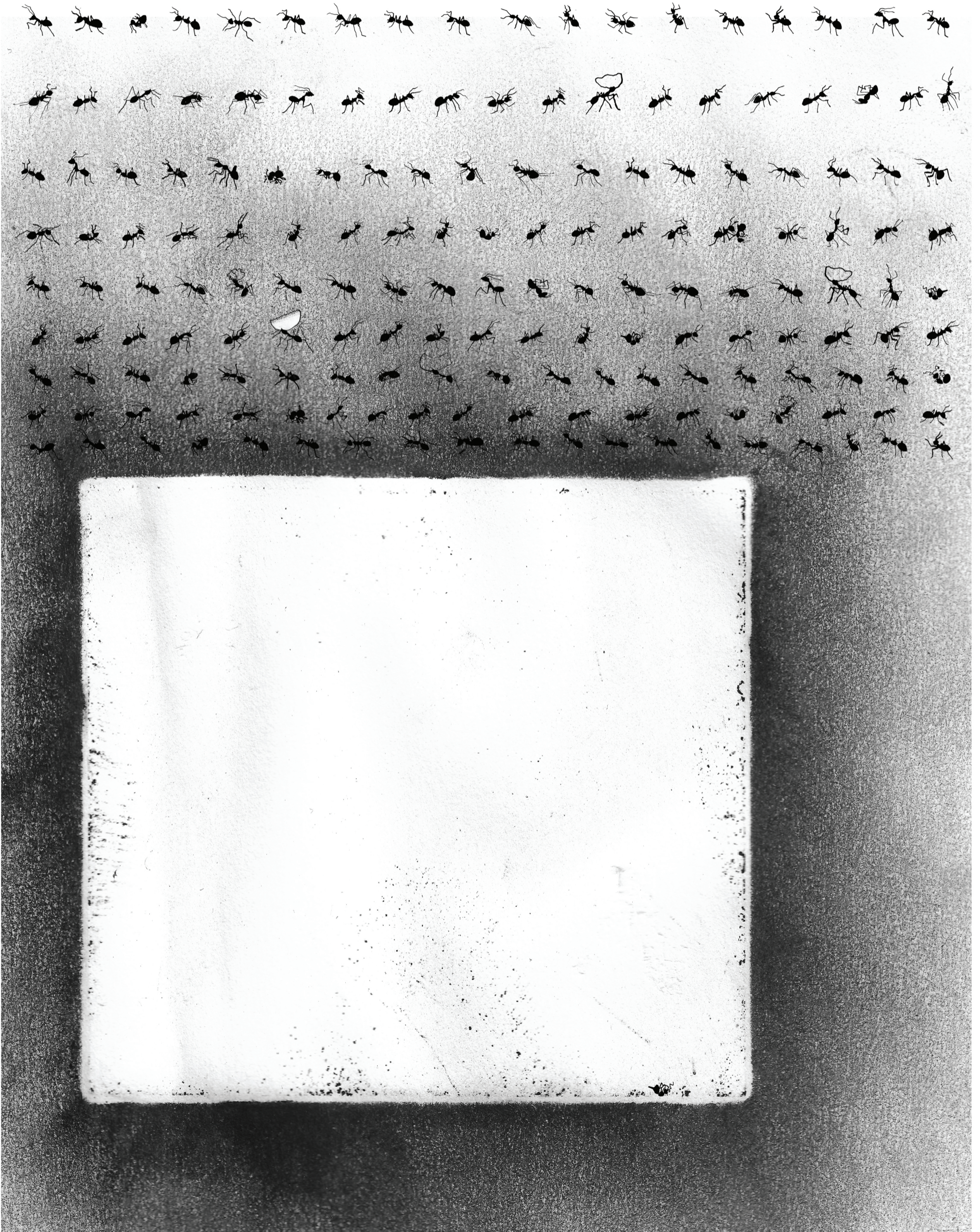


ZAMENJAVE



**ZAMENJAVE ŠTEVILKA 3
LETNIK II, LETNA IZDAJA**

DRUŠTVO ŠTUDENTOV PRIMERJALNE KNJIŽEVNOSTI
DRUŠTVO ŠTUDENTOV UMETNOSTNE ZGODOVINE KUNSTHISTERIK



UREDNIŠTVO KLARA KATARINA RUPERT, RINA PLETERŠEK, VANESA MOČILNIK, BINE DEBELJAK, MARTIN PEČAN

RECENZENTSKI ODBOR ALJAŽ KOPRIVNIKAR, LARA PAUKOVIČ, LAURA REPOVŠ, MIHA ZEMLJIČ

PRELOM IN OBLIKOVANJE MAŠA KNAPIČ

NASLOVNICA METKA KLADNIK

AVTORICA (S)LIKOVNIH DEL KLARA KRACINA

LEKTURA URŠKA HONZAK

LEKTURA POSAMEZNIH TEKSTOV MIHA ZEMLJIČ, KATARINA BOGATAJ

NAKLADA: 150 IZVODOV
LETO IZIDA IN NATISA: 2018
TISK: NONPAREL TISKARNA
CENA: 0 €

ISSN: 2536-2585

IZHAJA S PODPORO



ODDELEK ZA PRIMERJALNO
KNJIŽEVNOST
IN LITERARNO TEORJO



ZAMENJAVE Nº3: POSKUS KATALOGA

Arhiv kot pojem predstavlja zbiranje in razvrščanje objektov (idej, dogodkov, oseb, stvari) glede na njihovo vrednost v določenem zgodovinskem kontekstu. Za arhiv so ključni pojmi čas, prostor in objekt - ne pa tudi subjekt. Za našo kulturo je arhiv-muzej sveti kraj, kjer se zbira celota vednosti naše preteklosti in sedanjosti. Nič ne sme biti uničeno, nič ne sme biti izgubljeno. Važno je imeti katalog.

Podobno pravi Borgesov knjižničar:

»Kot vsi ljudje v knjižnici sem v mladosti potoval; romal sem in iskal neko knjigo, mogoče katalog vseh katalogov [...]«.

Še enkrat:

arhív zbirka listin in dokumentov, ki imajo vrednost kot zgodovinsko gradivo

A kljub poskusu definirati, kaj arhiv je, se njegova definicija spretno izmika. Arhiv je namreč vsemu podložen in vse predhaja. Je avto-poetični sistem: *ni ga mogoče do konca zapolniti in ne dopušča zunanjemu opazovalcu, da bi odkril njegovo izhodiščno točko, saj je zakon, na katerem je osnovan, notranji njegove-mu delovanju*, če si sposodimo besede Giovannija Leghisse.

Arhiv je postal univerzalna kategorija. Arhiv vse povezuje. Arhiva ni več mogoče nadzorovati. Pozor, pozor: naša doba ne pozna več le fizičnih arhivov-muzejev, če rečemo zbirke mrtvih stvari, ampak žive in virtualne arhive.

Posledica? Arhiva ni več mogoče prebrati. Babilonski stolp – babilonska knjižnica. Arhiv je labirint. Ali na njegovi *sredi* sedi pajek-minotaver, novo božanstvo, ki prisluškuje tihim tonom, ki jih ubirajo sprehodi po nitih arhiva?

Dva sta. Učitelj in učenec.

Prvi pravi:

»V vsej velikanski knjižnici ni dveh knjig, ki bi bili popolnoma enaki.«

Drugi odgovarja:

»Kajti – to pa je po mojem osnovno sporočilo sestavljalcev Enciklopedije – v zgodovini človeških bitij se nikoli nič ne ponovi; vse, za kar se na prvi pogled zdi, da je enako, je komajda podobno; vsak človek je zvezda zase, vse se dogaja vedno in nikoli, vse se ponavlja neskončno in neponovljivo.

Zopet Leghissa:

»Ti prostori omogočajo produktivnost arhiva, ki deluje tako v funkciji spomina kakor v funkciji pozabe. Arhiv potemtakem ni metafora absolutnega gospodarjenja nad vednostjo. Arhivni katalog bo vedno samo del arhiva, tako da bi bila celotna katalogizacija arhiva preprosto nemogoča, saj bi morala zrcaliti oziroma se ujemati s celotnim arhivom. Funkcija arhiva je predvsem v tem, da omogoča berljivost paradoksalnosti. Čeprav z zamudo, daje na razpolago to, kar se zaradi arhiva vseeno ohranja. V dejanju arhiviranja se nekaj ohrani tako, da izgine, vendar je to izginotje že samo po sebi obljuba po vrnitvi.«

(Vprašanje medkulturnosti in arhiv humanističnih ved)

Poskusu našega časopisa-kataloga usoda narekuje dvoje: arhiv ga je posrkal vase. Hkrati pa točno to napoveduje obljubo vrnitve: neskončno ponovne, a neponovljive vrnitve v arhiv.

ARHIV

SVIT KOMEL KOLEDAR DRUŽBE SVETEGA MOHORJA STRAN 3
META CUNDER MODA KOT MATERIALNA KULTURA STRAN 5

PREVOD

ESEJ **DINKO KREHO** STRAN 8
POEZIJA **IGOR ŠTIKS** STRAN 9
POEZIJA **ROBERT PERIŠIĆ** STRAN 10
ESEJ **GORAN LAZIČIĆ** STRAN 12
POEZIJA **ANJA MARKOVIĆ** STRAN 19
POEZIJA **DENIS ČOSIĆ** STRAN 21

DIGRESIVNI ESEJ

AJDA ŠUBELJ UMETNOST PRODAJE WARHOLOVE DUŠE, TELEFONSKIH ANKET IN SLONJIH RILCEV STRAN 23

RAZPIS **UBESEDOVANJE ŽENSK SKOZI OČI MOŠKIH** STRAN 26
POEZIJA **LUKAS DEBELJAK** STRAN 27

KOLEDAR DRUŽBE SVETEGA MOHORJA¹ O KOLEDARJU, PRATIKI IN ZAMEJEVANJU ČASA

SVIT KOMEL

Prehod starega leta v novo je že kar po tradiciji obeležen z obiskom dimnikarjev, gasilcev, mormonov, ki od vrat do vrat prinašajo koledarje za prihajajoče leto. Gre za variacijo prastarega običaja koledovanja, izvirajočega še iz staroslovanskih časov, po katerem koledniki hodijo od vrat do vrat, prepevajo pesmi kolednice in za bakšiš voščijo srečno novo leto. V pričujoči razpravi bom analiziral nekatere vidike koledarja kot specifične narativne forme, povezane zlasti z organizacijo in delitvijo časa ter anticipacijo prihajajočih pojavov. Pri tem nam bo kot vodič skozi čas služil eden izmed primerkov tovrstnega dokumenta na Slovenskem: *Koledar Mohorjeve družbe*.

Prvič je izšel za leto 1859 pod imenom *Koledarček Družbe svetega Mohorja* in se je kot ena izmed najdaljših časov trajajočih slovenskih publikacij obdržal vse do danes kot Mohorjev koledar za leto 2018, pri čemer naj bi imel leta 1918 90.512 naročnikov, 1946 pa naj bi izdali kar 97.000 izvodov. Čeprav gre za še vedno nastajajoč produkt, bo v okviru naše interpretacije predmet zgodovine, saj se bomo osredotočili predvsem na nekatere izdaje med letoma 1860 in 1948.

Koledar ima dvodelno strukturo, ki je v temelju ostala enaka od njegove prve izdaje. V prvem, koledarskem delu so ob razvrstitvi dni, tednov in mesecev navedeni datumi menjav luninih men, astroloških znamenj in izračuni daljšanj ter krajšanj dolžine dneva v posameznem mesecu. Drugi del tvorijo pesmi, proza, poljudni in strokovni članki, najpogosteje v zvezi z aktualnimi dognanji nekega področja. Poleg tega koledar vsebuje še bolj ali manj stalne rubrike, kot so rodovalnik cesarske rodbine, pregled stanov, tabela obresti, cene kolkov in poštnih storitev ter imenik naročnikov, ki so že do leta 1912 razširjeni po vseh celinah.

Vsebinsko gre na prvi pogled za običajno pratiko ali »knjigo manjšega formata s koledarskimi podatki, vremenskimi napovedmi in praktičnimi poučnimi sestavki«², katere pojav na Slovenskem etimološki slovar postavlja v 16. stoletje. Podoben opis vsebine lahko najdemo na spletni strani Mohorjeve družbe. Postave Družbe sv. Mohorja, objavljene v koledarju za leto 1861, pa kot namen publikacije oznanjajo ohranjanje katoliške vere med Slovenci in družbenikom celo predpisujejo dnevno molitev.

Vseeno pa se vsebina Mohorjevega koledarja skozi leta večkrat izmuzne tem okvirom in, vredno oznake »koledar«, izraža bolj duh časa kot pa postavke svoje založbe. Najbolj ilustrativen primer lahko najdemo v izdaji za prestopno leto 1948, v kateri je celostranski profil Tita pospremljen z njegovim govorom na II. kongresu Ljudske fronte Jugoslavije. Za dobro mero sta priložena še Kardeljev in Kidričev citat o uresničitvi Titovega petletnega načrta in prehoda na nov gospodarski model. Da zares ne bi prišlo do nesporazuma, so bralcem blagodejni učinki petletnega načrta za posamezne veje kmetijstva razloženi še v posebnem članku, ki o načrtu pravi: »Ni to okrnitev svobode v kmetovanju, prej je to samo pravilna usmeritev dela.«

PRATIKA IN RAZSVETLJENSTVO

Mohorjev koledar lahko označimo za pratiko samo, če jo razumemo kot tradicionalne koledarje 18. stoletja, ki so v popularni obliki podajali aktualna ekonomska in naravoslovna spoznanja tistega časa. Mohorjev koledar s tega vidika ni unikum; pravzaprav se je pojavil kot slovenska različica nemških in francoskih koledarjev, ko je bil veliki boj za gospodarjenje s časom že mimo. V tekstu *Razsvetljenje in narativna forma* Guido Bee pokaže, da je bila za popularizacijo znanstvenih odkritij, zlasti kopernikanskega obrata, odločilna prav menjava koledarja. Da bi bil napredek sploh mogoč, je bilo treba astrološke koledarje najprej zamenjati z astronomskimi, saj so bili stari ljudski koledarji kot »biblije vraževerja«³ neločljivo povezani s ptolemajsko paradigmo. Tudi na Slovenskem je prav razsvetlensko gibanje poprijelo za pratiko kot tisto narativno formo, preko katere je možno vpeljati novo znanstveno paradigmo. Ko je leta 1794 Valentin Vodnik oznanil Žigi Zoisu, da namerava prenoviti zemljepisje kranjske dežele, mu je ta priporočil »pratiko ali koledar«⁴ kot najprimernejšo obliko za objavo in razširitev

svojih spoznanj, saj naj ljudje še ne bi bili dovolj poučeni za znanstvene knjige³.

Novi razsvetlenski ljudski koledar še zdaleč ni pomenil preloma na nivoju francoskega republikanskega koledarja. Predstavlja tipičen kompromis, ki ni ohranil zgolj vseh svetnikov in njihovih godov, temveč je še vedno vključeval tudi astrološke elemente, čeprav je priljubljeno vedeževanje poskušal spodnesti z ironijo, parodijo in satiro. V tem slogu se na primer nemški koledar ob prihodu kometa 1811 v sestavku o vojnah in katastrofah šali, da je bil Napoleon hitrejši od kometa. S tem ne namiguje le, da politične razmere v novem času prehitevajo vedeževalce, pač pa tudi, da usode ljudi ne krojijo planeti skozi nekakšno vladavino naključja, temveč načrti političnih oblasti.

Ulrich im Hof v svojem delu *Evropa v času razsvetljenstva* tovrstne koledarje umešča v splošni trend širjenja uporabnih spoznanj naravoslovja in tehnike med kmečko prebivalstvo, primeri česar so v času poznega 18. stoletja tudi denimo pridige župnikov, ki razlagajo najnovejše izume s področja hortikulture, t. i. kmečke diskusije in knjige medicinskih nasvetov. Na podoben način tudi Mohorjev koledar v več izvodih podaja napotke glede prve pomoči v primeru nezgod in bolezni, izdaja za leto 1945 pa recimo vsebuje navodila za kmečko delo po posameznih mesecih in podatke o standardiziranih enotah za mere in uteži. Poleg tega Mohorjeva družba v koledarju za leto 1861 napoveduje tudi izdajanje drugih vsebin s »podatki o naravoslovnih resnicah«, ki spominjajo na dela tipa *Gospodarjenje filozofskega kmeta* in idejo kmečkega Sokrata.

Koledarju za leto 1921 je tako priložen cenik del, izdanih pri Mohorjevi družbi, v katerem pod kategorijo kmetijstvo in naravoslovje najdemo naslove, kot so: *Umni kletar*, *Umni kmetovalec* in *Umna živinoreja*. V tem smislu bi bilo pratiko bolj ustrezno razumeti kot pratiko, torej kot narativno formo, ki širi »uporabno znanost«. Benkovič na primer govori o t. i. »rabni knjigi«, v kateri »pratkarji«⁴ poučujejo ljudi o delu in potrebnih stvareh⁴. Pri tem je zanimivo, da naj bi se besedi praksa in praktičen v slovenščini pojavili šele v 19. stoletju, torej šele v času razširitve tradicionalnih koledarjev, čeprav naj bi bila beseda pratika prevzeta iz istega nemškega oziroma grškega vzora že tri stoletja pred tem⁵.

Zdi se, da je preganjanje vraževerja združilo astronomski in cerkveni koledar v novo obliko uspešnice, sestavljene iz mešanice najpomembnejših dogodkov, nasvetov za vsakdanjo rabo, zanimivosti in horoskopa, ki še danes tvori prepoznavno strukturo vseh mogočih revij in časopisov. Posebnost koledarjev, kot je Mohorjeva publikacija, izvira prav iz njihove dvodelnosti, saj po eni strani opravljajo funkcijo koledarja, torej gospodarjenja s časom, po drugi strani pa nastopajo kot revija poučnih in razvedrilnih vsebin za kratkočasenje. Najbolj presenetljivo pri tem je, da rezultat te delitve nista dva nekompatibilna samostojna dela, ki bi bila zgolj s tiskom prisiljena k fizičnemu soobstoju, temveč se povežeta v novo formo, ki kot časo-pis, popis časa oziroma kronika temelji ravno na medsebojni povezanosti časovnega in času primernega, koledarskega in revijalnega.

ČASO-PIS IN PERIODIZACIJA

Povezavo med zamejitvijo časa oziroma periodizacijo in vsebino, ki bodisi botruje tej periodizaciji bodisi je z njo pogojena, je opazil že Jacques Le Goff, ki v svojem eseju *Ali moramo zgodovino deliti na periode?* postavi načelno trditev: »Ni nedolžne periodizacije.«⁵ Vsaka meja, rez v času je pospremljen z določeno vsebinsko opredelitvijo tako razdeljenega časa. Že izraz perioda namreč označuje časovno dobo, v kateri se ponavlja nek pojav. Po grškem izvirmiku besede sta bila ta pojava predvsem vračanje zvezd ali bolezni, medtem ko se francoska in angleška variacija besede pogosto uporablja v specializiranem pomenu 'menstruacija'. Kakorkoli, pri pojavu, značilnem za neko zamejeno dobo časa, gre torej za nek kroničen, ponavljajoč se pojav, katerega vrnitev je pričakovana. Le Goff razlikuje dve ravni zamejevanja časa. Prva je koledar, ki po njegovem služi »časovni organizaciji

1 Etrski izvedbi krajše različice prispevka lahko prisluhnete na Radiu Študent: <https://radiostudent.si/kultura/repetitio/koledar-druzbe-svetega-mohorja>.

2 Josip Benkovič v svojem članku *Slovenski koledarji in koledarniki* obravnava pratiko in koledar kot delni sopomenki. Tekst je napisal ob stoletnici Velike pratike Valentina Vodnika in petdesetletnici Nove pratike Janeza Bleiweisa. Prvi koledar v slovenskem jeziku z naslovom »pratika«² naj bi po njegovih navedbah izšel leta 1725 kot *Nova Crainska Pratica*, ki se je kot redni periodnik ohranila še v 40. letih 18. stoletja.

3 Zojs v povezavi s tem v pismu omeni, da sta prenovo koledarjev načrtovala že Linhart in Kumerdej.

4 To naj bi celo porodilo rek »učen kot pratkar«, ki pa je polagoma izgubil vpliv med kmečkim prebivalstvom, saj se vremenske napovedi v koledarju marsikdaj niso uresničile.

5 Glej ustrezna gesla v etimološkem slovarju.

dnevnega življenja». V Mohorjevem koledarju za leto 1861 tako najdemo rubriko »kar bodi«, ki ob vsakem mesecu na kratko opiše pojave, značilne za ta čas. V januarju denimo lahko pričakujemo pomanjkanje mleka, delo z drvimi, prve svatbe v letu, jajca po dobri ceni, lačne ptičice in za eno uro daljši dan. Junija bo zavladal strah pred neurjem in točo, na trgu se bodo pojavile prve češnje in jagode, poleg tega pa bomo popravili kose in grablje. Julij pa je čas nevarnih viharjev, pasjih dni, najboljših rakov in prvih hrušk.

Mohorjev koledar že na estetsko-oblikovni ravni skupaj s časom zamejuje tudi vsebino. V okviru delitve časa na dneve, tedne in mesece lahko posledično koledar nekaj pove o značilnostih leta kot takega – denimo, da je prestopno –, dnevom dodeli godove svetnikov, med tedne pa umesti kronološko ustrezne citate iz evangelija. Pri tem se upošteva premičnost datumov in posledično Jezus v letu 1862 nasiti 5000 mož šele zadnji teden marca, medtem ko v letu 1875 to stori že prvi teden. Po drugi strani za čas med 15. februarjem in 15. marcem ni predviden noben poseben pojav, zaobsežen v pregovoru, ljudski misli, citatu iz Svetega pisma ali literarnega dela, saj z vidika koledarja ta čas ne predstavlja periode, čeprav po obsegu ustreza času enega meseca.

Ta učinek bo bolj razviden, če koledar, ki deli čas po nam samoumevnem gregorijanskem sistemu, primerjamo z desetiško zasnovano francoskega republikanskega koledarja. Slednji namreč poimenovanja pripinja na popolnoma drugačne enote časa, saj se leto začne konec septembra, teden pa obsega deset dni, ki se naprej deseterijo na ure, minute in sekunde. V skladu s to delitvijo postane deseti dan v tednu tisti, ki mu pripišemo neko drugačno obeležje od ostalih. Medtem ko se na navadne dni slavi plodove narave, so deseti dnevi v republikanskem koledarju posvečeni kmetijskim orodjem.

Republikanski koledar iz leta 1793 je nastal v času francoske evforične navdušenosti nad desetiškim sistemom kot najbolj racionalnim načinom organizacije, ki je prerasla v različne poskuse »decimalizacije«, med drugim tudi denarne valute. Med revolucijo so bile ukinjene francoske livre, ki so bile vredne 20 solov, ti pa 12 denarjev. Leta 1795 jih je nadomestil modernejši frank, deljen na 10 decimov in 100 centimov. Drugi primer deseterjenja je razvoj metričnega sistema, ki se je v Franciji začel leta 1791, ko je Ludvik XVI. ustanovil poseben odbor francoske znanstvene akademije in ji naročil, naj izdelava enoten in racionalen sistem merjenja. Skupina, katere član je bil med drugimi tudi oče moderne kemije Lavoisier, je izoblikovala na metru osnovan sistem s pomočjo principov, ki jih je za izražanje dolžine, mase in volumna že davnega leta 1668 predlagal John Wilkins⁶. Metrični sistem je bil po posameznih območjih Francije uradno uveden leta 1795, po zaslugi Napoleonovih vojnih pohodov pa je bil skupaj z novo valuto in prenovljenim civilnim zakonikom razširjen po Evropi.

Še en primer fenomena, da že sama oblikovna raven določene razdelitve časa poraja tudi vsebino, so »interkalarni dnevi«, ki jih najdemo tako v republikanskem kot v staroegipčanskih koledarjih⁷. Gre za čas, ki ostaja. Ta preostali nerazdeljeni čas petih oziroma šestih dni na koncu vsakega 360-dnevnega leta je bil navadno čas proslav, ki so pri Egipčanih obeleževale rojstvo petih glavnih božanstev. Njihovim staršem, Nebu in Zemlji, je namreč bog Sonca prepovedal, da bi se srečala kateri koli dan v letu, zato je Tot⁸ izzval Khonsuja, boga lune, mesečine in časa, na igro seneta, v kateri je uspel prikočkati pet dodatnih dni v letu, ko sta se Nut in Geb lahko združila in imela otroke⁹. Posledično so bile Totu poleg izuma pisave, modrosti, znanosti in umetnosti pripisane še zasluge za izum 365-dnevnega egipčanskega koledarja¹⁰. Francozi so po drugi strani podaljšek namenili slavljenju najpomembnejših vrednot revolucije, na prestopno leto pa so šesti dan posvetili revoluciji sami, kar se v nekem oziru tudi spodobi – konec koncev so ta dan imeli zgolj zaradi nje.

Navezave na stari Egipt pri projektih organiziranja časa v revolucionarni Franciji sežejo dlje. Podobno kot pri prehodu z astrološkega na astronomski koledar so tudi francoski razsvetljenci uporabljali nastajajočo egiptološko znanost z namenom, da bi izpodbili legitimnost zgodovinske naraci-

je v Svetem pismu in s tem osvobodili zgodovino verskih predsodkov. V nasprotju s tako imenovanimi »skrajševalci zgodovine«, med katerimi je bil tudi Newton, ki so utemeljevali, da začetek časa človeštva sovpada s prvimi dogodki Stare zaveze, so skušali libertinci in francoski razsvetljenci prek referenc na Egipčane in druge pogane pokazati, da so te civilizacije starejše od judovske, ter posledično dokazati obstoj časa pred dogodki Stare zaveze.

Vrnimo se k Le Goffu, ki na drugo raven zamejevanja časa postavlja periodizacijo kot sredstvo za organizacijo zgodovine. Čeprav to funkcijo pripisuje bolj zgodovinski vedi kot koledarju, lahko nekaj podobnega najdemo v Mohorjevem koledarju v obliki nekakšnega prototipa rubrike »na današnji dan«. V izdaji za leto 1875 je vsakemu mesecu priložena sekcija »Spomini«, ki v kronološkem redu niza pomembnejše zgodovinske dogodke. Okoli polovico jih predstavljajo razne prelomne bitke s Turki in vladavine znamenitejših habsburških cesarjev, torej dogodki, neposredno povezani z zgodovino razvoja Avstrijskega cesarstva. Bolj obče zgodovinske narave so obeležitve Kolumbovega odkritja Amerike v januarju, 30-letne vojne v maju, angleške revolucije v juliju, nastanka francoske republike v oktobru, rojstva Benjamina Franklina v avgustu in Napoleona v septembru. Slednjemu je v povezavi z njegovimi bojnimi pohodi namenjenih več omemb. Zanimivo je, da publikacija med spomine uvrsti tudi neke vrste samoreferenco oziroma lastno zgodovinsko umestitev, ko za april navede obletnico gregorijanskega koledarja.

CAJTNĠ IN ZEITGEIST

Vsebine, umeščene v koledarski del, vsekakor niso poljubne ali naključne, temveč predstavljajo specifičen nabor odbranih dognanj nekega časa. Podobno velja tudi za revijalni del. V koledarju za leto 1862 tako lahko najdemo prispevek, ki v okviru analize bolezni kot pregrehe zoper človeško naravo špekulira o prenosu dednih bolezni in vlogi dednosti na splošno, kar je bila ena izmed vročih tem konca 19. stoletja. V izdaji iz istega leta je objavljen tudi članek, ki v skladu s časom zaostrovanja nacionalnih peripetij v Avstrijskem cesarstvu razpravlja o konceptu narodnosti skozi hipotetično zgodovino njegovega izvora. Koledar za leto 1941 denimo vsebuje več prispevkov o sodobnih vojnih sredstvih, med besedili za leto 1918 pa lahko zasledimo pregled sprememb civilnega zakonika. V isti izdaji je objavljen tudi članek, ki opisuje ruski politični prostor v poletju pred izbruhom oktobrske revolucije prek primerjave z dogajanjem pred začetkom francoske revolucije. V koledarjih za leti 1920 in 1921 pa je popisovanju svetovnih dogodkov posvečena celo posebna rubrika.

Če parafraziram Foucaultovo in Ecovo interpretacijo srednjeveških enciklopedij, časopis oziroma kronika ne vsebuje tega, kar v danem času dejansko obstaja, temveč vse, o čemer se v danem času govori, pri čemer ne ločujeta nujno znanstvenih resnic in legend. V 20. stoletju se v koledarjih pojavijo reklame, ki imajo sprva rezervirano posebno sekcijo, nato pa se kmalu razpršijo in vrinejo med ostale rubrike, na primer v imenik naročnikov. Za leto 1912 je mogoče zaslediti predvsem tri vrste oglasov: posojila družbam in posameznikom, zlasti kmetom, reklame za najnovejše farmacevtske izume ter ponudbe za prevoz in nastanitev v tujini. Omikani človek začetka 20. stoletja je tako lahko okreplil svoje lase s kozmetičnim petrolejem, saj »delavci v rudokopih in petrolejskih rafinerijah nikoli ne postanejo plešasti«, ali pa upočasnil svoje staranje z želodčno žavbo. Posebej za gospe sta na voljo »lepotna krema velike vlažnosti« in »zavetišče za brezposelne služkinje« v Trstu. Poleg »orožja za lov in osebno obrambo« je možno naročiti tudi »popravljač proti revmatizmu«.

Pri nekaterih produktih so že prisotni izraziti poskus trženja z etnično ali nacionalno noto, na primer »Ciril in Metodove vžigalice« in reklama »Svoji k svojim« za slovensko posredovalnico transakcij s sedežem v New Yorku. Z današnjega vidika daleč najzanimivejši primer pa definitivno predstavlja oglas za »Nestléjevo moko za otroke«, »od švicarskega kemika Nestléja iznajden mlečni preparat, ki vse-

NOVI RAZSVETLJENSKI LJUDSKI KOLEDAR ŠE ZDALEČ NI POMENIL PRELOMA NA NIVOJU FRANCOSEGA REPUBLIKANSKEGA KOLEDARJA. PREDSTAVLJA TIPIČEN KOMPROMIS, KI NI OHRANIL ZGOLJ VSEH SVETNIKOV IN NJIHOVIH GODOV, TEMVEČ JE ŠE VEDNO VKLJUČEVAL TUDI ASTROLOŠKE ELEMENTE, ČEPRAV JE PRILJUBLJENO VEDEŽEVANJE POSKUŠAL SPODNESTI Z IRONIJO, PARODIJO IN SATIRO.

6 Wilkins, sicer član britanske znanstvene akademije, je najbolj znan po svojem spisu *Essay Towards a Real Character*, v katerem oriše enega izmed bolj dodelanih načrtov za popoln filozofski jezik *a priori*. Čeprav na prvi pogled popolni jezik nima nič skupnega s projekti deseterjenja, je Leibniz pri izdelavi pisave za svojo *lingua generalis* uporabil prav desetiški sistem, tako da je določenim soglasnikom dodelil številke od 1 do 9, samoglasniki ob njih pa nastopajo kot enice, desetice, stotice itn. Gl. U. Eco, *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi*.

7 Podobno kot francoski je tudi staroegipčanski koledar poznal desetdnevne tedne oziroma dekade.

8 Po nekaterih verzijah mita naj bi s Khonsujem igrala Nut (boginja neba) sama.

9 Gre za egipčanske »Olimpijce« Ozirisa, Hora, Seta, Izido in Neftis, rojene v tem vrstnem redu.

10 Ker niso poznali prestopnega leta, se jim je koledar postopoma zamikal. Že Ptolemej III. je skušal uvesti prestopno leto, vendar je bil njegov predlog zavrnjen, tako da je to storil šele Avgust leta 30 pr. Kr.

buje najboljše mleko planinskih krav«. Po vsej verjetnosti gre namreč za mleko, ki je kakšnih sedemdeset let kasneje postalo zloglasni razlog za bojkot podjetja Nestlé. Podjetje naj bi posredovalo brezplačne doze supernapitka za malčke več bolnišnicam v Afriki, Aziji in Latinski Ameriki, nato pa ga odpuščenim pacientkam zaračunalo. Preparat je bil še predober, saj se dojenčki, potem ko so okusili švicarsko mešanico, niso več mogli vrniti k napajanju z matičnim mlekom. Matere pa seveda niso imele sredstev, da bi kupovale dovolj magičnega praška, zato so že tako pomanjkljivo sestavo snovi še dodatno razredčile.

Koledar ali pratika je zanimiva zgodovinska narativna forma, saj se »spominja prihodnosti« – napoveduje tako, da zvaža na preteklo, neznano anticipira s pomočjo tistega, kar se je že zgodilo – in je zato do neke mere nujno teleološka. Pri tem je ključna periodizacija – organizacija kroničnega, cikličnega časa, v katerem se pojavi predvidljivo ponavljajo. Po drugi strani pa je pratika neke vrste labirint v Ecovem smislu: »Vsako [njeno] točko je mogoče povezati s katerokoli drugo. Ker je postopek povezovanja obenem kontinuiran proces korekcij povezav, bo njena struktura vedno drugačna, kot je bila prejšnji trenutek; vsakič se jo bo lahko prehodilo po drugi poti. Tisti, ki potuje, mora tako neprestano spreminjati svojo predstavo o njej« (Eco 2014, 52-53).

POSEBNOST KOLEDARJEV, KOT JE MOHORJEVA PUBLIKACIJA, IZVIRA PRAV IZ NJIHOVE DVODELNOSTI, SAJ PO ENI STRANI OPRAVLJAJO FUNKCIJO KOLEDARJA, TOREJ GOSPODARJENJA S ČASOM, PO DRUGI STRANI PA NASTOPAJO KOT REVIIJA POUČNIH IN RAZVEDRILNIH VSEBIN ZA KRATKOČASENJE.

Če je za pratiko torej značilno, da vsebuje »vse živo«, jo je praktično nemogoče pomensko zaciklati. Konec koncev prav zaradi tega vztraja kot dokument prepredenosti časa in vsebine. Znotraj nje same se bijeta dve Deleuzovi branji časa, Kronos in Aión: »[P]rvi vsebuje le sedanjosti položene druga v drugo, medtem ko drugi obstaja samo tako, da se razgrajuje vzdolžno v preteklost in prihodnost« (Deleuze 69). Tako se je tudi Benkovič zadnjih nekaj strani svojega članka mučil s sklepnim hvalospesom rabni knjigi, dobrih 100 let kasneje pa povzemamo njegove napore: »Pratika je služila kot domači zdravnik, /.../ razlagala je zakone, v kolikor se tičejo kmeta, pisala o novem denarju, kadarkoli je prišel v rabo, poučevala o volitvah ter v kratkih potezah slikala istodobni politični položaj. /.../ Celo v sedanji dobi, ko zna že skoro vsakdo brati, ko ima svojo lastno šolo že vsaka večja vas, še vedno vse rado sega po pratiki. Stari ljudje proučujejo vreme, /.../ nekaterim je pratika celo nekaka 'relikvija', katero s častjo hranijo. /.../ je neke vrste narodni hieroglif« (Benkovič 758-762).

Koledarji Družbe svetega Mohorja so dostopni na Digitalni knjižnici Slovenije: [https://www.dlib.si/results/?query=%27udc%3DBibliotekarstvo%27&language=slv&relation=Koledar+Dru%C5%BEbe+sv.+Mohorja+\(Celovec\)&pageSize=25](https://www.dlib.si/results/?query=%27udc%3DBibliotekarstvo%27&language=slv&relation=Koledar+Dru%C5%BEbe+sv.+Mohorja+(Celovec)&pageSize=25).

Bee, Guido. *Aufklärung und narrative Form*. Berlin: Waxmann, 1997.

Benkovič, Josip. »Slovenski koledarji in koledarniki«. *Dom in svet*, let. 8, št. 1 (1895): besedilo je razpršeno po različnih straneh od 26 do 765. Članek dostopen na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-DS602FIS>.

Deleuze, Gilles. *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina, 1998.

Eco, Umberto. *From the Tree to the Labyrinth*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

Eco, Umberto. *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi*. Ljubljana: Založba I'cf, 2003.

Francisty, Jaroslav. *Kalendar i merenje vremena*. Novi sad: NIŠRO Dnevnik, 1982.

Im Hof, Ulrich. *Evropa v času razsvetljenstva*. Ljubljana: Založba I'cf, 2005.

Le Goff, Jacques. *Must we divide history into periods?*. New York: Columbia University Press, 2015.

Rossi, Paolo. *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*. Ljubljana: Založba I'cf, 2004.



MODA KOT MATERIALNA KULTURA

META CUNDER

V eseju bom zagovarjala tezo, da lahko objekti delujejo kot spominska mesta, in sicer ne glede na zmožnost, da skozi svojo materialnost izdajajo informacije o nosilcu. To bom pokazala preko definiranja različnih pristopov k raziskovanju modnih izdelkov in pomena spomina v kontekstu materialne kulture, sploh v povezavi s smrtjo. Zgornje teorije bom povezala z analizo dveh parov čevljev, za katera se zdi, da sta si popolnoma različna: par ponošenih ženskih pohodnih čevljev iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ki je v lasti moje družine zaradi povezave z umrlo sorodnico, in par satenastih salonarjev iz prvega desetletja prejšnjega stoletja, ki se nahaja v arhivih London College of Fashion (»Fakulteta za modo v Londonu«, LCF). Ti salonarji so bili izdelani za Aleksandro Dansko, ženo britanskega kralja Edvarda VII., a jih zaradi smrti svojega moža nikoli ni prevzela (lcfondon, 2016).

Analizirala bom relevantno literaturo; ideje, ki bodo ob tem vzniknile, bom aplicirala na oba para čevljev. Tako bom poskušala pokazati, da je spomin vezan na izdelke tako v njihovi materialnosti kot tudi preko praks beleženja podatkov. Slednje je moč prepoznati pri arhiviranju predmetov, kadar arhivski proces vključuje tudi beleženje osebnih pripovedi.

Obstaja več pristopov k študiju oblačil in tekstilov. Mnogi strokovnjaki (Miller, Attfield, Ash) se strinjajo, da je pri tem potrebno več kot zgolj objektivno opazovanje materialnih izdelkov. Študij oblačil mora poleg otipljivih in čutnih vidikov obvezno vključevati tudi emocionalne in kulturne lastnosti. Na obe polji se je treba osredotočati hkrati, saj gre za »dinamik[o] kombinacije kulture in materialnosti, objekt/subjekt – ta proizvede pomen« (Attfield 138). Kopytoff pojav poimenuje »kulturna biografija izdelka« in poudari, da ta biografija ni kulturna,

»ker se ukvarja s specifičnimi izdelki, pač pa zaradi načina tega ukvarjanja in perspektive, ki jo zavzame« (Kopytoff 68). V našem primeru to pomeni motrenje izdelka kot nečesa s kulturno pogojenimi pomeni, ki jih lahko pripišemo skupinam s specifičnimi kulturnimi označevalci. S tem je naša analiza bogatejša in omogočeni so ji novi načini motrenja nečesa vsakdanjega.

Kadar obravnavamo izdelke, ki jih nosimo, predvsem oblačila in tekstilije, je emocionalni vidik še pomembnejši kot pri obravnavi drugih izdelkov. Razlog za to je dejstvo, da »imajo oblačila in tekstilije še posebno intimno kakovost, saj se nahajajo tik ob koži in tako spadajo v zasebno življenje« (Attfield 212). Pogosto priključijo v spomin druge ljudi, dogodke in obdobja v naših življenjih. De la Haye, Taylor in Thompson so analizirali kolekcijo Messel Family Dress ter o oblačilih povedali naslednje: »[N]otranja kakovost oblačil v večini primerov ni povezana s financami [...]. [Oblučila] hranimo in cenimo zaradi njihovih simbolnih lastnosti ter naših osebnih spominov, ki so povezani z njimi« (De la Haye, Taylor in Thompson 13-14). Nanašajoč se na Susan Pearce, trdijo, da izdelki svojega nosilca opominjajo na njegovo identiteto in le-to utrjujejo, hkrati pa pogosto služijo kot sredstvo prehajanja iz ene življenjske faze v drugo. Za nazoren primer slednjega vzemimo Winnicottov pojem »tranzicijski objekt«. Kadar si otrok prilasti t. i. »odejico«, gre za začetek poti ločitve od matere. Mehka in prijetna odejica hkrati združuje ter ločuje, saj lajša prehod med dvema življenjskima fazama in obenem predstavlja prvo fazo osebne rasti ter prvi korak na poti k individualizaciji.

Obstajajo primeri, v okviru katerih hkratna fizična in kulturna analiza nima smisla. Tako je, kadar nam je ostal zgolj izdelek sam, sploh kadar ni nosilec podat-

kov, kakršni so besedila ali fotografije. V takšnih primerih materialnost raziskujemo preko vseh razpoložljivih podatkov, iz katerih tvorimo kulturno ozadje, v katerega lahko kasneje postavimo druge izdelke, ki imajo podobno zgodovino.

Sledeč Attfield, bo analiza v tem eseju prehajala od »dobesedn[e] „analize izdelkov“, ki v zakup jemlje zgolj dejanske fizične lastnosti materiala, [...] k bolj pretanjenemu pristopu do interpretacije, ki zajema [...] kulturni kontekst, v katerega je [izdelek] postavljen« (Attfield 125). V našem primeru je povezovanje fizičnih s kulturnimi in emocionalnimi vidiki plodovit pristop, saj imata oba objekta analize bogato osebno ter kulturno ozadje. Do obeh ozadij lahko osebno dostopam.

Da bi ugotovili, kakšni izdelki lahko postanejo spominska mesta, se je najprej treba vprašati, kaj sploh je spomin. Hallam in Hockey sta zapisala, da si »spomin pogosto zamišljamo tako kot sposobnost pomnjenja kot tudi kot psihično predstavo oziroma sled tega, kar pomnimo« (3). Ti dve »definiciji« sta neločljivo povezani, nanju pa venomer vpliva cela vrsta kulturnih form. Prav tako ne smemo prezreti različnih tipov spomina, kot jih opiše Huysen (Huysen v Hunt, 2014). Ta pozornost usmeri na različne pojavne razsežnosti spomina, kakršne

so zavezane do polovice. Vežalke so odrgnjene in na nekaterih mestih obledele, iz česar lahko sklepamo, da so že dolgo nedotaknjene; to še dodatno podkrepi njihova popolna togost, zaradi česar jih sploh ni več mogoče odvezati. Čevlji so ponošeni. Leta rabe so usnje pustila močno popraskano in poškodovano. Na predelu okrog gležnjev in po notranji strani so gube, sploh na jeziku, in sicer na mestu, kjer je bila včasih etiketa. Sivani rob okrog čevljev je odrgnjen in vidi se razcefrana dreta, ki je včasih šla skozenj. Podplati so novejši. Na čevlje so bili z vijaki, ki so sedaj zarjaveli, priviti Vibramovi gumijasti podplati. Tudi ti so izrabljeni, kar dokazujejo področja z manjšim profilom na določenih delih podplatov. Hči lastnice pravi, da so, dokler jih je lastnica uporabljala, čevljem vsaj trikrat zamenjali podplate.

Lastnica je čevlje kupila proti koncu sedemdesetih let dvajsetega stoletja in jih obdržala vse do svoje smrti leta 2010, ko je bila stara 71 let. Vse življenje je bila zagreta planinka – planinarjenje zanjo ni bil zgolj konjiček, pač pa del njene osebnosti. Zaživa je imela več kot deset parov pohodnih čevljev, navadno po tri ali štiri pare naenkrat, vendar se je vedno znova vračala k Alpininemu paru. Obstaja več možnih razlag za to početje. Prvič, gre za prvo tovrstno obutev, ki ji je prišla v last. Kakor pravijo Hockey et al. (2012), čevlji pogosto simbolizirajo določene spremembe

zatemnjenimi prosojnimi koraldami in periodičnimi sivimi kristalčki. Del zgornjega dela nad nartom je okrašen še z bujno satenasto pentljo, ki je prav tako vezena. Podplat je iz poliranega ustrojenega usnja, vanj pa so vtisnjene besede »Their«, »M.« in »Alexandra« (»Njenemu«, »V.« in »Aleksandri«). Inicialke podjetja so vtisnjene na sprednji del podplata levega čevlja. Pribito peto pokriva saten. Dno pete je iz debelega usnja in pribito na preostanek pete s šestimi žebli. Tkanina je na nekaj mestih oguljena zaradi starosti, ne obrabe. Nit ni na nobenem mestu strgana. Notranjik z blazino za nogavice je videti cel. V notranjosti čevljev ni vidnih sledov potu, umazanije ali stopal. Edina dela, ki kažeta sploh kakšna znamenja starosti, sta podplat in peta, na katerih lahko vidimo praske in temne lise.

Teh čevljev se drži edinstvena zgodba. Iz arhivov LCF (Icflondon, 2016) je razvidno, da so bili narejeni za Aleksandro Dansko, bivšo dansko princeso. Vendar čevljev niso nikdar prišli iskat k čevljarju, saj je pred tem umrl Aleksandrin mož, kralj Edvard VII. Čevlje je tako obdržala čevljarjeva družina in jih namenila eni od hčera, ko se je ta možila. Edvard VII. je kraljeval po koncu 64-letne vladavine svoje matere, Viktorije Britanske, katere kraljevsko kariero [sic] je zaznamovala smrt njenega moža, ki ga je objokovala več kot 40 let, vse do dneva svoje smrti. Med letoma 1850 in 1890 se je objokovanja prijel kulturni status, zaradi česar so žalna oblačila postala obvezen del garderobe vsake ženske (Taylor, 1983). Med objokovanjem se je smelo nositi zgolj črno, zato Aleksandra ni mogla nositi smetanastih čevljev, ki jih je naročila. Pojma smrti in objokovanja sta tako v nasprotju z vlogo, ki so jo čevlji kasneje igrali kot del poročnih oblačil.

Satenasti salonarji so postali del arhiva LCF leta 2013 in sedaj služijo kot učni pripomoček ali raziskovalni objekt. Njihovo hranjenje in arhivska zgodba sta skupaj z zgodovinskimi dokumenti in fotografijami po mnenju Hallana in Hockeya oblika »vpisovalne prakse« – »sredstva za hranjenje informacij v kulturi« (13).

Na prvi pogled imata oba analizirana para kaj malo skupnega. Teorija, ki jo predlaga Attfield, se odmakne od fizičnih označevalcev, in da bi raziskala podobnosti in razlike med paroma, te poveže s kulturnim in emocionalnim vidikom.

De la Haye, Taylor in Thompson so zapisali, da se izdelek lahko preoblikuje tako, da odraža telesne značilnosti svojega nosilca, se napije njegovega osebnega vonja, pogosto pa nosi tudi druga znamenja ali madeže, ki pričajo o obstoju nekoga, ki jih nosi. To še posebej velja za čevlje, saj te redkeje čistimo, hkrati pa jih navadno nosi le ena oseba, zato se preoblikujejo glede na specifične poteze njenega stopala. Lupton poudarja, da organi pregona lahko ujamejo prestopnike tako, da prepoznajo značilne vzorce ponošenosti oblačil, ki masovno producirano blago spremenijo v unikatne izdelke. Stallybrass na podoben način izkuša prezenco mrtveca, ujeta v oblačilo, ko pravi, da »[njegov prijatelj Allan] še vedno visi v omari, kot pojava, vtisnjena v blago, kot obrabljena manšeta, kot vonjava« (Stallybrass 70).

Čeprav sem se do sedaj osredotočala na materialnost in prisotnost njunih lastnic, je tisto, kar dejansko povezuje oba para čevljev, ravno odsotnost tistega, ki bi jih nosil. Ta odsotnost, ki jo je v prvem primeru povzročila smrt lastnice, v drugem pa posredno smrt lastničinega moža, priča o življenju teh izdelkov in njunih lastnic. S tem postaneta para spominski mesti, silni sredstvi za ohranjanje spomina na ljudi, prizorišča, dogodke in celo zgodovinska obdobja. Podobno kakor Miller pravi za kositrno škatlico, predstavljajo pohodni čevlji na prvem nivoju specifično zgodovino nekega starša, na drugem nivoju slovensko zgodovino, na še globljem nivoju pa zgodovino kot tako.

Ta paradoks materialnosti in odsotnosti, ki proizvaja velik pomen, razišče Jones v svojem eseju »Prazni čevlji« iz leta 2001. Govori o kupu čevljev, ki so ostali v koncentracijskih taboriščih: »Prav ta prisotnost čevljev predstavlja odsotnost ljudi, ki so jih nekoč nosili. Njihova materialnost je metonimija za upropaščeno telesnost« (Jones 203).

Hunt razlikuje med dvema načinoma, kako tekstil hrani informacije. Najprej, po Stallybrassu, »koncept

ŠTUDIJA OBLAČIL MORA POLEG OTIPLJIVIH IN ČUTNIH VIDIKOV OBVEZNO VKLJUČEVATI TUDI EMOCIONALNE IN KULTURNE LASTNOSTI.

so travmatski spomin, nacionalni spomin, pričevanjski spomin idr., nadaljuje pa z uvajanjem številnih kategorij, v katere je moč razvrstiti te pojavne razsežnosti. Izraze »družbeni«, »kolektivni« in »javni« postavi nasproti izrazom »osebni«, »individualni« ter »zasebni« (Huysen v Hunt 213). Raziskovanje dinamike med javnim in zasebnim nadgradi Weissberg, ki razlikuje med »spominom, ki si ga lasti posameznik«, ter »spominom, ki predstavlja izkustva večjih skupin ali skupnosti, poznan[im] tudi pod imenom kolektivni spomin« (Weissberg, Halbwachs in Ricoeur v Hunt, 2014). Slednjega Boym razume kot »pogosta znamenja vsakdanjega življenja, ki tvorijo skupni družbeni okvir, ki določa priključ v spomin« (v Hunt 213), torej kot nabor skupnih predstav, ki tvorijo »zdravi razum« (Hallam in Hockey, 2001). Spominjanje in tvorjenje spomina sta vseskozi prisotna v človeškem življenju, vendar sta morda najbolj intenzivno prisotna prav takrat, kadar pride do izgube ali objokovanja.

Tako praksa memorializacije mrtvih kot njen emocionalni pomen sta povezana s širšimi družbenimi usmeritvami in nagnjenji. Med primeri memorializacijskih praks, ki dandanes v sodobnih zahodnih družbah niso več razširjene ali sprejemljive, najdemo nošenje nakita, v katerega so vdeleni trajnejši deli trupla umrlega, npr. lasje, in fotografiranje umrlega (Hallam in Hockey, 2001). Hkrati obstajajo prakse, ki že stoletja predstavljajo bistven del zahodne kulture objokovanja. Ena izmed njih je poseben prostor, namenjen zgolj umrlemu. Tovrstni prostori (bodisi javni, sakralni bodisi domači) predstavljajo prizorišča, kjer »se odzivi na smrt in dejanje spominjanja [...] manifestirajo kot veliki spomeniki ali pa majhni spominki« (prav tam).

Takšni spominki so namenjeni ohranjanju spomina in podob, povezanih z bivšim lastnikom oziroma lastnico. Hockey et al. so v svojem delu iz leta 2013 raziskovali ponošene čevlje. Avtorji in avtorice trdijo, da lahko »čevlji, ki so preživeli svojega nekdanjega lastnika, v spomin priključijo njegove značilne dejavnosti začasa življenja« (Hockey et al., 2013). S tem modelom v mislih bom analizirala prvi izdelek: par pohodnih čevljev.

Pohodni čevlji (V prilogi: Slika 1) so pripadali moji babici. Zgornji del je iz temnorjavega usnja, podloga pa je bež barve. Jezik in predel okoli gležnja sta dodatno podložena, kar zagotavlja večjo stabilnost. Zunanja stran se ponaša z okroglim logotipom Alpine, podjetja, ki je čevljev izdelalo. Pod logotipom je napis »Made in Yugoslavia«. Temnomodre vezalke, prepletene z rdečo nitjo,

ali prehode med življenjskimi fazami, npr. od dojenčka do otroka, iz samskosti v zakon. Prav tako lahko predstavlja prehod od vsakdanje rabe k posebni funkciji nekoga s »posebnimi kompetencami«, kakršne so bile v našem primeru planinske odprave lastnice pohodnih čevljev. Drugi razlog, da je čevlje hranila toliko časa, bi utegnil biti ta, da je prav v njih prvič dosegla vrh Triglava. Že stoletja pravijo, da mora vsak pravi Slovenec ali Slovenka vsaj enkrat v življenju na Triglav. Ta nacionalistična parola je v osemdesetih letih dobila nov zagon ob pripravah na odcepitev Slovenije od Jugoslavije. Revija Teleks je organizirala vsakoletni pohod Sto žensk na Triglav, da bi stotim izžrebankam pomagala doseči vrh gore s pomočjo specializiranih vodičev, saj je takrat veljalo, da so ženske manj sposobne doseči najvišjo točko 2864-metrskega očaka. Da bi ji to uspelo, je bila srčna želja moje babice; uresničila se ji je leta 1980. Shranila je tudi izvod časopisa, v katerem je bila slika žensk, ki so prispele na vrh.

Prav ta par čevljev sta torej izpostavili njihova lastnica in njena hči. Kavanagh je pokazala, da prihaja do »projekcij[e] gibanja in spomina na konkretnost izdelka; in prav to loči ta izdelek od ostalih izdelkov« (v De la Haye, Taylor in Thompson 24). Par čevljev, nekoč le v trgovini kupljeno blago, se je dekomodificiral oziroma izstopil iz sfere blaga. Postal je nasprotje blaga, »edinstven, unikatni, torej nezamenljiv za karkoli« (Kopytoff 69).

V procesu odsvojitve od oblačil umrlega imajo najbližji vso besedo pri tem, kaj je vredno obdržati (Hallam in Hockey, 2001). Videti je, da praviloma obdržijo tiste izdelke, ki jih spominjajo na »odnos, ko je bil najbližje idealu« (Miller in Parrott v Simpson 257). Spol umrlega je pri izbiri izdelkov, ki jih je vredno obdržati, večkrat odločilen. V tem smislu dejstvo, da je hči sklenila obdržati lastničine pohodne čevlje, nasprotuje stereotipnim predstavam o spolu, saj so pohodni čevlji tesno povezani s športom in pristočnimi aktivnostmi, kar je tradicionalno »moška« dome (Gibson v Simpson, 2014).

(V prilogi: Slika 2)

Naslednji predmet analize je par satenastih čevljev smetanaste barve, ki so ga za Aleksandro Dansko leta 1910 izdelali pri podjetju Thomas and Sons. Denis [sic] Evans ga je arhivu LCF podaril leta 2013. Ti krhki ošiljeni čevlji, na katere je pribita 6 ali 7 cm visoka peta, so iz satena smetanaste barve. Ta material so uporabili tako za zgornji del čevlja kot za podlogo in notranjost. Prednjik je skrbno ročno izvezen z

oblačila v vsakdanji rabi sam po sebi nabira in shranjuje človeške vtise [v svoji materialnosti] in tako sam postane spominek» (Stallybrass v Hunt 216). Drugi način pa se navezuje na to, čemur Tanner pravi »vpisovalna praksa«, ki predvideva, da se izdelku nekaj stori zato, da bo hranil informacije. To navadno vključuje kulturne postopke ohranjanja informacij, najpogosteje v dokumentih ali fotografijah, v našem primeru pa tudi preko ustnega izročila.

Stallybrassovo tezo o spominjanju osebe, ki je ponosila in tako zaznamovala oblačila, je preprosto aplicirati na pohodne čevlje. Že iz njihove materialnosti je razvidno, da je lastnica čevlje mnogo uporabljala in jim celo menjavala podplate. Njihova notranjost se je prilagodila obliki njenega telesa, kar skupaj s sledovi potu izpričuje neko zgodovino. Vendar brez izročila, ki ga je podala lastničina hči, pomen teh čevljev ne bi prišel na plano v celoti. Na drugi strani so satenasti čevlji smetanaste barve, ki o svojem nosilcu preko materialnosti ne povedo malone ničesar, saj so bili obuti natančno enkrat, pa še takrat jih ni obul tisti, za katerega so bili namenjeni. Toda prav dejstvo, da so ostali neobuti, in njihova neomadeževana materialnost (ob dokumentih in fotografijah) izpričujeta zgodbo o smrti lastničinega moža, v širšem smislu pa pripomoreta tudi k poznavanju kulture objokovanja v Veliki Britaniji 19. stoletja.

V eseju sem pokazala, kako so se različni strokovnjaki in strokovnjakinje lotili problema materialnosti. Jasno je, da v večini primerov k obravnavi fizične materialnosti lahko doprinese tudi raziskovanje kulturnih in emocionalnih vidikov, sploh pa to velja za modne izdelke. Definirala sem pojme, kot sta spomin in tvorjenje spominov, ter s tem pokazala, kako so povezani s prakso memoarizacije umrlih in smrtjo kot tako. Analiza dveh različnih parov čevljev je pokazala, kako delujeta kot spominsko mesto na več nivojih. Naj zaključim takole: primerjalna analiza je pokazala, da izdelki, bodisi dekomodificirani, ker jih lastnik nosi, bodisi povsem nedotaknjeni, lahko delujejo kot spominsko mesto in lahko ponudijo dragocene zgodovinske podatke, in sicer tako skozi svojo materialnost kot tudi skozi nosilce, kakršni so fotografije, dokumenti in ustno izročilo.

Ash, J. »Memory and Objects.« *The gendered object*. Uredil Kirkham, P. Manchester: Manchester University Press, 1996.

Attfield, J. »Change: The Ephemeral materiality of Identity.« *Wild things: The material culture of everyday life*. Oxford: Berg Publishers, 2000, pp. 121–148.

Hallam, E. and Hockey, J. *Death, memory and material culture*. Oxford: Berg Publishers, 2001.

de la Haye, A., Taylor, L. and Thompson, E. »Messel Family Dress Collection: collecting, memory and imprints.« *A family of fashion: The Messels: Six generations of dress*. London: Wilson, Philip Publishers, 2005, pp. 12–25.

Hockey, J., Dilley, R., Robinson, V. and Sherlock, A. *Worn shoes: Identity, memory and footwear*. 2013, <http://www.socresonline.org.uk/18/1/20.html> (Dostopano 6.12.2016).

Hunt, C. »Worn clothes and textiles as archives of memory.« *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 5(2), 2014, pp. 207–232. doi: 10.1386/csfb.5.2.207_1.

Jones, E.C. »Empty Shoes.« *Footnotes: On shoes*. Uredila Benstock, S. and Ferriss, S. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001, pp. 197–232.

Kopytoff, I. »The cultural biography of things: commoditization as process.« *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Uredil Appadurai, A. New York: Cambridge University Press, 1986, pp. 64–91.

lcfondon _ Instagram photo by London college of fashion, UAL • may 5, 2016 at 1:07pm UTC. <https://www.instagram.com/p/BFBtNtLNhFG/> (Dostopano 5.12.2016).

Miller, D. *Stuff*. Cambridge: Wiley, John & Sons, 2009.

Simpson, J.M. »Materials for mourning: Bereavement literature and the afterlife of clothes.« *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 5(2), 2014, pp. 253–270. doi: 10.1386/csfb.5.2.253_1.

SPOMINJANJE IN TVORJENJE SPOMINA STA VSEKOZI PRISOTNA V ČLOVEŠKEM ŽIVLJENJU, Vendar sta morda najbolj intenzivno prisotna prav takrat, kadar pride do izgube ali objokovanja.



3/

ČEPRAV SEM SE DO SEDAJ OSREDOTOČALA NA MATERIALNOST IN PRISOTNOST NJUNIH LASTNIC, JE TISTO, KAR DEJANSKO POVEZUJE OBA PARA ČEVLJEV, RAVNO ODSOTNOST TISTEGA, KI BI JIH NOSIL. TA ODSOTNOST, KI JO JE V PRVEM PRIMERU POVZROČILA SMRT LASTNICE, V DRUGEM PA POSREDNO SMRT LASTNIČINEGA MOŽA, PRIČA O ŽIVLJENJU TEH IZDELKOV IN NJUNIH LASTNIC. S TEM POSTANETA PARA SPOMINSKI MESTI, SILNI SREDSTVI ZA OHRANJANJE SPOMINA NA LJUDI, PRIZORIŠČA, DOGODKE IN CELO ZGODOVINSKA OBDOBJA.

Stallybrass, P. »Worn Worlds: Clothes, Mourning And The Life Of Things.« *The textile reader: A collection for students of the key writings on textiles*. Uredil Hemmings, J. London: Berg Publishers, 2012, pp. 68–77.

Taylor, L. *Mourning dress: A costume and social history*. London: G. Allen and Unwin, 1983. <http://www.socresonline.org.uk/18/1/20.html> (Accessed: 6 December 2016).

Winnicott, D.W. *Playing and reality*. New York: London, Tavistock Publications, 1971.

Pred nekaj tedni je ob domačem druženju pri nama z ženo bližnja članica družine obstala ob mapi SFRJ, ki visi v naši kuhinji: "Vidva sta pa res nostalgčna nostalgčna! Pa komaj se te države sploh spominjata!", naju je dobronamerno zbodla, ne brez iskrenega čudenja. Pri tem je namigovala na neke zgodnejše razprave v družinskih krogih, pri katerih je v najinih stališčih prepoznala sentimentalni in pokroviteljski odnos do *bivše države*. "Ampak sploh ni stvar v spominjanju, niti v preteklosti", bi moral reči, vendar, kot se mi to pogosto dogaja v živi komunikaciji, sem se šele naknadno domislil prave reakcije (Francozi temu rečejo "duh stopnišča", *esprit de l'escalier*) in sem zgolj skomignil z rameni. Vseeno, razlog, zakaj se nisem odzval z omenjenimi besedami, je bil verjetno tudi ta, da mi ni bilo povsem jasno, kakšno je pravzaprav ozadje mojega osebnega odnosa do Jugoslavije. Relativno pogosto me kdo – odprto ali prikrito, resno ali v šali, med štirimi stenami ali v javnem prostoru, prijateljsko ali nenaklonjeno – obdoli "jugonostalgije". Te obtožbe nikoli nisem razumel dovolj resno, da bi se z njo zares ukvarjal. A vseeno, po nekaj epizodah, kakršna je bila ta, sem začel razmišljati: sem mar "jugonostalgik"? Ali je sploh kaj na tej oznaki?

V postjugoslovanskem književnem in širšem kulturnem polju je pojem "jugonostalgije" enako očrnjen s strani nacionalnih desnic (še posebej tiste hrvaške, ki se ga je verjetno tudi domislila), kakor tudi nov(ejš)e leve misli, ki se je na naših prostorih oblikovala po letu 2009. Z običajno kritiko "jugonostalgije" z levih pozicij se povsem strinjam: razčustvovano hrepenenje po prejšnjih časih in brezkraino brskanje po njim pripadajočem popularnem imaginariju resnično paralizirata politično mišljenje in orientacijo tako v sedanosti kot tudi v preteklosti. Še več, kakor je pokazala vrsta avtorjev, sentimentalna idealizacija prislovičnih *Titovih časov* predstavlja le drugo plat desničarske denunciacije "totalitarnega" jugosocialističnega režima. Sam pa v zadnjem času slutim, da obstajajo tudi drugačne oblike "jugonostalgije" od public o rdečem potnem listu, dobrodošlem na vsakem mejnem prihodu, švercu v Trstu, poceni počitnicah na Jadranu in ostalih mitemih. Še več, zdi se mi, da je v moji generaciji – s tem okvirno mislim ljudi, rojene v osemdesetih – močno prisotno, verjetno tudi vedno močnejše, *nekakšno* občutje, povezano s socialistično Jugoslavijo, ki bi ga lahko opredelili kot nostalgčnega.

Sklenil sem, da je najina sorodnica v določenem smislu imela prav: res trpim/-va za neko vrsto "jugonostalgije". Sicer pa sentiment, o katerem je govora, ne vključuje obrnjenosti k preteklosti, še najmanj pa hrepenenja po teleportaciji v neke srečnejše in enostavnejše čase. Med drugim moje odraščanje niti približno ni bilo zaznamovano z jugoslovanskim socializmom toliko, kot je bilo z vojnami, ki so ta sistem razbile, in kapitalizmom, ki je prijezdil v naša življenja: socialistična Jugoslavija zame ne predstavlja konkretne države, še najmanj pa konkretne izkušnje vsakdana. Nasprotno, "Jugoslavija" je zame ime določene *prihodnosti* ali večih prihodnosti – ki se niso uresničile, obljuba katerih pa vztraja, pa čeprav samo v obliki prikazni. To obliko "jugonostalgije" bi v najkrajši obliki lahko opisal kot nostalgčijo po prihodnosti.

Nedavno preminuli glasbeni kritik in bloger Mark Fisher je prodorno pisal o začetku 21. stoletja kot o času brez prihodnosti. Za Fisherja je navidezni globalni trijumf neoliberalnega kapitalizma sovpadel z vsesplošno izčrpanostjo družbeno-politične imaginacije: ne uspevamo si več zamišljati prihodnosti izven diktature kapitala in horizonta "možnega", ki ga vzpostavlja, tj. izven parametrov "kapitalističnega realizma". Zaradi paralize v zamišljanju prihodnosti, piše Fisher, nas stalno preganjajo duhovi prihodnosti, ki se niso uspeli uresničiti; na primer, anglofona glasbena kultura 21. stoletja, s katero se ukvarja, je ujeta v anahrono in dekontekstualizirano predelovanje fragmentov kulture dvajsetega stoletja, vključno z njenimi vizijami prihodnosti, vendar brez sposobnosti za artikulacijo lastnih. Če Fisherjeve uvide o "svetu brez prihodnosti" apliciramo na naše, postjugoslovansko stanje, se nam fenomen "jugonostalgije", o katerem govorim, lahko pokaže v drugačni luči.

Za umetnostnega zgodovinarja Branislava Dimitrijevića se sam označevalec "Jugoslavija" prej kot na določeno družbeno ureditev, državno-pravni okvir ali politični princip nanaša na določeno *stanje*. "Jugoslavija", na način, na katerega je definiral jugosocialistični projekt (nasproti dvema imperialističnima in represivnima projektoma, ki sta prav tako nosila jugoslovansko ime), označuje stanje radikalne zgodovinske odprtosti, ambivalence, razpoložnosti za eksperiment in sploh možnosti spremembe. Dokončni "razhod" s tem stanjem je prišel v paketu z obljubo srečne in prosperitetne kapitalistične prihodnosti, v kateri bomo nazadnje ujeli priključek k "normalnemu" svetu, takoj ko ukrotimo svoje barbarstvo in prebrodimo svoje vojne in nekako pometemo s svojimi tisočimi mrtvih, pregnanih in onesrečenih. Medtem pa smo se, namesto da bi nas svetlejša in bolj civilizirana prihodnost našla, znašli v svetu brez prihodnosti – delegirani v večno "tranzicijo" brez izhoda, v večno vračanje istega. Razmerna veliko je bilo napisanega o tem, kako sam koncept "tranzicije" zaznamuje posebna vrsta a-temporalnosti, svojevrstna izvzetost iz časa. Ko se spomnim lastnega odraščanja in dozorevanja, ki je v veliki meri sovpadlo z devetdesetimi in ničtimi leti, bi rekel, da to v posebni meri velja za našo "tranzicijo". Z drugimi besedami, "postjugoslovansko stanje" bistveno zaznamuje izguba jugoslovanske prihodnosti.

Pri raziskovanju jugoslovanskih medijev in kulture povsod srečujem sledi možnih prihodnosti, ki me precej preganjajo – izkaže se, da Fisherjeva metafora prikazni ni pretirana. De-nimo, v tisku petdesetih in šestdesetih let so bile priljubljene senzacionalistično-vizionarske projekcije v stilu "kako bo izgledalo Sarajevo prihodnosti"; priljubljenost tega žanra nekoliko upade zaradi realpolitičnega streznjenja v prihodnjih dveh desetletjih, vendar pričakovanje, da bo prihodnost prinesla nove priložnosti in odprla nove perspektive, še naprej predstavlja nezamenljiv vidik splošne kulture. Celo ko berem polemike o programih "Hrvaška 2000." ali "Slovenija 2000.", ekonomskih strategijah, nastalih v osemdesetih letih po pretežno kapitalistični računici, mi delujeta vizionarsko, utopistično obarvano: namreč ne morem pozabiti, da leto 2000, kot ga poznam, nepovratno pripada nekemu drugemu svetu. Tudi ko sem se ukvarjal s (sub)kulturo znanstvene fantastike v Jugoslaviji, enem od redkih vsejugoslovanskih fenomenov v literarnem polju, se mi je zdelo, da je njen padec neločljivo povezan z izčrpanjem horizontov prihodnosti v kolektivni imaginaciji, po katerem nacionalistično-kapitalistična realpolitika nazadnje vendarle pride na svoj račun (da ne bo pomote, ta sentiment ni v nikakršni zvezi z denimo tematiko jugoslovanske ZF književnosti – nasprotno, ta je pogosto bila distopična).

V kolikor, kot nacionalisti radi rečejo, *žalujem za Jugoslavijo*, potem žalujem prav za jugoslovansko prihodnostjo: njene številne prikazni me neprestano spominjajo na neizkoriščene priložnosti, na zaprte horizonte in zavržene perspektive. Kot da z jugoslovanske perspektive predstavljamo nedostojno prihodnost, takšno, kakršna se je odvila po najslabšem možnem scenariju. Vseeno so te prikazni in občutek, ki ga prebujajo, dobrodošle zato, ker nas brutalno streznitveno spominjajo, da slaba stvarnost, v kateri živimo, ni prišla iz linearnega, neizbežnega ali splošno logičnega sosledja stvari.

Če se za trenutek vrnemo k jeziku književnosti, lahko rečemo, da nas življenje v postjugoslovanski neoliberalni distopiji neprestano napotuje in vrača k potencialom jugoslovanske preteklosti. Jugoslovan Darko Suvin, pionir akademskega proučevanja znanstvene fantastike, pogosto navaja definicijo utopije, ki jo je formuliral filozof Raymond Ruyer: *les choses pourraient être autrement* – „stvari bi lahko bile drugačne [zastavljene]“. Prav ta občutek, da bi *lahko bilo drugače*, v kratkem stiku s kapitalističnim realizmom, v katerem sem odrasel, pravzaprav predstavlja motor moje "jugonostalgije."

[...] "JUGOSLAVIJA" JE ZAME IME DOLOČENE PRIHODNOSTI ALI VEČIH PRIHODNOSTI – KI SE NISO URESNIČILE, OBLJUBA KATERIH PA VZTRAJA, PA ČEPRAV SAMO V OBLIKI PRIKAZNI. TO OBLIKO "JUGONOSTALGIJE" BI V NAJKRAJŠI OBLIKI LAHKO OPISAL KOT NOSTALGIJO ZA PRIHODNOSTJO.

PRAV TA OBČUTEK, DA BI LAHKO BILO DRUGAČE V KRATKEM STIKU S KAPITALISTIČNIM REALIZMOM, V KATEREM SEM ODRASEL, PRAVZAPRAV PREDSTAVLJA MOTOR MOJE "JUGONOSTALGIJE."

Dinko Kreho je diplomiral iz primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti v Sarajevu. Piše in objavlja literarno kritiko, esejistiko in poezijo ter prevaja iz francoščine. Je stalni sodelavec spletnih portalov *booksa.hr* in *Proletter* ter tednika *Novosti*. Pripravlja knjigo o stripu Dylan Dog, zbirko esejev o (post)jugoslovanskih kulturah ter pesniško zbirko. Živi v Zagrebu.

Prevod: Muanis Sinanović

OČI SIVEGA VOLKA

Ne zadržujmo se
dolgo na tem mestu
Včeraj je tu umrl
kurdski emigrant
medtem ko so mu zamajane ulične luči
izmenično obsevale
in zatamnjevale obraz
kot da se pelje
s hitrim vlakom proti domu
ravno takšen, počenega srca
in otrdele brade
smehljaje poslušna
kako rojaki na hodniku vagona
pripovedujejo o pretepu v predmestni kavarni
in letijo zobje in razbita so čela
nekih nevarnih
ampak, v resnici, zelo dobrih fantov.

Zaobidiva ta kraj, draga
Sinoči sem tukaj stal sam
a sirene so bile tako glasne
kot da bi želele priti
do njegove vasi
na nekem drugem Jugu
in dvigniti na noge
tako rodbino kot botre
in vse kar se premika
in pešcu pospešiti korak
pred hišo pokojnika
ustaviti pogovor o pomembnih
političnih temah ali o slabem vremenu
ki noče iti na bolje
neumno in sivo.

Prispeti prav do tam
kjer je zdaj trda in temna noč
in kjer se, slišoč lažni huk sove
mladi vojak zbudi iz sna:
okoli njega trdno spijo tovariši
in on je prvi in zadnji
ki je priča da se v temi
puške gverilcev svetlikajo kot
oči sivega volka.

BELLE EPOQUE

Dolgo nisi pisal
in zdaj te presenečajo slike
ki naenkrat izbruhnjejo
Bile so tu za vogalom
občinske zgradbe
na stojnici na ribjem trgu
v hrapavem glasu berača
v zmečkanem dolarju
ki počasi okrevata
v tvoji dlani
Kot da si naenkrat dojel
pravi namen stvari
Nič ni slučajno
ne razvrstitev semaforjev
ne led ki plava na jezeru
nočne restavracije
Hodiš po tepihu ki nima odvečne niti
ki pozna že vse tvoje korake
Vsaka tvoja sekunda je kot pikica
na slikah Georgesa Seurata
trenutno je klobuk buržuja

pa jabolka v košari pripravljene za piknik
na atlantski obali
Vlak za Pariz bo krenil nocoj
Ti si premog ki visokokalorično
zgoreva v lokomotivi
in se neopazno lepi
na utrujena lica izletnikov
Odnese te bo v svoje domove
ki dišijo po Belle Epoque
ki ne slutijo ji konca
Tvoje znanje o propadanju
ne more pomagati nikomur
Tvoji klici na pomoč
bi lahko bili razumljeni
kot provokacija agitatorja
Zato molčiš
Neki otrok je narisal krog okoli tebe
in ti naročil da se ne smeš premakniti
Potem je stekel za mamo
Če prekoračiš črto
bomo vsi nastradali.

RDEČE

Kadar oblečeš rdeče
je to kot pokol v Toledu
in kot madridska ulica
mesec dni po tem
zasuta z granatami ki bi tako lahko
mirno padale tudi celo večnost
toda ne bi ubile Republike.

Tvoje rdeče je rdeče
razpokane ustnice
ki se dotikajo ob pol šestih zjutraj
ko je ljubezen velikodušna
odpoved skupnim sanjam
in odvisnost od samote
ki bo trajala.

Ti oblečeš rdeče
in jaz se sprašujem ko gledam
kako iščeš čevlje
v čem sva se zmotila
in zakaj mi prav zdaj
pride na pamet
da se ljudje delijo
na tiste ki so preživeli Obleganje
in na tiste ki so to sanjali
in se nato zbužali
sredi družinske drame.

Se bo ta zaskrbljujoči niz končal
ko si obujem nogavico
in se odpeljeva v še en večer
ki mu žal ne bo pomagala
niti tvoja rdeča obleka
niti dobro pripravljen bakalar
ne tistih nekaj kozarcev vina
ki bodo neizbežno sledili po njem
Še manj vsi ti pametni ljudje okoli naju
ki te samo želijo odpeljati v posteljo
in ki bi jih človek najraje poslal
v en dolg, sodniško preverjen, neizpodbiten,
knock out!

POVRATEK

Vlak se ustavlja na meji
Iz njega izstopiš v mračno stepto
Samo žarnica gori nad vrati gostilne
Ljudje so molčeči
Ni žensk, razen priletne dame za šankom
Tu se na vlak čaka nepotrpežljivo in oprezno
Tujec si za njih
sumljiv ker poznaš njihov dialekt
Preiskali bodo tvoj kovček
dokler boš taval po kamnolomu
in iskal uhan
ki ga je izgubila
med temi skalami
Na mizici poleg trde postelje bodo našli
knjigo o izgnancih
o tujstvu v poznanem
in domačnem objemu tujine
starih temah
Kako jim boš pojasnil oddaljenost
ki obstaja med vama
ki je jezik ne more prečiti
Kako jim boš povedal da nisi niti mesija
niti hudič
o katerih so jim govorile stoletne device
Nekdo v tej vasi se je spominja
Nekdo tudi misli da se spominja tebe
veliko mlajšega
Karkoli je priložnost za pogovor
Vendar jim ne pustiš da izvejo preveč
Ženske ti v posteljo prinašajo mastno juho
prepričane da si prišel
med njih umret
slabo znamenje
Želijo ti pomagati da odideš
vsaj do sosednje vasi
Sprašujejo o čem govori knjiga
in ti jim pripoveduješ o Aleksandriji
Možje k tebi ne pristopijo
Stojijo poleg okna in poslušajo
Vaški modreci so prepričani da gre za
neozdravljivo nostalgijo
Priporočajo ženitev z lokalno devico
ali izgon
Petelin na strehi je zavohal dež
To je zadnja postaja
Naprej niti nisi mogel iti
Kmetje te bodo zaščitili pred pregonom
vendar ti ne morejo ponuditi
šamanovega groba nad dolino.

Igor Štikš se je rodil leta 1977 v Sarajevu in je živel v Zagrebu, Parizu, Chicagu, Edinburghu in Beogradu. Njegov prvi roman *Dvorac u Romagni* (Dvorec v Romagni) je na Hrvaškem prejel Slavičev nagrado za najboljši prvenec. Njegov drugi roman *Elija-hova stolica* (Elijev stol, Beletrina 2008) je leta 2006 prejel gjalski in kiklop nagradi, ter je bil do danes preveden v petnajst jezikov. Leta 2017 je objavil svoj tretji roman z naslovom *Rezalište*. Gledališka priredba Elijevega stola je leta 2011 prejela Grand Prix nagrado na beograjskem mednarodnem gledališkem festivalu. Je avtor dveh dramskih tekstov, *Braš-no u venima* in *Zrenjanin*. Doktorski študij je opravil na Institut d'Études Politiques de Paris in na Univerzi Northwestern v Chicagu. Delal in poučeval je na Univerzi v Edinburghu in na Fakulteti za medije in komunikacije v Beogradu. Je avtor številnih strokovnih člankov, poleg tega pa je objavil monografiji *Nations and Citizens in Yugoslavia and the Post-Yugoslav States: One Hundred Years of Citizenship* (Bloomsbury Academic, 2015) in *Welcome to the Desert of Post-Socialism: Radical Politics after Yugoslavia* (s S. Horvat, Verso, 2015). Štikš je prejel prestižen francoski naziv *Chevalier des arts et des lettres* za njegove literarne in intelektualne dosežke.

Prevod: Bine Debeljak

POSTAJALIŠČA PREDMESTNIH AVTOBUSOV

postajališča predmestnih avtobusov
 žejen kot rastlinje ob cesti
 prašno do beder
 gledaš
 oči si lomiš ob nebo
 molk samuje
 kolikokrat si, kolikokrat si
 hodil gor in dol
 skozi votline dalmatinske zagore
 v svojih divjih čevljih
 nekoč je sum, morda tudi hiša, padel nate
 vendar je življenje teklo naprej
 skrivljeno kot obrvi, ki so padle
 vse to, kar je bilo s teboj
 koliko postaj do vrnitve
 na times squareu, kjer slike jemljejo zalet
 si ostal žejen kot rastlinje ob cesi
 si lomil oči ob nebo
 (prišlo bo, gotovo bo prišlo)
 hodil si gor in dol
 tvoje prekinjajoče se roke
 v svetlobi plesa
 nihče te ni videl, nikoli
 samo nekaj žensk je poznalo tvoj vonj
 (prišle bodo, gotovo bodo prišle)
 tvoja cigareta gori
 mali žar v noči
 ljubezen, vpisana v stare papirje
 tako je osamljena
 zima šušti z vžigalicami
 tvoja zgodba bo vzplamtela, to veš
 zreš v svoje gazirane rane

in spet navzgor

MALI STROJI

mali stroji
 okoli tebe
 šumijo, naučeni
 prej na klofute
 zdaj pa na odobravanja
 ti veš, da ni nikogar
 ampak govoriš
 včasih po cesti pride
 vlačilec ali film
 reka nosi splete vej
 daj mi kruh
 pusti luč prižgano
 približno, pravi
 so bili sužnji osvobojeni, ko se je vse postrojilo
 ker so se naučili
 gradivo, zlizani s temi deskami
 navijajo veslači iz galije
 (morje, sinje morje)
 sami sebe navijajo
 izbranci tečejo v umetni naravi
 športno
 naviti kot ure
 ali igrače
 navijači jih vsak dan navijajo
 svojevoljno kupujoč vstopnice v galiji
 trgovine, časopisi se odpirajo
 v duši
 z besedami, robo, jezikom in sužnji, kar je včasih enako
 male strojnice te ciljajo z malimi metki
 v razgovor z vložki
 malo po malo

medtem ko ješ, dokler ne odideš
 v divjino sam

včasih gre mimo vlačilec ali mušica
 to, kar ciljaš
 ni živo?
 ti si roka, ki spušča rolete
 jutro je barka, somrak baraka
 želja po obračunu je del bolezn, tako kot zdravljenje
 davkoplačevalec išče svojo državo
 zdravje je druga, neplanirana igra
 sporiš, vržen v hitri potok
 ki je stalno ob tvojih nogah
 sužnje dvigni ali jih pusti
 vse zmede v radosti
 naj slika razpada
 naj zdaj vse zamuja

NA PIJANI NOSILKI

na pijani nosilki
 kot zmaj na nebu
 prišel v stanovanje kot odpoved
 padal sem v tvoje ime
 nekaj je odpadlo z mene
 dol v kotlino
 neposredno za sramno kostjo, zraven mostu
 (predtem sva na skrivaj
 jedla dotedanje življenje)

sneg se je talil kot sveča
 niti v sanjah
 se tega ne more
 ne more
 nosil sem se, šlepal do hiše
 lagal, da sem še živ, tam
 so na tla padali
 plodovi tišine
 potem kričanje, vodnjaki
 zvok praznega

potem sva se slekla in legla
 mož in žena
 to je bila dolga ljubezen
 na sami meji balade
 jokali sem nad njenim telesom
 kot da bi umrl, mi je ob točnem času rekla
 nekdo je moral oditi
 iz te postelje
 mene so izkopali in pregnali

odšel sem nekam na sedlu izdaj, vendar živ
 cigani na ogrskih ravninah
 kitare, psi in jaz

Robert Perišić (rojen leta 1969 v Splitu) je objavil sedem knjig. Dve zbirki kratkih zgodb (1999, 2002) sta mu omogočili začetno prepoznavnost na Hrvaškem in prve prevode. Njegov roman "Naš človek na terenu" (2007) je osvojil nagrado Jutranga lista in je dočkal številne prevode. Ameriška izdaja (2013) je pohvalil Jonathan Franzen in požela je navdušene kritike pri medijih kot so The New Yorker, NPR-jev All things Considered in The Times Literary Supplement. Perišićev zadnji roman *Področje brez signala* (2015) je doživel odlični kritični odziv na Hrvaškem in v sosednjih državah. Knjiga je bila finalistka v izboru za dve glavni nagradi za roman v regiji (Bosanska nagrada Meše Selimovića in hrvaška nagrada T-portala), pravice za prevod pa so bile odkupljene v Franciji, ZDA, Srbiji, Sloveniji, Makedoniji in Bolgariji. Je programski direktor festivala LitLink, ki se vsako leto odvija na Hrvaškem. Živi v Zagrebu.

Prevod: Muanis Sinanović



Če bi od programa za izdelavo fotorobotov zahtevali maketo proizvajalcev poezije novejšje generacije v Srbiji, bi dobili naslednje rezultate. Letnik rojstva: 1980; spol: androgin; izobrazba: Filološka fakulteta v Beogradu; poklic: profesor književnosti (obseg ur: 67 %, pogodba za nedoločen čas); letni zaslužek od književnega dela: nagiba se k relativni ničli. Če bi vprašali kakšnega sociologa, kdo so avtorji in avtorice novejšje pesniške generacije, bi vam odgovoril, da gre za pripadnike *milenijske generacije* oziroma *generacije Y*, to pa so pripadniki generacije, ki je na svet prišla v zadnji četrtini 20. stoletja. Če pa bi se z istim vprašanjem obrnili na kakšnega od literarnih kritikov, bi dobili odgovor, da novo ali mlado generacijo na pesniški sceni Srbije tvorijo pesniki in pesnice, rojeni po letu 1975. Pri tem so jedro generacije tisti, rojeni med leti 1978 in 1986. Tedaj bi se v pogovor vključil pronicljiv zgodovinar, ki bi opazil, da je to generacija, ki je odrasčala v devetdesetih in je postajala polnoletna v času od študentskih protestov 1996 / 97 do leta, ko je bil umorjen predsednik vlade Zoran Đinđić (2003).

Če sliko razširimo na sodobno literarno sceno Srbije v celoti, je tako določena *mlada pesniška generacija*, ki prihaja po avtoricah in avtorjih, rojenih od konca petdesetih do začetka sedemdesetih in ki je v kritiki že *fixirana kot generacija devetdesetih*. Znotraj mlajše poezije lahko razlikujemo tri kronološko razdeljene avtorske valove, ki se ne prekrivajo vedno z letnico rojstva avtorjev in avtoric. Prvo skupino sestavljajo tisti, ki so postajali pesniško priznani o koncu devetdesetih, kamor spadajo Alen Bešić, Enes Halilović, Siniša Tucić, Jasmina Topić, Marjan Čakarević kot tudi pesnice, ki so delovale znotraj Ažinove šole poezije in teorije (Ažin = Asociacija za žensko iniciativo), ki jo je osnovala ter od 1997 do 2006 v Beogradu vodila pesnica, teoretičarka in feministična aktivistka Dubravka Đurić. Drugi val, ki sestavlja *jedro generacije*, se začne s prvo polovico preteklega desetletja, vrh pa doseže med letoma 2009 in 2010, ko vidne knjige objavijo Petar Matović, Nikola Živanović, Maja Solar, Vladimir Stojnić, Bojan Vasić. Tretji val sestavljajo najmlajši avtorji in avtorice, ki na sceno stopijo v drugem desetletju 21. stoletja. Z današnje perspektive (konec l. 2016) se zdi, da je zenitna doba mlade generacije končana in da je trajala med letoma 2009 in 2013. To seveda ne pomeni, da pripadniki generacije ne pišejo več pomembne in kvalitetne poezije. To pomeni, da so starejši med njimi z eno nogo že zakorakali v status *uveljavljenih* avtorjev *srednje generacije*.

Srbska literarna scena je majhna in pregledna, še zlasti pesniška scena, kar ima številne negativne posledice, vendar je to za potrebe njenega panoramskega pregleda in orisa poglavitnih značilnosti olajševalna okoliščina. Kar zadeva vodilne založbe in izdaje, se sodobna poezija v Srbiji, nasprotno od demografskih trendov, že dolgo in vztrajno izseljuje iz Beograda. Založniški programi velikih, turbokapitalističnih založnikov iz prestolnice so strogo tržno usmerjeni. Med več sto naslovi njihove letne produkcije se praviloma ne najde niti ena pesniška knjiga. Ne pretiravamo, če rečemo, da se devetdeset odstotkov relevantnih pesniških knjig tiska pri malih založbah, kot so Povelja iz Kraljeva, Kulturni centar Novi Sad ali zbirka *Najbolja* Združenja pisateljev in književnih prevajalcev iz Pančeva. Male beograjske založbe, kot sta LOM ali v zadnjem času Kontrast, na leto objavijo po dve do tri pesniške zbirke. Poleg tega mladi avtorji pogosto objavljajo v izdajah, specializiranih za prve knjige pri Matici srpski ali pri Študentskem kulturnem centru v Kragujevcu oziroma kot zmagovalci natečajev in festivalov, kot je Mladi Dis v Čačku, nato *Vrbas*, *Zaječar* ali *Limski večeri poezije*. V znak protesta proti stanju v domačem založništvu so nekateri avtorji začeli izdajati zbirke v samozaložbi. Skupina *Caché*, ki so jo sestavljali Tamara Šuškić, Goran Korunović, Uroš Kotlajić, Bojan Vasić in Vladimir Tabašević, je objavila približno deset svojih knjig v samozaložbi. Letos je svojo novo zbirko 7 besov *Marijinih* [7 besov Marijinih] pesnica Marija Cvetković prav tako objavila v samozaložbi. Bojan Savić Ostojić je pred nekaj leti osnoval neodvisno izdajo *Knjižuljak*, znotraj katere je objavljenih nekaj pesniških knjig.

Treba je omeniti tudi nekaj izključno generacijskih revij

in internetnih portalov. Bojan Savić Ostojić in Vladimir Stojnić sta zagnala in urejata internetno revijo za sodobno poezijo Agon, ki je v osmih letih obstoja postala pomembna platforma za uveljavljanje in profiliranje mlade pesniške scene v Srbiji, vendar tudi na prostoru nekdanje Jugoslavije. V zgodnji fazi oblikovanja mlade generacije je bil pomemben tudi časopis *Treći Trg* pod uredniško taktirko Dejana Matića in Milana Dobričića pa tudi njun mednarodni pesniški festival *Trgni se! Poezija!*.

GENERACIJA, KI NIMA NIČESAR IZGUBITI

Dve *izvenliterarni* okoliščini temeljno določata mlado generacijo pesnic in pesnikov v Srbiji. Nanašata se na družbeno-ozgodovinski in tehnološko-medijski kontekst, v katerem je ta generacija odrasčala, v katerem se je intelektualno, kulturološko in *ideološko* oblikovala ter v katerem je začela pisati in objavljati poezijo.

Prva okoliščina je izguba družbenega pomena literature po padcu socialističnega sistema, ko so se zaprle velike *državne* založbe in je literatura ostala prepuščena odprtemu trgu. Ta sprememba je bila dramatična za načela delovanja celotnega literarnega polja, še zlasti pa za poezijo, ki je v tržnem smislu najmanj prilagodljiv umetniški *izdelek*. To seveda ni specifična ali srbska ali eksjugoslovanska situacija: podobni procesi s skoraj enakimi učinki so značilni za vse države nekdanjega vzhodnega bloka. Specifično srbska in deloma skupna eksjugoslovanska postkomunistična okoliščina so pa državljanske vojne iz devetdesetih, rušenje in kolaps družbe v vsakem pogledu in na vseh ravneh, uveljavljanje etnonacionalističnih narativov skozi medijski, izobraževalni in umetniški sistem kot dominantnih sociokulturnih paradigem, (ponovno) postavljanje antimodernistične ideologije Srbske pravoslavne cerkve na prosto mesto komunistične ideologije kot uradnega kolektivnega programa, ki suvereno deluje na širokem prostoru družbenih praks od visoke umetnosti do rituala vsakdana. Zaradi politične izoliranosti države in gospodarsko uničene družbe ostajata Evropa in svet večini mladih pesnic in pesnikov kot tudi večini mladih v Srbiji na splošno nedostopna tako turistično kot tudi glede raznih oblik mednarodnih študentskih izmenjav in mobilnosti mladih, kar je od padca Berlinskega zidu postalo samoumeven del izobraževanja in odraščanja v državah razvitega sveta.

Druga stvar, ključnega pomena za kontekst, v katerem ustvarjajo mladi pesniki in pesnice v Srbiji v zadnjih dveh desetletjih, je računalniška revolucija, ki je nastopila na prehodu iz 20. v 21. stoletje. Široka dostopnost osebnih računalnikov in predvsem razširjenost interneta sta temeljito spremenili komunikacijsko paradigmo, na kateri temelji sodobni svet, s pa tem tudi predpogoje nastajanja, distribucije in recepcije umetniškega ustvarjanja. Mlada pesniška generacija je prvi rod *digitalnih domorodcev* v srbski poeziji, to je prva generacija, ki je ne sestavljajo *digitalni priseljenci*. Drugače povedano, kot je dejala kritičarka Biljana Andonovska, to je »prva v pravem pomenu *postgutenbergovska* generacija srbske literature«. Digitalna tehnologija, internet in globalizacijski trendi na splošno ne samo da so tej generaciji mladih ljudi v precejšnji meri, četudi posredno, približali direktno nedostopni svet, temveč so tudi poglavitno spremenili načela nastajanja in objavljanja njihove poezije kot tudi njene *notranje*, poetične značilnosti.

Računalniški svet in virtualno *mrežno povezan* vsakdan postajata tudi na tematski ravni razločevalni značilnosti te generacije. To je predvsem značilno za poezijo, ki jo pišejo Petar Matović, Siniša Tucić, Vladimir Stojnić, Andrija B. Ivanović, Ljiljana Jovanović, Maja Solar, Dragoslava Barzut, Uroš Pajić, Dunja Janković. V pesmi *Kanibal ante portas* Siniše Tucića je ikonični jezik digitalne dobe prikazan kot sklenitev civilizacijskega kroga in vrnitev k predstavnim praksam prazgodovine: sodobni svet je postal velika *cyber jama*.

SRBSKA LITERARNA SCENA JE MAJHNA IN PREGLEDNA, ŠE ZLASTI PESNIŠKA SCENA, KAR IMA ŠTEVILNE NEGATIVNE POSLEDICE, VENDAR JE TO ZA POTREBE NJENEGA PANORAMSKEGA PREGLEDA IN ORISA POGLAVITNIH ZNAČILNOSTI OLAJŠEVALNA OKOLIŠČINA. KAR ZADEVA VODILNE ZALOŽBE IN IZDAJE, SE SODOBNA POEZIJA V SRBIJI, NASPROTNO OD DEMOGRAFSKIH TRENDOV, ŽE DOLGO IN VZTRAJNO

Goran Lazičić (Novi Sad, 1983). Doktorski študent na Inštitutu za slavistiko Univerze v Gradcu. Diplomiral iz srbske z občo književnostjo na Filološki fakulteti v Beogradu. Magistrski študij primerjalne književnosti zaključil na Univerzi na Dunaju. Delal je kot asistent na Inštitutu za slavistiko Univerze v Gradcu. Je zunanji predavatelj na Inštitutu za slavistiko Univerze v Celovcu. Bil je urednik knjižnega programa *Doma kulture Studentski grad* v Beogradu in član uredništva časopisa za književnost *Ulaznica* (Zrenjanin). Književno kritiko objavljaj v dnevnih časopisih *Danas*, *Blic* in *Politika*. Uredil je antologijo *RESTART: Panorama nove poezije u Srbiji* (2014).

Prevod: Natalija Milovanović

*Tekst je skrajšana in dodelana različica Predgovora iz knjige *Restart: Panorama nove poezije u Srbiji*, ur. Goran Lazičić, Dom kulture Studentski grad, Beograd 2014.

UNLIMITED FREE DOWNLOAD

Poetični pluralizem poezije, ki jo pišejo mladi avtorji in avtorice v Srbiji v zadnjih dvajsetih letih, bi se lahko omejil na dve paradigmi, od katerih bi prva bila *referencialno* zasnovano pesništvo, druga pa *avtoreferencialna* ali *jezikovna poezija*. Ti dve liniji – se razume – lahko vzpostavimo le pogojno in ju je treba predhodno razumeti kot poetične tendence, ki neredko in pri istih avtorjih variirajo od zbirke do zbirke in celo od pesmi do pesmi: to praviloma niso programske izbrane in eksplicitno potencirane poetične težnje. Omenjeni pluralizem lahko z ene strani vidimo kot okoliščino, ki je primerna duhu časa v smislu dejanske postmoderne simultanosti in sinhronega obstoja različnih predstavitev strategij ter celotne kulturne dediščine civilizacije. Slogovni postopki, shranjeni na zalogi pesniške tradicije, ki se kadarkoli, neomejeno in brezplačno lahko *downloadajo* in uporabijo za potrebe nove produkcije, so v novi aktualizaciji ne le nezdgovinski in zreducirani na isto časovni raven, temveč se tudi nekdanje vrednostne hierarhije med njimi razkrajajo in opuščajo. Po drugi strani je poetični pluralizem indirektna posledica izgube družbenega značaja in skorajda neobstoječega simboličnega in ekonomskega kapitala, ki je v *igri* znotraj pesniške scene v (post) tranzicijski Srbiji. Zato se vsak poskus razločevanja in sistematizacije glavnih poetičnih smeri znotraj sodobne mlade poezije na koncu izkaže za preširok in premalo definiran ter se omeji na popisovanje skoraj vseh obstoječih relevantnih paradig pisanja poezije na splošno.

V prvi izmed omenjenih, *referencialni* paradigmi, je jezik razumljen kot *medij*, kot v osnovi neproblematičen posrednik, *prek* katerega in *skozi* katerega se sklicuje na različne ravni pojavnosti ali na različne oblike mentalnih vsebin, od neposrednih čutnih in čustvenih izkušenj do sklicevanja na literarno in kulturno tradicijo. Takšna poezija – zavedno ali ne – temelji na razumevanju jezika kot zanesljivega in *prozornega* komunikacijskega posrednika, medtem ko je beseda označevalec, za katerega je samoumeven *objektiven* obstoj označenega, na katerega se nanaša. Takšen tip poezije temelji na t. i. ideologiji lirske pesmi: stabilen lirski subjekt je oblikovan kot glas moškega ali ženskega Jaza, ki bralcu sporoča svoje izkušnje, razmišljanja, čustva in se pri tem skoraj brez izjeme drži osnovnih skladenskih in pravopisnih norm. Ta paradigma zajema dve poetični liniji, ki ju kritika v zadnjem času ločuje na *diskurzivno* in *narativno poezijo*.

Diskurzivna poezija v osnovi pripada simbolistični paradigmi: označenega ne poimenuje *direktno*, temveč se njegov obstoj na različne načine sugerira ali evocira. Takšno pesništvo je osredotočeno na izgradnjo pesniške podobe, medtem ko jezik, čeprav se praviloma načelno drži ustaljenih konvencij, vendarle namenoma odstopa od vsakodnevnih govornih oblik in teži k pesniški izumetničenosti, pogosto tudi k namerni hermetičnosti. V središču avtorskega zanimanja je besedilo, *oblika* pesmi, ne pa njen *pomen*; velja, da je bistvo pesniške obrti v formalno-jezikovnem izpopolnjevanju verzov.

Po drugi strani v narativni poeziji poudarek ni na oblikovanju pesniške podobe, temveč predvsem na *pripovedovanju zgodbe*, na prenašanju nekakšnega *sporočila*. Verz je najpogosteje oblikovan kot jasna in komunikativno pregledna poved, jezik je blizu vsakodnevnomu govoru in različnim pogovornim žargonom. Pesmi te vrste so običajno kratke zgodbe, grafično prelomljene v obliko verzov. Temu ustrezno se v analizi takšne poezije uporablja naratološki pristop: lirski subjekt se na primer označuje kot *narator* v pesmi. Če je za diskurzivno poezijo primarno, *kako* je pesem napisana, je za narativno ključno, *o čem* pesem govori, *kaj* je njeno sporočilo. Pesniški Jaz je v narativni poeziji zgrajen tako, da ustvarja učinek avtentičnega in neposrednega avtorjevega / avtoričinega nagovarjanja bralca / bralke; praviloma je govora o osebnih življenjskih izkušnjah, za katere se predpostavlja, da so bralcu / bralki razumljive in blizu, ali drugače povedano, računa se na učinek intelektualne, čustvene, kulturološke ali politično-ideološke identifikacije pri bralnem razumevanju besedila.

Tematsko lahko referencialno paradigmo razdelimo veristični, intimistični oziroma izpovedno-refleksivni tip na eni in na *učeno*, intertekstualno usmerjeno, kulturno-citatno poezijo na drugi strani. Čeprav ne brez izjem in prehodnih, mešanih oblik, se prvi tip načeloma prekriva z narativnim, drugi pa z diskurzivnim pesništvom.

Drugi pol v tej splošni, paradigmatični tipologiji mlajše srbske poezije bi bila *avtoreferencialna, jezikovna*, ali kot jo nekateri kritiki imenujejo, *metajezikovna poezija*. Za to vrsto pesništva – če citiram kritičarko Jeleno Milinković – »je resničnost pesmi resničnost jezika, pesem je posnemanje jezika«. Jezikovna poezija izhaja iz poststrukturalističnih teoretskih konceptov – predvsem iz postavke, da jezik ni in ne more biti neproblematičen, *prozoren* medij – pa tudi iz družbenoaktivističnih emancipacijskih gibanj, kot so feminizem, postkolonializem, LGBT aktivizem. Avtorji in avtorice te smeri poleg tehnike kolaža in montaže v poezijo vključujejo tudi različne strategije vizualnih umetnosti in konceptualnega performansa. Temu poetičnem toku pripadajo pesnice Ažinove šole in nekaj pomembnih moških avtorjev nove generacije. Ideološko-poetična težnja Ažinove šole v kontekstu srbske družbe devetdesetih ni bilo eskapistično zapiranje v *slonokoščeni stolp jezika*, temveč feministično navdahnjen vzgib za preizpraševanje in preureditvijo vodilnega literarnega kanona in celotne patriarhalne družbene ureditve. Treba se je zavedati, da je bilo v devetdesetih feministično gibanje v Srbiji tako v institucionalnem kot v politično-ideološkem smislu tesno povezano z antinacionalističnim in antivojnim aktivizmom.

Za jezikovno poezijo mlajše generacije je emblematičen avtoironično oblikovan podnaslov zbirke *Makulalalalatura* Maje Solar, ki se glasi: »umazani netaletirani tekstualni terorizem«. V poeziji, ki ni primarno in eksplicitno usmerjena v (meta)jezikovno dekonstrukcijo uradnih kulturnih narativov in ideoloških paradig, temveč je predvsem zasnovana na telesno-fiziološkem dojetanju in refleksiji sveta, izpeljani v bolj ali manj konvencionalni jezikovni formi (npr. Tamara Šukić), je moč zaslediti eno od točk presečišča dveh orisanih poetičnih paradig: jezikovna performativnost in (feministična) subverzija se tukaj zlijeta z izpovedno-lirsko diskurzivno poezijo.

PREČKANJE SLAVNE POTI

Med starejšimi pesniki in pesnicami nove generacije je več takšnih, katerih poezija izraža družbeni upor in bolj ali manj neposreden politično-ideološki angažma. Večina teh pesmi in zbirk je nastajala ob koncu devetdesetih in v prvih letih novega tisočletja.

Z vsemi grozotami, ki jih je to obdobje prineslo s seboj v Srbijo, je v primerjavi z leti, ki so sledila, imelo vsaj manihejski jasno in zatorej za vsakdanje življenje znosnejšo, za politični angažma pa olajševalno delitev na *dobre* in *slabe*, na *nas* in *njih*.

Avtorji tovrstnega pesništva so Dejan Čančarević, Tomislav Marković, Miloš Živanović, Dragana Mladenović in Siniša Tucić. Čančarevićeva poezija ima slamsko skladnjo in jo avtor najpogosteje javno izvaja kot del glasbenega in video performansa. To je poezija avtentičnega upora proti družbenemu zlomu devetdesetih in javna kritika institucij, ki so ta zlom povzročile in podpirale (vzdrževale), zlasti vojske, policije, cerkve. Čančarevićeva kratka pesem *Rodoljubiva* (Rodoljubna) bi lahko bila neke vrste geslo za to linijo mlajše srbske poezije: »*Kakav smo / Samo / Slavni put / Prešli / Od / Plave / Do / Masovne / Grobnice.*« (»*kakšno / slavno pot / smo / prečkali / od / plave / do / masovne / grobnice.*«). Pesniški angažma Dragane Mladenović je usmerjen tako na vsebino družbene sodobnosti in nedavne zgodovine kot tudi na jezik, ki je takšno stanje v družbi omogočil in ga vzdrževal. Znotraj te skupine Dragana Mladenović in Siniša Tucić pišeta slogovno

bolj strnjeno, v eliptičnem verzu, najpogosteje z reducirano skladnjo in okrnjeno naracijo. Siniša Tucić se poleg družbenopolitične stvarnosti ukvarja še s položajem literature v tem kontekstu: preizprašuje zasluge srbskih piscev in literarnih kritikov za konstrukcijo nacionalističnih kulturnih narativov, obenem pa tematizira tudi družbeni status literature v socialističnem obdobju.

Satirični pesnik in aforist Tomislav Marković se v zbirkah *Vreme smrti i rasonode* (Čas smrti in razvedrila) ter *Čovek zeva posle rata* (Človek zeha po vojni) posmehuje politikom, ki so v devetdesetih družbo popeljali v vojno, hkrati pa tudi literatom ki so vojno podpirali in jo do danes upravičujejo. Marković parodira znane pesmi iz kanona srbske literature kot tudi *največje uspešnice* trenutnih pesniških *nacionalnih veličin* in na ta način dekonstruira ideološke in kulturne narative, ki so družbo senzibilizirali za vojno, ustvarili nasprotnike in podpihovali sovraštvo med narodi. Z uporabo hiperbole kot glavnega stilnega postopka Marković zasmehuje nacionalno razumljeno kolektivno identiteto ter smeši patriarhalnost in seksizem srbske kulture. Poezija Miloša Živanovića je napisana v dolgem, pripovednem verzu in je bogata z referencami iz pop kulture. Njegova pesem *U srcu* (V srcu) je ena izmed najbolj prepoznavnih pesmi generacije. Živanović se ostro zoperstavlja pozabi in preračunanemu izpodirvanju mučnih, še vedno nerazrešenih vprašanj iz nedavne srbske zgodovine, predvsem vprašanja odgovornosti za nastanek ksenofobije, vojne evforije in vojnih zločinov.

Živanovićeva poezija stoji na prehodu med omenjeno skupino in poezijo, ki jo pišeta Željko Mitić in Andrija B. Ivanović, pesnika, katerih poetična in kulturna rahločutnost v prvi vrsti temelji na rock and roll kulturi in ameriški beatniški poeziji. Mitić in Ivanović pišeta narativno poezijo, potopljeno v angloameriško pop kulturo druge polovice dvajsetega stoletja, vendar pri tem ne pozabljata na družbeno realnost Srbije zadnjih dveh desetletij. To je pesništvo tesnobnega, dezorientiranega (moškega) subjekta znotraj scenografije, ki jo omejuje socialni kolaps na lokalni in smrt rock and rolla na globalni ravni (Željko Mitić: »*a onda je jedini pravi čovek / odlučio da prekine agoniju / Kobejn / je pucao sebi u glavu / i presudio toj staroj mrcini / nekad znanoj kao rokenrol*« (»*in potem se je edini pravi človek / odločil končati agonijo / Cobain / si je streljal v glavo / in dokončal to staro mrcino / nekoč znano kot rock and roll*«)). Med najmlajšimi avtorji te linije je tudi Bojan Marjanović, ki je v zadnjih dveh letih objavil zbirke *Politika, Pornografija, Poezija* ter *Između dva rata* (Med vojnama).

Družbena stvarnost sodobne Srbije je tematizirana v poeziji Petra Matovića v ciklih *Izlazak, periferija* (Izhod, periferija) iz zbirke *Koferi Džima Džarmuša* (Kovčki Jima Jarmuscha) ter *Putovati u Utreht* (Potovati v Utrecht) iz zbirke *Odakle dolaze dabrovi* (Od kod prihajajo bobri), nato v zbirki *Stereorama* Bojana Savića Ostojića, v nekaterih pesmih Danila Lučića in Ivane Maksić kot tudi v eni izmed najboljših pesmi Uroša Pajića, *Peti oktobar* (Peti oktober, mitski dan političnega **padca** Slobodana Miloševića). Odmevi jugoslovanske državljanske vojne se – kot avtobiografsko zasnovani prebliski iz otroštva – pojavljajo v pesmih Vladimirja Tabaševića v njegovi zbirki *Kundak* ()Puškino kopito). Nekaj pesmi iz zbirke *Lampeduza* (Lampedusa) Dragana Radovančevića je v skladu z naslovom knjige posvečenih trenutnim političnim in etničnim vprašanjem, predvsem migrantski krizi v Evropi. V isti knjigi je tudi pesem *Ispovest kapetana Lubica* (Izpoved kapetana Lubitza), pilota *Lufthanse*, ki je v blaznem samomorilskem podvigu umoril tudi vse potnike letala, ki ga je upravljala. Eden izmed najmlajših avtorjev na sceni Ognjen Obradović v eni svoji pesmi tematizira javno usmrnitev novinarja Jamesa Foleyja, talca t. i. Islamske države. Brutalno nasilje in represija sta postala sestavni del medijske komunikacije in legitimen način političnega boja, kar je pomembna tema sodobne poezije.

OSEBA A: JAZ SEM ORFEJ, OSEBA B: JAZ SEM ORFEJ, OSEBA C: JAZ SEM...

Osnovna poetična načela poezije, ki jo pišejo Alen Bešić, Enes Halilović, Jasmina Topić, Nikola Živanović, Slađan Milošević, Radomir D. Mitrić, se lahko uvrsti v poznomodernistično paradigmo izpovedno-refleksivne poezije. Poezija naštetih avtorjev odlikuje resen ton in nekoliko vzvišena, melanholično-elegična intoniranost verzov, modernistično zaupanje v poezijo, njeno edinstvenost in pomen, z drugimi besedami v bistvenost, univerzalnost in nadindividualno vrednost pesniške umetnosti. Uprizorjeno izpoved osebnih izkušenj posredujejo različni kulturni narativi in vzorci iz literarne, umetniške in mitološke dediščine civilizacije. Pesmi so praviloma napisane v konvencionalnih pesniških oblikah s tradicionalnimi stilnimi sredstvi, mestoma tudi v vezanem, rimanem verzu. Ta linija srbske mlajše poezije je dvojni poetični hibrid: v njej se križata izpovedna in eruditivna poezija na tematsko-motivni ravni ter narativno in diskurzivno pesništvo na postopkovni ravni. Pri vztrajanju na intertekstualnosti in citatnosti avtorji in avtorice te smeri občasno zapadajo v izumetničenost in nekreativni avtomatizem. Po drugi strani imajo njihove najbolj uspešne pesmi razsvetljensko kvaliteto: upodabljajo nepričakovana doživetja stvarnosti in prinašajo nenavadne vpoglede v navidez vedno enak in nespremenljiv vsakdan, pri čemer pogosto istočasno posegajo v polje literarne in kulturne dediščine, na katero se sklicujejo ali jo upoštevajo. Takšne pesmi so avtentično ponovno osmišljanje tistega, kar sicer zlahka razumemo kot »vsakodnevni nič« in nastajajo kot »prelomljena krožnica teh milimetrskih tavanj od / sobe do plaže, od pisma do telesa, od sebe do sebe« (*»izlomljena krožnica tih milimetrskih lutanja, od / sobe do plaže, od pisma do tijela, od sebe do sebe.«* – A. Bešić). Z drugimi besedami, ta poetična tendenca ne stremi k abstraktnosti in metafizičnem karakterju sveta pesmi, ki je prevladoval v poeziji transsimbolistov iz devetdesetih, kar je v končnem učinku mejilo na mysticizem in ezoteriko. V tej poeziji ni zavestne odmaknjenosti in namernega ignoriranja zunanje-ga sveta, tj. fenomenološke reduciranosti predmetne ravni pesmi, medtem ko je njena metafizičnost prvenstveno usmerjena k metapoetskemu in avtopoetskemu vidiku pesništva, ki je od pesnika do pesnika in od pesmi do pesmi bolj ali manj eksplicitno izražen.

Isti poetični hemisferi mlajše poezije v Srbiji pripadajo še Petar Matović, Goran Korunović, Jelica Kiso, Dragan Radovančević, Marija Rakić Šaranac, Nika Dušanov, Marko Stojkić. Medtem ko se za prej opisano linijo še vedno lahko uporablja tradicionalni termin *lirika*, ta zadnji niz avtoric in avtorjev piše še bolj eksplicitno avtorefleksivno usmerjeno poezijo z izrazitim samozavedanjem s poudarkom na (avto)ironiji in problematizaciji lastnih poetičnih stališč, kar bi se lahko v tem smislu označilo kot *postlirsko* pesništvo. Njihovi verzi niso zasnovani na simbolističnem idealu *besed brez senc*: jezik njihove poezije je jezik časa in družbe, v kateri živijo, jezik, čigar besede so vselej že *osenčene* in *scefrane* od različnih kontekstov, v katerih se vsakodnevno uporabljajo. Če je za pesnike neosimboliste iz petdesetih in šestdesetih, o čemer je pisal Tihomir Brajović, namesto simbolističnega jezika idej v središče kreativnega interesa stopila ideja jezika, bi se lahko za novejšo poezijo v Srbiji sprva lahko reklo, da je osredotočena na *ideologijo jezika*, tj. na strukturo, ozadje in mehanizme družbenega izraza jezika. Po drugi strani se modernistične sledi v okviru te poetične tendence odražajo v prevladi diskurzivnosti nad narativnostjo, v prevladi pesniške podobe nad zgodbo, nato v formalnih značilnostih te poezije (četudi je verz izključno prost, gre najpogosteje za kratke kitične pesmi) kot tudi v bolj ali manj strogem upoštevanju skladenjskih in pravopisnih norm. Predmetni sloj pesmi je praviloma *veristično* zasnovan, pesniška evokativnost pa se večinoma razvija iz jasno prepoznavnega avtobiografskega podteksta. Bistvena značilnost te pesniške linije leži v učinkovitem prepletu ironije in čustvenosti, v istočasni depatetizaciji postopka po eni in potenciranju čutnosti in imaginativnosti pesniške podobe po drugi strani. Znotraj generacije prav avtorji in avtorice te smeri izražajo največje odklone znotraj poetskega sveta, ki ga gradijo tako v čutni kot v intelektualni

MEŠANJE DISKURZA TEORIJE IN DISKURZA POEZIJE NI RAZUMLJENO KOT ARBITRARNA AVTORSKA ODLOČITEV, TEMVEČ KOT POSLEDICA VPOGLEDA V TO, DA TEORIJA IN POEZIJA V NAŠI DOBI NISTA ZGOLJ LOČENI DISKURZIVNI ENOTI, TEMVEČ STA CELO NELOČLJIVI.

domeni pesništva. Njihove pesmi zaznamuje *lirska narativnost* in *lirska esejskost*. Tej smeri med najmlajšimi avtorji pripadajo tudi Ilhan Pačariz, Željko Tešić, Uroš Pajić, Filip B. Vukotić in Ognjen Obradović.

Če povzamemo, prva orisana linija, katere dosedanji najbolj vidni predstavniki so Bešić, Halilović, Nikola Živanović in Jasmina Topić, temelji na kulturni metaforizaciji ter alegorizaciji osebne eksistencialne izkušnje (svet je prelomljen skozi pesniški Jaz), medtem ko drugo smer znotraj (pozn)modernistično utemeljene mlajše poezije v Srbiji, ki jo zaenkrat vodijo Matović, Radovančević in Korunović, odločno označuje pesniška esejizacija prelomnih družbenih in ideoloških tematik (pesniški Jaz se projicira v svet). V poeziji prve smeri je dominanten *resen*, melanholičen ton in bolj ali manj statičen, pasiven odnos subjekta do sveta pesmi, medtem ko je za drugo skupino ključna ironična artikulacija in izmenično približevanje ter oddaljevanje subjekta od sveta pesmi. Prvi so moderni orfeji, ki se tega popolnoma zavedajo, drugi pa si obraz zakrivajo z masko Orfeja, nato pa to vlogo vestno in posvečeno igrajo.

Dominantne značilnosti poezije Sergeja Stankovića, Bojana Samsona, Patrika Kovalskega, Dejana Matića ter Mladena Šljivovića so ironična obdelava ustaljenih medijskih diskurzov in različnih vidikov literarne in kulturne tradicije, parodija žanrov in *mitologije* pop kulture, predvsem pa pesniški humor in ludizem. Naštetim avtorjem je podoben tudi Ognjen Petrović, ki piše v narativno bolj razpotegnjenih, skladenjsko razširjenih verzih. Poezijo Marije Cvetković lahko zavoljo *hipertrofije* in večplastnosti ironije prav tako uvrstimo v to skupino, čeprav za razliko od Ognjena Petrovića Petrovića piše kratke pesmi z izrazito eliptičnimi verzi; vendar je tudi sicer je dosedanja poezija Marije Cvetković zaradi nepredvidljivih asociacij, domiselnih pesniških podob in jezikovne originalnosti posebnost med generacijo. Tudi poezijo Dragoslave Barzut je treba všteti v to pesniško skupino, s tem da je pesnica in LGBT aktivistka iz Novega Sada eden redkih glasov, ki v sodobno srbsko literaturo neposredno vključuje homoerotično / lezbično tematiko in je glede na to ne le dragocen pojav na javni sceni, temveč sta tudi avtorska etika in družbeni značaj njene poezije ter kratke proze v tej generaciji edinstvena.

Za to smer mlajše poezije lahko kot prisposoda obveljajo verzi, ki odprejo pesem *Nešto je u igri* (Nekaj je v igri) Patrika Kovalskega: *»Kakva paradigma/ kakav daun.«* (*»Kakšna paradigma / kakšen down.«*). Glavne značilnosti te poezije so kritično-satirični pogled na družbeno realnost, groteska in absurd kot temeljni načeli pri gradnji pesniškega sveta, aforističnost verza, nagnjenost k humorju in skoraj neizogibno (anti)bistvo na koncu pesmi, katerega učinek je analogen mehanizmu šale. Po *klasičnih* parametrih bi takšno poezijo lahko opisali kot *depatetizirajočo*, a je po drugi strani spričo poudarjeno izvedene (avto)ironije – kar je tu treba razumeti vrednosto nevtralnno – *patetična*. Avtorji in avtorice te smeri pesem začnejo v kostumu Orfeja, do pa konca to masko – *pred* bralci in *za* bralce – večkrat *teatralno* snamejo in si jo ponovno poveznejo čez obraz.

POETIČNI PLURALIZEM POEZIJE, KI JO PIŠEJO MLADI AVTORJI IN AVTORICE V SRBIJI V ZADNJIH DVAJSETIH LETIH, BI SE LAHKO OMEJIL NA DVE PARADIGMI, OD KATERIH BI PRVA BILA REFERENCIALNO ZASNOVANO PESNIŠTVO, DRUGA PA AVTOREFERENCIALNA ALI JEZIKOVNA POEZIJA.

FIGHT BACK!

Verzi Danice Pavlović: »Ti, moja muza / čeličnih grudi, / sa nežnim perajama, / bodljikavom bradom / i staklenim očima« (»Ti, moja muza / jeklenih prsi, / z nežnimi plavutmi, / bodečo brado / in staklenimi očmi«) bi lahko služili kot združevalni credo avtoric, ki so se intelektualno in pesniško oblikovale v krogu Ažinove šole. Gre za pesništvo, ki s samozavedanjem poskuša, kot piše Ana Seferović, preizpraševati in programsko prevrednotiti »i oca / i sina / i najrazličitiše duhove« (»in očeta / in sina / in najrazličnejše duhove«) dane pesniške tradicije. Ključne pesmi tega kroga so *Telo je politika* Natalije Marković, *Žena za pojesti* (Ženska za pojesti) Ljiljane Jovanović in *Cenzurirano telo* (Cenzurirano telo) Maje Solar. Čeprav zadnja leta ne objavlja več poezije, je Maja Solar, edina pesnica tega kroga, ki ne izhaja direktno iz Ažina, avtorica verzov, ki spadajo med najbolj prepoznavne v dosedanji biografiji mlajše generacije: »*mogu ili BITI ili IMATI FALUS*« (»lahko ali SEM ali IMAM FALUS«) ali »*sa vrištečim predrasudama / transseksualizira se transcivilizacija /*



malo je maznih brezinih glasova« (»s kričečimi pred-sodki / se transseksualizira transcivilizacija / malo je milih brezinih glasov.«) Iz tega kroga avtoric je prepoznavna tudi poezija Tamare Šukić, ki jo zaznamujejo jezikovno pretanjeno in čustveno subtilno potenciranje telesnosti in ženske seksualnosti; v skladu s stališči iz klasičnega kanona feminizma je svet v verzih Tamare Šukić neposredno zaznavan z (ženskim) telesom: to je poezija, v kateri je senzualno vase popolnoma vsrkalo reflektivno in ki je osvobodjena površinske intertekstualnosti ter konkretnih kulturnih referenc.

Kot je Dubravka Đurić v več besedilih podrobno opisala in razložila, je poezija avtoric, ki izhajajo iz Ažinove šole, radikalna, eksperimentalna pesniška praksa, ki jo označuje *neprozoren*, nerefereencialno strukturiran jezik, ustvarjalno izrabljanje hibridnih, nenarativnih umetniških oblik pa tudi odkrivanje novih pesniških žanrov ter modelov izrekanja. Namesto pojma *pesniškega besedila* se pojavi pojem *besedilne prakse*; lirski subjekt ni *konsistenten* in *koherenten*, temveč *hibriden* in *nomadski*. Ta poezija je združitev lirskega in radikalnega, pesniškega in proznega, ver-

balnega in vizualnega, zaradi tega pa je tudi označena s terminom *postjezikovna* poezija. Mešanje diskurza teorije in diskurza poezije ni razumljeno kot arbitrarna avtorska odločitev, temveč kot posledica vpogleda v to, da teorija in poezija v naši dobi nista zgolj ločeni diskurzivni enoti, temveč sta celo neločljivi. Zato te avtorice vztrajajo na hipertekstualnosti (in posnemanju hipertekstualnosti), multidiskurzivnosti, heteronomnosti svojih besedil. »*Ova praksa jeste i nije poezija, jeste i nije proza, jeste i nije teorija. Ona je politička, feministička, intelektualna, zastrašujoča, izazovna, transgresivna.*« (»Ta praksa je in ni poezija, je in ni proza, je in ni teorija. Ona je politična, feministična, intelektualna, zastrašujoča, izzivajoča, transgresivna,«) piše Dubravka Đurić. Pomembna značilnost poezije, ki so jo pisale avtorice v krogu Ažina, je tudi v imperativu intelektualnega, avtorefleksivnega odnosa do lastnega ustvarjanja: ne samo da so pogosto objavljale avtopoetična besedila, temveč so jim pripisovale enako vrednost kot *primarni* pesniški produkciji. Vzporedno s preizpraševanjem jezika kot sistema in *instrumenta* za označevanje, se izpostavlja materialnost jezikovnih znakov in predmetnost lista papirja / knjige kot stvarnih *nosilcev* teh znakov; zato so v poeziji Ažinavih avtoric pogosti grafični eksperimenti in tipografska odstopanja od konvencionalnega, *normalnega* preloma besedila, od pravopisnih in skladenjskih norm. Intermedialnost v opusu teh pesnic pomeni tudi to, da se poezija *konzumira* kot izvajalski žanr: pesniško besedilo je predloga za javno branje in performans. Ažinove avtorice so od postmodernizma prevzele strateško uravnavanje in križanje narativov, prevzetih tako iz visoke kot iz *nizke* kulture, pa tudi besedilno izrabljanje predstavnih strategij masovnih medijev, internetne kulture, tehnestetike. Feministični angažma se izraža skozi demistifikacijo kulturno proizvedenih spolnih vlog in dekonstrukcijo stereotipnih modelov ženskosti. Kot je to označila Natalija Marković, Ažinove pesnice direktno izražajo »svojo žensko nesramnost«, spodbijajo obstoječe družbene hierarhije in zavračajo veljavne kulturne avtoritete; njihovo poezijo lahko kontekstualiziramo kot hibridno umetniško prakso, ki je izraz »postfeministične, postsocialistične divje ženskosti«. Dubravka Đurić za ključne vplive in poetično-ideološke predhodnike Ažinavih pesnic označi ameriško jezikovno poezijo in francosko *žensko pisavo*, zgodovinske avantgarde (ruski kubofuturizem, italijanski futurizem, zenitizem) ter jugoslovansko neo- in postavantgardno umetnost iz šestdesetih in sedemdesetih (semantični konkretizem, vizualna poezija).

Jasno je, da ne pišejo vse avtorice, ki so bile povezane z Ažinovo šolo, identične poezije. Navedene značilnosti veljajo za pesniško os, okrog katere se poezija teh pesnic oblikuje in kroži; orbite kroženja pri tem niso nespremenljive in konstantne: zamišljeni poetično-ideološki osi kot gravitacijskem jedru se avtorice v posameznih pesmih ali določenih ustvarjalnih fazah izmenično približujejo ali se od nje oddaljujejo. Na splošno bi lahko sklepali, da pozicijo bližje *jedru* zavzema dosedanja poezija Natalije Marković, Ljiljane Jovanović in Maje Solar, medtem ko se v nekoliko bolj oddaljenih *orbitah* nahajajo Danica Pavlović, Ana Seferović in – še bolj oddaljeno – Tamara Šukić; pri tem je splošna težnja, da *privlačna moč* središča sčasoma vidno slabi pri vseh naštetih pesnicah.

UJETI DROBCE JEZIKA

Posebno linijo ali *drugo hemisfero* znotraj mlajše pesniške generacije v Srbiji sestavljajo pesnice in pesniki, pri katerih v pisanju dominira osredotočenost na jezik in jezikovni eksperiment: jezik medijev postane tema in edina *resnična* vsebina poezije, ukinjena je objektivno ugotovljiva referenčnost pesniškega besedila, ki ima včasih obliko navidez samovoljno sestavljenega skupka označevalcev brez označenega. Včasih je ta postopek poimenovan *desemantizacija jezika*, toda zdi se, da je vendarle bolj natančna oznaka *metajezičnost* (zagovarjanje *druge strani* jezika kot

medija). Navidez paradoksalno se pesniška besedila, za katere bi se sprva reklo da so zasnovana na tehniki arbitrarnega, naključnega beleženja prostega toka asociacij, tj. na postopku (kvazi)avtomatskega pisanja, v resnici razkrivajo kot poezija mehanične, *knjigovodske* natančne katalogizacije jezikovnih in znakovnih rizomov, ki se vsakodnevno odražajo v zavesti avtorske instance, kar je samo eden izmed načinov definiranja omenjenega postopka *posnemanja jezika* oziroma poetike *cyber verzma*. V poeziji te vrste prihaja do zavračanja skladenjskih pravil in namernega obhajanja pravopisnih norm; je fragmentarna, fraktalna, *neskladenjsko* zasnovana: verzi so kakor nelinearno strukturiran prazen prostor, v katerega se umeščajo črepinje jezika; poezija postaja – metaforično rečeno – mreža, ustvarjena za lovljenje »drobcev jezika«, kot bi dejal pesnik Vladimir Stojnić.

Ta pesniška linija se zgleduje po angloameriški jezikovni poeziji in je povezana s teoretičnimi koncepti poststrukturalistične filozofske paradigme: v tem smislu se včasih govori o poeziji, zasnovani na teoriji, o poeziji kot (*o*)pevanju teorije pri čemer je problematično, če to razumemo preveč redukcionistično in enosmerno, takšna poezija pa se pretvori v banalizirajoč pesniški *rezultat* pogosto laično interpretirane in poenostavljene *teorije*. Drugače povedano, podobno kot pri nasprotnem polu pesniškega spektra, utelešenega v kulturalno-eruditivni, *aleksandrijski* poeziji, tudi jezikovni pesniki mestoma padajo v neproduktivni manierizem in nekreativno reciklažo trenutnih modnih postopkov. Najuspešnejša poezija te vrste ohranja (ironično) distanco do lastne radikalnosti s tem, da jo nadgrajuje z različnimi vidiki neeksperimentalnih, klasičnih lirskih pesniških strategij oziroma – če lahko tako rečemo – tako, da križa in hibridizira referencialni in avtoreferencialni jezik.

Konceptualna pesnitev *Sistem* Marjana Čakarevića je do sedaj najbolj radikalno izpeljana in najbolj mikavna stvaritev iz tega pesniškega kroga mlajše srbske poezije. Verzi *Sistema* na površinski ravni posnemajo računalniško generirane zapise. V absolutni časovni in prostorski simultanosti *cyber* sveta je proces subjektivizacije vedno že objektivizacija in podrejanje *sistemu*. V novjših zbirkah *Jezik, 7 reči grada* (7 besed mesta) in *Tkiva Čakarević* piše pomensko prozornejše verze z bolj ali manj jasno konstruirano instanco lirskega subjekta tudi z naglašeno evokativnostjo pesmi: bolj opazne so črepinje (avtobiografske) izkušnje, na katerih temelji vsebina pesmi. V ciklu *Riblje puti* (Ribje poti) Bojana Markovića je svet zreduciran na hologramski high-tech globus, na virtualno vseprisotnost in absolutni sedanjik. Jezikovni, *vidni* sloj te poezije nastaja kot negativ celotne jezikovne mase, ki nas vsakodnevno obkroža in preplavlja na internetu in prek drugih digitalnih medijev. Poezija Vladimira Vukomanovića se navezuje na *mistični* tip avantgardizma in teži k rekonstrukciji (hipotetičnega) izvenzgodovinskega, predkulturnega in predjezikovnega sveta, ki temelji na viziji, po kateri je pojavnost sveta, v katerem živimo, podrejena in pogojena z elementarnimi naravnimi silami, v neki vrsti nenehne nadčutne dialektike *tostranskega* in *onstranskega*. V tem smislu bi lahko tega pesnika imeli za nekakšen antipod Marjanu Čakareviću: če je poezija iz *Sistema* postsubjektna in postjezikovna, je Vukomanovićeve predsubjektna in predjezikovna.

Poezijo Uroša Kotlajića, Bojana Vasića in Vladimira Tabaševića – pesnikov, ki so skupaj s Tamaro Šukić in Goranom Korunovićem sestavljali pesniško skupino, zbrano okrog samozaložniške izdaje *Caché* – bi lahko označili kot poezijo *popisovanja* jezikovnih črepinj, zaznavnih in spoznavnih senzacij. Kot bi subjekt v njihovih pesmih *refleksno* zavračal jezik, čim pride v stik z njim, kot bi mu bilo *ob* jeziku neprijetno in si zato prizadeva, da se ga čim prej osvoboditi, da ga zavrzne. To bi drugače povedano lahko imenovali poezija *nelagodja v jeziku*, ki teži k premagovanju tiste vrste bližine z jezikom, ki nujno pripelje do neznosne *postanosti* označevalca, do stalne usmerjenosti enih in istih oznak na ene in iste predmete oziroma na ene in iste misli ali čutne dražljaje. Strožje rečeno, to je poezija

bega od jezika, kjer pesem nastaja, tj. ostane na papirju, kot sled tega bega – zato so pesmi teh avtorjev najpogosteje brez naslova, skladnja je povsem razlomljena ali popolnoma odsotna od norm, pojavljajo se namerne tipografske napake itd. V tem krogu avtorjev je Vasić bolj avtopoetičen, tj. avtopoetološki pesnik, medtem ko je Kotlajić nagnjen k jezikovno rahlem skiciranju konkretnih čutnih dražljajev in čustvenih (pred)stanj. Poetika Kotlajića, Vasića in Tabaševića se zaradi fluidnosti, nestabilnosti in žanrovske transgresije nekoliko prekriva z *žensko literaturo*, hkrati pa jih odbleski eksistencialnih izkušenj in čutnih dražljajev iz zunanjega sveta, ki pogosto *prebadajo* površino njihovih besedil, povezujejo s pesništvom diskurzivnega tipa v okviru referencialne paradigme.

Vladimir Stojnić je pesnik, ki od knjige do knjige radikalno menjava pesniške pozicije in načine pisanja. Njegovih pet do sedaj objavljenih zbirk bi lahko skoraj vsako lahko prišteli k eni izmed različnih poetičnih linij znotraj mlajše srbske poezije, od tiste, navdahnjene z dediščino simbolizma / visokega modernizma, do tiste, osnovane na zapuščini avantgardnega eksperimenta in jezikovne poezije. Prav to priča omenjemu simultanemu obstoju različnih poetičnih pricipov znotraj mlajše pesniške generacije v Srbiji kot njeni morebitno ključni karakteristiki: pesnice in pesniki svobodno manipulirajo z različnimi pesniškimi strategijami in jih v procesu pisanja s samozavedanjem instrumentalizirajo. Bojan Savić Ostojić je v štirih do sedaj objavljenih zbirkah tudi bistveno spreminjal pesniška stališča svoje poezije. V prvih dveh knjigah prevladuje imaginacija, ironična osuplost in izkrivljenost tako ustaljenih jezikovnih form kot tudi vsakdanjih izkušenj. Zbirka *Stereorama* je hibridno besedilo na meji pesniškega romana-eseja, ki ne le da tematizira nedavno in aktualno družbeno stvarnost Srbije, temveč stremi tudi k dekonstrukciji mehanizmov delovanja in izražanja družbene moči na sploh (jezik / znanje kot moč). V zbirki *Jeretički dativ* (Heretični dajalnik) se Savić Ostojić ponovno pokaže kot pesnik z nepredvidljivo in originalno domišljijo, ki prizračuje performativnost, materialnost, predmetnost jezika pa tudi možnosti jezika, da izrazi telesno in posreduje čutno.

MAČKE NA VRATIH RAJA

Mikavna in med kritiki z razlogom cenjena knjiga Sonje Veselinović *Poema preko* (Pesnitev prek) je po formalnih značilnostih poezija v prozi ali, lahko bi rekli, pesniški esej z narativnimi elementi tehnike toka zavesti, uokvirjen z obrisi fiktivnega dialoga z ruskima pisateljicama Marino Cvetajevo in Ljudmilo Ulicko. Tudi v drugi pesniški knjigi z naslovom *Krosfejd* (Crossfade), avtorica ostaja na podobni poti: njena pesniška proza je elegantno oblikovan spoj domišljije, učenosti in jezikovnega eksperimenta, ki z lahkoto odpira mnogoplastna in večpomenska (pre)b(i)ranja. Poezija Biljane Stajić se drži ob strani dominantnih pesniških linij. Zaznamuje jo poskus popolne depatetizacije pesniškega jezika in zaznavno-refleksivne infantilizacije lirskega subjekta; premissljevno *naivno* in *nedolžno* stališče do zaznavanja sveta pesnici omogoča tako drugačen in nepričakovan vpogled v stvarnost kot tudi jezikovno inovativnost. Gorana Smuđa piše verze, k so vezani predvsem na (beograjski) mestni vsakdan ter na vtise s potovanj; to je poezija neposrednih (ženskih) izkušenj, nepretenciozne refleksivnosti in *lirske štimunge* v skladu z duhom časa. Poezija Sonje Jankov nastaja kot kontemplativni pesniški potopis tako skozi stvarne, pa tudi domišljajske in sanjske prostore ali po drugi strani kot pesniški dnevnik strastne potrošnice visoke kulture in moderne umetnosti, ki je namenoma prenasičen z intertekstualnimi reminiscencami in *prebliski*. Jana Rastegorac piše izrazito eliptične verze, v katerih poskuša najti ustrezne jezikovne oblike za čutne dražljaje in eksistencialne slutnje iz mestnega vsakdana; s preiskovanjem meja slogovnega minimalizma pesnica ustvarja učinek polizrečenosti ali nedokončane artikulacije pesniškega sveta, bralcu se vsebina prenese tako, kot da bi jo *jezik le oplazil*. Iz vrst najmlajših avtoric je treba omeniti tudi Anjo Marković, ki je do sedaj objavila dve zbirki. V novi, naslovljeni *Kowloon*, pesnica pelje bralca skozi »mesto strahov«, prenasičeno s paranojami, v katerem vlada »izredno stanje telesa«. Četudi latentno stalno prisotna, ostaja politična raven te distopične parabole v drugem planu. Na površini besedila se telesno, čustveno in intelektualno spajajo v fascinante, nadrealne slike živih barv in intenzivnih senzacij.

Poezija Ivane Maksić je najbližja (meta)jezikovni usmeritvi: v dveh do sedaj objavljenih knjigah – *O, telo tvori me!* in *Izvan komunikacije* (Izven komunikacije) – eksperimentira s tradicionalnimi pesniškimi oblikami, jezikom in grafičnimi konvencijami. V najnovejših pesmih pa se Ivana Maksić *programsko*, znotraj teoretskega obzorja *nove levice*, posveča premišljevanju socialnega vsakdana v (post)tranzicijski Srbiji ter hkrati raziskuje glavne možnosti sodobne poezije, da o teh temah spregovori.

Če govorimo na ravni splošnih tendenc, lahko trdimo, da pesnice, ki so se na sceni pojavile za avtoricami Ažinove šole, pišejo poezijo ženskih izkušenj, ki se – četudi se nedvoumno avtopoetične – vendarle oblikujejo znotraj paradigme *prozirnega jezika* in tako ostajajo izven polja radikalnih pesniških praks, stran od neposrednega feminističnega angažmaja. Najmlajše avtorice na sceni, rojene ob koncu osemdesetih in v začetku devetdesetih let – Ana Marija Grbić, Čarna Popović, Dunja Janković, Milica Milosavljević, Maša Seničić – stremijo k izražanju (osebnih) ženskih izkušenj znotraj lirske-narativne paradigme z duhovitostjo, ironijo, sarkazmom, pesniško igrivostjo in nagnjenostjo k aforistični stilizaciji verza kot osnovnimi ustvarjalnimi načeli. V tej poeziji se stikata in prepletata *aktivni* nagon k detabuizaciji ženske seksualnosti in *pasivno* pričanje o omejenih možnostih ustvarjanja in ženskih frustracijah v patriarhalni družbi, ki pesnice obkroža. Zato bi lahko govorili o vrnitvi najmlajše ženske poezije v Srbiji k tistem razumevanju poezije in tisti poetično-ideološki paradigmi, ki jo je *kanonizirala* Radmila Lazić in katere glavne značilnosti so »okretanje *prema subjektu, uspostavljanje ličnog odnosa prema mitovima prošlosti, mitologemama svakodnevice, prema kulturi, potkulturi, nadstvarnom i onostranom*« (»obračanje proti subjektu, vzpostavljanje osebnega odnosa do mitov preteklosti, mitologem vsakdana, do kulture, subkulture, nadrealnega in onstranskega«). Če je Ažinova šola zaostrela in do skrajnih posledic pripeljala pesniške elemente, prevzete iz poezije svojih predhodnic, potem najmlajše pesnice na neki način poetično nihalo potiskajo v drugo smer in se vračajo k pesniškemu okvirom, ki si jih je ženska poezija v Srbiji izborila v zadnjih treh desetletjih preteklega stoletja.

DO POSLEDNJE DROBTINE

Kje je pozicija nove pesniške generacije v kontekstu srbskega pesništva zadnjih desetletij dvajsetega stoletja?

Tipologizacije, predstavljene v dosedanjih relevantnih pregledih in kritičnih sistematizacijah tega korpusa poezije, se večinoma omejujejo na tri paradigmatske politično-ideološke toke: prvega lahko poimenujemo antimodernistično ali kolektivistično-tradicionalistično pesništvo, drug tok je emancipacijska ali zmerno modernistična smer, tretjega pa sestavljajo različne strategije pesniškega eksperimenta oziroma radikalna inovacijska pesniška smer. Prvi omenjeni tok Dubravka Đurić imenuje *postsocialistična retro nacionalistična poezija*, ki jo označuje bolj ali manj popolna zaprtost v nacionalistične mite, pravoslavno tradicijo in mistično *duhovnost*; znotraj drugega, *zmernomodernističnega* toka v poeziji devetdesetih, ta kritičarka razlikuje dve smeri: *urbano tranzicijsko narativno liriko* in *postmoderno melanholično retro poezijo*; tretji, *radikalnomodernistični* tok je eksperimentalna jezikovna poezija. Na enem kronološkem koncu tega toka stoji vojvodinska neoavantgarda iz šestdesetih in sedemdesetih, na drugem pa Ažinova šola. Radmila Lazić sodobno srbsko poezijo deli na dva pola. Na eni strani je tradicionalistična, antimodernistična poezija, ki se ukvarja z »restavracijo starih pesniških oblik in arhaizacijo jezika« kot tudi z »glorifikacijo nacionalnih idej«. V nasprotju s tem je umeščen modernistični pesniški pol, znotraj katerega ta avtorica razlikuje »tri glavne toke, v katere se bolj ali manj vsi zlivajo: [1] neosimbolistični oziroma transsimbolistični, katerega tradicija je simbolizem, [2] narativna lirika, katere tradicija sta modernizem in postmodernizem, ter [3] poezija t. i. radikalnih pesniških praks, katere tradicija sta avantgarda in neoavantgarda«. Gojko Božović kot dva glavna poetična toka iz sedemdesetih in osemdesetih let izpostavlja *neoavantgardno pesništvo* in poetiko *verzizma*, ki ju od začetka devetdesetih nadomeščata *postmodernistična* in *tradicionalistična* poezija. Četudi ne nasprotuje temu, da tudi v okviru tradicionalistične smeri obstaja pomembna poezija, Božović

DRUGI POMEMBEN DOSEŽEK MLADE GENERACIJE, PO KATEREM SE ZNATNO RAZLIKUJE OD PREDHODNIH RODOV SRBSKE POEZIJE, JE POVEZAN S STATUSOM ŽENSKEGA AVTORSTVA. NEKIM IZMED NAJMLAJŠIH AVTORJEV ALI AVTORIC SE LAHKO TAKŠNA TRDITEV ZDI CELO ODVEČ KOT SAMOUVEVNA IN RAZUMLJIVA STVAR, VENDAR ČE SITUACIJO POGLEDAMO IZ ŠIRŠE KRONOLOŠKE PERSPEKTIVE, POSTANE OČITNO, DA JE GOVORA O POMEMBNI SPREMENBI.

1 Gre za besedno igro z glagolom otelotvoriti.
Dobesedno: *utelesiti, učlovečiti* (op. prev.).

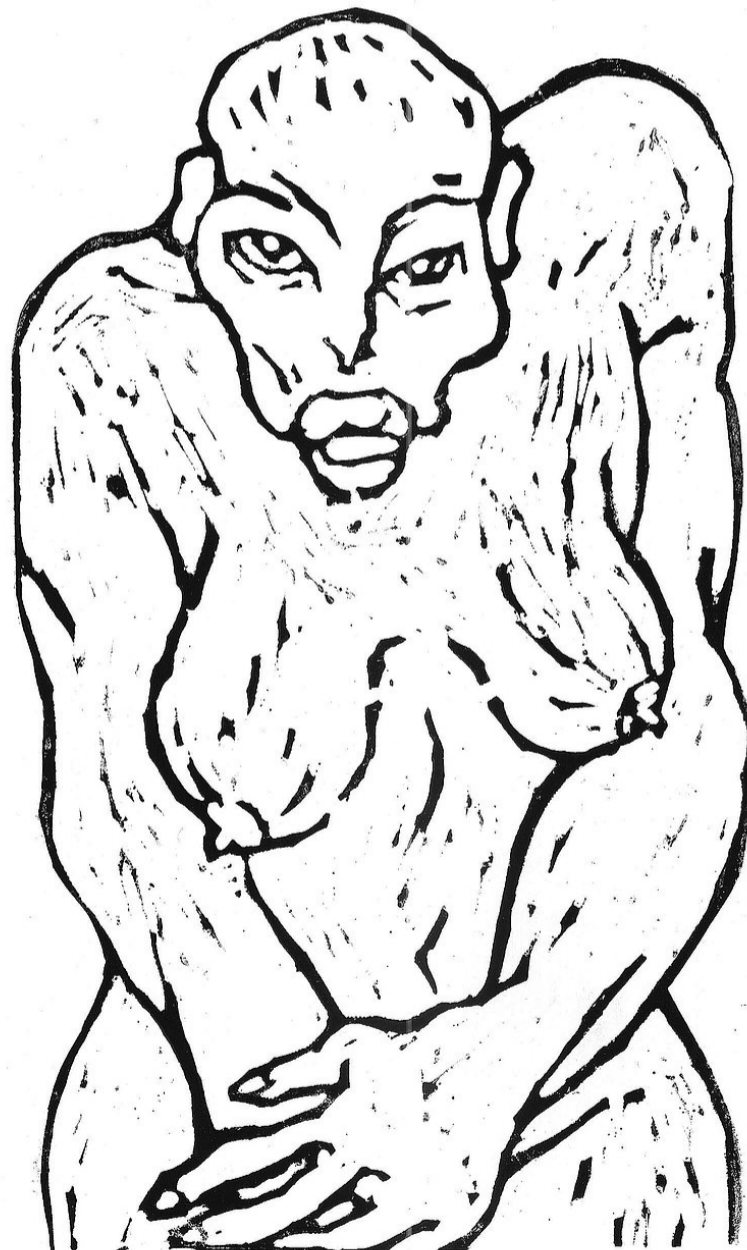
pravi, da je to vendarle najpogosteje »*lirika koja ne uvažava ni trenutak svog objavljivanja, ni ovladano iskustvo poezije, već se regresivno zaustavlja na istrošenim toposima i tehničkim postupcima srpske poezije kraja XIX i početka XX veka*« (»pesništvo, ki ne upošteva niti trenutka svoje objave niti doživeto izkušnjo poezije, temveč se regresivno ustavlja pri zastarelih toposih in tehničnih postopkih srbske poezije s konca 19. in začetka 20. stoletja«).

Tipološko panoramo sodobne srbske poezije Tihomir Brajović gradi na dveh »diametralno postavljenih« poetično-ideoloških tokovih. Prvi je »pesniško oživljanje pretežno kolektivne in nacionalne tradicije« in temelji na strategijah *pesniške rekuperacije*, kar pomeni »ponovno uveljavljanje kolektivnega sestva ali kolektivne identitete«. Nasprotno so avtorji drugega toka usmerjeni v *pesniško inovacijo* predvsem skozi »pesniško problematiziranje neoavantgardizma in (post)modernizma«, ki variira od »imperativa inovacije« in radikalnega eksperimenta do zmernejše inovacije, ki temelji na »pesniško resnem 'obračanju' ali parodijskem pervertiranju« literarnih konvencij. Tretji tok po mnenju tega kritika zavzema centralno pozicijo med dvema orisanimi smerema in deloma temelji na »coni prekrivanja in interference« med njima. Zato je razumljivo, kot pojasni Brajović, da je ta tok znotraj sebe pesniško precej razčlenjen in ideološko bolj heterogen od drugih dveh. To je tok *pesniške emancipacije*, ki predstavlja »poskus tematiziranja in pesniške uskladitve tradicije t. i. visokega modernizma s prihajajočim postmodernizmom v eni osvobajajoči potezi, zasnovani na izrazitem umetniškem samozavedanju pa tudi na utemeljenem upoštevanju univerzalnih civilizacijskih in umetniških konstant«. Ko pa govori o poziciji treh opisanih tendenc do *glavne smeri* znotraj literarnega polja, Brajović pravilno ugotavlja, da gre inovacijski tok vseeno prej razumeti kot ekstremni del ali robno območje emancipacijske smeri oziroma »kot skrajno obliko umetniške emancipacije, kot opuščanje tematske aktualnosti in 'konkurenčnosti'«. Takšen Brajovičev popravek prvotno vzpostavljene tipologizacije je povsem na mestu, kajti četudi bi lahko sodobno srbsko poezijo v nekakšnem idealnem, *brezzračnem* prostoru lahko predstavili po danem *trojnem* modelu – kjer bi emancipacijska smer bila centralni tok, preostale dve, rekuperacijska in inovacijska, pa marginalna ekstrema – resnično, empirično stanje na terenu v zadnjih treh desetletjih niti približno ni videti tako. Rekuperacijska poezija je zaradi mehanizmov moči znotraj literarnega polja od konca osemdesetih naraščala kot prevladujoča ideološko-pesniška linija in jo na tej poziciji literarni ustroj do danes aktivno ohranja: mainstream sodobne poezije v Srbiji je vkoreninjen v namišljenem središču rekuperacijske smeri, ki se na svojem levem robu delno prekriva z emancipacijsko usmeritvijo. Oziroma kot je to brez ovinkarjenja zapisala Radmila Lazić: »*Najuticajnejša, akademska književna kritika forsira, afirmiše i zastupa tradicionalistične književne vrednosti i konzervativno-patrijarhalne principe kojima konstituše srpski književni kanon (iz koga su žene isključene)*«. (»Najvplivnejša, akademska literarna kritika vsiljuje, uveljavlja in zastopa tradicionalistične literarne vrednote in konzervativno-patrijarhalne principe, s pomočjo katerih gradi srbski literarni kanon (ki ne vključuje žensk)«).

Situacija v poeziji, ki jo pišejo mlajše avtorice in avtorji, je precej drugačna in že to je samo po sebi pomemben dosežek nove generacije. Zamišljena os mainstrea znotraj generacije se prekriva s tokom, v katerem se stikata – po Brajovičevi terminologiji – emancipacijska in inovacijska smer, medtem ko rekuperacijsko-nacionalistično pesništvo kot diferenciran poetično-ideološki tok ne obstaja. Kljub temu pa tega ne gre pripisovati herojskem in odprtem uporništvu nove generacije. Takšno ravnovesje moči je znotraj mlajše poezije v Srbiji – četudi bi bilo primernejše reči *ravnovesje nemoči* – posledica dejstva, da je poezija kot umetniški medij v 21. stoletju zgubila družbeno reprezentativnost. Če je v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja zavezanost eksperimentalni poeziji, kot piše Brajović, za sabo neizogibno potegnila »*dobrovoljno i demonstrativno odbacivanje same ideje zaposedanja 'glavne struje' i priklanjanje nekoj vrsti stilskeg ekskluzivizma ili apartnosti*« (»prostovoljno in demonstrativno zavračanje same ideje položaja 'glavnega toka' in nagibanje k neki vrsti slogovne ekskluzivnosti ali posebnosti«), potem takšna apriorna pomirjenost z družbeno margino od konca preteklega stoletja velja za poezijo kot literarni žanr na splošno, ne pretiravamo pa tudi, če rečemo, da na splošno

za literaturo kot umetniški medij. Zanimljivo malo simbolnega in še manj ekonomskega kapitala, ki je še zmeraj v obtoku sodobne poezije v Srbiji, še vedno suvereno nadzirata starejša in srednja generacija, medtem ko mlajše avtorje v ta rezervat spustijo redko ali pa sploh ne. Mlada poezija deluje kot ločeno polje na literarni sceni, skoraj tako, kot da bi šlo za drugo umetniško vejo. Ustroj srbskega literarnega imperijčka še vedno zmora brez posebnih težav in večjih nevšečnosti ignorirati mlajšo poezijo (ker mu ni direktno v napoto) in jo držati pod kontrolo na svojih robnih obročjih. Zaenkrat svoj podmladek rekrutira med mlajšimi prozaisti in v kritičarsko-akademskih krogih. Zato naj ne preseneča, če se v naslednjih dvajsetih ali tridesetih letih pesniško-ideološki profil mlade generacije spremeni in se znotraj nje začne kristalizirati tudi rekuperacijska linija: morebiti bodo kakšni avtorji ali avtorice iz dobičkonosnih razlogov začeli pisati takšno poezijo. Z drugimi besedami, stanje se bo gotovo nekoliko spremenilo, ko bodo biološke neogibnosti spremenile strukturo literarnega polja in ta (mlada) generacija prispe v njegovo središče oziroma ko pride čas za porazdelitev tistih nekaj drobtin, ki se bodo do takrat še obdržale na mizi, dodeljeni pesniškemu delu srbske literature.

ZANEMARLJIVO MALO SIMBOLNEGA IN ŠE MANJ EKONOMSKEGA KAPITALA, KI JE ŠE ZMERAJ V OBTOKU SODOBNE POEZIJE V SRBIJI, ŠE VEDNO SUVERENO NADZIRATA STAREJŠA IN SREDNJA GENERACIJA, MEDTEM KO MLAJŠE AVTORJE V TA REZERVAT SPUSTIJO REDKO ALI PA SPLOH NE. MLADA POEZIJA DELUJE KOT LOČENO POLJE NA LITERARNI SCENI, SKORAJ TAKO, KOT DA BI ŠLO ZA DRUGO UMETNIŠKO VEJO.



Drugi pomemben dosežek mlade generacije, po katerem se znatno razlikuje od predhodnih rodov srbske poezije, je povezan s statusom ženskega avtorstva. Nekim izmed najmlajših avtorjev ali avtoric se lahko takšna trditev zdi celo odveč kot samoumevna in razumljiva stvar, vendar če situacijo pogledamo iz širše kronološke perspektive, postane očitno, da je govora o pomembni spremembi. Angažma feminističnih kritičark in teoretičark z začetka devetdesetih in – kar je bilo pri poeziji ključno – prelomna vloga časopisa *Profemina* ter antologija Radmile Lazić *Mačke ne idu u raj* (Mačke ne gredo v raj) in Ažinov zbornik *Diskurzivna tela poezije* (Diskurzivna telesa poezije) so stvari, če že ne korenito spremenili, vsaj nepreklicno prelomili in podžgali. Da bi razumeli kvaliteto in kvantiteto te spremembe, je dovolj, da pogledamo, koliko je na mlajši sceni dejavnih in pomembnih literarnih kritičark glede na pretekle generacije srbske literature. Poleg tega, če pogledamo poezijo najmlajše generacije avtoric, postane očitno, da je nova ženska poezija v sebi že naturalizirala dosežke feministične borbe iz preteklih trideset in več let. Če so bile njihove predhodnice v zadnjih desetletjih preteklega stoletja hočeš nočeš prisiljene – kakor je zapisala Radmila Lazić – postopoma razbijati »stereotip o ženskem pisanju kot sentimentalnem, sladkobnem in 'mehkem'« pa pesnicam, ki so imele prve objave v 21. stoletju – vsaj znotraj svoje generacije –, tega ni več potrebno delati. Če za trenutek pustimo ob strani spremembo družbenega statusa poezije, ki mladim pesnicam v Srbiji ne gre v prid, lahko rečemo, da so danes v izrazito ugodnem položaju za ustvarjanje nove paradigme ženske poezije pa tudi za rekontekstualizirajo in revidiranje celotnega literarnega kanona, ker so jim – če uporabim znane trope iz feministične teorije – njihove predhodnice zagotovile *lastno sobo* in jih osvobodile *bojazni pred avtoriteto avtorstva*. Glede na svežino novopridobljene pozicije, tj. na dejstvo, da v sobi ni obremenjujoče zapuščine preteklosti, te pesnice še vedno nimajo nobene posebne *tesnobe vplivanja*.

Z emancipiranostjo od skupnostno-nacionalistične (anti)poezije in z malo prej omenjeno ne-patriarhalnostjo se neposredno povezuje tudi izraziti *intelektualizem* v razumevanju in *prakticiranju* poezije pri mlajši generaciji pesnic in pesnikov. Intelektualizem ne pomeni preprosto izobrazbe (mnogi nacionalistični pesniki niso neizobraženi); pod pojmom intelektualizem tukaj razumemo nenehno ustvarjalno samozavedanje in avtorefleksijo, kakor tudi povezovanje poezije s ključnimi družbenimi in teoretičnimi problemi sodobnega časa v lokalnem in globalnem kontekstu, pri čemer ima lahko to povezovanje obliko zavračanja ali sprejemanja posameznih aspektov *duha časa*. Razlikovalna posebnost nove generacije glede na njihove predhodnike ni samo dejstvo, da se skoraj vsi mladi pesniki in pesnice hkrati aktivno ukvarjajo tudi z literarno kritiko, teorijo, prevajanjem. Sama figura pesnika / pesnice in njena sociokulturna pozicija se je bistveno spremenila: za razliko od antiintelektualistično zasnovane figure pesnika-genija v rekuperacijski liniji, pesniški habitus nove generacije temelji na racionalističnem, samozavednem, demistificirajočem pristopu, ki – o čemer je pisala Dubravka Đurić – variira od tistih, ki »svojega umetniškega samozavedanja nikoli eksplicitno ne izražajo«, do tistih, ki »delujejo v domeni izrazito intelektualno razumljenega polja poezije, ki povsem zabrisuje ločnico med poezijo in teorijo«.

Na splošno lahko trdimo, da sta za vsako relevantno sodobno poezijo že samoumevni ironija in avtoironija. Retorično vprašanje je, ali danes lahko nastaja *relevantna* poezija, ki ne bi temeljila na različnih, večpomenskih in večplastnih ironičnih posegih v jezik – vsaj ko pod pojmom *ironija* razumemo avtorefleksivnost, zavesten odklon avtorja / avtorice od lirskega subjekta, od jezika, od pesniške podobe, ki jo ustvarja, od družbenih danosti, na katere se v pesmi sklicuje ali so v pesmi samoumevne. Sodobna poezija je intelektualna, refleksivna, kognitivna, toda ne – ali vsaj v mnogo manjši meri – čustvena, čutna, spontana, sentimentalna. Natančneje povedano: čustvenost, iracionalnost, uporništvost ali izkušnja travme, ki se v njej oblikujejo, so praviloma avtorsko odtujeni, strateško racionalizirani in v pesem vpeljani skozi intelekt. Kar je za Tihomirja Brajovića ena izmed pglavitnih značilnosti emancipacijske linije sodobne-

ga pesništva – »osvoboditev od patosa pri obravnavi pesniške obrti, ampak prav tako tudi pri obravnavi same stvarnosti« - velja za mlajšo generacijo srbske poezije v celoti. Pesniški postopki niso več *sveto orodje* (niti *svetlo orožje*²), ki se podeduje od starih mojstrov z natančnimi navodili za uporabo in doživljenjsko garancijo; s pesniškimi postopki se prosto manipulira, simulirajo se, parodirajo, smešijo.

Podobno je tudi s pojmom *urbanega* ali *urbanosti* v sodobni poeziji: danes je že skoraj pleonazem za relevantno poezijo trditi, da je *urbana*, vsaj v širšem, *tradicionalnem* pomenu tega pojma, po katerem je urbanost sinonim za individualnost in ne-konservativnost. Urbanost je, kot piše Radmila Lazić, *paradigma modernitete* in zato »ni samo stvar ambienta in okolja, temveč predstavlja emancipatorno stanje duha in je predvsem stvar senzibilitete«. Mesto je neločljivo povezano z moderno poezijo, bodisi kot tema bodisi kot prostor, v katerem se pesem *nahaja*. Pesnice in pesniki mlajše generacije so torej ne le *digitalni domorodci*, ampak tudi prebivalci mest, to je njihovo *naravno okolje*. To seveda ne pomeni, da njihova poezija ne vključuje opisov narave ali vaških motivov; to pomeni, da so takšni motivi oblikovani v *odnosu* do urbane izkušnje, kot njen negativ, kot ne-mesto. Drugače povedano, mesto je *ničelna*, referenčna točka, s katere opazujejo svet in ne obratno kot v poeziji zgodnejših obdobij. V zbirki Petra Matovića *Odakle dolaze dabrovi* (Od kod prihajajo dabri) sodobno mesto dobi distopične obrise postzgodovinskega, dehumaniziranega Babilona iz jekla, stekla in silikonskih mikročipov. V tematskem središču vrste pesmi pesniško različnih avtorjev se nahaja Beograd: lahko bi naredili malo antologijo samo iz *beograjskih pesmi* Danice Pavlović, Miloša Živanovića, Marjana Čakarevića, Petra Matovića, Nikole Živanovića, Gordane Smuđe, Bojana Savića Ostojića, Željka Tešića, Filipa Vukotića, Danila Lučića, Ane Marije Grbić. Podrobno rekonstruirana mikropografija srbske prestolnice v tem korpusu pesmi kumulativno raste v razvejani in generacijsko avtentični *beograjski kozmos*.

NA KONCU: KAM NAPREJ

Preostane mi še, da zainteresirane bralce napotim na antologije, eseje in študije, ki dajejo širši in globlji vpogled v sodobno srbsko poezijo. Ta seznam je hkrati tudi bibliografija tega besedila.

Za poezijo sedemdesetih in osemdesetih let je nepogrešljiva pesniško-kritična hrestomatija *Šum Vavilona* [Šum Babilona] (1988), ki sta jo uredila Mihajlo Pantić in Vasa Pavković, za poezijo devetdesetih pa *Antologija novije srpske poezije* [Antologija novejšje srbske poezije] (2005) Gojka Božovića, pa tudi knjiga *Reči i senke. Izbor iz transsimbolističnog pesništva devedesetih* [Besede in sence. Izbor iz transsimbolističnega pesništva devetdesetih] (1997), ki jo je sestavil Tihomir Brajović. Za mlado generacijo je bila zlasti pomenljiva objava knjige *Iz muzeja šumova. Antologija novije srpske poezije 1988–2008* [Iz muzeja šumov. Antologija novejšje srbske poezije 1988-2008] (2009), ki jo uredil in v Zagrebu objavil Nenad Milošević. V zaključnem segmentu Miloševićev izbor zajema tudi nekaj avtorskih imen mlade generacije. Srbska poezija s konca 20. stoletja v obliki, v kateri je predstavljena v antologiji *Iz muzeja šumova*, se kaže kot nekakšna vrsta optimalnega pesniško-ideološkega *rojstnega lista* mlade generacije: kot *družinsko drevo*, ki so ga potomci lahko sami izbrali in oblikovali po lastnih merilih in afinitetah. Literarno-ideološko ozadje mlade generacije je prav tako nepredstavljivo brez antologij pesnice Radmile Lazić, in sicer *Mačke ne idu u raj. Antologija savremene ženske poezije* [Mačke ne gredo v raj. Antologija sodobne ženske poezije] (2000) in *Zvezde su lepe, ali nemam kad da ih gledam. Antologija srpske urbane poezije* [Zvezde so lepe, ampak jih nimam časa gledati. Antologija srbske urbane poezije] (2009), kot tudi že omenjenega zbornika Dubravke Đurić in Ažinove skupine *Diskurzivna tela poezije. Poezija i autopoetike nove generacije pesnikinja* [Diskurzivna telesa poezije. Poezija in avtopoetike nove generacije pesnic] (2004).

Kar zadeva literarno kritiko, je pomembna zbirka esejev Dubravke Đurić *Politika poezije. Tranzicija*

i pesnički eksperiment [Politika poezije. Tranzicija in pesniški eksperiment] (2010), kot tudi besedilo Tihomirja Brajovića *Identiteti i (dis)kontinuiteti. Panoramski osvrt na savremeno srpsko pesništvo* [Identitete in (dis)kontinuitete. Panoramski pregled sodobnega srbskega pesništva], objavljeno v knjigi *Kratka istorija preobilja. Kritički bedeker kroz savremenu srpsku poeziju i prozu* [Kratka zgodovina preobilja. Kritični vodnik po sodobni srbski poeziji in prozi] (2009).

Skratka, za mlado generacijo so pomenljivi in navduhujoči vzori iz preteklih generacij srbskega pesništva *kulturni neosimbolizem* Borislava Radovića, Ivana V. Lalića i Jovana Hristića, ne pa *filozofsko-metafizična* poezija Branka Miljkovića; nato Milutin Petrović, Raša Livada, Novica Tadić, Radmila Lazić, ne pa Matija Bećković in Rajko Petrov Nogo; iz generacije devetdesetih Zvonko Karanović, Srđan Valjarević, Danica Vukićević, Nenad Milošević, Dejan Ilić, Ana Ristović, Nenad Jovanović, ne pa Dragan Jovanović Danilov in t. i. transsimbolisti. Avtoricam in avtorjem, ki pišejo eksperimentalno usmerjeno poezijo, sta pomembna medvojna jugoslovanska avantgarda in nadrealizem, pa tudi vojvodinska neoavantgarda iz šestdesetih in sedemdesetih, kamor spadajo Judita Šalgo, Katalin Ladik, Vojislav Despotov, Vujica Rešin Tucić, Slobodan Tišma, Vladimir Kopicl.

Ko je govora konkretno o mlajši generaciji, je v zadnjih letih izšlo nekaj nepogrešljivih knjig, kot so zbornik nove novosadske poezije *Nešto je u igri* [Nekaj je v igri] (2008), nato antologija Vladimirja Stojnića *Prostori i figure* [Prostori in figure] (2012), v Črni Gori pa je objavljena panorama mlade srbske poezije *Van, tu: free* (2013), ki jo je Stojnić uredil skupaj z Vladimirjem Đurišićem. Na koncu je tu tudi zbornik Restart: *Panorama nove poezije u Srbiji* (2014; ur. Goran Lazičić), katerega cilj je bil podati čim bolj celosten, inkluziven pregled novega pesništva. Da bi dobili podroben pregled kronologije *življenja in dela* mlade generacije, njenih ključnih dejavnikov, festivalov, založnikov, časopisov, tem, panoramskih besedil ipd., moramo prebrati besedilo Biljane Andonovske *Uzگرد rečeno: (n)ova poezija* [Mimogrede: ta (nova) poezija], objavljeno v esejističnem delu zbornika *Restart*.

Na samem koncu je pomembno poudariti še nekaj knjig, ki jih je do sedaj *proizvedla* mlada pesniška generacija. Ivana Maksić je s sodelavci in založniško hišo Presing objavila knjigi *Do zuba u vremenu: Zbornik poezije socijalne tematike* [Do zoba v času: Zbornik poezije socijalne tematike] (2014) in nedavno *REZ – Regionalni zbornik socijalne i angažovane poezije* [REZ – Regionalni zbornik socialne in angažirane poezije] (2016). V začetku leta 2016 je objavljen tudi zbornik besedil 42 avtorjev z naslovom *Čiji grad?!* [Čigavo mesto?!] pri založbi Kontrast in iniciativi »Ne da(vi)mo Beograd« (meščanski protest proti urbanističnemu uničenju srbske prestolnice). Na ta način je sodobna poezija vsaj za kratek čas postala vidna v širšem družbenem kontekstu in se neposredno vključila v dnevno-politično dogajanje.

² Referenca na Njegoševe verze: »Boj ne bje svijetlo oružje, već boj bje srce u juna-ka« (op. prev.).

Anja Marković (1988, Beograd) je leta 2012 je objavila pesniško zbirko *Napolju su ljudi*, za katero je prejela Brankovo nagrado, leta 2016 pa pesniško zbirko *Kowloon*. Dvojezična izdaja *Kowloona* je nedavno izšla pri Srbskem kulturnem centru Danilo Kiš v knjižni zbirki *pesme=pesmi* v slovenskem prevodu V. Balžalorsky Antić.

Prevod: Varja Balžalorsky Antić

TEŽKE ODEJE

naši prepadi so neskončni slapovi svetlobe
z zemljo prepojene moči, ki se vijejo s konic prstov,
mirni dnevi, v katerih po grlih tečejo tople črede semena
in se nam vse zazdi kot prava pot
utrta čez temne žitnice strahu

zgodaj zvečer se nam na jeziku vijuga trava
božana z žerjavico kože – vse požgati
s krvjo pomešane lubenice,
sladek predah med potovanji
prstov – polja jagod za fante, ki so zašli,
to je vse mehika in
divjina, ki galopira na valovih,
tople snežinke se potapljaajo v morje
krošnje krvnega obtoka plešejo
ponikalnice gorijo

koža je prostrana in tekoča, z vidnimi sledmi nasilja
koža je grozdje barve kolobarjev na mojem vratu
praznično temna in prožna, rdeča koža
zdravilno blato nežne roke rastlin, prepognjenih
kot ženske na polju, prostranstva mehkih deževij
trki prezrelega sadja v poletne potoke
raztroseni kupi perja, toplina semena
se zliwa po košu,
lesketajo se alkoholi, fantje, okopani z mojo krvjo
spijo kot topla surova jagnjeta,
obrazje imamo pomoderle od strasti in
strah nas je samo belin.

Vseeno
se je počrnelo vejevje z leti globlje
zaraslo v tkivo
ta kraj ti ni niti najmanj všeč

nekaj hladnega tone vate
kot medla noževa konica v maslo
ko vse potone in ko
spričo praznine
postelje, krožnikov in
zidov preblediš kot smrt.

KO NIHČE NE GLEDA

Tudi puščave poznajo nevihte:

kadar moji pobesneli konji
prigalopirajo v sobo, ko pod udarci kopit
poka češki kristal, se jabolka razmažejo po mizi,
razmetan jedilni pribor pogasi žvenketanje v mesu
in zgorijo grive, repi in ves bližnji vzhod,

te mirne mrtve živali.

INKARNAT

Ko končno ostaneš sama v sahari,
svetloba izgine in se zvok stanjša v iglico
zarito v živec,
takrat boš na prsih in trebuhu začutila
hrapave roke prednikov. Kmečki prsti bodo izkušeno
preiskovali navlaženo srž in druga
zatemnjena mesta.
Z gotovimi in pohlepniimi gibi,
v samo njim poznanem ritualu.
Mirna ostani, ko ti po hrbtu drsijo
nepomirjene kosti, in se ne boj.
Nikoli ne boš izvedela,
koliko jemljejo od tebe
niti komu sploh je darovana ta žrtev.

0

Po bolečini nastopi odhod božanskega
Anaïs Nin

To ni mir, ampak napetost ničle,
lahka mrzlica obstajanja, v kateri
kapilare pokajo od vonja, mlačno brezdelje
se napihuje na vročini
in nič nimam razen tega telesa, nič.
Poletno poldne sem, nedelja, prazen trg, pred katerim
se odvijajo nepregledni kadri
kravat in belih srajc.

Sidro lakote je preraslo drobovje,
predrlo kožo in strgalo
posušene lise belila, otočke
strojnega olja.
Po mestu vsepovsod pisane knjigarne
naključni vaški sejmi, iz katerih me obstreljujejo
madeži velikih vojn in majhna življenja,
intelektualizem, vic kot gibanica na prstih
in ostale ogabnosti domačijskega življenja.

Mi pa nismo imeli nič razen tega telesa, nič
polže v trebuhu, ovalno praznino ničle.

Trdno se držim za roke in
gledam moškega v odločni obleki:

vseeno mi je, ali bom razkrečila noge
ali odrezala prst.

WATERBOY

zgorel je v vodi

tihoten fant z jasnimi očmi, novo puhovko,
v preriji je lovil kobilice
črkoval: na-cii-o-na-lii-zem je
v biss -ttvu

cecin obraz, ki se mečka in razteza
cerkev, ki se ruši in vstaja od mrtvih,
na zaposlenem bicepsu
zglajenem od znoja

tako dolgo jih je opazoval in prerasla ga je trava leta
brez poletja, gla-do-mor,
v bloku je dišalo po zabeli, nepopravljivo,
ampak prebudil se je zdrav in odločen:
iz kože mu je izraščala politika.

v tistih letih je imel rad pravico, joške in kokain
in vsega je bilo premalo

oči so krožniki, zvrhani sle, oči so rafinerija,
ravnina, po kateri orjaške vetrnice
v tišini meljejo zrak, kosti, perje

zgorel je v vodi
pridni mali mešalnik utopljen
v lastnih vrtincih
glavo gasi ob hladnih fasadah
in polni vedra, dlani ovija okrog ročajev,
milijarde stopnic prehodi po krvnem obtoku,
priden dečko.

KOWLOON¹

Obsedno stanje telesa

Ta kraj strahu se imenuje *Kowloon*
in njegova dobro organizirana ljubezen
ne pozna meja.

Tesen je in utišán:
šepetanja so presekana
z dolgimi, temnimi črtami
in nikoli ni videti strasti,
na pridušenih oknih pa se bo
zmeraj sušila
sramežljiva, intimna mrzlica.

Posebej melodične so noči:
pod posteljami se kotalijo glave, otroški glasovi praskljajo
po skorji zaledenelih jajčnikov, po stopnicah se zlivajo
psovke
– tresk, spodaj že sedmi dan iz omare za čevlje
izseljujejo desetčlansko družino.

V lobanjah gorijo listi papirja.

Skoz okno si vrgel ogorek, a bi moral sebe
in nikoli ne boš zaspal:
žebliji v vzmetnicah so vedno pravilno razporejeni,
ravnodušnost pa – neznosna in oglušujoča.

Toda tukaj vedno kaj raste:
oči po vratih cevastih hodnikov,
otroško strnišče po strehah,
(zgodaj zvečer tihi čistilci vesti
z dna stružijo plešoča trupla).
Rastejo soteske in brezizhodi ulic,
kratkovidnost oken.
Veliki stroji vnašajo smetje zraka,
ni svetlosti ni smisla,
v labirintu poštnih nabiralnikov
so pokopani milijoni.

Čeprav so ograje vedno odprte,
se od tod ne odhaja:
pod nadzorom lenega strahu
smo zazidani v zamaščen zrak.
Kopno je.
In nikar ne misli,
da je mesto, *Kowloon*.
Brezno nagona je, obsedno stanje telesa.
Nekje pa dež namaka svet
in iz zemlje vznikajo kruhi.

LAHKO GORLJIVA PARANOJA

Vedno si na robu dveh prepadov, zibelke-žlice
medtem ko ti noge brezdelno bingljajo z zidka.
V tebi so večji prostori, njihova večerna svežina
neusmiljeno pritiska na dlani,
kot da bo predrila drobovje, se razsula v noč
v reke nad strehami, v gnile sadovnjake neba.

Periferija je center nepravilnosti
razen kadar rečeš: *Kowloon*,
in smrt je tako zlahka dostopna
čeprav so vojne le našminkani jubileji
luska, zvita v svetlobo, kot rastline mrtvih babic se
sušijo
kože, puščobne tovarne proizvajajo
trupla čisto majhnih živali
in migaš, vse dokler iz tebe puhti katran
– vse pojebano, vse požgano,
v želodcu stanuje gramofon, samo igla se je malo
zataknila
vrste prisiljeno napitih
njihovi plašči predsmrtnih barv,
temne elastike podočnjakov, v katere se zapletajo,
nasmeh namesto drobiža,
zakon o naravni smrti in lahko gorljiva paranoja,
ja, tukaj preveč zaudarja po bučah,
po postanosti,
po razkrajanju.

Ozrl se boš, patetičen kot klasje:
zbogom vinogradi
zbogom tople družinske grobnice,
orhideje na oknu,
tovarniški delavci poezije, avtomati za bližino
in čokoladice.

Robovi so povsod,
a nikomur se ni zgodilo jutro.

Denis Ćosić, rojen leta 1996 v Karlsruheju v Nemčiji, študent tretjega letnika turističnega managementa v Zagrebu. Sodeluje na pesniških večerih Pamela, večerih branja in poslušanja avtorske poezije ob instrumentalni spremljavi skupine the A! organizacije Ocean Znanja. Njegove pesmi so objavljene v več zbornikih (Rukopisi 40, Antologija u čast Charlesa Baudelairea, Garavi sokak) kot tudi na spletnih Afirmator, Metafora, Strane ter v reviji Kvaka. Živi na relaciji Požega-Zagreb-Dubrovnik.

Prevod: Natalija Milovanović

KURAC MI JE DEPRESIVEN

spoštovani gospod LSD

danes se je nekaj priplazilo v mojo posteljo in se pol ure jokalo želim se napiti krvi *želim ubiti jelena želim nekoga žrtvovati na altarju* ne glede kako tesen je bil moj objem ni nehalo *bojim se* te moje roke niso dovolj močne da ustavijo solze nekoga *nehaj* moja prisotnost ni nadomestilo za tvojo nesrečo *možgani so ti sprani* jaz nisem in ne morem biti odrešitelj *zgini*

a bile so moje solze v tvojih

na psihiatriji naju pazijo nune

midva imava ADHD

nikamor naju ne puščajo

pravijo da bolehava za nihilizmom in anarhizmom

midva tavava po bolniških hodnikih

ne moreva zbežati

družbo nama delata duhova psa in deklice

okno je **odprtina** v steni ki služi puščanju zraka in svetlobe

je

votlina je prazen prostor v čvrstem telesu

je

človek je visoko penetrirana masa

vse kar znaš je narisati kačjega pastirja na moj hrbet

on simbolizira harmonijo in *srečo-ti si moj*

propad sedanjik in prihodnjik

midva bi bila lepota reber in preračunana Avogadrova konstanta

tališče živega srebra na 234 K

drug drugemu herpes na vdolbinici pod nosom

vokali in konzonanti

lokali in kozmonavti

rastoča entropija vesolja

moj svet je bil od nekdanj natlačen v piroklastične oblake

oni letijo ven iz tvoje katarakte: v njih sijaj žara folije

v njih sijaj gospoda boga sabaota

od mene je ostal palmin sladkor kubanskega otočja

v meni Guantanamo invazija v Prašičjem zalivu

v meni zadnji trepeti polni puščavskega peska

povsod okoli mene povožena vretenca

ona simbolizirajo nova spoznanja in začetke a ti v *gozdovih slezenovca*

ti na zahodni strani mavrice

zgubljen v ekstremitetah stonoge

utopiš se v luži modrega kosteničevja

SADEN IN CVETEN V PIČKO MATERNO

kako dvogrbo kamelo združiti v enogrbo da kamela ne crkne?

vtreti polovico limone v kožo
dezinficirati oči z UV-lučjo
s šopom kopriv bičati hrbet

rečeš: »moške čebele seksajo samo enkrat v življenju in nato se jim razpočijo testisi«

rečeš: »rada berem jeans v kavbojkah«

rečeš: »dejva kuhat crack in kadit na folijo«

vedno sem imel rad destrukcijo ko sem bil majhen sem gradil mesta iz blata in kopal kanale za vodo potreboval sem nekaj ur da sem to dokončal na koncu sem zlil večjo količino vode čez mesto in v nekaj sekundah je bilo vse poplavljeno to dejanje me je navdajalo z užitkom trenutek olajšanja občutek kontrole in moči prvobitni človekov instinkt uničiti

sanjal sem da sem pretepel 50-letnega tipa ker te je osvajal sanjal sem nuklearno tovarno ki eksplodira sanjal sem da sva sostanovalca in da se normalno pogovarjava in da me soseda lovi ker sem ob njenem oknu kadil cigarete

rečeš: »če je bog ustvaril človeka po svoji podobi kaj mu bodo testisi ko je sam in se mu ni treba razmnoževati? ali bog pravzaprav ima vagino in testise in je dvospolen? mogoče zato pravijo da se je takšnih ljudi dotaknil bog«

rečeš: »najinemu psu je lahko ime Salazar ali Neon ali Vidra ali Elektra ali Orion«

rečeš: »mislim sem da lahko spremenim svet ampak je svet spremenil mene«

odreči se moči upravljanja s svojimi željami
poljubljati me kot Mehika poljublja puščavo
rezati plošče kaktusa in mi dražiti bradavičke

rečem ti: »nekega jutra se zbudiš in dojameš da nimaš pojma

kdo je oseba ki si jo ljubil niti zakaj si jo ljubil«

rečem ti: »s tabo bi gradil gradove na reki«

rečem ti: »smrt na tebi diši po jasmínu«

MOJI STENE SO BILE PRIČA MASAKRU KOMARJEV

izposodil sem si dve šivalni igli in ju porivam v vtičnico ker moški radi porivajo stvari v luknje

težko je resno jemati nekoga ki obsesivno s penisom prodira v tuja mednožja

ko pa ene luknje nikakor ne zna zapolniti

ponoči ko misli ustvarjajo nadrealne svetove on kriči skozi kožo in čuti da mu nekdo trga oprsje

sosedi ga ne slišijo ker sosedi imajo ušesa samo za lastne krike

nikomur ne pove nič o tem in nihče tega nikoli ne omenja

dokler nekega dne ne umrejo vsi od praznine in se stopijo z breznom vesoljskega prostranstva

izmed vseh življenjskih vdihov imam najraje tistega neonskega z okusom hašiša

nekateri žalost poskušajo rešiti z alkoholom in nekateri tepejo svoje žene ko pridejo domov

jaz plujem na utripajočih valovih svojih misli in roko dvignem edino proti samemu sebi

ponoči ko telo nepremično leži v postelji njegove misli ustvarjajo parazitske podobe neokusa

prijatelji tega ne morejo videti ker so slepi za tuje vizije in barve

nihče nikoli ne naslika tistega življenja ki ga živi za zaprtimi vekami

toda nato enkrat vsem zaspijo oči barva temnejša še od črne

UMETNOST PRODAJE WARHOLOVE DUŠE, TELEFONSKIH ANKET IN SLONJIH RILCEV

KOMAR IN MELAMID – UMETNIKA KOT »PRANKSTERJA«

AJDA ŠUBELJ

1 Socart je skovanka iz izrazov socrealizem/socializem in popart. Kaj je socart, sta Komar in Melamid najbolje ilustrirala v seriji *Nostalgicni socialistični realizem*. Kot umetniška strategija je socart predstavljal poskus osvoboditve individualnosti sovjetskega umetnika, ki se je želel rešiti skoraj 50 let trajajočega stapljanja njegove osebnosti s t. i. kolektivnim jazom, na gledalca pa je imel učinek »šokterapije«. Hkrati se je gibanje oprlo tudi na ameriški popart, vendar s pomembno razliko – če je bil popart rojen iz preobilja materialnih dobrin zahodne potrošniške družbe, je bil socart rojen iz preobilja ideoloških in propagandnih idej sovjetske politike. Gre torej za kritičen vizualni govor, ki pokaže tudi na ključno razliko med zahodnim in vzhodnim svetom – kjer so bili na Zahodu jumbo plakati z oglaševalskimi slogani, so bili na Vzhodu politični plakati z udarnimi parolami. Povzeto po: HILLINGS 1999, p. 49; JAVORNIK 1995, pp. 205–206; *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, pp. 80–82; ŠUVAKOVIČ 2007, pp. 707–709.

2 Povzeto po: (Non)Conform ... 2007, p. 270; PANASYUK 2013, pp. 6–13.

3 Primeri takšnih pregledov so na primer: *Breaking the Ice. Moscow Art 1960-80s* (London, Saatchi Gallery, 21. 11. 2012–24. 2. 2013, ed. Andrei Erofeev), London 2014; *Contemporary Art in Eastern Europe* (eds. Pheobe Adler in Duncan McCorquodale), London 2010; (Non)Conform. *Russian and Soviet Art from 1958-1995. The Ludwig Collection* (ed. Barbara M. Thiemann), Munich 2007; Miško ŠUVAKOVIČ, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad 2007.

4 Kdaj točno je bil termin skovan, ni povsem jasno, verjetno pa sredi osemdesetih let, ko sta umetnika napisala knjigo *Pesmi o smrti*, v kateri na več mestih govorita tako o eklecticismu kot o konceptualizmu. Ob uporabi termina konceptualni eklecticism se postavlja vprašanje, kako sploh definirati konceptualizem in konceptualno umetnost. Če zahodni konceptualizem definiramo zelo ozko, pod takšno umetnost prištevamo predvsem prakso Josepha Kosutha in skupine Art & Language. Vendar pa je v literaturi, ki obravnava krog moskovskih konceptualistov, vključno s Komarjem in Melamidom, prisotno bolj ohlapno pojmovanje konceptualne umetnosti. Takšno široko pojmovanje implicitno namiguje na to, da bi praktično karkoli s trdno idejno osnovo (na primer tudi stalinizem in socrealizem) lahko artikulirali kot konceptualizem. Povzeto po: BARKOVSKAJA 2014, p. 163; JACKSON 2000, p. 44; KOMAR – MELAMID 2011, pp. 7, 202.; *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, pp. 25, 60, 78, 82, 96–97, 113.; ŠUVAKOVIČ 2007, pp. 25–28, 57–63, 699–760.

5 Povzeto po: JACKSON 2000, pp. 126–127; KURDJUKOVA 2016, s.p.; *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, pp. 38, 84–87, 100, 102, 111–113, 118–120.

6 Komar danes te zapletene izračune povezuje s konceptualno geometrijo Ada Reinhardta in Sola LeWitta, medtem ko format belih črk na temnem ozadju, ki razkrivajo konceptualno idejo za celotnim delom, spominja na projekte Josepha Kosutha. *Krog, kvadrat, trikotnik* bi lahko razumeli kot ironičen komentar na suprematistično idealizacijo čistih oblik in njihovih duhovnih zmožnosti ter hkrati na modernistično odkritje »idealnih oblik«, ki naj bi olajšale globalizacijo umetnosti. Malevičev ezoterični jezik geometričnih oblik sta Komar in Melamid tako pretvorila v jezik množične potrošnje in s tem okrcala tako propadle ideje produktivistov iz dvajsetih let kot množično potrošništvo na Zahodu. Povzeto po: *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, pp. 87–90; PANASYUK 2013, pp. 16–19.

7 S projektom *Barvna terapija – barva je mogočna sila!* umetnika nista le ponovno namignila na Malevičeva monokromna platna, temveč sta želela umetnost približati gledalcem s poudarjanjem njene praktične vrednosti. Hkrati sta z delom parodirala tako romantično idejo o čarobni moči umetnosti kot sodobno oglaševanje, saj nas prepričljivi oglasi lahko prepričajo v praktično karkoli. Povzeto po: *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, pp. 90, 118; *Painting by Numbers ...* 1997, pp. 60–61; PANASYUK 2013, pp. 14–16.

8 Povzeto po: McGRATH 2011, s.p.; *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, p. 118; PANASYUK 2013, p. 19.

Vitalij Komar (1943) in Aleksander Melamid (1945) sta se na umetniškem inštitutu Stroganova v Moskvi spoznala leta 1963, v času, ko je bil edini sprejemljiv slog v Sovjetski zvezi strogo zapovedani socialistični realizem. Če so umetniki socrealizma kot »inženirji človeške duše« množično slikali podobe neutrudnih delavcev, marljivih pionirčkov, predanih partijskih aktivistov, kmetič med delom sredi idiličnih ruskih polj in dobrohotnih velikih vodij Lenina in Stalina, sta Komar in Melamid v okviru gibanja socart, s katerim sta začela leta 1972, te ideološke simbole parodirala, dekonstruirala in relativizirala¹. Leta 1976 so bila njuna dela prvič razstavljena izven Sovjetske zveze – s pomočjo znancev so bila ilegalno pripeljana v New York in razstavljeni v galeriji Ronalda Feldmana, kjer so doživela izjemno dober sprejem. Umetnika sta tako leta 1978 emigrirala v New York, kjer sta kasneje dobila ameriško državljanstvo in kjer živita še danes, čeprav sta leta 2004 zaključila svoje umetniško sodelovanje².

ZAČETNIKA SOCARTA, KI NISTA SOCARTISTA

Komar in Melamid sta v zgodovini umetnosti še danes najbolj znana kot pionirja socarta, zato ni čudno, da ju umetnostnozgodovinski pregledi večinoma brez pretiranega poglobljanja uvrščajo med socartiste³. V resnici je takšna oznaka izrazito površna, saj sta se umetnika v treh desetletjih skupnega sodelovanja večkrat kot za socartista oklicala za konceptualista. Hkrati sta številčno ustvarila veliko več del, ki nimajo nikakršne veze s socartom. Gre za konceptualistične projekte, v katerih sta združevala najrazličnejše sloge in pristope, za oznako le-teh pa ponudila svojevrsten termin konceptualni eklecticism⁴.

V resnici ne socartistični ne konceptualno eklectični projekti Komarja in Melamida v krogu moskovskih konceptualistov (njunih sodobnikov iz kroga nekonformistov) niso bili sprejeti z navdušenjem, kljub temu da sta si umetnika z njimi delila skupnega sovražnika – sovjetsko oblast. Za razliko od ostalih moskovskih konceptualistov (Ilja Kabakov, Erik Bulatov, Andrej Monastyrski, Boris Groys itd.) je bil konceptualni eklecticism Komarja in Melamida drugačen predvsem zaradi njunega izrazito humornega pristopa k ustvarjanju. Občutek, da njuna ustvarjalnost v Sovjetski zvezi ni razumljena, in spodbudna medijska pozornost, ki sta jo umetnika v zahodnih medijih prejela že zelo zgodaj, sta prispevala k temu, da so njuni projekti že nekaj let pred dejansko emigracijo v ZDA nastajali z mislijo na zahodne razmere z umetniškim trgom, mediji in angleško govorečim občinstvom, s čimer sta umetnika po emigraciji le nadaljevala⁵.

POLMER DUŠE, ZDRAVILNE BARVE, ŠIMPANZ S FOTOAPARATOM IN DRUGI PRIMERI KONCEPTUALNEGA EKLECTICIZMA

Za konceptualno eklectične projekte Komarja in Melamida so značilni eklectično mešanje slogov, močna idejna zasnova, elementi humorja in komičnosti, zanimanje za zahodno družbeno in kulturno situacijo, ki jo obvladuje tržna realnost, ter – še posebej po imigraciji – veliki medijsko prepoznavni dogodki, namenjeni širokemu občinstvu. Hkrati gre za dela, ki gledalce nagovarjajo tudi s svojo uporabno vrednostjo. Prvi izmed projektov, ki nazorno ilustrirajo vse naštetu, je njuno delo *Krog, kvadrat, trikotnik* (1974, sl. 1–2). Umetnika sta se pod delo podpisala kot »Slavna umetnika sedemdesetih let, Moskva«, kar je bil naziv, ki sta ga v tistem obdobju pogosto uporabljala. Projekt je bil sestavljen iz treh belih geometričnih likov in oglasnega besedila. V njem sta oglaševala pozitivne učinke konceptualne idealnih geometričnih oblik po ceni 14 rubljev oz. 12 rubljev brez poštne (»Preproste bele oblike bodo od zunaj vstopile v vašo bit!«). »Idealno darilo za idealno življenje!«). V oglasu sta potencialnim kupcem zagotovila premišljenost pri izračunu velikosti likov (»Velikost likov

ni slučajna, temveč je pogojena z matematičnimi izračuni, povezanimi z velikostjo lune in vsote dolžin teles Slavnih umetnikov sedemdesetih let, Moskva.«) in skrbnost pri njihovi izdelavi (»Večni geometrični ideali so izdelani z rokami devic delavk, zaposlenih v podjetju Slavnih umetnikov sedemdesetih let, Moskva, iz najboljših vrst domačega lesa ter uvoženih lepil in barv.«). Skoraj tretjino oglasnega besedila v resnici zavzemajo izračuni, s katerimi sta umetnika s pomočjo diametra lune, antičnih proporcev idealnega telesa ter simbolike števil tri in štiri prišla do polmera duše (43 centimetrov), ki sta ga uporabila kot modul, ki se ponovi v polmeru kroga ter stranicah kvadrata in trikotnika. Oglas sta umetnika zaključila z vzklikom: »Krog, kvadrat, trikotnik – v vsako stanovanje, vsaki družini!«⁶

V delu *Barvna terapija – barva je mogočna sila!* (1975, sl. 3) sta se umetnika osredotočila na idejo zdravilne moči umetnosti. 25 lesenih ploščic različnih barv je bilo skupaj s tablo z navodili razstavljenih (in tudi kupljenih) na prvi razstavi njunih del v newyorški galeriji Ronalda Feldmana leta 1976. Različni odtenki zelene, rjave in rumene so vsak zdravili drugo bolezen – npr. alkoholizem, sladkosnednost, debelost, nosečnost, lenobo, nespečnost, manjvrednostne komplekse in impotenco. Gledalci so iz navodil izvedeli, kako dolgo morajo strmeti v katero barvo, da bodo svetlobni valovi penetrirali v njihovo notranjost in odpravili neželene simptome. Za odpravo lenobe je tako na primer bolnik moral temnorjavo bravo kontemplirati natančno eno minuto in šest sekund, kot kontracepcijsko sredstvo pa naj bi delovala modrozeleno barva, v katero bi morala gledalka strmeti tri minute in osem sekund.⁷

Z norčevanjem iz ideje umetnosti kot zdravila sta Komar in Melamid nadaljevala tudi po emigraciji. Leta 1999 sta začela s projektom *Zdravilna moč umetnosti*, v okviru katerega sta ustanovila *Ministrstvo van Gogha*. Umetnika sta z van Goghovimi slikami zdravila najrazličnejše bolezni in nad pacienti izvajala tudi terapijo s svetlobo in senco (sl. 4), s tem pa ustvarila parodijo sodobne umetnosti in se posmehnila vsesplošni priljubljenosti van Gogha. Melamid je s podobnim konceptom leta 2011 – torej v času, ko je bila umetnostna terapija že zdavnaj resnična disciplina – samostojno nadaljeval v projektu *Ministrstvo za zdravljenje z umetnostjo*. V okviru projekta je paciente zdravil s projiciranjem znanih umetniških del na njihove obraze (sl. 5), jim prodajal predmete z reprodukcijami umetnin (na primer vložke za čevlje z van Goghovim avtoportretom, sl. 6) in jih podučeval o pristojnostih umetnikov za različne težave – Georges Seurat naj bi bil zaščitnik čiste in mladostne kože, medtem ko naj bi bil za zbijanje visoke temperature najbolj primeren Claude Monet.⁸

Njuno zadnje večje delo pred emigracijo je bil *Katalog super objektov – super udobje za super ljudi* (1975). Umetnika sta na 36 barvnih fotografijah s pojasnjevalnimi teksti predstavila specifične potrošniške izdelke, ki sta jih izdelala sama in jih zbrala v katalogu, ki je posnemal videz ameriških katalogov z izdelki za dom in notranje oblikovanje. Bizarni predmeti z eksotičnimi funkcijami so bili namenjeni elitnemu sloju super ljudi – nekakšni novi aristokraciji, katere navade bodo navadnim »plebejcem« nerazumljive. Fotografija s predmetom *Čarog-15* (sl. 7) tako na primer prikazuje žensko, ki ima pred obrazom kovinsko rešetko, ki naj bi jo varovala pred množično hipnozo in ohranjala čistost njenih misli. Olo (prstan za jezik, okrašen z biserom, sl. 8) naj bi zagotavljal, da bodo iz uporabnikovih ust prihajale le brezhibne besede – sami biseri. *Kudam* (gumijasta cev s pozlato na obeh koncih, ki jo mora oseba prisloniti na eni strani pred obraz in na drugi pod pazduho, sl. 9) je pripomoček, s pomočjo katerega naj bi se uporabnik pred delom in pomembnimi odločitvami osredotočil le nase in na svoj vonj, ki ga sicer zlahka preglasijo vonjave iz okolice, in tako iz sebe izvil svoj duhovni potencial. Hlače s skupaj sešitimi hlačnicami *Iy-Ediy* (sl. 10) pa naj bi uporabniku onemogočile delanje velikih korakov in mu s tem preprečile, da bi sodeloval v vsesplošni družbeni dirki k vse večjemu napredku.⁹

Humorno raziskovanje zahodnega potrošništva je Komarja in Melamida po prihodu v ZDA pripeljalo do izuma idealne potrošniške dobrine na trgu brez vsakršne konkurence – človeške duše. Umetnika sta ustanovila korporacijo *Komar & Melamid, Inc.* – *Prodaja in odkup človeških duš* (1978–1979) z lastnim logotipom (jabolko – »big apple« – nad manhattanskimi nebotičniki, iz katerega namesto črva v navezavi na biblijsko zgodbo leze kača, sl. 11) in začela z oglaševanjem svojih storitev. Oglasi s slogani, kot so »Ste že prodali svojo dušo?«, »Vaša duša je pri nas v dobrih rokah«, »Duša je najboljša investicija« in »Duše odlične kvalitete za vsak okus«, so bili objavljeni v revijah, časopisih in celo na Times Squaru (sl. 12–13). Do zaključka projekta je umetnikoma svojo dušo prodalo skoraj 100 posameznikov, med njimi tudi Andy Warhol, ki je tako brez svoje duše uradno ostal 6. februarja 1979 (sl. 14). Duše so kasneje v obliki rdečih certifikatov pretihotapili v Sovjetsko zvezo, kjer so 19. maja 1979 v Moskvi izvedli dražbo ameriških duš, ki se je istočasno odvijala tudi v New Yorku.¹⁰

Njun najbolj odmeven kasnejši projekt, ki temelji na ideji umetnosti, ki pripada ljudstvu, je brez dvoma *Izbira ljudstva – slikarstvo v številkah* (1993–1994). Umetnika sta prek bostonske agencije za javnomnenjske raziskave Martilla & Kiley v skladu z vsemi statističnimi načeli zbrala podatke o najbolj in najmanj priljubljenih elementih na umetniških delih. Statistično reprezentativna skupina (1001 vprašanih) je na 102 vprašani telefonske ankete v povprečju odgovarjala 24 minut. Raziskovalci so do podatkov prišli z vprašanji, kot so: »Katera je vaša najljubša barva?«, »Kaj bi raje videli na sliki: mehke krivulje ali ostre robove? Opazne poteze čopiča ali gladko površino? Tradicionalen ali moderen slog? Resen ali prazničen prizor? Interier ali eksterier? Divje ali domače živali? Oblečene ali gole osebe? Slavne ali običajne ljudi? Med delom ali med prostim časom?«. Komar in Melamid sta statistično obdelane rezultate prenesla na platno in ustvarila dve sliki: *Ameriško najbolj zaželeno* (realistična jesenska krajina v velikosti pomivalnega stroja z modrim nebom, jezerom, družino na sprehodu, Georgeom Washingtonom in jeleni, sl. 15) in *Ameriško najmanj zaželeno* (abstraktna kompozicija ostrih geometričnih oblik v oranžni, rumeni in sivi barvi z jasno vidnimi potezami čopiča v velikosti žepne knjige, sl. 16).¹¹ Na isti način sta zatem izvedla javnomnenjsko raziskavo in po pridobljenih informacijah naslikala najbolj in najmanj zaželeno sliko še v Rusiji, Franciji, Ukrajini, Turčiji, Keniji, na Islandiji, Danskem, Finskem in Kitajskem, torej skupaj v desetih državah, ki so v tistem času predstavljale več kot 32 % svetovnega prebivalstva. Pri tem sta prišla do nepričakovanega zaključka: večina ljudi, ne glede na državo prebivanja, spol, raso, izobrazbo ali dohodek, ima najraje krajinske slike in modro barvo. Prav tako se večina vprašanih z vsega sveta strinja, da bi morala biti umetnost na pogled sproščujoča in da imajo radi le tisto umetnost, ki jih osrečuje. Projekt, ki je na začetku nastal predvsem iz njune želje razumeti Američane in ustvariti slike, ki bodo za razliko od umetnosti elitističnih umetniških krogov resnično služile svojemu ljudstvu, je na koncu po njunem mnenju izpolnil največje sanje modernizma. Komar in Melamid sta namreč našla vrsto umetnosti, ki je resnično univerzalna in združuje prebivalce z vseh koncev sveta – modra krajina. S projektom sta umetnika sicer opozorila na še eno pomembno dejstvo: da si ljudje, čeprav se zanimajo za lepoto in estetiko (če ne drugače, pri nakupu novega avtomobila ali oblačil), o umetnosti ponavadi ne upajo razpravljati, saj mislijo, da za to niso dovolj podkovani. Umetnika sta zato v vprašalnik zavestno vključila vprašanja, ki ne bi prestrašila nikogar, in pri tem izhajala iz prepričanja, da za občudovanje in presojanje umetnosti ne potrebujemo posebnega znanja, saj o tem, kaj je kvalitetna umetnost, ne obstaja nobena objektivna resnica.¹²

H konceptualno eklektičnim delom bi nazadnje lahko prišle še projekte, pri katerih sta umetnika sodelovala z živalmi. Rezultat njunega prvega sodelovanja z živaljo v času, ko sta bivala v Jeruzalemu, je bila slika *Kost* (1978),

ZA KONCEPTUALNO EKLEKTIČNE PROJEKTE KOMARJA IN MELAMIDA SO ZNAČILNI EKLEKTIČNO MEŠANJE SLOGOV, MOČNA IDEJNA ZASNOVA, ELEMENTI HUMORJA IN KOMIČNOSTI, ZANIMANJE ZA ZAHODNO DRUŽBENO IN KULTURNO SITUACIJO, KI JO OBVLADUJE TRŽNA REALNOST.

”KROG, KVADRAT, TRIKOTNIK – V VSAKO STANOVANJE, VSAKI DRUŽINI!”

9 Predmete bi zaradi njihovega večplastnega sarkazma lahko istočasno interpretirali kot parodijo produktivističnih in konstruktivističnih idej modernizacije sovjetskega vsakdana, kot posmeh sovjetskemu pozivu k nastanku »super ljudi« in kot kritiko sovjetskega režima. *Čarog-15* bi lahko na primer deloval tudi kot varovalo pred vsiljivo sovjetsko propagando, *Udam* bi ob gromozanskih količinah sovjetskega agitpropa lahko razumeli kot namig na pomembnost samostojnega in neodvisnega razmišljanja, *Olo* pa bi nas lahko spomnil na dejstvo, kako zelo so morali biti sovjetski državljani previdni pri glasnem izražanju svojih misli. Hkrati bi prav tako lahko šlo za antiburžoazno kritiko skrite realnosti poznega socializma, v kateri so bivši partijski funkcionarji živeli kot oligarhi na veliki nogi z dostopom do najbolj sofisticiranih produktov potrošniške družbe, in za karikaturu zahodne obsesije nad nakupovanjem novih in novih predmetov, ki naj bi potrošniku omogočili boljše in srečnejše življenje. Povzeto po: KOVALEV 2014, p. 286; *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, pp. 119, 232; PANASYUK 2013, pp. 20–27.

10 Odkup duš za le nekaj centov (ali celo brezplačno) lahko razumemo predvsem kot kritiko do skrajnosti pripeljanega potrošništva, ki znižuje vrednost celo popolni dobrini, kot je človeška duša. Pri celotnem projektu je očitna tudi povezava z Gogoljevimi *Mrtvimi dušami* in s prastarimi elementi pravljic in pripovedk, v katerih junak svojo dušo ponavadi proda hudiču. Na bolj pozitiven način pa bi mednarodno izmenjavo transcendentálnih dobrin lahko razumeli tudi kot most med ameriško in rusko (umetniško) skupnostjo. Povzeto po: *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, pp. 86–87; PANASYUK 2013, pp. 27–32.

11 Slike in izsledke raziskave sta marca 1994 predstavila na razstavi *Izbira ljudstva* v The Alternative Museum v newyorškem Sohu. Arthur C. Danto razstavo opisuje kot dogodek, kamor je umetniški svet drvel pogledat, kaj se resnično skriva v globini estetskih src Američanov. Umetnostni kritiki so na razstavi v znamenju absolutne zmage modre barve pili modro vodko in se zaradi svojih kritičnih meril počutili neznansko zvišene nad »navadnimi prebivalci«, ki so jim všeč klišejske slike, ki v nekoliko prilagojenem Hudson River/bidermajerskem slogu bolj kot na »pravo« umetnost spominjajo na upodobitve s poceni koledarjev in razglednic. DANTO 1997, pp. 124, 136–137.

12 Na vprašanje, ali lahko do popolne umetnine pride preko javnomnenjske raziskave, torej Komar in Melamid odgovarjata pritrdilno (»Če ne verjamemo rezultatom te ankete, ne bi smeli verjeti tudi nobeni drugi javnomnenjski raziskavi.«, »Če ljudstvu zaupamo z izborom svetovnih voditeljev, bi mu morali tudi pri estetski sodbi.«), veliki teoretik postmodernizma Arthur C. Danto pa nikalno (»Vprašani so verjetno bolj kot to, kaj bi na sliki videli najraje, opisovali to, kar najbolje poznajo in na kar najprej pomislijo, če nekdo omeni umetniško sliko.«, »Tudi če bi ljudje našteali elemente, ki bi jih najraje vključili v roman, bi ob že vnaprej znanem zapletu takoj izgubili zanimanje, saj ne glede na vse še vedno najbolj cenijo kreativnost.«). Tako kot pri ostalih mnogopomenjskih delih Komarja in Melamida lahko tudi ta projekt torej istočasno razumemo kot resničen (četudi utopičen) poskus približati umetnost ljudstvu in ljudstvo umetnosti, hkrati pa kot popolno zbanaliziranje pomena javnomnenjskih raziskav, ki so se v času hladne vojne množično razširile kot pokazatelj okusa ljudstva. Povzeto po: DANTO 1997, pp. 136–137; HILLINGS 1999, pp. 58–61; *Painting by Numbers ...* 1997, pp. 2, 6–14, 22, 27, 40, 53, 89, 92–101.

BIZARNI PREDMETI Z EKSOTIČNIMI FUNKCIJAMI SO BILI NAMENJENI ELITNEMU SLOJU SUPER LJUDI – NEKAKŠNI NOVI ARISTOKRACIJI, KATERE NAVADE BODO NAVADNIM “PLEBEJCEM” NERAZUMLJIVE.

na kateri je nastal motiv z odtisi tačk črne psičke Trande, ki sta jo umetnika poskušala naučiti risanja (sl. 17). Njun najbolj znan živalski projekt je nastal leta 1998, ko sta na Tajskem začela *Projekt umetnosti in varstva azijskih slonov*, s katerim sta želela opozoriti na problematiko več kot 3000 brezposelnih tajskih slonov. Na umetniških akademijah so sloni s pomočjo Komarja in Melamida, ki sta jih naučila z rilci držati čopiče in jim pomagala s podajanjem barv, ustvarili umetnine v slogu abstraktnega ekspresionizma (sl. 18). Izkupiček od njihove prodaje je finančno pomagal zavetiščem za slone na Tajskem – 50 slik sedmih slonov je namreč dražbena hiša Christie's leta 2000 prodala za več kot 30.000 dolarjev, na newyorški dražbi pa so slike slonov primerjali celo z deli Jacksona Pollocka in Willema de Kooninga. Leta 1998 sta umetnika v Moskvi sodelovala s še eno živaljo. Sedemletnega cirkuškega šimpanza Mikkija sta naučila fotografirati s polaroidom (sl. 19). Šimpanz se je z nosom hitro naučil popravljanja ostrine in posnel impresionistično zabrisane fotografije največjih moskovskih znamenitosti, ki so bile na londonski dražbi dražbene hiše Sotheby's leta 2013 ocenjene v vrednosti 75.000–106.000 dolarjev. Tako serija *Moskva skozi oči Mikkija* kot abstraktne umetnine izpod rilcev tajskih slonov so bile leta 1999 razstavljene v ruskem paviljonu beneškega bienala, Komar in Melamid pa sta s tem postala prva umetnika v ruskem paviljonu brez ruskega državljanstva.¹³

KOMUNISTI, KAPITALISTI, KONCEPTUALISTI

Za razliko od ostalih moskovskih konceptualistov Komar in Melamid svoje skupno ustvarjanje opisujeta kot sproščen proces, v katerem ni nikoli manjkalo smeha, zaradi česar sta pred emigracijo veljala za nekakšni črni ovci. Ruski neuradni umetniki ju namreč zaradi prepričanja, da »prava«, »visoka« umetnost ne more in ne sme biti smešna, mnogokrat niso jemali resno. Moskovski konceptualisti v krogu Kabakova so se namreč imeli za inteligentne genije, katerih dela so povezana z duhovnostjo, kar lahko razume le ozek, za to posebej posvečen krog gledalcev. Komarju in Melamidu so se takšna dela zdela popolnoma nesmiselna, njihovi avtorji pa vzvišeni in pretenciozni.¹⁴ Elementi posmeha, šal in karnevalizacije ter izrazito »neduhovne ideje« v njunih delih so tako jasno sporočali, da gre pri umetniškem ustvarjanju za povsem človeško opravilo, njuna umetnost pa je zato lahko razumljiva širokemu krogu gledalcev. Umetnika sta na ta način izničila do tedaj nedotakljive ideje o svetosti umetnosti in umetnikih kot genijih, sama pa sta prevzela vlogo klovnov, ki se smejita tudi takrat, ko njun smisel za humor ni razumljen.¹⁵

Z imigracijo komercialnega uspeha na Zahodu nista dosegla le Komar in Melamid, temveč tudi nekateri drugi moskovski konceptualisti, na primer Kabakov in Bulatov. Ob neki priložnosti kar nekaj let po emigraciji je ravno slednji Kabakova nasmejal s takšnim razmišljanjem: »Ko smo živeli v Sovjetski uniji, smo bili vsi nesrečni, vendar smo poznali točen razlog za svojo nesrečo – vsega je bila kriva sovjetska oblast. Danes smo spet vsi nesrečni, le da ne vemo, zakaj.«¹⁶ Zdi se, da Komar in Melamid razlog poznata. Kot umetnika »pranksterja« sta s socartom namreč na parodičen način relativizirala sovjetsko politično ideologijo, s konceptualno eklektičnimi deli pa sta se na bolj ali manj subtilen način kritično posmehovala predvsem tržnim razmeram na Zahodu, v katerih je vloga umetnosti in umetnika povsem drugačna kot na Vzhodu. Če bi torej njun opus nekoliko poenostavljeno razumeli kot vsoto njunih konceptualno eklektičnih in socartističnih projektov, bi ga lahko interpretirali tudi v duhu šale, v kateri je odmev vzklikov kapitalistov z desnega griča »Kapitalisti, kapitalisti, kapitalisti!« in vzklikov komunistov z levega griča »Komunisti, komunisti, komunisti!« za ljudi v dolini povsem enak: »Isti, isti, isti!«
2014, p. 286.



13 Povzeto po: Komar and Melamid – *Chronology*, s.p.; ORTIZ 2013, s.p.; VULLIAMY 2000, s.p.

14 *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, p. 114.

15 Ideje o karnevalizaciji, različnih tipih ljudske kulture smeha in dvornih norčkov, ki jim je bilo dovoljeno povedati vse, kar jim je padlo na pamet, je v svojo filozofsko misel v povezavi z literarno teorijo vpeljal eden izmed največjih ruskih filozofov 20. stoletja Mihail Bahtin. Komičnost v delih Komarja in Melamida je tako morda navdihnil ravno Bahtin, ki je v intelektualnih krogih

sedemdesetih let veljal za kulturno figuro. Po analogiji z Bahtinovimi idejami bi umetnike, ki kot glavni element svojih del uporabljajo smeh, lahko primerjali s karnevalskimi liki, ki ohranjajo tradicijo srednjeveških dvornih norčkov tako, da s komičnostjo zabrisujejo mejo med umetnostjo in življenjem. Povzeto po: BAHTIN 2008, p. 10; *Breaking the Ice ...* 2014, p. 312; *Moskovskij konceptualizm ...* 2014, p. 114–115.

16 JACKSON 2000, p. 245.

Mihail Mihajlovič BAHTIN, *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*, Ljubljana 2008.

Nina V. BARKOVSKAJA, Konceptualnyj eklektizm v knige Komara i Melamida »Stihi o smerti«, *Uralskij filologičeskij vestnik. Russkaja literatura XX-XXI vekov. Napravljenija i tečenija, III/4*, 2014, pp. 163–178.

Breaking the Ice. Moscow Art 1960-80s (London, Saatchi Gallery, 21. 11. 2012–24. 2. 2013, ed. Andrei Erofeev), London 2014.

Contemporary Art in Eastern Europe (eds. Pheobe Adler in Duncan McCorquodale), London 2010.

Arthur C. DANTO, Can it be the »most wanted painting« even if nobody wants it?, *Painting by Numbers. Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* (ed. Joann Wypijewski), New York 1997, pp. 124–139.

Valerie L. HILLINGS, Komar and Melamid's Dialogue with (Art) History, *Art Journal*, LVIII/4, 1999, pp. 48–61.

Matthew Jesse JACKSON, *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago 2010.

Miha JAVORNIK, Socart – znanilec praznine, *Jezik in slovstvo*, IV/6, 1995, pp. 205–212.

Komar and Melamid – Chronology, <http://www.komarandmelamid.org/chronology.html> (15. 1. 2018).

Vitalij KOMAR – Aleksander MELAMID, *Stihi o smerti*, Moskva 2011.

Andrei KOVALEV, Vitaly Komar & Alexander Melamid. Performance, *Breaking the Ice. Moscow Art 1960-80s* (London, Saatchi

Gallery, 21. 11. 2012–24. 2. 2013, ed. Andrei Erofeev), London
Darja KURDJUKOVA, Vitalij Komar: »Ponačalu nas ne ljubili ni v oficialnom, ni v neoficialnom krogu«, *Colta*, 23. 2. 2016, <http://www.colta.ru/articles/art/10227> (12. 1. 2017).

Charles McGRATH, Can a Picasso Cure You?, *The New York Times*, 24. 5. 2011, <http://www.nytimes.com/2011/05/25/arts/design/alexander-melamids-art-healing-ministry-in-soho.html> (15. 1. 2018).

Moskovskij konceptualizm. Načalo (Nižnij Novgorod, Arsenal, 28. 9.–2. 12. 2012, ed. Jurij Albert), Nižnij Novgorod 2014.

(Non)Conform. *Russian and Soviet Art from 1958-1995. The Ludwig Collection* (ed. Barbara M. Thiemann), Munich 2007.

Erik ORTIZ, Chimp's photos could earn serious cash at auction, *New York Daily News*, 15. 5. 2013, <http://www.nydailynews.com/news/world/chimp-photos-earn-serious-cash-auction-article-1.1344784> (15. 1. 2018).

Painting by Numbers. Komar and Melamid's Scientific Guide to Art (ed. Joann Wypijewski), New York 1997.

Irina PANASYUK, *Komar and Melamid: Works from the Transition Period in the Context of Moscow Conceptualism*, Los Angeles 2013, <http://digitalibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll3/id/252377> (15. 1. 2017).

Miško ŠUVAKOVIČ, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad 2007.

Ed VULLIAMY, If this is art, then I'm an elephant, *The Guardian*, 26. 3. 2000, <https://www.theguardian.com/world/2000/mar/26/theobserver> (15. 1. 2018).

Razpis za zimsko številko časopisa Zamenjave na temo

UBESEDOVANJE ŽENSKÉ skozi oči moških

“Reprezentacija sveta, kot tudi svet sam, je delo moških; opisujejo ga z lastnega stališča, ki pa ga zamenjujejo z absolutno resnico.”

Simone de Beauvoir, Drugi spol

Ženska je že od nekdaj ena najbolj reprezentiranih figur v zgodovini umetnosti, pa naj bo kot steber družine ali nezakonska mati, padla ženska ali stara devica, zaščitnica ali maščevalka, ljubezenski ideal ali prešuštnica. Če si poskušamo predstavljati izbris ženskih likov iz popularne kulture, se hitro postavi vprašanje kakšna razmerja bi se sploh pokazala na ekranu, platnu ali papirju. To pa privede do ugotovitve, da je muza še prerada ženskega spola, njej nadrejeni, umetnik, pa je prav tako pogosto moški. Kot se v slovenski narodnoprebudni kulturi opeva lik Primicove Julije, tako se tudi Ano Jelovšek vedno znova pozablja. Ženska je simbol, ne prevzema individualne identitete, veliko večkrat poseblja skupinsko zavest in vrednote (Marianne kot simbol Francoske republike).

*Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.*

*Out of the ash I rise with my red hair
And I eat men like air.*

Sylvia Plath, Lady Lazarus

Ženska v umetnosti se povezuje tudi s pojavom ženskih gibanj. Čeprav je njihov vpliv na umetnost že raziskan, se je vredno vprašati, kako se je v tistem času gledalo na žensko, ter, nenazadnje, kako so moške oči dojemale sestop muze s položaja objekta na položaj ustvarjajočega subjekta.

“Since she died my mother has been dissected, analysed, reinterpreted, reinvented, fictionalized, and in some cases completely fabricated. It comes down to this: her own words describe her best, her ever-changing moods defining the way she viewed her world and the manner in which she pinned down her subjects with a merciless eye.”

Frieda Hughes

VII

I am thinking this in a country where words are stolen out of mouths as bread is stolen out of mouths where poets don't go to jail for being poets, but for being dark-skinned, female, poor. I am writing this in a time when anything we write can be used against those we love where the context is never given though we try to explain, over and over For the sake of poetry at least I need to know these things

Adrienne Rich, North American Time

Sprejemamo predloge esejev in strokovnih člankov (s področja literarne teorije, primerjalne književnosti in umetnostne zgodovine) na razpisano temo.

ROK ODDAJE PRISPEVKOV JE 15. 10. 2018

Piske/ce prosimo, da se držijo navodil za pisanje, dostopnih na naši facebook strani (ali na prošnjo po e-pošti). *** Tekste, vprašanja in predloge pošljite na zamenjavecasopis@gmail.com.

FACEBOOK.COM/ZAMENJAVE
ZAMENJAVE.WORDPRESS.COM

LUKAS DEBELJAK

'BERI TE.'

1. Človek lahko gleda gor. Nebo je nebo; so kovinski safei v padcu, vetroplovna plastika, ptice v svetlobo izvotljenem oblaku. Človek lahko vidi trojico črnih železniških črt čez štirikratno nebo. Tobačno rjavo. Človek lahko sliši. Sliši ambientalno polizvočje. Sikanje razgretga železa, motorni zvok cikad pod soncem, dih v grlu, odsotnost npr. kresnic v okolišu, nek zvok, ki označuje osamo dotičnega človeka. Človek lahko gleda dol. Modri All Stars. Naravnost. Sajasti tramovi in pasovi kamenja vmes, *ad infinitum*. Človek lahko voha. Nič posebej visceralnega. Človek lahko ne vidi to:

2. Mirmi, votli jeziki, okoli njih voda.

3. To ni p-po- to p-po-potuje vmes, v sinusni liniji. Kličem na isti način kot tone telo v prostor v vodi, katerega dimenzije obstajajo za točno to telo v tem trenutku. Mnogi avantgardni skladatelji 20. stoletja, najbolj opazno John Cage, so zakonitosti dotične skladbe določili na podlagi tako imenovanih chance procedures. Primeri so metanje kovanca, vlečenje listkov z navodili in, najbolj opazno, preko posvetovanja z starodavno preroško knjigo I Ching. Ti dejstvi si nasprotujeta, se ne izničita. To ni p-po- to p-po-počaka.

4. Nema in mesena sem, Pesnik Ti. Kot Elizabeta Short, posmrtno znana kot Črna dalija, ki jo je januarja 14. ali 15., ne vemo, katerega, 1947, nekdo, ne vemo, kdo, v Los Angelesu v Kaliforniji umoril, tako da je najverjetneje z žago zarezal od njenega boka po celotni širini telesa, skozi kosti, mišičje in skozi spodnji del želodca. Njeno telo je bilo odkrito v dveh kosih. Nemo in meseno. Naredi isto, prepolovi me in vidiš; jaz ne kričim in moledujem in sopiham in jočem, sprašujem Boga in mamó in očeta in svet in vse, kar so me učili vsak trenutek mojega življenja do zdaj, in človeka, čigar imena ne poznam, predvsem sprašujem in prosim človeka, čigar imena ne poznam, in potem ne postanem tišja, plitkvo, počasi diham in se slinim, ne tonem v nežen prešvican premortni babel, grgranje tekočine v kotičkih ustnic. In neviden film kosem, ki ga svetloba nanese, ne leže na oko, ko ta strmi v nebo in zdaj ne več. Nič od tega ne nastopi. Samo belina zadiha

1. Irnim, itlov ikizej, iloko hijn adov.

2. : nekaj za več pesti velikih pizdarih strjenega blata, ki so se nabrale med zemljo in tšrom, se je odvalilo na pešpot, ki teče vzporedno z železnico. Tega je bil čas. Tam so te, dalo bi se reči, kepe ali glave blata, stale. Na dežju so se razmehčale in tonile za centimeter v razpoke v grušču, na soncu so se spet strdile. Grušč je na hrbtno stran razmehčane prsti vrisal poteze; te bi zlahka bile znakovna pisava – tako so preproste – jata ptic – reze na dlaneh. Subjekti bi pisali pisma, beležili kolobarska obdobja in razlaščene bale žit, čutili strah v eni sami črki. Če človek stoji na drugem položaju kakor ta, ki ga predpostavlja besedilo, človek lahko ne vidi to: popolnoma drugo pisavo, svet.

3. samo belina zadiha in gre drugod. In moje meso se nahaja samo tu, v tej belini. V nasprotju z Elizabeto Short se iz mene tudi ne drenira dobesedno vsa kri, ki jo imam v telesu, ne ni krvi, želodca, štrljcastih kosti in druge notranjščine, samo znotraj tebe so, Ti Pesnik, v razmeroma funkcionalnem stanju, in itak je thrill, dih ti pulzira pri bezgavkah, in moja nemost se nahaja samo tu, v tem telesu.

4. To ni p – po-pozdrav.

4. To ni p-po-poslovilo.