in avtoricah poezije, brez vnaprejšnjih predpostavk o slogu. Raziskave formalne strukture, kot so n-grami ali »večgrami«, so posebej primerne za poezijo, kjer so skladenjska, poetičnemu diskurzu primerna pravila razrahljana ter ne sledijo nareku običajnih ali standardnih slovničnih pravil in jezikovnih praks in/ali konvencij. Gre za prepoznavanje pogostih vzorcev nizanja besed na podlagi

njihove kategorialnosti, na katere se vežejo posebni diskurzivni učinki (Louw in Milojković 2018). Izvorni koncept sodi na področje obdelave naravnega jezika (NLP) in ima ključno vlogo pri prepoznavanju vzorcev in razmerij znotraj besednih nizov.¹⁶ Med osnovne naloge prepoznavanja večgramov sodi zajetje ožjega konteksta in semantike znotraj besednih zaporedij, to pa omogoča subtilnejše razumevanje jezikovnih mehanizmov. Poleg tega so večgrami pomembno orodje za razvrščanje besedil in analizo sentimenta,¹⁷ saj pomagajo prepoznati pomenske vzorce, prek katerih jezik vzpostavlja različne kategorije, med drugim »sentiment« ali »čustveni ton«, in podatke o slogu avtorja ali avtorice na oblikovni in skladenjski ravni. Glede na svojo formalno naravo so ti vzorci pogosto, a ne povsem prekrivni z leksikalnimi oziroma pomenskimi enotami običajnega nepesemskega jezika, a predstavljajo sodeč po nekaterih raziskavah temelj višjih čustvenih konotacij, saj »zajamejo individualnost človeka kot tudi njegovo predstavitelstvo o svetu« (Mendhakar in Dakhar 2023: 125). Zlasti v reističnem in ludističnem tipu poezije, ki niza verige samostalnikov, pridevnikov in glagolov v ne nujno smiselno stavčno skladnjo, je takšna metoda lahko nadpovprečno učinkovita, saj predpostavlja podobno odzadno logiko – nizanje besed izbranih besednih vrst, ki ne sledi vedno logičnim ali pričakovanim pomenskimi povezavam.¹⁸ Da gre za vzorce, lastne predvsem poeziji, je razvidno že iz osnovne statistične slike pogostnosti samostalniških štirigramov¹⁹ po žanrih:

Items, 4/3 total frequency					
	Text.text_type	Frequency	Relative in text type ?	Relative density ? ↓	
1	☐ poezija	445	2,915.32	783.46%	***
2	☐ hibrid	1	55.01	14.78%	***
3	☐ proza	27	31.34	8.42%	***

Slika 12: Pogostnost štirigramov *samostalnik – samostalnik – samostalnik – samostalnik*.

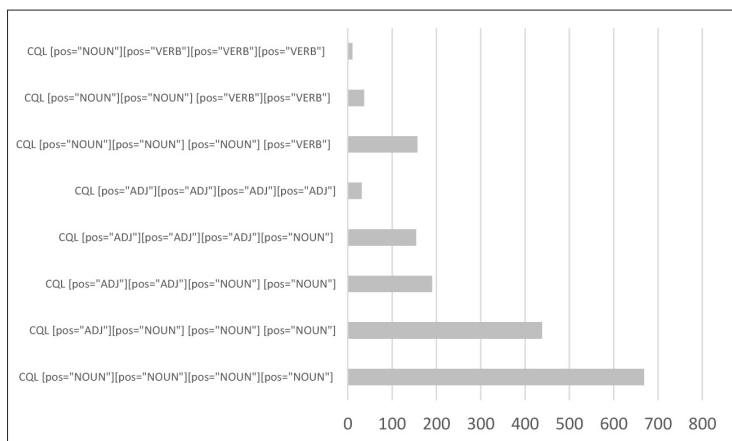
¹⁶ N-grame lahko sicer raziskujemo na več ravneh, tipično na ravni znaka, besede, besedne vrste in skladenjske strukture.

¹⁷ V računalniškem jeziku pomeni »sentiment« izraženo čustvo oz. čustveno obarvano jezikovno rabo, ki je pomembno orodje za semantično analizo poezije.

¹⁸ Pomanjkljivost tovrstnega raziskovanja je v relativno visokem odstotku napačnih oblikoskladenjskih oznak kot posledici avtomatskega oblikoskladenjskega označevanja, vendar so takšna odstopanja v statistični obdelavi besedil običajna oz. neizogibni vidik strojne obdelave podatkov, ki ga je treba upoštevati pri interpretaciji podatkov. Toda novi uvidi, ki jih s »štetjem« pridobimo, lahko odtehtajo morebitne napake pri metapodatkovnem označevanju.

¹⁹ »Štirigram« pomeni niz štirih zaporednih besed, v našem primeru izbranih besednih vrst.

Upoštevajoč relativno gostoto sledi hibridni žanr, nato proza, v dramatiki pa se štirigrami ne pojavijo. Za orientacijo primerjamo štirigrame v celotnem korpusu in podkorpusu poezije Maj68 3.o. Odločili smo se, da predstavimo analizo štiribesednih nizov – kombinacij samostalnika, pridevnika in glagola –, saj ti omogočajo večjo diferenciacijo vzorcev kot sosledja dveh (bigrami) ali treh (trigrami) besed.²⁰ Razvrščanje štirigramov temelji na kriteriju relativne pogostnosti tako v celotnem korpusu kot v opusih posameznih avtorjev. Na sliki 13 z rezultati pojavnosti izbranih štirigramov za celotni korpus Maj68 3.o vidimo, da je najpogostejši štirigram *samostalnik–samostalnik–samostalnik–samostalnik* (668,69 na mil.), sledi *pridevnik–samostalnik–samostalnik–samostalnik* (438,19 na mil.), nato še *samostalnik–samostalnik–samostalnik–glagol* (190,38 na mil.), za tem pa vrednosti strmo padejo.²¹

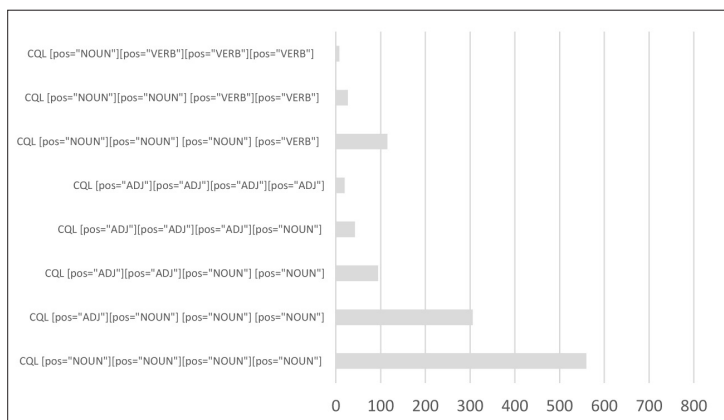


Slika 13: Relativna pogostnost štirigramov v celotnem korpusu Maj68 3.0.

²⁰ Bi- in trigrami smo analizirali za kombinacije zgolj samostalnikov in pridevnikov, a jih tu ne navajamo zaradi omejitev prostora.

²¹ Primerjave temeljijo na vrednostih t. i. relativne gostote (na milijon), ki jo statistično orodje izračuna tako, da absolutno pogostnost pojavnic v izbranem besedilnem tipu deli z velikostjo besedilnega tipa, pri čemer gre v tem primeru za raznovrstne, vsebinsko povedne metapodatke, npr. raven formalnosti, spol, leto izida, publika, recepcija ipd., ne zgolj za oblike besedil oz. klasične besedilne žanre (Stubbs 1996).

Morda ni presenetljivo, da pri oblikoskladenjskih vzorcih, torej zaporedjih posameznih besednih vrst, v podkorpusu poezije ni izrazitega odstopanja od celotnega korpusa, kot kažejo podatki. Ker formalnih vzorcev v obliki večgramov v standardnih in proznih besedilih niti ne bi pričakovali, lahko sklepamo, da vidimo v tabelah in grafih obakrat podatke za poezijo. Na prvem mestu je spet *samostalni*–*samostalni*–*samostalni*–*samostalni* (560,13 na mil.), na drugem pa *pridevnik*–*samostalni*–*samostalni*–*samostalni* (306,03 na mil.). Edina razlika, ki jo velja omeniti, je v poeziji nekoliko večji odstotek štirigrama s tremi samostalniki in glagolom (114,86 na mil.) kot tistega z dvema pridevnika in dvema samostalnika (94,4 na mil.), ki se zamenjata na tretjem in četrtem mestu.



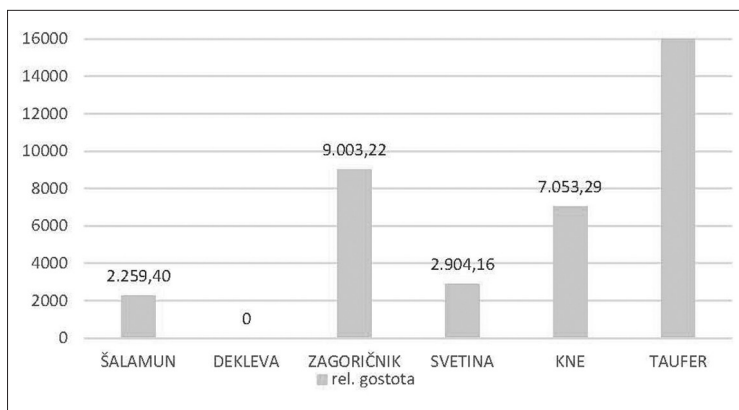
Slika 14: Relativna pogostnost štirigramov v podkorpusu poezije Maj68 3.0.

Sicer v obeh, torej celotnem korpusu in podkorpusu poezije izrazito prevladujejo štirigrami z večinsko samostalniško sestavo. Tako je najpogostejši štirigram *samostalni*–*samostalni*–*samostalni*–*samostalni*, takoj za tem pa *pridevnik*–*samostalni*–*samostalni*–*samostalni*, torej kombinacija pridevnika in treh samostalnikov, ki sledijo. Na tretjem in četrtem mestu je znova štirigram, v katerem prevladuje samostalni, tokrat v kombinaciji z glagolom: *samostalni*–*samostalni*–*samostalni*–*glagol*. Ta jasen trend posredno potrjuje predvidevanja, da je samostalniškost oziroma neposredno nizanje samostalnikov bistvena poteza modernistične poezije, še zlasti reistične in ludistične.

N-grami in slogovne posebnosti

Iz rezultatov sklepamo o slogovnih tendencah v pesniškem jeziku, najprej po posameznih n-gramih, nato po posameznih avtoricah in avtorjih z ožjega seznama:

Za štirigram *samostalnik–samostalnik–samostalnik–samostalnik*, ki ga ponazarja zgled [...] *nestrpnost čaka se samo na pisk piščali srečne številke vino steklo cisterne start za dimom se kadi dim zadimi ozadje videno* [...] (I. Zagoričnik, 1953), najdemo največjo gostoto zadetkov pri Tauferju, I. Zagoričnik in Kne, v tem vrstnem redu. Pri Deklevi takšnih zadetkov ni, relativno skromni so pri Svetini in Šalamunu.

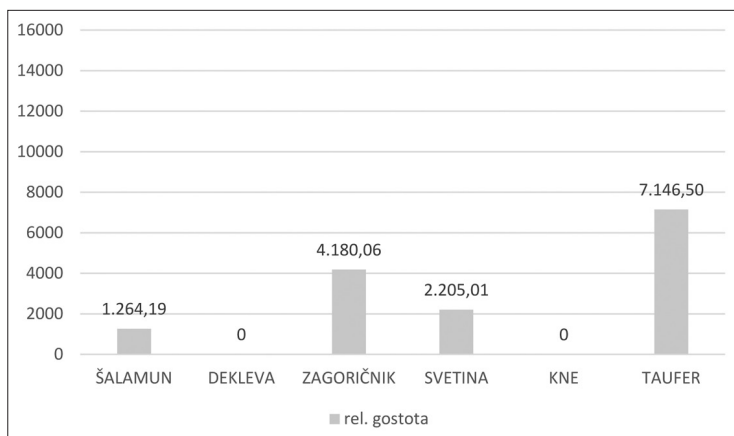


Slika 15: Štirigram *samostalnik – samostalnik – samostalnik – samostalnik* po avtorjih.

items, 69 total frequency)			
	Word	Frequency	Relative [?]
1	☐ rastlin rud seznam talcev	1	0.79 ...
2	☐ staranje robca upor čajev	1	0.79 ...
3	☐ izgub kataster rastlin rud	1	0.79 ...
4	☐ dobička izgub kataster rastlin	1	0.79 ...
5	☐ vsote spočetje spomina ura	1	0.79 ...
6	☐ preprih ptic brisanje naočnikov	1	0.79 ...
7	☐ spispek knjig dobička izgub	1	0.79 ...
8	☐ oblakov staranje robca upor	1	0.79 ...
9	☐ časa luč klica tema	1	0.79 ...
10	☐ mape islanda izbruh mleka	1	0.79 ...

Slika 16: Naključnih deset štirigramov *samostalnik – samostalnik – samostalnik – samostalnik* pri V. Tauferju.

Pri tem pa velja ob strani za primerjavo dodati, da beležimo pri Svetini največjo, pri Šalamunu pa drugo največjo pogostnost bigrama *pridevnik–samostalnik* v ožjem naboru avtorjev in avtoric. Povsem enako razmerje, čeprav pričakovano s precej manj zadetki, je zabeleženo za trigram *pridevnik–pridevnik–samostalnik*. Največja pogostnost štirigrama *pridevnik–samostalnik–samostalnik–samostalnik*, denimo [...] *naštevaje grebov klicanje pod orožje pred sodnika stvari po imenu na slepo izklicavanje rokov stvari v kroženju izklicavavec* (V. Taufer, 1968) ali [...] *V mokri travi je cvetela dlaka, skodrana obleka ust življenja. V tem mesu so že bila moja semena!* (I. Svetina, 1968), je zopet pri Tauferju, na drugem mestu je I. Zagoričnik, na tretjem Svetina in na četrtem Šalamun. Pri Deklevi in Kne ni zadetkov.

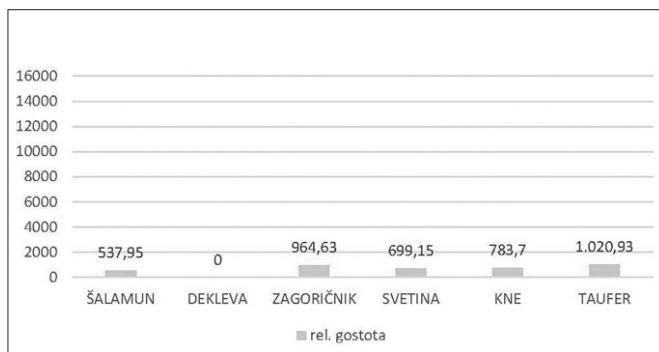


Slika 17: Štirigram *pridevnik – samostalnik – samostalnik – samostalnik* po avtorjih.

(13 items, 13 total frequency)				
	Word	Frequency	Relative ?	
1	☐ SLOVENSKA PARA Stopnja kulture	1	0.79	...
2	☐ živčno upogibanje prstov nestrpnost	1	0.79	...
3	☐ zeleni smrček tačke tifus	1	0.79	...
4	☐ srečne številke vino steklo	1	0.79	...
5	☐ izvirni tekst pregnanstvo misel	1	0.79	...
6	☐ prosta volja barv seminar	1	0.79	...
7	☐ univerzitetno mesto spopad študentov	1	0.79	...
8	☐ Apolonovega voza konec sestanka	1	0.79	...
9	☐ pritlikavih škrtov zahvala človeku	1	0.79	...
10	☐ debel obraz donne marine	1	0.79	...

Slika 18: Naključnih deset štirigramov *pridevnik – samostalnik – samostalnik – samostalnik* pri I. Zagoričnik.

Štirigram z dvema pridevnikoma in dvema samostalnikoma v nizu *pridevnik–pridevnik–samostalnik–samostalnik*, denimo [...] *vedute sanjam v vodi z limbarske gore moji spomini počivajo v živem srebru starost preživelega prvo tresenje hrbtenice otroška misel /.../* (I. Svetina, 1968), izkazuje sicer manjšo pogostnost, zopet najbolj pri Tauferju in I. Zagoričnik, blizu tudi Kne in Svetina, nato Šalamun, Dekleva pa je spet brez zadetkov.



Slika 19: Štirigram *pridevnik – pridevnik – samostalnik – samostalnik* po avtorjih.

(16 items, 16 total frequency)

	Word	Frequency	Relative ?
1	☐ oprani beli kosmi kruha	1	0.79 ...
2	☐ najlepših slovenskih besed stran	1	0.79 ...
3	☐ plašno platinasto kožo rož	1	0.79 ...
4	☐ preživelega prvo tresenje hrbtenice	1	0.79 ...
5	☐ skrita razodeta skrivnost lepote	1	0.79 ...
6	☐ pijanim mesečnega pigmenta perila	1	0.79 ...
7	☐ zatlačene brezdelne roke morilca	1	0.79 ...
8	☐ srebrove zelene bolečine gozda	1	0.79 ...
9	☐ težkim zaspanim obrazom pečata	1	0.79 ...
10	☐ uležani otroški strugi življenje	1	0.79 ...

Slika 20: Naključnih deset štirigramov *pridevnik – pridevnik – samostalnik – samostalnik* pri I. Svetini.

Tudi štirigram s tremi pridevniki in enim samostalnikom, *pridevnik–pridevnik–pridevnik–samostalnik*, na primer *kajti poljublja jih na tisoče v vsakem trenutku na tisoče odvečnih nepotrebnih upognjenih hrbtov izpreženih na tisoče bolnih in golih škodljivih poljublja z nežnostjo sekire* (I. Zagoričnik, 1964), po pričakovanju ni zelo pogost. Znova je na prvem mestu Taufer, na drugem I. Zagoričnik, na tretjem Svetina, Kne in Dekleva brez štirigramov.



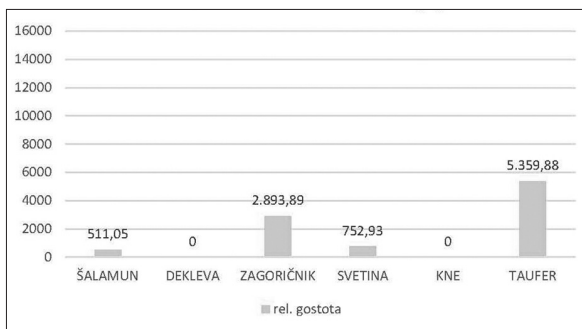
Slika 21: Štirigram *pridevnik – pridevnik – pridevnik – samostalnik* po avtorjih.

Najmanj pogost, tako rekoč neobstoječ je štirigram s samimi pridevniki, *pridevnik–pridevnik–pridevnik–pridevnik*, kar je prav tako pričakovano. Ta in prejšnji vzorec sta zaradi nizkega števila absolutnih pojavitev statistično nerelevantna za primerjalno analizo.



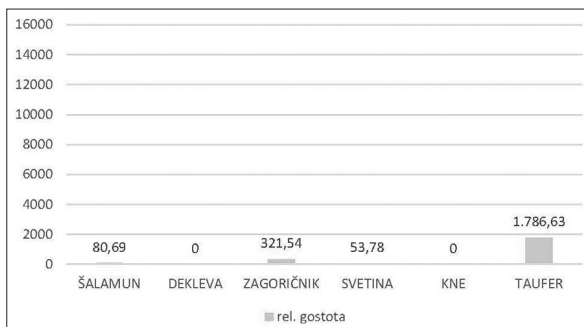
Slika 22: Štirigram *pridevnik – pridevnik – pridevnik – pridevnik* po avtorjih.

Vrednosti se ponovno povzpnejo pri štirigramu s tremi samostalniki in glagolom, *samostalnik–samostalnik–samostalnik–glagol*, denimo [...] *mokri strazarji mokri so kamni na jezike se seseda blato vdrť je volkast mešalnik papige vreščijo v vrtovih kletvice bratov čofotajo stopinje oblakov* [...] (V. Taufer, 1968), kjer se ponovi prevladujoči vzorec s Tauferjem na prvem in I. Zagoričnik na drugem mestu, sledi Svetina, dokaj blizu mu je tokrat Šalamun.



Slika 23: Štirigram *samostalnik – samostalnik – samostalnik – glagol* po avtorjih.

Vrednosti znova padejo pri štirigramu *samostalnik–samostalnik–glagol–glagol*, kot na primer v [...] *Pensilvanija brez tebe črka P ostane samo še žavbica aquamarin nastlati namazati zakaj vse sloni na pakeljcih* (T. Šalamun, 1964), kjer odstopa le Taufer, mnogo nižja pa je pogostnost tega štirigrama pri I. Zagoričnik na drugem mestu in zanemarljiva pri Šalamunu in Svetini.



Slika 24: Štirigram *samostalnik – samostalnik – glagol – glagol* po avtorjih.

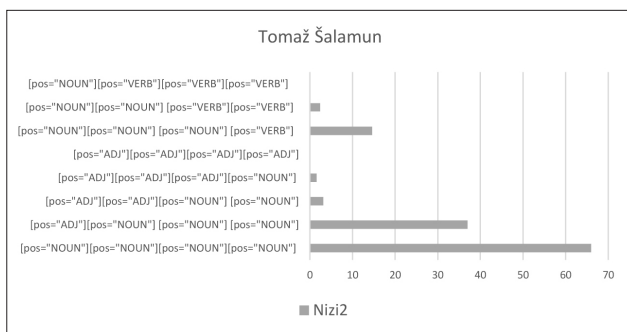
Še izraziteje in pričakovano padejo vrednosti pri štirigramu s tremi glagoli in enim samostalnikom v začetnem položaju (*samostalnik–glagol–glagol–glagol*), na primer [...] *govori govorim govori govoriva govori čisto nebo ostale stvari kot zvezde žejni oblaki govorim govoriva govorim govori govorim* (I. Zagoričnik, 1972), kjer sta sicer z minimalnimi pojavitvami ponovno v ospredju Taufer in I. Zagoričnik, pri ostalih se štirigram ne pojavlja.



Slika 25: Štirigram *samostalnik – glagol – glagol – glagol* po avtorjih.

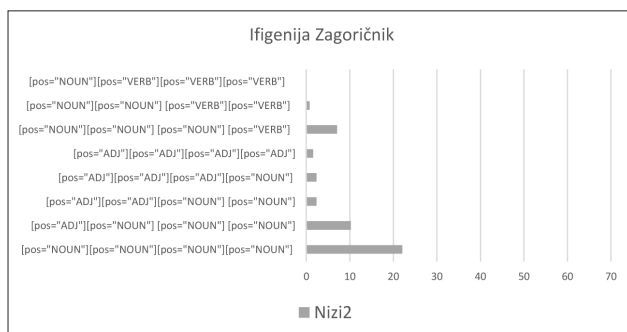
Slogovne posebnosti glede na distribucijo štirigramov po posameznih avtorjih

Če smo zgoraj primerjali stile intertekstualno, torej med avtorji, se v nadaljevanju osredotočimo na intratekstualno analizo in primerjavo znotraj besedil posameznega avtorja ali avtorice: pri Šalamunu je najpogostejši »izključno samostalniški« štirigram, sledi niz s tremi samostalniki in pridevnikom, nato še s tremi samostalniki in glagolom:



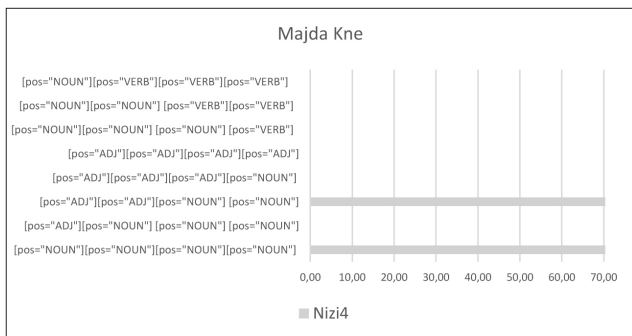
Slika 26: Distribucija štirigramov pri T. Šalamunu.

Prevladujejo torej nizi z najmanj tremi samostalniki. Tako kot pri večini, ni pojavitev niza s štirimi pridevniki, prav tako tudi niza samostalnika in treh glagolov. Tudi z intratekstualne perspektive je mogoče pri Šalamunu potrditi izrazit samostalniški slog. Prav tako ima I. Zagoričnik največ pojavitev za izključno samostalniški štirigram, pojavijo pa se tudi nizi s pridevnikom. Najmanj uporablja nize z glagolom, razen takšnega, ki ima en sam glagol v družbi treh samostalnikov.



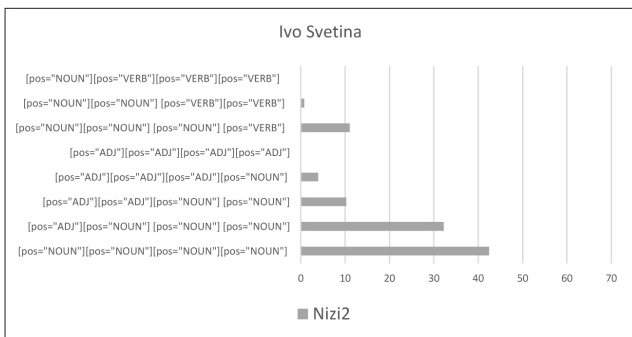
Slika 27: Distribucija štirigramov pri I. Zagoričnik.

Poezija Majde Kne ne izkazuje pridevniških ali glagolskih štirigramov, zabeleženi so zgolj samostalniški in samostalniško-pridevniški nizi, ki izrazito prevladujejo (prek vrednosti 70). Najpogostejši je niz z enim pridevnikom in tremi samostalniki, sledi izključno samostalniški niz.



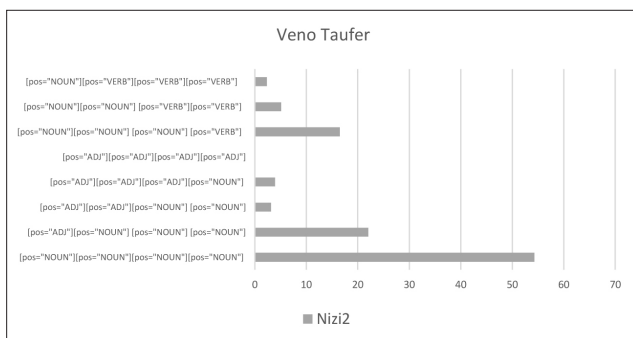
Slika 28: Distribucija štirigramov pri M. Kne.

Raba štirigramov je med vsemi pri Kne najmanj razpršena, z izjemo Dekleve, kjer ni bil zabeležen noben od obravnavanih štirigramov. Drugače je pri Svetini, ki ima prav tako na prvem mestu izključno samostalniški niz, sledi niz z enim pridevnikom in tremi samostalniki ter niz z glagolom in tremi samostalniki; skoraj enako je razmerje pri Šalamunu. Raba štirigramov je tu dokaj razpršena, kar kaže na večjo raznovrstnost besednih vrst.



Slika 29: Distribucija štirigramov pri I. Svetini.

Tudi pri Tauferju gre za dokajšnjo oblikoskladenjsko razpršenost, zastopani so vsi tipi nizov razen izključno pridevniškega, najbolj izstopa tudi pri njem izključno samostalniški niz. Glagolskost in pridevniškost sta bolj uravnoteženi kot pri nekaterih drugih avtorjih in avtoricah.



Slika 30: Distribucija štirigramov pri V. Tauferju.

Diskusija

Izkazano izrazito samostalniškost besedil je mogoče povezati z jedrnimi slogovnimi potezami reistične in ludistične poezije. Največjo relativno pogostnost samostalnika v poeziji kaže tudi pregled po žanrih znotraj korpusa Maj68 3.0 in pregled relativne pogostnosti po avtorjih z razširjenega seznama. Predvsem pa ugotavljamo največjo zgoščenost samostalnika v večgramih, ki smo jo izmerili pri izbranih šestih avtorjih in avtoricah. Korpus kot celota kaže, merjeno v relativni gostoti, največji delež 3. glagolske osebe, še bolj izrazito v podkorpusu poezije, najmanjši pa 2. glagolske osebe. Rezultat je morda na prvi pogled presenetljiv, a po drugi strani potrjuje odmik od tradicionalne pesemske strukture — pesnici Zagoričnik in Kne sicer izstopata pri rabi glagola v vseh osebah ednine, najbolj izrazito pri 1. osebi ednine (Kne) in 2. osebi ednine (I. Zagoričnik), pa tudi pri 3. osebi, kjer je sicer najvišje Taufer, sledi I. Zagoričnik, nato Kne. Če lahko rabi 1. osebe pripišemo raven največje intimnosti, pa nakazuje 2. oseba večjo dialoškost. Posredno to potrjujejo rezultati za osebne zaimke (vzporedno merjenje), ki podobno kažejo odstopanja pri I. Zagoričnik in Kne. Slednja ima, gledano intratekstualno, sorazmerno največ 1. osebe, I. Zagoričnik pa dokaj izenačeno 3. in 2. osebe. A tuje raziskave navajajo, da so še bolj kot podatki o pogostosti oziroma gostoti besednih vrst relevantni podatki o razmerjih med njimi. Empirično smo ugotovili, da raba samostalnika nesorazmerno prevladuje pri vseh avtorjih (Slika 6), le pri manjšini bolj sorazmerno z glagolom in pridevnikom (Zajc, Dekleva, Kalčič, Robar Dorin). Z vidika žanra so besedne vrste razporejene najbolj neenakomerno v poeziji in hibridni

literaturi, kjer izrazito prevladuje samostalni. Ti rezultati so zanimivi tudi v kontekstu žanrskih raziskav o oblikoskladnji v leposlovnih in neleposlovnih besedilih, ki dokaj konsistentno kažejo prevlado glagolov, zaimkov in prislovov v prvih ter samostalnikov in pridevnikov v drugih (npr. Cao in Fang 2009; Rittman in Wacholder 2008, v Mendhakar in Dakhar 2023: 125), medtem ko za poezijo ni podobnih dokončnih sklepov.

Kljub relativno majhni absolutni pogostnosti štirigramov je mogoče izluščiti nekatere vzorce, ki bi lahko govorili o slogovni bližini ali oddaljenosti v pesniškem izrazu med avtorji. Najbolj denimo izstopata Taufer na prvem in I. Zagoričnik na drugem mestu z najvišjimi vrednostmi pri večini štirigramov, pri čemer sta si glede na rabo nepolnopomenskih besed slogovno dokaj oddaljena. Ta podatek je precej zanesljiv, saj ne more biti posledica golega obsega njunih besedil, po katerem je izmed šestih avtorjev Taufer šele na tretjem, I. Zagoričnik pa na petem mestu. Obstaja še možnost, da ju pri večgramih statistika potiska više zaradi določene specifičnosti njune besedilnosti. V luči tukajšnjih podatkov bi bilo smiselno nadalje raziskovati to konsistentno bližino oblikoskladnje med Tauferjem in I. Zagoričnik, prav tako morebitne povezave med Tauferjevim (skladenjskim) odstopanjem in njegovo pripadnostjo kritični generaciji pesnikov. Nizko izkazano stopnjo rabe štirigramov pri nekaterih pa bi lahko pripisali preferenci do standardnih skladenjskih vzorcev, na primer bigrama *pridevnik*–*samostalni*, kot so pokazale vzporedne analize. To nakazuje, da so bili nekateri modernistični avtorji, denimo Šalamun in Svetina, bolj konservativni v eksperimentiranju z oblikoskladnjo kot nekateri njuni sodobniki, denimo Taufer. Ne glede na opazne razlike v relativni pogostnosti pri večini štirigramov so v ospredju isti avtorji, to so Taufer, Svetina, Šalamun in I. Zagoričnik, medtem ko pri Deklevi tovrstnih vzorcev skoraj ni moč zaznati. Sklepali bi lahko, da ima avtor raje standardno skladnjo, kar bi ga slogovno umeščalo med tradicionaliste. Poezija Majde Kne ne izkazuje pridevniških ali glagolskih štirigramov, zabeleženi so zgolj samostalniški in samostalniško–pridevniški nizi, to pa je zanimivo glede na podatek, da je sorazmerno med najbolj aktivnimi uporabniki glagola na splošno. Tudi to nakazuje na bolj tradicionalno skladnjo, je pa treba upoštevati, da je po številu besedil na spodnji meji.

Kot je (intratekstualno) razvidno iz rabe posameznih štirigramov, je pri Šalamunu izrazito višja pogostnost nizov, v katerih prevladujejo samostalniki, tako v kombinaciji s pridevnikom kot glagolom. To se odraža tudi primerjalno

z drugimi avtorji in avtoricama, torej intertekstualno. Svetina podobno kot Kne izrazito preferira izključno samostalniške štirigrame, takoj zatem pa kombinacijo enega pridevnika in treh samostalnikov – ta dva vzorca izstopata bolj kot pri nekaterih drugih avtorjih.

Z zaporednim nizanjem istih besednih vrst v skladnji sicer najpogosteje oziroma največ eksperimentirata Taufer in I. Zagoričnik, sledita Svetina in Šalamun. To je povedno, če upoštevamo širše sprejete literarnozgodovinske opredelitve, po katerih bi morali, kot opisano v prvem delu, Šalamuna in I. Zagoričnik uvrstiti med reiste, Svetino in Kne med ludiste, Tauferja pa med kritične pesnike. Primerjava s podobnostmi in razlikami, kot jih kaže stilometrična analiza, navaja na nekatere podobne sklepe in potrjuje bližino med Šalamunom, Svetino in Tauferjem. Obenem je videti, da sta I. Zagoričnik in Kne po rabi zlasti pridevniških nizov, ki jih druge ni zaslediti, nekoliko bolj oddaljeni od moškega jedra avtorjev. Največje stilno odstopanje pa je pri Deklevi, ki je stilometrično povsem blizu Šalamunu, po rabi večgramov v pesniškem diskurzu pa se kaže kot najbolj samosvoj, odmaknjen od vseh šestih avtorjev in avtoric.

Sklepne ugotovitve

Stilometrična analiza, ki primerja avtorje glede na rabo funkcijskih besed, izriše dve pesniški skupini, ki ju lahko le pogojno opredelimo kot reistično in ludiistično, saj je med jedrne avtorje ludizma in reizma v rezultatih analize pomešanih več različnih avtorjev in avtoric, ki so opredeljeni kot pripadniki različnih pesniških usmeritev. Podobno iz korpusnojezikoslovne in korpusnostilistične analize polnopomenskega besedišča izhaja, da na podlagi oblikoskladenjske izvedbe, z izjemo splošne visoke stopnje samostalniškosti, posameznim avtorjem in avtoricam ni mogoče pripisati slogovnih značilnosti, ki bi izhajale iz njihove pripadnosti imenovanim pesniškim tokovom. Uporaba nizov s specifičnim zaporedjem besednih vrst, t. i. n-gramov oziroma večgramov, ni razkrila razlik, temveč predvsem podobnosti med avtorji iz različnih skupin, denimo med Tauferjem in I. Zagoričnik. Verjetno je, da bi analiza semantičnih polj ali topik pri istih avtorjih lahko ponudila bolj razlikovalne rezultate. Lahko bi rekli, da odigra raba besednih vrst v pesniškem diskurzu določeno vlogo pri vzpostavljanju sloga, saj glagolskost, samostalniškost ali pridev-

niškost, zlasti če so izrazite, proizvajajo različne pesniške učinke in emotivne pomen, denimo ustvarjanje pomenske odprtosti ali fluidnosti in podobno. Če je ludizem oznaka za »igriv« pristop k poeziji, temelječ na igri z jezikovnimi sredstvi, lahko njegovo prisotnost pri Šalamunu potrdimo z oblikoskladnjo, a hkrati posebnosti, vsaj z besedili v korpusu Maj68 3.o v še večji meri izkazuje tudi Taufer kot pripadnik kritične generacije. Glede na ugotovitev, da o vzpostavljanju lirskega subjekta – če ga pojmuje v njegovi tradicionalni obliki kot zgolj »govorno instanco« (Balžalorsky Antić 2016: 55) –, ni mogoče najti jasnih vzporednic z rabo polnopomenskih besednih vrst, glagolskih oseb, osebnih zaimkov itd., pa bi morda lahko tvegali sklep, da se subjektivacija v poeziji obravnavanih avtorjev in avtoric dogaja večplastno, tudi s pomočjo učinkov, ki jih proizvaja poigravanje z leksikalnimi in oblikoskladenjskimi prvinami jezika in odstopanjem od skladenjske norme. Iz vseh analiz lahko sklepamo na relativno visoko samosvojost avtorskih stilov na ravni semantične poezije, obenem pa ugotovimo, da se posamezne smeri znotraj avantgarde zagotovo v veliki meri osmišljajo in medsebojno razločujejo prek programov, manifestov ter konceptualnih utemeljitev takratnih pesniških tokov.

Literatura

- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2016: Kako pomenja pesem: Benveniste, Meschonnic, Michaux. *Primerjalna književnost* 39, št. 2, str. 49–69.
- BENVENISTE, ÉMILE, 1969: *Économie, parenté, société. Le Vocabulaire des institutions indo-européennes I*. Paris: Éditions de Minuit.
- CAO, JING, in ALEX CENGYU FANG, 2009: Investigating Variations in Adjective Use Across Different Text Categories. *Advances in Computational Linguistics, Journal of Research in Computing Science* 41, str. 207–216.
- DOVIĆ, MARIJAN, 2021: »Reizem« v slovenski neoavantgardni literaturi in umetnosti. V: Juvan (ur.) 2021, str. 277–302.
- EDER, MACIEJ, 2017: Short Samples in Authorship Attribution: A New Approach. *Digital Humanities Conference (2017)*. <https://dh2017.adho.org/abstracts/341/341.pdf> (dostop 12. 12. 2024).
- EDER, MACIEJ, JAN RYBICKI in MIKE KESTEMONT, 2016: Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis. *R Journal* 8, št 1, str. 107–121.
- JANNIDIS, FOTIS, in GERHARD LAUER, 2014: Burrows's Delta and Its Use in German Literary History. V: Matt Erlin in Lynne Tatlock (ur.): *Distant Readings:*

- Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*. Rochester: Camden House. Str. 29–54.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Vezi besedila*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- JUVAN, MARKO (ur.), 2021: *Med majem '68 in novembrom '89: transformacije sveta, literature in teorije*. Ljubljana: Založba ZRC.
- JUVAN, MARKO, b. l.: Kvantitativna analiza bibliografskih in analitičnih metapodatkov o literaturi *Tribune* in *Problemov* (1964, 1968, 1972). https://maj68.zrc-sazu.si/wp-content/uploads/2021/12/Analize-metapodatkov-Maj-68_05_12_21.pdf (dostop 27. 2. 2025).
- JUVAN, MARKO, ANDREJKA ŽEJN, MOJCA ŠORLI, LUCIJA MANDIĆ, ANDREJ TOMAŽIN, ANDRAŽ JEŽ, VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ in TOMAŽ ERJAVEC, 2021: *Corpus of 1968 Slovenian literature Maj68 3.0*. CLARIN.SI data & tools. Ljubljana: ZRC SAZU. <http://hdl.handle.net/11356/1970> (1.0 <http://hdl.handle.net/11356/1430>; 2.0 <http://hdl.handle.net/11356/1491>).
- JUVAN, MARKO, MOJCA ŠORLI in ANDREJKA ŽEJN, 2021: Interpretiranje literature v zmanjšanem merilu: »oddaljeno branje« korpusa »dolgega leta 1968«. *Jezik in slovstvo* 66, št. 4, str. 55–76.
- KERMAUNER, TARAS, 1967: Samovolja do nič (Odlomek iz premišljevanja ob poeziji Tomaža Šalamuna). *Problemi* 5, št. 51, str. 349–373.
- KERMAUNER, TARAS, 1968: *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja.
- LOUW, BILL, in MARIJA MILOJKOVIĆ, 2018: *Corpus Stylistics as Contextual Prosodic Theory and Subtext*. Amsterdam: John Benjamins.
- MENDHAKAR, AKSHAY, in H. S. DAKHAR, 2023: Parts-of-Speech (PoS) Analysis and Classification of Various Text Genres. *Corpus-based Studies across Humanities* 7, št. 1, str. 99–131.
- MORETTI, FRANCO, 2011: *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Prevedel Jernej Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis.
- NAGY, BENJAMIN, 2023: Some stylometric remarks on Ovid's *Heroides* and the *Epistula Sapphus*. *Digital Scholarship in the Humanities* 38, št. 3, str. 1183–1199.
- NOVAK, BORIS A., 2024: Pesniška avantgarda kot tribuna študentskega gibanja. V: *Locutio* 131, XXVIII. <https://www.locutio.si/index.php?no=131&clanek=4268> (dostop 12. 12. 2024).
- NOVAK POPOV, IRENA, 2021: Heterogenost slovenske pesniške neoavantgarde. V: Juvan (ur.) 2021, str. 255–275.
- PAVLIČ, DARJA, 2021: V imenu svobode: pesniški ludizem Milana Jesiha. V: Juvan (ur.) 2021, str. 303–316.

- RITTMAN, ROBERT, in NINA WACHOLDER, 2008: Adjectives and Adverbs as Indicators of Affective Language for Automatic Genre Detection. V: *AISB 2008 Convention Communication, Interaction and Social Intelligence* 2, str. 65–72. University of Aberdeen: The Society for the Study of Artificial Intelligence and Simulation of Behaviour.
- RYCHLÝ, PAVEL, 2008: Manatee/Bonito-A Modular Corpus Manager. V: Petr Sojka in Aleš Horák (ur.): *Recent Advances in Slavonic Natural Language Processing. Second Workshop on Recent Advances in Slavonic Natural Language Processing, RASLAN*. Brno: Masaryk University. Str. 65–70.
- SCHÖCH, CHRISTOF, 2014: Corneille, Moliere et les autres. Stilometrische Analysen zu Autorschaft und Gattungszugehörigkeit im französischen Theater der Klassik. V: Christof Schöch in Lars Schneider (ur.): *Literaturwissenschaft im digitalen Medienwandel*, Beihefte zu Philologie im Netz. 7, str. 130–157.
- STUBBS, MICHAEL, 1996: *Text and Corpus Analysis: Computer-Assisted Studies of Language and Culture*. Oxford: Blackwell.
- ŠORLI, MOJCA, in ANDREJKA ŽEJN, 2022: Annotation of Named Entities in the May68 Corpus: NEs in modernist literary texts. V: Darja Fišer in Tomaž Erjavec (ur.): *Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika: zbornik konference = Proceedings of the Conference on Language Technologies and Digital Humanities*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino. Str. 187–195. https://nl.ijs.si/jtdh22/pdf/JTDH2022_Proceedings.pdf (dostop 13. 12. 2024).
- ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO, 2021: Med novo senzibilnostjo in transgresijo: Slovenske alternativne umetniške prakse – OHO ali NSK. V: Juvan (ur.) 2021, str. 357–368.
- ZAGORIČNIK, FRANCI, 1975: Sto petindvajset pesmi. V: Miha Avanzo in Franci Zagoričnik (ur.): *125 pesmi: antologija Tribuninega pesništva: 1965–1970*. Ljubljana: Tribuna: Forum. Str. I–IV.
- ŽEJN, ANDREJKA, in MOJCA ŠORLI, 2023: Named entities in modernist literary texts: the annotation and analysis of the may68 corpus. *Slovenščina* 2.0 11, št. 1, str. 118–137.

O priimkih Minatti, Menart in Šeligo

MARKO SNOJ

Slovinci živimo na edinstvenem svetovnem stičišču romanskega, germanskega in slovanskega sveta in to stičišče odsevajo tudi priimki mož, katerih življenja in dela se spominjamo danes.¹

Priimek *Minatti* je romanskega, italijanskega izvora, in sicer je v Italiji danes prisoten zlasti v Toskani (31 družin) in deželi Trentinsko - Zgornje Poadižje (23 družin).² V italijanskih priimkih ima pripona *-i* patronimično funkcijo, podobno kot pri nas *-ič*. Prvi nosilec priimka *Minatti* je bil torej 'mali Minatto', tj. 'Minattov sin'. Rojstnega imena *Minatto* v Italiji danes ni več zaslediti, ohranja pa se v priimku *Minato*, ki ga ima 172 italijanskih družin,³ od teh 106 v deželi Benečija (Veneto). Ime *Minatto* je hipokoristična tvorjenka iz imena *Mino*, to pa je hipokoristična krajšava imena *Giacomino*, manjšalnice svetniškega imena *Giàcomo*, ki se je razvilo iz latinskega *Jacobus*.⁴ Latinsko ime je prevzeto iz grškega *Ιάκωβος*, to pa iz hebrejskega *Ya'qob*, ki etimološko ni pojasnjeno. Priimek *Minatti* je torej narejen iz svetopisemskega osebnega imena *Jakob* po italijanskih fonetičnih zakonih in po italijanskih imenotvornih vzorcih.

Priimek *Menart* je nemškega izvora. Skupaj z različico *Menard* je prevzet iz nemških različic *Menbart*, *Menbard*, ki sta se razvil iz *Meinbart*, ta pa iz starovisokonemškega osebnega imena *Meginbart*. To ime je besedotvorno svojilna zloženka iz starovisokonemških besed *megin* v pomenu 'moč, sila, sposobnost, vrlina' in *barti*, ki pomeni 'trd, trden'. Njegov prvotni pomen je 'kdor ima trdno moč, silo, sposobnost, vrlino' (Kohlheim 2005: 454).

¹ Prispevek, prvič predstavljen na posvetu *Od intimizma do reizma* 1. 10. 2024, je nastal v okviru programa P6-0038, ki ga financira ARIS.

² <https://www.cognomix.it/mappe-dei-cognomi-italiani/MINATTI> (3. 2. 2025).

³ <https://www.cognomix.it/mappe-dei-cognomi-italiani/MINATTO> (3. 2. 2025).

⁴ V Italiji je bolj razširjeno žensko ime *Mina* (pri nas *Minka*), ki poleg iz *Giacomina* lahko temelji tudi na *Guglielmina*, *Gelsomina* in *Gerolamina* (de Felice 1978: 21–22).

Priimek *Šeligo* je, sodeč po tvorbi, slovanskega, slovenskega izvora. Njegovo žarišče je Savinjska regija, kjer je še danes najpogostejši. Od 157 nosilcev tega priimka jih kar 107 živi v Savinjski regiji.⁵ Poleg pri nas je sicer redko znan tudi na Hrvaškem. Po drugi svetovni vojni so tam našli skupaj 15 nosilcev. Ob priimku *Šeligo* se pojavlja tudi *Šeliga*, ki ima pri nas 58 nosilcev,⁶ na Hrvaškem pa 18.⁷ Razmerje med obema priimkoma ni enoznačno razložljivo. Priimek *Šeligo* je lahko prvotni zvalnik od *Šeliga* ali pa je priimek *Šeliga* nastal iz *Šeligo* po napačnem razumevanju drugega kot tožilniške oblike (tako kot v mlajših izposojenkah *kila*, *komanda* iz nemških *Kilo*, *Kommando*). Če je pravilna prva možnost, je ime tvorjeno s pripono *-iga*, ki ima pri nas hipokoristično funkcijo. Najdemo jo v priimkih iz osebnih imen, na primer *Juriga*, *Taciga*, *Beliga*, *Rodiga*, prvotno morda s slabšalno konotacijo, kakor v občnih imenih *baj-tiga*, *potepiga*. Korenski morfem *šel-* pa je bolj zagoneten, saj se v slovanskem imenskem gradivu – razen v teh in še nekaterih slovenskih priimkih – sicer ne pojavlja. Razložimo ga lahko z domnevo o napačnem branju predgajičnega zapisa *Sbeligo*, ki ga je mogoče brati z vzglasnim *š-* ali *ž-*. Če je domneva o prvotnem vzglasnem *ž-* upravičena, bi bilo pravilno branje teh priimkov *Želigo* oziroma *Želiga*. V korenskem delu tako razumljenih priimkov lahko prepoznamo prvo sestavino slovanskih osebnih imen *Želislav*, *Želimir*, *Želimisl*, *Želibor*, ki so ohranjena pri drugih Slovanih, pri nas pa v mnogih priimkih, kot na primer *Žele* in *Želje*, ki sta izvorno zvalnika ali patronimika od *Žel* oziroma *Želj*, in *Želko*, *Željko*, v katerih je pripona *-ko* nadomestila izgubljeni drugi člen *-slav*, *-mir* ipd. In če je pravilna možnost, da je varianta *Šeligo* v odnosu do *Šeliga* prvotnejša, lahko izhajamo neposredno iz slovanskega osebnega imena **Želigoj*, v katerem se je končni *-j* reinterpreteriral kot podaljšava osnove. Tako reinterpreteracijo zasledimo v priimkih *Čeligo* iz *Čeligoj* in *Stago* iz *Stagoj*.

Na Slovenskem ni tako malo priimkov, v katerih je današnji gajični zapis narobe prečrkovan iz starejšega bohoričičnega. Osredinimo se le na tiste, v katerih imamo v gajici *š* namesto pričakovanega *ž*, med temi pa izpustimo dvojnice z nihanjem v izglasju tipa *Ramovš* : *Ramovž*, ki so lahko nastale po onezvenečenju v izglasju, in prevzete primere tipa *Šafran* : *Žafran*, *Žibret*, *Šibret*, ki jih je mogoče razlagati tudi z izposojjo v različnih obdobjih. Tako nam na cedilu ostanejo *Šitnik* poleg *Žitnik*, *Ješek* poleg *Ježek*, *Ješovnik* poleg *Ježovnik*, *Šlebnik* poleg *Žlebnik*,

⁵ <https://www.stat.si/imenarostva#/names?lastname=%C5%Aeligo> (3. 2. 2025).

⁶ <https://www.stat.si/imenarostva#/names?lastname=%C5%Aeliga> (3. 2. 2025).

⁷ LPSRH, 636.

Tršan poleg *Tržan* in morda še kako. Vemo, da se s pripono *-nik* tvorijo priimki iz rastlinskih imen, na primer *Lipnik*, *Breznik*, *Baznik*, *Beznik* (iz *bez* 'bezeg'), *Črešnik*, tudi nizkih in enoletnih, npr. *Grabornik*, *Koprivnik*, in tudi kulturnih, npr. *Fižolnik*, *Lečnik*, *Salatnik*, *Solatnik*, *Rožnik*, morda tudi *Pirnik*, *Prosnik*, *Česnik*, *Repnik*, *Zelnik*, torej je *Šitnik* lahko napačen zapis za *Žitnik* iz *žito*. Priimek *Ježek* je patronimik iz vzdevka *Jež*, medtem ko bi bil koren *ješ* kvečjemu iz *jelša*, iz drevesnega poimenovanja pa ne bi pričakovali priimka s pripono *-ak*. Priimek *Ježovnik* v Zgornji Savinjski dolini označuje posestnika na ježi, priimek *Ješovnik* je sicer lahko istega izvora, lahko pa je nastal iz *jelšovnik* (iz *jelša*) po disimilaciji prvega *u*. Podobno je s priimkom *Zlebnik*, ki je prvotno označeval prebivalca kraja v žlebu, tj. v dolgi in ozki dolini med dvema gorama, medtem ko korena *šleb* z organskim *š* pri nas ni. Na enak način sta razločljiva še priimka *Mošina* namesto *Možina* in *Strušnik* namesto *Stružnik* (iz *struga*). Napačna standardizacija v obratno smer pa se je domnevno izvršila v štajerskem priimku *Sužnik* namesto *Sušnik*, ki prvotno označuje prebivalca na suhem mestu, brez studenca, ali ob kaki presihajoči vodi z imenom *Suba*. V prid domnevi o neetimološki pravopisni posodobitvi priimkov *Šeligo* in *Šeliga* govorita tudi štajerska priimka *Seligo* in *Seliga* (Bezljaj 1974: 543–544), v katerih je »pravopisna posodobitev« ubrala drugo smer.⁸

Literatura

- BEZLAJ, FRANCE (ur.), 1974: *Začasni slovar slovenskih priimkov*. Odgovorni urednik akademik France Bezljaj. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- DE FELICE, EMIDIO, 1978: *Nomi d'Italia*. Volume 3, Marisa–Zulino. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- KOHLHEIM, ROSE in VOLKER, 2005: *Duden Familiennamen: Herkunft und Bedeutung* [von 20.000 Nachnamen]. Mannheim [etc.]: Dudenverlag.
- LPSRH: *Leksik prezimena Socijalističke republike Hrvatske*. Urednici: Valentin Putanec i Petar Šimunović. Zagreb 1976: Institut za jezik, Nakladni zavod Matice hrvatske.

⁸ Ne preveč tvegano je iz osebnih imen *Želislav*, *Želimir* ipd. mogoče izvesti hipokoristik **Želib* (kakor je npr. *Perdih* iz *Predislav*), ki se tako kot *Seligo* ohranja samo v zapisu s črko *š*: *Šelib* in *Šilib*. Nemškega izvora ta priimek ne more biti, ker ga tam skorajda ni. Le na avstrijskem Koroškem se najde *Schelich*, kar gotovo predstavlja ponemčeni zapis izvorno slovenskega.

Imensko kazalo

- Adorno, Theodor W., 15, 36
Alberti, Rafael, 173
Albreht, Ivan, 174
Aleixandre, Vicente, 173
Alonso, Damaso, 173
Althusser, Louis, 15, 16, 36
Antin, David, 172
Antohi, Sorin, 176, 182
Apollinaire, Guillaume, 176
Aretov, Nikolaj, 27, 36
Artaud, Antonin, 217, 218, 220, 226, 227, 229
Auden, Wystan Hugh, 173
Austin, John Langshaw, 218, 223, 229
Avanzo, Miha, 134, 135, 139, 258
- Balantič, France, 96, 177
Baldick, Chris, 188, 198
Balžalorsky Antić, Varja, 11, 99, 100, 103, 109, 110, 111, 231, 259, 285, 286
Bandić, Miloš, 94
Barbu, Zavedel, 36
Barthes, Roland, 13, 16, 179, 182, 220, 229
Baškovič, Ciril, 161, 162
Batič, Stojan, 153
Baudrillard, Jean, 16
Bebler, Aleš, 82
Beiser, Frederic C., 58, 70
Benedict, Barbara, 168, 169, 170, 171, 182
Benveniste, Émile, 13, 259, 285
Bernard, Antonia, 95, 96
Bernik, France, 79, 81–83, 96
Beuys, Joseph, 34
Bever, Adolphe van, 173, 182
Bevk, France, 153
Bezljaj, France, 291
Bohanec, Franček, 96
Bonnard, Pierre, 20
Bor, Matej, 35, 80, 94, 137, 139, 153, 159
Borovnik, Silvija, 187, 198, 222, 229
Bourdieu, Pierre, 142, 162, 173, 175, 180, 182
Božič, Alenka, 93, 96
Božič, Peter, 24, 218
Braddock, Jeremy, 172, 173, 174, 179, 182
Bratko, Ivan, 144
Brecht, Bertolt, 186
Brejc, Tomaž, 10, 167, 168, 175–180, 182
Brenk, Tone, 73
Bridgeman, Teresa, 187, 198
Brnčić, Ivo, 22
Brooks, Cleanth, 170, 182
Broz - Tito, Josip, 151, 222
Brvar, Andrej, 131, 258, 260, 262, 265
Buell, Lawrence, 46, 51
Butor, Michel, 185, 193, 194
Byron, George N. G., 56
- Cage, John, 132
Caillois, Roger, 20, 36
Cankar, Ivan, 23, 73, 103, 119, 225, 226
Cao, Jing, 283, 285
Casanova, Pascale, 27, 36
Cengyu Fang, Alex, 285
Champfleury, Jules, 186
Chevalier, Jean, 68, 70

- Childers, Joseph, 188, 198
 Ciglič, Marjan, 129
 Coleridge, Samuel T., 58, 60
 Corbière, Tristan, 173
 Corbin Henderson, Alice, 174
 Culler, Jonathan, 198
 Cvelbar, Jože, 174
- Dakhar, H. S., 270, 283, 286
 Darnton, Robert, 142, 150, 162
 Darwin, Charles, 14
 Davidson, Neil, 31, 36
 De Felice, Emidio, 289, 291
 de Ricard, Louis-Xavier, 173, 182
 Deckard, Sharea, 28, 30, 37
 Dedić, Nikola, 16, 37
 Degas, Edgar, 20
 Dekleva, Milan, 133, 139, 261–263, 265–269, 273, 274, 276, 277, 281–284
 Deleuze, Gilles, 18, 37
 Dellabernardina, Drago, 129, 138
 Dennett, Daniel, 44
 Derrida, Jacques, 13, 16, 130, 139
 Descartes, René, 13, 59
 Deželak-Barič, Vida, 96
 Diego, Gerardo, 173, 182
 Dobrovoljc, France, 76, 97
 Dolar, Mladen, 16
 Dolgan, Marjan, 79, 81–83, 96, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 158, 159, 162, 163, 196, 198, 201, 214
 Dolinar, Darko, 17, 37, 183
 Dović, Marijan, 10, 20, 37, 141, 152, 163, 255, 257, 285
 Dragan, Srečo, 129
 Dražić, Silvija, 34, 37
 Dylan, Bob, 132
- Eder, Maciej, 259, 285
 Einstein, Albert, 14
- Eliot, Thomas S., 18, 37, 173, 184
 Engel, William E., 169, 170, 171, 183
 Erjavec, Tomaž, 286
- Eysteinnsson, Astradur, 189, 198
 Faderman, Lillian, 101, 111
 Fang, Alex Cengyu 283, 285
 Fichte, Johann Gottlieb, 13, 46
 Fischer-Lichte, Erika, 219, 229
 Flanagan, Barry, 34
 Fludernik, Monika, 188, 195, 198
 Fornezzi - Tof, Tone, 137
 Forster, Edward Morgan, 207
 Foucault, Michel, 8, 13, 19
 Fowler, Alastair, 171, 183
 Frank, Manfred, 42, 51
 Freud, Sigmund, 13
 Friedrich, Hugo, 10, 177, 178, 183
 Frlic, Miran, 73
 Furst, Lilian R., 59, 70
- Gabrič, Aleš, 145, 152, 162, 163
 Gačev, Georgi, 27, 37
 Gajšek, Vladimir, 134, 136, 265, 266
 García Lorca, Federico, 173, 235
 Garrard, Gregg, 46, 47, 51
 Gautier, Théophil, 173
 Geister, Iztok, 10, 25, 123, 127–130, 139, 143, 180, 181, 257, 259
 Gelley, Alexander, 190, 198
 Gheerbrant, Alain, 68, 70
 Glušič, Helga, 185, 191, 198
 Goethe, Johann W., 59, 60
 Gombač, Andraž, 67, 70
 Grabeljšek, Karel, 153
 Gradnik, Alojz, 104
 Grafenauer, Niko, 113, 178, 202, 214, 224, 230, 232
 Graves, Robert, 172, 174
 Gray, Thomas, 59

- Grdešić, Maša, 191, 198
Greenberg, Clement, 31
Gregorčič, Simon, 86, 97
Greimas, Algirdas Julien, 13
Grum, Martin, 202, 214
Gspan, Alfonz, 174
Guillén, Jorge, 173
Guillory, John, 171, 183
Günther, Hans, 27
Gusev, Viktor, 97
- Haller, Albrecht, 59
Hanžek, Matjaž, 25, 129, 130, 139, 154, 180, 181, 257, 262, 265, 266
Harlamov, Aljoša, 196, 198
Hawthorn, Jeremy, 186, 198
Heaney, Seamus, 47
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 8, 13, 21, 22, 29, 54, 58
Heidegger, Martin, 8, 14, 17, 21, 22, 25
Heine, Heinrich, 56
Hentzi, Gary, 198
Hergold, Ivanka, 185, 193, 197, 199
Hladnik, Miran, 97
Hofman, Branko, 100, 101, 102, 105, 111
Hribar, Tine, 193, 198, 225, 230
Hribovšek, Ivan, 167, 177, 178
Hughes, Ted, 47
Huizinga, Johan, 20
- Inkret, Andrej, 151, 163, 181, 183, 201, 214, 226, 227, 230
Iser, Wolfgang, 48, 51
- Jakac, Božidar, 153
Jakob, Jure, 54
Jameson, Fredric, 29, 31, 37
Jančar, Drago, 156, 159, 163
Janežič, Anton, 171
Jannidis, Fotis, 259, 285
- Javoršek, Jože, 81, 94, 97
Jeffers, Robinson, 46, 51
Jenko, Simon, 178
Jerele, Saša, 126, 140
Jeretina, Maks, 147
Jesih, Milan, 131, 218, 222, 258, 260, 265
Jež, Andraž, 199, 286, 291
Jovanović, Dušan, 24, 131, 218, 221–225, 230
Joyce, James, 173
Jung, Carl Gustav, 237, 250
Juvan, Marko, 7, 8, 10, 13, 21, 22, 34, 37, 141, 143, 150, 152, 154, 157, 161, 163, 167, 172, 183, 253, 254, 257, 258, 286
- Kačič, Mila, 54
Kafka, Franz, 118, 187
Kajzer, Janez, 153, 163
Kalan, Filip, 50, 80, 97
Kalčič, Uroš, 256, 260, 262, 265, 266, 282
Kant, Immanuel, 58
Kardelj, Edvard, 146, 147, 151
Kaschnitz, Marie Luise, 176
Kastelic, Jože, 174, 177, 178, 183, 184
Katnič-Bakaršič, Marina, 187, 198
Kavčič, Stane, 73, 134, 146–149
Keen, Suzanne, 196, 198
Keene, Henry George, 44, 51
Kefalas, Konstantin, 168
Kermauner, Taras, 7, 8, 13–27, 32, 34, 35, 37, 38, 122, 126, 130, 133, 139, 143, 144, 181, 183, 190, 193, 198, 201, 204, 214, 222, 223, 229, 230, 231, 241, 242, 250, 257, 286
Kermavner, Aleš, 129, 130, 131, 136, 137, 139, 257
Kestemont, Mike, 285
Kette, Dragotin, 119, 178
Kidrič, Boris, 81
Klasić, Hrvoje, 33, 38

- Kleč, Milan, 131
 Klopčič, Mile, 82, 151
 Kne, Majda, 256, 260, 262, 265, 267–269, 273, 274, 276, 277, 280, 281–284
 Koblar, France, 22
 Kocbek, Edvard, 31, 81, 97, 113, 157, 177
 Kocbek, Matjaž, 131, 265, 258, 260, 266
 Kohlheim, Rose, 289, 291
 Kohlheim, Volker, 291
 Kołakowski, Leszek, 43
 Kollontaj, Aleksandra, 227
 Komelj, Miklavž, 95, 97
 Koron, Alenka, 10, 196, 198, 201
 Koruza, Jože, 202, 204, 214
 Kos, Janko, 8, 9, 21, 55–58, 60, 70, 193, 198, 201, 214, 231, 250
 Kosmač, Ciril, 153
 Kosmač, France, 151
 Kosovel, Srečko, 27, 31, 58, 85, 122, 177, 245
 Kosovel, Stano, 174
 Košir, Manca, 188, 192, 198
 Kotarbiński, Tadeusz, 20
 Kovač - Chubby, Vojin, 10, 129, 139, 142, 153–156, 158, 162, 163, 257, 258
 Kovačič, Lojze, 24, 194
 Kovačič, Vladimir, 131
 Kovič, Kajetan, 8, 10, 13, 23, 26, 53, 54, 61, 70, 97, 113–119, 122, 139
 Kozak, Primož, 24
 Krakar, Lojze, 53, 113, 178
 Kralj, Jaka, 73
 Kralj, Lado, 221
 Kralj, Tomaž, 131, 258, 260, 265, 266
 Krese, Maruša, 138
 Kristeva, Julia, 13, 236, 250
 Križnar, Naško, 34, 129
 Kutschera, Franz von, 48, 51
 Kveder, Zofka, 242
 Lacan, Jacques, 13, 16, 26, 38, 48
 Lakovič, Vladimir, 153
 Lauer, Gerhard, 259, 285
 Léautaud, Paul, 173, 182
 Leconte de Lisle, Charles-Marie-René, 173
 Lemerre, Alphonse, 173, 182, 183
 Leopardi, Giacomo, 56
 Lermontov, Mihail, 56
 Levstik, Fran, 22, 178
 Levstik, Katja, 138
 Levstik, Vladimir, 174
 LeWitt, Sol, 34
 Lidström, Susanna, 46, 47, 51
 Likar, Igor, 131
 Liponik, Vesna, 196, 199
 Lipovšek, Stanislav, 88
 Lodge, David, 188, 199
 Logar, Cene, 79, 80, 82
 Louw, Bill, 270, 286
 Lovejoy, Arthur O., 55
 Lowell, Amy, 173
 Ložar, Rajko, 175, 178, 183
 Lukács, Georg, 186
 Lukan, Blaž, 132, 139
 Lužan, Pavle, 256, 259, 260, 262, 265
 Macun, Ivan, 171
 Maček, Ivan, 151
 Madox Ford, Ford, 173
 Majcen, Irena, 138
 Makarovič, Svetlana, 177, 178, 232, 242, 249
 Malešič, Matija, 75, 76
 Mallarmé, Stéphane, 123–125, 139, 173
 Mandić, Lucija, 286
 Margolin, Uri, 205, 214
 Marinšek, Franc, 144
 Marx, Karl, 8, 14, 22, 29, 30, 137
 Marzouki, Samir, 20, 38

- Matanović, Milenko, 34, 129, 138, 139
Matičič, Cene, 152
Mauclair, Camille, 20, 38
Maurer, Neža, 54
McShine, Kynaston L., 34, 38
Medved, Andrej, 97, 261, 262, 265, 266
Mejak, Mitja, 91, 92, 96, 97, 153
Meleager, 168
Memon, Vladimir, 131
Menart, Janez, 7–9, 12, 13, 23, 26, 32, 53, 92–95, 97, 113, 118, 122, 134, 135, 136, 139, 141, 142, 160, 164, 176–178, 183, 289
Mendès, Catulle, 173, 182
Mendhakar, Akshay, 270, 283, 286
Miklavc, Ferdinand, 256, 258, 260, 262, 265, 266
Milčinski, Maja, 131
Milojković, Marija, 270, 286
Minatti, Ivan, 7–9, 12, 13, 23, 41, 43–47, 49–54, 57, 60, 61–71, 73–78, 83–91, 93–98, 113, 126, 178, 233, 289
Miškot, Rudi, 256, 260, 265, 266
Močnik, Rastko, 16, 35, 128, 139
Monroe, Harriet, 174
Montaigne, Michel de, 13
Moretti, Franco, 16, 28, 31, 38, 253, 286
Mouffe, Chantal, 228, 230
Mozetič, Brane, 100, 101, 105–108, 111
Mujica, Barbara, 170, 171, 183
Mujica, Hugo, 50
Mukařovský, Jan, 27
Mukherjee, Ankhi, 170, 171, 183
Murn, Josip, 10, 43, 57, 85, 119, 175, 177, 182
Nagy, Benjamin, 259, 286
Neumann, Erich, 47, 51
Nez, David George, 34, 129, 138
Nietzsche, Friedrich, 13, 14, 17
Novak Popov, Irena, 97, 99, 111, 160, 164, 231, 236, 244, 250, 258, 286
Novak, Ante, 80
Novak, Boris A., 9, 54, 113, 115, 116, 120, 123, 126, 128, 139, 140, 151, 157, 164, 257, 258, 261, 286
Novak, Marjan, 73
Novalis (pr. ime Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg), 46, 51
Novy, Lili, 174, 177
Oblučar, Branislav, 46, 51
O'Collins, Gerald, 43, 51
Ocvirk, Anton, 174
OHO, skupina, 8, 13, 16, 34–36, 122, 128–132, 141, 157, 167, 176, 179, 257, 287
Olaj, Jože, 265
O'Neill, Patric, 195, 199
Onič, France, 174
Ono, Yoko, 34
Orel, Barbara, 132, 140
Orwell, George, 89
Pagon - Ogarev, Andrej, 74, 75, 77, 78
Parun, Vesna, 233
Paternu, Boris, 27, 28, 38, 49, 51, 73, 74, 78, 91, 95, 97, 98, 102, 108, 111, 151, 164, 176, 178, 183, 231, 235, 236, 250
Paton, W. R., 169, 183
Pavček, Tone, 8, 13, 23, 26, 53, 113, 118, 122
Pavis, Patrice, 219, 230
Pavlič, Darja, 9, 53, 71, 143, 157, 164, 258, 286
Pengov, Tomaž, 133
Perovšek, Jure, 131
Pesjak, Janja, 87, 88, 98
Petrič, Tanja, 99, 100, 101, 103, 105–109, 111
Pezdirč Bartol, Mateja, 191, 199

- Pibernik, France, 101, 103, 111, 204, 214,
232, 234, 246, 250
Picasso, Pablo, 103
Pilling, John, 228, 230
Pirjevec, Dušan, 8, 21, 22, 34, 131, 137, 149,
167, 168, 179, 183, 186, 190, 193, 194,
195, 199
Pirnik, Makso, 78
Plantinga, Alvin, 44, 51
Planudes, Maksim, 169
Plaskan, Sonja, 101, 106, 108, 109
Plotin, 60
Podbevšek, Anton, 122, 177
Pogačnik, Jože, 231, 250
Pogačnik, Marko, 129, 130, 139, 143, 182,
257
Ponge, Francis, 125, 126, 128, 140
Poniž, Denis, 99, 104, 111, 139, 192, 199,
201, 214, 231, 249, 250, 258
Popa, Vasko, 233
Pound, Ezra, 173, 184
Predan, Vasja, 45, 50, 51, 94, 98
Premrl - Vojko, Janko, 82
Prešeren, France, 73, 81, 86, 98, 107, 114,
115, 178
Price, Leah, 169, 170, 172, 184
Prijatelj, Ivan, 22
Prijatelj, Ivo, 131
Prince, Gerald, 195, 199
Prudhomme, Sully, 173
Pučnik, Jože, 133, 144–146, 148, 149, 154,
161, 163, 164
Rebula, Alojz, 197
Repe, Božo, 95, 98, 145–148, 150, 164
Ribič, Ivan, 35, 38, 153
Riding, Laura, 172, 174
Rigby, Kate, 58, 59, 60, 71
Rihtman-Auguštin, Dunja, 94
Rilke, Rainer Maria, 116
Rimbaud, Arthur, 118, 173, 212
Rimmon-Kenan, Shlomith, 196, 199
Ristić, Ljubiša, 225
Rittman, Robert, 283, 287
Robar Dorin, Filip, 256, 260, 262, 265,
266, 282
Robbe-Grillet, Alain, 20, 21, 38, 39, 185,
186, 193, 194, 199, 204
Rotar, Braco, 16, 129, 180, 181
Rousseau, Jean Jacques, 59, 60, 71
Rozman - Roza, Andrej, 131
Rožanc, Marjan, 24, 133, 151, 223
Rupel, Dimitrij, 10, 131, 142, 154, 156, 159,
164
Rus, Veljko, 144
Ryan, Marie-Laure, 207, 214
Rybicki, Jan, 285
Rychlý, Pavel, 263, 287
Sartre, Jean Paul, 21, 22, 25, 125
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 46,
52, 58, 60
Schlegel, Friedrich, 57
Schöch, Christof, 259, 287
Schopenhauer, Arthur, 14
Sedej, Maksim, 103
Semolič, Peter, 54
Senegačnik, Brane, 8, 41, 88
Showalter, Elaine, 100, 235, 249, 250
Simčič, Vladoša, 81, 85, 98
Simčič, Zorko, 197
Simic, Charles, 120
Skrušny, Jaroslav, 201, 214
Skušek, Zoja, 16, 36
Ślawinski, Janusz, 189, 199
Slodnjak, Anton, 22
Slodnjak, Marko, 224, 230
Smole, Dominik, 24, 183, 197
Smolej, Viktor, 79, 80–82, 94, 98, 139
Snoj, Jože, 177

- Snoj, Marko, 12, 289
 Sollers, Philippe, 125
 Spinoza, Baruch, 60
 Spivak, I. A., 94
 Staiger, Emil, 46, 52
 Stanonik, Marija, 9, 73, 76, 78, 82, 83, 94–96, 98
 Sternberg, Meir, 187, 199
 Strniša, Gregor, 24, 33, 113, 114, 118, 177, 231, 232, 257
 Stubbs, Michael, 271, 287
 Stupica, Gabrijel, 103
 Sturrock, John, 21, 38
 Svetina, Ivo, 10, 17, 18, 38, 131, 134, 136, 142, 153, 154, 156–159, 165, 231, 248, 250, 258, 260, 265, 266–269, 273, 274, 276–278, 281, 283, 284
 Svetina, Tone, 35, 153
 Szondi, Peter, 220, 230

 Šalamun, Andraž, 34
 Šalamun, Tomaž, 10, 13, 25, 34–36, 119–122, 129, 130, 134, 136, 138–140, 142–144, 147–152, 163, 165, 167, 175, 176–180, 182, 222, 233, 237, 250, 257, 258, 260–262, 265–269, 273, 274, 276–285
 Šalamun-Biedrzycka, Katarina, 181, 184
 Šali, Franci, 95
 Šega, Drago, 147, 149, 165, 177, 178, 183, 184
 Šeligo, Rudi, 7, 8, 10–13, 24, 26, 95, 131, 140, 185–215, 217–230, 289–291
 Škerl, Ada, 8, 9, 11, 23, 53, 99–101, 103, 105–111, 113, 177, 231
 Škrabar, Stane, 147
 Šmit, Jože, 53, 73, 177
 Šorli, Mojca, 11, 253, 254, 257, 286, 287
 Špacapan, Lojzka, 54
 Štiglic, France, 153
 Šuklje, Rapa, 187, 192, 199, 225
 Šuvaković, Miško, 257, 287
 Švabić, Marko, 35, 131, 138, 154, 257
 Švigelj, Brina (Brina Svit), 131

 Świąch, J., 94

 Taufer, Veno, 24, 108, 114, 126, 178, 231, 232, 257, 260, 262, 265–269, 273, 274, 276–279, 281–285
 Tavčar, Ivan, 192
 Thomson, James, 59
 Tinjanov, Jurij, 18, 28, 38
 Tomažin, Andrej, 286
 Tomšič, Vida, 145, 147
 Toporišič, Tomaž, 11, 191, 199, 217, 223, 227, 230
 Travers, Martin, 186, 199
 Trencsényi, Balász, 176, 182
 Trocki, Lev, 29, 30, 31, 33, 38, 227
 Troh, Gašper, 199
 Troha, Gašper, 201, 215
 Tucker Sorenson, Kaitlyn, 153, 165
 Turel, Bor, 131, 132

 Udovič, Jože, 113, 177
 Ujević, Tin, 233
 Uršič, Marko, 60, 66, 71
 Ušeničnik, Aleš, 22

 Valéry, Paul, 118
 Vasič, Marjeta, 126
 Veber, France, 47, 48, 52, 175
 Vegri, Saša, 11, 24, 113, 177, 178, 231–245, 248–251
 Vergilij, 86
 Verlaine, Paul, 173, 184
 Vidmar, Josip, 22, 35, 134, 135, 152, 153
 Vigny, Alfred de, 56
 Vinen, Robert, 33, 39
 Vipotnik, Cene, 113, 176–178, 183, 184

- Virk, Tomo, 21, 39, 52, 198, 201, 202, 204, 215
 Vitali-Rosati, Marcello, 169, 184
 Vodička, Felix, 27
 Vodnik, Anton, 174, 175–177, 184
 Vodnik, France, 22
 Vodnik, Valentin, 59
 Vodopivec, Peter, 152, 160, 165
 Vodušek, Božo, 31, 177
 Vončina, Gita, 232, 251
 Vraz, Stanko, 178
 Vuillard, Édouard, 20
 Vuk, Stanko, 167, 177
 Vurnik, France, 194, 195, 199, 221, 222, 230
 Wacholder, Nina, 283, 287
 Walzer, Pierre-Olivier, 123, 140
 Warren, Robert Penn, 170, 182
 Wellek, René, 9, 55, 56, 58, 60, 70, 71
 Williams, William Carlos, 173
 Wordsworth, William, 60, 64
 Wright, William Bealby, 64
 Yeats, William Butler, 173, 184
 Zabel, Igor, 34, 39
 Zagoričnik, Franci, 129, 130, 134, 135, 139, 257, 258, 260, 262, 265, 287
 Zagoričnik, Ifigenija, 260, 262, 265, 267–269, 273–280, 282–284
 Zajc, Dane, 24, 25, 33, 114, 118, 122, 133, 144, 177, 181, 231–233, 257, 261, 265, 266, 282
 Zgaga, Pavel, 162, 165
 Zgonik, Nadja, 102
 Zihlerl, Boris, 22, 145, 149, 150
 Zima, Peter V., 13, 14, 15, 39
 Zlobec, Ciril, 8, 10, 13, 23, 26, 53, 68–71, 100, 101, 107, 113–115, 118, 122, 127, 140, 232
 Zorn, Aleksander, 46, 52, 203, 204, 215
 Zuliani, Andy, 39
 Zupan Sosič, Alojzija, 10, 185, 188, 189, 194, 196–199
 Zupan, Uroš, 54
 Zupan, Vitomil, 223
 Zupančič, Beno, 94, 98
 Žebovec, Marjeta, 100, 111
 Žejn, Andrejka, 11, 253, 254, 257, 286, 287
 Žerjal Pavlin, Vita, 9, 99, 103, 111, 231, 245, 251
 Žižek, Slavoj, 16, 35, 131, 139, 228, 230
 Žnidaršič, Janez, 160
 Župančič, Oton, 84, 98, 119, 148, 175, 177

O avtoricah in avtorjih

VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ je literarna teoretičarka, pesnica in prevajalka. Delovala je na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani (2007–21), od leta 2022 pa je docentka za literarno teorijo na Oddelku za slovanske jezike Filozofske fakultete Univerze v Mariboru; v letu 2024 je bila gostujoča profesorica na Univerzi na Dunaju. Ukvarja se s teorijo lirike, subjektivnostjo v literarnem diskurzu, analizo ritma, moderno svetovno poezijo, srednjeveško francosko književnostjo in ženskim avtorstvom. Je avtorica monografije *Lirski subjekt: Rekonceptualizacija* (Založba ZRC, 2019), angleškega prevoda iste knjige (Peter Lang, 2022) in številnih člankov v mednarodnih znanstvenih revijah. Uredila je skupinsko monografijo *Razprave o sodobni slovenski književnosti* (Založba ZRC, 2021). Prevaja iz francoščine (P. Bourdieu, J. L. Nancy, H. Lefebvre, L. Febvre, H. Michaux, P. Quignard) in srbsčine (A. Tišma, M. Pantić, L. Blašković, I. Antić). Je avtorica pesniške zbirke *Klobuk Vere Revjakine B.* (LUD Šerpa, 2018).

MARIJAN DOVIĆ je višji znanstveni sodelavec in izredni profesor na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, predavatelj na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici ter glavni urednik revije *Primerjalna književnost*. Obravnava literaturo romantike, evropski kulturni nacionalizem, nacionalne pesnike in kulturne svetnike, avantgardna gibanja prve polovice 20. stoletja, literarni kanon, zgodovino knjige in cenzure, sistemsko teorijo in teorijo avtorstva. Objavil je monografije *Sistemske in empirične obravnave literature* (Založba ZRC, 2004), *Slovenski pisatelj* (Založba ZRC, 2007), *Mož z bombami* (Goga, 2009), *Prešeren po Prešernu* (LUD Literatura, 2017) in *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe* (z J. K. Helgasonom, Brill, 2017). Uredil je vrsto domačih in mednarodnih znanstvenih publikacij. Za knjigo *Great Immortality: Studies on European Cultural Sainthood* (uredil z J. K. Helgasonom, Brill, 2019) je dobil evropsko komparativistično nagrado ESCL Excellence Award for Collaborative Research (2021).

MARKO JUVAN, izredni član SAZU, član Academia Europaea, je znanstveni svetnik na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, profesor slovenske književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani ter član izvršnega odbora Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA/AILC). Poleg monografij in razprav v domačem in mednarodnem znanstvenem tisku je v zadnjem desetletju napisal knjige, kot so *Hibridni žanri: študije o križancih izkustva, mišljenja in literature* (LUD Literatura, 2017; Ocvirkovo priznanje), *Worlding a Peripheral Literature* (Palgrave Macmillan, 2019) in *Zadnja sezona modernizma in maj'68* (LUD Literatura, 2023; Ocvirkovo priznanje) ter uredil zbornika *Prostori slovenske književnosti* (Založba ZRC, 2016) in *Med majem '68 in novembrom '89: transformacije sveta, literature in teorije* (Založba ZRC, 2021).

ALENKA KORON je upokojena raziskovalka in bibliotekarka na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Ukvarja se s teorijo pripovedi, literarno teorijo in metodologijo literarne vede, teorijo avtobiografije ter z novjšim slovenskim in tujim pripovedništvom. Je v uredništvu revije *Primerjalna književnost*, avtorica številnih člankov, sourednica monografij *Avtobiografski diskurz* (Založba ZRC, 2011), *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext* (Narr, Francke, Attempto, 2019) in *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu* (Založba ZRC, 2020) ter avtorica monografij *Sodobne teorije pripovedi* (Založba ZRC, 2014) ter *Razgledi na tuje* (LUD Literatura, 2019). Za monografijo *Sodobne teorije pripovedi* je prejela Ocvirkovo priznanje.

BORIS A. NOVAK, izredni član SAZU, pesnik, dramatik, esejist, prevajalec in mladinski pisatelj, je zaslužni profesor Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je predaval primerjalno književnost in literarno teorijo. Organiziral je humanitarno pomoč za begunce iz nekdanje Jugoslavije in pisatelj iz obleganega Sarajeva. Po pesniškem prvencu *Stibožitje* (1977) je objavil še 100 knjig, med njimi 30 prevedenih v tuje jezike. Pričjubljene so njegove pesmarice pesniških oblik *Oblike sveta* (1991), *Oblike srca* (1997) in *Oblike duha* (2016). Novakov opus magnum je ep *Vrata nepovrata* (Goga, 2014–17). Prevaja poezijo iz desetih jezikov. Prejel je številne nagrade, med drugim Prešernovo nagrado za življenjsko delo l. 2018. Je podpredsednik Mednarodnega PEN-a, dopisni član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti in francoske pesniške akademije *Mallarmé* ter tuji član Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.

DARJA PAVLIČ je izredna profesorica slovenske književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer poučuje slovensko poezijo 20. in 21. stoletja ter sodobno slovensko kratko prozo. Med letoma 2003 in 2015 je bila urednica slovenske znanstvene revije *Primerjalna književnost*. Objavila je znanstveno monografijo *Funkcije podobe v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše* (Slavistično društvo, 2003), uredila zbornik *Slovenska poezija* (Znanstvena založba FF, 2021) in vrsto razprav v različnih znanstvenih revijah. Njeno raziskovalno delo se osredotoča predvsem na sodobno poezijo, literarno retoriko in narativnost poezije.

BRANE SENEGAČNIK, izredni član SAZU, je docent na Oddelku za klasično filologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Glavno področje njegovega znanstvenega raziskovanja je grška tragedija. Ukvarja se tudi z recepcijo antične poezije v sodobnem času in ontologijo poezije. Doslej je izdal sedem pesniških zbirk, prevode iz grške, rimske, renesančne, romantične in sodobne književnosti ter objavil štiri knjige esejev o duhovnih problemih sodobne slovenske kulture in o poglobitnih literarnoteoretičnih in poetoloških vprašanjih lirike (*Paralipomena poetica*, LUD Literatura, 2004; *Smrt lirike?*, Znanstvena založba FF, 2015; *Dežela, ki je ni na zemljevidu*, Inštitut Nove revije, 2019). Prejel je Sovretovo nagrado in nagrado Prešernovega sklada. Dejaven je tudi kot publicist in književni urednik. Bil je zadnji glavni urednik *Nove revije*.

MARKO SNOJ, redni član SAZU, je redni profesor za indoevropsko primerjalno jezikoslovje na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani ter znanstveni svetnik in nekdanji predstojnik na Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. Posveča se predvsem slovenski in slovanski etimologiji, zgodovinski in primerjalni slovnici indoevropskih jezikov s poudarkom na baltoslovanskih. Sodeloval je pri dokončanju Bezlajevega *Etimološkega slovarja slovenskega jezika* (Mladinska knjiga, 1976–2007), ob ali po tem pa napisal še poljudnoznanstveni *Slovenski etimološki slovar* (Mladinska knjiga, 1997, 2003, 2016), *Etimološki slovar slovenskih zemljepisnih imen* (Modrijan, 2009), *Slovar jezika Janeza Svetokriškega* (Založba ZRC, 2006), *Slovar Poblinovega jezika* (Založba ZRC, 2020) in *Imena slovenskih psov* (Založba ZRC, 2023). V mladih letih je napisal še *Kratko albansko slovnico* (Filozofska fakulteta, 1991) in *Rückläufiges Wörterbuch der albanischen Sprache* (Buske, 1994). Od leta 2023 je podpredsednik SAZU za humanistiko, družboslovje in umetnosti.

MARIJA STANONIK, redna članica SAZU, je upokojena redna profesorica slovenske književnosti in znanstvena svetnica. Zaposlena je bila na Inštitutu za slovensko narodopisje ZRC SAZU (1974–2012), slovstveno folkloristko pa je predavala na filozofskih fakultetah v Ljubljani in Mariboru, kot gostja še na Poljskem, Hrvaškem in v Avstriji. Je avtorica nad tisoč teoretičnih in empiričnih člankov, razprav in monografij, v katerih je mdr. utemeljila slovstveno folkloristiko. S terenskim in arhivskim delom je ob pomoči študentov obogatila arhiv slovenske slovstvene folklore na ISN z nad 50.000 enotami. Ureja knjižno zbirko *Glasovi* (doslej 59 knjig z nad 23.000 slovenskimi folklorenimi in drugimi pripovedmi). Obravnava literarnen vmesni področje med slovstveno folkloro in literaturo, pa tudi druga nekanonizirana področja, med njimi duhovno in narečno; v želji po slovenski spravi je sistematično zbiral in analiziral slovensko pesnjenje iz druge svetovne vojne.

MOJCA ŠORLI je znanstvena sodelavka na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Raziskuje elemente besedilnosti in diskurza, semantične in pragmatične vidike pomena, jezikovno vrednotenje, spol in jezik ter spolne reprezentacije. V interdisciplinarnem pristopu povezuje področja korpusnega jezikoslovja, pragmalingvistike, besediloslovja, korpusne stilistike in kritične analize diskurza, tudi z namenom analize širših družbenih pojavov. Je avtorica monografije *Semantična prozodija: leksikalni in besedilno-diskurzivni vidiki* (Založba ZRC, 2020).

TOMAŽ TOPORIŠIČ, izredni član SAZU, je gledališki teoretik, redni profesor za dramaturgijo in študije scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na AGRFT Univerze v Ljubljani, predavatelj sociologije gledališča na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Bil je dramaturg in umetniški direktor Slovenskega mladinskega gledališča (1990–2016). Kot dramaturg je sodeloval pri prelomnih predstavah slovenskih gledališč. Za svoje delo je leta 2013 prejel odlikovanje Republike Francije Vitez reda umetnosti in leposlovja, leta 2017 pa Grün-Filipićevo priznanje za dosežke v slovenski dramaturgiji. Toporišič je avtor šestih znanstvenih monografij: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice XX. stoletja* (Maska, 2004), *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja* (Mestno gledališče ljubljansko, 2007), *Levitve drame in gledališča* (Aristej, 2008), *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo* (Znanstvena založba FF, 2018), *Nevarna razmerja dramatike in gledališča XX. in XXI. stoletja* (Založba Univerze, 2021), *Dramske pisave stoletja: od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej* (LUD Literatura, 2023). Njegove so tudi številne razprave in poglavja o literaturi in gledališču različnih obdobjih v slovenskih in mednarodnih znanstvenih revijah ter monografijah.

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ je redna profesorica za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, predavala pa je tudi na več univerzah po svetu. Raziskovalno se ukvarja s sodobno slovensko pripovedjo, predvsem z romanom, s slovensko (ljubezensko) poezijo, literaturo žensk, spolno identiteto, teorijo pripovedi in literarno interpretacijo. Objavila je znanstvene monografije, nekatere so bile tudi prevedene: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* (LUD Literatura, 2003), *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman* (Litera, 2006), *Na pomolu sodobnosti ali O književnosti in romanu* (Litera, 2011; hrv. prev. 2022), *Teorija pripovedi* (Litera, 2017; angl. prev. 2022, hrv. prev. 2021–22), *Nekaj v megli nad reko ali Literarna interpretacija (maturitetnih) besedil* (Litera, 2022; hrv. prev. 2024) in *Berem pesmi* (KUD Police Dubove, 2025). Uredila je več antologij in zbornikov znanstvenih prispevkov, predsedovala žirijam za literarne nagrade (trenutno je podpredsednica upravnega odbora za Cankarjevo nagrado) in delovala v uredništvih domačih in mednarodnih znanstvenih revij.

ANDREJKA ŽEJN je znanstvena sodelavka na ZRC SAZU, Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede. Ukvarja se z izhodišči slovenske pripovedne proze, jezikoslovnimi in vsebinskimi vprašanji prozne rokopisne produkcije 18. in 19. stoletja. V svoje raziskave aplicira metode digitalne humanistike. Je članica uredniškega odbora zbirke Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. V zadnjih letih je izdala monografijo *Izbodišča slovenske pripovedne proze. Dvestoletna tradicija slovenske pripovedne proze: od sredine 17. do sredine 19. stoletja* (Založba ZRC, 2021) ter uredila dve knjigi Zbranih del Janeza Ciglerja in kritično izdajo *Poljanskega rokopisa*.

VITA ŽERJAL PAVLIN, doktorica literarnih ved, je profesorica slovenščine na Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, dopolnilno zaposlena tudi v Raziskovalnem centru za humanistiko Univerze v Novi Gorici. Ukvarja se s preučevanjem slovenske poezije, predvsem lirskih ciklov. Je avtorica monografije *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja* (Založba ZRC, 2008). Posebno pozornost namenja slovenskim pesnicam od druge polovice 19. stoletja dalje, o čemer pričajo njene razprave o pesemskih ciklih več avtoric ter njen prispevek v monografiji *Slovenka: prvi ženski časopis* (Znanstvena založba FF, 2017).

From Intimism to Reism: Transformations of the Literary Subject

Summary

The discussions in this book are based on the standard literary-historical account of Slovenian literature after the Second World War, which is rooted in the writings and concepts of the critic Taras Kermauner (1930–2008). According to this narrative, two major ruptures in contemporary Slovenian literature took place. The first occurred after the post-war quinquennium in the early 1950s – the rejection of socialist collectivism and the traditional nation-building function of literature in the name of the assertion of the modern subject-individual and his or her privacy. The second, sharper break occurred in the mid-1960s, marked by the rejection of the subject-individual – the text opens up to being, things-objects, nature and language. The first break is the origin of the movement that Kermauner called intimism, and the second break gives rise to the modernist trends that this coiner of modernist literary-historical terminology termed reism and ludism. The modernisation of Slovenian literature, which challenged both the entrenched anti-modernist positions in the domestic literary field and the repressive interventions of politics, was thus compressed into a mere decade and a half. This acceleration attests to the innovative potential of small and marginal literatures in conditions of uneven and combined development: the fusion of current international currents with national repertoires and the constellation of discourses of so-called socialist self-management created unique combinations in Slovenia that even the metropolises had not known.

The monograph's central theme is literary history as the history of the literary subject, as it has been developed on various philosophical and theoretical foundations: from Hegel's dialectic of the history of ideas to Heidegger's history of being, from Marx and Engels' critique of ideology to Foucault's structural archaeology of knowledge. The protagonists of the individual versions of the

history of the subject in literature in Slovenia are Dušan Pirjevec (1921–1977), Taras Kermauner and Janko Kos (1931–), all three of whom are also prominent contemporary interpreters of literary developments in the period covered by this volume. The authors examine the transformations of the literary subject and its various positions in Slovenian literature in the second half of the twentieth century, focusing in particular on the works of the poet Ivan Minatti (1924–2012) and the prose writer and playwright Rudi Šeligo (1935–2004).

The introductory essay by Marko Juvan analyses Kermauner's eclectic, structural-existentialist method, which, following Hegelian dialectics, examines the history of contemporary Slovenian literature through the transformations of the literary subject – the subject evolves from the intimist individual, which expresses humanistic resignation and existential helplessness, to the modernist self-destructive subject, which disintegrates in nihilistic self-criticism, and finally to reism and ludism, where the subject dissolves into things and the play of signifiers. The modernist breakthrough of the ideology of cultural nationalism (Kermauner's "traditional Slovenian megastructure") in reism and ludism is seen as the result of an uneven and combined literary development on the periphery of the world system.

The first part of discussions centres on poetic intimism. Brane Senegačnik provides a poetological interpretation of primary lyricism in Ivan Minatti's poetry. Although his poetry is often perceived by literary scholars as formally and conceptually simpler, his intimist lyricism is popular and rooted in cultural memory. Minatti, however, transcends the simplistic Romantic matrix (Romanticism itself knew the complex self-reflection of the subject) by authentically experiencing his being in the world. Although his lyricism is not tailored to contemporary ecopoetics, it demands a rethinking of the non-anthropocentric experience of being. Minatti's work thus reveals the limits of post-structuralist epistemology and the mainstream of contemporary literary narratives, such as that on the death of the subject. Darja Pavlič situates Slovenian intimism, as exemplified by Minatti's poetry, in the tradition of Romanticism, as this style exhibits most of the Romantic traits initially delineated by the comparatist René Wellek and subsequently critically summarised by Janko Kos in the intellectual-historical concept of Romantic subjectivity: first-person confession, an organic conception of nature and pantheism, the incorporation of imagery, symbols and myths, and the emphasis on intuition and the belief

that poetry is the knowledge of the deepest reality. Marija Stanonik interprets Minatti's work in a socio-historical context. His poetry, which he wrote as a partisan (anti-fascist resistance fighter during World War II), has always retained an elegiac individuality, despite the expected collective tendency. After the end of the war, the poet transformed the intimate melancholy of the lyrical subject into explicit social criticism incorporating surprising metaphorical allusions to the post-war killings. In his critical stance, he was close to Janez Menart, with whom – despite their contrasting authorial physiognomy – they meet intertextually in the motif of the stone. The poetological analysis of Vita Žerjal Pavlin reveals that Ada Škerl (1924–2009), the first intimist, does not belong to the core of the intimist canon because of her insistence on the tradition inspired by Alojz Gradnik (1882–1967) and because of the marginalisation of the veiled, ambiguous homoeroticism of her poetry. Her debut poetry collection in 1950 received positive acclaim for introducing the subjective perspective and love themes, but also faced ideological criticism. Her second collection, *Faded Pastels* (*Obledeli pasteli*, 1965), was overlooked because it did not follow modernist trends, but retained the traditional form and the subtly expressed intimacy of the lyrical self. It is possible to recognize a veiled and ambiguous lesbian theme that remained a taboo until the end of the last century.

The second part of the monograph addresses the “dangerous relationship” between the reist modernism and the anti-modernism of the intimists, which found expression in polemics, satires, epigrams and parodies (such as Janez Menart's *Antisong* of 1970). Concurrently, conflicts between the neo-avant-gardists and the authorities escalated. Boris A. Novak sheds light on the poetological and ideological tensions between intimism and reism from the post-war period to the early 1980s. According to Novak, intimism initially emerged as a liberating revolt against collectivist ideology, while reism, as part of the neo-avant-garde revolution, sought to dismantle traditional humanism and mimetic aesthetics. The author analyses the development of both currents in the works of notable poets, from Kajetan Kovič (1931–2014) and Ciril Zlobec (1925–2018) to Tomaž Šalamun (1941–2014) and Iztok Geister (1945–). He points out that the earlier authenticity of intimism later led to a sterile and official poetics hostile to modernism. The author's personal experiences as a member of the third wave of the neo-avant-garde are woven into his literary-historical observations. Marijan Dovič's chapter discusses the two most

dramatic attempts to silence the Slovenian poetic neo-avant-garde in the 1960s. The first occurred in 1964 with the closure of the journal *Perspektive* after the publication of Šalamun's *Duma 1964*. The second climax of the conflict between the authorities and the new art came in 1968 with the publication of the protest *Yes to democracy – no to decadence!* (*Demokracija da – razkroj ne!*) in the newspaper *Delo*. Avant-garde artists such as Vojin Kovač - Chubby, Ivo Svetina and Dimitrij Rupel were at the forefront of the conflict. *Tribuna* and *Problemi*, the main targets of the authorities and their intelligentsia, were the leading media of neo-avant-garde experiments and provocations. In both cases, poetry became a field of political and aesthetic conflict, in which it is difficult to distinguish the generational conflict from the repressive interventions of the authorities. Marko Juvan then analyses the anthology *57 poems from Murn to Hanžek* (*57 pesmi od Murna do Hanžka*, 1970), edited by Tomaž Šalamun and Tomaž Brejc. In a context of aesthetic, generational and political conflicts, the printing of this selection represents an attempt to integrate the Slovenian neo-avant-garde poetry into the literary canon through the traditional genre of the anthology. By selecting poets from the modern tradition and excluding social realism and intimism, this anthology asserts poetry as an autonomous, ideologically uncontaminated art form, similar to Hugo Friedrich's idea of the "dehumanization" of modern poetry. The booklet by the two young editors is a gesture of cultural legitimation of their avant-garde peers – the reists and the ludists.

The third part of this book is devoted to the narrative prose and drama of Rudi Šeligo. This includes *Triptychon of Agata Schwarzkobler* (*Triptih Agate Schwarzkobler*, 1968), which is perhaps the most extreme example of descriptiveness in the context of the European New Novel, the changes in narrative devices in his later work, as well as the development of the magical-ritual and performative dimensions of his dramatic writing. Alojzija Zupan Sosič analyses the existential position of the narrating and narrated subjects in Šeligo's novel *Triptychon* by observing the techniques of realist and modernist narration. The hidden narrator emphasises objectivity through visually oriented narration. However, the use of overly precise, hyperbolic or enigmatic descriptions goes beyond classical realism and creates an atmosphere of anxiety and unease. Agata as a literary character appears as a passive figure of the system, but at the same time she stands out from the collective typecasting. Alenka Koron undertakes a narratological analysis of Šeligo's entire prose oeuvre, which, though not extensive, is considered central to Slovenian modernism. His

work comprises three phases, with characteristic transitions from a predominantly visual narrative to an auditory one. Šeligo's work oscillates between descriptive exteriority and the increasing introspection and complexity of the characters. The analysis of dialogue and space reveals the development of the writer's style from geometric descriptiveness to expressive allegory. His work does not develop linearly, but rather in a spiral. Tomaž Toporišič delves into the dramatic works of Rudi Šeligo from the 1970s to 2000 and observes its interplay of magical realism, ritual performativity and a theatre of cruelty that goes beyond representation, creating an intensely sensual experience. In Šeligo's plays, a physical language is realised that is no longer subordinated to logocentrism, while the structure of the subject transcends Western rationality and modernity. His outstanding motif is otherness – as resistance to conformity and social statism; the heroines of his plays are rebellious and symbolically strong. In his plays, Šeligo criticises the oppression of patriarchy and mediocre normality as well as totalitarian society.

If Škerl is a female name that has fallen out of the prevailing narrative about intimism, Saša Vegri (1934–2010), a pioneer of so-called women's writing, is an underestimated companion of modernism. Varja Balžalorsky Antić discusses her poetic work, emphasising the development of the literary subject in her collections for adults. Vegri is neglected in the Slovenian canon due to gender stereotypes, although her poetry reveals complex themes of identity, femininity, motherhood and social roles. With each new collection, the poet creates a new poetic world and reflects on social change. Her lyrical persona ranges from a vitalist girlhood, critique of society and motherhood, to a post-modernist deconstruction in the hypertextual *Constellations* (Konstelacije, 1980) and an intimate self-reflection in her late period.

The last two chapters of the monograph move from literary studies to linguistics. The literary-historical classification of authors into categories such as intimism, reism and ludism is tested by Andrejka Žejn and Mojca Šorli with a computer-assisted analysis of a relatively small corpus of literary texts printed in *Tribuna* and *Problemi* between 1964 and 1972. Their stylometric analysis identifies various patterns in the use of function words, which partially overlap with the literary-historical divisions between reists, ludists and modernists of the so-called critical generation. An analysis of the autosemantic vocabulary, parts of speech and morphosyntactic structures leads to a similar conclusion:

the differences and affinities between the authors are sometimes striking, suggesting that the stylistic traits of reism and ludism are intertwined. The monograph is rounded off by Marko Snoj's etymological explanation of the Slovenian surnames *Minatti*, *Menart* and *Šeligo*. The first is originally an Italian patronymic diminutive of the personal name *Minatto* (from the diminutive *Giacomino* for the name *Giacomo*, derived from the biblical *Jacobus*). The second is derived from the German *Menbart* (from the Old High German name *Meginbart*, composed of the words *megin* 'strength, force, ability, virtue' and *barti*, 'hard, solid'). The surname *Šeligo* is of indigenous origin and is based on a pre-Gaj-era spelling. It is based on Slavic personal names (*Želigoj*, *Želimir*, etc. from the verb *želeiti* 'to wish').

This monograph sheds light on the archaeology and transformations of the literary subject in Slovenian literature from the end of the Second World War to the mid-1970s and beyond. It traces the interplay of poetics, ideologies and historical circumstances to show how literary currents called intimism, reism and ludism emerged in response to the immanent process of modernisation of literature in the face of socio-cultural change. Strategies of subjectivation in literary texts have dealt in different ways with the tense relationships between aesthetic autonomy and political discourse, as well as with discourses beyond the aesthetic sphere. The uneven and combined modernisation, conditioned by the peripheral positioning of the Slovenian literary system, stimulated the creation of many outstanding works that brought Slovenian literature in line with international modernity.



STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

Doslej izšlo:

2004

1. Drago Šega: Literarna kritika
2. Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature

2005

3. Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
4. Matija Ogrin, ur.: Znanstvene izdaje in elektronski medij (zbornik)
5. Vid Snoj: Nova zaveza in slovenska literatura

2007

6. Tone Smolej: Slovenska recepcija Émila Zolaja (1880–1945)
7. Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji
8. Marijan Dovič: Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu
9. Tomo Virk: Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: kritični pregled

2008

10. Marko Juvan, Darko Dolinar, ur.: Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk (zbornik)
11. Vita Žerjal Pavlin: Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja

2009

12. Jelka Kernev Štrajn: Renesansa alegorije: alegorija, simbol, fragment

2010

13. Ivan Verč: Razumevanje jezikov književnosti
14. Luka Vidmar: Zoisova literarna republika: vloga pisma v narodnih prerodih Slovencev in Slovanov

2011

15. Alenka Koron, Andrej Leben, ur.: Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju (zbornik)
16. Andreja Perić Jezernik: Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza

2012

17. Gregor Kocijan: Slovenska kratka proza 1919–1929
18. Marko Juvan, ur.: Svetovne književnosti in obrobja (zbornik)

2014

19. Alenka Koron: Sodobne teorije pripovedi

2016

20. Marko Juvan, ur.: Prostor slovenske književnosti (zbornik)
21. Andrej Zavrl: Christopher Marlowe, kanonični odpadnik
22. Marijan Dovič, ur.: Kulturni svetniki in kanonizacija (zbornik)
23. Andraž Jež: Stanko Vraz in nacionalizem: od narobe Katona do narobe Prešerna

2018

24. Darko Dolinar: Slovenska literarna veda od Trubarja do druge svetovne vojne

2019

25. Varja Balžalorsky Antić: Lirski subjekt: rekonceptualizacija

2020

26. Alenka Koron, Andrej Leben, ur.: Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu (zbornik)

2021

27. Varja Balžalorsky Antić, ur.: Razprave o sodobni slovenski literaturi (zbornik)
28. Marko Juvan, ur.: Med majem '68 in novembrom '89: transformacije sveta, literature in teorije (zbornik)

2023

29. Marijan Dovič, ur.: Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju (zbornik)

2025

30. Marko Juvan, ur.: Od intimizma do reizma: spremembe literarnega subjekta (zbornik)