

## AVTORJI IN KNJIGE

## Jožica Čertov in Jani Oswald

Denis  
Poniž

(Poskus umestitve v prostor sodobne slovenske lirike)

Ko se znova vračam k poeziji Jožice Čertov in Janija Oswalda, seveda ne morem mimo temeljnih premislekov, ki sem jih o obeh pesnikih že prispeval v zbornik *Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten* urednika Johanna Strutza in *Antologijo mlade slovenske poezije sedemdesetih in osemdesetih let*, ki je izšla istega leta (se pravi 1989) kot zbornik *Profile* pri celovski Mohorjevi. Ti premisleki so

zanimovali nekatere temeljne točke v poeziji obeh pesnikov, ki po rojstnih letnicah (Čertova 1960, Jani Oswald 1957) pripadata tisti generaciji mladih slovenskih pesnikov, ki je v tem trenutku najbolj ustvarjalna in prodorna (vanjo uvrščam še Jureta Potokarja, 1956, Braneta Mozetiča, 1958, Aleša Debeljaka, 1961, seveda pa tudi oba druga predstavnika s Koroške, Janka Ferka, 1958 in Majo Haderlap, 1961). Tako verjetno ni pretirana misel, da je generacija poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih nosilec določenega preloma, o katerem pišem v *Antologiji mlade poezije*. V ta prelom ni položena samo debata o slovenskem pesniškem (post)modernizmu, marveč ta generacija prinaša tudi določene pesniške spodbude, ki dovoljujejo govor o avtopoetikah in času avtopoetik. Ta čas avtopoetik pa iz te generacije sega tako k mlajšim kot tudi starejšim avtorjem, kar pomeni, da je pred nami generacija nosilcev takih spodbud, ki presegajo samo generacijsko ali stilsko usmeritev in se dotikajo kar vse sodobne slovenske lirike.

Hkrati se, če gledamo z razgledišča »zamejske poezije«, ta generacija kot prva povsem naravno vključuje v prostor sodobne slovenske poezije; Čertovi, Haderlapovi, Ferku in Oswaldu lahko priključimo še pesniško izjemno zanimiva Fabjana Hafnerja in Cvetko Lipuš; verjetno smemo v kratkem pričakovati še mlajše naslednike. Kot sem zapisal na več mestih: gre za prve pesnike, ki so končali gimnazijo v slovenskem jeziku in tako potrdili dobrih štiristo let staro Du Bellayevo maksimo iz njegove *Défense et illustration de la langue française* (1549), da se je treba »materinega jezika tudi učiti, v potu svojega obraza in samoti svoje delovne sobe«; prav različnost njihovih poetik, njihovih stremeljenj in ne nazadnje tudi realizacij teh poetik kaže, da je odprta še ena pomembna razsežnost slovenske poezije. Ne gre namreč samo za sprejemanje tehnopoetičnih izzivov, ki jih »matična« poezija ponuja svojemu obrobju (mišljenemu zgolj geografsko!), marveč tudi za spodbude, ki jih »zamejska« poezija že zna posredovati »matici«, in to v suvereni obliki pesniškega dialoga, ko še ne poznamo vseh njegovih estetskih in vsebinskih učinkov.

Tretje, kar je prav tako pomembno in mimo česar ne more nobena resna analiza poezije omenjene generacije, je dejstvo, da vsi stopijo v slovensko poezijo s samostojno zbirko (ali v okviru Pesniškega almanaha

mladih) sorazmerno pozno; tudi oba obravnavana pesnika nista izjemi. Oba prvenca (in za zdaj tudi edini zbirki) sta izšla leta 1985. Prav zato verjetno smemo govoriti o relativno visoki stopnji pesniške zrelosti, uravnoveženosti, notranje koherence, pesniške vznemirljivosti, vse to pa je tudi pospremlilo v recenzijah oba prvenca na njuno pot med bralce. Osemdeseta leta so tako ali tako pesniško vznemirljivejša od sedemdesetih; pojav avtopoetik (in prodor nekaterih prvin postmodernizma) je namreč omogočil relativno mnogo pesniških dialogov, ne samo znotraj generacije, marveč tudi med generacijo, o kateri je govor, in starejšimi pesniškimi generacijami. Zdi se, da ta dialog odmeva tudi v liriki obeh obravnavanih pesnikov.

Vendar pa imata njuni poti kljub nakazanim stičiščem znotraj pesniške generacije med Jožico Čertov in Janijem Oswaldom tudi mnogo pomembnih razlik. Čertova je prav gotovo dedinja tiste smeri, ki jo je v sodobno (povojno) slovensko poezijo prinesla Ada Škerl (1924) z obema pomembnima, a prezrtima zbirkama, *Senca v srcu* (1949) in *Obledeli pasteli* (1965), razvila pa Saša Vegri (1934), posebej z zbirko *Naplavljeni plen* (1961), medtem ko je Oswald svojevrsten dedič, še bolj kot dedič pa nadaljevalec t. im. »lingvistične« poezije, ki jo je razvila slovenska pesniška neoavantgarda v času med 1965–1975, če vzamemo obe skrajni letnici. Tako lahko govorimo na eni strani o intimizmu, ki pa nikakor ni zarisan v polje t. im. »ženske lirike«, marveč raste iz drugih premis, predvsem tistih o dvojni ogroženosti pesmi in pesnice v času in prostoru, na drugi o izrazito angažirani poeziji, za katero sem v spremni besedi k *Zaseki* med drugim zapisal: »Nenadoma se mu jezik odpre tudi kot izrazita zvočna kvaliteta, kot nova ritmična struktura, v kateri in skozi katero se tudi znane pesniške vsebine prično oblikovati v nekaj novega in neznanega, v verige in sestave, kjer so stare reči postavljene v povsem nove sheme.« Z drugimi besedami to pomeni, da se Čertova in Oswald postavljata s svojima poetikama na dva skrajna pola sodobne slovenske poezije: na eni strani predstavnica uravnoveženega izročila humanističnega intimizma, na drugi predstavnik poudarjenega hipermodernizma.

Prva in morda najbolj opazna *diferentia specifica* je razmerje do lirskega subjekta. Pri Čertovi je to poudarjeni drugoosebni lirski subjekt, ki ves čas reflektira svoja občutja, zavedanja, stanja, ves čas je v razmerju do drugih (>ti«), do sveta, do poezije in zgodovine, do navidezno drobnih, vsakdanjih, komaj opaznih reči in do usodnih, temeljnih, nepresežnih spoznanj. Pesnica ves čas evocira ta svet, ves čas se ga zaveda, ves čas stopa vanj, ves čas ga postavlja v različna razmerja do sebe, do svoje poetike in poezije. Njena pesem je nagovor in dvogovor, ves čas je postavljena kot odprta nezaključena in nedorečena struktura, v tej strukturi ni velikih in usodnih besed, so samo drobni, a pomenljivi namigi, zamolki, nakazovanja in približevanja, to vse pa v bralcu odpira možnost za dopolnitev, za vključitev v pesniški tok, spoznanja, ki mu jih ponuja pesem Čertove, so izhodišče za nove in nove asociacije. Primerov v zbirki *Pesmi iz listja* ne manjka: za mojim hrbtom mesto (10), zato pa hodim v temni log (11), ne najdem te (18), samo to te prosim (19), nocoj ne bo me več (36), vse bolj si razbita (43), vse bolj si list (45).

Pri Oswaldu je lirski subjekt skrit in potopljen v pesniško snov. Nekaj sporoča iz brezosebne točke (za samo sporočilo), govori v brezosebnem jeziku; pravzaprav samo niza daljša in krajša spoznanja, ugotovitve, trditve. Igra se z jezikom, a tako, da ga hkrati tudi preoblikuje, dooblikuje, spremi-

nja, zamenjuje, prazni in znova polni. Čertova ravna, v tradiciji intimističnega humanizma, z jezikom kar se da previdno: uporaba posameznih jezikovnih sredstev je pretehtana, ničesar ni preveč ali premalo, sporočilo sestavljajo samo najnujnejši, nepogrešljivi elementi. Njena pesem je zato strogo urejena, premišljena uravnovežena izpoved, medtem ko Oswald pesem organizira kot *prostor* (mislim predvsem na celoten prvi cikel *Pravice private*), kot polje, v katerega vtiskuje ne toliko pesem kot celoto, kot razporeja njene konstitutivne dele, jih primerja med seboj, zamenjuje, postavlja v stopnjujoči se ali usihajoči soodnos. Velik del pesemskega sporočila gradi na čistih vizualnih in avdialnih učinkih, da bi nenadoma prestopil v »normalno« semantiko, kar samo poudarja razprtost njegove pesemske forme, njeno izzivalno držo, saj Oswald ne pozna »tabu« tem. Svojo pesem namreč ves čas organizira kot različnost v enotnosti spoznanj, ki mu jih posreduje tako jezik kot tudi svet, v katerem ta jezik nastaja. Zato sme in mora zapisati v zbirki *Zaseka* verze: naj živi svobodna misel v svobodnem telesu (11), pesem pišem rišem risbe (31), tisoč jazov brez obrazov (32), nebesa mi pretresa tvoj potres (51), moja sekira je usekala po domači besedi jo razkosala (61), svoj besedni radikalizem sem končno razvil v radikalni besedizem (62), ta pravi Slovenci imajo pesmi v srcu (68). Izgubljeni, razpršeni, zakriti, ves čas pa posmehljivi, skeptični in ironični, begajoči in (nemalokrat) vase in v svoja opravila zagledani lirski subjekt Janija Oswalda ima sicer marsikaj skupnega z jezikovnim angažmajem, kakršnega poznata, vsak v svoji govorici Janko Messner ali Florjan Lipuš, vendar je v resnici drugačen. Ne gre samo za razvijanje metod zrelega hipermodernizma, kakršne je prvič v slovenski sodobni poeziji vzpostavil neoavantgardizem (s konkretno in vizualno poezijo), pri Oswaldu je v ospredju tudi izrazito polemično razmerje do nekaterih temeljnih konstituent dotedanje poezije Slovencev s Koroške, med katerimi so na prvem mestu senzualizem, resignacija, podrejenost sporočila narodnoobrambnemu habitusu, ujetost v določen tematski in besedilni krog ipd. Vendar pa se jasen, skoraj programski odmik od takšnega načina pesnjenja vidi tudi v pesmih Jožice Čertove. Kar je bilo v literaturi nekdanj del kolektivne zavesti (kolektivnega strahu, trpljenja ali upanja), postane nenadoma za-sebna, pesniška, artistična naloga; pesnica ni več pesnica zato, ker je del (ogrožene) skupnosti, temveč svojo ogroženost transformira v intimistično govorico, v drobne zaznave in tresljaje, v katerih se sveti »resnica« njenega pesniškega poklica. Zato je poezija Jožice Čertov izrazit prelom z aktivističnim načinom pesnjenja, a tudi s tistimi variantami aktivizma, ki so se skrivale za navidezno osebno prizadetost.

V *Antologiji mlade slovenske poezije* sem liriko Jožice Čertov opredelil kot odpiranje »vprašanjem primarnega lirizma, ki ga pesnica ne želi ohranjati kot »čisto« formo, marveč ga sooča s stvarnostjo, z razočaranjem, ki raste v novo samozavedanje z občutji praznega prostora in časa«. To spoznanje razširjam z ugotovitvijo, da je lirski subjekt v tej poeziji hkrati tudi zvest določilom tistih znamenj, ki določajo elementarno človečnost in razprtost za stiske drugih.

Na drugi strani pa se zdi, da je poezija Janija Oswalda vsa predana aktivizmu, celo hiperaktivizmu, ki se hrani iz nenehnega spopadanja z realnim prostorom in časom ne samo Koroške, marveč vsega slovenskega kulturnega in duhovnega prostora. Angažma te poezije dobiva v novih razmerah, pred katere je postavljeno slovenstvo, vsekakor nov zagon; kri-

tična in ironična distanca sta vsekakor metodi »razumevanja« tega procesa, kakor ga sme in zmore označiti pesniška govorica.

Ne gre, kot tudi lahko beremo, za destrukcijo jezika ali celo za destrukcijo vsebine, ki jo prinaša ta jezik, dekompozicija je utemeljena drugje. Prav tako ne gre več za čisto »ludistično« iskanje odvodov jezika, ki vodijo, kot je pokazal razvoj v času po zatonu neoavantgard, na eni strani v poudarjeni tehnolingvizem (Niko Grafenauer, delno Ivo Svetina in Milan Jesih), na drugi v postmodernistično kompozicijo referenc in citatov, marveč za tretjo možnost, ki bi jo pogojno smeli imenovati estetski in socialni angažma. Pesem namreč rešuje – tu bi lahko vzeli za modelni primer katerokoli pesem, razen cikla vizualnih pesmi *Tu se poezija neha* – tako estetske probleme, »gleda« besedam pod povrhnjico, jih semantično razstavlja, kombinira, zvočno in pomensko, njihove sestavne dele, kot tudi socialne, saj ves čas govori o rečeh, ki jih pesnik zaznava kot »nenaravno katastrofo«, ki se ji je treba upirati z ironično, a trdno pesniško besedo (v šestdesetih letih so pisali tako poezijo Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Aleš Kermauner in Vojin Kovač-Chubby, v zadnjem času je, poleg Oswalda in Fabjana Hafnerja njeno akutnost odkril Vlado Skale (zbirka *Naslov ti zaupam na uho*, 1990). V tem procesu je Jani Oswald najbolj radikalen in v tem trenutku tudi najbolj dosleden; tako rekoč iz slehernega leksema zna izluščiti besedno igro ali novo zvočno podobo, še posebej, kadar take lekseme sestavlja v nove enote. Oswaldov jezik se razkriva kot nesluteno bogastvo, kot rezervoar novih možnosti in spoznanj.

Pred nami sta tako dva načina pesnjenja, od teh je tisti, ki ga uporablja Jožica Čertov, zagotovo »tradicionalnejši«, pa vendar moramo tudi v njenem primeru iskati tiste izrazite inovativne nastavke, o katerih je delno že bil govor, delno pa jih moramo še analizirati. Ne glede na to, da je večina pesemskih besedil iz zbirke *Pesmi iz listja* topološko natančno določena z naslovi (lendlkanal, maria loretto, universitätsstrasse . . . , kramergasse, geyergasse, . . . , cafe am platz, stadtdcafe . . . ), pa se pokaže, da je njihova topološka določenost samo temeljna ravnina, v katero so vpeta »obča« čustvena stanja in položaji lirskega subjekta, ki je v svojem čustvenem razpoloženju univerzalen. Pesnica tako »posebno« spreminja v »splošno«, ne da bi pri tem izgubila nekaj osnovnih kvalitiet intimistično zarisanega lirskega subjekta. Samota, žalost, hrepenenje, upanje tega lirskega subjekta ostajajo nedotaknjeni, pesnica natančno ve, kje je tista tenka meja, ki loči intimo njene pesmi od prostora, v katerem se pričinja opisani angažma v imenu kvalitiet, ki presegajo zavezanost poezije samo poeziji.

Nasprotno temu pa se Jani Oswald ves čas zaveda, da njegova poezija ne more biti zavezana samo poeziji, čeprav se enako zaveda, da tudi ne more biti zavezana samo zunajpesniškim imperativom, pa najsi bodo ti s stališča »zgodovine« še tako utemeljeni v narodni samobitnosti, jezikovni in kulturni avtonomnosti in politični suverenosti (vse naštetu se lahko zrcali v realnosti zgolj kot verjetne projekcije). Zato svoje lirike ne podreja apriori »eksperimentu«, marveč distanci, ki mu jo dovoljuje »robni položaj«, v katerem je živela njegova lirika, ko je nastajala zbirka, a so se šele oblikovale zasnove »enotnega slovenskega kulturnega prostora«. Iz distance »robne položaja« (ta distanca je podobna tistemu »notranjemu robnemu položaju«, v katerem je bivala recimo tovrstna poezija Vojina Kovača-Chubbyja), je marsikaj izrečeno kot multivariantni projekt analize samega jezika.

Ob takih izhodiščih Oswaldova lirika ni samo nadaljevanje izročila neoavantgard, kot je bilo v tem razmišljanju že nekajkrat omenjeno, marveč gradi tudi iz lastnih spoznanj, kakor jih zaznamuje »programska« pesem *Moja sekira* (analizirana v zborniku *Profile* na str. 129), v kateri se ne igra samo z dvopomenskostjo besede »sekira« (enkrat orodje, drugič kraj ob Vrbskem jezeru), marveč tudi z reverzibilno možnostjo, ki jo ponuja glagol »usekati« glede na sekiro in besedo; ne, da lahko sekira »useka« po besedi, tudi »beseda« ima »moč«, da lahko useka po »Sekiri« in slednjič je tudi pesnikova pozicija taka, da lahko napove avtodestrukcijo (v imenu besede). To pa je seveda začetek tistega procesa, ki ga je Zagoričnik dopolnil v danes znamenitem ciklu *Opus nič* (1967, prim. tudi spremno besedo N. Grafenauerja v knjigi F. Zagoričnik, *Sveder*, Ljubljana 1983, str. 36) in ki je, spet po Grafenauerjevih besedah, »radikalno kritičen do sveta, to svojo kritičnost pa opira na ideološko projekcijo smisla, ki ga pojmuje kot z resničnostjo neusklajeno resnico.«

Medtem ko skuša Čertova v vseh pesmih svoje zbirke upesniti eno samo, intimno radikalno, pa vendar tudi disperzno temo, ki zadeva njo kot avtorico in lirski subjekt v enem, jo Oswaldova pozicija utemeljuje v raznovrstnosti in odprtosti na kar se da mnogo različnih načinov, postopkov in odmkov od normativne rabe jezika. Ironično je to zaznamovano v pesmi *Pesmi v srcu*, ki jo lahko razumemo tudi kot radikalizirani odgovor na Prešernovo *Orglar*, hkrati pa tudi kot poskus, da bi pesnik tematiziral svoj izhodiščni in hkrati ciljni položaj. Temeljna struktura poezije Jožice Čertov je zapisana v teksturo pesmi *ne biti in samo ti si*; v drugi pesmi je med besedo in nič, kot dve mejni točki, položena pesničina volja, da se kljub nevarnosti niča in molka povzpne do smisla besed, s tem pa na novo označi tudi lirski subjekt in njegovo izhodišče v zgodovinskem, nemalokrat sovražnem ali vsaj nevarnem svetu. V izklicevanju strahu, tesnobe, nelagodja, v svetu, kjer vladata molk in gluhoti, je pesem Jožice Čertov izrazito naslonjena na infinitivno rabljene glagole in gole samostalnike (prim. esej o pesnici v zborniku *Profile*, str. 163/64); zato je struktura večine pesmi pregledna in čista, verz pa v kratkosti udaren, zvočno trden in vizualno lahko obvladljiv. V tem pogledu je Čertova prav gotovo tudi dedinja zgodnje Zajčeve poezije (*Ubijavci kač*, 1968); tako zanjo tudi velja ugotovitev, ki jo je ob Zajčevi zapisal Taras Kermauner (prim. *Dileme sodobnega slovenskega pesništva*, 1971, str. 326): »Subjekt Zajčeve poezije ne more čez rob svojega sveta, čez mejo časa, ker hoče (tudi to smo že videli) tja čez steči, priti. (...) Poti onkraj, kakor jo predlaga – in ki je za njegovo izhodišče tudi edina mogoča – ni.« V primerjavi z zgodnjo Zajčevo poezijo pa njen čutnonazorni svet ni tako oster in temačen, kajti popotujoči lirski subjekt ga vendarle polni s posebno in neponovljivo žensko milino, zaradi česar so tudi mejna stanja v tej poeziji (posebej to velja za nekatere pesmi iz zadnjih dveh ciklov v zbirki) manj ostra, dokončna in nepresežna.

Tudi Jani Oswald je v svoji liriki, kakor jo prinaša zbirka *Zaseka*, naravnani na nekatera vprašanja, ki so značilna za njegovo generacijo (v tem pogledu je značilen prav *Pesniški almanah mladih*, 1983, v katerem in s katerim se je predstavilo kar nekaj opaznih pesnikov generacije). Tu ne mislim samo na vprašanja, kako najti (in obdržati) vezi z zgodovinskim spominom, ki sega do pesnikov, ki so značilno oblikovali podobo slovenske lirike v času tik pred drugo svetovno vojno (Kocbek, Vodušek, Udovič), marveč tudi, kako z najbolj ustreznimi pesniškimi sredstvi organizirati zna-

čilno osebno poetiko, v kateri bodo izpostavljena vsa zanjo relevantna vprašanja.

Eno od temeljnih vprašanj, ki zaposluje Janija Oswalda v *Zaseki*, je razmerje do tradicije in s tradicijo v najširšem smislu povezane folklore. Odveč je poudarjati, da se je slovenska literatura na avstrijskem Koroškem iz znanih razlogov morala gibati predvsem v tem prostoru (ki ga še vedno ceni iz vzdržuje kot enega od temeljnih narodnoobrambnih konstant), vendar je Lipuševa, Polanškova in Kokotova literatura v začetku šestdesetih in kasneje prebila to bariero. Jani Oswald pripada »kritični« generaciji, ki zna in zmore organizirati literaturo v prostoru, ki je sicer v kritični distanci do (nekdanje) folklorne literature, vendar se zaveda tudi njenih nespornih zaslug za ohranjanje zgodovinskega spomina, identitete in, ne nazadnje, tudi živega jezika (prim. pesem *Folklor*). Tudi pri Jožici Čertov smemo govoriti o posebnem razmerju do jezika: njen jezik, navidezno depoetiziran in določen, kot smo že omenili, s substantivizirano in infinitivno glagolsko rabo, je v resnici poetičen drugače. Pesnica namreč z vsako pesmijo zaznamuje drobec prostora/časa, ki je paralela z določenim realnim spominom, ki znova polzi skozi lirski subjekt, ne toliko, da bi ga ta obnovil v njegovi čutnonazorni pojavnosti, kot da bi iz njega abstrahirala nekaj bistvenih in usodnih znamenj (pogosto se pojavljajo samostalniki *voda, reka, jezero; jesen, noč, megla, večer; puščava, steza, zemlja, zidovi, kamen, pot; sanje, igra, molk, beseda*), med barvami se pojavljata predvsem dve, črna in bela (*črni log, črni drevored, reka črna, črna težka reka, črna igra, črne breze, črna harmonika, črno dihanje, črnikav duh; bele oči, bela puščava, bela moja, beli labodi, roke belo gosposke, bela bosa*). Vsa ta pesniška sredstva ustvarjajo vtis, kot da so pred nami grafike, kakršne ustvarja recimo Tinca Stegovec; prevladujeta v ostrih menjavah črna in bela, redko posejana, siva, srebrna in sinja samo krepijo vtis, da smo se znašli v svetu šalamunskih »ostrih robov«, v svetu, ki se zaradi mnogih metafor, povezanih z vodo, giblje blizu nekaterim najbolj sugestivnim podobam iz prvih Udovičevih pesmi (cikel *Poševni, temni dež* iz zbirke *Ogledalo sanj*, 1961). Značilno udovičevsko je tudi kontrastiranje konkretnih predmetov in abstraktnih pojmov; čeprav so pred nami izrazito lirске pesmi, zapisane v drobne strukture (najdaljše imajo do dvajset verzov), pa zna pesnica s posebnim občutkom za omenjene kontraste pesmi organizirati kot nenehno menjavanje občutij, pozicij, v katerih se izmenjujeta lirski subjekt in njegov predmet (ali adresat). Izpostavljanje ključnih besed (ki stojijo same v verzu) še dodatno vidno poudarja notranjo dinamičnost v njenih pesmih. Kontrastiranje pa zadeva tudi dele pesmi, kot recimo v pesmi ob jezeru, kjer pesnica podobe prve kitice s svojimi hladnimi in mračnimi toni kontrastira v drugi kitici s svetlimi, optimističnimi podobami.

Oswald pa rad uporablja razvezani, stopničasti verz (kakršnega pozna ruski futurizem), še rajši prilagaja podobo verza, kitice in pesmi vsebinski podobi pesmi, njenemu »sporočilu«. Tudi v pesmih, ki niso »konkretne ali vizualne« v ožjem pomenu besede, z razporejanjem besed in verzov »gradi podobo« pesmi.

Te podobe pa, zelo zanimivo, postajajo vedno aktualnejše, v njih je skrita pesnikova hudomušna, a hkrati tudi analitična zavest, ki vidi marsikaj jasneje in določneje, kot pa smo pripravljeno priznati. Njegova pesniška kritika slovenstva ni vsajena v vsakdanje in minljive pojave; skozi jezikovno plast, skozi »pesniško etimologijo« skuša priti do jedra posameznih pojavov,

do njihovega bistva (velja pravzaprav za vse pesmi iz cikla *Veselijo se mesarji*). Dodaja jim – v ciklu vizualnih pesmi *Tu se poezija neha* – še nov komentar, ki pojasnjuje, razlaga in načrtuje metodo pesnjenja, zrenja in komentiranja tistih pojavov, ki jih morda prav poezija lahko izreče najbolj ustrezno. Pesniška refleksija mitov (utemeljenih v zgodovini ali socialnem habitusu) ni sama sebi namen (tu se Oswald bistveno odmika od poetike, kakršno je poznal ljudizem poznih šestdesetih in ki je še precej časa učinkovala v poeziji sedemdesetih, pri Iztoku Osojniku, Borutu Hlupiču, Milanu Kleču), marveč se utemeljuje v pesniški svobodi, s katero pesnik odkriva v mitih razpoke, kaže na njihovo nekonsistentnost in nemalokrat povsem izpraznjeno vsebino. Ob tem pa Oswald tudi odkriva v jeziku tiste plasti, ki se zanje zdi (s stališča standardnih slovenskih poetičnih struktur), da so za poezijo neprimerne ali pa izrabljene, ker so jih tako uporabile pretekle dobe in njihovi pesniški načini. S tem ko jih Oswald znova aktualizira, ne stopa samo v dialog s temi preteklimi pesniškimi načini, marveč tudi razkriva, kje so bili neuspešni kot prostor realizacije nacionalnih mitov.

Ni pretirana misel, da Oswaldova poezija noče biti naciotvorna, pri tem pa podobne težnje odkrivam tudi pri drugih avtorjih iz svoje generacije, vendarle upošteva nekatera določila, ki odločajo o njenem razmerju do jezika kot temelja sleherne medčloveške komunikacije. O tem govori cikel *Epileptični trobentar*, v njem pesnik s sopostavljanjem besed, odlomkov besed in zlogov ustvarja navidezno kakofonično občutje, v tem občutju pa lahko razpoznavamo obrise novih pomenov. Ta poezija pa v končni posledici vendarle govori o stiski jezika, ki ni danes nič manjša, kot je bila v času neoavantgard, ki so omogočile tudi pojav ljudizma in lingvizma. V tej točki se bolj približuje liriki Jožice Čertov, kot pa se zdi na prvi, površen pogled, kajti tudi Oswaldova poezija govori o stiski lirskega subjekta v času, ko prihaja do pogostih prevrednotenj vrednot, o čemer sem skušal uvodoma nekaj povedati ne le v uvodu *Antologije mlade slovenske poezije*, marveč tudi v članku *Young Slovene Poetry of the Eighties* (Le Livre slovène, 1–2, 1988).

Za oba avtorja je značilno ne glede na njune posebnosti, da realizirata svoji poetiki v okviru dveh sistemov, od katerih ima vsak na Slovenskem svoje začetnike, razvoj, značilne prehode in premike, hkrati pa morata ugotoviti, da sta tako poezija Jožice Čertov kot Janija Oswalda trdno vpeti v prostor in čas sodobne mlade slovenske lirike. V temelju sta obe poetiki izvirni; če smo nakazovali določene povezave z nekaterimi pesniki iz starejših generacij, smo jih navajali zgolj kot zgled makrostruktur, ki značilno opredeljujejo sodobno liriko. V obeh primerih je pred nami avtopoetični način, ki presega tako izročilo kot tudi nekatere generacijske premike, o katerih govori že nekajkrat omenjena *Antologija mlade slovenske poezije*. Oba poetična postopka predstavljata mejo med zrelim modernizmom in postmodernizmom, s tem da je Čertova vsekakor bliže klasičnemu modernizmu, saj njen lirski subjekt ne skriva svoje subjektivitete, medtem ko Oswaldova desubjektivizirana pesemska struktura že nakazuje prehod v poezijo postmodernizma z večkrat odsotnim ali vsaj nevtralnim (glede na pesemsko sporočilo) subjektom. Predaleč bi zašli, če bi v okviru tega razmišljanja poskušali pokazati na generične povezave poezije Jožice Čertov in nekaterih sočasnih poezij, ki nastajajo v »matični« Sloveniji, npr. Maje Vidmar, Vite Žerjal ali Vide Mokrin-Pauker, opozorimo lahko le, da se v prostoru, ki sega prek slovenskih etičnih meja (pogojno ga smemo imeno-

vati Alpe-Jadran) v zadnjem času opazno uveljavlja interkulturalnost; ta interkulturalnost pa je značilno opredelila tudi Oswaldovo poezijo, posebej še cikel vizualnih pesmi *Tu se poezija neha*. Tu bi lahko iskali tudi zveze z Dunajsko skupino (Die Wiener Gruppe), Friederike Mayröcker in Ernstom Jandlom.

S tem smo določili nekatere stalnice in spremenljivke v poeziji obeh obravnavanih pesnikov. Ob nakazanih ostaja še mnogo odprtih vprašanj, ki jih bo mogoče razrešiti takrat, kadar bosta pesnika svoje začetne poetične položaje začela razvijati v eni od tistih smeri, ki jih kažeta njuna prvenca. Dejstvo je, da je takih tvornih nastavkov veliko, vsak od njih pa odpira mnogo novih možnosti, tudi za literarnokritične raziskave, ki spremljajo živo poezijo.

Denis Poniž

*Besedilo predavanja, ki ga je imel avtor 8. 1. 1991 v okviru predavanj s skupnim naslovom Sodobna slovenska literatura na Koroškem, in sicer v organizaciji Inštituta za občo in primerjalno književnost celovške Univerze.*