



**Denis Poniž**

Jani Oswald,  
*Carmina mi nora*

Slovenska poezija je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja doživela preboj iz monolitnega tradicionalizma v pluralizem ultra modernih in nekoliko pozneje tudi postmodernih poetik, ki so omogočile, da so se njene izrazne in oblikovne možnosti razvile na širokem obzorju, ki ga je omogočilo vnovično povezovanje s predvojnimi poetikami, odkritje slovenskih zgodovinskih avantgard (Kosovel, Podbevšek, Onič) in pospešeno odpiranje v druge kulture. Ta svobodna širina je omogočala sobivanje tako različnih poetičnih načinov kot nikdar prej, ne glede na to, da so se kar naprej pojavljale tenzije in celo poskusi etatističnega in partijskega poseganja v literarno dogajanje. To velja še posebej za poskuse utišanja najradikalnejših pesniških pojavov. Pri tem pa je značilno, da v procesu zaviranja ali preprečevanja novih tendenc niso sodelovali samo partijski organi, ampak tudi pesniki tradicionalisti, ki so začutili, da so ogroženi njegovi privilegiji in do tedaj ekskluzivni položaj v slovenski poeziji. Tradicionalisti, ki so se neuspešno poskušali izviti iz ideoloških labirintov prvih povojnih let in njihove dirigirane estetike, so se čutili ogrožene od ultramodernistov, avantgardistov in še posebej od pesnikov, ki so svojo poezijo, objavljeno v študentski Tribuni in Problemih, razglasili za “eksperimentalno”. Zavračanje zgodovinskih nacionalnih arhetipov se je spreminjalo v ironijo in travestijo, pri tem je nastajal nov pesniški jezik, ki je s piedestala sestopal v vsakdanjost in prevzemal njeno govorico. Pesniki tradicionalisti – od

tistih, ki so se oblikovali kot “bardi revolucije”, do humanistov in intimistov – niso razumeli obrata, ki se je zgodil z vdorom netradicionalnega pesniškega razumevanja sveta in položaja pesnika v njem. Zgodovinsko zaznamovana slovenska pesniška beseda, ki je vse do šestdesetih let prejšnjega stoletja nekaj veljala le, če je bila v službi zgodovine, naroda in, pozneje, revolucionarne kompartije, je doživela padec v prostor, kjer so kategorije, kot so zgodovina, narod in partija, imele enako veljavo kot vse druge, posebej tiste znotrajestetske, torej znak, zven, grafična podoba. Nekdanji “načrt narodnega konstituiranja”, po katerem so se ravnali pesniki tradicionalisti, je zamenjal avantgardni “domislek”, hierarhijo vzvišenega poetičnega izraza tradicionalistov je zamenjalo mallarméjevsko “naključje”, s katerim so pesniki eksperimentalne poezije oblikovali svoja besedila, ki niso bila več samo poetična, ampak so se širila v mnogo bolj odprt prostor subkulture. Kultura eksperimenta, avantgardnega izzivanja, iskanja novih možnosti za preseganje starih in preživelih formalističnih postopkov, kjer sta bila upesnjena “ideja” in “čustvo”, oba povzdignjena na piedestal občega in kolektivnega, je bila tudi prostor, v katerem so mladi pesniki izrekli svoj posmehljivi, a tudi odločni *ne!* svojim starejšim pesniškim tovarišem.

Posebej opazen in odmeven je bil vdor konkretne in vizualne poezije z nešteti možnostmi ustvarjanja in distribuiranja poetičnih “izdelkov”, ki so se uspešno izogibali institucionalnemu nadzoru (in kaznovanju). Ker je bila v tistih časih sleherna natisnjena stvar predmet (nevidne in uradno neobstoječe) cenzure, nas ne presenečajo samozaložbe, ki so jih morali tvegati Dane Zajc, Veno Taufer in Tomaž Šalamun, da so lahko izdali svoje pesniške prvence. V času konkretne in vizualne poezije in njenega razcveta na Slovenskem pa so bili poskusi nadzora nad ročno izdelanimi publikacijami OHO-ja ali nad mednarodnimi zborniki *Westeast* Francija Zagoričnika praktično nemogoči. Pretok poezije in informacij o njej je bil, kljub ideološki razdeljenosti Evrope, skorajda nemoten in prvič smo po drugi svetovni vojni vedeli, kaj se sočasno pesniškega dogaja po vsem svetu, še posebej po Evropi in Ameriki, na vzhodu in zahodu. Seveda, bile so bele lise, a tudi o tem smo imeli informacije (Drago Bajt, *Samizdat, kratek oris s primeri*, 1983). Srednja Evropa, katere del smo, je znova vzpostavila svoj kulturni integrativni modus, ki ga prvič razvila ob prelomu 19. v 20. stoletje.

Vse poznejše pesniške generacije, ki so nastopile v sedemdesetih in pozneje, so črpale iz teh spoznanj in poetičnih dosežkov, ne glede na to, ali predstavniki mlajših generacij vpliv priznavajo ali pa so prepričani, da so sami odkrili vse nove izrazne in oblikovne možnosti, s katerimi so nastopili

v prostoru, ki je bil in ostaja pluralen, dialoško odprt za vse skrajne poskuse in v katerem je do danes nastalo na desetine izvernih pesniških avtopoetik.

Leta 1957 rojeni Jani Oswald je vsekakor dedič opisanih premikov in dogajanj, čeprav bi bilo enostransko vse zasluge za njegov pesniški razvoj do stopnje, na kateri je danes, pripisovati "eksploziji" formalno-tehničnih in vsebinskih novosti, s katero je vstopila v prostor slovenske književnosti vizualna in konkretna poezija. Ne smemo namreč pozabiti, da prihaja Oswald iz dvojezičnega koroškega kulturnega prostora, da je njegova bilingvalnost povezana ne samo s slovensko avantgardo in njenimi eksperimenti, marveč tudi s podobnimi pojavi v moderni avstrijski poeziji, ki segajo vse do t. i. *Spachskepsis*, jezikovne skepse, ki je na prelomu 19. v 20. stoletje zaznamovala poetiko Stefana Georgeja, Rainerja Marie Rilkeja in Huga von Hofmannsthala (*Brief des Lord Chandons an Francis Bacon*, 1902), filozofsko refleksijo pa je doživela pri Ludwigu von Wittgensteinu in Fritzu Mauthnerju. Dvom, da z jezikom ni mogoče zajeti in opisati tega, kar imenujemo "resničnost", da med jezikom in resničnostjo zija nepremostljiva razpoka, ki je niti pesniški, privzdignjeni, "nadrealni" jezik ne more premostiti, se je v pesniškem delu teh pesnikov samo poglobljajal. V njihovi skepsi, da ne morejo stopiti iz začaranega kroga jezikovne determiniranosti, so se oblikovale subtilne variante "vdora v nezavedno". Zato iz teorij jezikovne skepse izhaja tehnopoetična "rešitev", ki pesnikom ponuja možnost, da ustvarjajo v jeziku sorealnosti, ki je neodvisna od realnosti, a hkrati ti pesniki tudi začnejo raziskovati samo strukturo jezika kot duhovne in materialne manifestacije medčloveškega sporazumevanja. Prek vseh poskusov, ki poezije ne razumejo več kot refleksijo realnosti, ampak kot samostojno, v pesniškem jeziku oblikovano sorealnost, se odpirajo tudi nove možnosti za mlado slovensko poezijo, ki se je oblikovala v osemdesetih na Koroškem. Pesniki in pesnice, združeni okoli revije Mladje, so živeli v zapletenem času in v prostoru, ki ga je dominantno obvladovala ena kultura, ki je v tistem času drugi, manjšinski kulturi komajda pripravljena priznati kakšno bivanjsko možnost. A generacija pesnikov, ki je po vseh merilih bilingvalna, uspe ta bilingvizem, ki ga starejše generacije tedaj vidijo še kot nevarnost in grožnjo za (nasilno) asimilacijo, obrniti sebi v prid. Slovenski in nemški jezik zanje nista več rivalska jezika, ampak dve možnosti vstopa v isti poetični svet, ne da bi z vstopom v oba jezika diskriminirali enega ali drugega, da bi eden ali drugi prevladal in s tem (potencialno) zanikal drugega. Oba jezika odpirata v vedno bolj globalnem, torej nacionalnim kategorijam nenaklonjenem svetu podobne probleme in stiska obeh jezikov postaja vedno bolj identična.

To je začetek oblikovanja posebne avtopoetike, ki ji je Jani Oswald ostal zvest od prvenca, zbirke *Zaseka* (1985), prek zbirk *Babylon* (1992) in *Pes Marica* (1994), *Frakturen* (2007), *Andante Mizzi* (2010), *Quaran Tanja* (2013) ter vse do najnovejše, ki je izšla z letnico 2016 pri celovski založbi Drava. Njen naslov je pomenljiv: *Carmina mi nora*, kar zbirko pomensko odpira v kar nekaj smeri: povezuje jo z eno prejšnjih zbirk, *Pes Marica*, torej "majhne pesmi" in "pesmarica" nastopajo in korespondirajo v Oswaldovem pesniškem svetu, odpirajo prostor pesniške re-lokacije, hkrati so to "nore" pesmi, ki vodijo v smeri absurdizma in nonsens poezije, oboje pa je povezano še z dvema inspirativnima viroma Oswaldove poezije. Poetični absurdizem, besedne in zvočne igre, na glavo postavljeni pomeni, ironični obrati od konvencij v njihovo zanikanje so značilni za nemškega pesnika Christiana Morgensterna (1871–1914), še posebej za tisti del njegovega pesnjenja, ki ga poznamo pod oznako "obešenjaške pesmi" (*Galgenlieder*). V teh pesmih je Morgenstern skozi svoje besedne (pomenske in zvočne) bravure ironiziral svet meščanske (a) morale, a ne nazadnje tudi literature, ki je nastajala v tem okolju. Posmehljiva pesnikova distanca do vsega, kar je imelo pomen "vrednote", je Morgensterna pripeljala do nekega drugega jezikovnega roba kot pa pesnike jezikovne skepse, vendar jim je skupno to, da niso več verjeli v sistem vzročnosti, ki napaja poezijo in prihaja vanjo iz realnega sveta, ampak so to vzročnost odkrivali v na novo uporabljenem, pravzaprav "izumljenem" jeziku. V obeh primerih smo priča sestopu do jezikovnega podtalja, do tistih globin, v katerih je bil jezik "izumljen", a smo na to "stanje narodenosti jezika" pozabili. V tem pogledu so tako pesniki jezikovne skepse kot tudi Morgenstern predhodniki dadaistov in nadrealistov; marsikateri element iz poetike dadaizma in nadrealizma pa se pojavlja, kot drobci jezikovnih domislic in včasih zapletenih besednih iger, tudi v Oswaldovi poeziji.

Druga inspiracija Oswaldove poezije pa pesnika povezuje z Dunajsko skupino (Die Wiener Gruppe), ki se je oblikovala sredi petdesetih let okoli H. C. Artmanna, sestavljali pa so jo Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm in Oswald Wiener, sopotniki pa so bili tudi avantgardistični oziroma konkretistični pesniki Elfriede Gerstl in Friederike Mayröcker ter pesnik Ernst Jandl. Artmannova ideja spontanege "poetičnega akta", "besednega udarca v prazno" ima veliko skupnega z nadrealistično "avtomatično pisavo", a tudi s konkretno poezijo in njeno zaznavo in izpostavljanjem "jezikovnega materiala", ki je v tradicionalni poeziji skrit in neviden, v konkretni pa privre na dan, se pojavi vsem na očeh, deluje s svojo "materialnostjo" in "robustnostjo". Jezik tudi za

Dunajsko skupino ni več samo golo sredstvo in medij, je predmet po sebi in od pesnika je odvisno, kako bo ta predmet naredil za svojega, enkratnega in neponovljivega, kako bo skozi pesniški spontani akt stopil v prostor jezika, ki mu je izpodmaknjen njegov slovarski temelj, njegova apriorna nominalnost in semantična določenost.

Vsi postopki, ki preoblikujejo zavest o poetični uporabi jezika, o sami naravi jezika, ki skozi poetično funkcijo postane jezik sorealnosti, se pojavijo že v zbirki *Babylon*, ki že z naslovom opozarja na “nečistost” uporabe jezika; v tem primeru Oswald meša slovenščino in nemščino, bodisi da pesmi nastajajo kot slovenske in nemške dublete (*Stavkajo stavki, Sätze streiken*) bodisi da se jezika “srečata” v eni pesmi (*Jaz ich*). V obeh primerih se pesnik iz enega jezika vrača v drugega in spet odhaja nazaj v prvega; jezika se na ta način približujeta drug drugemu, razkrivajo se njune podobnosti, a tudi razlike. Vendar med jezikoma ni nikakršne napetosti ali celo sovražnosti, saj pesnik oba uporabi za artikuliranje podobnih sporočil. V obeh uporabljenih jezikih je problematizirana temeljna kulturna drža, s katero se identificirajo bralci “klasične” poezije, napisane v “njihovem” jeziku: to pa je izključevanje in zavračanje vsake druge možnosti, ki izvorno ne pripada “našemu” jeziku.

V poznejših Oswaldovih zbirkah se slovenščini in nemščini občasno pridružijo še italijanski in angleški izrazi, frazemi in stavki. Proces “spajanja” jezikov, njihovega medsebojnega pomenskega in zvočnega oplajanja, se v zbirki *Carmina mi nora* še poglobi. Pesmi v njej so jezikovno tako prepletene, da so na prvi pogled komaj berljive, še posebej ker so besede večinoma razzlogovane in se prosto stoječi zlogi povezujejo z zlogi drugih besed, “razstavljenih” na podoben način. Nastajajo “poetični” neologizmi, cele verige in nizi neologizmov, ki ustvarjajo posebno zvočno podobo, v katero se vtihotapljuje posamezni pomeni, največkrat parafraze tradicionalnih sporočil, ki konstituirajo družbo, posebej družbo na Koroškem (npr. pesem *Naš ded* iz zbirke *Pes Marica* ali pesmi *Fete blanche* in *Furt wohl muss* iz zbirke *Andante Mizzi*). Oswald ne zanimajo samo knjižni jeziki, ampak tudi njihovi slengovski in narečni odvodi, jezik kot vedno nova in drugačna mešanica najrazličnejših možnosti, ki nastanejo ob trku različnih jezikovnih ravnin. Vsaka naslednja pesniška zbirka je nadgradnja vseh prejšnjih, je nekakšna rekapitulacija možnosti, ki pesnika postavljajo v sredico vseh uporabljenih jezikov, predvsem obeh dominantnih, slovenskega in nemškega, a tudi italijanščine in angleščine ter drobcev nekaterih drugih jezikov (srbskega, hrvaškega, latinskega).

*Carmina mi nora* oz. *Carmina minora* (zbirka nosi oba naslova in podnaslov *Pesmi/Gedichte*) je tako prostor, v katerem se poezija tega “Postslovenca” (tako se je Oswald sam poimenoval pred leti) nenadoma razpre v pahljačo različnih recepcijskih možnosti. Bralec se lahko poljubno sprehaja med verzi/vrsticami, sledeč posameznim besedam v njih, včasih razstavljenim na nepričakovane načine, ki iz ene besede ustvarijo dve oziroma omogočijo, da se prosto stoječi zlogi besed spajajo z zlogi drugih, na podoben način razstavljenih besed. Ob semantični podobi je enako pomembna tudi vizualna. Nobena od pesmi v zbirki nima več izpostavljene osrednje “ideje”, okoli katere bi pesnik strnil najustreznejša, ritmično, zvočno in pomensko harmonizirana besedna sredstva, ustvaril celoto z asociativnimi, a vseeno tudi vzročno-kavzalnimi sporočili. Pesem (p)ostaja razbita, fragmentirana oblika z izrazito izpostavljeno grafično podobo, posamezne besede so večkrat nosilke pomenov, ki jih lahko le pogojno asociativno povezujemo s sosednjimi besedami in njihovimi pomeni, včasih samo slutimo, še posebej, če nismo posvečeni v določene lokalizme, ki rabijo Oswaldu za oblikovanje uporniške drže in zavračanja vseh vrst konvencij, od religioznih, narodopisnih, političnih, konzumentskih, newageevskih. Jezik, ki skozi poetični diskurz kaže na vsakovrstne zlorabe jezika, se spreminja v tok jezikovnih domislic, ki jih pesnik odkriva v vsakdanji govorici, a so, prav zaradi prej omenjenih konvencij, skrite in jih zlahka prezremo. V poeziji *Carmina mi nora*, kakor jo Jani Oswald razume na obzoru vseh v prvem delu tega poročila omenjenih pesniških tradicij, pa se konvencije skoraj povsem razblinijo, saj nobena beseda nima in noče imeti zgolj slovarskega pomena, nobena ne pripada samo jeziku, iz katerega prihaja, ampak se vsaka posebej in vse skupaj “sprehajajo” med jeziki, ustvarjajo “mostove” in “prehode” (pesmi *Poljubnost ne, Am ach Bach, Ob pot oku, Mojcal*), zaradi katerih tudi tiste najbolj vsakdanje besede v novem kontekstu učinkujejo nenavadno, presenetljivo, celo bizarno in so na videz ločene od znanih pomenov. Zato je pesmi v zbirki pesnik upravičeno poimenoval “male” in “nora” pesmi, saj se izmikajo vsem tistim pravilom, ki naj bi veljala za “poetična”; enako “male” in “nora” so v slovenščini kot tudi v nemščini.

Poezija Janija Oswalda je od začetnih zbirk naprej zvesta sama sebi, kar z drugimi besedami pomeni, da pesnik ves čas natančno in skladno s temeljnimi izhodišči svoje avtopoetike razvija vedno nove izrazne možnosti, s katerimi se vpenja v obe kulturi, slovensko in nemško.

Oswaldova poezija ima v sodobni slovenski liriki posebno mesto, kakor ima posebno mesto v Oswaldovem opusu nova zbirka *Carmina mi nora*.

Zdi se, da je postavljena na geografsko in kritiško, nemara tudi recepcijsko obrobje, izmikajoča se pričakovanjem konvencionalnega branja in razumevanja poezije, samosvoja in brez generacijske podpore. Vendar pa je hkrati tudi ena najprodnjejših, njeno iskanje po nedotaknjenih plasteh jezika, posebej tistega, ki po splošnem prepričanju ne velja za “poetično”, je dosledna, natančna in estetsko prepričljiva pot v sredico jezikovnih enigem. Vsaj za tistega bralca, ki pozna še kaj drugega od danes priznanih slovenskih pesniških struktur.