
Wprowadzenie

Antologia *Szesnaście poetek słoweńskich* jest pierwszym książkowym wyborem dorobku współczesnych poetek słoweńskich w języku polskim. Powstała z inspiracji redaktorki odpowiedzialnej zbioru *Litterae Slovenicae*, Alenki Jovanovski, przy czym czynnikiem, który zaważył na ostatecznej decyzji, że będzie to antologia obejmująca wyłącznie wiersze poetek, był fakt, iż liczba słoweńskich twórczyń (zarówno poetek, jak i prozaiczek) publikowanych w Polsce wyraźnie ustępowała liczbie ich kolegów. Statystyka bibliografii przekładów słoweńskiej literatury między rokiem 1990 a 2006¹ pokazuje mianowicie, że w tym okresie w czasopismach polskich ukazało się łącznie 216 publikacji słoweńskiej poezji i prozy, w tym zaledwie 8 publikacji prozaiczek i 13 poetek². Także w wyborach książkowych teksty poetek stanowiły jedynie niewielką część. W latach dziewięćdziesiątych ukazała się antologia słoweńskiej poezji *Mech i srebro*³, w której (wśród 25 autorów) znalazły się: Lily Novy i Svetlana Makarovič. W wyborze prozatorsko-poetyckim⁴, który powstał z okazji wizyty grupy słoweńskich poetów i pisarzy w Krakowie, Katowicach i Bielsku-Białej, wśród siedmiu twórców znalazły się dwie autorki, w tym jedna poetka (Lucija Stupica). Wśród przekładów wierszy autorów słowiańskich, które opublikowane zostały w dwóch rocznych wydaniach (almanachach) pisma

¹ M. Gawlak, Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w latach 1990-2006, w: *Przekłady literatur słowiańskich 1, cz. 2: Bibliografia przekładów literatur słowiańskich (1990-2006)*, red. gł. B. Tokarz, red. M. Buczek, M. Gawlak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 11-49.

² W okresie 1990-1999 miało miejsce 90 publikacji, w tym 3 publikacje twórczyń. Sytuacja w pewnym stopniu uległa poprawie w okresie 2000-2006, kiedy to wśród 126 publikacji znalazło się 12 publikacji poetek słoweńskich (Barbara Korun – „Arkadia” 2002, „Studium” 2005), Taja Kramberger – „Arkadia” 2002), Lucija Stupica („Portret” 2004), Tatjana Jamnik (dwukrotnie w „Poboczach” 2005 [pismo internetowe dostępne pod adresem www.kwartalnik-pobocza.pl]), Jana Putrle Srdić, Maja Vidmar, Tanja Petelinek, Bina Štampe Žmavc, Anjuša Belehar, Vida Mokrin-Pauer (wszystkie wymienione w: „Pobocza” 2006) oraz 6 publikacji pisarek (patrz M. Gawlak, dz. cyt.).

³ *Srebro i mech / Mah in srebro*, wybór, tłum. K. Šalamun Biedrzycka, Fundacja „Pogranicze”, Sejny 1995.

⁴ *Spotkania literackie w Polsce* [wybór redaktorki serii Beletrina przy: Študentska založba], tłum. A. Będkowska-Kopczyk, W. Domachowski, M. Kędzior, M. Kopczyk, A. Owczarek, D. Szymańska, Študentska založba, Kraków – Katowice – Bielsko-Biała [– Lublana] 2001.

„Pobocza”⁵, znajduje się 16 (odpowiednio: 4 i 12) publikacji słoweńskich poetów, w tym 8 (odpowiednio: 1 i 7) poetek (autorki publikowane wcześniej w wydaniu „Poboczy”, wymienione na poprzedniej stronie, patrz przypis 2). Z kolei w wyborze *Równoległa realność*⁶ obok wierszy 4 poetów znajdziemy wiersze poetki – Any Pepełnik. Żadna ze słoweńskich poetek nie doczekała się indywidualnego tomiku w języku polskim – pierwszy zapowiada się dopiero dla Mety Kušar.⁷

Niniejsza antologia jest rezultatem zespołowej redakcji i wspólnie podjętych decyzji, co jednak nie pozbawiło jej charakteru subiektywnego. Dylematy pojawiły się już na samym początku: czy zaprezentować najbardziej znane słoweńskie poetki, czy też ograniczyć wybór kryterium generacyjnym lub kryterium chronologicznym, biorąc pod uwagę okres, w którym poetki tworzyły lub tworzą? Czy dążyć do ujęcia większości autorek obecnych w słoweńskiej przestrzeni literackiej i nadających jej szczególny charakter, czy też dokonać węższego wyboru, uzyskując możliwość przedstawienia większego wycinka dorobku konkretnej autorki? Gdybyśmy zdecydowali się na prezentację wszystkich wartych uwagi słoweńskich poetek, każda z nich mogłaby być reprezentowana zaledwie jednym lub dwoma wierszami. W przypadku zaś antologii ograniczającej ilość poetek (do trzech – czterech), bylibyśmy zmuszeni pominąć wiele innych interesujących autorek. W końcu zdecydowaliśmy się na mniejszą liczbę autorek, z których każda prezentowana jest nieco większym wyborem wierszy.

Nasz wybór obejmuje dorobek poetek urodzonych około 1960 roku i później. Podstawą do niego był szerszy krąg twórczyń, które w naszym przekonaniu zainicjowały, inicjują lub też (prawdopodobnie) będą inicjować dalekosiężne zmiany w słoweńskiej poezji (a co za tym idzie, także w przestrzeni społecznej). Pierwotny wybór obejmował ponad trzydzieści autorek, jednak ze względu na ograniczoną objętość publikacji byliśmy zmuszeni skrócić go o połowę. A ponieważ wszystkie uwzględnione poetki spełniały kryterium jakościowe, dodaliśmy jeszcze jedno: wydanie co najmniej dwu samodzielnych książek poetyckich (przed listopadem 2011). Przykro nam, że przyjęcie tej zasady (biorącej pod uwagę czynnik czysto formalny) uniemożliwiło publikację tekstów wielu wartościowych poetek, zarazem jednak jesteśmy przekonani, że dzięki temu antologia *Szesnaście poetek słoweńskich* wzbudzi większe zainteresowanie dorobkiem słoweńskich twórczyń i stanie się impulsem do powstania nowych publikacji (również książkowych) prezentujących inne poetki – przedstawicielki zarówno starszych, jak i młodszych generacji.

Poetkom, których wiersze znajdują się w tej antologii, wdzięczni jesteśmy za udostępnienie tekstów. Karolinie Bucka Kustec, Aleksandrze Plewni, Katarinie

⁵ *Ileś tam mił wyobraźni*, red. P. Szydeł, Krajeńskie Stowarzyszenie Kulturalne, Więcbork 2005, oraz „Pobocza: Kwartalnik Literacko-Artystyczny”, red. P. Szydeł, Krajeńskie Stowarzyszenie Kulturalne, Więcbork 2006. Rocznik „Pobocza” był wydawany przez to samo wydawnictwo do końca 2009 roku, czyli do momentu, w którym przestało ukazywać się pismo internetowe.

⁶ *Równoległa realność*, red. Maša Guštin, Adam Wiedemann, Wydawnictwo Między-morze, Gdańsk 2010.

⁷ *Lublana*, tłum. K. Śalamun Biedrzycka, Instytut Mikołowski, Mikołów, w druku (wydanie zaplanowane na rok 2012).

Šalamun Biedrzyckiej i Adamowi Wiedemannowi, którzy wraz z nami tłumaczyli prezentowane tu wiersze, dziękujemy za zaangażowanie i miłą współpracę. Alence Jovanovski – redaktor odpowiedzialnej tego wydania, jesteśmy niezmiernie wdzięczni za pomoc w pracach redakcyjnych oraz przygotowanie eseju pt. *Tu i teraz: reinwencja współczesnej poezji kobiet*, który stanowi interesujące uzupełnienie antologii i oryginalną propozycję spojrzenia na poezję kobiet w Słowenii. Podziękowania składamy także wydawcy, Związkowi Pisarzy Słoweńskich, który wsparł nasze przedsięwzięcie i włączył antologię *Szesnaście poetek słoweńskich* do serii *Litterae Slovenicae*.

Antologia ta ma charakter dwujęzyczny, zatem milej lektury życzymy zarówno czytelnikom polskim jak i słoweńskim.

*Agnieszka Będkowska-Kopczyk,
Michał Kopczyk i Tatjana Jannik*

Tu i teraz: reinwencja współczesnej słoweńskiej poezji kobiet

Alenka Jovanovski

W eseju *Le temps des femmes* (1979)¹ Julia Kristeva zauważa, iż poświęcenie jest czynnikiem, za pomocą którego kobiety – w przeciwieństwie do mężczyzn – określają swój stosunek do władzy, języka oraz znaczenia². Na podstawowy model wchodzenia w porządek symboliczny kobiety odpowiadają na cztery sposoby: odrzuceniem porządku symbolicznego i psychozą, partycypacją w owym porządku lub też jego zawłaszczeniem i odrzuceniem własnej inności, subwersją oraz badaniem budowy i sposobu funkcjonowania porządku symbolicznego. W przypadku ostatnich dwu reakcji chodzi o próbę zburzenia tego, co symboliczne, o szukanie językowego dyskursu, który zawiera wszystko, co stłumione lub wyrzucone z porządku symbolicznego, i wreszcie – chodzi o transformację owego porządku³, Właśnie ona ma szczególne znaczenie w odniesieniu do poezji.

Słoweńcy mają specyficzny stosunek do porządku symbolicznego, to, co symboliczne bowiem funkcjonuje tu cokolwiek patologicznie. Nie funkcjonuje ani *Prawo*, ani państwo prawa. Ukonstytuowanie się słoweńskiej państwowości nastąpiło późno, a stało się to w dużej mierze dlatego, iż narodowa tożsamość opierała się na tożsamości kulturowej – budowanej przede wszystkim przez poezję. Taki przekaz niesie w każdym razie mitologizacja France Prešerna⁴.

¹ J. Kristeva, *Women's Time*, tłum. A. Jardin in H. Blake, w: *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Columbia University Press, Nowy York 1986, s. 188-211.

² Tamże, s. 196.

³ Tamże, s. 200.

⁴ Poeta epoki romantyzmu France Prešeren (1800-1849) wprowadził do poezji słoweńskiej rozmaite formy poetyckie (sonet, gazela, ballada, romans, poemat) – jego wieniec sonetów wpłynął na recepcję tej formy w innych kręgach literackich, np. w literaturze rosyjskiej. Topos Kobiety-Poezji, przejęty od Petrarcki, to znaczy sublimacja pragnienia erotycznego w wiersz, został złączony przez Prešerna z pragnieniem niepodległości politycznej Słowenii. Kobieta (muza) Poecie nie daje natchnienia tylko do wychodzenia poza ziemskie pragnienia, ale także do tego, by jego wiersz stał się tekstem źródłowym, w odniesieniu do którego naród (Słoweńcy) definiuje swoją tożsamość i autonomię. Wyraz tego dążenia znajdujemy już w pierwszym wersie cyklu *Sonetni venec* [Wieniec sonetów]: „Poeta twój nowy Słoweńcom wieniec spleta”. Dodajmy, że France Prešeren utrzymywał kontakty także z polskim etnologiem Emilem Korytką, który w czasach absolutyzmu Metternicha został internowany w Lublanie za swoją działalność polityczną. Pod wpływem przyjaciela, poligloty i erudyty, Matiji Čopa, który w latach 1822-1827 pracował we Lwowie jako nauczyciel w liceum, zaczął czytać współczesną mu polską literaturę (i tłumaczyć na niemiecki Mickiewicza).

Mitologizacja Ivana Cankara⁵ – uwypukla z kolei Matkę, która zajmuje miejsce Ojca. W obu wypadkach dotykamy istoty czegoś, co jest, jak powiedziałyby Slavoj Žižek, istotą słoweńskiego fantazmatu narodowego⁶.

Jeśli zatem transformacja porządku symbolicznego jest istotna dla poezji i jeśli Słoweńcy mają problem z matczynym *nad-ja*, jaki to ma wpływ na miejsce poezji i poetek w słoweńskim polu literackim w rozumieniu tego pojęcia, jakie proponuje Pierre Bourdieu?⁷

By odpowiedzieć na to pytanie, warto odwołać się do idei tzw. kobiecego getta. Można powiedzieć, że kobiece getto ma podwójne podłoże, związane z literaturą i *praxis*. Znamy *fikcjonalny* czy też literacki jego wariant (Safona, Christine de Pizan), a także aktywistycznie ukierunkowane formy historyczne, które funkcjonują jako praktyka *religijna* (ruch beginek) lub *subkulturowa* (np. bar lesbijski)⁸. Tak więc poezja kobiet dyskurs transformacyjny może stworzyć tylko za pomocą określenia związku między *poiesis* i *praxis*. Słoweńskie poetki, by *przetrwąć* jako poetki, zmuszone są wywierać wpływ na patologiczny rozdział między słowem i zdarzeniem/ciałem, który Slavoj Žižek opisuje w anegdocie o Freudzie i „nieanalizowalnym” Słoweńcu⁹, zaś Pierre Bourdieu i Loïc Wacquant tłumaczą za pomocą syntagmatu *ukryty dyskurs*¹⁰.

W przypadku, gdy pole fikcji łączy się z praktyką społeczną, właściwemu typowi dyskursu poetyckiego potrafi sprostać wyłącznie poetka-aktywistka w rodzaju Adrienne Rich. Oczywiście nie wszyscy poeci są aktywistami, podobnie zresztą jak i poetki. Pytanie odnoszące się do praktyki społecznej zawiera w sobie i pytanie o praktykę intymną, o kłopotliwą świadomość samego siebie, która zmienia (zamiast narcystycznie podwajać) emocjonalne oraz inne treści umysłu. Z tego powodu pytanie o intymną transformację okazuje się na swój sposób pokrewne praktyce religijnej lub przynajmniej tej jej szlachetnej gałęzi, która transformację umysłu stawia w centrum swego zainteresowania i uznaje za swój cel. Właśnie dlatego sądzę, iż prawdziwie transformatywna forma dyskursu poetyckiego kobiet

⁵ Poeta, pisarz i dramatopisarz Ivan Cankar (1876-1918) w swich nowelach (np. *Skodelica kave* [Filizanka kawy]) i niektórych dramatach ukształtował specyficzną relację między matką, która zajmuje miejsce ojca, i synem, który czuje się rozdarty wewnętrznie z powodu nienawiści i poczucia winy wobec matki-partnerki oraz miłości lub posłuszeństwa wobec matki-opiekunki, która w decydujących momentach odbiera mu odwagę do działania. Nie licząc interpretacji psychoanalitycznych, związanych z osobowością Cankara, mityczna, pełna poświęcenia Matka Cankara stała się w Słowenii elementem narodowego imaginarium Matki.

⁶ S. Žižek, *Rojstvo označevalca-gospodarja* [Narodzenie znaczącego-pana], w: *Poskusiti znova – spodleteti bolje* [Spróbować raz jeszcze – przegrać jeszcze sromotniej], red. P. Klepec, Cankarjeva založba, Lublana 2011, s. 64.

⁷ Relację między figurą matki i poetki omawiała już Alja Adam w artykule *Zagubiona figura matki – poetki*, w: „Apokalipsa”, 2005, nr 90/91/92, s. 283-296.

⁸ Por. N. Velikonja, *Zakaj pa niste fukale z mano* [To czemu nie pieprzyłyście się ze mną], w: *Poljub ogledala*, ŠKUC, Lublana 2007, s. 79.

⁹ S. Žižek, dz. cyt.

¹⁰ P. Bourdieu i L. Wacquant, *Neoliberalni novorek: zabeležke o novi planetarni vulgati*, tłum. T. Kramberger i D. B. Rotar, „Družboslovne razprave” 2003, rocznik XIX, nr 43, s. 57-63 (pol wersja: *Nowomowa neoliberalna. Uwagi na temat nowej globalnej vulgaty*, tłum. M. Starnawski, „Recykling idei” 2007, nr 9; dostępne pod adresem: http://www.recyklingidei.pl/bourdieu_wacquant_nowomowa_neoliberalna, dostęp: 10.01.2012).

jest w istocie duchową praktyką, mimo że jej domena znajduje się poza religią jako systemem. Emily Dickinson, wciśnięta w gorset własnego domu, jest jednym wielkim obserwowaniem, niemal bez słów: gdy słowa przychodzą, mają głębokie korzenie w tym, co pozawerbalne, w przeobrażonym cielesnym – przychodzą jako spokój, niosąc zarazem potencjał rewolucyjny.

Istotę poezji kobiet w słoweńskim polu literackim – bardziej niż subtelne analizy – charakteryzują liczby. Uznanie poezji kobiet za fakt – nie zaś za anomalie, zjawisko marginalne czy wręcz negowane – nastąpiło tu dopiero po roku 2000. Wówczas to skupiło się kilka czynników: feminizacja krytyki literackiej¹¹, wzrost liczby literaturoznawczyń, które zaczęły zajmować się twórczością kobiet (*Antologija slovenskih pesnic* [Antologia poetek słoweńskich]¹² w trzech częściach, red. Irena Novak Popov), które same muszą odrzucić uprzedzenia grożące wykluczeniem; wzrost liczby poetek-literaturoznawczyń i poetek uprawiających inne dziedziny nauki. Pismo „Apokalipsa” zaczyna wydawać zbiory *Gender*¹³, redagowane przez poetkę i filozofkę Stanisławę Chrobákovą Repar. Po raz pierwszy po *Belo-modrej knjižnici* [Biało-niebieskiej bibliotece]¹⁴ – choć

¹¹ Statystyka Nagrody Stritara pokazuje, że wśród 14 laureatów znajduje się 10 kobiet. Za: www.drustvo-dsp.si, dostęp: 14.12.2011. (Oczywiście dane trzeba oceniać także w aspektach ekonomicznym: mężczyźni najwyraźniej zajmują się dziedzinami korzystniejszymi z punktu widzenia ekonomii, także w obrębie pola literackiego, natomiast kobiety zajęły miejsca, które w tylko przeszłości miały wartość kapitałową).

¹² I. Novak-Popov (red.), *Antologija slovenskih pesnic* [Antologia poetek słoweńskich]. Zeszyt 1-3. Lublana, 2004-2007. Por. poprzedniczki wspomnianej antologii: *Jugoslawische Frauenlyrik*, red. i tłum. L. Novy, Belo-modra knjižnica, Lublana 1936; *Lirika slovenskih pesnic: 1849-1984* [Liryka poetek słoweńskich: 1849-1984], red. S. Šali, Mladinska knjiga, Lublana 1985.

¹³ Numery *Gender* w ramach pisma „Apokalipsa” pojawiają się formalnie od roku 2004 (nr 78-79-80).

¹⁴ *Belo-modra knjižnica* w okresie międzywojennym wydawała wyłącznie dzieła piosarek, poetek, badaczek lub też dzieła o problematyce kobiecej. Po drugiej wojnie światowej zapomniano (chyba nie przypadkiem) o działalności wydawnictwa i ruchu kobiet sprzed 1914 roku. Por. K. Mihurko Poniž, *Knjige slovenskih pisateljic pri založbi Belo-modra knjižnica* [Książki pisarek słoweńskich w wydawnictwie „Biało-niebieska biblioteka”], „Jezik in slovstvo” 2004, rocznik 49, nr 1, s. 29-41.

Planowe „zapomnienie” dorobku wydawnictwa *Belo-modra knjižnica* po drugiej wojnie światowej można wytłumaczyć, odwołując się do dwu frakcji ruchu feministycznego w Słowenii sprzed drugiej wojny. Kobięcy ruch robotniczy skupiał przede wszystkim pracownice fabryk walczące o równość płac, natomiast druga frakcja, Ruch kobiet (słow. *Ženski pokret*), skupiał kobiety ze sfer mieszczańskich. Podczas gdy kobięcy ruch robotniczy walczył o równouprawnienie kobiet i społeczeństwo bezklasowe, w którym wszyscy są równouprawnieni, feministyczny ruch kobiet ze sfer mieszczańskich próbował wywalczyć obywatelską i społeczną równość w ramach małżeństwa, widząc w tym sposób na przezwyciężenie kryzysu społecznego i kulturowego, w jakim znalazł się naród. A zatem Ruch Kobiet już u swoich podstaw podnosił kwestię płci społecznej i jej konstrukcji. Por. Angela Vode, *Zbrana dela Angele Vode*, 3. knjiga: *Spomin in pozaba*, Krtina, Ljubljana 2000, s. 126-127. Por. także Angela Vode, *Zbrana dela Angele Vode*, 1. knjiga: *Spol in upor*, „Žena v današnji družbi”, Krtina, Ljubljana 1998. Ideologiczna amnezja dotycząca tradycji ruchu kobiet w Słowenii i samych prac Angeli Vode – które z perspektywy historycznej opisują sytuację polityczną, sytuację kobiet i ruch kobiet przed drugą wojną światową – jest jedną z głównych przyczyn tłumaczących, dlaczego strukturalne miejsce poetki, która należąc do kultury mieszczańskiej, jednocześnie dokonuje jej transgresji, jest w słoweńskim społeczeństwie – mimo oficjalnie przyjętej polityki równouprawnienia płci – *nie-do-pomyślenia*. Z tego powodu pod płaszczykiem deklarowanej równości tworzono na jej temat negatywne uprzedzenia.

w innym wymiarze – tworzy się środowisko intelektualne, w którym dokonuje się wymiana poglądów i refleksji na temat twórczości kobiecej oraz miejsca kobiet w społeczeństwie. Te i inne jeszcze działania na poziomie systemowym wpłynęły na kształtowanie się masy krytycznej, której nie można już dłużej marginalizować i która jest w stanie stworzyć naprawdę dobrą poezję. Nie bez znaczenia także, iż poetki po roku 2000 otrzymują nagrody literackie częściej, niż dostawały kiedykolwiek wcześniej¹⁵.

Mimo to w słoweńskim polu literackim nie brak poetek wybitnych; nie zostały one jednak należycie rozpoznane, bo treścią swych utworów, językowymi strategiami oraz aktywnością w polu społecznym i literackim demaskują (narodową) patologię i tradycję antyintelektualizmu. Wśród przykładów podobnych działań literackich wymienić można choćby zbiór wierszy-powieść Tai Kramberger *Opus quinque dierum* (2009)¹⁶ oraz dwa ostatnie zbiory poetki lesbijskiej Natašy Velikonji. Kwestia (nie)uznawania pisarstwa kobiet dziś jeszcze bardziej niż w przeszłości ujawnia swój związek ze zjawiskiem negatywnego stosunku do rewizji sztywnych i wykluczających wzorców mentalnych.

Reinwencja i przekraczanie *jouissance*

Narodowy fantazmat odnoszący się do matczynego *nad-ja* i sytuacja historyczna, w której poezja stała się medium i załączkiem Prawa/państwa, dzięki czemu uzyskiwała silniejszą funkcję ideologiczną, to bez wątpienia czynniki, które znacznie utrudniły wejście poetek w słoweńskie pole literackie lub osłabiły ich pozycję w rywalizacji o miejsce w tym polu. W wierszu Tai Kramberger *Optanti in metropole ignorance II* [Optanci i metropolie ignorancji II], włączonym do zbioru *Žametne indigo* [Aksamitne indygo] (2004), czytamy:

¹⁵ Nagrody poetyckie w liczbach przedstawiają się następująco:

– w ciągu 28 lat Nagrodę im. Simona Jenko otrzymały 3 kobiety (Svetlana Makarovič 1994, Erika Vouk 2002, Maja Vidmar 2005);

– w ciągu 15 lat Nagrodę Weroniki otrzymały 3 kobiety (Erika Vouk 2004, Taja Kramberger 2007, Barbara Korun 2011);

– w ciągu 50 lat Nagrodę Fundacji Prešerna otrzymało otrzymało 32 poetów, w tym 3 kobiety (Svetlana Makarovič 1976, Maja Haderlap 1989, Maja Vidmar 2006);

– w ciągu 65 lat Nagrodę Prešerna przyjęło 13 poetów, w tym jedna poetka (Svetlana Makarovič 2000);

– w ciągu 35 lat nagrodę Złoty Ptak otrzymało 15 poetów, w tym 5 poetek (Lucija Stupica 2001, Katja Plut 2006, Kristina Hočevar 2009, Barbara Korun 2010);

– w ciągu 23 lat nagrodę za debiut książkowy otrzymało 11 poetów, w tym 6 poetek (Barbara Korun 1999; Lucija Stupica 2001, Stanka Hrastelj 2005, Magda Reja 2006, Veronika Dintinjana 2008, Katja Perat 2011).

¹⁶ Chodzi poetycki opis afery Dreyfusa (Francja, koniec XIX w.) i podziału pola intelektualnego, służącego jednak jako symboliczny ekran, na który można projektować sytuacje mające miejsce we *współczesnym* słoweńskim polu społecznym i intelektualnym. Demonizowany i oczerniany Dreyfus, przedstawiony przez Kramberger techniką narracji personalnej, jest, jak można domyślić się na podstawie niektórych wierszy prezentowanych także w tej antologii, *alter ego* samej poetki. Ten osobliwy zbiór wierszy-powieść jest także elementem walki z uwewnętrznieniem demonizacji.

Ostatnio w wywiadzie z jakimś
wersyfikacyjnym Prokurusem znów
przeczytałam śmieszna
hipotezę roboczą, iż
w Słowenii nie ma żadnych
kobiecych poetek.

(*Žametne indigo*, s. 67)

Owa „hipoteza robocza” w wierszu zaprzeczona jest trzykrotnie: eksplicytnie, za pomocą ironii, przede wszystkim zaś poprzez sam fakt istnienia poezji Taji Kramberber. Fakt ten obnaża bowiem uprzedzenia i owe szczególnie wzorce mentalne funkcjonujące w polu społecznym, które utrwalają nietolerancję, przemoc, wykluczanie innych, strach. Istotny czy wręcz podstawowy składnik poezji autorki to moment świadomości. Z jednej strony o tej chwili informuje użycie metodologii i terminologii naukowej, które ma charakter transgresyjny w stosunku do dogmatu estetyzmu, zgodnie z którym prawdziwa poezja jest antyintelektualna, czy wręcz antyintelektualna. Z drugiej strony transgresja dokonuje się tutaj jako *dyskurs transformacyjny*¹⁷, gdyż wiersz konsekwentnie wskazuje na fakt, iż poezja to nie tylko kwestia *słów* (mimo że słowa są jej narzędziem), lecz skutek *osobistego statementu*, postawy wewnętrznej, gestu intymnego i społecznego równocześnie. Struktura wewnętrzna tej poezji jest skierowana przeciw dyskursowi neoliberalnemu i jego *efektom transfirmacyjnym*¹⁸, a więc przeciw moralnej dysocjacji słowa i gestu/ciała, z powodu której słowa wspierają zaangażowane ideologicznie neoliberalne ideały oraz to, co Bourdieu i Wacquant określają mianem *ukrytego dyskursu*¹⁹. Problematyzując moralną dysocjację słowa i gestu i ich kontradycyjne ścieranie się, poezja Tai Kramberger stawia opór neoliberalistycznym praktykom, które stwarzają *pozory* sztuki, kultury, nauki i empatyczności w obrębie społeczeństwa. Bez tego oporu współczesna sztuka wydaje się wręcz nie do pomyślenia. I po trzeciej: w zbiorze *Žametne indigo* moment świadomości ujawnia się także poprzez metaforykę skoncentrowaną semantycznie wokół motywu widzenia/wiedzy (względnie *ignorancji*), nawet w wierszach miłosnych.

¹⁷ T. Kramberger, *Doxa et fama: o produkciji javnega mnenja in strategijah pozabe, elementi za mikroštudijo* [*Doxa et fama: o produkcji opinii publicznej i strategiach zapominania, elementy do mikrostudiiów*], „Družboslovne razprave” 2002, rocznik XVIII, nr 4, 63-100. Na stronie 75. *dyskurs transformacyjny* określony jest jako „zdolny do zmian, problematyzowania i [...] otwarty na refleksję”.

¹⁸ Por. T. Kramberger, dz. cyt. s. 75, gdzie *dyskurs transfirmacyjny* określa się jako: „zawłaszczenie nowej formy, inną koniunkturalną postać starych dogmatycznych twierdzeń i uprzedzeń [...], [za pomocą którego twórcy tego rodzaju dyskursu] ustanawia[ją] autorytarne komunikacyjne warunki i przez nieodporną, podatną na sugestie ‘publiczność’ naturalizuj[ą] w obrębie swego własnego systemu wartości”.

¹⁹ P. Bourdieu i L. Wacquant, dz. cyt. T. Kramberger, *Od Joining the Club h grotesknosti slovenske adaptacije na neoliberalizem* [Od Joining the Club do groteskowości słoweńskiego przystosowania się do neoliberalizmu], „Družboslovne razprave” 2003, rocznik XIX, nr 43, s. 77-95.

W kwestii *jouissance* jako źródła subwersji porządku symbolicznego zgodne są wszystkie francuskie teoretyczki (Kristeva, Irigaray, Cixous, Wittig)²⁰. Analiza relacji między kobiecością i porządkiem symbolicznym prowadzi Kristevę do wniosku, iż koncentrowanie się na *jouissance* jest niestale, lecz kobieta-artystka może badać moment histerycznego skurczu, moment swojej *jouissance*, i wykorzystać go do szukania odpowiednich dla niej transformatywnych dyskursywnych praktyk i doświadczeń.

Jakie zatem jest miejsce strukturalne słoweńskiej poetki w polu literackim i społecznym, które z góry dla niej przygotowano, oraz jak kształtuje relację z własną *jouissance*? W tym miejscu ważne jest pytanie, w jakim stopniu same autorki uwewnętrzniają i naturalizują transformacyjne wzorce mentalne w polu społecznym. Nie jestem pewna, czy akurat podejście psychoanalityczne jest dla omówienia tego zagadnienia najodpowiedniejsze, jednak spróbuję je tutaj zastosować.

Przyjrzyjmy się trzem rodzajom blokad, stawianych poetkom w przypadku ich akomodacji do Matriarchini przez słoweńskie pole społeczne. Specyfika słoweńskiej tożsamości narodowej i kulturowej powoduje, iż *jouissance* poetek powściągnięta jest od zewnątrz w następujący sposób: (1) jest regulowana do *plaisir* i *wciągnięta* w dyskurs transformacyjny; (2) jest zachowana, jednak wyparta na margines i zapomniana; (3) jest zachowana, jednak demonizowana i czczona. Kluczowa wydaje się w tym miejscu odpowiedź na pytania: w jakim stopniu poetka uwewnętrznia zewnętrzną próbę okiełznania *jouissance*, w jakim stopniu identyfikuje się z nią i na ile skuteczna jest w swym buncie oraz w obchodzeniu mechanizmów okiełznania. Właśnie z powodu specyficznego, patologicznego położenia Matki w porządku symbolicznym słoweńskie poetki w owo obchodzenie muszą włożyć dodatkową siłę.

Oczywiście niełatwe, czy wręcz niemożliwe jest mówienie o samych przesunięciach energetycznych w psychice i nieświadomości; można tylko analizować strategie językowe poetki i porównywać je z jej pozycją w polu literackim i zdolnością do inicjowania zmiany relacji między agensami znajdującymi się w tym polu.

Spojrzenie na pole literackie drugiej połowy XX wieku ukazuje wszystkie trzy wskazane możliwości: marginalizację i zapomnienie (Ada Škerl, Saša Vegri), demonizację i czczenie demonizowanej *jouissance* (Svetlana Makarovič) oraz akomodację. Do połowy XX wieku akomodacja, dokonująca się za przyczyną tradycjonalistyczno-kulturowego braku akceptacji dla kobiecego pragnienia, była *symptomem*²¹ i dało się ją zauważyć w rozmaitych miejscach wspólnych, na przykład w metaforyce kwiatowej, która stała się częścią kobiecej poezji

²⁰ A.R. Jones, *Writing the Body. Toward an Understanding of l'Écriture féminine*, dostępne pod adresem: <http://webs.wofford.edu/hitchmoughsa/Writing.html>, dostęp: 14.12.2011.

²¹ Por. Lacana interpretację idei Romana Jakobsona dotyczącej dwu biegunów języka; Lacan biegun substancjalny języka (metaforę) odczytuje jako *symptom*, biegun konkatena-cyjny i metonimię zaś jako *désir*. J. Lacan, *Écrits: A Selection*, Tavistock Publications Ltd., London 1977, s. 175.

rozumianej jako konstrukt płci społecznej²². Dopiero od lat 80. XX wieku pragnienie kobiece zaczęło być otwarcie wyrażane, zwłaszcza przez Maję Vidmar, Vidę Mokrin Pauer i Barbarę Korun, które to poetki dość szybko zderzyły się z próbami przystosowania „od zewnątrz”²³. Właśnie dlatego po 2000 roku zaczęły badać możliwości przeciwstawienia się tym próbom i „obejścia” ich.

Przywołane wyżej wersy Tai Kramberger pozwalają myśleć, że nawet poetki urodzone około roku 1970 doświadczyły dyskredytowania kobiecej poezji. Ich zaangażowanie zatem zaczyna się od zwerbalizowania symptomu, od zdarcia warstwy ochronnej słów, które zakrywają fakty i zdarzenia. Lecz przebijanie (subwersja i ironizowanie) i obchodzenie ustalonych społecznie ról płciowych jest tylko jedną z płaszczyzn tego procesu. Drugą wskazuje Taja Kramberger w wierszu *Nepopolna plovba* [Nieidealny rejs]:

Poezja jest fundamentalnym doświadczeniem, które
życie czasem zaprzecza lub powali.

To się liczy.

Poetą nie jest ten, kto chce być kimś,
lecz ten, kto *stał się kimś*,
zanim sięgnął po pióro.

(*Opus quinque dierum*, s. 77)

A zatem: tylko bycie podmiotem jest warunkiem stania się poetką. Jednak podmiot ten nie jest ani podmiotem jednostkowym ani rolą archetypiczną (Kochanka, Matka), nie określa go żadna *stasis*. Określa go przełom – ale taki, który nie stał się zwyczajem, rolą schronieniem lub miejscem ukrytego dyskursu, lecz przełom będący polem transformacji. Subiektywność podmiotu („stać się kimś”) wyrasta z *fundamentalnego doświadczenia*, które jest także podstawą twórczości poetyckiej. Ten – egzystencjalistyczny – model poezji bliższy jest przepływowi między życiem a poezją, typowemu dla amerykańskiej literatury kobiet (np. Adrienne Rich, której twórczość Kramberger badała również jako literaturoznawczyni), niż francuskiemu modelowi, w którym istnieje rozróż-

²² Taki obraz zdaje się kreślić *Antologija slovenskih pesnic* [Antologia poetek słoweńskich], red. I. Novak Popov, Tuma, Lublana 2004-2007. T. Kramberger w wierszu *Séverine* analizuje przykład mechanizmu dostosowania *jouissance* do przyjemności, który uruchamia kobieta zredukowana do roli obiektu męskiego pożądania; ten gest wiąże autorka z odpowiedzią transformacyjną malarza i odpowiedzią transformacyjną Caroline Rémy: „Spojrzenie Renuara na nią jest sentymantalne, / reifikowane, erotyzowane. / [...] / Wdarcie się kwiatowej dekoracji / zza prawej ramy / jest obrzeżem symptomu na obrazie: / nie powinno nas dziwić, że / Renoir staje po stronie oskarżycieli Dreyfusa / Séverine zaś po stronie jego obrońców” (*Opus quinque dierum*, s. 59).

²³ Komentarz znajdujemy u Mety Kušar: „Dlaczego poetki pozwalają sobie na poskramianie za pomocą seksu?” (*Jaspis*, 2008). Maja Vidmar zaś w wierszu *Zadnja soba* [Ostatni pokój] notuje: „Mój mąż to morderca, / to stało się teraz / całkowicie / jasne i zagrożone / moje i przyjaciółek / życie. / Jeszcze dziś go / zadenuncjuję, nie chodzi o / wielki / mój i rodziny / wstyd, a co zrobię ze świadomością, / że mnie nie dźgnie / i rzuci do ostatniego pokoju” (*Prisotnost*, s. 72).

między życiem a poezją (por. Hélène Cixous)²⁴. Jeśli jednak moment subiektywności poprzedza moment dyskursu poetyckiego i jeśli równocześnie nie jest *stasis*, to czym zatem jest *fundamentalne doświadczenie*? Wiersz *Nepopolna plovsba*, a nawet sam jego tytuł, mówi o doświadczeniu ruchu pod prąd, o doświadczeniu oporu, wręcz o oskymoronicznym doświadczeniu, doświadczeniu, które w swoim środku jest rozcięte, uformowane w zmarszczkę, łączące skrajną kruchość i bohaterką siłę: „Kto przedziera się przez życie z zapalem osoby upośledzonej, / której nie złamią i nie przestraszą oznaki utraconego świata” (*Opus quinque dierum*, s. 77). Fundamentalne doświadczenie jest doświadczeniem bezfundamentalności, jego oksymoroniczna struktura łączy czyny/ciało ze słowami, dlatego fundamentalne doświadczenie jest warunkiem transformacji ukrytego dyskursu.

Tu dopiero bierze początek poetycka refleksja Kramberger poświęcona kobietom i ich walce o wejście w przestrzeń publiczną oraz potrzebie przeobrażenia tej przestrzeni. Wiersz *Heretika* [Heretyka] staje się rodzajem hołdu złożonego feministkom pierwszej fali, lecz w te ramy historyczne (ważne jest odpominanie zapomnianych!) wpisuje się idea przyświecająca dzisiejszemu feminizmowi. Istotna jest idea więzi między ciałem/nieświadomością a ukierunkowaniem impulsu *jouissance* w pole społeczne, co prowadzi do powstania nowej „krajiny”, czyli przetransformowanego pola społecznego. W wierszu *Heretika II* [Heretyka II] transformacja ta okazuje się być skutkiem przekształcenia pojęcia macierzyństwa, które przekracza *jouissance* i jest kanalizowane na płaszczyźnie społecznej, a więc w samym porządku symbolicznym:

Płec jest efektem ciała, powstaje
w zmarszczce i ma moc tworzenia nowej krajiny,
reszta to *mimesis płci*, złuszczone opona
historii, przykrywająca korozyjność miejsc wspólnych.
(*Opus quinque dierum*, s. 58)

Również w tym przypadku płec społeczna oraz przetransformowana przestrzeń społeczna nie są żadną *stasis* i proces ich stężenia w miejsce wspólne nie jest możliwy, ponieważ pełnią rolę mostu między świadomością doświadczenia ciała – niemożliwym do zwerbalizowania, upokorzenia się *impulsem*, który faluje energicznie i za każdym razem nieco inaczej – a świadomością pola społecznego. Ciało-impuls także w tym przypadku nie ma wytyczonych granic, nie jest ciałem-pudełkiem, ciałem-trumną, a raczej wielokształtnym ciałem, przemawiającym wieloma ustami²⁵. Równocześnie mamy tu do czynienia z ciałem kognitywnym, które jest wciąż *w drodze do* świadomości i które jest trawione przez potrzebę „wyjścia ze / starych ciał ku nowemu poznaniu” (*Opus quinque dierum*, s. 62), które zrodzi nowe ciała. Istotny jest tu właśnie związek, czy też

²⁴ O różnicy między amerykańskim i francuskim modelem *écriture féminine* pisze A.R. Jones, dz. cyt.

²⁵ Tę strategię odnaleźć można w wierszach Vidy Mokrin Pauer (*Upoštevaj kvante!*, 2007) oraz Tai Kramberger (*Opus quinque dierum*, 2009), gdzie poetka przemawia ustami postaci historycznych (Alfred Dreyfuss w wierszu *Otok* [Wyspa] oraz protagoniści afery Dreyfussa reprezentujący prawą stronę sceny politycznej).

most pomiędzy *ciałem* a *poznaniem*, ponieważ to on tworzy kręgosłup wiersza i zarazem kręgosłup wszystkim dyskursów transformacyjnych.

Oczywiście u źródeł tego zjawiska znajduje się konfrontacja z własną *jouissance*, nieprzerwane balansowanie między jej dziką, niszcząco/twórczą *siłą* – która może połączyć się z lękami i stłumionymi kompleksami i „płcią” jako miejscem wspólnym – oraz z uchwyceniem tej siły, kanalizowaniem jej w kształtowanie innej „krajiny” społecznej. Wskazują na to wersy przynoszące obraz walki, będącej nie tylko walką o kobiecość oraz o „prawa istot żywych”, ale przede wszystkim walką o autonomię wewnętrzną, walką o siłę poznawczą:

Walka o prawa istot żywych,
człowieka, kobiety, zwierząt,
rozgrywa się na molo, próbuje
pożreć je morze, kipiące w wichurze.
(*Opus quinque dierum*, s. 64)

Molo jest częścią lądu, *terra ferma*, nie jest jednak stałym lądem w ścisłym sensie, ponieważ wchodzi w morze; a morze, będące protagonistą drugiego zbioru Kramberger, jest zwichrzone, pożerające molo i ląd, niesie z sobą szaleństwo. Zasada podmiotu jednostkowego i heterogeniczna kontradycja walczą ze sobą na molo, w polu indywiduacji. Bez morza i matczynej dzikiego wirowania *chore* nie ma styku z impulsem ciała, bez *logosu* nie ma porządku symbolicznego. Jednak rzeczywista reinwencja zasady matczynej ukrywa się właśnie w zamiarze wytrwania „na molo”, wytrwania w procesie uzyskiwania ciała kognitywnego. (Te przesłanki teoretyczne wykorzystuje i dyskredytuje neo-liberalistyczny fantazmat kształcenia się przez całe życie, trzymający podmioty w nieustannym uznawaniu własnej niewiedzy i niższości konsumpcyjnej, który jest w perwersyjny sposób kanalizowany w niższość egzystencjalną i pragnienie służby niewidzialnemu Panu.)

Tak rozumianą reinwencję zasady matczynej – realizowaną jednak w każdym wypadku inaczej – odnaleźć możemy również w wierszach takich poetek jak Vida Mokrin-Pauer i Barbara Korun.

Reinwencja jako proces

Reinwencja zasady matczynej w słoweńskiej poezji jest procesem. Pierwszym przyczynkiem do niego we wczesnych wierszach Mai Vidmar²⁶, Vidy Mokrin-

²⁶ „Materiałem tematycznym moich wierszy jest tylko jedna, krucha, zmienna, jednak jedna: miłość, erotyka. Kiedyś w przyszłości z pewnością dostrzegę inne rzeczy, teraz chcę wierszem panować nad tym, co dane jest mi czuć.” M. Vidmar, *Spoštovani tovariš urednik!* [Szanowny towarzyszu redaktorze!], „Sodobnost” 1982, rocznik 30, nr 10, s. 931, cyt. za: www.dlib.si, dostęp: 14.12.2011. Por. także: V. Žerjal, *Erotika in eksistenca v poeziji Maje Vidmar* [Erotyka i egzystencja w poezji Mai Vidmar], „Jezik in slovstvo” 1987-88, rocznik 88, nr 88/5, 154-159.

Pauer i – nieco później – Barbary Korun jest impuls erotyczny. Z tym jednak wiąże się pewna bariera, którą dostrzegamy, obserwując, na pozór bardzo pozytywną, w rzeczywistości jednak uwarunkowaną przez pryzmat fantazmatów, recepcję tych poetek w kręgu pisma „Nova revija”. Walka o *jouissance* zatem była już od samego początku *animowana od zewnątrz i w bezpieczny sposób* kanalizowana w archetypiczną rolę płciową Kochanki, co sprawiło, iż pojęcie poezji kobiecej zyskało negatywną konotację. W rzeczywistości jednak wkład poetek w restrukturyzację Matki pozbawiony został ostrza transgresyjnego. Powstałe później zbiory świadczą jednak o tym, iż poetki zrewidowały swą postawę wobec *jouissance*, co w dużej mierze pozwoliło im uchronić się przed skutkami tej sytuacji.

W zbiorach *Prisotnost* [Obecność] (2005; Nagroda im. Jenko i Nagroda Fundacji Prešerna) i *Sobe* [Pokoje] (2008) Vidmar kontynuuje proces rozszczepienia dwuznacznej *plaisir/jouissance*, który w jej pierwszych dwu zbiorach uwidacznia się w motywie wyzwolonej kobiecej seksualności, będącej podstawą tożsamości budowanej przez żeński podmiot. W trzecim zbiorze motywikę tę ogarniają akcenty ciemne, związane z przemocą (metaforyka noży, cięcia itp.), miłość staje się ranieniem innego i siebie. W wierszu *Prisotnost* wyraża to motyw wojowników, którzy zabijają dzieci i z ich ciałek robią tratwy, oraz za pomocą motywu ciemnej matki, która zaniedbuje i zabija lub sprzedaje swoje dzieci-wiersze²⁷. W zbiorze *Sobe*, we wstrząsającym wierszu *Kanarčica* [Samiczka kanarka] stłumienie własnej inności wyraża się jako bunt samiczki, która (na próżno) niszczy swoje odbicie w lustrze, odbicie *innej*, którą uważa za prawdziwego *innego*, nie widząc przy tym siebie i nie rozumiejąc, że siebie niszczy. Paradoksalnie, jej destrukcyjny projekt napędza wiara, że dokonując autodestrukcji, „wydziobie” dla siebie wolność.

W znakomitym wprowadzeniu do antologii *Glas v telesu* [Głos w ciele] Stanislava Chrobáková Repar zauważa, iż w swej poezji Vidmar jest histeryczką, która zabija ze strachu, zarówno innych, jak i siebie, swój zbyt odważny głos, jak i swój zbyt pokorny głos i jego podporządkowanie konstrukcji języka²⁸. Wpływ ciemnej Matki (Medei) w zbiorze *Sobe* jest refleksem obecności Matki-Ojca, która nie jest w stanie wyzwolić energii matczynej, czyli wyzwolić *jouissance*.

Vidmar balansuje pomiędzy elipsą a skrajnie zredukowanym wersem, jakby logos (Ojciec) odrzucał Matkę, natomiast kontradycja między (ciemną) matką a logosem jest tym, co niszczy zdolność mówienia podmiotu: to, co się wykluwa, jest ledwo dostrzegalnym śladem dramatu, jest do maksimum skondensowanym materiałem snów, ujawniającym charakter i strukturę bólu podmiotu. W wierszu *Vrata II* [Drzwi II], który zamyka *Sobe*, coś jednak dzieje

²⁷ „Moja piękna młoda mama / co ranka mnie sprzedawała. / Bardzo broniła się przed moim / rączkami. / Moja piękna rudowłosa mama / każdego popołudnia mnie kupowała” (*Pesnica* [Poetka], *Prisotnost*, s. 56). Por. także wiersz *Izak* [Izaak] (*Prisotnost*, s. 67).

²⁸ S. Chrobáková Repar, w: *The Voice in the Body/La voix dans le corps/Glas v telesu* [The Voice in the Body/La voix dans le corps/Głos w ciele] (M. Kušar, M. Vidmar, V. Mokrin Pauer), red. B. Pogačnik (*Litterae Slovenicae*), Društvo slovenskih pisateljev, Lublana 2007, 183-185.

się z Matką: bezimienna żona Lota, która w wierszu *Vrata I* [Drzwi I] (*Sobe*) odchodziła, teraz powraca bądź odwraca się. Być może (w przeciwieństwie do wiersza *Kanarčica*) można nawet mówić o dostrzeżeniu *objet petit a*. Odwrócenie spojrzenia ujawnia, że dom Męża/Ojca został w swej istocie skonstruowany, że jest to maszynaria teatralna, stworzona do produkowania iluzji. W eseju poświęconym zbiorowi *Sobe*²⁹ gest ten odczytałam jako powrót do paradygmatu Ojca, który nie jest jednak powrotem niewinnym, bowiem bezimienna żona Lota widzi *wszystko*. Dziś interpretuję to inaczej: ponieważ nagle widzi *wszystko* i ponieważ spojrzenie na zgłiszcza sprowadza na nią urok, żona Lota znajduje się między dwoma paradygmatami: (techno)paradygmatem Ojca/Męża, do którego nie może się już dostosować, i Matczynym paradygmatem – lecz temu (jeszcze) nie dowierza. Żona Lota stoi na pustyni, być może przemieni się w solny słup smutku, może nie zobaczy niczego innego prócz roz-czarowania. Czy umrze, czy będzie ufać, że głęboko pod powierzchnią piasku istnieje *żywa woda, która może ją napoić* – i dać jej siłę, by wytrwać bez technologii wytwarzania iluzji?

Wspomniany wiersz Mai Vidmar czytam w bezpośredniej bliskości wiersza *Hiša* [Dom] (*Prisotnost*), opowiadanego głosem dziecka. Jego centralną osią jest osobliwa dialektyka dziecięcej tęsknoty za bezpieczeństwem Języka/Porządku Symbolicznego („dom ojca”). Po drugiej stronie istnieje tajemnicza, kusząca matczyna zasada, która działa jak abiekt, odrzucony z powodu budowy porządku symbolicznego i odrzucony tak, iż powraca jako symptom. Metafora ojcowskiego mleka *jest* takim właśnie symptomem, w którym poprzez strukturę językową powraca wykluczona zasada matczyna czerpiąca swoją moc i niemoc z tego, iż nie jest rozpoznana. Co więcej, jej rozpoznanie blokowane jest zaprzeczeniem („ci, których nie ma, są poza domem, wołają”). Jednak wraz z odrzuceniem tego, co matczyne, odrzucone zostaje także *ja*, dlatego owo odrzucone „matczyne” w niektórych wierszach zbioru *Prisotnost* powraca w symptomach zamordowanych dzieci. Swą zasadę matczyną podmiot aktywizuje jako dzieciobójczyni dlatego, że jest ofiarą odrzucenia, jest abiektem³⁰.

W *Prisotnosti* Vidmar w subtelny sposób werbalizuje strukturalne miejsce poetki w słoweńskim polu literackim. Jednakże w *Sobach* dialektykę tego, co symboliczne i wyobrażeniowe zapisuje jako próbę uzdrowienia miejsca strukturalnego, która nie może dokonać się inaczej niż przez wyjście z porządku symbolicznego, jako konfrontacja z Matką, z podziemiem, do czego potrzebna jest destytucja ról archetypicznych (Kochanki/Żony). W końcu dochodzi do powrotu w symboliczne – które nie ma już postaci naiwnej (domu o pewnych, stabilnych murach, budynku-domu), nie zezwala więc na zawłaszczyc *jouissance*.

Wśród poetek, które przyczyniły się do redefinicji *jouissance* Matki poprzez subwersję redukcji *jouissance* do przyjemności, znajduje się również

²⁹ A. Jovanovski, *O stiski pred vrati*, „Apokalipsa” (2008), nr 118-119-120, s. 177-185.

³⁰ Por. J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, s. 3-4 [wyd. pol. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007].

Vida Mokrin-Pauer³¹. I choć daje temu wyraz dopiero w ostatnich zbiorach, już niektóre wersy z pierwszego tomu wskazują na świadomość tej problematyki³². W ostatnich wierszach stawia na trzy elementy: na żywy humor, nienapastliwy, niepokorny, lecz wybierający swoją, *trzecią*, drogę, na językową grę, ujawniającą się miejscami w niemal dziecięcej intonacji, a także na wielogłos, z którym mniej więcej po roku 2004 eksperymentuje wielu słoweńskich poetów (np. Miklavž Komelj, Iztok Osojnik).

To właśnie jest zaletą zbioru *Upoštevaj kvante!* [*Szanuj kwanty!*] (2007), który tworzą wiersze-monologi kawałerek czy też „kwantek”³³. (O tym, że wchodzi tu w grę strukturalne przesunięcie w stosunku do *jouissance* i do poezji, świadczy fakt, iż zasady wiersza-monologu poetka używa we wszystkich zbiorach, począwszy od zbioru *Modrice* z 2004 roku.). Zbiór nie jest przy tym prostym przeniesieniem poetyckiej zasady znanej ze *Spoon River Anthology* Edgara Lee Mastersa (1915), gdyż we wstępie wprowadza monolog Kawałarki („Kwantki”) Mareczki Flisak *ROBOTEK MARKO – BRODNIK ČEZ KLEPETALKO* [ROBOCIK MARKO – FLISAK PRZEZ GADUŁKĘ] (*Upoštevaj kvante!*, 5), a właściwie następujące wersy.

Wspaniały robocik
Marko
szuka nowego
bezpiecznika.
[...]
Wspaniały robocik
Marko

³¹ „Moje wiersze tworzące ostatni zbiór mówią o ciasnocie w osadzie patriarchalnego świata i (także) na prowincji. Ponieważ są mniej niż dotychczas entuzjastycznie nastawione do erotyki i roli mężczyzny, ponieważ w czasie modernistycznego literackiego tematyzowania, przelewania duchowo-artystycznych informacji, kultur piszę o rozdartej schizofreniczności kobiety, która (się) nie widzi poza zamknięciem w moralno-erotycznych sprzecznościach neurotycznej przestrzeni, najwyraźniej nie jestem już tak interesująca i świeża jak wcześniej.” V. Mokrin Pauer, *Dom naš je tam, kjer pišemo, na trgu pa smo na žalost le v Ljubljani lahko* [Dom nasz jest tam, gdzie piszemy, a na rynku możemy być niestety tylko w Lublanie], „Sodobnost” 1996, rocznik 44, nr 3-4, s. 252. Był to początek procesu reinwencji u Vidy Mokrin-Pauer.

³² M. Golja, *Med ekstazo in ekstazo: pripis k poeziji Vide Mokrin Pauer* [Miedzy ekstazą a ekstazą: przyczynek do poezji Vidy Mokrin Pauer], w: *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*, red. A. Zupan Sosič, ZIFF, Lublana 2010 (Obdobja, 29), 2010, s. 77-83. Golja cytuje wers z tomu *Mik* [Wdzięk], który zapowiada świadomość różnicy między przyjemnością a *jouissance*, ale Golja utożsamia ją tymczasem z przyjemnością erotyczną („odpływa wiersz, niezdolny do wyrażenia miłości w ponowną nabrzmiałość opowieści”), choć w dalszej części wywodu zwraca uwagę na fakt, iż wizerunek Mokrin Pauer jako „poetki erotycznej” został skonstruowany przez antologistki. Por. M. Golja, dz. cyt., s. 29; *Antologija slovenskih pesnic 3, 1981–2000*, red. I. Novak Popov, Tuma, Lublana 2007; *V tebi se razrašcam. Antologija slovenske erotične poezije* [W tobie się rozrastam. Antologia słoweńskiej poezji erotycznej], red. A. Zupan Sosič, Mladinska knjiga, Lublana 2008.

³³ Słowo „kwantka” (słow. *kvantica*) to neologizm Vidy Mokrin-Pauer, stworzony ze słowa *kvant* (pol. kwant) (przyp. tłum.).

jutro przewiezie nas łodzią
przez rzekę Gaduškę.

Jest rzeką ze słów,
w której fala łowi świat,
brzegami milczenia i szeptu
objęta.

Robocik Marko jest kimś w rodzaju Charona, który przewozi (nieme) dusze na drugą stronę rzeki, by dopiero *tam* przemówiły. By wykonać ten energochłonny wysiłek, potrzebuje bardziej wydajnego „bezpiecznika”, który jest nie tylko bezpiecznikiem elektrycznym, ale także tym (kobieta!³⁴), który zapewnia bezpieczeństwo: to Mareczka Flisak. Skąd Mareczka czerpie taką siłę, która umożliwia jej „przejście na poziom kwantów”? Mareczka ma ją prawdopodobnie dlatego, że nie jest robotką, ale żyjącą jednostką. Według pierwowzoru mitologicznego celem wędrowki Charona jest piekło, jednak w *Upoštevaj kvante!* rzeką nie jest Acheront, lecz granica między porządkiem symbolicznym i przedsymbolicznym, między mową (ideologicznie lub symbolicznie konstruowaną) robota a mową wyzwoloną. Dopiero przekroczenie wspomnianej granicy umożliwia wielość – na płaszczyźnie zbioru jako makrotekstu. Nie chodzi przy tym wyłącznie o wielość rozumiany jako kategoria językowo-słowna, lecz przede wszystkim jako kategoria psychologiczna, a dokładniej mówiąc, płaszczyzna rozbawionego szaleństwa, wyzwolonego spod nadzoru i radosnego. Autorkę interesuje przy tym nie tyle tworzenie psychologicznych portretów kobiet, co raczej badanie i werbalizowanie różnych form czy też wariantów sytuacji, gdy każda postać kobieca konfrontuje się ze swoim abiektem lub uwalnia się od niego. Słowo *kvanta* (‘dyskredytowanie, pozbawianie statusu w hierarchii, tego, co sztywne, symboliczne’) przekształca się zatem w *kvant* (łac. *quantum*, l.mn. *quanta*, pol. *kwant*) rozumiany jako ‘podstawowa, niepodzielna struktura energetyczna, która umiera i zmienia kształt, gdy próbuje się ją analizować i rozbierać’. Podmioty liryczne dopiero przechodząc przez *rzekę*, ozywają, nawiązują kontakt ze swoją podstawową strukturą energetyczną, którą (wcześniej) rozkładał i utrzymywał w stanie martwoty (patologiczny) porządek symboliczny. Skłonność do językowych gier nie jest w tym wypadku estetyzmem, lecz językowym gestem wpływającym z głębin ciała, czasem glosolalią, która musi przyjąć formę szaleństwa i/lub niepowagi, by mogła przemówić głosem matczynej *cho-re*. Tak więc Vida Mokrin-Pauer, łącząc cielesne z językowym na płaszczyźnie strukturalnej, stosuje podobną strategię co Taja Kramberger, aczkolwiek robi to na swój unikalny sposób.

Szeregiem monologów³⁵ rozwiązuje problem redukcji *jouissance* do rozkoszy także Barbara Korun w tomie *Pridem takoj [Zaraz wracam]* (2011; Nagroda

³⁴ W języku słoweńskim słowo *varovalka* ‘bezpiecznik’ ma rodzaj żeński (przyp. tłum.).

³⁵ Choć to nie jedyny sposób. Por. metaforę płynu, który wypełnia atmosferę sceny miłosnej w jednej z próz poetyckich bez tytułu (*Pridem takoj [Zaraz wracam]*, s. 9).

Weroniki); jej sposób posługiwania się wielogłosem (na poziomie zbioru) jest jednak inny. Poetka tworzy portrety psychologiczne, dialogi teatralne mitologicznych bohaterów, postaci historycznych, sylwetek prosto z kronik policyjnych i rubryk plotkarskich, poetów i poetek. Podstawowy efekt tych wierszy – na co zwrócił uwagę Samo Krušič³⁶ – polega na przeobrażeniu tych dwuwymiarowych sylwetek w mowę jednostki, która w czytelniku wywołuje doświadczenie osobiste, i ujrzenie mówiącego jako żywego, innego. Chodzi zatem o przywrócenie doświadczenia czytelniczego, o most między słowem i ciałem-doświadczeniem, o most, który spełnia swoją funkcję nie na płaszczyźnie monologu (tytuł cyklu poetyckiego *Monologi* [Monologi] jest zwodniczy), lecz właśnie jako odkrycie różnorodnych wypowiedzi, odkrycie różnorodnych ust i głosów, co w przekonaniu Fernando Pessoa jest cechą najdoskonalszej poezji. Wielogłos, który (podobnie jak w przypadku Vidy Mokrin-Pauer) realizuje się na poziomie zbioru poetyckiego, ponownie znajduje się w znaczącej relacji z *jouissance* lub też z oporem wobec redukcji *jouissance* do przyjemności.

Bohaterka wiersza *Ženska brez imena, Noetova žena po vesoljnem potopu* [Kobieta bez imienia, żona Noego po potopie] jest podwójnie wykluczona z porządku symbolicznego: z jednej strony nie ma imienia i jest określona lub przywłaszczona tylko poprzez rolę w rodzinie i przynależność do niej, z drugiej strony sama deklaratywnie wyklucza się z porządku symbolicznego: „Tu na dole nie ma Boga. / W bezpiecznych, ciepłych oparach czekamy na brodatą twarz / kogoś, kto spełnia boskie rozkazy” (*Pridem takoj*, 23). W tej reinwencji *jouissance* nie chodzi o klasyczne wykluczenie samego siebie z porządku symbolicznego, który spowodowałby psychozę, chodzi o podkreślenie własnej inności oraz o empatię, o konfrontowanie się z tymi „na dole”, ze *zwierzętami* pod pokładem. Ten podwójny gest staje się początkiem transgresji:

Już od miesięcy, od lat tkwię tu, pod pokładem.
Zesłałam tam, do jęczących zwierząt,
ze współczucia. Ciemność, wilgoć i stęchlizna.

Nieznośny
smród. Krokodyle otwierają swoje zębate paszcze,
węże syczą, lwy głodne porykują,
a nad wszystkim niespokojne tupanie potężnego słonia.

(*Pridem takoj*, s. 23)

Ten mitologiczny obraz czytamy niczym portret psychiki, niczym konfrontację z tym, co zwierzęce w nieświadomości. Lecz stąd dopiero wyrasta prawdziwa siła wiedzy. Innymi słowy, chodzi o akceptację ciemnej Matki – tej samej, która w wierszu *Hiša* Mai Vidmar zostaje wyrzucona z *domu* ojca.

³⁶ S. Krušič, *Monologi Barbare Korun (lirika suspenza)* [Monologi Barbary Korun (liryka suspensu)], w: B. Korun, *Pridem takoj*, Društvo Apokalipsa, Lublana 2011, s. 65-79.

Staliśmy się jednym, poczułam
nasz wspólny organizm, ciepły, wilgotny i stęchły.
(*Pridem takoj*, tamże)

Efektom przyjęcia własnej *jouissance* jest niemal olśnienie, odkrycie alternatywnej mowy wobec mowy monologicznej, której uosobieniem jest w wierszu Noe, określony wyłącznie poprzez rolę społeczną. Mowa alternatywna jest polilogiem, który nie jest jednak tylko formacją dyskursywną, ponieważ w miejsce jednego ciała wkracza ciało pluralne:

Gdy mój mąż, który zapomniał o mnie, otworzy drzwi,
na jego piersi, pełne wiatru i słońca,
rzuci się stado zwierząt –
wieloogoniaste ciało o tysiącu błyszczących oczu,
podrywające zawsze, gdy coś przeczuwa. Ja będę
pierwsza.
(*Pridem takoj*, tamże)

Barbara Korun obchodzi redukcję *jouissance* w *plaisir*, wprowadzając ciało pluralne i polilog. Metafora „czteronożnych i czterorękich zwierząt” to oczywiście miejsce wspólne, znamy je z mitu o kulistych ludziach, który w *Uczcie* Platona opowiada Arystofanes. Ojciec i Prawodawca Zeus ukarał ich za pychę i siłę, ograniczając tę moc jedynie do pragnienia rozkoszy. Zgodnie z mitem Arystofanesa przyjemność jest tym, na co pozwala porządek symboliczny po wykluczeniu z systemu *jouissance*. Wydaje się, że Korun zna miejsce wspólne mitu o dwu połówkach, które nie mogą się połączyć, a także, że w tym miejscu wspólnym intuicyjnie odnajduje możliwość akomodacji *jouissance*.

Zwierzę o czterech nogach i czterech rękach całą bezkresną noc na
posłaniu wzdychało dwoma głosami, mruczało, śmiało się, jęczało;
szeleściła i trzeszczała dusza, znów jedna, znów cała i gwiazdy po-
dzwaniały na podwórzu.
(*Pridem takoj*, s. 8)

To właśnie koncept ciała pluralnego i polilogu w wierszu o żonie Noego uniemożliwia proces akomodacji. Dopiero w ten sposób pozostałe wiersze-monologi z cyklu *Monologi* stają się jedynie różnymi głosami, którymi mówi ciało pluralne.

O ile Mokrin-Pauer i Korun obchodzą możliwość akomodacji, poetka i aktywistka lesbijska Nataša Velikonja odrzuca ją. Być może jako osoba heteroseksualna nie jestem w stanie trafnie orzekać o tej poezji, mimo podejmę taką próbę. Uaktywniony w latach 80. XX wieku w Słowenii ruch LGTB³⁷,

³⁷ Skrótowiec utworzony od słów: *Lesbians, Gays, Bisexuals, Transgender*s; wszedł w użycie w USA w latach 60. XX wieku (przyp. tłum.).

względnie jego założyciele, wśród których znalazło się sporo poetów i pisarzy aktywistów (Brane Mozetič, Suzana Tratnik), dostarczył przykładów niezwykle interesujących poetyckich postaw i książek. Po pierwszych dwu intymistycznych zbiorach (*Abonma* [Abonament], *Žeja* [Pragnienie]) poezja Natašy Velikonji ujawnia dwie osie: niemożliwe do powstrzymania (miłosne) pragnienie, kanalizowane w niemożliwy do powstrzymania intymny a zarazem społeczny *opór* wobec neoliberalnego konserwatyizmu³⁸.

Specyfika pragnienia lesbijskiego polega na tym, że jest nieodwołalnie transgresyjne, mimo że męskie spojrzenie próbuje akomodować je do pragnienia heteroseksualnego. Dlatego jest to pragnienie w stanie płynnym, w *stanie magmowym*, jest bliskie „środka ziemi”. Na takim pragnieniu opiera się „wypchnięte z cywilizacji” i dlatego niemożliwe *ja* żeńskiego podmiotu:

ja nie mam żadnej perspektywy i nie ma żadnej tkanki łącznej, nikt o mnie nie wie. Żyję przedcywilizacyjnym, utraconym życiem
(*Plevel*, s. 22)

Kim jest zatem owo „ja liryczne”, ów żeński podmiot mówiący? Istotne, że w przypadku Velikonji obie te kategorie łączą się w całość. To deklaratywne powiązanie autorki empirycznej z instytucją podmiotu lirycznego jest gwarantem *fundamentalnego doświadczenia*, zaangażowanego gestu poetyckiego. Nie chodzi przy tym o regres do naiwnej strategii poetyckiej i do romantycznej teorii literatury, którą strukturaliści odrzucili już w latach 60. XX wieku.

Wypchnięcie z cywilizacji w *Plevelu* [Chwaście] (2004) związane jest z doświadczeniem fundamentalnej bezdomności, którego nośnikiem jest motyw szukania mieszkania tymczasowego, mieszkania do wynajęcia. Zauważamy, że poezja tej autorki cała zanurzona jest w dzikiej, matczynej zasadzie, która w momencie deklaratywnego opuszczenia porządku symbolicznego może wyzwoić psychozę.

Jouissance, taka, jaką opisuje Velikonja, jest rozdwojona; działa na dwa sposoby. Z jednej strony jest zakłóceniem porządku symbolicznego, które ujawnia się pod postacią rysy lub zadrapania, i ostrzega, iż całkowite zaspokojenie pragnienia znajduje się poza porządkiem symbolicznym; jest *signum* błędu w porządku symbolicznym. Z drugiej strony zaś zakłócenie to trzeszczy *jak iskra* w uszach słuchacza i je rozpala. Ta podwójna walencja *jouissance* staje się więzią z cielesnością i głębinami ziemi; to zakłócenie-płomień, którego źródłem jest adapter marki Iskra (jakiś czarny kwadrat niczym kwadrat Malewicza), to równocześnie *signum* muzyki kosmicznej, która nie ma jednak nic wspólnego z platońską muzyką sfer:

³⁸ Wprawdzie neoliberalny konserwatyizm w Słowenii dał o sobie znać w pełni dopiero w 2007 roku, jednak na jego wpływ na słoweńskie społeczeństwo w ostatnich dwudziestu latach zwrócili już uwagę właśnie pisarze aktywiści z LGTB. O *transformatywnym* potencjale poezji Tai Kramberger pisałam już w eseju *Transformativna moč v sodobni poeziji* [Transformatywna siła we współczesnej poezji] w: *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*, dz. cyt., s. 123-129, nie wspominając jednak o równie silnym potencjale transformatywnym poezji Natašy Velikonji. Przy tej okazji przepraszam autorkę za przeoczenie.

a może z takiego smutku rodzą się najlepsze wiersze. nic mnie nie wspiera, gdy mi ciężko. niente. także wtedy, gdy uciekałam do hotelu *turist*, wtedy też nie przyszła. może za wcześnie na głębokie korzenie. no tak, ja już je pociągnęłam do ośrodka ziemi. wsadzę się, jak chwast.

(*Plevel*, s. 12)

pamiętacie miasta i czerwony album „s’ *vetrom uz lice*”? wtedy słuchaliśmy muzyki z tanich czarnych, twardych plastikowych kwadratów, adapterach *iskry*. [...] adapter mitji miał oprócz tego jeszcze rozdwojoną igłę. może wszystkie adaptery *iskry* takie miały, w każdym razie pierwszy utwór na płycie natychmiast rozbrzdziłam. tak rozbrzdżony został potem przegrany w wersji CD i rozbrzdżony jest na wszystkich kopiach, które podaruję kumplom.

(*Plevel*, s. 98)

Metonimiczny język i prosta narracja w drugim wierszu olśniewają. Velikonja genialnie i nienachalnie artykułuje istotę *jouissance* w ostatnich słowach zbioru, który kończy obcojęzycznym cytatem z kultowego belgradzkiego zespołu Ekaterina Velika: „*želja je glad je vatra*”³⁹.

Z takiego pragnienia czerpie siłę także społeczno-krytyczny opór podmiotu, który na mikropoziomie wierszy kreśli obrazki drobnomieszczańskich malformacji psychicznych, na których wznosi się gmach słoweńskiego kapitalizmu konsumerystycznego: strach przed innością lub też własną *jouissance*, strach przed krytyczną wiedzą (opowieść o właścicielu mieszkania, obawiającego się, iż najemca świeżo malowaną białą ścianę *zniszczy* półkami z książkami), samozachwył i niewrażliwość na innych.

Zbiór *Poljub ogledala* [Pocałunek lustra] (2007) opisuje klimaty czasoprzestrzeni (życie licealistki-lesbijki w latach 80. XX wieku w Nowej Goricy, życie czterdziestolatki w lesbijskim getcie w Lublanie). Krótko mówiąc, czerpie z tego samego bólu, który sprawił, iż emerytowana belgradzka aktorka Sonja Savić w pewnym wywiadzie ujawniła, jak była szczęśliwa, gdy na scenie spotykała ludzi, którzy nosili w sobie ten sam smutek co ona. W tym opisie Velikonja wyraża krytykę neoliberalnego faszyzmu, który wchłonął inność lewicy i sceny homoseksualnej, zwraca uwagę na niebezpieczeństwo dysocjacji dyskursu i podstawowego doświadczenia oraz obnaża dyskurs transformacyjny⁴⁰. Ten, kto boi się żyć zgodnie z własną innością, odrzucone pragnienie kompensuje

³⁹ „Pragnienie jest głodem, jest ogniem” (serb.) (przyp. tłum.).

⁴⁰ Por. T. Kramberger, *Doxa et fama*, dz. cyt., s. 75. Kristeva zwraca uwagę, że kapitalizm nie jest w stanie przyjąć doświadczenia inności, z łatwością jednak może zawłaszczyc należący do niej dyskurs. Łączenie językowych strategii, które opierają się na przemieszczaniach matczynej *chore*, i rewolucyjnych praktyk społecznych, jest w związku z tym „najtrudniejszym zadaniem” i jedynym sposobem na to, by jednostka zwalczyła swój abjekt, wyszła ze swojego zamkniętego pokoju i zatopiła się w w rewolucyjnych zmianach relacji społecznych. J. Kristeva, *The Kristeva Reader*, dz. cyt., s. 172.

zawłaszczaniem słów należących do innego doświadczenia. Ten, kto naprawdę żyje *inaczej*, jest więc wykluczany jeszcze bardziej radykalnie – pod maską powszechnego w-kluczenia jego wykluczenie staje się niewidoczne. W przejmujący sposób mówi o tym wiersz *tatovi teles* [złodzieje ciał].

Wiersz *spet na začetku* [znów na początku] przyczynę działania mechanizmów wykluczenia i akomodacji przestrzeni inności do przestrzeni „oczyszczonej lewicy”, „oczyszczonego ruchu homoseksualistów”, problem ukrytego dyskursu łączy z ukrytą przemocą tych, co przywłaszczają sobie cudze słowa. Ta przemoc wyrażona jest metaforą czarnej dziury (ciemności nie promieniującej, a połykającej wszystko, co żyje), która obnaża także zupełny brak wymiaru duchowego w tego rodzaju wzorcach mentalnych.

spokój jest kłamstwem, które budzi wyższa kasta
najemników, którzy nigdy nie
piszą nic osobistego. Nigdy nie
piszą o swoich lękach,
bólach i stratach.

[...] nic, jak
martwe stopy kamieni, nie promieniują,
ich ciemność połyka wszystko.

(*Poljub ogledala*, 103–104)

Werbalizowanie zakłócenia, wdzierania się, przerwy staje się poetyckim słowem-gestem, które stuka w konstrukcje całości i *drapie* je, podobnie jak płytę gramofonową *drapie* rozdwojona igła adapteru *Iskra*. Także w poezji Velikonji zatem *jouissance* działa jako środek zaangażowania się i służący obnażaniu pięknych *pozorów*, przede wszystkim pozorów rozszerzania takich horyzontów i perspektyw, które wypychają inne:

a więc będę pisała tak, jak jest: z
zakłóceniami, wdzieraniem się i przerwami,
intelektualna proletariuszka, żyję na
śmietniku waszych idei, [...]
[...] widz w cyrku
waszych ekscesów, bez biletu,
bez zaplecza, bez publiczności, piszę
krótkie, nieopłacone zdania o tym,
jak każda wasza nowa perspektywa
przynosi moje kolejne zniknięcie.

(*Poljub ogledala*, s. 104)

Poetki, które pozostają w styku z dzikim porywem *jouissance* i nie pograżają się przy tym w psychozie, otwierają pole wolnej kobiecej poezji będącej gestem krytycznym w polu społecznym i literackim. Wraz z tym rozwojem na płaszczyźnie strukturalnej dokonuje się znaczące przesunięcie. Ich młodsze siostry

znają kierunek, jednak tę drogę każda z nich musi przejść na swój sposób i indywidualnie otwierać swój kanał poetycki. I nie chodzi tu tylko o kontekst, z którego wynikają nowe i świadome swych celów głosy słoweńskich poetek, ale o wkład w proces społecznej transformacji tu i teraz.

*Tłumaczenie: Michał Kopczyk
i Agnieszka Będkowska-Kopczyk*