



UDK 82.091:821.163.6.09–1

*Marko Juvan*

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

Filozofska fakulteta v Ljubljani

MODERNISTIČNA ESTETIKA EMOCIJ IN LIRSKI DISKURZ:  
PESNIŠKA EVOKACIJA IZGUBE V SLOVENSКИH  
»SVINČENIH« SEDEMESETIH LETIH

Estetizacija in abstrahiranje čustev v slovenski poeziji 70. in 80. let 20. stoletja sta postavljena v okvir novejših transnacionalnih, prirednih in policentričnih pojmovanj modernizma. Interpretirana sta tudi kot pesniški odziv na poseben politični kontekst slovenskih »svinčenih sedemdesetih let«.

The aesthetization and abstraction of emotion in the Slovenian lyrical poetry of the 1970s and 1980s is considered in the framework of recent transnational, paratactic, and polycentric understandings of modernism. It is also interpreted as a poetic reaction to the particular political Slovenian context of the “leaden 1970s.”

**Ključne besede:** modernizem, lirski poezija, emocije, estetizacija, slovenska poezija 1970–1985, komunizem

**Key words:** modernism, lyrical poetry, emotions, aesthetization, Slovenian poetry 1970–1985, Communism

Naslov tega prispevka<sup>1</sup> je morda nekoliko pretenciozen. Obljublja razpravljanje o rečeh, ki bi jih klasik francoske komparativistike Paul van Tieghem uvrstil v »občo književnost«, v resnici pa se bo napovedane teme lotil samo prek enega, razmeroma ozkega časovnega izseka in povrhu še s posebnega vidika slovenske književnosti. Slovenska književnost je namreč v svetovnem literarnem sistemu zgolj eno izmed »malih«, obrobni polj, ki so zgodovinsko, kulturno in geopolitično umeščena v »vmesno perifernost« Srednje Evrope (prim. Tötösy de Zepetnek 2002). Kljub temu sem prepričan, da je partikularen uvid v občosti legitimen, ne le v okviru sodobnih, zlasti transnacionalnih komparativističnih metodologij, ki so se že pred časom dodobra otresele imperialnih, univerzalističnih pogledov in malenkostnih nacionalističnih zagrenjenosti (prim. Juvan 2009), temveč tudi v kontekstu novih razumevanj modernizma samega. Frank Kermode je že 1968 razpravljal o »modernizmih« v množini, v zadnjem času pa se tudi vedno bolj kaže, da je modernizem upravičeno zajeti v poetološki, krajevni in časovni mnogovrstnosti, kakršne v okvirih tradicionalnih periodizacijskih shem nismo bili vajeni (Eysteinson in Liska 2007: 1–3). Običajna periodizacija modernizma se je utemeljevala na eni sami časovni premici: njeno izhodišče je bil čas zahodnih modelov modernizma (na primer Apollinaire, Prousta, Joyce, Woolfove), tem veličastnim

<sup>1</sup> Gre za slovensko razširitev angleško napisanega referata, ki sem ga imel 13. junija 2009 na konferenci »Aesthetization of Emotion«, 7. Mednarodni delavnici Odbora za literarno teorijo pri Mednarodni zvezi za primerjalno književnost (ICLA/AILC) na Univerzi v Sydneyju. Objava v slovenščini je poskus prispevati k prizadevanjem prof. dr. Ade Vidovič Muha in drugih kolegic in kolegov za razvoj slovenske terminologije v razmerah okrepljenega mednarodnega sodelovanja in globalizacije znanstvenega polja.

prebojem pa naj bi po svetu sledile razne, izvornim merilom bolj ali manj ustrezne ter bolj ali manj zamudniške izpeljave. Toda če sprejmemo materialistično zgodovinsko razlago modernizma kot na novo oblikovanega »slovarja«, ki je v umetniških diskurzih 20. stoletja prvi kritično reflektiral kapitalistične procese družbene modernizacije (tudi s trgov in novimi tehnologijami spodbujeno fluidnost družbenih vezi in identitet), se odzival na stalno bližino revolucij, izkazoval odpor do prežitkov akademistične estetike *ancien régime* in ujel odprto, a obenem alienirano in negotovo posameznikovo občutje modernosti (Anderson 1984: 103–105), se nam razkrije, da se opisane »družbeno-zgodovinske konjunkcije«, iz katerih je v desetih in dvajsetih letih 20. stoletja vznikal modernizem po Zahodni Evropi, tod pojavljajo še vedno (čeprav po letu 1945 oslABLJENO, razdrobljeno, površinsko in v spremenjenih razmerah množične kulturne produkcije), precej vitalen pa je modernizem še v drugih prostorih, zlasti v »tretjem svetu« (nav. d.: 107–108). Zato je modernizem, povedano po zgledu Habermasovega reka o moderni, »nedokončano opravilo« in v raznovrstnih oblikah še vedno določa našo sodobnost, celo potem ko smo se naveličali njegovega domnevnega naslednika, postmodernizma (Eysteinson in Liska 2007: 5).

Tovrstne spremembe pogledov pomembno dopolnjuje prispevek Susan Stanford Friedman *Kulturno priredje in preknarodne krajine branja*, ki prikaže modernizem s transnacionalnega in postkolonialnega zornega kota. V luči obširnih, večjezikovnih literarnozgodovinskih evidenc, s katerimi razpolagamo danes, modernizma kot svetovljanskega, mednarodnega pojava po njenem prepričanju ni več utemeljeno razlagati z modelom valov, s katerimi se na obrobja širijo inovacije, ki jih proizvajajo skoraj izključno zahodne kulturne prestolnice in izjemoma kakšna vzhodna (Pariz, London, New York, Berlin, Rim, Moskva itn.). Na obrobjih naj bi bile metropolitanske invencije v obliki globalnega sloga (*international style*) kvečjemu predmet zamudniškega oponašanja in prilagajanja. V nasprotju s takšnimi prepričanji je po Stanford Friedmanovi za svetovni modernizem značilna policentrična, večjezična, nehierarhična struktura kulturnih pretokov. Avtorica jo v svojem odporu do zahodnega evropocentrizma, zakoreninjenega v prevladujočih raziskavah modernizma, imenuje »kulturno priredje«; pojem utemeljuje v Bahtinovi dialoški tematizaciji prostora in Sojevi kulturni geografiji (Stanford Friedman 2007: 37–38). V razmerah kulturnega priredja se seveda obrobja nikakor ne morejo izogniti vplivom iz metropol, a teh kulturnih središč je več, izmenjave pa potekajo tudi med samimi obrobji; medsebojno se dotikajo in prekrivajo, navezujejo neposredne stike z oddaljenimi civilizacijskimi prostori ali pa se spoprijemajo z regionalnimi hegemonijami (nav. d.: 35–36). S takšno interakcijo, ki torej ni zgolj enosmerna, tudi obrobja razvijajo singularne, svojske literarne diskurze, ki večkrat in v različnih časih<sup>2</sup> na razne načine, s posebnimi »slovarji« odgovarjajo na svetovna in krajevno določena vprašanja modernosti. Gradivo, ki s kulturnim transferjem doteka iz velikih središč in od drugod, se na obrobjih prežema z lokalnimi, izvorno prav tako raznorodnimi estetskimi repertoarji, se medbesedilno cepi na razne plasti domače

<sup>2</sup> To pomeni, da svetovnega modernizma ni primerno periodizirati izključno glede na »greenwiški literarni poldnevnik« modernosti, če si izposodim izraz Pascale CASANOVA (1999: 127–130): Pariz, London, New York, Rim itn. torej ne morejo več določati kriterija modernosti ali zamudništva, saj modernizem, če ga opazujemo v »priredni« paradigmi, izstopa iz linearne časovnosti prvih treh desetletij 20. stoletja.

literar--ne tradicije, ponovno udejanja zmožnosti pozabljenih invencij, odziva pa se tudi na krajevno značilen ustroj družbenega diskurza. Fenomenologija modernizma, ki jo proizvajajo robovi, je lahko zato čisto posebna, nezvedljiva na zahodna merila. Ker gre za prvo resnično globalno literarno-umetniško smer, je pač treba upoštevati, da tudi modern(istič)na globalizacija deluje lokalno (prim. Juvan 2009: 192–193, 205–206).

V tem prispevku se bom s pravkar orisanih izhodišč dotaknil slovenske lirske poezije sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja, natančneje, njenega ožjega toka, ki sta ga kritika in literarna zgodovina povezovali z »lingvizmom«, tj. s Kermaunerjevo oznako za estetsko ideologijo in poetiko, ki sta izpostavljali jezik kot edino resničnost in končni cilj literarne ustvarjalnosti. V omenjenem toku, posvečenem pesniškemu raziskovanju označevalne logike in ustvarjalne *poiesis* jezika, je slovensko kritištvo videlo bodisi prehod iz visokega, skrajnega modernizma (»ultramodernizma«) v post-modernizem bodisi obračanje modernizma k izročilom simbolizma in esteticizma moderne oziroma *fin de siècle*.<sup>3</sup> Ta poezija je drugačna od vseh pesniških slovarjev, ki so se od konca druge svetovne vojne uveljavljali na Slovenskem. Ne oddaljuje se samo od preigravanja postromantične tradicije (z njeno izpovednostjo, razčustvovanostjo, podobjem narave, socialno sočutnostjo, umikanjem v intimo ipd.), ki se je, podobno kot v literaturah Jugoslavije in vzhodnega bloka, od 50. let naprej uveljavljalo po kratki epizodi socialističnega realizma. Odmika se tudi od tokov, ki so romantizirajočemu izročilu od začetka šestdesetih let na različne načine nasprotovali. V mislih imam eksistencialistično različico t. i. temnega modernizma, v katerem je poezija alegorično nakazovala do družbenega reda kritična, disidentska stališča. Kot razlaga Perry Anderson, se je zahodni modernizem profiliral prek odpora do tradicij aristokratskega in meščanskega akademizma, a se je na njegovo elitnost vendarle citatno naslanjal, ko si je pot do prominentnih občinstev utiral sredi čedalje silnejšega bohotenja množične kulture (Anderson 1984: 105). Slovenska poezija temnega modernizma, delujoča v razmerah enostrankarske komunistične vladavine, je sicer analogno preslikala ta vzorec na drugačno družbeno-zgodovinsko ozadje, toda s pomembnimi spremembami, saj se je ideološko borila z drugačnim »akademizmom«. Prek aluzij in alegoričnih šifer je namreč razdirala kolektivistične imaginarije socializma in narodnjaških izročil 19. stoletja; izvotlila je tudi katoliško, versko osmišljanje bivanja in subjekt izpostavila nezavednemu, naključju dejanskosti in grozi ničča (prim. Juvan 2000: 237–269). Tako kot je bil v svojem bistvu raznorodni »kanonični« evropski in ameriški modernizem drugega in tretjega desetletja 20. stoletja,<sup>4</sup> se je tudi poetika slovenskega temnega modernizma od konca petdesetih let pojavljala v raznih variantah: od grotesknih fantazmagorij, izpisanih v mitopoetičnem tonu in na sledi ekspresionističnih in nadrealističnih kodov (Dane Zajc), prek stroge fraktalne tektonike, v kateri se je radikalni moderni relativizem skozi simbolne podobe, intenzivne v svoji fenomenološki izčiščenosti, delirantno združeval s kozmološkimi, folklornimi, mitološkimi in srednjeveškimi evokacijami groze in bivanjske brezdanjosti (Gregor Strniša), do imažistične montaže fragmen-

<sup>3</sup> Prim. npr. PATERNUJA (1989: 199–216, 221), KOSA (1983: 136, 151–155; 1995: 69–77, 134–135; 2000: 170–181, 190–192) ali PONIŽA (2001: 103–105, 108–112, 116, 125, 130–133, 137–139).

<sup>4</sup> Takšna stilna in poetološka hibridnost je bila značilna tudi za Srečka Kosovela, protagonista prve faze slovenskega modernizma (JUVAN 2005).



tov realnosti in citatov domačih in svetovnih kulturnih tradicij, pogosto podloženih z močno, čeprav esteticistično zakodirano ironijo, ki pa je bila naperjena tudi proti sodobnemu političnemu režimu, potrošništvu, množični kulturi in celo pesnikovemu lastnemu položaju v njih (Veno Taufer, Saša Vegri).

Kolikor vem, primerjalne sinteze o razvoju in oblikah literarnih modernizmov v Vzhodni in Srednji Evropi po drugi svetovni vojni še nimamo. Iz uvodnih panoramskih pregledov in mozaika študij posameznih primerov, vključenih v *Zgodovino literarnih kultur Vzhodne in Srednje Evrope*, pa je vendarle mogoče razbrati nekaj transnacionalnih koordinat, v katerih se je gibal tudi slovenski modernizem. Države na tem prostoru je po drugi svetovni vojni obvladovala politično-kulturna hegemonija komunističnih strank, ki so bile v imenu proletarskega internacionalizma ideološko in organizacijsko odvisne od rusko-sovjetskega centra ali pa so se po njegovih praksah zgledovale, četudi so z njim prelomile in se šle svojo različico socializma (slednje od 1948 velja za jugoslovansko komunistično partijo pod Titom). Ker so bile literarne kulture določene in omejene s položajem svojih besedil, akterjev, skupin, medijev, združenj in institucij v totalitarnih ali avtoritarnih enostrankarskih režimih, Marcel Cornis-Pope in John Neubauer, urednika omenjene *Zgodovine*, literarno obdobje od 1945 do 1989 označita kar za dobo »komunizma«, ki da sledi obdobju »nacionalizma« v 19. stoletju in »modernizma« v prvi polovici 20. stoletja (Cornis-Pope in Neubauer 2004: 7–12; Neubauer 2004: 321–322). Kljub temu pa je bil v literarnih kulturah komunistične Vzhodne in Srednje Evrope, in to ne le v titoistični Jugoslaviji, kritiški in umetniški odpor do vladajoče ideologije in njenih nosilcev mogoč, čeprav tvegan in pogosto zatrt (Cornis-Pope 2004: 40). Novejše analize so pokazale, da komunistični sistem niti v sovjetskem bloku ni bil povsem monoliten in da niti ideološke sfere ni mogel popolnoma nadzorovati; do neke mere je bil prežet z anarhičnostjo in s tekmovalnostjo med državami, intelektualna produkcija v njem pa je bila preobsežna, da bi jo sistem lahko ideološko prebavil in uravnaval (Cornis-Pope, nav. m.). Foucaultovsko rečeno, je sistem porajal tudi svojo lastno opozicijo, a je ni mogel v celoti, povsod in vedno obvladovati.

V skladu s tem je povojna zgodovina večine literarnih kultur komunistične Evrope zaznamovana s skoraj nepredvidljivim ritmom menjav (deloma časovno usklajenih, deloma pa raznočasnih) med fazami zaostrene državno-partijske represije oziroma ideološke regulacije in krajšimi obdobji relativne umetniške in intelektualne prostosti, pa tudi z ozemeljsko selitvijo težišč totalitarnega oziroma avtoritarnega nadzora; ko je bila na primer represija najhujša na Madžarskem, so na Poljskem imeli »odjugo« (prim. Cornis-Pope in Neubauer 2004: 36–37). Druga poteza, ki izhaja iz nesposobnosti teh sistemov za popoln nadzor, je prepustnost »železne zavese«, dopuščanje postopnega prenikanja »buržoaznega« Zahoda na »proletarski« Vzhod. To ne velja samo za uvoz družbenih habitusov in prisvajanje zahodne množične kulture od 60. let naprej (na primer oblačenje v džins, gledanje televizije, poslušanje popa in roka, potrošniško uživanje »luksuza«), ampak tudi za življenje literatur Srednje in Vzhodne Evrope. Te so bile celo v dobi »komunizma« dejansko »vmesna periferija«, zato so kljub državno-partijskim omejitvam in cenzuri vendarle lahko sprejemale, predelovale in na svojske načine razvijale nekatere tokove, izvirajoče iz zahodnih središč – tudi modernistične. Obseg takšnega kulturnega transferja z druge strani blokovsko razdeljene Evrope je

bil v različnih državah in obdobjih različnih, razlikovale so se tudi stopnje in vrste omejitvev, a na splošno se kaže, da se sprejemanje modernističnih idej in literarnih tehnik začne javno opazneje kazati po 1956 (Neubauer in Cornis-Pope 2004: 90–94). Dotlej je modernizem s svojimi »zahodnimi«, »(malo)meščanskimi« in »nihilističnimi« konotacijami s stališča uradne komunistične kulturne politike veljal za nezaželenega, njegovo uveljavljanje pa je bilo blokirano.

Čeprav literarnega modernizma – za razloček od arhitekturnega in likovnega – komunistična nomenklatura nikdar ni vzela za svojega, pa je ni preveč motil, če je le njegov vpliv ostal omejen na redke izobražensko-kulturniške elite, če je ostajal hermetičen, pomensko odprt, introspektiven, esteticističen, formalističen ali abstrakten oziroma če iz njega ni bilo mogoče razbrati kritičnih referenc na realnost in uradno ideologijo socialističnih družb.<sup>5</sup> Tako je tudi slovenskemu modernizmu – kljub vsem težavam, tveganjem in hudim konfliktom z oblastjo, ki so se sporadično pojavljali praktično skozi celo obdobje njegovega uveljavljanja v elitni kulturi – počasi uspelo prodreti med občinstva ne le prek neinstitucionalnih, *ad hoc*, obrobnih in samozaložniških kanalov, ampak celo prek distribucije ustanov in medijev, ki so bili v državni lasti in pod neposrednim ali posrednim nadzorom vladajoče stranke. V primerjavi z mnogimi vzhodnoevropskimi socialističnimi režimi je bila na slovenskem ozemlju (kot delu Titove socialistične Jugoslavije) modernizacija kulturne sfere v smislu zgledevanju po zahodu zaradi preloma z Informbirojem 1948 in po znotrajpartijskih obračunih z »ždanovci«, »stalinisti« in »dogmatiki« v 50. in 60. letih nekoliko bolj širokogrudno dopuščena, do neke mere s strani reformističnih in »liberalnih« struj vladajoče stranke celo spodbujana. Z njo si je oblast pred preostalim komunističnim vzhodom in gospodarsko nujno potrebnimi partnerji na zahodu ustvarjala imidž naprednosti, odprtosti in modernosti, predvsem pa si je z znaki modernizacije in vesternizacije ideološko utrjevala nekakšno tretjo pot, samosvojo, bolj demokratično smer graditve socializma. Toda v skladu s transnacionalnim srednje- in vzhodnoevropskim vzorcem je bilo na Slovenskem usvajanje in razvijanje modernizma omogočeno le do mere, ko je vladajoča politika, zapletena tudi v svoje lastne frakcijske in mednacionalne boje, še lahko obvladovala umetniške in intelektualne elite. Takoj ko se je pokazalo, da bi monopol vodilne partijske linije zaradi združevanja kritične inteligence in pisateljev utegnil postati resno ogrožen (in so bili literati zaradi odmevnejšega javnega delovanja ali objav prepoznani kot politična »opozicija«), so sledili demonstrativni represivni ukrepi, kot so ukinjanje revij ali odrov, sodno in policijsko preganjanje izpostavljenih pisateljev in oporečnikov, eksemplarično zastraševanje, javne kampanje proti njim v državno nadzorovanih medijih, okrepljeno vmešavanje v delo založb, uredništev in gledališč itn. (prim. Gabrič 2005: 1024–1035; Kos 1995: 155–159; Vodopivec 2006: 422–463).

Okoli leta 1968, potem ko se je v slovenski komunistični politiki, podobno kot na Čehoslovaškem, začasno utrdila reformistična struja t. i. liberalizma, naklonjena družbeni modernizaciji, elementom zahodnega tržnega gospodarstva in relativni

<sup>5</sup> Veliko bolj so slovenske in jugoslovanske ideologe motili eksistencializem s svojim angažmajem, literatura in katolicizem politične emigracije in pozneje še kritično neorealistično slikanje črnih, negativnih plati domnevno idealne socialistične družbe (prim. GABRIČ 2005: 945–947; NEUBAUER in CORNIS-POPE 2004: 100–101).



sprostitvi ter pluralizaciji ideološke sfere, je socialistično Slovenijo in Jugoslavijo zajelo transnacionalno študentsko gibanje. Skupaj z njim so se prek kulturnega transferja na Slovenskem prijele tudi nekatere alternativne družbene, življenjske, teoretske in umetniške prakse z zahoda, kot so radikalna levica, nemški neomarksizem in kritična teorija, francoski strukturalizem, poetika Tel Quela, Lacanova psihoanaliza, hipijevstvo, seksualna revolucija, rokovska in *underground* kultura, eksperimentalne in intermedialne neoavantgarde (prim. Neubauer in Cornis-Pope 2004: 94–103; Čepič 2005: 1054–1066, Gabrič 2005: 1066–1069; Vodopivec 2006: 388–407). Ob spodbudah zahodne progresivne modernosti so se v slovenski poeziji mlajše generacije sredi šestdesetih let razživelih tokovi eksperimentalne umetnosti, neovantgardnega konkretizma, letrizma in konceptualizma, pa tudi t. i. ludizma – Kermaunerjeve oznake za posebno slovensko ultramodernistično smer, navdihnjeno ob strukturalističnih in zgodnje poststrukturalističnih teoremih o tekstu in pisanju kot igri označevalcev (Juvan 2000: 270–293). Čeprav študentska gibanja v Jugoslaviji, ki so bila prek socialnih omrežij in konceptov povezana z umetniškimi neoavantgardami in eksperimentalnimi oblikami modernizma, na svoji deklarativni ravni niso imela namena rušiti komunistične partije in socialistične ureditve, pa so oblast prestrašila in vrgla iz tirov. Dokazala so namreč zmožnost za samostojno, nenadzorovano, spontano množično mobilizacijo celih družbenih skupin, katerih akcije so utegnile postati popolnoma nepredvidljive. Poleg tega so ta gibanja z novolevičarskim radikalizmom in kritično energijo razkrila uradno ideologijo prav kot ideologijo, se pravi kot nekonsistentno, »nenačelno« diskurzivno brkljarijo, odtrgano od resničnosti in namenjeno zgolj pragmatičnim ciljem vladanja in realne mednarodne politike.

Na prehodu iz 60. v 70. leta so se na umetniškem in teoretskem področju procesi družbene in osebne emancipacije razmahnili do te mere, da so postali oblasti nevarni. Radikalni modernizmi in neoavantgarde bi sicer sami na sebi ne pomenili resnejše grožnje, temveč le nepredvidljivo zaporedje posamičnih izpadov in zgolj estetsko-moralničnih prestopništev. Toda na ozadju razmaha zahodnjaške množične kulture v njenih *mainstreamovskih* in subkulturnih različicah, sploh pa zaradi znakov ideološke pluralizacije in bledih kopij »buržoaznega« potrošniškega uživanja, ki so se pod vplivom partijskega »liberalizma« širili tudi v strukturah vsakdanjega jugoslovskega in slovenskega življenja, je modernizacija umetnosti v očeh vodilnih ideologov postala udeleženska spodkopavanja temeljev družbenega reda, vpeljanega po vojni in revoluciji (prim. Gabrič 2005: 1139–1143). Zato sta konservativna linija komunistična partije in voditelj Josip Broz Tito na strankine »liberalce« ter na literarno-kulturniško inteligenco in nekonformistične umetnike z letom 1972 začela reagirati izrazito represivno: tudi literarno polje je bilo ponovno podvrženo strožjemu nadzoru in omejevanju vsega, kar bi s svojo vsebino lahko ogrožalo *dokso* sistema, zmagovalna partijska linija pa se je vrnila k ideološkemu konceptom »pridobitev revolucije«, »ljudskih množic«, »kulture za delavce«, vsiljevala je proletarizacijo umetnosti in napihnila Titov kult osebnosti. Obdobje, ki je sledilo pravcati ekstazi »liberalnega« individualizma in njegovih pogosto transgresivnih umetniških emocij, je zato dobilo oznako »svinčena« sedemdeseta leta (Čepič 2005: 1069–1073, 1117–1125; Gabrič 2005: 1125–1127; Vodopivec 2006: 408–421; Troha, ur., 2008). Toda partija še v »svinčenih letih« ni povsem zatrla

modernističnih tokov. Esteticistični, na dekorativno formo reducirani »socialistični modernizem« je celo izrabljala za izkazovanje svoje naprednosti (prim. Šuvaković 2001: 22–26), drugačne modernistične govornice pa je dopuščala, kolikor v njih ni zaznala šifrirane opozicijske politične kritike ter nezaželenih emocij, vrednot in drž.

Modernistični, »lingvistični« pesniški tok, ki me tu zanima, je vzniknil v pogojih svinčenih sedemdesetih let. Podobno kot neovantgardni in ludistični modernizem poznih šestdesetih let se je oblikoval v tesni meddiskurzivni sovisnosti s (post)strukturalistično teorijo teksta in pisanja, kakršno so razvijali Barthes, Derrida, Kristeva ali Sollers. Prav tako je pojmoval tekst kot odprto, medbesedilno strukturo, v kateri se pomen raztroši v nize označevalcev, ki se v sintagmo razvrščajo po notranji logiki jezika (tropi, anagrami). Toda v nasprotju z ludistično fazo – ko si je književnost z igro označevalcev rada privoščila prestopniško karnevaliziranje vladajoče ideologije, zdravorazumskih klišejev in nacionalističnih mitov – je novi pesniški tok obrnil referencialnost besedila navznoter, v samorefleksijo besedilnosti, lirskosti, literarnosti, pisanja. Iz teh besedil so izginili ironija, destrukcija, karnevalizacija, provokativna groteska, moralna transgresivnost, bes in druge manifestacije simbolno potlačene, a v semiotični ekstazi pesniškega pisanja sproščene energije, pulzije.<sup>6</sup>

*Štukature* (1975) Nika Grafenauerja in *Stihožitje* (1977) Borisa A. Novaka sta najboljša primera te estetizirane, formalno stroge, neoklasicistične modernistične poetike.<sup>7</sup> Do 80. let se je nadaljevala v njunih delih, pa tudi pri nekaterih pesnikih mlajšega rodu, zlasti v *Imenih smrti* (1985) Aleša Debeljaka (prim. Poniž 2001: 108–112; 130–133; 137–138). V tej poetiki se je uresničil poseben, hibriden spoj, ki bi ga lahko imeli za eno od značilnih razvojnih nepravilnosti procesov v obrobnih, »malih« literaturah: zaradi manjšega obsega produkcije in skromnejše prevodne ter metaliterarne obdelave kulturnega uvoza se v takšnih literarnih sistemih posamezne žanrske in stilne matrice po fazi svojega nastopa ne izzivijo, ne preizkusijo vseh svojih zmožnosti in slepih ulic. Grafenauer in Novak sta tako v omenjenih zbirkah nedvomno izšla iz strukturalistične teorije odprtega teksta in pisanja kot jezikovnega porajanja avtonomne, od zunajbesedilne referencialnosti odtrgane poetične sekvence, vendar pa sta ta vzorec na svojski, neoklasicistični način križala z obuditvijo precej starejših modelov, zlasti mallarméjev-ske simbolistične poetike oziroma »dehumaniziranega« modernizma v smislu Joséja Ortege y Gassetta in Gottfrieda Bennja. Takšno pesniško strukturo, formalno urejeno zvečine v sonete, sta postavila v perspektivo Heideggerjevega razumevanja jezika kot »hiše biti« in pesništva kot prostora njenega razkrivanja; heideggerjanski slovar je prek spisov Dušana Pirjevca, Iva Urbančiča, Andreja Medveda in Tineta Hribarja v 70. in 80. letih tudi sicer močno zaznamoval slovensko mišljenje o umetnosti, zaznaven pa je bil tudi v umetnosti sami.

<sup>6</sup> Izrazi »pulzija«, »simbolično« in »semiotično« so povzeti iz psihoanalitične teorije pomenjanja Julie Kristeve, ki je bila od konca 60. let aktualna tudi na Slovenskem. Pulzija je energija nezavednega, ki tvorjenje osnovnih pomenonosnih razlikovanj veže na registre telesnega (semiotično), na medsubjektivno raven sporazumevanja pa običajno preide prek družbeno določenih kodov jezika (simbolno). Izjema je za Kristevo pesniški jezik, saj vanj vseskozi prodirajo sledi semiotičnega (o tem prim. JUVAN 2008: 101–103).

<sup>7</sup> Klasicistična tendenca je bila kot nasprotni pol avantgardistični oziroma prezentistični konstitutivna za literarni modernizem nasploh, tudi v Vzhodni in Srednji Evropi (Eliot, Pound, Mandelštam, Benn, Thomas Mann, Rymkiewicz itn.) – prim. MOŽEJKO 2007: 19–22.

Kaj je torej z modernistično estetiko emocij v lirskem diskurzu, ki ga vzorčno predstavljata Grafenauer in Novak? Tudi čustvovanje ima svojo zgodovino, saj na primer jeza, strah in veselje niso čiste antropološke konstante, temveč se v različnih mešanicah uresničujejo v spremenljivih zgodovinskih okoliščinah, vsakič pa jih pri izražanju ali »uprizarjanju« (v obnašanju, mimiki, govorni komunikaciji, pisanju) modelirajo in nadzorujejo drugačni kulturni kodi, povezani tudi z razlikovanjem med družbenima spoloma (Benthien, Fleig in Kasten 2000: 7–12). Simone Winko v študijah, bogato dokumentirani in teoretsko domišljeni monografiji *Kodirana občutja* poudarja, da v nemški lirski poeziji na prelomu iz 19. v 20. stoletje ter v žanrski zavesti o njej emocije ohranjajo svojo pomembno vlogo, in to navkljub razširjeni »modernistični tezi«, po kateri naj bi se moderna, »dehumanizirana« lirika v primerjavi s »tradicionalno« poezijo odpovedala izpovednosti, s tem pa tudi predstavljanju ali zbujanju čustev (Winko 2003: 17–28). Kljub modernemu »antimimetizmu«, razsrediščenju lirske perspektive, »disociaciji jaza« in tematizaciji jezikovnega medija (nav. d.: 20–22) je jezik čustvenosti v nemški in srednjeevropski moderni<sup>8</sup> še vedno dojet kot razpoznavna lastnost lirskega žanra. Toda precej so se spremenili jezikovno-kulturni kodi emocij in kodi njihovega diskurzivnega predstavljanja, izražanja ali zbujanja. Simone Winko omenja več vrst moderniziranja lirske reprezentacije in evokacije čustev pri pesnikih kakor Dehmel, von Hofmannsthal, George ali Rilke: upesnjevanje emocij, ki so bile prej tabuizirane ali pa so veljale za grde,<sup>9</sup> banalne, patološke (na primer gnus, homoerotična ljubezen, nekrofilija, zavist); razdiranje »normalnih« povezav med emocijami in njihovimi situacijskimi sprožilci (denimo estetsko uživanje ob trupu ljubljene osebe); mešanje čustev in ambivalenca (na primer sovraštvo v ljubezni); prestopanje konvencionalne mere v izražanju čustev (hiperbolično veselje ali litotična žalost); iskanje novih jezikovnih izrazil za njihovo kodiranje (recimo zamenjava metaforičnega koda letnih časov z imaginarijem velemesta) in razdiranje konvencionalnih, retoričnih vezi med posameznimi čustvi in zanje »specializiranimi« tropi, figurami, ritmi itn. (Winko 2003: 279–288, 303–307, 334–353, 406–425). Avtorica zgodovini lirskega kodiranja emocij ne sledi naprej v modernizem, ekspresionizem ali novo stvarnost, tako da njenih razlag ni mogoče neposredno prenesti na naš primer. Toda ne glede na to je očitno, da ima kodiranje čustev pri Grafenauerju in Novaku sredi 70. let dvajsetega stoletja precej skupnega s simbolizmom in postsimbolizmom z začetka istega stoletja: čustva so predstavljena razpršeno, z distance, vpletena so v delovanje spomina in umetnega, jezikovnega evociranja lepote in estetskih razpoloženj, ta pa so na prvi pogled odtrgana od izkustvenih, doživljajskih, avtobiografskih podlag. V Grafenauerjevem sonetu *V jeziku hiša, v času sloji stanja* iz zbirke *Štukature* tako lahko na primer beremo: »v spomin, v orehovino vrt sijaj, / minevanje neznanega v kristalu, / v domačem vonju pokopan smehljaj, / solze odsotnosti, smrt v ogledalu.« (Grafenauer 1979: 61, kurziva

<sup>8</sup> Izraz »moderna«, ki v nemškem in srednjeevropskem prostoru označuje obdobje »secesije« in sinkretizem simbolizma, dekadence, impresionizma in naturalizma, se pogosto meša s pojmom »modernizem« v anglo-ameriškem pomenu, kar pa ni ustrezno (prim. MOZEJKO 2007: 14–15; ŠKULJ 2009).

<sup>9</sup> »Grda občutja«, takšna, ki ne vodijo v katarzo in ki blokirajo dejavnost (razdražljivost, zavist, gnus, dolgčas, šok, preganjavica in njihove ambivalentne mešanice), naj bi bila po razlagah Sianne Ngai značilna tudi za »pozno modernost« v izteku 20. stoletja (NGAI 2005).



dodana). Podobno zastrto in posredovano so kodirane emocije pri Novaku: »V menah nikogaršnjega *nasmeha* plamen dotika« ali »V vsepogledu ogledala potopljene podobe, vetje svetov skoz živo srebro, / tiho *čudenje* polti lastni toploti in selitev čutov [...] / dlan je skrivna rana med prsti, izvir *veselega bolečega* cvetja« (Novak 1977: 8, 12, kurziva dodana). Takšno obuditev simbolistične tradicije in presaditev njenega slovarja v sodobno, modernistično, telquelovsko teorijo teksta (konec koncev se je tudi neoavantgardni krog Tel Quela skliceval na Valéryja) si je morda mogoče delno razložiti kot predelavo prevodnega transferja. Grafenauer in Novak sta, podobno kot nekateri drugi novatorji pesniškega jezika, tudi odlična in uveljavljena prevajalca poezije. Domači literarni repertoar sta po eni strani razširjala s svojimi prevodnimi transpozicijami Traklovih, Bennovih, Mallarméjevih in Valéryjevih pesmi, po drugi strani pa sta stile teh avtorjev, potem ko sta jih vsrkala in temeljito preoblikovala v svojem lastnem ustvarjanju, uveljavila še kot poetološke vzorce, prototipe, ob katerih je slovenski lirski diskurz odkrival nove možnosti metaforike, kompozicije, oblikovanja, tematike in modalnosti.

Kot sem omenil, v poeziji Grafenauerja, Novaka in Debeljaka izstopa neka posebna, hibridna poteza »klasicizirajočega« modernizma, cepljenega na simbolistično podlago. Neposredno, prvoosebno izražanje čustev je tako rekoč cenzurirano, skupaj z razpršenimi metonimijami subjektive telesne navzočnosti je vmešano v tretjeosebno opisovanje estetiziranih slik-konstrukcij, nekakšnih besednih tihožitij,<sup>10</sup> ki z izrazjem in metaforami, zajetimi iz znanosti, medijev, knjig, jezikoslovja, slikarskega krajinarstva, finih obrti in okrasja, samonanašalno poudarjajo svojo modernost, umetno izdelanost in posredovanost:

*Oko* v prozornem hladu formalina,  
zbita *samota*, steklo iz *spomina*,  
*čuti* razprti v dnevu kot ježice,  
za *vekami* nebo, na polju ptice.

list je brez teže s senco položen  
pod *jezik*, (v kakšno *misel* izvezen?)  
zlat obolos odmaknjene jeseni  
*izlizan*, *slepa pega* pod imeni.

krog v krogih, drobno razenje sveta,  
do nezaznavnosti iztanjšan *glas*,  
na plošči igla, izometri *sna*.

a v vosku *spanja* višek se topi,  
*smehljaj* v *lobanji*, v gube vrezan čas,  
v *razumu* oster srež, ko se zdani. (Grafenauer 1979: 77, kurziva dodana)

<sup>10</sup> To lastnost z značilno jezikovno igrivostjo – Novak kot dedič ludizma že dolgo razvija semantiko svojih verzificiranih povedi s pomočjo aliteracij in paronomazij – avtoreferencialno označuje naslov Novakove pesniške zbirke *Stihožitje*.

Vsaka izbrana literarna forma, žanr ali stil ima svoje semiotične »cenzorje«, tj. konceptualne filtre, ki omejujejo in uravnavajo avtorsko razpolaganje s potencialnostmi jezika in njegovih podkodov. Takšne poetološke meje – prva med njimi je že verz kot takšen – pa so paradoksnost tudi vir poetičnosti, saj pisanje zapogonejo vase, ga prisilijo v delo na govoricu, v okrepljeno raziskovanje razpoložljivih znakovnih repertoarjev. Tudi v tem primeru, ko se v pesniških besedilih navzočnost lirskega jaza zaradi poetološke prepovedi zabriše, njegova čustvena »notranjost« pa izprazni, je proces pisanja inventiven: kognitivne, emotivne in modalne sledi lirskega jaza se preslikajo in razpršijo na jezikovno »površino« prek na novo vpeljanih figurativnih registrov, zlasti tistih, ki konotirajo strukturo eksistence in njeno reprezentacijo, tj. pisanje in besedilnost samo. Fikcijski pesniški jaz, ki je s svojo izpovedno govorico vzpostavljala lirski žanr v 19. stoletju in se v raznih prilagoditvah ohranil še v modernizmu, se v pesmih Grafenauerja, Novaka in Debeljaka prelevi v strukturalistični »zerološki subjekt«;<sup>11</sup> zanj se zdi, da se vzpostavlja v odsotnosti, zgolj prek diskurzivnih kodov, čistih in abstraktnih kretenj lirskega izrekanja. Posledično se »tradicionalni«, porazsvetljenjski literarni jezik čustev umika abstraktni, čisti lepoti tropov in besedilnih površin, ki pričajo o spreobrnitvi lirskega diskurza. Kot je videti, ta namreč ne izpolnjuje več izraznih in predstavitvenih kulturnih funkcij, pač pa se s programsko odločitvijo za prehod od *mimesis* k *poiesis* (o tem je razpravljala tudi sprotna kritiško-teoretska refleksija v Sloveniji) posveti pristno poetičnemu, avtoreferencialnemu, »estetskemu« območju. V resnici se tu čustva »estetizirajo« prav v pomenu Jakobsonove poetične funkcije: dobimo vtis, da ne služijo niti izražanju govorca, njegovega dejanskega psihičnega stanja, niti predstavljanju konteksta, temveč da so stilno vključena v modalno orkestracijo, ki obrača pozornost na delovanje pesniške govornice in tako avtorju in bralcu omogoča refleksijo pesniškega svetotvorja.

Toda opisana strategija »dehumanizacije« in estetiziranja modernističnega pesništva skozi zadnja vrata vendarle vpeljuje emocionalnost. Razodeva se kot razpoloženje (*Stimmung*), vtisnjeno v globino lirskega žanrskega spomina. To razpoloženje priključuje občutje izgube. Razlagati ga je mogoče s pojmi, s katerimi je Hugo Friedrich v *Strukturi moderne lirike* opisoval modernistično eksistencialno negotovost, destabilizacijo subjekta in izgubo transcendence v pogojih diferencirane, urbanizirane, industrializirane, merkantilizirane in odtujene modernosti kapitalizma na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Njegovi izrazi, kot so »dehumanizacija« in »prazna transcendence«, so primerni za interpretacijo Grafenauerjevih in Novakovih pesmi in njihove estetizacije emocij. Posebej če pomislimo, da je Friedrichova knjiga skupaj z antologijo zgledov (mnoge je prevedel ravno Grafenauer) izšla v slovenščini leta 1972 in je bila v času nastajanja *Štukatur* in *Stihožitja* (in je še danes) glavna referenca slovenske literarne vede pri opredeljevanju pesniškega modernizma. Povratne zanke med literarno teorijo in prakso v slovenski modernistični kulturi tudi sicer niso bile nič redkega, o čemer priča že omenjeni vpliv fenomenologije in strukturalistične teorije pisanja na neoavantgardne in ultramodernistične literarne tokove, na njihov »lingvizem«. Prav te teorije so ne samo eno od zaledij Grafenauerjevih in Novakovih pesmi in njihove

<sup>11</sup> O njem je skoraj sočasno pisala KRISTEVA (1969: 212), njene spise pa so na Slovenskem prevajali od druge polovice 60. let.



»lingvistične« figurativnosti, temveč so zaznamovale tudi njuno esejistično in literarnoteoretsko pisanje o poeziji. Vseeno mislim, da je metafizična in duhovnozgodovinska razlaga za razpoloženje izgube, ki bi jo uvozili iz Friedricha, na neki način prekratka. Tolmačenje bo treba obrniti še v drugo smer, nazaj k svetu in politični dejanskosti 70. let 20. stoletja.

Občutje izgube, distancirano razpoloženje, v katerem emocije dobesedno izgubijo svoj etimološki koren gibanja (*movere*) in se spremenijo v estetski aranžma abstraktnega stanja ali razpršenih premikov v spominski predstavi, ima svojo vzporednico v dejanski izkušnji. Literarna čustva – predstavljena, izražena ali retorično in peformativno priključana v bralcu – so sicer pri Grafenauerju, Novaku in Debeljaku na videz odrezana od kontingentnosti življenjskega sveta in od kakršnekoli libidinalne ali socialne ekonomije. Toda izguba, ki jo evocirajo, je konkretna, ne samo metafizična. V Grafenauerjevih in Novakovih klasiciziranih tropih odsotnosti, izgube, negibnosti in mirovanja, ki tako pomenljivo prelamljajo s slovarji avantgardističnega dinamizma kakor tudi »temnega« eksistencialističnega, kritičnega angažmaja, bi lahko razbrali posebno miselno figuro. Ta nakazuje (začasen, resigniran) umik književnika iz »arene življenja«, obenem pa tudi estetsko sublimirano gesto nasprotovanja in protesta proti diskurzu, ki je književnike k takšnemu umiku prisiljeval. Emotivno podlago za protestni umik v elitistični, hermetični modernistični esteticizem<sup>12</sup> bi lahko iskali v stiskah in frustracijah, ki jih je v literarnih ustvarjalcih v času »svinčenih« sedemdesetih let zbujevala zaostrena politična represija, pa tudi njena vulgarno, ortodoksno in antiintelektualistično razumljena komunistična ideja o »podružbljanju«, »proletarizaciji« umetnosti. Oblast je še dolgo desetletje zatirala sproščeni individualizem in družbeni kriticizem, izbojevana v šestdesetih letih, in začasno zavrla polet »liberalne«, razmeroma pluralistične, vsekakor pa radikalne in progresivne modernosti. Toda njena izkušnja se je v spominu slovenske književnosti in njenih akterjev kljub vsemu ohranila; sredi opozicijskega in civilnodružbenega vrenja osemdesetih let je prispevala k prevratnim spremembam zgodovine literarnih kultur srednjeevropskega vmesnega obrobja.

#### LITERATURA

- Perry ANDERSON, 1984: Modernity and Revolution. *New Left Review* I/144 (marec–april). 96–113.
- Claudia BENTHIEN, Anne FLEIG in Ingrid KASTEN, 2000: Einleitung. *Emotionalität: Zur Geschichte der Gefühle*. Ur. Claudia Benthien idr. Köln idr.: Böhlau. 7–20.
- Neven BORAK idr., 2005: *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*. 2. Ur. Jasna Fischer idr. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Pascale CASANOVA, 1999: *La République mondiale des Lettres*. Pariz: Seuil.
- Zdenko ČEPIČ 2005. Burno leto 1968. Politična sprostitev. Zaton partijskega liberalizma. V: Borak idr., 2005. 1054–1066, 1069–1075.

<sup>12</sup> Omenil sem, da je bil modernistični esteticizem pred neposrednimi posegi oblasti varnejši od literarnega oporečništva, kritičnega neorealizma, neoavantgardnih izzivanj in prestopništva ter eksistencialističnega angažmaja.



- Marcel CORNIS-POPE in John NEUBAUER, ur. 2004: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*. 1. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. (A Comparative History of Literatures in European Languages 19)
- 2004: General introduction. Introduction to Part I: Literary nodes of political time. V: Cornis-Pope in Neubauer, ur. 2004. 1–18, 33–38.
- Marcel CORNIS-POPE, 2004: 1989: From resistance to reformulation. V: Cornis-Pope in Neubauer, ur. 2004. 39–51.
- Aleš DEBELJAK, 1985: *Imena smrti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Astradur EYSTEINSSON in Vivian LISKA, ur. 2007: *Modernism*. 1. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. (A Comparative History of Literatures in European Languages 23)
- 2007: Introduction: Approaching Modernism. V: Eysteinsson in Liska, ur. 2007. 1–8.
- Hugo FRIEDRICH, 1972: *Struktura moderne lirike: Od srede devetnajstega do srede dvajsetega stoletja*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Aleš GABRIČ, 2005: Intelektualci kot opozicija. Približevanje kulturnih dobrin širšemu krogu ljudi. Obračun s kulturniško opozicijo. Sproščena šestdeseta leta v kulturi. Intelektualci v primežu »svinčenih let«. Med modernizmom in postmodernizmom. Popularna kultura. V: Borak idr., 2005. 1024–1035, 1056–1069, 1125–1127, 1139–1143.
- Niko GRAFENAUER, 1979: Štukature. *Pesmi*. Ljubljana: DZS. 61–106.
- Marko JUVAN, 2000: *Vezi besedila: Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura. (Novi pristopi)
- 2005: Kosovel in hibridnost modernizma. *Primerjalna književnost* 28/Posebna številka. 57–71.
- 2008: *History and Poetics of Intertextuality*. Prev. Timothy Pogačar. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- 2009: Svetovni literarni sistem. *Primerjalna književnost* 32/2. 181–212.
- Janko KOS, 1983: Slovenska lirika 1950–1980. *Slovenska lirika 1950–1980*. Ur. Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. (Kondor 211)
- 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura, 1995. (Novi pristopi)
- 2000: Konec stoletja. *Literatura* 12/107–108. 170–209.
- Julia KRISTEVA, 1969: *Sémeiotiké*. Pariz: Seuil.
- Edward MOZEJKO, 2007: Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism. V: Eysteinsson in Liska, ur. 2007. 11–33.
- John NEUBAUER, 2004: Introduction: Histories of literary form. V: Cornis-Pope in Neubauer, ur. 2004. 321–323.
- in Marcel CORNIS-POPE, 2004: 1956/1968: Revolt, suppression, and liberalization in Post-Stalinist East-Central Europe. V: Cornis-Pope in Neubauer, ur. 2004. 82–105.
- Sianne NGAI, 2005: *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Boris A. NOVAK, 1977: *Stihožitje*. Ljubljana: DZS.
- Boris PATERNU, 1988: Sodobna slovenska poezija kot evolucijski problem. *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*. Ur. Boris Paternu in Franc Jakopin. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 195–224. (Obdobja 8)
- Denis PONIŽ, 2001: Šestdeseta leta. Poetika lingvizma in novega (jezikovnega) simbolizma. Sedemdeseta in osemdeseta leta. Oblika kot središčni pesniški problem. Pesniški let generacije, rojene v začetku šestdesetih let. Jože Pogačnik idr., *Slovenska književnost* III. Ljubljana: DZS. 103–113, 116–140.
- Susan STANFORD FRIEDMAN, 2007: Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading. V: Eysteinsson in Liska, ur. 2007. 34–52.



- Jola ŠKULJ, 2009: Moderna in modernizem. *Primerjalna književnost* 32/1. 89–106.
- Miško ŠUVAKOVIČ, 2001: *Anatomija angelov: Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: ZPS.
- Steven TÖTÖSY DE ZEPETNEK, 2002: Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture. *Comparative Central European Culture*. Ur. Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette, IN: Purdue University Press. 1–32.
- Gašper TROHA, ur. 2008: *Literarni modernizem v svinčenih letih*. Ljubljana: Študentska založba in Slovenska matica.
- Peter VODOPIVEC 2006: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.
- Simone WINKO, 2003: *Kodierte Gefühle: Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

#### SUMMARY

In the Slovenian lyrical poetry of the 1970s and 1980s, a particular feature of modernist poetics becomes prominent: direct pronouncements of emotions are “censored,” while the presence of lyrical “inwardness” is eliminated; its cognitive, emotive, and modal traces are projected onto and dispersed over the linguistic surface through tropes and connotation. The fictional poetic self, known in the 19th century, thus mutates into a “zerological subject” (Kristeva), which seems to be constituted merely by discursive codes, pure and abstract gestures of speaking. Literary emotions, in their quality of represented topics, expressivity, or rhetorical performance (*pathos*), are seemingly cut off from contingencies of life world and its libidinal or social economies. Consequently, the “traditional,” post-Enlightenment literary language of emotions appears to be superseded by an abstract, pure beauty of tropes and textual surfaces, which testify to the conversion of lyrical discourse from expressive and representational cultural functions into a genuinely poetical, self-referential “aesthetic” realm. This kind of “depersonalization” and aestheticization of modernist poetry (cf. Friedrich), however, reintroduces emotionality through the back door – in the form of *stimmung*, evoked by a loss. The paper interprets this emotion in the framework of recent transnational, paratactic, and polycentric understandings of modernism as well as in the particular political Slovenian context of “the leaden 1970s,” i.e., a period in which the relatively “liberal” cultural policies of the ruling Communist Party turned into a more rigid repression and control over the progressive cultural production.