

TRI ŠALAMUNOVE PARODIČNE SATIRE IN NJIHOV KONTEKST

Marjan Dolgan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Sredi šestdesetih let 20. stoletja so v zgodnji liriki Tomaža Šalamuna nastale tri pesmi, ob katerih je mogoče opazovati recepcijo parodije, predvsem pa satire v totalitarnem, komunističnem sistemu. Ta družbenopolitične satire v literaturi ni dovoljeval, zato je prvo pesem kriminaliziral in pesnika spravil v zapor, kar je edinstven primer v zgodovini slovenske literature. Druga satirična pesem je ostala v senci prve. Tretja pesem pa je parodično in satirično izrabila časnikarski umetnostnozgodovinski tekst, toda to pesnikovo dejanje je povzročilo samo časnikarjev užaljen javni odmev, vendar nobenih sankcij, kajti časnikar ni bil komunistični politični veljak.

***Three parodic satires by Tomaž Šalamun.** Three early poems by Tomaž Šalamun from the mid-1960s give us an opportunity to examine the reception of parody, and particularly satire in the totalitarian, communist regime. The regime did not allow socio-political satire in literature: it criminalized the first poem and imprisoned the poet, and that is an unprecedented case in the history of Slovenian literature. The second satirical poem remained in the shadow of the first one. The third poem used parodically and satirically a newspaper article on art history, but only brought about an offended public response by the journalist and no sanctions, because the journalist was not a notable communist politician.*

Meje parodije in satire

Literarni teoretiki opredeljujejo parodijo kot literarni tekst, ki delno ali v celoti smeši kak drug tekst.¹ Vendar povezava obeh besedil ni nekaj samoumevnega, saj obstaja samo takrat, ko jo bralec zazna. Če je ne zazna, potem stoji zanj besedilo samo zase, medbesedilnosti ni, zato besedilo nima parodične narave. Profesionalni bralec (oseba, ki strokovno preučuje literaturo) pozna večje število besedil, zato lažje zazna, vendar tudi ta ne

vedno, kdaj je kakšno besedilo parodično. Ljubiteljski bralec (srednješolsko izobrazena oseba, ki bere literaturo, najraje trivialno, občasno in brez strokovnih ambicij) pa pozna samo manjše število šolsko kanoniziranih literarnih del, zato še redkeje zazna medbesedilnost. Takšen bralec ne bo parodičnemu besedilu nikoli podelil statusa parodije, če ne pozna parodiranega besedila. Zaradi neprepoznavanja mnoge parodije iz minulih obdobj ne funkcionirajo več kot takšne, kajti večina beročih premalo pozna takratno literarno produkcijo, da bi uzrli medbesedilne povezave. Na boljšem niso niti sodobni teksti, saj je tekoča književna produkcija že tolikšna, da ni nikogar, ki bi jo zanesljivo poznal v celoti in nادرnostih. Skratka, intertekstualnost je relativna kategorija literarne recepcije, saj ne obstaja sama po sebi, temveč je popolnoma odvisna od bralčevega literarnega spomina in fonda prebranih tekstov, ki je v njem shranjen. Če je literarni spomin plitev in njegov besedilni fond majhen ali premalo natančen, potem so bralčeve možnosti za zaznavanje medbesedilnih pojavov omejene, kar posledično determinira njegovo recepcijo teksta.

Toda namen te razprave ni prvenstveno analiza parodije kot medbesedilnega pojava, ki omogoča profesionalnemu bralcu, da uživa ob primerjanju in klasificiranju različnih relacij literarnih besedil, temveč predvsem osvetlitev nekaterih neobičajnih primerov recepcij besedil, ki se navidezno zdijo čiste parodije. Te recepcije so takšne, da ob njih neprimerno bolj kot ob zgolj zaznani parodiji uživa tudi ljubiteljski bralec, ki sicer sam ne bi odkril medbesedilnosti niti ne vidi v tem početju nobene zanimivosti, ampak kvečjemu besedilno zasvojenost profesionalnega bralca. Neobičajna recepcija parodije se namreč zgodi, ko besedilo preneha biti samo predmet samozadostnega (med)besedilnega (po)uživanja, potekajočega znotraj književnosti, in »se podaljša« na področje onkraj literarne fikcije. Toda »podaljšanega« delovanja tekstu ne omogoča sama parodija, temveč z njo prepletena satira, ki posmehljivo kritizira realne osebe in družbenopolitične razmere zunaj književnosti. Zato postane prav ta »podaljšek« za ljubiteljskega bralca bolj zanimiv, ker te osebe in razmere navadno dobro pozna in zato prej zazna njihovo kritiko kot parodično razmerje med dvema besediloma znotraj književnosti. Zunaj nje namreč parodija izgubi večino svoje zanimivosti, pač pa jo v istem besedilu zaradi že omenjenih razlogov pridobi satira. Literarnemu besedilu, ki je splet parodije in satire, daje večjo mero odmevnosti med bralci, bolj intenzivno recepcijo, prav satira, ker je sposobna segati čez mejo književnosti, ne pa parodija, saj ta seže zgolj do roba književnosti. Čeprav sega satira čezenj, ima tudi ta svoje meje. Bralec, ki ne živi v družbenopolitičnem okolju, katerega smeši satira, niti ne pozna sodobnikov, v katere je satira uperjena, ne bo začutil družbenopolitične kritike oziroma smešenja posameznikov. Tako kakor »mora« bralec za prepoznavanje parodije poznati čim več literarnih del iz različnih literarnih obdobj, »mora« za prepoznavanje satire poznati aktualne oziroma zgodovinske družbenopolitične okoliščine in osebe, ki živijo oziroma so živele v njih, saj so te tarča satire. Če jih ne pozna, potem ne more zaznati satire, razen če ni v nekaterih primerih tako občeloveško zastavljena, da je njena ost nadčasovna. Razprava razčle-

njuje ob treh Šalamunovih pesmih prav prepleteno delovanje parodije in satire v določenem zgodovinskem okolju in obdobju.

Občilo in pesnikova inavguracija

Ko je slovenska literarno-kulturna revija *Perspektive* objavila v drugi polovici leta 1963 Tomažu Šalamunu (1941–) cikel štirih oštevilčenih pesmi – avtor ga ni poimenoval z nobenim posebnim, metaforičnim naslovom, zato mu je očitno dalo nevtralen, informativen naslov uredništvo² – je njegov vstop v slovensko literaturo presegel običajno debitantsko dejanje.

Šalamun se je namreč prvič pojavil v takratni literarno najbolj inovativni, publicistično prodorni in politično izpostavljeni slovenski literarni reviji.³ Ta ni svojih strani prepuščala ustvarjalcem, če ti niso bili pripadniki neformalne literarne, publicistične in filozofske skupine, ki se je zbirala okrog revije, če niso bili njeni simpatizerji ali če niso bili iz različnih razlogov zanimivi za skupino. V njej je nad različnimi idejnimi prizadevanji po preseganju zastarelega marksizma dominiral eksistencializem Jeana-Paula Sartra.⁴ Predvsem je postal privlačen njegov postulat o posamezniku, ki naj izkoristi svojo svobodo tako, da ne sprejema danosti, temveč jo presega s svojimi dejanji; šele z njimi se »uresničuje« in postaja avtentičen človek. Aplikacija tega eksistencialističnega postulata v slovensko okolje se je pri nekaterih sodelavcih revije začela kazati predvsem v kritiki različnih družbenih pojavov. Takšna naravnost naj bi vsaj del skupine okrog revije, predvsem njen filozofsko-sociološko publicistični del, privedla, v skrajni konsekvenci, do spreminjanja političnega sistema. Toda ti cilji dela »kritične generacije«⁵ niso bili uresničljivi, ker ni živela v demokratičnem političnem sistemu, marveč v komunističnem totalitarnem sistemu.⁶ Dejstvo, da je nekaj vplivnih članov skupine imelo očete,⁷ ki so aktivno pomagali komunistom pri vzpostavitvi tega sistema, ni delovanja sinov nič olajševalo. To medgeneracijsko razmerje bi lahko postalo predmet psihoanalitičnega pretresa. Nekatero člane skupine je v radikalnost najbrž nezavedno vodil tudi kompleks otrok, ki jih pri razvijanju lastnih talentov »slavna« preteklost »slavnih« staršev na različne načine obremenjuje in žene tudi k ekstremnim oblikam javnega uveljavljanja. V našem primeru je bila stiska ambicioznih sinov še večja, kajti slava njihovih očetov ni izhajala iz dejanja, ki bi ga bilo mogoče kadarkoli obnoviti in preseči, temveč iz enkratne zgodovinske akcije, izpeljane v izjemnih zgodovinskih okoliščinah: očetje so z revolucijo spremenili politični sistem, vendar z zlorabo patriotskih in nacionalno-obrambnih čustev, ki so gnala Slovence med drugo svetovno vojno v protiokupatorski boj. Zato je bil kakršenkoli podoben projekt v šestdesetih letih 20. stoletja zaradi spremenjenih razmer utopično dejanje. Noben komunistični sistem namreč ni dovoljeval družbenopolitičnih kritik na svoj račun, kaj šele kake bolj korenite posege. Občasno je sicer opravljal drobne, zunanje in predvsem demagoške »popravke«, toda tudi

do njih je imela pravico samo najožja oblastniška garnitura, nikakor pa ne drugi sloji niti kaka skupinica intelektualcev, zbranih okrog kake literarne revije. Sicer je bilo mogoče opaziti, da so bili omenjeni sinovi zaradi svojega rodovnika pri oblasti vsaj v začetku svojih karier bolj v čislih kakor tisti brez njega, vendar so bili zaradi svoje rastoče kritičnosti in sodelovanja pri dveh že ukinjenih revijah (*Beseda, Revija 57*) skrbno opazovani. Manevrski krog teh sinov je bil v primerjavi s tistim, ki so ga imeli njihovi očetje, nezaten. Vsekakor pa je zgodovinsko dejanje očetov te sinove odbijalo in hkrati privlačevalo. Zaznali so kvarne posledice sistema, ki so ga pomagali ustoličiti očetje, zato so čutili, da bi ga bilo treba spremeniti, vendar sam sistem ni dopuščal razpravljanja o tem, kaj šele spreminjanja. Poleg tega bi morale uveljavitveno dejanje sinov preseči očetovsko, sicer bi mlajši rod še naprej ostal v senci starejšega. V takšnih zapletenih medgeneracijskih razmerjih je bila očitno ostra družbenopolitična kritika edino primerno ogrevalno sredstvo za sinove, ki so, kot polnokrvni potomci svojih razboritih očetov, hoteli po njihovem zgledu »ustvarjati«
zgodovino.

Tudi književnost v reviji *Perspektive* kaže zanimive podobne vzporednice. Marsikateri tekst se je idejno približal eksistencializmu, vsi pa so se odmaknili od tako imenovanega »sentimentalnega humanizma«, s čimer je bil mišljen intimizem petdesetih letih prejšnjega stoletja. Vanj je osrednji tok slovenske literature, predvsem lirike, krenil v prvi polovici petdesetih let, po socialnem realizmu tridesetih let in njegovem podaljškem v socialistični realizem druge polovice štiridesetih let. Dejansko pa je bil intimizem znamenje globoke zagate, v kateri je slovenska literatura obtičala po razhodu jugoslovanske in slovenske komunistične oblasti s stalinistično Sovjetsko zvezo (1948) in posledično tudi s sovjetskim literarnim socialističnim realizmom. Ta ni bil več niti zanimiv niti politično zapovedan literarni zgled, vendar ni bilo za komunistično oblast, kakor se je jasno pokazalo ob gonji proti Edvardu Kocbeku zaradi njegove novelistične zbirke *Strah in pogum* (1952), sprejemljivo niti zgledovanje literature pri francoskem personalizmu in eksistencializmu. To je posredno veljalo tudi za druge sočasne zahodnoevropske smeri. Pri kom naj se torej slovenska literatura zgleduje? Pri vzhodnih literaturah ne, že zaradi politične direktive, pa tudi sicer so vsi tamkajšnji vzori že obledeli; pri zahodnoevropskih in ameriških smereh tudi ne, ker so te veljale za »buržoazne«
in »dekadentne«, torej ideološko problematične. Slovenska književnost se je znašla v slepi ulici: ni si več upala odločno in odkrito uvajati novih smeri po tujih vzorih, ker se je zbala novih političnih sankcij, zato se je samoobrambno, a izrazito regresivno, obrnila v intimizem (najbolj tipičen primer je zbirka *Pesmi štirih*, 1953). Ta površinski derivat (nove) romantike je idejno in oblikovno umirjeno upodabljal čustveni svet posameznika (njegovo »lepo dušo«), ne da bi ga radikaliziral, kaj šele da bi se ostreje dotikal njegovih družbenopolitičnih relacij v sodobnem svetu. Po kolektivizmu socialističnega realizma je takšna vrnitev k blagim oblikam čustvenega individualizma delovala osvežilno, vendar samo kratek čas in samo pri tistem občinstvu, ki ni bilo razgledano po

zgodovini književnosti. Vsi drugi pa so hitro dojeli, da gre zgolj za pogrevanje tradicionalnega slovenskega literarnega sentimentalizma⁸ in vzorcev, ki so jih nekateri slovenski liriki zavestno preseglji že med obema svetovnjima vojnama. Zato so se kljub neugodnim razmeram redki književniki v drugi polovici petdesetih let 20. stoletja začeli odvrčati od intimizma: Dane Zajc (1929–), Gregor Strniša (1930–1987) in Venko Taufer (1933–) v liriki, Dominik Smole (1929–1992) pa v prozi in predvsem dramatik. Ti avtorji so s pripovednikom Lojzetom Kovačičem (1928–2004) in dramatikom Primožem Kozakom (1929–1981) postali osrednja literarna imena revije *Perspektive* in v njej še bolj intenzivno nadaljevali svojo pot. Za oblastniške ideologe je posebno Zajčeva lirika veljala za problematično, saj ni bilo v njej nobenega optimizma, ki so si ga močno želeli (pričal naj bi o domnevni uspešnosti porevolucijskega obdobja), temveč je v njegovih pesmih prevladovala tematika razkroja, uničevanja, nasilja in smrti, ki je to liriko skoraj samodejno vodila v eksistencializem. Poleg tega je Zajc v pesmi *Jalova setev* (1957) izrekel spoznanje, da je žrtvovanje posameznikovega življenja za kolektivistične cilje, s čimer je bila mišljena revolucija, popoln nesmisel.⁹ Še bolj ostro, a hkrati estetsko suggestivno je, ne samo v večno aktualno razmerje med posameznikom in oblastjo, ampak tudi v brezno slovenske revolucije, državljanske vojne in povojne totalitarne oblasti kritično posvetila Smoletova *Antigona* (1960),¹⁰ ki jo je domiselna antična mitološka preobleka obvarovala ideoloških napadov. Drami *Afera* (1960)¹¹ in *Dialogi* (1962)¹² Primoža Kozaka pa je inspiriralo dvojje pomembnih dogodkov v novejši slovenski politični zgodovini: razcep vodstva revolucije, v katerem je brezobzirno prevladala trda frakcija, ki je obračunala z drugače mislečimi, in – po njeni zmagi – patološko uničevanje domnevnih nasprotnikov s stalinističnimi (»dachauskimi«) sodnimi procesi, ki naj bi vsakogar svarilno odvrnili od kritičnosti do nove oblasti.

V takšnih družbenopolitičnih in literarnih razmerah je del književnosti v *Perspektivah*, zlasti dramski teksti Marjana Rožanca (1930–1990) z motiviko najnižjih delavskih plasti, obnovil družbenokritično varianto realizma in jo obarval eksistencialistično. Ob njej se je začela oblastniška demagogija o družbenem napredku, ki da s svojim kolektivizmom osrečuje delavski razred, spreminjati v laž. Drugi, večji del literature v reviji, ki se je mimo realizma usmerjal eksistencialistično, pa se je začel zgedovati, predsem oblikovno, pri različnih modernističnih tokovih zahodnoevropskih književnosti, ne da bi se oziral na mnenja domačih oblastniških ideologov. Tako so *Perspektive* začele odpravljati vedno bolj očitno provincialnost in zamudništvo slovenske književnosti, za katera je bil po drugi svetovni vojni kriv komunistični sistem. Vendar del krivde pripada tudi književnosti sami, predvsem levičarskim literatom, zlasti socialnim realistom, ki so pred drugo svetovno vojno ta sistem s svojimi deli nekritično propagirali in ga pomagali ustoličiti. Toda, da bo paradoks njihovega početja še večji: komunistična oblast ni niti teh literarnih ustvarjalcev za njihovo zavezništvo nagradila z večjo ustvarjalno svobodo, kot so jo imeli v prejšnjem političnem sistemu, kar so naivno pričakovali, ampak

jih je celo kaznovala z odvzemom še tiste, ki so jo imeli v »zatiralskem« kapitalizmu, jih silila v pisanje propagandne literature ali pa je takšno od njih vztrajno pričakovala. Zaradi oblastniškega nasilja nad književnostjo po drugi svetovni vojni in njegovih skoraj polstoletnih kvarnih posledic, kakršnih dotlej slovenska književnost ni doživela, je mogoče reči, da gre za najbolj tragičen primer kolaborantstva slovenske literature z ideologijo in politiko (in sicer levičarsko) v celotni zgodovini slovenskega lepega slovstva.

Ker so si *Perspektive* od začetka svojega izhajanja prizadevale za visoko raven prispevkov, je bilo logično, da so se vedle do začetnikov – v primerjavi z drugimi revijami – bolj zadržano in selektivno. Odbirale so predvsem tiste tekste mladih avtorjev, ki so obetali drznejše ustvarjalne premike, kakršnih druge revije ne bi sprejele. Zato je uredniška praksa *Perspektiv* povzročala v literarnih in kulturnih krogih, ki so se navzeli demagoških idej komunistične oblasti o enakopravnosti državljanov, torej tudi literarnih ustvarjalcev, v domnevno nastajajoči »socialistični« družbi, negotovanje. Ti krogi so namreč pričakovali, da bodo *Perspektive* na široko odprle svoje strani različnim sodelavcem različnih generacij, toda ker se to ni zgodilo, so se začeli množiti očitki o ekskluzivnosti in grupštvu revije. Pri tem je večina nejevoljnežev spregledovala, da v *Perspektivah* ni šlo – kljub vtisu monolitnosti, ki so ga vzbujale navzven – za homogeno skupino, saj so se v njej pojavljali različni pogledi, pa tudi trenja in napetosti, zlasti med literarnimi ustvarjalci in sociološko-filozofsko usmerjenimi publicisti, pa tudi znotraj vsake teh dveh neformalnih podskupin.¹³

Ali je bil selektivni uredniški koncept revije res negativen, kakor so menili užaljeni, do svojih literarnih produktov ne dovolj samokritični sodobniki? Ko tehtamo uredniško prakso *Perspektiv* z vidika zgodovine celotne slovenske književnosti, je treba reči, da je bila pozitivna. *Perspektive* so namreč zavestno prelomile s prakso slovenskih literarnih revij po drugi svetovni vojni. Te se niso smele več nazorsko in literarnosmerno diferencirati, kakor so se že od svojih začetkov z almanahoma *Pisanice* (1779–81) in *Kranjska čbelica* (1830–34, 1848), v drugi polovici 19. stoletja in posebno v času med obema svetovnima vojnama z liberalistično revijo *Ljubljanski zvon* (1881–1941) in katoliško *Dom in svet* (1888–1944), ampak so morale zaradi pritiska komunistične oblasti objavljati prispevke različnih generacij in različnih literarnih umeritev. Dopuščeni sta bili – poleg obrobnihih, pokrajinskihih, a prav tako skrbno nadziranihih glasil – dve osrednji reviji. Takoj po drugi svetovni vojni sta takšni postali *Novi svet* in *Mladinska revija*. Prva je bila namenjena starejši, druga pa mlajši generaciji, vendar ni nobena smela postati – tako kot pred drugo svetovno vojno – eksplicitno glasilo kake nazorske skupine ali literarne smeri. Kolikor je pozneje do zarodkov literarnih in posredno tudi kulturnopolitičnih programov v »odrasli« reviji *Sodobnost*, zlasti pa v »mladinskih« revijah *Beseda* in *Revija 57* sploh prišlo, so jih morale prikrihati.¹⁴ Takšno niveliziranje literarnih generacij, skupin in usmeritev pa ni plodno, še posebno ne, če ga primerjamo z literarno produkcijo, ki se

dogaja v demokratičnem, pluralistično diferenciranem političnem sistemu. V njem navzoče revije distribuirajo bralcem različno usmerjeno tekočo literarno produkcijo in družbenokritično publicistiko, ne da bi se politična oblast zaradi njiju čutila neposredno ogrožena, zato ju tudi ne sankcionira. Toda ob *Perspektivah* se niso čutili prizadeti samo literarno-kulturni krogi, ampak vedno bolj tudi komunistična oblast. Pred njenimi očmi se je namreč utrjevala vedno bolj samozavestna revija, kar jo je v javnosti literarno, kulturno in politično izpostavljalo in ji dajalo profiliranost, kakršne druge sorodne slovenske revije niso premogle. Te si po posegih in ukinitvah revij po drugi svetovni vojni niso upale tvegati in izzivati komunistične oblasti. Kljub temu so si vse revije polagoma ustvarile svoja »gravitacijska polja« z jedrom osrednjih sodelavcev, zbranih okrog urednikov, ki so dajali vsaki reviji glavni ton. Toda zaradi strahu pred očitki o »zaprtosti«, snovanju zarotniške, protioblastniške skupine in uvajanju oblasti nezaželenih idej, skratka, pred očitki o vsem, kar bi sprožilo sankcije, so se revije odpovedovale deklariranim literarnim in ideološkimi usmeritvam in delale – v primerjavi s *Perspektivami* – neprimerno večje kompromise. Zato so tudi bolj širokosrčno objavljale tekste avtorjev različnih generacij in različnih, vendar ne ekstremno izostrenih literarnih usmeritev ter bile pri začetnikih bolj popustljive. Takšno urednikovanje je ustvarjalo vtis demokratičnosti in navidezno onemogočalo nasprotja med ustvarjalci različnih literarnih usmeritev, saj je vzbujalo občutek, da imajo vsi avtorji enake možnosti publiciranja v eni reviji. Dejansko pa je takšno združevanje avtorjev različnih generacij in literarnih usmeritev vse blokiral. Ena sama revija namreč ne more kontinuirano objavljati celotne produkcije heterogenih ustvarjalcev, različnih generacij in pripadnikov različnih poetik, saj začne takšen uredniški koncept med njimi slej ko prej porajati napetosti, nezadovoljstvo, zamere in odhode sodelavcev. Poleg tega je vsako uredništvo vedno nekaterim literarnim usmeritvam bolj naklonjeno kot drugim. Dolgoročno gledano je generacijska, skupinska in literarnosmerna raznolikost v eni sami reviji neuresničljiva iluzija, ki vztrajno krha profil revije in jo duši. *Perspektive* so se tega zavedle, zato so se odmaknile od navidezno demokratičnega koncepta, ki ga je vsiljevala komunistična oblast. Z njenega vidika je bilo ravnanje *Perspektiv* nesprejemljivo, z vidika razvoja slovenske književnosti pa plodno. Pospeševalo je namreč produktivnost literarne in publicistične skupine, ki je svoja dela z lastno revijo hitreje distribuirala k literarnemu občinstvu, predvsem pa delovala v skladu s svojimi nazori, ne da bi jo ovirala notranja blokada, ki je oteževala delovanje drugih sočasnih revij. Torej, literarna skupina, ki premore svojo revijo, lahko bolje uresničuje svoj literarni program in razvija svoje ustvarjalne talente. Ob vsaki literarni skupini in njeni reviji pa je treba upoštevati še en člen – občinstvo, na katero se revija obrača. Krog bralcev, ki spremlja literarne revije, ugotavlja med njimi razmerja, se opredeljuje do njihovih tekstov in idejnih usmeritev, išče med njimi razlike ter se spreminja v privržence in nasprotnike posameznih revij. Ta stalni proces vsake nacionalne književnosti je potekal na Slovenskem tudi v prvi polovici šestdesetih let 20.

stoletja. Ker se je literarna in publicistična produkcija *Perspektiv* močno razlikovala od produkcije drugih sočasnih revij, je postajala za bralce vedno bolj zanimiva, bodisi v smislu okrepljenega nasprotovanja bodisi rastočega pritrjevanja.

Omeniti pa je treba še eno pomembno dejstvo. *Perspektive* so imele svoj podaljšek, ki ga ni premogla nobena druga tedanja revija – eksperimentalno gledališče *Oder 57*. V začetku njegovega obstoja so na njem uprizorili nekaj tekstov tujih sodobnih dramatikov (npr. Eugèna Ionesca), potem pa samo še svoje, ki so bili bolj ali manj sočasno objavljeni v reviji.¹⁵ Tolikšne sinhronizacije med dramatikom in gledališčem dotlej slovenska literatura in kultura nista premogli. Zato gre za edinstven primer v zgodovini slovenske literature, zlasti pa dramatike, ko literarna skupina ni imela samo svoje revije, temveč tudi gledališče, v katerem je mogla uprizarjati dela svojih dramatikov sproti in v režijah, kakršne si je sama izbirala, torej brez zamudnih pogajanj in kompromisov s kako profesionalno gledališko institucijo in njeno usmeritvijo. Ambicije perspektivovcev pa se niso ustavile pri gledališču, ampak so segle tudi v film.¹⁶ Poudariti je treba, da ni imela ne prej in ne pozneje nobena slovenska literarna in kulturnopolitična skupina več na voljo toliko občil hkrati (tiskano glasilo, gledališče in film) kakor perspektivovci. Zlasti domiselno je vodila revijo in gledališče ter po mnenju večine kritikov in literarnih zgodovinarjev v njiju posredovala občinstvu nekaj izjemnih dosežkov slovenske književnosti 20. stoletja.

Perspektive so se torej zavestno oddaljile od slovenske literarnorevialne mimikrije po drugi svetovni vojni, ki jo je revijam vsilila komunistična oblast, in si s tem nakopale pri konkurenčni periodiki zamere. Ogorčeni nasprotniki so začeli očitati *Perspektivam* zaradi njihove kritičnosti in polemičnosti, ki sta bili večji kot v katerikoli drugi sočasni publikaciji in sta segali od literature, kulture, družbe do politike, »sektarstvo« in celo »dvorno opozicijo«. Tudi komunistična oblast je vedno bolj pozorno spremljala revijo, ker se je zbala, da se utegne iz njenega intelektualnega potenciala razviti skupina nasprotnikov, ki bo začela razkrajati ideološke temelje njenega političnega sistema in ga zamajala. Oblast namreč ni pozabila, da se je pred drugo svetovno vojno njena stranka, komunistična partija (ki je bila prepovedana, ker je ogrožala takratni politični sistem), infiltrirala v javnost tudi skozi literarne revije. Spretno je namreč izrabila naivnost liberalno in levičarsko usmerjenih literarnih revij *Ljubljanski zvon* in *Sodobnost* ter naredila iz njiju svoji propagandni trobili, v katerih so komunistični ideologi (i)legalno objavljali svoje članke in si še s pomočjo propagandno usmerjene književnosti socialnih realistov pridobivali privrženca svojih prevratniških idej. Prava izkušnja je nedvomno še dodatno narekovala komunistični oblasti po drugi svetovni vojni budno nadziranje revialnega tiska, kar je trajalo do njenega konca leta 1990.

Vsak totalitarni sistem sicer na vse mogoče načine skrbi, da bi čimbolj utrdil svojo oblast, vendar se včasih zgodi, da kakšna njegova odločitev doseže ravno nasproten učinek. Ko je leta 1960 skupini, katere jedro je

imelo za seboj že dve ukinjeni literarni reviji, *Besedo* in *Revijo 57*, dovolil in omogočil nastanek revije *Perspektive*, se je očitno za to odločitvijo skrivala oblastniška preračunljivost: pridobiti simpatije skupine intelektualcev, s tem omiliti njihov protioblastniški gnev zaradi ukinjenih revij in hkrati ustvariti v javnosti vtis političnega sistema, ki naj ne bi oviral svobodnega umetniškega ustvarjanja in intelektualnega publiciranja, kakor so to počeli komunistični sistemi v vzhodnoevropskih državah, ampak naj bi ga celo spodbujal. Toda z vsako novo številko *Perspektiv* je postajalo bolj očitno, jeseni leta 1963 pa ni bilo nobenega dvoma več, da se načrt z revijo ne bo izšel tako, kakor si je oblast zamislila, ko jo je dovolila. Takšne so bile glavne značilnosti slovenskih literarnih in kulturnopolitičnih razmer, v katere je vstopil s svojo liriko Tomaž Šalamun. Zato je občilo, v katerem je izšel njegov ciklo-prvenec, temu že vnaprej dajalo težo nevsakdanjega, posebnega in izzivalnega literarnega dejanja, vrednega pozornosti. In res: branje Šalamunovega cikla potrjuje pričakovanja. V njem je najprej opazna oblikovna plat pesmi, v katerih se kratke, odsekane in rezke sintaktične enote, razmejene z interpunkcijo, razvrščajo v paralelistično zgradbo. To napolnjuje mračna metaforika, kar vse kaže na nedvoumno zgledovanje pri liriki Daneta Zajca. Šalamunov lirski subjekt že na samem začetku prvega verza izpove svojo »utrujenost«, ki je posledica »podobe« »plemena«, torej ljudstva, naroda ali družbe, katere del je. Hkrati napove svojo »izselitev«, kar je metafora za prelom z dosedanjim načinom življenja, ki je bilo očitno zgolj vegetiranje. Takšno idejno izhodišče pesmi se povsem vključuje v eksistencialistične nazore o nujnosti posameznikovega uresničevanja, ki naj se pokaže v dejavnosti, presegajoči vsakdanjo danost. In namere lirskega subjekta so prav takšne: ne bo prelomil samo s svojim okoljem, ampak tudi sam s sabo. Zato poseže v svojo intimno sfero, v erotiko. Bralec pričakuje, da bo nagovoril svojo ljubico kot idealno osebo, ki daje njegovemu življenju poseben smisel, zato hrepeni po njej, vendar se zgodi nekaj nepričakovanega. Naravnost ji pove, da ga ni nikoli čustveno osvojila in da si ona samo domišlja, da jo on ljubi, v resnici pa ohranja do nje distanco: »Tudi ti nisi/nikoli hodila po moji travi,/ da ne boš mislila./ Vedno samo po zidku.« Razbitje njene iluzije začini z ravnodušnim posmehom: »Kar daj, če se ti ljubi.«¹⁷ Takšno razmerje Šalamunovega lirskega subjekta do ljubice je v popolnem nasprotju s tradicionalnim modelom slovenske ljubezenske lirike. V njej namreč prevladuje, že od Prešerna naprej, enosmerno ljubezensko razmerje: moški neuspešno ljubi domnevno idealno žensko, ta pa se za oboževalca sploh ne zmeni, kaj šele da bi mu vračala čustva. Ravno nasprotno se dogaja v Šalamunovi pesmi. V njej je moški vzvišen, čustveno ravnodušen, hladen in pasiven, ženska pa je tista, ki je aktivna in se trudi, da bi ga osvojila; pri tem si celo naivno domišlja, da ji je to uspelo. Zato je v očeh moškega smešna figura. V Šalamunovem ciklu so se torej tradicionalne ljubezenske vloge zasukale v svoje nasprotje: moški ni več oboževalec, ampak je oboževanec; ženska ni več oboževanka, ampak oboževalka moškega, ki ji ne vrača čustev, zato živi v ljubezenski iluziji. Zasuk je še bolj presenetljiv, ker moški njenega početja ne spre-

jema kavalirsko, ampak ji odkrito pove, da ga njeno vztrajno dvorjenje pušča čustveno frigidnega. Niti mu ni mar, če in kako jo bo njegova izpoved prizadela.

Šalamun pa v svojem pesniškem ciklu ni preobrnil samo tradicionalnega modela slovenske ljubezenske lirike, marveč tudi pojmovanje pesnika. Ko se njegov lirski subjekt v zadnji, četrti pesmi cikla identificira s pesnikom, izpove svoj pesniški *credo*. Pri tem se brezobzirno in v vulgarnem tonu odpove pesniškemu sentimentalizmu: »Zatonil je čas usranih poetov./ Zatonil je čas mehkih ljudi.« in mu napove boj: »Oskrnil bom vso to muziko /.../ Nihče ne bo pel lepih pesmi.« V zadnji pesmi se spet naveže na začetek cikla in ga smiselno, toda izzivalno sklene z razkazovanjem svoje moči, iz katere raste naznanilo njegove bodoče, prav nič lirske aktivnosti: »Izpraskal bom svojo podobo,/ pa čeprav s kompresorjem.«¹⁸ Tako je Šalamun v svojem lirskem ciklu-prvencu pretrgal s tradicionalnimi slovenskimi pesniškimi vzorci na socialno-nacionalni, intimno-ljubezenski in literarni ravni. Prelom v ciklu je najostrejši tam, kjer se je jezikovno-stilno odmaknil tudi od Zajčeve lirike in nadomestil temno, a jezikovno vzvišeno zajčevsko metaforiko s pogovornim besedjem. Vendar se ni zadovoljil samo s sestopom z vzvišenega, zanosnega visokega sloga, temveč je sestopil s pogovorne ravni še nižje, v vulgarizme. Teh estetsko visoka, kultiviranemu bralcu namenjena slovenska poezija dotlej ni nikoli uporabljala. Pojavljali so se samo v nizki, trivialni verzifikaciji brez večjih literarnoestetskih ambicij, zato ta ni bila nikoli natisnjena v literarnih revijah. Med bralci se je širila *inkognito*, ustno ali z zasebnimi prepisi, ki jih preučevalci književnosti sploh niso jemali v obzir, ker je po takratnem pojmovanju literature posledično veljalo, da ta verzifikacija ne obstaja oziroma da ni vredna prav nobene pozornosti.¹⁹ Zato so Šalamunovi verzi leta 1963 delovali šokantno. Dotlej namreč ni še noben slovenski pesnik javno, sploh pa ne v svojem prvencu na takšen način napovedal obračuna s svojim okoljem, predvsem pa ni še nihče tako ostro obračunal z dvema velikima temama slovenske poezije: erotiko in vlogo pesnika. Ta je bil dotlej – tudi še pri Zajcu – izbranec, navdihnjenelec, skoraj prerok in svečenik vzvišene slovenske besede, ki s svojimi verzi razsvetljuje bralce in jim kaže ideale ter – pri Zajcu – nasilnost in ničevost sveta, ki ju noben mesijanski politični projekt ne more preseči. Šalamun sporoča: sodobna slovenska poezija naj preneha obnavljati sentimentalne klišeje, kajti v sodobnem, disharmoničnem svetu so za poezijo primerni samo še neposrednost, provokacija in šokiranje, zato so dovoljena prav vsa jezikovna sredstva.

Šalamunov prvi javni literarni nastop je bil torej izpostavljen trojno:

- z občilom, v katerem se je zgodil;
- z navezavo na najbolj uveljavljeni idejnooblikovni zgled literarne produkcije osrednjega pesnika tega občila, ki je že od druge polovice petdesetih let fascinal literarno publiko, oblastniške ideologe pa vznemirjal in odbijal;
- z odmikom od zgornje literarne navezave z uporabo najnižjih jezikovnih plasti, kar je kazalo začetek pesnikovega obračuna s kroničnim

slovenskim lirskim sentimentalizmom, zlasti na ravni erotike in pesnikove funkcije, ter – še nekoliko zastrto – družbene kritike.

Pri tem debiju ni mogoče spregledati še nekaterih dejstev. V isti številki revije kot Šalamunov pesniški cikel je izšlo tretje nadaljevanje razprave Janka Kosa *Sodobna slovenska lirika*, v katerem je avtor od vseh pesnikov izpred druge svetovne vojne uzrl največjo pesniško inovativnost pri Božu Vodušku (1905–1978).²⁰ Ta razprava je podirala kanon, ki je po drugi svetovni vojni, ne zaradi literarnoestetskih kvalitiet, ampak zaradi že omenjenega političnega konteksta, pripisoval večjo literarno vrednost predvojnim socialnim realistom, Voduška pa potisnil zaradi njegove ironije in satire na obrobje, saj ni pesnik nikjer predvideval »zgodovinske vloge« delavskega razreda niti komunistične partije kot njegove vodnice. Razprava je posredno pomenila tudi ugovor favoriziranju intimizma po drugi svetovni vojni, saj je Vodušek v svoji liriki temeljito osmešil tradicionalni slovenski pesniški sentimentalizem, katerega nadaljevalec je bil prav intimizem. Vsekakor pa je razprava naravnost povedala, kdo iz slovenske pesniške preteklosti najvišje kotira pri vodilni avtoriteti v presojanju literarnih zadev v reviji in kdo iz slovenske literarne preteklosti je edini občudovanja in hvale vredni prednik takratne najbolj inovativne trojice mlajše slovenske lirike – Zajca, Strniše in Tauferja.²¹ Vse to ni moglo ostati brez odmeva pri Šalamunu, saj je po svojem prvem pesniškem ciklu lažje našel sebi vsaj delno primeren zgled v slovenski pesniški preteklosti, ki je bil zaradi ideoloških razmer po drugi svetovni vojni potisnjen v ozadje kot nezanimiv ostanek prejšnjega političnega sistema. Zdaj, ko novi sistem ni dobro funkcioniral in zato proti volji oblasti generiral v ljudeh deziluzijo, resignacijo, skepticizem in apatičnost, je delovala Voduškova lirika spet aktualno. Toda v njej je nekaj, kar kaže, da se Vodušek ni popolnoma prilegal šestdesetim letom 20. stoletja ter da obstaja med njim in novo generacijo zarez. V svoji liriki je sicer »odčaral svet«, toda samo idejno, ne pa oblikovno. Njegov trdi, zavestni samostalniški slog – ki se mu je slovenska lirika pred njim izogibala, ker je ljubila »začarani svet« sentimentalizma, odetega v stilno blagoglasje – in približanje pogovornemu jeziku sta bila sicer za splošni literarni okus pred drugo svetovno vojno na meji sprejemljivega, čeprav v svojih pesmih ni nikoli uporabil vulgarizmov. Poleg tega ni odpravil interpunkcije niti se ni lotil »odčaranja« najbolj tradicionalne stalne pesniške oblike slovenske poezije – soneta, ampak ga je vneto gojil naprej.

Kljub temu je Voduškova oblikovna pesniška drža ohranila svoj šarm celo sredi vedno bolj prevladujočega prostega verza v začetku šestdesetih let, zato je očitno postala zgled Venu Tauferju, ki je spomladi leta 1962 objavil v *Perspektivah* cikel *Slovenski sonetje (1962)*, prežet z ironijo in satiro na krajinarsko in ljubezensko liriko sentimentalnega intimizma. Toda v primerjavi z Voduškom pri Tauferju že prevladuje groteskna metaforika in, kar je bila glavna novost, razrahljana sintaksa ter opuščena interpunkcija.²² Prav ti soneti so utegnili postati Šalamunu drugi zgled za njegov nadaljnji obračun s »plemenom«, predvsem pa za sproščanje verza po vzorcu nadrealističnega »avtomatskega pisanja« v pomensko asocia-

tivno povezane sintagme, katerih meje in povezave določa pri branju in interpretiranju sorazmerno prosto bralec sam. Kot tretjega zgleđa pa ni mogoče spregledati vpliva angleškega pesnika Thomasa Stearnsa Eliota (1888–1965), čigar *Pusta deželja* (*The Waste Land*, 1922) je v prepesnitvi Vena Tauferja izšla kot reprezentativni prevodni prispevek v prvi številki *Perspektiv* jeseni leta 1960.²³ Domnevo o tem vplivu je potrdil Šalamun sam, ko je v naslovu in verzu ene svojih poznejših pesmi iz leta 1965 omenil Eliota kot svojega »učitelja«.²⁴

Toda Šalamun ni debitiral v *Perspektivah* samo kot pesnik, ampak že v naslednjih številkah iste revije tudi kot pisec glos, ki so – kakor teksti iste zvrsti drugih avtorjev – po nenapisanem pravilu revije podpisane samo z inicialkama T. Š. Ker so te Šalamunove glose družbenokritične, razločno kažejo, iz kakšnega ozadja se je porajala njegova začetna lirika. Med njimi je značilna *O goriških Brdih*,²⁵ v kateri opozarja, da oblast ni izboljšala razmer v ubožani kmetijski pokrajini, katere prebivalci hodijo delat celo k izkoriščevalskim kapitalistom sosednje države, pač pa je sredi revščine razsipno poskrbela za svoj kult – postavila je namreč velik »spomenik NOB«. V isti številki revije je izšla tudi razprava Jožeta Pučnika *O dilemah našega kmetijstva*²⁶ in prav zaradi nje se je začutila komunistična oblast najbolj neposredno prizadeta. Zakaj? Kmetstvo so sicer komunisti ob svojem vzpenjanju na oblast med drugo svetovno vojno spretno izkoristili za svojo preskrbovalno bazo, po pridobitvi oblasti pa so se po sovjetskem zgledu znesli nad njim, češ da je v primerjavi z delavstvom reakcionarni družbeni sloj. Zato so ga poskušali likvidirati s pospešeno proletarizacijo podeželja, predvsem pa z nasilno kolektivizacijo v obliki zadrug, kar je povzročilo socialne pretrese in motnje v prehrabeni preskrbi. Težava je bila še toliko večja, ker oblast ni znala najti niti po neuspešni kolektivizaciji sovjetskega tipa nobenega produktivnega recepta za ureditev kmetijstva. Od tod je izviral njen gnev do Pučnika, saj je njegova razprava osvetlila permanentno zgrešen odnos oblasti do te problematike. V takšnem kontekstu Šalamunova glosa ni delovala kot osebni priložnostni zapis, temveč zaradi svoje nazorne informativnosti o klavnih agrarnih razmerah v zahodni, in povrh še obmejni pokrajini, kot dodatna potrditev vseslovenske aktualnosti Pučnikove razprave.

Šalamun je v reviji objavil še cikel z naslovom, ki za slovensko pesniško tradicijo ni bil nič pesniški – *Poker*.²⁷ Po njem je leta 1966 naslovil tudi svojo prvo pesniško zbirko, ne da bi v njej ponatisnil vse pesmi tega cikla. Iz njega je izpustil pesem *Prihod*,²⁸ ki pod uvodnim pripisom »Prihod Tomaža VIII. utrujenega princa na belem konju po rodu iz Gabrč pri Senožečah (pošta Senožeče) iz ropotarnice imenovane Louvre« humorno mozaično upesnjuje avtorjeve vtise ob obisku tega znamenitega umetnostnozgodovinskega muzeja leta 1961. In sredi te »ropotarnice« se Šalamunov lirski subjekt spomni na »naše delovno ljudstvo ki žre ko stanj«, kar je bralca spravilo v smeh ali pa v bes, pač odvisno od tega, kakšno je bilo njegovo razmerje do oblasti. Pogosto uporabljana puhlica demagoških oblastniških govorov je pri Šalamunu delovala zaradi omembe prav nič vzvišenega početja »najbolj naprednega družbenega razreda«

v človeški zgodovini kot družbena satira. Tako se je precej nejasno »pleme« iz njegovega prvega objavljenega cikla v drugem konkretiziralo v določeno družbeno kategorijo. V tem ciklu je opazna nova faza Šalamunovega pesniškega razvoja: opustil je interpunkcijo ter stopnjeval ironijo in satiro. Pesem *Prihod* pa ne vsebuje samo neposredne družbenopolitične osti, marveč tudi umetnostnozgodovinsko (pesnik je namreč takrat študiral umetnostno zgodovino na ljubljanski Filozofski fakulteti) in, spet v skladu z nastavkom prvega objavljenega cikla, samoironijo lirskega subjekta in z njo tudi satiro na narcisoidnost slovenskih pesnikov in samozaverovanost v njihov vzvišeni, duhovno voditeljski in domnevno preroški položaj.

V začetku leta 1964 je izšel v dvojni, 36. in 37. številki revije Šalamunov reflektivni zapis *O poeziji*,²⁹ objavljen kot del ankete, ki jo je očitno opravilo uredništvo revije med mladimi pesniki, debitanti. Zapis ni teoretski, ampak esejističen. V njem Šalamun v resnem tonu poudarja idejo, znano iz njegovega prvega cikla, da je poezija dejanje osebnega preloma in samouresničevanja, kar se sklada z eksistencialističnimi nazori, ki jih je del sodelavcev revije in njenega uredništva zelo cenil. Izogibanje slehernemu strogemu teoretiziranju je ostala glavna značilnost tudi vseh poznejših Šalamunovih izjav o pesniškem ustvarjanju. Te se resno zastavljenim vprašanjem praviloma izmaknejo, največkrat na šaljivo spravljiv ali (samo) ironičen način.³⁰

V isti dvojni številki revije, v kateri se je nadaljevalo razpravljanje o aktualni kmetijski problematiki, je bil na koncu objavljen pod navidezno staromodnim naslovom 19. stoletja *Listnica uredništva* zapis dogodka, ki je bil aktualno oster in mogoč samo v 20. stoletju: pogovor »predsednika Ideološke komisije Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije« Staneta Kavčiča, ki mu je sekundiral Rudi Čačinovič, s člani uredništva *Perspektiv*.³¹ Srečanje visokega političnega funkcionarja, ki ga je spremljal oproda, z vidnimi člani vodstva revije spominja na preteče zasliševanje, kakršno uprizarjata Kozakovi drami *Dialogi* in *Afera*. Hkrati pa je mogoče domnevati, da je ta pogovor navdihnil tudi več pasusov drame *Kongres* istega avtorja, uprizorjene leta 1968. Grožnja in napoved likvidacije revije sta v tem pogovoru ostri in nedvoumni. In res je oblast začela na različne načine pritiskati na *Perspektive*, predvsem s pomočjo Državne založbe Slovenije, ki je revijo izdajala. Večina občil se je, razumljivo, postavila na stran oblasti, opazni izjemi sta postali nekdanja konkurenčna in do *Perspektiv* polemična revija *Sodobnost* in zlasti študentsko glasilo *Tribuna*. To je objavilo tudi sporočila sodelavcev *Perspektiv*, ki drugje niso mogla več iziti. Zato je oblast obe občili zaradi njune odkrite solidarnosti z ideološko nesprejemljivo revijo kaznovala z vsiljeno zamenjavo uredništev. Še prej so v javnost prišle novice o pripravljanju nove številke *Perspektiv* pod novim uredniškim odborom, izbranim na zahtevo revijine založnice Državne založbe Slovenije (njen direktor je bil Ivan Bratko, predsednik njenega založniškega sveta pa že omenjeni Rudi Čačinovič), ki je ravnala po oblastniških direktivah. V novem odboru je Šalamun postal odgovorni urednik in poskušal s

člankom *O grupah, interesih, zrelosti družbe in osnovnem nesporazumu zadnjih dni*, objavljenem v študentski Tribuni,³² pomiriti predvsem razburjeno oblast. Toda založnica, ki je bila njen pokoren podaljšek, se je javno odpovedala zalaganju in tisku nove številke *Perspektiv*, češ da je njena vsebina politično nesprejemljiva, in v dokaz navajala prav Šalamunove pesmi, namenjene novi, dvojni številki revije.³³ Novo uredništvo revije je odpoved založbe javno zavnilo kot neutemeljeno.³⁴ Še bolj nazorno pa je manever založbe proti reviji razkril član založniškega sveta DZS Drago Šega,³⁵ kar je nedvomno pripomoglo, da je bil kaznovan z odvzemom uredniškega položaja v reviji *Sodobnost*, ki se je solidarizirala s *Perspektivami*. Drugi urednik *Sodobnosti*, ki ga je oblast prav tako kaznovala zaradi njegovega solidariziranja s *Perspektivami*, pa je bil Dušan Pirjevec, ki ni izgubil samo uredniškega položaja, temveč so ga za nameček vrgli še iz komunistične partije; sklep o tem je podpisal sekretar partijske celice na ljubljanski Filozofski fakulteti Boris Paternu.³⁶ Ob zid pritisnjene *Perspektive* so se obrnile – najbrž na Šalamunovo pobudo, saj je bil doma iz Kopra – na koprsko založbo Lipa, da bi prevzela zalaganje revije, toda založba je prošnjo javno patetično zavnila z enakimi ideološkimi pomisleki kot DZS.³⁷ Medtem je oblasti dokončno prekipelo, zato je administrativnim posegom dodala še nasilne ukrepe, kakršnih si v zgodovini slovenskih revij ni še nihče privoščil. Nad *Perspektive* je poslala policijo. Ta je gradivo, ki so ga sodelavci revije nameravali po odpovedi založnice izdati v samozaložbi, kot almanah, zaplenila. Pučnika je drugič zaprla. V zapor je vtaknila tudi Šalamuna. Nikoli poprej in nikoli pozneje v zgodovini slovenske literature in kulture ni bilo tako napeto, saj ju ni še nobena oblast – razen komunistične – ni obravnavala kot kriminal. Dvoje aretacij se je prepletalo z zasliševanji, zaplembami besedil in tajnimi agenti, ki so vsepovsod – celo zunaj Slovenije! – skrivaj nadzirali sodelavce *Perspektiv*.³⁸ Šalamuna pa ni doletela samo aretacija, ampak – kot več drugih – tudi hišna preiskava. Med njo mu je hotel policijski agent podtakniti obremenilno gradivo, najbrž emigrantski tisk, saj se je javno že slišalo mnenje, češ da se je revija idejno znašla na isti valovni dolžini s slovensko politično emigracijo. Vendar je Šalamun spremljal stikanje preiskovalca po stanovanju »z natančnostjo skrbne gospodinje«, zato ga je takoj opozoril, da je nekaj »pozabil« med njegovimi rečmi.³⁹ Kakšna sramota: pesnik je spregledal policijskega agenta! Zgovorno ostaja tudi dejstvo, da oblast ni vtaknila za zapahe niti Tarasa Kermaunerja niti sociologa Veljka Rusa, čeprav so bili nekateri njuni revialni prispevki prav tako kot Pučnikovi ocenjeni kot ideološko nesprejemljivi. Ali je pri obeh ljubljanskih oporečnikih oblast upoštevala njun rodovnik, kakršnega štajerski oporečnik ni imel? Očitno.

Dogajanje je navzven kulminiralo v militantnem posegu oblasti, s katerim je likvidirala še zadnji podaljšek *Perspektiv* – *Oder 57*. V to eksperimentalno gledališče je konec maja pripeljala nevedne, toda načrtno vodene in opite delavce grosupeljskega kmetijskega kombinata, z njimi inscenirala demonstracije proti krstni predstavi Rožančeve igre *Topla greda*, ki je bila napisana pod vplivom Pučnikovega kritičnega članka o

slovenskem kmetijstvu, jo prekinila in prepovedala. Vendar ne samo predstave, ampak tudi besedilo, saj je zaplenila vse dosegljive izvode igre in jo prepovedala razširjati. Absurdnost oblastniškega ukrepa pa je še večja, če vemo, da je Rožančeva *Topla greda* agitka za večje pravice delavcev. Likvidacija *Perspektiv* in vsega, kar je bilo z njimi povezano, pa ni ostala izoliran pojav. Povzročila je namreč največjo krizo slovenskih literarnih revij v njihovi zgodovini, vznemirila kulturno in intelektualno sfero ter pospešila nezadovoljstvo študentov ljubljanske univerze.⁴⁰ Vsi represivni ukrepi, v katerih so groteskno nastopili arogantni komunistični ideolog z oprodo, pijani in naščuvani podeželski kmetijski delavci, hlapčevsko patetični šefi prestolnične in provincialne založbe, (tajna) policija s svojimi tiholaznimi agenti, univerzitetni profesor književnosti v vlogi komunističnega izobčevalca drugega univerzitetnega profesorja književnosti in trombe oblastniških javnih občil, pa so najbolj škodovali oblasti sami, saj so v največjem obsegu dotlej razkrili in potrdili njeno totalitarno bistvo, ki ga je od svojih začetkov vztrajno, a vedno manj uspešno prikrivala.

Pesem kot corpus delicti

V zaplenjenem gradivu za dvojno, 38. in 39. številko *Perspektiv*, ki ni smela več iziti, je bila tudi Šalamunova pesem *Duma 1964*. Ta ni bila objavljena regularno, ampak brez avtorjevega dovoljenja – in brez zadnjega verza!⁴¹ – kot dokaz ideološke problematičnosti revije, v opombi sporočila, s katerim je Državna založba Slovenije naznanila javnosti, da ne bo več zalagala *Perspektiv*.⁴² Takšen način objave, ki je pesem samovoljno iztrgal iz občila, kateremu jo je avtor namenil, in jo potisnil v kontekst ideološko intoniranega prorežimskega zagovora, jo je hkrati iztrgal iz literature in jo vrgel v politiko. Ta nepričakovani »podaljšek« je tekstu zagotovil odmevnost, ki ni zajela samo literarne in kulturniške javnosti, ampak tudi tisti njen del, ki ni spremljal literarne produkcije. K tej odmevnosti so najbrž veliko pripomogle tudi direktive, ki jih je oblast interno pošiljala članom svoje monopolne stranke, jih v njih opozarjala na domnevne negativne pojave na vseh družbenih ravneh in jim narekovala, kako naj se do teh pojavov opredelijo. Neliterarni način distribuiranja literarnega teksta je povzročil, da je tudi recepcija Šalamunove pesmi prenehala biti literarna in postala prvenstveno politična. Literatura se sicer od nekdanj rada loteva poleg občeveljavnih, »večnostnih« tem posameznikovega psihofizičnega sveta tudi kritičnega upodabljanja aktualnih družbenih snovi, čeprav takšno odzivanje literature na družbeno realnost v primerih (pre)velikega aktualizma lahko hitro zastari, poleg tega pa takšno odzivanje literature absolutistični, diktatorski in totalitarni politični sistemi onemogočajo, preprečujejo in kaznujejo. Šalamunova pesem in njena povečana recepcija nazorno pričata, kako in zakaj.

Literarnemu občinstvu je bilo ob nenavadnem izidu Šalamunove pesmi zaradi njenega naslova takoj jasno, da se navezuje na Župančičevo pes-

nitev *Duma*, ki je prvič izšla leta 1908 v zbirki *Samogovori*.⁴³ Župančičeva pesnitev je bila namreč splošno znana, saj je (bila) kanonizirano besedilo osnovnošolskega⁴⁴ in srednješolskega pouka slovenske književnosti. Poleg tega jo je Televizija Ljubljana priredila za svoje občilo in jo prvič predvajala 1. maja 1964 ter jo potem kmalu tudi ponovila. Ker je bila takrat to edina televizijska postaja v Sloveniji, je priredbo Župančičeve *Dume* videlo sorazmerno veliko ljudi;⁴⁵ Andrej Inkret je priredbo v svoji kritiki prvega predvajanja zavrnil kot »kič«.⁴⁶ Šalamunova *Duma 1964* pa je bila objavljena 9. maja 1964,⁴⁷ zato je bil literarni spomin bralcev, ki so sicer že spoznali Župančičevo *Dumo* pri šolskem pouku, zaradi televizijske oddaje tudi tekstovno in vizualno osvežen.

Navzven se pesnitev kompozicijsko deli na dva z grafičnim znamenjem ločena dela, navznoter pa na troglasje ženskega, moškega in pesnikovega glasu. Ženski je ruralno-patriarhalen, opeva idilo slovenskega kmečkega podeželja; moški glas je urbano-civilizacijski, opeva svet tujih mest, tehnike, industrije ter znanosti in umetnosti; pesnikov glas pa na bolj oseben način povzema oba prejšnja glasova, ko obnavlja iz preteklosti veselo otroštvo, vidi v sedanjosti boleč razhod družine in razpad nekdanjega doma. Tega pesniku nadomesti domovina, ki jo pretresa socialno-ekonomska kriza: pesnikovi rojaki se izseljujejo v tujino, kjer so za domovino izgubljeni. Pesnik zaradi tega trpi in se sprašuje, kaj bo z domovino, ali bo prestala krizo ali bo izginila. Pod vplivom vere v kozmični vitalizem poskuša pomiriti svojo bolečino z mislijo, češ da v sodobnem svetu domovina ni zamejen etnično-geografski pojem, temveč cel svet. Pri tem ni jasno, ali gre zgolj za samotolažbo ali celo samoprevaro, ki je posledica dejstva, da pesnik ne vidi nobene konkretne rešitve. Skratka, Župančičeva *Duma* je prva v slovenski poeziji odprla vprašanja o dilemah nastajajoče planetarne zavesti in problemih globalizacije, ki so Slovence začeli korenito vznemirjati šele v začetku 21. stoletja. Leta 1964 pa niso bili aktualni, saj so bili Slovenci stisnjeni pod pokrov komunističnega sistema, ki ga je sicer spremljal refren o internacionalizmu, rezerviran samo za delavski razred. Vendar ga je tudi temu dozirala partija toliko, kolikor se je njej zdelo v oportunističnem nihanju med kapitalističnim Zahodom in komunističnim Vzhodom primerno.

V Župančičevi *Dumi* je sicer več socialnih motivov, med njimi je najbolj mračen motiv ekonomskega izseljevanja v tujino, toda ta temna plat slovenstva z začetka 20. stoletja se v pesnitvi nikjer ne dotakne nobene konkretne slovenske politične problematike. Ta Župančičevega lirskega subjekta sploh ne zanima. Ko bralec tehta količino in intenzivnost temnih in svetlih motivov v Župančičevi *Dumi*, opazi, da se je Župančiču bolje posrečila upesnitev svetlih, optimističnih motivov kot pri temnih, pesimističnih. Zato se po branju ni mogoče otresti domneve, da je glavna poanta pesnitve vendarle prepričanje, da bodo Slovenci prav s pomočjo vitalizma premagali svojo socialno stisko in našli rešitve za probleme, ki jih prinaša globalizacija. Ker so torej svetli motivi doživljajsko bolj intenzivno in filigransko upesnjeni in ker so bili leta 1964 problemi ekonomskega izseljevanja in globalizacije bralcem še odmaknjeni, je Župan-

čičeva *Duma* delovala bolj optimistično, kakor dejansko je. Poleg tega je večini kulturne javnosti, ki se ni poglobljala v vse vidike njegovega pesniškega opusa, zlasti pa ne v njegovo najboljšo zbirko *Samogovori*, veljal Župančič, najbrž tudi pod vtisom njegove zadnje, prigodniške pesniške faze, za pesnika optimizma.

Šalamunova pesem pa je pridobila še dodatno izzivalnost, saj je izšla na dan, ki je veljal za obletnico zmage komunistične oblasti. Vse te zunajtekstne okoliščine in predvsem dejstvo, da bi Šalamunova pesem morala iziti v takratni najbolj kritični literarni reviji, katere likvidacija je bila v polnem razmahu, so dajale pesmi še večjo provokativnost, kakor jo je imela že sama po sebi, in jo še bolj potiskale iz literature v politiko. Da bo pesem izzivalna, je lahko predvideval vsak, ki je poznal dotedanje Šalamunove objavljene pesmi in njegove glose. Komur je naslov Šalamunove pesmi *Duma 1964* zaradi citata naslova Župančičeve pesnitve vzbudil predvsem predstavo vedrega slovenskega domačijstva, ta je bil že ob prvem verzu šokiran. Šalamunov lirski subjekt namreč pesem izzivalno intonira z grobim vulgarizmom, ki ga takoj poveže s filozofsko vzvišeno zvenečo kategorijo:

*Zjeban od Absolutnega.*⁴⁸

Pozorni bralec doume, da uporabljeni vulgarizem pravzaprav sinonimno stopnjuje pomen sintagme »Utrudil sem se« iz prvega verza prvega Šalamunovega objavljenega pesemskega cikla. Bralčeva osuplost se še poveča, ko Šalamunov lirski subjekt hitro, toda prav nič galantno preskoči k spolnosti (»nažrt devic«), pri kateri je spet razvidna – kot v Šalamunovem prvem objavljenem ciklu – moška dominacija nad žensko, takoj nato pa izpove svojo »ljubezen« svojim »bližnjikom«. Ti so vse prej kot »celovite osebnosti sladkega zrenja«, zato je posmehljivost verza več kot očitna. Sledi porogljivo paralelistično naštevanje vzkličnih sintaktičnih enot, ki se vse začenjajo z navidezno naivno zvenečim medmetom »o«. Z njimi poimenuje lirski subjekt različne poklice iz kulturno-intelektualne sfere javnega življenja in jim dodaja pikre karakteristike. Nekaj najbolj sočnih:

o dresirani intelektualci s potečimi se ročicami
o logiki vegetarijanci z dioptrijo minus petnajst
o rektorji z nagobčniki
*o ideologi s svojimi cipami ideologijami.*⁴⁹

Verz »o neizrekljivo slastno presihajoči liriki« pa je očitno uperjen proti pesniškemu sentimentalizmu, ki ga je zavračal že Šalamunov prvi objavljeni cikel. Sredi naštevanja, ki postrga z intelektualnega sloja vso namišljeno veličino, izreče lirski subjekt en sam, pa še to delni kompliment edinima imenovanima zgodovinskima osebnostma v celi pesmi. Zaslužila sta si ga francoski matematik, filozof in verski mislec Blaise Pascal (1623–1662) ter nemški baročni skladatelj, neprekosljivi mojster glasbene polifonije, Johann Sebastian Bach (1685–1750), ki ju komuni-

stični sistem zaradi njune religioznosti ni kaj prida cenil: »Pascal ki se je potrudil in Bach ki se ti je posrečilo«. Lirski subjekt se potem začne odmikati od mizernosti intelektualnega sloja, ob »hortikulturi« sicer omeni še »prosvetljence«, a jima doda še »ptice lastavice«, nato pa vzklikne: »o socializem à la Louis XIV ali kako bi zaščitili uboge živalce«. Verz brez sprenevedanja sporoča, da je socializem, ki ga oblast vztrajno propagira kot najbolj napreden politični sistem, čista demagogija, saj je ta sistem v resnici podoben absolutizmu, ki je v pesmi zgolj evfemistično poimenovanje totalitarizma. Lirski subjekt pa nadaljuje s kritiko političnega sistema, ko zajedljivo omeni še delo komisij, ki so takrat pripravljale novo jugoslovansko ustavo; ta bo očitno skušala prikriti slabosti tega sistema, ki jih očitno že vsi čutijo: »o stopetintrideset ustavodajnih teles ali kaj bi naredili s crknjeno mačko da ne bi zaudarjala«. Potem v istem, pikrem tonu doda: »o revolucionarnost množic ali kje je sanatorij ki bi nam zdravil impotenco«. Takratna oblast se je namreč nenehno sklicevala na »revolucionarne množice«, toda lirski subjekt vidi, da te rabijo samo še za fasado, kajti oblast, ki se je sicer razglašala za zastopnico teh »množic«, jih je v strahu, da se ne bi utegnile obrniti proti njej, z vsemi mogočimi represivnimi sredstvi dušila. Nedvomno je navedeni verz spet razhudil oblastnike, njihove ideologe, pa tudi bralce, vnete privržence političnega režima. Po tej ostri, v sarkastičnem tonu izrečeni politični kritiki sledi prekinitev naštevanja intelektualnih skupin in njihovih grotesknih karakteristik, saj lirski subjekt pesem nepričakovano navidezno umiri z navedkom prve polovice verza iz osrednjega dela Župančičeve *Dume*: »Hodil po zemlji sem naši«. Ta citat je po naslovu pesmi druga tekstna prvina, ki spet in še bolj jasno pokaže, na katero pesem z začetka 20. stoletja se Šalamunova družbenokritična pesem naslanja. Z vključitvijo citata v tekst, ki je ostra satira sodobnih slovenskih družbenopolitičnih razmer, je postala Župančičeva pesnitev samodejno predmet parodiranja. Bralcu namreč citat spet priključuje v spomin idilično podobo slovenstva in njegovo ekonomsko emigracijo, toda ti motivi delujejo ob ostrini Šalamunovih verzov, upodablajočih aktualne politične razmere, umirjeno. Župančičev posameznik je kljub socialni stiski svoboden, saj lahko odpotuje, kadar in kamor hoče, in si išče boljše možnosti za preživetje, Šalamunov pa ostaja ujet v mrežo totalitarizma, ki se demagoško razglašala za nekaj nasprotnega. Torej preživljajo Slovenci leta 1964 drugačno, vendar neprimerno hujšo nacionalno stisko, kakršna je bila tista, ki jo je Župančič zaznal na Slovenskem v začetku 20. stoletja. Prepričanje, da se bodo slovenske socialno-ekonomske razmere v prihodnosti izboljšale, ki ga *Duma* implicitno vsebuje, neposredno pa ga je Župančič izpovedal šele v pesmih svoje zadnje literarne faze po drugi svetovni vojni, Šalamunova pesem zavrača kot zmoto, saj se pričakovanje ni uresničilo. Svoje videnje problematičnega slovenstva Šalamunov lirski subjekt podkrepi tako, da navaja iz Župančičevega verza »Hodil po zemlji sem naši in pil nje bolesti« samo njegovo prvo polovico, drugo polovico pa kontrastno parafrazira, toda pri tem postrga z nje sleherno idilo in iluzijo: »Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu«.

V naslednjih verzih Šalamunov lirski subjekt ne nadaljuje neposrednega parodiranja Župančičeve pesnitve z dodatnimi citati niti z njihovimi parafrazami, temveč v enako hitrem, naštevalnem verzem tempu kot dotlej strne svoje poglede na slovenske razmere, najprej z oznako Slovenije kot »dežele Cimpermanov«. Josipa Cimpermana (1852–1873) so literarni zgodovinarji razglašali za tipični primer epigonskega pesnika 19. stoletja – kot takšnega ga je omenjal tudi takratni srednješolski pouk književnosti, najbrž tudi tisti, ki ga je bil deležen v koprski gimnaziji Šalamun. Imenovanje pesnika iz 19. stoletja je v pesmi satirično uperjeno proti sentimentalizmu slovenske poezije, v čemer je spet mogoče videti stalnico zgodnje faze v Šalamunove poezije, v kateri je obračunavanje z razčustvovano pesniško tradicijo pogosto. Šalamunov lirski subjekt pa satiro na slovenske pesnike začini še z omembo ženskega občinstva, ki to srenjo spremlja. Omemba deluje navzven antifeministično, kar je spet v skladu z »moško« logiko Šalamunove poezije, dejansko pa poostri ost proti dominantni poženščenosti večine slovenskega pesništva, ki ga pišejo moški. Lirski subjekt sklene pesem še z eno oznako Slovenije, ki jo povzame iz Cankarjeve drame *Hlapci*: »dežela hlapcev mitov in pedagogike«. Oznako dopolni s citatom iz verza patetične partizanske koračnice. Temu pritakne oznako, ki v citatu implicirani mesijanizem komunistične revolucije razkrije kot propadel zgodovinski projekt: »Slovenci kremeniti prehlajeni predmet zgodovine«. Če ni oblasti in njej privrženih bralcev ob prebiranju dosedanjih Šalamunovih verzov še popadla jeza, potem jih je prav gotovo ob tem verzu. Citat iz partizanske pesmi namreč deluje v Šalamunovi pesmi že sam po sebi parodično, toda v celotnem verzu in celi pesmi pridobi predvsem satirično konotacijo. Bere se kot ostro smešenje oblasti, ki je od svoje revolucije naprej vneto razglašala, da bo Slovence spremenila iz »naroda hlapcev« v »narod junakov«, lirski subjekt pa vidi, da so Slovenci še vedno samo »prehlajeni predmet zgodovine«. Pesem sklene verz, ki vsebuje sam po sebi zelo kratek in nevznemirljiv motiv, toda ker je zapisan z velikimi tiskanimi črkami, v pogovornem tonu in ker sledi prejšnjemu, zgodovinskemu motivu, ne pričara pred bralčeve oči samo idilične podobe slovenstva, marveč se tej hkrati temeljito roga: »ROŽICE V KIŠTICAH«. Vrtičarski motiv namreč deluje ob prejšnjih verzih zasebniško in kičasto, vendar prav s tem ustvarja oster kontrast in pripelje satiro na slovenski komunistični sistem druge polovice 20. stoletja do njenega vrhunca. Oblastnike, njihove ideologe in prorežimske bralce je takšna satirična gradacija pesmi dokočno spravila v bes, opozicijske bralce pa v privoščljiv in sproščujoč smeh.

Šalamunova pesem torej s svojim naslovom, ki napoveduje parodijo, zavaja bralca, kajti pesem se po naslovu ne nadaljuje kot parodija, niti ni kot celota tako koncipirana. Njen prvi verz se marveč sploh ne naveže – kot pričakuje bralec – na Župančičevo pesnitev, temveč sinonimno, a jezikovno zelo korenito, na prvi verz prvega Šalamunovega objavljenega pesniškega cikla in preide v jedko satiro aktualnih družbenih pojavov, prežeto s pikro politično kritiko, o kateri v Župančičevi pesnitvi ni sledu. V Šalamunovi pesmi je sicer opazen parodični skok v obliki kratkega

citata k Župančičevi pesnitvi, na katero se naslanja, toda Šalamunova pesem ni prvenstveno njena parodija, ampak predvsem družbenopolitična satira; parodične prvine so ji namreč povsem podrejene. Zato je Šalamunova *Duma 1964* najbolj prizadela politične oblastnike, manj pa najbrž občudovalce Župančičeve poezije, saj so ti lahko opazili, da pesem ni prvenstveno uperjena v pesnitev, ampak da je to samo izkoristila kot pomožno sredstvo za politično satiro. Kljub temu je bila osuplost javnosti velika, ker ni takrat nihče, niti privrženci oblasti, še manj pa njeni tihi nasprotniki, pričakoval, da bi si kdo upal v poeziji izpovedati tako drastično kritiko aktualnih razmer. Šalamun si jo je, in sicer s pomočjo Župančiča, ki je v svoji starosti dobronamerno simpatiziral s tem sistemom, podpiral njegov nastanek in ga tudi javno pozdravil na balkonu ljubljanske univerze ob koncu druge svetovne vojne. Nova oblast ga je nagradila s častmi in – kot edinega slovenskega pesnika – počastila s podelitvijo naziva »ljudski umetnik«,⁵⁰ po zgledu Sovjetske zveze, ki je tako nagrajevala ustvarjalce, lojalne njeni totalitarni oblasti. Zato ni čudno, da je slovenska komunistična oblast – spet po sovjetskem vzoru, ki je politično kritične ustvarjalce preganjal – Šalamuna zaprla, sicer samo za krajši čas, vendar dovolj za njeno zgodovinsko osramotitev.

Pozneje je Šalamun poskušal svoji kriminalizirani pesmi s hudomušnim, malce samoposmehljivim tonom odvzeti težo, ki jo je imela ob prvi, neregularni objavi, in zatrjeval: »*Dumo* sem napisal na sprehodu, ob lepem dnevu, z veselo in razigrano dušo.«⁵¹ In: »Tako je bila zame Ljubljana gnezdo ozkosti, zaprtosti. /.../ *Perspektive* pa so mi omogočale ravno to – razbiti to ožino. Zato je potem verjetno prišlo do te violence v jeziku. Čeprav se je moja poezija v bistvu začela kot ljubeznivost, *Duma* je ljubezniva zadeva. Spominjam se, kako sem jo napisal iz neke sončnosti, iz veselja, z nekega sprehoda po solinah v Kopru.«⁵² – Na nekem literarnem večeru v devetdesetih letih 20. stoletja v istem obalnem mestu pa je Šalamun povedal, da ga je k pisanju *Dume 1964* spodbudilo tudi pretirano povečevanje Župančičeve pesnitve, ki naj bi ga izrekal njegov koprski gimnazijski profesor Jože Hočevar.⁵³ Šalamunove izjave o lahkotnosti *Dume 1964* se zdijo bralcu, ki je osebno spremljal javno, politično recepcijo njegove pesmi, premalo prepričljive. Razumeti jih je mogoče kot posledico novejšje faze Šalamunove poezije. V tej namreč dominira kozmopolitski, humorno obarvan vitalizem, zaradi katerega je prav Šalamun postal glavni dedič in nadaljevalec Otona Župančiča v slovenski poeziji. Toda *Duma 1964* deluje v kontekstu, v katerem je nastala, vse prej kot »ljubezniva zadeva«. Ob svojem nastanku je imela težo, ki je po svoji družbenopolitični funkciji enakovredna Pučnikovi razpravi. Aretacija obeh avtorjev to potrjuje. Šalamuna, ki je bil takrat odgovorni urednik preganjane revije, so namreč zaprli prav zaradi *Dume 1964*, saj je oblast v njej videla »sovražno propagando«.⁵⁴ Zgovorni so tudi očitki založnice *Perspektivam*, da objavljajo »sestavk/e/, ki postavljajo pod vprašaj osnove naše socialistične ureditve«,⁵⁵ pri čemer je izrecno omenila zlasti Pučnikove tekste, ki naj bi z nekaterimi drugimi revialnimi teksti pomenili »atako na osnove socializma«.⁵⁶ Poleg tega revija »ne more skriti sporne

v s e b i n e, ki jo označujeta cinično huligansko napadanje vsega (od ustave ter politike Federativne socialistične republike Jugoslavije do slovenskega naroda) ter nerazumljiva stopnja neresnosti.«⁵⁷ V potrditev tega mnenja je založnica navedla Šalamunovo *Dumo 1964*. Enako je storila tudi Založba Lipa, ki je prav tako javno in še bolj vehementno razglasila, da ne more sprejeti zalaganja *Perspektiv*, češ da gre za revijo »z očitnimi antisocialističnimi tendencami. Takšne tendence namreč med drugim v sila brutalni in nekulturni obliki odraža npr. tudi proizvod vašega sourednika v DUMI 1964, ki smo jo imeli priložnost z odporom brati. /.../ gre tudi za to, da so PERSPEKTIVE začele vnašati v našo literaturo nezaslišano degradacijo vsega estetskega, lepega in plemenitega v tradicijah slovenske kulture, kar je bilo doslej zanj posebnost; da ste pri tem začeli /v *Perspektivah*, op. M. D./ vnašati v našo literaturo celo takšne prostaške izraze psovka iz nekoč najbolj zaostalih predelov naše širše domovine, ki so jih tamkaj začeli po osvoboditvi z uspehom sami iztrebljati in da ste pri tem z vso ironijo skušali ponižati našega velikega Župančiča z zanj žaljivim parafraziranjem njegovega zlahtnega izraza in misli. /.../ Vi pa, mladi tovariši, ste si včasih v svojem nerazumljivem, a kar očitnem odklanjanju socialističnih osnov naše družbene ureditve začeli lastiti legitimacijo za docela razdiralno in nekvalificirano »obravnavanje« resničnih in namišljenih napak ter resničnih in namišljenih nosilcev teh napak v naši družbeni ureditvi /.../.«⁵⁸

Pučniku so v priporu povedali, »da se bo obtožba opirala /.../ pri Šalamunu posebno na verz, v katerem pravi, da ideologi gledajo stvarnost skozi sedemnajst dioptrij. Vsakdo v Ljubljani je vedel, da je namig o sedemnajstih dioptrijah veljal Borisu Zihlerlu⁵⁹ in njegovim debelim očalom, a ne samo njemu. Vključil sem cinično predstavo in Zlatku (zasliševalcu, op. M. D.) smeje opisoval, kako odlično produktivna je ta oblast: zapre zaradi norčije mladega pesnika, ki bo potem prišel iz zapora politično zrel in napisal še vse kaj drugega. Rekel sem, da tako učinkovito delo lahko le pozdravim in da jim želim še več uspehov. Zlatko je dobro razumel, kaj hočem povedati, zamislil se je in mi odkrito rekel, da se bo zavzel za čimprejšnji izpust Šalamuna. Prepričan sem, da je ro res storil.«⁶⁰ Torej je prav Pučnik zaslužen za Šalamunovo izpustitev iz zapora.

Tudi svojo aretacijo je Šalamun pozneje poskušal hudomušno omalovaževati: »Grozili so mi z dvanajstimi leti strogega zapora. Ker sem vedel, da pretiravajo, sem realno računal na sedem, pa še na spremenjene čase na boljše, se pravi en normalen obrok študija. Vsakemu normalnemu človeku je jasno, da veliki ljudje ne padajo iz pernic. In knjižnico imajo relativno dobro. Spomnim se, da sem lahko bral Ovida in Prousta. Ampak nekaj se jim je moralo zaplesti, ker so me po petih dneh kar porinili ven /.../.«⁶¹ Toda tudi to Šalamunovo samoironiziranje burnega dogodka je za tiste, ki so sodoživljali celotno dogajanje ali pa poznajo vsaj Pučnikove spomine ter pričevanje kritika in teatrologa Andreja Inkreta, enega od sodelavcev *Perspektiv* in *Odra 57*, neprepričljivo, kajti »maja 1964 so bile stvari postavljene na nož«.⁶² Šalamuna so po nekaj dneh res izpustili, toda »Pučnik je obsedel za dolgi dve leti in *Perspektive* so bile definitivno ukinjene.«⁶³

Ker je oblast pesem kriminalizirala, je razumljivo, da je Šalamun ni uvrstil v svojo prvo pesniško zbirko *Poker* (1966), pač pa šele na začetek svoje antologije *Pesmi* (1980), vendar brez zadnjega verza. Očitno je upošteval prvo, neregularno objavo pesmi, ker je najbrž ostal brez avtentične verzije, ki je najbrž poniknila v kakem policijskem arhivu. Da bo ironija usode še večja, je izdala pesnikov prvi knjižni natis razvpite *Dume 1964* prav ideološko »pravoverna« založba z istim »pravovernim« direktorjem Ivanom Bratkom na čelu, ki sta Šalamunovo pesem javno razglasila za politično nesprejemljivo.⁶⁴ Obe založbi, DZS in Lipa, ki sta leta 1964 zaradi svojih javnih razglasov, da ne bosta zalagali *Perspektiv*, učinkovali kot obrambni trdnjavi komunističnega političnega sistema, sta po koncu tega sistema, v samostojni Sloveniji, klavrno propadli. Toda Šalamunova *Duma 1964* ni doživela zadoščenja samo s knjižno objavo pri prorežimski založbi še v času komunizma, ne da bi leta 1980 ta objava koga vznemirila, marveč tudi javno zmagoslavje skoraj deset let po neslavnem koncu tega režima. Ko je bila v začetku februarja 1999 Šalamunu podeljena Prešernova nagrada – ki je ohranila, kljub diskreditaciji zaradi političnih manipulacij komunističnega režima z njo,⁶⁵ tudi v samostojni Sloveniji status najvišjega državnega priznanja za umetnost – jo je na slavnostni prireditvi, kjer se je zbrala tudi strankarska elita nove, demokratično izvoljene oblasti in v njej tudi del spretno modificiranih komunistov, deklamiral igralec Ivo Ban. V prireditveni program je *Duma 1964* uvrstil režiser Slavko Hren, Šalamunov koprski rojak, ki je že kot dijak koprške gimnazije slišal informacijo o tej razvpiti pesmi. Njena uvrstitvev v tako vzvišeno prireditev pa ni ugajala literarnemu uredniku in kritiku Alešu Bergerju, zato je zapisal svoje pomisleke. Simptomatičen se mu je zdel tudi bučen aplavz, ki ga je pesem požela, češ da naj bi ta izviral iz čudaškega naslajanja Slovencev nad svojimi negativnimi lastnostmi. Toda režiser Hren ni pesmi uvrstil v program zaradi nacionalnega mazohizma, temveč zato, ker je hotel javno pokazati, da novi, demokratični politični sistem te pesmi ne kriminalizira več in da ni več subverzivna.⁶⁶ Berger je hkrati zatrdil, da gre za »pesem pičlega literarnega dometa«.⁶⁷ Temu sicer ni mogoče oporekati, vendar je treba poudariti, da nekatere pesmi v zgodovini literature niso zanimive zaradi tega dometa, ampak zaradi kakega drugega. In *Duma 1964* nedvomno sodi mednje. Zato si je tudi zaslužila to razpravo.

Dva tedna po prvi, neregularni objavi *Dume 1964* je, spet neregularno, izšla še ena Šalamunova pesem, in sicer *Domovina*.⁶⁸ Tudi to je objavila zgrožena založnica v okviru prorežimske *Izjave delavskega sveta Državne založbe Slovenije*, objavljene v Naših razgledih 23. maja 1964, s katero je dokončno naznanila javnosti, da ne bo več zalagala spornih, očitno neuklonljivo uporniških *Perspektiv*. Pesem se motivno, oblikovno in idejno naslanja na *Duma 1964*, saj se začenja vzklično: »O domovina ti si kakor«. Verz je citat nepopolno navedenega naslova Cankarjeve črtice »O domovina, ti si kakor zdravje!«,⁶⁹ ki je bila nekaj časa v osnovnošolskih berilih, zato se ga je tudi ljubiteljski bralec lahko spomnil in se čudil, zakaj ni naveden v celoti. Toda prav delna navedba, ki se izteče v

zamolk, terja od bralca, da si verz sam dopolni, bodisi z omenjenimi Cankarjevimi besedami bodisi da si sam zaokroži komparacijo s kako osebno domisljico. Če kljub temu ostane brez domišljije, mu rešitev sugerira drugi verz pesmi, ki je na prvi pogled pomensko zelo odmaknjen od prvega. Omenja namreč »slan sir«, preostali verzi prve kitice pa natančno navaajo mere kupčka, ki nastane pri ribanju sira, očitno za dobro jed, ki simbolizira ob prejšnji omembi »domovine« egoistično zasebnitvo, katerega interes seže do gastronomije, nikakor pa ne do tako vzvišene kategorije, kot je »domovina«. Kitica spet zveni satirično, saj sugerira bralcu komparacijo med privzdignjeno »domovino«, ki je ni mogoče z ničimer primerjati zaradi njene domnevne veličine ali problematičnosti, in banalnim kupčkom sira, ki naj bi ga neimenovana oseba naribala lirskemu subjektu. Satira se stonjuje, ko lirski subjekt zagotovi, da vseh razsežnosti tega kupčka ne more navesti, ker: »ostale mere so vojna tajna«, kar je spet mogoče razumeti kot politično bodico. Druga in hkrati zadnja kitica, sestavljena samo iz treh kratkih verzov, pa preide v pogovornem tonu v posmehovanje podeželske zasebniško-domačijske skrbi za zdravje, kar spet vzpostavi nov kontrast z uvodno »domovino« in doda pesmi nove posmehljive odtenke: »saj veste/ vedno suhe noge/ da bo zdravje pri hiši«. V njih je opazna jezikovna in idejna vzporednica z zadnjim verzom *Dume 1964*: »РОЖИЦЕ В КИШТИЦАХ«.

Posebnost pesmi *Domovina* je v tem, da njen prvi verz omogoča še eno možnost citatne dopolnitve zamolka, ki se je ljubiteljski bralci niso mogli domisliti, profesionalni pa gotovo. Ivan Cankar je namreč v svoji satirični farsii *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1907) položil v usta Krištofu Kobarju, imenovanemu Peter, tudi besede: » – O domovina, ti si kakor vlačuga: kdor te ljubi, ga zasmehuješ!«. ⁷⁰ Ta citat priča poleg naslova omenjene črtice o Cankarjevem ambivalentnem odnosu do slovenstva. To je Cankarja pozitivno stimuliralo, zato ga je povzdigoval in slavil, toda hkrati ga je zaradi negativnosti odbijalo, zato ga je vztrajno ironično in satirično zavračal. Prav Cankarjevo nenehno negativistično videnje slovenstva in sveta sploh se je zdelo Župančiču patološko, nesprejemljivo in za interese slovenstva celo škodljivo, zato se ni strinjal z njim in se je s Cankarjem za dlje časa razšel. Tudi po njunem ponovnem zблиžanju, ki je bilo predvsem človeško, nikakor pa ne nazorsko, je Župančiču ostalo Cankarjevo videnje sveta tuje. ⁷¹ Toda ker tega Cankarjevega shizofrenega odnosa do slovenstva nista niti osnovna niti srednja šola nikoli poudarjali niti nista v berilih navajali odlomka Cankarjeve farse s Petrovimi besedami, ga ljubiteljski bralec ni mogel poznati. Najbrž pa je bil znan gledališkemu obiskovalcu, ki je utegnil še najbolj začutiti satirično ostrino Šalamunove kratke pesmi, čeprav je skoraj gotovo, da si je njen prvi verz večina bralcev dopolnjevala z naslovom Cankarjeve črtice. Šalamunova pesem *Domovina* se zdi po svoji idejnosti in zgradbi stranska variacija *Dume 1964* oziroma enota parodično-satirično ubranega pesemskega cikla, ki je kot celota ostal zaradi zaplembe gradiva javnosti neznan. Morda se bo nekoč prikazal iz kakega policijskega ali zasebnega arhiva. Vendar bo pesem *Domovina* tudi takrat ostala v senci razvpite *Dume 1964*. Iz primerjave obeh pesmi postane vsakomur jasno, zakaj. ⁷²

Časnikarstvo kot dekla poezije

Primerjava obeh Šalamunovih pesmi z deli besedil slovenske literarne tradicije, s katerimi sta v intertekstualnem razmerju, je pokazala, da pesmi nista prvenstveno parodični, temveč satirični. Njun namen ni ostati znotraj literature, temveč parodično uporabiti nekaj tekstovnih prvin kanonizirane literarne tradicije za okrepitev satire, ki zavestno sega čez mejo literature, v njen sočasni družbenopolitični kontekst; tega zavrača kot degeneracijo deklariranih idealov. Ker pa totalitarna oblast satire ni dopuščala, saj je videla v njej ogrožanje svojega položaja, pesmi ni sprejela kot literarnih besedil, v katerih ima avtor legitimno pravico do satire, marveč kot kriminalna delikta. Zato je nanju reagirala represivno in Šalamunu »nadela lovorov venec 'mučeništva'«. ⁷³ Toda večina kulturniškega javnega mnenja se je na tihem postavila na preganjančevo stran in v takšnem spletu okoliščin je Šalamun začel veljati za najbolj vznemirljivega in hkrati obetavnega pesnika takratne mlade literarne generacije. Prva pesniška zbirka *Poker* (1966) – ki jo je izdal v samozaložbi, ker si je Cankarjeva založba ni upala objaviti, saj se je zbala oblastniških sankcij ⁷⁴ – je njegov literarni, kulturni in posledično tudi politično opozicijski položaj še bolj utrdila. Toda za Šalamunov knjižni prvenec je značilno, da v njem ni več pesmi z očitno literarno parodijo, še manj pa neposredne politične satire, pač pa le še takšna, ki leti na posameznika, vendar jo je ves čas mogoče razumeti tudi kot družbeno. Pri tem spretno prepleta javno in zasebno področje ter hkrati dela pesmi pomensko nedoločljive in dvoumne.

Šalamun, ki je po prvi pesniški zbirki *Poker* utihnil zaradi obveznega služenja vojaščine v »Jugoslovanski ljudski armadi« zunaj Slovenije, se je spet oglasil jeseni 1967 z objavo cikla *Katalog* v študentskem listu *Tribuna*. ⁷⁵ Njegova poglobljena značilnost je, da ga sestavljajo teksti, ki ne »zvenijo« prav nič pesniško v tradicionalnem pomenu te besede. V njih ni več eksponiranega lirskega subjekta niti njegovega opredeljevanja do intimnosti in družbenega okolja, umaknil se je v ozadje in postal neopazen posrednik med zvrstno različnimi teksti raznih neimenovanih avtorjev in bralci. Ti so bili presenečeni, saj so se komaj nekoliko privadili na poetiko *Pokra*, zato so pričakovali pesmi, v katerih bo dominiral prav ironično-satirični odnos narcisoidnega in predvsem ekscentričnega lirskega subjekta, ki ga je Šalamun ustoličil v svoji prvi pesniški zbirki. Toda ta je v novem Šalamunovem ciklu *Katalog* skoraj »izginil«. Umaknil se je v ozadje posredovanih odlomkov in prevzel vlogo skritega aranžerja, ki se sprehaja po različnih, večinoma časnikarskih rubrikah, priročnikih in še kakih drugih virih, iz njih izbira različne odlomke, v teh opušča vsa ločila, jim dodaja le svoje naslove in jih tako aranžirane posreduje bralcem, ne da bi pri tem navedel njihov vir ali dejansko avtorstvo. Citate največkrat razvršča v navidezne, optične verze, prvega prepíše v svoj cikel celo kot prozno besedilo. Iz takšnega paberkovanja je razvidno, da ima lirski subjekt najraje zabavne časnikarske rubrike, ki so namenjene športu, zlasti boksu in nogometu, ali zanimivosti, kakršne so poročila o antičnem mitu o Herakleju, zgodovini koles, položaju otrple kokoši,

znamkah in motorni ročni gredi. Erotični ton ima citat o angleških stražnikih, ki ne smejo pri izrekanju glob žensk spraševati po rojstni letnici, še bolj poudarjenega pa sklepna pesem cikla, ki je navedek časnikarskega poročila o plesoči striptizeti, katere slačenje razvname moško občinstvo. Ob vsem tem pa lirski subjekt nikjer ne navede nič zasebnega ali intimnega, kar je že od nekdaj obvezna sestavina večine lirike. Tako Šalamun »sili« bralca, da bere kot poezijo odlomke tekstov, ki prvotno niso bili napisani kot pesniški. V tej poeziji ni nič osebnega, razen predstavitev nepesniških besedil iz nepesniških občil na literarno stran študentskega glasila in dodanih novih naslovov.

Izbrane citate je mogoče razumeti kot parodijo različnih časnikarskih zvrsti – poročila, komentarja in reportaže. Toda za tem vidikom Šalamunovih besedil se bolj tankočutnemu bralcu kaže še eden, globlji, ki je logično nadaljevanje dotedanje Šalamunove lirike: satira na slovensko malomeščanstvo, katerega intelektualno obzorje sega do branja trivialnih časnikarskih zvrsti in se tam ustavi. Vendar je tokratna satira s pomočjo časniških citatov v primerjavi s tisto v zbirki *Poker* posredna, manj nazorna, predvsem pa manj zabavna, čeprav so pesmi-citati v primerjavi s pesmimi v zbirki *Poker* manj razdrobljene, bolj sklenjene, bolj pripovedne in bolj »epske«, saj vsebujejo prostorsko in časovno zaokrožene zgodbe. Toda te so delo časnikarjev in drugih avtorjev, Šalamunov lirski subjekt si jih je samo prilastil, da s pomočjo parodije vtihotapi vanje še satiro na časnikarje in njihov način prikazovanja sveta, ki je senzacionalističen in hkrati klišejski, ter na malomeščanske bralce, ki ob takšnem žurnalizmu uživajo in vidijo v njem edino resnico sveta. Šalamunov lirski subjekt se je torej v ciklu *Katalog* »maskiral« v pripovedovalca, ki je po poklicu žurnalist ali publicist, zato da bi ga z njegovimi lastnimi teksti razkrinkal kot cenene manipulatorja, ki usmerja pozornost naivnega malomeščanskega bralca k nebitvenim zadevam javnega življenja. Toda ker bralec Šalamunovega *Kataloga* ni identičen z bralcem časnika, se dogaja dvoje:

1. Profesionalni bralec zaradi svojega literarnega spomina takoj zazna, da sestavljajo pesmi Šalamunovega cikla *Katalog* citati iz žurnalističnih in publicističnih tekstov in da po predstavitvi v prostor književnosti delujejo kot lepljenke (kolaži).⁷⁶ Navdih zanje je Šalamun kot umetnostni zgodovinar lahko dobil pri različnih tokovih likovne umetnosti 20. stoletja, ki so prakticirali različne variante kolažiranja, največja spodbuda pa je bil najbrž konceptualizem, ki ga je po letu 1966 gojila slovenska likovna skupina OHO, v katero je Šalamun v tem času vstopil in začel sodelovati pri njenih razstavah po različnih galerijah.⁷⁷

2. Ljubiteljski bralec citatnost Šalamunovih »pesmi« sicer začuti, vendar se mu zdi premalo »pesniška«, zato ga te »pesmi« najbrž ne pritegnejo preveč, ker v njih pogreša večje neposredno opredeljevanje lirskega subjekta.

Teh razmerij prav nič ne spremeni dejstvo, da se lirski subjekt v nekaterih lepljenkah pod daljšim citatom, ki navadno sestavlja prvo katico lepljenke, vendarle pokaže. In sicer v dodanih skopih fragmentih intervjujev ali izjav, ne da bi bile te motivno povezane s prejšnjimi, neprimerno

daljšimi citati. Bralcu se najprej zdi, da so tudi ti fragmenti citati, toda pozorno branje pokaže, da v njih lirski subjekt samo imitira intervju, dejansko pa ga s svojimi debilnimi vprašanji in odgovori parodira in hkrati spet satirično smeši senzacionalistični, malomeščansko usmerjeni žurnalizem. Posebnost je samo izjava lirskega subjekta, ki v cikel uvede zgodovinsko perspektivo, saj jo je mogoče razumeti kot kritično namigovalje na ropanje italijanskih fašističnih okupatorjev, ki mu slovenska komunistična oblast kljub svojemu zmagoslavju še vedno ni kos:

*omeniti moram še to da so najlepše slike
iz piranskih cerkva še vedno shranjene v
italiji zelo želimo da bi jih spet mogli
postaviti na mesto kamor spadajo*⁷⁸

Vsi ti bolj »osebni dodatki« k mnogo obsežnejšim citatom so samo še senca radoživega, hudomušnega in pikrega lirskega subjekta, kakršnega je bralec spoznal iz objav v *Perspektivah* in *Pokru*. Toda tudi verzov s komaj opaznim lirskim subjektom je v *Katalogu* malo. Da so ti povsem naključno dodani citatom, kaže dejstvo, da so pri knjižni objavi cikla v Šalamunovi drugi pesniški zbirki mnogi izpadli ali pa jih je avtor ločil od citatov in jih natisnil kot kratke, samostojne pesmi, ki ponekod obsegajo en sam verz.

Posebne omembe pa je vredna lepljenka z naslovom *Sposoben umetnik*, ki stoji približno v središču cikla *Katalog*. Kot večina drugih je tudi ta »narejena« najprej iz citata, ki sestavlja prvo kitico pesmi in v katerem avtor citata zanosno opisuje ustvarjalnost neimenovanega slikarja in njegovo socialno uspešnost:

*njegovi trije lastni portreti oni gosposki
lovsko slikarski z bratom pa mladostniški s
črnimi zalisci ter tretji pogumno šegavi ki
je visel pri vhodu v njegovo delavnico
v gradišču so nam ga razkrili kot polno
krvnega možakarja ki si je utrl pot v višjo
družbo svojega časa ki pa je bil predvsem
uglajen in sposoben umetnik zlasti njegovi
meščanski portreti ki jih je z neverjetno
energijo ustvarjal v sila kratkem času baje v
enem samem dnevu izpričujejo pravo mojstrovino
v realističnem opazovanju ljudi njihovi psiho
loški karakterizaciji in prefinjeni izdelavi
podrobnosti od gub in bradavic na obrazu do
gub v oblačilih in draguljih nakita in če je
odel portretirano žensko v črnino je to storil
samo zato da je toliko bolj zažarela
živost oči*⁷⁹

Kdor ni razgledan po zgodovini slikarstva, ne more vedeti, kdo naj bi bil ta slikar. Toda kljub temu zveni citat bralcu, ki pozna dotedanjo Šalamunovo poezijo in poleg tega ve, da je pesnik po formalni izobrazbi umetnostni zgodovinar, kot parodija poljudnega, kramljajočega pisanja o

slikarstvu in hkrati kot satira na določen tip obravnavanja slikarstva. Prvi kritiki, ki je tako kot vse v tem ciklu sorazmerno obsežna, sledi kratka druga kitica: izjava lirskega subjekta. V njej bralec pričakuje njegovo osebno opredelitev do neimenovanega slikarja, njegovih del in morda celo do teksta, iz katerega je citat vzet, toda to se ne zgodi. Lirski subjekt samo izjavi:

*zanimali so me angeli
bili so in še zmeraj so
najštevilčnejši in najstrašnejši*⁸⁰

Te besede niso z ničimer povezane s prvo kitico. V njih je sicer mogoče videti namig na znameniti motiv »strašnega angela« iz prve Rilkejeve *Devinske elegije* (*Duineser Elegien*, 1923), vendar je to predvsem stvar literarnega spomina kakega profesionalnega bralca, ne pa namig, ki bi pomagal dešifrirati slikarja iz prve kitice lepljenke. Iz povedanega sledi, da naj bi ostala njegova identiteta uganka.

Približno dva tedna po izidu Šalamunovega cikla *Katalog* v študentskem listu *Tribuna* pa se je zgodil preobrat. V zabavnem in trivialno usmerjenem tedniku *Tedenska tribuna*, znanem po kratici *TT* (tudi v njegovo urednikovanje se je oblast ves čas vtikala, da ne bi postal preveč buržoazno »dekadenten«; pomemben je za razvoj slovenskega stripa, ker je v njem gojil to zvrst Miki Muster), se je nepričakovano oglasil v svoji stalni rubriki *Mimogrede* Bogdan Pogačnik (1921–).⁸¹ Ta je bil časnikarskemu občinstvu znan predvsem kot dopisnik osrednjega slovenskega dnevnika *Delo* iz Pariza. V nasprotju z drugimi dopisniki, ki so znali poročati zgolj o tujem političnem dogajanju tako, da je bilo v skladu z ideološkim okvirjem slovenske komunistične oblasti, je Pogačnik poročal tudi o tujem kulturnem dogajanju in tako presegal povprečnost slovenskih dopisnikov. V svoji tedenski rubriki je bralcem povedal:

*Na eni izmed strani v zadnji ali predzadnji številki študentske »Tribune«, ki sicer marsikdaj objavi kako resnico, ki ji mi ne pogledamo v obraz, sem bral pesniški kolaž že kar znamenitega mladega pesnika Tomaža Šalamuna, v katerem je pod svojim avtorskim imenom zlepil v obliki pesmic vrsto povsem različnih odlomkov iz časopisnih tekstov, od boksarskega Claya in drugoligaškega nogometnega kluba Belišče, do, mislim Kraljevih beležk o striptizu v nočnih lokalih slovenskega ozemlja in (ne mislim, ampak prepričan sem) mojega teksta o avtoportretih našega velikega starega slikarja Tominca. Priznam, da v svojem novinarskem dnevničarstvu nikoli nisem pomislil, da pišem literarno prozo; niti v celoti ne; kaj šele, da bi iz drobnega iztrganega delčka tega žurnalizma lahko nastala – celo pesem. Seveda: ne gre za nikakršno avtorsko reklamacijo; in tudi povsem razumem idejo mladega poeta, da kolažno naključje in s tem banalno obtožujoče poveže nekaj črkovnih gmot našega dnevničarskega kolaža ter s tem nekaj gmot našega sodobnega življenja. Toda zdi se mi, da je to za literaturo, pa tudi za življenje, le premalo.*⁸²

Slikar iz Šalamunove lepljenke je torej Jožef Tominc (1790–1866), uspešen bidermajerski portretist, zasidran še v klasicizmu.⁸³ Temu je Narodna galerija v Ljubljani priredila spomladi 1967 veliko razstavo, ki jo je Pogačnik predstavil bralcem dnevnika *Delo* s poljudnim člankom in

prav odlomek iz tega je Šalamun uporabil za svojo lepljenko.⁸⁴ Po razkritju besedilne »prilastitve« je Pogačnik izrekel priznanje Kosovelovim *Integralom*, ki so izšli malo pred tem in postali največja slovenska literarna senzacija v letu 1967, češ da je v njih »Kosovel utiral pot integralnemu, kolažnemu, konstruktivističnemu, revolucionarnemu avantgardizmu«, saj je pisal »čudovito, pogumno poezijo z vso bolečo in vriskajočo odgovornostjo«,⁸⁵ kakršne v Šalamunovem ciklu ne vidi. Iz bežne, posredne primerjave dveh različnih, samo v eni oblikovalni prvini stičnih poetik dveh različnih pesnikov je sicer očitno Pogačnikovo dopuščanje kolažiranja kot sredstva sodobne umetnosti, vendar tudi njegov dvom o večji teži Šalamunovih kolažiranih tekstov, ker se mu ti zdijo preveč banalni. Pri njem pogrēša tudi humanizem, za kakršnega se je deklarativno zavzemal v svoji konstruktivistični poeziji Kosovel. Iz Pogačnikovih vrstic je opazna tudi – razumljivo – osebna prizadetost, ker je Šalamun izrabil njegovo časnikarsko besedilo za svoj parodični satirični kolaž.

S tem se je javna reakcija parodiranega avtorja na parodista in njegovo parodijo končala. Povzročila ni nobenih konsekvenc, ki bi jih utegnil sprožiti kak drug užaljen avtor z višjo družbenopolitično funkcijo. Pogačnik je bil očitno dovolj široka osebnost, da se je zadovoljil samo s takšno reakcijo. Njegov odgovor na Šalamunovo lepljenko je najbrž vzbudil zanimanje le redkih bralcev *Tedenske tribune*, kajti ti večinoma niso bili bralci študentske Tribune, zato Šalamunovega besedila niso poznali. Kljub temu so se nekateri utegnili ob tej reakciji zabavati, drugi pa so se ob njej lahko prepričali, da paradije niso nikoli všeč vsem bralcem, še najmanj pa avtorju, čigar delo je postalo predmet paradije.

Čez slabo leto, v začetku jeseni 1968, je cikel *Katalog* postal – v nekoliko okrajšani in preurejeni varianti – ogrodje Šalamunove druge pesniške zbirke *Namen pelerine*. V njej je lepljenka *Sposoben umetnik* objavljena kot vse druge brez prvotne druge kitice in brez prvotnega naslova, pač pa je dobila v dvojnem kazalu, ki je posebnost zbirke – kot vse druge pesmi – dva nova, in sicer *Portret* in *Ženska v črnini*.⁸⁶ V skladu s Šalamunovim naslavljanjem prve zbirke po enem izmed ciklov bi pričakovali, da bo naslov nosilnega cikla druge zbirke povzdignil tudi tokrat v njen naslov, saj beseda *Katalog* dobro povzema princip in idejno podlago kolažiranja, vendar se to ni zgodilo. Najbrž zato, ker je v tistem času nastala kot literarna vzporednica likovni skupini OHO še skupina *Katalog*, ki si je morda nadela ime prav po omenjenem ciklu. Nekateri člani, tudi Šalamun, so namreč sodelovali v obeh skupinah, saj sta bili programsko enako usmerjeni,⁸⁷ samo občili njunega delovanja sta se razlikovali. Šalamunova druga zbirka, ki bi se ji naslov *Katalog* odlično prilegal, je dobila nosilnemu ciklu manj ustrezen naslov *Namen pelerine*. Njen izid ni v javnosti vzbudil tolikšnega odmeva kot izid prve. Poglaviti vzrok tiči najbrž v tem, da so bralci po prvi zbirki pričakovali stopnjevanje humorja, ironije in družbene satire, vse to pa se je v drugi zbirki zaradi kolažiranja zmanjšalo v korist parodiranja lahkotnejših časnikarskih zvrsti, kar se po zanimivosti ne more kosati z drugimi vrstami humorja in satire. Parodiranje bi za širši krog bralcev spet postalo zanimivo in izzivalno, ko bi avtor parodiral iz osrednjega nacionalnega

dnevnika npr. govor kakega komunističnega veljaka, poln ideoloških klišejev. Vendar ni storil nič podobnega, saj bi se nedvomno spet izpostavil oblastniškemu preganjanju, zato se tudi v svoji drugi pesniški zbirki ni več neposredno loteval odkrite družbenopolitične satire. Da te ni popolnoma opustil, priča pesem *Zakaj sem fašist*, ki jo je napisal najbrž kmalu po nastanku druge zbirke jeseni ali pozimi 1968/69. Izšla je šele junija 1970 v almanahu *Katalog 2*,⁸⁸ ki je bil že marca 1969 pripravljen kot prva samostojna številka snujoče se istoimenske revije skupine OHO-Katalog, toda ker skupina ni dobila po ideološko spornem predstavitvenem »gostovanju« v reviji *Problemi* (julij-avgust 1968, št. 67/68) finančne podpore, ni začela izhajati. Pesem *Zakaj sem fašist* pa je ostala v nadaljnjem, obsežnem Šalamunovem opusu, v katerih prevladuje kozmopolitski vitalizem, prekipevajoč od verbalizma, avanturizma in mnogoterih senzualnosti, osamljen, toda opazen in vzoren primerek svoje zvrsti.

Sklep

V šestdesetih letih 20. stoletja so nastale v slovenski poeziji tri pesmi istega pesnika, katerih zanimivost ni toliko v njihovi notranji besedilni sestavi, temveč neprimerno bolj v njihovem zunanem prepletu s sočasnimi literarnimi, likovnimi, kulturnimi in družbenopolitičnim kontekstom. Iz tega prepleta je vzorčno razvidno, da lahko književnost korenito prestopa svoje meje, vendar ne s parodijo, temveč s satiro. Ob prvem besedilu je mogoče opazovati, kako močno deluje družbenopolitična satira, ki si podredi parodijo, na totalitarni oblastniški sistem. V njem svobodna satira ni mogoča, saj samodejno seže čez mejo književnosti in dobi funkcijo neposredne politične kritike, ki jo oblast takoj kriminalizira, zato ogrozi avtorjev fizični obstoj. To je edinstveni primer vpliva kake parodične satirične pesmi v celotni zgodovini slovenske literature. Hkrati pa nasilje, ki ga izvaja zaradi domnevno ideološko subverzivnega besedila totalitarna oblast nad avtorjem, tega literarno, kulturno, socialno in politično glorificira ter utrjuje njegov status kot izjemne literarne in politično opozicijske osebnosti, čeprav ima avtor do tega statusa v svojih drugih pesmih satiričen odnos. Drugo besedilo istega avtorja priča, kako v nehoteni konkurenci njegovih dveh, skoraj hkrati objavljenih parodičnih satiričnih pesmi druga ostane v recepcijski senci prve, ker sta parodična eksplicitnost in ostrina satiričnosti druge manjši od prve. Tretje besedilo pa kaže, kako lahko parodija v njem izzove javno reakcijo, vendar samo avtorja parodiranega besedila. Toda ker ta ni imel niti visokega niti vplivnega položaja na družbenopolitični lestvici, njegova reakcija ni bila dovolj opažena niti ni sprožila proti avtorju parodije nobene sankcije. Pač pa je razkrila osebno prizadetost parodiranega avtorja ob dejstvu, da je njegovo nepesniško besedilo izgubilo svojo prvotno, zgolj informativno funkcijo in postalo nepričakovano, brez njegove vednosti in privoljenja, pesniško besedilo. Vendar ne s kakim intenzivnim in zapletenim bese-

dilnim preoblikovanjem, marveč zgolj s prerazporeditvijo skoraj dobesednega prepisa besedila iz enega občila v drugega oziroma iz časnikarskega poročila v pesniški cikel in pesniško zbirko. Že to parodistovo dejanje je zadostovalo, da se je prvotna, resno zastavljena informativnost besedila sprevrgla v parodijo določene časnikarske zvrsti in v satiro določenega načina poročanja o slikarstvu. Oboje je najbolj prizadelo prav avtorja parodiranega besedila, zabavalo pa bralce, ki so parodijo in satiro začutili. Tiste, ki niso poznali reakcije avtorja parodiranega teksta, konteksta oziroma jih lepljenke v poeziji niso pritegnile, ker so bili privrženci oblikovno, predvsem osebnoizpovedno zahtevnejše zasnovanih pesmi, pa je pustila ravnodušne.

OPOMBE

¹ Prim.: Dieter Lamping, »Die Parodie.« V: Otto Knörrich (ur.), *Formen der Literatur*. Stuttgart, 1981, str. 290–296. – Winfried Freund, *Die literarische Parodie*. Stuttgart, 1981. – Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*. Urbana-Chicago, 2000 (1. izd. 1985). – Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana, 1997. – Isti, *Intertekstualnost*. Ljubljana, 2000 (Literarni leksikon 45).

² »Pesmi Tomaža Šalamuna«, *Perspektive* 4, 1963/64, št. 31, str. 50–51. Nad pesniškim ciklom natisnjeni naslov (prav tako tudi na sprednji platnici revije in v njenem kazalu) zveni uredniško. Takratna glavna urednika (sicer uradno imenovana »odgovorna«) revije sta bila Taras Kermauner in Dane Zajc.

³ O pomembnosti *Perspektiv* priča tudi dejstvo, da je od vseh slovenskih literarnih revij prav ta doživela največjo publiciteto in raziskovalno pozornost. Prim.: Jože Pučnik, *Članki in spomini 1957–1985*. Maribor, 1986 (Znamenja 87). – Božo Repe, *Obračun s Perspektivami*. Ljubljana, 1990. – Taras Kermauner, *Perspektivovci*. Ljubljana, 1995. – Lev Kreft, *Zjeban od Absolutnega*. Ljubljana, 1998. – Tematske številke ali njihovi deli, posvečeni *Perspektivam*, v reviji *Borec*, 1994, št. 535–537; 1996, št. 551–552; 2000, št. 579–582. Zanimivo je dejstvo, da so med raziskovalci *Perspektiv* tudi takšni, ki so bili člani oblastniške stranke, ki je ukinila revijo, zato je bolj kot njihove analize raziskovalno pomembno in zanesljivo trezno osebno spominsko pričevanje, obogateno z dokumentacijo, objavljeno v knjigi: Andrej Inkret, *Vročja pomlad* 1964; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990. – Za bolj natančno analizo revije *Perspektive* je treba upoštevati tudi članke o njej v sočasnem dnevnem in periodičnem tisku; nekateri so ponatisnjeni v navedeni Inkretovi knjigi.

⁴ Prim.: povzetek knjige *Kritika dialektičnega uma* Jeana-Paula Sartra, ki ga je objavljala Taras Kermauner v *Perspektivah*, 1960/61, št. 5–6, 19, 20, 27, 28–29, 30, 31. – Marjeta Vasič, *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana, 1984, str. 106–138 (Literarni leksikon 24).

⁵ Prim. Janko Kos, »Slovo generacij.« *Delo*, 19. novembra 2001, št. 266, str. 6.

⁶ Prim. Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München-Zürich, 1998; Martin Jänicke, *Totalitäre Herrschaft*, Berlin, 1971; Bruno Seidel in Siegfried Jenkner (ur.), *Wege der Totalitarismus-Forschung*, Darmstadt, 1975; –

Jerca Vodušek Starič, *Prevzem oblasti 1944–1946*, Ljubljana, 1992; Bojan Godeša, *Kdor ni z nami, je proti nam*. Ljubljana, 1995; Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*. Slovenska kulturna politika 1953–1962. Ljubljana, 1995; Janko Kos, *Duhovna zgodovina Slovencev*, Ljubljana, 1996, str. 180–220. Drago Jančar (ur.), *Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Zbornik člankov in dokumentov. Ljubljana, 1998.

⁷ Taras Kermauner je sin komunista in zgodovinarja Dušana Kermavnerja (1903–1975), ki je med drugim pred II. svetovno vojno »pridobival«⁷ urednika *Ljubljanskega zvona* Juša Kozaka za partijsko pojmovanje spora na literarni levici, torej proti Krleži. Veljko Rus je sin Josipa Rusa (1893–1985), pravnika in politika, ki je zastopal levo krilo sokolov v Osvobodilni fronti in podprl Komunistično partijo pri Dolomitski izjavi, s katero je ta odpravila koalicijsko naravno fronte, si podredila vse zavezniške stranke in skupine ter si prisvojila vrhovno oblast, Osvobodilno fronto pa še naprej uporabljala kot demagoško krinko za dokončen prevzem oblasti. Primož Kozak je bil sin pisatelja in dramatika Ferda Kozaka (1894–1957), preporodovca, pred drugo svetovno vojno sourednika revije *Sodobnost*, ko je ta (i)legalno objavljala članke komunistov, po tej vojni pa je imel funkcije v komunističnem sistemu in bil podpisnik dekreta s seznamom prepovedanih knjig, ki so jih morale slovenske javne knjižnice takoj po drugi svetovni vojni po ukazu komunistične partije izločiti, da se ne bi ljudje ideološko »pohujšali«. Sorodnost z izločanjem in sežiganjem knjig v nacistični Nemčiji ni naključna. Stric Primoža Kozaka, Vlado Kozak (1907–1985), ki je vpeljal v komunistične vrste Kardelja in Borisa Kidriča, je bil med drugo svetovno vojno v vodstvu slovenske komunistične revolucije, ki sta jo izvajala njegova učenca. V Kocbekovem partizanskem dnevniku *Listina* (1967) nastopa kot cinični Dizma (domnevno ime desnega razbojnika, ki je bil križan s Kristusom). – Zgodnjo fazo teh sinov slavni očetov je sugestivno opisal Lojze Kovačič v tretjem delu svojega romana *Prišleki* (1985), v svojih spisih pa jih pogosto omenja Taras Kermauner.

⁸ Prim. kritično mnenje o zbirki *Pesmi štirih*, ki si ga je Edvard Kocbek zapisal po njenem izidu v svoj dnevnik 21. junija 1953: »In če danes ugotavljamo prvo popuščanje ždanovščine, se že neznansko veselimo, čeprav mi »Lirika štirih«⁸ v primeri z razcvetom lirike drugih ne pomeni skoraj nobenega napredka od Stritarja sem.« – E. Kocbek, »Dnevnik 1953. Nekaj doslej neobjavljenih junijskih listov«. Uredil Mihael Glavan. *Zvon* 6, junij 2003, št. 3, str. 38, 42.

⁹ Prim. ugovor Daneta Zajca pesniku in pisatelju Tonetu Seliškarju, ki je Zajca javno ideološko napadel s pozicij oblastniške ideologije. V: Marjan Dolgan (ur.), *Pisma slovenskih književnikov o književnosti*, Ljubljana (Kondor 298), 2001, str. 308–310, 440–441.

¹⁰ Dominik Smole, »Antigona.« *Perspektive* 1, 1960/61, št. 1–3, str. 92–113, 129–155, 300–316.

¹¹ Primož Kozak, »Afera.« *Perspektive* 1, 1960/61, št. 7, 8; str. 786–815, 955–981.

¹² Primož Kozak, »Dialogi.« *Perspektive* 2, 1961/62, št. 19, str. 1039–1069.

¹³ Prim. prispevek Janka Kosa, objavljen v: »Posvet o perspektivovstvu«, *Borec*, 1996, št. 551–552, str. 41. – O razhajanjih med literarnimi ustvarjalci pričajo tudi pisma Gregorja Strniše Janezu Staneku, objavljena v antologiji: Marjan Dolgan (ur.), *Pisma slovenskih književnikov o književnosti*, Ljubljana, 2001 (Kondor 298), str. 312–316, 441–443.

¹⁴ Prim. Marjan Dolgan (ur.), *Slovenski literarni programi in manifesti*. Ljubljana, 1990 (Kondor 256).

¹⁵ Prim. Venó Taufer, »Avantgardna in eksperimentalna gledališča.« V: Dušan Tomše (ur.), *Živo gledališče III. Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1970*. Ljubljana, 1975. – Žarko Petan in Tone Partljič (ur.), *Oder 57*. Ljubljana, 1988

(Knjižnica Mestnega gledališča 103). – Janko Kos, »Resnica o Odru 57.« *Sodobnost*, 1988, št. 8-9, str. 815–832; št. 10, str. 938–951. – Andrej Inkret, n. d., Ljubljana, 1990.

¹⁶ Režiser Franci Križaj (njegov asistent je bil Taras Kermauner) je posnel po scenariju Primoža Kozaka, narejenem po njegovi drami *Dialogi*, ki govori o stalinističnih dachauskih sodnih procesih, film *Zarota*, ki ga je komunistična oblast kmalu po premieri maja 1964 prepovedala predvajati. Prim. Silvo Furlan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič, Zdenko Vrdlovec: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana, 1994, str. 86–87, 364. – »Poročilo o snemanju Zarote«: *Ekran* (Revija za film in TV) 3, marec–april 1964, št. 16–17, str. 1508–1511. – Andrej Inkret, »Zarota in slovenski film.« *Tribuna* (List slovenskih študentov) 14, Ljubljana, 27. maja 1964, št. 18, str. 6. – Isti, »Ob filmu V spopadu.« *Sodobnost*, 1964, št. 10, str. 1055. – »Ekranovi kritiki [Vitko Musek, Ingo Paš, Toni Tršar, Andrej Inkret, Božidar Okorn] o filmu Zarota.« *Ekran* (Revija za film in TV) 3, julij–avgust 1964, št. 19–20, str. 1836–1844. – Aleksander Čolnik, »Zarota.« *Sodobnost*, 1964, št. 10, str. 1052–1054.

¹⁷ »Pesmi Tomaža Šalamuna«, *Perspektive* 4, 1963/64, št. 31, str. 51.

¹⁸ N. m., str. 51.

¹⁹ Prim. Marjan Dolgan in Miran Hladnik, *Fuk je Kranjcem v kratek čas*. Antologija slovenske pornografske poezije s pripovednim pristavkom. Ljubljana, 1993 (Druga, dopolnjena izdaja).

²⁰ Prim. Janko Kos, »Sodobna slovenska lirika (3)«, *Perspektive* 4, 1963–64, št. 31, str. 52–72.

²¹ Prim. n. d., str. 72.

²² Prim. Venó Taufer, »Slovenski sonetje (1962)«, *Perspektive* 2, 1961/62, št. 18 (najbrž april 1962), str. 924–926.

²³ T. S. Eliot, »Pusta dežela.« Prevedel Venó Taufer. *Perspektive* 1, september 1960/61, št. 1, str. 61–76.

²⁴ Prim. Tomaž Šalamun, »Hommage kapi stricu Gvidu in Eliotu«, v njegovi pesniški zbirki *Poker*, Ljubljana, 1966, str. 54.

²⁵ T. Š., »O goriških Brdih«, *Perspektive* 4, 1963/64, št. 33-34, str. 492–493. – Šalamun samoironično komentira to svojo glosó v pismih, objavljenih v: France Pibernik, *Med modernizmom in avantgardo*. Ljubljana, 1981, str. 142–144.

²⁶ Jože Pučnik, »O dilemah našega kmetijstva.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 33–34, str. 437–462.

²⁷ Tomaž Šalamun, »Poker.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 35, str. 540–543. – Šalamun je naslov cikla in zbirke pojasnil v svojem prvem intervjuju z Brankom Hofmanom: »Ime Poker za naslov sem zbral zaradi afinitete do te besede. Neka beseda v določenem odnosu stoji, druga ne. Ta se mi je zdela najbolj ustrežna. Pozneje, ko sem racionaliziral njen pomen, sem ugotavljal, da je poker ime določenege pojma, ki so mu dana obvezna pravila igre, igra sama pa je nepredvidljiva. Beseda združuje zaukazani hazard, tveganje in podvrženost pravilom sveta, name pa učinkuje spočito tudi zato, ker je še niso utrujali z uporabo v prostoru poezije.« (*Knjiga*, 1966, št. 4, str. 122).

²⁸ *Perspektive* 4, 1963/64, št. 35, str. 542.

²⁹ Tomaž Šalamun, »O poeziji.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 36-37, str. 694.

³⁰ Prim. značilno Šalamunovo izjavo v: Branko Hofman, *Pogovori s slovenski pisatelji*. Ljubljana 1978, str. 453: »Precej sem garal, da sem se izkopal iz jame teoretičnih nabijanjanj podkev o moderni liriki in se niti za šalo ne bi hotel tja vračati. Pesnik, ki resno misli, da lahko o sebi kaj pove v civilu, je ruina. Mislite, da sem tako neresen, da si bom pulil krila?« (Prva objava tega pogovora že leta 1974 v *Knjigi*.)

³¹ »Listnica uredništva.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 36-37, str. 896–926.

³² Tomaž Šalamun, »O grupah, interesih, zrelosti družbe in osnovnem nesporezumu zadnjih dni.« *Tribuna* (List slovenskih študentov) 14, 15. aprila 1964, št. 13, str. 3,5. – Niko Grafenauer, »Perspektive brez strehe.« *Tribuna* 14, 13. maja 1964, št. 16, str. 6.

³³ »Sporočilo DZS o reviji »Perspektive«.« *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178. – »Izjava delavskega sveta DZS.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

³⁴ »Sporočilo javnosti.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

³⁵ Drago Šega, »Pojasnilo.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196–197.

³⁶ Prim. Andrej Inkret, »Ahac.« V: *Dušan Pirjevec*. Uredil Rudi Šeligo. Ljubljana, 1998, str. 10 (zbirka Interpretacije).

³⁷ »Pismo založbe Lipa.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 197.

³⁸ Policijski agenti so Janka Kosa spremljali med vožnjami v mestnem avtobusu (prim. »Pogovor z Jankom Kosom« Nika Grafenauerja in Aleksandra Zorna, *Nova revija*, 1995, št. 158, str. 63), Vena Tauferja pa celo v Makedoniji, kjer se je študijsko izpopolnjeval (prim. V. Taufer, »Dopolnitev«, *Nova revija*, 1987, št. 63–64, str. 1302).

³⁹ Ustno pričevanje Braca Rotarja, ki je bil spomladi 1964 Šalamunov sostanovalec, v telefonskem pogovoru z avtorjem razprave, ko je ta leta 1995 pripravljaval gesla za drugo, dopolnjeno izdajo leksikona *Slovenska književnost*, Ljubljana, 1996.

⁴⁰ O tem primerjaj zlasti članke v študentskem glasilu *Tribuna*, objavljene v poletnem semestru leta 1964.

⁴¹ Na izpuščenih verz je prvi opozoril in ga objavil, skupaj s celotno pesmijo, Andrej Inkret v svoji že navedeni knjigi, str. 12, 13.

⁴² »Sporočilo DZS o reviji »Perspektive«.« *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178.

⁴³ Oton Župančič, »Duma.« V: O. Župančič, *Zbrano delo II*. Besedilo uredil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana, 1957, str. 79–87, 331–332.

⁴⁴ Avtor te razprave se je prav med njim prvič seznanil s to Župančičevo pesnitvijo.

⁴⁵ V okviru razrednega televizijskega ogleda, ki ga je takrat organizirala osnovna šola v Pivki, je to priredbo videl maja 1964 tudi avtor te razprave.

⁴⁶ Andrej Inkret, »Televizija – Prvomajski Župančič.« *Tribuna* (List slovenskih študentov), 13. maja 1964, št. 16, str. 7.

⁴⁷ Tomaž Šalamun, »Duma 1964.« Objavljena v: *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178 (brez zadnjega verza!). – T. Šalamun, *Pesmi*. Ljubljana, 1980, str. 7 (brez zadnjega verza!). – Edina popolna objava objava »Dume 1964« je v: Andrej Inkret, *Vročja pomlad 1964*; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990, str. 12–13 (vsebuje tudi zadnji verz, ki v drugih objavah manjka: »ROŽICE V KIŠTICAH«).

⁴⁸ Citirano po objavi v: Andrej Inkret, n. d., str. 12.

⁴⁹ N. m., str. 12.

⁵⁰ Prim. Joža Mahnič, »Obdobje moderne.« V: Lino Legiša (ur.), *Zgodovina slovenskega slovstva V*. Ljubljana (Slovenska matica), 1964, str. 152.

⁵¹ Branko Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana, 1978, str. 452.

⁵² Marjeta Novak Kajzer, *Kako pišejo*. Ljubljana, 1993, str. 249.

⁵³ Ustno pričevanje prof. Rafke Kirn, ki je bila navzoča na tem literarnem večeru v Gimnaziji Koper v devetdesetih letih 20. stoletja.

⁵⁴ Andrej Inkret, *Vročja pomlad 1964*; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990, str. 12.

⁵⁵ »Sporočilo DZS o reviji »Perspektive«.« *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178.

⁵⁶ N. m., str. 178.

⁵⁷ »Izjava delavskega sveta DZS.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

⁵⁸ »Pismo založbe Lipa.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 197.

⁵⁹ Boris Ziherl (1910–1976), vodilni slovenski komunistični ideolog kulture v prvih dveh desetletjih po drugi svetovni vojni; s svojimi dogmatskimi nazori je zaviral razvoj slovenske literature. Prim. Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana, 1995.

⁶⁰ Jože Pučnik, *Članki in spomini 1957–1985*. Maribor, 1986 (Znamenja 87), str. 233.

⁶¹ Branko Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana, 1978, str. 450. Prva objava tega drugega Hofmanovega pogovora s Šalamunom v: *Knjiga: glasilo slovenskih založb*, 1974, št. 7/8, str. 340.

⁶² Andrej Inkret, n. d., str. 13.

⁶³ N. d., str. 13.

⁶⁴ »Duma 1964«, v: Tomaž Šalamun, *Pesmi*. Ljubljana, 1980 (zbirka Živi pesniki), str. 7. Kot odgovorni urednik DZS, ki je knjigo izdala, je naveden Ivan Bratko, ki je sicer veljal za branilca ideološko neoporečne knjižne produkcije, kar se je zlasti pokazalo ob zavrnitvi Koblarjeve monografije o Simonu Gregorčiču v okviru zbirke *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* iste založbe.

⁶⁵ Prim. Marjan Dolgan, »Pojasnilo k Prešernovim nagradam za književnost. Sporočilo strokovne komisije za književnost Prešernovega sklada.« *Delo* (Književni listi), 10. februarja 1987, str. 8. – Bogdan Osolnik, Marjan Dolgan, Ciril Zlobec, Janez Gradišnik: »O Prešernovih nagradah in slovenskem kulturnem prazniku.« *Delo*, 16. februarja 1991, str. 31.

⁶⁶ Ustno pojasnilo Slavka Hrena avtorju te razprave v telefonskem pogovoru 17. novembra 2003.

⁶⁷ Prim. Aleš Berger, »Avtokarikatura.« *Delo*, 8. marca 1999, št. 54, str. 8.

⁶⁸ *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

⁶⁹ Črtica je izšla leta 1907 najprej v hrvaščini, leta 1908 v slovenščini in leta 1909 v Cankarjevi zbirki črtic *Za križem*. Prim. Ivan Cankar, *Zbrano delo XVII*. Knjigo pripravil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana, 1974, str. 253–256, 413.

⁷⁰ Ivan Cankar, *Zbrano delo IV*. Knjigo pripravil in opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana, 1969, str. 92.

⁷¹ Prim. Dušan Pirjevec, »Oton Župančič in Ivan Cankar.« *Slavistična revija*, 1959/60, str. 1–94. – Oton Župančič, *Zbrano delo XI*. Besedilo pripravil in opombe napisal Joža Mahnič. Ljubljana, 1989, str. 38–44, 514–516.

⁷² Pesem »Domovina« je bila po prvi neregularni objavi natisnjena v: Taras Kermauner, *Avantgardni pesnik pred sodiščem*. Ljubljana, 1972, str. 13 (v njej je tudi ponatis »Dume 1964« brez zadnjega verza!). – Andrej Inkret, *Vročja pomlad 1964*; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990, str. 14 (brez kitične razdelitve!).

⁷³ Branko Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana, 1978, str. 450.

⁷⁴ Prim. Šalamunovo izjavo v prvem intervjuju z Brankom Hofmanom v *Knjigi*, 1966, št. 4, str. 122: »Knjigo sem izdal sam, ker bi po izkušnji, ki sem jo imel s Cankarjevo založbo, trajalo predolgo, da bi jo kje natisnili.«

⁷⁵ Tomaž Šalamun, »Katalog.« *Tribuna*, 21. novembra 1967, št. 6, str. 10.

⁷⁶ Njihovo naravo je prvi opredelil Janko Kos v svoji oceni Šalamunove druge pesniške zbirke *Namen pelerine* (1968), v katero je ta cikel vključen. Prim. J. Kos, »Namen pelerine.« *Sodobnost*, 1969, št. 3, str. 337–340.

⁷⁷ Prim. Tomaž Brejc, *OHO*. 1966–1971. Ljubljana 1978. – Igor Zabel, *OHO*. Retrospektiva. Ljubljana, 1994. – Sandro Sproccati, *Vodnik po slikarstvu*. Ljubljana, 1994 (poglavje Konceptualna umetnost).

⁷⁸ Tomaž Šalamun, »Katalog.« *Tribuna*, 21. novembra 1967, št. 6, str. 10.

⁷⁹ N. m., str. 10.

⁸⁰ N. m., str. 10.

⁸¹ Bogdan Pogačnik, »Mimogrede. Kolaž.« *Tedenska tribuna*, 6. decembra 1967, št. 48, str. 3.

⁸² Prim. n. m., str. 3

⁸³ Prim. Ksenija Rozman, »Tominc (Tominz) Jožef Jakob.« *Slovenski biografski leksikon*, 12. zvezek. Ljubljana, 1980, str. 114–116.

⁸⁴ Bogdan Pogačnik, »Živi Tominčevi obrazi. Pred otvoritvijo razstave v Narodni galeriji v Ljubljani.« *Delo*, 21. marca 1976, št. 77, str. 5.

⁸⁵ Bogdan Pogačnik, »Mimogrede. Kolaž.« *Tedenska tribuna*, 6. decembra 1967, št. 48, str. 3.

⁸⁶ Tomaž Šalamun, *Namen pelerine*. Edicija OHO. Kranj (samozaložba) 1968, str. 16 (brez naslova). Oba naslova lepljenke sta navedena samo v dvojnem kazalu na str. 56 (»Portret«) in 58 (»Ženska v črnini«).

⁸⁷ Prim. program skupine *OHO-Katalog v: M. Dolgan (ur.), Slovenski literarni programi in manifesti*. Ljubljana, 1990 (Kondor 256), str. 156–164.

⁸⁸ *Katalog 2*. Maribor, 1970 (Znamenja 11-12), str. 37–38.

■ THREE PARODIC SATIRES BY TOMAŽ ŠALAMUN

The importance of the three early poems by Tomaž Šalamun (1941-) from the mid-1960s lies not so much in their inner textual structure, but rather in their intertwining with the contemporary literary, artistic, cultural and socio-political contexts. This intertwining clearly shows that literature can go well beyond its boundaries; however, not with parody but with satire. In the example of the poem *Duma 1964*, one can observe how strong an effect a socio-political satire, which subjects the parody, will have on a totalitarian authoritative system. Free satire is not feasible, because it automatically oversteps the boundary of literature and takes on the function of direct political criticism, which is instantly criminalized by the authorities, and therefore threatens the author's physical existence. This is a unique example of an impact of a parodic satirical poem in Slovenian literary history. At the same time, the violence used against the author by the totalitarian authorities – because of a supposedly ideologically subversive text – glorifies him literarily, culturally, socially and politically and consolidates his status as an exceptional persona of letters and political opposition, although in his other poems the author's attitude towards this is satirical. The second poem by the same author, *Domovina* (Homeland), shows that in an unintentional rivalry of two almost simultaneously published parodic satirical poems by the same author, the reception of the second one remains in the shadow of the first one, because its parodic explicitness and satirical sharpness are not as strong. The third poem, *Sposoben umetnik* (A Capable Artist), shows how parody can incite a public reaction, but only from the author of the parodied text. But since he did not hold a high or influential position within political society, his reaction was not notable enough and did not bring any sanctions against the author of the parody. It did reveal, however, a personal upset of the parodied author over the fact that his non-poetical text had lost its

original, merely informative function and became unexpectedly, and without his knowledge or approval, a poetical text. However, not through any kind of intensive or complex textual transformation, but simply through a relocation of an almost ad verbatim transcription of the text from one publication to another, or rather from a newspaper report to a cycle of poems and a poetry collection. Even this parodist's act was sufficient to turn the original, serious and informative text into a parody of a certain journalistic approach and into a satire of a certain type of reporting on the art of painting. The author of the parodied text was hurt the most, whereas those readers who sensed the parody and satire were amused. Those who were not aware of the parodied author's response and the context, or were not interested in collage in poetry – because they preferred more advanced poems in terms of form and personal expression – were left indifferent.

Februar 2004