

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

BORIS A. NOVAK

Intimizem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Šalamun

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

Narisal bom križ

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

dovolj mi je

dovolj mi je

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reizem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kralji se vrat ne dotikajo.

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

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

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

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

[...]

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

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

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

polovièna debelina ene deske
polovièna višina ene deske

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

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

muha sedi na dreku
muha smrdi po dreku

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

V spremni besedi k izboru Geistrove poezije *Plavje in usedline* sem takole analiziral postopek depoetizacije, ki je znaèilen za to pesem:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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


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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Konflikt med intimizmom in reizmom, tradicijo in avantgardo

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

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

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

Nobene sledi.
Suhi, stekleni pesek.
Kakšna tišina!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatura

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

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