

*Mateja Seliškar*

## Flamska poezija v drugi polovici 20. stoletja

Pričujoči izbor revije *Kreatief* prinaša Slovincem prevode nekaterih pomembnejših sodobnih flamskih pesnikov in ponuja zanimiv vpogled v razvoj tamkajšnje lirike po letu 1950. Flamska književnost nasploh je pri nas bolj ali manj neznana in preden se lotimo podrobnejšega pregleda njihovega modernega pesništva, je morda potrebno osvetliti nekaj nejasnosti v zvezi s Flandrijo ter s položajem njihove literature.

Flamsko literarno produkcijo največkrat uvrščajo v nizozemsko književnost, ki pač zajema vso literaturo, pisano v nizozemščini, in le redki znanstveniki obravnavajo obe književnosti, tj. flamsko in holandsko, popolnoma ločeno. Tudi pri skupnih izdajah so Flamci dostikrat prikrajšani, saj se v nizozemskih antologijah in zgodovinskih pregledih večinoma pojavljajo le njihovi najvidnejši avtorji, kot sta na primer pesnik Paul van Ostaijen (1896–1928) in vsestranski ustvarjalec Hugo Claus (1929). Veliko sodobnih flamskih piscev pogosteje objavlja pri prestižnih holandskih založbah kot doma in nekako se zdi, kot bi si Nizozemci nekatere ključne flamske avtorje preprosto prisvojili, dostikrat pa je tako, da določeni pridejo do zaslužnega priznanja šele, ko jim uspe prodor k sosedom.

Druga težava pri Flamcih kot Belgijcih je, da z Valonci nimajo dosti skupnega in velikokrat je iskanje podobnosti med njimi popolnoma nesmiselno. Med literarnima produkcijama obeh pokrajin praktično ni povezav in tako tudi ne moremo govoriti o neposrednem vplivu med enimi in drugimi. Flamci se zato nenehno spopadajo s "prekletstvom malega naroda", ujetega v dvojezični državi z Valonci, s katerimi imajo le šibke stične točke, hkrati pa so obsojeni na to, da bodo ob holandskih sosedih vedno potisnjeni nekoliko v ozadje. Seveda lahko na

vse skupaj gledamo tudi s pozitivne perspektive in namesto o prekletstvu govorimo o "blagoslovu" Flamcev, ki imajo morda prav zaradi svojega problematičnega položaja veliko kakovostnih literarnih ustvarjalcev.

Pričujoče pisanje se bo omejilo predvsem na tiste, ki se tokrat prvič predstavljajo slovenskemu bralcu, in sicer skozi oris smeri, v katerih se je flamska lirika razvijala po letu 1950.

Dejstvo je, da se tudi pri vprašanju o "flamski poeziji po letu 1950" ne moremo ogniti Nizozemcem, temveč moramo začeti prav z njimi, oziroma z Nizozemci v Parizu. Nova doba flamske lirike se je namreč začela, ko je takrat enaindvajsetletni pesnik, pisatelj, slikar in dramatik Hugo Claus zapustil Belgijo in se pridružil nizozemskim kolegom v francoski prestolnici, v tistem času zbirališču umetnikov z vseh delov Evrope. Od Nizozemcev so se prvi tam takoj po vojni nastanili slikarji, kot so bili Karel Appel (1921), Constant Nieuwenhuys (1920) in Corneille (1922), ter ustanovili Nizozemsko eksperimentalno skupino. Njihov namen je bil "združiti moči v boju proti zastarelim, sprijenim estetskim konceptom, ki novi ustvarjalnosti preprečujejo razcvet". Čutili so potrebo po "novem začetku", zato ne preseneča, da jih je navduševala otroška risba in t. i. primitivna umetnost. Že 1948. leta se je Eksperimentalna skupina razvila v mednarodno gibanje Cobra (skovanka iz imen treh prestolnic – Copenhagen, Bruselj, Amsterdam), ki je združevalo najrazličnejše umetnike: slikarje, pesnike, pisatelje z Danske, Nizozemske ter iz Belgije, še istega leta so začeli izdajati tudi istoimensko glasilo.

S Cobro je v nizozemski in flamski liriki prišlo do pomembnega premika, saj so se pesniki dveh manjših dežel kar naenkrat znašli znotraj vrvečega mednarodnega umetniškega gibanja. V Parizu se niso oplajali le s tujimi idejami in iskali novih umetniških izrazov, temveč so že takoj na začetku osupnili javnost s svojimi udarnimi programi, manifestativnimi izdelki in uporniškimi nastopom. S tem so pri občinstvu sicer doživeli velik odpor, a le sprva, kajti umetniki Cobre so v pičlih nekaj letih postali tako rekoč kanonski.

### **Eksperimentalna poezija**

Skoraj takoj po nastanku Cobre so se pesniki znotraj nje povezali in si nadeli ime Vijftigers, kar bi v slovenščino lahko nekoliko neelegantno prevedli kot petdesetovci. Poleg Flamca Huga Clausa so skupino sestavljali še nizozemski pesniki Lucebert (1924–1994), Gerrit Kouwenaar (1923), Remco Campert (1929), Rudy Kousbroek (1929) in Hans Andreus (1926–1977). Njihovo liriko so kasneje poimenovali eksperimentalna poezija, za katero je bistvena izkušnja, ki naj bi jo umetnik doživel pri spontanem ustvarjanju. Ali drugače: najpomembnejši ni bil rezultat, temveč tisto, kar je ustvarjalec med samim delom izkusil. Tudi tradicionalno pojmovanje "vzvišene funkcije umetnosti" je pri avtorjih Cobre zbujalo posmeh in Lucebert je takole obračunal s klasičnim pojmovanjem lepote:

*V tem času je kar so od nekdaj pojmovali  
 Lepota lepota zažgalo svoj obraz  
 Ne tolaži več ljudi  
 Tolaži črve kuščarje podgane  
 Človeka pa straši  
 In mu zada s spoznanjem  
 Da je le krušna drobtina na krilu univerzuma.*

Tako kot nekdaj ekspresionisti in dadaisti so tudi mladi pesniki ustvarjali v tesni navezi s takratnimi slikarji. Skupaj so se domislili vrste novih oblik sodelovanja in uveljavili t. i. *peintures-mots, tableaux-poèmes*, slikarji so opremljali pesniške zbirke, pesniki so s svojimi besedili in programskimi manifesti sodelovali na slikarskih razstavah. Kljub heterogenosti skupine so med posameznimi avtorji obstajale precejšnje podobnosti. Vsem je bila skupna želja po spontani, neintelektualistični umetnosti, v kateri bi asociativnost nadvladala logiko in telesno duhovno. Rime, ločila, metrum in toga verzna struktura k takšnemu konceptu seveda niso sodili, zato so eksperimentalni pesniki uveljavili prosti verz, ki je bil dostikrat gramatikalno nepravilen. Zelo očitna je tudi pozornost, ki so jo namenjali samemu jeziku – zvenu, obliki, mestu besed znotraj verza, efektom besednih kombinacij, skratka aspektom jezika, ki v vsakdanjem govoru niso pomembni ali so celo moteči. Tako so opravili z ustaljeno rabo jezika in v novih besednih zvezah ustvarjali drzne asociacije ter tako dosegli nove ekspresivne učinke. S tem je skupina Vijftigers izpolnila enega izmed najpomembnejših aspektov svojega udarnega programa, tj. željo po vitalnem, spontanem izrazu in približevanju poezije vsakdanjemu življenju. Veliko vlogo je pri uveljavitvi skupine odigrala zbirka *Atonaal* (1951), kjer so se predstavili takratni najpomembnejši pesniki, med njimi tudi Lucebert in Hugo Claus, s svojimi risbami pa sta jo opremila Appel in Corneille. Nova poezija je s tem postala stvarnost in kljub nekaterim kritikam so člani skupine Vijftigers dobili tako v Belgiji kot Holandiji status spoštovanja vrednih umetnikov. Ščasoma so se prebili do najpomembnejših založb, zasedli so vodilne sedeže v uredniških odborih najprestižnejših revij in začeli eden za drugim prejemati literarne nagrade.

Toda skupina Vijftigers skupaj s kolegi slikarji ni zahtevala le umetnostne revolucije, temveč so hoteli obračunati tudi s tedanjo "mlačno družbo", njihovo uporništvu pa pri tem ni bilo zgolj odraz mladostniške predrznosti. Generacija, ki je od blizu doživljala drugo svetovno vojno, je namreč pričakovala, da se bo svet zdaj ponovno rodil, se očistil "malenkostnega, samozadostnega malomeščanstva, hinavskega enoumja Cerkve in zavrtega dožemanja sveta", kakršno je bilo značilno za njihove predhodnike. A življenje na Nizozemskem in v Flandriji se je kaj hitro vrnilo v stare tire. Lucebert, imenovan tudi cesar (keizer) skupine Vijftigers, je tako na primer napisal programsko pesem *Zagovor Vijftigerjev* (objavljena leta 1949 v Cobri), v katerem je javno okrcal

hinavske literate, ki so kljub grozotam minule vojne še vedno pisali, kot bi bila "Holandija rožnat breskov vrt", medtem ko je bil namen generacije mladih pesnikov "poljubiti golo rit umetnosti".

Po vrnitvi iz Pariza so pesniki poskušali prenesti revolucionarne ideje Cobre na domača tla in tako sta leta 1951 za promocijo nove generacije umetnikov nastali nizozemska revija Podium ter flamska Tijd en mens s sedežem v Bruslju. V slednji so sprva objavljali izključno flamski avtorji (Hugo Claus, Louis Paul Boon, Ben Cami ...). Ker pa je bila želja tako na nizozemski kot na flamski strani, da bi ustvarjali skupaj, se je revija leta 1952 združila s holandskim Podiumom. Temeljna ideja je bila, da bi avtorji na obeh straneh meje ustvarili prostor za medsebojno sodelovanje in tako skupaj prenovili "literaturo nizkih dežel". A združitev je bila kratke sape in po dveh številkah v letu 1953 sta se obe reviji razšli ter se znova usmerili vsaka po svoje.

Šele dve leti kasneje je flamski romanopisec in kritik Jan Walravens (1920–1965) v uvodniku k antologiji mlade flamske poezije *Kje je prvo jutro?* zapisal, zakaj je bila združitev obeh revij kratko malo nemogoča. Po njegovem je bilo preporoditveno gibanje v Flandriji predvsem usmerjeno na etično, sociološko področje, medtem ko je šlo Nizozemcem predvsem za vpeljevanje sprememb na ravni pesniškega jezika. Obteženost z etičnim na Nizozemskem tako ni bila preveč cenjena, čeprav je bila večina avtorjev skupine Vijftigers delno angažirana. Celó zelo vplivna imena tistega časa so si dovolila kritiko nasprotne strani. Tako je eden najpomembnejših flamskih pisateljev Louis Paul Boon na primer zapisal, da so Nizozemci sicer boljši v liriki kot Flamci (slednji so močnejši v prozi), a da ostaja celo poezija skupine Vijftigers mestoma preveč zakrnela in premalo metaforična. Nizozemci so seveda udarili nazaj in že omenjeni Gerrit Kouwenaar je Flamcem očital odsotnost vsakršne ironije in črnega humorja. V tej neskladnosti naj bi se tako skrival glavni vzrok za ponovno ločitev obeh revij, in s tem konec skupine Vijftigers v obliki, kakršno so zagovarjali na samem začetku druženja.

### Odmevi skupine Vijftigers v Flandriji

Flamski pesnik, ki je bil najtesneje povezan s svojimi nizozemskimi kolegi in katerega skoraj vsa dela so izšla pri veliki nizozemski založbi De Bezige Bij, je bil, kot rečeno, uporniški, zagrenjeni, cinični, arogantni Hugo Claus (1929), *enfant terrible* flamske literature, ali večni *malcontent*, kot ga je nekoč označil Weisgerber. To ne velja zgolj za njegovo javno podobo, temveč je uporništvo značilno tudi za Clausovo ustvarjanje. S svojo predrznostjo si je prislužil celo štirimesečno zaporno kazen, ko je leta 1968 na Četrtem eksperimentalnem festivalu v mestu Knokke Sveto trojico v svoji predstavi *Massheroen* upodobil s tremi golimi moškimi, med katerimi sta se znašla tudi slavna avtorja H. C. Pernath in Freedy de Vree. S predstavo se je Claus dotaknil dveh občutljivih mest flamskega publike: vere in seksualnosti, ki sta osrednji temi tako njegovih romanov, npr. *Čudenje* (1962), kot pesniškega opusa.

O Clausovem delu je izšlo nešteto študij, še posebej številčne so bile ob njegovi šestdesetletnici. Flamci so o svojem nominirancu za Nobelovo nagrado pisali večinoma pohvalno, pojavile pa so se tudi kritike, v katerih so večkrat poudarili, da se je sodobna flamska poezija razvijala neodvisno od njega. Dejstvo je, da so imeli bralci že od vsega začetka nekaj težav s sprejemanjem nenavadnega značaja Clausovega dela, saj je v kontekstu tradicionalnega pojmovanja poezije v Flandriji predstavljal precejšen odklon. Posebej jih je motila eksperimentalna jezikovna raba, iracionalna metaforika, asociativna zgradba verza ter močno erotično zaznamovana tematika. Begala jih je tudi intertekstualnost njegove lirike in način, kako je menjal stile in brez sramu, vzvišeno ter ironično parodiral starejša dela flamske književnosti. To je bilo v popolnem nasprotju s tradicionalnim pesniškim idealom, po katerem naj bi bila poezija izraz lepe individualne osebnosti in se je od pesnika pričakovalo, da bo poglobljen odmev lastnega jaza, s humano pozornostjo za sočloveka in svet. To naj bi uresničil z ustaljenimi pesniškimi oblikami ter s podobjem, ki bi ga bralec prepoznal in bi mu bilo dostopno. Z drugimi besedami: bralec naj bi besedilo ponujalo možnost, da bi se z lirskim subjektom identificiral. Toda Claus je kot Vijftiger temu odločno nasprotoval. Za njegovo zgodnjo poezijo, predstavljeno v zbirkah *Tancredo infrasonic* (1952) in *Oostakkerske pesmi* (1955), iz katerih sta tudi obe prevedeni pesmi v tokratnem izboru, velja, da je precej osebnoizpovedna. A že z njima je dosledno sledil kanonu skupine Vijftigers ter v praksi uresničil njena eksperimentalna izhodišča z novimi asociacijami, drzno metaforiko, z gramatikalno-sintaktičnimi nepravilnostmi in ironijo. V kasnejših pesmih iz šestdesetih in sedemdesetih let avtorjev revolucionarni duh pogosteje priplava na površje, a se iz zasebnega preusmeri v javno in Claus postane eden najbolj udarnih kritikov flamske družbe. Šele v osemdesetih (zbirki *Alibi*, *Soneti* ...) se oba pola na poseben način spojita – socialna angažiranost se umakne osebni izpovedi, eksperimentiranje z jezikom in verzom dostikrat zamenjajo klasične pesniške oblike, a to intimno liriko prevevata cinizem ter predrzna igra.

Zaradi vsega povedanega ne preseneča, da je Claus umeščen na sam začetek pričujočega izbora, saj je kot Vijftiger pri preporodu flamske lirike odigral zelo pomembno vlogo, hkrati pa je tako ali drugače vplival tudi na preostale flamske avtorje. Od predstavljenih sodita med njegove neposredne naslednike Paul Snoek (1933–1981) ter H. C. Pernath (1931–1975), čeprav je Clausov vpliv pri obeh očiten zgolj na slogovni ravni, nikakor pa ne tudi na idejni in motivni.

Tako Snoek kot Pernath sta se v Flandriji začela uveljavljati okoli leta 1955 in bila člana t. i. skupine Vijfenvijftigers oz. petinpetdesetovcev. Zanimivo je, da njeni predstavniki svojih prvih pesmi niso objavljali v reviji *Tijd en mens*, saj se je njihova poezija od skupine Vijftigers že zelo razlikovala; Pernath na primer je bil bolj pod vplivom francoskih nadrealistov, medtem ko so se pri Snoeku mešale predvsem značilnosti nemških impresionistov in dadaistov. Zato so petinpetdesetovci v Antwerpnu ustanovili svojo revijo, *Gard Sivik*, ki

naj bi služila kot odskočna deska za njihovo uveljavitev v flamskem literarnem prostoru. A revija v Flandriji ni bila odmevna in je dobila zasluženi *renomé* šele, ko so jo prevzeli Nizozemci in se je preselila v Rotterdam.

Kljub tesnemu medsebojnemu sodelovanju je med Snoekom in Pernathom obstajala velika razlika; kritika je Snoeka po občutju označila kot "Flamca in panteista", Pernatha pa kot "Španca in janzenista". Slednji si je vsekakor želel pripadati meščanski družbi, celo visokemu meščanstvu z vsemi kodeksi, ki sodijo zraven, medtem ko je Snoek kot premožni meščan prevzel pozo jeznega mladeniča (zaradi ljubezni do hitrih avtomobilov, divjega načina življenja in javnih polemik, v katerih je sodeloval, so ga imenovali tudi belgijski James Dean). Tako sta oba hlepela po tistem, kar nista bila, in sta drug za drugega postala zrcalo ali literarna dvojčka, kot so ju radi imenovali.

Snoek se v svojih najboljših pesmih nikoli ni dotikal družbenih vprašanj in je bil nasploh odmaknjen od vsega konkretnega, tuzemskega. Po mnenju literarne kritike pomenijo vrh njegovega ustvarjanja predvsem prve tri zgodnje zbirke: *Hercules* (1960), *Richelieu* (1961) in *Nostradamus* (1963). Gre za osebno liriko, ki je motivno raznovrstna in oblikovno zelo dovršena, čeprav manj drzna, kot bi to morda pričakovali od naslednika skupine Vijftigers. Kljub temu so vse tri zbirke zavoljo vzvišene estetike bralcem manj dostopne kot na primer kasnejša zbirka *Pesmi* (1971). Za slednjo je značilen preprostejši pesniški jezik, po tonu je tudi že bolj mračna, v njej pa prevladujejo teme, kot so smrt, minevanje, obžalovanje.

Snoekova zrcalna podoba, H. C. Pernath, je sprva pisal pesimistično, čustveno obarvano poezijo. To velja za zbirke, izdane konec petdesetih in začetek šestdesetih let, ki so bile leta 1963 zbrane v delu *Inštrumentarij za zimo* (1963). Njegovo liriko največkrat označujejo kot močno osebno, hermetično in manieristično, kar se kaže tudi v obeh pesmih v slovenskem prevodu. Šele v drugi polovici šestdesetih let se je približal aktualnejšim temam in tako kot Snoek postal tudi bolj razumljiv in preprost, oblikovno doslednejši, po občutju pa bolj umirjen ter objektivnejši. Predvsem v zbirki *Moj glas proti* (1973) se kaže Pernathova slogovna virtuoznost in osebna zrelost, zaradi katere je bil njegov opus nagrajen z državno nagrado za poezijo, ki jo v Flandriji podeljujejo na vsake tri leta.

### **Novi realizem in angažirana poezija**

Kot smo omenili, se je konec petdesetih v Rotterdamu uveljavila revija *Gard Sivik*, ki je na začetku šestdesetih postala ena izmed vodilnih revij predstavnikov t. i. novega realizma. Njegovi predstavniki so se želeli upreti poetiki skupine Vijftigers, ki je po njihovem mnenju kljub nekaterim slogovnim posodobitvam ostala v območju tradicionalne lirike, medtem ko so novi realisti v svojem programu zahtevali, da se z veliko začetnico začne pisati resničnost in ne več umetnost. V praksi so se njihova načela kazala tako na ravni jezika kot tudi tematike: uporabljali so slengovsko obarvane ali celo tehnične izraze,

opisovali pa so najbolj vsakdanje stvari v povsem vsakdanjem jeziku. Njihov cilj je bila t. i. demokratizacija umetnosti, rušenje meja med poetičnim in vsakdanjim jezikom ter končno tudi med Umetnostjo in Resničnostjo. Do slednjega sicer ni prišlo, zato pa je novi realizem botroval toku močno angažirane poezije, ki se je najprej uveljavila na Nizozemskem, kmalu se je razširila tudi v Flandrijo. Eden glavnih predstavnikov flamske smeri angažiranega novega realizma je bil véliki kritik sodobne družbe, Eddy van Vliet (1942–2002), ki zaradi svojega pesimizma velja za Pernathovega naslednika. Van Vliet je v zgodnjih zbirkah, npr. *Spopad* (1967), pisal predvsem pesmi s socialno tematiko, v želji, da bi opozoril na napake in zločine sodobne družbe. Omenjena zbirka je zanimiva predvsem zato, ker "spopad" poteka na dveh ravneh; zunanji boj poteka med konkretno in idealno družbo, notranjega pa bje pesnik sam, in sicer med dobrim in zlom, ustvarjanjem ter uničenjem. S svojo angažiranostjo je dosegel vrh v tretji zbirki z naslovom *Kolumb zaman* (1969), ki je neposredna kritika Amerike ter vojne v Vietnamu. Tako kot vse preostale je tudi ta zbirka spisana v neizumetničenem slogu, s katerim se je hotel upreti pretenciozni eksperimentalni poeziji, kajti po van Vlietovem mnenju je poezija zgolj ena izmed oblik človeške komunikacije, katere bistvena funkcija je sporočilnost. Sčasoma se je od radikalne socialne lirike odvrnil in se posvetil bolj osebni, čustveno obarvani avtobiografski poeziji. Z zbirko *Velika žalost* (1974) se je družbeni protest umaknil temam, kot so neuslišana ljubezen, melanholiija, izguba, pogrešanje in smrt. Tovrstna tematika je določala tudi bolj speven, metaforičen slog, s posebnim verzim ponavljanjem pa je dosegel učinke, podobne branju litanij. Toda van Vliet, po poklicu pravnik, se je že z naslednjo zbirko *Kozarci* (1979) vrnil k bolj umirjenemu pesniškemu jeziku in bolj vsakdanjim temam.

Drugi predstavnik socialno angažirane lirike je Stefaan van den Breemt (1941–2003), tudi prevajalec Maeterlincka, Brechta, Verhaerena in Kafke, če omenimo le nekatere. Njegove prve pesmi, zbrane v zbirki *Sextant* (1968), so sicer še vedno bližje tradiciji idealizma kot novega realizma, toda v sedemdesetih letih je šel z družbeno kritiko že tako daleč, da so ga označili celo kot političnega lirika, saj je v svojih pesmih obravnaval aktualno politiko, brezposelnost, ekonomsko krizo in podobno. V osemdesetih se je njegova poezija pomaknila v intimno območje; postala je bolj klasična, umirjena, oblikovno preprostejša, osrednje mesto je zavzela izrazito erotična tematika (*Neparni par*, 1981). Morda najbolj zanimiva je van den Breemtova zbirka *Plimovanja jezika / Taalgetijden* (1999), ki že v naslovu napoveduje osrednje teme: jezik (*taal*), čas (*tijd*), plima (*getij*) in letni časi (*getijden*). Plimovanje tako deluje kot metafora jezikovnega procesa, s katerim se je van den Breemt začel intenzivneje ukvarjati le nekaj let pred smrtjo, a je na področju sloga in besednega eksperimentiranja dosegel izjemno raznolikost in virtuoznost, o čemer pričata tudi obe prevedeni pesmi, *Montségur* in *Ludus Danielis*.

## Neoromantika

Če je bila lirika šestdesetih zaznamovana z družbeno tematiko, pa se je na začetku sedemdesetih let po besedah literarnega raziskovalca Huga Bremsa v Flandriji razvila t. i. (pol)mehka neoromantika. To je literarna kritika kmalu vzela za dejstvo in med nove romantike uvrstila pomembne sodobne avtorje, med katere sodita na primer Miriam Van hee (1952) in Luuk Gruwez (1953). Čeprav je Gruwez močno nasprotoval tovrstni oznaki svoje poezije in trdil, da je "prav toliko neoromantika kot Claus", ne moremo spregledati, da njegov celotni opus zaznamuje vedno isti tematski trikotnik: ljubezen – pisanje – smrt. V njegovem delu sicer razločujemo med dvema obdobjema. Prva faza (1973–1985) zajema zbirke *Pesmi sesalnika* (1973), *Praznična zguba* (1985), iz katere sta tudi obe pesmi v izboru, ter *Hiša, da si brez strehe nad glavo* (1981). Za celotno obdobje je značilna močno osebna poezija, s poudarkom na tipičnih romantičnih motivih (neuslišana ljubezen, hrepenenje po preteklosti, smrt, bežanje iz resničnosti, sanje). Te zbirke zaznamujejo tudi romantični nihilizem, patos in ironija, medtem ko v slogovnem smislu uporablja stroge in dostikrat klasične pesniške oblike. Drugo obdobje zajema devetdeseta leta in zbirke *Debeli ljudje* (1990), *Grde manire* (1994) ter *Tatovi in ljubimci* (2000). Že njihovi naslovi pričajo o tem, da se je odmaknil od čustvene osebne lirike in avtobiografski jaz zamenjal z lirskim subjektom slehernika. V recenzijah zbirke *Debeli ljudje*, ki je nekakšna oda človeški šibkosti, so ga kritiki označili kot pesnika "portretov", ki pa jih je do perfekcije razvil v prozi, kateri namenja svojo pozornost predvsem zadnja leta. Zanimivo je, da so bili *Debeli ljudje* njegova prva zbirka, izdana v Holandiji, in šele ta mu je prinesla zasluženi sloves ter priznanje flamskih dni poezije, za zbirko *Grde manire* (1994) pa je leta 1995 prejel tudi prestižno nagrado Hugues C. Pernathprijs.

Med novoromantične predstavnike sodi tudi ena najpomembnejših sodobnih flamskih pesnic, Miriam Van hee. Njena zgodnja lirika (zbirka *Pičel obrok*, 1978) je močno zaznamovana s pogrešanjem, melanholijo, občutjem zapuščenosti in vdanosti v usodo. Njena zrelejša poezija v zbirkah *Trpežnost* (1988), *Popotnica* (1992) in *Za gorami* (1996) pa je povsem drugačna; bolj trezna, premišljena in slogovno preprostejša, medtem ko se je čustvena umirjenost umaknila notranji napetosti in refleksiji. Zanimivo je, da v omenjenih zbirkah provoosebni lirski subjekt zamenjajo "ti", "mi" ali "oni", s čimer po mnenju Huga Bremsa ustvarja večjo distanco, pa tudi določeno nejasnost glede subjekta čustvovanja. Poezijo Van heejeve so v zadnjem času začeli opisovati kot skopo, češ da je oropana vsakršnega olepševanja, metaforike in eksperimentiranja z jezikom. To nekoliko velja tudi za zbirko *Obiranje robidnic* (2002), iz katere je predstavljena pesem z istim naslovom. Dokaj mračen podton, značilen za vse pesmi zbirke, določa eksistencialni strah, ki ga pesnica sicer skuša premagati z odločnostjo sprejemati stvari takšne, kot so. S samozavestno držo prevzema odgovornost zase ter za svoje življenje in šele ob priznanju nemoči (celo

nesmiselnosti) spreminjanja sveta lahko vzklije nežnost ter prizanesljivost tako do sebe kot do sočloveka.

### Postmodernizem

Med predstavnike postmodernizma v Flandriji uvrščajo generacijo pesnikov, rojenih v šestdesetih in sedemdesetih letih, med katere sodijo že uveljavljena imena, kot so Tom Lanoye (1958), Dirk van Bastelaere (1960), Eric Spinoy (1960) in Peter Verhelst (1962), če naj omenimo le nekatere. Čeprav so med posameznimi avtorji, ki so se v devetdesetih zbrali okoli revije *Yang*, precejšnje razlike, pa med njimi obstajajo tudi marsikatefe skupne točke. Za njihovo poezijo velja, da je intelektualistična in sloni na močno teoretičnih temeljih. Izhajajo predvsem iz eksperimentalne in jezikovno naravnane tradicije, kakršna je na primer hermetična poezija H. C. Pernatha, pomembna pa je tudi pozornost, ki jo namenjajo evropskemu modernizmu (Rilke, Benjamin, Adorno ...) ter postmodernizmu in filozofskemu poststrukturalizmu (De Man, Derrida, Lyotard ...). Iz teh osnov je vzniknila poezija, ki se opira na ključne pojme, kot so ironija, fragmentarnost, intertekstualnost, alegorija, sublimno, razdrobljenost. Delo te smeri ima tako tudi dosti skupnega z vejo sodobne nizozemske poezije, ki je izšla iz tradicije modernista Martinusa Nijhoffa (1894–1953), in tako ne preseneča, da se je tovrstni flamski poeziji kljub določeni hermetičnosti uspelo prebiti do velikih nizozemskih založb. Tudi med bralci ima postmodernistična poezija precej uspeha, čeprav o masovnem navdušenju verjetno ne moremo govoriti. Pesnik Benno Bernard je leta 1987 v uvodniku k antologiji nizozemske in flamske postmodernistične lirike z naslovom *Kregajte se z nami* omenjene avtorje označil še kot "novo, obetajočo generacijo". Že leta 1994 pa se je v kritiki van Bastelaerove zbirke *Globoko v Ameriki* zgražal, da je avtor spisal "priročnik za ustvarjanje pošasti, zombijev, Frankensteinovih pesmi." Bernard nadalje pravi, da je postmodernistična poezija "grad, v katerem straši", saj gre z novimi pristopi že tako daleč, da popolnoma uniči jezik, temu pa lahko sledita zgolj praznina in tišina.

Prav Petru Verhelstu, ki se tokrat predstavlja s svojima pesmima *Ariadna* in *Krilata gejša*, očitajo, da je šel preprosto predaleč in je v jeziku ustvaril popolno anarhijo. Zanimivo je, da je Verhelst eden redkih postmodernističnih avtorjev, ki se je uveljavil že s svojo prvo zbirko. Za *Obsidian* (1987) je sicer značilna izrazita intertekstualnost, medtem ko je jezikovno manj eksperimentalna od kasnejših zbirk *Master* (1992) in *Baldahin* (1996). Prav s slednjima je želel uresničiti svoj življenjski cilj: z vsebinsko in oblikovno razdrobljenostjo uničiti pesem, samo poezijo in sebe kot pesnika. Nekoč je v nekem intervjuju izjavil, da poezijo preprosto sovraži in se mu zdi kot oblika naravnost smešna, anahronistična in staromodna, čeprav hkrati edina oblika prihodnosti. Po izdaji *Baldahina* pa je v časopisu *De Revisor* celo objavil, da je kot pesnik mrtev. Bil je namreč prepričan, da je s svojo sedmo zbirko jezik prignal do skrajnosti, ko je poezija samo sebe zaničevala. Pa vendar je leta 2003 izšla več

kot sto strani obsežna zbirka *Aljaska*, s katero Verhelst nadaljuje boj s poezijo, in to z besedami, ki so še vedno nesmiselne in smešne, a so za pesnika edino možno orodje.

### Za konec

Da bi v celoti razumeli napredek, ki ga je sodobna flamska lirika dosegla v drugi polovici prejšnjega stoletja, se moramo čisto na koncu vrniti še nekaj desetletij nazaj. Očitno je, da se je flamska poezija v drugi polovici prejšnjega stoletja razvijala izjemno hitro in ob tem se postavlja vprašanje, zakaj o preporodu njihove lirike govorimo šele po letu 1950 in ne prej, kot to velja za druge evropske narode. Po pojasnilo se moramo vrniti v čas med obema vojnama. Medtem ko so drugod po Evropi že nastopila avantgardna gibanja, so se Flamci še vedno bojevali za uveljavitev svojega jezika in za enakopravnost flamske kulture z valonsko. Tako je v tistem času v Flandriji vladalo veliko spoštovanje do jezika ter do starejših, bolj klasičnih avtorjev, pišočih v flamščini. Zato tudi ne preseneča, da so bili predstavniki modernističnih smeri zelo redki. Takšen osamljen primer je ekspresionist in dadaist Paul van Ostaïjen (1896–1928), eden najpomembnejših flamskih pesnikov v zgodovini njihove literature, ki se je z dadaizmom seznanil v Berlinu. A njegova poezija je bila takrat za Flandrijo preveč napredna in ni imel pravih učencev, ki bi njegovo delo nadaljevali. Zato so bila petdeseta leta še toliko pomembnejša in šele iz skupine Vijftigers so lahko izšle druge smeri, ki smo jih na tem mestu poskusili orisati ter jih nazorno predstavljajo tudi pesmi pričujočega izbora.

### Literatura

- Ton Anbeek: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, 1990.
- M. A. Schenkenveld, Van der Dussen: *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam, 1993.
- J. A. Dautzenberg: *Nederlandse literatuur*. Den Bosch, 1993.
- Calis, Huygens, Veurman: *Het spel en de knikkers, deel 2*. Amsterdam, 1972.
- Hugo Brems: *De Nederlandse poëzie sinds 1980*. V: *Nederlands 200 jaar later: handelingen Dertiende Colloquium Neerlandicum*. Leiden, 1997.
- Hugo Brems: *De gedichten van Hugo Claus: "weigerliedjes"*. *Ons efrdeel*, 1, 1995.
- Joris Gerits: *Gardienne du mot: la poésie de Stefaan van den Bremt*. *Septenarion*, 2, 2001.
- Paul Demets: *A Walk on the Wild Square. Poetry of the 1980s and 1990s*. Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds. Essays.