

Varja Balžalorsky Antić, ur.

Razprave
o sodobni
slovenski
literaturi

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

O knjigi

Razprave o sodobni slovenski literaturi posegajo v reprezentativen korpus literarne produkcije zadnjih treh desetletij. Na isti platformi soočijo metodološko različne vpogledе nekaterih osrednjih slovenskih literarnovednih znanstvenikov in nekaterih mlajših obetavnih imen, k nadaljnemu raziskovanju nadvse pestre sodobne slovenske literarne produkcije in refleksiji literarnovednih metod pa tako opogumljajo tudi bralca. Knjiga na številnih mestih drzno seže onkraj uveljavljenih pogledov na literaturo in družbo, s tem pa kliče k nadaljnji refleksiji tako kanona kot tudi sprotnega ustvarjanja.

Iz ocene Andraža Ježa

V monografijo je smiselno vpeljan metodološki sinkretizem na obzorju različnih metodoloških izhodišč – od teorije medkulturnosti, teorij (kulturnega) spomina, literarne etike, nevroznanstvene in darvinistične literarne vede, do posthumanistične ekokritike, feminističnih literarnovednih pristopov ter prenovljenih literarnoteoretskih pojmov, kar ji vsekakor daje dodano znanstveno vrednost.

Iz ocene Blanke Bošnjak



STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

RAZPRAVE O SODOBNI SLOVENSKE LITERATURI

Ljubljana 2021

Studia litteraria 27

Uredniki zbirke: Marijan Dovič, Jernej Habjan, Marko Juvan

Razprave o sodobni slovenski literaturi

Uredila: Varja Balžalorsky Antić

Recenzenta: Blanka Bošnjak, Andraž Jež

Oblikovanje: Ranko Novak

Prevod angleškega povzetka: Lukas Debeljak in avtorji_ice

Stavek in prelom: Alenka Maček

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

Za izdajatelja: Marko Juvan

Založila: Založba ZRC

Za založbo: Oto Luthar

Glavni urednik založbe: Aleš Pogačnik

Tisk: Cicero Begunje, d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

Prva izdaja, prvi natis.

Ljubljana 2021

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

163.6.09(082)

RAZPRAVE o sodobni slovenski literaturi / uredila Varja Balžalorsky Antić ; [prevod angleškega povzetka Lukas Debeljak in avtorji_ice]. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : Založba ZRC, 2021. - (Studia litteraria / Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, ISSN 1855-895X ; 27)

ISBN 978-961-05-0542-6

COBISS.SI-ID 60479235

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:

<https://doi.org/10.3986/9789610505426>

Vsebina

- 7 VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ: Uvod
- 11 ANJA SKAPIN: Medkulturnost slovenskega literarnega sistema
- 31 MATEVŽ KOS: Druga svetovna vojna in sodobni slovenski roman
- 55 TOMO VIRK: Jančarjev roman *To noč sem jo videl* in etika reprezentacije
- 77 MARKO JUVAN: Izbrisani med politiko zanikanja in eksemplaričnostjo romana
- 101 KRIŠTOF JACEK KOZAK: Aleš Debeljak, begunec iz »jugoslovanske Atlantide«
- 117 IGOR ŽUNKOVIČ: Literarnodarvinistična primerjava *Antigone* Dominika Smoleta in *Kasandre* Borisa A. Novaka
- 141 ALEN ŠIRCA: Genealogija vsakdanjosti: slovenska poezija v tranziciji
- 165 VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ: Ženska poezija in strategije zunanje dialoščnosti: dramski monolog in pesem s persono
- 189 BRANISLAVA VIČAR in VESNA LIPONIK: »Krivdna mrežja«: antropocen v poeziji Uroša Praha
- 209 Imensko kazalo
- 217 O avtoricah in avtorjih
- 221 Summary

Uvod

VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ

RAZPRAVE O SODOBNI SLOVENSKI KNJIŽEVNOSTI fragmentarno odgovarjajo na nekatera vprašanja, ki smo si jih zastavili v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja«.¹ Ta je med 2017–2021 pod vodstvom Toma Virka potekal pod okriljem Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete Univerze Ljubljani na Oddelku za primerjalno književnost ob sodelovanju Inštituta za slovensko literaturo in literarno vedo pri ZRC SAZU in Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem. Izhodiščna podmena projekta se je glasila, da so družbeno-politične spremembe, ki jih je drugod po Evropi zaznamoval predvsem padec berlinskega zidu, na zahodnem Balkanu pa tragični razpad SFRJ, temeljno pretresle in preoblikovale slovenski literarni sistem kot – z Bourdieujem rečeno – relativno avtonomno družbeno polje.

Prevladujočo (samo)podobo slovenske literature so raziskovalci do nedavnega razlagali zlasti v luči njene kompenzacijske vloge; književnost naj bi predstavljala najpomembnejši medij samozavedanja naroda brez države in družbeno-političnih institucij. Ta domnevno slovenska specifična, ki naj bi opredeljevala odnos med literaturo in narodom brez države, je bila poimenovala »prešernovska struktura« (Pirjevec, 1969) in »slovenski kulturni sindrom« (Rupel, 1976). Slovenski literaturi sta bili prav zaradi nadomeščanja moči neobstoječih političnih ustanov pripisani tudi estetska zavrtost in nederenciranost, Pirjevčeva in Ruplova teza, ki sta bili motivirani s specifičnimi okoliščinami časa svojega nastanka, pa sta prodrla v splošno kulturno zavest in obveljali tudi še po osamosvojitvi Slovenije. V preteklem poldrugem desetletju

¹ Raziskovalni projekt (J6-8259), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Večina poglavij te knjige, z izjemo razprav Marka Juvana ter Branislave Vičar in Vesne Liponik, je plod raziskovalnih dognanj v okviru tega projekta. Ob tej priložnosti se želim zahvaliti vsem sodelavcem projektne skupine. Posebna zahvala gre recenzentoma knjige, Blanki Bošnjak in Andražu Ježu, za dragocene komentarje.

so nekatere literarnovedne in sociološke raziskave (Juvan, Dović, Jež, pred tem tudi že Močnik) pokazale, da delovanje literature kot medija za formiranje nacionalne identitete ni slovenska specifična, saj je primerljive strukturne in funkcijske pojave najti ne le v obrobni manjših literaturah, temveč tudi v večjih in manj obrobni literarnih sistemih.²

Emancipacijsko vlogo je imela (slovenska) literatura tudi v času enopartijskega sistema po drugi svetovni vojni. V obdobju od 1945 pa do ideološke odjuge, ki je nastopila po koncu t. i. svinčenih sedemdesetih let, je bilo zaznati različno močne pritiskane cenzure in samocenzure, obenem pa kritiko režima in/ali komunistične ideologije kot take. Hkrati se v tem obdobju poveča število literarnih reprezentacij splošno tabuiziranih tem (medvojni in povojni poboji, dachauski procesi, Goli otok).

Po smrti Josipa Broza Tita smrti je v osemdesetih letih slednjič prišlo do liberalizacije tako na področju politike kot kulture, kar je spodbudilo oblikovanje različnih skupin in prostora refleksije, ki so predstavljali pomemben vir boja za demokratizacijo. Tukaj velja omeniti, da so tranzicijo iz komunizma v kapitalizem in iz večnacionalne države v bolj ali manj nacionalno homogeno Slovenijo politična javnost, družboslovje in zgodovinopisje v preteklih tridesetih letih interpretirali na različne načine in je mogoče govoriti vsaj o treh zgodbah oziroma mitih o osamosvojitvi. Prva je tista o samostojni Sloveniji kot uresničitvi tisočletnih sanj prej podjarmljenega naroda, ki si je z učinkovitim bojem izboril lastno državo, njeni zagovorniki pa so bili predvsem razumniki iz kroga *Nove revije*, t. i. »pomladniki«. Drugo zgodbo so pisali komunistični »reformatorji«, ki naj bi bili zaslužni za bolj ali manj miren izhod Slovenije iz Jugoslavije, saj so umirjali nacionalistične težnje prvih. Tretja pa je zgodba novih civilnodružbenih gibanj, ki so bile sestavni del družbeno-političnega delovanja, ki ni vključeval nacionalno naravnanih intelektualcev, in so prav tako ključno vplivala na tranzicijski proces v Sloveniji. En del literarne produkcije je tudi še po osamosvojitvi ostal zavezan prvi zgodbi, kar kaže na to, da je še vedno mogoče delno potrditi tezo o literaturi kot tradicionalnem mediju

² Za najnovejši pregled in komentar različnih razumevanj prešernovske strukture gl. knjigo Toma Virka *Pod Prešernovo glavo: Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja* (Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020).

kulturnega nacionalizma. O tem zgovorno denimo priča pozno pojavljanje tematike izbrisanih državljanov v literarnih reprezentacijah, kar je bilo v skladu s splošno politiko zanikanja in molka o tem vprašanju, kakor opozarja tudi ena od razprav.

Ideološki represivni aparati države so se s prehodom v neoliberalni večstrankarski kapitalizem predrugačili, z njimi vred pa tudi status literature, vsaj delno razbremenjene svojih dotlejšnjih kompenzacijskih vlog in njene odslej domnevno svobodne produkcije. Ta se mora zdaj soočati vsaj s komodifikacijo in komercializacijo, katerima so v poznem kapitalizmu podvrženi dotlej netržne dejavnosti in področja, med drugim kultura in vsakdanje življenje nasploh. S svojo marginalizirano družbeno pozicijo pa literatura še vedno predstavlja tisti diskurz, ki z mimetično funkcijo in reprezentiranjem istočasno singularnega in univerzalnega, omogoča specifično obliko subjektivacije v množstvu mogočih subjektivacij, ki jih lahko doživita sodobni posameznik ali skupnost (gl. Meschonnic, Michon, Rancière).

Kot je razvidno tudi iz nekaterih tukaj objavljenih prispevkov, se znotraj literarnega diskurza, obenem pa v metadiskurzih, ki se spoprijemajo z njegovo interpretacijo in vrednotenjem, soočajo navzkrižni kulturni spomini na preteklost. Ustvarja se neskladna pluralistična slika zgodovin, s čimer literatura še vedno zmore mobilizirati širšo javnost. **Ključne družbene spremembe in družbeno dogajanje v času po osamosvojitvi do danes – vstop v EU, v Nato, problematika izbrisanih, reaktualizacija dogajanja med drugo svetovno vojno in s tem povezana ideološka polarizacija, jugonostalgija, protiglobalizem in protikorporativizem, Velika recesija, begunska in nenazadnje podnebna kriza –** so se izrazili tudi v literarni produkciji, ki je tako ali drugače, razvijajoč svoje emancipatorne potenciale, odgovorila na ta dogajanja. Svetovna pandemija in pretres temeljev sveta, v katerem smo do nedavna živeli, jo bosta zanesljivo zaznamovala še v veliko večji meri. Vplivala pa bosta najbrž tudi na ponovno predrugačenje njene vloge v novi realnosti, ki jo bo, skupaj z drugimi umetnostmi in humanističnimi znanostmi vsemu navkljub še naprej pomagala misliti in s tem tudi soustvarjati.

Poglavja pričujoče knjige prinašajo bodisi panoramske poglede bodisi posamezne analize del sodobnega slovenskega romanopisja, dramatike, esejistike in poezije s poudarkom na najnovejši literaturi, ki je nastajala po letu 1990.

V knjigi se zvrstijo raznolika metodološka izhodišča od teorije medkulturnosti, teorije kulturnega spomina, etike reprezentacije do nevrokognitivistično naravnane literarne darvinizma, feminističnih pristopov in posthumanistične ekokritike. Anja Skapin razgrne troplastni model medkulturnosti in predlaga njegovo aplikacijo na slovenskem literarnem sistemu, s čimer se zavzema za razširitev pogleda na slovensko literarno zgodovino. Matevž Kos se ukvarja s problematiko sodobnega vojnega romana na primeru treh romanesknih del o drugi svetovni vojni, (Jančarjev roman *To noč sem jo videl*, Angel pozabe Maje Haderlap in *Da me je strah?* Maruše Krese). Tomo Virk prav tako analizira Jančarjev roman *To noč sem jo videl* in se na njegovem primeru sprašuje o etični razsežnosti literarne reprezentacije, obenem pa se polemično spopriime z eno od interpretacij, ki jih je doživel roman. Marko Juvan obravnava tri romaneskne reprezentacije izbranih prebivalcev Slovenije (Mazzinijev roman *Izbrisana*, Kakorkoli Polone Glavan in *Konec. Znova* Dina Bauka), ki jim je slovenska biopolitika odvzela vse pravice in jih zvedla na »golo življenje« (Agamben). Krištof Jacek Kozak se v esejističnem tonu loteva »balkanske brvi« Aleša Debeljaka, ki predstavlja enega od osnovnih bivanjskih in mišljenjskih *locusov* prežganih pesnika in esejista. Igor Žunkovič na podlagi teoretskih osnov kognitivne literarne znanosti izdela analitični model za primerjalno proučitev dram Dominika Smoleta *Antigona* in *Kasandre* Borisa A. Novaka, in sicer z vidika pojma sprave, ki ima pomembno vlogo v slovenski polpretekli kulturno-politični zgodovini. Alen Širca panoramsko osvetli pesniško dogajanje v osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja in na podlagi razlikovanja med »kuhano« in »surovo« poezijo izriše dihotomijo med poetikami, ki se zgledujejo pri zmernem modernizmu, in poetikami vsakdanjosti. Varja Balžalorsky Antić uvodoma skicira zgodovinski položaj pesnic v slovenskem literarnem sistemu, nato pa se posveti pesniški praksi avtoric v okviru »ženskega pesniškega booma« preteklega desetletja, s poudarkom na analizi dialoških strategij – dramskega monolog in koncept persone. Branislava Vičar in Vesna Liponik analizirata pesniško zbirko Uroša Praha (*Udor*, 2019), ki jo označita za v slovenskem prostoru prelomno, saj temelji na t. i. antropoceni poetiki, pri čemer vpeljeta in analizirata pojme antropocena, posthumanistične in čeztelesne subjektivnosti.

Medkulturnost slovenskega literarnega sistema

ANJA SKAPIN

V PRISPEVKU SE BOMO OSREDOTOČILI na obravnavo medkulturnosti kot problematike literatur v intra- in intersubjektivnem ter v intra- in interdiskurzivnem stiku in s pomočjo medkulturnega modela opozorili na pomembnost ohranjanja lastne identitete (kako in če sploh lahko mala književnost ohrani identiteto in uveljavlja svojo prepoznavnost po padcu v hitro rastoči globalni knjižni trg).¹ Na podlagi modela medkulturne literarne zgodovine bomo pokazali, kakšen vpliv ima preplet lastnega in tujega na izgradnjo dinamične (nacionalne) identitete in dinamičnega literarnega kanona, obenem pa poudarili spoznavno-refleksivno vlogo literature, za katero se zdi, da ostaja malce v ozadju. Vsebine trenutnega knjižnega trga bi lahko razdelili na dva stebra, kjer je en steber žanrsko-recepcijski, drugi pa literarno-zgodovinski. Žanrska književnost je recepcijsko bolj sprejeta, saj se s temami približuje preferencam bralca ter izpolnjuje hedonistično funkcijo. Po drugi strani pa je literarnozgodovinski steber književnosti tisti, ki (vsaj zaenkrat) krmili literarni kanon in bodočo literarno vzgojo.

Naš model medkulturne literarne zgodovine temelji na štirih delovalnih procesih medkulturnosti v slovenskem kulturnem prostoru: *intrasubjektivna* (spomin in proces pisanja), *intersubjektivna* (pripovedna identiteta, kolektivni in zgodovinski spomin), *intradiskurzivna* (notranje delovanje slovenskega literarnega in kulturnega prostora) in *interdiskurzivna* raven (lokalna/nacionalna/periferna književnost in globalni trg). Čim bolj celovitemu pogledu na medkulturnost sem se posvetila predvsem iz razloga, ki sta ga navedla tudi urednika monografije *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem*

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239 in raziskovalnega projekta J6-8259, ki ju je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

kontekstu Alenka Koron in Andrej Leben, da se »raziskovalci in raziskovalke občasno posvečajo tej tematiki [medkulturnosti], vendar pa se ni niti v slovenistični niti slavistični stroki niti v primerjalni književnosti doslej še ni izoblikovalo samostojno raziskovalno področje, ki bi se ukvarjalo predvsem z večjezičnostjo. Celó sam pojem literarne večjezičnosti ali literarnega večjezičja bi lahko označili skoraj kot neologizem, vsaj če sodimo po pogostosti oziroma redkosti njegove rabe« (2020: 13). V okviru večjezičnosti naj še izpostavimo ugotovitev Mirana Hladnika, da slovenščina kot jezik izvirnika ni več ključni kriterij za uvrstitev nekega besedila v slovensko literaturo (2013: 323); Hladnik zato tudi predlaga, da bi se namesto izraza »slovenska literatura« raje uporabljalo oznako »literatura na Slovenskem« (2016: 49). V navezavi na to bomo tudi namesto slovenske literarne zgodovine uporabljali izraz *medkulturna literarna zgodovina na Slovenskem*, saj lahko pojem zajame tako nacionalno kot tudi primerjalno literarno zgodovino na Slovenskem.

Slovenija se je leta 1991 znašla na razpotju lokalnega in globalnega, to pa je vplivalo na procese oblikovanja identitete. Če so se do osamosvojitve na Slovenskem odvijali takšni in drugačni kulturni, jezikovni in politični vdori, se današnji duhovni prostor spreminja drugače – spreminja se tako implicitno, da mu skoraj ne moremo očitati, da se to dogaja mimo naše svobodne volje, obenem pa se spreminja skoraj neprenehoma, kar pa pod vprašaj postavlja ravno stabilnost naše identitete oziroma celo samo zavedanje o lastni identiteti. Po tranziciji je v literaturi opaziti, da se besedilni svet slovenske književnosti pomika na bolj osebno raven, na nekakšno doživljanje uresničene jaza, ki je po prehodu od socialne h kulturni zgodovini končno dobil možnost za osvetlitev svojega temeljnega eksistencialnega obzorja. Družba postkomunistične tranzicije ne kaže samo na preobrazbo v življenjskem slogu, temveč na spremembo etične držbe, kar pomeni, da se je zgodil preobrat od vrednot skupnosti k skrbi za želje posameznika, kot je ugotovil že Aleš Debeljak v knjigi *Lanski sneg: eseji o kulturi in tranziciji* (2002: 45). Slovenska družba (in tudi ostale družbe s podobno postkomunistično usodo) je bila vpeta v nenehno refleksijo o različnih političnih tvorbah, totalitarnih režimih in skupinski identifikaciji. Lahko bi celo rekli, da so se po osamosvojitvi Slovenci, utrujeni od vse zgodovine, končno lahko začeli ukvarjati sami s sabo. A to ne pomeni, da človek zgolj počne tisto, kar mu je volja, temveč da je sposoben razumeti vidik intrasubjektivne tujosti, ki pomeni, da je lahko tudi sam sebi tujec. In da razume sebe v odnosu do sveta. Na podlagi tega uvida lahko tudi lažje razume različne koncepte zgodovine, ki

so pripeljali do položaja, v katerem se nahaja. Zdi se, da je sodobna slovenska družba razcepjena med kolektivno in individualno, to pa se odraža tudi v književnosti. Vanesa Matajc pravi, da bi se lahko odnos do zgodovine v sodobni literaturi razvil v dve smeri:

Prva je umik teme zgodovine in tematizacij preteklosti iz središča literature na obrobje; s predstavljanjem sodobnosti, kolikor se ta kot sodobnost pač nanaša na preteklost, vendar pri tem ne izdeluje premišljenih konceptov zgodovine. Druga smer je ohranjanje zgodovine v središču literature: predstavljanje znanih konceptov zgodovine, a s pozornostjo za nove znake preteklosti, morda celo poudarjeno novo opomenjanje preteklosti in vrednotenje predhodnih konceptov zgodovine; in ne nazadnje tudi sovzpostavljanje novih konceptov zgodovine, v interakciji literature s sodobno metazgodovino znanstvenega zgodovinopisja (in humanistike). (2009: 260)

Odnos do razsrediščene strukture kot posledice globaliziranega sveta in postmodernizma se kaže na dva načina – prvi je nekakšno nostalgično iskanje izgubljenega središča, drugi pa sprejetje spremenljive in dinamične strukture ter s tem odpoved iskanju njenega izvora. Iz slednjega vidika lahko pogledamo romane mlajših avtorjev, ki se le redko dotikajo opomenjanja preteklosti.² Zgodovina se tako znajde na obrobju, kar pa ne pomeni, da ne bo zopet začela prehajati v središče. Medkulturna literarna zgodovina je že ena izmed možnosti, da se s sprotnim opomenjanjem preteklosti lahko razvijejo različni koncepti zgodovine, s tem pa se ohranja dolgotrajen in dinamičen kolektivni spomin. Izhajajoč iz razmerja lastno/tuje³ medkulturna literarna zgodovina raziskuje literaturo v njeni dinamični identiteti in na različnih ravneh. Razmerje lastno/tuje bomo zato aplicirali na vse štiri ravni medkulturnosti, saj nam bo služilo kot izhodišče za razumevanje avtobiografskega diskurza, zgodovinskega spomina, odnosa do večjezičnosti v slovenskem kulturnem prostoru, odnosa med središči in obrobji, ter za razumevanje svetovnega literarnega sistema.

² Podobno tudi Matajc: »Zgodovina kot opomenjanje preteklosti in tudi sama preteklost kot izkušnja časovnosti se torej v sodobnem slovenskem romanu pogosteje kot ne umika in časovno razsežnost nadomešča s sinhroniziranim – urbanim – prostorom.« (2009: 267)

³ Razmerje lastno/tuje predstavlja najmanjšo enoto dinamičnega delovanja na ravni subjekta.

Intrasubjektivna raven

Avtobiografsko pisanje je začelo pri nas pridobivati na zanimanju šele proti devetdesetim letom 20. stoletja. Temu morda botruje tudi dejstvo, da »moramo spremenjeno vlogo avtobiografije pripisati njeni demokratični zmožnosti, da vsakemu človeškemu bitju pripozna svojski in edinstven pomen« (Koron in Leben 2011: 8). Ta nekoč polliterarni žanr je pri razumevanju medkulturnosti pravzaprav zelo pomemben prav zaradi svojih številnih podzvrsti in hibridov, ki so pomemben pričevalec duhovnega ozračja neke dobe in pa notranjega razvoja pripovedovalca. Avtobiografske oblike, kot so pisma, dnevniki, zapiski, eseji, potopisi, kažejo na to, da je življenje nezaključen proces, ki ga je težko spraviti v neko veliko, zaključeno zgodbo. Vse to pa tudi najbolj neposredno kaže na dinamično identiteto, ki jo poseduje avtor s svojo vpetostjo v vmesnost. A obstaja še ena delikatnejša avtobiografska zvrst, ki se imenuje *avtoreferencialno pisanje* (samozavedanje, avtorefleksija, avtopoetska pripoved) in jo bomo vzeli za najmanjšo enoto, torej za osnovo medkulturnosti, saj opisuje prav to vmesnost razvoja lastne misli (fenomenološko gledano je vmesnost temelj človeškega izkustva, saj predstavlja edino zares realno pojavnost). Če navedemo primer: »Kajti tudi jaz sem (že vselej) drugje. V mnogih ozirih. Najbrž prvič, da moj jaz sploh ni tak in tam, kot se meni zdi, da je ali bi moral biti. Da ni gospodar v svoji lastni hiši, kot bi rekel Freud. Predstavljam si, da ta 'slab' položaj jaza v njegovi lastni hiši zelo dobro vpliva na pisno izražanje in sploh vsakršno ustvarjanje.« (Tratnik 2007: 308) V tem primeru ne gre toliko za tipično avtobiografsko pisanje, kot gre za refleksijo avtobiografskega ozadja, kar pomeni, da je avtorica kot subjekt vpeta prav v to vmesnost samega procesa nastajanja besedila. Subjekt samega sebe dojema kot drugega in se zaveda svoje krhkosti; že med samim procesom pisanja lahko namreč zaznamo to nelagodje tujosti, ki je v resnici življenje samo. Misel o izmuzljivem značaju resničnega življenja je razvijal tudi Ricoeur:

Kar zadeva pojem narativne enotnosti življenja, bi veljalo tudi v njem videti nestalno mešanico med pripovedno ustvarjalnostjo in živo izkušnjo. Prav zavoljo izmuzljivega značaja resničnega življenja potrebujemo pomoč fikcije, da bi življenje retrospektivno in naknadno organizirali, pa čeprav vsakršno figuro pretvorbe v fabulo, prevzeto iz fikcije ali zgodovine, razumemo kot spremenljivo in začasno. S pomočjo narativnih začetkov, s katerimi nas je seznanilo branje, potemtakem na neki način izsilimo to lastnost in utrdimo realne začetke. (2011: 231)

In tako kot lahko vsako pripoved razumemo kot spremenljivo in začasno, ima tudi naš spomin oziroma spominska shramba, iz katere (bodisi s pomočjo fikcije bodisi s pomočjo zgodovine) črpamo snov za pisanje, izmuzljiv značaj. Spomin ni temelj zavesti, ampak zgolj ena izmed možnih perspektiv zavesti in je zato vedno v odnosu do zgodovine, resničnost pa je vselej subjektivno interpretirana. Ivana Latković (Zagreb), ki se ukvarja s sodobnim zgodovinskim romanom, je v svojem prispevku v zborniku *Lojze Kovačič: življenje in delo* zapisala, da je avtobiografski roman »mogoče videti kot podžanrsko različico novega zgodovinskega romana, v katerem se s prepletanjem fikcionalne novozgodovinskosti in avtobiografije realizirajo posebna videnja zgodovinskega dogajanja, ki s svojo utemeljitvijo v radikalizirani subjektivizaciji preteklosti razkrivajo mehanizme vpisovanja subjekta v njeno konstrukcijo« (112–113). Spomin se namreč bolje kot v vseobsegajoči pripovedi ohranja v strukturi malih zgodb, saj so vanje zajete različne in večplastne refleksije o zgodovinski stvarnosti. Spomin kot refleksijska konstrukcija odpira prostor dialoga s samim sabo, kjer se vzpostavlja *pripovedna identiteta*⁴ na podoben način kot pri branju; pri avtobiografskem pisanju pride do dinamičnega odnosa med spominom in pozabo, pri branju pride do dinamike med bralcem in besedilom. Ko smo pred besedilom – naj bo to besedilo, ki ga pišemo, ali besedilo, ki ga beremo – vedno se odpiramo Drugemu in posledično tujosti. Pred besedilom smo vedno nedokončana forma, a potreba po nenehnem razumevanju sebe je tisto, kar človeka žene k pripovedovanju, saj se mu zdi, da bo s pripovedjo izrekel zadnjo besedo in osmisлил svoja dejanja. Ta negotovost resničnega življenja in spomina kaže na to, da moramo najprej sebe⁵ dojemati kot drugega:

Jaz sem drugi / druga. Življenje sicer ne piše ničesar, še najmanj zgodb in romanov, saj nima tekstovne zgradbe, ni strukturirano. Je pa vir ali mesto navdih; tako moje lastno življenje kot življenja drugih. Zanimivo je, da se lahko spomnim trenutnega navdih za skorajda vsako svoje delo. Pa ne gre vedno za navdih, včasih gre za nenadoma obujeno jezo, žalost, spomin ali podobnost. (Tratnik 2007: 311)

⁴ Pripovedna identiteta po Ricoeurju je vsaka identiteta, ki se vzpostavlja skozi posredovanje pripovedi in nastaja ob srečanju z Drugim; pripovedna identiteta je obenem dinamična identiteta, saj tudi življenje samo ne sledi toku Velike zgodbe.

⁵ Videti sebe kot drugega je lahko tudi posledica travmatične izkušnje, ki je tako spremenila subjektov tok življenja, da po tistem nikoli več ne bo enak, še več – verjetno bo nekdo povsem drug.

V navezavi na prej omenjene male zgodbe se mi zdi nujno izpostaviti še en vidik, ki ga je predstavil že Ivan Verč (2003), kjer je predlagal, da bi bilo morda bolje spremeniti predmet svojega opazovanja: namesto s pomenom bi se ukvarjali raje z izjavo, ki jo razume kot vrnitev k subjektu kot predmetu opazovanja (prim. 217). To lahko sicer razumemo tako, da čim začnemo izjavo ubesedovati oziroma zapisovati, ta že preneha biti dogajanje, saj postaja v procesu pisanja osmišljen tekstovni dogodek. Vendar pa je pomen težko enoten, saj že branje samo izhaja iz singularnosti, kar pomeni, da se tujemu v literaturi približujemo z vidika lastnega in mu s tem tudi vsakič znova spremenimo pomen.⁶ In tudi ko je izjava⁷ zapisana, je sicer konkretizirana v smislu materialnega zapisa, a ta zapis obenem omogoči tudi zadržanje njenega pomenskega učinka, »torej nekakšno podaljšavo povedanega čez meje časa in prostora, v katerih je bilo izrečeno. Zapisano in natisnjeno besedilo torej lahko doseže več naslovnikov, deluje v drugih okoliščinah in poznejših dobah« (Juvan 2006: 272–273). To pa lahko služi kot izhodišče za razumevanje dinamičnega kanona, saj pomeni dinamičen kanon ravno njegovo aktualnost v različnih okoliščinah in različnih časovnih okvirjih. Naloga medkulturne literarne zgodovine torej lahko postane sprotno beleženje in osmišljanje, s tem pa tudi opomenja preteklost in ji podeljuje nove vrednote. Iz tega tako nastajajo različni koncepti zgodovine, ki se izvijajo iz medkulturnih mikrokozmosov in vozlišč malih zgodb, te pa črpajo prav iz vmesnosti in kažejo na najpristnejšo človekovo interakcijo s svetom.

Če od malih zgodb preidemo k malim književnostim, lahko opazimo, da je medkulturni pristop za *male književnosti*⁸ pomemben predvsem pri razume-

⁶ Podobno kot Derrida tudi Verč ugotavlja, da je prešla beseda od danosti do možnosti, kar pomeni, da je subjektova izjava samo ena izmed možnosti dožemanja dogajanja in zato dinamična, saj razume dinamiko kot možnost izbire oziroma kot dejanje subjekta, ki z besedo zaznamuje svojo aktivno prisotnost v svetu (prim. Verč 2003: 217–223).

⁷ Marko Juvan razume teorijo izjave »kot lastnost kompleksnega izjavnega dejanja, s katerim je pisec zavzel neko subjektivno stališče v duhovnem izročilu in konkretnem družbenem diskurzu ter se z vstopom v proizvodnjo in obdelavo smisla odzval na svoj enkratni eksistencialni in telesni položaj v kontingenčnem dogajanju sveta« (2006: 142).

⁸ Izraz je nevtralen, saj zajema tako manjšinsko književnost kot tudi književnost majhnih dežel, ki se zaradi svoje majhnosti ne uvrščajo niti na de Swaanov seznam centralnih jezikov (v knjigi *Words of the World. The Global Language System* de Swaan

vanju njihovih ustvarjalnih procesov. Male književnosti so namreč močnejše vpete v svetovno dogajanje, saj sledijo trendom globalne forme. Drži, da novi trendi pisanja povečini prihajajo iz centrov, vendar pa je periferna književnost tista, ki ima večjo moč (samo)refleksije, se lažje poglobi v svojo intimo in reflektira ter izreka svoje »obrobnosti«, iz katerih izhaja. Intrasubjektivna raven je tista, ki je pri mali književnosti izjemnega pomena tako za razumevanje lastne identitete in pozicije v svetu kot tudi za avtonomno držo na svetovnem zemljevidu književnosti. In z lastno identiteto in avtonomno držo ne merim na pripadnost nacionalni identiteti, ki jo je moral pisatelj prikazovati (in zagovarjati) v imenu ideje svojega naroda, temveč na tisto identiteto, ki se gradi v refleksivnem in kritičnem pogledu »od znotraj« in lahko obstaja tudi neodvisno od centralnih vplivov. Gre predvsem za dinamično identiteto, ki nastaja med samim procesom pisanja, ko je avtor prepuščen zgolj sebi, lastni e(ste)tiki besedila in jeziku, v katerem se lahko najbolj pristno izraža, ne da bi bil ob tem podvržen bodisi nacionalnim težnjam bodisi težnjam tržne realnosti, ki usmerja tudi knjižni trg.

Intersubjektivna raven

Avtobiografska pisava v kolektivni spomin prinaša osebna izrekanja, kar pomeni, da se naša sedanost preko spominjanja vključuje v razumevanje preteklosti. Poleg prej omenjenega avtoreferencialnega pisanja obstaja še en način samozavedanja, in to je samozavedanje preko Drugega. Medkulturnost ima mnogo plasti in mednje lahko štejemo tudi medgeneracijske, razredne, ideološke razlike, skratka katerekoli razlike, ki utegnejo povzročiti težave pri sporazumevanju znotraj iste kulture. Pomemben aspekt pri intersubjektivni ravni medkulturnosti se mi zdi medgeneracijski, saj aktivno prispeva k izgradnji kolektivnega spomina. Ko opazujemo razlike in podobnosti med preteklostjo in sedanostjo, s tem gradimo svojo dinamično identiteto. (Zgodovinska) pripoved je pomembna tako za ohranjanje vrednot kot tudi za izgrajevanje identitete posameznika ter skupnosti, vse zgodovinske pripovedi pa služijo tudi kot ozadje moralne identitete.

razdeli globalni jezikovni sistem na hipercentralne (angleščina), supercentralne (13 jezikov), centralne (približno 100 jezikov) in periferne jezike. Med slednje sodi kar 98 % vseh jezikov, govori pa jih le 10 % svetovne populacije.

Otrok spozna, da obstaja preteklost, s katero mora računati. Ne more zgolj tekati za svojimi željami, blagrovati sedanost. Vse obsegajočo sedanost, ki rabi odraslim za to, da z obrežja v času premerijo minulo, ki je takrat, ko je bilo še sedanost, zastiralo pogled na vse. Še se otroštvo, o tem ni dvoma, zazira v prihajajoče, toda na tleh minulega se prihodnost kaže peresno lahka. Kaj naj sploh prinese, kam naj človeka pripelje? (Haderlap 2012: 81)

Tesna prepletenost življenja enega človeka z drugim se odraža predvsem v etični drži. Skozi pripoved drugih (v primeru Maje Haderlap gre za odnos med babico in vnukinjo, kjer lahko vidimo, kako se protagonistka razvija iz deklince v žensko z zavedanjem sebe in drugih) se namreč naučimo pomembnosti dinamične vezi med generacijami, odgovornosti do drugega (in družbe) in ohranjanja kulturnega spomina,⁹ ki igra v slovenskem kulturnem prostoru pomembno vlogo. Pripoved torej ustvarja neko podobo sveta in če tej funkciji dodamo še moralno identiteto pripovedovalca, dobi skupnost z različnimi pripovedmi temelje, ki jih lahko pripišemo neki moralni skupnosti.

Končni smisel vidi [...] Ricoeur v ideji delujočega etičnega subjekta, ki ga ne zavezuje nobena pragmatična naloga. V tem smislu je avtobiografsko pisanje primerna praksa etičnega subjekta, ki je usmerjen v samoizpraševanje in s svojo avtobiografsko pisavo hkrati vstopa v mrežo odgovorno vzpostavljenih družbenih razmerij. (Zlata Violić 2011: 32–33)

Eden izmed temeljev za izgrajevanje moralne identitete je tudi literarni kanon. Čeprav stremi (literarna) zgodovina k celovitosti pripovedi kot zaključeni identiteti, kar lahko pripelje do posploševanja ali izključevanja, pa se mora (literarni) zgodovinar ravno tako soočiti s tujostjo in drugačnostjo, ki ju mora kot taki tudi dojemati in upoštevati. Podomačevanje z upoštevanjem utečenih družbenih vzorcev mora zamenjati medkulturna miselnost, ki lahko nadomesti ustaljene vzorce razumevanja, z upoštevanje drug(ačn)osti pa vedno znova definira tako individualno kot tudi kolektivno identiteto.¹⁰ Tako se širi tudi literarni kanon, ki vse bodoče generacije uči, kaj je (bila) naša družbena in zgodovinska realnost, obenem pa mu dodaja svojo lastno realnost. Enotna ugoto-

⁹ »Jasno je, da je prav človeška sposobnost pripovedovati in poslušati zgodbe eden temeljnih kamnov civilizacije, preko katerega se prenašajo izkušnje, tradicija in modrost.« (Sozina 2010: 293)

¹⁰ Matajc pravi, da »romani, ki odkrito prevprašujejo zgodovino (slovenskega) prostora, soobstajajo z romani, ki predstavljajo samoopredelitev slovenskega kulturnega prostora z vidika sodobne, diskurzivno dojete več- in medkulturnosti« (2010: 166).

vitev avtorjev prispevkov v zborniku *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)* je, »da lahko literarno delo zelo pogosto štejemo za zgodovinsko sporočilo, saj lahko, tudi če v njem ni dokazanih dejstev, prenaša duh upodobljenega časa, miselno in idejno vzdušje sodobnosti. To je predvsem pomembno za dela, ki vsebujejo avtobiografske prvine« (Sozina 2010: 293). *Angel pozabe* Maje Haderlap je avtobiografsko in zgodovinsko obarvan roman, kar pomeni, da preko intrasubjektivne ravni protagonistke prehaja na intersubjektivno raven, ko preko pripovedi babice opomenja preteklost in skuša na ta način izbrisati človeško nevednost. »Prepričana sem, da je odnos do preteklosti v tej deželi kriv za to, da so naše družinske zgodbe nekaj tako čudnega in da se godijo v tolikšni zapuščenosti in osami. Skoraj nobene zveze nimajo s sedanjostjo.« (Haderlap 2012: 137)

Pri sprotnem opomenjanju preteklosti in kljubovanju pozabi gre predvsem za zrel pogled na lasten narod, kulturo in jezik, ki lahko preko večplastnega opazovanja prehaja na neko obččloveško raven, kar lahko opazimo, denimo, na primeru Jančarjevega romana *To noč sem jo videl*. Tomo Virk v recenziji namigne, da bi prav zaradi poskusa kompleksnejšega in večplastnega prikazovanja medvojnega dogajanja v tem romanu z Jančarjem¹¹ lahko dobili slovenskega Balzaca, torej pisatelja,

ki bi z veliko literarno močjo, izhajajoč ne iz politične, ideološko obarvane ideje o 'pravi' zgodovinski resnici, temveč iz vsaj v tem pogledu nevtralne, 'metafizične' – Jančarjeva univerzalna dialektika posameznika in zgodovinske usode se zdi kar primerna za to –, tako kot Balzac v več romanih popisal omenjeno obdobje iz zornih kotov vseh 'plasti prebivalstva', z gledišča vseh mogočih (ideoloških, delovanskih, nazorskih) drž. Nekaj kamenčkov v tem mozaiku že imamo; ali bomo dobili celotnega, je bolj kot od zgodovinske razgledanosti, hotenja in (ne)ideološke držbe slovenskih pisateljev odvisno od njihove literarne moči. (Virk 2010)

Vendar pa zgodovinski roman – kljub temu da se zdaj končno lahko izogne ideološkosti – ni prevladujoč tip sodobnega slovenskega romana. Od devetdesetih let dalje je na Slovenskem resda roman vodilna literarna zvrst, vendar Alojzija Zupan Sosič takole opredeli sodobni slovenski roman: »Pripovedni subjekt, literarni lik in/ali pripovedovalec, ne sodeluje v fikcijski realnosti zato,

¹¹ »Jančar pa prav z vzpostavljanjem identitete zavestno sega v globlje sloje zgodovinskega spomina.« (Sevšek Šramel 2010: 274)

da bi angažirano opozarjal na napake družbe (kot je to počel npr. v realizmu, neorealizmu, socialnemu/socialističnemu realizmu), ampak si mrzlično želi zagotoviti svojo individualnost skozi berljivo zgodbo, vezano na prepoznavne žanrske, stilne ali druge pripovedne obrazce. Njegova intimna zgodba je del postmodernističnega *spleena*, naveličanosti in zdolgočasenosti postmodernega subjekta, zagledanega v naivni hedonizem« (2010: 424). Zupan Sosič je že v svojih predhodnih raziskavah nakazala na novo smer slovenskega romana, ki je nekakšen modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami (kasneje je za to smer predlagala oznako *transrealizem*), v katerem prevladuje iskanje osebne identitete skozi male zgodbe, *ново emocionalnost* in ironičnost.

Vseeno sem v zadnjem letu in tri četrt, odkar ga obiskujem, opustila nekaj škodljivih navad: prenehala sem z rednim kajenjem marihuane, prenehala sem z rednim uživanjem suhih salam, zmanjšala sem tudi zlorabo objestnih cinizmov in šal na lasten račun. Moj zdravnik je prepričan, da je zlasti slednje zelo nevarno, ker pogloblja bolezen, namesto da bi jo razreševalo. Jaz pa sem toliko izkušena, da vem, da so le objestni cinizmi in šale na lasten račun tisto, kar posveti v temi tega tihega in počasi razpredajočega se stanja. (Schnabl 2017: 11)¹²

Namesto postmodernega *spleena* bi lahko uporabili tudi izraz Fredrica Jamesona »nova brezglobinskost« (2001: 13), ki je posledica izgube zgodovinskosti, kjer gre za neke vrste izgubo identitete posameznika zaradi nepovezanosti med subjekti, to pa privede do krize zgodovinskosti kot razumevanja posameznika na časovnici njegovega lastnega življenjskega konteksta. Z vsemi hitrimi menjavami in spremembami, ki se odvijajo v sodobnem svetu, izginjajo tudi kolektivni spomini, ki posameznika vežejo na določeno skupnost.

Tu naletimo na paradoks: kolektivna identiteta deluje dvostransko – po eni strani omogoča identifikacijo posameznikov, po drugi strani pa je možna zgolj na podlagi identitete posameznikov. Če je torej posameznikova identiteta postavljena pod vprašaj, kje potem iskati izvor problema? Zdi se, da je slovenski literarni sistem razpet med preteklostjo in prihodnostjo, kjer je prihodnost precej negotova in osamljena. Zato je morda pričakovati ponovni zasuk v preteklost, kar se je spraševal že Peter Burke: »ali bo to, kar prihaja, še bolj radikalno gibanje ali pa bomo, prav nasprotno priča približevanju bolj tradicio-

¹² Knjiga *Razvezani* Ane Schnabl je sicer zbirka kratkih zgodb, vendar vsebinsko ustreza določilom Alojzije Zupan Sosič v prispevku »Literarna oseba v sodobnem slovenskem romanu« (2016).

nalnim oblikam zgodovine» (2007: 116). Vsekakor pa bo ta zasuk zahteval izhodišče, da literatura ne služi več kot nadomestek manjkajočih političnih institucij, temveč predstavlja večglasje perspektiv, ki nas preko svoje (zgodovinske) tujosti nagovori do te mere, da bralec o napisanem presoja in razsoja sam.

Intradiskurzivna raven

Na ravni intradiskurzivnosti opazujemo odnose med središči in obrobji znotraj sistema. Najbolj očiten je primer marginalizacije oziroma t. i. *getoizacije*, kar pomeni, da določeni avtorji (predvsem iz republik nekdanje Jugoslavije) še vedno niso povsem integrirani, saj jim slovenska literarna javnost le redko odmerja nekoliko več pozornosti.

Za izboljšanje položaja priseljskih pisateljev v Sloveniji so nujni (strokovna, stanovska in medijska) problematizacija položaja književnosti priseljskih pisateljev, določanje jasne meje med asimilacijo in integracijo književnosti priseljencev v slovensko nacionalno književnost, programi za integracijo različnojezikovnih pišočih avtorjev, spodbujanje prevajanja njihovih del v slovenski jezik, dejansko izvajanje multikulturne politike slovenskih kulturnih institucij, odpiranje velikih in ne samo majhnih vrat slovenske kulture, da bi v njej našli svoje mesto vsi, ki živijo in ustvarjajo v Sloveniji, ne glede na njihovo nacionalno in jezikovno pripadnost. Jeziki, v katerih pišejo priseljski pisatelji, morajo demokratično ostati njihova 'hiša bitja,' prevajanje njihovih del pa demokratična pravica do njihovega mesta v korpusu skupne literature. Zgodovinska naloga slovenske nacionalne književnosti je brati, afirmirati in integrirati književnost priseljencev v skupno literaturo, ki ne bo več 'slovenska za Slovence,' temveč literatura večkulturne Slovenije za vse, ki živijo v Sloveniji. (Dimkova 2020: 186)

Slovenščina je potrebovala kar nekaj časa, da se je uveljavljala kot nesporni prevladujoči jezik slovenske kulture. A za slovenski literarni sistem danes ni dovolj, da se upošteva le dela, napisana v neoporečnem slovenskem knjižnem jeziku,¹³ temveč je nujno upoštevati tudi literarna dela migrantov,¹⁴ ki so tudi

¹³ To so izpostavili tudi raziskovalci in raziskovalke v monografiji *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu* (2020).

¹⁴ Na področju raziskovanja izseljske literature je bilo v primerjavi s priseljsko storjenega bistveno več. Trenutno aktualna je denimo *Doba velikih migracij na Slovenskem* (2020) o življenju in delovanju slovenskih izseljencev (Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije ZRC SAZU).

najboljši pokazatelj tega, kako je, ko se znajdeš »vmes«. Nekaj korakov v smer sprejemanja in zavedanja večjezičnosti je sicer bilo narejenih, vendar Slovenija še vedno nazaduje tako pri produkciji kot tudi pri recepciji večjezične književnosti. To je v slovenskem prostoru verjetno močno povezano z dolgoletno borbo za slovenski jezik in avtonomnost, a zadevo lahko razložimo tudi z malce širšim ozadjem, ki sloni na sistemski teoriji. Pregovor »gliha vkup štriha« lahko apliciramo prav na vse plasti družbe in na vsa razmerja znotraj neke skupnosti. Mnogi bi rekli, da je to povsem normalen pojav, ker omogoča neko skupnost, znotraj te skupnosti pa določeno videnje sveta. To pomeni, da sta v tej skupnosti vzpostavljena red in referenčni okvir za vrednotenje sveta okoli nas. A kaj se zgodi, ko začne neka skupnost idealizirati svojo podobo? Takrat pride do pojava, ki mu pravimo izguba samorefleksije kot posledica pomanjkanja zavedanja o razliki. Ker je sistemski um že po naravi selektiven in nagnjen k temu, da strogo ohranja (ter brani) svojo identiteto, sistem svojo samozadostnost prekine le toliko, da si izbere referenčne točke zunaj sistema, za katere presodi, v kolikšni meri bodo koristile njegovemu delovanju. Te izbrane možnosti se nato vpeljejo v delovanje sistema in postanejo del *modusa operandi* njegove notranje komunikacije.

Ob tem pa se pojavi vprašanje, v kolikšni meri je sistemski um sploh odprt za tujost. Za tisto tujost, ki postavlja *diferenco* za osrednjo kategorijo izgrajevanja identitete, ki je vpeta v stalno spreminjajoče se družbene paradigme in ki bo najpristnejše izrekala resnico vmesnosti »tukaj in zdaj« ter (samo)kritično refleksijo lastne pozicije. Vsak avtonomno delujoči sistem je že v svoji osnovi stalno razpet med tradicijo in inovacijo, območje tujega in neznanega pa predstavlja zajeten, kompleksen in dinamičen zbiralnik, ki kot »senca« spremlja sistem v vseh njegovih razvojnih procesih. Vse neznanke (beri: tujosti) predstavljajo neizkoriščene možnosti oziroma tiste razlike, prek katerih bi se sistem lahko spremenil in morda celo izboljšal. Sprejeti tujost v svoj um in presekati težnjo h generalizaciji zavoljo edine »prave« interpretacije je torej nujno tako za izboljšanje notranje komunikacije sistema kot tudi za njegovo komuniciranje z zunanjim svetom. Slovenski literarni sistem lahko s sprejetjem tujosti v svoje delovanje obogati lastno perspektivo in perspektivo sebe v očeh zunanjih opazovalcev (drugih literarnih sistemov). In šele takrat lahko začne ponovno verjeti, da ima literatura lahko vrednost tudi sama na sebi, da je kot avtonomna entiteta tudi sama dojeta kot tujost.

Naj se vrnem k jeziku: kot velja dialektika za različne osebne izkušnje, držbe in stališča, velja tudi za jezik. Šele ko bomo besedilo (in za njim avtorja) dojemali kot enakovrednega Drugega, ne bo več pomemben jezik pisave, temveč sporočilo, ki se skriva za to pisavo.¹⁵ Če se ponovno navežem na *Angela pozabe* Maje Haderlap, je njena izbira jezika, v katerem je roman napisala, sprožila nekaj polemik. A avtorica je sama povedala, da ji je pisanje v nemškem jeziku, ki ni njen materni jezik, omogočilo pripovedno distanco, in odločitev je bila zavestna, saj ni želela, da bi pripoved delovala preveč »patetično«. Ali je to nastop avtorice proti slovenščini in s tem proti slovenski narodni identiteti, je njena odločitev, kar pa je bistveno, je to, da se počasi začenja spreminjati tudi naš odnos do jezika, ki ni slovenščina. In ravno to se zdi pomemben korak za medkulturno literarno zgodovino na Slovenskem, saj smo morda le prišli do točke, ko lahko na drugo oziroma tuje pogledamo s povsem drugačne (in predvsem bolj nevtralne) perspektive.

Danes s popularno Almo Karlin in z nagrajeno Majo Haderlap književnost v nemščini vstopa v kulturno zavest kot ena izmed zgodovinskih variant in kot spričevalo raznolikosti literature na Slovenskem. Možnost alternativne izbire jezika potrjujejo angleško pišoča Erica Johnson Debeljak, francosko pišoča Brina Svit [...] in italijansko pišočič Dušan Jelinčič [...] Zaradi naštetih pisateljskih usod se zdi primernejše uporabljati pojem *literatura na Slovenskem* namesto do zdaj samoumevnega termina slovenska literatura. (Hladnik 2016: 49)

Medkulturna literarna zgodovina pa lahko osvetli še eno plat t. i. *drugačne perspektive*, in to je (vsesplošna) »strpnost« do različnih literarnih žanrov. Hladnik pravi, da so tovrstne drugačnosti bolj domena naše humanistične odprtosti in doda: »V literarni zgodovini vzporedni obstoj različnih slogov, skupin in žanrov pomeni konec koncepta literarnega razvoja in vélike literarnozgodovinske zgodbe. Nove pojavne oblike nam ni treba razlagati kot nove, višje razvojne stopnje, ampak samo kot eno izmed možnih različic.« (2016: 53) Pri sodobnem slovenskem romanu najdemo tako značilnosti trivialne kot tudi visoke literature. Obe obliki sta sestavni del literarnega sistema in ju je treba kot taki enakomerno obravnavati. Čeprav izhajamo iz sprejemanja drugačnosti

¹⁵ Ali kot pravi Dimkowska, da je merilo priljubljenosti določenega slovenskega avtorja in avtorice »dobra pisava, ne pa ideologija jezika pisave« (2020: 186) ter da bomo morda nekoč le dosegli to, »da bo poreklo avtorja le nepomembna informacija, kar bo v prid literaturi in avtorjem« (2020: 187).

in »strpnosti« do različnih žanrov, najsi bodo ti domena visoke ali množične literature, pa je težko govoriti tudi o enakovredni obravnavi, saj nosita različni funkciji.¹⁶ Visoka literatura zahteva od bralca natančno branje, pristen stik z besedilom, empatijo in možnost izbire, ko se odloča, kateremu vidiku romana bo sledil – estetskemu, idejnemu ali etičnemu – in kako bo svoje refleksije ob branju apliciral tudi na zunanji svet. Pri tovrstnem branju prideta do izraza moralno-etična in spoznavno-refleksivna nota. Množična literatura na drugi strani pa je vezana na sociopsihologijo množic, bralca sprošča in zabava; lahko bi celo rekli, da ima zaradi svoje poudarjene razvedrilne funkcije uporabno vrednost. Trivialna (žanrska) literatura v veliki meri sugerira občutja bralca, zato je tudi sama fabula zgodbe večinoma predvidljiva, bralec pa ob branju ne porablja prav veliko kognitivne in refleksivne energije.

»Če je kaj potrebno danes, je potrebna kritična zavest, da mehanična izenačitev elitne in množične kulture oropa posameznika vsaj za ugodje v presoji in mu jemlje *spodobnost vzdrževanja*, s tem pa mu navsezadnje odvzame tudi *možnost izbire*.« (Debeljak 2002: 98) Tisto možnost izbire, ki nam preko empatije omogoči, da zaradi literature tudi bolje delujemo v resničnem svetu. In morda tudi tisto možnost izbire, ki bi slovenski nacionalni in primerjalni literarni zgodovini omogočila, da se izvije iz primeža raznih sindromov, mitizacij in politiziranj ter zaduha s polnimi pljuči.

Interdiskurzivna raven

Spomnimo se Pregljeve izjave iz leta 1916: »Naša prava literatura mora biti taka, da je tujcu tuja!« Nekoč bi to pripisali težnji centralizacije in poenotenju identitete kulturne skupnosti, danes pa lahko to razumemo kot doprinos ravno nasprotnemu pojavu – decentralizaciji, ki razpršuje središče semiosfere, medtem ko ima možnost spoznavati različna obrobja s svojimi specifikami. Slovenska književnost kot književnost male države ima po eni strani slabost zaradi socialno-zgodovinske in politične dimenzije, ki jo nosi v sebi, po drugi

¹⁶ Podobno, kot je treba razlikovati med svetovno in globalno literaturo, kjer je prva dinamičen koncept vzajemnega oplemenitenja kultur, druga pa vključuje manj ponovnih branj in vrednostnih konstrukcij ter več hitrih tokov kroženja literature v dinamiki (prodajnega) uspeha in neuspeha.

strani pa ima to prednost, da lahko na svoji bogati literarni tradiciji gradi in razvija močno literarno polje. Vse tri prej obravnavane ravni medkulturnosti namigujejo na to, da moramo imeti najprej zrel pogled na lastno identiteto, saj se le tako lahko naša (in katerakoli druga) kultura odpira tudi navzven. Medkulturna zavest je bistvena, da se lahko uspešno vključimo v družbo, ne da bi ob tem izgubili zavedanje o lastni tradiciji ter (kritično) razumevanje lastne kulture. In medkulturna zavest je bistvena, v kolikor želimo ustvarjati primerjave brez hegemonije, kar je (po Davidu Damroschu) tudi cilj sodobne primerjalne književnosti; to pa brez upoštevanja razlik ni možno. Podobnega mnenja je tudi Pascale Casanova, ko pravi, da »[š]ele ko se bralska elita neke dežele spozna s tradicijo drugih, bodisi v izvorniku ali prek prevodov, ali ko začne dana tradicija sama sprejemati prevode, lahko trdimo, da se je ta tradicija vključila v svetovni literarni prostor« (Milutinović 2008: 227).

Spoznavanje drugih tradicij zahteva preučevanje besedil bodisi v izvornem bodisi v prevodnem jeziku. Zagotovo so velike prednosti, če lahko preučujemo literarna dela v izvornem jeziku in v idealnem primeru bi moral vsak resen bralec svetovne literature znati vsaj dva tuja jezika, in sicer enega iz domače regije in enega z drugega konca sveta iz povsem nesorodne jezikovne družine. Že osnovne kategorije, kot sta čas in spol, lahko povzročijo povsem drugačne literarne učinke (prim. Damrosch 2009: 128).¹⁷ Ker pa Damroschovega idealnega scenarija o obvladovanju tujih jezikov še ni na vidiku, se je treba v prihodnje bolj osredotočiti na kvaliteto prevodnih študij in pa na večje sodelovanje med institucijami, kar sicer pomeni študij sekundarne literature, to pa verjetno pomeni tudi uresničitev Morettijeve ideje o oddaljenem branju:

Moretti na sledi Braudela in kvantitativnih družboslovnih metod predpostavlja, da mora raziskovalec v posplošujočih ugotovitvah o zakonih svetovnega literarnega razvoja upoštevati tudi obsežne, komaj pregledne korpuse produkcije v manj razširjenih jezikih in komparativistično slabo raziskanih literaturah, to pa lahko stori edino ob pomoči lokalnih izvedenskih mnenj iz druge roke. (Juvan 2012: 163)

Naslednji korak pa je primerjalno delo; vsi, ki opravljajo primerjalno delo, morajo tudi bolj ustvarjalno razmišljati o nacionalnih tradicijah, s katerimi

¹⁷ Emily Apter v *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* pravi, da obstaja tudi plat besedila, ki je neprevedljiva. To pomeni, da nosi besedilo v sebi neko skrito bit, ki se je ne da izrekati (nem. *das Unsagbare*).

se ukvarjajo. Goethejev pojem *Weltliteratur* pomeni ravno to, kar je storil Prešeren za slovenski prostor – prečkanje meja med narodi, kjer se en nacionalni proizvod manifestira v drugem izročilu in s tem oplemeniti drugo kulturo. In čeprav so dandanes medliterarni stiki zaradi gospodarsko-političnih moči še vedno precej enosmerni, pa se vseeno kažejo pozitivni premiki v smeri vzajemnega delovanja oziroma vsaj opozarjanja na male književnosti. Damrosch v svoji zadnji knjigi *Comparing the Literatures* (2020) v poglavju »A Tale of Two *Knjižnici*« predstavi Slovenijo kot literarno bogato državo, ki ceni svojo literarno tradicijo. V tem duhu predstavi Semeniško knjižnico v Ljubljani, ki je ohranila svoj kozmopolitski značaj, kot osrednjo figuro slovenske književnosti pa predstavi Prešerna (Damrosch 2020: 209). V tem poglavju ni začutiti nobenega prizvoka »prešernovske strukture« oziroma »slovenskega kulturnega sindroma« v smislu, da je bila slovenski literaturi zaradi neobstoječe politične institucije skozi zgodovino odvzeta njena avtonomnost, temveč bolj v duhu tega, kar pravi tudi Juvan, da je Prešeren »ključni lik umeščanja slovenske književnosti v svetovni sistem« (2012: 10), slovenska kultura pa literarno bogata kultura, ki ceni svojo nacionalno književnost. To pa je prava pot k razumevanju in tudi k praktični rabi koncepta svetovne književnosti, kot si ga je zamislil že Goethe. Juvan v svoji kritiki »prešernovske strukture« pravi, da iz

kulturnonacionalistične ideološke matrice izhajata tudi slovenska nacionalna in primerjalna literarna zgodovina. Ti dve disciplini sta s svojima ideologijama in z ambivalentnimi opisi narodne vloge književnosti ter slovensko-svetovnih razmerij sooblikovali obzorji Pirjevca in Rupla kot avtorjev kritik domnevno unikatnega defekta slovenske književnosti. Zaradi pri nas prevladujočega primerjanja slovenske književnosti z evropsko in svetovno osrednjimi literarnimi polji – ne pa z drugimi malimi literaturami in periferijami – sta tezi o prešernovski strukturi in slovenskem kulturnem sindromu sploh lahko nastali in se utrdili kot skoraj samoumevno obče mesto. (Juvan 2012: 346)

Slovenija torej ni edina diagnosticirana s tovrstnim sindromom – morda bi lahko za začetek primerjali literarne sisteme s podobno usodo in verjetno je res napočil čas, da se začne slovensko nacionalno literarno zgodovino misliti medkulturno. Če se ponovno navežem na Verča, ki je predlagal, da bi se namesto s pomenom raje ukvarjali z izjavo, vidimo podobno idejo tudi pri Milutinoviću:

Svetovno književnost si lahko poskušamo zamišljati kot pogovor – pa ne en, ampak številne zapletene, protislovne in sočasne pogovore. [...] Zgodovina svetovne književnosti ni možna, če pričakujemo, da bo napisana iz enotne perspektive, dostopne le posameznim raziskovalcem, saj bi zahtevala bodisi redukcijo prebranega, sledeč vre-

dnostnim sodbam, za katere se vedno izkaže, da so samovoljne, bodisi opustitev branja nasploh. [...] Največ, česar se lahko nadejamo, je pluralen, z več zornih kotov podan zapis dolgega pogovora, v katerem bo prišlo do besede veliko glasov, ki bodo morda govorili o povsem različnih stvareh. (2008: 236–237)

Iz tovrstne prakse svetovna književnost ne more biti ne idealizirana in tudi ne enotna, saj je dinamičen proces, ki lahko brez aktivne podpore raziskovalcev in bralcev zamre. Zato mora ostati vsak nacionalni literarni sistem v stalnem opazovanju, raziskovanju in (samo)refleksiji. In tako kot je nacionalna literarna zgodovina v medkulturnosti odprta za modifikacije, predstavlja tudi sama svetovna književnost red, ki nenehno »pada čez rob« in katerega meje se vseskozi širijo navzven.

Namesto sklepa

Medkulturni pogled lahko spremeni pogled na literarno zgodovino, raziše vse njene še neodkrite tujosti znotraj lastne produkcije ter obudi tisto ozadje lastne tradicije, ki lahko omogoči oblikovanje novih individualnih in kolektivnih identitet, prilagojenih novim družbenim razmeram. Z zavedanjem, da je situacija kompleksna, lahko na podlagi medkulturnosti upravičimo vsaj eno težnjo, in sicer da moramo sproti kritično in analitično opazovati (literarno) dogajanje, pri tem pa je pomembno sodelovanje tako na intra- kot na interdiskurzivni (mednarodni) ravni. Slovenska literatura, ki je imela v preteklosti pretežno narodnobuditeljsko in družbeno vlogo, zdaj pa se v negotovosti, da ne bi bila v koraku z globalnim trgom, morda celo podreja proizvodno-porabniški funkciji, vmes pozablja ravno na bistvo literature, na njeno implicitno tujost, ki povzroča stalno proizvajanje novih pomenov, bralcu pa dopušča, da sam določi (etično) mejo. In morda je to tudi prvi korak k temu, da se premisa preučevanja literature (vsaj delno) pomakne nazaj na vredno(s)tno preučevanje, kjer bosta literarna moč in dobra pisava zbrisali bodisi ideološko bodisi tržno držo pisatelja.

Literatura

- APTER, EMILY, 2013: *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London in New York: Verso.
- BURKE, PETER, 2007: *Kaj je kulturna zgodovina*. Prev. Matjaž Šprajc. Ljubljana: Založba Sophia.
- DAMROSCH, DAVID, 2009: *How to Read World Literature*. Malden–Oxford–Chichester: Wiley–Blackwell.
- DAMROSCH, DAVID, 2020: *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- DE SWAAN, ABRAM, 2001: *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge–Malden, MA: Blackwell.
- DEBELJAK, ALEŠ, 2002: *Lanski sneg: eseji o kulturi in tranziciji*. Maribor: Aristej.
- DIMKOVSKA, LIDIJA, 2020: Književnost priseljenskih avtoric in avtorjev v kontekstu slovenske književnosti in kulture. V: Alenka Koron in Andrej Leben (ur.): *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 179–188.
- Haderlap, Maja, 2012: *Angel pozabe*. Prev. Štefan Vevar. Maribor: Litera.
- HLADNIK, MIRAN, 2013: Slovenska literarna zgodovina danes. *Slavistična revija* 61, št. 1, str. 315–327.
- HLADNIK, MIRAN, 2016: Vključevanje drugega in drugačnega v slovensko literarno zgodovino. V: Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Drugačnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 46–53.
- JAMESON, FREDRIC, 2001: *Postmodernizem*. Prev. Lenca Bogovič idr. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- JUVAN, MARKO, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2012: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- KALC, ALEKSEJ, MIRJAM MILHARČIČ HLADNIK in JANJA ŽITNIK SERAFIN, 2020: *Doba velikih migracij na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KORON, ALENKA in ANDREJ LEBEN (ur.), 2011: *Autobiografski diskurz*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KORON, ALENKA in ANDREJ LEBEN (ur.), 2020: *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- LATKOVIĆ, IVANA, 2009: Od temnice življenja do svobode pisanja. V: Gašper Troha, Milena Mileva Blažič in Andrej Leben (ur.): *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 112–127.

- MATAJČ, VANESA, 2009: Slovenski roman po letu 1990: pomnožitev konceptov zgodovine. *Nova revija* 28, št. 330–332, str. 250–267.
- MILUTINOVIC, ZORAN, 2008: Jasno opredeljen pojav in enotna perspektiva: ali je zgodovina svetovne književnosti možna? Prev. Seta Knop. V: Darko Dolinar in Marko Juvan (ur.): *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 223–238.
- RICOEUR, PAUL, 2011: *Sebe kot drugega*. Prev. Nastja Skrušny Babin. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- SCHNABL, ANA, 2017: *Razvezani*. Ljubljana: Beletrina.
- SEVŠEK ŠRAMEL, ŠPELA, 2010: Med družbenim in individualnim – slovenska in slovaška kratka proza po letu 1989. V: Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 269–274.
- SOZINA, JULIJA A., 2010: Slovenski literarni predor v svobodno družbo (pridobitve in izgube). V: Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 291–295.
- TRATNIK, SUZANA, 2007: Vse, drugje, drugi. V: Mitja Čander, Aleš Šteger in Sanja Grobovšek (ur.): *skrito.si*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 298–316.
- VERČ, IVAN, 2003: Subjekt izjave kot predmet raziskovanja zgodovine književnosti. V: Darko Dolinar in Marko Juvan (ur.): *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 213–226.
- VIRK, TOMO, 2010: O ljudeh, »ki so hoteli samo živeti«. *Pogledi*, 8. 9. 2010. <https://pogledi.delo.si/knjiga/o-ljudeh-ki-so-hoteli-samo-ziveti> (dostop 21. 9. 2020).
- ZLATAR VIOLIĆ, ANDREA, 2011: Avtobiografija: teoretski izzivi. V: Alenka Koron in Andrej Leben (ur.): *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 23–33.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2010: Transrealizem – nova literarna smer sodobnega slovenskega romana? V: Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 419–424.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2016: Literarna oseba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 61, št. 1. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-PR9MIXoH/4cb91002-f84a-40e5-9daa-a96c75420017/PDF> (dostop 28. 9. 2020).

Druga svetovna vojna in sodobni slovenski roman

MATEVŽ KOS

TEMA RAZPRAVE JE PODOBA DRUGE svetovne vojne v sodobnem slovenskem romanu.¹ Za analizo sem izbral tri romaneskna besedila treh različnih avtorjev, ob katerih bo – *pars pro toto* – mogoče zarisati problematiko druge svetovne vojne kot posebne literarne snovi oziroma dogajalnega ozadja, ki v zadnjem desetletju znotraj slovenskega romanopisja doživlja svojevrstno renesanso. Avtorji romanov na temo druge svetovne vojne, ki so izhajali v povojnih desetletjih, tj. med letoma 1945 in 1990, so bili po večini sami – aktivni ali pasivni – udeleženci vojne. Vojno-revolucionarno obdobje je torej neposredno zaznamovalo njihovo življenjsko izkušnjo. V primerjavi z omenjenim obdobjem je značilnost sodobne romaneskne produkcije po letu 2010, ki se loteva tematike druge svetovne vojne, predvsem to, da gre po večini že za avtorje oziroma avtorice »druge« ali celo »tretje generacije«. Vojnega dogajanja ne opisujejo več na podlagi svojih lastnih izkušenj; ne fabulirajo svojih avtobiografij, kot sta v sedemdesetih oziroma osemdesetih letih 20. stoletja recimo počela slovenska moderna klasika Vitomil Zupan in Lojze Kovačič, avtorja velikih romanov (tudi) na temo druge svetovne vojne,² ampak to vojno jemljejo kot eno izmed razpoložljivih literarnih snovi, ki se ponujajo sodobnemu romanopiscu: (pre)oblikovano kot čisto izmišljijo, na podlagi

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239 in raziskovalnega projekta J6-8259, ki ju je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Daljša različica razprave je pod drugim naslovom in v nekoliko drugačni obliki izšla v avtorjevi knjigi *Leta nevarnega življenja. Pet fragmentov o slovenski literaturi in drugi svetovni vojni* (Slovenska matica, 2019).

² V mislih imam predvsem Zupanov *Menuet za kitaro* (1975), po katerem je srbski režiser Živojin Pavlović posnel film *Na svidenje v naslednji vojni* (1980), ki velja za enega večjih povojnih dosežkov slovenske (in jugoslovanske) kinematografije, in na drugi del Kovačičeve romaneskne trilogije *Prišleki* (1984–1985).

resničnih zgodb, pobranih iz knjige zgodovine, ali pa – toliko bolj zavezujoče – iz družinskega izročila. Ob tem je jasno, da o drugi svetovni vojni nekdo, ki jo je izkusil sam, piše drugače od nekoga, za katerega je obdobje 1941–1945 nekaj *posredovanega* – zgodovinski spomin, ki ni njegov lastni spomin. Gre za tako imenovane »protetične spomine« (*prosthetic memories*) ali celo za »post-spomin« (*post-memory*), če si sposodim sintagmi, ki sta se uveljavili v zadnjih letih, in sicer ravno ob preučevanju (post)moderne svetovne literature na temo druge svetovne vojne (prim. Rau 2009: 207). Ob dveh romanih, ki ju bom natančneje obravnaval v nadaljevanju, bi lahko govorili ravno o takem – protetičnem – (post)spominu kot posebni pisateljski »metodi« za opisovanje individualne in kolektivne preteklosti, njenih mitov, legend in, ne nazadnje, travm.

Opozorim naj še na to, da je bilo v slovenski literaturi v desetletju po 1990 romanov na temo druge svetovne vojne razmeroma malo. In to kljub temu, da v samostojni, demokratični slovenski državi pred pisatelji ni bilo več nobenih ideološko-političnih ali celo kazensko-represivnih ovir, da ne bi mogli o obdobju 1941–1945 (pa tudi o povojnih desetletjih enopartijskega sistema) svobodno povedati vsega, kar bi hoteli, do konca sprostiti svoje pisateljske imaginacije in podobno. Eden izmed razlogov, da takoj po demokratizaciji Slovenije romanopisje ni postalo privilegirano medij obravnave ali refleksije druge svetovne vojne, je to, da so bila devetdeseta leta, kar zadeva pisanje o drugi svetovni vojni, po večini bolj kot leposlovju naklonjena historiografski in memoarski obdelavi manj znanih, zamolčanih in tabuiziranih tem iz obdobja 1941–1945, povezanih predvsem z državljansko vojno, revolucijo in, ne nazadnje, tikpovojnimi množičnimi pomori, ki jih je zagrešila nova, revolucionarna oblast.

Po drugi strani je bila večina državljanov, tako bralcev kot avtorjev, še pod močnim vplivom nekajdesetletne uradne, zvečine monolitne in črno-bele resnice o drugi svetovni vojni *in* socialistični revoluciji. Ta resnica, vključena v interdisciplinarni konglomerat »samoupravljanje s temelji marksizma«, je imela status državne ideologije z neprikritimi državnovzgojnimi, moralnimi, metafizičnimi in para-religioznimi ambicijami. Na koncu je od vsega po večini ostal le žargon pravšnjosti, kakršnega smo se v socialistični Jugoslaviji še v osemdesetih letih, to je v njenem zadnjem desetletju, učili od osnovne šole pa do univerze. Taka stara, mitologizirana podoba obdobja 1941–1945 za mlajšo pisateljsko generacijo okrog leta 1990 gotovo ni mogla biti poseben literarni in še manj intelektualni izziv.

Večji izziv, vsaj kar zadeva širšo javnost, bi lahko bila de-mitologizacija: a ta je mogoča šele takrat, ko svoje naredi historiografsko in spominsko-pričevanjsko pisanje – ko nekdanjo »uradno resnico« osvetli še z druge strani, jo prikaže v drugačni luči, praviloma iz take perspektive, ki staro monolitno Resnico načne, relativizira in jo razkrinka kot ideološki konstrukt. Pravzaprav se je proces »alternativne zgodovine«, nekateri mu pravijo tudi »zgodovinski revizionizem«, začel že sredi osemdesetih let, vzporedno z razkrajanjem sistema socialističnega samoupravljanja in s krizo jugoslovanske federacije – in ta proces alternativnega zgodovinjena traja še danes. Navsezadnje je revizija zgodovine, če ponovim znano in že nekoliko obrabljeno resnico, latenten proces samega zgodovinopisja. Tudi revizija svojih lastnih poudarkov, metodologije, interpretativnih orodij, odkrivanja in razlaganja »alternativnih dejstev« – ali, na drugi strani, toliko bolj vztrajno, ponavljanja »večnih resnic«. Enkrat v imenu »znanosti« proti »ideologiji«, drugič, zamaskirano in malce ironično, pa ravno nasprotno.

Drugi in precej bolj otipljiv razlog, da druga svetovna vojna v devetdesetih letih ni postala privilegirana snov slovenske literature, je povezan s tedanjim krvavim razpadom jugoslovanske federacije – najprej v Sloveniji, bistveno bolj drastično in dolgotrajno pa nato na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini in na koncu v Srbiji oziroma na Kosovu. Se pravi: naenkrat je bilo zgodovine preveč, in pisanje literarnih zgodb o *stari* vojni sredi tedaj aktualnih *novih* vojn bi bilo malce nenavadno, če ne celo antikvarno, preveč izmišljajsko odmaknjeno od dram in tragedij, ki so se – od obleganja Sarajeva do pokola v Srebrenici – dogajale tako rekoč *v živo*. Za tiste, ki s(m)o imeli srečo, v živo le prek televizijskih zaslonov.

Tretji razlog, zakaj se v devetdesetih letih na Slovenskem ni zgodil razcvet literature, zlasti romanov, na temo druge svetovne vojne, pa je morda povezan s postmodernizmom. Tu mislim predvsem na tisto, čemur Hans Bertens, avtor knjige o »ideji postmodernizma«, pravi »kriza reprezentacije: globoko občutena izguba zaupanja v našo zmožnost predstavljanja realnosti, in to v najširšem smislu«; Bertens ob tem govori o estetskih, epistemoloških, moralnih in političnih »reprezentacijah«, ki so vse po vrsti postale nezanesljive (Bertens 1995: 11). Ideja postmodernizma je v drugi polovici osemdesetih in še na začetku devetdesetih let 20. stoletja zaznamovala zlasti tedanjo mlajšo pisateljsko generacijo. In tudi to je eden izmed razlogov, da ta generacija, tako kot

po večini že njeni modernistični predhodniki, zelo na splošno rečeno, ni kazala posebnega posluha in zanimanja za literarno reprezentacijo zgodovinske problematike. A ne samo zanjo, tudi za političnost v najširšem pomenu besede ne. Prevladovale so, skratka, zasebne teme, na tehnopoetski ravni intertekstualnost oziroma postmodernistična metafikcija, ki se je pri nekaterih vodilnih postmodernistih sčasoma preobrazila v minimalizem, na idejno-ideološki ravni pa v a-političnost. Tehle besed, *zasebnost* in *apolitičnost*, zdajle nisem uporabil v slabšalnem pomenu, ampak samo kot nevtralnno oznako za prikaz življenjskega sveta večine protagonistov, ki jih lahko srečamo v slovenskem romanu devetdesetih let in tudi še pozneje.

Kot rečeno: v zadnjem desetletju oziroma po letu 2010 je izšlo presenetljivo veliko romanov, ki se neposredno ali posredno sučejo okrog drugosvetovno-vojnega dogajanja in njegove kompleksnosti na slovenskih tleh. Naj omenim samo nekaj najodmevnejših: *To noč sem jo videl* (2010) ter *In ljubezen tudi* (2017) Draga Jančarja, *Opoldne zaplešejo škornji* (2011) Zdenka Kodriča, *Angel pozabe* (2012) Maje Haderlap, *Da me je strah?* (2012) Maruše Krese, *Poslednji deseti bratje* (2012) Zorka Simčiča, *Krik brez odmeva* (2015) Marijana Eiletza, *Druga preteklost* (2017) Vinka Möderndorferja. Nemara bi bilo smiselno v ta nabor uvrstiti še romansirano družinsko biografijo Monike Žagar s pomenljivim naslovom *Dva brata, trije svetovi* (2015), z nekaj literarnozvrstne površnosti, ki jo bolj kot *kako* zanima *kaj*, pa tudi monumentalni epos Borisa A. Novaka *Vrata nepovrata* oziroma, natančneje rečeno, drugo, najbolj epsko knjigo te pesnitve: *Čas očetov* (2015). Če bi drugi del Novakovega eposa »prevedli« v prozo, bi brez dvoma lahko govorili o »romanu«, saj v svoje središče postavlja prelomni, usodepolni čas druge svetovne vojne in z njo povezanih individualnih, vseh po vrsti *romanesknih* zgodb. Te so pri Novaku ubesedene seveda v verzih in v formi novodobnega oziroma oživiljenega epa.

Položaj je torej nekoliko drugačen kot v devetdesetih letih 20. stoletja. Podobno velja še za prvo desetletje naslednjega, ko je bilo ukvarjanje romanopiscev z drugosvetovno-vojno problematiko bolj izjema kot pravilo. Med temi izjemami iz devetdesetih let in iz prvega desetletja novega stoletja, če jih vsaj nekaj naštejemo, so bili na primer Miloš Mikeln, Alojz Rebula in Jože Snoj, s svojimi literarnimi svetovi in njihovim idejnim ozadjem sicer precej različni avtorji. Mikelnov roman *Veliki voz* (1992), recimo, je ambiciozno zastavljena družinska kronika, ki je hkrati zgodovinska freska. Po večini je

izpisana v suhem dokumentarističnem jeziku in s kopico »nastopajočih« oseb, tako realnih kot izmišljenih, vseh po vrsti vpetih v *veliki voz* zgodovine in njen nepredvidljivi scenarij. Prepletanje zgodovinskosti in fiktivnosti, z večjim poudarkom na fabulativnosti kot na psihološki karakterizaciji likov, je tudi značilnost vsaj treh romanov Alojza Rebule, ki v tradicionalni pisavi, znotraj krščanskega horizonta in njegovega etosa prevprašujejo usodo slovenstva v vojno-revolucionarnem obdobju 1941–1945: *Cesta s cipreso in zvezdo* (1998), *Nokturno za Primorsko* (2004), *Ob babilonski reki* (2007). Precej drugačno je pisateljsko izhodišče Jožeta Snoja, že v osemdesetih letih med drugim avtorja dveh inovativnih (večperspektivno-mozaičnih) romanov, posvečenih prevpraševanju partizanstva in revolucije (*Gavžen brib*, 1982; *Fuga v križu*, 1986). To tematiko, ki je sicer stalnica Snojevega opusa, na obzorju »mitske usodnosti in izvirne človeške tragičnosti«, če si sposodim pisateljevo formulacijo iz romana *Gavžen brib*, srečamo med drugim tudi v njegovem poznem romanu *Ubijanje kače ali Zpoznena sporočila o Gadu* (2009). A tokrat iz nekoliko zožene in znižane perspektive, ki v ospredje postavlja bestiarij »gošarjev« na eni strani in »cerkvenjakov« na drugi. Zlasti ekscesnost in sadizem prvih Snój ubeseduje kar se le da drastično in stilistično unikatno – kot da bi sproti izumljal svoj jezik in se s svojim artizmom postavljaj po robu vsemu nečloveškemu, upri-zarjanemu v *Ubijanju kače*. Vprašanje, ali primarno zlo, iz pisateljeve perspektive nekakšen *negativni total* slovenske državljsanske vojne, kot tema literature potrebuje več ali manj besed, igro ali askezo jezika, mora ob tem – Snojevem – primeru ostati odprto.

Nemara je ravno izbira pravega jezika, s kakšnim kako ujeti svoj kaj, tudi ena izmed ključnih ustvarjalnih dilem slovenskih avtorjev, ki so po letu 2010 obdobje druge svetovne vojne prepoznali kot literarno snov, vredno posebne pozornosti. Povečano zanimanje sodobnih slovenskih romanopiscev za vojno tematiko je sicer mogoče, nekoliko shematično rečeno, razložiti na dveh ravneh, literarnorazvojni in pa idejno-družbeni. V obdobju po koncu postmodernistične »literature izčrpanosti«, če si sposodim nekdaj slovito sintagmo Johna Bartha, in znotrajtekstualnih strategij, ki so se polagoma transformirale v minimalistični neointimizem, še pogosteje pa v žanrski sinkretizem, je očitno prišel čas, da se literatura, če povem karseda enostavno, vrne k fabuliranju, k širši perspektivi in, ne nazadnje, k družbeni resničnosti. S tem pa tudi k etičnim dimenzijam in dilemam, kakor se izostreno odpirajo ravno ob prelomnih zgodovinskih dogodkih. Tematika druge svetovne vojne se je ob tem pokazala za

eno izmed tem, zanimivih za širše bralstvo. Navsezadnje je obdobje 1941–1945 v današnjem javnem diskurzu še vedno netivo konflikta interpretacij, ideološke polarizacije in, konec koncev, političnih obračunavanj, pa naj gre za vprašanje okupacije, odpora proti okupatorju, revolucije in protirevolucije, kolaboracije, državljanske vojne, povojnih desetletij jugoslovanskega socializma in vloge Josipa Broza Tita, voditelja partizanskega gibanja in nato dosmrtnega jugoslovanskega predsednika.

Da bi se ob kopici sodobnih slovenskih romanov na temo druge svetovne vojne izognil pretirani fragmentarizaciji na eni in tipološkemu modeliranju na drugi strani, se bom v nadaljevanju ustavil ob romanih, ki so jih napisali Drago Jančar, Maruša Krese in Maja Haderlap. Ob tem je jasno, da ti trije izbrani teksti pričajo tudi o različnih možnostih obdelave vojne tematike. A ne samo tehnopoetske, strukturno-narativne ali žanrske: vsak izmed njih po svoje govori tudi o razumevanju same vojne. Ta je pač odločilno posegla v svet romanesknih oseb, ga radikalizirala in posameznike postavila pred dramatične dileme, ki so bile nemalokrat tudi dileme življenja in/ali smrti.

Drago Jančar: *To noč sem jo videl*

Jančarjev roman *To noč sem jo videl* pripoveduje zgodbo o lepi mladi Veroniki, fatalni in malce ekscentrični ženski, ki se znajde sredi vihre druge svetovne vojne. Politika je ne zanima, a to je v času, ko je politika *vse*, ko ima politika podobo vojne, vojne kot nadaljevanja politike z drugimi sredstvi, če parafraziram slovito sentenco Carla von Clausewitza, skratka, taka apolitična drža je med vojno postavljena pred težke preizkušnje. To je pač čas, ko vojna prej ali pozneje poseže tudi v življenje tistih ljudi, »ki hočejo samo živeti«. »Ljudje, ki so hoteli samo živeti«: to je eden najbolj znanih stavkov Jančarjevega romana. K tem *ljudem* se bom še vrnil.

Veronika in njen premožni mož, kakor sta predstavljena v romanu, sredi vojne vihre ohranjata samozadostnost zasebnega življenja, ob tem sodelujeta tako s partizani kot, še nekoliko bolj, z nemškim okupatorjem, ljudem naokrog rada pomagata, iz rok gestapa celo rešita talca, poznejšega partizana, in podobno. A vse to ne prepreči, da ju ne bi nekega zimskega dne leta 1944 partizani ubili.

To je grob fabulativni okvir romana *To noč sem jo videl*. Kot je znano, je Jančar navdih za svoj roman dobil v resničnih dogodkih oziroma, drugače rečeno, v resnični zgodbi. Gre namreč za usodo predvojnega slovenskega industrialca in posestnika Rada Hribarja ter njegove ekstravagantne mlade žene Ksenije. Umrta sta istega dne januarja 1944, ko je na njun grad Strmol na Gorenjskem prišla skupina partizanov, po celonočnem mučenju so ju ubili in trupli nato zakopali v bližnjem gozdu. Zgodba Jančarjevega romana se torej naslanja na resnično zgodovinsko ozadje (gl. Hribar 2006), a pisatelju ne gre za dokumentaristični verizem, temveč za fabuliranje zgodovinske snovi. Njegovo glavno vodilo ob pisanju romana prav tako ni bila detabuizacija, odstiranje temne strani partizanstva. Bolj mu je šlo za literarno oblikovano in preoblikovano zgodbo o usodi posameznikov, postavljenih v vojni čas, ki te usode premetava po svoje. Za fabulista Jančarja je usoda obeh Hribarjev, njuno nekonvencionalno življenje in nato shrhljiva smrt, gotovo bila snov, ki tako rekoč kliče po literarni obdelavi. Tudi v luči tega, da gre, širše vzeto, za dihotomijo ljubezni in vojne, njune nasprotipostavljenosti, kot ji sicer lahko sledimo že v nekaterih Jančarjevih kratkih zgodbah in tudi romanih. Najbolj kompleksno v romanu *Katarina, pav in jezuit* (2000), na ravni dogajalnega časa postavljenem v sredo 18. stoletja, a tako, da je dialektika ljubezni in vojne nekakšna matrica, ki določa individualno hotenje, zgodbo subjektivnosti, postavljene pred nedoumljivost in naključnost zgodovinske objektivnosti.

Na ravni epizodne obravnave se je Jančar obdobja druge svetovne vojne dotaknil sicer že ponekod v svoji kratki prozi, tudi v romanu *Drevo brez imena* (2008), posebnost romana *To noč sem jo videl* pa je, da je druga svetovna vojna tisto ozadje, ki v temelju določa fabulativni okvir dogajanja in usodo glavnih junakov. Pisateljski imperativ, ki poganja romaneskno pripoved, bi lahko označil tako: čim bolj plastično prikazati posamezne usode, postavljene v vihar vojne, in jih, kolikor je to ob Usodi kot diktatu nedoumljivega mogoče, razumeti. A se ob tem ne postavljati v vlogo pisateljskega arbitra, ki bi ideološko poantiral moralnost zgodovinskega dogajanja ali odločitve njegovih protagonistov.

Ko gre za tematiko, kot je druga svetovna vojna, je ena izmed nevarnosti, ki preži na pisatelja, to, da bi se ujel v pasti ideologizacije in zanazajšnjega pravičniškega rezoniranja. Pa naj govori o *resničnih* ali *izmišljenih* dogodkih – in ne glede na to, ali je bil sam med udeleženci vojne ali ne. Jančar je v romanu *To noč sem jo videl* na ta izziv odgovoril tako, da je tekst razdelil na pet poglavij, vsako

ima svojega pripovedovalca. Pravzaprav gre za navzkrižje petih perspektiv, pripovednih glasov oziroma romanesknih oseb. Vsaka izmed njih ima svoj pogled, svoj zorni kot, svojo resnico, ki pa je *a priori* fragment nedoumljive celote. Ne gre torej za monolitno perspektivo enega samega, vsevednega pripovedovalca, ki bi kraljeval nad tekstom in njegovo resnico, temveč za njihovo večglasje. Poleg tega to niso glasovi osrednjih likov, ampak stranskih figur. Strukturno-naratoška posebnost Jančarjevega romana je to, da med pripovedovalskimi glasovi ni glasu glavne junakinje Veronike – o njej vemo toliko, kolikor nam povedo drugi. Resnica o njej je torej fragmentarna, nesklenjena, po svoje enigmatična in odprta. Tu gre za podoben princip kot recimo v *Antigoni* (1961) Dominika Smoleta: naslovna junakinja v drami ne nastopi, a je kljub svoji odsotnosti toliko bolj prisotna, saj se vse vrtilo okrog nje. Pri Smoletu in Jančarju gre sicer za zelo različen svet: Smoletova drama ima poudarjeno etično, če jo beremo med vrsticami, tudi idejno-kritično dimenzijo, romanu *To noč sem jo videl* pa še najbolj ustreza oznaka »ljubezenski roman«.

Glede na dogajalno ozadje, še bolj pa na strukturno-naratoški ravni, je Jančarjevemu romanu bliže kot Smoletova drama na primer Vladimir Kavčič s svojim *Zapisnikom* (1973), tudi enim izmed pomembnih slovenskih romanov na temo druge svetovne vojne oziroma njenih posledic. Loteva se problematike dachavskih procesov, njihovih žrtev, akterjev in sopotnikov, vsaj delno pa temelji na resničnih zgodovinskih dogodkih (gl. Smolej 2015: 157–166). Kavčiču ni šlo samo za literarno-dokumentarističen prikaz »avtohtonega« slovenskega stalinističnega procesa, ampak za globlji poskus razumevanja logike strahu in zastraševanja, moči in nemoči, laži in manipulacij, konec koncev izgube človečnosti sploh. Eno osrednjih vprašanj, okrog katerega se ves čas suče roman (tudi na tej ravni bi bila mogoča primerjava z Jančarjem), je vprašanje resničnosti in resnice – s tem pa tudi pisateljske tehnike, ki naj bo uglašena s tako problematizacijo ene same resnice. Da v središču Kavčičevega romana dejansko stoji vprašanje resnice, natančneje rečeno, njene izmuzljivosti, po svoje opozarja že posebnost njegove naracije. *Zapisnik* namreč nima enega samega pripovedovalca, enega samega gledišča, ki bi motrilo in izrekalo celovitost pripovedovanega sveta, temveč gre za večglasje perspektiv: ne samo pripovednih drž, temveč tudi različnih pogledov na to, *kaj se je zares zgodilo*. Vsa pričevanja, kot jih »reproducira« roman, govorijo o obsojencu Brodniku, nekdanjem partizanu in komunistu, ki je glavna oseba romana, a ne pravi akter, ampak bolj nekakšen »objekt«, saj o njem ves čas govorijo drugi: znanci in

njegovi bližnji, prijatelji in sovražniki, zasliševalci in odvetniki, člani različnih komisij, psihiater, tožilec, skratka vsi, ki so z njim in njegovim »primerom« kakorkoli prišli v stik. On sam nima svojega lastnega glasu in s tem možnosti, da bi povedal svojo resnico. Kot da bi bilo vse, kar vemo o Brodniku, nekakšna izmuzljiva in gosta snov: »Saj nihče ne ve, kaj se je res zgodilo« (Kavčič 1985: 355), se glasi ena izmed takih pričevanjskih sentenc v romanu. Individualna pričevanja v *Zapisniku*, kamenčki v nepreglednem mozaiku zgodbe Brodnikovega življenja, so hkrati tudi posebne vrste izpovedi – ne nazadnje vsi, ki jih pripovedujejo in se ob tem izpovedujejo, upravičujejo svoje odločitve, pa naj bodo te pravilne ali zmotne, nekatere obžalujejo, druge toliko bolj žolčno branijo in zagovarjajo. Vsa ta pričevanja skupaj – glavnina dogajanja je povezana s časom druge svetovne vojne – ustvarjajo vtis, da neke enovite, vsem enako razvidne resnice ni in ne more biti. A poanta ne gre v smeri vseenosti ali absolutne relativizacije tistega, kar je nekdaj bilo. Prej gre za kolaž poročil o atmosferi stalinističnih procesov, skonstruiranih obtožnic in manipulacij, ki nastajajo ravno v ozračju splošne relativnosti, ko je dovoljeno vse, to pa zato, ker ni nič (več) dovolj resnično.

V primerjavi s Kavčičevo hladno in zadržano pripovedjo je Jančarjev roman precej bolj fabulativno živahen in dramatično stopnjevan. Skonstruiran je skorajda po zgledu filmske naracije, njenega kadriranja in stopnjevanja. A brez *happy end*a, seveda. Eden izmed učinkov njegove pripovedne strategije – večglasja peterih glasov – je, da roman *To noč sem jo videl* ne zagovarja oziroma privilegira nobene izmed strani, med vojno vpletenih v bratomorni spopad. Ne zanima ga perspektiva zmagovalcev *ali* perspektiva poražencev, ampak vse tisto, kar je v velikih zgodbah zgodovine običajno zamolčano: usoda posameznikov, vzgibi, ki usmerjajo, zapletajo in razpletajo življenja protagonistov, pahnjanih v nezadržan tok zgodovine.

Eno ključnih mest romana srečamo sicer v tretjem poglavju, ko pripovedovalec, nekdanji nemški vojaški zdravnik, razmišlja o usodi ljudi v vojnih časih:

Živimo v času, ko se spoštujejo samo ljudje, živi ali mrtvi, ki so se bili pripravljeni boriti, celo žrtvovati za skupne ideje. Tako razmišljajo zmagovalci in poraženci. Nihče ne ceni ljudi, ki so hoteli samo živeti. Ki so imeli radi druge ljudi, naravo, živali, svet in se z vsem tem dobro počutili. To je za današnji čas premalo. In čeprav se jaz lahko prištejem k tistim, ki so se bojevali, tudi če so bili poraženi, sem pravzaprav hotel samo živeti. In da ima to smisel, mi je odkrila med vojno tista radovedna, vesela, vsemu svetu odprta in

nekoliko otožna gospa, ki sem jo srečal v oni bližnji daljni deželi. Veronika. Samo živeti je hotela, v skladu s samo seboj, in samo razumeti je hotela sebe in ljudi okrog sebe. In njo so ubili. (Jančar 2010: 108)

Ta – pogojno rečeno: *humanistična* (in tudi nekoliko papirnata) – deklaracija o ljudeh, ki so hoteli samo živeti, je, kot rečeno, izrečena skozi usta enega izmed pripovedovalcev. Kljub temu poantira Jančarjevo romaneskno »filozofijo« oziroma njeno najsplošnejšo »sporočilnost«. Želja ljudi, ki so hoteli samo živeti, je bila svojemu času neprimerna – to je bil pač čas vojne in revolucije. Z drugimi besedami: to hotenje samo po sebi ni dovolj, da bi tudi preživel.

Kako je torej s temi Jančarjevimi ljudmi? Natančneje rečeno: s človekom, postavljenim v predstavo o zgodovini kot »slepem nemiru človeštva«, če si pomagam s slovito Kocbekovo pesniško formulacijo. Zdajle je nisem uporabil po naključju: tisto, kar je rdeča nit Jančarjevega pisanja na splošno in romana *To noč sem jo videl* posebej, je namreč razumevanje človeške Usode kot nečesa nedoumljivega, kot nečesa, kar se izogiba zajetju v mreže razuma in s tem racionalizaciji, prognoziranju in tako naprej. Navsezadnje natanko o tem *slepem nemiru* pripovedujejo Jančarjeve zgodbe o človeških usodah: ne določa jih *previdnost*, ampak *nepredvidljivost* zgodovine. Na eni strani imamo »ljudi, ki so hoteli samo živeti«, na drugi strani zgodovinsko dogajanje, ki taki drži ne more biti naklonjeno oziroma je za posameznika, dokler se ga neposredno ne dotakne, nekaj irelevantnega. Dimenzija, ki jo odpira Jančarjeva literatura, je torej povezana z Usodo, nasproti katere stoji slehernik – in pred njo, pa naj si še tako domišlja, da jo trdno drži v rokah, je nemočen. Ena vélikih tem, ko gre za posameznika, postavljenega v vrtnec zgodovinskega dogajanja, je prav gotovo tudi vprašanje ljubezni in – smrti. In zgodba o Veroniki bi se, če parafraziram Garcío Márqueza, temu primerno lahko imenovala tudi *ljubezen v času vojne*.

Nekaj zelo podobnega velja tudi za Jančarjev najnovejši roman *In ljubezen tudi* (2017), ki je prav tako postavljen v obdobje druge svetovne vojne. Analiza tega romana, ki sicer pripoveduje *izmišljeno* zgodbo, a s prepoznavnimi zgodovinskimi referencami (pa tudi s pisateljsko avtoreferencialnostjo), bi – če bi ga brali vzporedno z romanom *To noč sem jo videl* – pripeljala do podobnih sklepov. Njihova artikulacija bi bila pravzaprav lažja, saj v romanu *In ljubezen tudi* naletimo na številne – tako rekoč – programske pisateljske formulacije o

zgodovini, vojni in, ne nazadnje, ljubezni. O ljubezni, ki »premaga vse«, kot je rečeno na koncu šestega poglavja. »Razen vojne.« Tako kratko in odsekano se glasi prvi stavek naslednjega.

Maruša Krese: *Da me je strah?*

Dve leti za Jančarjevim romanom *To noč sem jo videl* je izšel roman *Da me je strah?* (2012) Maruše Krese. Ne govori o pisateljicini lastni, neposredni izkušnji vojne, ampak o svetu in življenjski izkušnji njenih staršev. Ta je bila tako močna, da je – hočeš nočeš – zaznamovala tudi njo. Formalno gledano je roman razdeljen na štiri večja poglavja, ta so nato notranje razčlenjena na številne pripovedne enote oziroma fragmente. Poglavja so naslovljena z letnicami (1941, 1952, 1968, 2012), ki označujejo izhodiščni dogajalni čas vsakega izmed poglavij. Struktura romana je torej določena z dogajalnim časom. Daleč najobsežnejši – in najpomembnejši – del romana je prvo poglavje, ki je dvakrat obsežnejše kot preostala tri skupaj. Tu ne gre samo za količinsko statistiko: k svetu, ki ga popisuje prvo poglavje, se preostanek romana ves čas vrača. Kot da bi bilo vse nadaljnje dogajanje nekakšna opomba, skromen pripis k temu, kar se je zgodilo v partizanskih letih. Pa naj gre za povojna desetletja, študentsko gibanje '68 ali za krvav razpad Jugoslavije: poznejše dogajanje avtorica ves čas osvetljuje in presoja na podlagi partizanske izkušnje. Ki pa ni njena lastna, ampak, kot rečeno, izkušnja njenih staršev – pisateljica je bila namreč rojena leta 1947. »Post-spomin« kot metoda, ob pomoči katere usodna in usojena preteklost živi v sedanjosti, bi bila v tem primeru kar primerna oznaka.

V romanu srečujemo tri brezimne pripovedovalce oziroma tri pripovedne glasove, ki se izmenjujejo: najprej On in Ona, nato se jima pridruži še tretji pripovedovalec – njuna hčerka. On je partizan in komunist, partizanski poveljnik, narodni heroj, po vojni oficir Udbe in politični funkcionar, ona prav tako partizanka, komisarka in predana komunistka, njuna hčerka, tretji pripovedni glas, ki vstopi v tekst v drugem poglavju, pa je močno zaznamovana z obema staršema: z njunim partizanstvom in vlogo v povojnem življenju. Na tej ravni bi gotovo lahko govorili tudi o (avto)biografskem oziroma o razvojnem romanu. Za samo strukturo romana ni bistveno, pa vendarle: v teh treh pripovedovalcih ni težko prepoznati avtoričine družine, očeta, ki je bil narodni heroj, matere, ki je bila partizanka, in nje same, Maruše Krese, njune hčerke, katere življenjska pot je znana.

Žanrsko gledano roman *Da me je strab?* spaja elemente vojno-partizanskega, družinskega, delno ljubezenskega romana. A tako, da se ves čas tesno prepletata dve sferi: javna in zasebna. Javna, ker roman popisuje – skoz očala svojih prvoosebnihi pripovedovalcev, seveda – zgodovinsko dogajanje iz vojnih in povojnih let, politične prelomnice, tudi nekatere zgodovinske osebnosti, kot so na primer partijska voditeljja Edvard Kardelj in Aleksandar Ranković, v epizodni vlogi partizanski komisar in poznejši literarni zgodovinar Dušan Pirjevec ter še kdo. Na ravni zgodovinskega kontinuuma torej sledimo dogajanju od začetka vojne pa do konca Jugoslavije in slovenske osamosvojitve. Pripoved je sicer postavljena v linearni čas zgodovine, pripovedni tok pa ni strukturiran linearno, ampak fragmentarno. Sprva se prepletata zgodbi staršev, ki pripovedujeta vsak svojo zgodbo, to je obenem zgodba njune ljubezni, njenih srečnih in manj srečnih trenutkov. V drugem poglavju se pojavi še tretji pripovedni glas, to je glas njune hčerke, in pripoved potem teče na treh pripovednih ravneh. Te se med sabo menjujejo, toda brez posebnih razlik v slogu, ritmu in jezikovni zaznamovanosti. Pripoved je strukturirana kot kolaž fragmentov, izsekov iz preteklega časa, a praviloma v sedanjiku kot dogajalnem času. Jezik je razmeroma asketski: kot da bi avtorica hotela bralca nagovoriti z neposredno izpovednostjo, tudi neprizanesljivostjo, ko gre za vrtanje vase in v druge.

Najmočnejša stran pisanja Maruše Krese, če si lahko privoščim kritiško sodbo, je njen emocionalni naboj, neposrednost, tudi odkritosrčnost, s katero nagovarja bralca. Ta emocionalna apelativnost je tako močna, da hkrati blokira kakršnokoli reflektivnost oziroma je niti ne potrebuje. Roman sicer govori o številnih usodnih, prelomnih dogodkih in procesih, a do njih ne vzpostavi distance, ampak govori tako rekoč od znotraj, neposredno, doživeto, iz neposrednega sedanjika kot svojega živetelega oziroma pripovedovalskega časa.

Ob samem partizanstvu, ki je nekakšno – že kar metafizično – središče romana, h kateremu se avtorica ves čas vrača, je *Da me je strab?* tudi tekst o iskanju identitete, o odraščanju znotraj funkcinarske – tako ali drugače privilegirane – družine, ki je gojila kult partizanstva in komunizma, pa o generaciji '68 in, ne nazadnje, o generacijskem sindromu, se pravi o sindromu otrok narodnih herojev in pripadnikov povojne nomenklature. In partijsko-partizansko izročilo, kot ga lahko razberemo iz pisanja Maruše Krese, za otroke iz takih družin pomeni dvojje: najprej je tu vera staršev v novi svet, sekularna vera,

ki jo je treba spoštovati, po drugi strani pa je taka vera oziroma mitologija tudi ovira, prek katere je težko stopiti, jo kakorkoli problematizirati ali se ji celo odpovedati. Taka odpoved, kot to velja za vsako herezijo, bi namreč pomenila, da se mora posameznik prej ali pozneje odpovedati tudi delu svoje otroške/mladostne identitete. Od tod v romanu nekakšen razkol, vsaj kar zadeva svet tretje pripovedovalke, *bčerk*e *svojih staršev*: to je razkol med zvestobo in herezijo, oboje se prepleta. In ena izmed posledic je nestabilna identiteta, ki se po svoje kaže v strukturi romana. Tudi v tem, da ima roman zelo močan emocionalen naboj in v tej smeri gotovo angažira, nagovarja, poskuša prevzeti tudi bralca. Pa ne samo to: Maruša Krese ves čas pripoveduje nekakšno globljo resnico, natančneje rečeno, svoje doživljanje te globlje resnice, a tako, da njeno verodostojnost podpira predvsem z močnimi emocijami, z *vero*, ne pa kako drugače, recimo z intelektualno refleksijo ali z dialoškimi pasażami. Oboje, (avto)refleksija in dialog, bi omogočilo, da na dan pride tudi kakšen alternativen, drugačen pogled na vojne ali povojne čase.

Avtorica stavi torej na močne fragmente, na delce, za katere meni, da so dovolj močni in sugestivni, da izrečejo *vs*o resnico. A izbira teh fragmentov je poudarjeno »subjektivna«: vzeta je namreč iz družinskega izročila, iz vere staršev – kot da bi bil ta svet celota, ki ji ni mogoče nič odvzeti, pa tudi nič dodati. Posebej pomenljive v romanu so tiste strani, ki so namenjene temnejšim stranem partizanstva in revolucije, recimo medvojnim in povojnim likvidacijam. Enako velja za redke omembe protirevolucionarne strani, za tako imenovane belogardiste. V romanu srečamo številne pretresljive opise individualnih človeških usod, tudi izostren posluh za etične dileme partizanov, preseneča pa ne-posluh vseh treh pripovedovalcev za človeške dileme in usode nasprotne, to je protipartizanske strani. Ko pripovedovalec (partizanski poveljnik in narodni heroj) ob koncu vojne izve, da Angleži iz avstrijske Koroške na jugoslovansko stran vračajo begunce, to »dejstvo« komentira takole: »Zgodbe, grozljive zgodbe krožijo med ljudmi. Vem, da Angleži vse, ki bežijo čez mejo, pošiljajo nazaj. Res vse? Pojma nimam.« (Krese 2012: 96) Kot da Njega, ki je v romanu utelešena človečnost in pravičnost, skoraj »etični subjekt«, to dogajanje kaj dosti ne prizadeva, niti ga ne zanima, kako je kaj takega, namreč te »grozljive zgodbe«, mogoče. Nekaj podobnega še zmeraj velja tudi nekaj desetletij pozneje, že po razpadu Jugoslavije, ko pripovedovalka, Ona, zdaj že vdova po narodnem heroju, ugotavlja tole:

Vse razpada in jaz razpadam. Od naše dediščine ne bo nič ostalo. Zavidam mu, ker je že odšel, in jezna sem nanj, ker me je v tej zgodbi pustil samo. Ampak saj ne bi zdržal tega, kar se danes dogaja. Vse se vrača nazaj. Toliko tistih, ki jih je po vojni zbežalo, se je vrnilo. Ali pa vsaj njihovi otroci. Počasi, počasi se spreminjajo v zmagovalce. V tiste, ki so domovino branili. Vsi ti dobri ljudje. Žal se jih veliko še spominjam. In njihovega početja. Ta preklet spomin. Vsak dan postaja bolj živ in bolj boleč. (176–177)

»Vsi ti dobri ljudje« – to je mišljeno seveda ironično. A ne samo to. Številne – tudi tragične – človeške usode so v romanu individualizirane in si jih lahko plastično predstavljamo, nekdanji domobranci in njihovi otroci pa so predstavljeni čisto abstraktno – kot da si »vsi ti« (brez obrazov in imen) ne zaslužijo pisateljske radovednosti, dialoga ali vsaj konfrontacije. Kaj šele empatije, ki jo sicer pri Maruši Krese srečujemo tako pogosto, pa naj gre za usode posameznikov med drugo svetovno vojno ali v obleganem Sarajevu pol stoletja pozneje.

Nekaj podobnega velja tudi za pasaže, v katerih je govor o informbiroju, dachavskih procesih, Golem otoku, *novem razredu* oziroma tako imenovani rdeči buržoaziji in podobnem. Ti fenomeni in dogodki niso razumljeni kot nekaj, kar je del revolucije ali kar zahtevajo sama revolucionarna logika in nato prevzem in vzdrževanje oblasti, ampak bolj kot nekakšne deviacije, naravne nesreče, pomote in napake, ki ne morejo omajati *vere*, tistega *prvotnega dogodka*, ki je izvor vrednostnega sistema in podobe sveta staršev, pa tudi njihovih otrok in vnukov – kolikor in dokler ti otroci ostajajo zvesti svetu svojih staršev in njegovemu imaginariju. V ta prvotni dogodek – recimo da v brezmadežnost partizanstva in revolucije – čisto zares ne morejo več verovati, saj to ni njihova neposredna izkušnja, a drugega sveta in vrednostnega univerzuma kot da nimajo. Poskušajo ga najti v alternativnih oblikah življenja, drugod in daleč stran, a se vsakič znova vračajo nazaj k izročilu. Od tod razcepljenost, rana, ki se je ne da zaceliti. In navsezadnje natanko o tem beremo proti koncu romana, ko se pripovedovalkina družina, piše se leto 2012, odpravi daleč stran od zadušljive Slovenije: »Z ladjo plujemo stran od tistega zadušljivega, od tistega mračnega, polnega kosti in maščevanja. Zagovarjanja. Opravičevanja.« (184–185)

To je dokaj mračna vizija sedanjosti. Tako mračna, da zahteva drugačno življenjsko prakso: ta je lahko, metaforično rečeno, življenje v času, ki ga ni več. Ali pa poskus novega, drugačnega življenja, v geografskem smislu kar se le daleč stran.

Maja Haderlap: *Angel pozabe*

Istega leta kot roman *Da me je strah?* Maruše Krese je izšel tudi roman Maje Haderlap *Angel pozabe*. Njegova posebnost je, da je v nemškem izvorniku izšel že leto dni prej (*Engel des Vergessens*, 2011). V avstrijsko-nemškem prostoru je doživel izjemno pozornost, nekajkrat je bil ponatisnjen in tako naprej. Nekaj podobnega se romanu dogaja, odkar je zaživel v slovenskem prevodu Štefana Vevarja.

Za začetek je treba odgovoriti na vprašanje, kako razumeti besedilo »slovenske pisateljice«, prevedeno iz nemščine v slovenščino. Avtorico – pripadnico slovenske manjšine iz avstrijske Koroške – smo doslej poznali kot slovensko pisateljico oziroma pesnico, njen materni jezik je slovenščina; Slovenci na avstrijskem Koroškem, njihov jezik, identiteta in novejša zgodovina – vse to je navsezadnje (tudi) tematika romana *Angel pozabe*. Ob teh vprašanjih je dobro vzeti v roke nemški izvornik. In hitro opazimo, da že v njem tu in tam srečamo slovenske, poudarjeno zapisane besede – ne zato, ker bi bile neprevedljive, temveč zato, ker so shramba emocionalne identifikacije, živega (pa ne samo) jezikovnega spomina. Njihov »pravi« pomen je težji od morebitne »enakopomenske« nemške besede. To besedišče, zapisano poudarjeno oziroma v kurzivi, pa naj gre za otroško molitev ali za kakšen verz, je v slovenski različici teksta ohranjeno. Ponekod, najbrž ob avtoričini avtorizaciji, je spremenjeno oziroma razširjeno (tudi na »špraho«, ki se je v koroško slovenščino preselila iz nemščine). Na primer: *malada, zrihtati, krancljati, kvateren, mašina, štrikati, šlus, gravžati, ženirati, šteka, vabtati ...*

Kako je torej s slovenskostjo romana *Angel pozabe* oziroma *Engel des Vergessens*? Ta slovenskost je predvsem privilegij avtoričine dvojezičnosti oziroma »večkulturnosti«. Če bi hotela, bi Maja Haderlap svoj tekst, tehnično gledano, lahko napisala tudi v slovenščini; nemščina, vsaj na prvi pogled, v njenem primeru ni nuja, se pravi zadeva narodenosti, temveč svobodne izbire. Glede na tematiko, o kateri govori roman, in glede na posebnost njegove prvoosebne pripovedovalske perspektive pa je treba postaviti tole tezo: zamenjava slovenščine za nemščino ni odpoved *slovenstvu*, akt kapitulacije »manjšinske pisateljice« pred nemško govorečo večino, ampak prej akt emancipacije, jezikovne premestitve. Tudi ob pomoči te jezikovne premestitve govoreči glas, ki pripoveduje svojo zgodbo in zgodbo svojih najbližjih, to zgodbo zares in do konca

premislil: pisateljici omogoči, da se izvije iz globoke emocionalno-osebne zaznamovanosti, zapredenosti v individualno in kolektivno zgodovino, omogoči ji, da se osvobodi in nase pogleda skozi oči drugega, drugačnega, *ne več* samo funkcionalnega, a tudi še ne popolnoma emocionalnega jezika. Predvsem pa to ni jezik *identitete*, prvotne, neposredne izkušnje življenja, temveč jezik *razlike*. Tak jezik, ki z razdalje poimenuje *bližino*, od zunaj tisto najbolj notranje.

Ob tem ni naključje, da je ena izmed dilem, okrog katere se vseskoz suče roman, in sicer na podlagi individualne izkušnje, kakor jo popisuje prvoosebna pripovedovalka, vprašanje *spominjanja in pozabljanja*. Natančneje rečeno: *kaj pozabiti in česa se spominjati*? Kaj je mogoče, kaj je treba in česa se, pa če si še tako želimo, ne da pozabiti? Česa se je torej treba, najsplošneje rečeno, v imenu življenja spominjati – in na kaj je treba pozabiti? Če ne drugače, *pozabiti* tako, da je iz raznobarnih tolmunov elementarnega spomina življenjska zagonetnost, tudi temna stran življenja, zbezana na plano, na čistino jezika. Jezika, ki ni čisto tvoj in je tako dovolj »potujevalen«, da se ne more prepustiti le toku emocionalne identifikacije.

Nenazadnje je *Angel pozabe* slovenski roman tudi zato, ker, preprosto rečeno, pripoveduje o usodi koroških Slovencev med drugo svetovno vojno na avstrijskem ozemlju oziroma, od anšlusa leta 1938 naprej, na ozemlju tretjega rajha, obenem pa tudi o njihovi usodi po končani vojni. To usodo določa navzkrižje problemskih sklopov, povezanih z uporom koroških Slovencev proti nacionalsocialističnemu izbrisu slovenstva – to je bil zelo osamljen in zato znotraj tedanje nemške države toliko pogumnejši upor.³ Sicer pa zgodovine koroškega partizanstva z letom 1945 nikakor ni bilo konec. Namreč: zgodovina koroškega partizanstva se je potem, po končani vojni, na poseben način nadaljevala, in sicer v smislu boja za prepoznanje lastne upravičenosti

³ Vprašanje o usodi koroških Slovencev v Avstriji med drugo svetovno vojno bi si zaslužilo posebno obravnavo. Z *literarnostjo* romana Maje Haderlap sicer nima neposredne zveze, a je njegovo nespregledljivo dogajalno ozadje. Zato vsaj opozorilo na monografiji, ki – vsaka po svoje – govorita o posebnosti koroškega odporniškega gibanja, s tem pa tudi o unikatnosti dogajalnega prostora-časa *Angela pozabe* – Marjan Linasi: *Koroški partizani. Protinacistični odpor na dvojezičnem Koroškem v okviru slovenske Osvobodilne fronte* (2010); Thomas M. Barker: *Socialni revolucionarji in tajni agenti. Koroški slovenski partizani in britanska tajna služba* (1991).

v povojni Avstriji, v »tej deželi blaženega licemerstva«, kot je – à la Thomas Bernhard – rečeno proti koncu romana. To ni bil samo boj avstrijskih Slovencev za svoj prav, ampak hkrati in nič manj njihov boj za svoje lastno samoprepoznanje. In sicer ne samo med samo vojno, ampak tudi v desetletjih po njej. O koroških partizanih in njihovi povojni usodi je na primer v romanu rečeno tole: »Še vedno na begu, še zmerom z občutkom, da počnejo nekaj nezakonitega? So zmagovalci ali poraženci? Se spominjajo imen mrtvih ali jih hočejo pozabiti? Najdejo jezik za svojo bolečino, ki bi morala pomeniti zmago, a je samo razdejanje?« (Haderlap 2012: 181) To so dodatni argumenti v prid slovenskosti romana. A ne smemo spregledati, da gre tu le za nekakšen zunanji okvir: ambicija *Angela pozabe* pač ni, da bi bil zgodovinski roman, epska pripoved o prostoru-času, napisana v realistični maniri, ali kaj podobnega. Zgodovina sicer pri Maji Haderlap ves čas vstopa v telo teksta – a po večini precejena skoz sito individualnega spomina, kot težka in nemalokrat temna snov, ki kdaj pa kdaj pridre na površje. Zgodovina: to so v tem primeru predvsem vojna leta, se pravi leta nacističnega nasilja, partizanskega upora, umiranja in trpljenja, koncentracijskih taborišč, pa povojnih razčiščevanj medvojnega (tudi znotrajpartizanskega) in tikpredvojnega dogajanja. Sem sodi še trdovraten povojni *avstrijski* molk glede obdobja 1938–1945. Vse to je spravljeno v kolektivnem spominu koroških Slovencev. Pa naj gre za družinsko okolje, nato širše slovensko manjšinsko okolje na avstrijskem Koroškem ali tudi, ne nazadnje, za večinsko avstrijsko (nemško govoreče) prebivalstvo, za tako imenovano »moralno večino«. V čem je problem te večinske avstrijske države? Predvsem v tem, da vprašanje svoje krivde, aktivnega sodelovanja z nacisti, potiska daleč na rob zavesti oziroma, še natančneje, čim globlje v zgodovino, tako rekoč v *nezavedno zgodovine*. Poglavlje te zgodbe je tudi koroško partizanstvo: v povojni avstrijski javnosti je namreč bolj ali manj zamolčano. V primerjavi s partizani v Sloveniji oziroma Jugoslaviji, ki so iz vojne prišli kot ponosni zmagovalci zgodovine na belih konjih, so bili avstrijskokoroški partizani nekakšni »razkropljeni hostarji«, »najdenčki, ki so jih izpustili iz revolucionarne zgodovine«. Na njih je, skratka, kot je rečeno v romanu, »nekaj tragično popačenega. Brž ko zapustijo svoje štiri stene, stopijo na sovražno ozemlje. Bojevati se morajo za svojo zgodovinsko zmago, kakor da jim nikoli ne bi bila priznana« (165).

Tematika vojne se v *Angelu pozabe*, tudi kadar popisuje povojna leta oziroma obdobje pripovedovalkega odraščanja, vrača zmeraj znova, v mimogrede

navrženih stavkih. Vojna kar naenkrat, med klepetom o vsakdanjih rečeh, vdre v tok pripovedi; sredi belega dne »napada iz zavetja teme«.

Zgodba, ki jo plete roman, je pravzaprav zgodba pripovedovalkinega življenja. Za to, da bi *Angela pozabe* prepoznali kot véliki tekst, samo po sebi to seveda še ni dovolj. Bistveni sta struktura in dramaturgija romana, ne nazadnje številni reflektivni vložki. Subtilno se vrtijo ravno okrog vprašanja jezika in posameznikove identitete, na katero pritiska sila preteklosti. Avtorici to uspeva s prepletanjem različnih časovnih ravni, z izleti v otroški spomin, v obdobje prvotnega občutja življenja, predvsem pa z jezikovno ekonomijo, ki temelji na principu *manj je več*: to je poetika zamolkov, namigov in zamikov. Vse to izrišuje atmosfero, s katero sta prežeta dom in svet. Dom, to so pripovedovalkini najbližji, predvsem babica, oče in mati ter zapletena in travmatična razmerja med njimi; svet, to je avstrijska Koroška, tudi širše avstrijsko okolje, v katero polagoma vstopa odraščajoča celovška dijakinja in nato dunajska študentka ter potem, časovno-linearano gledano, bližnja spremljevalka dogajanja v ljubljanskem osamosvojitvenem letu. A slovensko oziroma ljubljanska izkušnja zanjo ni pomenila kakšnega posebnega pretresa, v Ljubljani se je, dramatičnosti zgodovinskega dogajanja navkljub, počutila »kot daljna sorodnica«.

Na tej ravni je *Angel pozabe*, podobno kot *Da me je strab?* Maruše Krese, tudi *razvojni roman* – navsezadnje gre za razvoj prvoosebne »junakinje« oziroma za prikaz njenega vstopanja v svet odraslih, za razčiščevanje s tem svetom in, konec koncev, za njeno razčiščevanje s samo sabo: s svojimi lastnimi strahovi, travmami in zaznamovanostjo, pa spet z vprašanjem jezika in pripadnosti. »Kdo sem, h komu spadam, zakaj pišem slovensko ali govorim nemško?« se na primer sprašuje, potem ko je že začela živeti svoje odraslo – tudi pisateljsko – življenje. Ob vprašujoči dilemi slovenščina ali nemščina se ji zapiše tole: »Občutek imam, da sedim na gomili črepinj.« (171) Ali že prej, na straneh, ko popisuje leta svojega odraščanja:

Ne morem razvozlati, kaj, katero življenje zares živim. Moji občutki si niso blizu z besedami, ki jih govorim. Če sem prej znala z njimi obmetavati predmete, občutke in trave in jih zadeti, se besede zdaj odbijajo od predmetov in občutkov. Ti so, zdelo se mi je, besede prej sprejemali, zdaj pa ostajam sama z vsem, za kar ni besed, in če so, si z njimi ne morem nič pomagati. (74)

Gre torej za vprašanje (ne samo jezikovne) identitete, ki je prav tako zelo pomembna tema romana *Angel pozabe*.

Posebna razsežnost romana so znotrajdružinska razmerja, zlasti pripovedovalkin odnos do očeta, najbolj kompleksno obdelane figure romana. To ni kafkovski Oče, avtoritarno ime nedoumljivega Zakona, ampak, kot je rečeno v romanu, »otroški oče«. To je oče, ki je moral v krutih vojnih časih prehitro odrasti in ki mu, nekdanjemu najmlajšemu koroškemu partizanu, njegovo lastno – odraslo – življenje nekako uhaja iz rok. Pripovedovalka, njegova hči, mu, vsemu navkljub in do konca, stoji ob strani. Resnica njune dvojine je takšna: »Jaz, očetov otrok, in moj otroški oče.« Očeta vseskozi spremljajo vojne podobe smrti in občasna suicidalna občutja. Očetove peripetije in peripetije *z njim*: to je eno izmed ozadij romana, ki sedanjost prav tako kontinuirano odpira preteklosti: »kakor da se je edino in zares resnično«, tako je okarakteriziran očetov odnos do sedanjosti, »dogodilo takrat, pred davnim, davnim časom in je vse, kar se dogaja zdaj, samo odvečna navlaka, ki odvrča od bistvenega« (172).

Z očetovo zgodbo in njenim pomenom za strukturo romana se lahko kosajo epizode s pripovedovalkino babico, nekdanjo taboriščnico, ki je prav tako od blizu izkušala smrt. A za razloček od očeta se je po tem, ko je preživela, postavila na stran življenja. Babica, tudi ko je ni več, je pravzaprav najpomembnejša pripovedovalkina sogovornica. Navsezadnje ji je, kot zvemo proti koncu romana, usta odvezalo ravno prebiranje babičine taboriščniške beležnice:

Za trenutek se ustrašim, da me bo preteklost povsem poteptala, da se bom izgubila pod njeno težo. Potem sklenem vse razpršeno, hranjeno v spominu, pripovedovano, vse navzoče in odsotno preliti v pisno obliko, se na novo zasnovati po spominu in si vdihniti telo iz besed, telo iz zraka in pogledov, vonjev in vonjav, glasov, šumov in minulega, telo iz sanj in sledov. (207)

Odločitev za pripoved o *Angelu pozabe* ali pa, z drugimi besedami, o *deklici in smrti* ni obračun s preteklostjo, ampak poskus soočenja z njo. Tudi s smrtno: navsezadnje je smrt velika tema romana. Drugače rečeno: krhka preteklost, skupaj s svojim podaljškem v sedanjost, je pri Maji Haderlap edino trdno oprijemališče – kot da bi bil korak naprej mogoč šele po dveh korakih nazaj. Nekje na sredini romana je o misteriju smrti rečeno na primer tole: »Zdi se mi, da o tej skrivnosti ne morem govoriti, saj čutim, da je kočljiv misterij,

in verjamem, da bi z govorjenjem o njej razkrila svojo nebogljenost, svoje strahove, ki so eno z mojo intimnostjo, ki so njeno jedro.« (105) Razrešitev te situacije, pritiska zgodovine, njene travmatičnosti in nedoumljivosti, na zadnjih straneh *Angela pozabe* dobi skoraj manifestativno obliko. In sicer ob podobi »angela zgodovine«.

Kot da bi avtorica parafrazirala znano parabolo nemškega filozofa in esejista Walterja Benjamina o »angelu zgodovine«. Razvil jo je v svojem zadnjem delu, v slovitem spisu *O pojmu zgodovine*. Kakšna je Benjaminova podoba »angela zgodovine«? O »angelu zgodovine« pravi takole:

Njegovo obličje je obrnjeno v preteklost. Kjer se pred *nami* kaže veriga dogodkov, tam vidi *on* eno samo katastrofo, ki nepretrgoma kopiči ruševine na ruševine [...] Gotovo bi rad zastal, obudil mrtve in razbito zložil skupaj. Toda iz raja veje vihar, ki se je ujel v njegove peruti in je tako močan, da jih ne more več zložiti. Ta vihar ga nezadržno žene v prihodnost, ki ji obrača hrbet, medtem ko kup razvalin pred njim raste v nebo. *Ta* vihar je tisto, čemur pravimo napredek. (Benjamin 1998: 219)

Ta Benjaminova vizija iz pomladi 1940, nekaj mesecev pred njegovo prostovoljno smrtjo na špansko-francoski meji v trenutku brezizhodne življenjske situacije na begu pred nacisti, je katastrofična. Maja Haderlap pa to vizijo preobrne. Tudi pri njej sicer srečamo sintagmo »angel zgodovine«, toda tega angela preimenuje v »angela pozabe«. To je angel, ki je pozabil iz pripovedovalkinega spomina izbrisati »sledove preteklosti«, vendar bo, kot je rečeno v romanu, *izginil v knjigah*. Da bo angel pozabe izginil v knjigah, ne pomeni nič drugega kot to, da bo *postal zgodba*.

Navedel bom predzadnji odstavek romana. Srečamo ga takoj po opisu obiska nekdanjega nemškega koncentracijskega taborišča Ravensbrück, kjer je bila med vojno zaprta pripovedovalkina babica. To ni iskanje izgubljenega časa, temveč gesta, ki vzpostavlja celovitost sveta. Ne zato, da bi ga obtežila z vizijo benjaminovske katastrofičnosti, ampak da bi ga, na obzorju imperativa o nujnosti spominjanja in pozabljanja, pripeljala do *prave* besede. Predzadnji odstavek romana se glasi:

Angel pozabe je najbrž pozabil izbrisati iz mojega spomina sledove preteklosti. Vodil me je skozi morje, po katerem so plavali drobci in ostanki. Moje stavke je lučal ob plavajoče črepinje in razbitine, da se tam ranijo, da se nabrusijo. Dokončno je snel podobici ange-

lov znad moje otroške postelje. Nikoli mi ta angel ne bo stopil pred oči. Ne bo se utelesil. Izginil bo v knjigah. Postal bo zgodba. (Haderlap 2012: 210)

In to zgodbo – zgodbo o *spominjanju in pozabi* – pripoveduje roman Maje Haderlap o angelu pozabe.

Zgodbo o spominjanju in pozabi, vsak iz svoje posebne perspektive, pripovedujejo vsi trije v tej razpravi obravnavani romani. Pravzaprav to velja za večino romanov na temo druge svetovne vojne. Ob tem je treba ugotoviti, da aktualizacija oziroma re-aktualizacija obdobja druge svetovne vojne ni samo slovenska posebnost: nekaj podobnega lahko namreč v zadnjih desetletjih srečamo v razmeroma številnih delih svetovnega romanopisja. Pri avtorjih, kot so, če jih mimogrede vsaj nekaj naštejemo, Michel Tournier, Imre Kertesz, Vasilij Grossmann, Agota Kristof, Martin Amis, Michael Oondatje, Bernhard Schlink, po letu 2000 pa zlasti Jonathan Littell, Andrzej Bart in Sofi Oksanen.

Romani teh in številnih drugih avtorjev se tematike druge svetovne vojne lotevajo različno, v različnem kontekstu – ta kontekst je po eni strani določen z nacionalno pripadnostjo avtorja, se pravi s specifiko druge svetovne vojne v njegovem lastnem okolju. Kako pisati o tej vojni, je, razumljivo, odvisno tudi od generacijske pripadnosti pisatelja: od tega, ali vojna leta obuja njegov lastni ali pa »protetični« oziroma »post-spomin«.

Kar zadeva sodobno slovensko romanopisje na temo druge svetovne vojne in revolucije, je treba opozoriti vsaj na dvoje. Najprej je tu kontekst sodobne slovenske proze na splošno in njenih razvojnih metamorfoz od, shematično rečeno, povojnega modernizma in postmodernizma ter nato do aktualne, pogojno rečeno, post-postmodernistične literature, za katero sta značilna žanrska razpršenost in vračanje k tradicionalnejši pisavi, ki je bolj kot eksperimentu in intertekstualnosti naklonjena fabuliranju in *resničnim zgodbam*.

Ob tem je treba ugotoviti, da je lahko leposlovje, ki se posveča vojnemu dogajanju, tudi še danes brez težav produktivno: to obdobje pač ponuja obilo tem in motivov, primernih tudi za (post)moderno literarno obdelavo. Ali kot je rečeno v romanu *Vojaki Salamine* (2001) sodobnega španskega pisatelja Javierja Cercasa: »Vse vojne so polne romanesknih zgodb.« (Cercas 2013: 24)

Ni naključje, da eno takih, po mojem mnenju še posebno sugestivnih zgodb pripovedujejo ravno *Vojaki Salamine*. Tema tega romana je sicer španska državljanska vojna. Torej vsaj delno nekaj podobnega, kot se je v letih 1941–1945 dogajalo na slovenskih tleh. In še kje drugje, seveda. A bolj kot špansko-slovenske zgodovinske podobnosti (in različnosti) ali dileme vnukov, ki poskušajo svoje stare očete razumeti bolje, kot so ti – bilo je nekoč v prvi polovici prejšnjega stoletja – razumeli sebe, je pomembno to, da Cercas ves čas reflektira, preprašuje tudi pisanje samo. Namreč: katera je tista pozicija, s katere pisatelj govori, kakšno resnico pravzaprav pripoveduje? Kako naj to izmuzljivo resnico, nemalokrat protislovno in polno zgodovinskih paradoksov, nenazadnje zagonetnih etičnih dilem, spravi v formo literarnega teksta, ki ne bo alternativa *zgodovinjenu preteklosti*, temveč predvsem poskus z *današnjo živo resničnostjo*, tem nadaljevanjem preteklega in zato, kakorkoli že obrnemo, tudi enim izmed obrazov naše prihodnje zgodovinskosti?

Nemara taka in podobna vprašanja utegnejo biti pravi izziv za tiste sodobne romanopisce, ki si bodo za temo svoje literarne obdelave izbrali ravno drugo svetovno vojno, pa še prejšnje in poznejše vojne. A tudi vojne, ki nas – v Evropi in drugod po svetu – v prihodnosti še čakajo. Upajmo, da v čim bolj oddaljeni, z nekaj sreče nikdar doseženi perspektivi.

Zgodovina prihodnosti je pač, in to je edino, kar je zares zanesljivo, zgodovina nepredvidljivega.

Literatura

- BENJAMIN, WALTER, 1998: O pojmu zgodovine. V: Walter Benjamin: *Izbrani spisi*. Prev. Frane Jerman idr. Ljubljana: Studia humanitatis. Str. 213–225.
- BERTENS, HANS, 1995: *The Idea of the Postmodern: A History*. London, New York: Routledge.
- CERCAS, JAVIER, 2013: *Vojaki Salamine*. Prev. Gašper Kralj in Tina Malič. Ljubljana: *cf.
- HADERLAP, MAJA, 2012: *Angel pozabe*. Prev. Štefan Vevar. Maribor–Celovec: Litera–Drava.
- HRIBAR, ANGELIKA, 2006: Strmolski graščak Rado Hribar in njegova rodbina. Iz zgodovine gradu Strmol na Gorenjskem. *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 2, št. 54, str. 213–232.

- JANČAR, DRAGO, 2010: *To noč sem jo videl*. Ljubljana: Modrijan.
- JANČAR, DRAGO, 2017: *In ljubezen tudi*. Ljubljana: Beletrina.
- KAVČIČ, VLADIMIR, 1985: *Zapisek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KRESE, MARUŠA, 2012: *Da me je strah?*. Novo mesto: Goga.
- RAU, PETRA, 2009: The war in contemporary fiction. V: Marina Mackay (ur.): *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge: Cambridge University Press. Str. 207–219.
- SMOLEJ, TONE, 2015: Slovenska polivokalna romana s tematiko druge svetovne vojne. *Primerjalna književnost* 38, št. 3, str. 157–171.

Jančarjev roman *To noč sem jo videl* in etika reprezentacije

TOMO VIRK

KO JE ADORNO LETA 1949 ZAPISAL znamenito – in mnogo diskutirano – misel, da je pisati poezijo po Auschwitzu barbarsko, je bilo to mogoče razumeti tudi kot opozorilo, da obstajajo teme, ki so zaradi presežka grozljivosti, strahot in trpljenja preprosto nereprezentabilne.¹ Tega, kar so doživljale žrtve v Auschwitzu, te grozljive osebne izkušnje ne more tistim, ki je nimajo, prenesti nobena vrsta diskurza. Toda pozneje je Adorno svoj diktum vendarle nekoliko korigiral, in ta korekcija (ki po duhu velja tudi denimo za mistično izkušnjo) je šla približno v tej smeri: če sploh je kak diskurz, ki omogoča izreči to, kar je neizrekljivo, je to ravno poezija, literatura, umetnost.

Problematičnost reprezentacije se izkazuje ne le ob temah, ki so po svoji naravi neubesedljive (oziroma ki se zdijo delikatne iz pietetnih razlogov), temveč tudi ob takih, ki delijo duhove. Za Auschwitz ta zadnji razlog ne velja. Razen redkih patoloških izjem (in naraščajočega števila nepoučenih) večina ljudi danes bržkone podobno ocenjuje koncentracijska taborišča kot eno od skrajnih manifestacij zla. A ni z vsemi (zgodovinskimi) temami tako. Zgodovinsko dogajanje, še zlasti tisto iz polpretekle zgodovine, ki je s svojimi učinki še vedno aktivno soudeleženo pri aktualnem življenju neke družbe, je zato priljubljena tarča različnih ideološko motiviranih, »pragmatično« usmerjenih interpretacij. Tem ne gre v prvi vrsti za čim bolj nevtralnno rekonstrukcijo preteklih dogodkov, temveč za njihovo interpretativno prilastitev. Tovrstno prilastčanje ni značilno zgolj za politični ali dnevno-politično žurnalistični diskurz, temveč nanj tudi zgodovinska, literarnozgodovinska, sociološka itn. stroka ni imuna. Kako pa je v takih

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239 in raziskovalnega projekta J6-8259, ki ju je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Razprava je prvič izšla v srbsčini v *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* 51, št. 169 (2019), str. 31–51.

primerih z literarno reprezentacijo? Se ta lahko izogne skušnjavi in pastem prilaščanja? Je bolj kot drugi diskurzi zmožna reprezentacije tega, kar je – v nasprotju denimo z izkušnjo Auschwitza ali z mystičarkino izkušnjo Boga – za reprezentacijo problematično ne zaradi načelne neupodobljivosti, temveč zaradi »multiperspektivčnosti resnice«, če uporabim ta evfemizem?

V nadaljevanju bom ob primeru romana Draga Jančarja *To noč sem jo videl* in odzivov nanj poskusil osvetliti po mojem mnenju bistveno načelno razliko med umetniško in ideološko reprezentacijo; svojo obravnavo bom sklenil s premislekom o etični razsežnosti.

*

Leta 2006 je slovenski zgodovinski časopis *Kronika* posebno številko namenil zgodovini gradu Strmol; o njegovem zadnjem lastniku (po drugi svetovni vojni so grad nacionalizirali) Radu Hribarju in njegovi ženi Kseniji je bilo med drugim zapisano tudi tole:

Leta 1932 je Rada zapustila, ker se je zaljubila v svojega učitelja jahanja, srbskega oficirja [...] Nekaj časa sta živela v Črni gori, nato v Mariboru. Medtem je Rado leta 1936 kupil grad Strmol in vabil Ksenijo, naj se vrne k njemu. Znova je ušla [...] potem pa prišla na Strmol skupaj s svojo materjo Amalijo leta 1939 [...] Po pripovedi [...] sobarice na gradu so ob tem dogodku priredili v ožjem družinskem krogu znova »svatbo« na Strmolu in zakonca simbolično zvezali z verigami, da se ne bi več ločila. [Januarja 1944 se je njuna življenjska pot sklenila, saj] so partizani skupaj z njim [Radom] ubili tudi njegovo ženo. Rado je ves čas oskrboval partizane s hrano in obleko. Po drugi strani pa je moral v gradu sprejemati predstavnike nemške oblasti. Nekateri so bili celo njegovi poslovni ali siceršnji znanci, ki so že pred vojno hodili na Bled na počitnice in ga obiskovali. Tako se je skupaj s Ksenijo zapletel v neusmiljeno vojno kolesje. [...] Rado Hribar je bil premožen podjetnik, po naravi pa miren, resen in redoljuben *človek*. Poznanstvo z Nemci mu je odpiralo marsikatera vrata. Nekajkrat je rešil smrti več domačinov, ki so bili kot talci zaprti v Begunjah [...] Ne glede na rešitev nekaterih krajanov, ki so celo sodelovali s partizani, je VOS zakonca Hribar obsodila na smrt.

Po pripovedi Vilme Mlakar je bilo v skupini VOS okoli devet partizanov, med njimi tudi vsaj ena partizanka. Rado je mislil, da so prišli po tiskarski stroj, ki ga je zanje skrivaj pripeljal. Ko so potrkali na vrata, jih je povabil noter. Kuharicam je naročil, naj jim v vinski kleti postrežejo z jedačo. Ko so se najedli, sta vodilna dva prišla v kuhinjo in začela Rada obtoževati raznih grdih dejanj, ostali pa so se razkropili po sobah in začeli odnašati stvari. [...] Kuharica Marija in Vilma Mlakar sta obtožbe svojih gospodarjev, ki so jih naštevali partizani, zanikali. Seveda to ni nič pomagalo.

Po pripovedi Nade Murko, hčerke strežaja Steblaja, so partizani prepovedali, da bi pred peto uro zjutraj šel kdo z gradu, zato je Steblaj še telefoniral ženi v lovsko kočo pod gradom, da ga pred jutrom ne bo domov, potem pa so partizani telefonske žice prerezali. Ksenija H. se je menda preoblekla v jahalno obleko, kar je povsem verjetno, saj so zjutraj vse tri aretirance (aretirali so tudi nekega prodajalca konj, ki je slučajno takrat bil na gradu [...]) po globokem snegu odvedli proti Preddvoru. Tam so bili naslednjega dne zaslišani. A. S., ki ni bil povezan z delovanjem Hribarjevih, so izpustili, Rado Hribar in žena Ksenija pa sta bila ustreljena.« (Hribar 223–224: 228).²

Jančar je naletel na to zgodbo, in ko jo je prebral, mu ni dala miru; prešla mu je »v sanje in nemirna prebujanja« (Leiler 2010). O zadevi je poskušal pridobiti čim več podatkov. Pripoved o predvojni ljubezenski aferi Ksenije Hribar in o medvojnem življenju – ter smrti – zakoncev Hribar na gradu Strmol je nato uporabil kot »skelet, okrog katerega se nizajo večji del izmišljene pripovedi« (prav tam),³ in nastal je roman *To noč sem jo videl*.

Vsebinsko romana bi se dalo zelo na kratko in v najbolj grobih obrisih povzeti takole: mlada, športna, inteligentna, emancipirana, sočutna do socialno deprivilegiranih, zapeljiva in nekoliko spogledljiva Veronika se s svojim

² Govorilo se je, da so ju mučili, Ksenijo pa tudi posilili (prav tam). – Pozneje (leta 2000) je bil Rado Hribar rehabilitiran, sodišče je ugotovilo, da z ženo likvidiran po krivem. Ob postavitvi spominskega obeležja leta 2015 je bil navzoč tudi predsednik republike Slovenije Borut Pahor. O njegovih besedah je tisk poročal takole: »Kdor ju je ubil, se je strašno spozabil nad človeškim življenjem, pravičnostjo in stvarjo, za katero se je boril,« je poudaril. Družini Hribar je izrazil obžalovanje za zločin, ki jim je vzel sorodnika« (<https://www.delo.si/novice/slovenija/na-strmolu-postavili-spo-menik-umorjenima-zakoncema-hribar.html>)

³ Ta opis deluje skorajda kot litota; v romanu je namreč izjemno veliko podrobnosti, povzetih po dokumentarnem gradivu; Jančar je tako ali drugače (posebej za opis in karakterizacijo likov, delno pa tudi za dogajanje) uporabil skoraj vse podatke, ki jih je našel, vse do najdrobnejših trivialnosti. Res pa je, da kar zadeva »zgodbo«, dokumentarno gradivo ponuja zgolj osnovni skelet, ki ga je Jančar fabulativno krepko obogatil z močjo svojega domišljjskega vživljanja. – Vse to omenjam zato, ker lahko govorjenje o zgolj »skeletu« dejanskega dogajanja vodi tudi v napačne, zavajajoče sklepe, oziroma take sklepe omogoča. Na to Jančarjevo oznako se (tehnično sicer ne čisto korektno; dobesedni navedek iz Jančarja je grafično predstavljen kot avtoričin povzetek) na primer opre Alojzija Zupan Sosič (Sosič 2014: 37), njena intenca pa gre pri tem sklicevanju v to smer, da je Jančar s svojo razširitvijo skeleta dogajanje prikazal zgodovinsko neverodostojno in izkrivljeno.

blagim, poštenim, razumevajočim možem, premožnim tovarnarjem in graščakom Leom Zarnikom, znajde sredi vihre druge svetovne vojne na Gorenjskem. Pripoved se osredinja predvsem na predvojno in medvojno življenje Veronike, ki pa seveda ne poteka v vakuumu, temveč na konkretnem (tudi dokumentarno verodostojnem) zgodovinskem ozadju. Zakoncev Zarnik politika ne zanima. Preudarni Leo ima na eni strani dobre družabne odnose z Nemci, na drugi pa pomaga partizanom, medtem ko njegova žena skrbi predvsem za zdravo športno in omikano kulturno življenje. Čeprav sta zaradi dobrote do preprostih ljudi pri teh priljubljena, čeprav oskrbujeta partizane z zalogami – Leo jim celo priskrbi ilegalno tiskarno – in čeprav s svojim vplivom iz rok gestapa iztrgata talca, poznejšega partizana, ju nekega zimskega jutra leta 1944 partizani z vlečejo z gradu v gozd, zverinsko mučijo in ubijejo. Razlog za to so na eni strani pritlehne strasti in drobne slabosti protagonistov (v tem primeru predvsem rešenega talca, ki si ob vsem še napačno razlaga nekatere dogodke), na drugi neizprosna »politika« in »logika« varnostno obveščevalne službe gozdnih revolucionarjev, ki jo je – tako je nekajkrat nakazano – psihološko mogoče razumeti tudi kot odgovor na nič manj okrutno ravnanje okupatorja.

Pol stoletja nazaj taka knjiga na Slovenskem seveda ne bi mogla kar tako ugledati luči sveta. Vse do osemdesetih let je – z redkimi izjemami; nemara najvidnejša je bila Kocbekova zbirka novel *Strah in pogum*, ki je avtorju prinesla, blago rečeno, same težave – v slovenski literaturi (v slovenskem zgodovino-pisju pa še kako desetletje dlje) iz znanih razlogov prevladoval pogled, ki je partizanski narodnoosvobodilni boj in revolucijo brez izjeme osvetljeval predvsem s pozitivnega vidika, kakršnokoli drugačno medvojno držo pa z negativnega. Kot sta zapisala France Bernik in Marjan Dolgan:

Čeprav so literarni ustvarjalci, udeleženci revolucije, pričakovali po njeni zmagi večjo ustvarjalno svobodo kot pred vojno, je predpisovanje modelov ostalo veljavno tudi v povojnem pripovedništvu z vojno tematiko, samo prilagodilo se je novim razmeram. Militarizacijo je zamenjala mitologizacija: literarna besedila so morala slaviti minuli zmagoslavni revolucionarni boj, nikakor pa ga niso smela prikazovati problemsko. Nadzorniki so spet ponudili ideološko shemo, ki naj bi jo literatura propagirala. (Bernik Dolgan 1988: 301)

V osemdesetih letih so se razmere začele spreminjati in med bralce so prihajali romani (npr. Jožeta Snoja ali Marjana Rožanca), ki so si drznili dotlej

izrazito črno-belo podobo medvojnega dogajanja prikazati tudi nekoliko bolj kompleksno.

Danes za slovensko literaturo seveda ni več tabu tem, tudi prej omenjene ne. Pa vendar; če je kdo pričakoval, da bo kot protiutež količinsko precej obsežni tako imenovani »partizanski« književnosti iz polpreteklosti nastopila poplava »protipartizanske«, »domobranske«, »belogardistične« ipd. literature, se je uštel. Resda je po demokratičnih spremembah sistema in osamosvojitvi do besede prišla tudi druga plat medvojnega dogajanja, bodisi v spominskih zapisih, zgodovinskih študijah ali dokumentarnih razstavah in kronikah; a v sami literaturi razmeroma redko. Kar zadeva pestro in za večino Slovencev še vedno patološko vzdražljivo medvojno dogajanje, ostaja za slovensko književnost tu še precej neizrabljenega prostora.

Tudi Jančar z romanom *To noč sem jo videl* ne želi postavljati protiuteži nekdam *mainstreamovski* partizanski literaturi, denimo v duhu: »vsaka palica ima dva konca; zdaj bomo pokazali še drugo plat medalje«. Jančar vsekakor ni pisec, ki bi mu lahko pripisovali tovrstno preprosto, binarno ideološko matematiko; nenazadnje bi tak borbeni angažma utegnil biti nekakšen anahronizem. Kot avtorja ga ne more poganjati strast osebne, neposredne izkušnje z dogajanjem med drugo svetovno vojno, saj te preprosto nima; kot intelektualca ter umetnika pa ga ne smeta gnati pristranost in ideološki aktivizem, temveč tista želja po ubesedenju tega, kar se je dogajalo *zares*, ki temelji na razumevanju, zgodovinskem spominu, sočutju in empatiji. Toda: kako pisati o tem, kako je bilo *zares*, brez neposredne izkušnje? Kako nečemu bodisi namišljenemu bodisi (tako kot v tem primeru, ko gre pravzaprav za zgodovinsko izpričano usodo medvojnih lastnikov gradu Strmol) poznanemu iz pripovedovanja ali iz zgodovinskih virov dati težo življenjske usode? In v kontekstu pisanja o medvojnem dogajanju nič manj pomembno vprašanje: kako se pri tem izogniti pastem teznosti oziroma ideološkosti?

Jančar poskuša to doseči predvsem z uporabo preizkušenega, za ta namen gotovo posebej primernega in učinkovitega pripovednega postopka: tako imenovane *rašomonske strukture*. Roman sestavlja pet poglavij. Prvo, uverturno (in poleg enako obsežnega sklepnega najobsežnejše), spremljamo skoz oči predvojnega jugoslovanskega in medvojnega četniškega oficirja Srba Steva, ki po koncu vojne tik za mejo v Italiji v taborišču za vojne ujetnike čaka na negotovo

usodo. V spominu obnavlja svoje življenje tik pred izbruhom vojne, ko je že poročena Veronika za leto dni pobegnila z njim, nato pa se vrnila k možu Leu. Naslednja štiri poglavja obravnavajo medvojno dogajanje na gradu, to pa vsako z enega zornega kota, z avtoriteto vednosti vselej enega protagonista oziroma priče dogajanja: z gledišča Veronikine duševno nekoliko odmaknjene matere, nemškega zdravnika-oficirja, ki je bil med vojno večkrat gost na Leovi in Veronikini graščini in je posredoval pri rešitvi talca, grajske gospodinje in Veronikine zaupnice Jožice ter – nazadnje – Jeranka, občasnega delavca na graščini, pozneje partizana, ki je Veroniko in Lea ovadil. Resnica je vselej (tudi) stvar perspektive, zato Jančar dogajanje podaja skoz polifonijo, prek pogleda petih prvoosebni personalnih pripovedovalcev. A dodati je treba, da so to brez izjeme perspektive stranskih likov. Na dogajanje nikoli – in to je v mnogih pogledih pomenljivo – ne pogledamo skoz perspektivo lika, o usodi katerega roman pravzaprav pripoveduje, Veronike torej. Čeprav je *To noč sem jo videl* pravzaprav roman o njej, čeprav jo bralec nenehno čuti kot središče zgodbe in čeprav je tako ali drugače predmet oboževanja (strastne ljubezni, materinske ljubezni, zaščitniške ljubezni ali pa zaljubljenosti) vseh petih pripovedovalcev, katerih pozornost se najbolj osredotoča nanjo, pa v njene notranje vzgibe, čustvovanja, upe in strahove pravzaprav nimamo zares vpogleda. Ves čas je živo navzoča, obenem pa tudi ves čas lebdi v zraku, nekako tako kot na samem začetku romana njena prikazen tisto *noč, ko jo je videl* njen ljubimec Stevo.

Rašomonska struktura⁴ je seveda zelo ustrezen pripomoček pri pisateljevem namenu, da sam z avtoriteto avtorja in s svojim lastnim mnenjem, ki ga v zunaj-literarnem svetu gotovo ima, o pripovedovanem dogajanju ne bi razsojal; pušča, da tako rekoč spregovori *stvar sama* in da bralec na podlagi njenega »govorjenja« razsoja sam.⁵ Jančarju niti malo ne gre za to, da bi se – v danes še vedno

⁴ Tone Smolej jo imenuje še »polivokalna struktura« in ob njej upravičeno ugotavlja: »Polivokalna struktura [...] se izkazuje kot zelo primerna za romaneskno opisovanje dogodkov iz 2. svetovne vojne, saj na Slovenskem še vedno različno interpretiramo medvojne poboje« (Smolej 2015: 169).

⁵ »Pisatelj se je torej v obravnavanem romanu odpovedal okvirni pripovedi, prologu in epilogu. S tem se ni odpovedal samo določeni pripovedni konvenciji oziroma klišeju, temveč tudi prvostopenjskemu pripovedovalcu, ki bi lahko neposredno ali posredno izrazil kako vrednostno sodbo, mnenje, namig ali stališče do dogajanja in oseb v petih poglavjih. Jančarjev roman namreč sloni na prepričanju, da ne sme biti v njem nobenega glavnega pripovedovalca, ki bi kakorkoli vrednotil. Dogajanje naj bo posredo-

za marsikoga travmatičnem prepiru med Slovenci o »pravi« in »nepravi« strani med drugo vojno – postavil na to ali ono stran. Vsaj v tem romanu ga na prvem mestu ne zanimata ne zgodovina zmagovalcev ne zgodovina poražencev, ne zanimata ga perspektivi, ki – vsaka s svoje strani – v zgodovinskem dogajanju razbirata tako ali drugačno logiko in smisel ter se tako umeščata v abstraktno zgodovino, zgodovino »velikih dogodkov«, »zgodovino struktur«; zanima ga predvsem – če si sposodimo še en izraz s področja zgodovinopisja – »zgodovina vsakdanjega življenja«. »Nihče ne ceni ljudi, ki so hoteli samo živeti« (Jančar 2010: 108), po vojni razmišlja nekdanji vermahtovski vojaški zdravnik in tako nekako mimogrede ubesedi tisto, kar bralec vseskozi čuti: *To noč sem jo videl* ni roman o »naših« in »njihovih«, o pravi in nepravi strani v zapletenem, kaotičnem metežu druge svetovne vojne na Slovenskem, temveč je predvsem roman o ljudeh, »ki so hoteli samo živeti«, in sicer v za to najbolj neprimernem času, v obdobju okrutne vojne.

Navadni človek sredi vojne vihre, človek, ki hoče »samo živeti« in ga ne zanimajo velika zgodovinska dogajanja, ideologije, Resnice, temveč zgolj življenje sámo, je razmeroma redka podoba v slovenskem romanu o drugi svetovni vojni, vendar ne edina. Skoz oči otroka – in skoz svojo lastno izkušnjo – sta jo v osemdesetih letih denimo podala že Marjan Rožanc in Lojze Kovačič. A Jančarjev pristop je nekoliko drugačen. Medtem ko je pri Kovačiču in Rožancu kljub silnemu zgodovinskemu dogajanju, ki poteka v ozadju, v ospredju bolj svet imanence osrednjega lika, pri Jančarju, nasprotno – ne le zaradi razpršenosti pripovedne perspektive – prevlada občutje dialektike med notranjim in zunanjim, med imanenco in tem, kar jo presega, »transcendenco«. Ta »transcendenco« ni Resnica, bodisi Resnica Zgodovine ali Ideologije, temveč – usoda. Tako kot pravzaprav v vseh Jančarjevih zgodovinskih romanih, pa tudi mnogih novelah, tudi *To noč sem jo videl* pred nami razgrinja dialektiko razmerja (v obliki kratkega stika) med posameznikom in (zgodovinsko) usodo.

vano čimbolj 'neposredno,' 'odprto'; bralca naj sámo, brez slehernih komentarjev in sugestij, privede do čim bolj samostojnega, predvsem pa samodejnega vrednotenja. Res je, da vsako poglavje pripoveduje oseba, ki je tako ali drugače poznala Veroniko ali bila z njo vsaj nekaj časa na kak način povezana, torej gre za pet prvoosebni pri-povedovalcev oziroma pripovedovalk, toda njihovo vrednotenje, kolikor ga sploh je, ostaja vedno individualno, zasebno in parcialno. Nikoli ne pridobi statusa vrhovne, splošno in edino veljavne sodbe, saj je vsaka pripovedujoča oseba tudi sama 'potopljena' v dogajanje.« (Dolgan 2011: 211)

Tudi človek, ki hoče »samo živeti« – in v izhodišču brzokone vsak hoče predvsem to –, se ne more izogniti temni, neobvladljivi višji sili, ki temu hotenju postavi nepremostljivo zapreko. Ne more se izogniti usodi, ki ima – omenimo to zanimivost – podobno kot v predhodnih dveh Jančarjevih romanih nekatere lastnosti osrednje protagonistke: je neubranljivo privlačna, smrtno nevarna, skrivnostna, nedoumljiva, nepredvidljiva; s svojim globokim, temnim pogledom daje vtis, da ve več, kot moremo vedeti sami;⁶ motivov njenega delovanja ne moremo dognati. Ob njej človek propade.

Spretno Jančarjevo pero doseže, da je bralec ob sklepu pretresen. Ne le zaradi okrutne usode, ki doleti Lea in Veroniko in je precej zvesto posneta po resničnem dogajanju pred sedmimi desetletji, temveč tudi zaradi »sporočila«, ki presega to konkretno usodo. Dialektika posameznika, ki želi »samo živeti«, in usode (ta je včasih navzoča v obliki nasilnega zgodovinskega dogajanja, spet drugič – na primer v noveli »Noč nasilja« – v podobi nepredvidljivih naključij iz vsakdanjega življenja; v *To noč sem jo videl* imamo opraviti z obema momentoma), ki mu to preprečuje, se namreč izkristalizira v samosvojo zgodbo o ljubezni in smrti. Ljubezen, za katero tu gre, pravzaprav niti ni toliko tisto, kar se je spletlo med Veroniko in Stevom ter čemur smo priča v uvodnem poglavju, temveč je to prej v liku vseprisotne Veronike – ljubiteljice narave, gibanja, živali, ljudi, umetnosti, skratka: vsega živega – upodobljena *ljubezen do življenja*.⁷ Nenavadna ljubezenska zgodba torej o pristni, spontani, izraziti ljubezni do življenja, v katero poseže prisilna, nenaravna, neubranljiva smrt. *Eros-thantos* v sicer mnogokrat videni, a obenem vselej novi, presunljivi podobi.

To noč sem jo videl tako v skladu s prevladujočo Jančarjevo pisateljsko poetiko upodablja kruto osebno usodo posameznika v krempljih neusmiljenega zgodovinskega dogajanja. O tem dogajanju ne razsoja ideološko;⁸ tako kot

⁶ Kot zapiše Jančar v noveli *Smrt pri Mariji Snežni*: »Ona vidi tja, kamor naš pogled ne seže. Mi vidimo komaj čez reko, pa še to ne zmeraj, kakor pripoveduje ta zgodba« (Jančar 1995: 92).

⁷ Ta je – prek pripovedovalske perspektive Jeranka – še posebej pretresljivo nakazana ob poslednjih trenutkih njenega življenja.

⁸ Tudi motivacija za izbiro teme ni ideološka, temveč motivirana s poetološko konstanto; Jančar usode Veronike ni ubesedil zato, ker je bila žrtev prav partizanskega nasilja, temveč ker je bila v skladu z njegovo poetiko, po kateri je človek nemočna igračka v rokah nepredvidljive usode. Kot pojasnjuje sam: »Saj sem v mariborskih

smo pri pisatelju vajeni že od prej, prikazuje mehanizme slepe usode, ki človeka lahko (in ponavadi tudi ga) zadene s katerekoli strani. Daje vtis ideološke nevtralnosti ter obenem globoke človeške zavzetosti in prizadetosti. Ta pisateljska poetika ni zgolj stvar avtorjeve nezavedne prakse, temveč je tudi v skladu z njegovim načelnim nazorom, da lahko pisatelj »zgodovino razume zgolj na človeški ravni, tam, kjer lahko zaslutimo vzroke in posledice človeških dejanj, vzpone in padce, strah in pogum, ljubezen in sovraštvo, zmote in posledice, zločin in kazen« (nav. v Gabrovšek 2019: 6), ni pa njegova naloga (za to niti ni zares usposobljen) vrednotenje samega zgodovinskega dogajanja kot takega, podajanje zgodovinskih sodb torej.

*

Roman je zvečine naletel na pozitivni odmev literarne kritike,⁹ prejel je tudi nagrado *kresnik* za najboljši slovenski roman leta. Toda osrednje motivno izhodišče romana, neupravičena likvidacija oziroma umor¹⁰ zakoncev Hribar, ki je zgodovinsko izpričano dejstvo, je bilo za ideološko razdeljeno slovensko bralstvo preveč eksplozivno, da ne bi sprožilo tudi drugačnih branj. Reprezentativen primer takega branja pomeni obravnava pri Alojziji Zupan Sosič.

zaporih pogosto mislil tudi na mlado Slavo Klavoro, ki so jo na tistem dvorišču, kjer sem kak popoldan igral namizni tenis, ustrelili gestapovci in je obležala v mlaki krvi, misel je bila strašna in podoba boleča, ampak ona je vsaj vedela, s kakšnim prekletim zlom ima opravka in zakaj se mu je uprla. Tale mlada gospa ni vedela ničesar« (Jančar v Leiler 2010).

⁹ To velja zlasti za objavljene prispevke; mnenja o romanu so bila sicer bolj deljena in zvečine motivirana ideološko. Naj v ponazoritev navedem anekdotičen primer. Sam sem ob izidu romana napisal tudi njegovo prvo recenzijo, ki je ugotavljala Jančarjevo ideološko nevtralnost. Dan po objavi sta me dva kolega, oba univerzitetna profesorja (eden celo književnosti), vprašala, ali res verjamem, da je roman neideološki. Nekoliko presenečen – roman je namreč pravkar izšel – sem ju vprašal, ali sta roman brala; še bolj (neprijetno) sem bil presenečen, ko sta oba priznala, da ne. Tudi če sta pozneje ga, sklepam, da je njuno branje usmerjalo vnaprejšnje stališče, ki ga tudi pogovor z mano, ki sem roman prebral, ni omajal.

¹⁰ Jančar o razliki med njima pravi takole: »Stvar sem videl kot umor, ne kot 'likvidacija', ki naj bi s tem neumnim terminom, ki so ga uporabljali tako gestapovci kakor enkavedejci in naši vosovci, menda dobila nekakšno revolucionarno legitimnost« (Jančar v Leiler 2010).

Avtorica se svoji razlagi romana posveča v dveh člankih, ki imata sicer širšo temo in razčlenjujeta še nekatere druge romane.¹¹ V ospredju njenega zanimanja ni sam Jančarjev roman, temveč reprezentacija partizanstva oziroma »partizanske etike« v sodobnem slovenskem romanu, v tem kontekstu pa nato razmeroma podrobno analizira tudi *To noč sem jo videl*.

Avtoričina motivacija za obravnavo romana je vseskozi zunajliterarna, ideološka, čeprav zvečine (ne pa ves čas) uporablja literarnovedno terminologijo in koncepte. Na to vnaprejšnjo naravnost nakazuje že struktura naracije njenega članka, ki po uvodni splošni literarnoteoretični predstavitvi¹² pred analizo izbranih literarnih besedil razmeroma na široko razgrne svoj lastni sociološko, politično in ideološko obarvan načelni pogled na aktualne reprezentacije partizanstva v sodobnem slovenskem romanu (tako pravzaprav povsem jasno pokaže, da bosta razčlemba in vrednotenje obravnavanih romanov izhajala iz teh izhodišč) in se s tem postavi na stališče ene od dveh ideoloških skrajnosti, ki burita slovensko javnost.¹³ Avtorica razume partizanstvo kot komunistično revolucijo, kot upravičeni boj ne le proti fašizmu in nacizmu, temveč tudi proti vsem oblikam »kapitalističnega barbarstva« (Zupan Sosič 2014: 23), in pomen partizanstva aktualizira, ga prenese na aktualno politično situacijo v Sloveniji, ki, če po smislu povzamem njeno intenco, v razmerah barbarskega (neo)liberalnega kapitalizma potrebuje več partizanskega duha in »etike«. S tem pojasni

¹¹ Kronološko poznejši in obsežnejši članek je zgolj razširitev in dopolnitev zgodnejšega, zato bom tu obravnaval in navajal predvsem poznejšega.

¹² Ta je nekoliko zavajajoča, saj obljublja ideološko nevtralno naratološko analizo znotrajbesedilne resničnosti; dejansko se izkaže, da to analizo vseskozi usmerja avtoričino vrednotenje zunajbesedilne resničnosti.

¹³ Prva od njiju, »revizionistična«, zanika narodnoosvobodilno razsežnost partizanskega boja in partizanstvo reducira na državljansko vojno, nasilno komunistično revolucijo, kolaborantske (ali vsaj protipartizanske) vojaške formacije pa razume kot prave borce za slovenski narod in njegovo dobrobit; nasprotna skrajnost, »kontinuitetna«, v kontinuiteti z ideologijo povojnega režima idealizira in mitizira partizanstvo ter revolucijo, demonizira nasprotnike revolucije, predvsem pa ne priznava prav nobenih spornih, problematičnih dejanj, ki so jih – bodisi pod izrecnim komunističnim vodstvom, ali pa zaradi vojne evforije – zagrešile partizanske sile (v našem primeru npr. sporni uboj zakoncev Hribar). Ti dve skrajnosti sta tako dominantni, da ostajajo zmernejša »vmesna« stališča marginalna. Značilen je naslov intervjuja z Jančarjem ob izidu romana, ki povzema njegovo izjavo: »Si naš ali njihov, rdeč ali črn, levi ali desni. Vmes ni nič« (Leiler 2010).

porast partizanske tematike v sodobnem slovenskem romanu (literatura pač »odraža« še vedno tleči in vnovič vzplamteli ideološki boj), obenem pa tudi jasno opredeli svojo ideološko, »protirevizionistično« pozicijo.

Ta izhodiščna opredelitev (ki je pač nazorska in ideološka, še malo ne »strokovna«, na primer literarnovedna) nato usmerja avtoričina branja obravnavanih literarnih besedil. Tista, v katerih razbira »kontinuitetni« odnos do partizanstva, obravnava z naklonjenostjo, tista, za katera meni, da so glede tega revizionistična, odklanja. Tako svoja pritrjevanja kot odklanjanja poskuša podkrepiti z literarno teoretičnim instrumentarijem. Ob tem ves čas izpeljuje zanimivo operacijo: pri romanih, ki jim pritrjuje, pripovedni postopki nekako potrjujejo verodostojnost prikazane (tudi zunajbesedilne) resničnosti, pri romanih, ki jih zavrača, pa (včasih pravzaprav enaki pripovedni postopki) ne.

V nasprotju z večino objavljenih kritik, recenzij in interpretacij avtorica Jančarjevega romana ne razume kot ideološko neobremenjenega, temveč kot takega, ki sprevrača podobo partizanstva in ga blati »kot nekaj bizarnega in patološkega« (Zupan Sosič 2014: 37). Sicer ne more mimo Jančarjevega polivokalnega pristopa in njegovih lastnih izjav ob izidu romana, ki so zanimale kakršnokoli ideološko motivacijo ob pisanju, zato dopušča, da Jančar »poskuša vnesti v roman nevtralno pozicijo in se ne opredeljevati za 'pravo' ali 'nepravo' stran v vojni zgodovini« (prav tam), a meni, da glede tega »vendarle ni dosleden« (prav tam). Na ravni »rašomonskih« pripovedovalcev avtorica Jančarju torej ne očita pristranskosti in tendenčnosti, čeprav bi mu jo *načeloma* lahko.¹⁴ Najde jo na drugih ravneh, v nizu popolnoma arbitrarnih označb, ki se največkrat gibljejo na ravni estetskega okusa. Romanu poskuša zbiti umetniško vrednost, s tem da v njem vidi prijeme trivialnih žanrov; Jančar po njenem s ceneni triki spodbuja sočutno identifikacijo z Veroniko in njeno usodo in tako za bralca posredno demonizira partizanstvo: »s trivialnimi postopki ustvarja idealizirano podobo Veronike [...], v kateri prevladujejo le pozitivne značilnosti« (Zupan Sosič 2014: 38).¹⁵ Romanu še očita strukturo kriminalke s

¹⁴ Kljub formalnim nasebnim odlikam te strukture bi jo avtor lahko uporabljal težno; a Jančar te napake ni storil, njegovi liki sicer govorijo (tudi ideološko) različno, a vsak v skladu s svojo osebnostjo; to je bržkone razlog, da Alojzija Zupan Sosič Jančarja glede tega ne kritizira.

¹⁵ Vse te oznake so čisto poljubne; če smo ustrezno ideološko motivirani, jih zlahka ovirzemo ali potrdimo; enako bi lahko denimo očitali avtorju *Gospe Bovary* ali *Ane*

suspencijom; ta ima po njenem »cenen« vpliv na bralca, ki »usmrtimev grajskih zakoncev« po zaslugi te sugestije »razkrinka kot najgnusnejši zločin« (prav tam) (po mnenju avtorice seveda neupravičeno).¹⁶

Kaj motivira avtorico, da poskuša tako razvrednotiti roman, ki je bil med profesionalnimi bralci (pa tudi med širšim bralstvom; roman je do danes doživel 11 natisov) vendarle deležen zvečine pozitivnih ocen, je očitno ne le iz njene politično ideološke opredelitve na začetku članka, temveč tudi iz poteka njene naracije (diskurza) o Jančarjevem romanu. Vsaka tematizacija partizanstva, ki odstopa od idealizirane, mitizirane podobe, jo vznemirja, še posebej pa jo vznemirja Jančarjev roman, saj ne le temelji – tega tudi sama ne more v celoti zanikati – na izpričanih zgodovinskih dejstvih, ki seveda kazijo idealizirano podobo partizanstva, temveč partizanstvo posredno povezuje *tudi* (poudarjam to besedico) z neupravičenim nasiljem. Avtoričina obravnava romana se zato izteče v poskus upravičenja tega nasilja.

To dobro kaže tale »argumentativni« lok njene naracije. Osrednji problem, ob katerem se po njenem razkrinka Jančarjeva tendenčna, neustrezna reprezentacija sicer zgodovinsko potrjenega dogajanja, je vprašanje, »kdo je največji krivec za nasilje« (Zupan Sosič 2014: 38). To retorično vprašanje seveda že nakazuje odgovor, ki ga bodo prinesle sklepne vrstice obravnave romana. Vmes so estetska degradacija romana in »argumenti« za to, »dokazovanje« pa sklepa tale zgovorni odlomek:

Čeprav je razkrinkanje zločincev – partizanov – kot razplet romana dokaj neobtožujoče,¹⁷ se bralec vendarle ne more iznebiti vtisa, da je partizanski zločin prikazan kot najbolj

Karenine. Še posebej je zanimiva oznaka Veronike kot tipičnega lika trivialnega ljubezenskega romana. Veronika je daleč od tipične, shematične junakinje ne le trivialnih romanov, temveč kot emancipirana meščanka tudi slovenske književnosti nasploh (gl. npr. Dolgan 2011: 212 isl.). – A tudi če bi držalo, da ob nevtralni polivokalni strukturi obstajajo tudi bolj tendenčni avtorjevi prijemi, to še ne bi odločalo o vtisu celote; pokazati bi bilo treba, kateri postopki prevladajo, to pa bi bilo bržkone nemogoče, saj je, kot kaže, to v dobršni meri tudi stvar individualne recepcije.

¹⁶ Zakaj bi bila taka struktura že sama na sebi nosilka ideološke tendence, ni čisto jasno; najdemo jo v dobršnem delu najboljših svetovnih in slovenskih romanov, kar seveda ni naključje: gre za značilen pripovedno-tehnični, estetski prijem.

¹⁷ Avtorica nehote in nevede potrjuje, da Jančar s svojimi pisateljskimi postopki dosega pripovedovalsko nevtralnost; »obtožujoči« so sami dogodki, teh pa ne gre pripisovati avtorju, saj so zgodovinsko dejstvo.

sadističen in brutalen in torej partizani kot največji generatorji nasilja, medtem ko so bile akcije okupatorjev in njihovih privrženecv opisane kot blago, dokaj nevtralnno ozadje končnega partizanskega obračuna.¹⁸ Najbolj inovativno in hkrati tudi eksotično¹⁹ je v partizanski zgodbi zarisan vzrok partizanskega nasilja. Je sicer izpeljan iz tipične Jančarjeve romaneskne filozofije nasilja kot posledic spopada zgodovinske in osebne usode ter projekcije delovanja njegovih²⁰ mehanizmov na posameznika kot žrtve, a mu je v obravnavanem romanu dodana še psihoanalitična motivacija. Bralec vseskozi domneva, da je sprožil okrutno smrt političnoideološki motiv, čeprav ga je v resnici seksualni. Zavrti kmečki fant Jeranek je namreč zaljubljen v Veroniko, ki jo zaradi ljubosumnosti naznani partizanom kot sodelavko gestapa, ne vedoč, da mu je prav ona pomagala iz zapora. Seksualni zmoti sledi tudi političnopravna, saj partizani krivično sodijo zakoncema za nedokazan zločin s sadističnim mučenjem, posilstvom in smrtjo.²¹ V etični diskvalifika-

¹⁸ Umor zakoncev seveda sodi k prikazu Veronikinega življenja in njene usode, ki je tema romana, vse tisto, kar se tega neposredno ne tiče, pa ne. Posvečanje natančne pozornosti rečem, ki niso v fokusu pripovedi, bi bilo estetski spodrsrljaj, zato je seveda samoumevno, da je partizanski zločin v ospredju. A njegova sadističnost in brutalnost nista »zasluga« Jančarjevega tendenčnega prikaza. Nasprotno, Jančar je glede tega izhajal iz dokumentarnega gradiva. – Dodati še velja, da je govorjenje o »blagem« nasilju okupatorjev precej subjektivno. Resda je to nasilje (tako kot partizansko) navzoče le toliko, kolikor je pač neposredno povezano s fabulo romana, a ni prikazano kot posebej blago. Celo nemški oficir-zdravnik ga opisuje takole: »Takrat ko sva stala na dvorišču, se je med najinim pogovorom izza oken razlegel strahoten krik in sledilo je dolgo vpitje [...] nekoga so zasliševali [...] Vedel sem, da zaslišujejo z bikovkami. Poznal sem posledice tega zasliševanja, včasih so koga pripeljali k meni v ambulanto, da ga pošijemo, zakrpamo in obvežemo. Tistega, ki je pristal na sodelovanje. Kdor ni pristal, ni prišel k meni, odpeljali so ga pred strelni vod. Če bi se izkazalo, da sem se Wallnerju zlagal, bi se lahko jaz znašel v zasliševalski pisarni, morda bi bilo bolj prav, če rečem mučilnici« (Jančar 2010: 91). O istem dogajanju pripoveduje tudi Jeranek: »Slišali smo udarce, krike in stokanje [...] Povedali so, da tolčejo z bikovkami. To so bile posušene bikove kite, pod njihovimi udarci je pokala koža [...] Med nami se je širil strašen šepet o mučenjih, o pretepanju z bikovko, ki trga kožo in lomi kosti, o vlečenju nohtov s prstov in o udarcih po podplatih. Ni bilo treba šepetati, lahko smo videli na lastne oči nekatere od tistih revežev, ki so jih prinesli nazaj v klet« (Jančar 2010: 160–161).

¹⁹ Ni čisto jasno, kaj opravičuje tako oznako, ki je mišljena kot diskvalifikacija. Iz nadaljevanja se da sklepati, da avtorica s tem bržkone meri na »psihoanalitično motivacijo«. – Komentar ni potreben.

²⁰ Mehanizmov spopada? Ali mehanizmov usode, torej »njenih«?

²¹ Nenavadna formulacija: partizani zakoncema *sodijo* z mučenjem, posilstvom in smrtjo? – Podobno kot lapsus, na katerega opozarjam v prejšnji opombi, tudi ta nerodna formulacija verjetno priča o avtoričini čustveni vpletenosti pri pisanju.

ciji partizanov in povezavi njihove (ideološke) zaslepljenosti s seksualno anomalijo²² je Jančarjev roman podoben Snojevemu. Oba sta namreč izhajala iz univerzalnega humanističnega načela človekove pravice do življenja, predvsem²³ pravice neopredeljnih, simpatizerjev ali nasprotnikov partizanov. Ko sta te spremenila v ideološke in/ali spolne žrtve partizanov, sta povsem »pozabila« na zverskost, sadističnost in pervertiranost okupatorjev in domačih izdajalcev²⁴ ter se tako sofistično izognila resničnemu razmerju med branitelji in napadalci domovine. Pripovedni sofizem je Jančar podobno izpeljal že v romanu *Drevo brez imena*, v katerem je prav tako predstavil žrtve partizanskega spervertiranega nasilja, zamolčal pa bistvo vojnega spopada v Sloveniji oziroma pomešal vzroke s posledicami – druga svetovna vojna pri nas ni bila državljanska, marveč narodnoosvobodilna vojna, čeprav so bili »državljski spopadi« tudi zelo krvavi.²⁵ (Zupan Sosič 2014: 38–39)

Če zanemarim niz problematičnih trditev v tem odlomku (nanje sem opozoril zgolj na kratko v opombah) in se osredinim na avtoričino osrednjo tezo (vse ostalo je motivirano prav z njo), na bistvo tega, kar želi povedati, potem njenih izpeljav ni mogoče razumeti drugače kot takole: res je, med vojno se je dogajalo tudi nasilje, in sicer na obeh straneh. A krivdo zanj v celoti nosi okupator. Nasilje, ki so ga povzročali partizani, je zgolj posledica »zverskosti, sadističnosti in pervertiranosti okupatorjev in domačih izdajalcev« (Zupan Sosič 2014: 39) in kot tako – ja, kaj sledi iz tega, če seveda pristanemo na tovrsten pogled? Kot tako, to je očitno, ne bi smelo biti predmet literarne reprezentacije. To bi lahko bilo le v širšem kontekstu, ki bi dogajanje osvetlil z jasno, nedvoumno, obče veljavno zgodovinsko resnico, ali bolje: s *pravo* resnico,²⁶

²² Jančar je glede posilstva Veronike zgolj sledil temu, na kar je naletel v dokumentarnem gradivu. Ravno zato, da bi se izognil poenostavljenim ideološkim pripisovanjem nasilnih seksualnih dejanj partizanstvu, je motivacijo za posilstvo psihološko motiviral z dogajanjem pred vojno, predvsem z naključnim srečanjem med Veroniko in motoristoma Jankom ter Jerankom.

²³ Ne pri Jančarju ne pri Snoju ni niti najmanjšega namiga na to, da naj bi imeli to pravico *predvsem* navedeni (partizani pa na primer ne). Avtorica v isti povedi celo sama zapiše, da ge za *univerzalno* načelo.

²⁴ Povsem očitno je, da na to nista *povsem* pozabila; nekaj opomb nazaj sem navedel Jančarjeve opise okupatorjeve zverskosti, sadističnosti in pervertiranosti.

²⁵ Avtorica se očitno ne zaveda skrajnega cinizma svojih izpeljav.

²⁶ Toda – tudi če pristanemo na tako poenostavljanje ter zanemarimo razliko med umetniško in zgodovinsko resnico (razliko, ki je za razumevanje umetnosti bistvena, a je avtorica začuda ne pozna) in ostanemo zgolj pri zgodovinski resnici – pravo resnico glede česa? Gre pri Jančarju za resnico o partizanstvu nasploh ali za resnico o

izrekljivo v obliki toge, nedotakljive in nespreneljive formule, ki demantira vse, kar je v nasprotju z njo, *tudi če se je dejansko zgodilo*.

Tako sklepanje je seveda problematično, in sicer iz več razlogov. Prvi je ta, da Jančarjev roman ni roman o partizanstvu, tudi ni panoramska skica dogajanja med drugo svetovno vojno pri nas, temveč je (na dokumentarni podlagi osnovan) prikaz tragične individualne usode na ozadju zgodovinskega dogajanja, ki je navzoče pač toliko, kolikor je potrebno za osvetlitev tega dogajanja (in to je seveda omejitev, ki ji je zavezan ne le vsak roman, temveč vsaka pripoved, vsaka naracija nasploh, saj vsega, konteksta vseh kontekstov, pač nikoli ne more zajeti; zahteva po čem takim bi bila groteskna). Drugi, še bolj problematičen, je ta, da se tovrsten, po sámoklasifikaciji literarnovedni pristop vrača k preživetim metodam totalitarnih režimov, kjer ideologija omejuje umetniško svobodo in umetniku ali umetnici nalaga, kako naj vidi »resničnost« in jo reprezentira.

Paradigmatski slovenski primer tega je seveda zgodba ob Kocbekovi novelistični zbirki *Strab in pogum*, kjer je najti kar nekaj vzporednic z ideološko motiviranim negativnim odzivom na Jančarja. Edvard Kocbek, vrhunski pesnik in pisatelj, eden od začetnikov in voditeljev slovenskega (kot drugi podpredsednik Avnoja pa tudi jugoslovanskega) partizanskega gibanja ter eden od pomembnih jugoslovanskih politikov tik po drugi svetovni vojni, je na motivnem ozadju partizanstva tematiziral nekatere osrednje personalistične topose.²⁷

življenju Veronike ter o posamičnem dejanju, ki je brutalno sklenilo njeno človeško usodo? Resnica o likvidaciji zakoncev Hribar, ki je bila sodno, zgodovinsko in politično (glej že navedene besede Boruta Pahorja) spoznana za neupravičeno, pač ni resnica o partizanstvu.

²⁷ Pri tem si je predvsem drznil odstopiti od predpisane enostranske, toge karakterizacije likov. Pri partizanih, ki bi morali po ideološki zapovedi biti odločni ljudje brez dvomov, z jasnimi političnimi in etičnimi stališčem, je prikazoval notranje moralne dileme, nasprotnike pa je prav tako prikazoval tudi s človeške plati, torej kot žive osebe, polne dvomov in nasprotujočih si čustev, in ne le kot ideološke robote in nečloveške zveri. To je bilo za komunistični režim nesprejemljivo: partizani so morali biti idealizirani, njihovi nasprotniki pa oropani vsake človeškosti, prikazani kot zveri. Tovrstna logika politično ideološke cenzure se kljub svoji anahronističnosti – v komaj kaj bolj sofisticirani obliki – ohranja tudi še danes, kar se ndr. kaže v že navedenem očitku A. Zupana Sosiča Jančarju in Jožetu Snoju: »Oba sta namreč izhajala iz univerzalnega

S tem se je oddaljil od uradno zapovedane, ideološko zamejene reprezentacije partizanstva, bil po diktatu komunističnih oblasti deležen ostrih kritičkih napadov, češ da blati partizanstvo in pači njegovo resnično podobo, nato pa razrešen vseh političnih funkcij; precej dolgo celo ni smel objavljati svoje literature.

»Afera Kocbek« je izrazit primer ideološkega monopola nad resnico, tudi umetniško resnico, značilen za totalitarne režime, a še zdaleč ne edini. Ta vzorec je bil v komunistični Sloveniji pogost. Če omenim le še en primer, ki ni čisto nepovezan z Jančarjem: Vladimir Kavčič je leta 1973 objavil roman *Zapisnik*.²⁸ V njem je – podobno kot pozneje Jančar²⁹ – s perspektive več prvoosebni pripovedovalcev obravnaval temo, povezano s t. i. »dachauskimi procesi«. Izhajal je iz dokumentarnega gradiva, ki ga je seveda obogatil s svojo pisateljsko domišljijo. Toda njegov prikaz dogajanja je odstopal od ideološko ukazane idealizacije »socialistične stvarnosti«, zato je bil deležen mnogih kritik, predvsem pa tudi politične obsodbe. Predsednik komisije CK ZKS za idejna vprašanja kulture Boris Majer je, kot v svojem članku o Kavčičevem in Jančarjevem romanu povzema Tone Smolej, o romanu razsodil (po smislu presenetljivo podobno kot Alojzija Zupan Sosič o Jančarjevem), »da je vsak prikazani dogodek lahko resničen ali celo je resničen, celoti pa manjka širša družbena dimenzija dogajanja med NOB in po osvoboditvi« (Smolej 2015: 164). Podobno Ivan Jan, ki je sicer prav tako priznal, da je v romanu precej dokumentarne resnice, vseeno pa ga je zaskrbelo, da bi ta lahko zbujala napačno predstavo o tisti *najbolj pravi, dejanski in edino veljavni*, ideološko skonstruirani *Resnici*. Tej mora biti podvrženo tudi morebitno pravno ali moralno razsojanje o medvojnem in povojnem dogajanju; tej so po tej logiki nazadnje podvržena tudi dokumentarna dejstva, kadar niso usklajena z njo.³⁰

humanističnega načela človekove pravice do življenja, predvsem pravice neopredeljenih, simpatizerjev ali nasprotnikov partizanov. Ko sta te spremenila v ideološke in/ali spolne žrtve partizanov, sta povsem 'pozabila' na zverskost, sadističnost in pervertiranost okupatorjev in domačih izdajalcev ter se tako sofistčno izognila resničnemu razmerju med branitelji in napadalci domovine« (Zupan Sosič 2014: 39).

²⁸ Roman je bil že izbran za Prešernovo nagrado, a je bila po partijski intervenciji dodelitev nato preklicana.

²⁹ Bržkone ni naključje, da je mladi Jančar napisal recenzijo Kavčičevega romana.

³⁰ Zlasti s pogledom naprej k ideološkemu odzivu na Jančarjev roman je zanimiv tale Janov strah: »Ali bo potem treba dajati odgovor tudi za justifikacije izdajalcev, sovražnikov in drugih škodljivcev NOB, ne le za nepravilnosti in škodljivosti znotraj naporov za boljše življenje?« (nav. v Smolej 2015: 165).

Kako si ideologija nasilno in prav groteskno prilasča monopol nad vsakršno resnico, celo umetniško, je v svojem že kar kulturnem romanu *Prišleki* antologijsko ponazoril Lojze Kovačič. Na nekem mestu popisuje pogovor med svojim mladim junakom Bubijem in »delegatom«. Pogovor poteka malo po zaključku druge svetovne vojne, dotika pa se zgodbice, v kateri je mladi pisatelj popisoval očetovo smrt in jo objavil v eni od tedanjih mladinskih revij. Delegat Bubija okara, češ da je objavil »klerikalno propagando« (Kovačič 2007: 689). Bubi je odkrito presenečen, in Kovačič prizor opiše takole:

Nisem znal povedati drugega, kot da je to samo zgodba o Vatiju, ki ga je na večer, nekaj ur pred smrtjo, obiskal odljudni šentjakobski župnik, da bi ga spovedal. Tretja varianta že, napisana v prvi osebi, čeprav še zdaleč nisem bil prepričan, če mi je opis uspel ... še zmeraj sem sumil, da ni resničen, ker v njem niso bili naštetni vsi občutki ... 'Ne briga me, če si zadovoljen ali ne,' je trdo odgovoril delegat. 'Skrbi me, kakšno kolobocijo si objavil v organizacijskem glasilu LMS na naši gimnaziji ... Opisal si duhovnika, ki izpoveduje umirajočega in kako se je ta skesal za grehe, ki jih sploh ni imel ... Vnesel si v članek razmišljanje o bogu in ga pisal z veliko začetnico ... poleg tega si navedel skoraj celo molitev in kesanje ...' Bil sem začuden. Tako sem doživel in tako napisal ... edino, kar me je motilo, je bilo, da nisem prodril v bistvo dogodka ... 'Napisal sem, kakor se je zgodilo,' sem rekel. Delegat je vstal in začel hoditi po ravnateljevi pisarni, ki je imela tri velika okna. 'Take stvari bi moral popraviti ali izpustiti. Predvsem pa napisati z novega zornega kota. Si razumel? Ti ni nihče svetoval ali se te ni nič prijelo?' ... 'Nisem mogel napisati drugače, kot je bilo.' Delegat se je postavil k oknu in govoril s hrbtom obrnjen proti meni. 'Ali se misliš postaviti po robu vsej naši družbi s svojo nagonskostjo? ... Sovjetski pisatelji so postavili na svojem kongresu tezo, da je treba pisati resničnost. Ampak kakšno resničnost? Objektivne resničnosti ni, to je buržoazna laž ... vsaka resničnost je razredno pogojena ... Opisati resničnost pomeni, fant moj, poudariti take teme in snovi, ki so naši družbi koristne in naše stvarnosti dostojne ...' (Kovačič 2007: 689–690)

Ta odlomek iz Kovačičevega romana plastično ponazarja ravno tista dva odnosa do reprezentacije, na katera ob Jančarjevem romanu opozarjam tudi sam. Na eni strani je *ideološki* odnos, ki izhaja iz težnje po ideološkem, v konkretnem primeru družbenem nadzoru in monopolu nad resničnostjo, resnico in umetniško ustvarjalnostjo, ne drugi strani *umetniški* odnos, ki se ne meni za ta nadzor, ampak si preprosto prizadeva opisati stvari take, *kakršne so*³¹ (seveda

³¹ Ta dvojnost se po svoje kaže tudi pri Alojziji Zupan Sosič, a v obliki nereflektiranih dvojnih meril. Tista literarna dela, ki so ji ideološko blizu, razume kot »dogajanje resnice« (ob tem se nekoliko ohlapno sklicuje na Badiouja), tista, ki ji niso, pa z alt-husserljanskim cinizmom zavrne kot ideologijo.

ne v pozitivističnem smislu, temveč v duhu filozofije Iris Murdoch; o tem nekoliko pozneje).

Tovrstna reprezentacija je mnogo subtilnejša in kompleksnejša od ideološke. Zato se Jančar v svojem romanu tudi lahko uspešno in domiselno spopade z adornoovskim paradoksom glede literarne reprezentacije. Loteva se individualne usode, izkušnje, ki je že kot taka singularna, ki pa se zaradi krutega konca (ne le zaradi pomanjkanja natančnih informacij, temveč tudi zato, ker je taka izkušnja še posebej neprimerljiva) še dodatno izmika reprezentaciji. Še najbolj se ji lahko približa literarna upodobitev. Jančar zato v romanu ne da spregovoriti sami Veroniki; ta ostaja brez lastnega glasu, njene usode ne (po)doživljamo skoz njen pogled, ni nam dano videti neposredno v njeno notranjost, reprezentacija nereprezentabilnega je pod adornoovsko anatemo. A po zaslugi umetniško dognanih pripovednih postopkov je to, kar se izmika totalni reprezentaciji, vendarle v najvišji mogoči meri upodobljeno, in sicer prek doživljanja drugih protagonistov, do katerih notranjosti lahko dostopamo, saj njihove lastne prikazane življenjske usode ostajajo v mejah reprezentabilnega.

*

Domislica, da ravno osrednja literarna oseba v delu ne nastopi neposredno, ni nova. V slovenski književnosti jo je v drami *Antigona* mojstrsko uporabil Dominik Smole. Zato so se pri recepciji romana *To noč sem jo videl* pojavljale tudi asociacije na Smoletovo delo. Jančar se je na to povezovanje odzval med drugim takole: »če z Antigono ali prek nje akterji razrešujejo neko veliko etično vprašanje, tu ničesar ne razrešujejo, ker se ničesar razrešiti ne da« (Jančar v Leiler). *Antigona* (bodisi Smoletova bodisi Sofoklejeva) ima v sami srži problem etične odločitve, pri Jančarjevem romanu pa etično vprašanje ni posebej tematizirano.³² *To noč sem jo videl* ni roman o etičnem problemu, dilemi ali drži, in zato ga je vprašljivo obravnavati (tako kot to kritično počne Alojzija Zupan Sosič) v kontekstu »partizanske etike«.³³ Tak zorni kot avtorico ravno zapelje v ideološko kritiko in njeno obravnavo romana uvrsti v enega od poganjkov moralističnega kritištva (njegovi najvidnejši pojavniki na Slovenskem sta v preteklosti bili klerikalna in komunistična kritika).

³² Čeprav lahko seveda bralec in bralka dogajanje – tako kot tudi v drugih delih ali npr. v življenju – presojata tudi z etičnega vidika.

³³ Karkoli že ta izraz pomeni.

To pa ne pomeni, da je Jančarjev roman (s svojimi učinki) docela izvzet iz območja etičnega. Po tematski plati sicer vanj ne sodi, ima pa – tako kot bolj ali manj vsako uspelo umetniško delo – etični potencial na drugih ravneh. Prav s svojo polivokalnostjo, z odsotnostjo avtorskega glasu in s potopitvijo v »stvari same, kakršne so«, je vzorčen primer etičnosti literarne umetnine v duhu Iris Murdoch. Po njenem »nas velika umetnost uči, kako lahko gledamo na resnične stvari in jih imamo radi, ne da bi si jih hoteli prilastiti in uporabiti« (Murdoch 2006: 77), zato je

velik umetnik [...], kar zadeva njegovo delo, dober človek [...] Dobra umetnost nam kaže, kako težko je biti objektivni, in to tako, da nam kaže, kako drugačen je videti svet, če nanj gledamo objektivno [...] Umetnost presega sebične in obsesivne omejitve osebnosti in lahko poveča senzibilnost potrošnika umetnosti. Je nekakšna dobrota prek posredništva. Predvsem pa nam pri človeških bitjih kaže povezanost jasnega realističnega gledanja in sočutja. Realizem velikega umetnika ni fotografski realizem, v bistvu je usmiljenje in pravičnost hkrati« (Murdoch 2006: 76, 101.)

Etičnost umetniške literature je mogoče formulirati tudi nekoliko drugače. Literatura je odlikovani prostor za preučevanje, razumevanje ter interpretativno preigravanje življenjskih položajev, odločitev in usod, in prek tega preučevanja in razumevanja, ki poteka ob pomoči empatije, zmožnosti vživljanja v čustva, motive, mišljenje drugega³⁴ – ki pa ne pomeni nujno brezdistančnega poistovetenja – urimo in izboljšujemo svojo etično zavest (misel, ki je sicer v zasnutku vsebovana že pri Aristotelu, izrecno razdelana pa denimo tudi pri Adamu Smithu; gl. Nussbaum 1992: 338–347). Literatura je tudi eminentni prostor izkušanja sicer nedosegljive drugosti (ta pogled z nekaterimi modifikacijami v svojih delih zastopa Gayatri Spivak). Razvija našo ustvarjalno domišljijo in tako odpira kraljevsko pot v polje spoštljivega priznavanja drugega in drugačnega, kar so lastnosti, ki sestavljajo tudi jedro etične občutljivosti. Eden od potencialnih etičnih učinkov (umetniške) literature je tako povezan z njeno transformativnostjo: branje literature nas (lahko) spreminja, formira, bogati, širi naše spoznavno in izkustveno obzorje ter krepi čustveno inteligenco. Srečanje z umetniškim delom vselej pomeni izkušnjo nečesa *novega* in zato priložnost za naše osebno nadgrajevanje, preseganje naših lastnih omejitev in omejenosti. – Seveda pa je vse to zgolj *potencial*, ki je lahko aktualiziran, lahko

³⁴ Zupan Sosič sicer nekako nejevoljno opaža ta učinek Jančarjevega romana, a ga v skladu s svojo tendenco deklasira v ceneni učinek trivialne literature.

pa tudi ne. Vnaprej zacementirano ideološko branje, ki v delu detektira zgolj že poznano in po svoji ideološki shemi vnaprej klasificirano, se novemu in drugačnemu seveda ne more odpreti. S tem blokira pozitivne učinke, ki jih ponuja nakazani etični potencial literature.

Ideološko branje literarnih del torej lahko paralizira etični potencial literarnih del ali ga poskuša celo spreverniti. S tako prakso pa trči ob še eno področje stika med etiko in literaturo, namreč ob področje *etike branja*.³⁵ Če se ob branju dela ne prepustim delu samemu in temu, kar govori, torej njegovim drugosti, temveč si ga prisvajam z vnaprej določenimi lastnimi merili, če si torej pri branju jemljem »svobodo, da počnem, kar želim, na primer da razlagam literarno delo tako, kot želim,« potem tak pristop »ni etičen« (Hillis Miller 1987: 4). To vsekakor velja tudi za interpretacijo, ki jo podaja Alojzija Zupan Sosič. Seveda pa to ne pomeni nujno, da avtorica pri tem v celoti deluje zunaj vsakršne etike. Verjetneje je, da jo motivira taka etika, ki jo sama postavlja nad literaturo, njeno resnico, njen etični potencial in domet. Tudi tovrstno hierarhično razmerje v slovenski literarni vedi in kritiki ni novo; značilno je bilo že za pristop k literaturi pri Antonu Mahničju in Borisu Zihlerlu (če omenim le dva reprezentativna zastopnika), a se je v mnogih poganjkih ohranilo vse do danes. Eden od razlogov za današnja tovrstna ideološka branja je nemara v splošni psiho-ideološki strukturi Slovencev. Drugi razlog utegne biti v družbeni marginalizaciji literature. Ta marginalizacija spodbuja kot protireakcijo taka branja, ki opozarjajo na družbeno relevantne – tudi ideološke – učinke literarnih del.

Ne glede na to, kateri razlog je pravi, taka branja literaturi (pa tudi družbi) ne koristijo. Ne le, da ne izkoriščajo njenih etičnih in reprezentacijskih potencialov, temveč jo tudi reducirajo na zgolj enega od ideoloških diskurzov v družbi.³⁶ To pa – če gre za drugi predpostavljeni razlog – ustvarja začarani krog, saj je ravno takšno pojmovanje eden od osrednjih razlogov za njeno družbeno marginalizacijo.

³⁵ Pojem je v istoimenski knjigi odmevno uveljavil Joseph Hillis Miller.

³⁶ To pojmovanje je izrecno navzoče tudi pri Zupan Sosič; zanjo je »literarni sistem le eden od različnih sistemov družbe« (Zupan Sosič 2014: 22). Da je literarni sistem kaj takega za sociologa, je razumljivo; vprašljivo je, ko držo in perspektivo sociologa prevzame literarni zgodovinar.

Literatura

- BERNIK, FRANCE in MARJAN DOLGAN, 1988: *Slovenska vojna proza: 1941–1980*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DOLGAN, MARJAN, 2011: Roman kot Pandorina skrinjica. *Primerjalna književnost* 34, št. 3, str. 209–221.
- GABROVŠEK, DEJAN, 2019: *Vojna in ljubezen v proznem opusu Draga Jančarja*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- HILLIS MILLER, JOSEPH, 1987: *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. New York: Columbia University Press.
- HRIBAR, ANGELIKA, 2006: Strmolški graščak Rado Hribar in njegova rodbina. *Kronika* 54, št. 2, str. 213–232.
- JANČAR, DRAGO, 1995: *Ultima creatura*. Izbrane novele. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JANČAR, DRAGO, 2010: *To noč sem jo videl*. Ljubljana: Modrijan.
- KOVAČIČ, LOJZE, 2007: *Prišleki*. Ljubljana: Študentska založba.
- LEILER, ŽENJA, 2010: Si naš ali njihov, rdeč ali črn, levi ali desni. Vmes ni nič. Pogovor z Dragom Jančarjem. *Pogledi* 8. 9. 2010. <https://pogledi.delo.si/ljudje/si-nas-ali-njihov-rdec-ali-crni-levi-ali-desni-vmes-ni-nic> (dostop. 15. 7. 2020).
- MURDOCH, IRIS, 2006: *Suverenost dobrega*. Prev. Slavica Jesenovec Petrovič, Borut Petrovič Jesenovec. Ljubljana: Študentska založba.
- NUSSBAUM, MARTHA C., 1992: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SMOLEJ, TONE, 2015: Slovenska polivokalna romana s tematiko druge svetovne vojne. *Primerjalna književnost* 38, št. 3, str. 157–171.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2013: Etika partizanov v sodobnem slovenskem romanu. V: Aleksander Bjelčevič (ur.): *Etika v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 46–53.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2014: Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 59, št. 1, str. 21–42.

Izbrisani med politiko zanikanja in eksemplaričnostjo romana

MARKO JUVAN

Genealogija izbrisa

POSLEDICE ADMINISTRATIVNEGA IZBRISA¹ iz registra stalnih prebivalcev, ki se je zgodil 26. februarja 1992, so v osamosvojeni slovenski državi doletele okoli 25 tisoč občanov, ki v bivši Jugoslaviji niso imeli slovenskega republiškega državljanstva, pač pa zveznega ali državljanstvo drugih republik SFRJ.² S tem dejanjem so slovenske oblasti prizadetim posameznikom – le nekaj mesecev po razglasitvi državne samostojnosti (25. junija 1991) in desetdnevni osamosvojitveni vojni – brez predhodnih opozoril in izdanih odločb odvzele vse državljanske, socialne in politične pravice. Izbrisani občani nove države so izgubili zdravstveno in pokojninsko zavarovanje ter dovoljenje za delo, postali so apatridi.³ Po zakonih o državljanstvu in o tujcih, sprejetih leta 1991, slovensko državljanstvo namreč ni bilo podeljeno vsem stalnim prebivalcem, pač pa le tistim, ki so v SFRJ že imeli slovensko republiško državljanstvo. Občani Slovenije z neslovenskim republiškim ali zveznim jugoslovanskim državljanstvom so morali za slovenskega zaprositi v roku šestih mesecev od uveljavitve *Zakona o državljanstvu*. Okoli 172 tisoč prosilcev je slovensko državljanstvo dobilo, skupina izbrisanih pa ne, ker jim je bila prošnja zavrnjena ali pa je sploh niso vložili, bodisi zaradi neobveščенosti in malomarnosti

¹ Prispevek je bil prvič objavljen v *Primerjalni književnosti* 39, št. 3 (2016), str. 23–42.

² Izbrisani so etnično zvečine pripadniki drugih jugoslovanskih narodov oziroma potomci staršev, od katerih je vsaj eden Neslovenec. Pri kronologiji izbrisa se v nadaljevanju opiram na: Dedič idr. 2003; Pistotnik 2007; Breznik in Močnik 2011; Zdravković 2014.

³ Agamben (2004: 137–145) navaja, da podobno »množično denaturalizacijo in denacionalizacijo svojih državljanov« v nacionalističnem 20. stoletju poznajo tudi mnoge druge evropske države, izključevanje nedržavljanov iz varstva človekovih pravic in mehanizmov socialne države pa je globalen pojav (npr. nedavna begunska kriza).

bodisi zaradi odklanjanja statusa slovenskega državljana. Bistveno je, da jim ni bilo pojasnjeno, da bodo brez slovenskega državljanstva izgubili tudi pridobljeno pravico stalnega prebivališča in postali nezakoniti tujci. Zavedla jih je še *Temeljna ustavna listina o samostojnosti in neodvisnosti Slovenije*, sprejeta na dan osamosvojitve, ki je zagotovila »varstvo človekovih pravic in temeljnih svoboščin vsem osebam na ozemlju Republike Slovenije, ne glede na njihovo narodno pripadnost, brez sleherne diskriminacije« (Slovenija 2005: 7–8).

Z izključitvijo iz slovenskega pravnega sistema so izbrisani izpadli iz vseh mehanizmov socialne države in trga dela. Kolikor niso mogli na novo pridobiti tujega potnega lista in izpolniti pogojev za ponovno pridobitev stalnega prebivališča, so bili prisiljeni, da so se kot nezakoniti tujci preživljali z delom na črno, se oprli na pomoč bližnjih in filantropov, nekateri pa so našli izhod v kriminalu. Kogar je policija prijela, je po bivanju v prehodnih domovih za tujce tvegala izgon iz države, tudi na sosednja vojna področja (prim. Zorn 2003: 115–123). Izbrisani so z delom na črno postali vir brezpravne in cenene delovne sile (prim. Gregorčič 2007: 88; Breznik in Močnik 2011: 52–58).

Do izbrisa, ki so ga sodbe slovenskega Ustavnega sodišča (1999, 2003) in Evropskega sodišča za človekove pravice (2012) prepoznale za množično kršitev človekovih pravic, je prišlo iz aktualno političnih in zgodovinskih razlogov, vsi pa so povezani z etnonacionalistično koncepcijo državnosti.

Od sedemdesetih let 20. stoletja, ko so se v razvitejšo Slovenijo začeli množično priseljevati delavci iz južnih jugoslovanskih republik (gl. Dolenc 2007), ki so se že zaradi svojega razrednega položaja težko vključevali v novo okolje, so se med Slovenci, nevajenimi urbane multikulturalnosti in preobčutljivimi na rabo slovenščine, začeli širiti predsodki do južnjakov (Mežnarić 1986), povezani s prepričanjem, da jim ti ogrožajo delovna mesta, jezik in identiteto.⁴

Po smrti avtoritarnega in karizmatičnega voditelja Josipa Broza Tita je Socialistična federativna republika Jugoslavija zašla v globoko dolžniško, ekonomsko in ideološko krizo, v kateri so se razplamtela medetnična trenja, tako

⁴ Kar 57,5 odstotkov anketiranih Slovencev v raziskavi Slovensko javno mnenje je še leta 1990 menilo, da priseljevanje delavcev iz jugoslovanskih republik Slovence ogroža (Medvešek 2007: 195).

da so nerešena narodna vprašanja vse od začetka osemdesetih let 20. stoletja do vojnega razpada federacije postala prioriteta političnih agend tako posameznih republiških frakcij komunistične partije kakor tudi njihovih kulturniških opozicij, ki so se sicer zvečine zavzemale za strankarski pluralizem po zahodnih vzorih. Omenjeni jugoslovanski pojavi so bili simptom zmagujoče gospodarske premoči kapitalističnega svetovnega sistema z jedrom na Zahodu nad realnim socializmom z jedrom na sovjetskem Vzhodu. V dolžniški krizi razpihnjeni jugoslovanski nacionalizmi so bili del svetovnega vzorca, v katerem se je zaznavanje socialne neenakosti imuniziralo s preusmeritvijo pozornosti na politiko kulturnih identitet; vzorec se je globaliziral po zatonu študentsko-delavskega gibanja šestdesetih let. **Jugoslovanske množice, pod pritiskom zahodnih posojilodajalcev izpostavljene ostrim varčevalnim ukrepom in pomanjkanju, je poleg tega fascinaliral imaginarij potrošniškega obilja kapitalizma. Intelektualci vseh generacij, udeleženi v novih družbenih gibanjih, so posvojili liberalni diskurz o človekovih pravicah, pogosto prepleten s predstavama o večstrankarskem pluralizmu kot protistrupu za nedemokracičnost enopartijske hegemonije in o civiliziranem modelu upravne in socialne države zahodnoevropskega tipa kot garantu za omejitev samovolje oblasti in ohranitev družbene enakosti, znane v socializmu.**

V Sloveniji, najrazvitejši jugoslovanski republiki, so se tako v osemdesetih letih pojavljale težnje po političnem pluralizmu, demokratizaciji in uveljavljanju človekovih pravic. Bile so heterogene, ideološko pogosto nezdržljive: med kulturniško opozicijo, zbrano okrog *Nove revije*, so se pod vplivom obujenega nacionalizma zvečine vezale na zahteve po narodni samostojnosti, večstrankarskem sistemu in tesnejšem povezovanju s Srednjo in Zahodno Evropo, med novimi družbenimi gibanji pa tudi na alternativne koncepcije demokratičnosti »od spodaj«, zlasti na idejo samoorganizirane, avtonomne in pluralne civilne družbe, ki naj bi preseгла državo, svojo nasprotnico. Težnja po samostojni slovenski nacionalni državi kot okviru, ki bi zagotavljal uresničevanje človekovih pravic in političnega pluralizma, se je proti koncu osemdesetih let okrepila zlasti kot odziv na agresivno politiko tedanje srbske komunistične partije, ki je pod avtoritativnim vodstvom Slobodana Miloševića izpeljala kadrovske čistke v domači republiki, disciplinirala kosovske Albance, potem pa na množičnih mitingih antibirokratske revolucije izražala namero, da bi s svojim populističnim modelom ob podpori vojske prevladala v celotni Jugoslaviji. To je v Sloveniji, ki je v procesu proti četverici leta 1988 doživela poseg vojske v

nastajajočo civilno družbo, okrepilo občutek ogroženosti pred JLA in prevlado večinskega jezika federacije nad slovenščino, dojeto kot temelj narodne identifikacije. V teh okoliščinah so se na Slovenskem še okrepili predsodki do drugih jugoslovanskih narodov. Potem ko je v Slovenijo, ki je že izpeljala svobodne in demokratične volitve ter plebiscit o osamosvojitvi, dan po njeni osamosvojitvi junija 1991 Jugoslovanska ljudska armada dejansko vojaško posegla, so se ti predsodki sprevrgli v ksenofobijo in sovražnost. Vlogo Nemcev in nemščine iz slovenskega narodnoobrambnega imaginarija 19. stoletja, oblikovanega v vazalni podrejenosti habsburškemu imperiju, so tako na prelomu v devetdeseta leta 20. stoletja – ko je imperij multinacionalnih korporacij pod vodstvom ZDA v svoj svetovni sistem postopno integriral države iz razpadlega socialističnega drugega sveta – prevzeli jugoslovanska vojska, Srbi, srbski oziroma hrvaški jezik in drugi Jugoslovani, označeni kot »Neslovenci«. V odnosu do t. i. Neslovencev so se strahovi mešali z občutkom večvrednosti.

Logika tega ideološkega vzorca je posameznike v osamosvojeni Sloveniji interpelirala, da so se prek distanciranja od južnjakov oziroma »Neslovencev« dojemali kot Slovenci, nosilci kapitalistične etike (pridnosti, gospodarnosti, razumnosti) in (srednje)evropske kulture, pa tudi upravičenci do vstopa v civilizacijo demokratičnega Zahoda.⁵ Slednji je v slovenskem lojalističnem imaginariju zasedel strukturni položaj nekdanjega gospodarja, habsburškega monarha, medtem ko so »Neslovenci« konotirali Balkan. Prežeti z diskurzom medsebojnega »orientaliziranja« sosedov, tudi sicer značilnega za celotno Jugoslavijo od njenega severozahoda do jugovzhoda (Bakić-Hayden [1995] ga imenuje *nesting orientalism*, tj. orientalizem v orientalizmu), so si mnogi na Slovenskem Balkan zamišljali kot eksplozivno mešanico dediščin otomanskega in bizantinskega imperija, nezdružljivo z redom Zahoda.

Ključni razlog, ki je privedel do izbrisa, je etnonacionalistična koncepcija slovenske države in drugih naslednic SFRJ (prim. Conversi 2004; Kecmanović 2002), po kateri sta ozemeljsko načelo prebivališča in abstraktni pojem

⁵ Distanciranje od drugih Južnih Slovanov ima daljšo tradicijo. Slovenski kulturni nacionalizem je v dolgem 19. stoletju zagovarjal narodno samobitnost pod okriljem Habsburške monarhije in kljub slovanofilstvu zavračal (panslovansko, iliristično ali *jugoslovenarsko*) zlitje slovanskih *plemen*. Tudi slovenska zgodovinska povest je v prikazu Južnih Slovanov nihala med zavezniško naklonjenostjo in ksenofobnimi predsodki, npr. do Uskokov (prim. Hladnik 2005).

človeka-državljana naddoločena z narodom kot imaginarnim kolektivnim subjektom z večstoletno zgodovinsko identiteto. Legitimnost osamosvojene Slovenije namreč izhaja »iz volje slovenskega naroda« (Slovenija 2005: 9). Za posameznika se družbena vez ideološko utemeljuje v pripadnosti biološko-kulturno opredeljeni skupnosti etnije (skupni rod, jezik, kultura, kolektivni spomin in ozemlje), njegovo civilno državljanstvo pa je drugotno. Etnonacionalizem kot podlaga slovenskega državljanstva se je z vso ostrino pokazal prav ob problemu izbrisanih, ki so v upravnih postopkih naleteli na sistemsko diskriminacijo zaradi svojega neslovenskega rodu (prim. Dedić 2003; Zorn 2003, 2007).

Družbene percepcije izbrisa in umetniška reprezentacija

Izbrisani se dolgo niso zavedali množičnosti izbrisa, vsak zase so ga doživljali prek pretresov in stikov z upravnimi organi in policijo. Ko so se kot posamezniki iz stiske reševali sami in s pomočjo bližnjih, so nihali med samoobtoževanjem, upom, da gre za pomoto, in nemočnim besom nad državo (prim. Lipovec Čebren in Zorn 2011). Med slovenskimi uradniki je prevladovalo prepričanje, da pri izbrisu zgolj izvršujejo zakone, o etiki in ustavnosti svojega početja se niso spraševali. Redki so prizadetim poskušali pomagati z nasveti, drugi pa so jih obravnavali nenaklonjeno, z rasističnimi podtoni (prim. Zorn 2003: 100–104). V javnosti in medijih je o izbrisu z redkimi izjemami skoraj deset let prevladoval molk (Mekina 2007). Šlo je za »kulturno anestezijo«, kot Allen Feldman označuje zamolčevanje travme manjšin (Zorn 2003: 92–93).

Izbrisani so se šele z letom 2002 organizirali v društvo in začeli z rednimi protestnimi akcijami, tudi v mednarodnem prostoru. Pred tem so se zanje zavzemali redki novinarji (v *Mladini* že od 1994), intelektualci in civilnodružbene organizacije, zlasti Mirovni inštitut. V odzivih na referendum o izbrisanih (leta 2004) so se jim pridružili posamezni literati (npr. Boris A. Novak s sonetom »Izbrisani«). Po desetletju molka je topika izbrisanih stopila v središče javnega diskurza šele po sodbah Ustavnega sodišča, ki sta leta 1999 in 2003 ugotovili protiustavnost izničenja pravice do stalnega prebivališča. K vidnosti te kršitve so prispevali omenjeni protesti Društva izbrisanih ter kontinuirana podpora domače in mednarodne levo-liberalne civilne družbe. Družboslovci so analizirali pravne, socialne in politične vidike izbrisa (Dedić idr.

2003). Knjižno so izšle komentirane življenjske pripovedi izbrisanih, ki razbijajo sovražne stereotipe (Lipovec Čebren in Zorn 2011).

Polemike o izbrisanih so se razplamtele ob sprejemanju zakonodaje, ki naj bi po odločbi Ustavnega sodišča popravila posledice izbrisa. Nacionalistične politične sile so zanikale protipravnost tega administrativnega akta in ovirale popravo krivic. Leta 2004 so izsilile referendum, na katerem je skoraj 95 odstotkov volivcev ob 31,45-odstotni volilni udeležbi zavrnilo tehnični zakon o izbrisanih. V medijih so prevladovala zavajajoča informacija o številu in lastnostih populacije izbrisanih. Bili naj bi podporniki agresorske JLA, potuhnjeni sovražniki Slovencev ali nevhvaležni špekulanti, ki so zavrnilo velikodušno ponujeno slovensko državljanstvo, zdaj pa preračunljivo pričakujejo odškodnine, ogrožajoče blagostanje Slovencev. Celó po nedvoumni sodbi Evropskega sodišča za človekove pravice, ki je 26. junija 2012 v izbrisu prepoznala kršitev Evropske konvencije o človekovih pravicah in slovensko državo zavezala k popravilu posledic, še vedno prevladujejo zanikanje krivde in negativne podobe o izbrisanih. Gre za sindrom utajevanja množičnega teptanja človekovih pravic in zanikanja krivde zanj, značilen za diskurz »organizirane nedolžnosti« (Jalušič 2007) in »kulture molka« (Dimitrijević 2006: 378–381) ne le v slovenskem primeru biopolitičnega nasilja, ki je administrativno-policijske vrste, temveč tudi v primeru vojnih hudodelstev v drugih republikah bivše Jugoslavije.

Romani, obravnavani v nadaljevanju, temeljijo na družbenih percepcijah izbrisa in jih estetsko procesirajo. Zanimivo je, da so slovenski pisatelji ažurno pisali o vojnah na Balkanu, medtem ko so jim izbrisani še vedno redka tema. Tema izbrisa slovenskega avtorja ali bralca ne postavlja v vlogo zunanjšega razsodnika, kakor v primeru tematike vojn na Balkanu, temveč v vlogo sokrivca. Diskurz organizirane nedolžnosti se v tem primeru opira na prepričanje o benignosti nacionalizma malega naroda in demokratični civiliziranosti Slovenije, ki ji je tuje nasilje, ki se pripisuje Balkanu. Zadržanost do pisanja o izbrisu je morda zakrivil tudi ambivalenten položaj pisateljev kot družbenih kritikov in obenem nacionalnih ideologov. Slovenska književnost je bila zgodovinsko nosilec kulturnega nacionalizma, književniki pa so bili od osemdesetih let 20. stoletja ideologi in protagonisti osamosvojitve (npr. pisateljska ustava iz leta 1988). Po drugi strani so književniki tradicionalno nastopali kot kritična inteligenca, distancirana od vladajoče ideologije. Toda s kritiko države, ki je s svojim nacionalizmom izbris proizvedla in tajila, pisatelji tvegajo izstop iz tradicio-

nalne narodotvorne zaveze književnosti, ne da bi vedeli, kako jih bo sprejelo bralstvo, vajeno kulture molka in politike zanikanja.

Tema izbrisa se v gledališču in literaturi vendarle začne pojavljati po referendumu, ko je preplavila medije. Leta 2005 doživi – poleg Novakove lirske upesnitve bivanjske izkušnje izločenosti, odtujenosti in »notranje emigracije« (»Izbrisani«) – še svojo prvo (amatersko) gledališko uprizoritev, ki smeši pridobivanje slovenskega državljanstva.⁶ Leta 2008 je Goran Vojnović v svojem uspešnem prvencu *Čefurji raus!* prvi, a obrobno predstavil lik izbrisane prebivalca multikulturne soseske; trije romani, ki temo izbrisa postavijo v žarišče, pa izidejo šele po razsodbi Evropskega sodišča za človekove pravice iz leta 2012. Ta je bržčas ustvarila legitimacijsko podlago za pisateljsko nasprotovanje domači politiki zanikanja. Vsi trije obravnavani romani začenjajo proces predelovanja travmatične sokrivde Slovencev za izbris tudi v umetniških praksah *mainstreamovskih* medijev. V kolektivno krivdo je sicer leta 2013 s predstavo *25.671* posegel že režiser Oliver Frljić, *enfant terrible* postjugoslovanskega političnega gledališča (prim. Juvan 2014). Frljićeva postdramska predstava v Prešernovem gledališču Kranj problematizira politike reprezentiranja izbrisa v javnem diskurzu in odnos običajnih Slovencev do izbrisanih. Konkretna zgodba o sosedskem izključevanju in izkoriščanju izbrisane priseljske družine ponazarja predvsem govorico in delovanje etnonacionalizma v vsakdanjem življenju.⁷ Kot je pri Frljiću v navadi, je boleče razkrivanje nacionalističnega zla tudi v kranjski predstavi okvirjeno z ostro politično samorefleksijo gledališke institucije in z moralnim izzivanjem udeležencev gledališkega dogodka (npr. prepir igralcev o referendumu o izbrisanih, soočenje občinstva z resnično družino, katere zgodbo je varno doživljalo prek gledališke mimezis).

V primerjavi z radikalizmom Frljićevega postdramskega gledališča, ki vseskozi prebija estetsko distanco, se trije romani, ki tematizirajo izkušnjo

⁶ Komedijo *Izbrisani*, preplet stand-up komedije in humorja Top liste nadrealista, so v Kranju izvedli ljubiteljski igralci Boom teatra, vsi iz neslovenskih družin.

⁷ Potem ko so izbrisani v prologu ponovno vpisani v razvid (njihova imena se zapisujejo na ozadje scene, ki evocira Triglav, slovenski simbol), igralci predstavijo eksemplarično zgodbo o družini izbrisanih, ki jo sosedje izselijo iz hišniškega stanovanja, da z njegovo prodajo plačajo obnovo stanovanjskega bloka. Osrednjo zgodbo o trpljenju družine in sinovem samomoru prekinjajo domobranske pesmi ter citati protimanjšinskega govora politikov in anonimnih komentatorjev v spletnih medijih.

izbrisanih in reflektirajo odnos večinskega naroda do njih, v proces družbenega predelovanja travme vpisujejo na način, ki v literarnih pripovedih prevladuje od 18. stoletja naprej – prek mimetične reprezentacije in estetskega diskurza.

Kronotop multikulturalnega naselja, eksemplaričnost in biopolitika

Andrej E. Skubic je z romanom *Fužinski bluz* (2001) v slovensko književnost vpeljal kronotop spalnega naselja. Uveljavljeno knjižno slovenščino je razdrobil v sociolekte, z dodatkom srbohvaščine in slovensko-srbohrvaških hibridov. Ob etnično slovenskih protagonistih je uveljavil neslovenske junake, z njihovimi življenjskimi in govornimi stili vred. Skubičev kronotop se nanaša na ljubljanske Fužine, eno od blokovskih sosesk, zgrajeno v sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih 20. stoletja. Vanjo so se v obdobju gospodarske konjunktore naseljevali priseljenci iz manj razvitih jugoslovanskih republik. Kronotop multikulturalnega geta, umeščena v prestolnico nove nacionalne države, je obenem mnemotop (Assmann 2011: 44–45) in heterotopija (Foucault 2007); kot pomanjšani posnetek jugoslovanskega prostora v svojem večjezičnem identitetnem teatru uprizarja razliko med sodobnostjo in bližnjo preteklostjo. V njem se prakse sodobne urbane segregacije soočajo s kolektivnim spominom na jugoslovanski ideologem *bratstva in enotnosti* ter na egalitarni standard socializma.

Na sledi heteroglosije Skubičevega kronotopa naselja se je Goran Vojnović z uspešnico *Čefurji raus* (2008) usmeril v anatomijo odnosov med mladostniki in družinami priseljskega izvora. Sosesko obremenjujejo brezposelnost, alkoholizem, droge, (družinsko) nasilje in delinkvenca, od zunaj pa nanjo vplivajo organi in mediji slovenske države ter dramatične spremembe v matičnih domovinah priseljencev. V galerijo likov, ki so bili zaradi balkansko-južnjaških konotacij svojega življenjskega sloga ožigosani kot *čefurji*, Vojnović vpelje tudi osebo izbrisane, a mu dodeli obrobno vlogo.⁸ V romanih, ki so se v

⁸ Gre za lik priseljenca iz Kikinde (Srbija), ki si je s Slovenko ustvaril družino, po izbrisu, ko si – drugače od svojih otrok – ni mogel pridobiti slovenskega državljanstva, pa se je zapil. Potem ko je bila pričujoča analiza treh romanov o izbrisu že opravljena, je Vojnović leta 2016 izdal avtobiografsko obarvani generacijski roman *Figa*,

letih 2014–15 posvetili problemu izbrisa (*Izbrisana* Miha Mazzinija, *Kakorkoli* Polone Glavan in *Konec. Znova* Dina Bauka), kronotop multikulturene soseske socialno opredeljuje delovanje, govorne vsebine in poglede oseb, a je heteroglosija kronotopa stilistično-narativno pomembna le pri Poloni Glavan.

V romanih o izbrisu med neslovenskimi liki simptomatično nastopijo tudi tujci, ki so instanca zunanjega opazovalca slovenskih družbenih razmer. Dva izhajata iz ZDA, in – ne glede na značajske odlike – s svojima poklicema konotirata ideološko-gospodarsko anektiranje periferije, ki se otepa z vojnami in tranzicijo ter dozdevno zaostaja za razvito demokracijo Zahoda. Denisovo dekle Mary (Bauk) je v Slovenijo poslana kot mormonska misijonarka, Zalin partner Mark (Mazzini) pa kot krizni menedžer; oba nedemokratske odklone periferije presojata v luči demokratičnih standardov centra. Vsi trije tujci-ljubimci⁹ so torej značilen pojav globalizacije, ki je v svetovni sistem priključila slovensko državo, s prostim pretokom kapitala, blaga in ljudi spodbudila transnacionalnost ljubezenskih zvez, v slovensko književnost pa vnesla globalno angleščino.

v katerem na ozadju slovensko-jugoslovanske zgodovine od konca druge svetovne vojne do sodobnosti prepleta razne časovne nivoje zgodb o težavnih, etnično mešanih in pretrganih zakonskih razmerjih pripovedovalca Jadrana, njegovih staršev in starih staršev. V ta dogajanja, povezana s kronotopom multikulturene soseske in prepredena z jezikovno hibridnimi dialogi literarnih likov, je Vojnović ponovno vnesel temo izbrisa, a ji je dal večjo težo, saj izguba statusa stalnega prebivalca travmatično zaznamuje razpadlo družino in s svojim postopnim razkrivanjem ustvarja pripovedni suspenz. Pisarniški uslužbenec Safet Dizdar leta 1992 nepojasnjeno izgine iz doma v ljubljanskih Fužinah, kjer pusti sina Jadrana, tedaj najstnika, in svojo slovensko ženo Vesno. Izginotje se pojasnjuje korakoma: Safet je bil izgnan iz Slovenije, potem ko je doživel izbris (slovenskega državljanstva ni hotel niti s pomočjo prijatelja, visokega uradnika na notranjem ministrstvu, izgube statusa občana pa ni pričakoval) in na policijski postaji stresel jezo nad uničenjem dokumentov in separatistično državo, ki mu je z osamosvojitvijo uničila domovino. Iz kljubovalnosti (bosanskega *inata*) se po izgonu odloči ostati v domovini staršev, Bosni, kjer pa se ravno začinja vojna. Tam se ne more udomačiti, temveč ponovno trpi od razcepljene pripadnosti (spomine na Slovenijo na primer paradokсно oživlja z branjem časopisnih osmrtnic). Safet, iznajdljivi, duhoviti in razpuščeni slovenski *Bosanec*, se po izbrisu v prostovoljnem izgnanstvu spremeni v upadlega, resnobnega in zadržanega bosanskega *Slovenca*. Izbris mu je vzel življenje še pred njegovo smrtjo.

⁹ Alja iz romana Polone Glavan se zaljubi v Irca.

Vse tri romaneskne obdelave izbrisanih temeljijo na eksemplaričnosti, značilni za mimetičnost literarnega diskurza (prim. Johansen 2002: 415–432; Juvan 2006: 53–54). Z zbujanjem empatije z individualizirano zgodbo, ki demantira stereotype, poskušajo – prek zamejene odmevnosti literarne govornice – opozoriti javnost na splošni družbeni pojav (izbris) in na fiktivnem primeru konkretizirati njegove pogubne učinke. Pripoved se namreč fokusira na posameznico ali posameznika, ki metonimično zastopa množico, ki jo je prevladujoči diskurz razčlovečil. Tudi Mazzinijev roman *Izbrisana* poskuša prek eksemplarične zgodbe v estetskem diskurzu zbuditi naklonjenost do populacije izbrisanih. Protagonistka Zala se zato prilikuje predstavam o povprečni slovenski tridesetletnici, čeprav njeno fiksijsko podobo obremenjujejo stereotipi o izbrisanih (balkanski temperament, obremenjenost z narodnostno mešano patriarhalno družino, oče oficir).

Mazzinijeva pripoved je tretjeosebna, fokalizirana prek Zale, dogajalni čas je dokumentaristično zgoščen (od 30. aprila do 15. maja 1992). Približno dva meseca po aktu izbrisa Zala prizadene razkol med cikličnim in linearnim časom. Ciklični čas je vcepljen v osebni in kulturni spomin na socializem (praznične dni okoli 27. aprila in 1. maja), obenem pa je prepleten z naravnim ciklom: maj je vrhunec pomladi, Zala pa med pomladnimi prazniki rodi. Toda Zalin linearni čas se odkloni od dnevnih rutin: odkrije, da je ostala brez zdravstvenega zavarovanja, uničijo ji dokumente, poskušajo ji odvzeti novorojenko, izgubi službo, zaprejo jo v azilni dom in jo kot ilegalno tujko hočejo izgnati. Mazzinijeva eksemplarična povezava med narodom, nacionalno državo in rojstvom Zalinega otroka je simptomatična. Slovenski razumniki so idejo naroda kot eksistencialno danost (»na-rojenost«) in **nujni pogoj demokracije kulturalistično** utemeljevali v biologistični etimologiji, torej ravno v rojstvu in rodu.¹⁰ Zalin konflikt z nacionalno državo, rojeno dobro leto pred dogajalnim časom romana, pa se začne prav z Zalinim porodom. V porodnišnici spozna, da je

¹⁰ Beseda »narod« izhaja iz praslovanskega »*naroditi 'poroditi' [...]« in »torej prvotno pomeni '*kar se narodi, porodi'« (Snoj 2015). – Filozof Tine Hribar v *Prispevkih za slovenski nacionalni program* (Hribar 1987) ločuje »narod«, ki temelji na »rojstv[u] in rod[u]« (*natio*), od »nacije«; slednja mu pomeni »narod s suvereno politično oblastjo, tj. z lastno državo«, k čemur pa naj bi »narod« po svojem bistvu zgodovinsko stremel (3–4). – Ta ideja izhaja iz kulturnega nacionalizma 19. stoletja, a se bliža biopolitičnemu neksusu *rojstvo – rod – narod*, o katerem v zvezi s fašizmom razpravljata Agamben (2004: 138–142) in Esposito (2015: 228–229).

kot izbrisana za na-rodno državo na porodu sama (kot državljanka) tako rekoč umrla, njena novorojenka pa se je iz-rodila iz slovenskega gentilnega reda.

Mazzinijev hiazem rojstva in simbolne smrti ter njegovo prizorišče – porodnišnica, prikazana kot Goffmanova (2009) »totalna institucija« – je mogoče prek Foucaulta (2015: 290–294), Agambena (2004: 129–142) in Esposita (2015: 48–66) brati kot simptom biopolitike, tj. državnega reguliranja življenj populacij z vidika ekonomične in racionalizirane »vladnosti« neoliberalne paradigme. Z racionalno mašinerijo biopolitične vladnosti se je suverena slovenska oblast lotila tudi izbrisanih (gl. Breznik, Kržan et al. 2013), in to na načine, ki jih delno zastopa Zalin primer. Zala, ki se čuti Slovenka, čeprav je hči srbskega oficirja, se z izbrisom spremeni v nezakonito tujko. Z vidika biopolitike bi njen izgon prispeval k zmanjšanju jugoslovanske populacije v državi slovenskega naroda, državni proračun bi bil razbremenjen socialnih in zdravstvenih stroškov, s prisilno posvojitvijo njene hčerke pa bi se okrepilo narodno telo. Biopolitika deluje na Zalo na prizoriščih totalnih institucij (porodnišnice, azilnega doma, policijskega pripora), uradov in služb (upravne enote, centra za socialno delo) ter državnih medijev (Televizija Slovenija). Tudi zarota, s katero direktorica porodnišnice prek svojih zvez poskuša Zali odtujiti novorojenko, ima biopolitični podtekst: prepričuje Zalo, naj privoli v posvojitev svoje hčerke, češ da bo otroku bolje v »ugledni družini« (Mazzini 2014: 97–98). Ozadje direktoričine navidezne skrbi je fašistoidno; meni, da se s takšnimi posvojitvami »gradi zdravo ljudstvo« (97).¹¹ Za direktorico je v sodobni nacionalni državi odločilno ugledno družinsko poreklo (»To je dežela sorodstva, ne prava!«, 98). Izbrisani, kakor jih upodabljajo slovenski romani, pa izhajajo iz disfunkcionalnih, etnično mešanih družin, tujih imaginariju družine kot osnovne celice narodno homogene slovenske družbe.

Mazzini s stranskim likom izbrisanege, Zalinim prijateljem Nikolo, dodatno osvetli, kako deluje biopolitična vladnost. V nasprotju z državljankom, ki mu pravni red zagotavlja človekove pravice, izbris postavi osebo v območje izjemnega stanja, pravno določene izključenosti iz pravnega reda (prim. Zorn 2007: 28–29; Agamben 2004: 132–155). Izjemno stanje disciplinira golo

¹¹ Direktoričino prepričevanje je navdihnila biopolitika frankizma, ki je po državljanski vojni prisilno odvzemala otroke republikanskim ali revnim materam in jih dajala v posvojitev premožnim družinam, naklonjenih falangistom in cerkvi.

življenje izbrisanih: tako kot Nikola so morali paziti, da s svojimi nezakonitimi dejavnostmi, nujnimi za preživetje, in z delom na črno ne pritegnejo pozornosti, sicer bi bili lahko izgnani.

Žanr srhljivke kot globalistični *pharmakon*

Kritiko biopolitične regulacije populacije, ki na podlagi etnonacionalizma izključuje in gospodarsko izkorišča izbrisane, pa v Mazzinijevem romanu blokira privzeti žanr črne srhljivke (*the noir thriller*). Po Horsleyju teme črne srhljivke izhajajo iz »usodnega razmerja med protagonistom in družbo. Liki trpijo zaradi uničene zmožnosti za delovanje [...] ali izgubljene vezi s skupnostjo [...]« (Horsley 2009: 11). **Ta žanr protagoniste »soočí z razpoko v običajnem redu stvari«, zato postanejo »obsedeni, alienirani, ranljivi, zasledovani ali paranoični«; sile, ki jih ogrožajo, so prikazane kot absurdna naključja, na družbeni ravni pa kot »krivice, zmote, predsodki ali pritiski«.** To pomeni, da »so sile, ki nadzorujejo življenja likov, zasnovane na prevladujočih pojmovanjih družbeno-političnih determinant«, med katerimi sta tudi ekonomska prikrajšanost in izključenost iz konformistične, s predsodki obremenjene družbe (Horsley 2009: 11).

Mazzinijev roman zaznamujejo mnoge poteze črne srhljivke, z izjemo stičišč s kriminalko ali vohunskim romanom. V skladu s scenarijem srhljivke posameznica (Zala) naleti na indice zlovesče potujitve svojega sveta, ki se iz domačnega spreminja v sovražno nedomačnega (*unheimlich*); nad dogajanjem tudi izgublja nadzor. Kot prikriti aktant potujitve se prek pripovednega suspenza in paranoidne logike trilerja razkriva zarotniško omrežje, ki ga druží nestrpnost do Neslovencev.¹² Po obrazcu srhljivke pripade Zali vloga preganjane žrtve, ki jo izguba državljanstva alienira, tako da se sama ne more upreti pogubnemu nizu absurdov, ki jih generirata krivična družba in zarotniško omrežje okrog direktorice porodnišnice. Po pomoč se zateče k Američanu Marku, svojemu bivšemu ljubimcu in očetu njene novorojenke. Kot se spodobi za žanr, ji Mark predlaga, naj si s pomočjo novinarjev, intelektualcev in mnenjskih voditeljev

¹² Zločesto omrežje, ki je lahko tudi Zalina paranoidna fantazma, se polašča legalnega družbenega reda prek posameznikov: sprejemne medicinske sestre, direktorice porodnišnice, socialne delavke, policistov, medijskega urednika in pisatelja.

zagotovi podporo v javnosti, omrežje, ki ji hoče odtujiti otroka, pa medijsko razkrinka in onemogoči.

Kljub Zalinim spodletelim poskusom prodora v javnost¹³ prevzeti vzorec srhljivke vendarle ne odpove. Na pomoč mora priskočiti neodvisni medij, ki nastopa kot univerzalni branik demokracije. Šele potem ko Zalin primer obdela globalna televizija CNN, se slovenska oblast zgane, saj se ustraši hegemonovega mnenja in slabe mednarodne podobe države. Zato Zali dodeli slovensko državljanstvo, vrnejo ji tudi otroka. Mazzini ravna dosledno: ne le, da v svoji poslovenitvi ameriškega žanra vidi primerno orodje za kritiko slovenske družbe in razkrivanje resnice o izbrisanih, temveč znotraj prevzetega žanra vlogo pomočnikov dodeli ravno amerškemu poslovnežu in CNN. Mazzinijev roman je torej z uvozom žanra nevede prevzel tudi njegovo imperialistično prtljago.

Z ambivalenco Platonovega označevalca *pharmakon*, ki jo v povezavi s pisanjem na metafizični ravni obravnava Derrida v »La pharmacie de Platon« (Derrida 1972), se v diskurzu Mazzinijevega romana na ravni politike pisanja ujema ambivalenca srhljivke kot epistemičnega žanra. Mazzini namreč v svoji eksemplarični pripovedi kot *zdravilo* za nedemokratsko slovensko patologijo uporabi pisavo globalnega žanra. Pisava trilerja naj bi zdravilno razkrivala resnico (o izbrisanih), čeprav obenem deluje kot *strup* (neoliberalne, globalistične) ideologije, ki je v svetovnem merilu ustvarila razmere, v katerih je slovenska patologija sploh lahko nastala.

Literarizacija perspektiv na izbris

Mazzinijev roman *Izbrisana* se osredotoči na eksemplarično posameznico, Polona Glavan (*Kakorkoli*) in Dino Bauk (*Konec. Znova*) pa zajameta daljši dogajalni čas in pripoved premakneta v polifiguralnost. Bolj kot za zgodbo enega izbrisane se zanimata za odnose do izbrisanih. Glavan in Bauk

¹³ Zali nastop na javni televiziji v imenu višjih političnih interesov sprva prepreči konformistični urednik; ne podpre je niti ugledni pisatelj, državno subvencionirani razumnik in vest naroda. Potem ko ji končno uspe nastopiti v pogovorni TV oddaji, se ne zgodi nič, kar odstopa od modela iz ameriških filmov (to omeni Zala sama). – S tem Mazzini nakazuje, zakaj je bil izbris v slovenskih medijih tako dolgo zamolčan.

izpostavita sokrivdo slovenskih državljanov pri izbrisu, s čimer izzoveta diskurz zanikanja. Medtem ko Mazzini obtožuje javne uslužbence, ki izvajajo ali zlorablajo izbris, se Glavan in Bauk posvetita navadnim ljudem. Takšna sta na primer Baukov poslovnež Goran in kulturniški uradnik Peter, ki trpita za občutkom krivde, ker se nista dovolj potrudila za rešitev skupnega prijatelja Denisa, po izbrisu izgnanega na balkanska vojna območja. Ideološko-sociolektalno diferenciranost odnosov do izbrisanih romana Glavan in Bauka upodobita prek plurivokalne in plurifokalne pripovedne strukture, v kateri liki zastopajo habituse različnih družbenih skupin.

Baukova pripoved z retrospektivami obsega okoli dve desetletji. Mladostniški vrstniki iz stanovanjske soseske se medsebojno oddaljijo ne le zaradi značajskih razlik, temveč tudi zaradi naraščanja socialnih razlik v obdobju tranzicije. V romanu izstopi motiv konflikta med delavci in kapitalom, ki je izbruhnil z divjo privatizacijo. *Kakorkoli* Polone Glavan pa ima nasploh poteze družbenega romana, saj prek ljubezenskih zgodb dveh mladih žensk – dogajalni čas je okoli devet mesecev, kolikor traja nosečnost ene od njiju – secira sodobno slovensko družbo pod svetovno vladavino neoliberalizma. Pisateljica slika družbeno opustošenje ob propadanju socialne države, a na drugi strani osvetli tudi vznikanje solidarnosti, aktivizma in upora zoper takšne družbene razmere.

Prvoosebni pripovedovalki romana *Kakorkoli* sta Alja, študentka anglistike, ki jo humanitarni čut vodi v boj za pravice izbrisanih, in Lili, noseča srednješolka iz nižjega srednjega sloja, ki se znajde med skinheadovskimi nacionalisti, sovražniki izbrisanih. Njuni kontrastni zgodbi sta posredovani prek dveh različnih sociolektov, »kultiviranega« in »ekscesenega« (prim. Skubic 2004).

Aljin kultivirani študentski sociolekt se ujema z njeno karakterizacijo, saj ponotranja humanistične in levo-liberalne vrednote, kot so samoobvladovanje, tolerantnost, prilagodljivost, odprtost za drugačnost in nesebična pomoč šibkejšim. Alja z inštrukcijami pomaga osnovnošolcu Senadu iz revne bosanske družine, da izboljša učni uspeh. Ker jo pretrese beda dečkove družine, utešnjene v majhnem stanovanju v multikulturni soseski, svojo podporo dečku skupaj s prijateljicami stopnjuje v socialno pomoč njegovi družini. Ko se pridruži levičarskim aktivistom v ljubljanskem skvotu Rog, pa svojo čustveno filantropijo dvigne na skupinsko politično raven. Vključi se v boj za pravice

vseh zatiranih skupin, med njimi tudi izbrisanih. Polona Glavan pripovedno poseže v dogajanja po letu 2000, ko se izbrisani kot organizirana skupina in politični subjekt začnejo javno boriti za svoje pravice, v bran pa jim stopijo nevladne organizacije in aktivisti v Sloveniji in tujini.¹⁴ Na nasprotni strani se znajde druga pripovedovalka romana, sedemnajstletna Lili. Njena »ekscesna« govornica, ki sodi med »mestne obrobne sociolekte« (Skubic 2004), je prežeta z najstniškim slengom. Ker Lili ne zmore kultiviranega samonadzora, njen govor zaznamujejo rasistični izrazi za priseljence in označevalci nestrpnega distanciranja od vseh, ki ne pripadajo njeni najstniški subkulturi. Če se pri Alji stopnjuje humanitarni aktivizem v podporo drugačnim, se v Lilijini zgodbi njen spontani rasizem – ki ga vsrkava s socializacijo v družini in med vrstniki – pod vplivom njenega fanta, pripadnika skinov, razvije v eksplicitno ideologijo in jo vodi v manifestacijo, s katero hočejo jezni »slovenski domoljubi« opozoriti na svojo prikrajšanost in razbiti demonstracijo za izbrisane in druge marginalizirane skupine.

Pisateljica pa Lili ne oblikuje kot negativke, temveč se vživi v njen svet. Dogajanje romana zameji z meseci njene nosečnosti. Lili in njenega dvajsetletnega fanta Marsa označi s svetlimi potezami, kot sta ljubezen in odgovornost. Tudi Marsovo skinheadovstvo razloži kot habitus, določen z njegovim socialnim položajem. Mars izhaja iz razpadle družine, ne more si privoščiti višjega šolanja. V prekarni službi je prepuščen volji nadrejenih in dobičkonosnosti trgoveškega podjetja. Ta prikrajšanost Marsa tira v nemočen bes, zaradi katerega izgubi službo. Z vidika freudovske razlage fašistične družbene vezi (Adorno 2013) se pokaže, da se Mars iz svojega ranjenega narcizma pod vplivom neonacističnih ideologov rešuje prek mehanizmov množične psihologije: neuresničljivi ideal jaza projicira v vodjo neonacistov, svojo libidinalno energijo pa investira v skupino, ki mu reprezentira fantazmo narodnega organizma. Pisateljica na primeru Marsa pokaže, kako prikrajšani delavci – neopremljeni za kritično analizo svojega položaja –

¹⁴ Aleksander Todorović, ki je novembra 2001 gladovno stavkal, ob desetletnici izbrisa (26. 2. 2002) ustanovi Društvo izbrisanih prebivalcev Slovenije. Ob obletnicah izbrisa to društvo od 2003 prireja teden izbrisanih. V ljubljanskem skvotu AKC Metelkova je 2003 odprta razstava o izbrisu in predstavljena monografija na to temo. Aprila 2006 v Ljubljani potekajo protirasistične demonstracije, novembra istega leta Todorović ob podpori slovenskih, italijanskih in francoskih nevladnih organizacij organizira Karavano izbrisanih od Ljubljane do Bruslja (Pistotnik 2007: 212–217, 232–235).

postanejo plen populističnih rešitev, kakršne propagira fašizem, prilagojen neoliberalni dobi.¹⁵

Izbris kot moderna tragedija brez katarze

Antični pojem tragedije je že Hegel prilagodil moderni dobi, Raymond Williams in Terry Eagleton pa sta njeno kanoničnost povezala z občutkom za tragično v strukturah vsakdanjega življenja in običajnem jeziku. Lili in Mars, mladostnika iz nižjega sloja, ustrezata Heglovi opredelitvi omahujočih romantičnih značajev kot pravih nosilcev moderne tragedije, ki so »postavljeni v središče raznovrstnih naključnih razmer in pogojev« (Hegel 2001: 86, 92–93). Zdita se subjekta, ki uresničujeta »princip *individualne* svobode in samostojnosti«, kar je po Heglu nujen pogoj »za resnično tragično delovanje« (68). Toda njuna dejanja se iztečejo v nasprotju z njunim »subjektivni[m] smot[rom]« in »osebno strast[jo]« (69), ker so determinirana s protislovji zgodnjega 21. stoletja. Ti zgodovinski procesi so strukturno analogni »umnost[i] usode« v antični tragediji (Hegel 2001: 79) oziroma »božansk[emu], ki stopa v svet in individualno delovanje« tragičnih junakov (57), a s pomembno razliko: v zgodovini namesto božanske Previdnosti ali absolutnega duha vlada naključnost ekonomsko-političnih sprememb. Na Lili in Marsa, moderna tragična značaja, zgodovinski procesi delujejo prek kontingentnih dogodkov, ki se zanju začnejo z nenačrtovanim starševstvom, končajo pa z nehotenim ubojem. Njuna zgodba ustreza dvema Heglovima opredelitvama modernega »tragičnega izida«: po prvi »se individuumi raztreščijo ob neki realni moči, kateri navkljub so hoteli izpeljati svoj posebni smoter« (94), po drugi pa je tragični izid »posledic[a] nesrečnih okoliščin in zunanjih naključnosti, ki bi se prav tako utegnile [...] srečno končati« (95).

¹⁵ Fašizem, kakršen se uveljavlja pod okriljem »neposredn[e] oblast[i] nadnacionalnih korporacij nad denacionaliziranim, socialno razbitim in politično likvidiranim ljudstvom« (Mastnak 2015: 144, 159), usmerja nemočen bes izkoriščanih v prepoznavne in šibkeje tarče – pripadnike obrobni družbenih skupin. Fašistična propaganda postnacionalne dobe se drži receptov svoje zgodovinske predhodnice, saj kot »agent močnih gospodarskih in političnih interesov« (Adorno 2013: 54; gl. tudi Dolar 1982: 11–26) prikazuje šibkeje skupine kot manjvredne druge, ki ogrožajo delovna mesta narodno homogenih malih ljudi, njihov standard, egalitaristično moralo in užitek nacionalne identifikacije.

Marsova neizživeta rasistična agresivnost določa njegov »patos« ter »enostranskost« v njegovem delovanju in govoru; neizogibno ga vodi v »subjektivno trpljenje«, zlom in tragično krivdo (prim. Hegel 2001: 58, 77–78). Zlit s kolektivnim duhom fašistične drhali se Mars po nesreči spremeni v ubijalca. V metežu spopada med levičarskimi in desničarskimi demonstranti smrtno poškoduje Nihada (invalidnega očeta Aljinega učenca Senada), ki se je po naključju znašel tam. S tem nehotenim zločinom se izjalovi tudi Marsova in Lilijina intimna, sicer rasistično obarvana želja, kako si bosta z novorojenko ustvarila novo družinsko življenje v čisto slovenski soseski.

Konec Lilijine zgodbe razdre predstavo o »tragični spravi« kot »odpravljanju nasprotij«, iz katerih vznika tragedija; Heglova tragična sprava za ceno protagonistove žrtve pomiri tragični konflikt med dvema enako upravičenima, a enostranskima npravstvenima smotroma (Hegel 2001: 71–82). Namesto Heglove restavracije porušene družbeno-metafizične harmonije, ki naj bi med občinstvom stare in moderne tragedije zbudila katarzo in osmislila sočutje s trpljenjem tragičnega junaka, se v romanu Polone Glavan pojavita absurd in alienacija: Lili v nasprotju s stereotipno podobo porodnice na koncu romana noče niti pogledati svoje novorojenke, hčerke očeta, ki bo ostal zaznamovan kot morilec. V prav takšnem absurdnem razpletu tragičnega zapleta se znajde tudi Alja. Tudi Alja občuti absurd in krivdo, ker je na demonstracije v podporo izbrisanim lahkomišelnost povabila hudo bolnega Nihada in tako nehote pripomogla k njegovi smrti, čeprav je njemu in njemu podobnim s svojim idealističnim aktivizmom – Lili in Marsu nasprotno »enostranskostjo« – vseskozi hotela samo pomagati. V tragični razcep med nerazrešljivo protislovnostjo zgodovine (kot usode) ter subjektivno vednostjo, npravstvenostjo in smotri posameznika se torej vpisuje moment naključja, značilen za strukturo sodobnega sveta. Namesto katarze ob tragični spravi bralec romana *Kakorkoli*⁶ na koncu naleti na nepomirljivi hiat med konfliktnimi življenjskimi svetovi.

⁶ Prislov oziroma veznik *kakorkoli* »izraža poljubnost načina« (SSKJ), vseenost različnih soobstojećih možnosti.

Travma, krivda in imaginarna zacelitev

Drugače kot v romanu Polone Glavan je v prvem delu Baukovega romana s sociolekti obarvan le govor nosilnih pripovednih likov, medtem ko se tretjeosebni pripovedovalec drži knjižnega jezika; v zadnjem delu ti fokalizatorji prevzamejo vlogo prvoosebni pripovedovalcev, a le v pisemski formi. Baukovi protagonisti so prijatelji iz socialističnega spalnega naselja, ki so konec osemdesetih let ustanovili rokovski bend, v postsocialističnem obdobju pa se razidejo. Denis je literarno navdahnjen mladenič iz priseljskega zakona in ga izbris zanese v vojno v Bosni; Goran, že kot mladenič pridobitniški, postane amoralen tranzicijski poslovnež; Peter, obetavni študent humanistike, se po zavoženem zakonu spremeni v zagrenjenega kulturniškega uradnika. Četrti nosilni lik je ameriška misijonarka Mary, Denisovo dekle. Denis prav tako kakor Mazzinijeva Zala izhaja iz disfunkcionalne, etnično mešane družine in je v sporu s patriarhalnim očetom, neslovenskim oficirjem JLA. Vendar pa Denisa, ki pri Bauku eksemplificira množico izbranih, doleti ne le redukcija na golo življenje, temveč izguba samega življenja. V verigi absurdnih naključij, ki jo sproži njegova odstranitev iz registra stalnega prebivalstva, je Denis aretiran kot ilegalni tujec, po izgonu na Hrvaško tam prisilno mobiliziran in pozneje ubit kot vojak enega izmed vojskujočih se »plemen« v razdejani Bosni.¹⁷

V pripovedih Polone Glavan in Dina Bauka se ločeni svetovi osrednjih oseb na koncu prekrizajo. Obe pripovedovalki romana *Kakorkoli*, ki nedaleč druga od druge živita vzporedni življenji, se v sklepnih prizorih romana srečata v metežu napada fašistične desnice na levičarske demonstracije. Alja in Lili, vsaka na svoji strani množice in vsaka v svojem sociolektu ubesedita kaotično percepcijo istih dogodkov (demonstracij in Marsovega smrtonosnega udarca Nihadu), v katerih sta se znašli, ne da bi se poznali. Tudi zgodbe razdruženih Baukovih protagonistov se ponovno presekajo. Prijatelje posledice izbrisa in poglobljanje družbenih razlik medsebojno oddaljijo, bosanski vojni metež, v katerem je Denis ubit, pa jih nepopravljivo loči. Toda njihove želje, spomini in občutki krivde jih ponovno združijo, čeprav v imaginarnem prostoru.

Baukovi mladostni prijatelji se srečajo v nekakšnem zaklonišču znotraj ali blizu knjižnice. Heterotopijo knjižnice, prostora, v katerem so shranjene

¹⁷ Svetlana Vasović (2007) navaja, da obstaja okoli deset primerov izbranih, ki so bili po izgonu iz Slovenije ubiti v vojnah na Balkanu. Prim. tudi Zorn 2003: 115–123.

knjižne upodobitve drugih prostorov, pisatelj predstavi v fantastični perspektivi, tako da bralec v skladu z definicijo tega žanra omahuje med naravno in nadnaravno razlago opisanih dogodkov (Todorov 1980). Denis, prilagojen vsiljeni vlogi vojaka, v nekem bosanskem mestu zahaja v »kabriolet biblioteko«, običajno mestno knjižnico, ki pa je sanjsko potujena. Streha je uničena, v njej se nekdanji knjižničarji prikažejo kot duhovi. Ruševine so kot fragment zgodovine same na sebi alegorične, **knjižnica brez strehe pa evocira tako nacionalistično vojno uničenje skupne humanistične dediščine nekdanje Jugoslavije kakor tudi trdoživost književnosti kot duhovne sile, ki s svojo virtualno potencialnostjo nakazuje možnost novega začetka**. Knjižnica ima v zgodbah Mary in Denisa irealne poteze: Denisa skrivnostna knjižničarka vodi v prostor, v katerem so shranjene postjugoslovanske knjige, ki bodo napisane **šele po njegovi smrti** (omenjeni so Aleksandar Hemon, David Albahari, Igor Štiks, Boris Dežulović in Miljenko Jergović), Mary pa se v tujini znajde v skrivnostni četrti knjižnih polic, imenovani Bibliotheca balcanica.

V primerjavi z romanoma Mazzinija in Glavan je pri Bauku – ne le v prizorih knjižnice – vidnejša nostalgija po skupnem jugoslovanskem kulturnem prostoru. Z referencami na znane pesmi in glasbenike pripovedovalec priključ v spomin priljubljene rokovske in pankerske ansamble. Omenja vidne hrvaške, srbske in bosanske pisatelje; nekateri so se uveljavili že v zadnjih letih pred razpadom socialistične federacije, drugi pa so pozneje postali ikone »jugosfere« (Djokić 2013: 74), tudi po zaslugi svoje tematizacije vojn na Balkanu in kritične drže do nacionalizmov. Omenjeni motivi so sicer mnemotehnika obujanja rokovske in literarne dediščine Jugoslavije, a Baukov roman ne zaide v jugonostalgijo (prim. Baskar 2007; Velikonja 2013), ki je nastala kot množični spontani odziv na težnje vladajočih politik držav naslednic, da bi spomine na bivšo državo potlačile ali marginalizirale. Književnost, ki je kot institucija naroda na prostorih bivše Jugoslavije prek nacionalističnih pisateljev in razumnikov s širitvijo narodnih mitov in sovražnih heteropodob v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja prispevala k nasilnemu *koncu* Jugoslavije, se pri Bauku preobrazi v utopični prostor kulturnega spomina in možnosti *začetka* drugačnega sobivanja. Toda to jugonostalgično utopijo in imaginarno zace-litev travme zaključek romana uniči.

Pisemske pripovedi v zadnjem delu namreč vse irealne prostore (poleg obeh knjižnic tudi kovček, v katerem se menedžer Goran skriva pred delavskim

uporom) in sanjsko združitev dekodirajo v realističnem ključu. Izkažejo se za predelavo dogajališč, ki si jih literarne osebe zamišljajo v svojih sanjarjenjih, s katerimi bežijo iz stvarnosti, ki jih ločuje. Mary na primer v pismu materi sporoča, kako je v neki zahodnoevropski knjižnici spoznala knjižničarko iz porušene bosanske biblioteke, ta pa ji je omenila, da je med razvalinami knjižnice videla nekega vojaka (opis ustreza Denisu), preden ga je ustrelil njegov poveljnik. Denis tik pred svojo smrtjo piše prijateljema, kako si je kot vojak zamišljal prostor, v katerem se vsi ponovno srečajo. Njegov opis imaginarnega zaklonišča se ujema s potezami irealnega prostora iz prvega dela romana.

Baukovi irealni prostori so torej literarni trop. Fantastično-sanjski svet v literarnem tekstu figurativno zastopa psihično stvarnost fantazij, halucinacij, nostalgije in želj po novem začetku. S fantazmatsko projekcijo teh prostorov, ki jih pripoved poveže, protagonisti Baukovega romana bežijo pred občutji krivde in nemoči ob absurdnem toku usodnih naključij, prek katerih nanje deluje zgodovina izbrisa. Navkljub trem romanom o izbrisu travma še vedno ostaja nepredelana. Literatura se je z njimi pozno pridružila silam, nasprotnim dominantnemu diskurzu »organizirane nedolžnosti«, predelovanje travmatične sokrivde navadnih ljudi za izbris pa v pripovedih ne privede do očiščenja, katarze.

Literatura

- ADORNO, THEODOR W., 2013: Freudovska teorija in struktura fašistične propagande. Prev. Rado Riha. *Problemi* 51, št. 1–2, str. 31–57.
- AGAMBEN, GIORGIO, 2004: *Homo sacer: suverena oblast in golo življenje*. Prev. Samo Kutoš. Ljubljana: Študentska založba.
- ASSMANN, JAN, 2011: *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAKIĆ-HAYDEN, MILICA, 1995: Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54, št. 4, str. 917–931.
- BASKAR, BOJAN, 2007: Austronostalgia and Yugonostalgia in the Western Balkans. V: Božidar Jezernik idr. (ur.): *Europe and Its Other: Notes on the Balkans*. Ljubljana: FF. Str. 45–62.
- BAUK, DINO, 2015: *Konec. Znova*. Ljubljana: Beletrina.
- BREZNIK, MAJA idr., 2013: Upravljalvske tehnike ob izbrisu. *Annales: Ser. hist. sociol.* 23, št. 1, str. 145–154.

- BREZNIK, MAJA in RASTKO MOČNIK, 2011: Erasing Residence Rights in Slovenia. *Refugee Watch* 38, str. 77–103.
- CONVERSI, DANIELE (ur.), 2004: *Ethnonationalism in the Contemporary World: Walker Connor and the Study of Nationalism*. London, New York: Routledge.
- DEDIĆ, JASMINKA, 2003: Diskriminacija v postopkih pridobivanja slovenskega državljanstva. V: Jasminka Dedić idr. (ur.): *Izbrisani: organizirana nedolžnost in politike izključevanja*. Ljubljana: Mirovni inštitut. Str. 23–84.
- DEDIĆ, JASMINKA, VLASTA JALUŠIČ in JELKA ZORN, 2003: *Izbrisani: organizirana nedolžnost in politike izključevanja*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- DERRIDA, JACQUES, 1972: La Pharmacie de Platon. V: Jacques Derrida: *La Dissémination*. Pariz: Seuil. Str. 69–198.
- DIMITRIJEVIĆ, NENAD, 2006: Moral Justification of (the Idea of) a Truth Commission. *Journal of Conflict Resolution* 50, št. 3, str. 368–382.
- DJOKIĆ, DEJAN, 2013: The Past as Future: Post-Yugoslav Space in the Early Twenty-First Century. V: Radmila Gorup (ur.): *After Yugoslavia*. Stanford: Stanford UP. Str. 55–74.
- DOLAR, MLADEN, 1982: *Struktura fašističnega gospostva*. Ljubljana: DDU Univerzum.
- DOLENC, DANILO, 2007: Priseljivanje v Slovenijo z območja nekdanje Jugoslavije po drugi svetovni vojni. V: Miran Komac (ur.): *Priseljenci*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja. Str. 69–102.
- EAGLETON, TERRY, 2003: *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell.
- ESPOSITO, ROBERTO, 2015: *Bios: biopolitika in filozofija*. Prev. Mojca Mihelič, Boštjan Nedoh. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- FOUCAULT, MICHEL, 2007: O drugih prostorih. V: Jelica Šumič-Riha (ur.): *Življenje in prakse svobode: Izbrani spisi*. Prev. Jelka Kernev Štrajn idr. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 214–223.
- FOUCAULT, MICHEL, 2015: *Rojstvo biopolitike: kurz na Collège de France: 1978–1979*. Prev. Aljoša Kravanja. Ljubljana: Krtina.
- FREUD, SIGMUND, 2001: *Nelagodje v kulturi*. Prev. Samo Krušič. Ljubljana: Gyrus.
- FRLJIĆ, OLIVER, režiser, 2013: *25.671: avtorski projekt*. Kranj: Prešernovo gledališče. Videoposnetek.
- GLAVAN, POLONA, 2014: *Kakorkoli*. Ljubljana: Beletrina.
- GOFFMAN, ERVING, 2009: Characteristic of Total Institutions. V: Erving Goffman: *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New Brunswick, London: Aldine Transaction. Str. 1–124.
- GREGORČIČ, MARTA, 2007: Fantomska neodgovornost ali fašizem v preoblekah. *Časopis za kritiko znanosti* 36, št. 228, str. 81–97.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, 2001: *Predavanja o estetiki: Dramska poezija*. Prev. Robert Vouk. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

- HLADNIK, MIRAN, 2005: Slovani v slovenski zgodovinski povesti. V: Tone Smolej (ur.): *Podoba tujega v slovenski književnosti*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2005. Str. 53–66.
- HORSLEY, LEE, 2009: *The Noir Thriller*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- HRIBAR, TINE, 1987: Slovenska državnost. *Nova revija* 6, št. 57, str. 3–56.
- JALUŠIČ, VLASTA, 2003: Organizirana nedolžnost. V: Dedič, Jasminka, Vlasta Jalušič in Jelka Zorn: *Izbrisani: organizirana nedolžnost in politike izključevanja*. Ljubljana: Mirovni inštitut. Str. 7–22.
- JALUŠIČ, VLASTA, 2007: Organizirana nedolžnost in izključevanje: nacionalne države in državljanstvo po vojni in kolektivnih zločinih. *Časopis za kritiko znanosti* 36, št. 228, str. 101–121.
- JOHANSEN, JØRGEN DINES, 2002: *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- JUVAN, MARKO, 2014: Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča. *Slavistična revija* 62, št. 4, str. 545–558.
- JUVAN, MARKO, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v študij književnosti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KECMANOVIĆ, DUŠAN, 2002: *Ethnic Times: Exploring Ethnonationalism in the Former Yugoslavia*. Westport, Conn.: Praeger.
- LIPOVEC ČEBRON, URŠULA in JELKA ZORN (ur.), 2011: *Zgodbe izbrisanih prebivalcev*. Ljubljana: Sanje.
- MASTNAK, TOMAŽ, 2015: *Liberalizem, fašizem, neoliberalizem*. Ljubljana: Založba /*cf.
- MAZZINI, MIHA, 2014: *Izbrisana*. Novo mesto: Goga.
- MEKINA, IGOR, 2007: Izbris izbrisa. *Časopis za kritiko znanosti* 36, št. 228, str. 157–170.
- MEDVEŠEK, MOJCA, 2007: Razmišljanja o pojavih nestrpnosti in etnične distance v slovenski družbi. V: Miran Komac (ur.): *Priseljenci*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja. Str. 187–217.
- MEŽNARIĆ, SILVA, 1986: »Bosanci«: a kuda idu Slovenci nedeljom? Prev. Seta Knop. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS: Univerzitetna konferenca ZSMS.
- NOVAK, BORIS A., 2005: Izbrisani. *Obredi slovesa*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 44.
- PISTOTNIK, SARA, 2007: Kronologija izbrisa 1990–2007. *Časopis za kritiko znanosti* 36, št. 228, str. 204–237.
- REPUBLIKA SLOVENIJA, 2005: *Ustava Republike Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- SKUBIC, ANDREJ E., 2011: *Fužinski bluz*. Ljubljana: Študentska založba.
- SKUBIC, ANDREJ E., 2004: Sociolekti od izraza do pomena: kultiviranost, obrobje in eksces. V: Erika Kržišnik (ur.): *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. Str. 297–320.
- SNOJ, MARKO, 2015: *Slovenski etimološki slovar*. Tretja, elektronska izdaja. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- TODOROV, TZVETAN, 1980: Opredelitev fantastike. Prev. Metka Zupančič. *Problemi* 18, št. 198–199, str. 6–12.
- VASOVIĆ, SVETLANA, 2007: Izgon v smrt. *Časopis za kritiko znanosti* 36, št. 228, str. 171–176.
- VELIKONJA, MITJA, 2013: 'Something Has Survived ...': Ambivalence in the Discourse About Socialist Yugoslavia in Present-Day Slovenia. V: Radmila Gorup (ur.): *After Yugoslavia*. Stanford: Stanford UP. Str. 115–122.
- VOJNOVIĆ, GORAN, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.
- VOJNOVIĆ, GORAN, 2016: *Figa*. Ljubljana: Beletrina.
- ZDRAVKOVIĆ, LANA, 2014: Kaj je izbris? Kdo so izbrisani? Zakaj se to tiče vseh nas? V: Miha Mazzini: *Izbrisana*. Novo mesto: Goga. Str. 259–270.
- ZORN, JELKA, 2007: 'Mi, etno-državljeni etno-demokracije:' nastajanje slovenskega državljanstva. *Časopis za kritiko znanosti* 36, št. 228, str. 17–33.
- ZORN, JELKA, 2003: Politike izključevanja v postopkih pridobivanja slovenskega državljanstva. V: Jasminka Dedić idr. (ur.): *Izbrisani: organizirana nedolžnost in politike izključevanja*. Ljubljana: Mirovni inštitut. Str. 85–139.
- WILLIAMS, RAYMOND, 1966: *Modern Tragedy*. London: Chatto and Windus.

Aleš Debeljak, begunec iz »jugoslovanske Atlantide«

KRIŠTOF JACEK KOZAK

ALEŠ DEBELJAK (1961–2016) BO ostal v spominu vseh, ki smo ga poznali, kot rahločuten in občutljiv pesnik, kot natančen in prodoren kulturolog in religiolog, predvsem pa kot iskriv in domiseln esejist.¹ Na vseh treh področjih svojega delovanja je zapustil številne zelo kvalitetne bibliografske postavke. V okviru celotne Debeljakove ustvarjalnosti vsako od treh omenjenih področij predstavlja svojstveni svet, ki se z drugimi včasih le bežno stakne. Seveda izvira vsako od ustvarjalnih polj iz avtorjevega skupnega interesa, vseeno pa se potem, ko misli zapustijo prostor kontingence in začnejo dobivati dokončno obliko, sporočila usmerijo vsako v svojo smer. Lahko bi torej rekli, da je Debeljakovo ustvarjalnost mogoče ločiti na poezijo, znanstveno delo in esejistiko tudi po tematiki. Znanstveno delo je seveda namenjeno poklicnemu področju, vprašanjem, ki jih je odpiral kot univerzitetni predavatelj: sodobnim oblikam veroizpovedi, njihovemu ekumenskemu sobivanju in medverskemu sožitju. Poezija je, kot ponavadi, tudi pri Debeljaku zelo intimna stvar, v kateri bralec zasleduje meandre pesnikovih najglobljih in najbolj osebnih doživetij: od geografskega *locusa* kot izvora eksistence do nevihte čustev ob rojstvu prvega otroka itd.² Če pa bi bilo treba določiti rdečo nit Debeljakovega esejističnega ustvarjanja, vsebino, ki ga je oblikovala kot človeka in ki ji je posvetil svoja najboljša, najbolj izpovedna besedila, in ki ga je spremljala skozi vse življenje, saj se je v svojih esejih k njej vseskozi vračal, bi

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239 in raziskovalnega projekta J6-8259, ki ju je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Besedilo je prvič izšlo v srbščini v *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* 51, št. 170 (2019), str. 77–92.

² O Debeljakovi poeziji so pisali številni pesniki in teoretiki, med drugim Boris A. Novak 2006 in 2016, František Benhart 1998 idr., omeniti pa velja tudi dokumentarec o Debeljaku, gl. Šavel Burkart).

to nedvomno bilo vprašanje identitete.³ Debeljakova identiteta ima posebno razsežnost: je namreč (koncentrično) večkulturalna in kozmopolitska. Oblikoval jo je na podlagi izkušenj v dveh politično-geografskih tvorbah: Jugoslaviji in pa ZDA, pri čemer je prva, glede na intenziteto Debeljakovih doživetij in tudi z ozirom na tragično usodo, ki jo je doživela, v njegovi esejistiki brezprizivno prevladala. Z današnjega, etnocentričnega stališča bi to utegnila biti presenetljiva ugotovitev, vendar ima v Debeljakovem primeru svoj globoko utemeljen razlog. Aleš Debeljak je bil enostavno otrok Jugoslavije, kar zelo jasno veje iz njegovih esejev.

Debeljak se je konec leta 1961 »v Jugoslaviji [...] rodil in v Jugoslaviji [...] odraščal« (2010a: 13). Jugoslavija mu je pomenila »prostor srečnega otroštva« (11). Čeprav bi za prva leta njegovega otroštva najbrž res lahko trdili, da jih je, ker jih je preživel v takratni Sloveniji, le sinekdohično zamenjal z Jugoslavijo, je to trditev treba vzeti že precej bolj resno glede njegovih najstniških let, saj je številne kraje širše »domovine« začel spoznavati kot mlad judoist, ki se je udeleževal različnih (tudi zveznih) tekmovanj. Kot je zapisal v prologu svojega eseja o jugoslovanski kulturi *Balkanska brv*: »**tu sem preživel prekrasno otroštvo in mladost, socialistična revščina gor ali dol**« (2010a: 11).

Poleg priskrbljenih pogojev za varno otroštvo in vznemirljivo mladost ne glede na politične in ekonomske okoliščine je Jugoslavija v celotnem Debeljakovem življenju odigrala pravzaprav najbolj ključno vlogo.⁴ Študentska leta so namreč začela Debeljaku teči v osemdesetih letih, v državi že po smrti njegovega karizmatičnega voditelja, v ekonomsko sicer težkem času, poglobljala se je tudi politična kriza. Obenem pa so bile, vsaj za Slovenijo, prav tedaj značilne neverjetno odprte in politično sproščene družbene okoliščine. Civilna družba je imela izjemen vpliv na potek političnega življenja in kultura je bila v ospredju kot še nikoli dotlej. To je bilo desetletje nasprotij – odvisno od tega, kakšnim idealom se je kdo zapisal: v prvih letih je bilo še mogoče verjeti v ideale enakosti med jugoslovanskimi narodi in tudi Debeljakovo mladost je to desetletje zaznamovalo s poudarjanjem najrazličnejših, predvsem kulturnih povezav med

³ Do podobnih ugotovitev so prihajali številni interpreti in teoretiki, gl. npr. Štuhec 2003 in Borovnik 2017b.

⁴ Prim. esej Andrewa Zawackega, ki opozarja na pomen imena ulice, na kateri je Debeljak stanoval z družino: Zvezna ulica. Gre za »**namig na eno najodločilnejših determinant človekovega stanja**« (Zawacki 1299).

njimi, z leti pa so se ti ideali postopoma umikali vse razločnejšemu in vse glasnejšemu razdiralskemu nacionalističnemu tuležu.

V istem desetletju je dozorela Debeljakova ambicija nadebudnega pesnika, da bi se uveljavil tudi v širši domovini, bivši Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, pri čemer ga je že omenjena večkulturnost tega prostora napeljevala k vstopanju v širša obnebjja poezije, v oporo pa mu je bila tudi pri sistematičnem oblikovanju angažirane, javne intelektualne prisotnosti, kar mu je kot ostroumnemu esejistu in vplivnemu pesniku tudi razločno uspevalo. Prav od začetka ni imel težav s prisotnostjo po celotni domovini, saj je objavljaj v vseh republikah – od Slovenije do Makedonije. Uvrščal se je med aktivne mlade intelektualce, ki so takrat ravno vstopali v javnost, s čimer si je uspel po državi splesti obširno mrežo zanj ključnih poznanstev, ki so mu pomagala pri širitvi izkustvenih mej domače Slovenije in mu omogočila, da se je trdno ukoreninjen razrastle visoko in široko. Jugoslavija je Debeljaku kot ena redkih večnarodnih državnih tvorb tistega časa nudila temelj za oblikovanje njegove specifične identitete, za katere temelj je vzel ne nacionalnosti, pač pa kulturo. Še več: čeprav izvorno Slovenec, je Debeljak za »svoje« sprejel tudi kulture drugih narodov: »**Tu sem se naučil prvotnih družbenih navad in ponotranjil koncentrične kroge različnih kultur in jezikov**« (2010: 13). Zato je kasneje lahko, ravno na tej podlagi ter z dodatno izkušnjo bivanja in študija v ZDA, razvil svojo teorijo koncentričnih krogov identitete,⁵ ki se s posameznikovim doraščanjem in pridobivanjem izkušenj širijo kot krogi na vodi. Ne glede na svojo primarnost ali časovno zaporedje ti koncentrični krogi identitete po Debeljakovi teoriji enakovredno določajo posameznikovo osebnost. Sam je take izkušnje pridobival in svojo identiteto oblikoval z vključevanjem v (javno) kulturno življenje novih, vedno širših okolij. Najprej je stopil v jugoslovansko okolje in kot občutljiv pesnik ter mlad, za ideale svoje generacije zavzet intelektualec začel objavljati v vseh republikah takratne domovine, navsezadnje pa je odkril še ameriški prostor. Proces tvorjenja prvih koncentričnih krogov identitete je tako mogoče zaslediti v obeh začetnih esejističnih knjigah: v zbirki kritik *Melanholične figure* (1988) ter v literarnoteoretičnem eseju *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti* (1989).

Bistvo Debeljakovega določila identitete se skriva v dejstvu, da ga ni oprl na nacionalne temelje. Debeljaku slovenska narodnost in jezik ne glede na srečno

⁵ Več o tem gl. Kozak 2017.

otročvo nista že *sama na sebi* predstavljala zadostnega temelja za afirmativno in nekritično kolektivno identifikacijo. Po njegovem mnenju si posameznik lahko oblikuje »kolektivno« identiteto le na temeljih kulture, kar pa nujno presega vse etnične, politične meje, posameznika pa to razpira za ves svet. Debeljak sodi namreč med tiste intelektualce, ki niso le začutili, temveč so tudi dodobra izkusili vrojeno napetost med možnostjo domačnosti in tujosti, obenem pa tudi njun stik. Ni bil pripravljen na slepo, avtomatično sprejemanje (nacionalno) domačega kot edinega zveličavnega, kakor se danes spet vse bolj pojavlja v zgodovinsko obremenjenih oblikah lokalnih nacionalizmov.⁶ Vsega tega Debeljak kljub daljnosežnim uvidom na primer v izvrstnem, a temačnem eseju o sodobni Evropi *Evropa brez Evropejcev* še ni mogel slutiti.

Kot vsestransko razmišljujočemu in občutljivemu intelektualcu pa mu z druge strani tudi (mednarodno) tuje ni predstavljalo »sosedove trave«, zato mu ni kar avtomatično in *a priori* pripisoval višje vrednosti. Katerikoli svet, domač ali tuj, ga je moral najprej prepričati, očarati s svojo kulturo, šele takrat ga je sprejel za svojega. Zato različne kulture, ki so sestavljale jugoslovanski prostor, zanj niso predstavljale imanentne tujosti in, posledično, negativitete. Edini verodostojen katalizator za njegov premislek je bila, najširše gledano, kultura; sodobna in pa tista, ki je izhajala iz dediščine teh narodnih skupnosti, takšne pa v Jugoslaviji zagotovo ni primanjkovalo. Kot primere različnih kulturnih vplivov je Debeljak navajal staro otomansko arhitekturo v Sarajevu oziroma Skopju, sledove avstro-ogrskih vplivov v mestih na Hrvaškem ali v Banatu, orientalsko otožne zvene *sevdaba*, kakršnega pozna Bosna, srbske ljudske napeve, igrane na gusle ali pa prisrčne pesmi dalmatinskih klap. Navedeni so le paradigmatični primeri, ki jih je Debeljak poudarjal, ker jih je tudi globinsko razumel kot svoje.

Večnarodnostne države imajo predispozicijo, da lahko njihovi prebivalci razvijejo nenavaden pojav, znotraj katerega se identiteta ne omeji le na ozko nacionalno, temveč se, seveda podprta s strani političnih struktur, razglasi kot nadnacionalno: primer Jugoslovanov je izrazito tak. Čeprav je bila nekdanja

⁶ Danes v oči najbolj zbode izolacionistični nacionalizem prav v s strani Debeljaka nekoč tako oboževanih ZDA, nedavno pa pod taktirko Donalda Trumpa in republikanske stranke spremenjenih v zadušljivo rasistično, izključujočo in do drug(a)čn)ih nestrpno državo. Paradoks je toliko očitnejši in bolj boleč, saj so ZDA nastale ravno kot dežela priseljencev – če za trenutek odmislimo njihov zgodovinski odnos do prvotnih naseljencev tistega kontinenta.

država sestavljena iz »narodov in narodnosti« – jugoslovanska ustava iz leta 1974 pa je kot narod priznala tudi Muslimane, kar mnogi danes razumejo kot takratno kapitulacijo zveznih oblasti, tudi Tita, pred republiškimi nacionalizmi –, se je precejšnje število prebivalcev prištevalo med Jugoslovane. Pri takšni nadnacionalni identiteti si je nekaj mogoče zamisliti kot lastno in tuje obenem, ali drugače povedano: popolni tujec iz takšne države je bil vendarle nekako bližji in manj tuj kot na primer geografsko precej manj oddaljeni tujec iz druge države (tudi Debeljak piše, da ne gre za to, da smo vsi imeli enake potne liste in enako valuto, pač pa bolj za občutek določene bližine ali celo privrženosti, delitve skupne usode s čisto neznano osebo). Takšnih srečanj s popolnimi neznanci z enakimi potnimi listi, le da so drug za drugega vedeli, od kod izvirajo in enako na splošno poznali izvorno kulturo drugega, je Debeljak opisal nemalo (npr. v knjigi *Somrak idolov*).

Debeljak ima zato prav, ko piše, da smo v bivši državi uspeli ponotranjiti občutek medsebojne pripadnosti, pa čeprav nismo poznali življenj drugih ljudi, kaj šele njihovih podrobnosti. In naj je to videti še tako nenavadno, je ta občutek deloval osvobajajoče. Omogočil nam je, da smo tuje ljudi in kraje, melodije in knjige začutili, kot bi oni pripadali nam in mi njim, čeprav so izhajali iz čisto drugih kulturnih kodov. Ta medsebojna pripadnost je vse skupaj bogatila, odstranjevala je pregrade med nami ter s tem izničevala inherentni strah pred tujim. Tudi za Debeljaka, ki je svojo identiteto oblikoval s pomočjo vedno širših koncentričnih krogov, sta se na tej točki tradicionalna koncepta domačnosti in tujosti premaknila in postala dinamična, s čimer pa sta izgubila svoj imanentni pomen. Na tej podlagi se je spremenilo tudi razumevanje teorije koncentričnih krogov identitete. Debeljak teh pojmov ni več razumel v njenem običajnem pomenu: ni namreč bistveno, ali je kakšen krog nastal prej ali kasneje, tudi ni bistveno, ali gre za domačega (lastni narod) ali tujega. Pomenljivo je, da si lahko človek (pri)lasti izbrano kulturo in njen kod in se po njem giblje kot po svojem lastnem. Identiteta – tista, ki sega preko nacionalnih meja, mora biti nujno inkluzivna – za Debeljaka sestoji iz drugih dejavnikov, kot so na primer izvrstna knjiga, pretresljiva pesem, napeta drama, nežna melodija. Izkaže se namreč, da je lahko to, kar ob bežnem pogledu dojemamo neobičajno, oddaljeno in zato tudi tuje, zaradi svojega vpliva na naša um in dušo zares precej bližje, kot pa to, kar izhaja iz domače kulture, govori naš jezik in nam je navidez blizu.

Kultura – in ne oglašujoči trušč nacional(istič)nih bobnov – je pomenila Debeljaku torej edini temelj identitete. In tudi tu mu je Jugoslavija priskočila na pomoč. Med slovenskimi avtorji, ki jih prištevam v današnji kanon, je namreč svetovljanskih bistveno manj (morda bi kot izjemo lahko navedli izseljenca v ZDA pred drugo svetovno vojno, Louisa Adamiča, ki je bil po Debeljakovem mnenju pravi kozmopolit. Prim. Debeljak 2005: 12 in naprej) kot v primerjavi z drugimi deželami, če naj navedemo le Miloša Crnjanskega, Iva Andrića, Mešo Selimovića, Danila Kiša, ter mlajše Davida Albaharija, Aleksandra Hemonja in Igorja Štiksa. Ravno poskus življenja v najrazličnejše kulturne tradicije skupne države je odločilno prispeval k oblikovanju Debeljakovega lastnega umetniškega izraza, k oblikovanju njegove odprte ustvarjalnosti in njegovi izstrelitvi v obnebe jugoslovanskega kulturnega prostora. Debeljak je na ta način postal del pregovornega jugoslovanskega babilonskega stolpa: ko je obrnil hrbet zadušljivemu prisilnemu jopiču nacionalistične omejenosti in se odprl ustvarjalnemu sobivanju, ki sprejema drugačnost, je hkrati stopil po poti postopnega oblikovanja svoje kozmopolitskosti.

Prav takšno preseganje meja in posledično lebdenje med kulturami neizogibno spremeni žabjo perspektivo posameznika, ki je v izhodišču nujno zamejeno le na izvorni izkustveni prostor, v neskončno osvobajajočo, večkulturno izkušnjo, saj se spoznavanje drugih kultur navadno ne izkaže kot nadležno in naporno, temveč, prav nasprotno, kot intelektualno navdihujoče, umetniško poživljajoče ter ustvarjalno sproščujoče.

Najpopolnejšo formo te identitete, kjer se določila jaza prelivajo sem ter tja, je Debeljak sčasoma poimenoval kozmopolitsko, navdih zanjo pa je spet dobil v nekdanji domovini, predvsem pri njenih pisateljih in intelektualcih. Izraz, ki ga je Debeljak uporabljal za takšno eksistenco, ni bil, kot je na primer v rabi v sodobni teoriji, medkulturnost, temveč – potem ko je prerasel *Blut und Boden* pristop h kulturi in ga zamenjal s prevladujoče urbanim razumevanjem (bolj v skladu s Cicerovim *civis totius mundi*) – kozmopolitizem.⁷

Toda prav v času, ko je Debeljak vlagal največ truda v vzpostavljanje svoje eksistence, torej v oblikovanje kulturne identitete, v prve korake v smeri svojega kasnejšega kozmopolitizma, je Jugoslavija, ta večnarodna tvorba, po

⁷ Kozmopolitizmu v Debeljakovih esejih se je posvečala tudi Silvija Borovnik, gl. Borovnik 2017a.

oseminštiridesetih letih (če za letnico njenega nastanka vzamemo zasedanje v Jajcu) skupnega življenja počila po šivih in se na grozljiv način razsula.

Zagotovo je mogoče trditi, da so Jugoslavijo – poleg dih jemajočih naravnih lepot – posebej odlikovale predvsem kulture njenih narodov, torej spreplet različnih kultur in zgodovinsko pogojenih tradicij. Neizpodbitno dejstvo je, da je kultura najpomembnejši izvir človekovega duha, iz katerega se napaja, torej lastnih korenin, pa čeprav se kasneje odloči in razširi krila tudi preko oddaljenih obzorij. Vendar je poudarjanje tega izvira kot edinega in zveličavnega prekletstvo nacionalizma in z njim žal tudi Jugoslavije: po razpadu socializma so se številni ljudje naslonili na nacionalistično ideologijo in s tem na ekskluzivistični pogled na svet. To je izhodišče šovinizma, ki druge narode in njihovo identiteto, torej kulturo, vidi kot »tuje«, zato manjvredne, to pa je avtomatično vodilo v spopade na narodnostnih osnovah in v grozljivo vojno (šovinizmi se teh korenin oprimejo, kozmopolitizem pa jih izenači z drugimi, kasneje pridobljenimi vplivi in jih privzame za svoje). Prva žrtev takšne politike je vselej prav kozmopolitizem, saj ne more uspevati, če vanj ne verjamemo ali če ima na primer poškodovane »korenine«.

Ta razpad je uničil najprej in predvsem ljudi s skupinsko identiteto, tiste, ki so se čutili Jugoslovane, potem pa še veliko tistih, ki so se vrgli v vojno na strani posameznih narodov. Tudi če se jim v tej tragediji nihče ni posebej posvečal, so svojo bit najprej izgubili kozmopoliti. Tragični razpad večkulturne domovine je Debeljaku, čeprav je njegova ožja domovina ostala bolj ali manj nedotaknjena, dokončno odkril njegov resnični ideal: ovedel se je, kaj zares pomeni biti kozmopolit. Kozmopolit brez vseh virov, iz katerih lahko črpa življenjske sokove svoje biti, človek z uničeno »domovino«, človek s spodrežanimi identitetnimi koreninami, kulturna sirota. Globoko nesrečni Debeljak je za navedeni razpad lucidno uporabil razločno analogijo: zanj je to postala jugoslovanska Atlantida (2010: 171) s svojo mitično bleščavo. Jugoslovanski »svet [je] razpad[el] v drobtine kakor suh kruh« (Debeljak 1994: 34). Brutalni nacionalni spopadi so nesmiselno zahtevali ogromno žrtev. Le redki so imeli srečo, da so si življenje lahko rešili, a izruvali so jim korenine in postali so begunci. Čez noč jim je razpadel dom in znašli so se med mlinskimi kolesi lokalno in globalno tujega. Življenje doma, ki je bilo še včeraj realno, je postalo zgolj stvar spomina, ki bo iz dneva v dan bolj bledel. In ker sta neomajna vera v človekovo odprtost na drugega, njegova radovednost za drugačnost, Debeljaka temeljno definirali,

je s sebi podobnimi – skoraj vsemi izkoreninjenici iz domovine – ostal ujet v preteklosti skupne dežele, ki je tako postala dežela duhov: *Yu-ghost-lavia*.

Na podlagi povedanega si je mogoče zlahka predstavljati Debeljakovo pretresenost v devetdesetih, ko se je njegova prva kozmopolitska domovina zapletla v grozovito državljansko vojno in začela krvaveti in umirati. Obenem pa je razpad Jugoslavije z razkrojem za Debeljaka že domačih geografskih in kulturnih prostorov pomenil še nekaj globljega: pomenil je propad sanj o kulturi kot verodostojnem temelju identitete. Spričo atavistične moči nacionalizmov se je kozmopolitizem izkazal za luksuzno, elitno blago, kar pa je dokazalo, da Debeljakovi načrti in predpostavke o mogočih virih istovetnosti niso ustrezali svojemu času. Jugoslavija je bila za Debeljaka danost, ki je bila nedvoumna, skoraj absolutna; v njej so povsod živeli izjemni umetniki, ki so deželo pomagali povezovati. A prav to bogato deželo so drugi začeli rušiti in jo spreminjati ne samo v kulturno, temveč tudi dobesedno civilizacijsko, eksistenčno puščavo. V tem trenutku se je pred Debeljakovimi očmi odvrtel ves kalejdoskop narodov z njihovimi kulturami. Od izgube se mu je zvrtilo in popolna nemoč se je prelevila v ostro bolečino, ta pa se je literarno utelesila v njegovem do obisti iskrenem, bolečine in obupa polnem eseju o propadu Jugoslavije kot njegovega ideala. Gre za delo *Somrak idolov*, ki so ga bralci na obeh straneh Atlantika sprejeli z resničnim navdušenjem.

Ta pretresljivi esej, prvič objavljen leta 1994, je nedvomno najtemačnejše Debeljakovo besedilo o novem položaju njegovega idealnega sveta. V času, ko so v že razsuti Jugoslaviji pod egido iztirjenih nacionalistov, kot sta bila Slobodan Milošević in Franjo Tuđman, še divjali krvoločni spopadi, h katerim je treba prišteti tudi nečloveško kruto in nerazumljivo obleganje Sarajeva – to se je končalo po štiriinštiridesetih (*sic!*) mesecih konec februarja 1996 –, je to besedilo predstavljalo belo vrano v literaturi, saj si je upalo glasno žalovati ob njenih parah. Drugače kakor številni intelektualci in avtorji iz nekdanje Jugoslavije, ki so bili prisiljeni v izgnanstvo, da so si rešili golo življenje, je Debeljak lahko ostal doma v Sloveniji. Vendar je bila tudi takratna Slovenija dodobra spremenjena: vase zagledana, zaprta in pravzaprav ksenofobna,⁸ torej nasprotje tega, za kar se je Debeljak kdaj koli zavzemal. Odtod njegova metafora Odiseja, ki, kot je zapisal, nemočno opazuje »sirene podedovanih mitolo-

⁸ Spomnimo se le Zakona o tujcih iz leta 1992, s katerim je bilo 25.671 oseb izbrisanih iz registra stalnih prebivalcev Slovenije.

ških arhetipov, sirene rodovne tradicije« (Debeljak 1994: 10), podivjane ritme in surove melodije nacionalizmov, ki so jih zaslepljene množice raztopotale v krvavi ples. Jasno mu je postalo, da je moč teh opijanajočih melodij v njihovi popreprošeni enoglasnosti, ki predstavlja popolno nasprotje občutljivemu bogastvu polifonije raznolikih kultur: »kjer zavlada skupinski spomin [...], tam vsi mislijo isto. Tam, kjer vsi mislijo isto, tam ne misli nihče« (Debeljak 1994: 17). Nacionalizem je za Debeljaka, podobno kot pri Georgu Katebu, postal sinonim za brezobzirno zatiranje »izkuš[e]nj življenja na prepihu kultur« (119) in s tem za osiromašenje človeka, čigar človečnost temelji prav na civiliziranosti in bogastvu kultur. Za Debeljaka je bilo skrajno boleče tudi spoznanje, da je mogoče oboje tako hitro zatreti in odpraviti ter da se sodobni človek tako hitro odpove svojemu človeškemu bistvu, z njim pa seveda tudi široki, inkluzivni (lahko tudi kozmopolitski) eksistenci. To seveda ne pomeni, da ni več nikogar, ki bi ne bil sposoben misliti onkraj nacionalističnih bodečih žic. Še obstajajo ljudje, ki so zbrali toliko srčnosti in smelosti, da so zmogli misliti še v prejšnjih okvirih, da so se odločili delovati in ustvarjati izven katere od prevladujočih (nacionalnih) ideologij, kakor tudi tisti, ki so svoja osebna prizadevanja zmogli ponesti do ravni umetnosti. Od tod izvira metafora bližnjega tujstva v Jugoslaviji, ki jo je Debeljak poudaril – kot da bi slutil sporno besedilo slovensko-avstrijskega nobelovca Petra Handkeja, čigar *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (Zimsko popotovanje po Donavi, Savi, Moravi in Drini ali Pravica za Srbijo, Suhrkamp, 1996) slika arhetipsko podobo nacional(istič)nih kategorij (na primer prisposoba makedonskih šoferjev kamionov na dolge proge) kot absolutnih kulturnih določil narodov bivše Jugoslavije. Pri tem je Handke nad vse ostale povzdignil eno nacijo, in sicer Miloševićevo Srbijo, s čimer se je odkrito postavil na stran osrednjega krivca za razpad skupne države. Spre gledal je izhodiščno enakovrednost kultur, ki se kaže predvsem v enakopravnosti različnih narodnih identitet. Z idealizirano podobo, na katero Handkejeva atavistična prisposoba še kako spominja, je Debeljak pomenljivo ugotovil, da mu tudi popolni tujci, torej ljudje drugih jugoslovanskih kultur vendarle predstavljajo del njegove samobitnosti: »Čeprav smo se razlikovali po obleki, jeziku, veri in ljubi nam glasbi, smo imeli eno skupno potezo: drug drugemu smo bili neznanani znanci« (Debeljak 1994: 21). Dokler je bilo to mogoče, je ta izkušnja prebivalcem Jugoslavije, ki so večkulturnost videli na podoben način, omogočala doživljanje eksistencialne svobode.

K istim temam se je Debeljak vrnil tudi leta 2010 v svoji drugi knjigi esejev o Jugoslaviji z naslovom *Balkanska brv*. V njej se je posvetil bolečemu spominu na Jugoslavijo, njene narode, njihove kulture in književnosti skupaj s današnjimi razdejanimi usodami razseljenih avtorjev. Otožna in grenka knjiga esejev je tako v glavnem poklon jugoslovanskim književnikom, katerih dela so mu v času doraščanja pomagala pri oblikovanju njegove identitete, dandanes pa razseljenim ljudem, prijateljem, ki jim je v trenutku razpada domovina in so si bili primorani reševati življenja z begom v eksil. Takrat so še obstajale države, ki so bile take eksistencialne in kulturne sirote pripravljene sprejemati.

To je tekst, v katerem Debeljak izčisti pogled na pojme kot so kultura, identiteta, kozmopolitizem itd., obračuna s svojimi ključnimi intelektualnimi prizadevanji ter se pokloni svojim literarnim, torej tudi kulturnim in identitetnim vzorom. Ob bok Marcelu Proustu, Sigmundu Freudu, Andréju Gidu, Rainerju Marii Rilkeju, Josifu Brodskemu, Czesławu Miłoszu postavi osrednje jugoslovanske ustvarjalce, svoje številne literarne vire navdiha, ki so na zemljevid svetovne literature vpisali književnosti zahodnega Balkana in ki jih danes prištevamo med najpomembnejše ustvarjalce jugoslovanske neodvisne domišljijskosti: poleg Iva Andrića, ki je bosansko-jugoslovanski avtor in edini prejemnik Nobelove nagrade iz tega kulturnega prostora, še Andrićevega sonarodnjaka Mešo Selimovića, pa Davida Albaharija, Muharema Bazdulja in Charlesa Simica. Načrtoval je še nadaljevanje te knjige – obljubil jo je prijateljem, ki mu jih ni uspelo vključiti v prvo knjigo: Branku Čegecu, Delimirju Rešickemu, Semezdinu Mehmedinoviću, Miljenku Jergoviću in drugim (prim. Debeljak 2010a: 25), vendar mu je ni uspelo dokončati.

Debeljak je v osemdesetih letih, ki so izkazovala izjemni vpliv civilne družbe v času, ko je Jugoslavija počasi a nezadržno ugašala, razumel in definiral prav to diskrepanco. Na najhujše takrat sploh nismo mislili. Hkrati s protislovjem, ki ga v sebi nujno vsebuje tudi kozmopolitizem, pa se je z grenkobo zavedel tudi njegovega odseva: »Najbolj tuje je torej tisto, kar je domače« (2010a: 24). Vse dokler je Jugoslavija obstajala, ni imel potrebe, da bi se paradoksa izrazilo ovedel – po njenem razkroju pa se je znašel, enako kot vsi prisilni emigranti, pravzaprav brez domovine. V *Balkanski brvi* tako osrednja pozornost velja dvema srbskima avtorjema, Milošu Crnjanskemu in Danilu Kišu.

Crnjanskega, dolgoletnega izseljenca v Londonu, je Debeljak prepoznal kot predhodnika vseh prisiljenih v sodobni eksil. Pri njem se je prvič ovedel razpeditosti med individualnima usodo in ustvarjalnostjo. V zgodnjih letih Debeljakovega ustvarjanja je Crnjanski (morda takrat še z malo zavisti) zasedal drugačno mesto: mladi Debeljak je emigrantski opus Crnjanskega vrednotil z lokalnega stališča. Takrat je književnost Crnjanskega dojemal kot presenetljivo osvobajajočo, ker je pričala o »neznosni lahкости« nepripadnja, tujstva, drugačnosti, ter o duševnem razpoloženju, ki je odvezano prisile korenin. Ironično je največji preobrat doživel prav ta pogled. Še več, Debeljak se mu je kasneje celo odpovedal, vendar šele po razpadu Jugoslavije, ko je na lastni koži občutil bolečino na neizogibno osamo obsojence z za vselej spodnešeno eksistenco.

Eden najpomembnejših jugoslovanskih pisateljev, Danilo Kiš, pa je imel na Debeljaka še posebno izrazit vpliv. Za njegovo literaturo je namreč značilna sestavljena, večsrediščna izkušnja, kakršno je zaradi svojega judovskega porekla doživljal sam. Debeljak je Kišu nekako zavidal zmožnost ustvarjanja »na križišču habsburške, bizantinske in otomanske dediščine« (Debeljak 2010a: 144-5), kar je s seboj samodejno prinašalo občutenje sveta, ki se ni menilo za nacionalno omejenost. Za Kiša ni bila nacionalnost nikoli pomembna postavka. Metafora blodečega Juda Ahasvera, torej (e)migranta, se zdi – tudi zaradi porekla – pravšnja za opis njegove usode, ker se je po najrazličnejših šikanah in političnih pritiskih jugoslovanskega vodstva Kiš odločil za preselitev v Pariz. Debeljak sam zapiše, da je pri Kišu, predvsem v njegovi *Grobnici za Borisa Davidovića* ter *Vrtu, pepelu*, v bistvu začutil možnost pripadanja zgolj po intelektualni plati, možnost zaživeti v literarni republiki, ter s tem dajanje prednosti kulturnemu, duhovnemu, intelektualnemu državljanstvu namesto nacionalnemu. Po lastnih besedah je »našel oporo za prepričanje, da je mogoče ostati zvest prvotnim pokrajinam osebne geografije in zgodovine ter obenem gojiti vezi z globalnimi kulturnimi gibanji« (145). Prav Kiš je Debeljaku nudil oporo pri prvih korakih v smeri konceptualizacije in razumevanja kozmopolitizma; prav on je radovednemu mladeniču pomagal postaviti prve temelje zavesti o tem, da »koncentrični krogi identitet navsezadnje ne izvirajo v skupnosti, ampak v posameznikovem jazu, razširjajoč se skozi plasti lokalnih, nacionalnih in regionalnih kultur« (146).

Ves čas dozorevanja, ko se je Debeljak navdušeno spuščal v svetove najrazličnejših (ne le) literarnih emigrantov – od Ovida pa do Kiša –, si ni mogel niti

predstavljati, da bo njegove intelektualne »sonarodnjake«, z njimi pa tudi njega samega, izgnanstvo tako tragično zaznamovalo. Če mu je primer emigracije Crnjanskega še v osemdesetih letih predstavljal »obete svežih perspektiv in pustolovščin, dragocenih doživetij in spoznanj o smislu bivanja« (175), so že takoj naslednje desetletje begunci ustvarjali jugoslovansko *Apokalipso zdaj*.

Edino, kar je Debeljaku po tej apokalipsi še preostalo, je bilo, da je zbral osirotele, kot suho, v kroglo zvito puščavsko dračje po svetu za vselej pregnane prijatelje: Davida Albaharija, Aleksandra Hemona, Igorja Štiksa, ki sodijo danes med najboljše pisatelje nekdanje Jugoslavije, in jim posvetil spominski zapis, ki je vse izvorno umestil v nekdanjo domovino. Po njenem razpadu sta se dva odločila svoje zavetje poiskati v Združenih državah Amerike in za svoj novi izrazni jezik sprejela angleščino, David Albahari, ki še danes piše v srbsčini, pa se je zatekel v Kanado. Nostalgičen zapis o usodah treh prijateljev je Debeljaku z vso ostrino začrtal njihovo izkustveno široko in intelektualno inkluzivno kozmopolitsko držo, katere del se je boleče razločno počutil tudi sam. Prav ta drža je po razkroju Jugoslavije dobila popolnoma nov pomen, saj gre – poleg brutalnega propada nekdanje države – tudi za razkroj simbolne razsežnosti večnarodnega, torej vključujočega doma, kakršnega je vsem štirim predstavljala. Najbolj temeljni krogi človekove eksistence, kakršne predstavlja ideja doma, so bili za vselej uničeni. Njihova ustvarjalna imaginacija se ni mogla več napajati pri svežem izviru doživetij doma, temveč so odtlej obsojeni zgolj na prazno premetavanje spominov. Po Albaharijevem mnenju je zgodovina v nas zakoreninjena in pred njo se ne da zbežati. Vendar pa v normalnih okoliščinah to preteklost hrani in dopolnjuje sodobnost, ki se nalaga na plasti spominov. Ko pa novega toka ni več, ko ostanejo zgolj spomini, ki se vsak dan bolj izgublajo v megli minevanja, se v nas odpre velika praznina, saj se nimamo na kaj več opreti. Tudi kozmopolitski svetovni nazor potrebuje temelj, na katerem bi se kot kakšen lok vzpenjal na drugo stran ...

Odgovore na to vprašanje je mogoče začutiti v malodane vsakem od besedil, v katerih Debeljak omenja Jugoslavijo in kjer se vrača k svojim otroškim in tudi kasnejšim, formativnim letom ter izpove svoj dolg večkulturni kvaliteti danes ne več obstoječe države. Debeljak je dedič tega bogastva kultur: »Sodim med nekaj privilegiranih generacij, rojenih in odraslih v Jugoslaviji. Privilegirani smo bili vsaj s stališča mnogokulturnosti« (2010a: 13).

Zato se moramo z Debeljakom v njegovi pripovedi o Jugoslaviji na koncu vrniti spet na začetek. K Jugoslaviji se je namreč zatekel s svojim – kot se je žal izkazalo – zadnjim delom s pomenljivim naslovom *Kako postati človek* (ko mi je Debeljak besedilo pred objavo izročil v pregled, je bil njegov delovni naslov *Abeceda otroštva*). Knjiga je izšla leta 2014, z njo pa je ponovno pokazal, kako neuklonljiv vir tesnobe mu je predstavljala usoda nekdanje domovine.

Prisrčno ilustrirana knjiga, posvečena Debeljakovim trem otrokom, je, kot razkriva uvod, *hommage* spominom na mladinsko enciklopedijo *Mladi vedež: od A do Ž*, ki je imela za cilj odgovarjati na vprašanja mladih bralcev o *zakaj, kaj in kako*. Nastala je v letu Debeljakovega rojstva, pesnik pa jo je, kot pravi, dobil za svoj osmi rojstni dan. Za vsako črko si je avtor izbral dve gesli, ki sta mu bili bolj ali manj blizu, vsako geslo pa je pospremil z enostranskim, zelo osebnim komentarjem, ki pa se lahko z geslom, kateremu sledi, ujema le približno. V teh komentarjih Debeljak zasleduje intimne spomine iz otroštva oziroma iz zgodnjih najstniških let, opisuje dogodke in doživljaje, ki so nanj naredili vtis. Gesla sežejo od Albanije in avtomobila, Benetk in cirkusa, časopisa in Eskimov, hitrosti in knjige do ladje in mostu, pošte in Rimljanov, soli in šaha, tabornikov in vetra, ter zvonca in železnice. Z njimi se na način »toka zavesti« in v ritmizirani prozi še enkrat vrne k svojim najbolj osebnim izvirom spomina, da bi poudaril individualne anale ter jih umestil na raven, enakovredno z drugimi (kasnejšimi, torej odraslimi) doživetji. S tem se je krog prizadevanj za formacijo kozmopolitske identitete sklenil: najzgodnejši spomini so enakovredni dozorelim, vsi so enako pomembni pri oblikovanju posameznikove identitete (pomenljiv je naslov Debeljakove pesniške zbirke, izšle leta 2010 v Skopju v Severni Makedoniji *Kosmopolis = Kozmopolis = Cosmopolis*). Še več, vedno je treba priti domov, da bi se lahko spet odpotovalo v svet. Debeljak se torej več kot le metaforično vrne domov iz širnega sveta, v prostor, ki se mu ga je zaradi njegove »lakote« po življenju nekoč tako mudilo zapustiti. Tu je seveda ključen moment vračanja. Brez vračanja tudi ponovnega odhoda ne more biti, kar pomeni, da je za svetovljansko eksistenco potovanje ključno. Še drugače rečeno: brez odhajanja in vračanja ni mogoče postati človek.

Debeljakova nazadnje objavljena knjiga dokazuje, da se je v iskanju oprimka za svojo eksistenco vrnil prav na začetek svoje poti, se potopil v spomine in iz njih potegnil na dan doživetja, ki so ga oblikovala že v rosnih letih. Toliko bolj pretresljiv je logični sklep – prisilni izseljenec ali ne, tudi Debeljak je

ostal brez domovine svojega otroštva: »Kdor ne ve, kaj je izgubil, ni izgubil ničesar« (Debeljak 1994: 31). Prava tragedija nastane, ko prostor (še posebej tisti inkluzivni) v trenutku razpade. Tiste, ki so ubežali fizičnemu izničenju, je mogoče povprašati po njihovi novi identiteti: kaj sestavlja njihovo tako kruto iztrgano preteklost, kaj napaja njihovo sedanjo imaginacijo, ko njihovega sveta ni več? Na kakšen način torej lahko človek preživi izničenje svoje preteklosti? Kam naj gredo sirote zgodovine, če nočejo pristati na brutalnost nacionalističnega skandiranja, nikjer drugje pa ne morejo pognati korenin?

Debeljaku so z razsnutjem jugoslovanske preproge kultur propadli tudi življenjski ideali, tisti edini smisel življenja, za katerega je bilo sploh vredno živeti. Obupan se je zavedel, da so vzponi človeškega duha na civilizacijske višave izredno redki, da torej bolj sodijo med izjeme, medtem ko ga običajno obvladujejo pritlehni goni in mračne strasti. In ravno nesposobnost človeka, da bi se dvignil nad svojo biološko danost, dejstvo, da se lahko tako hitro odreče zasledovanju idealov duha, bi najbrž lahko uvrstili med Debeljakova največja razočaranja.

Ko pa ni več resničnosti, je edini realni prostor prostor imaginacije. Zgodovina lahko zaživi spet le v zgod(b)ovini osebnih pripovedi, spominov, torej v številnih knjigah pesmi, pripovedi, esejev. V primeru Jugoslavije namreč ne gre le za to, da se ni več mogoče vrniti v pretekli čas. Vrniti se ni mogoče niti v pretekli kraj. Zato vse Debeljakovo delo izpričuje njegovo trdno prepričanje, da je odgovor mogoč le v individualnem ustvarjanju, v umetnosti. Le skozi umetnost lahko človek ostane zavezan nekoč doživetemu lepemu in podoživi čase in kraje, ki jih ni več.

Literatura

- BOROVNIK, SILVIJA, 2017a: Kozmopolit Aleš Debeljak. V: Silviya Borovnik (ur.): *Večkulturnost in medkulturnost v slovenski književnosti*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze. Str. 25–39.
- BOROVNIK, SILVIJA 2017b: Tematika večkulturnosti, medkulturnosti in identitete v izbranih esejih Aleša Debeljaka. V: *Slovenistika 10*. Budapest: ELTE BTK, str. 71–86.
- Benhart, František, 1998: Aleš Debeljak in drugi: (prigoda neke male literature pri nas), *Sodobnost* 46, št. 5, str. 428–434.

- DEBELJAK, ALEŠ, 1988: *Melanbolične figure*. Univerzitetna konferenca ZSMS.
- DEBELJAK, ALEŠ, 1989: *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec–Salzburg: Wieser.
- DEBELJAK, ALEŠ, 1994: *Somrak idolov*. Celovec, Salzburg: Wieser.
- DEBELJAK, ALEŠ, 2004: *Evropa brez Evropejcev*. Ljubljana: Sophia.
- DEBELJAK, ALEŠ, 2010a: *Balkanska brv*. Ljubljana: Študentska založba.
- DEBELJAK, ALEŠ, 2010b: *Kosmopolis = Kozmopolis = Cosmopolis*. Skopje: Blesok.
- DEBELJAK, ALEŠ 2014: *Kako postati človek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOZAK, KRIŠTOF JACEK, 2017: The Dialectics of Interculturality: Aleš Debeljak's Cosmopolitanism. *Forum for World Literature Studies* 9, št. 3, str. 381–400.
- KUŠAR, META (ur.), 2016: *In memoriam: Aleš Debeljak. Vse, kar je napisano, je naše*. 30. 1. 2016, www.ludliteratura.si/esej-kolumna/in-memoriam-ales-debeljak-vse-kar-je-napisano-je-nase/ (dostop 20. 9. 2020).
- NOVAK, BORIS A., 2006: Aleš Debeljak, pesnik poznega časa. *Literatura* 18, št. 178, str. 152–75.
- NOVAK, BORIS A., 2016: Aleš Debeljak (1961–2016). *Sodobnost* 80, št. 1–2, str. 32–40.
- ŠAVEL BURKART, SAŠA, 2019: Aleš Debeljak, tihotapec besed. 17. 7. 2019. <https://4d.rtv slo.si/arhiv/dokumentarni-filmi-in-oddaje-kulturno-umetniški-program/174386661>. Splet (dostop 23. 9. 2020)
- ŠTUHEC, MIRAN, 2003: *Slovenska esejistika v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- ZAWACKI, ANDREW, 2011: Aleš Debeljak. *Sodobnost* 75, št. 10, str. 1294–301.

Literarnodarvinistična primerjava *Antigone* Dominika Smoleta in *Kasandre* Borisa A. Novaka

IGOR ŽUNKOVIČ

Teoretični uvod

ELLEN DISSANAYAKE SMISEL literature kot besedne umetnosti vidi v vzpostavljanju socialne kohezivnosti, to je povezanosti posameznikov znotraj družbe v čim bolj homogeno celoto.¹ Njeno prepričanje je v družboslovnem smislu upravičeno, četudi v evolucijsko teoretskem smislu kaže določene pomanjkljivosti.² Vprašanje, kako jezik ali celo literatura kot besedna umetnost vzpodbuja ali celo omogoča višjo stopnjo povezanosti posameznikov v družbi, pa je logično drugotno, saj se je prej treba vprašati, zakaj je posameznike v družbo sploh treba povezovati na tak način: zakaj človeške socialne kohezivnosti ne more enako ali še bolj učinkovito urejati kak drug, nezavedni vedenjski/kognitivni mehanizem? Literarni darvinisti na to vprašanje odgovarjajo z nanašanjem na teorijo evolucije.

Sposobnost ljudi, da znajo slediti skupnim ciljem in kaznovati tiste, ki od njih odstopajo, je eden od ključnih vidikov človeške evolucije. Celo posebna oblika človeške zavesti in človeški simbolni jezik naj bi se razvila prav zaradi socialnih vzgibov.³ Joseph Carroll, najpomembnejši literarni darvinist, meni,

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239 in raziskovalnega projekta J6-8259, ki ju je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Besedilo je prvič izšlo v srbščini v *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* 52, št. 170 (2020), str. 9–29.

² Za podrobnejšo analizo literarnega darvinizma, njegovih prednosti in slabosti glej Žunkovič 2018, o literarnodarvinističnih stališčih Dissanayake posebej Žunkovič 2018: 71–82.

³ Glej Arbib 1999: 229–280.

da obstaja razlika med teorijo evolucije, ki je univerzalni zbir pravil, v skladu s katerimi se razvijajo in spreminjajo vsa živa bitja, in opisom ravnanja posameznika v določeni situaciji. Po eni strani je to razlika med univerzalnim in singularnim, ki je trajni problem humanističnega raziskovanja, po drugi strani pa je mogoče prav človeški način mišljenja razumeti kot posrednika med obojim, in sicer posrednika, ki ga Carroll skuša strukturno opisati in funkcionalno pojasniti. Meni, da je najboljši način, na katerega lahko storimo oboje, evolucijska psihologija – da so torej dognanja evolucijske psihologije tista, ki najbolje pojasnjujejo, kako se je evolucijsko razvilo človeško mišljenje za zadovoljevanje konkretnih evolucijskih pritiskov in kako se to odraža v posameznikovem ravnanju.⁴

Čeprav je Carrollovo sklepanje od evolucije prek pravil evolucijske psihologije do smisla človekovega vsakodnevnega ravnanja prehitro,⁵ je mogoče v skladu z njegovo teorijo človeško kognicijo razumeti kot polje, v katerem se pojavita človeška svoboda in svobodna volja⁶ na evolucijsko razvit način. V skladu s Carrollovo teorijo temeljne evolucijske težnje – boj za obstanek, reprodukcija, starševski vložek in evolucija skupin – ne motivirajo dejanj posameznikov, temveč zgolj vzpostavljajo pogoje možnosti delovanja, konkretna dejanja pa motivirajo t. i. začasni ali vmesni cilji.⁷ Fenomenolog Paul Armstrong opozarja na obstoj nasprotujočih si teženj človeških možganov po harmoniji in disonanci. Nevrobiološki temelji človeške kognicije tvorijo nestabilno gibanje sem ter tja, v katerem so alternativni pomenski vzorci zmeraj tudi nekoliko *prisotni* in čakajo, da privrejo na površje (v zavest), če tako zahtevajo nove okoliščine.⁸ Bistven del človeškega mišljenja pa je jezikovno procesiranje, ki je del nestabilnega sem ter tja, ki ga opisuje Armstrong.

⁴ Za pregled Carrollove teorije glej Žunkovič 2018: 91–101.

⁵ Za kritiko Carrollovega literarnega darvinizma glej Žunkovič 2018: 97–99.

⁶ Nekatero primatološke študije kažejo, da tudi živali niso sužnje svojih instinktov. Glej na primer de Waal 2014: 185–204.

⁷ Najsplošnejši primer, ki ga v svoji analizi *Prevzetnosti in pristranosti* Jane Austen uporabi Carroll, je spolnost: dvorjenja ne motivira evolucijska težnja po razmnoževanju, temveč ugodje (skozi hormonsko ravnovesje organizmov), ki je torej vmesni ali začasni cilj, medtem ko z evolucijskega vidika dvorjenje služi reprodukciji.

⁸ Glej Armstrong 2015: 100. Armstrong meni, da je stabilna nestabilnost delovanja človeških možganov med popolno harmonijo in popolno disonanco pogoj možnosti posebnega, človeškega načina razmišljanja, utemeljenega na jeziku in samozavedanju.

Antonio Damasio pravi, da smo s svojo zavestjo zmeraj pol sekunde prepozni, saj prav toliko traja, da se zavemo zaznave katerekoli modalitete. Najočitnejše in za človeško zavest najpomembnejše posledice tega vidimo zvezi z nevrobiologijo branja. Pol sekunde je čas, ki ga imajo možgani, da od trenutka, ko svetloba zadene mrežnico, do trenutka zavedanja tega doživljaja vzpostavijo *pomen signala*. In ta *pomen signala* je zmeraj pomen *za nekoga*, prav tako kot je v skladu s temeljno fenomenološko predpostavko zavest nekega *jaz-a* zmeraj zavest *o nečem*. Toda pomen, ki se sestavi po pol sekunde, je izredno nestabilen, sestavljen ne le iz sintaktičnega in semantičnega procesiranja v področjih Broca in Wernicke,⁹ temveč vnaprej izbran že skozi delovanje vidne zaznave v področju VWFA¹⁰ ter dopolnjen z osebnimi, čustvenimi, taktilnimi in drugimi kontekstualnimi informacijami.¹¹ Če ima beseda nek pomen, ta ni shranjen v nekakšnem *mentalnem slovarju*, temveč v spremenljivem součinkovanju prostorsko in funkcionalno oddaljenih področij – motoričnih, čustvenih, spominskih, senzoričnih, vidnih itn. S tem je konstrukcija pomena jezikovnega sporočila, še posebej pa literarnega besedila odprt proces, ki se ustavi samo začasno, nato pa se ponovno prepusti svoji stabilni nestabilnosti.

Pol sekunde je v nevrobiološkem smislu dolgo obdobje, ki zahteva inhibicijo človekovega nagonskega odzivanja. Način človeškega mišljenja, ki ga pomembno zaznamuje jezik, torej potrebuje svoj čas. Jezik se je namreč razvil zaradi prednosti, ki jih je v človekov filogenetski razvoj prinašalo življenje v skupinah: je odgovor evolucije na to, kako vzdrževati povezanost skupnosti, četudi so te tako številčne, da posamezniki niso nujno obenem tudi sorodniki. Evolucijsko starejši kognitivni mehanizmi za vzdrževanje socialne kohezivnosti – zrcalni nevroni, empatija, oblike starševske skrbi, igre s posnemanjem in gestikulacije, ki jih poznajo višji primati¹² – za vzdrževanje številčnejših (nad

⁹ Za podrobnejši opis nevrobiologije branja glej Armstrong 2015: 115–158.

¹⁰ Visual Word Form Area ali področje vidne prepoznavne besed. Za podrobnejši opis kognitivne funkcije VWFA glej Dehaene in Cohen 2011: 254–262.

¹¹ Vsakršno procesiranje seveda ni dostopno zavesti – Gregor Tomc sistem nezavednega procesiranja imenuje šesti čut, pri čemer ne gre za pinkerjevsko dihotomijo med divjo naravo in socialno kulturo, temveč govori na primer tudi o »nezavedni kulturi«. Glej Tomc 2000: 78, 149.

¹² Več o evoluciji jezika glej Arbib 2002: 231.

50 pripadnikov) skupnosti ne zadostujejo,¹³ četudi so prav ti mehanizmi ključni vir človekove jezikovne sposobnosti.¹⁴ Simbolni jezik in razvit človeški način zavedanja omogočata mišljenje in obnašanje daleč onstran biološko pogojenih mehanizmov žeje, lakote, strahu in spolnosti.

A človeško mišljenje je že na predjezikovni ravni tako zapleteno in polno nasprotujočih si teženj, da doseganje višje stopnje družbene kohezivnosti na način, na kakršnega to počnejo nižje razvite živalske vrste, recimo čebele ali mravlje, preprosto ni mogoče. To kažejo predvsem primatološke študije, ki ugotavljajo, da celo načini obnašanja, ki jih premorejo človeku podobne opice, ne zadostujejo za obstoj izredno številčnih človeških skupnosti.¹⁵ Šele na podlagi teh ugotovitev je vprašanje, ali ima literatura evolucijski smisel v vzpostavljanju socialne kohezivnosti, smotrno. Po drugi strani pa je mogoče sedaj tudi v literarnih besedilih samih iskati pripovedne vidike, ki bi lahko imeli bodisi logično, genealoško ali celo funkcionalno zvezo z načini, na katere je naše človeško mišljenje evolucijsko, nevrobiološko in simbolno pogojeno.

Literarnodarvinstični model analize upravičenosti ravnanja literarnih likov

Razvoj človeškega jezika pomeni raven mišljenja, ki ne onemogoča evolucijsko starejših načinov mišljenja (in čustvovanja), temveč jih nadgrajuje in usmerja. Evolucijsko gledano obstajata dve temeljni in enako pomembni orientaciji socialnega delovanja ljudi, in sicer tekmovalno/individualistično ter sodelovalno/kolektivistično.¹⁶ Ker naš kognitivni aparat omogoča obe vrsti ravnanja, mora biti sposoben tudi presojanja, katero ravnanje je v katerih okoliščinah primerno, in tudi spreminjanja stališča, če je to potrebno. Spremenljivost socialnih situacij, kjer je lahko neko ravnanje/mišljenje/čustvovanje v določenih

¹³ Števila 3, 5, 15, 35, 50, 150 itn. so t. i. Dunbarjeva števila. O Dunbarjevi teoriji glej Dunbar 1993: 681–694.

¹⁴ Glej Arbib 1999: 2, 9–10.

¹⁵ O strategijah vzdrževanja socialne kohezivnosti pri šimpanzih in bonobih glej de Waal in Suchak 2010. O kognitivnih mejah takšnih strategij glej še Dunbar 1998: 180–181, 184.

¹⁶ O evoluciji z vidika altruizma in evolucije skupin glej Lamb in Jablonka 2014: 33–39.

okoliščinah zaželeno in v drugih ne, je najbrž evolucijski vir tolikšne prožnosti človeškega mišljenja, ki jo nazadnje omogoča sposobnost uporabe simbolne govorice. Vendar kognitivna vloga simbolne govorice v socialnem smislu ni na sredi med tekmovalnostjo in socialnostjo, temveč je z vidika njenega nastanka in razvoja izrazito na strani prosocialnega vedenja. To ne pomeni, da je človeško mišljenje na predsimbolni ravni pravzaprav tekmovalno, jezik pa nas dela socialne,¹⁷ temveč le, da simbolna govorica kot način človeškega mišljenja najprej obstaja kot način utemeljevanja prosocialnega obnašanja.

Z literarnodarvinističnega vidika je torej posamezno socialno ravnanje literarnega lika¹⁸ lahko kategorizirano v eno od obeh provizoričnih skladovnic človeških ravnanj: tekmovalno ali sodelovalno.¹⁹ Literarni liki se v vsakih konkretnih okoliščinah lahko odločajo, katero ravnanje je primerno glede na lastne želje in tudi z ozirom na zahteve njihove socialne okolice, vendar pri tem zasledujejo *vmesne cilje*, ne pa bodisi prosocialnosti bodisi tekmovalnosti na sebi. Če naj bi bile presoje o upravičenosti posameznih ravnanj konsistentne, ker bi bila samo tako evolucijsko gledano upravičene, morajo obstajati univerzalni kriteriji presojanja. Carroll torej neposredne motivacije za ravnanje oseb vidi v začasnih ciljih in ne v praktičnem umu ter etičnih pravilih. Začasne motivacije pa izvršujejo kognitivni mehanizmi, ki delujejo na način hermenevtičnega kroga, to je brez absolutnega konca, in sicer tako da se med seboj prekrivajo in povzemajo.²⁰

Vzemimo torej, da sta obe vrsti literarnodarvinistične kategorizacije ravnanj literarnih likov s socialnega vidika – to je sodelovalna in tekmovalna ravnanja – mogoče razumeti in vrednotiti le v vsakem posameznem kontekstu, medtem ko stabilnost razlikovanja teh kategorij zagotavlja na podlagi obeh evolucijskih teženj razvita razvejana človeška kognicija. S tem se nazadnje odpre tudi

¹⁷ Takšno stališče zagovarja Steven Pinker. Glej na primer Pinker 2002.

¹⁸ Privzemam temeljno psihonarotološko in literarnoantropološko predpostavko, da literarne like dojemamo skozi iste kognitivne procese kot dejanske ljudi. To dalje pomeni, da morajo biti tudi ravnanja literarnih likov utemeljena enako kot ravnanja dejanskih oseb in tudi, da je upravičenost njihovih odločitev in njihovo socialno vrednost ter pomen mogoče opisati z nanašanjem na kognitivne procese, ki obvladujejo tudi življenje dejanskih oseb.

¹⁹ Kot sodelovalna razumem tudi vsa ravnanja, ki zagotavljajo t. i. kaznovanje nesodelovalcev.

²⁰ Armstrong to analizira kot nevroznanost hermenevtičnega kroga.

vprašanje, kaj zagotavlja enotnost raznoterim kognitivnim mehanizmom, da sploh lahko omejijo svoje odprto procesiranje.

Koherentnost in relativno stabilnost presojanja, katero ravnanje je v katerih okoliščinah primerno, temelji na univerzalnosti evolucijsko pridobljenih kognitivnih mehanizmov. Toda, ali ni prav evolucijsko razvita stabilna nestabilnost našega kognitivnega aparata tista, ki odpira, ne pa zapira prostor možnih ravnanj? Carroll vidi smisel literature v osmišljanju človekovih kognitivnih procesov in vtisov – ustvarjanje reda, kjer je bil prej nered; vzročnosti, kjer je bilo zaporedje, pomenov, kjer so bili zgolj vtisi. Če Carrollovo misel povežemo z literarnodarvinističnimi tezami Dissanayake, je ta kognitivni red nazadnje v službi uspešnejšega socialnega življenja ljudi, vendar šele posredno, skozi obstoj specifično človeške kulture in načina mišljenja. Carroll prepričljivo pokaže, da ima človeška subjektivnost neko kognitivno funkcijo, ki ima tudi evolucijski smisel, in sicer prekinjanje potencialno neskončnega dela hermenevtičnega kroga naše kognicije ter s tem vzpostavitev pomena. Na tem temelji človekova sposobnost odločanja ter s tem moralna odgovornost, saj je pomen zmeraj pomen za *nekoga*. Tak *jaz* vsebinsko sestoji iz drugih kognitivnih procesov²¹ – še posebej na primer epizodičnega spomina – vendar se od njih tudi bistveno razlikuje, saj do samega mišljenja vzpostavlja distanco oz. odmik, skozi katerega je osmišljanje sploh mogoče. Osmišljanje ima znotraj Carrollovega literarnega darvinizma jasno kognitivno funkcijo, in sicer urejanje raznoterih kognitivnih procesov, katerega posledica je sposobnost kompleksnega (socialnega) delovanja bitja,²² ki nazadnje pripomore k preživetju vrste v evolucijskem smislu. Stabilna nestabilnost delovanja naših človeških možganov med harmonijo in disonanco torej potrebuje simbolno, celo pripovedno posredovan red, vendar je ta red le začasen in raz-središčen.

Če *jaz* razumemo na tak način, njegovo vsebino določa celota človeških kognitivnih procesov, ki deloma ostajajo izven dosega njegovih urejevalnih

²¹ Proto-*jaz* imajo gotovo številne kompleksnejše živalske vrste, zlasti človeku podobne opice, ki poznajo med drugim različne vedenjsko pogojene kulturne vzorce, posamezniki pa osebne značilnosti. O vedenjskem sistemu dedovanja in kulturi pri živalih glej Lamb in Jablonka 2014: 153–188.

²² Ključno vprašanje sedaj je, kako *jaz* ureja raznoterost kognitivnih procesov. Carrollov odgovor je presenetljivo podoben Lacanovemu: skozi pripovedovanje.

in presojevalnih moči.²³ To je izredno zapleten in obsežen zbir, ki ga niti kognitivna psihologija niti katerakoli druga veda doslej ni celovito opisala. Sem namreč spada vse od čustvovanja do načrtovanja, od proženja nevronov v vidnem korteksu do vrednostne označenosti neke besede v kulturnem kontekstu konkretnega branja določene osebe, in sicer vključno z njenim procesiranjem na različnih ravneh spomina, motoričnih in senzoričnih področjih itn. Je pa načeloma mogoče – in sicer zlasti v literarnih besedilih, ki vendarle vsebujejo omejeno količino podatkov – opisati kognitivne procese, ki so v nekem določenem trenutku v pripovedi izpostavljeni, na podlagi tega pa argumentirati, ali upravičujejo ravnanje literarnega lika ali ne.

Zato na tem mestu postavljam dvodelno delovno hipotezo: 1) da je mogoče vsako ravnanje nekega subjekta – to je ravnanje literarnega lika kot subjekta, kar nujno vključuje možnost alternativnih ravnanj – razumeti bodisi kot sodelovalno bodisi kot tekmovalno; 2) da je bodisi tekmovalno bodisi sodelovalno ravnanje literarnega lika mogoče smiselno opisati na nevrokognitivni ravni le, če upoštevamo posebno mesto *jaz-a* v strukturi človeškega mišljenja.

S tem je sestavljeno analitično orodje, s katerim lahko bodisi odločitve literarnih oseb bodisi literarne diskurze/sižeje analiziramo kot bodisi sodelovalne bodisi tekmovalne, nato pa skozi določitev funkcije *jaz-a* v diskurzivnem kontekstu opredelimo, kateri kognitivni procesi delujejo ob tovrstnem ravnanju, ali so v specifičnih socialnih, ekonomskih, osebnostnih itn. okoliščinah upravičeni ali niso, predvsem pa še, kako poteka mišljenje, ki enak cilj dosega na popolnoma različne načine, ter mišljenje, ki z istim ravnanjem dosega povsem nasprotno cilje.

Antigona in Kasandra

Mita o Antigoni in Kasandri zasedata v evropski literarni zgodovini neenaki mesti. Medtem ko je Antigona eden osrednjih literarnih likov znotraj te tradicije, spada Kasandra na njeno obrobje, četudi z nekaterimi pomembnimi izjemami. Enako je pravzaprav tudi v slovenski literarni tradiciji, in sicer tako

²³ Takšno razumevanje *jaz-a* in zavesti je skladno z Armstrongovim razumevanjem *razsrediščenosti* človeškega mišljenja in pojmovanjem *mikrozavesti* Semirja Zekija (Armstrong 2015: 155–158).

z ozirom na številčnost pojavljanja obeh likov kakor tudi glede na številčnost odzivov in polemik v zvezi z obema obravnavanima dramama. A na tem mestu me literarno zgodovinski pregled ne zanima, ob strani pa puščam tudi sistematično primerjavo interpretacij, ki jih je porodila zlasti Smoletova *Antigona*.

Novakova drama *Kasandra* črpa iz antičnega mita in mu v večjem delu zgodbe tudi sledi, medtem ko idejno črpa tudi iz različnih sodobnejših interpretacij mita o Kasandri.²⁴ Drama je sintetična – napetost gradi skozi postopen razvoj dogodkov, povezanih z naslovno junakinjo, ki vodijo proti neizogibni smrti. Kasandra je tista, ki združuje raznolike dele dramske zgodbe. Zato sledimo njenim stikom z različnimi ljudmi, od očeta, matere, bratov, bogov, drugih moških, ljubimcev in smrtnih sovražnikov. Novakov pristop h gradnji dramske pripovedi je spominja na Bildungsroman in zaobjema prav takšno časovno obdobje, kot bi bilo značilno za romane tega tipa. Slednje ima na bralca/gledalca določen epski učinek, katerega psihološke posledice so pomembne tudi za ustvarjanje pomena končnega preobrata. Nazadnje namreč Kasandra Agamemnonu odpusti, in sicer tako da v njem prepozna določeno človečnost, vendar ne na podlagi njegovega priznanja krivde, temveč na podlagi ljubezni.²⁵ To je ključni dogodek v drami, ko žrtev odpusti svojemu krvniku – po tem, ko se vanj zaljubi – in s tem doseže tudi lastno izpolnitev oz. pomiritev, ki se sicer napoveduje že prej, ko je Kasandra kot prerokinja prikrajšana kot telesno, izpolnjeno bitje: »Vse, kar imam, je ime: / Aleksandra, princesa Troje. Vsi ljudje / nagovarjajo le moje ime, ne pa mene. / Krono, ne telesa. Princeso, ne žene ...« (Novak 2008: 62). Predvsem pa se napoveduje v pogovoru med Kasandro in Parisom, ko ga poskuša pre-

²⁴ Novak kot vire inspiracije za snovanje *Kasandre* omenja *Iliado*, Likofona, Ajshila, Williama Shakespeara, Seamusa Heaneyja, posebej pa izpostavlja Christo Wolf in Wislawo Szymborsko (Novak 2008: 590–600).

²⁵ To je ključni trenutek drame, ki ga različni interpreti razumejo na različne načine. Schuller meni, da gre za potrjevanje »kulturnega konstrukta ženske« (Schuller 2006: 156), zato se po njenem mnenju »Novaku pod njegovo intenco o srečni ljubezenski združitvi vriva pragmatičnost Kasandre kot arhetipske, nerazumljene misleče ženske« (Schuller 2001: 120). Vrečko pravi, da »Kasandrino telo in molk [...] vztrajata zunaj nasilnega, grškemu svetu tujega upanja, ki mu gledalec le stežka verjame« (Vrečko 2003: 204). Po drugi strani pa Taras Kermauner v Kasandrinem erosu vidi nekaj, kar nastane celo »kot posledica odrekanja želja, nagrada za samoomejevanje« (Kermauner 2001: 14).

govoriti, naj ne sprejme Menelajevega izziva, Paris pa smrt mirno sprejme in želi le, da bi Helena ne videla njegovega izmaličenega trupla – Kasandra pravi: »Paris, takega te ne poznam. Kot da bi / deček kar nenadoma odrasel ... Povej mi: / ali v ljubezni venomer pozabiš sebe?« (Novak 2008: 61).

Njene rane niso le rane posilstva in spolnega ponižanja ter smrti celotne družine, ki je neizogibna in za katero Kasandra že vseskozi ve, temveč tudi razkola v družini – Kasandro družina do konca zavrača kot »žensko«, »smrkljivo«, »trapo« itn. Kasandra skozi te notranje boje fizično propada in slednji tudi na njeni duševnosti puščajo vse globlje sledi.²⁶ Kasandra namreč ve, da njena družina/tradicija/Troja ne bo preživela. Še bolje od same Kasandre takšno vztrajanje v obličju niča izrazi drug pomemben Novakov lik, to je Helena: »Zame je prihodnost – brezizhodnost« (Novak 2008: 56). Končni obrat, ko žrtev odpusti morilcu in posiljevalcu, pomeni tudi prekinitev zvestobe družini in tudi zvestobe sebi ter poskus osebne izpolnitve skozi radikalno odprtje drugemu.²⁷ Novak posebej izpostavlja, da je takšno odprtje mogoče le skozi ljubezen, ki »v isti sapi pomeni skrajno ranljivost telesa in srca« (Novak 2008: 599–600).

Realno zgodovinsko osnovo ima ta Novakova drama kot »arhetipska prapodoba Sarajeva, Srebrenice, Groznega in drugih mest današnjega časa« (Novak 2008: 597), pri čemer Novak pravi, da Kasandra in Agamemnon pred obalo Peloponeza, ko je njuna skupna in življenjska pot skoraj končana, »doživita ljubezensko srečanje, v katerem spoznata, da sta drug drugemu edina

²⁶ Potem ko Priam in Kasandra v Trojo vrneta Hektorjevo in Parisovo truplo, se Kasandri prikaže Apolon in ji med drugim pravi: »Le poglej, kam te je pripeljal / tvoj upor: prezgodaj si postarana in suha / kakor smrt. Samo besede so te. Besede, / grde kakor pljunki« (Novak 2008: 85).

²⁷ Tako konec je lahko strukturno in psihološko gledano problematičen. Strukturno zato, ker »To ni več javna in s tem tragična Kasandra« (Vrečko 2003: 204), psihološko pa, ker »Kasandra postane 'prava ženska', najbolj svoja in srečna šele ob moškem [...] Prav ta pomiritev, ki se izrazi v njenem ljubezenskem združenju, je najšibkejši trenutek Novakove obdelave: Agamemnonova domnevna etična preobrazba je utemeljena zgolj v poplavi besed in enem samem dejanju: v osvoboditvi 'že svobodne' Kasandre« (Schuller 2006: 157, 155). Z vidika literarnodarvinistične analize problematičnost sprave med Kasandro in Agamemnomom, na katero opozarja Schuller, razumemo kot nezadostnost oz. nezmožnost nadomestitve pomena primarnih pred-simbolnih sorodstvenih vezi skozi dialoško, simbolno posredovano ljubezen.

preostala priložnost za počlovečenje« (Novak 2008: 598). S tem Novak dramo postavlja v kontekst eksistencialnega iskanja smisla – nečesa, kar nena-
zadnje išče tudi Antigona.²⁸

Smoletova *Antigona* je ob Cankarjevih *Hlapcih* najbrž najpogosteje kome-
tirano in interpretirano slovensko dramsko besedilo. K temu je po eni strani
pripomogla tematika, ki se je loteva, po drugi strani pa Smoletova izvirna
obdelava teme, ki je z estetskega vidika izredno učinkovita. Vendar nikakor ni
zanemarljivo tudi, da je drama vseskozi bodisi zaradi same teme neodvisno od
Smoleta bodisi zaradi vsebinskih posebnosti Smoletove adaptacije v kritiški
javnosti vzporejana s konkretnimi osebami in dogodki v slovenski družbe-
nopolitični zgodovini. Izpostaviti velja dvojje vzporejanj: Antigone in Jožeta
Pučnika²⁹ ter iskanje/nepokopanost Polinejka z iskanjem/nepokopanostjo po
drugi svetovni vojni pobitih domobrancev.

V ospredju odzivov, dilem in refleksij, ki v zvezi z izvorno uprizoritvijo na
Odru 57 ter vsemi nadaljnjimi iščejo historične vzporednice dramskemu doga-
janju, je do konca osemdesetih let vzporejanje Antigone z Jožetom Pučnikom.
Po eni strani je to razprava o *prisotnosti* ter *odsotnosti* Antigone, po drugi strani
pa razprava o Kreontovi osebnosti, ki je prikazana izrazito dvodelno, skorajda
shakespearjansko – razdeljena na zasebno, osebno plat in javno, politično plat,
pri čemer je tudi Kreont v teh razpravah dobil svojega realnega zgodovinskega
dvojnika.³⁰ Četudi je ta raven analize in interpretacije Antigone izredno zani-
miva in še zmeraj plodna – nenazadnje te dileme naslavlja Slavoj Žižek (2015:
34–73) v svoji *Antigoni* tako, da preigrava variacije reševanja Antigoninega
problema z ozirom na različne modele oblasti – jih na tem mestu puščam ob
strani in se posvečam drugi skupini interpretacij, ki vzporejajo Antigonino
iskanje brata z iskanjem po vojni ubitih domobrancev.³¹ Čeprav je to interpre-

²⁸ »Za neko misel vztrajno išče smisel.« (Smole 2009: 14).

²⁹ Taras Kermauner, Dane Zajc, Venio Taufer idr.

³⁰ To naj bi bil Boris Kraigher, tedanji predsednik slovenske vlade.

³¹ Dodati je treba, da ob interpretacijah, ki Antigono historično umeščajo, obstaja prav
toliko, če ne več takšnih, ki tako Polinejkov obstoj in smisel kot tudi Antigonino ravn-
nanje in njegov smisel razumejo abstraktno in nadčasovno: recimo večina interpre-
tacij Tarasa Kermaunerja in Janka Kosa. Zanimiva je zlasti Kosova interpretacija, ki
sledi kolokviju ob dvajseti obletnici prve uprizoritve Antigone in je bila objavljena
leta 1981 v *Sodobnosti*. Med drugim pravi, da mora, ker »je Antigona nosilec abso-

tacija, ki ima vir v razpravi *Smoletova Antigona*, ki jo je Tine Hribar leta 1989 ob avtorjevem šestdesetem jubileju in tridesetem jubileju *Antigone* objavil v *Novi reviji*,³² je formulacije, ki vsaj idejno utemeljujejo to interpretacijo, mogoče najti že pri nekaterih zgodnejših odzivih na dramo.³³

Smoletova gradnja drame je sintetična, njeno temeljno gibalno pa je iskanje Polinejka in pomen tega iskanja za različne dramske osebe,³⁴ kar pomeni, da se odmika od Sofoklovega vzorca, kjer je konflikt postavljen med državniški (človeški) in božanski red stvari. Temeljno dejanje, odločitev oz. dogodek v zgodbi je Antigonino iskanje/pokop brata. Posebnost Smoletove obdelave teme je, da Antigona v drami ne nastopa in da je to iskanje/pokop veskozi bralcu/gledalcu skrito, morda vidno³⁵ le Paževim očem, ki je edini nosilec Antigonine *ideje* po koncu drame. Onstran tega zgodba ostaja pretežno enaka kot pri Sofoklu, le da so karakterizacije likov drugačne,³⁶ s tem pa tudi motivacije za njihova ravnanja. V tem smislu je pomembna sprememba izvirne različice

lutnega, [...] ostati iz odrskega dogajanja ves čas odsotna« (Kos 1982: 886) zaključiti pa, da »se kot osrednji konflikt Antigone razkriva spor med absolutnim, ki s svojo posebno lučjo 'nič' vse, kar sestavlja konkretno človeško življenje, in konkretno relativnostjo tega življenja, ki se mu ravno takšna 'bit' kaže v odsevu lastne ničnosti kot najčistejši 'nič' vsega, kar je« (Kos 1981: 886).

³² Slovenska politična emigracija se je že leta 1952 prepoznala v Polinejkovi usodi, vendar na Slovenskem emigracijski tisk ni bil dostopen in do konca osemdesetih let ta identifikacija ni bila vzpostavljena, četudi je bil tak že odziv v zamejstvu (Trst) Jožeta Peterlina na režijo Mileta Koruna leta 1971 – res pa je, da gre tukaj za odziv na konkretno postavitev drame, ne na dramski tekst kot tak.

³³ Med drugim Marjan Dolgan (1986) pravi: »Antigona torej najde Polinejka, ga pokoplje in postane zgled za druge, ki ne verjamejo več zlagani resnici oblastnikov« (Smole 2009: 631). Podobno Aleksander Zorn (1983) pri katerem pa je že slutiti aktualizacijo sporočila drame: »Njeno iskanje in pokop Polinejka njen upor ukazu, dobiva tako široke razsežnosti in tako veliko moč, da more zamajati totalitarnost državne postave« (Zorn 1982: 4).

³⁴ To značilnost dramske strukture *Antigone* je prva opazila Maria Bobrownicka: »Idea se tu razodeva samo na način, kako je družbeno in individualno sprejeta, ni pa neposredno artikulirana« (Bobrownicka 1988: 191).

³⁵ Interpretacija Evalda Korena pravi celo, da Antigona Polinejka sploh ni našla in je Paževo »videnje« izmišljeno (Koren 1981: 30, 33).

³⁶ Adrian Lah jih natančno označi takole: Kreont = funkcionalizem; Tejrezias = praktičizem; Hajmon = hedonizem; Antigona = idealizem. (Lah 1996: 422).

zgodbe, ki jo Smole morda prevzema od Anouilha, to je Kreontova pripravljenost, da spregleda Antigonin prekršek, če se le zanj ne razve – če torej ne postane javen. Antigona ponudbe ne sprejme – iskanje in pokop morata biti javna, sicer nimata smisla, kar Antigono nazadnje vodi v smrt.³⁷

Literarnodarvinistična analiza

Vzemimo najsplošnejšo pripovedno shemo socialnih interakcij v obeh dramah: v obeh primerih imamo ženska lika, ki ju družba – in ni zanemarljivo, da gre predvsem za njuni družini – sprva zavrača. In tudi zavrača ju zaradi podobnih dejanj, predvsem zaradi njunega neomajnega opominjanja skupnosti na njene meje, na njene razpoke, napake. Antigonino iskanje Polinejka je grožnja določnemu družbenemu redu (miru!) na enak način kot Kasandrine prerokbe. Obe junakinji se borita za svoj glas, kot bi rekel Novak, in ga nazadnje dosežeta, toda na povsem drugačna načina: Antigona skozi neomajno vztrajanje, Kasandra skozi spremembo mišljenja in odpuščanje.

Antigonina odločitev, ki zaznamuje njeno usodo, je, da se bo uprla Kreontovi vladarski zapovedi in poiskala ter pokopala Polinejkovo truplo. Če je to dejanje mogoče razumeti kot »poziv k pieteti do (vseh) mrtvih in torej poziv k spravi« (Hribar 1996: 121), kot ga definira Spomenka Hribar,³⁸ je temeljno vprašanje literarnodarvinistične analize te drame, kako pridemo od zavračanja Antigoninega ravnanja s strani skupnosti do razumevanja tega istega ravnanja kot prosocialnega. Imamo torej ravnanje posameznice, ki v imenu višjih vrednot izvirajočih iz ljubezni do brata in »rodbinske časti« (Smole 2009: 41) stori dejanje, zaradi katerega jo družba³⁹ zavrne, vendar to dejanje obenem pomeni tudi nujni korak za pomiritev razpok v družbi sami, ki se jih slednja morda niti ne zaveda, ter Antigonino smrt.

³⁷ Interpreti so uspešnost takšne pomiritve ocenili različno: Hribar na primer pravi: »[Paž in Antigona] zakrmeta tragiko, ki pa ni rešljiva; tragika pri Smoletu se torej kaže kot nekaj v bistvu zgodovinskega, ne pa kot nekaj usodnega ...« (Hribar 1982: 8–11); drugače Kos: »V Smoletovi drami je smrt [...] potrditev moči absolutnega nad relativnim, 'biti' nad slehernim 'bivajočim'« (Kos 1981: 887).

³⁸ Pa tudi Tine Hribar in Drago Jančar ter morda Jože Peterlin idr.

³⁹ Pri Smoletu je to izrazito stališče družbe kot take – Kreont deluje s smrtonosno neizprosnoščjo šele, ko mu to narekuje ljudstvo.

Z darvinističnega vidika je Antigonino ravnanje, da pokoplje brata, prosojalno, saj je posledica temeljnih človeških psihofizičnih značilnosti – čustvena bližina in povezanost sorodnikov. Na socialni ali celo politični ravni – ki jo zastopajo Tejrezias, Kreont in predvsem ključni aktant drame,⁴⁰ ki je tako kot Antigona *odsoten* z odra, to je ljudstvo – pa je Antigonino ravnanje najprej prepoznano kot nesodelovalno, tekmovalno in individualistično. Kreont in Tejrezias Ismeno in Antigono opozarjata in obtožujeta rušenja miru in reda, ki ga ljudstvo zahteva in potrebuje po bratomorni vojni, predvsem pa Tejrezias in Kreont ugotavljata, da je nemir, ki ga povzroča njuno iskanje Polinejka, stvar njune duševnosti. S tega vidika je razumljiva zahteva ljudstva/Kreonta po kaznovanju prestopnikov, torej tistih, ki ta socialni red in mir rušijo. A mir in državniški red, ki ju zagotavlja Kreont s svojim zakonom, sta le navidezna, če obstaja nemir, ki ga poganja najtesnejša čustvena vez med sorodniki, ki na globlji, evolucijski ravni pomeni mehanizem vzdrževanja socialne kohezivnosti.

Po drugi strani pa je, če razlikujemo politični in evolucijski vidik socialnosti, nekoliko razumljivejše dejstvo, da ljudstvo zavestno zahteva kaznovanje Polinejka še po smrti, saj v skladu z Dunbarjevimi ugotovitvami emotivna vez kot temelj socialne kohezivnosti pojenja obratno sorazmerno s številom pripadnikov skupnosti. Prav zato je z literarnodarvinističnega vidika najzanimivejša interpretacija Smoletove *Antigone* tista, ki v iskanju Polinejka vidi usodo po drugi svetovni vojni pobitih domobrancev. Antigonin problem – nemir, ki ga sproža nepokopano bratovo truplo⁴¹ – v okviru takšne interpretacije ni le njen, temveč ga občuti množica sorodnikov ubitih domobrancev, zaradi česar lahko postane tudi politični problem. Strategija vzpostavljanja družbenega reda, ki jo zagovarja Tejrezias, to je ignoranca v smislu *Polinejka ni*, v tem primeru ne deluje. Enak razlog botruje temu, da tudi skrivni pokop kot strategija ne deluje. Tretja rešitev, ki je prisotna v *Antigoni*, je seveda uboj Paža, to je dokončna odstranitev vseh, ki bi lahko občutili notranji nemir, individualno silo, ki bi lahko prerasla v družbeni problem. Toda ta rešitev je že na sebi protislovna, saj zagotavlja prav obratno, to je nadaljevanje družbene zareze v neskončnost. Četrta rešitev je javni pokop, to je sledeč interpretaciji Spomenke Hribar

⁴⁰ Ljudstvo je ključno zato, ker od Kreonta zahteva, da se Polinejka ne pokoplje, s čimer povzroči Antigonino in Ismenino iskanje Polinejka.

⁴¹ Vojne travme, ki povzročajo stres, lahko po najnovejših mikrobioloških dognanjih na podlagi epigenetskega sistema dedovanja vplivajo celo na potomce travmatiziranih oseb. Glej na primer Skinner 2014, Kellermann 2011.

simbolno dejanje sprave. Ključno vprašanje te interpretacije in nazadnje uspešnosti reševanja dejanske zgodovinske krivice na enak način pa je, ali deluje. Odgovor nanj je zahteven in morda še zmeraj odprt, saj že sam problem združuje dvoje: osebno duševno čustveno vez, ki zahteva pomiritev na individualni ravni, ter javno, politično dejanje, ki je utemeljeno na državnih zakonih, ne na individualnih čustvih.

Kasandrino ravnanje, to je ljubezen in odpuščanje, ki ju nameni Agamemnonu, je spravno in naj bi omogočilo pomiritev, ki pa je sedaj povsem notranja, zasebna in osebna, medtem ko na socialni ravni nosi nujno tudi razdiralne, tekmovalne posledice, v kolikor je to že tudi boj za Agamemnonovo naklonjenost, predvsem pa sprememba pripadnosti oblastni strukturi. Imamo torej ravnanje travmatizirane posameznice, ki se želi krivcu za vojne grozote maščevati (laže mu, da mu je Klitajmestra odpustila), a mu nazadnje zaradi ljubezni odpusti, s tem pa se odvrne od svoje družine in svoje tradicije ter tudi svoje identitete, da bi ustvarila novo, s katero bi lahko pre-živela.

Ravnanje junakinj je z evolucijskega vidika torej bodisi prosocialno bodisi tekmovalno, medtem ko lahko družba to ravnanje bodisi sprejme z naklonjenostjo bodisi odporom. Posebej pomembna je možnost in nujnost kaznovanja protisocialnega obnašanja. To je ključni vidika socialnega nadzora. Od tod vzgib večine, da odstrani odstopajočo posameznico v obeh obravnavanih dramah. A za literarnodarvinsitično analizo ni pomembna zgolj ugotovitev, katera evolucijska težnja je v ozadju razvoja določenih vrst človeškega obnašanja (v našem primeru konformizma), temveč predvsem, kako je ta težnja konkretno motivirana oz. osmišljena.

Novakova Kasandra je kompleksnejši literarni lik od Smoletove Antigone, saj premore dvom in spremembo prepričanja.⁴² Zato bi bilo morda smotrno primerjati Kasandro in Ismeno, ki podleže družbenemu pritisku, vendar je Ismenin obrat v konformizem že vselej pričakovan, in sicer zaradi njenih osebnostnih lastnosti (kot Kreontu je tudi njej mar, kaj misli ljudstvo), medtem ko Kasandrin obrat do zadnjega ni pričakovan, se pa nakazuje. Novak se zaveda pomena Kasandrinega dejanja v določenem zgodovinskem trenutku – drama

⁴² Hekaba pravi, da »jo je deset let vojne in obleganja / čisto spremenilo« (Novak 2008: 61).

je napisana kot odziv na grozote balkanskih vojn –, ko je dejanje posiljene ženske, ki so ji ubili vso družino, da odpusti morilcu in posiljevalcu, še popolnoma živ problem. Zato je Novakova gradnja dramskega dejanja bistveno drugačna od Smoletove in ima tudi drugačen učinek.

Odrpta dramska forma Novaku omogoča, da prikaže snovanje Kasandrine usode v vseh trenutkih, ko se lomi, četudi so časovno oddaljeni več kot desetletje, pri čemer ostaja njena lastna volja neuslišana, in sicer vse do končnega obrata in s tem izpolnitve mita, Agamemnonove in Kasandrine smrti. A Kasandra se ne počuti kot žrtev. Ko s Priamom na vozovih skozi danajsko vojsko peljeta Parisovo in Hektorjevo truplo, se ji v preobleki vojaka približa Apolon in pravi: »Kriv je tisti, ki je nižji. Le bogovi, / ki smo nad vsemi, ne poznamo sence krivde. / Ženska, ti si kriva. Kriva pred vsemi moškimi. / Kriva pred svojim očetom. Kriva pred vsem svetom. / Kriva pred bogovi. Kriva pred menoj ...« (Novak 2008: 82).

Na te obtožbe, ki se očitno ne tičejo samo Kasandre, temveč gre za opis zgodovinskega položaja žensk, še posebej žensk med vojno, Kasandra odgovori takole: »Če bi vedela, kaj se bo zgodilo, / Bi pustila, da me vzameš z mučno silo. / Ne pustim pa, da mi po desetih letih / groze tveziš, da sem kriva jaz! Kriv si ti!« (Novak 2008: 82)

Novak v *zagovoru* svoje *Kasandre* opozarja na *Kasandro* Christe Wolf, ki se v imenu svetle prihodnosti odpove svojemu preživetju in preživetju svojih otrok.⁴³ Njegova junakinja svoje dostojanstvo ohranja podobno, skozi samozanikanje, askezo, osamitev, vendar se svoji uporni drži nazadnje odpove: »Le ene stvari nisem videla: tvojega srca. / Le ene stvari nisem vedela: da imam tudi jaz srce ...« (Novak 2008: 143–144). Svojemu dostojanstvu se odreče, da lahko doseže izpolnitev in srečo. S tem se odreče svoji identiteti prerokinje in prevzame identiteto žene, ki pa, kot pravi Apolon, izgubi preroški dar.

⁴³ »*Kasandra* Christe Wolf torej ne sledi Eneju pri njegovi rešilni poti iz razrušene Troje, ker se zaveda, da ga kmalu čaka zgodovinska naloga utemeljitve nove skupnosti in da v njegovi bodoči družbeni vlogi – vlogi junaka – ni prostora za ljubezen. Psihološka motivacije njunega slovesa in Kasandrine zavestne odločitve za smrt (torej za samomor) se mi zdi problematična: nemogoče je, da bi mati dveh otrok ne izkoristila možnosti rešitve – če ne zase, pa vsaj za oba otroka« (Novak: 2008 597).

Obe junakinji, četudi se načina njune dramske karakterizacije pri Smoletu in Novaku razlikujeta, povezuje nekaj ključnih kognitivnih mehanizmov, ki so vključeni v njuno ravnanje. Prvi in najpomembnejši je ljubezen do družinskega člana. Evolucijsko gledano je to bližina, ki omogoča najtesnejšo čustveno vez, ki z oddaljenostjo od družinskega jedra in večanjem Dunbarjevega števila postopoma pojenja. Čustvena vez med Antigono in Polinejkom ter Kasandro in Priamom pri obeh pomeni prvotno, njuno lastno subjektivno voljo presega-jočo vrednoto. To pomeni, da ta čustvena vez zanju obstaja pred refleksijo o tem, kaj je prav ali kaj ne v konkretnih okoliščinah, kar se v Antigoni izrazi kot tisto presežno, abstraktno in večno, v Kasandri pa kot bistvena osebna lastnost junakinje, da jo skrbi za njeno družino, zaradi česar se zanjo žrtvuje skozi samozanikanje. Kasandrina skrb ima točen vsebinski vir, to so njene preošeke sposobnosti, ki imajo – podobno kot Antigonino iskanje – transcendentni smisel, ki ga v literarnodarvinističnem smislu razumemo kot predzavedno, utelešeno vednost.⁴⁴ Uničenje prve, predzavedne polovice te čustvene enačbe pri obeh povzroči stisko, ki je sprva ne kanalizirata v delovanje. Njuno delovanje je šele sproženo, katalizirano skozi ravnanje (nekoga) drugega, ki v obeh primerih pomeni oblast.⁴⁵

Prvotno telesno občutenje literarnih likov je torej zamenjano s simbolnim redom (zakon moči, oblasti, države), ki svoj pomen v celoti črpa iz neke vrste družbene pogodbe, ki določa, kaj je v konkretnih okoliščinah prav in kaj ne. Sledeč Carrollovi literarnodarvinistični teoriji je ta vrsta premišljevanja že literarizirano oz. pripovedno.⁴⁶ To pomeni, da lahko obe junakinji svoja občutja

⁴⁴ Zanimivo je, da je s čustveno empatičnim jedrom prosocialnega vedenja kulturno-zgodovinsko povezana zlasti podoba ženske, ki je tudi v starogrškem svetu asociirana s temnim, zemeljskim, afektivnim in telesnim. Na to v zvezi s Kasandro opozarja Janez Vrečko: »Kasandra je svoje telo device zapisala Ateninemu svetišču in s tem opozorila, da je prav telo osrednja ranljiva točka antične ženske« (Vrečko 2003: 198).

⁴⁵ Prostor mi ne dopušča, da bi se tukaj spustil v podrobnejšo analizo narave oblasti v obeh dramah, naj le opozorim, da sta si Agamemnon in Kreont pri Novaku in Smoletu zelo podobna, saj pri obeh prepoznamo človeško, osebno plat in državniško, oblastno plat, ki sicer ne prihajata v pravi shakespearejanski konflikt, a ju tudi ni mogoče zreducirati bodisi na eno bodisi drugo.

⁴⁶ Pri Carrollu pojem literatura pomeni pravzaprav pripoved in ko govori o evolucijskih funkcijah literature, govori v resnici o evolucijskih, kognitivnih in socialnih funkcijah pripovedovanja zgodb.

prevedeta v družbeno smiselna ravnanja le tako, da jih opomenita na simbolni ravni – nujen je torej obstoj *jaza*, ki opravlja funkcijo implicitnega pripovedovalca. Od tod pomen Antigoninega sklicevanja na tisto, kar interpreti razumejo kot notranjo nujnost, nepisane zakone ali bit, medtem ko v *Kasandri* to strukturno mesto zasedajo bogovi, prerokbe in sanje. V skladu s Carrollovo teorijo so vse to strategije osmislitve čustvenih vezi in na njih temelječih socialnih struktur. S tega vidika konflikt v *Antigoni* nastane, ko oblast Antigonine legitimacije ne sprejme, in sicer zato, ker Kreont ne *občuti* enakih čustvenih vezi. V *Kasandri* pa je dramski konflikt obrnjen navznoter: temeljno vprašanje drame pa se glasi, ali Kasandri zares uspe porušiti stari red, temelječ na sorodstveni bližini in čustvenih vezeh (bratovski, starševski ljubezni), zamenjati z novim, ki temelji na erotični ljubezni.

Antigonina sestrška ljubezen je nezavedni temelj ne le njene identitete, temveč zlasti njenega socialnega sveta. Če bi ostala zgolj pri tem, bi ji najbrž skrivni pokop brata bil dovolj, a Antigoni gre za več, za smisel pokopa kot takega. V sferi simbolnega reda takšno ravnanje zahteva obred,⁴⁷ ki bi obnovil notranji smisel Antigoninega iskanja in pokopa Polinejka na višji ravni. To bi pomenilo povrnitev v stanje prek konfliktom, ne pa njegovo premostitev. Antigona ne išče premostitve, ampak povrnitev duševnega miru – smisla neke misli. Pomen neomajnosti njene subjektivne moči, je zapiranje vrzeli, ki v svetu simbolne govorice ne more biti zaprta, ampak jo lahko zapre le iracionalno za-upanje. Družbena uspešnost njene akcije je nazadnje odvisna od tega, ali so tudi drugi pripadniki skupnosti, v kateri živi, sposobni radikalne duševne odprtosti za iracionalno: za empatijo, ki je ne ovira simbolni red govorice.⁴⁸ Pogoj uspešnosti njenega dejanja je, da je raven t. i. vmesnih ciljev oz. neposredne motivacije ljudi odprta za iracionalno, predvsem pa mora biti, skupnost kot celota odprta za takšne motivacije – biti mora sposobna odriniti logiko zakona in logiko besede ter prisluhniti prvotnejšim vzgibom človeške socialnosti. Skratka, Antigonino dejanje se udejanji kot obred, če lahko simbolno

⁴⁷ Spomenka Hribar to imenuje »košček zadoščenja za svojega mrliča« (Hribar 1996: 124).

⁴⁸ S tega vidika ima Kermauner prav, ko pravi, da je »Smole v pravem pomenu besede družbeno in moralno angažiran« (Kermauner 1968: 163). Ker ljudstvo Antigonino ravnanje zavrne – kar razumemo kot kaznovanje nesodelovalcev –, je ključno, da Paž preživi. Samo tako je ritual uspešen in akcija ni zaman.

dejanje vzbudi čustveno empatijo⁴⁹ pri drugem (iracionalna navezanost Paža na Antigono), a ker je dejanje za drugega simbolno in abstraktno, je za uspeh obreda potrebna posebna senzibilnost drugega (Paža), ki v primeru *Antigone* morda izvira iz Paževega občudovanja Antigone.

Kasandra ne išče vrnitve, ker ve, da ni mogoča, da je Troja dobesedno padla in da njo samo čaka smrt. *Kasandra* je v tem smislu mnogo bolj nihilistično besedilo.⁵⁰ Ne vsebuje vere v možnost uspešnosti rituala, ki bi obnovil na sorodstvenih vezeh in čustveni bližini temelječ socialni red.⁵¹ Simbolna govorica je ta red docela razdrla, posilila in pobila, in sicer ne le navzven, temveč tudi navznoter.⁵² Kasandra je skozi posilstvo (Apolonovo simbolno in dejansko Malega Ajaksa) notranje odtujena od lastnega telesa, lastnih čutov in empatije, ki bi ji lahko omogočala izpolnitev.⁵³ Z literarnodarvinističnega vidika Kasandra ne more osmisliti svojega trpljenja niti skozi vero v predzavedne niti transcendentne temelje lastne biti, temveč lahko bodisi absurdno vztraja bodisi uničene telesne vzvode vzpostavljanja zaupanja do drugega nadomesti z novimi. V izvornem antičnem mitu se zgodi prvo, pri Novaku pa drugo, saj se zaljubi v Agamemnona. Kasandra in Agamemnon se zbližata skozi pogovor.⁵⁴ Medtem ko se izkaže, da je Agamemnon že od njunega prvega srečanja

⁴⁹ Kognitivna empatija pomeni sposobnost prepoznave čustev (tudi želja, namer in ciljev) drugega (privzemanje perspektive), po drugi strani pa čustvena empatija pomeni občutiti enako čustvo, kot ga čuti drugi (čustvena vpletenost).

⁵⁰ Kermauner primerja *Antigono z Otrokoma reke* Daneta Zajca in *Samorogom* Gregorja Strniše in ugotavlja, da je Smole najmanj nihilističen med njimi, saj »pomeni Smoletu nihilizem nekaj slabega« (Kermauner 1968: 159).

⁵¹ Kasandra v pogovoru z Ateno pravi: »Ne sprenevedaj se pred mano! Jaz poznam skrivnosti, / ki jih ti skrivaš, boginja modrosti: / padec Troje je začetek konca! Konca / časa! Konca vaše večnosti, bogovi! / Konca kozmosa, ki mu vladate bogovi!« (Novak 2008: 112).

⁵² »MALI AJAKS: Ti ne razumeš: če hočeš zares / poraziti sovražnika, mu moraš pofukati ženske, / predvsem kraljice in kraljične! Všpricati v njihove / pičke svoje seme, zastрупiti vodnjak, / kakor pes zaznamovati tuji rod / do sedmega kolena, da si več ne opomore!« (Novak 2008: 100)

⁵³ Agamemnonu pravi: »Ne. Ti si moški. In to ne kakršenkoli / moški, ampak zmagovalec. / Zato ne veš, / kako se počuti poraženec. Poraženka. / Posiljena ženska. Vse je razdejano, na smrt / odprto, da tega brezna v sebi na noben način / ne morem več zatisniti ...« (Novak 2008: 138)

⁵⁴ Z literarnodarvinističnega vidika – in upoštevajoč travmatično uničenje čustvene

zaljubljen v Kasandro,⁵⁵ njena empatija ni čustvena, temveč kognitivna, saj zaradi travmatiziranosti ni zmožna soobčutenja z drugim. Ne gre torej za to, da bi občutila enako zaljubljenost, kot jo občuti Agamemnon, ampak za to, da ji slednji skozi dialog uspešno prikaže drugo plat zgodbe, da se je sposobna postaviti v njegovo kožo.

Medtem ko Antigonin model doseganja sprave (z literarnodarivnističnega vidika) potrebuje na ravni neposrednih motivacij oz. legitimacij delovanja dopuščanje iracionalnega znotraj simbolnega – *jaz* mora sprejeti obstoj iracionalnega temelja lastne biti –, Kasandrin model ne predvideva možnosti kolektivne sprave, povrnitve starega socialnega reda in njegove legitimacije niti skozi iracionalno, božansko intervencijo. Sprava je mogoča le med dvema posameznikoma, in sicer tako, da se oba⁵⁶ odpovesta naravni, družinsko rodovni utemeljitvi obstoja ter privzameta eros kot temelj človeške (socialne) biti. Sprava v tem smislu pomeni individualno odpuščanje, temelječe na ljubezni, ki zaradi narave te socialne vezi ne more biti kolektivna. Erotična ljubezen je z literarnodarvinističnega vidika namreč vmesni cilj, ki ne vzpodbuja socialnosti, temveč razmnoževanje – vzpostavlja vez med človekoma, ki je zaradi svoje intenzivnosti lahko tudi socialno destruktivna. Novak razume eros kot radikalno odprtost za drugega (empatičnost!), ki obenem pomeni tudi skrajno ranljivost, oboje pa omogoča transfer, v katerem erotična ljubezen nadomesti sorodstvene vezi.

plati Kasandrine identitete – je simbolna govorica edina logična pot do preseganja travme.

⁵⁵ Končna sprava v *Kasandri* temelji tudi na možnosti Agamemnonove duševne/etične spremembe, vendar dejstvo, da je v Kasandro že vseskozi zaljubljen, kaže, da se morda ni spremenil, temveč le, da je sposoben vzdrževati dvoje različnih identitet – vladarske in zasebne –, kot je to pravzaprav značilno tudi za Smoletovega Kreonta.

⁵⁶ Agamemnonova duševna/etična preobrazba naj bi bila formalno enaka Kasandri. Tudi on se odpove na družinskih vezeh temelječi skupnosti, novo pa utemeljuje na erosu. A za razliko od Kasandre bi za Agamemnona bilo mogoče trditi, da je v ozadju njegove odločitve še zmeraj stari patriarhalni red stvari, medtem ko je Kasandrina odločitev docela subjektivna. Vprašljivo je namreč, če se Agamemnon zavesno odpove svoji vladarski funkciji, kar bi takšne vrste duševne/etične spremembe vendarle pogojevala. Morda je mogoče Agamemnonovo spremembo opaziti v njegovi nepazljivosti med vračanjem v palačo, ki je posledica Kasandrine laži, da bo doma lepo sprejet in da so stare zamere pozabljene, a ta sprememba je vendarle nehotena in nezavedna, predvsem pa nereflektirana, medtem ko je Kasandrina sprememba zavestna in namerna.

Dva načina doseganja sprave se nazadnje izkažeta za sorodni, vendar obenem nezdržljivi možnosti premagovanja osebnih/družbenih razpok. Možnost, ki jo izpostavlja Smole, opozarja na potrebo po prenosu iracionalnih, čustvenih temeljev socialne povezanosti na simbolno raven, ki se lahko zgodi le skozi javni obred. To možnost omejujejo meje kognitivnih mehanizmov, ki so v ozadju takšnega mišljenja, še posebej meja delovanja sorodstvenih vezi, ki jih je sicer mogoče tako ali drugače abstrahirat v idejo, toda prav s tem izgubijo svojo dejansko moč.⁵⁷ Po drugi strani pa možnost, ki jo upesnjuje Novak, ne omogoča kolektivne sprave, ker je njegova podoba vojne popolno razdejanje/socialnih, človeških vezi, pa tudi identitete posameznika. Pomiritev je v Kasandri mogoča le na individualni ravni, in sicer skozi dialoško, simbolno posredovan transfer, v katerem erotična ljubezen zamenja sestrsko, sorodstveno vez.⁵⁸ Toda tovrstna pomiritev je obenem tudi preseganje – Kasandra in Agamemnon sta nazadnje presežena, nista več prerokinja in vladar, temveč ženska in moški. Zato je njuna zveza nazadnje socialno razdiralna sila, ki se lahko konča le tragično.

Taras Kermauner v Novakovi drami vidi kontinuiteto, podobno tisti, ki jo zagotavlja Antigoin javni pokop in jo uteleša Paž. Branje in uprizarjanje (gledanje) Novakove *Kasandre* v skladu s Kermaunerjevo interpretacijo zagotavlja možnost kolektivne sprave, ki jo namesto sakralnega/državnega obreda (javni pokop) uveljavlja umetniški, gledališki obred. Z literarnodarvinističnega vidika je takšna interpretacija ustrezna le, če temelji na sposobnosti bralčeve/gledalčeve kognitivne empatije z junakinjo drame. Osrednje vprašanje učinkovanja drame zato je, ali se lahko bralci in gledalci Novakove *Kasandre* postavijo v njeno kožo; ali pustijo, da jih Agamemnon zapelje. Ker je njegovo zapeljevanje

⁵⁷ Podobno ugotavlja Kermauner v analizi Novakove *Kasandre*: »Smoletova Antigona ne potrebuje drugega, le drugost, kar je premalo, preabstraktno« (Kermauner 2001: 14).

⁵⁸ Podobno razliko med Smoletovo *Antigono* in Novakovo *Kasandro* izpostavi Kermauner: »Kasandri manjka tista razsežnost Antigone, ki veruje, da stik z drugostjo ni le trenutek (momentanizem), ki je nujno v času poražen; v Antigoni ostaja živ Paž, Paž bo vzpostavil kontinuiteto, ki ni le trenutni izbruh smisla« (Kermauner 2001: 14). Je pa treba dodati, da Kermauner ta eros razume kot »intimno erotično ljubezen«, ki je »močnejša od družbe, zgodovine, rodu, celo družin« (Kermauner 2001: 14), medtem ko ga sam razumem kot simbolno posredovanega, in sicer po analogiji z Damasijevim razlikovanjem med čustvi in občutki, pri čemer razumem družinske vezi analogno damasijevskim čustvom in erotično ljubezen analogno damasijevskim občutkom.

uspešno šele na podlagi poprejšnjega porušenja sestrskе ljubezni (družinskih vezi), ki utemeljujejo Kasandrino socialno pripadnost in izvorno identiteto, bi najbrž tudi bralec ali gledalec potreboval nekaj takšnega, ali pa vsaj razumevanje pomena porušenega čustvenega socialnega temelja lastne identitete. Zato se zdi, da navkljub Kermaunerjevi drugačni domnevi, Novakova *Kassandra* ne učinkuje kot sredstvo doseganja kolektivne sprave – ne vzpostavlja skupne identitete množice posameznikov –, lahko pa deluje kot katalizator osebne izpolnitve/katarze.

Sklep

Antigonino in Kasandrino ravnanje je mogoče razumeti tudi z literarnodarvinističnega vidika, ki vlogo človeškega načina mišljenja, usodno zaznamovanega s simbolno govorico, obenem pa pogojenega tudi s predsimbolnimi mehanizmi vzdrževanja družbene kohezivnosti, vidi v prosocialnosti. S tega vidika je smisel literature osmišljanje in poenotenje raznoterih kognitivnih mehanizmov. To se dogaja skozi strukturo pripovedi, kjer »jaz« opravlja funkcijo implicitnega pripovedovalca, druge kognitivne funkcije (čustvanje, empatija, logično sklepanje, spominjanje načrtovanje itn.) pa pomenijo način pripovedovanja/razmišljanja, medtem ko vsebino pomenijo vsakokratni t. i. Carrollovi vmesni cilji/namere, to so konkretne motivacije ljudi za neko ravnanje.

Na takšni teoretski podlagi kot temeljni vir napetosti v obeh obravnavanih dramah prepoznam nezavedne čustvene vezi med sorodniki, ki jih vsaka od junakinj drugače konceptualizira. Pri *Antigoni* je pomembna zavest o nujnosti simbolne, ritualizirane afirmacije veljavnosti družbenega reda, ki stoji na prav takšnem, iracionalnem, utelešenem in sorodstvenem temelju. Tudi Novakova *Kassandra* mestoma upa na možnost takšne rešitve – da Troja vendarle ne bi padla –, a obenem ve, da je to nemogoče, da se usode ne da spremeniti. Kar ji ostane, je tukaj iz zdaj vsakega posameznega trenutka. Toda tik preden se ti trenutki iztečejo, se zgodi ljubezensko srečanje, ki v Novakovem pesniškem horizontu ni le možno, temveč nujno. To srečanje temelji na erosu, ne na sorodstveni bližini, medtem ko je pogoj možnosti vzpostavitve erosa v *Kasandri* dialog, torej sfera simbolnega, ki ljubezen posreduje skozi kognitivno empatijo.

Literatura

- ARBIB, MICHAEL, 2002: The Mirror System, Imitation and the Evolution of Language. V: Kerstin Dautenhahn in Chrystopher L. Nehaniv (ur.): *Imitation in Animals and Artifacts*. Cambridge: MIT Press. Str. 229–280.
- ARMSTRONG, PAUL BUCK, 2015: *Kako se literatura igra z možgani? Nevroznanost umetnosti in branja*. Ljubljana: ZZFF.
- BOBROWNICKA, MARIA, 1988: Prev. Igor Žunkovič. Problemi strukture Smoletove 'Antigone.' *Obdobja* 8, str. 187–191.
- DE WAAL, FRANS, 2014: Natural Normativity: The 'Is' and 'Ought' of Animal Behavior. *Behaviour* 151, str. 185–204.
- DE WAAL, FRANS in SUCHAK, MALINI, 2010: Prosocial Primates: Selfish and Unselfish Motivations. *Philosophical Transactions of the Royal Society* 356, str. 2711–2722.
- DEHAENE, STANISLAS in COHEN, LAURENT, 2011: The Unique Role of the Visual Word Form Area in Reading. *Trends in Cognitive Sciences* 6, str. 254–262.
- DUNBAR, ROBIN IAN MCDONALD, 1993: Coevolution of Neocortical Size, Group Size and Language in Humans. *Behavioral and Brain Sciences* 16, št. 4, str. 681–694.
- DUNBAR, ROBIN IAN MCDONALD, 1998: The Social Brain Hypothesis. *Evolutionary Anthropology* 6, št. 5, str. 178–190.
- KELLERMANN, NATAN, 2011: Geerbtes Trauma: Die Konzeptualisierung der trans-generationalen Weitergabe von Traumata. V: José Brunner in Nathalie Zajde (ur.): *Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte*. Tel Aviv: Wallstein Verlag. Str. 137–160.
- KERMAUNER, TARAS, 2001: Eros kot absolutni smisel. V: Boris A. Novak: *Kassandra* (Gledališki list). Ljubljana: SNG Drama. Str. 12–14.
- KERMAUNER, TARAS, 1968: *Trojni ples smrti*. Ljubljana: DZS.
- KOS, JANKO, 1981: Miscellanea. *Sodobnost* 29, št. 10, str. 883–887.
- LAH, ADRIAN, 1996: *Slovenska književnost*. Ljubljana: CZS.
- HRIBAR, SPOMENKA, 1996: Pieteta in manipulacija. V: Ivo Svetina (ur.): *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija. Str. 121–16.
- HRIBAR, TINE, 1989: Smoletova Antigona. Ob šestdesetletnici avtorja in tridesetletnici drame. *Nova revija* 92, str. 1590–1605.
- HRIBAR, TINE, 1982: Onstran tragedije. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*, št. 3, str. 8–11.
- KOREN, EVALD, 1981: Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel. *Primerjalna književnost* 4, št. 1, str. 29–34.

- LAMB, MARION in EVA JABLONKA, 2014: *Evolution in Four Dimensions*. Cambridge: MIT Press.
- NOVAK, BORIS A., 2008: *Dramski triptih*. Maribor: Litera.
- NOVAK, BORIS A., 1998: Mit in resničnost. *Nova revija/Ampak* 194–195, št.17, str. 2–6.
- PINKER, STEVEN, 2002: *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. London: The Penguin Press.
- SCHULLER, ALEKSANDRA, 2006: *Ženske dramske osebe in ženska bivanjska perspektiva v drami: Doktorska disertacija*. Ljubljana: FF UL.
- SKINNER, MICHAEL K., 2014: Environmental Stress and Epigenetic Transgenerational Inheritance. *BMC Medicine* 12, str. 1–5.
- SMOLE, DOMINIK, 2009: *Zbrano delo 2: Dramski spisi I Antigona*. Ljubljana: Založba ZRC.
- TOMC, GREGOR, 2000: *Šesti čut*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- VREČKO, JANEZ, 2003: *Kassandra* Borisa A. Novaka in preroštvo. *Poligrafi* 31–32, št. 8, str. 191–205.
- ZORN, ALEKSANDER, 1982: Antigona – smisel iskanja, iskanje smisla. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*, št. 3, str 3–8.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, 2015: *Antigona*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽUNKOVIČ, IGOR, 2018: *Evolucija in literatura: literarni darvinizem v precepu literarne vede*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Genealogija vsakdanjosti: slovenska poezija v tranziciji

ALEN ŠIRCA

V TEJ RAZPRAVI BOM SKUŠAL POKAZATI, da je slovenska poezija v začetku devetdesetih let, zlasti pri pesnikih, ki so šele začeli objavljati, izkazuje nekakšno dihotomijo med literarno dediščino modernizma in novo poetiko, ki se je tej dediščini začela upirati.¹ Ta dihotomija seveda nima funkcije kake stroge binarne opozicije, ki bi do potankosti opredeljevala vsak pesniški tekst, ki je v tem času nastal, ampak gre bolj za poskus deskripcije dveh poglobitnih silnic, ki ponujata enega izmed možnih literarnozgodovinskih razmislekov o novejši slovenski poeziji in zato tudi nima namena vzpostaviti definitivne teoretske konstelacije, saj se je treba zavedati, da množstvo literarnih besedil takšne dihotomije in opozicije ves čas razgrajuje, še posebno v času, ko je pesniška produkcija začela naraščati do skorajšnje nepreglednosti.

Torej za kakšno dihotomijo naj bi tu šlo? Na eni strani imamo na slovenskem pesniškem prizorišču nekakšen zmerni modernizem, ki se večinoma ogiba radikalni avantgardistični semantični in sintaktični destrukciji tradicionalne pesniške govornice in se zateka predvsem k eksistencial(istič)nim temam, se pravi vprašanjem o resnici sveta, smislu bivanja, smrti, svobode, itn., kar pomeni, da ga na neki način vendarle še zanimajo tradicionalna metafizična vprašanja. Ta lahko stilno-formalno obravnava z različnimi postopki in posega tako po prostem verzu kot tradicionalnih pesniških oblikah, kot je na primer sonet. Verjetno pa je najmanjši skupni imenovalec poezije tega tipa na Slovenskem uporaba (post)symbolističnih jezikovnih strategij,² kot so, recimo,

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta J6-8259, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Prvič je bila objavljena v srbsčini v *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* 52, št. 170 (2020), str. 53-76.

² Tu merim na (post)symbolizem v smislu literarnega toka, ki naj bi bil po presoji Janka Kosa še vedno močno navzoč v slovenski poeziji tudi v drugi polovici 20. stoletja. Če

zgoščen jezik, semantično neprosojne metafore, esteticizem, ki lahko včasih zdrsrne v povsem hermetično govorico, pri čemer zgolj s nekakšnimi šiframi kaže na neizrekljivo kot resnično in vselej nedosegljivo substanco te vrste pesništva. V navezavi na to pesniško izročilo je slovenska literarna veda (npr. Kos 1995a: 181) rada poudarjala, da moderno in modernistično poezijo v jedru opredeljuje t. i. metafizični nihilizem. Ta označuje zavest o odsotnosti tradicionalne transcendence, zavest o ontološkem niču kot resnici vsega; in ker je ta kot tak nevzdržen, ga takšna modernistična poezija na najrazličnejše načine, v okviru različnih avtorskih poetik presega ali preboleva. Gre torej za poezijo, ki je resnobna, kultivirana, estetska in privzdignjena, saj se dotika najglobljih vprašanj človekove eksistence in metafizičnega ustroja sveta.³ V tem smislu sta bila po drugi svetovni vojni, vsak na svoj način, vodilna pesnika Dane Zajc in Gregor Strniša. Ob bok pa jim lahko postavili še Vena Tauferja, Kajetana Koviča, Svetlano Makarovič, Jožeta Snoja in seveda še marsikoga.

Na drugi strani pa imamo poezijo, ki bi ji zaradi pomanjkanja jasnega označevalca lahko rekli kar vsakdanja poezija, torej poezijo, ki tematizira vsakdanjo, svetno, »navadno« življenjsko izkušnjo, ki včasih v povsem dnevniški maniri, z odstiranjem raznih osebnih podrobnosti, odkriva individualnost, včasih pa kar že privatnost človeškega (večinoma urbanega) vsakdana. Zato lahko takšna poezija učinkuje protimodernistično, vendar ne na način nekakšnega golega nasprotja modernizmu, ampak kot umetniška artikulacija, ki na neki način skuša dokončno razgraditi romantične ostaline znotraj modernizma samega, kot upor proti njegovemu domnevemu estetskemu elitizmu, proti temu, da

naj bi bilo za simbolizem značilno, da naj bi bila zanj metafizična transcendenca še vedno dostopna prek simbolov, pa se postsimbolizem metafiziki odreka oziroma, kot pravi Kos, v njem izginja »prvotna trdnost opevanja poetične metafizike s pomočjo simbolov« (Kos 2000: 345).

³ Z ozirom na takšno poezijo bi lahko trdili, da v sebi pogosto še vedno skriva romantično težnjo po izrekanju neizrekljivega, Absolutnega in se tako dojema kot privilegirani, kvazi-sakralni govor, ki se na osnovi domišljije, kot primarne, nad razum povzdignjene človeške spoznavne zmožnosti, vendarle upira razpadu tradicionalnega sveta in postopni disociaciji subjekta. Zato je mogoče pritrčiti Albertu Gelpiju, ki podobno ugotavlja v zvezi z ameriškim (pozni) modernizmom (2015: 5) in med drugim poudarja, da ta pesniški modernizem prav z »doktrino« o estetski enotnosti oziroma celovitosti pesmi učinkovito kompenzira fragmentirano izkušnjo ne več obvladljive resničnosti sodobnega sekularnega Zahoda.

bi poezija s svojim (domnevnim)⁴ formalizmom, s hermetičnostjo in z esteticizmom učinkovala kot surogat religije v sekulariziranem svetu oziroma v najslabšem primeru celo zapadla v samopomilovanje, pozo, abstraktnost ali goli dekorum. Na stilno-formalni ravni se ta upor pogosto kaže v demetaforizaciji, demelodizaciji in deritmizaciji pesniškega jezika, tako da prevladuje prosti verz, izpisan v sproščenem pripovednem tonu in se tako približuje spontanosti pogovornega jezika, kar seveda pomeni tudi vključevanje idiolektov, slenga, referenc iz popularne kulture, pa tudi preprostega humorja in ironije, ki jih v poeziji omenjenega zmernega modernizma navadno ni. Vendar takšen upor proti romantiki, ki verjame v možnost upora in nove, povsem drugačne poezije, na koncu tudi sam pristane v romantiki. Pesmi te vrste so pogosto proizvod stabilnega subjekta, ki pripoveduje pesem na površini svoje (avto)biografske zasebnosti. Še več, po tej plati lahko učinkujejo celo predromantično, kolikor se v svoji lahkotni zasebnosti ali celo banalnosti ne vzdignejo nad monotonijo nekakšne urbane anakreontike. Njihov stabilni subjekt, ki je usmerjen izrazito v sproščeno tosvetnost, namreč pogosto spominja na sproščen hedonizem razsvetljenske anakreontike, ki se v obliki lahkotnih pivskih in erotičnih pesmi izmika resnejšim etičnim in eksistencialnim tematikam.

Konec osemdesetih in v začetku devetdesetih prejšnjega stoletja se je v slovenski poeziji vzpostavilo stanje napetosti med »kuhano« in »surovo« poezijo, če si lahko sposodim kulinarčno distinkcijo, ki jo je ameriški pesnik Robert Lowell v govoru leta 1960 ob prejemu National Book Award za svojo pesniško zbirko *Life Studies*, uporabil za označitev ameriške poezije v petdesetih letih 20. stoletja. Kot je znano, je ta domiselni razloček, ki se implicitno navezuje na Levi-Straussovo distinkcijo v okviru njegove strukturalne antropologije, prek raznih antologij, pozneje dolgo časa skoraj povsem obvladoval kritiški in univerzitetni diskurz o povojni ameriški poeziji in ga zasledimo še dandanes (Swensen 2009: xvii–xxvi). Za Lowella je kuhana poezija (*cooked poetry*) kultivirana, »intelektualistična« poezija, ki jo imenuje tudi pedantna poezija, *poetry of pedantry*, kakršno je pisal, recimo, T. S. Eliot, pa tudi drugi ameriški pesniški modernisti, kot so, (zgodnji) Ezra Pound, H. D., Hart Crane itn. Takšno

⁴ Tu zavestno vstavljam besedico »domnevno«, saj je v tej reakciji zoper tradicijo – tako kot pri vseh premenah paradigem – veliko redukcije na tisto, kar je v predhodnem prevladujočem slogu slabo, izčrpano, repetitivno. Naj poudarim, da mi tu ne gre za nikakršno aksiološko problematiziranje obeh tipov poetik, temveč zgolj za literarnozgodovinsko deskripcijo.

poezijo je v letih po drugi vojni čedalje bolj čislal **univerzitetni diskurz** (predvsem t. i. novo kritištvo), medtem ko naj bi bila »surova« poezija (*raw poetry*), ki je v nasprotju s pedantno poezijo »poezija škandala« (*poetry of scandal*) odsev neposredne, spontane izkušnje, oziroma, kot pravi Lowell: *unseasoned experience*, »nezačinjene izkušnje« (Axelrod 1978: 253), se pravi življenja, kakršno je – če s tem mislimo »povprečno«, vsakdanje, navadno, svetno ali celo trivialno življenjsko izkušnjo (tipičnega zahodnega človeka), znotraj katere pa vendarle lahko pride do nekakšnega magičnega razkritja vsakdanjega momenta v neki docela individualni zgodbi, ki lahko postane zavezujoče tudi za drugega (recipienta). Takšno poezijo je tako lahko oklicati za inovativno, energetično, včasih tudi za duhovno prodornejšo. K tej neposrednosti naj bi sodil tudi poudarek na oralnosti, performativni plati (ta pride na dan zlasti pri branjih), ki lahko pogosto izhaja iz boemskega oziroma kontrakulturnega družbenega okolja, ki se izmika akademski udomačitvi, recimo v kakem visokošolskem seminarju. Na dlani je, da je k nastanku takšne pesniške poetike največ prispevala »nova« ameriška poezija v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja v svoji bogati razvejanosti na različne pesniške struje, kot so San Francisco Renaissance, New York School, Black Mountain Poets itn.

Kot bomo videli, je ameriška poezija močno vplivala tudi na novejšo slovensko poezijo, zlasti konec osemdesetih in začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja in tako pomagala pri prehodu iz »kuhane« pesniške paradigme v »surovo«. Oglejmo si, kako se je to zgodilo.

Osemdeseta leta in začetek nove poetike vsakdanjosti

V slovenskem literarnem prostoru se je po močnem pretresu neoavantgarde v drugi polovici šestdesetih in v začetku sedemdesetih 20. stoletja stanje kmalu stabiliziralo, tako da so se pesniki mlajše oziroma druge povojne generacije (rojeni zvečine konec štiridesetih in začetka petdesetih letih), kot so Milan Dekleva, Ivo Svetina, Boris A. Novak in Milan Jesih, že v drugi polovici sedemdesetih vrnili k zmernejšemu modernizmu svojih predhodnikov in v jedru zavrnilo eksperimentalno poezijo kot nekaj, kar naj bi pripeljalo slovensko poezijo v slepo ulico. Takšna situacija je narekovala vodilni ton v osemdesetih letih, ko nastopi nova pesniška generacija, imenovana generacija osemdesetih. Pa vendar je v okviru slovenske neoavantgarde nastopil eden izmed najizvirnejših in najpomemb-

nejših slovenskih pesnikov v drugi polovici 20. stoletja, ki predstavlja izjemo, to je Tomaž Šalamun. Za razumevanje situacije v osemdesetih in potem v devetdesetih je zato treba narediti digresijo in pojasniti izjemen vpliv Šalamuna tudi v času, ko je neovantgardna poetika na Slovenskem stopila v ozadje. Kot bomo videli, je bila prav Šalamunova poezija najmočnejši katalizator nove poezije na Slovenskem, ki je prelomila s prevladujočo modernistično poetiko.

Tomaž Šalamun in »surova poezija«

Tomaž Šalamun, ki ga slovenska literarna zgodovina povezuje s slovensko neoavantgardo oziroma ultramodernizmom, je samosvojo pesniško pot začel s slovitim prvencem *Poker* (1966), ki je v tistem času vzdignil veliko prahu. Šalamun je na začetku sodeloval z neoavantgardno skupino OHO, v sedemdesetih pa je pesnil zlasti pod vplivom ameriške poezije in celo sodeloval s skupino Language Poets. Gre za pesnika, ki je s svojo protejsko pesniško govorico najbolj vplival na generacije poznejših slovenskih pesnikov, torej tudi na pesnike, ki so v ospredju našega zanimanja.

Bodisi da interpretiramo Šalamunovo poetiko v smislu OHO-jevskega reizma, kjer »besede berejo same sebe« (Brejc 2011: 942) ali pa tako, da za neskončnim metonimičnim tokom besed razbiramo čudenje temu, zakaj je svet, kot presoja Aleš Debeljak,⁵ je vendarle gotovo vsaj to, da gre de(kon)strukcijo tradicionalnega pesniškega jezika (tudi »zmerno« modernističnega), ki je v izrekanju metafizičnih vprašanj zaobšel človeško »fiziko« in se tako »povampiril«, kot je rečeno v Šalamunovi pesmi »Himna svetovne odgovornosti«:

Prinašamo ljubezen in svobodo brez sovraštva.
In ti, povampirjeni jezik,
ki si izdal telo od strasti, da bi obljudil
neznan deže,le,
napak! (Šalamun 2011: 294)

⁵ Po Debeljakovih besedah se v Šalamunovi poeziji »hermetizem modernistične tradicije srečuje z dosežki ulične kulture in empiričnih zemeljskih podatkov zato, da ne bi ukinila strašnega zakaj sveta, marveč da bi ga vrnila kot vprašanje – svet kot vprašanje, potemtakem« (1988: 87).

Še posebej pa je Šalamun napadel navezavo metafizičnosti na nacionalno vzvišenost tradicionalne slovenske poezije, se pravi, če uporabim oguljeno sintagmo Dušana Pirjevca, »prešernovsko strukturo«⁶ večjega dela slovenske poezije: »Nate se torej naslanjam, nacionalni vampir. Počakaj, da se primerno razžarim. Enkrat te bom zrušil.« (2011: 344).⁷

Klub temu Šalamunova poezija, v celoti gledano, ni tako monolitna, kot se morda zdi na prvi pogled. Že od začetka v njej pravzaprav prevladujeta dva tipa, dve smeri, v kateri se lahko razmahne njegov pesniški govor. Prvi tip je najočitnejši, to je nadrealistična, fragmentarizirana poetika, pri kateri gre za sopostavljanje posameznih pesniških izjav. Pesniški govor teži k dehierarhizaciji vseh diskurzov in se v svoji aleatoriki upira poenotenju v celovito, organsko pesem. Janko Kos v zvezi s Šalamunovo (zgodnjo) poezijo govori tudi o tem, da se Šalamunov pesniški govor po vzoru nadrealistov odeva v nekak odrasel »infantilizem«, ki s svojimi jezikovnimi igrami izreka nihilistično stanje sodobnega sveta. Pri tem pa uporablja tudi »popartistične« ready-made, ki jih najdeva v raznih diskurzih povsod okoli sebe (1969: 337–340).

Drugi tip Šalamunove poezije je manj zahteven in je svojo poglobitvo spodbudo dobival pri ameriški poeziji petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja, ki jo zelo posplošeno lahko imenujemo poezija *beat* generacije, čeprav je morda največji Šalamunov vzor t. i. newyorška šola (New York School) s Frankom O'Haro na čelu. Ta skupaj z Johnom Ashberyjem, Kennethom Kochom in Jamesom Schuylerjem velja za njenega začetnika. Za pesniški jezik tega vplivnega pesniškega gibanja je značilno zadrževanje na površini izkušnje sodobnega urbanega človeka, pri čemer je še posebno značilno pesniško katalogiziranje takih in drugačnih *personalia*, ki je docela razumljivo samo ozki bohemski skupini oziroma elitni literarni *côterie*.⁸

⁶ Naj spomnim: gre za tezo, da se je temeljna struktura slovenskega nacionalnega obstoja oblikovala na podlagi Prešernove poezije. To pa pomeni, da ima ta ključno vlogo za slovensko narodno (samo)zavest.

⁷ Gre za pesem z začetnim verzom »Biba leze, biba gre« iz zbirke *Metoda angela*, 1979.

⁸ Glej o tem Perloff 1977 in Shaw 2006. Shaw poudarja (6), da gre pri *côterie*, kliki, ožji literarni skupini vedno za preplet socialnega in literarnega ter meni, da bi bilo treba pri »pozitivnem« dojemaju literarne klike upoštevanje biografskih podrobnosti razumeti kot posebno vrsto interpretacije, ki bi premoščala vrzel med slednjimi

Slovenska javnost – najbrž tudi Šalamun – se je s tovrstno poezijo seznanila že v zgodnjih šestdesetih, zlasti pa od leta 1963 naprej, ko sta nekatere bitniške pesmi prevajala Niko Grafenauer in Mart Ogen.⁹ V tem oziru je zelo pomembna predvsem zadnja številka *Perspektiv* (Letnik IV, 1963–1964), v kateri je sodobni ameriški poeziji posvečeno kar nekaj prostora, med drugim tam naletimo tudi na prevedene odlomke Ginsbergove pesnitve *Howl I* (*Tuljenje I*), in »pesem« Franka O'Hare.

Vsekakor lahko še pred *Pokrom* naletimo na Šalamunove pesmi, ki so napisane po vzoru newyorške šole, in bile revialno objavljene. Tak je na primer cikel »Ribe«, objavljen leta 1965 v študentski reviji *Tribuna*. Gre za pesmi: »Niniche«, »Kenguru«, »Pogreb« in »Smrt na č«. V maniri newyorške šole je najbolj očitna pesem »Pogreb« z začetnim verzom: »Ko je umiral Pavel, ostrizen na krtačo / baje sploh ni mogel nič ziniti ...« (Šalamun 1965: 7).

Vsakdanja izkušnja, ki pogosto učinkuje tako, kot da bi bila reproducirana iz lastnega dnevniškega zapisa, je pri Šalamunu ves čas navzoča v fragmentih kot eden izmed poglavitnih virov njegove asociativne pesniške kompozicije. Pa vendar se Šalamunov oseben, včasih že kar privaten *I do this, I do that* – kot je slovito označil poetiko Franka O'Hare njegov newyorški pesniški kolega Ted Berrigan (Perloff 1977: 178; Shaw 2006: 42) –, osamosvoji v samostojno, narativno oblikovano pesem. Takšni »oharizmi« so pri Šalamunu na primer katalogi dnevnih aktivnosti, navajanje različnih (mikro)lokacij, osebnih imen, ki so docela razumljive samo znotraj njegove osebne *côterie*, pa tudi tematizacija prijateljstva in ljubezni, tudi homoseksualne.

Čeprav ima newyorška šola na prvi pogled izrazite protimodernistične poteze, je vendarle globoko povezana z evropsko avantgardo, kateri je sicer zavezana tudi Šalamunova poezija. Treba je namreč poudariti, da gre pri poeziji Franka O'Hare v resnici za enega izmed načinov presajanja evropske avantgarde na tla pojovne ameriške poezije. Zato Marjorie Perloff v zvezi z O'Haro

in retoriko ter posledično tudi estetiko (teorijo) ali, kratko malo, med življenjem in tekstom (literaturo).

⁹ Zanimivo je, da je Ogen kritično nastopil zoper Grafenauerjeve prevode, češ da se opazi, da Grafenauer niti jezika dovolj dobro ne pozna; predvsem pa ga je zbudila njegova negativna sodba o tej poeziji, ki jo je označil za dekadencen pojav (Ogen 1965: 1183–1188).

upravičeno opozarja na avantgardistično pesniško tradicijo, zlasti na Apollinaira in Majakovskega, ki ju je imel O'Hara za velika vzornika (1977: xiii).¹⁰

Drugi tip Šalamunove poezije zavzema najvidnejše mesto predvsem v zbirkah, ki so nastale v sedemdesetih letih in v prvi polovici osemdesetih let. Na več takšnih pesmi naletimo že v zbirki *Amerika* (1972) in potem čedalje pogosteje, vse do zbirke *Balada za Metko Krašovec* (1981). Tudi istoimenska pesem izkazuje jasne poteze takšne newyorške poetike. V drugi polovici osemdesetih in devetdesetih pa je, zanimivo, takšnih pesmi manj.¹¹

Na vpliv Franka O'Hare na Šalamuna opozarjajo nekateri vidni ameriški literati. Na primer Edward Hirsch v svojem predgovoru k izboru Šalamunove poezije, ki jo je uredil Charles Simic, ugotavlja: »V teh pesmih pa slišim tudi nekaj improvizacijske slasti in vsakdanjosti pesnikov iz New Yorka.« (2000: xii). Podobno opaža tudi Kevin Hart, ki vpliv Franka O'Hare zasledi tudi v Šalamunovi znani pesmi »Balada za Metko Krašovec« (Šalamun 2011: 960) in trdi, da je za Šalamuna značilna nekakšna proti-izkušnja, kar pomeni, da pesem »ni toliko odraz izkušnje kot poskusa, kako nas v aktu branja izpostaviti tistemu, kar izkušnjo bega« (Hart 2011: 962).

Gotovo je Šalamun s svojo poetiko sprožil cel plaz posnemovalcev. Pri nekaterih mladih pesnikih, ki so pod Šalamunovim vplivom začeli pesniti konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih naletimo tudi na umik od čistega neo-avantgardističnega ludizma (povezanega s skupino OHO), v bolj »veristično« območje newyorške poetike. Eden izmed takih pesnikov, ki so nastopili v sedemdesetih, je Miha Avanzo. Ta ameriških bitniških pesmi sicer ni poznal iz prve roke, temveč samo prek prevodov, objavljenih v *Perspektivah* in *Tribuni*, zato pa je toliko bolj nanj vplival Šalamun s svojo dvodelno poetiko (Divjak 2019: 110–111) in je v sedemdesetih objavil tri pesniške zbirke: *Pravica skazica* (1973), *Deklice* (1975) in *Marnje* (1978). Naj na primer omenim pesem »Moja pota« iz zbirke *Pravica Skazica*, ki docela v maniri newyorške šole poljubno

¹⁰ Pri tem je treba upoštevati tudi delo Marka Silverberga *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde Between Radical Art and Radical Chic*, v katerem avtor newyorško »poetiko procesa« povezuje tudi s sočasnim abstraktnim ekspresionizmom (2010: 9–34).

¹¹ O vplivu ameriški poezije na zgodnjega Šalamuna, tudi newyorške šole glej Đurić 2019: 141–143.

navaja pesnikove vzornike (na primer Tomaža Šalamuna in Charlieja Parkerja – Birda) in na koncu ponudi še droben katalog ljubljanski ulic (Avanzo 1973: 24).

Podobno poetiko bi lahko zasledovali pri pesnikih, ki so se uveljavili v sedemdesetih, recimo pri Andreju Brvarju, Iztoku Osojniku in še komu. Boris Paternu (1989: 218–219) je poezijo sedemdesetih let povezoval z »dinamičnim realizmom«, ki naj bi se tedaj uveljavil, in sem prišteval tudi zamejske tržaške in koroške pesnike, ki so tedaj začeli objavljati.

Če so bila sedemdeseta leta v slovenski poeziji precej pestra, se zdi, da situacija v začetku osemdesetih vendarle ni bila tako razgibana. Tako imenovana »generacija osemdesetih«, ki je začela objavljati v tem desetletju, se je prvič skupno predstavila leta 1982 v *Pesniškem almanahu mladib*. Ta publikacija je bila predvsem odgovor na to, da je bilo v tistem času težko izdati pesniški prvenec, saj so se velike založbe otepale knjig pesnikov, ki so komaj začeli objavljati (Berger idr. 1982: 5). Zanimivo je, da so od pesnikov, ki so v omenjenem almanahu objavili svoje pesmi, le redki uspešno nadaljevali pesniško kariero. Taki, ki so pomembno soustvarili obzorje slovenske poezije v tem desetletju, so bili v resnici samo trije, in sicer Aleš Debeljak, Jure Potokar in Brane Mozetič.

Kot odgovor na takšno zagatno založniško stanje je leta 1985 nastala založba Aleph, ki sta jo na začetku vodila Andrej Blatnik in Vlado Žabot ter je bila namenjena predvsem izdajanju pesniških prvencev. Približno od sredine osemdesetih let je pomembno vlogo dobila tudi koprška založba Lipa, ki je s svojo knjižno zbirko *Rob* skrbela za izdajanje neuveljavljenih pesnikov. Ob koncu desetletja, natančneje leta 1989, pa se je od revije *Problemi* osamosvojila rubrika *Literatura* in postala samostojna literarna revija, ki sta jo v prvih letih urejala Jani Virk in Vid Snoj. Njen pomen je bil velik, saj se je kmalu prelevila v najpomembnejšo slovensko literarno revijo, v kateri so objavljali svoje prve pesmi tudi tisti, ki so nastopili v devetdesetih.

Gotovo pa je najpomembnejši dokument literature generacije osemdesetih literarna antologija z naslovom *Strast i Mir: mlada slovenačka književnost* (1990), ki sta jo uredila Nedeljko Radlović in Jani Virk, v srbsčino pa je besedila za takratni jugoslovanski kulturni prostor prevedel Vojislav Despotov. Šlo je za tretjo knjigo v *Ediciji za savremene jugoslovenske književnosti*, ki jo je osnovala literarna skupnost v Kikindi z namenom, da ne bi (več) konstruirali nekakšne skupne (in seveda

neobstoječe) jugoslovanske književnosti, temveč bi se posamezne nacionalnih književnosti predstavljale samostojno. To namero urednika pojasnjujeta v *Post scriptumu* takole: »Kajti obstajajo samo nacionalne kulture, znotraj njih pa seveda le posamezniki, ki v samoti, evforično ali melanholično, navdahnjeni z božjo iskro ali nezaustavljivo željo po artikulaciji, pišejo svoja besedila« (1990: 225).

Kot najbolj reprezentativni slovenski pesniki in pesnice desetletja so bili za antologijo izbrani Aleš Debeljak, Maja Haderlap, Alojz Ihan, Goran Gluvić, Rade Krstić, Feri Lainšček, Brane Mozetič, Jure Potokar, Štefan Remic, Maja Vidmar, Milan Vincetič, Aldo Žerjal in Brane Bitenc. Zanimivo je, da sta od vseh teh pesnikov in pesnic samo Goran Gluvić in Brane Bitenc v svoji poeziji posegata po »nižjih« registrih, po spontani sproščeni govorici, ki se približuje navadnemu govoru o bolj ali manj trivialnih temah in tako spominjata na to, kar smo po Lowellu nekoliko provizorično imenovali »surova« poezija. Pri Gluviću so to največkrat brechtovski družbenokritični toni (katerim vzor bi lahko bil delno tudi Ervin Fritz), pri Bitencu pa gre za nekakšno punk senzibiliteto, ki je usmerjena k mladostniški delinkventnosti (nenazadnje je bil pesnik tudi ustanovitelj in tekstopisec dokaj uspešne punk skupine *Otroci socializma*). Vendar takšna poetika tudi v korpusu teh pesnikov ni povsem v ospredju. Pri Bitencu je še posebno opazno osciliranje med bolj rafinirano eksistencialno intonirano liriko (morda tudi po vzoru Aleša Debeljaka) in vsakdanjo »sivo« resničnostjo, ki včasih celo meji na vulgarnost, kar je lepo razvidno v njegovi edini izdani pesniški zbirki *Kri* (1986).¹² Nekoliko pozneje, preden je dokončno umolknil kot pesnik, pa je Bitenc pisal tudi sonete v višjih osebnoizpovednih govornih legah.¹³

Bitencu podoben ali vsaj primerljiv z njim je Esad Babić, ki je prav tako pesnik »generacije osemdesetih« in se je v zgodnjih osemdesetih pojavil kot tekstopisec punk skupine *Via ofenziva*. Čeprav navadno ni bil gost kasnejših antologij¹⁴ in literarnozgodovinskih prikazov, mu je že v osemdesetih uspelo izdati kar tri zbirke. Prvencu z naslovom *Kavala* (1986) sta sledili še knjigi

¹² Istega leta je pri založbi FV izšla tudi istoimenska glasbena kasetna omenjena skupine.

¹³ Glej na primer pesem »Strast in mir«, objavljeno v prvi številki *Literature* leta 1989 (Berger idr. 1982: 13–14).

¹⁴ Antologijsko objavo si je prislužil šele pozneje, in sicer v antologiji Josipa Ostija, *U jantaru vremena: antologija slovenske poezije (1950.-2000.)*. V uvodni študiji Osti o njem zapiše: »Čeprav življenje doživlja predvsem kot partijo odprtega pokra, ki jo igra s strastnostjo vedoželjnega, občutljivega in naivnega večnega otroka, svojo pesniško pozornost večinoma osredotoča na rano« (Osti: 2006: 35).

Malemu boksarju (1988) in *Angel s scufanimi krili* (1989). V njegovi liriki prav tako zasledimo dilemo med tem, ali pesniti na uglajen in utečen liričen način (s sublimizirano rilkejsko refleksivnostjo) ali pa s prigradnimi pesmim v poeziji uveljavili načelo anekdotičnosti, morda kar s pankersko surovostjo, ki se ne ustraši zapisati brutalnejših vidikov »vsakdana«, kot na primer v pesmi »Zaklan« iz prve zbirke *Kavala* (1986: 30).

Tu velja omeniti tudi Alojz Ihana, ki je s svojo izvorno poetiko najbolj izstopal med pesniki te generacije in je s prvencem *Srebernik* (1986) tako rekoč čez noč zaslovel, saj je med drugim prejel tudi jugoslovansko nagrado Goran za mlade pesnike. Ihan naj bi bil v tem času zelo priljubljen pri najširšem občinstvu, se pravi tudi pri publiki, ki se navadno ne zanima za umetniško literaturo, in ne samo pri eliti poznavalcev; to pa naj bi dosegel »s trdno in pregledno pesniško zgodbo, ki se praviloma sklene z močno poanto« (Virk 1990: 14). Gre za tip narativne poezije, ki je bil dotlej v slovenski poeziji redek. Kljub temu se zdi, da njegov vpliv na poznejšo slovensko poezijo, ki je prisegala na vsakdanjost in nemetafizičnost kot svojo poglavitno matrico, v resnici ni bil velik, verjetno zato, ker se pri Ihanu vsakdanja govorica vendarle pogosto izteka v paraboličnost.

Vsekakor lahko pritrdimo temu, kar pravi Matevž Kos: »Osemdeseta leta gotovo niso bila več čas nereflektiranega optimizma, temelječega na veri v premočrten Napredek v umetnosti, do katerega naj bi samoumevno, tako rekoč avtomatično, pripeljala 'zamenjava' literarnih generacij in prednost bioloških karakteristik mladega rodu« (Kos 1990: 96–97). Počasi se je vzpostavilo stanje, ki ga je težko literarnozgodovinsko eksaktno katalogizirati in mu nadeti jasno evolucijsko etiketo. Zato Jani Virk previdneje govori o »polifoniji avtopoetik«, ki se ne podrejajo razvoju oziroma kakršni koli teleologiji. Virk pa se, prese-netljivo, izogne tudi oznaki »postmodernizem« (1990: 8), ki je bila tedaj vseprisotna oznaka v kritičnem in znanstvenem diskurzu, kadar se je govorilo o najnovejši umetnosti in literaturi.

Tu se postavlja vprašanje, ali je v poznih sedemdesetih in potem v osemdesetih letih na Slovenskem mogoče govoriti o pesniškem postmodernizmu. Na to je prvi poskušal odgovoriti znani slovenski filozof Tine Hribar. Po njegovem je postmodernizem v jedru odgovor na to, kako sploh preseči jezikovno virtuoznost pesniškega modernizma, in sicer tako, da se skuša izogniti

teleološkemu literarnozgodovinskemu napredku in najti »pot, ki je drugačna od že obstoječih poti« (Hribar 1984: 230). Čeprav po Hribarju mnogi slovenski modernisti že izkazujejo elemente postmodernizma (na primer Svetlana Makarovič in Tomaž Šalamun), pa zanj za »sprožilec« pesniškega postmodernizma velja poezija Vena Tauferja, in sicer od srede sedemdesetih let naprej (259). Temu se potem pridružujejo mlajši pesniki, kot so Ivo Svetina, Milan Jesih in predvsem Boris A. Novak, ki ga ima Hribar za osrednjega predstavnika postmodernističnega pesništva na Slovenskem (269). Hribar izpostavi dva ključna pogoja za postmodernizem: palimpsestni postopek, ki se izogiba »popolnosti« modernistične estetike (245), in »hagiopoetizacija sveta« (257). Pri tem pa se v temelju opira na heideggerjansko filozofijo: »Medtem ko je protomodernistično obdobje opredeljeno z eksistencialno tematiko in se modernizem giblje v prostoru ontološke diference, počiva postmodernizem na skušnji o svetosti sveta« (257). Kljub pomembnosti in izvirnosti Hribarjeve refleksije o pesniškem postmodernizmu na Slovenskem, je treba reči, da je njena bistvena pomanjkljivost v tem, da se pri interpretaciji literarnih besedil pogosto skoraj aksiomatsko opira na heideggerjansko razumevanje ontološke diference ter svetega in sveta. Zato je s stališča literarne zgodovine problematična prav toliko, kolikor zahteva odločilno privolitev specifični filozofiji: bitnozgodovinskemu mišljenju (Kos 1996: 127–139).

Kakorkoli že, Hribar je bil vendarle prvi, ki je na Slovenskem precizno pokazal na temeljno sestavino postmoderne dobe, namreč na njen notranji pluralizem. Od tod tudi njegova teza, da postmodernizem sestoji iz »koeksistence različnih pesniških usmeritev« (279), iz težnje po t. i. »avtopoetikah«.

Da poezija v osemdesetih (pa seveda tudi pozneje v devetdesetih) ni imela ničesar opraviti s postmodernizmom, je obširno pokazal Matevž Kos v razpravi »Sodobna slovenska poezija in vprašanje postmodernizma« (1996: 78–173). Njegovo tezo je sprejel tudi Janko Kos, ki postmodernistično razvrednotenje resnice in resničnosti pesniških doživljajev kot temeljno kategorialno določilo postmodernizma kot posebne literarne smeri potrjuje samo pri »manierizmu« Milana Jesiha (2000: 389), medtem ko druge avtorje, tudi na primer Tauferja, Svetino in Novaka, postavlja bodisi v modernizem ali postsimbolizem. Res pa je, da so predvsem literarni kritiki, pa tudi kak literarni zgodovinar to oznako uporabljali še dolgo po letu 2000.¹⁵

¹⁵ Glej na primer Poniževovo delo *Slovenska lirika 1950–2000*, zlasti poglavje »Postmodernizem se uveljavi (1985–)« (2001: 311–327), ali pa Kolšek 2006: 622–642.

Po drugi strani pa vendarle drži, da je to še vedno čas, ko mlajši pesniki le stežka stopijo v ospredje, kajti najvidnejši in najbolj priljubljeni avtorji v osemdesetih še vedno prihajajo iz vrst t. i. zmernih modernistov. V tem času namreč izdajajo vrhunske pesniške zbirke Dane Zajc (*Zarotitve*, 1985), Gregor Strniša (*Vesolje*, 1983), Veno Taufer (*Tercine za obtolčeno trobento*, 1985), Niko Grafenauer (*Skrivnosti*, 1983, *Palimpsesti*, 1984, *Izbrisi*, 1989) in Kajetan Kovič (*Dežele*, 1988). Od pesnikov in pesnic, ki so začeli pesniti v osemdesetih, so se na vidno mesto prebili le Debeljak, Potokar, Haderlap in Remic. Virk jih označi kot tiste »ki se odlikujejo po oblikovni disciplini in intelektualno izredno izostrenemu besedišču« (1990: 9). Okus časa je bil nedvomno na strani »visoke«, »kuhane« poezije.

Zgodnja devetdeseta leta kot točka preloma

V tej razpravi ne moremo na široko obravnavati vseh pesnikov devetdesetih let, zato se bomo posvetili tistim, ki so svoje prvence izdali v zgodnjih devetdesetih. Po vzoru generacije osemdesetih jih zasilno imenujem »generacija zgodnjih devetdesetih«, čeprav je treba takoj opozoriti, da med prvimi in drugimi v resnici ni pomembnega prepada. Kljub temu lahko rečemo, da si takrat začne »surova« poezija utirati pot iz obrobja, kamor so jo potisnila pozna sedemdeseta, še bolj očitno pa osemdeseta. Edini, ki je ves čas bolj ali manj vztrajal pri takšni poetiki, je bil Tomaž Šalamun. Pa vendar mu je treba postaviti ob bok tudi pesnike, ki so posvečali bolj socialnim oziroma družbenokritičnim temam, čeprav so bile njihove avtopoetike v resnici precej različne. V tem oziru so bili najvidnejši Ervin Fritz, Tone Kuntner in Andrej Brvar.

V nadaljevanju se bomo zelo na kratko posvetili šestim pesnikom, ki so svoje prvence izdali natanko leta 1991, torej v letu razpada Jugoslavije in začetka slovenske samostojnosti. To so: Brane Senegačnik, Vid Snoj, Miklavž Komelj, Peter Semolič, Jurij Hudolin in Uroš Zupan. Izbira leta 1991 ne govori v prid temu, da bilo to leto nekakšen slovenski literarni *annus mirabilis*, čeprav je res, da je to leto pričelo svojo pesniško kariero nadpovprečno veliko novih imen. Izbira je vendarle vsaj v neki meri arbitrarna, saj bi lahko upoštevali tudi leto 1990 in dodali še pesnike, kot so Marjan Strojani, Matjaž Pikalo, Novica Novaković. Zadnji je celo, mimogrede rečeno, za svoj prvenec *Raztegljiva tetovaža* kot zadnji v Jugoslaviji prejel nagrado Goran za mlade pesnike. Seznam

bi lahko še dopolnjevali. Leto 1991 nam predvsem rabi za nekakšno literarnozgodovinsko sondažo, s katero bomo preverili hipotezo, da je v začetku devetdesetih slovenska poezija v primežu dveh silnic, to je »visoke«, »kuhane« na eni strani in »nizke«, »surove« poezije na drugi. S stališča razvojno pojmovane literarne zgodovine je zaznati počasen premik iz območja modernistične, z eksistencialnimi temami podložene poezije, zvečine zadolžene pri poeziji Daneta Zajca, deloma pa tudi Nika Grafenauerja, k protimodernistični poeziji, ki stavi na vsakdanjo govorico in se hoče ogniti velikim zgodbam evropske metafizike. Njen vrhunski domači zgled je bil Tomaž Šalamun, tuji pa ameriška poezija *beat* generacije, pa tudi drugih ameriških povojnih pesniških struj.

Brane Senegačnik (1966) se je s svojim pesniškim prvencem *Srčni grb* (1991) izrazilo postavil za dediča evropskega izročila (neo)romantike in simbolizma, ki sega v slovenski poeziji nazaj do Josipa Murna in Alojza Gradnika. Kljub temu je njegovo pesništvo obogateno z izkušnjo modernizma, katerega zgled mu je od slovenske poezije predvsem Niko Grafenauer, od tujih pa poleg francoskih simbolistov, kot so Baudelaire, Mallarmé in Verlaine, tudi Rilke in Gottfried Benn. Njegove pesmi, pisane v zgoščenem in privzdignjenem tonu, so ekspresije individualne intime, ki skušajo izrekati presežno oziroma neizrekljivo v smislu tradicionalne (pozitivne) transcendence. Značilno za te pesmi je tudi to, da je v njih veliko referenc iz »visoke« kulture, na primer iz klasične glasbe in antične mitologije.

Na slogovni ravni v *Srčnem grbu* izstopajo razkošne, ponekod že zgolj dekorativne genitivne metafore, kot so »kraljevsko cvetje molka«, »ozvezdenost sinjine«, »svilnati zaton besed«, »večni utrip steklenega srca«, »samotno lebdeče vrtnice nečasa«, »samosvoje cvetenje minljivih, edinih stvari«. Takšne jezikovne zgostitve so poskus pesniškega izrekanja neupodobljivega, zato so tudi pogosto uokvirjene z rilkejansko refleksivnostjo v smislu nekakšne pesemske ontologije, ki skuša izreči, kako stvari zares so, v duhovnem smislu. Vendar tu Absolut, ki je zadnja referenca Senegačnikove lirike, ni (klasična) simbolistična »prazna« transcendenca (v smislu kakega Maeterlinckovega *néant hostile*), ampak gre za Absolut, ki zahteva vero in je zato »poln«, **pozitiven**, čeprav prav kot »nič« vendarle deluje »abstraktno«, kot je razvidno iz pesmi »Torek 18. 9. 1984, ob 21:50, pars tertia«: »Verovati vate, plešoči nič, globoki prostor stvarni« (1991: ni paginacije).

Vid Snoj (1966) je s prvenecem *List in sen* (1991) suvereno vstopil v pesniški svet z visoko kultivirano govorico, pri kateri je najopaznejši vpliv zmernega pesniškega modernizma kakega Nika Grafenauerja, še bolj pa enega izmed največjih pesnikov nemškega modernizma, Paula Celana. Ta vpliv je opazen v skrajno zgoščenih verzih, ki delujejo estetsko izčiščeno in s presenetljivimi metaforami tudi zelo sveže: »Iz visoko vzključnega molka si pognala skozi svoje z letnicami previjugano telo, panjeva« (1991: 8).

Ali: »Pridi, zlistana z akantovimi listi, stebrna« (15). Primerjajmo tudi tale odlomek iz iste zbirke: »V omračenem snu: vsaka beseda je podzemljena roža, sveti protirek, -rek« (48).

V *Listu in snu* pogosti neologizmi vpenjajo jezik v najvišje estetske lege, hkrati pa ga iracionalizirajo, semantično temnijo. Podobno učinkujejo tudi bogate, presenetljive (pogosto genitivne) metafore, ki izkazuje posebno osebno senzibiliteto, kot so, »zraščajoči se micelični medprostor« (11), »od apnenčasto natrte, tisočkaratne / skrivnosti« (20), »mnogooblični krilati metež / na slepo-očnicah« (37).

Na ozadju Snojeve pesniške hermetike je slutiti prepletanje erotičnega in duhovnega, ki na zahteven, a izviren način v začetku devetdesetih oživilja romantično-modernistično poetiko izrekanja neizrekljivega. Ker pa je to edina zbirka, ki jo Snoj izdal, je slovenska poezija prikrajšana za možnost novega razvoja v tej smeri.

Miklavž Komelj (1973) je stopil na prizorišče slovenske poezije skoraj kot nekakšen »čudežni otrok«, saj je komaj osemnajstleten objavil prvenec *Luč delfina* (1991), ki je formalno in vsebinsko za prvenec precej zahtevna poezija. Zbirko večinoma sestavljajo klasični soneti, ki jih je na slovensko pesniško prizorišče najodločneje ponovno vpeljal Boris A. Novak v poznih sedemdesetih, vendar je v teh pesmi kljub na videz tradicionalni simbolistični govorici veliko frivolnosti in ironije. Tako, recimo, pesemski jaz tradicionalni temi smrti odvzema resnoben eksistencialni naboj in jo nagovarja sproščeno, kot da bi bila njegova (vsakdanja) ljubimka: »Prelep pozdravček, moja ljuba Smrt! Če sem opeval stanja brezimenska, bom vendar tudi tebe, saj si ženska in že od rojstva vate sem zazrt« (1991: 11).

Zdi se, kot da pesniški subjekt metafiziko ves čas razgrajuje z nekakšno infantilno objestnostjo, z ironičnim tematiziranjem »težkih« ali »visokih« tem. In s tem morda naznanja konec metafizične struje slovenskega zmernega modernizma. Zato se reflektivnost obrača sama vase, v nekakšno delirično samorefleksijo, pri kateri se pesemski jaz doživlja kot temelj toka besedne materije: »A eden kar naprej je, kar naprej. Edini nemogoče nor ves čas. In to je ravno tisti, ki sem jaz« (25).

V teh pesmih je še veliko tradicionalnega; prevladuje precej generičen besednjak, pogosto posejan s povsem dekorativnimi metaforami, ki degradirajo nekatere pesmi, tudi zaradi ponekod opazne religiozne poantiranosti, na raven patetike. Tu še ne najdemo resnične spontanosti in prodora v vsakdanje. Tudi poznejše Komeljeva poezija ni šla v to smer, vsaj od zbirke *Rosa* (2002) naprej pa je Komelj vendarle postal eden izmed prepoznavnih samosvojih glasov v sodobni slovenski poeziji.

Prehod v nemetafizično je nekoliko otipljivejši pri Petru Semoliču (1967), ki je svoje pesmi revialno objavljajl že od srede osemdesetih naprej, čeprav je svojo prvo zbirko z naslovom *Tamariša* izdal šele leta 1991 (na koncu knjige zasledimo podatek, da naj bi bila napisana že v letih 1984 in 1985). Ta prvenec nam razkrije pesnika idiosinkratičnih tenzij, celo eklekticizma. Ko Semolič ubira »visoke« registre, je pri tem nespregledljiv vpliv Daneta Zajca, predvsem s temačno, pogosto tudi živalsko metaforiko. Tako že takoj na začetku zbirke, v pesmi »Balada o barju« naletimo na takšne zajčevske verze:

tiho barje molči
s črnim jezikom
kragulja [...]

tiho barje je molk
trdovratno zadrt

v ptičja telesa (1991: 7)

Bolj pa je izviren Semolič tam, kjer njegovo pesnjenje ubere svetlejšje tone in se pojavljajo tudi liki žensk. Tedaj pesemski subjekt prisluhne »šepetu oranžnega vetra / in sanjam makovih / deklic« (23). Proti koncu zbirke je pesniški duktus čedalje bolj sproščen, igriv, tudi erotičen, tako da v zadnji pesmi »Deževnik nima domotožja« lahko beremo verze, ki so, presenetljivo, položeni v usta deževniku:

če me spodiš med
gavče ne umrem
med kitajci živim
se v svahili jeziku smejim

dom ne
le težka otožnost
po zemlji
po vonju
lastnih iztrebkov
molčim (52)

Tako sproščeni, humorni toni so bili v poeziji v začetku devetdesetih vendarle bolj redki. Semolič se je v devetdesetih s svojimi naslednjimi zbirkami proslavil kot mojster poezije s poudarjeno liričnostjo, pri kateri v njenih refleksivnih in emotivnih konstelacijah prevladuje melanholičen habitus (Kos 2003: 211).

Jurij Hudolin (1973) je bil v devetdesetih dokaj viden pesnik na slovenskem pesniškem prizorišču, čeprav se po letu 2005 posveča predvsem prozi. S svojo prvo zbirko z naslovom *Če je laž kralj* (1991) je skušal ubrati samosvojo poetsko smer, nekakšno neodekadentno orgiastičnost, ki si skuša zagotoviti svoje mesto pod soncem zlasti z estetiko grdega (Poniž 2001: 319–323), kljub temu pa drži, da je bila njegova zgodnja poezija v marsičem zadolžena pri poeziji Daneta Zajca, predvsem z upesnjevanjem temnih sil sveta, ki so znamenje odsotnosti Smisla. V ta zajčevski metafizični okvir pa vendarle vstopajo elementi, ki se ponekod osvobodijo tradicionalnih eksistencialnih tem in posegajo v območje vsakdanjosti. Takšna je na primer zadnja pesem druge zbirke *Ajdbog in ptičvolkkača* (1992) s (pomenljivim) naslovom »Ena navadna pesem«:

Tako zvečer razmišljam
o metaforah
še in še se poglabljam
ooo jurij how do you do
tako smodim čik za čikom
in o metaforah o metafore
pa še in še se trapim
pa sem od metafor omamljen
uf kakšno samogiljotiniranje
je ena navadna ničvredna pesem. (1992: 50)

Očitno je, da takšna poetika vsakdanjosti v tem času, kolikor se sploh pojavi, sodi lahko kvečjemu na margino nekega dela, morda na zadnjo stran zbirke, kot dodatek, kakor je to razbrati iz Hudolinove knjige.

Oglejmo si še *Sutre*, prvenec Uroša Zupana (1963). Tu je indikativna že sama izbira naslova, ki ne meri na budistično duhovnost ali filozofijo, ampak prej na poezijo Allena Ginsberga (spomnimo se samo nekaj njegovih znanih pesmi, kot so »Sunflower Sutra«, »Wichita Vortex Sutra« itn.). Ta je tudi Zupanov glavni pesniški mentor v pesmi »V Ameriko!«, objavljeni najprej v tretji številki *Literature*, leta 1989. To je vidno tudi na formalni ravni, saj z dolgim verzom očitno posnema tistega iz Ginsbergove pesnitve *Howl*, za katerim pa stoji izročilo valujočega ritma Walta Whitmana. V nasprotju z Ginsbergom se Zupan (ali, raje, pesemski subjekt te pesmi) energično okliče za novodobnega barda, ki se iz (zakotnih) slovenskih Trbovelj s »slovanskim šarmom« nameni osvajat Ameriko. Na koncu pa si ne more pomagati, da ne bi omenil tudi svojih bitniških vzornikov (Jacka Kerouaca) in jazzovskih legend (Birda – Charlija Parkerja, Kirka – Rolanda Kirka):

grem v mesto angelov in čakam, da se strese tektonska prelomnica,
 obiščem nočne lokale, da owoham howlovski eli eli lama lama
 sabahtani saksofonski krik, obudim Kerouaca, Birda, Kirka,
 poln glasbe, poln energije,

Amerika PRIHAJAM! (1991: 10)

Celotna zbirka se zavestno opaja z ameriškim gibanjem San Francisco Renaissance (Ginsberg, Kerouac), pa tudi newyorško šolo (Frank O'Hara),¹⁶ in proizvaja (biografsko ali imaginarno, to je tu vseeno) osebno zgodbo Uroša Zupana (ali njegovega pesemskega avatarja), njegovega *I do this, I do that*. Vendar je treba reči, da Zupan to počne na svež, energičen način, ki je oplojen s Šalamunovo eksplozijo jezika,¹⁷ čeprav brez neoavantgardne aleatorike. Pesmi so namreč izpisane narativno in predvsem berljivo, polne presenetljivih verzniških jukstapozicij.

Za razliko od njenih ameriških bitniških vzornic z zahodne ameriške obale je Zupanova poezija brez bitniške eklektične religioznosti, njujedžz misticizma

¹⁶ Pesem »Vse, kar me spominja nate« je posvečena Franku O'Haru in v njej med drugim beremo: »Newyorška pesniška šola gori v mojem žepu, / medtem ko hodim po Manhattanu, / kot nekoč ti, Frank ...« (13)

¹⁷ Šalamunov vpliv poudarja tudi Matevž Kos (1996: 67).

(kot sta ga gojila zlasti Ginsberg in Keruoac); njegov svet želi biti vsakršne metafizike očiščeni svet ljubezni, vsakdanje in realne, ki jo opeva zlasti v ciklu »Sutre«, vendar pa se prav s tem ta poezija znova romantizira in tako vstopa v neko rafinirano intimnost, ki ni samo intimnost privatne površine, ampak tudi bivanjske globine: skozi zadnja vrata te poezije znova vstopa metafizika ljubezenske združitve, dveh src, duš:

... da bova

kot svet okoli naju po dežju – čista duša – sama
in sprašujem se – se bova zbala, ali se bova
še bolj zblížala, ko ne bo več kaj skrivati.
oh, nebesa in pekel vedno skupaj, nikoli ločena. (23)

Na mesto metafizike – »in jaz zapuščam metafiziko« (24), dvakrat zatrdi pesemski subjekt v »Nočni sutri« – pride metafizika srca oziroma, kot je rečeno v imenovani pesmi, »alkimija srca« (Kos 1996: 69):

in jaz zapuščam metafiziko, da bi poskusil iz malenkosti
še enkrat po delčkih sestaviti mozaik,
ki ga je že nekdo sestavil davno pred mano,
da bi poskusil sestaviti mozaik, ki se imenuje alkimija srca. (Zupan 1991: 24)

Takšna alkimija srca, ki je zadnja postaja platonistične metafizike svetlobe, združitve jaza in ti-ja v eno, je popolnoma tu, tostran časa, odvezana religioznega, vendar pa prav zaradi tega njegov učinkovit *Ersatz*:

moram se obleči v krog tekoče svetlobe
in ta krog tekoče svetlobe boš ti. (53)

Zato se kljub skoraj deklarativni volji po izrekanju izrekljivega, vsakdanjega in anekdotičnega, jezik Zupanove poezije vendarle pogosto vzpne v sublimne lege, podložen s pretežno svetlim intimizmom, z neoromantično metaforiko. V *Sutrab* imamo torej opraviti s specifično avtopoetičnim, zupanovskim načinom prebolevanja modernizma oziroma tradicionalne metafizike. Nadaljnji razvoj ali, raje, zgodba slovenske poezije, vsaj od konca devetdesetih naprej, pokaže, da je bila Zupanova matrica, vzpostavljena v *Sutrab*, zelo vplivna, predvsem, ko se je pustila – kljub veliki zamudi – oplajati povojnim ameriškim pesniškim tokovom.

Čeprav leta 1991 morda ni nastala nobena pomembnejša pesniška zbirka, ki bi jo podpisala slovenska pesnica, vendarle ne moremo zaobiti ženskih avtoric.

Na prelomu iz osemdesetih v devetdeseta leta oziroma na začetku devetdesetih se je na slovenskem pesniškem prizorišču pojavilo veliko novih pesnic. Od morda nekoliko manj znanih pesnic, kot so Ines Cergol, Vida Mokrin-Pauer, Vanja Strle itd., do bolj znanih in pozneje celo zelo uveljavljenih, kot so Cvetka Lipuš, Maruša Krese, Petra Kolmančič in Meta Kušar.¹⁸ Od zadnjih se je v zgodnjih devetdesetih morda najbolj približala poetiki vsakdanjosti Maruša Krese (1947–2013). Že v njenem prvencu z naslovom *Danes* iz leta 1989 naletimo na preproste pesmi, ki so povsem potopljene v specifično, globoko občuteno intimnost brez kakršne koli potrebe bo metafiziki. Taka je, denimo, pesem »Danes«:

Danes ne morem.
 Nihče ne razume, da danes ne morem.
 Danes sem povozila mačko,
 ki je tekla čez cesto,
 in danes sem se zaletela v sosedov avto.
 Potem sem se spotaknila čez stopnico
 in razbila čajno posodo.
 In nihče ne razume,
 da danes ne morem skuhati kosila.
 Danes je bilo nebo rdeče. (2019: 17)

Pisava Maruše Krese je izrazito ženska, včasih celo feministična, vendar nikoli na način nekakšne družbenoangažirane poze, saj je temelj, iz katerega črpa, vselej njena avtobiografija, »brezkompromisna osebnost« (Novak 2019: 118). Njen intimizem se predaja tudi povsem vsakdanjim izkušnjam, ne da bi pri tem izgubil globoko etično senzibilnost in poetičnost.

Za konec je treba omeniti še enega pesnika, ki je pesniško prodiranje v vsakdanje, »surovo« na ravni koherentne poetike izpeljal najtemeljiteje, to je Tone Škrjanec (1953). Ta je sicer že pisal v osemdesetih, vendar je uspel svojo prvo zbirko izdati šele leta 1997 (*Blues zamaba*); morda bi jo morali celo imeti za nekakšno antologijo njegove predhodne ustvarjalnosti. Peter Semolič zapiše, da so na Toneta Škrjanca kot nadaljevalca poezije vsakdanjosti in spontanosti, vplivali njegovi pesniški vrstniki, kot so Iztok Osojnik, Vojko Gorjan in Jure Detela: »Njihova poezija je iz popularne kulture prevzemala določene oblike izražanja, predvsem sleng, in pa vrsto kozmopolitizma, ki se je kazal v prepri-

¹⁸ Za izbor pesmi vseh naštetih pesnic glej 3. del antologije, ki jo je pripravila Irena Novak Popov (2007).

čanju, da je vsak človek najprej državljan sveta in potem šele državljan te ali one politične tvorbe, kar se v pesmih vidi kot mešanje različnih jezikov, nemalokrat pa si je iz nje izposojala tudi citate, ki jih je sproščeno postavljala ob reference iz visoke kulture.« (Semolič 2008: 7–8)

V Škrjančevem prvencu naletimo na pesmi, v katerih je avtor vključen s svojim osebnim življenjem, včasih že kar s svojo konkretno telesno prezenco. Ton je skoraj povsem pogovoren in skoraj vedno začinjen z ironijo in humorjem. Za razliko od (zgodnjega) Zupana v Škrjančevih pesmih prebolevanja metafizike z »alkimijo srca« ni več. Pesemski subjekt se ves čas zadržuje na površini privatne izkušnje, tako da imamo občutek, da se resnobnim eksistencialnim in metafizičnih vprašanj sploh ne ogiba, ampak ravna tako, kot da teh sploh nikoli niti ni bilo. Pogosto so takšne pesmi zgotstijo celo v haikuje, vendar brez zenovske zavesti o minljivosti in prehodnosti vsega, brez *wabi-sabi* estetike, ki je značilna za (West Coast) bitniški diskurz. V ozadju Škrjančeve poezije si Frank O'Hara in Charles Bukowski podajata roki, kdajpakdaj začutimo tudi vpliv Garyja Snyderja, od Slovencev pa nedvomno tudi Šalamuna, a brez nadrealistične avtomatike pisanja, brez vsakršnega iracionalizma, zgolj s svojim šarmantno »slovan-skim« *I do this, I do that*. Prisluhnimo za konec eni takih pesmi:

siesta

ob sveči zdržim dlje, ker nedvomno
greje, če se ji dovolj približaš. z ljudmi
je pa tako tako. eni imajo radi hladno pijačo
drugi raje telefonirajo. jaz trenutno
najraje sedim ob tej leni zeleni reki
gledam vrbe kako se utrujeno in skeptično
ogledujejo v vodi,
pijem bevando in tvezim neumnosti. (2008: 83)

Sklep

Sodobna slovenska poezija v osemdesetih in na začetku devetdesetih je doživela razvoj, ki ga ni nujno treba presojati samo skoz velikopotezne literarnosmerne oznake, kot so (post)symbolizem, modernizem in postmodernizem. V tej razpravi smo skušali ob pomoči pojmovnega para »surove« in »kuhane poezije«, ki ga je pred šestdeset leti uporabil Robert Lowell, zaznati, če že ne

razvojne (v smislu literarnozgodovinske teleologije), pa vsaj pojavne (fenomenološke) spremembe v načinu pesnjenja v poeziji na Slovenskem. Pri tem ne gre le za vsebinske (motivno-tematske) spremembe, ki se kažejo v opuščanju velikih metafizičnih in eksistencialnih tem, ki jih je naplavila zahodna pesniška dediščina od romantike do modernizma, in vstop v docela (to)svetno področje z bogatimi semantičnimi registri, ki jo nudijo vsakdanje izkušnje v želji po upesnjevanju konkretnega, zasebnega in singularnega. Nova, »surova poezija« prinaša s sabo tudi izrazito pluralne pesniške postopke (avtopoetike), vse od tradicionalnih pesniških oblik, prek prostega verza in včasih celo formalnega eksperimentiranja, do povsem narativnih modelov, pri katerih včasih (razen vizualno) ne moremo več potegniti ločnice med poezijo in prozo. Čeprav slovenska literarna zgodovina doslej pesniškim prvencem, ki so nastali konec osemdesetih in v začetku devetdesetih, ni pripisovala kvalitete, ki bi bile v literarnozgodovinskem pogledu izrazito epohalne oziroma prelomne, pa je vendarle v njih mogoče zaznati kali, ki nepreklicno opredeljujejo tudi najnovejše slovensko pesništvo, se pravi zelo produktivno pesništvo, ki je nastalo v zadnjih dveh desetletjih in ki še čaka na obširnejše komparativistične in literarnozgodovinske analize.

Literatura

- AVANZO, MIHA, 1973: *Pravica skazica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- AXELROD, STEVEN GOULD, 1978: *Robert Lowell. Life and Art*. Princeton: Princeton University Press.
- BABIĆ, ESAD, 1986: *Kavala*. Koper: Lipa.
- BERGER, ALEŠ idr. (ur.), 1982: Zagovor in pojasnilo. V: *Pesniški almanah mladib*. Ljubljana–Maribor. Mladinska knjiga in Obzorja. Str. 5–6.
- BERGER, ALEŠ idr. (ur.), 1982: *Pesniški almanah mladib*. Ljubljana–Maribor: Mladinska knjiga in Obzorja.
- BREJC, TOMAŽ, 2011: Tomaž Šalamun in Julian Schnabel. Pesnik prihaja nasproti. V: Tomaž Šalamun: *Kdaj: izbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 940–954.
- DEBELJAK, ALEŠ, 1988: *Melanbolične figure: eseji o književnosti*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca.
- DIVJAK, IGOR, 2019: Danes sem volje za pesem. V: Miha Avanzo: *Rorschach: stare in nove pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 109–120.

- DURIĆ, DUBRAVKA, 2019: Early Tomaž Šalamun and American Experimental Poetry. *Primerjalna književnost* 42, št. 2, str. 135–148.
- GELPI, ALBERT, 2015: *American Poetry after Modernism: The Power of the Word*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- HART, KEVIN, 2011: Iz revije Verse 18.2–3, 2001. V: Tomaž Šalamun: *Kdaj. Izbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 955–964.
- HIRSCH, EDWARD, 2000: Foreward. V: Tomaž Šalamun: *Feast. Poems*, ur. Charles Simic. New York–San Diego–London: Harcourt. Str. xi–xiii.
- HRIBAR, TINE, 1984: *Sodobna slovenska poezija*. Maribor: Obzorja.
- HUDOLIN, JURIJ, 1992: *Ajdbog in ptičvolkkača*. Grosuplje: Mondena.
- KOLŠEK, PETER, 2006: V objemu dveh struktur. V: Peter Kolšek (ur.): *Nevibta sladkih rož. Antologija slovenske poezije 20. stoletja*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 622–642.
- KOMELJ, MIKLAVŽ, 1991: *Luč delfina*. Celovec–Salzburg: Wieser.
- KOS, JANKO, 1969: Tomaž Šalamun: Namen pelerine. *Sodobnost* 17, št. 3, str. 337–340.
- KOS, JANKO, 1995a: Moderna slovenska lirika. V: Janko Kos: *Moderna slovenska lirika: 1940–1990*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 174–193.
- KOS, JANKO, 1995b: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KOS, JANKO, 2001: *Primerjalna zgodovine slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOS, MATEVŽ, 1990: Genealogije samote. V: Jure Potokar: *Stvari v praznini*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 93–107.
- KOS, MATEVŽ, 1996: *Prevzetnost in pristranost. Literarni spisi*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KOS, MATEVŽ, 2004: Zadnji odcep za Parnas. V: Matevž Kos (ur.): *Mi se vrnemo zvečer. Antologija mlade slovenske poezije 1990–2003*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 189–221.
- KRESE, MARUŠA, 2019: *Pesmi: izbor*. Novo mesto: Goga.
- NOVAK POPOV, IRENA (ur.), 2007: *Antologija slovenskih pesnic 3: 1981–2000*. Ljubljana, Tuma.
- NOVAK, BORIS A., 2019: Najbolj pogumna duša je Maruša (o etiki in življenjski poetiki Maruše Krese). V: Maruša Krese: *Pesmi: izbor*. Novo mesto: Goga. Str. 114–133.
- OGEN, MART, 1965: Beat generacija in njeno mesto v ameriški sedanosti in literaturi. *Sodobnost* 13, št. 11, str. 1183–1188.
- OSTI, JOSIP, 2006: O suvremeni slovenski poeziji. V: Josip Osti (ur.): *Ujantaru vremena: antologija slovenske poezije (1950.–2000.)*. Sarajevo: Tugra. Str. 5–42.

- PATERNU, BORIS, 1989: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Študije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PERLOFF, MARJORIE, 1977: *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Austin: University of Texas Press.
- PONIŽ, DENIS, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- RADLOVIĆ, NEDELJKO in JANI VIRK (ur.), 1990: *Strast i Mir: mlada slovenačka književnost*. Beograd–Kikinda–Ljubljana: Književna reč, Književna zadruga, Literatura
- SEMOLIČ, PETER, 1991: *Tamariša*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SEMOLIČ, PETER, 2008: Tisto pravo, kar predaš naprej. V: Tone Škrjanec: *Blues zamaba*. 2. izdaja. Ljubljana: KUD France Prešeren. Str. 5–20.
- SENEGAČNIK, BRANE, 1991: *Srčni grb*. Ljubljana: Aleph.
- SHAW, LYTLE, 2006: *Frank O'Hara: The Poetics of Côtierie*. Iowa City: University of Iowa Press.
- SILVERBERG, MARK, 2010: *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde Between Radical Art and Radical Chic*. Farnham, Ashgate.
- SNOJ, VID, 1991: *List in sen*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SWENSEN, COLE, 2009: Introduction. V: Cole Swensen in David St. John. (ur.): *American Hybrid. A Norton Anthology of New Poetry*. New York–London: Norton. Str. xvii–xxvi.
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 1965: Ribe. *Tribuna* 15, št. 16, str. 7.
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 2011: *Kdaj. Izbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba.
- ŠKRJANEC, TONE, 2008: *Blues zamaba*. 2. izdaja. Ljubljana: KUD France Prešeren.
- VIRK, JANI, 1990: Predgovor. V: Radlović in Virk (ur.): *Strast in Mir: mlada slovenačka književnost*. Str. 7–19.
- ZUPAN, UROŠ, 1991: *Sutre*. Ljubljana: Aleph.

Ženska poezija in strategije zunanje dialoškosti: dramski monolog in pesem s persono

VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ

Položaj pesnic(e) v slovenskem literarnem polju v 20. stoletju

SLOVENSKI LITERARNI SISTEM JE podobno kot večina drugih zgodovinsko gledano temeljil dominaciji patrilinearnih in patriarhalnih struktur.¹ Moški pol je bil izenačen z univerzalnim, ženski pol pa je največkrat obvisel v prostoru molka ali pa so mu izključujoče dodeljevali vlogo »naše ženske literature«, ki je bila spričo pripisanih ji atributov – krhkost, šibkost, nežnost, podvrženost, občutljivost, sentimentalnost in podobno – in inkulpljanja v arhetipske vloge matere in ljubice – razumljena kot drugorazredna produkcija. Poezija, ki so jo na Slovenskem pisale ženske, je sicer oblikovala bolj ali manj trden in neprekinjen tok,² vendar je bila redkim ženskim pesnicam pripoznana veljava v slovenskem pesniškem kanonu. Kakor ugotavlja Alenka Jovanovski, je na to vplivalo več dejavnikov (Jovanovski 2011: 363–366). V skladu z znamenito »prešernovsko strukturo« naj bi književnosti in še posebej poeziji kot najvišji estetski kategoriji pripadla vloga medija samozavedanja

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta J6-8259, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Besedilo je prvič izšlo v srbsčini v *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* 52, št. 170 (2020), str. 31–51.

² Najboljši zgodovinski vpogled v žensko pesniško ustvarjalnost prinaša *Antologija slovenskih pesnic* v treh zvezkih Irene Novak-Popov. Antologija ima le dve predhodnici: prvo, *Jugoslawische Frauenlyrik*, je pri Belo-modri knjižnici, založbi, ki je izdajala le literaturo, ki so jo pisale ženske, l. 1936 pripravila pesnica Lili Novy, drugo je pol stoletja pozneje prispeval Severin Šali (*Lirika slovenskih pesnic: 1849–1984*, 1985).

naroda brez države in družbeno-političnih institucij, zato je literatura dobila še močnejšo kompenzatorno in ideološko funkcijo. Cankarjeva mitologizacija matere in slovenska mitologizacija Cankarja pa naj bi po Žižku prispevala k oblikovanju nacionalne fantazme o materinskem nadjazu (Žižek 2011: 64).³ Spričo premeščenega, tj. patološkega položaja Matere v simbolnem in povečane ideološke funkcije literature oziroma poezije so imele ženske – poleg drugih asimetrij, izvirajočih iz patriarhalne ideologije, – še več težav pri uspešnem vstopanju v literarno polje.

Na strukturno mesto pesnice se je po drugi svetovni vojni projiciralo še več negativnih predsodkov tudi zaradi načrtnega izbrisa meščanske tradicije ženskega gibanja v Sloveniji (Jovanovski 2011: 365). Nova oblast je po vojni svarila pred feminizmom kot izrastkom meščanske ideologije (Verginella 2006: 56), saj egalitarna družba pomeni izenačitev spolov. Lik emancipiranke in poklicno uspešne ženske, kaj šele umetnice, preblizu individualističnim meščanskim ideološkim spregam, je bil izgnan na rob imaginarija o ženskah.

Na žensko ustvarjalnost se je slovenski literarni sistem odzival bodisi s pozabljenjem in stigmatizacijo (Ada Škerl, 1924–2009) bodisi s sprejemanjem prek marginalizacije (Saša Vegri, 1934–2010) bodisi z odobravanjem in celo slavljenjem (Svetlana Makarovič, 1939), če naštejemo le primere osrednjih pesnic. Zlasti pozaba ženskih ustvarjalk je imela daljnosežne posledice širšega značaja: z izbrisovanjem iz literarnega spomina ali zamolčevanjem (izraz iz znamenite knjige o zamolčevanju umetnic v literaturi *Silences* Tillie Olsen) prihodnji rodovi ustvarjalk niso imeli referenčnih točk, pri katerih bi se lahko zgledovale. S pomanjkanjem zavesti o lastni tradiciji se je lažje perpetuiralo opiranje na moške zglede (gl. tudi Novak-Popov 2014: 59).

Ustvarjalke so se na recepcijske mehanizme različno odzivale, jih ponotranjile ter jim velikokrat tudi prilagodile svojo pesniško prakso. Ado Škerl je stigmatizacija vodila v večleten ustvarjalni molk. Svetlano Makarovič je ustoličevanje v »prvo damo slovenske poezije« pripeljalo do ambivalentnega

³ Poststrukturalistične psihoanalitično usmerjene feministke ugotavljajo drugače: po Luce Irigaray gre za »uboj matere«: ženska, reducirana na lik matere, je temelj, na katerem naj bi se vzpostavil moški vstop v kulturo. Pri Kristevi je pozicija ženskosti v simbolnem pozicija abjektosti; ženske so izven simbolnega, a obenem podlaga in zagotovilo njegove koherentnosti.

položaja: po eni strani k aktivni identifikaciji s temi mehanizmi, ki se je kazala v pesničinem javnem omalovaževanju »ženske lirike« in zavračanju geotizacije, tj. uvrščanja v žensko literaturo. V njenem pesniškem svetu pa je prišlo do demonizacije ženskih likov, ki se postavljajo po robu patriarhalnemu svetu, a obenem ostajajo ujeti v svoji (samo)destruktivnosti (prim. Chrobáková Repar 2018: 94–103). Saša Vegri, ki je bila v literarni kanon pripuščena predvsem kot avtorica otroške književnosti, je po drugi strani kljub marginalizaciji našla dovolj ustvarjalno-kritičnega naboja, da je v svoji pesniški praksi na visoki umetniški ravni razgrajevala asimetrične odnose med spoloma.

Ginokritika govori o treh fazah zgodovinskega razvoja ženskega pisanja v odnosu do patriarhalno oblikovane literarne tradicije (Showalter 1977: 13). Dolgi fazi posnemanja dominantnega patriarhalnega izročila sledi stopnja radikalnega upora z zahtevo po avtonomiji manjšine. Zadnja faza je samoodkrivanje in samoosvoboditev ter poskus pozitivne konstrukcije na temelju razgrajenih tradicionalnih asimetričnih odnosov.⁴ V slovenski poeziji se šele od druge polovice šestdesetih let začne dogajati vstop v drugo fazo (prim. Novak-Popov 2014: 72). Hitro ji sledi tretja faza, v sodobni poeziji pa se pojavljajo elementi vseh treh faz. Poezija Ade Škerl, ki ji je treba priznati (zamolčano) vlogo začetnice toka intimizma, sodi še v prvo, tj. fazo posnemanja dominantnih vzorcev, in sicer tako z družbenospolnega kot poetološkega vidika. Ni namreč razvidno, da bi ta poezija prelomila s tradicijo, ki je temeljila na moških avtorjih, saj je bila matrilinarna tradicija zakrita (gl. Balžalorsky Antić 2019b).⁵

⁴ Anglosaksonski ginokritiški model je komplementaren širše zastavljenemu psihoanalitičnemu pristopu Julije Kristeve pri analizi ženske reakcije na vsiljeni družbeno-simbolni red (Kristeva 1986: 199–200): prva možnost je zavrnitev očetovske funkcije, ki ji lahko kot končna konsekvenca sledi psihoza. Ker do slednje vendarle redko pride, se izrišeta drugi možnosti: sodelovanje v družbeno-simbolni pogodbi oziroma njena apropiacija ali pa njena subverzija. Do te zadnje se je mogoče prebiti šele prek poprejšnjega proučevanja mehanizmov vzpostavitve simbolnega reda in njegovega delovanja, pri čemer izhodišče ni neko že nakopičeno vedenje, ampak predvsem osebni afekt, ki ga ženska občuti ob soočenju s simbolnim redom. To vodi do aktivnega raziskovanja in poskusov razbitja koda ter iznajdbe specifičnega diskurza, ki je temeljno povezan s telesnostjo ter »neimenljivim«, ki ga zatira družbena pogodba.

⁵ Pesniški intimizem nastopi po obdobju t. i. graditeljske poezije ali poezije krampa in lopate, ko so se po Informbiuroju ustvarili pogoji za odmik od objektivistične lirike v smer osebnejše poezije, ki v ospredje spet postavlja posameznika. Prelomnico, ki naj

Najpomembnejše in najdaljnosežnejše premike je opaziti v pesniških praksah osrednjih predstavnic t. i. kritične generacije, imenovane tudi alienativna lirika, pri že omenjenima Saši Vegri in Svetlani Makarovič, ki se različno odzoveta na diskriminacijo in vsiljeno podobo ženske identitete, a obe razgradita mit matere in žene. V mnogočem se kažeta veliko radikalnejši od svojih mlajših kolegic, ki so začele objavljati na prehodu v sedemdeseta leta 20. stoletja: Ifigenija Zagoričnik Simonović, Majda Kne, Maruša Krese, Berta Bojetu. Vendar tudi pri tej generaciji prihaja do pomembnih in dotlej neopaženih premikov, na primer pri izrazitvi lezbične želje (Majda Kne) in reprezentaciji anomalij in patologij, ki so posledica teh odnosov: psihično in fizično nasilje, vse do spolne zlorabe v obdobju otroštva in deklitstva, odkrito in neizprosno pesniško soočenje s travmo (Ifigenija Zagoričnik Simonović).

V osemdesetih letih in v devetdesetih letih so v pesniško polje stopile avtorice rojene okoli leta 1960: Maja Haderlap, Maja Vidmar, Vida Mokrin-Pauer, Barbara Korun, Nataša Velikonja.⁶ Pridružujeta se jima dve starejši, Erika Vouk in Meta Kušar. Večino družji odkrito izražanje ženske *jouissance*,⁷ ki se je poprej zakrivala v evfemistično metaforiko in je bila odkrito prisotna le pri nekaterih starejših pesnicah (Lili Novy, Saša Vegri, Mila Kačič, Berta Bojetu). Tudi ta generacija pesnic je naletela na poskuse akomodacije od zunaj (Jovanovski 2011: 368), na primer z redukcijo na »tipično erotično pesnico«, kakor se je zgodilo Maji Vidmar.

bi zaznamovala prehod v ta novi intimizem, po ugotovitvah večine literarnozgodovinskih pregledov pomeni znamenita objava skupinske knjige Kajetana Koviča, Cirila Zlobca, Janeza Menarta in Toneta Pavčka z naslovom *Pesmi štirih* leta 1953. Literarna zgodovina prvi zbirki Ade Škerl *Senca v srcu* (1949) sicer ni odrekla posebnega mesta v smislu kontrastiranja s sočasno pesniško produkcijo, nikoli pa je ni docela izpostavila kot dejansko začetnico intimizma, temveč kvečjemu kot njegovo zgodnjo znanilko. Kar zdeva imitacijo patrilinearne tradicije, se Ada Škerl v tej zbirki navezuje predvsem na gradnikovsko temo *eros tanatos*, pa tudi na dialogizacijo, ki se pojavlja pri Alojzu Gradniku med moškim in ženskim glasom znotraj obdelave te teme.

⁶ Zadnja še danes ostaja vodilna predstavница LGBT poezije.

⁷ Francoske feministične teoretičarke, Cixous, Irigaray, Kristeva in Wittig, vse uvidijo, da ženski upor proti simbolnemu redu poteka preko *jouissance*, spolnega užitka (ki ga razlikujejo od *plaisir* – ugodja), tj. v obliki neposrednega podoživljanja uživanja iz otroštva in izkušnje poznejše spolnosti, ki jo je Zakon očeta zatrl, ne pa ukinil (gl. Jones 1981: 248).

Spremembe literarnega polja v 21. stoletju in nova ženska poezija

Po letu 2000 se je v literarnem polju zgodila vrsta strukturnih sprememb, ki so vplivale na recepcijo ženske ustvarjalnosti. Med drugim je prišlo do feminizacije nekaterih področij, poleg same literarne produkcije tudi literarne kritike. Povečalo se tudi število literarnih znanstvenic, med katerimi so se nekatere začele posvečati pisanju žensk.⁸ Leta 1995 je začela izhajati *Delta*, prva revija za ženske študije in feministično teorijo, ki je – tudi spričo svoje psihoanalitične usmeritve – veliko pozornosti posvetila francoskim teoretičarkam ženske pisave in nasploh ženski literarni ustvarjalnosti. Leta 2004 je na pobudo Stanislave Chrobákové Repar pri reviji Apokalipsa zaživel projekt tematskih števil *Gender*. Pesnici Barbara Korun in Barbara Simoniti pa sta med 2004–2006 prirejali *Besedovanja*, pesniške večere, posvečene ženskim ustvarjalkam.⁹ Z vsem navedenim se je razširil prostor za plodnejšo izmenjavo mnenj.

Spremembe so vplivale tudi na izjemen porast ženskih pesniških glasov. Po letu 2000 začne objavljati generacija avtoric, rojenih po 1970: Taja Kramberger, Alja Adam, Jana Putrle Srdić, Lucija Stupica, Kristina Hočvar, Veronika Dintinjana, Ana Pepelnik, Barbara Pogačnik, Anja Golob, Alenka Jovanovski, Radharani Pernarčič, Stanka Hrastelj idr., po letu 2010 pa se jim pridruži še tista rojena okrog 1980, Katja Perat, Katja Plut, Katja Gorečan, Monika Vrečar, Kaja Teržan, Miljana Cunta, Ana Makuc, Nina Dragičević, Vesna Liponik, Maja Milošević idr. V istem obdobju začno izhajati tudi prevedene knjige dveh tujejezičnih v Sloveniji živečih pesnic, Lidije Dimovske in Stanislave Chrobákové Repar. Poezija, ki jo pišejo ženske, tako ne more biti več razumljena kot obrobni dodatek k prevladujoči moški liriki, območje, kjer se tematsko izmenjujeta le tema erotike in materinstva, kakor bi se zapisalo starejšim kritikom moškega

⁸ Kar nekaj med tistimi, ki so začele delovati po letu 2000, je pesnic, ki pa so tudi v akademskem svetu naletele na ambivalenten sprejem: Stanislava Chrobáková Repar, Lidija Dimkovska (ki sta povrh vsega še prišlekinji, pišočii v tujem jeziku), Taja Kramberger, Alenka Jovanovski in Alja Adam so delovale kot raziskovalke in predavateljice, nato pa jih je univerzitetni sistem iz različnih razlogov izločil.

⁹ Od leta 2012 Barbara Korun organizira in moderira redna mesečna srečanja *Pesnice o pesnicah*, posvečena pesniškim knjigam avtoric iz tekoče produkcije. Od leta 2010 različni bralni krožki potekajo tudi v okviru Lezbično-feministične univerze.

spola, temveč tvori osrednji steber sedanje produkcije, saj pesnice po številu v mlajših generacijah celo prednjačijo pred moškimi kolegi.

Številke pričajo, da temelj literarnega sistema vendarle ostaja falocentričen (gl. tudi Habjan 2020).¹⁰ Delež obravnave pesnic v literarnozgodovinskih pregledih in v učbenikih je po letu 2000 denimo le malo narasel.¹¹ Ženski odbor Slovenskega centra PEN Mira je leta 2016 podal mnenje o alarmantnosti stanja glede zastopanosti avtoric v učnih načrtih osnovnošolskih in srednješolskih programov. V aktualnem učnem načrtu za gimnazije se te pojavljajo v izbirnih vsebinah (Božič 2017: 41), v konkurenci z moškimi pisatelji. Ker niso uvrščene med maturitetno snov, jih učitelji manj izbirajo. Raziskava Zorana Božiča iz leta 2017 je pokazala, da je delež avtoric odvisen od števila uvrščenih avtorjev, pri zelo gostem situ nacionalnoreprezentativnih književnikov ženski spol sploh ni zastopan (Božič 2017: 33). Zastopanost pesnic v antologijah le počasi narašča.¹² Število nagrajenk se je v preteklih dvajsetih letih pri večini literarnih nagrad v primerjavi s prejšnjim dvajsetletjem sicer povečalo, toda nagrajevanost avtoric je še vedno zanemarljiva in neproporcionalna.¹³ Tudi najnovejši statistični

¹⁰ Pesnice se na to odzivajo. Taja Kramberger v zbirki *Žametni indigo* zapiše: »Zadnjič sem v intervjuju z nekim verznim Prokrustom spet lahko prebrala smešno delovno hipotezo, da v Sloveniji ni nobenih *ženskih pesnic*« (Kramberger 2004: 67), v knjigi Katje Gorečan lirski personi moški parnas zabrusi »kaj pa ti ženski otrok delaš tukaj nisi dobrodošla« (Gorečan 2012: 34). Alenka Jovanovski pesnice ironično opredeli kot »entitete z ženskimi pritiklinami / pripuščene poleg glede na priličenje / mašineriji) (Jovanovski 2018: 103). Kako počasi prihaja do dejanskih sprememb v recepciji in doživljanju recepcije pri avtoricah priča dejstvo, da je med objavo prve in zadnje citirane pesmi preteklo poldrugo desetletje.

¹¹ V najnovejših literarnozgodovinskih pregledih (*Slovenska književnost* 3, 2001) je analiziranih zgolj sedem pesnic, *Slovenska lirika 1950–2000* Denisa Poniža iz leta 2000 pa jih obravnava pičlih devet (gl. Novak-Popov 2014: 60, op. 6)

¹² Pred letom 2000 se je delež pesnic v antologijah gibal med 4–10%, v zadnjih pesniških antologijah (*Nevibta sladkih rož* Petra Kolška, 2006, *U jantaru vremena* Josipa Ostija, 2006, *Mi se vrnemo zvečer* Matevža Kosa, 2004) se je povečal na 13–15% (Novak-Popov 2014: 60).

¹³ Jenkovo nagrado za najboljšo pesniško zbirko je od leta 1989 prejelo le osem žensk, od tega kar pet po letu 2013. Z Veronikino nagrado pa je bilo do leta 1997 nagrajenih sedem žensk, kar pet po letu 2011 (Habjan 2020). Kar zadeva literarne nagrade nasploh, sta pri spolni zastopanosti zanimiva kriterija vrsta nagrada in starost nagrajenec nagrajevane so mlade literarne kritičarke (Stritarjeva nagrada, nagrada za lite-

podatki torej potrjujejo hipotezo, da feminizacija literarnega polja sovпада z upadanjem dotlejšnjih kompenzacijskih vlog literature po letu 1991 in z njeno vse bolj marginalizirano družbeno pozicijo.

Po letu 2000 je ženska poezija stopila v fazo »arheološkega izkopavanja« izkustvenih, telesnih, miselnih, kulturnih in družbeno-političnih tradicij ženskega in raziskovanja intimnih in družbenih habitusov ženskih sodobnosti. Avtorice se pri tem zatekajo k različnim referenčnim okvirom: k zgodovini, arhetipu, mitologiji, zgodovinski dokumentaciji, pop- in subkulturi, pogosto jih tudi kombinirajo. Tiste, pri katerih je zaznati bolj ali manj očitno in zavestno spoprijemanje s patriarhalno ukalupljenimi mentalnimi, družbeno-kulturnimi in izjavljalnimi vzorci, se pri preoblikovanju svoje diskurzivnosti pogosto zatečejo k vpljavi fiktivne *persone* in dramskemu monologu.

Dialoškost v sodobni slovenski poeziji prek prenovljenega pogleda na lirski subjekt

V preteklih dveh desetletjih se je prevladujoča monološka in enoglasna krajina slovenske poezije precej diverzificirala. Sodobne transformacije sveta in občutljivosti od poezije terjajo, da prevpraša možnost in smiselnost izrekanja iz ustaljenih izjavnih pozicij. Upehani avtorski jaz, ki je v najnovejši slovenski poeziji sicer še vedno zelo prisoten, pogosto znotraj ene pesniške knjige sobiva z drugimi osebami in glasovi. Vznik te polifonije časovno nastopi po daljšem obdobju prevlade narativnosti. Ta se je uveljavila v precej poenotenih poetikah, vsakdanjosti, ki so temeljile na (urbanih) majhnih zgodbah. To je le eden vidikov dialoškosti, ki se pojavlja v sodobni slovenski pesniški produkciji. Imenujem ga zunanja dialoškost in ga ločujem od notranje.

Pri razdelavi dialoških strategij v strukturaciji pesemskega diskurza namreč izhajam iz liriki prilagojene Bahtinove tipologije dialoških odnosov v prozi (Bahtin 2007: 205–230, Balžalorsky Antić 2020), to pa povežem z rekonceptualizacijo lirskega subjekta (gl. Balžalorsky Antić 2019a). Z vidika formalne ali literarno-morfološke razplastitve subjektivnih instanc v pesemskem diskurzu

rarno kritiko) in stari esejisti (Rožančeva nagrada za najboljšo esejistično knjigo) (Habjan 2020).

predlagam ločevanje empiričnega avtorja in empiričnega bralca, ki nista diskurzivni instanci, od različnih diskurzivnih instanc. Na najvišji diskurzivni ravni se tako nahaja besedilni subjekt, ki je pojmovna ustreznica naratološkemu implicitnemu avtorju. Gre manj za pozitivno opredeljeno instanco, saj jo mora bralec opredeliti bolj po negativni poti, zlasti prek neujemanj med strukturo besedila in vsebino izjave, tj. prek besedilnih nekonsistentnosti in protislovij (gl. tudi Hühn 2005: 152–153). Pomemben aspekt instance besedilnega subjekta je v moji izpeljavi tudi Meschonnicov recitativ oziroma ritem–subjekt, ki se konfigurira v čutno-materialni plasti diskurza, v t. i. *generaliziranem pomenjanju*, ki presega semantično-leksikalni pomen.¹⁴ Na naslednji ravni pesemskega diskurza se nahaja subjekt izjavljanja v smislu lirskega glasu, ki ustreza pripovednemu glasu oziroma pripovedovalcu iz teorij pripovedi. Na ravni pesemske zgodbe ali diegeze, ki je obenem tudi izjavna raven in je vselej nižje od izjavne ravni subjekta izjavljanja, se nahaja persona, ta je lahko govorec (subjekt izjave) ali ne. Na vseh ravneh pesemskega diskurza se lahko oblikujejo gledišča, ki so vidik perspektivizacije: ta niso materialni vir govora, ampak žarišča, ki jim je mogoče pripisati zaznavne, spoznavne, psihološke, afektivne, vrednostne procese. Pomembni parametri pri konfiguraciji pesemskega subjekta so tudi čas, različni časovno-krajevni kazalniki in kontaktna smer govora (npr. nagovor).

Zunanja dialoškost zajema pojav zunanjega dialoga, pesem vložnico oziroma dramski monolog in uvedbo negovoreče persone. Pri notranji dialoškosti pa gre za različne oblike bahtinovske dvoglasne besede znotraj strukturno navidezno monološkega govora, torej raznosmerno dvoglasno besedo kot aktivni tip dvoglasne besede (Bahtin 2007: 220). V tem primeru sta na ravni subjektne konfiguracije ključni kategoriji fokalizacije in perspektivizacije. V izhodišču velja poleg tega razmejiti še dva vidika dialoškosti:

¹⁴ Navezujoč se na Benvenistovo spoznanje o dvoravninskosti diskurza in o sistemih semantičnega pomenjanja, ki so utemeljeni zgolj na izjavljanju, Meschonnic v svoji poetiki nadomesti dvojico označenec – označevalec s pojmom pomenjevalca [signifiant], ki je proizvajalec t. i. generaliziranega pomenjanja. Pomenjanje pomeni specifično organizacijo učinkov diskurza, ki niso zvedeni na pomene izjave, temveč jih ustvarja dejavnost besed v izjavljanju, njihova performativna moč. Recitativ kot maksimalna subjektivizacija govornice (Meschonnic 1995: 190) pomeni delovanje govornice preko specifične serialne semantike: ritmične in prozodične paradigmlike, verig pomenjanja v smislu sosledja konzontančno-vokalnih serij, ki ustvarjajo edinstvene odnose oziroma vrednosti v sistemu pesmi (Meschonnic 1995: 17).

1) dialoške strategije v strukturaciji pesemskega diskurza in njenega subjekta oziroma subjektov na različnih pesemskih ravneh (t. j. govorne strategije in pozicioniranja izjavnih subjektov);

2) uprizarjanje razpada trdnih pojmovanj (filozofske kategorije) subjekta ali (sociološke kategorije) individuuma na ravni same »pesemske zgodbe«, in sicer prek motivov in tem po tradicionalni terminologiji ali shem (okvirjev in skript), izotopij in dogodkov, če uporabimo kognitivistično izrazje (gl. npr. Hühn 2005). Ta dva aspekta dialoškosti se lahko pojavljata skupaj ali ločeno.

Pesem s persono

Uporaba persone, ki se v moderni liriki kot konsistenten postopek pojavi v Poundovi knjigi *Personae* (1909), ima izvore v viktorijanskem dramskem monologu in je pravzaprav njegova zgodovinska variacija. S pojmom persona se je zgodnja modernistična lirika hotela tudi konceptualno distancirati od avtorsko oblikovanega lirskega subjekta. Posebne obravnave je bil pojem, v povezavi s t. i. objektivnim korelativom, deležen pri Eliotu, anglosaksonsko novo kritištvo pa je pojem nato preneslo tudi v literarno teorijo (gl. tudi Pavlič 2014: 228).¹⁵

V okviru analize sodobne poezije, ki uporablja zunanje dialoške strategije, se mi zdi smiselno razlikovati žanr dramskega monologa, če uporabimo izraz iz anglofone literarnovedne tradicije, ali *vložnice*, če izhajamo iz nemške, od postopka vpeljave (fiktivne) persone, in sicer vsaj z dveh vidikov. Z vidika izjavne pozicije je pri dramskem monologu lik namreč nujno tudi govorec, ki mora imeti v izvorni različici žanra tudi naslovnika. Nasprotno pa v pesmih s persono liku ni nujno podeljen glas, s čimer se znotraj takih pesmi vidneje vzpostavlja raven subjekta izjavljanja kot govorca, včasih tudi tako, da se na ekstrapoetični ravni oblikuje tudi »oseba« tega govorca, ki vdira na nižjo raven, ta oseba pa je lahko vidneje povezana tudi z empirično osebo avtorja.

¹⁵ Podobno se je v nemškem okolju zgodilo s t. i. *lyrisches Ich*: prva ga je teorizirala Margarete Susman, vendar je spodbuda, enako kot v anglosaksonskem kontekstu, prišla od pesnikov simbolističnega krožka, zbranega okrog Stefana Georgeja (gl. Balžalorsky Antić 2019a: 60).

Kot produkta dveh različnih zgodovinskih formacij se klasični (viktorijanski) dramski monolog in (modernistična) raba person razlikujeta v načinu izgradnje identitete lika in obenem seveda tudi pesemskega diskurza. Prvi je veliko bolj osredotočen na psihologijo lika, ki si jo prizadeva čimbolj natančno in jedrnatost razkriti skozi govor lika, čigar identiteta je pogosto povezana z družbenokritično razsežnostjo pesmi, še posebej pri pesnicah, denimo pri Augusti Webster ali Feliciji Hermans. V modernističnih pesmih s persono – paradigmatična primera sta Eliotov »Ljubezenski spev J. Alfreda Prufrocka« in Poundov »Hugh Selwyn Mauberley« – pa je identiteta persone nestabilna, negotova, razsrediščena, k čemur pripomorejo različne strategije decentriranja govora (različni vidiki dialošnosti, preskakovanje fokalizacije in glavne izjavne pozicije med različnimi pesemskimi ravninami) in posamezne mikro-ravni pesemske zgodbe (npr. parameter prostorsko-časovne umeščenosti). To je sicer le modernistični okvir, znotraj katerega vznikne postopek persone. Sodobna raba strategije se od njega največkrat občutno oddaljuje in se zaradi povezovanja s postopkom narativizacije zelo približa dramskemu monologu, saj navadno podaja določen izsek iz življenja persone, katere psihološke poteze so koherentno in zaokroženo predstavljene, čeprav ne gre za pravi »monolog«.

Posamične pesmi s persono velja razlikovati od *pesniških knjig s persono*, v katerih se v več pesmih pojavlja(jo) isti lik(i). Ponekod se v knjigah z istim likom izmenjujejo pesmi s persono (brez glasu ali le z drobci izjav) in pravi dramski monologi ter dialogi; taka je denimo prva spodaj obravnavana knjiga *Opus quinque dierum*, v manjši meri pa tudi zbirka Barbare Pogačnik *Alica v deželi plaščev* (2016).

Zbirka *Opus quinque dierum* Taje Kramberger (roj. 1970), objavljena leta 2009, je prelomna tako glede dialošnosti, zlasti večglasja, kakor glede premikov proti izrazitim feminističnim stališčem, kakršnih v slovenski poeziji dotlej ni bilo zaznati. Gre za dokumentaristično grajen pesemski mozaik – »roman« o Dreyfusovi aferi, ki je v knjigo vpeta prek precizne uporabe arhivskega gradiva. Dreyfusova afera je v knjigi razumljena kot paradigmatični dogodek tedanje evropske družbe in hkrati »simptom vseh pobebavljenih režimov« (Kramberger 2009: 11). Kot taka je spoznana kot vedno znova vznikajoča v raznolikih zgodovinskih variantah simbolnega in fizičnega nasilja vse do danes. Poetika je politika in politika je poetika – tako bi lahko povzeli osnovno načelo knjige. Njuna nerazdružljivost je uvidena prek edinega imperativa: etike. V pesniških strategijah se etika poetike Krambergerjevi kaže v napadanju »okamenelih

fosilnih kolonij v jeziku« (41), v »upiranju s kombinacijami besed, ki jih izmaknemo ceneni družbi in jim vrnemo dostojanstvo« (118). Kot glavna postopka se uveljavita dve vrsti hibridnosti: narativizacija prek uporabe arhivskega dokumenta in hibridizacija pesniškega in teoretskega oziroma znanstvenega diskurza, ki ustvarita mozaično pesemsko sliko Dreyfusovega časa. Z obema skuša avtorica izčistiti polje poezije tiste vrste podobja, ki »prikriva«, ki hoče »zastreti« govoricu, jo narediti še »bolj skrivnostno, / metaforično, nejasno / in ambigvitetno« (41), s čimer ta dobi v neoliberalni estetski konjunkturi ane-stetično funkcijo.

Polje pesemskega tako postane teren za razkrivanje in obsodbo simbolnih dominacij nasilja proti vsem zatiranim, izničnim, ženskam, živalim, zamlčanim, obrobļencem vseh vrst, poeziji, razumljeni kot dejanje in temeljna eksistencialna izkušnja (77), pa je dana moč razčiščevanja temeljev na poti k »preobrazbi nevzdržnega sveta« (57). V knjigi ta boj avtorica poveže s strategijo večglasja, ki podpira tudi samo kompozicijo knjige, razdeljeno na razdelke/poglavja, ki časovno preskakujejo iz obdobja Dreyfusove afere v avtoričino sodobnost. Skozi zbirko srečujemo vrsto zgodovinskih osebnosti, ki so bile na različne načine vpletene v Dreyfusovo afero, med drugim tudi feministke (Marguerite Durand, Séverine), katerim je posvečen razdelek La Fronde (imenovan po znameniti reviji, ki so jo izdajale feministke). Nekateri liki se skozi zbirko pojavljajo kot govorniki skozi celotno pesem (Zola, Kraus, brat Alfreda Dreyfusa) ali celo skozi celotni cikel ali razdelek (Dreyfus v razdelku Hudičev otok). O drugih likih, ki so ostro polarizirani na pozitivne in negativne, pa govori pripovedovalka na višji pesemski ravni, ali pa je njihov govor v delcih prek citatov vnesen v pesem s pripovedovalko kot glavno govorko, ki ima poteze empirične avtorice. Ta bolj ali manj očitno vdira na raven pesemske zgodbe z vrednostnimi avtorskimi komentarji, s časovnimi navezavami na sodobnost in na kolektivni subjekt »nas« ali pa z navezavami na reference iz lastnega življenja.

Poezija Taje Kramberger odpre novo območje boja za žensko emancipacijo v poeziji in v nekaterih pesmih jasno poda tudi njegov program: »upor je desant emancipacije, ki / se odvija sinhrono na / vseh področjih življenja« (65). Dotlej so se pesnice s patriarhalno ideologijo in simbolnim redom povečini spopadale na ravni intimnih habitusov, *Opus* pa se posveti družbenemu habitusu žensk, še posebej njihovemu vpisu v javno sfero ter viziji transformiranega

ženskega družbenega spola v družbenem polju: »Spol je učinek telesa, ki vznikne / v gubi in ima moč, da zasnuje novo pokrajino, / vse drugo je mimesis spola, zložčeno platišče / zgodovine, ki prikriva korozivnost občil mest (58)«. Magmatska sila semiotične *chore*, ki je po Kristevi predsymbolna, ter se v simbolno, brez katerega govorice ne more biti, pretoči prek genoteksta (Kristeva 2005: 14–103, zlasti 102–103), je v *Opusu*, pa tudi v poznejših zbirkah Taje Kramberger tematsko razdelana prek prevpraševanja (družbenega) telesa kot kognitivne sile (vednost, ki proizvaja nove kolektivne mentalne pokrajine, za razliko od okamnelega znanja). Vendar v »telo« pesmi prodira v skrajno refleksivni obliki, na presečišču konceptualne in pesniške govorice – prek poskusa pesniške zareze v dokument ali dokumentarne zareze v pesem – na robu nevarnosti, da se s sentenčnostjo prevesi v aforistični fragment.

Z upesnjevanjem intervencije feministk s konca 19. stoletja se v *Opus quinque dierum* odprejo vrata v »obujeni kontinent speče zgodovine« žensk (2009: 57), ki se mu bodo v naslednjih letih posvečale tudi nekatere druge pesnice. Čeprav je dramski monolog uporabljen le pri moških likih, je v tej zbirki pravzaprav programsko utemeljena raba tega žanra na področju poezije, ki se ukvarja z rememoracijo zgodovine žensk. O tem največ morda pove četrta pesem iz cikla Séverine v razdelku La Fronde, kjer je najjasneje izpostavljena povezava med vedenjem in telesom (žensk). Operacija oživljanja memorije ženskih kontinentov, ki poteka kot »reanimacija spoznanj, / hiberniranih v telesih žensk« (prav tam), pa ni postopek nekakšnega arhiviranja, s čimer bi v istem mahu spoznanje omrtili; gre za proces izstopitve iz starih teles v nova spoznanja (prav tam) in s tem za intervencijo v strukturo obstoječega imaginarija. Ta pesem poda tudi odgovor na vprašanje, ali raba dramskega monologa nemara ni nasilna apropiacija izkušnje drugega: »Tuji in zamolčani glas pričakuje, / da ga obzirno uglasimo s svojim, / ne da bi ga izenačili z njim« (prav tam).

Knjiga Katje Gorečan (roj. 1989) *Trpljenje mlade Hane* (2012) v naslovu aludira na Goethejev roman, slovenski bralec pa v njem prepozna tudi aluzijo na osebo iz drame Slavka Gruma *Dogodek v mestu Goga*. Knjiga predstavlja avtoironizacijo izpovednega intimističnega modela poezije z osrediščnim lirskim *jazom*. Te se loti z jasno vzpostavitev dveh pesemskih ravnin – izjavne in zgodbene, s tem pa tudi dveh subjektov, pripovedovalke in junakinje. Govorici inherentno razliko med subjektom izjavljanja in subjektom izjave torej knjiga kvalitativno izkoristi v smeri jasnejše dialogizacije z močno narativno struktu-

racija. Z nizanjem slogovno namerno okorno upovedenih dogodkov iz intimnega, deloma pa tudi javnega življenja junakinje Hane («ženskega otroka», kot junakinjo v eni od pesmi naslovi »slovenski moški parnas« (Gorečan 2012:34)),¹⁶ ustvari (avto)ironične krlhje nekakšnega *Bildungsromana* o mladi umetnici. Vanj vplete močno motivno-tematsko izotopijo različnih vidikov telesnosti, zlasti seksualnosti z deklinacije in ženske perspektive, ki je namerno podana z distanciranega, banaliziranega in mestoma infantiliziranega gledišča. Verjetno ključna referenca te zbirke se eksplicitno pojavi v eni od pesmi, kjer junakinja prebira roman Elfride Jelinek *Ljubimki*. Na avstrijsko nobelovko se knjiga ne navezuje le z uporabo upovedovalnih postopkov, predvsem t. i. distanciranega pripovedovanja v odnosu pripovedovalke do junakinje, ampak se na roman *Ljubimki* tudi tematsko navezuje z obravnavo ženskosti v zakotnem, duhovno provincialnem okolju. Obenem humoren, na površini lahkoten in banaliziran slog brez težav beremo tudi kot poskus ironične vpeljave žanra *chick lit* (tipa *Dnevnik Bridget Jones*) z namenom razbijanja visokega pesniškega registra. Slike z naslovi, ki obenem spominjajo na dvodelne naslove otroških slikanic ali risank na način *ime glavnega junaka + dogodek, ki se mu zgodi* («Hana in svet», «Hana in menstruacija», «Hana in britje», «Hana in anoreksija», «Hana in penisi», «Hana in masturbiranje»), se ves čas izrisujejo kot dinamičen odnos med govorko, ki pogosto prevzema tudi predpostavljeno stališče skupnosti, in neprilagojeno junakinjo. Ta dinamika se giblje med distanciranjem in identifikacijo prek različnih emotivnih in vrednostnih odnosov, od posmehovanja in obsojanja do (redkejšega) sočustvovanja. Ta igra se izraža s pogosto menjavo fokalizacij, z vrinjenimi indirektnimi izjavami junakinje, dosledno pisanimi v kurzivi, in metaleptičnimi vdori z ene pesemske ravnine na drugo. Do teh pride bodisi na ravni pesmi ali pa samo v posameznem odseku ali celo izjavi. V zadnjem primeru gre za eksplicitno dialoško dinamizacijo stavka, kjer glasova/gledišči/ravnini pripovedovalke in junakinje trčita in se tisto, kar je bilo prej izraženo le skozi notranjo fokalizacijo, tudi »uglasi«, s tem ko vdre na slovnično raven: »hana se smrti ne bojim« (Gorečan 2012:66), »hana se gibljem v območju minusa« (67), »hana ne stremi k izpolnitvi lastne sreče, ampak stremim k izpolnitvi lastne nesreče« (prav tam).

V knjigi Barbare Pogačnik (roj. 1973) *Alica v deželi plaščev* (2016) se v prvem delu zbirke pojavijo ženske osebe iz sveta pravljič: Alica, Sneguljčica, Ronja,

¹⁶ Aluzija na nesorazmerno večjo zastopanost moških v slovenskem pesniškem kanonu.

Pepelka. Pogačnik se z vpeljevanjem na specifične pravljичne arhetipe ženskosti, dekllice oziroma zelo mlade ženske, pridružuje arhetipskim pristopom k raziskovanju ženskosti (ki ga je opaziti tudi pri Maji Vidmar in Meti Kušar). Z navezavo na doživljanje svetov notranjosti in zunanosti pravljичnih junakinj začrta tudi imaginativnejši in zlasti bolj igriv diapazon pesemskega sveta, ki je grajen zunaj trdnih referencialnih okvirov »resničnosti« oziroma spaja svet fantastičnega in resničnega. Deklice so pri Pogačnik nomadske subjektke – neukoreninjenost, tujstvo, gibanje, vseprisotna napetost med simboloma »hiše« in »plašča« ter vmesnim simbolom »praga«, večno ahasverstvo, tudi ahasverstvo v jezikih, so ključne tematske izotopije knjige. Alica, ki se v tem delu knjige pojavlja največkrat, svojo nastajajočo intimo skozi čudenje »čudežu življenja« nenehno sooča s podvrženostjo raznolikim oblikam simbolnega nasilja znotraj lastne družbenosti. Deklice v teh pesmih povečini niso govorke, pesmi govori subjekt(ka) izjavljanja na višji diegetični ravnini. Vendar povsod prevladuje notranja (včasih spremenljiva) fokalizacija; ta perspektiva je še posebej poudarjena z elementom čudenja. V pesmih dekllice včasih tudi pridejo do besede, kar je označeno v kurzivi. Ponekod lahko govor pripišemo Alici, čeprav ostaja neimenovana – taka je denimo pesem »Pajek« – v pesmi »Ronja in oče« je govorica sama razbojniška hči. Avtorsko figurirana lirska persona začne očitneje vznikati v drugih cikličnih knjige, kjer večperspektivnost pravljичnih junakinj zamenjajo »glasovi« ženskih umetnic prek uvodnih citatov k pesmim (Emily Dickinson, Sylvia Plath, Isadora Duncan, Dalida itd.). Pravljичnost figuracije pesemskega sveta se tedaj zlagoma umakne bolj resničnostnim odtenkom, čeprav se ne izgubi povsem, zlasti po zaslugi drzne metaforizacije.

Dramski monolog: ženski in živalski prevzem govornega polja

Kot sočasna in neodvisna iznajditelja dramskega monologa (angleška) literarna veda navaja Roberta Browninga in Alfreda Tennysona (Hurley in O'Neil 2012: 170, 174). Šlo naj bi za viktorijanski odgovor na romantično prakso in teorijo poezije, ki naj bi udejanjala avtonomni in samozadostni lirski jaz. Obsedenost s poskusi opredelitve subjekta, ki se je od klasične idealistične filozofije naprej le še stopnjevala, prelomi v znanosti, teorija evolucije in razvoj psihologije, vse to je čedalje bolj spodmikalo temelje trdnega jaza in njegovega sveta ter botrovalo tudi nastanku žanra, ki ni bil več zamejen s pesnikovim življenjem.

Paradigmatična primera dramskega monologa sta Browningova »My Last Duchess« (1842) in Tennysonov »Ulysse« (1933). Raziskovalke viktorijanske ženske poezije pa so razkrile, v kakšni eri so za razširitev dramskega monologa pravzaprav zaslužne pesnice, predvsem Letitia Landon, Felicia Hemans in nato Augusta Webster (Armstrong 1996: 318–325 in Byron 2003). Te so žanr začele uporabljati, da bi spodkopale tradicionalno dihotomijo moški pesnik/ženska muza in z vpeljavo fiktivnih govorcev ovrge posplošujoče razumevanje viktorijanske ženske poezije kot izključno sentimentalistične. Če sta Browning in Tennyson še vedno razumljena kot izumitelja žanra, pa naj bi bila Augusta Webster tista avtorica, ki je najbolj vplivala na kasnejšo uporabo dramskega monologa vse do današnjih dni, denimo pri angleški pesnici Carol Ann Duffy. Webster je v žanr vpeljala novosti, ki jih je kasneje prevzela tudi Duffy: ženski prevzem pozicije subjekta in govorca, zamenjava značilne občutljivosti z materializmom, družbena kritika izza maske, prevpraševanje avtonomnega subjekta, dajanje glasu marginalnim subjektom in uporaba pogovornega jezika (Byron 2003: 89–100, 129–138). Raziskovalke pri Webster in drugih pesnicah zaznavajo dve obliki žanra, simpatetični in revizionistični model dramskega monologa. V prvi obliki je zaznati empatičen odnos implicitne avtorice z lirskimi personami/govorkami; npr. s prostitutko iz pesmi »*A Castaway*« Auguste Webster. Revizionistični dramski monolog pa subverzivno izvaja razgradnjo ustaljenih pogledov na zgodovino, kulturo, mitologijo, pogosto tako, da za govorko/govorca postavlja znano figuro iz kulturne tradicije, a subverzivno dekonstruira bodisi njeno zgodbo, značaj, vlogo, stališče, denimo ženski pogled na mitologizirano zgodbo (npr. Medea pri Augusti Webster in Amy Levy, gl. Armstrong 1996: 366).

Razvoj pojavljanja žanra dramskega monologa v okviru najnovejše slovenske pesniške produkcije z izrazitim prevladovanjem med avtoricami lahko spremljamo od zbirke Vide Mokrin-Pauer *Ne pozabi na kvante!* (2007) prek *Opus quinque dierum* Taje Kramberger (2009) do zbirke *Pridem takoj* (2011) Barbare Korun (roj. 1963), v kateri se dramski monolog dokončno zasidra v feministično obarvani pisavi. V razdelku »Monologi« si pravice do samostojnega glasu, ki izrine značilni (prevladujoči moški) *lirski jaz* intimistično-narativne produkcije z njegovim sidranjem v okruških post-postmoderne mehke subjektivnosti, ne pridobijo le ženske, temveč tudi moški, žival (podganček) ter rastlina (teloh). V »Monologih« so prisotni skoraj vsi vidiki, ki so jih teoretičarke izpostavile pri Augusti Webster in nato Carroll Ann Duffy: ženski

prevzem pozicije subjektke in govorkerke, družbena kritika izza maske, (implicitno) prevpraševanje avtonomnega subjekta, dajanje glasu marginalnim subjektom. Junaki govorcji, s katerimi se srečamo, so brezimna Noetova žena, Monica Lewinsky, mati Tereza, kraljica Elizabeta I, bodoči papež Ratzinger, avstrijski politik Jörg Haider in njegov ljubimec, pesnica Barbara Korun in pesnik Iztok Osojnik, podganček Terry, kal teloha itd. *Dramatis personae* so vselej razkrite v naslovu, ki didaskalično podaja tudi časovni in krajevni okvir (*po vesoljnem potopu, začetek 3. tisočletja, konec 2. tisočletja*), včasih tudi okoliščine. Pesmi povečini sledijo prvotni obliki dramskega monologa, saj govorec ali govorka nagovarjata poslušalca (mati Tereza govori nuni novinki, Monica Lewinsky Billu Clintonu, kraljica Elizabeta ljubimcu tik pred njegovim obglavljenjem, bodoči papež Bogu, pesnik Iztok Osojnik soplezalki Barbari Korun itd.).

V »Monologih« sicer najdemo obe vrsti dramskega monologa, simpatičnega (npr. pesem o kraljici Elizabeti I) in revizionističnega (npr. pesem o Noetovi ženi), v nekaterih pesmih se obliki kombinirata, (npr. v pesmi o po krivem obtoženi Sunny Wright, ki se po 31 letih zapora vrača domov). Revizionistične oblike ne zadevajo zgolj spolske problematike, ampak skušajo z ironizacijo in absurdizacijo dejanske zgodovinske situacije subvertirati ali vsaj razkrinkati različne dominantne in vselej simbolno nasilne družbeno-kulturne modele. Prva pesem, ki jo govori »ženska brez imena«, Noetova žena po vesoljnem potopu revizionistično zareže v polarizirano kulturno zgodovino s tem, ko pogled obrne k zamolčanim, k podtalni zgodovini – k prvi predstavnici vseh vrst obstrancev, ki si v zgodovini niti imena ne prislužijo; Noetova žena se je namreč iz sočutja do živali spustila v podpalubje, v čisto temo, kjer sobiva z vsemi drugimi marginaliziranimi (živalmi). Pesem se konča s presunljivo sliko htoničnega »mnogorepatega telesa«, ki iz teme vdre gor na svetlobo, ko Noe, božji poslanik, začne spuščati živali na svobodo; rečeno s pomočjo Kristeve, semiotična *chora* iz teme vdre v simbolni red na svetlobi.¹⁷

Vlinijo, ki jo dokončno odprejo »Monologi« Barbare Korun, se popolnoma vpisuje *Ljubica Rolanda Barbresa* (2015) Ane Makuc (roj. 1981), ki je v celoti zasnovana na tehniki dramskega monologa. Drobna knjiga petnajstih kratkih pesmi pred bralcem odvijte drugačno, revidirano intimno zgodovino žensk, tokrat ne brezimnih, temveč znanih intelektualk in zlasti umetnic (Frida Kahlo,

¹⁷ Za analizo te pesmi gl. Krušič 2011 in Jovanovski 2011.

Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anaïs Nin, June Miller), mitoloških, pravljicnih in literarnih likov (Kassandra, Salome, Rdeča Kapica, Lolita) in tistih, ki so se v zgodovino vpisale kot »spremljevalke«/muze zgodovinskih pomembnežev (Anne Boleyn, žena Krištofa Kolumba, muza pariških nadrealistov Gala). Vse je patriarhalna zgodovina bodisi odrinila s prizorišča bodisi jih zavila v tančice moških reprezentacij o njihovi šibkosti, trpnosti, usodnosti, manjvrednosti.

Makuc uspe v zelo strnjeni obliki, kajti vse pesmi so kratke, v govoru junakinje skicirati splošno veljavno »zgodbo« junakinje in razgrniti njene travmatične točke, ki so posledica vsiljenih odnosov med spoloma, pa tudi samorazumevanja junakinj, ki na teh odnosih temeljijo. V večini pesmi govorke nagovarjajo svoje može, ljubimce, učitelje, rablje, posiljevalce ali žrtve, jim razkrivajo svojo ranjenost, se soočijo z njimi. Prevzem glasu je tu bistvena empaticatorna gesta junakinj, ki so bile zgodovinsko zapisane molku, zdaj pa prek glasu—telesa performativno izvajajo prelom z družbenospolskimi, ideološkimi in mentalnimi shemami ter razgrajujejo arhetipske funkcije ženske znotraj patriarhata (matere, ljubice, kurbe, čarovnice, svetnice).

Knjiga se začne s pesmijo Kolumbove žene, ki odpre temo »črnega kontinenta« (Cixous 2005: 13) ženskosti, pri čemer evropocentrični princip poveže z moškimi in na njem vzpostavljenim simbolnim redom. Na drugi strani poloble, ki jo Kolumb zgreši, se nahaja »ženski svet« ter njegova semiotična *jouissance*, ki se ne pusti zaslužniti (»se zasidraš na napačni strani poloble / in ne zaslužniš mojih domorodcev«). Kolumb zaide, ker se slepo zanaša na kompas (simbolni red) in ne zna poslušati instinkta, da bi lahko raziskal »no man's land«. Metonimični nizi v pesmi ponazarjajo razliko med moško »kulturo«, ki jo večinoma zastopajo falični elementi (kompas, vrv, napeta jadra, zasidranje), in žensko »nатурo«, ki je mnogotera, neujemljiva, fluidna (izmuzljiva tla, mah, alge, nezaznaven tok valov, meduze, skrite v špranjah, – referenca na *Smeb Meduze* H. Cixous).

Zbirka udejanja programsko razgradnjo literarnega in nasploh kulturnega kanona s tem, ko s tehniko revizionističnega monologa ženske potegne iz teh v kanonu pripoznanih pozicij. Obenem se pridružuje raziskovanju vidikov ženskosti, seksualnosti in odnosov med spoli znotraj pesniškega ustvarjanja in se tako izpostavi kot eden najbolj jasno začrtanih zastavkov v tem pogledu.

Maja Vidmar (roj. 1961), katere poetiko od prvenca naprej lahko vsebinsko označimo kot izrazito intimistično, slogovno pa zgoščeno, eliptično, z močno ritmično-pomensko razsežnostjo, se v svojih zadnjih knjigah pri prevpraševanju odnosa (ženskega) jaza do drugega znotraj intimne, družbe, kulture, narave vse bolj zateka k oblikam zunanje dialoškosti; vpeljava persone in dramski monolog. To postaja razvidno že v zbirki *Sobe* (2008), dokončno pa se dialogizacija razvije v zbirki *Minute prednosti* (2015). Lok dialoških postopkov avtorica skozi knjigo vpenja v različna tematsko-motivna polja, pri čemer sta posebej zanimivi vzpostavitve živalskega glasu in živalske fokalizacije ter pluralizacija tradicionalnega lirskega jaza z vpeljavo person prek postopka alegorizacije. Zbirko otvori pesem, ki se začne s podobo simfoničnega orkestra v gozdu, ki metapesemsko najavlja vznik raznolikih glasov, konča pa z napotkom lirske persone sami sebi: »predihaj vse možne zamenjave, zamenjaj kože«, kar najavlja vznik person, ki se zgodi v nadaljevanju. Knjiga se sklene z eno variacij pesmi z naslovom »kdo si?: »Ne vem. / Vsi omenjeni / so tukaj« (Vidmar 2015: 107). Prva in zadnja pesem premišljeno zaokrožata proces, ki ga doživijo subjekti in svet v tej knjigi. Čeprav smo kot bralci vseskozi na sledi jazu, ki se zdi avtorsko figuriran, pa pozicija tega jaza znotraj zgodbenega sveta pesmi ni več centralna.

Prvo decentriranje se zgodi v prvem delu zbirke, kjer spregovorijo živali: rak samotar, škorpion, robe, srnjaček, sinička, volkovi, polž, labod, muha, mravlja. Te se ne pojavljajo več kot simboli za stanja lirske persone, kakor so se v poetikah visokega modernizma, denimo pri Danetu Zajcu, temveč govorijo iz svoje obrobne živalske pozicije in predvsem skozi svojo perspektivo. Vzpostavljajo se torej kot živalski subjekti. Zanimivo pa je, da tukaj živalska subjektivacija v vsaki pesmi poteka v odnosu do drugega, na intersubjektivnem temelju. Ta drugi ni le prisoten v pesemski zgodbi, temveč je tudi nagovorjen. Živalski govorniki namreč vseskozi nagovarjajo drugo osebo, v kateri lahko identificiramo persono *jaza*, ki se je odmaknila v pozicijo nagovorjenke in mogoče tudi poslušalke (kajti ni mogoče reči, da ta nagovorjenka žival tudi sliši), ki le ponekod prek spremenljive fokalizacije zares pobliskne v pesmi. Obenem živali privzemajo nekakšno vsevedno govorno pozicijo v tem smislu, da lahko prodirajo v občutja in misli lirske persone, ki zdaj ni več subjekt, pa tudi pravi objekt ne. Poudariti velja, da je živalski govor v teh pesmih podan »intimistično«, brez očitne angažiranosti v smislu eksplicitnega navezovanja na t. i. živalsko vprašanje in živalske pravice. V *Minutah prednosti* so živali hkrati

govorke, ki nagovarjajo drugo osebo, lirske persone in tudi osrednji fokalizatorji, ki imajo mestoma večji vpogled v zbir pesemskih podatkov na višji ravni kakor fokalizator nagovorjenke, identificirane z jazom avtorice, kar je novost v slovenski poeziji.

Če smo v prvem delu soočeni z marginalizacijo centralne subjektke preko odnosa jaz – drugi v svetu (jaz –živali), se v drugem delu zbirke zgodi razpad »ega« na različne identitete. Pri tem je uporabljen postopek arhetipske alegorizacije, ki – zanimivo – spominja na srednjeveško rabo alegorije pri vzpostavljanju psihologije junaka (jaz v srednjeveških alegoričnih romanih in nato v poeziji pogosto predstavlja alegorija gradu, v katerem živijo različne duševne lastnosti in pojavi jaza). Maske-persone, ki vznikajo v pesmih, so vselej moškega spola (*Veliki preganjalec, Prestrašeni, Pametni, Ta, ki sodi, Previdni, Neverječi*), množstveni jaz, na katerega se nanašajo, pa je ženski. S tem Maja Vidmar nadaljuje prevpraševanje žensko-moškega odnosa, ki predstavlja eno od vsebinskih dominant njene poezije.¹⁸

Sklep

V slovenski ženski poeziji, ki nastaja po letu 2005, naletimo na vse pristope k simbolnemu redu, ki jih odkriva Julia Kristeva – prilagoditev in apropiacija, subverzija skozi raziskovanje mehanizmov njegove konstitucije –, pa tudi značilnosti vseh treh faz, o katerih govori ginokritika Elaine Showalter. Ker pa so bili radikalnejši pristopi h kritiki simbolnega reda, ki so se v slovenski poeziji žensk tako na tematski kot strukturni ravni začeli pojavljati po letu 1965, neštevilni in sporadični in se je večina predstavnic poznejših generacij na začetku svojega ustvarjanja sprva oprla na patrilinearno tradicijo (npr. Korun in Vidmar), je po letu 2005 v poeziji žensk vzniknila na dan potreba nadaljevati delo, ki ga je v drugačnih družbenozgodovinskih okoliščinah na področju poezije začela Saša Vegri. Ta korak se pri generaciji, rojeni po letu 1970, najbolj sistematično zgodi v poeziji Taje Kramberger, ki ji nato v naslednjem desetletju

¹⁸ Ta vidik dialogizacije bi seveda sodil v kategorijo vpeljave persone brez govorne pozicije, obravnavano v prejšnjem poglavju. Obenem ta zbirka udejanja oba vidika dialoškosti, ki sem ju zamejila na začetku: dialoškost v sami strukturaciji pesemskega diskurza in tematsko razrediščenje subjekta.

sledita Alenka Jovanovski in Ana Makuc. Medtem tudi osrednje pesnice predhodne generacije – Maja Vidmar, Barbara Korun, Vida Mokrin-Pauer, nedavno tudi Klarisa Jovanović, izvedejo ključne korake iz primeža akomodacijskih mehanizmov patriarhalnih struktur in začnejo drznejše raziskovati nevraltične točke simbolnega.

Slovenska ženska poezija se je v tem času torej s polstoletnim zamikom temeljiteje kot kdajkoli lotila uresničevanja nekaterih ciljev, ki so si jih zastavile prve avtorice, ki so pisale pod okriljem drugega vala feminizma: povzdigniti vprašanje o ženski emancipaciji v sfero umetnosti, reprezentirati, kar je na moškem pogledu utemeljen vrednostni sistem, dotlej negiral (npr. žensko *jouissance* mimo redukcije na vsiljene vloge in njeno družbeno-politično moč), rehabilitirati diskreditirano mesto avtoric v literarnem prostoru skozi zgodovino; družbenospolno stigmatiziranost preobrniti v vrednoto.

Na ravni pesniškega postopka in subjektne konfiguracije se pesnicam, ki se lotijo transformiranja kulturnih vzorcev družbenospolnih vlog in zarezajo v kolektivni spomin, da bi na različnih področjih prevrednotile družbeno vsiljene vloge žensk skozi zgodovino, kot najbolj plodoviti izkažeta dve možnosti, ki ju nekatere kombinirajo tudi v isti zbirki: radikalizacija avtorskega glasu, ki izvira iz spoznanja drugega vala feminizma *osebno je politično*, in predaja glasu drugi osebi, največkrat ženski, torej upesnjevanje *tuje izkušnje* preko *tujega* glasu. V obeh primerih gre za gesto zavzema prostora za glas—telo.

Angažirana ženska poezija, ki se trudi transformirati družbenospolne odnose, navadno pa je njen angažma širši, saj se postavlja v bran vsem manjšinskim subjektom, se pri izbiri diskurzivnih postopkov pri razgrajevanju dominantne govornice torej ne opre na dekonstruiranje simbolnega prek lomljenja sintaktično-sintagmatske osi ali na nerefencialnost in nenarativnost, kakor se to dogaja pri značilnih tekstih francoske ženske pisave, na območju držav nekdanje Jugoslavije pa na primer pri pesnicah Ažinove šole od devetdesetih let 20. stoletja naprej.¹⁹ Nasloni se na tradicijo dramskega monologa, pri izgradnji katere so v angleškem 19. stoletju intenzivno sodelovale ravno pesnice. Predvsem dramski monolog se torej kaže kot specifika

¹⁹ Z izjemo Stanislave Chrobákové Repar pri generaciji, rojeni okoli 1960, prihaja do takih diskurzivnih praks šele pri najmlajših pesnicah, denimo v poemi *Ljubav reč greva* Nine Dragičević (2019).

glavne linije slovenske ženske poezije s subverzivnimi in emancipatornimi zastavki. Dopolnjuje ga koncept persone, ki pa ga uporabljajo tudi druge avtorice, kjer take težnje niso izražene.²⁰

Literatura

- ARMSTRONG, ISOBEL, 1996: *Victorian Poetry: Poetry, Politics and Poetics*. London: Routledge.
- BAHTIN, MIHAIL, 2007: *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2019a: *Lirski subjekt. Rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2019b: Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij: Senca v sruču Ade Škerl. *Primerjalna književnost*, 42, št. 1, 63–75.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2020: Dialoškost v sodobni slovenski poeziji: vpejljava persone kot vidik zunanje dialoškosti, *Primerjalna književnost* 43, št. 2, str. 119–139.

²⁰ Tukaj predstavljenim knjigam se pridružuje še vrsta drugih pomembnih prispevkov pri uporabi dialoških strategij v navezavi na žensko pisavo, ki jih nisem mogla obravnavati. V najnovejši zbirki Klarise Jovanović (*Izgnana*, 2018) spregovori še več predmetov (škarje, prt, špranja), katerih vloga je polarizirana tako, da jih je mogoče interpretirati kot simbole asimetričnih odnosov med moškim in ženskim znotraj patriarhalnega sistema, ki je ohranil simboliko arhaičnih skupnosti. Izvzeti sta bili tudi zbirki Alenke Jovanovski, ki dramski monolog uporabi že leta 2008 v revialnih objavah. Dramski monolog iz njene zbirke *Hlače za Džija* (2012) v pesmi »Govori Laura« ima funkcijo razgradnje in rekonstrukcije družbenospolno pogojenih kulturnih vzorcev prek razgradnje petrarkističnega mita in odnosa muza-pesnik. (Prim. pesem »Donna Laura« irske pesnice Rite Ann Higgins iz istoimenske zbirke, kjer Laura nagovarja Pesnika: »Petrarka, ti zguba ...« (nav. po Dowson 2011:128)). V nagrajeni knjigi Jovanovske *Tisoč osemdeset stopinj* (2018) pa med drugim spregovorijo Sapfo, Che Guevara, Tussy Marx idr. Tu sta še zbirka *Deklice Ane Porenta* iz leta 2016 in zadnja zbirka Katje Gorečan *Neke noči neke deklice umirajo* (2017), ki prav tako obravnavata različne vidike ženskosti, zadnja prek transgeneracijskega pogleda ter z osredotočanjem na travmatične izkušnje. V nagrajeni pesnitvi Nine Dragičević *Ljubav reče greva* (2019) se zunanji dialog kombinira z notranjo dialoškostjo, s čimer avtorica ustvarja samosvoj tip ženske in LGBT pisave.

- BOŽIČ, ZORAN, 2017: Avtorice v slovenskih srednješolskih berilih. *Jezik in slovnstvo* 1, str. 33–43.
- BYRON, GLENNIS, 2003: *Dramatic Monologue: The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- CHROBÁKOVA REPAR, STANISLAVA, 2018: *Iniciacije ali književnost onkraj vidnega*. Ljubljana: Závod.
- CIXOUS, HÉLÈNE, 2005: *Smeb Meduze in druga besedila*. Prev. Barbara Pogačnik. Ljubljana: Apokalipsa.
- DOWSON, JANE, 2011: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- DRAGIČEVIĆ, NINA, 2019: *Ljubav reče greva*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- GOREČAN, KATJA, 2012: *Trpljenje mlade Hane*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- GOREČAN, KATJA, 2017: *Neke noči neke deklice umirajo*. Ljubljana: Hiša poezije.
- HABJAN, JERNEJ, 2020: *Slovenska literatura v grafih: falogocentrizem 1989–2019*. http://primerjalna-knjizevnost.ff.uni-lj.si/sites/primerjalna-knjizevnost.ff.unilj.si/files/DatotekeVsebin/Raziskovanje/slovenska_literatura_v_grafih.pdf (dostop 30. 3. 2021).
- HÜHN, PETER, 2005: Plotting the Lyric. V: Eva Müller–Zettelmann in Margarete Rubik (ur.): *Theory Into Poetry*. Amsterdam: Rodopi. Str. 147–172.
- HURLEY, MICHAEL D., MICHAEL O'NEIL, 2012: *Poetic form. An introduction*. Cambridge: Cambridge UP.
- JOVANOVIĆ, KLARISA, 2018: *Izgnana*. Koper: KUD Zrakogled.
- JOVANOVSKI, ALENKA, 2011: Tukaj in zdaj: reinvenija sodobne ženske poezije. V: Tatjana Jamnik, Michal Koczy in Agnieszka Będkowska-Kopczyk (ur.): *Šestnajst slovenskih pesnic: antologija Szesnaście poetek słoweńskich: antologia*. Ljubljana: DSP. Str. 363–378.
- JOVANOVSKI, ALENKA, 2012: *Hlače za Džija*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JOVANOVSKI, ALENKA, 2018: *Tisoč osemdeset stopinj*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- KORUN, BARBARA, 2011: *Pridem takoj*. Ljubljana: Apokalipsa.
- KORUN, BARBARA, 2016: *Vmes*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- KRAMBERGER, TAJA, 2004: *Žametni indigo*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KRAMBERGER, TAJA, 2009: *Opus quinque dierum*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- KRAMBERGER, TAJA, 2012: *Z roba klifa*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.

- KRAMBERGER, TAJA, 2014: *V mojem objemu je prostor zate*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- KRISTEVA, JULIA, 1986: *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia UP.
- KRISTEVA, JULIA, 2005: *Revolucija pesniškega jezika*. Prev. Matej Leskovar. Koper. Hyperion.
- KRUŠIČ, SAMO, 2011: Monologi Barbare Korun (lirika iz suspenza). V: Barbara Korun: *Pridem takoj*. Ljubljana: KUD Apokalipsa. Str. 65–79.
- MAKUC, ANA, 2015: *Ljubica Rolanda Barthesa*. Ljubljana: Apokalipsa.
- MESCHONNIC, HENRI, 1975: *Le Signe et le poème*. Pariz: Gallimard.
- MESCHONNIC, HENRI, 1982: *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- MESCHONNIC, HENRI, 1995: *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier.
- MOKRIN-PAUER, VIDA, 2004: *Modrice = podplutbe, ženske modreci, modre misli, rožice pleveli plavice med žitom, muze*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- MOKRIN-PAUER, VIDA, 2007: *Upoštevaj kvante!* Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- NOVAK-POPOV, IRENA, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- NOVAK-POPOV, IRENA, 2005: *Antologija slovenskih pesnic II*. Ljubljana: Tuma.
- NOVAK-POPOV, IRENA, 2014: *Novi sprehodi po slovenski poeziji*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo.
- OLSEN, TILLIE, 2003: *Silences*. New York: The Feminist Press at CUNY.
- PAVLIČ, DARJA, 2014: Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi. *Primerjalna književnosti* 37, št. 3, str. 227–238.
- POGAČNIK, BARBARA, 2016: *Alica v deželi plaščev*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PORENTA, ANA, 2016: *Deklice*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- VERGINELLA, MARTA, 2006: *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta.
- VIDMAR, MAJA, 2008: *Sobe*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- VIDMAR, MAJA, 2015: *Minute prednosti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, 2011: *Poskusiti znova-spodleteti bolje*. Ur. Peter Klepec, Simon Hajdini in Lidija Šumah. Ljubljana: Cankarjeva založba.

»Krivdna mrežja«: antropocen v poeziji

Uroša Praha

BRANISLAVA VIČAR IN VESNA LIPONIK

Antropocen: časovnosti, paradoksi in posthumanistična subjektivnost

ANTROPOCEN IMA SVOJE konceptualno izhodišče v znanosti o zemeljskem sistemu (angl. Earth System Science), ki se ukvarja s spremembami v strukturi in delovanju zemeljskega sistema, zlasti z nedavnimi globalnimi spremembami (Zalasiewicz idr. 2019: 2).¹ Znanost o zemeljskem sistemu je z uporabo biofizičnega modeliranja omogočila razumevanje Zemlje kot entitete, ki deluje kot enoten, kompleksen in dinamičen sistem (Hamilton 2019: 240).² Glavne dinamične komponente zemeljskega sistema tvorijo medsebojno povezani in vzajemno delujoči fizikalni, kemijski in biološki procesi, ki povzročajo kroženje materialov in energij (Oldfield in Steffen 2004: 7).

Koncept antropocena je razvil atmosferski kemik Paul Crutzen (Crutzen in Stoermer 2000; Crutzen 2002), da bi izostril zavedanje, da so človeške dejavnosti oziroma nehotene posledice človeških dejavnosti v temeljih spremenile zemeljski sistem. Procesni v oceanih, atmosferi, na kopnem površju Zemlje, v kriosferi in biosferi ter podnebni procesi namreč ne potekajo več po vzorcih, ki so označevali holocen (Zalasiewicz idr. 2019: 2), relativno stabilno geološko dobo, ki je 11 700 let podpirala delovanje človeških družb (Steffen 2013: 486).

¹ Delo je nastalo v okviru raziskovalnega programa »Slovenski jezik – bazične, kontrastivne in aplikativne raziskave« (P6-0215), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

² Raziskave globalnega podnebnega sistema denimo kažejo, da podnebne spremembe niso zgolj (ali prevladujoče) pojav atmosfere, ampak so tesno povezane s spremembami v hidrosferi, kriosferi in biosferi, v obliki potresov in vulkanskega delovanja celo s spremembami v litosferi (McGuire 2012).

Nova enota zemeljske zgodovine se je iz splošne zemeljske stabilnosti holocena izločila približno v obdobju industrijske revolucije in se je občutno intenzivirala s pospešeno rastjo prebivalstva, industrializacije in globalizacije sredi 20. stoletja, tj. v obdobju »velikega pospeška«, ki predstavlja kronostratigrafsko ločnico med holocenom in antropocenom (Vidas idr. 2019: 32).

Eden od najpomembnejših vidikov antropocena je, kot navaja David Farrier (2019: 6), radikalno vmešavanje človeštva v globoki čas, ki je postal osupljiv in protisloven element našega vsakdana. Našo sedanost spremljajo globoke preteklosti in globoke prihodnosti; naša odvisnost od fosilnih goriv, redkih zemeljskih mineralov in plastike nas postavlja v stik z oddaljenimi preteklostmi, predčloveška Zemlja oblikuje našo sedanost tako z vidika geoloških plasti in evolucijske biodiverzitete, kakor tudi v smislu tekstur, sredstev in procesov, ki izražajo našo izkušnjo sodobnosti. Obenem pa različni prelomi, ki so oblikovali te odvisnosti, na primer spremembe v kemijski sestavi atmosfere, prsti in oceanov ter zmanjšanje biodiverzitete, osvetljujejo naše razmerje z globoko prihodnostjo. Vsakdan v antropocenu je napolnjen z »novimi nesmrtniki«, kakor Michelle Bastian in Thom van Dooren imenujeta radioaktivne odpadke, plastiko, kemijske onesnaževalce in druge entitete, ki bodo v delcih milijone let krožile po zraku, vodi, skalah in telesih (Bastian in van Dooren 2017: 1), njihova časovnost pa nas spodbuja k premišljevanju o tem, da se sedanost antropogene škode podaljšuje v globoko prihodnost (Farrier 2019: 7).

V kontekst globokega časa zemeljske zgodovine se vpenja spoznanje, da so v antropocenu kolektivne človeške dejavnosti postale geomorfološka in geološka sila (Grinevald idr. 2019: 5), ki »potiska Zemljo v planetarno *terro incognito*« (Steffen, Crutzen in McNeill 2011: 614). Razumevanje, da so človeške dejavnosti spremenile planet v smislu geoloških in biosferskih procesov, je omajalo predpostavko, da svet obstaja kot ozadje človeških subjektov, to pa je trajektorije antropocenovih teorij postavilo v dialog z novimi materializmi, materialističnimi feminizmi in materialistično ekokritiko. Materialistična predpostavka, da je človek zmeraj prepleten z več-kot-človeškim-svetom, poudarja neločljivo povezanost človeških teles z »okoljem« (Alaimo 2010: 2). »Narava« je po besedah Stacy Alaimo »zmeraj tako blizu, kot nam je blizu lastna koža – morda celo bližje« (prav tam). Novi materializmi vztrajajo pri materialni vršilstosti, tj. zavračajo pojmovanje, da je snov pasivna oziroma nedejavna, in kažejo, da v antropocenu – oziroma posebej v antropocenu – substanca tega,

kar smo nekoč imenovali ³ »narava«, deluje skozi človeška telesa, vzajemno z njimi ali znotraj njih (Alaimo 2016). Prepričljiv model materialne vršilskosti je razvila Karen Barad v svojem prelomnem delu *Meeting the Universe Half-Way* (2007), kjer je vršilskost »osvobojena svoje tradicionalne humanistične orbite« (2007: 177). Barad pojasnjuje, da vršilskost pomeni »'delati' ali 'biti' v svoji intraaktivnosti« (2007: 178). Koncept intraakcije Barad je osnovan na kvantni fiziki in se vzpostavlja kot nasprotje interakciji, ki predpostavlja, da posamezne entitete obstajajo, preden medsebojno delujejo druga na drugo. Pri intraakciji vršilskost ni razumljena kot inherentna lastnost posamezne entitete, temveč kot dinamika sil (2007: 141), kjer se »stvari« nenehno izmenjujejo in spreminjajo, s tem da vplivajo in delujejo druga na drugo. Posamezne entitete torej predhodno ne obstajajo kot take, ampak se uresničujejo v intraakciji, tj. obstajajo v stalnem, ponavljajočem se intraaktivnem preoblikovanju.⁴

Razumevanje, da je naša telesnost vzajemno povezana s širšim okoljem, označuje prelom v pojmovanju subjektivnosti in razpira prostor za mišljenje človeške subjektivnosti v okvirih posthumanističnih teorij.⁵ Stacy Alaimo v delu *Bodily Natures* (2010) razvije koncept čeztelesnosti in pri tem izhaja iz novih materialističnih teorij nečloveške vršilskosti, zlasti iz pojmovanja intraakcije Karen Barad. Čeztelesnost predpostavlja, da so telesa prepletena z dinamičnim materialnim svetom, ki jih preči in spreminja, obenem pa telesa spreminjajo njega. Čeztelesnost v ontološkem smislu ne izključuje nobenega živega bitja, vendar pa začenja pri človeku, da bi, morda paradokсно, omajala zahodno tradicijo človeške izjemnosti (Alaimo 2018: 435). Koncept

³ Podčrtaj se uporablja kot oblika preseganja spolno binarnega zaznamovanja v jeziku in vključuje osebe vseh spolov.

⁴ Svet, tj. bitja, ekosistemi, podnebni vzorci, oceanski tokovi in druge entitete, torej ne zgolj obstaja, ampak nenehno nastaja v intraakcijah. Razumevanje, da entitete ne obstajajo pred svojimi intraakcijami, je po Alaimo poleg razumevanja vršilskosti materialnega sveta ključnega pomena za ekološka gibanja 21. stoletja (Alaimo 2010: 21).

⁵ Omeniti velja tudi alternativni pogled na mišljenje človeške subjektivnosti v antropocenu, ki ga predstavi teoretik postkolonialnih študij Dipesh Chakrabarty (2012). Chakrabarty ugotavlja, da si ljudje v antropocenu delimo geološko vršilskost s planetom. Antropoceni subjekt pojmuje sočasno na dveh kontradiktornih registrih: kot geofizično silo ter kot politični subjekt in nosilca pravic, tj. kot kolektivno silo in kot subjekt, odprt za individualno človeško izkustvo. Po Chakrabartyju tako človeški subjekt v antropocenu sočasno pripada planetarnim zgodovinom in človeškim družbam.

čeztelesnosti (Alaimo 2010) vpeljuje mišljenje človeka kot posthumanistične, materialne entitete, ki omogoča rekonceptualizacijo antropocnega subjekta, tj. premik od pojmovanja človeka kot nevidne, transcendentne, breztelesne sile, ki proizvaja antropocen, k pojmovanju, da je človek zmeraj že del dinamike sveta, na katerega učinkuje. Alaimo v intervjuju z Julio Kuznetski (Kuznetski in Alaimo 2020) poudari, da je sicer pomembno, da prepoznamo uničujoče učinke, ki jih ima človeštvo na druge vrste in planetarne ekologije, a da je prav tako pomembno, da se pri tem ne ujamemo v dihotomijo človek – svet (kjer transhistorični človek deluje na nedejavno, zunanjo materijo sveta), saj nam ta lahko daje lažni občutek moči, ki omejuje prostor premišljevanju o različnih človeških ranljivostih. Antropocen namreč prizadeva različne skupine ljudi, kot so na primer podnebne_i begunke_ci (Kuznetski in Alaimo 2020: 139) ali prebivalke_ci področij z vseprisotno izpostavljenostjo toksičnim substancam. Pri tem velja poudariti, da se učinki antropocena na različne skupine ljudi povezujejo z geopolitičnimi procesi in globalnimi nepravilnostmi, ki v kapitalističnem družbeno-ekonomskem sistemu že obstajajo. Čeztelesni subjekt torej nastaja oz. postaja v prepletu »bioloških, tehnoloških, ekonomskih, družbenih, političnih in drugih sistemov, procesov in dogodkov« (Alaimo 2018: 436). Čeztelesnost predpostavlja novo figuracijo »človeka po človeku«, ki ni utemeljena na dihotomijah in hierarhijah in človeka ne umika iz sveta, ki ga le-ta preiskuje (prav tam). Predpona čez- v sestavljenki čeztelesnost vsebuje pomen multiplih horizontalnih prečenj, prehajanj in transformacij. Čeztelesni subjekt ne obstaja kot izolirana entiteta (Alaimo 2010: 146), saj subjekt, če izhajamo iz teorije novega materializma, ne more biti ločen od mrežij intraaktivnih materialnih vršilskosti (Barad 2007); človeška (in nečloveška) telesa nezaznavno prepredajo biopolitične modulacije, gensko spremenjeni organizmi, ogljikov dioksid, vsakodnevne kemikalije in druge substance (Alaimo 2016). Čeztelesni subjekt torej ni stabilna entiteta, ampak je ujet v mirijado pogosto nepredvidljivih materialnih vršilskosti, ki ga spreminjajo (Alaimo 2010: 146).

Koncept čeztelesnega subjekta Alaimo nadalje razvija v delu *Exposed* (2016), kjer predpostavlja novega materializma, da so subjektivnosti a priori prepletene z nečloveškimi substancami in silami, uporabi kot izhodišče za oblikovanje »etike izpostavljenosti« (2016: 77). Ta etika postavi v ospredje materialno dovzetnost in ranljivost izpostavljenega subjekta in s tem usmeri pozornost na številne živete izkušnje v antropocenu. Alaimo izpostavi neenakomerno razporeditev moči v antropocenu: »Ranljivost je v antropocenu paradokсна. Prav

ta telesa, šibka ali ne, namreč sodelujejo v večjih tehnoloških in ekonomskih sistemih, ki povzročajo krčenje ledenikov, kljub temu pa se kolektivna človeška vršilskost v enormnem obsegu bori z občutkom nemoči, kot je skoraj pri vseh podnebnih spremembah.« (Alaimo 2016: 80) Alaimo v tej formulaciji opozori na pomenljiv paradoks, da so človeška telesa sočasno zmožna in nezmožna pozročati geološke spremembe. Paradokсна (ne)moč »bivanja v razveljavljanju« (Alaimo 2016: 2), ki označuje etiko izpostavljenosti Alaimo, omogoča razumevanje, da je izpostavljenost antropocenu inherentna.

Poezija in antropocen

Ko se je koncept antropocena razširil v literarno vedo, je postal nov kontekst za preučevanje literature. Literatura se s svojo narativno, imaginativno in samorefleksivno močjo prilega v splošen okvir soočanja z antropocenom in njegovimi kompleksnimi, paradoksnimi časovnostmi (Farrier 2019: 6; Vermeulen 2020: 29). Kot trdi Alaimo (Kuznetski in Alaimo 2020: 140), je človeška imaginacija potrebna, da oživimo in kontekstualiziramo znanstvene informacije, ki razkrivajo sicer nevidne procese. Oblikovanje zavesti z imaginacijo, je po Alaimo ultimativna vloga literature in humanističnih znanosti. Raziskovalka prepoznava v literaturi potencial za spodbujanje znanstevnega in filozofskega mišljenja in zamišljanja načinov bivanja v svetu.

Čeprav se poezija o antropocenu (zaenkrat) umešča pod oznako ekopoetika (Solnick 2017: 37), pomeni premik gledišča od sprememb v krajini in človeških vplivov na ekosisteme k antropogenim spremembam zemeljskega sistema ter vlogi človeka in drugih živali v dinamiki antropocena. Kot zapiše Sam Solnick, lahko pisanje poezije prodira skozi kompleksna in spremenljiva mrežja, ki sestavljajo antropocen, ko se »'narava' razpusti v medsebojno povezane skupke bioloških sistemov in anorganskih snovi, ki jih oblikujejo človeške tehnologije« (Solnick 2017: 10). Poezija v antropocenu »ne more več 'peti pesmi zemlje'«, ampak je postavljena pred izziv iskanja novih načinov upodabljanja kompleksnih razmerij med organizmi in širšim okoljem (2017: 15). Pesnice_ki antropocena se ukvarjajo s konceptualnimi izzivi mišljenja človeške oziroma posthumanistične subjektivnosti v antropocenu. Osredinjajo se na dejanska telesa, zlasti če se ta transformirajo v stikih s prostori, substancami, silami.

Pomemben vidik poetike antropocena je uokvirjanje našega razmerja z geološkim časom. Poezija nam lahko ponuja, kot trdi Farrier (2019: 6), oporo pri zahtevni nalogi mišljenja kompleksnih časovnosti antropocena. »Posebni 'zdaј'« lirske pesmi (Culler 2015: 226) lahko razpira različne časovnosti, ki tvorijo našo izkušnjo nestabilne antropocene sedanjosti (Vermeulen 2020: 31) in na ta način nam lahko poetika antropocena pomaga, da na nove načine razumemo, kaj pomeni živeti obdan_a z globokim časom (Farrier 2019: 7).

Posamična dela, ki so izšla na področju literarne kritike v zadnjih nekaj letih (Bristow 2015, Farrier 2019, Solnick 2017), skušajo opredeliti in omejiti polje antropocene poetike, vendar meje in presečišča še niso jasno zastavljena. Tom Bristow se v delu *The Anthropocene Lyrics* (2015) osredinja na ustvarjanje prostora in trdi, da lahko povezanost z določenimi lokalnimi prostori povečuje občutek naklonjenosti do oddaljenih prostorov in s tem kultivira zavedanje o razsežnostih učinkov antropocena. Sam Solnick se v študiji *Poetry and the Anthropocene* (2017) ukvarja s prepletom poezije in znanosti ter se sprašuje, »kaj pomeni brati in pisati poezijo v času, ko ima človeštvo s svojimi tehnologijami moč vplivati [...] na biološke in ekološke sisteme« (Solnick 2017: 4). David Farrier se v delu *Anthropocene Poetics* (2019) posveča predvsem globokemu času in preiskuje zmožnost lirske pesmi za uokvirjanje multiplih časovnosti. Osredini se na tri temeljna vprašanja: na antropocen in »materialni obrat« v okoljski filozofiji, na vlogo globalnega kapitalizma v okoljski krizi ter na pojav večvrstne etike.⁶

Antropocena poetika zahteva in ustvarja alternativne načine branja (Cooper 2018: 5). Solnick zapiše, da »pri branju poezije ne gre za ponovno sestavljanje misli pesnice_ka« (Solnick 2017: 167), ampak bralec_ka uresničuje ta proces »s počasnimi (ponovnimi) branji in pri tem usmerja pozornost na fonološke sugestije in robove naše konceptualne predstave«, s tem pa ta proces deluje na bralko_ca. (Solnick 2017: 158).

Poetika antropocena je občutljiva za svetovni sistem, vendar ne vsebuje nujno kritičnega komentarja. Kot trdi Solnick, kritičnost prežema pesniške

⁶ Navedena dela lahko beremo tudi kot odziv literarne kritike na predlog Jana Zalasiewicza, predsednika mednarodne delovne skupine za antropocen, da »obstaja več antropocenov« in da mora vsako področje antropocen razumeti glede na lastne norme (Zalasiewicz 2017: 124).

oblike, ki spodbujajo različne načine branja (Solnick 2017). Poetika antropocena razveljavlja držo pesnice_ka kot neprizadete_ga, nematerialne_ga ali nedolžne_ga opazovalke_ca, a obenem se odreka tudi moralni sodbi. (Clark 2019: 72). Vendar pa pesmi prežema – in to je osrednjega pomena za delovanje teh pesmi – občutek »neznosne odgovornosti« (Clark 2019: 72) – vpetost v »krivdna mrežja« (Prah 2019: 18).

Antropocena poetika Uroša Praha

Poezijo Uroša Praha je v smislu koncepta manjšinske književnosti, kakor ga zastavita Gilles Deleuze in Félix Guattari (1995) in nadalje v več razpravah povzema in razvija Jelka Kernev Štrajn (2016, 2020), mogoče označiti za manjšinsko. Za manjšinsko pisavo je namreč značilno, da je pisana za občinstvo, ki še pride, da je subverzivna z vidika upoštevanja tako organskega kot anorganskega življenja (Kernev Štrajn 2020: 218). Prahova pisava ustreza tudi vsem trem izhodiščem Deleuzovega in Guattarijevega koncepta manjšinske književnosti; označujejo jo deteritorializacija jezika, navezava individualnega na trenutno politiko in kolektivni ustroj izjavljanja (Deleuze in Guattari 1995: 27). Praha za manjšinskega pisca označi že Muanis Sinanović (2017), in sicer v recenziji njegove druge pesniške zbirke *Tišima* (Prah 2015); Sinanović poudari medigro deteritorializacije in teritorializacije (Sinanović 2016), ta pa je ključna tudi za Prahovo tretjo pesniško zbirko *Udor* (Prah 2019).⁷

Poetika *Udora* vpeljuje zavedanje novega materializma, da subjekta ne moremo ločiti od mrež intraaktivnih materialnih vršilskosti (Barad 2007), zato je za *Udor* bistvena »izgradnj[a] čezosebne zavesti« (Prah 2019: 73). To nujno pomeni tudi (samo)problematizacijo jezika; pomik naprej, čez, v primat znaka, jezika, pisave. Prah tako v *Udoru* razvija premiso, ki jo lahko razbiramo že v verzih iz njegove prve pesniške zbirke *Čezse polzeči* (2012): »Nisem to, kar tu piše, / temveč, kamor to vodi« (Prah 2012: 53).

⁷ Koncept teritorializacije je vezan na pripisovanje določene vsebine določeni obliki in določenemu namenu. Deteritorializacija se nanaša na proces, v katerem se entitete gradijo in razgrajujejo, vsebina pa se oddvoji od oblike in pomena ter privzame lastnosti fluidnosti (Sasso in Villani v Kernev Štrajn 2016: 76).

Prah je v *Udoru* naredil odločilen korak v antropoceno poetiko in v tem smislu lahko zbirko označimo za prelomno za slovenski literarni prostor. Prah se v njej loteva enega izmed ključnih vprašanj antropocena, tj. globokega časa in njegove povezanosti s človeškim časom. Pesmi *Udora* uokvirjajo številne časovnosti – tako oddaljene kot dostopne. Našo sedanost povezujejo z geološkimi časovnostmi: »Vrhnje plasti / prekarno stabilne / porozne / čas / zdaj« (Prah 2019: 48). Multiple časovne perspektive Prah najizraziteje izraža skozi fosilizirane sledi preteklosti in globoki čas kraterja Batagajka, največjega permafrostnega kraterja na svetu.

Prah zapisuje segrevanje, pregrevanje, udiranje, utekočinjanje tal, platenje antropogenih kamnin in materialne učinke teh procesov. Ukvarja se z gibanji v zemeljskih plasteh, opozarja nas, »da tudi tla / tečejo« (Prah 2019: 50), in izpostavlja vez med temi procesi in organizmi v »izgradnj[i] čezosebne zavesti« (Prah 2019: 73). V *Udoru* je v ospredje postavljena materialna dovzetnost (Alaimo 2016) človeških in nečloveških teles; telesa učinkujejo na okolje, obenem pa okolje učinkuje na njih, ko teče »kot info-tokovi čeznje« (Prah 2019: 18), in intraaktivno oblikuje njihovo subjektivnost. Telesa *Udora* so telesa, ki jih antropogeni procesi zemeljskega sistema najostreje prizadevajo, tj. robna človeška (predvsem delavska, kvirovska, migrantska) ter živalska telesa. Ta telesa so prepletena z antropocenimi okolji; skozi njih tečejo mikrodenci in toksične substance in s tem je v ospredje postavljena povezava med toksičnimi okolji in marginaliziranimi telesi. Toksična in deformirana telesa v *Udoru* lahko s Stacy Alaimo imenujemo »nazoren primer čeztelesnega prostora« (Alaimo 2010: 22); čeztelesna subjektivnost omogoča prepoznavanje dinamične odnosnosti, ki konstituira tako utelešena bitja kot materialni svet, ki jih preči. Ta svet pa so v *Udoru* robna mesta, kot so odprti kopi, rudniki v Kongu ali rafinerija fosfatov v Tuniziji; mesta izčrpavanja virov in okoljske degradacije, mesta izbriša in razlastitve, mesta, ki nastajajo, ko »klonejo tla in se ugrezajo okoliške četrti« (Prah 2019: 52). Po Val Plumwood (2008) so to »senčna mesta potrošniškega jaza«, tj. mesta, ki jih ustvarja kapitalistična proizvodnja in omogočajo življenjski slog zahodne_ga potrošnice_ka, a v potrošniški shemi ostajajo zunaj horizonta njene_njegove percepcije.

Prahova antropocena poetika izpostavlja temeljno vprašanje, kako misliti človeško subjektivnost v antropocenu. Prah prelomi s transhistoričnim človeškim vršilcem, ki je ločen od sveta, ki ga je transformiral, in se v pojmo-

vanju vršilskosti teoretsko naveže na novi materializem, ki pojmuje telo kot intraaktivno materialnost (Alaimo 2010). Vršilskost ni pojmovana kot lastnost konkretne, izolirane entitete, ampak je porazdeljena in se razširja skozi mreže, v katere so entitete vpete. Čeprav se človeška vršilskost radikalno razlikuje od vršilskosti snovi, pa se vršilskosti medsebojno vključujeta na način intersubjektivnosti (Oppermann 2014: 34).

Eden od osrednjih pojmov, prek katerega je mogoče dostopati do *Udora*, je endosimbioza ali simbiogeneza, po Donni Haraway (2016: 125) »postajanje-z« (*becoming-with*). Koncept simbiogeneze se je v diskurz posthumanizma razširil iz evolucijske biologije, kjer pomeni »izvor novih tkiv, organov, organizmov – celo vrst – z oblikovanjem dolgoročne oz. trajne simbioze« (Margulis 1998: 6). Prah se v pesmi, kjer funkcijo naslova prevzame zadnji verz, »Lynn«,⁸ z aludiranjem na Lynn Margulis, »radikalno teoretičarko evolucije« (Haraway 2016: 60), naveže na njeno endosimbiotsko teorijo:⁹ »'Nekateri pravijo da / so te štiri vrste bakterij / medsebojno zaslužnjene / užete tako v rastlini kot / kot rastlina sama'« (Prah 2019: 87).¹⁰ S tem medbesedilnim navezovanjem postavi simbiogenezo za osnovo razumevanja mrežij medsebojnih povezav in izmenjav oziroma materialnih uresničenj v intraakciji. Prah zapiše: »v endosimbiozi // je vsa naša / zbranost« (85).

Endosimbioza pa ne nastopa zgolj kot eno od tematskih vozlišč *Udora*, ampak se dogaja tudi in predvsem na ravni jezika. Prah tvori nove glagolske

⁸ Vse pesmi v *Udoru* so nenaslovljene, toda v nekaterih primerih funkcijo naslova prevzame zadnji, od preostalega teksta oddvojeni verz. Pristop se zdi smiseln z več vidikov; tovrstna naslovitev našega branja ne determinira že na samem začetku, poleg tega pa oddvojeni verz-naslov dodatno opomenja pesem v vzratni smeri kot njen nepudarjeni organski del.

⁹ Endosimbiotska teorija Margulis pojasnjuje izvor evkariontskih celic (celic, ki sestavljajo glive, živali, rastline in ljudi). V prelomnem delu evolucijske teorije, *Origin of Eukaryotic Cells* (1970), Margulis opredeli simbiogenezo kot temeljno evolucijsko dinamiko in trdi, da so evkariontske celice nastale z endosimbiozo s prokariontskimi celicami (preprostejšimi bakterijskimi formacijami). Ta teorija je omajala dotedanji evolucijski konsenz, da so prokariontske celice nastale z znotrajceličnimi mutacijami (Clarke 2018: 416–419).

¹⁰ Prah citate dosledno postavlja med enojne narekovaje in s tem na grafični ravni nakučuje čezprostrorskost *Udora*; dvojni narekovaji so zamišljeni zunaj okvirov knjige.

končnice s spojem dvojinjskih in množinskih, npr. »svo se zdaj / začele dajati« (Prah 2019: 85, poudarili B. V. in V. L.), saj mu obstoječe glagolske končnice ne zadoščajo za izražanje *čezosebne zavesti*. V popisovanju konkretne materialnosti po načelu endosimbiotskega spajanja vključuje terminologijo s polj informacijske tehnologije, umetne inteligence in drugih področij, kakor tudi arhaizme in neologizme, a kot poudarja Deleuze, »neologizmi nimajo vrednosti zunaj učinkov sintakse, v katerih se razvijajo« (Deleuze 2010: 18). Prah tako predvsem razgrajuje in ruši jezik, ki »postaja trpen« (Prah 2019: 75), a tudi izumlja »nov jezik v jeziku z ustvarjanjem sintakse« (Deleuze 2010: 18). Tega procesa se loteva, ker »tekstu tu / prej vleče / pogled čez / vidno polje / sončevih ur«, pred njim pa »besedni bloki / stojijo vznak« (Prah 2019: 76).

Batagajka

Enega od sinekdohičnih vstopov v *Udor* predstavlja upodobitev kraterja Batagajka na naslovnici, ki jo je oblikovala Živa Božičnik Rebec. Kar je na upodobitvi izbočeno, je v konkretnem sibirskem kraterju vbočeno, udrtu. Že naslovnica torej implicira, da *Udor* izboči, kar je vbočilo Batagajko. S pojavom kraterja Batagajka se ukvarja naslednja nenaslovljena pesem:

Ko zdrsne prst
se led odpre zraku
in plin uide

zeva in ječi Batagajka
ali v njej zeva in ječi?
kar bi lahko bila tudi le praska na skorji
kar je bil majhen golosek za nekoliko ceste
je pričelo drseti in to
ni bilo nikakršno 'samo drsenje'
to je podor ki vsako uro dlje dre
ki hudo počí butne s treskom
in sfrčí in žvižgne

tu se dobesedno odpira podzemlje
ker erozija odplakne vso zemljo
in ostaneta zgolj še skala in prod. (Prah 2019: 25)

Pesem predstavlja Batagajko v »intraaktivnem postajanju«, če uporabimo sintagmo Karen Barad (2007: 180), v katerem »zeva in ječi Batagajka / ali v njej zeva in ječi?« (Prah 2019: 25). Batagajka nenehno nastaja skozi različne materialne vršilskosti, sočasno pa v svojem postajanju tudi sama učinkuje na svet in njegovo preoblikovanje, saj »[k]o zdrsne prst / se led odpre zraku / in plin uide« (Prah 2019: 25). Prahova pesem uokvirja globoki čas, ki obdaja Batagajko. Skozi »zdaj« pesmi tečejo multiple časovnosti; geološki materiali, ki se razkrivajo, »ko se odpira podzemlje«, kažejo na obstoj preteklih realnosti,¹¹ obenem pa »podor ki vsako uro dlje dre« osvetljuje naše razmerje z globoko prihodnostjo.

Pri tem velja izpostaviti pesnikovo občutljivost za razmerje med senzualnim/perceptivnim in semantičnim, ki ne označuje samo pesmi o Batagajki, ampak Prahova besedila nasploh. Zvočni učinki, ki podpirajo semantične poudarke, omogočajo, da Batagajko doživimo v vsej neposredni intenzivnosti, da jo doživimo kot izjemno živ pojav, vedno bolj živ, pravzaprav nevarno živ, kajti »to / ni bilo nikakršno <samo drsenje> / to je podor ki vsako uro dlje dre« (Prah 2019: 25). V naslednjih verzih k temu vtisu pripomore ne le kopičenje glagolov, ki ustvarjajo zvočnost dogajanja, ampak tudi način, kako se ti glagoli povezujejo: sprva v brezvezju in že v naslednjem verzu v mnogovezju: »hudo počl butne s treskom / in sfrči in žvižgne« (prav tam).

Umaknjenost izjavljalka_ca in ekonomska raba figurativnih sredstev pri tvorjenju pesemskega pomena oblikujeta specifično naravnost pesmi, ki se ukvarja zgolj in samo z Batagajko v vsej njeni materialni konkretnosti in kompleksnosti. Ta *zgolj in samo* dopušča, da branje zastavimo sinekdohično, to pa omogoča, da Batagajko kot konkretno zunajtekstualno realijo umestimo v širši družbeno-politični okvir, na katerega kaže že sam tekst. Batagajka je krater v severni Jakutiji in predstavlja največji permafrostni¹² krater na svetu;

¹¹ Odkar se je pričela širiti, so v plasteh Batagajke odkrili pleistocenskega konja in prazgodovinskega stepnega bizona, kakor tudi ostanke jamskih levov in volkov. Raziskovalke_ci verjamejo, da bi lahko led in zemlja ob robovih kraterja vsebovala tudi do 200 000 let geološke in biološke zgodovine (Lem 2017).

¹² Permafrost pomeni trajno zamrznjena tla, ki so pod lediščem vode. Pokriva približno petino zemeljske površine (Schirrmeister idr. v Vadakkedath idr. 2020). Sestavljen je iz zemlje, kamnin ali usedlin, pogosto pomešanih z velikimi kosi ledu (Turetsky idr. 2019: 33).

po podatkih iz leta 2017 meri v globino 85 metrov, v širino pa približno kilometer, s tem da se z vsakim letom širi in poglablja (Hogenboom 2017). Nastal je zaradi neposrednega vpliva antropogenih dejavnikov, začeti v šestdesetih letih 20. stoletja s sekanjem gozdov v Sibiriji, a »kar je bil le majhen golosek za nekoliko ceste / je pričelo drseti« (Prah 2019: 25). Najprej je nastala le majhna soteska, »kar bi lahko bila tudi le praska na skorji« (prav tam), sčasoma pa se je krater poglobil, k čemur so prispevala toplejša poletja in krajše zime (Lem 2017). Permafrost je namreč občutljiv za podnebne spremembe, ki transformirajo njegova okolja (Babkina v Vadakkedath idr. 2020). V njem se nahajajo velike zaloge ogljika – količina ogljika v permafrostu je dvakrat večja kot v ozračju –, in ko se led v tleh stali, se zaradi razpadanja organskih snovi sprosti zelo velike količine ogljikovega dioksida, dušikovega oksida in metana (Turetsky idr. 2019: 32).¹³ Uhajanje plina še dodatno prispeva k segrevanju ozračja, taljenje zamrznjenih tal pa privede do utekočinjanja pokrajine, rušenja stavbne infrastrukture, uničenja gozdov in sedimentacije rek (Turetsky idr. 2019: 32–33).

Odločitev za »zvestobo [...] dobesednemu pomenu« (Detela 2001: 205) nas usmerja k premisleku o uporabi retoričnih figur pri tvorjenju pesemskih pomenov. V antropocenem kontekstu Batagajke retorično sredstvo, kot je npr. prozopopeja, ki bi jo bilo mogoče uporabiti za proizvajanje učinkov živosti in spregovarjanja, nastopi kvečjemu kot blokada v komunikaciji, ki preusmeri pogled od pojava k fokalizadorju. V tem smislu se kaže navezati na že zgoraj izpostavljene verze: »zeva in ječi Batagajka / ali v njej zeva in ječi?« (Prah 2019: 25), kjer lahko iz vprašanja o izvoru zvokov razbiramo tudi problematizacijo omejenega izkustvenega dometa pesemskega subjekta, če uporabimo termin Varje Balžalorsky Antić.¹⁴ Z Batagajko se tako ne gibljemo več v območju eko-

¹³ Po Mckenzie Wark je ogljik gonilo antropocena: »Izmed vseh osvobodilnih gibanj osemnajstega, devetnajstega in dvajsetega stoletja je le eno doseglo neomejeni uspeh. Ni osvobodilo naroda, razreda ali kolonije, spola ali spolnosti. Na prostost ni spustilo živali, še manj kiborgov – čeravno je bilo daleč od človeškega. Sprostilo je kemično snov, element: ogljik. Osrednja tema antropocena je bila in ostaja zgodba o Ogljikosvobodilni fronti.« (Wark 2018: xvi–xvii)

¹⁴ Balžalorsky Antić pesemski subjekt najprej razmeji od tradicionalnega literarnomorfološkega okvira lirskega subjekta ter ga nadalje konstituira kot »diskurzivno-antropološko in umetnostno koncepcijo instance subjekta v pesmi, razumljeni kot diskurz« (Balžalorsky Antić 2019: 195).

mimezisa, kakor napreznja v smeri spregovarjanja »narave« imenuje Timothy Morton (2007), ampak se pomikamo na področje ekodiegeze (Boes in Marshall 2014: 64). Prah se namreč odvrne od zamisli, na kateri je zasnovan ekomimezis, da narava potrebuje posrednico_ka, ki spregovarja zanjo, in pesem o Batagajki oblikuje tako, da zgolj ustvari platformo za to, da entitete spregovorijo same (Boes in Marshall 2014: 64). Premik od ekomimezisa k ekodiegezi je tudi točka, kjer se pokaže pomembna razlika med poezijo antropocena in nekaterimi tradicionalnejšimi pristopi ekopoezije (Boes in Marshall 2014: 69).

Prah pesem zaključí z verzi »tu se dobesedno odpira podzemlje / ker erozija odplakne vso zemljo / in ostaneta zgolj še skala in prod« (Prah 2019: 25). Verzi kažejo na način rabe jezika v *Udoru*. Medtem ko nekatere_i domačinke_i Batagajko imenujejo »vrata v pekel« oz. »vrata v podzemlje« (Hogenboom 2017), kjer se podzemlje zastavlja figurativno, se v Prahovi pesmi »dobesedno odpira podzemlje«, torej tisto, kar je *pod* zemljo: »skala in prod« (Prah 2019: 25).

Čeztelesna subjektivnost

Razmerja med telesi *Udora* in antropocenimi okolji je mogoče pojasniti z že omenjenim teoretskim konceptom čeztelesnosti Stacy Alaimo (2010, 2016). Čeztelesno branje Prahovih pesmi pokaže, da antropocena okolja niso zgolj sublimni prizori, ampak tečejo skozi telesa. Telesa se razširjajo v prostore, prostori pa učinkujejo na telesa. Iz teles *Udora* razbiramo njihove umeščenosti v bio- in geopolitične miljeje, njihovo »otožn[o] moč« (Prah 2019: 18).

Prah preiskuje različna mesta izpostavljenosti, ki destabilizirajo ločnico med telesi in okolji, da prikaže materialno dovzetnost in ranljivost izpostavljenih teles. Naslednja pesem je postavljena v okolje rudnikov v Kongu, ki v kontekstu globalnega kapitalizma obstaja kot »minimalni simulaker zahodnih institucij« (Garrison in Ndjoko 2018). Imperialistična agresija zahodnih vlad in nezakonito izkoriščanje mineralov se v veliki meri povezuje z rudnino koltan. Iz koltana se pridobiva kovina tantal, ki se uporablja za izdelavo elektronskih naprav, kot so mobilni telefoni in računalniki. Ker za proizvodnjo koltana ni potrebna posebna infrastruktura, doseže mednarodni trg neopazno in neovirano, in ker koltan ni podvržen certifikacijskemu postopku, je nemogoče izslediti njegov izvor. Druga kongovska vojna je bila tako dolgotrajna ravno zaradi ilegalnega

pridobivanja in prodaje koltana, kar je bilo v ekonomskem interesu zahodnih imeprialističnih centrov (Šajn 2008: 62–66).

Na lesk tega blata
se težko privadiš
(križne bule)
vlaga sušeče počí
dlani in podplate
(ko bo Kongo bo Kongo)
tu se nikomur ne splača
konsolidirati rudninjenja
lokalna decentralna
pridelava
kože razcveta. (Prah 2019: 56)

V pesmi je v ospredju marginalizirano rudarsko telo, ki je skoraj spojeno, prepojeno z izsušenim blatom, kar kaže na trdo telesno delo s snowjo. Verz »križne bule« (Prah 2019: 30), ki je postavljen v oklepaj, pokaže na posledice tega dela, na boleče in deformirano telo. Ker sta v nadaljevanju konkretno omenjena Kongo in konsolidacija rudninjenja, lahko upravičeno sklepamo, da gre za rudnik; bodisi za ozke rove, ki vodijo do kobalta, bodisi za blatna nahajališča koltana. Zadnji trije verzi, ki korespondirajo s kožo v začetnih verzih, izpostavljajo kožni razcvet blata na rudarskih telesih, ki je posledica korporativne rudarske politike. S tem Prah oblikuje družbeno/materialno krajino, v kateri izpostavlja odnose med nahajališči kobalta/koltana, kapitalizmom in rudarskimi telesi. Režimi rasializirane akumulacije kapitala postavljajo rudarje v nevarna okolja, ki deformirajo njihova telesa.

V naslednji pesmi Prah čeztelesnost razširi skozi morje:

Ribe so znotraj črne
obala pa se nam tudi udara
Kartagina še kar pada
kaj bo jutri ne vem
nedaleč od tod je že puščava
Bog je velik
ozek je pas
poselitve
mi smo tisti ki odvažajo na morje
ne oni ki grejo. (Prah 2019: 30)

V prvem verzu so izpostavljena toksična ribja telesa: »[r]ibe so znotraj črne«. Kartagina v povezavi s toksičnimi telesi evocira onesnaženje morja s strupenimi industrijskimi odpadki v Tuniziji. Tunizija je peta največja izvoznica fosfatov na svetu, a čeprav so njihovi stranski produkti toksični, samo ena rafinerija fosfatov v obalnem mestu Gabes dnevno odpadke v morje 13 000 ton nevarnih odpadkov (Göbel 2013). V obalnih vodah se nalaga fosforjeva sadra, strupen, rahlo radioaktiven stranski produkt procesa rafiniranja fosfatov (prav tam). Industrija fosfatov spreminja kemično sestavo morja, toksini pa prodirajo v ribja telesa in jih zastrupljajo.

Zadnja dva verza pesmi vzpostavita distinkcijo med dvema slojema prebivalstva (Tunizije): med tistimi, »ki odvažajo na morje«, in tistimi, »ki grejo« na morje. Iz zadnjih verzov je mogoče najjasneje razbrati prisilno paradokсно pozicijo govorce_ca, ki se identificira z revnim lokalnim prebivalstvom, zaposlenim v industriji, ki jim po eni strani omogoča preživetje, po drugi strani pa uničuje njihov življenjski prostor. Verza »Bog je velik« in »ozek je pas / poselitve«, kjer se drugi verz smiselno prelomi in nadaljuje s poudarkom na *poselitvi*, zgotovita v sebi nasprotja tega pesemskega sveta. Padec Kartagine se ni zgodil s prihodom Arabcev, tudi ne s prihodom Rimljanov (Hunt 2020). To je vojna, v kateri zmaga industrija – kapital. Obala se udara, puščava se širi, ribe umirajo zaradi fosforjeve sadre.

Antropoceno teraformiranje

Prah se v *Udoru* medbesedilno navezuje na pesem »Udor« iz svoje druge pesniške zbirke *Tišima* (Prah 2015), kjer že nakaže poteze kasnejšega *Udora*. Zaključni verzi pesmi »Udor« »vidiš tu torej od tu« (Prah 2015: 61) smiselno korespondirajo z uvodnimi verzi prve pesmi iz zbirke *Udor*: »Sem / bo / tu / le / pokazatelj lege« (Prah 2019: 5). »Udor« iz *Tišime* se konča, kjer se zbirka *Udor* šele prične. Skozi *Udor* tečejo različne časovnosti in prostorski; Prah nas v navedenih verzih usmeri na prostorsko perspektivo branja. *Udor* se ukvarja z lego, in sicer na način, da neločljivo prepleta dva pomena te besede. Lego razbiramo tako v pomenu razkrivanja prostorskih odnosov kakor tudi v pomenu razgrinjanja plasti.¹⁵

¹⁵ Lega je tudi starinski izraz za plast.

Plasti, ki jih *Udor* razgrinja, kažejo na našo vez z globoko preteklostjo, obenem pa Prah pokaže tudi na posledice procesa antropogene sedimentacije. V tem kontekstu kot dva ključna antropogena sedimenta izpostavlja beton in plastične mikrodolce, ki ostanejo po sežigu plastičnih odpadkov. Prah se sprašuje, »[k]ako sploh načeti to / goro / platenk« (Prah 2019: 54), in s tem nakazuje, da je plastika globoko intraaktivna substanca; »[p]lastika je okolje, v katerem nas večina živi« (Farrier 2019: 73). Vprašanje razkriva občutke nelagodja, ki jih sproža očitna »nesmrtnost« plastike. Če plastiko pojmuje kot »del nas, segajočih v objekte« (Fisher 2013: 108), lahko del nelagodja izhaja iz občutka, da »nesmrtnost« plastike sovpada s projekcijo človeške časovnosti v globoko prihodnost. Plastični odpadki niso nedejavni ali statični, ampak krožijo (Hird 2003: 107), ljudje pa smo njihovi »spremljevalci v počasnem nasilju globokega časa plastike« (Farrier 2019: 82).

Naslednja pesem v središče zanimanja postavlja »novo sedimentno okolje« (Zalasiewicz idr. 2011), ki se oblikuje s plastenjem antropogene kamnine, tj. betona. Proces sedimentacije novega materiala se začne z razlastitvijo (lokalnega prebivalstva) in konča z udorom (tal):

Plastenje ponovno pomisli:
 zemlja odvzeta steptana prelita
 zgradba čez velika verjetno
 morda tako da pod njeno težo
 klonejo tla in se ugrezajo okoliške četrti. (Prah 2019: 52)

Kot velja za antropogene spremembe zemeljskega sistema, tudi antropogeni sedimenti v *Udoru* niso prikazani enoznačno. Prahova antropocena poetika pomaga krepiti zavest o njihovem nedvomno destruktivnem potencialu, obenem pa zajame tudi druge aspekte »antropocenega teraformiranja« (Boes in Marshall 2014: 65). Tako med sežiganjem plastičnih odpadkov »soj / saj / pečc / a greje tudi« (Prah 2019: 54), beton pa v *Udoru* ni prikazan le kot gradbeni material, ki »v izolirane packe zaziduje« (81), ampak tudi kot površina, ki omogoča, da se »na toplem / betonskem naklonu« (8) »zadnjemu soncu nastavljaš« (9).

Literatura

- ALAIMO, STACY, 2010: *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- ALAIMO, STACY, 2016: *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2019: *Lirski subjekt: rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- BARAD, KAREN, 2007: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- BABKINA, E. A., idr., 2019: Activation of Cryogenic Processes in Central Yamal as a Result of Regional and Local Change in Climate and Thermal State of Permafrost. *Russian Meteorology and Hydrology* 44, št. 4, str. 238–290.
- BASTIAN, MICHELLE in THOM VAN DOOREN, 2017: The New Immortals: Immortality and Infinitude in the Anthropocene. *Environmental Philosophy* 14, št. 1, str. 1–9.
- BOES, TOBIAS in KATE MARSHALL, 2014: Writing the Anthropocene: An Introduction. *The Minnesota Review*, št. 83, str. 60–72. <https://read.dukeupress.edu/the-minnesota-review/article/2014/83/60/48009/Writing-the-Anthropocene-An-Introduction> (dostop 3. 2. 2021).
- BRISTOW, TOM, 2015: *The Anthropocene Lyric: An Affective Geography of Poetry, Person, Place*. London: Palgrave.
- CHAKRABARTY, DIPESH, 2012: Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change. *New Literary History* 43, št. 1, str. 1–18.
- CLARK, BRUCE, 2018: Symbiogenesis. V: Rosi Braidotti in Maria Hlavajova (ur.): *The Posthuman Glossary*. London – New Delhi – New York – Sydney: Bloomsbury. Str. 416–419.
- CLARK, TIMOTHY, 2019: *The Value of Ecocriticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COOPER, SAMUEL J., 2017: Review of Sam Solnick, Poetry and the Anthropocene. *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings* 6, št. 1, str. 1–6.
- CRUTZEN, PAUL, 2002: Geology of Mankind. *Nature* 415, str. 23.
- CRUTZEN, PAUL in EUGENE F. STOERMER, 2000: The ‘Anthropocene’. *IGBP Global Change Newsletter* 41, str. 17–18.
- CULLER, JONATHAN, 2015: *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- DELEUZE, GILLES, 2010: *Kritika in klinika*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Študentska založba.

- DELEUZE, GILLES in FÉLIX GUATTARI, 1995: *Kafka: za manjšinsko književnost*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: LUD Literatura.
- DETELA, JURE, 2011: *Orfični dokumenti. Teksti in fragmenti iz zapuščine I*. Ur. Miklavž Komelj. Koper: Hyperion.
- FARRIER, DAVID, 2019: *Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*. Minneapolis—London: University of Minnesota Press.
- FISHER, TOM, 2013: The Death and Life of Plastic Surfaces: Mobile Phones. V: Jennifer Gabrys, Gay Hawkins in Mike Michael (ur.): *Accumulation: The Material Politics of Plastic*. London – New Yorke: Routledge. Str. 107–120.
- GARRISON, ANN in BÉNÉDICTE KUMBI NDJOKO, 2018: Congo in the Abyss. *Global Research*, 22. 10. 2018. <https://www.globalresearch.ca/congo-in-the-abyss/5657584> (dostop 30. 3. 2021).
- GÖBEL, ALEXANDER, 2013: The Quiet Environmental Disaster in Tunisia. *DW*, 7. 5. 2013. <https://www.dw.com/en/the-quiet-environmental-disaster-in-tunisia/a-16796561> (dostop 2. 4. 2021).
- GRINEVALD, JACQUES, idr. 2019: History of the Anthropocene Concept. V: Jan Zalasiewicz idr. (ur.): *The Anthropocene as a Geological Time Unit*. Cambridge: Cambridge University Press. Str. 4–11.
- HAMILTON, CLIVE, 2019: The Anthropocene. V: Brian Fath (ur.): *Encyclopedia of Ecology*. Amsterdam: Elsevier. Str. 239–246.
- HARAWAY, DONNA JEANNE, 2016: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham in London: Duke University Press.
- HIRD, MYRA J., 2003: Waste Landfills, and an Environmental Ethics of Vulnerability. *Ethics and the Environment* 18, št. 1, str. 105–124.
- HOGENBOOM, MELISSA, 2017: In Siberia There is a Huge Crater and it is Getting Bigger. *BBC*. <http://www.bbc.com/earth/story/20170223-in-siberia-there-is-a-huge-crater-and-it-is-getting-bigger> (dostop 3. 2. 2021).
- HUNT, PATRICK, 2020: Carthage. *Encyclopedia Britannica, Inc.* <https://www.britannica.com/place/Carthage-ancient-city-Tunisia> (dostop 3. 2. 2021).
- KERNEV ŠTRAJN, JELKA, 2016: Zoper »naravni« red sveta. *Primerjalna književnost* 39, št. 2, str. 71–88.
- KERNEV ŠTRAJN, JELKA, 2020: Ekokritika kot subverzivna estetika. *Borec: revija za zgodovino, literaturo in antropologijo* LXXII/2020, št. 778–780, str. 216–230.
- KUZNETSKI, JULIA in STACY ALAIMO, 2020: Transcorporeality: An Interview with Stacy Alaimo. *Ecozon* 11, št. 2, str. 137–146.
- LEM, POLA, 2017: Batagaika Crater Expands. *NASA Earth Observatory*. <https://earthobservatory.nasa.gov/images/90104/batagaika-crater-expands> (dostop 3. 2. 2021).

- MARGULIS, LYNN, 1998: *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*. New York: Basic Books.
- MCGUIRE, BILL, 2012: *Waking the Giant: How a Changing Climate Triggers Earthquakes, Tsunamis, and Volcanoes*. Oxford: Oxford University Press.
- MORTON, TIMOTHY, 2013: Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects. *Symploke* 21, št., str. 37–50.
- OLDFIELD, FRANK in WILL STEFFEN, 2004: The Earth System. V: Will Steffen idr. (ur.): *Global Change and the Earth System: A Planet under Pressure*. Berlin: Springer.
- OPPERMANN, SERPIL, 2014: From Ecological Postmodernism to Material Ecocriticism: Creative Materiality and Narrative Agency. V: Serenella Iovino in Serpil Oppermann (ur.): *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press. Str. 2–36.
- PLUMWOOD, VAL, 2008: Shadow Places and the Politics of Dwelling. *Australian Humanities Review* 44. <http://australianhumanitiesreview.org/2008/03/01/shadow-places-and-the-politics-of-dwelling/> (dostop 10. 3. 2021).
- PRAH, UROŠ, 2012: *Čezse polzeči*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- PRAH, UROŠ, 2015: *Tišma*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- PRAH, UROŠ, 2019: *Udor*. Ljubljana: Škuc.
- SASSO, ROBERT in ARNAUD VILLANI, 2003: *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Pariz: Librairie Philosophique J. Vrin.
- SCHIRRMESTER, LUTZ, idr., 2011: Sedimentary Characteristics and Origin of the Late Pleistocene Ice Complex on North-east Siberian Arctic Coastal Lowlands and Islands – a Review. *Quaternary International* 241, št. 1–2, str. 3–25.
- SINANOVIĆ, MUANIS, 2017: *Tišma: ozemlje in jezik*. Vir iz osebne korespondence.
- SINANOVIĆ, MUANIS, 2016: Nova postjugoslovanska scena: kiberpartizansko. *Radio Študent*, 24. 7. 2016. <https://radiostudent.si/kultura/objekt-meseca/nova-postjugoslovanska-scena-kiberpartizansko> (dostop 23. 3. 2021).
- SOLNICK, SAM, 2017: *Poetry and the Anthropocene: Ecology, Biology and Technology in Contemporary British and Irish Poetry*. London–New York: Routledge.
- STEFFEN, WILL, 2013: Commentary. V: Libby Robin idr. (ur.): *The Future of Nature*. New Haven: Yale University Press. Str. 486–490.
- STEFFEN, WILL, PAUL J. CRUTZEN in JOHN R. MCNEILL, 2011: The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? *AMBIO: A Journal of the Human Environment* 38, št. 8, str. 614–621.
- ŠAJN, PETRA, 2008: *Vloga naravnih virov v afriških konfliktih: koltan in Demokratična republika Kongo*. *Diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- TURETSKY, MERRITT R., idr., 2019: Permafrost Collapse is Accelerating Carbon Release. *Nature* 569, št. 7754, str. 32–34. <https://www.researchgate.net/publica->

- tion/332766043_Permafrost_collapse_is_accelerating_carbon_release (dostop 23. 2. 2021).
- VADAKKEDATH, VISHAKH, idr. (ur.), 2020: Multisensory Satellite Observations of the Expansion of the Batagaika Crater and Succession of Vegetation in Its Interior from 1991 to 2018. *Environmental Earth Sciences* 79, št. 6. <https://link.springer.com/article/10.1007/s12665-020-8895-7> (dostop 3. 2. 2021).
- VERMEULEN, PIETER, 2020: *Literature and the Anthropocene*. London–New York: Routledge.
- VIDAS, DAVOR, idr., 2019: The Utility of Formalisation of the Anthropocene for Science. V: Zalasiewicz idr. (ur.) 2019, str. 31–40.
- WARK, MCKENZIE, 2018: *Molekularno rdeče: teorija za dobo antropocena*. Prev. Marko Bauer. Ljubljana: Sophia.
- ZALASIEWICZ, JAN, idr., 2011: Stratigraphy of the Anthropocene. V: Jan Zalasiewicz idr. (ur.): The Anthropocene: A New Epoch of Geological Time. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 13. 3. 2011, str. 1036–1055. <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsta.2010.0315> (dostop 20. 2. 2021).
- ZALASIEWICZ, JAN, 2017: The Extraordinary Strata of the Anthropocene. V: Serpil Oppermann in Serenella Iovino (ur.): *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. London: Rowman and Littlefield. Str. 115–132.
- ZALASIEWICZ, JAN, idr.: *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. A General Introduction to the Anthropocene. V: Zalasiewicz idr. (ur.) 2019, str. 2–4.

Imensko kazalo

- Adam, Alja 167
Adorno, Theodor 55, 91, 92, 96
Agamben, Giorgio 10, 77, 86, 87, 96, 221
Alaimo, Stacy 190–193, 196, 197, 201
Albahari, David 95, 106, 110, 112, 223
Andrić, Ivo 106, 223
Anouilh, Jean 128
Apollinaire, Guillaume 148
Arbib, Michael 117, 119, 120, 138
Aristotel 73
Armstrong, Isobel 179, 185
Armstrong, Paul 118, 119, 121, 123, 138
Ashbery, John 146
Assmann, Jan 84, 96
Austen, Jane 118
Avanzo, Miha 148, 149, 162
Axelrod, Steven Gould 144, 162
- Babić, Esad 150, 162
Babkina, E. A. 200, 205
Bahtin, Mihail 171, 172, 185
Bakić-Hayden, Milica 80, 96, 222
Balžalorsky Antić, Varja 165, 167, 171, 185, 200, 205
Barad, Karen 191, 195, 199, 200
Barker, Thomas M. 46
Bart, Andrzej 51
Baskar, Bojan 95, 96
Bastian, Michelle 190, 200
Baudelaire, Charles 154
- Bauk, Dino 10, 85, 89, 90, 94–96, 222
Bazdulj, Muharem 110, 224
Benhart, František 101, 114
Benjamin, Walter 50, 220
Benn, Gottfried 154
Benveniste, Emile 172
Berger, Aleš 149, 150, 162
Bernik, France 58, 75
Berrigan, Ted 147
Bertens, Hans 33, 54
Bitenc, Brane 150
Blatnik, Andrej 149
Bobrownicka, Maria 127, 138
Boes, Tobias 201, 204, 205
Bojetu, Berta 168
Borovnik, Silvija 102, 106, 114
Božič, Zoran 170, 186
Brejc, Tomaž 145, 162
Breznik, Maja 77, 78, 87, 96, 97
Bristow, Tom 194, 205
Broca, Paul 119
Brodski, Josif 110
Browning, Robert 178, 179
Broz, Tito, Josip 8, 36, 78, 216
Brvar, Andrej, 149 153
Bukowski, Charles 161
Byron, Glennis 179, 186
- Cankar, Ivan 126, 166
Carroll, Joseph 117, 118, 121, 122, 132, 133, 137

- Celan, Paul 155
 Cercas, Javier 51, 52
 Cergol, Ines 160
 Chakrabarty, Dipesh 191, 205
 Chrobákova Repar, Stanislava 167, 169, 186
 Cixous, Hélène 167, 181, 186
 Clark, Bruce 205
 Clark, Timothy 195, 205
 Cohen, Laurent 119, 138
 Conversi, Daniele 80, 97
 Cooper, Samuel J. 194, 205
 Crnjanski, Miloš 111, 112, 224
 Crutzen, Paul 189, 190, 205
 Culler, Jonathan 194, 205
 Cunta, Miljana 169

 Čegec, Branko 110

 Damasio, Antonio 119, 136
 De Waal, Frans 118, 120, 138
 Debeljak, Aleš 10, 12, 24, 28, 110–115, 145, 149, 150, 153, 162, 223, 224
 Dedić, Jasminka 71, 97
 Dehaene, Stanislas 119, 138
 Dekleva, Milan 144
 Deleuze, Gilles 195, 198, 205, 207
 Derrida, Jacques 16, 89, 97
 Detela, Jure 160, 200, 206
 Dickinson, Emily 178
 Dimitrijević, Nenad 82, 97
 Dimkowska, Lidija 21, 23, 28
 Dintinjana, Veronika 169
 Dissanayake, Ellen 117, 122
 Divjak, Igor 148, 162
 Djokić, Dejan 95, 97
 Dolar, Mladen 92, 97
 Dolenc, Danilo 78, 97

 Dolgan, Marjan 58, 61, 66, 127
 Dović, Marijan 8, 216
 Dowson, Jane 185, 186
 Dragičević, Nina 169, 184, 185, 186
 Duffy, Carol Ann 179
 Dunbar, Robin 120, 129, 132
 Duncan, Isadora 178

 Đurić, Dubravka 148, 163

 Eagleton, Terry 92, 97
 Eiletz, Marijan 34
 Eliot, Thomas Stearns 75, 143
 Esposito, Roberto 86, 97
 Farrier, David 190, 193, 194, 204, 20
 Feldman, Allen 81

 Fisher, Tom 204, 206
 Foucault, Michel 84, 97
 Freud, Sigmund 14, 97, 110
 Fritz, Ervin 150, 153
 Frlijić, Oliver 93, 97

 Gabrovšek, Dejan 63, 75
 Garrison, Ann 201, 206
 Gelpi, Albert 142, 163
 George, Stefan 173
 Gide, André 110
 Ginsberg, Alen 158, 159
 Glavan, Polona 10, 85, 89, 90, 91, 93–95, 97, 222
 Gluvić, Goran 150
 Göbel, Alexander 203, 206
 Goffman, Erving 87, 97
 Golob, Anja 169
 Gorečan, Katja 169, 170, 176, 177
 Gorjan, Vojko 160
 Grafenauer, Niko 147, 153–155, 226

- Gregor, Tomc 119, 139
 Gregorčič, Marta 78, 97
 Grinevald, Jacques 190, 206
 Grossmann, Vasilij 51
 Grum, Slavko 176
 Guattari, Félix 195, 206
- H. D. (Hilda Doolittle) 148
 Habjan, Jernej 170, 171, 186
 Haderlap, Maja 10, 18, 19, 23, 28, 34, 36, 45–52, 150, 153, 168, 220
 Hamilton, Clive 189, 220
 Handke, Peter 109
 Haraway, Donna Jeanne 197, 206
 Hart, Crane 148
 Hart, Kevin 148, 167
 Heaney, Seamus 124
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 92, 93, 97
 Hemans, Felicia 179
 Hemon, Aleksandar 95, 106, 112
 Hillis Miller, Joseph 74, 75
 Hird, Myra J. 206
 Hirsch, Edward 148, 167
 Hočevar, Kristina 169
 Hogenboom, Melissa 200, 201, 206
 Horsley, Lee 88, 98
 Hrastelj, Stanka 169
 Hribar Tine 86, 98, 128, 138, 151, 152, 163
 Hribar, Angelika 37, 52
 Hribar, Ksenja 56, 57, 63, 64
 Hribar, Rado 56, 57, 63, 64
 Hribar, Spomenka 128, 129, 133, 138
 Hudolin, Jurij 153, 157, 163, 226
 Hühn, Peter 173, 186
 Hunt, Patrick 203, 206
 Hurley, Michael D. 178, 186
- Ihan, Alojz 150, 151
 Irigaray, Luce 166, 168
- Jablonka, Eva 122, 139
 Jalušič, Vlasta 92, 97, 98, 222
 Jančar, Drago 19, 36, 37, 38, 52, 53, 55–75, 128, 220, 221
 Jelinek, Elfride 177
 Jergović, Miljenko 95, 110
 Jesih, Milan 144, 152
 Jež, Andraž 7, 8, 216,
 Johansen, Jørgen Dines 86, 98
 Jovanovski, Alenka 165, 166, 168 –170, 180, 184, 185, 186, 227
 Juvan, Marko 7, 8, 10, 16, 25, 26, 28, 29, 83, 98, 211, 215, 216, 221, 222
- Kačič, Mila 168
 Kahlo, Frida 180
 Kardelj, Edvard 42
 Kateb, George 109
 Kavčič, Vladimir 38, 39, 53, 70
 Kecmanović, Dušan 80, 98
 Kermauner, Taras 124, 126, 133, 134, 136, 138
 Kernev Štrajin, Jelka 195, 206
 Kerouac, Jack 158
 Kertesz, Imre 51
 Kiš, Danilo 106, 110, 111, 124
 Klarisa, Jovanović 185, 186
 Kne, Majda 168
 Koch, Kenneth 146
 Kodrič, Zdenko 34
 Kolmančič, Petra 160
 Kolšek, Peter 152, 163, 170
 Komelj, Miklavž 153, 155, 156, 163, 206
 Koren, Evald, 127, 138

- Korun, Barbara 169, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 227
 Korun, Mile 127
 Kos, Janko 127, 128, 138, 142, 146, 163
 Kos, Matevž 10, 151, 152, 157–159, 163
 Kovačič, Lojze 15, 28, 31, 61, 71, 75
 Kovič, Kajetan 153
 Kozak, Krištof Jacek 10, 101, 103, 115, 223
 Kramberger, Taja 169, 170, 174 –176, 179, 183, 186, 187, 227
 Krese, Maruša 10, 34, 36, 41–45, 53, 160, 168, 220, 226
 Kristeva, Julia 167, 168, 176, 183, 187
 Kristof, Agota 51
 Ajshil, 124
 Krstić, Rade 150
 Krušič, Samo 97, 180, 187
 Kumbi Ndjoko, Bénédicte 206
 Kuntner, Tone 153
 Kušar, Meta 115, 160, 168, 178
 Kuznetski, Julia 192, 193, 206

 Lacan, Jacques 122
 Lah, Adrian 127, 138
 Lainšček, Feri 150
 Lamb, Marion 120, 122, 139
 Landon, Letitia 179
 Leiler, Ženja 57, 63, 64, 72, 75
 Lem, Pola 199, 200, 206
 Levy, Amy 179
 Linasi, Marjan 46
 Liponik, Vesna 169, 189, 212, 215, 228
 Lipovec Čebtron, Uršula 81, 82, 98
 Lipuš, Cvetka 160
 Littell, Jonathan 51
 Lowell, Robert 143, 144, 161, 162, 255

 Maeterlinck, Maurice 154
 Mahnič, Anton 74
 Majakovski, Vladimir 148
 Makarovič, Svetlana 142, 152, 166, 168
 Makuc, Ana 169, 180, 181, 184, 187
 Mallarmé, Stéphane 154
 Margulis, Lynn 197, 207
 Marshall, Kate 201, 204, 205
 Martin, Amis 51
 Mastnak, Tomaž 92, 98
 Mazzini, Miha 10, 85–90, 94, 95, 99, 98, 222
 McGuire, Bill 189, 207
 McNeill, John R. 190, 207
 Medvešek, Mojca 78, 98
 Mehmedinović, Semezdin 110
 Mekina, Igor 81, 98
 Meschonnic, Henri 172, 187
 Mežnarič, Silva 78, 98
 Mikeln, Miloš 34
 Miller, June 181
 Miłosz, Czesław 110
 Milošević, Maja 169
 Milošević, Slobodan 79, 108, 109
 Močnik, Rastko 8, 216,
 Möderndorfer, Vinko 34
 Mokrin-Pauer, Vida 160, 168, 179, 184, 187
 Morton, Timothy 201, 207
 Mozetič, Brane 149, 150
 Murdoch, Iris 72, 73, 75

 Nin, Anaïs 181
 Novak, Boris A. 81, 98, 101, 115, 124–126, 128, 130, 131, 134–136, 138, 139, 144, 152, 155, 160, 163, 224
 Novaković, Novica 153
 Novak-Popov, Irena 165–167, 170, 187,

- Novy, Lili, 165, 168
 Nussbaum, Martha C. 73, 75
 Ogen, Mart 147, 163
 O'Hara, Frank 146–148, 158, 161
 Oksanen, Sofi 51
 Oldfield, Frank 189, 207
 Olsen, Tillie 166, 187
 Oondatje, Michael 51
 Oppermann, Serpil 197, 207
 Osojnik, Iztok 160, 180
 Osti, Josip 150, 163, 170,
 Parker, Charlie 149, 158
 Paternu, Boris 149, 164
 Pavlič, Darja 173, 187
 Pavlović, Živojin 31
 Pepelnik, Ana 169
 Perat, Katja 169
 Perloff, Marjorie 146, 147, 164
 Pernarčič, Radharani 169
 Peterlin, Jože 128
 Pikalo, Matjaž 153
 Pinker, Steven 121, 139
 Pirjavec, Dušan 7, 8, 26, 42, 146,
 Pistotnik, Sara 77, 91, 98
 Plath, Sylvia 178
 Plumwood Val, 181
 Plut, Katja 169
 Pogačnik, Barbara 169, 174, 177, 178,
 186, 227
 Poniž, Denis 152, 157, 164, 170
 Porenta, Ana 185, 187
 Pound, Ezra 143, 173, 174
 Prah, Uroš 10, 189, 191, 193, 195–205,
 207, 228, 229
 Proust, Marcel 110
 Putrle Srdić, Jana 169,
 Radlović, Nedeljko 149, 164
 Ranković, Aleksandar 42
 Rau, Petra 32, 53
 Rebula, Alojz 34
 Remic, Štefan 150, 153
 Rešicki, Delimir 110
 Rilke, Rainer Maria 110, 154
 Rite, Ann Higgins 185
 Rožanc, Marjan 58, 61
 Sasso, Robert 195, 207
 Schirrmeister, Lutz 199, 207
 Schlink, Bernhard 51
 Schuller, Aleksandra 124, 125, 136
 Schuyler, James 146
 Selimović, Meša 106, 110, 223
 Semolič, Peter 153, 156, 157, 160, 164,
 226
 Senegačnik, Brane 153, 154, 164, 226
 Shakespeare, William 124
 Shaw, Lytle 146, 147, 164
 Showalter, Elaine 167, 183
 Silverber, Mark 148, 164
 Simic, Charles 110, 148, 163, 224
 Sinanović, Muanis 195, 207
 Skapin, Anja 10, 212, 218, 219
 Skinner, Michael 129, 139
 Skubic, Andrej E. 48, 90, 91, 99
 Smith, Adam, 73
 Smole, Dominik 117, 119, 212, 123, 124,
 126–139, 224
 Smolej, Tone 38, 53, 60, 70, 75, 98
 Snoj, Jože 34, 35, 58, 68, 69, 86, 142
 Snoj, Vid 149, 153, 164, 226
 Snyder, Gary 161
 Solnick, Sam 193, 194, 205
 Spivak, Gayatri 73
 Steffen, Will 207

- Strle, Vanja 160
 Strniša Gregor 142, 153
 Strojan, Marjan 153
 Stupica, Lucija 169
 Suchak Malini 120, 153
 Susman, Margarete 173
 Svetina, Ivo 138, 144
 Swensen, Cole 164
 Szymborska, Wiśława 124

 Šajn, Petra 202, 207
 Šalamun, Tomaž 145–149, 153, 154, 158,
 161–164, 225, 226
 Šali, Severin 165
 Šavel Burkart, Saša 101, 115
 Širca, Alen 10, 141, 146, 212, 225, 226
 Škerl, Ada 166–168, 185
 Škrjanec, Tone 160, 164
 Štiks, Igor, 95 106, 112
 Štuhec, Miran 102, 115

 Taufer, Venio 126, 142, 152, 153
 Tennyson, Alfred 179
 Teržan, Kaja 169
 Tournier, Michel 51
 Turetsky, Merritt R. 199, 200
 Todorov, Tzvetan 95, 99

 Vadakkedath, Vishakh 199, 200, 208
 van Dooren, Thom 190, 205
 Vasović, Svetlana 95, 99
 Vegri, Saša 166–168, 183, 227
 Velikonja, Mitja 95, 99
 Velikonja, Nataša 168
 Verginella, Marta 166, 187
 Verlaine, Paul 154
 Vermeulen, Pieter 193, 194, 208
 Vičar, Branislava 7, 10, 212, 215, 228

 Vidas, Davor, 190, 208
 Vidmar, Maja 150, 168, 178, 182–185,
 227
 Villani, Arnaud 195, 205
 Vincetič, Milan 150
 Virk, Tomo 10, 19, 29, 213, 215, 221
 Virk, Jani 149, 151, 153, 164
 Vojnović, Goran 83–85, 99
 Vouk, Erika 168
 Vrečar, Monika 169
 Vrečko, Janez 125, 126, 132, 139

 Wark, Mckenzie 200, 207
 Webster, Augusta 174, 179
 Wernicke, Carl 119
 Whitman, Walt 158
 Will, Steffen 207
 Williams, Raymond 92, 99
 Wittig, Moniq 168
 Wolf, Christa 124, 131
 Woolf, Virginia 181
 Zagoričnik Simonović, Ifigenija 186

 Zajc, Dane 124, 134, 142, 153, 154, 156,
 157, 182, 226
 Zalasiewicz, Jan 189, 194, 204, 206,
 208
 Zawacki, Andrew 102, 115
 Zdravković, Lana 77, 99
 Zeki, Semir 123
 Ziharel, Boris 74
 Zola, Emile 175
 Zorn, Jelka 78, 81, 82, 87, 94, 97–99
 Zorn, Aleksander, 125, 139
 Zupan Sosič, Alojzija 19, 20, 28, 29, 57,
 63–75, 221
 Zupan, Uroš 19, 153, 158, 159, 164, 226
 Zupan, Vitomil 31

- Žabot, Vlado 149
Žagar, Monika 34
Žerjal, Aldo 150
Žižek, Slavoj 126, 139, 166, 187
Žunkovič Igor 10, 117, 118, 138, 213, 224,
225

O avtoricah in avtorjih

VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ je pesnica, literarna teoretičarka in prevajalka. Ukvarja se zlasti s teorijo pesemskega diskurza, subjektiviteto v literarnem diskurzu, sodobno poezijo, poezijo 20. stoletja in z ženskim pisanjem. Prevaja iz francoščine (Valéry, Michaux, Bourdieu, Nancy, Quignard idr.), in srbščine (A. Tišma, Blašković, Vasić idr.). Je avtorica pesniške zbirke *Klobuk Vere Rev-jakine B.* (2018) in znanstvene monografije *Lirski subjekt. Rekonceptualizacija* (2019), ki je pred izidom v angleški različici. Od leta 2009 poučuje in občasno raziskovalno deluje na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, od leta 2020 pa tudi na Oddelku za slovanske jezike in književnosti mariborske Filozofske fakultete.

MARKO JUVAN je literarni teoretik in zgodovinar, profesor literarne teorije na Univerzi v Ljubljani, član Academia Europaea in Izvršnega odbora Mednarodne zveze za primerjalno književnost. Med leti 2011–2021 je bil predstojnik Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Med njegovimi novejšimi objavami o žanrski teoriji, intertekstualnosti, literarni geografiji, slovenski romantiki in svetovni književnosti so monografije *Literary Studies in Reconstruction* (2011), *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* (2012), *Prostori slovenske književnosti* (2016), *Hibridni žanri* (2017, Priznanje Antona Ocvirka) in *Worlding a Peripheral Literature* (2019).

MATEVŽ KOS je redni profesor na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Za svoj knjižni prvenec *Prevzetnost in pristranost. Literarni spisi* (1996) je prejel nagrado Marjana Rožanca za slovensko esejistično knjigo leta, za monografijo *Poskusi z Nietzschejem. Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi* (2003) pa Zoisovo priznanje za pomembne znanstvene dosežke. Je avtor osmih knjig (štiri so bile prevedene v hrvaščino), številnih razprav, esejev in literarnih kritik, pripravil in komentiral je tudi nekaj antologijskih izborov.

KRIŠTOF JACEK KOZAK je študiral filozofijo in primerjalno književnost. Nadaljeval je z magistrskim študijem slednje in iz primerjalne književnosti tudi doktoriral na Univerzi Alberta v Edmontonu, Kanada. Po povratku v Slovenijo se je zaposlil na Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije na Univerze na Primorskem. Objavil je dve monografiji (druga je izšla še v srbskem, slovaškem in angleškem jeziku) in vrsto znanstvenih in strokovnih člankov. Kot predavatelj je gostoval na Univerzi Alberta v Edmontonu, Kanada, La Sapienza v Rimu, Univerzi v Lizboni, Univerzah na Dunaju in v Celovcu, Lodžu, Vroclavu in Varšavi, na Moskovski državni univerzi itd.

VESNA LIPONIK končuje študij podiplomske primerjalne književnosti in literarne teorije ter slovenistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 2019 je pri založbi Škuc (zbirka Lambda) izšel njen pesniški prvenec *roko razje*, ki je bil nominiran za Veronikino nagrado, kritiško sito, nagrado za najboljši literarni prvenec ter uvrščen v izbor 10 Books from Slovenia: Literary Critics Choice 2020. Pesmi je objavila v revijah *Idiot*, *Literatura* in drugod, nekatere so prevedene v srbsčino, madžarščino, nemščino in angleščino. Sodeluje z društvom ZaŽivali! in kolektivom Lezbična četrt.

ANJA SKAPIN je leta 2019 doktorirala z naslovom naloge *Literarnoteoretske in filozofske osnove medkulturne literarne vede ter poskus njene utemeljitve na Slovenskem* na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Deluje na ZRC SAZU, raziskovalno pa se še naprej ukvarja z delovalnimi procesi medkulturnosti v slovenskem literarnem prostoru.

ALEN ŠIRCA je docent na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Največ se ukvarja s presečišči med literaturo in religijo, literarno zgodovino in moderno metodologijo literarne vede. Je avtor več monografij; v zadnjem času je izšla njegova monografija o slovenskem baroku v evropskem kontekstu. Poleg tega se posveča tudi prevajanju strokovne literature in leposlovja.

BRANISLAVA VIČAR je izredna profesorica za slovenski jezik in predstojnica Oddelka za slovanske jezike in književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru. Doktorirala je na področju analize diskurza, kamor se umešča tudi njena monografija *Parenteza v novinarskem in parlamentarnem diskurzu* (2011). Njeni raziskovalni interesi vključujejo kritično diskurzivno

analizo, kritične animalistične študije, študije spola, multimodalno analizo in sodobno slovensko poezijo. Uredila je monografijo *Pojmovanja živalskih smrti: antropocentrizem in (ne)možne subjektivitete* (2020). Je aktivistka za pravice živali.

TOMO VIRK je redni profesor na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Središča njegovega strokovnega in znanstvenega delovanja so sodobna slovenska književnost, metodologija literarne vede, postmodernizem, v zadnjem obdobju pa etična razsežnost literature. S teh področij je doslej objavil prek sto znanstvenih člankov in razprav ter več kot deset znanstvenih monografij.

IGOR ŽUNKOVIČ je asistent na Oddelku za primerjalno književnost in literarno Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Je avtor knjige *Evolucija in literatura: literarni darvinizem v precepu literarne vede* in prevajalec knjig *Kako se literatura igra z možgani?* Paula B. Armstronga in *O izvoru zgodb* Briana Boyda. Središče njegovega zanimanja tvorijo sodobni nevro kognitivni pristopi k raziskovanju književnosti in branja ter tudi zgodovinsko razmerje med literaturo in empiričnimi znanostmi, še posebej fiziko in biologijo. Obenem raziskuje sodobno dramatiko, poezijo in prozo, med drugim predvsem delo Gregorja Strniše, ki ga je analiziral v svoji doktorski disertaciji *Katarza in vesoljska zavest* (2013).

Discussions on Contemporary Slovenian Literature

Summary

DISCUSSIONS ON CONTEMPORARY Slovenian Literature offers a fragmentary answer to a number of questions that emerged in the framework of the research project “Slovenian Literature and Social Change: The Nation State, Democratization, and Transitional Divergences.”¹ The research project, headed by Tomo Virk, took place between 2017 and 2021 under the auspices of the Scientific Research Institute of the Faculty of Arts of the University of Ljubljana, and in collaboration with the Institute of Slovenian Literature and Literary Studies at ZRC SAZU (Research Centre of the Slovenian Academy of Science and Arts), and the Faculty of Humanities Koper. The initial hypothesis of the project stated that the sociopolitical changes characterized primarily by the fall of the Berlin Wall elsewhere in Europe, and the tragic dissolution of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia in the Western Balkans, fundamentally convulsed the Slovenian literary system as a relatively autonomous social field – to borrow Bourdieu’s terminology.

Until recently, the dominant (self)conception of Slovenian literature was explained by researchers through its compensatory role: literature functioning as the most significant medium of the self-awareness of a nation without a state or sociopolitical institutions. This alleged Slovenian specificity, occurring within and marking the relation between a literature and a stateless nation, was dubbed “Prešeren’s structure” (Pirjevec, 1969) and also the “Slovenian

¹ The research project (J6-8259), co-financed by the Slovenian Research Agency of the Republic of Slovenia, with sources from the state budget. The majority of this book’s chapters, excepting Marko Juvan’s analysis and the discussion of Branislava Vičar and Vesna Liponik, is the production of the conclusions within the framework of this research project.

cultural syndrome” (Rupel, 1976). Qualities of aesthetic suppression and lack of differentiation were attributed to Slovenian literature precisely because of its role in replacing the would-be power of non-existent political institutions. Pirjevec and Rupel’s theses, motivated by the specific circumstances of the period in which they were produced, penetrated the general cultural consciousness, remaining present even after Slovenia’s emancipation. In the last decade, a number of studies in sociology and literary theory (Juvan, Dovič, Jež, and prior to them, Močnik) demonstrated that the function of literature as a medium for the formation of national identity was not a uniquely Slovenian phenomenon, as comparable structures and functional occurrences could be found not only in peripheral and smaller literatures, but also in larger and less peripheral literary systems.²

(Slovenian) literature played an emancipatory role already in the period of one-party rule following the Second World War. A number of variously powerful tendencies toward censure and self-censure, with simultaneous tendencies toward the critique of the ruling regime and/or the communist ideology as such, emerged during the period after 1945 and continued through the ideological thaw that came after the so-called “leaden times” of the 1970s. At the same time, this period saw a growing number of literary representations of previously taboo themes (the inter- and postwar massacres, the Dachau trials, Goli Otok).

Tito’s death in the 1980s led to a liberalization that encouraged and enabled (in the domains of politics and culture) the formation of different groups and spaces of reflection, along with other important influences on the struggle for democratization. It is important to note that the Slovenian political public, as well as the disciplines of sociology and historiography, have various ways of interpreting Slovenia’s transition over the previous thirty years from communism to democracy, and from membership in a multinational state to a more or less nationally homogenous formation, and that it is thus possible to speak of at least three different narratives or myths of Slovenian emancipation. The first of these addresses the emergence of the newly independent Slovenia as the

² For the most recent survey and commentary on the various conceptions of “Prešeren’s structure” cf. Tomo Virk’s work, *Beneath Prešeren’s Head: Slovenian Literature and Social Changes: the nation-state, democratization, and transitional divergences* (Ljubljana University Press, Faculty of Arts, 2020).

realization of the centuries-long dreams of a previously subjugated nation that finally attained its own state through effective struggle. This narrative was primarily advocated by intellectuals in the circles of the publication *Nova Revija* [New Review], or the so-called “springers” (as in Slovenian spring). The second narrative was crafted by communist “reformers” who took credit for Slovenia’s relatively peaceful secession from Yugoslavia by attempting to calm the nationalist tendencies of the first group. The third narrative is the story of civil society movements that played a constituent role in sociopolitical developments, did not include nationalistically inclined intellectuals, and had a decisive impact on Slovenia’s transitional process. Even after independence, a portion of literary production remain aligned with the first narrative, a situation that lends some credence to the theses of literature as the traditional medium of cultural nationalism. The belated emergence of the subject of Slovenia’s “erased” citizens in literary representations, which corresponds to the general political denial and silence around this subject, and is also addressed in one of our contributions, reinforces the existence of this alignment.

In Slovenia’s transition to neoliberal capitalism, the ideological and repressive apparatuses of the state were transformed as was the status of literature, which was at least partially unburdened of the compensatory functions it had performed thus far, these functions being replaced with allegedly free literary production. Today literary production is forced to confront the commodification and commercialization to which unmarketable activities and disciplines, including the domains of culture and everyday life, are often subject in late capitalism. At the same time, literature, even in a socially marginalized position, continues to represent the discourse that most effectively enables, through its mimetic function and the representation of the simultaneously singular and universal, a specific form of subjectification in the plurality of possible subjectifications that an individual or a community can experience (cf. Meschonnic, Michon, Rancière).

As can be seen in a number of the contributions published here, divergent cultural remembrances of the past collide both in literary discourse and the metadiscourses that are tasked with its interpretation and evaluation. A disharmonious, pluralistic picture of history emerges, one in which literature is still capable of mobilizing the wider public. The crucial social changes and activities that characterize the post-independence period up to the present moment –

which includes Slovenia's entry into the EU and NATO, the problematic topic of the "erased," the reactualization of events that took place during World War Two, and the concomitant rise of ideological polarization, Yugo-nostalgia, anti-globalism and anti-corporate activism, the Great Recession, the refugee crisis, and last but not least, the climate crisis – have also been expressed in Slovenian literary production that has developed in myriad ways its emancipatory potentialities in order to respond to these developments. The global pandemic and the convulsion of the fundamentals of the world in which we lived until very recently will without doubt impact literary production to an even greater degree. It is very likely that these recent events will influence additional transformations of the role of literary production and other artistic practices and humanist sciences in our new reality, transformations that will allow us to think this new reality and thereby co-create it.

The chapters in this book offer both panoramic views and individual analyses of works in the genres of the contemporary Slovenian novel, drama, essays, and poetry, with an emphasis on more recent literature that emerged after the year 1990. The contributions in the collection include a variety of methodologies ranging from the theory of interculturality to theories about cultural memory, from the ethics of representation to neuro-cognitivist literary Darwinism, from feminist approaches to post-humanist eco-criticism.

In the contribution "Interculturality of the Slovenian Literary System," Anja Skapin presents the question of interculturality as a way of expanding and enriching the literary history of Slovenia. She proposes an intercultural model, which she divides into four levels, that could be used to represent the issue of literatures in contact. All the levels are based on the self/alien relationship, which is crucial for both the construction of a dynamic identity and a dynamic literary canon.

The first is the intrasubjective level, which deals with memory in connection with the process of writing and autobiographical reflection as well as with the statement as a return to the subject. The second is the intersubjective level, which relates to the narrative identity that is created during reading, expanding the ethical dimensions of a text, and to the cultural memory necessary for the construction of (moral) identity. The third is the intradiscursive level, which presents the topic of migration in Slovenia and its potential for enri-

ching Slovenia's literary history. The fourth is the interdiscursive level, which is, from the point of view of research, the most complex one. There are many unanswered questions on this level, of which Skapin highlights the two most important ones: the position of a small literature, such as Slovenian literature, on the world map of literature, and the relationship between concepts of world literature and comparative literature.

After becoming independent in 1991, Slovenia found itself at a crossroads between the local and the global, and this location had a powerful influence on subsequent identity-formation processes. In the field of literature, Slovenia faced two conundrums: first, how to deal with national identity within an autonomous state, and, second, how to preserve the identity of a small nation and literature in the fast-paced and fast-growing global book market. Following independence, the following two pillars of the literary system emerged: the literary-historical and the genre-receptive. This implies that the Slovenian literary system is divided into three basic functions of literature: cognitive-reflective, moral, and hedonistic. Interculturality must first be sought where the cognitive-reflective function is the strongest as readers are able to understand interculturality – or in-betweenness, which is, in terms of phenomenology, the only real occurrence – only by reflecting on their own position within society. Only then are readers able to accept interculturality on the intersubjective level and become capable of feeling empathy toward the Other. The intersubjective level transitions into the intradiscursive level through relations within Slovenian culture (the centre and periphery), and also includes attitudes toward immigrant writers in Slovenia as the primary focus. The latter emerges from the fact the syntagma “Slovenian literature” is supposed to signify nothing more than literature written in the Slovenian language. Skapin suggests that only when we achieve a mature perspective on our own intercultural identity will it be possible for the literary history of Slovenia to attain a more autonomous status on the global market (that is, on the interdiscursive level). Only with the development of our own specific identity, will we be able to embody the kind of foreignness that could help the Other beyond its borders to enrich their own perspective. Skapin concludes that a critical view of one's own tradition, the understanding of other cultures, and the recognition of differences is the best way to learn to live with others, and that this should be the goal of comparative literature and the concept of world literature in the future.

In the contribution “World War Two and the Contemporary Slovenian Novel” Matevž Kos analyzes attitudes toward World War Two as they are articulated in the following three contemporary Slovenian novels: *To noč sem jo videl* (*I Saw Her that Night*, 2010) by Drago Jančar, *Da me je strah* [That I am Afraid?, 2012] by Maruša Krese, and *Angel pozabe* (*Angel of Oblivion*, 2012) by Maja Haderlap. He positions the three works in the context of Slovenian post-1990s novel writing and its developmental metamorphoses through modernism to postmodernism and finally post-postmodernist literature, the latter typified by genre syncretism and the return to fable writing (as opposed to experiment, metafiction, and intertextuality). Kos suggests that after 2010 the interest of Slovenian writers in World War Two increased significantly in comparison with the previous two decades. The reasons for this change can be found on the level of socio-history and literary development. Kos analyzes the three novels in detail and compares them to the writings of other authors.

Kos draws particular attention in Jančar’s work to the polyphony of narrative voices and the understanding of the relationship between individuals and their destiny, a common thread in the Jančar’s opus. With Maruša Krese, Kos focuses particularly on the generational syndrome, on the invisible marks carried by children, imprinted on them by the ideas and value systems of their parents even when these emerge from a temporally remote war or revolutionary event. In Kos’s analysis of Maja Haderlap, a Slovenian writer from Austrian Carinthia, the author emphasizes the Slovenian quality (*slovenstvo*) of her work. The novel was originally written in German, and its central topics include the question of identity, trauma caused by war, and remembrance and oblivion. As regards the title of the novel “angel of oblivion,” Kos puts forward the thesis that it is a paraphrase of Walter Benjamin’s parable of the “angel of history.”

Kos argues that World War Two – which lasted from 1941 to 1945 in this region and was inseparably connected in the Slovenian and Yugoslav context to issues of revolution, anti-revolution, civil war, collaboration, and the rise of communists to power – has become a productive and inspiring source for the contemporary Slovenian novel. The topic not only offers a broad historical and thematic field but demands intense ethical reflection as does any literary representation of ground-breaking historical events. In his conclusion, Kos enumerates some of the specific qualities of literary treatments of World War Two and the potential of the topic of war in both Slovenian and world novel writing.

In the essay “Jančar’s Novel *I Saw Her that Night* and the Ethics of Representation,” Tomo Virk discusses Jančar’s novel, the plot of which is based on documentary reports about the brutal execution of the Hribar couple in January 1944. The Hribars, killed by the communist intelligence service, were recently rehabilitated. Although Jančar’s novel is constructed against the background of World War Two, his main focus is the fate of Hribar’s wife who has the fictional name of Veronika in the book.

The simultaneous struggle for liberation, revolution, and civil war that took place in Slovenia during World War Two are still subject to conflicting interpretations and ideological appropriations. Nonetheless, Virk argues that Jančar does not actually engage with this dispute in his novel. Rather Jančar is interested in personal tragedy within larger, unforeseeable, inevitable, and ultimately unmanageable and fatal circumstances. In order to transcend ideological commentary, he relies on five narrators: Veronika’s voice (although her point of view is not present) and specific segments of the heroine’s life that each give an account of Veronika’s life and what happened to her during each period. In this way, Jančar creates a polyphonic and Rashomonic structure that eludes a single authoritative authorial voice and instead offers a range of perspectives. This approach enables Jančar to represent the unrepresentable.

Virk confronts this artistic representation with an ideological approach that is exemplified by Alojzija Zupan Sosič’s interpretation of Jančar’s novel. Virk argues that such a reading remains on the level of a pre-established perspective and is therefore unsusceptible to the advantages of artistic representation and the ethical potential of literature.

In the chapter “The ‘Erased’: Between the Politics of Denial and the Exemplarity of the Novel,” Marko Juvan addresses literary representations of the population known in Slovenia as the “erased.” Soon after Slovenian independence in 1991, the Slovenian authorities removed approximately twenty-five thousand people who came from the southern republics of Yugoslavia from the registry of permanent residents of Slovenia. Thus this population was disenfranchised and turned into illegal aliens or reduced to “bare life” to use Agamben’s term. The removal resulted from the ethno-nationalist concept of the Slovenian state and became an instrument of its biopolitical governmentality. Those in power sought to minimize the size of the ethnically non-Slovenian

population, ostensibly because they suspected it of disloyalty and characterized it with Balkan stereotypes typical of so-called “nesting Orientalism” (Bakić-Hayden). This distancing from “southerners” allowed Slovenians to perceive themselves as carriers of a pristine work ethic and (central) European democratic culture, suitable for entry into the global empire of late capitalism. After a decade of silence, the topic of the “erased” flooded the media in response to judgments by the Slovenian Constitutional Court and the European Court of Human Rights, which demanded that the state correct the injustice done to this disenfranchised population. The political debate about their removal from the registry (the “erasure”) reached a climax during a 2004 referendum addressing the problem. Moreover, the “erased” themselves had already organized in order to fight for their rights in 2002, and their campaigns were supported by international leftist activists and civil society. However, the discourse of “organized innocence” (Jalušič) prevails in relation to this group, not unlike the denial of war crimes in other post-Yugoslav countries.

Literature has come to resist the politics of denial somewhat late in the game and within the limits of mimetic aesthetic representation. Slovenian writers, who addressed the wars in the Balkans in a relatively timely manner, risk breaking their traditional ideological bond with the nation if they critique nationalist violence in their own country and force their readers to play the role of accomplices rather than external arbitrators. Published in 2014 and 2015, three novels about the “erased” touched on the social processing of this trauma. With their exemplary narratives, they sought to evoke sympathy for the group: they metonymically replace the dehumanized crowd managed by biopolitics with individual humanized victims. In Miha Mazzini’s *Izbrisana* (*Erased*), however, the appropriation of the global genre of the noir thriller ideologically limits any critique of the biopolitics of “erasure.” Polona Glavan, in her social novel *Kakorkoli* (*No Matter How*), represents the sociolectal differentiation of perspectives on the group through the pattern of modern tragedy, replacing conciliatory closure with a troubled scene of historical contingency. Dino Bauk’s novel *Konec. Znova* (*The End. Again*) depicts how ordinary people (friends from a multicultural neighbourhood) deal with their sense of guilt for not helping the “erased.” Drawing on elements of the subgenre of the fantastic, Juvan evokes how impotent literature is – notwithstanding its mnemonic capability and virtuality – as a method of healing the trauma of removal.

In the chapter “Aleš Debeljak: The Displaced Writer from ‘Yugoslav Atlantis,’” Krištof Jacek Kozak addresses the works that represent the fundamental existential and intellectual loci of the prematurely deceased poet and essayist. The creativity of Aleš Debeljak, a prominent Slovenian poet, sophisticated essayist, and public intellectual, can be divided into three main sections: deeply personal poetry, professional or scholarly work, and socio-political essays or commentaries. These three genres, although different from one another, are loosely linked together by the impetus of Debeljak’s creativity: namely, the responsibility of individuals to society and their fellow human beings.

The most memorable of Debeljak’s writings are those that deal with the space that defined his childhood, i.e. Yugoslavia, and above all its terrible devolution. Kozak discusses three of Debeljak’s works: *Somrak idolov* (*Twilight of the Idols*), *Balkanska brv* (*Balkan Footbridge*), and *Kako postati človek* [How to Become a Human Being], examining the theme of Yugoslavia in particular. The three selected works were written over a period of twenty years, and all three reveal the unbearable pain experienced by Debeljak as a result of the collapse of the multicultural, culturally rich community that provided the foundation for the creation of his own version of identity, which he proudly called cosmopolitan. Debeljak transferred his identity from the national plane to the cultural one – and specifically the cultures that offered him immeasurable freedom and wealth and became the existential foundation that defined his essence.

Twilight of the Idols is undoubtedly Debeljak’s darkest essay on the new state of the world that he called his “own.” Originally published in 1994, when the bloody armed conflicts in the former republic of Yugoslavia were still raging, this essay was among the rare voices in his former homeland to lament its collapse. Debeljak was well aware of the devastating power of the nationalisms that dominated this part of the world and ending up destroying the delicate tissue of cultures.

The second book, *Balkan Footbridge* was published in 2010, a decade and a half after the end of the conflict, but still reflects Debeljak’s profound sorrow. In this collection of essays, Debeljak pays tribute to the writers of the former common homeland who inspired him as he shaped his own literary identity. Included in the collection are Ivo Andrić, Meša Selimović, David Albahari,

Muharem Bazdulj, and Charles Simic, but, above all, he lavishes his attention on the two great Serbian authors, Miloš Crnjanski and Danilo Kiš.

In the last of the selected works, *How to Become Human Being*, Debeljak returns to his early years in the final decade of Yugoslavia's existence. In these prose poems, Debeljak details intimate memories from his childhood and early adolescence, describing the events and experiences that made an impression on him, most of which were inextricably linked to Yugoslavia.

Along with the collapse of the Yugoslav Tower of Babylon, Debeljak, witnessed the collapse of his ideals and the sense of a life that he was convinced was the only one worth living. Debeljak felt indebted to the space that created and enabled him both as a human being and as an artist. Once there was no longer a Yugoslav reality, the only true space that remained was the imagination. Therefore, Debeljak's work expresses his belief that the only answer resides in individual creation. Only through art can we revive the times and places that no longer exist.

Igor Žunkovič offers a contribution entitled "A Comparison of Dominik Smole's *Antigone* and Boris A. Novak's *Cassandra* from the perspective of Literary-Darwinism." Dominik Smole's *Antigone* is a literary text that raises questions about the possibility of reconciliation after the civil war in Slovenia, which took place within in the context of World War Two. Žunkovič understands reconciliation as a process of calming social tensions, the result of which is the establishment (or restoration) of the state of cohesion of the group and the individuals in it. A similar question is posed in Boris A. Novak's *Cassandra*, although Novak focuses on different and more personal aspects of reconciliation.

Literary Darwinism and contemporary neurocognitive approaches to literature offer methods of understanding human individual and collective confrontations, the difficulties of establishing and maintaining interpersonal relationships, social cohesiveness, and the establishment of the role of the individual in the community. Using the neurocognitive/ Darwinist model as a theoretical basis, Žunkovič analyses the two plays. The starting point of his analytical model is the belief that human thinking is fatally marked by symbolic language, and simultaneously conditioned by pre-symbolic mechanisms of maintaining

social cohesiveness. Literary Darwinism and neurocognitive literary science conceptualize the meaning of this way of thinking in terms of prosociality, or the evocation of prosocial behaviour. From this point of view, the purpose of literary fiction is to make sense of and unify various cognitive mechanisms. This happens through narrative structures where the self performs the function of the implicit narrator, and other cognitive functions (emotion, empathy, logical reasoning, memory planning, etc.) that provide methods of narration/thinking, while the content relates to the respective intermediate goals/intentions and are the concrete motivations of people to perform certain actions.

Using this theoretical foundation to analyse the fundamental source of tension in the two plays, Žunkovič identifies the subconscious emotional ties among family members and shows how each of the heroines conceptualize them differently. Antigone has a deep awareness of the necessity of a symbolic, ritualized affirmation of the validity of the social order, which relies on an irrational and embodied (kinship) foundation. Novak's Cassandra also hopes for a similar solution – to prevent Troy from falling – but at the same time realizes that it is impossible: the city's fate cannot be changed. What is left is only the here and now of each single moment. Just before Cassandra's moments expire, a love encounter takes place that is not only possible but necessary in Novak's poetic horizon. This encounter is based on eros, not kinship, and the condition for establishing eros in Cassandra is dialogue: that is, the sphere of the symbolic that conveys love through cognitive empathy.

In the chapter "Genealogy of the Everyday: Slovenian Poetry in Transition," Alen Širca attempts to detect and describe the changing paradigm of contemporary Slovenian poetry. If most postwar Slovenian poetry (or to be precise, poetry from the late 1950s) was written in the modernist key in which "serious" existential themes and dark, hermetic speech was prominent, then we also observe that this kind of poetry slowly began to disintegrate in the 1980s. Although, it is true that in this decade the so-called neo-avant-garde (or ultramodernist) poetry that emerged in the 1960s has become almost obsolete, it was nevertheless the poetry of Tomaž Šalamun, the leading voice of Slovenian neo-avant-garde poetry, that functioned as a major catalyst in the emerging new poetry. Širca borrows the distinction between "cooked" and "raw" poetry – first used by Robert Lowell about the new American poetry of the 1950s and 1960s – and discovers poetic tendencies that focus on the

mundane themes of everyday urban life, often written in spontaneous, sometimes even colloquial language, free of the formal and metaphysical manoeuvres of so-called “academic” or “moderate” modernism. To illuminate the poetic transition from “cooked” to “raw” poetry, Širca first briefly outlines the situation of Slovenian poetry in the 1980s and then moves on to the early 1990s. He focuses on the year 1991 which coincided with the disintegration of Yugoslavia and the formation of Slovenia as a new and independent nation state. Many young poets started their careers at this time, and Širca provides a brief analysis of the debuts of poets such as Brane Senegačnik, Vid Snoj, Miklavž Komelj, Jurij Hudolin, Peter Semolič, Uroš Zupan, and also Maruša Krese.

Širca demonstrates that most of the poets of that era were still indebted to the modernist paradigm, with Dane Zajc and Niko Grafenauer being its main representatives in Slovenia. Notwithstanding these similarities, traces of this new, “raw,” urban narrative poetry can be observed at the margins of these poetic debuts. These elements are the most prominent in the collection *Sutra* written by Uroš Zupan, one of the leading voices of his generation, whose primary influences were Tomaž Šalamun and the poetry of the American Beat Generation and the New York School. These influences were generally very important during the first stage of the new Slovenian poetic paradigm that began in the early 1990s and moved to overturn the modernist literary tradition. The poetry of Uroš Zupan gradually paved the way for the new mainstream contemporary Slovenian poetry that emerged in the new millennium.

In the chapter “Female Poetry and the Strategies of External Dialogism: The Dramatic Monologue and the Persona Poem,” Varja Balžalorsky Antić engages with Slovenian poetry written by women in the last two decades, focusing in particular on the use of so-called external dialogism. In the introductory part of the essay, Balžalorsky Antić provides a brief outline of the historical position of women poets in the Slovenian literary system and enumerates structural changes that occurred after 2000. The latter had an influence on both the poetic production of women, which increased significantly over this period, with its overall reception becoming more positive. Nevertheless, statistical data demonstrates that the Slovenian literary field remains largely male or phallogentric.

In the second part of the essay, Balžalorsky Antić examines more recent women's poetry, finding in it virtually all of the female attitudes toward the patriarchal symbolic order articulated by Julia Kristeva – accommodation and appropriation, subversion through the exploration of its constitutive mechanisms. Moreover, Balžalorsky Antić points out that all the developmental phases of women's writing articulated in Elaine Showalter's gynocriticism are also present in contemporary Slovenian women's poetry: imitation, accommodation, protest, self-discovery, and self-exploration. Radical critiques of the symbolic order in female poetry, even after 1965, remained few and far between. Thus the clear need existed to continue the emancipatory process in poetry begun by Saša Vegri in the late 1960s. Most female poets of subsequent generations continued to draw on the patrilinear tradition, especially at the beginnings of their poetic careers. In the generation of poets born around 1970, a more systematic critical stance emerged, which can be most clearly discerned in Taja Kramberger's poetry, a trend that continued in the subsequent decade in the work of Alenka Jovanovski and Ana Makuc. In the meantime, authors of the 1960 generation, such as Barbara Korun and Maja Vidmar, abandoned the accommodational mechanisms of the patriarchal structure and beginning to more daringly investigate the most neuralgic points of the symbolic. Poets who confronted the patriarchally-formed mental, socio-cultural, and enunciative patterns tended to use two strategies in reconstructing their own discursivity: the concept of the fictive persona and the dramatic monologue. Balžalorsky Antić provides a brief historical outline of these poetic techniques, demonstrating how both are incorporated in so-called external dialogism, a category that draws upon Bakhtin's typology of dialogic relations in prose fiction transposed onto the lyric discourse.

In the remainder of the essay, Balžalorsky Antić presents six poetry collections – by Taja Kramberger, Katja Gorečan, Barbara Pogačnik, Barbara Korun, Ana Makuc, and Maja Vidmar. The theoretical frame for the analysis is a reconceptualized view of the lyric subject, using categories such as focalization and perspective in the analysis of the lyric. Balžalorsky Antić comes to the conclusion that the introduction of the persona poem and the dramatic monologue are strategies used in the engaged exploration of the intimate and social habitus that had hitherto been cocooned in silence. The very gesture of these previously "fragile" subjects – women, animals and even plants – acquiring voice is an example of the symbolic value of the subversive and transformative impulse.

In their contribution “Fault Networks”: The Anthropocene in the Poetry of Uroš Prah” Branislava Vičar and Vesna Liponik analyze the poetry collection *Udor* [Landslide], which is seen as ground-breaking in the Slovenian literary space because of its reliance on so-called Anthropocene poetics.

As the concept of the Anthropocene expanded into the humanities and literary sciences, it began to provide a new context for the study of literature. Poetry, with its imaginative and self-reflexive power, constitutes another means of examining the Anthropocene and its complex, paradoxical temporalities. The special “now” of lyrical poetry can unfold the various temporalities that make up our experience of the unstable Anthropocene present, and in this way, the poetics of the Anthropocene can lead us to new insights as to what it means to live enfolded by deep time.

In his third collection of poems, Prah took a decisive step into Anthropocene poetics, addressing one of the key issues of the Anthropocene, the deep time and its interference with human time. The poems of *Landslide* frame multiple temporalities – both remote and accessible. Multiple time perspectives are most deeply articulated through the fossilized traces of the past and the deep time that enfolds the Batagayka Crater, the largest permafrost crater in the world.

Prah records warming, over-heating, sinkholes, landslides, layering with anthropogenic rocks and the material effects of these processes. He addresses movements in the Earth’s layers and highlights the connection between these processes and organisms in the “building of transpersonal consciousness” (Prah 2019: 73). In *Landslide*, the material susceptibility of human and non-human bodies is foregrounded; bodies affect the environment, while, at the same time, the environment affects the bodies, intra-actively forming their subjectivity. The bodies of *Landslide* are those most severely affected by the anthropogenic processes of the Earth’s system, that is, the marginal human (especially working, queer, migrant) and animal bodies. These bodies are intertwined with Anthropocene environments; microparticles and toxic substances flow through them, so the link between toxic environments and marginalized bodies is placed centre-stage. According to Stacy Alaimo, we could refer to the toxic and deformed bodies in *Landslide* as to trans-corporeal space; trans-corporeal subjectivity enables recognition of the dynamic relativity that con-

stitutes both embodied beings and the material world that moves across them. In *Landslide*, these places are marginal, such as open mines, cobalt mines in Congo, or the phosphate refinery in Tunisia, i.e. places created by global capitalism, which enable the lifestyle of Western consumers but remain outside the horizons of their perception.

Prah's Anthropocene poetics raises the fundamental question of how to think human subjectivity in the Anthropocene. Prah breaks with transhistorical human agency, separated from the world he has transformed, theoretically tying the conception of agency to the new materialism. Agency is not conceived as a property of a concrete, isolated entity, but is distributed and moves across the networks into which these entities are embedded. Although human agency is radically different from material agency, they entail each other in an intersubjective way. In this sense, the body in *Landslide* is a body of endosymbiotic dimensions, and at the same time a body bound in "fault networks."



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

2021

27. Varja Balžalorsky Antić: Razprave o sodobni slovenski literaturi

Avtorice in avtorji

Varja Balžalorsky Antić

Marko Juvan

Matevž Kos

Krištof Jacek Kozak

Vesna Liponik

Anja Skapin

Tomo Virk

Alen Širca

Igor Žunkovič

Branislava Vičar

ISSN 1855-895-X



9 789610 505426

<http://zalozba.zrc-sazu.si> 21€