

Апстракт: У раду се бавим савременом словеначком поезијом ауторки с фокусом на стратегије спољашње дијалогичности. Након кратког историјског прегледа положаја које су песникиње заузиле у словеначком књижевном систему у XX веку прелазим на опис структурних промена које су након 2000. године утицале на појачану продукцију и побољшану рецепцију. Статистички подаци показују да је књижевно поље и даље фалоцентрично. Упркос томе, евидентно је да су у савременој поезији коју пишу жене присутни сви приступи патријархалном симболичком поретку које открива Јулија Кристева и све фазе женске књижевности о којима говори гинеитика Илејн Шоувалтер. Није мали број песникиња које се хватају у коштац с устаљеним менталним, социо-културним и говорним матрицама да би деконструисале сопствену дискурзивну праксу, а од 2005. године посеже се за два стратегија – увођење драмског монолога и фиктивне персоне. Полазећи од Бахтинове типологије дијалогских односа, анализирам шест песничких књига (Крамбергер, Горечан, Погачник, Корун, Макуц, Видмар) и долазим до закључка да формалне одлике ауторки следе из њихових тематских опредељења, односно интересовања за истраживање затворених зона интимног и друштвеног хабитуса жена.

Кључне речи: савремена словеначка поезија, женско писмо, спољашња дијалогичност, драмски монолог, персоне, еманципацијске дискурзивне праксе

Положај песникиња у словеначком књижевном пољу у XX веку

Историјски гледано, словеначки књижевни систем, попут већине других, заснован је на доминацији патрилинеарних и патријархалних структура.¹ Мушки пол био је изједначен с универзалним, што је условило да друга страна остане прећутана. Гласовима који су се ипак могли чути додељена је улога „наше женске књижевности“, која је с обзиром на приписане атрибуте – крхкост, слабост, нежност, подређеност, осетљивост, сентименталност и слично – схваћена као другоразредна продукција. Иако је поезија коју су у Словенији писале жене формирала мање-више континуиран ток,² мало којој пес-

1 Чланак је настао у оквиру истраживачког пројекта Ј6-8259 који је Јавна агенција за истраживачку делатност Републике Словеније суфинансирала из државног буџета.

2 Најбољи историјски увид у женско песништво пружа тротомна *Антологија словеначких песникиња* Ирене Новак-Попов. Њој претходе само две антологије: *Jugoslavische*

никињи признато је пуноправно чланство у словеначком песничком канону. По мишљењу Аленке Јовановски, такво стање ствари је последица више различитих фактора (Јовановски 2011: 363–366). У складу с чувеном *прешерновском сџрукџуром*³, књижевности – а нарочито поезији – припала је улога носиоца самосвести народа без државе и друштвено-политичких институција, услед чега она задобија моћну компензаторну и идеолошку функцију. Цанкарова митологизација мајке и словеначка митологизација Цанкара, по Жижиковом мишљењу (Žižek 2011: 64), уз то ствара националну фантазму о мајчинском суперегу, што само доприноси калцификацији једне од две архетипске улоге жене (друга је, свакако, љубавница).⁴ Ако имамо на уму овај померен, односно патолошки статус Мајке у симболичком поретку и појачану идеолошку функцију књижевности која оставља мало простора за неконститутивне књижевне појаве, с правом можемо тврдити да су словеначке ауторке – мимо свих других асиметрија произашлих из патријархалне структуре – имале додатне, локално условљене потешкоће при уласку у књижевно поље.

Након Другог светског рата на структурно место песникиње пројектује се низ негативних представа захваљујући планском брисању грађанске традиције женског покрета у Словенији (Јовановски 2011: 365). Нова власт сматра феминизам изданком грађанске идеологије (Verginella 2006: 56), тим пре што егалитарно друштво само по себи обезбеђује једнакост полова. Лик еманциповане и успешне жене, нарочито уметнице, био је, наиме, одвећ близу индивидуалистичких грађанских идеолошких спрега да не би био маргинализован.

Ако узмемо у обзир само централне фигуре, можемо рећи да се словеначки књижевни систем на женско песничко стваралаштво одазвао једном од следећих стратегија: 1) стигматизацијом и заборављањем (Ада Шкерл, 1924–2009); 2) прихватањем уз маргинализацију (Саша Вегри, 1934–2010); 3) одобравањем и глорификацијом

Frauenlyrik, коју је уредила песникиња Лили Нови (објављена 1936. године у Бело-платвој библиотеци посвећеној искључиво књижевности коју пишу жене). Другу антологију је приредио Северин Шали пола века касније, 1985. године – *Lirika slovenskih pesnic*: 1849–1984.

3 *Прешерновска сџрукџура* је термин који уводи Душан Пирјеvec да би објаснио стање словеначке књижевности у време великих националних догађаја (пре свега у XIX веку, али и касније). Тумачећи интерпретације Прешерна од Јосипа Стритара на даље, Пирјеvec долази до закључка да је за Словенце као народ без државе књижевност основни медији националне самосвести. Другим речима, прешерновска структура је „схватање да песници као жртве и изабрани 'органи лепоте' својом поезијом утемељују и афирмишу народни покрет“ (Јуван 1994: 231). Пошто је циљ постигнут, књижевност губи на значају и постаје аутономна.

4 Постструктуралистичке феминисткиње психоаналитичке провенијенције долазе до другачијег закључка: по Лис Иригарај реч је о „убиству мајке“: жена сведена на лик мајке је темељ на којем треба успоставити мушки улазак у културу. Код Кристеве је позиција женског у симболичком позиција абјектности; жене су изван симболичког који истовремено представља темељ и гарант његове кохерентности.

(Светлана Макаровић, 1939). Потискивање у заборав имало је далекосежне последице. Брисање из књижевног памћења или прећуткивање (термин Тили Олсен из књиге *Silences*) учинило је да читаве генерације песникиња нису имале на кога да се угледају. Недостатак свести о сопственој традицији перпетуирао је ослањање на мушке узор (погледај Novak-Popov 2014: 59, оп 3).

На рецепцијске механизме песникиње су се одазивале на различите начине. Аду Шкерл стигматизација доводи до вишегодишње стваралачке ћутње. Светлану Макаровић проглашавање „првом дамом словеначке поезије“ доводи до амбивалентног положаја: с једне стране, она се на активан начин идентификује с поменутиим механизмима, што је евидентно у њеном омаловажавању „женске лирике“, и оспоравању геотизације, тј. одбијању да се њена поезија уврсти у женску књижевност. С друге стране, у њеном песничком свету долази до демонизације жена с маргина патријархалног света које остају заточенице сопствене (само)деструктивности (упоређи Chrobáková Repar 2018: 94–103). Саша Вебри, којој је приступ у књижевни канон био обезбеђен тек као ауторки дечје књижевности, упркос маргинализацији, налази довољно стваралачко-критичког набоја у себи да на високом уметничком нивоу разгради асиметричне односе између полова.

Гинокритика Илејн Шоувалтер скицира три фазе односа женског писма према патријархалној књижевној традицији (Showalter 1977: 13). Након дуге фазе писања на трагу доминантне традиције, следи фаза радикалног отпора, који укључује захтев за аутономијом мањине. Последња фаза представља самооткривање и самоослобођење, као и напор позитивне конструкције на темељу разбијених асиметричних односа присутних у традицији.⁵ У словеначкој поезији тек средином шездесетих година ХХ века почиње прелаз из прве у другу фазу, али наступа спорадично, с вишегодишњим паузама и различитим ступњем интензивности, а и то само у случају неколико песникиња. Убрзо након тога следи трећа фаза, али будући да друга није довољно дубоко пустила корена, након 2000. година она се поново јавља и укршта с трећом, при чему се ту и тамо могу наћи и трагови прве фазе.

5 Англосаксонски гинокритички модел је комплементаран психоаналитичком приступу Јулије Кристеве у анализи реакције жене на наметнути друштвено-симболички поредак (Kristeva 1986: 199–200): прва могућност је одбацивање да се прихвати Закон оца, после чега, као крајња консеквенца, следи психоза. Будући да до тога ретко долази, преостају друге две могућности: сарадња унутар друштвено-симболичког уговора, односно његова апропријација или субверзија. До последњег се може доспети једино проучавањем механизма на којима се он успоставља. Полазиште за такав подухват није приступање корпусу неког већ постојећег знања већ лични афекат који жена осећа у ситуацији суочавања са симболичким поретком. Тек овакав приступ представља активан облик истраживања и релевантан покушај нарушавања кода, што за последицу има проналажење специфичане врсте дискурса који је на суштински начин у спрези с телесношћу и „неименљивим“ које је затрто друштвеним уговором.

Ада Шкерл, упркос томе што јој накнадно треба признати улогу зачетнице правца интимизма, спада у фазу имитације доминантних модела, како с родног тако и с поетичког аспекта, што је донекле оправдано будући да је матрилинеарна традиција у њено време била сакривена⁶ (погледај: Bažalorsky Antić 2019b). Најважнији и најдалекосежнији помаци приметни су у песничким праксама представница тзв. критичке генерације, чију је поезију пратио и назив алијенативна лирика. Саша Вегри и Светлана Макарович, упркос међусобно различитим реакцијама на дискриминацију и наметнуту слику женског идентитета, разграђују мит мајке и жене. Може се чак тврдити да су умногоме радикалније од млађих колегиња које почињу да објављују почетком седамдесетих година ХХ века – Ифигенија Загоричник Симоновић, Мајда Кне, Маруша Кресе, Берта Бојету – мада и у тој генерацији долази до кључних помака: отворено приказивање лезбијске жеље (Мајда Кне) и репрезентација аномалија и патологија унутар патријархалних односа укључујући и сексуално злостављање у периоду детињства и девојаштва (Ифигенија Загоричник Симоновић). У осамдесетим и деведесетим годинама у песничко поље ступају аутоке рођене шездесетих – Маја Хадерлап, Маја Видмар, Вида Мокрин-Пауер, Барбара Корун, Наташа Великоња – којима се придружују две старије песникиње, Ерика Воук и Мета Кушар. Већину њих здружује откривена артикулација женске *jouissance*,⁷ која је раније била скривена иза еуфемистичке метафорике, експлицитно присутна тек код неколицине старијих песникиња – Лили Нови, Саша Вегри, Мила Качич, Берта Бојету. На покушаје акомодације који долазе из књижевног поља наилази и ова генерација (Jovanovski 2011: 368). Дobar пример за то је редукционистичко етикетирање ауторке као еротске песникиње, што се десило Маји Видмар.

6 Песнички интимизам наступа након периода тзв. градитељске поезије или поезије крампа и лопате кад су се након Информбиороа створили услови за дистанцирање од објективистичке лирике у смеру поезије која у први план опет поставља појединца. У већини књижевноисторијских прегледа преломни догађај представља излазак чувене књиге *Песме четворице* коју заједно објављују Кајетан Кович, Цирил Злобец, Јанез Менарт и Тоне Павчек 1953. године. Иако књижевна историја првој збирци Аде Шкерл *Сенка у срцу* (1949) није одрекла посебно место у смислу контрастирања с оновременом песничком продукцијом, Шкерл никад није истакнута као зачетница интимизма већ као његов рани наговештај. Њена имитација патрилинеарне традиције коју помињемо огледа се пре свега у угледању на Алојза Градника, што избором тематике која се заснива на опозицији *Ерос/Танатос*, што дијалогизацијом мушког и женског гласа као доминантним обликом приступа тој тематици.

7 Француске феминистичке теоретичарке Сиксу, Иригарај, Кристева и Витиг сматрају да се женски отпор против симболичног поретка дешава посредством *jouissance*, тј. полног ужитка (који се разликује од *plaisir* – пријатности), у форми непосредне реми-несценције уживања из детињства и искуства касније сексуалности које је Закон оца затро, али не и укинуо (гл. Jones 1981: 248).

Промене књижевног поља у XXI веку и нова женска поезија

Након 2000. године на књижевном плану десиле су се структурне промене које су утицале на рецепцију женског стваралаштва. Поред осталог, дошло је до феминизације књижевне продукције и књижевне критике. Повећао се број истраживача књижевности женског пола, што је имало за последицу и повећан научни интерес за проучавање женских традиција.⁸ *Delta*, први часопис за женске студије и феминистичку теорију психоаналитичке провенијенције, фокусиран пре свега на француске теоретичарке женског писма и књижевно стваралаштво жена, почео је да излази 1995. године. На подстицај Станиславе Хробакове Репар, у часопису *Apokalipsa* 2004. године заживео је пројекат тематских бројева *Gender*. Песникиње Барбара Корун и Барбара Симонити у периоду 2004–2006 приређују *Besedovanje*, песничке вечери посвећене женском стваралаштву.⁹

Наведене промене утицале су на значајан раст женске песничке продукције. Генерација рођена седамдесетих почиње да објављује око 2000. године: Таја Крамбергер, Аља Адам, Јана Путрле Срдић, Луција Ступица, Кристина Хочевар, Вероника Динтињана, Ана Пепелник, Барбара Погачник, Ања Голоб, Аленка Јовановски, Радхарани Пернарчич, Станка Храстељ и др. Њима се око 2010. придружују песникиње рођене осамдесетих година: Катја Перат, Катја Плут, Катја Горечан, Моника Вречар, Каја Тержан, Миљана Цунта, Ана Макуц, Нина Драгичевић, Весна Липоник, Маја Милошевич и др. У исто време излазе преведене књиге Лидије Димковске и Станиславе Хробакове Репар, две ауторке које пишу на матерњим језицима иако живе у Словенији. Постаје очигледно да овако богата и разноврсна продукција не може бити схватана као маргинални додатак доминантно мушкој лирици у којем се смењују теме еротике и материнства, како би паушално рекли неки критичари старије генерације већ да чини највитаљнији део савремене словеначке поезије.

Статистика, међутим, сведочи о томе да темељ књижевног система остаје фалоцентричан (погледај Nabjan 2019).¹⁰ Удео анализе

8 Није занемарљиво да су неке од песникиња које су се успешно бавиле академским радом (Станислава Хробакова Репар, Лидија Димковску, Таја Крамбергер, Аленка Јовановски и Аља Адам) налетеле на амбивалентан пријем универзитетске јавности коме није била страна пракса искључивања.

9 Од 2012. године Барбара Корун организује и води књижевне сусрете *Песнице о њесникињама*, на којима се расправља о песничким књигама из савремене продукције, а од 2010. године различити читалачки кружоци уприличују се и у оквиру Лезбијско-феминистичког универзитета.

10 На овакво стање реагују и саме ауторке. Таја Крамбергер у књизи *Žametni indigo* [*Баршунастии индиго*] пише: „Недавно сам у интервјуу с једним/версификаторским Прокрустом опет/налетела на урнебесну/радну хипотезу да у/Словенији уопште нема њесникиња.“ (Kramberger 2004: 67). У књизи Катје Горечан мушки парнас лирској персони каже: „а шта ти женско чељаде радиш овде ниси добродошла“ (Gorečan 2012: 34).

песникиња у књижевноисторијским прегледима и уџбеницима након 2000. године није знатно већи.¹¹ Женски одбор Словеначког ПЕН центра МИРА је 2016. године скренуо пажњу књижевној јавности на алармантност стања у погледу (не)заступљености ауторки у програмима за основне и средње школе. У актуелном школском плану за гимназију ауторке су присутне тек у изборним темама (Vožič 2017: 41), и то у конкуренцији са ствараоцима супротног пола. С обзиром на то да нису уврштене у грађу за матуру, професори их стога ређе одабирају. Истраживање Зорана Божича из 2017. године показало је да удео ауторки варира у зависности од броја аутора, тако да у врло густом сити национално репрезентативних књижевника женски пол може бити и сасвим изостављен (Vožič 2017: 33). Међутим, заступљеност песникиња у антологијама поступно расте¹², као што се и број лауреаткиња већине књижевних признања у протеклих 20 година повећава, премда је још увек приметна диспропорционалност.¹³ Најновији статистички подаци потврђују хипотезу да се феминизација књижевног поља поклапа с опадањем пређашњих компензационих улога књижевности у периоду након 1991, али и с појачаном маргинализацијом књижевности.

Након 2000. године женска поезија улази у фазу „археолошког ископавања“ искуственог, телесног, мисаоног, културног и друштвено-политичког наслеђа *грујої йола* и истраживања савремених интимних и друштвених хабитуса жена унутар различитих референтних оквира: историја, архетип, митологија, поп и супкултура, које се често комбинују. Приметна је тенденција да ауторке које се хватају у коштац с устаљеним патријархалним менталним, социо-културним моделима и матрицама исказивања, кад је у питању селекција адекватних књижевних поступака за преобликовање сопствене дискурзивности, најчешће посежу за увођењем персоне и драмског монолога.

Аленка Јовановски песникиње иронично дефинише као „ентитете с женским атрибутима/којима је допуштен приступ с обзиром на степен прилагођености/машинерији) (Jovanovski 2018: 103). Колико споро долази до промена у рецепцији ауторки сведочи чињеница да је између прве и последње цитиране песме прошло петнаест година.

11 У најновијим књижевноисторијским прегледима (*Slovenska književnost* 3, 2001) анализирано је само седам песникиња; *Slovenska lirika 1950–2000* Дениса Понижа из 2000. године обрађује девет ауторки (погледај Новак-Попов 2014: 60, фуснота 6).

12 Пре 2000. године удео песникиња у антологијама био је занемарљив (4–10%), што се током последњих двадесет година (*Nevihla sladkih rož* Петра Колшка, 2006, *У јануару времена* Јосипа Остија, 2006, *Mi se vrnemo zvečer* Матевжа Коса, 2004) само донекло променило (13–15%) (Nova-Popov 2014: 60).

13 Женкову награду за најбољу песничку књигу од 1989. године до данас примило је само осам ауторки од којих пет након 2013. године. Од седам ауторки које су од 1997. године биле награђене Вероникином наградом, пет их је добило награду тек након 2011. (Habjan 2020). Када је реч о књижевним наградама, до занимљивих закључака може се доћи уколико се укрсте два критеријума – врста награде и старост лауреата/лауреаткиње. Одатле следи да су награђене младе књижевне критичарке (Стритарова награда за књижевну критику) и стари есејисти (Рожанчева награда за најбољу есејистичку књигу) (Habjan 2020).

Дијалогичност у савременој словеначкој поезији и реконструкција лирског субјекта

Током протекле две деценије доминантно монолошка и једногласна тонска слика словеначке поезије умногоме се променила. Савремене трансформације света и осетљивости захтевају од поезије да преиспита могућност и смисленост говора с устаљених позиција исказивања. Уморно ауторско *ја* још увек је присутно, али у многим песничким књигама коегзистира с другим ликовима/гласовима. До ове полифоније, која је тек један од аспеката дијалогичности у савременој песничкој продукцији, долази након дужег периода доминације наративности која се усталила у једноличним поетикама свакидашњице заснованим на ауторској лирској персони и њеним (урбанним) малим причама.

У анализи дијалогских стратегија у структурацији песничког дискурса, ослањам се на Бахтинову типологију дијалогских односа у прози (Bahtin 1967: 252–276, погледај и: Balžalorsky Antić 2020), коју, прилагођену анализи поезије, уводим у поље реконцептуализације лирског субјекта. Уколико пођемо од новијих погледа на лирски дискурс (Meschonnic 1982, 1995; Benveniste 2011, Hühn и Schönert 2002, Hühn 2004, Hühn и Kiefer 2005), у анализи сваког песничког текста постаје евидентна разгранатост жаришта субјеката, те смо приморани да уместо о монолитном лирском субјекту говоримо о конфигурацији субјеката у песми (Balžalorsky Antić 2019a). Будући да је у многим теоријама поезије (чак и код аутора какав је Калер)¹⁴ још увек присутна извесна недоумица, никад није сувишно нагласити да се емпиријски аутор и емпиријски читалац, кад говоримо о инстанцама субјекта у песничком дискурсу, морају јасно раздвојити од дискурзивних инстанци. Ако кренемо *odgozīo*, на највишој дискурзивној равни је инстанца имплицитног аутора коју читалац мора да одреди *via negativa*, најчешће уочавањем текстуалних неконзистантности и противречја тј. непоклапања структуре текста и садржине исказа (видети: Hühn 2004: 152–153).¹⁵ На следећој равни дискурса

14 Поједини теоретичари позивајући се на Кете Хамбургер тврде да је лирика нефункционалан књижевни род. Такво становиште заузимају Жени (Jenny 1996), Лухан Атјенса (Lujan Atienza 2005), и делимично Калер (Culler 2015). Ови аутори сматрају да је лирски субјекат стваран, а да су његови искази фикција.

15 Важан аспект инстанце имплицитног аутора је речитатив Анрија Мешоника, односно ритам-субјект, који се конфигурише на емоционално-материјалном нивоу дискурса, тј. унутар *јенерализованог означавања*, које превазилази семантичко-лексичко значење. Ослањајући се на Бенвенистово схватање да сваки дискурс садржи две равни и на његов поглед на системе семантичког означавања, који су утемељени искључиво на исказивању, Мешоник у својој поетици дискурса замењује бинарну опозицију означено/означитељ појмом означитеља [signifiant]. Његова улога је да производи тзв. генерализовано означавање које представља специфичну организацију учинака дискурса који се не сведе на значења исказа већ их ствара активност речи у самом чину исказивања, тј. њихова перформативна моћ. Речитатив као максимална субјективни-

налази се субјекат исказа у смислу лирског гласа који одговара наративном гласу, односно приповедачу у теорији приповедања. На равни приче, песме или дијегезе, која је истовремено и раван исказа, налази се персоне, којој може бити дата реч (тј. може бити субјекат исказа). У успостављању конфигурације субјеката у песми неизоставан елемент јесте утврђивање фокализације. Другим речима, на свим равнима песничког дискурса формирају се жаришта којима је могуће приписати сазнајне, психолошке, афективне и вредносне процесе, која притом не представљају материјални извор говора. Други важни параметри у конфигурацији песничког субјекта су време, различити временско-просторни маркери и контактено усмерење говора (нпр. обраћање).

Спољашња дијалогичност, којом ћемо се бавити у наставку, обухвата дијалоге у тексту, драмски монолог и увођење персоне која не говори, док унутрашња дијалогичност представља различите облике бахтиновске двогласне речи унутар структурно монологског говора (Bahtin 1967: 272). У том случају за конфигурацију субјекта кључна је категорија фокализације.

Персона

Персона, која се као конзистентан поступак у модерној лирици први пут јавља у књизи Езре Паунда *Personae* (1909), потиче из викторијанског драмског монолога и представља његову историјску варијацију. Користећи се персоном рана модернистичка поезија дистанцирала се од ауторског лирског субјекта. Т. С. Елиот је појам персоне потом развио повезавши га с објективним корелативом, након чега га је англосаксонска нова критика пренела у књижевну теорију (погледај: Pavlič 2014: 228).¹⁶ У оквиру анализе савремене поезије која се служи спољашњим дијалогским стратегијама, важно је истаћи разлику између драмског монолога – термин преузет из англофоне књижевнаучне традиције коме одговара *Rollengedicht* из немачке теоријске традиције – и персоне, и то с два аспекта. У погледу позиције исказивања, лик је у драмском монологу уједно наратор који у оригиналној верзији жанра подразумева слушаоца. У песмама с персоном, на супрот томе, лик не поседује нужно глас. Самим тим се субјекат исказивања на очигледнији начин успоставља

зација говора (Meschonnic 1995: 190) представља деловање говора преко специфичне серијалне семантике: ритмичке и прозодијске парадигматике, ланца означавања у смислу низања серија консонаната и вокала који успостављају јединствене релације, односно вредности у систему песме (Meschonnic 1995:17).

¹⁶ Слично се десило с лирским *ja* (*lyrisches Ich*) на немачком говорном подручју: Маргарет Зусман прва је теоријски обрадила појам, иако је подстицај за то, као и у англосаксонском контексту, дошао од песника симболистичког круга, окупљених око Штефана Георгеа (погледај: Balžalorsky Antić 2019a: 60).

као наратор, у појединим случајевима тако што се на екстрадијегетичном нивоу формира емпиријском аутору близак „лик“ наратора који прелази на нижу раван.

Потичући из две историјски различите формације, класични (викторијански) драмски монолог и (модернистичка) персона разликују се и у погледу начина на који граде идентитет лика. Први је у много већој мери усредсређен на психологију лика коју покушава на што прецизнији и језгровитији начин да разоткрије говором лика чији је идентитет неретко повезан с друштвено-критичком димензијом песме. То нарочито важи за песникиње, рецимо за Августу Вебстер или Фелицију Хеманс. У модернистичким песмама с персоном – парадигматични примери су Елиотова „Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока“ и Паундов „Хју Селвин Моберли“ – где је идентитет персоне нестабилан и неизван, чему доприноси палета стратегија којим се децентрира говор (комбинација различитих облика дијалогичности, преласци фокализације и главне позиције исказивања с једног нивоа исказивања на други) и микронивои саме песничке приче (нпр. параметар просторно-временских координата). Од овог специфично модернистичког окружења унутар кога се рађа персона, савремена поезија се – услед интензивне наративизације песничког дискурса – радикално дистанцира приближавајући тако песму с персоном драмском монологу. Ово се и нехотице догађа будући да су психолошке карактеристике лика, чији фрагмент из живота песма представља, постављене јасно и заокружено, иако није реч о монологу као таквом.

Појединачне песме с персоном потребно је диференцирати од песничких књига с персоном, у којима се у више песама појављује један или више ликова, будући да то може имати далекосежне семантичке импликације. Понекад се у једној јединој књизи с истим ликом смеђују песме с персоном (без гласа или с фрагментима изјава), прави драмски монолог и дијалози. Таква је, рецимо, прва анализирана књига *Opus quinque dierum*, а у нешто мањој мери и *Alica v deželi plaščev* [Алиса у земљи кайуша] Барбаре Погачник.

Збирка *Opus quinque dierum* Таје Крамбергер (2009) преломна је како у погледу дијалогичности, чак полифоније, тако и у погледу експлицитно феминистичких ставова какви се у дотадашњој словеначкој поезији нису могли срести. Реч је о песничком мозаику – „роману“ о Драјфусовој афери која је у књигу уплетена цитирањем архивског материјала. Драјфусова афера схваћена је као парадигматски догађај тадашњег европског друштва, али и као „симптом свих заглупљених режима“ (Kramberger 2009: 11). Самим тим, она представља нешто што се увек изнова реализује у различитим историјским варијантама симболичког и физичког насиља и протеже све до данас. Поетика је политика и политика је поетика – може се сажети као основни принцип књиге. Нераздружљивост ова два појма

успоставља се посредством јединог императива: етике. Као песничка стратегија, етика поезике се код Таје Крамбергер огледа у њеном нападу на „окамењене фосилне колоније у језику“ (41), и у „опирању комбинацијама речи које отимамо јефтином друштву враћајући им достојанство“ (118). Две врсте хибридизације се јављају као основни поступци у изградњи песничког текста: наративизација, која је остварена директним наводима из архивских документа, и хибридизација песничког и теоријског дискурса. Ауторка тиме покушава да очисти поље поезије од оне врсте песничких слика које „прикривају“, које желе „загрнути“ језик, начинити га још више „скривеним,/ метафоричним, нејасним/и двосмисленим“ (41), захваљујући којима поезија задобија анестетичку функцију.

На тај начин поље поезије постаје простор за откривање и осуду симболичних доминација и насиља према свему што је затирано. Од насиља према женама, према животињама, према прећутаним и скрајнутима ма које врсте. Поезији, која је схваћена као активност и темељно егзистенцијално искуство (77), поверено је рашчишћавање пута ка „трансформацији неиздрживог света“ (57). Ауторка ову замисао у књизи остварује стратегијом полифоније на којој се заснива композиција књиге у чијим циклусима/поглављима се чине временски скокови из Драјфусове епохе у савременост. У збирци се сусрећемо с мноштвом историјских личности уплетених у Драјфусову аферу, између осталих с феминисткињама (Маргарит Диран, Северин) којима је посвећено поглавље названо по часопису које су издавале *La Fronde*. Неки ликови се кроз књигу јављају као наратори целих песама (Зола, Краус, брат Алфреда Драјфуса) или циклуса (Драјфус у циклусу *Ђавоље осјирво*). Остале историјске личности у *Orisi* су оштро поларизоване на позитивне и негативне. Њихове речи су унесене у текст путем цитата или о њима говори приповедач с обрисом емпиријске ауторке. Ова инстанца продира у причу песме вредносним ауторским коментарима, запажањима које се тичу савремености изреченим из перспективе колективног субјекта (ми) или аутобиографским референцама.

Поезија Таје Крамбергер отвара нови простор за еманципацију жена у поезији и у појединим песмама јасно се излаже и њен програм: „отпор је десант еманципације који/се одвија синхроно на/свим подручјима живота“ (65). Док су се песникиње раније хватале у коштац с патријархалном идеологијом и симболичким поретком углавном на нивоу интимног хабитуса, *Oris* је посвећен друштвеном хабитусу жена, највише њиховим учешћем у јавној сфери, као и визији трансформације женског рода унутар друштвеног поља: „род је ефекат тела који се рађа/кроз борбу и има моћ да заснује ново поље,/све остало је мимезис рода, исполирана платформа/историје која прикрива корозивност општих места (58)“. Магматска сила семиотичке *chore*, која је по Кристевой предсимболичка јер се у симболичко, без којег говор не

постоји, претаче посредством генотекста (Kristeva 1974: 17–97), у *Ойу-су*, као и у каснијим књигама Таје Крамбергер, тематски је развијена посредством преиспитивања (друштвеног) тела као когнитивне силе (знање које производи нове колективне менталне пејзаже различите од скамењеног знања). Међутим, крајња рефлексивност поезије Таје Крамбергер онемогућава да семиотичка *chora* уистину продре у „тело“ песме којој зарад тога прети опасности да је њена сопствена сентенциозност претвори у афористички фрагмент.

Опевање интервенције феминисткиња с краја XIX века у књизи *Opus quinque dierum* покреће „пробуђени континент заспале историје“ жена (2009: 57) којем ће се у наредним годинама посвећивати и друге песникиње. Иако је драмски монолог коришћен само кад су у питању ликови мушког пола, у овој збирци он је програмски утемељен, што се најбоље види из четврте песме циклуса *Severin* у одељку *La Fronde*, где се најјасније успоставља веза између знања и (женског) тела. Операција ремеморације историје жена се збива као „реанимација спознаја,/хибернираних у телима жена“ (62), али то није пуко архивирање које би умртвило сазнање. Реч је о процесу изласка из старих тела у нове спознаје (62), што представља интервенцију на самој структури постојећег имагинарија. Ова песма даје и одговор на питање да ли је употреба драмског монолога насилна апропријација искуства другог: „Стран и прећутан глас чека,/да га брижљиво усагласимо са својим,/али не тако што ћемо се изједначити с њим“ (62).

Наслов књиге Катје Горечан *Trpljenje mlade Hane* [*Јаги младе Хане*] (2012), поред алузије на Гетеов роман, словеначком читаоцу призива у сећање и лик из драме *Дојаћај у месџу Гоја* Славка Грума. Књига представља аутоиронизацију професионалног интимистичног модела поезије с централним лирским *ја*. Овај књижевни поступак остварује се диференцирањем нивоа исказивања и нивоа приче, чиме се успостављају два субјекта – приповедач и јунакиња. Разлику између субјекта исказивања и субјекта исказа, која је инхерентна говору, ова књига моћне наративне структурације, користи квалитативно у сврху јасније дијалогизације. Намерно рудиментарно приповедање догађаја из интимног и друштвеног живота јунакиње Хане („женског детета“, како јунакињу у једној од песама назива „словеначки мушки парнас“ (Gorečan 2012: 34) ствара (ауто)ироничне крхотине жанра *Bildungsromana* о младој уметници. У њега је уплетена потентна мотивско-тематска изотопија многоструких аспеката телесности, нарочито сексуалности из девојачке перспективе, која је дата с дистанцираног, интенционално баналног и на моменте инфантилног гледишта. Једна од важнијих референци збирке јавља се у песми у којој јунакиња чита роман *Љубавнице* Елефриде Јелинек. На аустријску нобеловку не реферира се само коришћењем приповедних поступака, пре свега тзв. дистанцираног приповедања које

се огледа у односу приповедача према јунакињи већ се *Хана* на роман Елфриде Јелинек и тематски надовезује анализом положаја жене у забитој, духовно провинцијалној околини. Истовремено хумористичан, на површини лежеран и баналан стил може се читати и као покушај ироничног увођења жанра *chick lit* (типа *Дневник Бриџиџ Џонс*) с интенцијом да се наруши висок песнички регистар. Наслови који подсећају на дводелне наслове сликовница за децу или цртаних филмова компонованих по моделу *име љавној јунака и догађај* („Хана и свет“, „Хана и менструација“, „Хана и депилирање“, „Хана и анорексија“, „Хана и пениси“, „Хана и мастурбирање“), стварају динамичан однос између нараторке, која често преузима на себе ставове заједнице, и неприлагођене јунакиње. Ова динамика се протеже од дистанцирања до идентификације, прелазећи дијапазон различитих емотивних и вредносних релација од подсмеха и осуђивања до (ређе) емпатије. Ова игра изражава се фреквентном променом фокализација, уметнутим индиректним изјавама јунакиње доследно писаним курзивом и металептичним преплитањем једне равни песме с другом (до чега долази или на нивоу песме, или само у појединачном делу песме, или само у једном исказу). У последњем случају реч је о стратегијама унутрашње дијалогизације, тј. о експлицитној дијалогској динамизацији реченице где гласови/фокализације/нивои нараторке и јунакиње продиру једни у друге, те оно што је раније било изражено унутрашњом фокализацијом продира на саму граматичку раван: „хана се смрти не плашим“ (Gorečan 2012:66), „хана се крећем у зони минуса“ (Gorečan 2012: 67), „хана не стреми испуњењу сопствене среће, већ стремим испуњењу властите несреће“ (67).

У првом делу књиге Барбаре Погачник *Алиса у земљи кайуша* (2016) јављају се женски ликови из света бајки – Алиса, Снежана, Роња, Пепељуга. Погачник се увођењем *девојчице*, као специфичног женског архетипа у бајкама, прикључује прегнућу које можемо назвати архетипским приступом анализи женског (приметним и код Маје Видмар и Мете Кушар). Девојчице Барбаре Погачник су номадски субјекти – неукорењеност, неприпадност, кретање, свеприсутна напетост између симбола „куће“ и „капута“, с прелазним симболом „прага“, вечни ахасверски дух, присутан и у теми мултилингвалности, представљају кључне тематске изотопије књиге. Алиса, која се овде најчешће јавља, простор своје још росне интима непрекидно суочава с подређеношћу разним формама симболичког насиља. Девојчице у овим песмама најчешће не преузимају улогу наратора, наративна инстанца женског пола налази се на вишој дијегетичкој равни. У *Алиси* преовлађује унутрашња фокализација, пре свега афективног типа: заједнички именитељ јесте елемент чуђења, присутан у већини случајева. Кад у песмама девојчице проговарају, ти фрагменти текста означени су курзивом, а има и песама у којима чујемо Алисин глас иако је неименована (на пример, песма „Пајац“).

Ауторска фигурација лирске персоне у јаснијим контурама израћа у преосталим циклусима књиге, у којим се полифоновост јунакиња бајке смењује „гласовима“ уметница уведених у моту песмама (Емили Дикинсон, Силвија Плат, Исадора Данкан, Далида итд.). Бајковита фигурација песничког света полако се помера ка реалистичким обрисима, не губећи у потпуности своје упориште, пре свега захваљујући интензивној метафоризацији.

Драмски монолог: жене и животиње преузимају говор

Истовремен и међусобно независан проналазак драмског монолога приписује се Роберту Браунингу и Алфреду Тенисону (Hurley, O'Neil 2012: 170, 174). Реч је о викторијанском одговору на романтичарску праксу и теорију поезије засноване на аутономном и самодовољном лирском *ја*. Парадигматични примери су Браунингова „Моја последња војвоткиња“ (1842) и Тенисонов „Одисеј“ (1833). Истраживачице викторијанске женске поезије откриле су у којој мери су за ширење драмског монолога заслужне песникиње, пре свега Летиција Ландон, Фелиција Хеманс и потом Августа Вебстер (Armstrong 1996: 318–325 и Byron 2003). Оне су овај жанр почеле да користе да би поткопале традиционалну дихотомију мушкарац песник/жена муза. Увођењем фиктивних наратора оповргле су опште схватање да је викторијанска женска поезија искључиво сентименталистичка. Иако се Браунинг и Тенисон још увек сматрају изумитељима жанра, Августа Вебстер је ауторка која је највише утицала на употребу драмског монолога све до данашњих дана, на пример, код Керол Ен Дафи. Вебстер је унела неке новине у жанр које је Дафи касније присвојила: женско преузимање позиције субјекта и говора; на место типичне осећајности долази материјализам; друштвена критика иза маске; преиспитивање аутономног субјекта; давање гласа маргиналним субјектима; употреба говорног језика (Byron 2003: 89–100, 129–138). Истраживачице код Вебер и других песникиња разликују две форме жанра – симпатетички и ревизионистички модел драмског монолога. У првој форми присутна је емпатија имплицитне ауторке спрам лирских персоне/нараторки (репрезентативан пример је однос који се изграђује према проститутки у песми „A Castaway“ Августе Вебстер). А ревизионистички драмски монолог субверзивно приступа устаљеним погледа на историју, културу, митологију, најчешће на тај начин што за наратора/нараторку одабира фигуру из културне традиције да би се деконструисала прича коју посредује, карактер, ставови, улога. На пример, начин на који Августа Вебстер и Ејми Леви приступају обради лика Медеје пружа женски поглед на мит (погледај Armstrong 1996: 366).

Жанр драмског монолога у најновијој словеначкој песничкој продукцији, који превладава код ауторки, може се пратити од збир-

ке Виде Мокрин-Пауер *Ne pozabi na kvante!* [*Не заборави на квантите!*] (2007) преко *Opusa* Таје Крамбергер (2009) до збирке *Pridem tako* [*Долазим одмах*] Барбаре Корун. У циклусу *Монолози* поменуте књиге присутни су готово сви аспекти које је Гленис Бајрон истиче код Августе Вебстер и Керол Ен Дафи. Ликови наратори с којим се срећемо су безимена Нојева жена, Моника Левински, мајка Терезија, краљица Елизабета (I), будући папа Ј. А. Рацингер, аустријски политичар Јорг Хајдер и његов љубавник, Б. Корун и песник Изток Осојник, пацов Тери, изданак кукурека итд. *Dramatis personae* су најављене насловом који попут дидаскалије пружа и временско-просторни оквир (*Њосле њошойа, њочешак 3. миленијума, крај 2. миленијума*), и каткад околности. Песме углавном прате драмски монолог у изворној форми, будући да се наратор или нараторка обраћају слушаоцу: мајка Тереза говори новој монахињи, Моника Левински Билу Клинтону, краљица Елизабета љубавнику дан пре погубљења, папа Богу, песник и алпиниста Изток Осојник Барбаре Корун итд. У *Монолозима* се сусрећемо и са симпатетичком (песма о Сани Рајт која је била неоправдано осуђена за убиство полицајца) и с ревизионистичком врстом драмског монолога (песма о Нојевој жени), док се у неким случајевима они комбинују (на пример, песма о краљици Елизабети). Поред тога, ревизионистичке песме не захватају само родну проблематику, поступком иронизације стварних историјских ситуација оне посежу знатно шире у друштвеној проблематику. Прва песма у циклусу *Монолози* у којој је глас дат „жени без имена“, Нојевој супрузи, ревизионистички засеца у поларизовану културну историју окрећући поглед ка подземној историји – ка првој представници свих оних који нису удостојени имена у историји. Нојева жена, наиме, из саосећања према животињама силази у потпалубље, у потпуни мрак где проводи време с другим бићима с маргине, животињама. Песма се завршава изненадном сликом хтоничног „многорепог тела“ које из мрака продире на светлост кад Ноје, Божји посланик, пушта животиње на слободу. Речима Јулије Кристеве могли бисмо рећи да овде семиотична *chora* из таме продире на светло симболичког поретка.¹⁷

Ljubica Rolanda Barthesa [*Љубавница Ролана Барџа*] (2015) Ане Макуц је књига у целини заснована на техници драмског монолога. Петнаестак кратких песама ставља пред читаоца другачију, ревидирану интимну историју жена, међутим, овог пута не безимених. Читавом низу познатих интелектуалки, нарочито уметница, Сапфо, Фрида Кало, Вирџинија Вулф, Силвија Плат, Анаис Нин, Џун Милер, придружују се јунакиње митова и бајки, чувене књижевне јунакиње, као што су Касандра, Саломе, Црвенкапа и Лолита. Међу њима су свакако и жене које су у историју уписане као „пратња“ или музе историјских личности – Ана Болен, жена Кристофора Колум-

17 За анализу ове песме погледати Крушић 2011 и Јовановски 2011.

ба, муза париских надреалиста Гала – које је историја завила у вео репрезентација о њиховој слабости, фаталности, инфериорности. Ана Макуц у свакој песми даје кроки општеприхваћене „приче“ о јунакињи, региструјући притом неуралгичне тачке судбине, које су последица колико друштва толико и саморазумевања јунакиње. Техника ревизионистичког монолога овде има функцију да измести јунакињу из њеног устаљеног места у цивилизацијском контексту. Тиме се изводи процедура преузимања гласа од оних које су историјски биле заветоване на ћутање. Посредством новонасталог гласа-тела перформативно се спроводи раскид с родним и другим идеолошким схемама, чиме се, последично, обеснажују архетипске функције жене (мајке, љубавнице, курве, вештице, светице). У већини песама наратор женског рода обраћа се супругу, љубавнику, учитељу, робу, силоватељу или жртви, откривајући своју рањеност.

Књига почиње песмом Колумбове жене која отвара тему „црног континента“ (Сиксу 2005: 13) жена, при чему је европоцентризам схваћен као мушки принцип (на којем је успостављен симболички поредак). На другој страни хемисфере, на коју Колумбо грешком не доспева, налази се „женски свет“ (и његова семиотичка *jouissance*) која не допушта да буде поробљена: „усидриш се на погрешној страни хемисфере/и не поробиш моје домороце“. Колумбо греши јер се слепо држи компаса (симболички поредак) и не ослања се на инстинкт да би открио „*no man's land*“. Метонимички низови наглашавају разлику између мушке „културе“, коју већином заступају фалусни симболи (компас, конопац, напета једра, усидреност) и женске „природе“, која је многострука, неухватљива, флуидна (клизаво тло, маховина, алге, несазнатљив ток таласа, медузе скривене у стенама – алузија на *Смех медузе* Елен Сиксу). Оваквом поетичком поставком, која се протеже у свим песмама, збирка *Љубавница Ролана Барџа*, представља једну од програмски најдоследније изведених књига.

Маја Видмар, чију поезију од првенца надаље можемо описати као изразито интимистичку у погледу садржине, а стилски као густо, елиптично ткање моћне ритмичко-семантичке димензије, у својим последњим књигама преиспитује однос (женског) *ја* према другом унутар интима, друштва, културе, природе, ослањајући се све више на обе форме спољашње дијалогичности: персону и драмски монолог. Назнаке тога могу се наћи још у збирци *Собе* (2008), међутим, дијалогизација је до краја развијена тек у збирци *Minute prednosti* [*Минутии предности*] (2015). Оно што представља новину у овој књизи јесте успостављање гласа и фокализације животиње и плурализација традиционалног лирског *ја* алегоризацијом. Док симфонијски оркестар у шуми с почетка прве песме метапоетски најављује мноштво гласова, на њеном крају одзвања савет који лирска персону упућује самој себи: „предиши све могуће промене, мењај коже“, чиме се антиципира поетичка стратегија наставка књиге. *Минутии пред-*

ностии завршавају се једном од седам песма с насловом „Ко си?“. „Не знам./Сви поменути/овде су.“ (Vidmar 2015: 107). Прва и последња песма смислено заокружују процес плурализације субјекта у књизи. Иако смо као читаоци све време на трагу *ја* које, како се чини, поседује обресе емпиријске ауторке, његова позиција унутар приче песме није централна. Оно је потиснуто на маргину на више начина: релације *ја* – други (посебно *ја* – животиње); релацијом коју „централни его“ гради с различитим идентитетима на које се распало *ја*.

Прво поменуто децентрирање субјекта одвија се у првом делу збирке где проговарају животиње: рак самотњак, шкорпија, рибе, срдњаћ, вукови, пуж, мува, мрави. Животиње више не представљају симболе за стања лирске персоне, што је био случај у поетикама високог модернизма, на пример, код Зајца, већ говоре са своје маргиналне позиције. Субјективација животиња се у свакој песми одвија у односу спрам другог, на интересубјективној основи. Животињски наратори се, наиме, обраћају другој особи у којој можемо да препознамо персону *ја* која се преместила у позицију слушатељке која се тек понегде, посредством скокова фокализације, појављује у песми. Самим тим, животиње преузимају неку врсту свезнајуће наративне позиције будући да могу да продру у емоције и мисли лирске персоне која више није субјект, али ни прави објекат. У *Минутиима њредностии* животиње су, дакле, истовремено нараторке које се обраћају другом лику, лирској персони, и централни фокализатори који повремено имају бољи увид у скуп података приче песме него инстанца којој се обраћају, што је новост у словеначкој поезији. Па ипак, говор животиња у овим песмама остаје изразито „интимистички“, лишен сваке врсте експлицитније ангажованости (на пример, за животињско питање и права животиња).

У другом случају децентрирања, реч је о поступку архетипске алегоризације, што подсећа на функцију коју је у средњем веку играла алегорија у сликању психологије јунака (наиме, у средњовековним алегоријским романима, касније и у поезији, *ја* је често представљано алегоријом замка у коме живе различите психолошке особине). Маске-персоне које се појављују у песмама по правилу су мушког пола (*Велики њроћник*, *Уйлашени*, *Памейни*, *Онај који суди*, *Обазриви*, *Неверујући*), а колективно *ја* на које реферирају је женско, чиме се наставља преиспитивање женско-мушких односа као доминанте теме поезије Маје Видмар.¹⁸

Закључак

У словеначкој поезији коју пишу жене после 2005. године наилазимо на све приступе симболичком поретку које описује Крестева –

¹⁸ Овај аспект дијалогизације свакако спада у категорију увођења персоне без говорне позиције која је анализирана у претходном поглављу.

прилагођавање и апропријација, субверзија истраживањем механизма путем којих се он конституише – као и елементе све три фазе о којима говори Шоувалтер. Будући да су радикалнији приступи критички симболичког поретка, који су у словеначкој поезији жена на тематској и структурној равни почели да се јављају око 1965. године ретки и спорадични, и будући да се већина представница каснијих генерација на почетку свог стварања најпре ослонила на патрилинеарну традицију (Б. Корун, М. Видмар) – након 2005. године јавља се потреба да се настави рад који је започела још Саша Вегри. У генерацији рођеној седамдесетих то се најсистематичније огледа у поезији Таје Крамбергер, којој се деценију касније придружују Аленка Јовановски и Ана Макуц. У међувремену, водеће песникиње претходне генерације – Маја Видмар и Барбара Корун (укључујући Виду Мокрин-Пауер и Карису Јовановић¹⁹) – ослобађају се акомодацијских механизма патријархалних структура и упуштају се одлучније у истраживање неуралгичних тачака симболичког.

Словеначка савремена поезија се са закашњењем од неколико деценија ухватила у коштац с циљевима француских и америчких ауторки другог таласа феминизма: поставити недвосмислено питање о еманципацији жена унутар сфере уметности; пружити књижевне репрезентације оног што је вредносни систем утемељен на мушком погледу негирао (на пример, женско *jouissance* мимо редукације на наметнуте улоге и друштвено-политичку моћ коју она носи); рехабилитовати дискредитовано место ауторки у историји књижевности; родну стигматизованост преокренути у вредност. Код песникиња које се баве трансформацијом културних образаца родних улога и повлаче рез у колективном памћењу често се јавља песнички

19 Услед недостатка простора, били смо принуђени да изоставимо нека значајна песничка остварења снажног феминистичког набоја које се користе дијалогским стратегијама, укључујући Виду Мокрин-Пауер и Кларису Јовановић, у чијој се најновијој књизи (*Izgnana* [Проинана], 2018) глас позајмљује предметима (маказе, столњак, пукотина), а чије су улоге тако подељене да их је могуће интерпретирати као симболе асиметричних односа унутар патријархалног система који чува симболику архаичне заједнице. Из анализе је била изузета и поезија Аленке Јовановски која драмски монолог уводи још 2008. године песмама објављеним у часопису; у њеној књизи *Tisoč osemdeset stopinj* [*Хиљаду осамдесет степен*] (2018) проговарају Сапфо, Че Гевара, Туси Маркс и други. Драмски монолог „Говори Лаура“ у збирци *Hlače za Džija* [*Панталоне за Џија*] (2012) А. Јовановски има функцију разградње и реконструкције родно условљених културних образаца деструкцијом петраркистичког мита о односу муза и песника. (Упореди песму „Donna Laura“ ирске песникиње Рите Ен Хигинс из истоимене књиге у којој се Лаура обраћа Песнику: „Петрарка, ти губитнице...“ (цитирано по Dowson 2011:128)) У поеми Нине Драгичевић *Ljubav reče greva* [*Љубав каже иге-мо*] (2019), спољашњи дијалог комбинује се с унутрашњом дијалогичношћу, чиме се остварује нетипичан облик женског писма у Словенији. Поменимо још две песничке књиге које се баве различитим аспектима женског: Деклице [*Девојчице*] Ане Порента из 2016 и последња песничка збирка Катје Горечан *Neke noči neke deklice utirajo* [*Једне ноћи неке девојчице умиру*] (2017), у којој се фокусирањем на трауму из трансгенерацијске перспективе приступа тематици.

поступак уступања гласа другом, најчешће жени, односно певање *йуђеї* искуства посредством *йуђеї* гласа. Реч је о гесту заузимања простора за глас-тело. Ангажована женска поезија у Словенији која има намеру да трансформише родне односе не посеже за ломљењем синтаксичко-синтагматске осе, нити тежи нереференцијалности и ненаративности, као што је случај у текстовима француског писма или код неких ауторки Ажинове школе у Србији.²⁰ Напротив, она се ослања на старије традиције драмског монолога и увођење персоне. Специфичност главног тока словеначке женске поезије са субверзивним претпоставкама је управо употреба драмског монолога, док се поступком увођења персоне служе и ауторке код којих описане тежње нису изражене.

ИЗВОРИ

- Dragičević, Nina. *Ljubav reče greva*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2019.
- Gorečan, Katja. *Trpljenje mlade Hane*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2012.
- *Neke noći neke deklince umirajo*. Ljubljana: Hiša poezije, 2017.
- Jovanović, Klarisa. *Izgnana*. Koper: KUD Zrakogled, 2018.
- Jovanovski, Alenka. *Hlače za Džija* Ljubljana, LUD Literatura 2012.
- *Tisoč osemdeset stopinj*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2018.
- Korun, Barbara. *Pridem takoj*. Ljubljana: Apokalipsa, 2011.
- *Vmes*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2006.
- Kramberger, Taja. *Žamenti indigo*. Ljubljana: LUD Literatura, 2004.
- *Opus quinque dierum*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2009.
- *Z roba klifa*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2012.
- *V mojem objemu je prostor zate*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2014.
- Makuc, Ana. *Ljubica Rolanda Barthesa*. Ljubljana: Apokalipsa, 2015.
- Mokrin-Pauer, Vida. *Modrice= podplutbe, ženske modreci, modre misli, rožice pleveli plavice med žitom, muze*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2004.
- *Upoštევaj kvante!* Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2007.
- Pogačnik, Barbara. *Alica v deželi plaščev*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.
- Porenta, Ana. *Deklice*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2016.
- Vidmar, Maja. *Sobe*, Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2008.
- *Minute prednosti*. Ljubljana: LUD Literatura, 2015.

20 С изузетком Станиславе Хробакове Репар, до таквих дискурзивних пракси долази тек код најмлађих песникиња, рецимо у поеми *Ljubav reče greva* [Љубав каже идемо] Нине Драгичевић (2019).

ЛИТЕРАТУРА

- Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, Politics and Poetics*. London: Routledge, 1996.
- Luján Atienza, Angel Luis. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros, S. A., 2005.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Nolit, 1967.
- Balžalorsky Antić, Varja. *Lirski subjekt. Rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2019a.
- „Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij: Senca v srcu Ade Škerl“ *Primerjalna književnost*, 42. 1 (2019b): 63–75.
- „Dialoškost v sodobni slovenski poeziji: vpeljava persone kot vidik zunanje dialoškosti“ 42. 2. (2020). (U štampi.)
- Benveniste, Émile. *Baudelaire*. Uredila i transkribirala Chloé Laplantine. Limoges: Lambert Lucas, 2011.
- Byron, Glenis. *Dramatic Monologue: The New Critical Idiom*. London: Routledge, 2003.
- Chrobáková Repar, Stanislava. *Iniciacije ali književnost onkraj vidnega*. Ljubljana: Závod, 2018.
- Cixous, Hélène. *Smeh Meduze in druga besedila*. Prevela Barbara Pogačnik. Ljubljana: Apokalipsa, 2005.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts in London: Harvard UP, 2015.
- Dowson, Jane. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- Habjan, Jernej. *Slovenska literatura v grafih : falocentrizem 1989–2019*. http://primerjalna-knjizevnost.ff.uni-lj.si/sites/primerjalna-knjizevnost.ff.uni-lj.si/files/DatotekeVsebin/Raziskovanje/slovenska_literatura_v_grafih.pdf 30. 4. 2020.
- Hurley, Michael and O'Neill, Michael. *Poetic Form: An Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Hühn, Peter. „Plotting the Lyric“ V: Müller-Zettelmann, Eva i Rubik, Margarete (ur.), *Theory Into Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2005. 147–172.
- Hühn, Peter, Schönert, Jörg. „Zur narratologischen Analyse von Lyrik“ *Poetica* 34 (2002): 287–305.
- Hühn, Peter, Kiefer, Jens. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: De Gruyter, 2000.
- Hurley, Michael D., O'Neil, Michael. *Poetic form. An introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- Jenny, Laurent. „Fictions du moi et figuration du moi“ V: Rabaté, Dominique (ur.). *Figures du sujet lyrique*. Pariz: PUF, 1996. 99–111.
- Jones, Ann Rosalind. „Toward an Understanding of 'L'écriture féminine“ *Feminist Studies*, 7. 2 (1981): 247–263.
- Jovanovski, Alenka. „Tukaj in zdaj: reinvincija sodobne ženske poezije“. *Šestnajst slovenski pesnic: antologija Szesnaście poetek słoweńskich: anto-*

- logia. Ur. Tatjana Jamnik, Michal Koczy, Agnieszka Będkowska-Kopczyk. Ljubljana: DSP, 2011. 363–378.
- Juvan, Marko. „Preseganje romantične dediščine? Ključno besedilo narodne literature v modernizmu in postmodernizmu“ *Jezik in slovstvo* 39. 6 (1994): 229–240.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Pariz: Points, 1974.
– *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986.
- Krušič, Samo. „Monologi Barbare Korun (lirika iz suspenza)“ V: Barbara Korun. *Pridem takoj*. Ljubljana: KUD Apokalipsa. 65–79.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri. *Le Signe et le poème*. Pariz: Gallimard, 1975.
- Meschonnic, Henri. *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- Müller-Zettelmann, Eva in Rubik, Margarete (ur.). *Theory Into Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Novak-Popov, Irena. *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera, 2003.
– *Antologija slovenskih pesnic II*. Ljubljana: Tuma, 2005.
– *Novi sprehodi po slovenski poeziji*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2014. Olsen, Tillie. *Silences*. New York: The Feminist Press at CUNY, 2003.
- Pavlič, Darja. „Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi“ *Primerjalna književnost* 37. 3 (2014): 227–238.
- Pirjevec, Dušan. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja, 1978.
- Verginella, Marta. *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta, 2006.
- Žižek, Slavoj. *Poskusiti znova – spodleteti bolje*. Ur. Peter Klepec, Simon Hajdini in Lidija Šumah. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.

Превео Иван Антић

Varja Balžalorsky Antić

Women's Poetry and Strategies of External Dialogism

Summary

This article deals with Slovenian poetry written by women in the last two decades, and focuses in particular on the use of so-called external dialogism. In the introductory section, I present a brief outline of the historical position of women poets in the Slovenian literary system along with structural changes that have oc-

curred since 2000. Although these changes have had a positive influence on both poetic production by women and on its overall reception, statistical data reveals that the Slovenian literary field remains largely phallogentric. In the second section, we analyse recent women's poetry published in Slovenia, finding in it many of the female attitudes toward the patriarchal symbolic order identified by Julia Kristeva: namely, accommodation and appropriation, and subversion through exploration of its constitutive mechanisms. At the same time, we argue that all phases in the development of women's writing defined in Elaine Showalter's gynocritic are present in contemporary Slovenian women's poetry: protest, imitation and accommodation, self-discovery and self-exploration. Although Saša Vegri was one of the first to begin this emancipatory process in late 1960, radical critiques of the symbolic order appearing in women's poetry were rare and sporadic, and the majority of women poets in subsequent generations drew upon the same patrilinear tradition at the beginning of their poetic careers. In the generation of women poets born around 1970, the emancipatory approach was followed most systematically in Taja Kramberger's poetry, and in the next decade in the work of Alenka Jovanovski and Ana Makuc. Female authors of the 1960 generation, Barbara Korun and Maja Vidmar, also increasingly stepped out of the accommodational mechanisms of patriarchal structures and began to investigate the neuralgic points of the symbolic in a more daring manner. Authors confronting patriarchally-formed mental, socio-cultural, and enunciative patterns generally use two strategies in reconstructing their own discursivity: the concept of the fictive persona, and the dramatic monologue. We provide a brief historical outline of these poetic techniques, incorporating both in so-called external dialogism, a category drawn from Bakhtin's typology of dialogic relations in prose fiction and transposed onto lyric discourse. In the rest of the paper, we analyse poetry collections by Taja Kramberger, Katja Gorečan, Barbara Pogačnik, Barbara Korun, Ana Makuc, and Maja Vidmar. The theoretic framework for the analysis is a reconceptualized view of the lyrical subject, using concepts such as focalization in the analysis of the lyric. The article comes to the conclusion that the persona poem and the dramatic monologue are principle strategies used to explore the intimate and social habitus that had so long been maintained in silence, the very gesture of acquiring voice undertaken by hitherto "fragile" subjects – women, animals and even plants – endowed with the symbolic value of the subversive and transformative impulse.

Keywords: contemporary Slovenian poetry, women's writing, external dialogism, persona, dramatic monologue, women's emancipatory discursive practices

Примљен: 1. јуна 2019

Прихваћен за објављивање: 1. фебруара 2020.