

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

INTERTEKSTUALNOST IN INTERMEDIALNOST V
POEZIJI UROŠA ZUPANA

DIPLOMSKO DELO

Mentorica
Izr. prof. IRENA NOVAK POPOV
Somentor
Izr. prof. MATEVŽ KOS

NINA BARBIČ
SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST
PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST IN
LITERARNA TEORIJA

LJUBLJANA, marec 2010

ZAHVALA

V diplomu je poleg mojega truda in dela tudi delček vseh, ki so mi stali ob strani, zato bi se rada zahvalila staršem za dobre nasvete in smernice, predvsem pa za moralno podporo in vzpodbudo na vsakem koraku. Zahvaljujem se tudi svojemu fantu za vso pozitivno energijo, ki je olajšala proces pisanja. Zahvala gre tudi mentorjema za strokovno pomoč in usmeritve, ki so pripomogle k uspešnemu pisanju.

POVZETEK

Diplomsko delo poskuša z raziskovanjem medbesedilnih in intermedialnih navezav očrtati enega izmed vidikov poetike Uroša Zupana. Uvodni predstaviti nekaterih teorij in pogledov na pojma intertekstualnost in intermedialnost sledi poglavje o avtorju, osredotočeno predvsem na njegovo ustvarjanje in prehode med sporočilnostjo posameznih zbirk, ki jasneje osvetljujejo določene značilnosti Zupanove poetike. V osrednjem in najobsežnejšem poglavju so s tabelarnimi prikazi posameznih intertekstualnih pojavitev podane informacije o pogostosti pojava in umestitvi primerov znotraj teorije, v analizah pa sem navezave in prevzete prvine predstavila v izvirnem okolju ter poiskala podobnosti in razlike obeh pojavitev. V sklepih posameznih poglavij sem opredelila funkcije uporabljenih postopkov, ki so smerokazi pri ugotavljanju značilnosti Zupanove poetike. V poglavju o intermedialnih navezavah sem se osredotočala predvsem na umestitve konkretnih primerov v prej omenjene teorije in prav tako kot pri intertekstualnosti opredelila funkcije posameznih postopkov. Z opredelitvijo funkcij obeh prej omenjenih načinov navezovanja sem skušala preseči okvire zgolj določanja referenc in se dokopati do ključnih mest v Zupanovi pesniški drži. Izbrana metoda se je pri obravnavi Zupanove poezije izkazala kot smiselna in ustrezna.

KAZALO

1 UVOD.....	5
2 INTERTEKSTUALNOST	7
3 INTERMEDIALNOST	14
4 O UROŠU ZUPANU.....	16
5 INTERTEKSTUALNE NAVEZAVE V ZUPANOVIH ZBIRKAH	18
5.1 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI SUTRE	18
5.1.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ	30
5.2 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI REKA.....	32
5.2.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ	38
5.3 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI ODPIRANJE DELTE	40
5.3.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ	45
5.4 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI NASLEDSTVO	47
5.5 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI NAFTA.....	48
5.5.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ	60
5.6 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI LOKOMOTIVE	61
5.6.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ	68
5.7 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI JESENSKO LISTJE.....	69
5.7.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ	81
5.8 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI COPATI ZA HOJO PO KITAJSKI	83
5.7.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ	88
5.9 TOPOSI IN NJIHOVE FUNKCIJE V KONTEKSTU MEDBESEDILNEGA NAVEZOVANJA.....	90
6 INTERMEDIALNE NAVEZAVE V ZUPANOVIH ZBIRKAH	94
6.1 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI SUTRE	94
6.2 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI REKA.....	96
6.3 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI ODPIRANJE DELTE	97
6.4 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI NAFTA	97
6.5 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI LOKOMOTIVE	98
6.6 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI JESENSKO LISTJE	107
6.7 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI COPATI ZA HOJO PO KITAJSKI	112
7 SKLEP	114
8 VIRI IN LITERATURA.....	117
9 PRILOGE.....	122

1 UVOD

Namen pričujočega diplomskega dela je na podlagi raziskovanja medbesedilnih navezav v poeziji Uroša Zupana predstaviti enega izmed segmentov njegove poetike ter raziskati pesnikov način aplikacije značilnih medbesedilnih postopkov v svoje pisanje. S pomočjo raziskovanja funkcije posameznih medbesedilnih navezav bom skušala opredeliti tudi splošne poteze njegove poetike, ki jih funkcije implicirajo. Na podlagi tega bom ugotavljala, kolikšno razsežnost pesnikovemu pisanju dodajajo medbesedilni postopki.

Najprej bom v teoretski luči predstavila pojem intertekstualnosti in se osredotočila predvsem na predstavitev značilnih intertekstualnih postopkov, ki se pojavljajo v literaturi. Opredelila bom tudi teoretske vidike pojma intermedialnost in ter navedla tipologijo intermedialnih navezav, ki mi bo v pomoč pri konkretni analizi odnosnic v literarnem svetu Uroša Zupana.

Osrednji del diplomskega dela je namenjen analizi pesmi, v katerih se intertekstualne in intermedialne navezave pojavljajo. Ker se želim v pregledu osredotočiti na prvo in izvirno delo, ki najbolj pristno razodeva določeno pesnikovo ustvarjalno fazo, vsakršno nadaljnje popravljanje pesmi pa pomeni drugotno interferenco in v mojem raziskovanju ne omogoča relevantne analize, bom pri svojih analizah upoštevala samo prve objave zbirk in ne njihovih ponatisov, kjer so nekatere pesmi deloma spremenjene in dodelane. Upoštevala ne bom niti Zupanovega dela *Drevo in vrabec* (1999), saj gre za avtorjev izbor in ponatis pesmi iz predhodnih zbirk, ki so spremenjene in ne odražajo več prvotne slike. Zajeti bom skušala najrelevantnejše navezave, kjer ne gre zgolj za bežno omembo reference, temveč za uporabo enega ali več medbesedilnih oziroma intermedialnih postopkov, ki imajo v pesmi sobesedilno vlogo ter so pomembni pri konstrukciji smisla. Raziskovala bom predvsem načine, kako so navezave vtkane v besedilo, zato bom določene prevzete segmente predstavila tudi v izvornem okolju in poiskala razlike in podobnosti obeh pojavitev ter vlogo morebitnih prilagoditev.

Toda analiza želi preseči okvir iskanja in določanja referenc ter predstavljanja izvornih besedil, zato je poudarjena določitev funkcije tovrstnih postopkov, kar omogoča jasnejši

vpogled v bistvo Zupanovega besednega ustvarjanja in pomaga določiti nekatera ključna mesta avtorjeve pesniške drže. Ob koncu analize vsake zbirke so zato povzeti temeljni medbesedilni postopki in najbolj izpostavljene funkcije, ki bodo v sklepnem delu naloge omogočile zgoščen pregled in pomagale izluščiti temelje Zupanove avtopoetike.

Posebno mesto v pesnikovem ustvarjanju zavzemajo navezave na topos oziroma obče mesto, ki pa za konstrukcijo smisla v Zupanovem pisanju niso tako relevantne kot uporaba ostalih medbesedilnih postopkov, zato jih bom omenila v posebnem poglavju, kjer bom tudi opredelila njihovo mesto in funkcijo v celotnem opusu.

Glede na to, da je intertekstualnost pri Zupanu že od prve zbirke naprej ena izmed prepoznavnejših komponent njegove poezije, upam, da bom z opredelitvijo referenčnega okvira navezav in predvsem z razlago funkcij medbesedilnosti v pesnikovem pisanju uspešno predstavila enega izmed vidikov Zupanove avtopoetike ter opredelila določene razsežnosti, ki jih njegova poezija pridobiva v dialogu s tujimi avtorji.

2 INTERTEKSTUALNOST

Sposojenka 'intertekstualnost' (poslovenjeno 'medbesedilnost') izvira, podobno kakor njene ustreznice v drugih jezikih (ang. 'intertextuality', nem. 'Intertextualität', rus. 'inertekstual'nost', pol. 'intertekstualność', šp. 'intertextualidad', rom. 'intertextualitate') iz francoskega neologizma, abstraktuma 'intertextualité'. V letih 1966–1974 ga je prva ustvarila, opredelila ter uvedla v semiotiko in literarno vedo Julija Kristeva. To je storila v več razpravah, objavljenih v revijah »Tel Quel« in »Critique« ter v monografijah *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (1969), *Le texte du roman* (1970) in *La révolution du langage poétique* (1974). Na Slovenskem je bil prevedek omenjene besede prvič natisnjen že leta 1968, in sicer v nepodpisanem prevodu članka *Refleks redukcije* Philippa Sollersa. (Juvan 2000: 8).

Pomenski zgradbi besede 'intertekstualnost' se lahko približamo z razčlenbo njenih sestavin in njihovih izvorov. Abstraktna samostalniška pripona označuje lastnost, značilnost kakega pojava, pa tudi posplošeno abstrahirano kakovost pojavnosti. Predpona *inter-* (slv. *med-*) govori o povezanosti najmanj dveh sestavin, vpletenosti ene v drugo ter o njunem razmerju, soodvisnosti in vzajemnem delovanju. Modificirani koren *-tekst-ual-* se navezuje na besedilo oziroma tisto, kar je z besedilom povezano. V izrazu 'intertekstualnost' je teoretsko aktualiziran tudi konotativni potencial korena, saj besedi 'textus' ('tkivo', 'pletivo', 'zveza', 'vsebina', 'besedilo') in 'textum' ('tkanina', 'sestava', 'zgradba') zbujata asociacije na tkanje, spletanje in pletenje. Beseda 'intertekstualnost' ('medbesedilnost') bi potemtakem po svoji imanentni jezikovni logiki pomenila 'razmerje med teksti', 'preplet tekstov', 'vpletenost enega teksta v drugega', 'vzajemno povezanost in odvisnost najmanj dveh besedil, postavljenih v razmerje', 'lastnost teksta, da vzpostavlja razmerje z drugim(i) tekstom(-i) oziroma da se vanj vpleta drug tekst ali več drugih tekstov', 'vzajemnost oziroma interakcijo med teksti', napeljuje pa tudi na pojmovnost, ki teoretično modelira pojave tako, da za izhodišče jemlje omenjene pomenske razsežnosti, pripisane tekstom. (Povzeto po: Juvan 2000: 10–11).

V evropski kulturi se je od njenih staroveških začetkov do vpeljave pojma intertekstualnost nabrala velika množica medbesedilnih pojavov, ki z ustaljenimi ubeseditvenimi postopki in figurami vzpostavljajo prikrite ali očitne vezi med novim besedilom in zakladnico izročila.

Poglavitni medbesedilni pojavi, s katerimi se ukvarjajo teoretiki, so naslednji:

- **Topos** ali obče mesto¹ se opira na družbeno-kulturni konsenz, ki ga tvorec besedila po potrebi prikliče v zavest ter uporabi za podkrepitev problema, obravnavanega v besedilu. Gre torej za jezikovne formulacije, ki spričo svoje družbene razširjenosti ali ugleda niso več vezane na zgodovinsko in družbeno določene okoliščine, tako da tvorijo transhistoričen repertoar tradicije. Konvencionalna literarna raba občih mest je postopno zamrla v 18. in 19. stoletju, ko se je v književnosti na podlagah meščanskega individualizma uveljavil nov, estetski nazor o enkratnosti in izvirnosti posameznikove ustvarjalne domišljije.
- **Citat**, ki danes pomeni 'navedek', 'reprodukcijo, izposojjo odlomka iz drugega besedila', se je uveljavil v 18. stoletju, sprva v znanstvenih razpravah, izvira pa že iz antike, ko je bilo priljubljeno zbiranje in citiranje apoftegem.² V novejšem, porazsvetljenem leposlovju so se uveljavila takšne lokacije citata, ki so jasno opozarjale, kje se začne avtorski tekst in kje se ta zaradi pomenske in estetske osvetlitve svojega lastnega sporočila namerno naveže na izbrano ozadje kakega drugega, navadno imenovanega literarnega vira. Eden izmed standardiziranih umestitev citata je moto ali epigraf, katerega funkcija je lahko komentatorska in napovedna (bralcu napoveduje temo besedila, kontrast ali analogijo med novim književnim delom in citirano predlogo), avtor pa lahko z njim bralcu nakaže, na katerem ozadju naj sprejema pomen in estetski profil njegovega dela.
- **Aluzija** je v literaturi in zunaj nje ustaljen, vendar težje dojemljiv način medbesedilnega referiranja, saj gre za obliko posrednega sporočanja. Vsebina govornega segmenta ostaja zamolčana oziroma ni neposredno imenovana ali opisana, čeprav neki izraz ali strukturni vzorec v besedilu nanjo namiguje, torej sugerira njeno denotacijo in konotacijo. To proceduro omenjeni izraz/vzorec sproži samo v primeru, če je naslovnik v njem zmožen prepoznati kazalko tujega diskurza in iz te predloge izluščiti relevanten snop pomenov.
- **Parafraza** je obnovljeno oziroma z drugimi besedami, v katere je pogosto vpletena interpretacija izvirnika, upovedeno kakšno znano, navadno klasično besedilo v verzih ali prozi, pri čemer se mora ohraniti njegov izvorni smisel.
- **Imitacija** pomeni variiranje besed in smisla izvirnika ter dovoljuje, da se tvorec drži le nekaterih splošnih namigov in originalu marsikaj doda.

1 Grška beseda *tópos* (mn. *topoi*) in njena latinska ustreznica *locus* pomeni mesto, obče mesto.

2 Izreki znanih filozofov ali zgodovinskih osebnosti, v katerih je bila zgoščena splošno veljavna življenjska modrost.

- **Prevod** v modernem razumevanju besede pomeni rekonstrukcijo izvirnika v novem jezikovnem kodu, literarnem sistemu in družbeno-kulturnem kontekstu. Med intertekstualne pojave ga lahko uvrščamo iz dveh razlogov. Prvi je ta, da prevajalec nastopa v vlogi bralca/interpreta, ki izvirnik konkretizira v skladu s svojo izkušnjo, drugi pa je ta, da upošteva prevajalsko zgodovino, torej posamezne rešitve, do katerih so pri prevajanju istega dela prišli njegovi predhodniki.
- **Parodija**³ ima v sodobni literarni vedi funkcijo posmeha ali kritike na račun predloge, zato je eno izmed sredstev preseganja zastarelih literarnih tem, zvrsti in oblik. Eden izmed konstitutivnih postopkov za oblikovanje literarnih del je postala šele v modernizmu in postmodernizmu 20. stoletja.
- **Pastiš** posnema slog znanega avtorja s pomočjo poznavalskih preureditev njegovih citatov in ustvarja dvoumni videz pristnosti in ponaredka. Neredko pastiš nastopa v funkciji diskretne, ambivalentne parodije, kjer se občudovanje imitiranega avtorja meša s posmehom.

Julija Kristeva in Roland Barthes, utemeljitelja intertekstualnosti, sta novo konceptualno polje skušala zavarovati pred trivialno redukcijo. Barthes je večkrat poudarjal, da intertekstualnosti ni mogoče razlagati kot problem virov ali vplivov, saj vanjo sodi tudi splošno polje anonimnih formul brez ugotovljivega izvora. (Povzeto po: Juvan 2000: 20–49).

Glede na dognanja raziskovalcev R. Lachmana, M. Pfistra in drugih Marko Juvan meni, da je smiselno ločiti med občo in posebno intertekstualnostjo. Obča intertekstualnost je razumljena kot lastnost vseh besedil in ni privilegij književnosti, nekaterih njenih zvrsti ali del. Vsak tekst nastane, obstaja in je razumljen le prek vsebinskih in formalnih vezi z drugimi izjavami in že obstoječimi besedili. Bralec na podlagi jezikovne zmožnosti, enciklopedične razgledanosti in kulturnega spomina te implicirane znake prepozna in priklicuje. Posebna intertekstualnost zajema zoženi pojem intertekstualnosti kot posebne značilnosti oziroma domene literature in je razumljena kot opazna, slogovna in pomenotvorna lastnost literarnega besedila, a še to ne vsakega. Literarni teoretiki so zanjo postavljali različne dodatne pogoje: da se mora avtor besedne umetnine namerno navezovati na druga besedila in znakovne sisteme, da mora biti navezava v besedilu materialno razvidna in da jo mora bralec kot takšno ne le prepoznati,

3 Etimologija pojma parodija izvira iz 5. st. pr. n. št. in ga zaznamuje dvoumnost: na eni strani pojem nastopa kot dodatek, spremljava predloge, na drugi pa kot njeno nasprotje (Aristotel).

ampak tudi razumeti in jo vključiti v interpretacijo. Za boljše razločevanje ravnin in stopenj intertekstualnosti je smiselno poskrbeti za terminološke odtenke, zato je znotraj posebne intertekstualnosti smiselni in uporaben tudi termin **citatnost**, ki meri na konvencionalno zaznamovano vnašanje tuje izjave v besedilo, na njeno prepoznavno navzočnost in drugačnost. (Povzeto po: Juvan 2000: 51–59). Za citatno torej velja tisto besedilo, za katero lahko bralec utemeljeno domneva, da si je njegov avtor tuje predloge prisvajal ali se nanje zavestno skliceval in pri tem računal, da bo občinstvo te navezave zmožno prepoznati in jih interpretirati kot ubeseditveno strategijo. V ožje jedro citatnosti uvrščamo literarna dela in njihove elemente, ki bi brez navezave na tuje ozadje izgubili svojo pomensko in estetsko vlogo, zato so njihove predloge znane, v besedilu razločno označene, vrednostno in problemsko tematizirane ter zvrstno, slogovno ali semantično opazno drugačne od navajajočega besedila, tako da z njim stopajo v dialoško interakcijo. (Juvan 2000: 245, 246).

Mogoče je govoriti o **elitistični** oziroma ezoterični medbesedilnosti, pri kateri so sklicevanja zabrisana, šifrirana z nekonvencionalnimi kazalkami ter sporočilno večumna, in **poljudni** oziroma eksoterični medbesedilnosti, pri kateri se literarno delo očitno, s konvencionalnimi postopki in nedvoumno pomensko-vrednostno perspektivo navezuje na večini bralcev znano jedro klasičnega repertoarja.

Kazalke citatnosti so jezikovni in parajezikovni znaki z indeksalno vrednostjo, ki na konvencionalen način opozarjajo na medbesedilno sestavo literarnega dela. Zaradi svoje ponovljivosti so znane domala vsem, ki literarna besedila ustvarjajo ali se z njimi ukvarjajo. Kot pribesedilne kazalke citatnosti funkcionirajo naslovi, podnaslovi in epigrafi, ki citirajo, parafrazirajo, variirajo, posnemajo in aluzivno priklicujejo znane naslove ali imena avtorjev, junakov in ostalih nizov besedil. V glavnem besedilu so konvencionalne kazalke citatnosti večinoma parajezikovne, grafične, na primer pisanje v narekovajih, verzalkah ali kurzivi in ločno stavljenje vloženih besedilnih enot. Dokaj razširjene znotrajbesedilne kazalke so še spremni stavki, ki dobeseidnim ali predelanim navedkom, parafrazam in imitacijam tujega govora bolj ali manj natančno določajo avtorja, splošnejše ozadje oziroma vir, npr. »Sokrat je nekje zapisal, da /.../«. Večina opozoril na medbesedilno ujemanje literarnega dela z obstoječimi besedili pa ni tako očitnih, čeprav lahko v določenem literarnosmernem kontekstu postanejo predvidljiva. V diskurzu subjekta v besedilu ali govoru književnih oseb na citatnost

eksplicitneje opozarjajo omembe pisateljev, naslovov njihovih del ali imena znanih junakov, medtem ko pozornega bralca na navzočnost tujega diskurza bolj pretanjeno opozarjajo motnje v besedilni sklenjenosti.

Vendar ni vsak citat že kazalka, ki kaže na dosledno izpeljano medbesedilno navezavo literarnega besedila na predlogo, zato je treba ločiti **neprehodne** in **prehodne** medbesedilne prvine. V prvi vlogi je citatnost s kazalkami vred samozadostna, omejena na bežno literarno referenco, ki nima večjega pomena za strukturo literarnega dela, lahko pa besedilni smisel dodatno kodira zgolj pomensko, brez strukturnih analogij. Kadar je vloga kazalk prehodna, nastopajo kot opozorila na medbesedilne korelacije, ki jih literarno delo izpeljuje dosledneje, in sicer v daljših segmentih ali celoti. (Povzeto po Juvan 2000: 247–252)

V medbesedilno predstavljanje in semantiko se vedno vpletajo vrednostna razmerja do predlog. V glavnem se perspektive razvrščajo med dve nasprotujoči si tendenci – **asimilacijsko** in **disimilacijsko**. Pri prvi literarno delo poudarja ujemanje s predlogo, sprejema ter potrjuje njen vrednostni svet, pri drugi pa izpostavlja različnost od nje in jo zavrača.

Tisto, kar v besedilu obuja spomin na že brano, je intertekst ali medbesedilje. Vanj je vtakano tuje označevalno gradivo s svojimi implikacijami in vrednostnimi prizvoki vred. Ker pa je tuji diskurz pomensko in estetsko vpet v strukture citatnega besedila, so znaki medbesedilja dvojno kodirani. (Juvan 2000: 262). Juvan ločuje tri načine pridobivanja tako imenovanih dvojnih znamenj⁴ v metabesedilu, in sicer opisovanje, prenašanje in posnemanje. Medbesedilna navezava je **opisna** takrat, ko metabesedilo govori o protobesedilu⁵ (njegovi vsebini in izrazu) z izraznimi sredstvi, pripadajočimi od predloge različnemu diskurzu. Metabesedilo torej posamična protobesedila parafrazično opisuje, analizira, sintetizira, vrednoti ipd., jih torej prevaja v svoje diskurzivno obzorje in kode. Značilni obliki medbesedilnega opisa sta parafraza in povzetek besedila. **Prenos** je medbesedilno razmerje, v katerem metabesedilo upoveduje takšne elemente ali/in odnose med njimi, ki so vzpostavljeni

4 Elementi, ki obenem pripadajo literarnemu delu in njegovemu literarnemu oziroma neliterarnemu diskurzivnemu kontekstu in so torej dvojno kodirani. (Juvan 1989: 151).

5 Posamično besedilo, ki rabi kot označevalno gradivo, predloga medbesedilne konstitucije. (Juvan 1989: 151).

na vsebinski ali izrazni ravni predloge. Gre torej za citatno rabo tuje vsebine ali diskurza. **Posnemanje** (imitacija) temelji na podobnosti besedila z vsebinskimi in/ali izraznimi strukturami protobesedil. (Povzeto po: Juvan 1989: 151, 152). Gre za dialog med lastnim in tujim govorom, ki medbesedilno posneti vzorec postavlja v drugačno perspektivo, s tem pa mu spreminja smisel in funkcijo. V dejanskih besedilih se ti „idealni tipi“ prepletajo in nalagajo drug na drugega. (Juvan 2000: 259).

Prej omenjeni postopki medbesedilnega predstavljanja in sklicevanja (opis, prenos, posnemanje) strukturirajo tako imenovane citatne zvrsti⁶ in figure⁷. V skupino citatnih zvrsti tako sodijo naslednje oblike:

- **Centó (krpanka)** je oblika, pri kateri je nova pesem s svojim lastnim sporočilom vred sešita iz citatov verzov, prenesenih iz različnih del nekega pesnika.
- **Kontrafaktura** je lahko žanr parodije; v njej se z dobesednim citiranjem znanega besedila ter s tematskimi zamenjavami posameznih izrazov in sintagem zgradi sporočilo, ki je izvirniku povsem nezvesto.
- **Montaža** je izrazito modernistična zvrst; podobna je centu, vendar v nasprotju z njim razdira svojo slogovno ubranost in sporočilno sklenjenost.
- **Travestija** ne prenaša vase elementov jezikovno-izrazne predloge, ampak v prvi vrsti sestavine njenega besedilnega sveta, pri čemer predstavljeni svet posodablja ali banalizira.
- **Stilizacija** za razliko od pastiša sledi konvencijam tujega slogovnega vzorca z razvidnejšo pomensko-vrednostno distanco, a manj natančno.

Če citat opredelimo z vidika medbesedilne figure, ki tvori prenos jezikovnih označevalcev iz predhodnega besedila v drugačen kontekst, potem lahko opredelimo tudi skupino citatnih figur, kamor uvrščamo naslednje:

- **Sentenca, pregovor in reklo** so oblike dobesednih ali variiranih ponovitev izjav, katerih besedilni viri so povečini že utonili v pozabo, s pogosto rabo so se namreč zasidrali v topiko kulturnega izročila.
- **Izposoja** je prenos, ki se dogaja med besedilnima svetovoma. Gre za izposojanje oseb, motivov, dogajalnih prostorov itd., kar je zelo podobno toposu, le da se pisec ne navezuje na

⁶ Konvencionalne izpeljave, ki se na predloge sklicujejo eksplicitno.

⁷ Ponovljive oblike sklicev, ki so se jih prijela tudi stalna poimenovanja in so podobne retoričnim figuram.

en sam izvirnik, ampak črpa iz zaloge kulturnega spomina.

- **Imitacija stilema** pomeni evociranje značilnih potez avtorskega, žanrskega, časovnega ali regionalnega jezikovnega sloga.
- **Reminiscenca** manj določno odmeva osamljeno značilnost iz kakega znanega besedila, denimo njegovo zvočno-besedno figuro itd.
- **Metrični citat** je raba verznega vzorca, ki se od verzifikacije, v katero je vcepljen, oblikovno-funkcijsko razlikuje ali pa je opazno drugačen od siceršnjih pesnikovih verzni navad.
- **Oblikovno-zgradbeni citat** je v bistvu posnetek stereotipne kompozicije, motivov, razmerij med literarnimi osebami ipd., ki v novem besedilu dobijo drugačno vlogo.
- **Arhetip** je posnemovalska citatna figura, prek katere pisec neko novo vsebino (osebo, motiv ali situacijo) predstavlja kot ekvivalentno mitu ali mitskemu junaku.
- **Pojmovno-opisna oznaka** je kratka oznaka drugih avtorjev, njihovih del ali znanih žanrov (npr. cankarjanska mati, kafkajansko vzdušje). (Povzeto po: Juvan 2000: 265–274).

Medbesedilne navezave so lahko zaznamovane očitno, na primer z epigrafi, citati, intertitularnostjo, aluzijami ali omembami avtorja. (Juvan 2000: 243). Lahko pa so zakrite in tako dostopne le manjšemu krogu dovolj razgledanih bralcev, ki medbesedilnost prepoznajo.

3 INTERMEDIALNOST

Intermedialnost je postopek, pri katerem se značilnosti enega medija na različne načine prenesejo v drug medij, pri čemer v novem kontekstu dobijo tudi drugačen pomen. Če na primer slikar na platno prilepi stran iz časopisa, tudi besede, ki jih lahko v časopisnem izseku preberemo, pridobijo znotraj slike poseben pomen in se vkomponirajo v sliko kot celoto. Pri intermedialnih navezavah je smiselno opazovati predvsem načine reprezentacije enega medija v drugem in opazovati, kakšno funkcijo ima postopek.

Pri raziskovanju intermedialnih odnosov je treba najprej opredeliti, kateri medij je v središču naše pozornosti, saj je vsak medij dominanten na svojem področju (glasba lahko prevzema iz slikarstva in obratno, književnost lahko prevzema iz glasbe in obratno itd.). V primeru analiziranja poezije Uroša Zupana je dominanten medij jasen, zato se bom osredotočila izključno na teoretski prikaz načinov, kako književnost prevzema od drugih medijev. Funkcije tovrstnih intermedialnih navezav so različne: lahko gre za poskus inovacije ustaljenega besedilnega postopka, lahko pa gre tudi za prepričanje, da drug medij bolje reprezentira določeno pojavnost, in se zato književnost trudi stopati po njegovih stopinjah. Včasih gre tudi za to, da je določen literarni postopek podoben postopku v drugem mediju in literatura želi to razdaljo izničiti ter jo ponotranjiti.

Ločimo tako imenovane **prostorske medije**, kamor spadajo slikarstvo, kiparstvo in arhitektura, ter **časovne medije**, kamor uvrščamo film, glasbo, radio in televizijo. Najeksplicitnejši primer intermedialnega povezovanja s prostorskimi mediji je tako imenovana likovna poezija, katere funkcija je obogatiti in nadgraditi literarno plat teksta. Drugi primer je literatura, kjer avtor, inspiriran z določeno sliko, v besedilu bodisi skuša doseči podoben učinek kot umetniško delo bodisi umetniško delo opeva. Navezava je po navadi prepoznavna že v naslovu ali katerem drugem delu teksta, saj je sicer referenco zelo težko določiti.

Pri navezovanju na časovne medije je postopek nekoliko kompleksnejši, saj je apliciranje na primer določene glasbene forme ali tona sicer mogoče, vendar se ne da dobresedno pretvoriti v

literaturo, temveč ostaja na ravni metaforičnosti ali zgodbe, kar zahteva še eksplicitneje izraženo navezavo, da je prepoznavanje sploh možno. Intermedialne navezave na časovne medije so veliko subtilnejše in prepoznavanje navezav po navadi usmerjajo že naslovi, ki opozarjajo na morebitne intermedialne postopke znotraj besedila (npr. *Vrt*, *Bach*). Od drugih medijev lahko književnost črpa na ravni razporeditve elementov, pri čemer postopek, ki je v enem mediju običajen in nujen, v drugem mediju deluje kot inovacija (na primer postopek montaže v filmu v primerjavi z montažo v literarnem delu). (Povzeto po: Maković 1988: 170–186.)

4 O UROŠU ZUPANU

Uroš Zupan se je rodil 25. avgusta 1963 v Trbovljah. Po končani gimnaziji, ki jo je obiskoval v domačem kraju, je na Filozofski fakulteti v Ljubljani študiral primerjalno književnost in sociologijo kulture. S prvimi poskusi pisanja poezije je začel razmeroma pozno – pri svojih dvaindvajsetih letih, ko mu je prišla v roke *Antologija ameriške poezije 20. stoletja* in mu odprla nove svetove, saj je imel prvič priložnost spoznati poezijo, ki je pisana v pogovornem jeziku, prepletena z glasbenimi citati in referencami ter zajema celotno ikonografijo Amerike, ki je mladega fanta navdušila in popolnoma prevzela. Konec osemdesetih let so bile njegove prve pesmi objavljene v reviji Literatura, leta 1991 pa je izšel pesniški prvenec *Sutre*, ki je – po besedah kritikov – po večdesetletnem premoru zatresel slovenski prostor podobno kot Šalamunove pesmi v začetku sedemdesetih let. Prvenec je prejel nagrado zlata ptica (1991) in nagrado slovenskega knjižnega sejma za najboljši knjižni prvenec (1991), za katero je komisija Društva slovenskih pisateljev svojo soglasno odločitev utemeljila z besedami, da Zupan »z intenzivnostjo svoje govorice in pretanjenim posluhom za dramaturgijo posameznih pesmi ustvarja pesniške svetove, ki jim velja pozorno prisluhniti« (Slovenec 1991: 21).

V osemnajstih letih svojega ustvarjanja je Uroš Zupan izdal 9 pesniških zbirk in 5 knjig esejev. Odlika njegove poezije je med drugim tudi to, da je z vsako novo zbirko naredil korak v prenovljeno in svežo smer pisanja, se dotaknil drugačnih svetov in uspel vedno znova kameleonsko odsevati svoje trenutno razpoloženje ter reprezentirati spreminjanje pesnikovega sveta. V nasprotju z drznostjo, silovitostjo in pripovednim ter neizumetničenim jezikom *Suter* (1991) je drugačne tone prinesla že Zupanova druga pesniška zbirka z naslovom *Reka* (1993), kjer nehermetičnost jezika zamenja s simboliko in metaforiko. Pesnik je v tej zbirki začel odstirati svetove onostranstva in tipati bregove različnih religij, z *Odpiranjem delte* (1995) pa se je že popolnoma potopil v transcendenco in začel raziskovati kozmos. S četrto zbirko *Nasledstvo* (1998), ki je prinesla nekoliko resnobnejše tone, je počasi sestopil nazaj v tostranstvo. Leta 1999 je izšla zbirka izbranih pesmi *Drevo in vrabec* (kar je za tako mladega avtorja nekoliko nenavadno), za katero je pesnik dobil Jenkovo nagrado. Pesniški zbirki *Nafta* (2002) in *Lokomotive* (2004) sta popolnoma zasidrani v realnosti, v obeh pa se izrazito brusi "zupanovska" ironija, ki ima zametke v predhodnih zbirkah. Nov prelom se je zgodil z zbirko

Jesensko listje (2006), ki se v primerjavi s prejšnjimi zbirkami ne vrača toliko v preteklost, temveč je zasidrana v sedanjosti, ki jo pesnik želi ujeti in 'zadihati', saj se njegov svet spremeni, ko postane oče – in to, kot sam zapiše, presega celo poezijo: »Kaj je poezija, ki ne bo mogla spomniti / najinega otroka na njegov prvi dan na svetu?« (Zupan 2006: 50). Zadnja zbirka *Copati za hojo po Kitajski* (2008) je kritike nekoliko manj navdušila, saj je prva med doslej izdanimi zbirkami, ki ne prinaša ničesar izrazito novega, vendar pa vsi priznavajo, da gre pri Urošu Zupanu za tako imenovanega 'živega klasika', ki lahko ljubiteljem poezije še mnogo ponudi.

Po odmevnem prvencu se je glas o pesniku razširil tudi onstran meja naše države in njegova poezija je bila doslej prevedena v angleščino, francoščino, nemščino, poljščino, hrvaščino, španščino in portugalščino.⁸ Priznanje si je v tujini pridobil tudi z nagradama Herman Lenz Preis leta 1999 v Nemčiji in Premio della VI Edizione del Festival Internazionale di Poesia leta 2000 v Genovi. Avtor je uvrščen v številne slovenske in tuje antologije.

Uroš Zupan je tudi esejist in leta 2009 je izdal že svojo peto zbirko esejev, dejaven pa je tudi kot prevajalec, ki je revijalno objavil precej prevodov iz ameriške poezije in poezije s področja bivše Jugoslavije (William Carlos Williams, Charles Simic, Mark Strand, Charles Wright, Zvonko Maković, Danijel Dragojević, Miloš Đurđević, D. J. Danilov, Saša Jelenković). Prevedel je tudi knjigo poezije hebrejskega pesnika Jehude Amihaja *Ura milosti* (1999) in knjigo ameriškega pesnika Johna Ashberyja *Avtoportret v konveksnem ogledalu* (2004).

S svojo družino živi v Ljubljani in se preživlja kot samostojni kulturni delavec.

8 Angleščina: *Psalms*, prevajalec Nikolai Jeffs, Tennessee: University of Tennessee, 1994, francoščina: *Poésie slovène contemporaine*. Prevajalka Suzana Koncut. Marseille: Autres Temps, 1994, nemščina: *Beim Verlassen des Hauses, in dem wir uns liebten*. Prevajalec Fabian Hafner. Residenz Verlag: Dunaj, 2000; *Immer bleibt das Andere: Gedichte*. Prevajalec Fabjan Hafner, München: C. Hanser, 2008, poljščina: *Przygotowania do nadejścia kwietnia*. Prevajalki Katarina Salamun-Beidrzycka in Zielona Sawa. Krakow, 2001, hrvaščina: *Pripreme za dolazak travnja*. Prevajalca Josip Osti in Milos Durdevic. Zagreb: Konzor, 2001, španščina: *Poesia Eslovena Contemporanea*. Prevajalca Marjeta Drobnič in Pavel Fajdiga. Buenos Aires, 2006, portugalščina: *Treze Poetas Eslovenos*. Prevajalec José Meira. Lisboa 2008.

5 INTERTEKSTUALNE NAVEZAVE V ZUPANOVIH ZBIRKAH

V teoretičnem uvodu sem opredelila dva tipa medbesedilnosti, kot ju navaja Juvan, in sicer tisto, katere razumevanje je pogoj za celostno interpretacijo nekega dela in ki ima pomen tako za strukturo literarnega dela kot tudi za pomensko kodiranje besedilnega smisla (prehodna medbesedilnost), ter medbesedilnost, kjer gre le za bežno literarno referenco, ki je literarno delo ne izpeljuje dosledneje (neprehodna medbesedilnost). V Zupanovi poeziji sem opazila, da se medbesedilnost občasno pojavlja le kot logo, ki ne sproža globljih referenčnih okvirov in ne nadgrajuje sporočilnosti pesmi, temveč se referenca pojavi naključno znotraj konteksta obravnavane tematike (v redkih primerih še to ne) – in na tovrstne pojave sem pri analizah pesniških zbirk izrecno opozorila. Glede na to, da je v opusu Uroša Zupana delež takih primerov zelo majhen, ne vpliva na končne sklepe, zato tudi uporaba medbesedilnih postopkov in njihovih funkcij ne postavlja njegove poezije v drugačno luč.

Medbesedilne navezave so prikazane tabelarno za vsako zbirko posebej; v prvem stolpcu je naveden naslov pesmi, v drugem je opredeljena medbesedilna navezava, v tretjem je opredeljeno sredstvo, s katerim je medbesedilnost realizirana, v četrtem je opredeljeno, ali gre za elitistično ali za poljudno medbesedilnost, ki sta definirani v teoretičnem poglavju, na koncu pa sem opredelila še, ali ima postopek osrednjo ali obrobno vlogo v pesmi, kar mi bo v pomoč pri prepoznavanju značilnosti oziroma rabe medbesedilnosti v poetiki Uroša Zupana.

5.1 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI *SUTRE*

V Zupanovem prvencu je že na prvi pogled zelo opazna njegova naslonitev na ameriško poezijo, ki ga je v tistem obdobju popolnoma prevzela. Na prvih straneh takoj zbodejo v oči imena William Carlos Williams, Alen Ginsberg in Frank O'Hara, ki dajo pečat celotni zbirki, čeprav Zupan v nadaljevanju postreže še s pestro paleto ostalih medbesedilnih navezav, vezanih predvsem na glasbo in pesništvo. Intertekstualnost ima v zbirki torej pomembno vlogo in postopki medbesedilnega navezovanja so raznovrstni, kljub temu pa je pri prebijanju skozi mreže navezav na specifično generacijo ameriških pesnikov uspešno ohranjena

sporočilnost, ki zagotavlja razumevanje prebranega širšemu krogu bralcev, zaradi česar je zbirka najverjetneje tudi požela tak uspeh.

Tabela 1: *Sutre* (1991).

Naslov pesmi	Medbesedilna navezava	Sredstvo medbesedilnosti	Elitistična (E)/ poljudna (P) medbesedilnost	Osrednja (Os)/ obrobna (Ob) vloga postopka
Moto	William Carlos Williams	Citat	P	Os
<i>Posvetilo rodnemu kraju</i>	Dante	Aluzija na Božansko komedijo	P	Os
	Ginsberg	Aluzija na njegovo pesem Howl	E	Os
	Vladimir Majakovski, Anton Podbevšek, Srečko Kosovel	Poimenovani, uporaba snovno-besedilnih elementov, značilnih za futuristično poezijo	P	Os
	Nietzsche	Citiranje in prenovitev sintagme Bog je mrtev	P	Os
<i>Cikel Amerika</i>	Allen Ginsberg	Citat iz njegove pesmi Amerika	P	Os
<i>V Ameriko!</i>	William Blake	Omemba avtorja	P	Ob
	Walt Whitman	Aluzija	P	Ob
	Allen Ginsberg	Cento, metrični citat, aluzija	E	Os
	Lawrence Ferlinghetti	Navezava na njegovo pesem Populistični manifest	E	Os
	Jack Kerouac	Omemba avtorja	P	Ob
<i>San Francisco</i>	Kenneth Patchen	Aluzija	E	Os
<i>Vse, kar me spominja nate</i>	Frank O'Hara	Posvetilo avtorju, citat, aluzija	P	Os
	Bill Burroughs	Aluzija	E	Os
	Leonard Cohen	Aluzija, prevod	P	Os
<i>Psalm –</i>	Franz Kafka	Omemba avtorja	P	Ob

<i>magnolije v aprilskem snegu</i>				
<i>Dežna sutra</i>	William Carlos Williams	Aluzija	P	Ob
	Jack Kerouac	Parafraza	E	Os
	Dante	Aluzija	P	Ob
	Henry Miller	Omemba avtorja	P	Ob
<i>Nočna sutra</i>	Sylvia Plath	Aluzija na pesem <i>Zrcalo</i>	E	Os
	John Donne	Omemba avtorja	P	Ob
<i>Sutra</i>	Federico Garcia Lorca	Omemba avtorja	P	Ob
<i>Rimbaud</i>	Artur Rimbaud	Omemba avtorja, citat	P	Os
	Tadeusz Rozewicz	Posvetilo avtorju, aluzija	E	Os
<i>Rože</i>	Walt Whitman	Aluzija	E	Os
	Frank O'Hara	Aluzija	E	Os
<i>Detajl</i>	William Carlos Williams	Citat, posnetek stila, strukture	E	Os
<i>Zbigniew Herbert</i>	Zbigniew Herbert	Omemba avtorja, aluzija	E	Os
<i>Maj</i>	Li Tai Po	Omemba avtorja	P	Ob
<i>Pesem</i>	Friedrich Hölderlin	Aluzija	E	Ob
	Rainer Maria Rilke	Aluzija	E	Os
<i>Alkimija srca</i>	Konfucij	Aluzija	E	Os
	Dante	Topos	P	Ob
	Charles Baudelaire	Aluzija	E	Os
	Gary Snyder	Citat	E	Os

Uvodni moto v zbirko *Sutre* predstavlja citat enega izmed predhodnikov beatniškega gibanja Williama Carlosa Williamsa, začetnika svežega sloga pisanja poezije, ki se osredotoča na vsakodnevne dogodke vsakdanjih ljudi. Z Williamsom je neposredno povezan eden glavnih predstavnikov beatnikov Allen Ginsberg, ki je bil njegov učenec in prijatelj. Williams je

napisal predgovor k njegovi zbirki *Howl and other poems* (1956), eni najodmevnejših zbirk beatniškega gibanja. Williamsov citat kot uvod v *Sutro* je vzet iz njegove zbirke petih knjig *Paterson* (1963), katerih glavna tema je globinski vpogled v proces modernizacije in njenih učinkov. Citat iz razdelka *The Descent*⁹ predstavlja Williamsovo optimistično vizijo, saj pravi, da noben poraz ni popoln poraz, saj v nas vzbuja željo in prinese nekaj nepričakovanega, kar je gonilo za nadaljnji razvoj. Za citat bi torej lahko rekli, da povzema celotno poetiko *Sutro*, ki tipajo različne plati življenja, raziskujejo razmerje med jezikom in resničnostjo ter prostore med življenjem in poezijo. Williamsovo prepričanje, da resnice o svetu ni treba iskati v metafiziki, temveč je enako dostopna v vsakdanjih rečeh, predmetih in dogodkih, ima stične točke z Zupanovim pisanjem. Na eni strani je temačnejša tematika *Patersona* o procesu modernizacije mogoče neposredno povezati s prvo pesmijo *Posvetilo rodnemu kraju*, kjer iz pesmi veje futuristično-ekspresionistična moč jezika, po drugi strani pa Williamsov vpliv veje tudi iz konca zbirke, kjer pesmi *Rože*, *Detajl*, *Maj* in druge pozdravljajo Williamsovo filozofijo in iz nje oblikujejo nove pesniku lastne svetove.

Prvo pesem iz zbirke *Posvetilo rodnemu kraju* najbolje označuje izraz antioda, kar razkrije že antinomija naslova, saj bi morala biti konotacija besede posvetilo po pričakovanju nekaj pozitivnega, izkaže pa se, da pesnik svoj rodni kraj Trbovlje opisuje z grotesknimi prisposodobami in jih primerja s preddverjem Dantejevega pekla. Predstavljajo mu kapitalistično in industrijsko okolje, kar lahko razberemo iz reference »*električne centrale v ustih Moloha*« (Zupan 1991: 7), v kateri beseda Moloh aludira na Ginsbergovo pesem *Howl*, kjer se v drugem delu ponavlja vzklik »*Moloch*« (Ginsberg 2006: 21) kot prisposodba za negativne pojave sodobne kapitalistične in potrošniške družbe. Zupan se v retoričnem vprašanju »*Kje si Vladimir / .../ da vidiš futuristične vizije*« (Zupan 1991: 7), ki spominja na Ginsbergova vprašanja iz pesmi *Supermarket v Kaliforniji*, namenjena Waltu Whitmanu,¹⁰ naveže na enega glavnih predstavnikov futurizma Vladimirja Majakovskega. Omenja tudi Antona Podbevška ter Srečka Kosovela in z vsemi tremi vzpostavlja referenco s pomočjo imitacije stilema, saj je njegov slog prepojen z besedilnimi elementi in zanosno retoriko, značilnimi za futuristično pisanje (stroji, manifest, futuristična vizija, rdeča ...). V tretji kitici pesnik citira in prenovi Nietzschejevo sintagmo »*Bog je mrtev*« in sarkastično oziroma

9 Citat je v *Sutro* naveden v originalni obliki: »*No defeat is made up entirely of defeat – since / the world it opens is always a place / formerly / unsuspected.*« (Williams 2001: 245).

10 Na primer: »*Kam greva, Walt Whitman?*« (Avanzo 1986: 319).

ironično doda, da je Nietzsche pozabil povedati, da je »*Bog umrl v Trbovljah*« (Zupan 1991: 7). Intertekstualnost v tej pesmi rabi predvsem kot sredstvo ustvarjanja temačnega vzdušja, iz katerega izhaja zadržanost, distanca do rodnega kraja, ki ni v skladu z našim pričakovanjem ob naslovu. Razumevanje medbesedilnih referenc na eni strani pripomore k širši viziji in lažjemu prepoznavanju atmosfere, ki jo pesem zaobjema, po drugi strani pa nam odpira možnost prepoznavanja določene ironije, ki zaostruje pesnikovo pisanje in tudi v bralčevo zavest zareže kot nož.

Pesem *V Ameriko!* že na prvi pogled z dolgim verzom in pripovednim ritmom spominja na pisanje glavnih predstavnikov beatniške generacije. Je prva izmed pesmi cikla *Amerika*, ki se začne s citatom Ginsbergove istoimenske pesmi. *V Ameriko!* je polna medbesedilnih navezav, ki uspešno upesnjujejo občutke in prevzetost mladega Evropejca, ki se napoti v Ameriko, da bi s sebe »*otresel patino evropske metafizike*« (Zupan 1991: 10) in ima priložnost neposredno doživeti utrip Amerike, priti v stik s knjigami njemu ljubih ameriških avtorjev in celo z njimi samimi.¹¹ V pesmi skuša Zupan z medbesedilnimi navezavami zaobjeti čim večja prostranstva poezije in življenja, ki mu jih Amerika predstavlja, in tako se najprej naveže na »*kozmično poezijo Williama Blakea*« (Zupan 1991: 10), ki je bil s svojo poetiko in filozofijo pomemben navdih beatnikov, z besedno zvezo »*Whitmanova brada*« (Zupan 1991: 7) pa aludira na Walta Whitmana. Glede na moto cikla, povezan z Allenom Ginsbergom, lahko sklepamo, da ta navezava korespondira tudi z Ginsbergovo pesmijo *Supermarket v Kaliforniji*, ki se pojavi v *Antologiji ameriške poezije 20. stoletja*, za katero Zupan pravi, da jo je od vseh knjig v življenju največkrat prebral in ga je popolnoma navdušila ter zasvojila.¹² V pesmi se Ginsberg neposredno obrača na Walta Whitmana in se v tretji kitici sprašuje »*Kam greva, Walt Whitman? V katero smer kaže tvoja brada noč?*« (Avanzo 1986: 319). V nadaljevanju pesmi Zupan vpleta drobce iz Ginsbergove pesmi *Howl (Tuljenje)*, in sicer omembo lokala Fugazzi, Ginsbergove anjele, ki so tudi sicer pogost motiv v njegovih pesmih (npr. *Angelic ravings, September on Jessore road, Kaddish* ...) ter citat »*in prečkam kontinent v 72 urah*« (Zupan 1991: 10), ki se pri Ginsbergu glasi »*who drove crosscountry seventytwo hours*« (Ginsberg 1956: 10). Z besedno zvezo »*da se pritajim v garderobah Greyhounda*«

11 V delu *Rilke proti Novim fosilom* opisuje, kako se je v New Yorku udeležil živega branja pesnika Charlesa Wrighta ter pesnika in esejista Marka Stranda.

12 »*Nikoli nisem nobene knjige tolikokrat prebral, ne sicer v celoti, ampak po delih, tako se namreč bere poezija.*« (Zupan 2009: 20).

(Zupan 1991: 10) Zupan aludira na naslov Ginsbergove pesmi *In The Baggage Room At Greyhound*,¹³

v zadnjem delu pa citira verz iz pesmi *Howl* »eli eli lama lama sabahtani krik saksofona« (Avanzo 1986: 318), ki ga preoblikuje v sintagmo »howlovski eli eli lama lama sabahtani saksofonski krik« (Zupan 1991: 10). V tem primeru je referenca zaradi uporabe pridevnika howlovski jasno nakazana in umesti pomen citata v točno določen kontekst, saj je sicer besedna zveza vezana na 22. psalm iz Biblije in v prevodu pomeni »moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?«

Še en medbesedilni dialog Zupan vzpostavi z omembo knjigarne City Lights, kjer bi rad uprizoril »nekaj Grouchomarxističnih gagov pred mogoče že okostnjakom Ferlinghettija« (Zupan 1991: 10), pri čemer verz korespondira s pesmijo Lawrenca Ferlinghettija, med drugim tudi ustanovitelja City Lights, iz prej omenjene *Antologije ameriške poezije 20. stoletja* z naslovom *Populistični manifest*, kjer pravi: »Vsi vi Groucho Marxistični pesniki / .../ prebudite se in stopite na plan« (Avanzo 1986: 213). Na koncu Ginsbergu ob bok postavi še beatnika Jacka Kerouaca, ki ga omeni skupaj z imenoma dveh saksofonistov Birda in Kirka, kar je v kontekstu beatniške poezije popolnoma koherentno in s to medbesedilno povezavo svojo beatniško navdahnjeno pesem uspešno zaključi z združitvijo poezije in glasbe v tesen, energičen preplet.

Tudi pesem *San Francisco* je pisana v duhu beatniške generacije in spominja na Ginsbergovo prepoznavno pisanje, glavna tema pa so predvsem asociativni vtisi, ki jih avtor srka vase in jih znova vrača prepojene z osebno izkušnjo. V pesmi tokrat prevladujejo glasbene reference, ki so podrobneje razložene v poglavju o intermedialnosti, od literarnih referenc pa pesnik omeni poeta Kennetha Patchena, ki si ga predstavlja, kako spreminja njegove besede v slike.¹⁴ Patchen se je namreč ukvarjal tudi s tako imenovano vizualno poezijo, ki jo je imenoval *picture poems*, tovrstne pesmi pa so zbrane v zbirki *Painted and silkscreened poems*, 1976.

Pesem *Vse, kar me spominja nate* je posvečena Franku O'Hari in že njen slog spominja na

¹³ Pesem dostopna na: <http://www.americanpoems.com/poets/Allen-Ginsberg/3691>

¹⁴ »Kenneth Patchen spreminja moje besede v slike.« (Zupan 1991:11).

o'harovske besedne sprehode po Manhattnu, zato lahko rečemo, da pesnik v tem primeru uporablja medbesedilno sredstvo, imenovano imitacija stilema. Hotel Chelsea pesniku sproži asociacijo na roman beatniškega pisatelja Billa Burrougsa *Naked lounch* ter na pevca in

pesnika Leonarda Cohena, ki ga z imenom hotela veže uspešnica *Chelsea Hotel*, hkrati pa Zupan poleg same asociacije na avtorja v verzu »*kjer je Cohen podaril cvetje Hitlerju*« (Zupan 1991: 13) aludira tudi na Cohenovo zbirko pesmi *Flowers for Hitler* (1964). V drugi kitici Zupan ves čas korespondira z imeni iz O'Harove poezije in s tem svoje pesmi tesno preplete z njegovimi. Pravi, da »*nikomur ni mar za Rahmaninove note v poletnih vrtovih*« (Zupan 1991: 13), kar aludira na O'Harovo pesem *On Rachmaninoff's birthday*, omenja Honeggerjeve oratorije, o katerih O'Hara piše v pesmi *Radio*,¹⁵ ter Jacksona Pollocka, ki ga O'Hara med drugim omenja v pesmi *Korak do njih* iz *Antologije ameriške poezije 20. stoletja*. Z verzom »*nihče več ne piše pesnikom v Gano*« (Zupan 1991: 13) aludira na O'Harovo pesem *Dan, ko je umrla lady*, kjer se pesnik sprašuje, »*kaj ta čas počnejo pesniki v Gani*« (Avanzo 1986: 325), na koncu pa v svojo pesem umesti še citat »*središče vsega lepega*« iz O'Harove pesmi *Autobiographia literaria* (Avanzo 1986: 329); dobesedni navedek jasno označi z narekovaji in bralce opozori na citatnost. Iz prej omenjenih verzov in Zupanove komunikacije z O'Harovimi pesmimi je razvidno pesnikovo občudovanje tovrstne poezije, ki jo odlikuje tankočutno opazovanje sveta in ki zajema cel spekter imen znanih in manj znanih ustvarjalcev, katerih delo postane vir pesnikovega navdiha. Verjetno je ravno tu stična točka med O'Haro in Zupanom, saj sta oba zelo dojemljiva in sposobna vsrkati vase detajle iz vsakdanjega življenja, ki so v pravem trenutku zelo zgovorni.

V zadnjem delu pesmi se pojavita še besedni zvezi »*celo Dante naroča McDonaldov / hamburger in Haron se je začel voziti s trajektom*« (Zupan 1991: 13), ki se neposredno ne navezujeta na reference iz O'Harove poezije, temveč na samo metodo, ki jo O'Hara pogosto uporablja, in sicer združevanje popkulture in „visoke“ literature oziroma klasikov, kar naredi poezijo privlačno in živo. Zupan umesti Danteja v McDonald's, Harona, voznika mrtvih duš iz grške mitologije, pa z broda preseli na trajekt in s tovrstno imitacijo stilema ponovno spominja na O'Harovo pisanje. V obravnavani pesmi ima torej medbesedilnost jasno razberljiv pomen, ki ga sugerira že pod naslovom izraženo posvetilo *Franku O'Hari*. Z

15 »/.../ you spill your miracles of Grieg / and Honegger on shut-ins.« (O'Hara 1995: 234).

različnimi vrstami interferiranja se namreč Zupanov pesniški svet preplete z O'Harovim in tako Zupan na eni strani stopa po O'Harovih stopinjah ter s tem izrazi poklon svojemu učitelju, po drugi strani pa zarisuje novo pot, producirano z lastnim občutenjem in svežo sporočilnostjo.

V pesmi *Psalm – magnolije v aprilskem snegu* je medbesedilnost rabljena drugače kot v predhodnih pesmih iz cikla. V verzih »zdaj ti bo moj psalm pel o Kafki, o tem, kako / je napisal dolgo pismo svojemu očetu in ni / nikoli zbral dovolj poguma, da bi ga poslal. / ne, ti nisi nikoli slišal za Kafko, / čeprav ste naročili Sto romanov« (Zupan 1991: 16) gre za poljudno citatnost, kjer pesnik parafrazo Kafkovega odnosa z očetom uporabi kot aplikacijo tuje zgodbe na svoje konkretno občutje, kot ga izpoveduje v pesmi. V tem primeru ne izraža svojega odnosa do avtorja, ampak je medbesedilnost rabljena bolj eksemplarično in za celostno podobo pesmi nima posebne teže.

Razdelku *Amerika* sledijo nekoliko bolj umirjeni toni *Suter*, po katerih je zbirka dobila ime in imajo tudi v razporeditvi zbirke središčno vlogo. Beseda *sutra* (sansk. *sūtra*) izvorno v sanskrtskem jeziku pomeni nit, ki stvari drži skupaj, ter izhaja iz glagola *siv-*, ki pomeni šivati, spletati vezi. Pomen besede se ujema s temeljnim Zupanovim postopkom pisanja, saj si ves čas želi v svoje pisanje zajeti obsežna spoznanja, filozofijo, vrednote itn. in jih zasidrati v nekem brezčasju, ki ga zmora poezija. Veliko hindujske in budistične filozofije je zajete tudi v poeziji beatnikov Allena Ginsberga (*Sunflower sutra*, *Wichita Vortex Sutra*), Williama Burroughsa (*Suicide sutra*) ter Jacka Kerouaca, ki ga je budizem popolnoma prevzel in je budistični tekst *Diamond sutra* označil za enega najvplivnejših tekstov, kar jih je kdaj prebral.

Dežna sutra se začne z verzom »Williamsovi konji se zarisujejo v nebo. Njihovo / rezgetanje valovi med drevesi« (Zupan 1991: 22), kjer na Williamsovo pisanje spominjajo že dolgi verzi, teže pa je ugotoviti, kaj je pesnik zajel v besedni zvezi Williamsovi konji. Motiv konjev namreč pri Williamsu ni zelo pogost, zato je pesnik verjetno aludiral na točno določeno pesem. Motiv konja se pojavi v pesmi *The horse*, s katero vsebinskih korespondenc ni mogoče prepoznati, je pa podobne motive konjev in neba mogoče najti v Williamsovi pesmi *The clouds*,¹⁶ ki je s prej omenjenim dolgim verzom in umirjenim ritmom tudi oblikovno

16 »Filling the mind / upon the rim of the overarching sky, the horses of / the dawn charge from south to north«

podobna Zupanovi – verjetno gre za referenco. V Zupanovi pesmi se pojavi tudi pesnikov 'privid' Jacka Kerouaca, ki ga v verzih »/.../ *Jack na neskončni / vožnji po Dantejevih lijakih /.../*« (Zupan 1991: 22) združi z aluzijo na *Božansko komedijo* in v nadaljevanju opisuje, kako se je beatnik izgubil v blodnjakih in v preteklosti. Ta del parafrazira izseke iz življenja Jacka Kerouaca, ki je zašel na stranpota ter zaradi drog in alkohola umrl prezgodaj, star komaj 47 let. Zupan to medbesedilno navezavo vzporeja s svojim življenjem, saj ima občutek, da se tudi sam preveč pogreza »v *živem pesku otroštva*« (Zupan 1991: 22). Pozornost v pesmi pritegne dvakratna ponovitev verza »*nebesa in pekel vedno skupaj, nikoli ločena*« (Zupan 1991: 23), vendar lahko tu morebitno medbesedilnost le predvidevamo. Besedna zveza bi namreč lahko aludirala na Zupanu ljubega pesnika Williama Blakea in njegovo knjigo *The marriage of heaven and hell*. Povezava je sicer teže dokazljiva, vendar povsem smiselna, saj so se z Blakeovo knjigo intenzivno ukvarjali tudi beatniki, še posebno Jack Kerouac in Allen Ginsberg.

V *Nočni sutri* Zupan v verzih »– *tvoj strah? – Sylvijina / starka, ki se ti počasi bliža iz ogledala*« (Zupan 1991: 24) aludira na pesem Sylvie Plath *Zrcalo*, kjer starka, ki vsako noč prihaja iz ogledala in zopet gre, predstavlja vpogled v dušo človeka in razkriva njegov pravi jaz. V Zupanovi pesmi je eksplicitno nakazan motiv razložen v naslednjih verzih, kjer med drugim pravi »/.../ *zopet ti polagam / besede na jezik, zopet se boš počutila napadeno*« (Zupan 1991: 24), kar bi lahko interpretirali, da se človek v ljubezni boji pokazati svoj pravi jaz ter se ob poseganju v zasebnost in iskanju resnice počuti ogroženega, zato se umika. V tem primeru ima medbesedilnost osrednjo vlogo, saj je brez poznavanja reference nemogoče razbrati celostno sporočilo pesmi. V nadaljevanju se pojavi še ena medbesedilna navezava, ki je brez poznavanja referenčnega okvira nerazumljiva. Pesnik zapiše, da sam zapušča metafiziko in jo prepušča Johnu Donnu, ki je znan kot predstavnik „metafizičnih pesnikov“ iz 16. stoletja. V tem primeru ima referenca samo eno navezavo in postopek v pesmi nima osrednje vloge.

V *Sutri* je medbesedilnost uporabljena kot primera »*imel sem željo, da bi te kot Garcia Lorca odnesel na / tisti drobn pesek, da bi te odnesel sredi noči in te ljubil*« (Zupan 1991: 25) in se nanaša na motiv iz pesmi Federica Garcíe Lorce *The unfaithful wife*,¹⁷ kjer je v središču

(W. C. Williams 1995: 171).

17 »*I took her down to the river / believing her a girl / but she had a husband already.*« (García Lorca 1992:

prizor, kako moški ponoči odpelje žensko k reki, kjer jo v mesečini ljubi in misli, da se ljubi z devico, izkaže pa se, da gre za nezvesto ženo. V Zupanovi pesmi gre izključno za prenos vizualne podobe, ne pa tudi za pomenski prenos (motiv nezvestobe), zato eksaktno poznavanje medbesedilne reference za razumevanje Zupanove pesmi ni predpogoj.

Medbesedilno izredno kompleksna in pomensko večplastna je pesem *Rimbaud*, posvečena Tadeuszu Rozewiczu. Obe medbesedilni referenci sta sicer jasno izraženi že v naslovu ter posvetilu, vendar je prvotna jasnost hitro zabrisana. Pesem se namreč začne z naštevanjem najodmevnejših Rimbaudovih del in nizanjem dejstev iz njegovega življenja, pozornemu bralcu pa se začne porajati vprašanje, kako je pesem povezana z Rozewiczem, in šele ko odkrijemo to povezavo, pesem dobi zaokrožen pomen. Znano je, da je Rozewicz svoje delo uvrščal v krog Franza Kafke, Paula Celana, Arthurja Rimbauda in drugih, manj znana oziroma laičnemu bralcu neznana pa je pesem *Ślabnie poeta*,¹⁸ v kateri se Rozewicz medbesedilno navezuje na Rimbaudovo življenje in delo – bodisi z neposrednimi citati iz Rimbaudove poezije bodisi z aluzijami in omembami avtorja. V primeru poznavanja Rozewiczeve pesmi so Zupanove medbesedilne aluzije na njegovo pesem povsem očitne, saj Rozewicz zapiše »on October 20, 1854 ^[L]_[SEP] Arthur Rimbaud came into the world«¹⁹ in Zupan v svoji pesmi ponovi dejstvo »pesnik / rojen leta 1854« (Zupan 1991: 31). Stična točka obeh je tudi aluzija na Rimbaudovo delo *Une saison en enfer*, kajti Rozewicz zapiše »Season in Hell / what a glorious age / hell heaven«,²⁰ pri Zupanu pa se verzi glasijo »sestop iz nebes / pekla / in vrnitev na zemljo« (Zupan 1991: 31). Nadaljnje vprašanje je, kakšen je sploh pomen tovrstnega interferiranja, ki ga na prvi pogled popolnoma zakrinkajo očitne navezave na Rimbauda (npr. naštevanje naslovov njegovih zbirk, omembe njegovih potovanj po Cipru, Egiptu itn.). Odgovor se začne razkrivati že z dvakratno ponovitvijo verza »mene zanima drugo / obdobje« (Zupan 1991: 31), ki sporoča, da je pesnikovo zanimanje pravzaprav zasidrano v novem obdobju, torej obdobju Rozewicza in sodobnikov. Piko na i dodajo zaključni ironičnimi toni »ali se vam je kdaj zazdela / moderna poezija nerazumljiva, / ste že začeli dobivati / prve lekcije«, ki nakazujejo, da se je avtor za kompleksen preplet elementov v pesmi odločil zavestno in s tem ustvaril poseben dialog med tremi med seboj oddaljenimi generacijami pesnikov.

37).

18 Vir: <http://www.ap.krakow.pl/nkja/literature/polpoet/rozewicz.htm>, prevajalca Stanislaw Baranczak and Clare Cavanagh.

19 Glej opombo 18.

20 Glej opombo 18.

V pesmi *Rože* imata medbesedilni navezavi na Walta Whitmana in Franka O'Haro funkcijo razširitve pomenskega polja metafore »preveč sem se ukvarjal z rožami, / ki so rasle v mojih mislih« (Zupan 1991: 38). Besedna zveza Whitmanovi kolmeži aludira na njegov cikel *Calamus*²¹ iz zbirke *Leaves of grass*, verz »O'Harini lotosi, / simboli plodnosti in nenehno cvetoče energije« pa se morda nanaša na O'Harovo pesem *Meditations in an emergency*,²² kjer se pojavi verz »lotus – the ectasy of always bursting forth« (O'Hara 1995: 197) ali morda na pesem *Life on earth*, kjer zapiše »this lotus blossom is like dope« (O'Hara 1995: 155), morda pa je imel pesnik v mislih še kakšno drugo O'Harovo pesem, saj se motiv lotosa pojavi kar nekajkrat. V tej pesmi nam torej razumevanje obeh referenc razkrije širše polje pesnikovega zanimanja, saj se za obema zvezama skriva ukvarjanje z vprašanjem ljubezni in preteklosti, o katerih pesnika pišeta – in to se prekriva tudi s sporočilom in izpovednostjo Zupanove pesmi.

Pesem *Detajl* se neposredno nanaša na izročilo Williamsa Carlosa Williamsa, kar je izraženo že v uvodnem motu pesmi, ki pravi, da je »treba uživati v najmanjših / detajlih vsakdana.« (Zupan 1991: 41), o čemer je Williams velikokrat pisal v svojih esejih in ta nazor ubesedil v mnogo pesmih, kjer je opisoval neznatne, detajlne trenutke iz življenja. Enako je storil Zupan in v pesmi podrobno opisal moment, kako si neznano dekle prižiga cigareto. Pri medbesedilnosti v tej pesmi gre torej za imitacijo stilema, izraža pa se tako na oblikovni ravni (krajši verzi s počasnim ritmom, značilni za Williamsove pesmi – npr. iz zgodnejše zbirke *Al Que Quiere*) kot tudi na vsebinski ravni (opis detajla).

Odmik od beatnikov, W. C. Williamsa in Blakea se zgodi v pesmi *Zbigniew Herbert*, ki jo lahko beremo kot poklon enemu vplivnejših poljskih pesnikov. Zupan v pesmi ubesedi drobce iz Herbertovega življenja in izraža občudovanje, da je pesnik po vseh grenkih dogodkih iz svojega življenja, zaznamovanega z vojno in izgnanstvom, še vedno optimističen in »trdno prepričan, da ga lahko vsak trenutek / reši deus ex machina.« (Zupan 1991: 42). V pesmi je v besedni zvezi »gospoda Reneja Descartesa« (Zupan 1991: 42) aluzija na Herbertove pesmi *The envoy of Mr Cogito*, *Mr. Cogito and the Imagination*, *The Monster of Mr Cogito* idr., ki govorijo o tako imenovanem Mr. Cogitu (s tem poimenovanjem aludira na Descartesovo

21 Beseda *calamus* je angleško poimenovanje rastline kolmež.

22 Zupan je to zbirko zagotovo bral, saj o njej piše tudi v zbirki esejev *Rilke proti Novim fosilom* (str. 56).

misel *cogito ergo sum*). Poznavanje vseh referenc za razumevanje pesmi ni pogoj, saj je sporočilo razvidno tudi brez tega, vsekakor pa v primeru poznavanja Herbertovega življenja odkrijemo dodatno razsežnost Zupanovih besed, in sicer inovativno izdelano parafrazo bistvenih potez življenja in ustvarjanja poljskega umetnika ter individualen pogled na sporočilo, ki naj bi ga Herbert s svojim zgledom svetu podal.

V pesmi *Maj* so nanizani različni motivi iz narave in Zupan v miselnih sprehodih opazuje prizore, ko »*jutra božajo gladko kožo dreves, hladna čela kamnov*« (Zupan 1991: 43). V zaključnih verzih pesmi, ko se »*nočni klici čričkov raztopijo v temi / in mene obišče Li Tai Po, / da me poljubi z mesečino na speče veke*« Zupanova navezava na enega največjih kitajskih pesnikov Li Tai Poja ni naključna, saj je njegova poezija prepoznavna po čutnih prizorih iz narave in besednemu slikanju, kot ga je v pričujoči pesmi uporabil Zupan.

V *Pesmi* se Zupan medbesedilno naveže na dve veliki imeni svetovne poezije, in sicer v verzu »*hladno je v hölderlinskem stolpu*« (Zupan 1991: 44) z metaforo, ki pomeni osamitev oziroma osamljenost, aludira na Friedricha Hölderlina, ki je zadnja leta svojega življenja, ko se mu je omračil um, preživel v stolpu v Tübingenu. V verzu »*Rilkejevi / angeli so se ujeli v pajčevino. on je pisal za / njih. Le za koga pišem jaz?*« (Zupan 1991: 44) pa se navezava nanaša na Rilkejeve *Devinske elegije* in na ostala dela, kjer vzpostavlja komunikacijo z angeli in so pri kritikih imela velik odmev. Tovrstna navezava je sicer razložljiva tudi brez poznavanja konteksta, vendar lahko metafora angelov, ujetih v pajčevino, pomeni tudi pokopavanje tradicije in slovo od ustaljenih vzorov ter preusmeritev k iskanju sebe in svoje poti, kar se je v Zupanovih kasnejših zbirkah izrazito dogajalo.

Zadnja pesem iz zbirke *Alkimija srca* je polna medbesedilnih navezav, ki bogatijo njeno pomensko večplastnost. V verzih se pojavi navezava, ki na prvi pogled vzpostavlja enoznačno referenco, izkaže pa se, da gre za eno izmed srčik pesmi, ki je kot prenovitev povezana celo z naslovom. Verz »*tudi midva sva bila kot pesem, eno, hrepenenje / Konfucija*« (Zupan 1991: 49) se namreč navezuje na Konfucijevo filozofijo, ki pravi, da je ljubezensko hrepenenje lepše kot najlepša realnost, zato mu predstavlja pomembno vrednoto. Ob podrobnejšem poznavanju Konfucijevega dela naletimo tudi na besedo alkimija, ki je v njegovem vokabularju pomenila transformacijo nevednosti v modrost. Tukaj lahko

prepoznamo stično točko z Zupanovo prenovitvijo v sintagmo *alkimija srca*, saj gre pri obeh za izvorno prikrojitev osnovnega besednega pomena. Sicer ni mogoče zagotovo dokazati, da je Zupan imel v mislih Konfucijevo alkimijo, gre pa zagotovo za zanimivo pomensko stičišče obeh filozofij.

V nadaljevanju Zupan bežno omeni dve muzi dveh velikih poetov, in sicer Dantejevo Beatrice in Baudelairovo Jeanne Duval, vendar je zadnja asociacija tista, ki sproži spomin na pesnikovo prebiranje Charlesa Baudelaira, vezano na specifično obdobje v njegovem življenju, ki ga v nadaljevanju delno razkrije. V verzu »*Satanove litanije, ki sem jih bral, ko si spala*« (Zupan 1991: 50) se navezuje na delo *Les litanies de Satan* iz zbirke *Les fleurs du mal*, ki ga je, kot pravi, navdajalo z mravljinici. Pravi, da je to navdušenje trajalo, vse »*dokler se ni iz pepela nežnosti dvignil satanski Golem*« (Zupan 1991: 50) – in tu je morebitna medbesedilna navezava na točno določenega avtorja zabrisana. Beseda Golem namreč izhaja iz judovske religije in kasneje v različnih religijah in književnostih pridobi različne pomene, načeloma pa označuje satana. Beseda lahko aludira na primer na Juda Paula Celana (na katerega se je Zupan tudi v poznejših zbirkah veliko navezoval), ki je v svoje pesmi velikokrat vpletal motive iz judovske tradicije; Golema upesnjuje npr. v pesmi *Die Niemandrose*. Vendar je motiv Golema zelo razširjen, zato je težko dokazati neposredno navezavo, ki jo je pesnik imel v mislih, in je verjetneje, da je beseda Golem pravzaprav topos, saj v nadaljevanju zapiše »*in ne bo več Golem, ki skozi praznino ust / ponavlja verze, ki se glasijo: / "the pointless wars of the heart"*« (Zupan 1991: 51). Golem pesniku torej predstavlja nekaj negativnega, kot je na primer spopad s preteklostjo, kar dopolnjuje citirani verz, vzet iz pesmi *Four poems for Robin* beatnika Garyja Snyderja. V pesmi namreč prevladuje otožno vzdušje, saj pesnik piše o razpadu ljubezenske zveze, ki jo je nemogoče znova obuditi. Zupan vse prej nanizane negativne podobe pospremi z željo, da upanje ponovno vstane in se Golem prelevi v feniksa; isto misel ponovi tudi na koncu pesmi, s čimer jasno izpostavi njeno pomembnost.

5.1.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ

V zbirki se pojavita dva mota, in sicer citat Williama Carlosa Williamsa kot uvod v zbirko, ki

jo v celoti povzame, ter citat Allena Ginsberga kot uvod v cikel *Amerika*, ki se nanaša izključno na pesmi tega cikla. Medbesedilno navezovanje z motom je tako v poeziji kot v prozi nekaj vsakdanjega in tudi v Zupanovi zbirki pri uporabi tega medbesedilnega postopka ne gre za prenovitev ali doseganje posebnih učinkov, temveč se funkcija postopka ujema z definicijo mota. Gre torej za kratko izraženo programsko misel, ki se vsebinsko navezuje na pričujoče pesmi. Eden izmed osrednjih postopkov, ki jih Zupan v tej zbirki uporablja, je imitacija stilema, ki ima v konkretnih pesmih dve različni funkciji. Prva funkcija je izražena v pesmih iz cikla *Amerika*, v katerih je imitacija stila njemu ljubih velikih imen ameriške beatniške generacije izraz občudovanja in poskusa približati se njihovem načinu pisanja. Druga funkcija imitacije stilema pa je izražena v pesmi *Detajl*, kjer gre za dejansko aplikacijo nauka Williama Carlosa Williamsa v Zupanovo poezijo, in sicer s pomočjo uporabe posebne metode iskanja velikih odgovorov v vsakdanjih situacijah oziroma detajlih iz življenja.

Drugi izmed osrednjih postopkov je tudi aludiranje – bodisi na naslove literarnih del bodisi na avtorje. Funkcija tovrstnega navezovanja je v nekaterih primerih estetska (na primer verz »*kjer je Cohen podaril cvetje Hitlerju*«), v drugih primerih pa rabi kot dopolnitev in podajanje širše slike, ki je z besedami le nakazana (primer Kennetha Patchena, ki spreminja pesnikove besede v slike, ali navezava na grouchomarksistične pesnike itd.). Ta postopek bralca aktivno vključuje v sprejemanje pesmi in mu dodeli vlogo aktivnega receptorja in dopolnjevalca smisla. Širše gledano to sproža intenziven dialog tudi z bralcem in njegovim primerjanjem lastnega védenjskega sveta s pesnikovim.

V zbirki se pojavi tudi zametek medbesedilnega postopka, ki ga izpili v kasnejših zbirkah, in sicer je to vzpostavljanje subtilnega dialoga s tujimi pesniki, ki ga doseže s prepletom več medbesedilnih postopkov, ki tokrat niso v funkciji izražanja občudovanja, temveč v funkciji imaginarne izmenjave mnenj in aktivnega korespondiranja z mislimi drugih (zametki v pesmi *Rimbaud* ter še izraziteje v *Alkimiji srca*).

Glavna tendenca medbesedilnih navezav v *Sutrah* je torej predvsem izražanje občudovanja in naslonitev na pesnike, njihove metode in jezik, ki so Zupana v času pisanja (in že prej) prevzeli. Glede na to, da gre za specifičen segment ameriške poezije, ki je bila v Evropi

odmevna bolj med izbranci kot med splošnim krogom bralcev, so tudi medbesedilne navezave nanjo večinoma elitistične in v pesmih, kjer se navezave pojavijo, imajo večinoma osrednjo vlogo postopka. Toda dejstvo je, da v večini primerov medbesedilne navezave niso rabljene tako, da bi popolnoma zakodirale sporočilnost celotne pesmi – in to kljub vsemu omogoča dostopnost širšemu krogu bralcev (izjema sta pesmi *Nočna sutra* in *Rimbaud*).

5.2 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI *REKA*

Število medbesedilnih referenc se v zbirki *Reka* izrazito zmanjša in jezik preide od beatniške eruptivnosti ter svobodnjaško ritmičnega whitmanovskega jezika k bolj tekočemu jeziku, ki ga Zupan po Šalamunu poimenuje »*jezik plemen*« (Literatura 2003: 229). Gre za izrazit prelom s prvo zbirko, saj v njegovo pisanje nenadoma začne pritekati metafizika, ki jo je v prvi zbirki eksplicitno zavrgel kot »*patino Evrope*« (Zupan 1991: 10), v tej zbirki pa že začne spoznavati, da se kljub nekdanjemu navdušenju nad Američani počuti bolj domače v Evropi: »*Pozneje sem videl, da so recimo Hölderlin, Rilke, Celan, pa recimo Czesław Miłosz dosti bliže mojemu razvijajočemu se občutku za jezik / .../ in mojemu odnosu do sveta kot pa Američani.*« (Literatura 2003: 237). Iz te točke odkrivanja evropskih pesnikov in pisateljev izhaja tudi nov vir navdiha ter prevrednotenje marsikaterega pogleda na literaturo, jezik in življenje samo, ki v zbirki šele prihaja na dan in je do potankosti izkristaliziran šele v naslednji zbirki z naslovom *Odpiranje delte*.

Tabela 2: *Reka* (1993).

Naslov pesmi	Medbesedilna navezava	Sredstvo medbesedilnosti	Elitistična (E)/ poljudna (P) medbesedilnost	Osrednja (Os)/ obrobna (Ob) vloga postopka
Uvod v zbirko	Czesław Miłosz	Citat	P	Os
<i>Kozmologija pesnikovega rojstva</i>	William Blake	Aluzija	E	Os
<i>Srečanje</i>	Tomaž Šalamun	Posvetilo, reminiscenca	E	Os
Moto	Jorge Luis Borges	Citat	P	Os

<i>Priznanje</i>	Jorge Luis Borges	Citat	E	Os
	Omar Hajam	Parafraza	P	Ob
Moto	Richard Katrovas	Citat	P	Os
<i>Četrty december</i>	Cesar Vallejo	Omembra avtorja	P	Os
Moto	Robert Hass	Citat	P	Os
<i>Sarajevska elegija</i>	Josip Osti	Posvetilo, parafraza, aluzija	P	Os
	Zbigniew Herbert	Aluzija	E	Ob
	Adam Zagajevski	Aluzija	P	Os
	Wallace Stevens	Omembra avtorja in dela	E	Ob
Moto	Guillaume Apollinaire	Citat	P	Os
<i>Angel</i>	Tomaž Šalamun	Citat	E	Os
<i>Nočna vožnja</i>	Aleš Debeljak	Reminiscenca	E	Os
<i>Jezik</i>	John Ashbery	Citat	P	Os

Uvod v zbirko zaznamuje citat Czesława Miłosza iz njegove pesmi *Reading the japanese poet Issa*, ki se ukvarja ravno z vprašanjem jezika in s tem nakazuje, da se bo težišče pesnikovega zanimanja premaknilo od sutrskega osredotočanja na vprašanja ljubezni in minevanja h kompleksnejši sinergiji različnih filozofij in deloma tudi ontoloških vprašanj, ki zaznamujejo človeka.

Kozmologija pesnikovega rojstva ubeseduje različne religije (budizem, krščanstvo) in se metaforično sprehodi skozi različne zgodovinske dogodke od paleolitika do požara v Rimu ter se ustavi pri Williamu Blakeu in njegovi konceptiji življenja ter človeka nasploh. Zupan v pesmi zapiše »najprej sem / se ustrašil, ko sem se spoznal kot Satan v Blakeovi domišljiji /.../ a zdaj sem / miren in se ne bojim« (Zupan 1993: 11), kajti od te točke zavedanja naprej se je pesnik sposoben prepustiti. Zave se namreč, da je jing jang, ki mu »po arterijah teče svetloba in po venah tema« (Zupan 1993: 12). Ti verzi povzemajo Blakeovo filozofijo, ki temelji na neločljivi dvojnosti. Blake je namreč v različnih delih razmišlja o veri v Boga oziroma

Satana, o razmerju med peklom in nebese ter o nedolžnosti in izkušnjah (*Jerusalem, Songs of innocence and experience, The marriage of heaven and hell*) in prepričan je, da se vsa ta področja v človeku vedno prepletajo. V pesmi *Jerusalem* zapiše, da človek mora v nekaj verovati, in če ne veruje v Jezusa, potem bo veroval v Satana.²³ Vendar iz njegovega pisanja kasneje razberemo, da Satana ne razume v kontekstu krščanske tradicije, temveč besedo uporablja za samouničevalne in antisocialne instinkte v vsakem posamezniku, ki mu onemogočajo popolno duševno zdravje. V tem kontekstu Satana ubesedi tudi Zupan, zato je poznavanje izvirne navezave za interpretacijo pesmi nujno.

Pesem *Srečanje* je posvečena Tomažu Šalamunu, in čeprav ga omeni le z imenom, je konkretna medbesedilna navezava iz pesmi razvidna. Zupan namreč uporabi medbesedilni postopek reminiscence in v njegovi pesmi odmevajo Šalamunove besede in besedne zveze, na primer pepel zvezd, kabala, večerno nebo, reka Jordan in druge, ki prepletajo obe poetiki in se na koncu strnejo v podobo reke, ki jo lahko interpretiramo kot stapljanje, ki ima moč, da producira nove poetske svetove. Zupan je Šalamunu pomagal prebroditi pesniško krizo, na kar se navezujejo tudi verzi »dolgo, dolgo že molčiš. /ali jaz hranim ključ, ki ti bo odklenil usta?« (Zupan 1993: 21). Skozi poklon velikemu pesniku se torej tudi sam vzpostavlja kot pomemben mladi pesnik.

Naslednji sklop pesmi v zbirki Zupan začinja s citatom Jorgea Luisa Borgesa iz dela *Browning se resout a etre poete*, ki govori o tem, da lahko ženska s svojo ljubeznijo poetove verze ponese do desetega kroga nebes, njena zavrnitev pa povzroči, da se verzi spremenijo v glasbo, odmevajočo v času. Uvodnega citata se dotakne ljubezenska pesem *Priznanje*, ki ubesedi, kako ljubezen dvigne Zupanove verze »do desetega kroga koncentričnih nebes« (Zupan 1993: 29), o katerih piše Borges. V pesmi odmeva tudi filozofija pesnika Omarja Hajama, »da sta velika ljubezen in velika bolečina sestri« (Zupan 1993: 28), ki se pojavlja v njegovi zbirki *Rubaijat*, in Zupan to filozofijo poveže s svojo mislijo, da besedi ljubim te odzvanjata tako trdo zato, ker vsebina na vsak način poskuša zanikati svojo sestro, obliko. Jezikovni izraz je torej pretrd za nežno čustvo in Zupan v tem primeru spretno uporabi metaforično prispodobo, zgrajeno na misli starodavnega pesnika, ter jo postavi v nekoliko

23 »Man must & will have some religion; if he has not the religion of Jesus, he will have the religion of Satan.« (Blake 1991: 212).

prenovljen kontekst, zato v tem primeru ne gre za topos, temveč bolj za aluzijo in prenovitev. Obe medbesedilni navezavi nastopata v funkciji podkrepitve lastnih razmišljanj in ugotovitev z vzporejanjem s tujimi primeri.

Naslednji sklop pesmi se začne s citatom iz pesmi 1971²⁴ pesnika in pisatelja Richarda Katrovasa, ki govori o tem, kako slaba dejanja iz preteklosti človeku vedno sledijo, vendar je ljubezen tista, ki je to zmožna preseči. Citat se tako povezuje z vsebino Zupanovih pesmi iz tega cikla; vse so zelo senzualne in prepletene z drobci spominov, ki jih v drugačno luč postavlja ravno ljubezen. Edini medbesedilni navezavi v tem ciklu sta omembi glasbenika Tima Buckleyja in pesnika Cesarja Valleja v verzih *»ali bi se ti še vedno skušal / približati z Vallejom? Ali bi se ti še vedno skušal / približati s Timom Buckleyem?«* (Zupan 1993: 33) iz pesmi *Četrty december*, kjer gre za ustvarjanje nasprotja med vtisom, ki ga pesnik običajno skuša narediti na ljubljeno žensko, ko se ji približa z milino, istovetno z Buckleyjevo glasbo ali čutnostjo, zaznamujočo Vallejevo pisanje, na drugi strani pa se pesnik sprašuje, kako bi bilo ljubljeno žensko gledati *»z očmi drugega moškega? In kaj bi potem rekel? / „še ena dobra pička“.*» (Zupan 1993: 33). Gre torej za vzpostavitev nasprotja med visokim in nizkim, realiziranim tako na ravni sloga kot vsebine, kjer sta „vzvišeni ljubezni“, implicirani z imenom velikega pesnika in glasbenika, nasproti postavljena poulični jezik in izključno fizična, telesna privlačnost. Medbesedilnost ima v tem primeru tudi metaforično funkcijo, ki je popolnoma realizirana samo v primeru poznavanja obeh referenc, iz katerih lahko razberemo, kaj je pesnik z vzpostavitvijo nasprotja pravzaprav želel sporočiti.

V naslednji sklop pesmi nas uvaja citat iz zbirke Roberta Hassa *Songs to survive the summer*, ki govori o pomenu trenutka in o brezčasnosti poezije, v svoji veličini zmožni zaobjeti ves svet; pesnik pravi, da drugega sveta zanj ni. Vsebinsko se citat povezuje z vsemi pesmimi iz cikla, saj prav vse skušajo v mreže poezije ujeti absolutnost in neprekinjeno trajanje. Verzi se kot reka razlivajo v kozmos, kjer je večnost zagotovljena, zato pesnik pravi: *»n/ič me ne skrbi / za konec, nič me ne skrbi za izid moje zgodbe, / kajti ko bo ona končana, /.../ me bodo začele ponavljati zvezde, oblaki, reke in morja.«* (Zupan 1993: 51). Sporoča torej svojo samozavest ob zavedanju, da je poezija večna.

24 *»Ko ubiješ, / kar si bil, sence tistega bedaka prežijo / na vseh samotnih krajih, / ki si jih kot bedak obhodil.«* (Literatura 1989: 79).

Toda osrednjo vlogo v ciklu ima pesem *Sarajevska elegija*, ki na eni strani predstavlja nasprotje viziji trajanja, saj opeva smrtnost in tragičnost vojne, po drugi strani pa se kljub vsemu vključuje v prej omenjeni kontekst, saj se pesnik na koncu pesmi zateče k optimizmu, prepričan, da bo nekoč lahko zapisana »*drugačna pesem o mestu [Sarajevu]*« (Zupan 1993: 50). *Sarajevska elegija* je posvečena pesniku Josipu Ostiju. Zupan je v enem izmed intervjujev povedal, da je pesem nastala kot odziv na Ostijevo zbirko *Sarajevska knjiga mrtvih*, in sicer zaradi občutkov krivde, nemoči in apatičnosti ob dogajanju v Bosni.²⁵ *Sarajevska elegija* se začne s korespondenco s pesmijo Zbigniewa Herberta *Elegia Fortinbrasa*, na katero Zupan aludira z verzi »*beseda mora biti zapisana in ne samo izgovorjena, / učim Hamleta iz Fortinbrasove elegije*« (Zupan 1993: 48). Herbertova pesem je kot celota zelo kompleksna in medbesedilno korespondira s Shakespearovim *Hamletom*, vendar ima v kontekstu Zupanove pesmi močno zožen pomen. Pesnik se namreč osredotoči na jezik in odgovarja na Herbertovo vprašanje, kaj sploh lahko storijo besede. Zupan pravi, da mora biti beseda zapisana, ne le izgovorjena, saj le v tem primeru dobi polno moč in trajanje. Josip Osti je tisti, ki je prave besede, četudi take, ki bolijo, zapisal in v Zupanu prebudil plaz čustev ter ga vzpodbudil, da se je tudi sam odzval. Pesnik Zupan se ves čas neposredno odziva na Ostijeve verze. Razvidno je, kako so besede sprožile niz različnih asociacij, tako da Zupanovo pisanje pravzaprav potuje od Ostija preko poljskih pesnikov do Amerike in spet nazaj k izvoru. Z verzi »*sem se spomnil Zagajewskega, ki piše o tem / kako so oblast prevzele opice / in mi tega nismo opazili*« (Zupan 1993: 49) parafrazira pesem *Małpy* Adama Zagajewskega, kjer je izpostavljeno, kako ima človek vedno 'pametnejše delo' in ne opazi ničesar, kar ga neposredno ne zadeva, četudi je pred njim nekaj tako absurdnega, kot so opice, ki prevzemajo oblast. Zupan prizna, da je tudi sam tak, zato je marsikaj, celo grozote, o katerih piše Osti, šlo mimo njega, saj je bil, kot zapiše, takrat pre zaposlen z branjem *Nedeljskega jutra* Wallacea Stevensa, ki sicer tudi govori o žrtvah, vendar tistih pradačnih, ki zaradi patine časa ne bolijo več; toda sedaj so pred njim vstale žive podobe joka, molitev in bolečine. Najizrazitejši medbesedilni postopek v tej pesmi je aludiranje na posamezne odlomke iz Ostijevih pesmi.²⁶ Poznavanje natančnih medbesedilnih referenc za branje pesmi

25 Intervju objavljen v reviji *Mentor*, 1994, str. 73.

26 Na primer verzi »*ne o ljudeh, ki brez glav stopajo / iz tvojih pesmi, in tavajo po ulicah tvojega / Sarajeva*« (Zupan 1993: 49) aludirajo na Ostijeve verze »*samo en človek je počasi hodil med njimi / šel je s štruco kruha stisnjeno pod pazduho / šel / a nihče ni opazil da je brez glave.*« (Osti 1993: 43).

ni nujno, saj pesnik pomembne stvari že sam predstavi transparentno.

Moto zadnjega sklopa pesmi je citat Guillaumea Apollinairea iz pesmi *La jolie rousse*, ki ubeseduje njegovo slovo od dobe, ki jo je zagovarjal in branil. Citirani verzi, v katerih prosi za usmiljenje do svojih zmot in grehov, so vzeti s konca pesmi. Verz dopolnjuje vsebino Zupanovih pesmi, ki se preusmerijo v območje ukvarjanja s kompleksnostjo jezika in začnejo prisluškovati svetovom, ki jih ustvarjajo besede. Pesnik samozavestno zapiše »izumil sem jezik v katerem se lahko / pogovarjam z bogovi.« (Zupan 1993: 55) in se nato v pesmi *Dež* preizkusi v opisovanju dežja, vendar ugotavlja, da so bistvene razsežnosti jezika onstran besed – v medprostoru, ki nam je dosegljiv le občasno.

V pesmi *Angel* opisuje moč angelskega jezika, v katerem se lahko pravzaprav pogovarja z vsem univerzumom, vendar kljub mogočnosti tega jezika obstaja trenutek, ki ga ni moč ubesediti. Če angel, ki bi ga lahko razumeli kot Zupanov navdih in tisto gonilo, ki je v ključnih trenutkih kašipot k harmoniji, ne najde zavetja v ženski kot simbolu za ljubezen, besede okamenijo in vse skrivnosti ostanejo nerazvozlane. V zadnjih verzih zapiše, da skrivnost kozmosa ne more biti udejanjena, dokler angel jezika »v tebi ne bo našel svoje „popolne oblike, če se v tvojih mehkih / sanjah ne bo razpršil in ponovno sestavil“« (Zupan 1993: 58). Na prvi pogled eksplicitne medbesedilne navezave v pesmi niso razvidne in nanje nas opozori ravno zadnji verz pesmi, ki je grafično označen. Gre namreč za navezavo na Tomaža Šalamuna in njegovo zbirko *Metoda angela*, kjer so v pesmi *In moje usode gleda ...* verzi »Vedno angel. / Ko pride do svoje popolne oblike se / razprši.« (Šalamun 1978: 103). Pri navezavi gre za prenovitev citata, saj Šalamun v pesmi govori o sebi in svoji usodi, kjer pride do točke, ko ne more več pisati, in citirani verzi se nanašajo na to občutenje konca. Zupan pa sporočilo sintagme prevrednoti in elementu razpršitve doda ponovno sestavljanje, torej se pri medbesedilnem navezovanju pojavi disimilacija, saj Zupan ne goji prepričanja, da se jezik, ko doseže popolno obliko, lahko le še razprši, temveč izrazi drugačno filozofijo, ki jo je v poznejših zbirkah tudi vedno znova uspešno realiziral. Verjame namreč, da je po tem, ko je dosežena popolna oblika, treba poiskati novo, torej drugačno, svežo plast jezika, in se ji približevati. Citat je torej znotraj pesmi prilagojen specifičnemu kontekstu in funkcija medbesedilnosti je na eni strani nadgradnja pomena, na drugi strani pa je v primeru poznavanja reference tudi sredstvo vzpostavljanja distance do tuje filozofije in apliciranja

lastne.

Nočna vožnja je posvečena njegovemu prijatelju Alešu Debeljaku in medbesedilna navezava ponovno ni izražena direktno, vendar se tematika pesmi prepleta z Debeljakovimi. V središču je spanje, ki ga oba dojemata kot premik meje onstran govora, kjer se prepleteta zavest in

budnost ter obudita morje podob. Debeljak podobno vzdušje slika v pesmi *Spanec, spanec*,²⁷ vendar je navezava na točno določeno pesem težko določljiva, saj je motivika sanj pri njem zelo pogosta. Bistven postopek v pesmi je reminiscenca, osrednja funkcija medbesedilnosti pa stapljanje poetičnih svetov v novo tvorbo.

Uvod v *Jezik*, zaključno pesem obravnavane zbirke, predstavlja citat beatnika Johna Ashberyja, ki poudarja, da je poezija stvar jezika, in tako je jezikovna tematika tista, s katero Uroš Zupan zaključi zbirko. Citat je ponovno v opoziciji z Zupanovim prepričanjem, kajti Ashbery se od poezije distancira, tako da jo postavi v primarno polje jezika kot sistema, pri Zupanu pa je ravno obratno. Jezik in poezija sta vedno v njem in še zdaleč ni vzpostavljena distanca, saj pesnik tudi na drugih mestih poudarja: »/m/oje edino življenje je poezija, in kolikor bolj / zmaguje ona, toliko bolj izgubljam jaz.« (Zupan 1993: 62). V tem kontekstu je tudi medbesedilna navezava na Ashberyja predrušana, saj Zupan v zbirki *Reka* vzpostavlja drugačen odnos do poezije in zbirko sklene z mislijo, da sta jezik in poezija zanj »kot škorpion, ki lahko usmrti sam sebe, kot škorpion, / ki lahko usmrti tudi mene.« (Zupan 1993: 68). Funkcija uvodnega citata je torej napoved tematike pesmi, čeprav je znotraj konteksta njegovo sporočilo predrušeno.

5.2.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ

Tako kot *Sutre* se tudi zbirka *Reka* začne z motom, ki nakazuje področje oziroma vprašanje, s katerim se bo pesnik zvečine ukvarjal, to je vprašanje jezika. Vendar je uporaba mota v tej

²⁷ »Kar je na tej strani stvari, uhaja in se ne pusti / izgovoriti. V brezvetrju prazna sidrišča: je to skrivnost sna? (Sodobnost 1982: 175).

zbirki nekoliko spremenjena, saj se poveča število motov, ki zaznamujejo določen sklop pesmi, in tako zbirka deluje bolj usmerjeno ter razdelano. Moto sicer svojo primarno funkcijo vsebinske napovedi pesmi ohranja, glede na pogostost pojavljanja motov pa je dodana še funkcija vizualnega ločevanja posameznih razdelkov zbirke, kar deluje kot členjenost romana na poglavja. S tem je pesniku omogočeno, da v vsak razdelek vnaša novo tematiko, celota pa ravno zaradi motov kot vizualnih usmerjevalcev še vedno deluje koherentno.

V primerjavi s prejšnjo zbirko se izrazito spremenijo tako vrste kot funkcije medbesedilnih navezav. V *Sutrah* je pesnik namreč pogosto v svoje pesmi vpletal neposredne citate tujih verzov, v *Reki* pa se pristop spremeni, saj se poveča število aluzij in postopkov, ki tuje misli vnašajo v Zupanovo pisanje na kompleksnejši način. Že omemba Williama Blakea v prvi pesmi odpira izredno široko polje navezav na njegovo filozofijo in Zupan ne korespondira s točno določenimi verzi, temveč je v skrajno zgoščeni besedni zvezi »kot Satan v Blakeovi domišljiji« (Zupan 1993: 11) zajeta aluzija na širši sklop Blakeovega pisanja in razmišljanja. Tovrstna medbesedilna navezava ima izrazito funkcijo nadgradnje pomena, za dekodiranje navezave pa je potrebno eksaktno poznavanje pesniškega sveta Williama Blakea. S tovrstno spremembo funkcij medbesedilnih navezav postaja tudi Zupanov pesniški svet bolj zakodiran in neposredno poglobljanje vanj ni več dostopno širšemu krogu bralcev.

Nov medbesedilni postopek, ki ga Zupan uporabi, je tudi reminiscenca, torej postopek uvajanja zvočno-besednih figur in drugih značilnosti avtorskega sloga v Zupanovo pisanje. Postopek je najbolj razviden v pesmi *Srečanje*, posvečeni Tomažu Šalamunu, nekoliko bolj zabrisan pa je v pesmi *Nočna vožnja*. Funkciji tovrstne medbesedilnosti sta dve, in sicer gre za izražanje občudovanja do pisanja pesniških kolegov (ta funkcija je izpostavljena predvsem v *Srečanju*), medtem ko je v *Nočni vožnji* izrazitejša druga funkcija, to je navdušenje nad prekrivanjem lastnega pesniškega sveta in pesniškega sveta prijatelja Aleša Debeljaka, s katerim se srečujeta na točkah podobnega razmišljanja, ki je Zupanu tudi vir navdiha za nova ustvarjanja. Ti funkciji se razlikujeta od tistih iz prejšnje zbirke, kjer je prav tako izpostavljeno občudovanje velikih pesniških imen, vendar je bil v prejšnji zbirki Zupan bolj v vlogi občudovalca in učenca, v novi zbirki pa postaja vse bolj suveren, zato počasi pridobiva vodilno vlogo enakovreden dialog s tujimi pesniki. Posledično je tudi način Zupanovega korespondiranja z njimi premaknjen na novo raven, kar se v naslednjih zbirkah še stopnjuje.

V *Reki* se poveča število primerov, ker je medbesedilna navezava realizirana na metaforični ravni (na primer v pesmih *Četrty december*, *Priznanje*) in je posledično tudi dekodiranje reference kompleksnejše. Na drugi strani je z gledišča celotne zbirke tovrstnih momentov v Zupanovem pisanju razmeroma malo, tako da je širša sporočilnost zbirke še vedno neposredno dostopna in jasno razvidna.

V nekaterih pesmih Zupan že nadgrajuje osnovni pojem medbesedilnega navezovanja, kjer primarni funkciji nadgradnje pomena doda še eno dimenzijo, in sicer prevrednotenje in preoblikovanje tuje misli v nov pojmovni sklop, kjer že znani in eksplicitno izraženi dimenziji doda drugačen kontekst oziroma neke vrste pogled z druge strani. Delno je ta postopek impliciran že v *Sarajevski elegiji*, kjer niz tragičnih podob iz Ostijeve *Sarajevske knjige mrtvih* pri Zupanu ne sproži le odziva na njegovo primarno pisanje, temveč v njem prebudi niz novih medbesedilnih navezav, ki v kontekstu Ostijevega pesniškega sveta dobijo nov pomen, hkrati pa se pesniku odstre vizija, da bo nekoč mogoče napisati drugačno pesem o mestu – torej mu je omogočen vpogled nad horizont trenutnega tragičnega stanja – in s tem pesnik odpira nov pomenski pol. Še eksplicitneje je postopek nadgrajevanja osnovne medbesedilne navezave in njenega prevrednotenja prikazan v pesmi *Angel*, kjer Zupan Šalamunovim verzom poišče drugačno možnost, tako da jih v celoti postavi v novo perspektivo. Funkcija tovrstne uporabe medbesedilnih navezav ni prekrivna s funkcijo nadgradnje pomena, saj je tokrat Zupan tisti, ki tuje verze in razmišljanja postavlja v nov okvir, torej je njihova funkcija udejanjena v kompleksni ponazoritvi prevrednotenja sporočilnosti danih sintagem.

V zbirki je število poljudnih in elitističnih medbesedilnih navezav številčno skoraj izenačeno, kar kaže premik od prvenca, kjer so prevladovale elitistične navezave in si je s tega vidika pesnik bolj prizadeval za hermetičnost. Morda ta tendenca izhaja iz vzgibov, ki jih je izrazil v intervjuju²⁸ nekaj let po izidu zbirk. V pesmih, kjer se navezave pojavljajo, imajo večinoma osrednjo vlogo, kar kaže, da gre pri Zupanovem ustvarjanju za zavestno in premišljeno

28 »Sam se ne branim več, če se deli in asociacije na neki tuj jezik znajdejo v mojem pisanju. Nisem več paničen. /.../ Če se mi je to dogajalo, sem se vrnil v svojo lastno sled in izbrisal vse tuje stopinje, da bi ohranil identiteto. Danes tega ne delam več.« (Literatura 2003: 238).

uporabo tovrstnih postopkov in da medbesedilnost ostaja pomemben segment Zupanove poetike.

5.3 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI *ODPIRANJE DELTE*

Število medbesedilnih navezav je v *Odpiranju delte* še skromnejše kot v *Reki*, posebnost pa je tudi ta, da se kot reference pojavljajo izključno imena znanih pesnikov. Glasbene navezave se iz Zupanovega pisanja popolnoma umaknejo in jezik od nekdanje eruptivnosti in profanosti prehaja v čutnejši in bolj sugestiven tok, nekdanjo samogotovost lirskega subjekta pa izpodriva ranljivost, saj se pesnik naenkrat znajde pred praznim in problematičnim nebom.

Tabela 3: *Odpiranje delte* (1995).

Naslov pesmi	Medbesedilna navezava	Sredstvo medbesedilnosti	Elitistična (E)/ poljudna (P) medbesedilnost	Osrednja (Os)/ obrobna (Ob) vloga postopka
Moto	Tomas Tranströmer	Citat	P	Os
<i>Molitev</i>	Paul Celan	Citat	E	Os
Moto	Wallace Stevens	Citat	P	Os
<i>Dogovarjanje zvezd</i>	Cesar Vallejo	Posvetilo, citat, aluzija, imitacija stilema	P	Os
	Paul Celan	Aluzija	E	Ob
<i>Ime</i>	Cesar Vallejo	Citat	E	Os
<i>Avtobiografija</i>	Czesław Miłosz	Citat	P	Ob
	Paul Celan	Citat	E	Os
<i>Nataša</i>	Robert Creeley	Citat	P	Os
<i>Vrnitev na površje</i>	T. S. Eliot	Citat	E	Os
	Heraklit	Citat	E	Os

V zbirko nas uvaja odlomek iz dela *Östersjöar* švedskega pesnika Tomasa Tranströmerja, v katerem avtor slavi baltiško obalo okoli Stockholma. V odlomku je opisan izmuzljiv trenutek iz narave, kako se ob obali zbirajo meduze in kako je njihovo bistvo pravzaprav

neoprijemljiva in neprevedljiva skrivnost, ki jo lahko zaslutimo le, če ta bitja opazujemo v njihovem naravnem elementu. Moto lahko razumemo kot navodilo za branje pričujoče zbirke, saj pesnik v njej spozna, da ni vedno mogoče »igrati boga«²⁹ in da je določene stvari treba dojemati take, kot so, in jih ni treba na vsak način modificirati, zato je tudi ton, s katerim pesnik tokrat nagovarja bralca, bolj umirjen in resigniran, kar se do popolnosti izkristalizira v naslednji zbirki – *Nasledstvo*.

Prvi cikel *Molitev* se začne s citatom Paula Celana iz pesmi *Tenebrae*, ki je pisana kot molitev in konverzacija z bogom, vendar ne nujno s krščanskim. Citat zaznamuje vse pesmi iz tega cikla, za katere se zdi, kot da se vračajo k nekemu daljnemu rojstvu sveta in so prežete s preteklostjo in kozmosom. Gre za neverjetno sinergijo množice religij, saj je na eni strani opazna krščanska motivika (Kraljestvo, Oče, Bog, jagnje), ki po drugi strani pada v brezna nihilizma »Vse je zamenjano z Ničem« (Zupan 1995: 15) in se ponovno vrača k totaliteti sveta. Svetloba, ki je že od *Reke* naprej Zupanov smerokaz, se tokrat lomi »s strašnimi poki« (Zupan 1995: 12) in se rojeva bodisi v rajskih vrtovih bodisi v Budovi duši, saj se v njegovem pisanju vedno bolj kristalizira neka osebna mitologija, ki se hrani v veliki zakladnici prebranih in ponotranjenih tekstov, vendar je hkrati samozadostna.

Od prejšnjega cikla je grafično ločena pesem *Dogovarjanje zvezd*. Vanjo nas uvaja citat Wallacea Stevensa iz pesmi *Nedeljsko jutro*, ki je pravzaprav beatniški odmev, saj je bila objavljena v *Antologiji ameriške poezije 20. stoletja*, zbirki, ki je mladega Zupana tako navdušila. Vendar je pesem tukaj postavljena v popolnoma nov kontekst in izpostavlja predvsem misel »kaj je božanstvo, če lahko pride / le v tihih sencah in v sanjah?« (Avanzo 1986: 33). Vprašanja in motivika *Dogovarjanja zvezd* so posvečeni perujskemu pesniku in pisatelju Cesaru Valleju in prepleteni z medbesedilnimi navezavami na njegovo poezijo. Zelo opazna medbesedilna navezava je imitacija stilema, saj Zupanov jezik uspešno posnema Vallejeva ponavljanja, ki spominjajo na molitvene obrazce, ter zgoščenost jezika, polnega metaforike. Tekst je prepleten z Vallejevimi motivi, kot so Andi, Panteon, Kristus, še očitnejše medbesedilne navezave pa so razvidne v verzih, ki so prebesedeni originalni verzi, na primer

29 Zbirka je pravzaprav vmesna postaja med *Reko*, v kateri pesnik še samozavestno zatrjuje, da je izumil jezik, »v katerem se lahko pogovarja[m] z bogovi« (Zupan 1993: 55) in *Nasledstvom*, kjer v njem dokončno dozori spoznanje, da »obstajajo stvari v življenju, / pomembnejše od igranja boga.« (Zupan 1998: 60).

»*Miguel se je skrila*« (Zupan 1995: 19) se navezuje na verz iz pesmi *To my brother Miguel in memoriam* »*Miguel, you hid yourself / one night in August*« (Vallejo 2007: 154). V vizualno očitneje poudarjenih verzih, kjer si izmenično sledijo izrazito kratki in izrazito dolgi verzi Zupan povzema drobce iz Vallejevega življenja, na primer njegovo občutenje samote, strah, revščino ter misel na samomor, ki se ga je polastila ob koncu ljubezenske zveze. Še izraziteje so navezave na Vallejevo življenje nakazane v verzih »*izgone, naročje lakote, / si jokala, si preklinjal Boga*« (Zupan 1995: 22), ki se nanašajo na njegov politično pogojen izgon iz Peruja in obdobje revščine, ko je – tavajoč po Parizu in na robu stradanja – na novo vzpostavljal svoje življenje.

Medbesedilne navezave imajo poleg izraženega pomena, indiciranega že s posvetilom pesniku, dodatno razsežnost, ki je veliko bolj kompleksna in jo lahko izpeljemo na podlagi širšega poznavanja Zupanove poetike in splošnih tendenc v zbirkah *Reka* in *Odpiranje delte*. Pesnik se namreč v obeh vedno bolj osredotoča na vprašanja jezika in iskanja besed, ki odpirajo možnosti potovanja onstran razuma v samo središče tako imenovane zupanovske svetlobe. Na začetku pesmi se pojavi verz »*kruh tvojega jezika / plava po robovih mojih misli*« (Zupan 1995: 19), kar pomeni, da se poetiki še vedno tipata in se zavedata meja, zato pesnik išče nekaj, kar lahko »*ubije to senco, / ki hodi med mano in tabo*« (Zupan 1995: 19). Nato se naenkrat v pesniku sproži plaz, ki ga popelje v središče popolnega razumevanja drugega in imaginarne stopitve jazov, ko je mogoče zaživeti življenje drugega. Zupan pravi »*Še enkrat bi umrl za tisto uro, / vkovano v svetlobo, odtisnjeno v kruh*« (Zupan 1995: 20) in ponovi besedno zvezo *muerta inmortal*,³⁰ ki se pojavlja tudi v poglavju LXV v Vallejevi zbirki *Trilce* v verzih »*Asi, muerta inmortal. Asi.*« (Vallejo 2000: 172) in lahko pomeni stanje absolutnega, torej nadrazumskega. Vendar gre pri tovrstni nirvani le za hipno stanje, kar signalizirata ponovitev verza »*kruh tvojega jezika*« (Zupan 1995: 24) in dejstvo, da »*senca med mano in tabo / neprenehoma raste*« (Zupan 1995: 24). Zupan uvede podobo stvarnika kot nečesa, kar je prekinilo prejšnjo absolutno spojitve, in se sprašuje, kdaj bodo zvezde poslale novega sla, kar pomeni pričakovanje nove sorodne duše, ki se s pesnikovo dušo uspe spojiti v eno. V tem primeru je bilo medbesedilne navezave potrebno razjasnjevati celo iz notranje strukture in pomenske razsežnosti pesmi, vendar je tovrsten pristop relevanten, saj je Zupan pesnik, ki poezijo enači z življenjem. V nekem intervjuju je izjavil, da so se določeni

30 V prevodu pomeni nesmrtna smrt.

njemu ljubi avtorji tako infiltrirali vanj, da se njihov glas na koncu staplja z njegovim.³¹ Poleg tega je njegova poezija tudi iskanje nečesa absolutnega oziroma zaokroženega, in da bi prišel do resnice in svetlobe, ki jo išče, mora tipati skozi mnogo svetov. Medbesedilnost je torej v tem primeru sredstvo osebnega iskanja, ki omogoča lažje prehode skozi prizme novih spoznanj, dostop do resnice pa je zaenkrat še izmuzljiv.

Kot moto razdelka *Ime* se ponovno pojavi citat Cesara Valleja z naslovom *A preden se konča*. Govori o sreči, ki ji človek ne sme pustiti, da mine, temveč jo mora čim bolj užiti. Pesem se začne z verzom »V senci tvojega imena bom donošen« (Zupan 1995: 27), ki se ujema z razlago navezav v pesmi *Dogovarjanje zvezd* – kako pesnik skozi medij tuje poezije prihaja do univerzalnih resnic. Verz »Razdalja / med biografijami se tanjša v dih, v pramen tišine« (Zupan 1995: 27) pa ubeseduje ravno prej omenjeno stapljanje dveh poetskih misli v eno, skoraj neločljivo od prvotnega izvora.

V pesem *Avtobiografija* nas uvaja citat Zupanu ljubega pesnika Czesława Miłosza iz pesmi *Bells in winter*, v kateri avtor pravi, da verjame v apokatastazo, ki obljublja, da se bo nekoč vse vrnilo v prvotno stanje in se bo dobro izenačilo z zlom. Pravi, da ima zato zanj vse dvojni obstoj, in sicer v času ter v stanju, ko časa več ne bo. Iz tega izhodišča se Zupan ozre na svoje delo in že v prvem verzu pesmi zapiše »Vse napisano do sedaj je bilo prezgodnje, / življenje pred rojstvom« (Zupan 1995: 37). V pesem je vtkana tudi skoraj neopazna medbesedilna citatna navezava, saj so verzi »Koga, ki plove skozi nič, / nosi to, kar je tu predihano, / onstran v enega od svetov?« (Celan 1985: 107) dobesedni navedek iz pesmi *Ljubezen* v zbirki Paula Celana *Vlaknasta sonca*. Verzi se popolnoma stapljajo z Zupanovimi in so oblikovno ter vsebinsko skladni s strukturo nove pesmi. V tem primeru so verzi dejansko posvojeni in jih pesnik na nek način čuti kot svoje, tovrstno medbesedilnost pa problematizira v nadaljnjih verzih, kjer zapiše »Moje besede so besede nekoga drugega. / Moje telo je telo nekoga drugega. / Moje ime je več kot heteronim.« (Zupan 1995: 38). Branje poezije je nedvomno komunikacija, toda ko nekoga, ki ti je ljub, tolikokrat prebereš, se začne vraščati vate. To se je Zupanu najprej dogajalo z ameriškimi pesniki, pri čemer je bila v začetni zbirki

31 »Sam se ne branim več, če se deli in asociacije na neki tuj jezik znajdejo v mojem tekstu. /.../ In v takšnem procesu nikakor ne gre za prepisovanje, temveč je človek napolnjen s toliko branji, da mu včasih, ko zakriči, kot odmev odgovori neki glas s podobno senzibilnostjo, vodi dveh rek se pomešata.« (Literatura 2003: 238).

medbesedilnost zavestna ter je predstavljala medij učenja in potrjevanja svojih verzov s tujimi, v pričujoči zbirki pa se odnos spremeni. Zupan že od *Reke* naprej čuti literarno komunikacijo kot izmenjavo dveh teles, kot »pesem, ki jo nekdo piše o njem«, ³² a to prerašča do te mere, da pride do menjav duha, brisanja meja in popolnega prelivanja tuje poezije v njegovo. Prelom se zgodi z zbirko *Nasledstvo*, kjer je tovrstna medbesedilnost popolnoma odstranjena – kar pesniku omogoča, da ponovno definira Jaz, odnos do lastnega pisanja in lastnih besed ter vizij. V naslednje zbirke se spet začne vračati medbesedilnost, vendar v drugačnih tonih, bolj kot zavestno komuniciranje, ne pa več kot infiltriranje tuje osebnosti in duše vanj; kot bomo videli, pa je spremenjena tudi funkcija medbesedilnih navezav, saj postanejo sredstvo grajenja ironije in samoironije.

Moto pesmi *Nataša*, posvečene njegovi ženski, je citat iz pesmi *Song* ameriškega pesnika Roberta Creeleyja, ki ga po navadi povezujejo z blackmouintainskimi pesniki. Lirski subjekt izpoveduje svoje misli in strahove ljubljene ženske ter odgrinja zanke pretvarjanja in jo vabi k molitvi, kjer sta duši čisti in pretvarjanja ni. Podobno vzdušje veje tudi iz Zupanove pesmi, kjer ljubljene Nataši dovoli vstopiti v samo bit svoje osebnosti in se vedno znova zateka v zavetje njene ljubezni in miline. Creeleyjev citat se vsebinsko dotika tudi ostalih pesmi iz razdelka, saj je v njih ubesedena iskrenost – in v njih ni prostora za oblačenje v preobleke, ki jih po besedah Creeleyja nosijo le sovražniki. Funkcija medbesedilnega citata je v tem ciklu torej vzdrževanje rdeče niti in pomenske povezanosti posameznih pesmi v celoto.

V razdelek *Vrnitev na površje* nas uvaja citat iz dela *Štirje kvarteti* T. S. Eliota, ki govori o ljubezni kot stanju, zapolnjujočem prostor »med nebivanjem in bivanjem« (Zupan 1995: 59), in se s tematiko Zupanovih pesmi iz razdelka povezuje v kontekstu eteričnosti trdnega bistva, ves čas izmikajočega se in vračajočega se na površje v vedno novih oblikah. S citatom se neposredno povezuje tudi pesem *Vrnitev na površje*, ki se osredotoča ravno na vračanje v novih pojavnih oblikah, zanimiva pa je še z enega vidika. V pesem je namreč grafično neopazno vpleten citat iz *Fragmentov* ³³ grškega filozofa Heraklita, ki je tako oblikovno kot tudi vsebinsko popolnoma skladen s strukturo pesmi in taka vrsta medbesedilne navezave je skoraj neprepoznavna. Če je citat prepoznan, pa ima funkcijo sporočanja univerzalne resnice oziroma védenja iz davnega 6. stoletja pr. n. št. in tako odgovarja na vprašanja, ki si jih

32 Aluzija na *Pesem, ki jo nekdo piše o meni* iz zbirke *Reka*.

33 Citat se glasi: »Ogenj živi smrt zemlje in zrak smrt ognja, voda smrt / zraka, zemlja vode.« (Heraklitos 1992: 39).

zastavlja sodobni pesnik.

5.3.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ

Medbesedilnosti je v *Odpiranju delte* še manj kot v predhodni zbirki in večina medbesedilnih navezav je podana v obliki citatov, ki imajo v zbirki osrednjo funkcijo in prenovljeno vlogo v njeni kompoziciji. Moto celotne zbirke je citat Tomasa Tranströmerja, ki indicira pesnikov tokratni fokus pri pisanju, torej osredotočenost na opazovanje stvari v njihovem elementu in odmik od modificiranja pojavov po lastni meri. Položaj in vloga citatov znotraj posameznih razdelkov zbirke pa sta nekoliko drugačna, kot smo ju vajeni. Na začetku posameznega cikla se namreč na samostojni strani pojavita naslov in pod njim citat z jasno navedenim virom, na naslednji strani pa je natisnjena pesem z istim naslovom, kot je zapisan na predhodni strani. Vendar se citat ne navezuje le na istoimensko pesem, temveč so stične točke prepoznavne tudi med citatom in ostalimi pesmimi, ki tvorijo zaokrožen tematski sklop. Tako zgrajenih razdelkov je v zbirki pet in povsod naslovu nad citatom na naslednji strani sledi istoimenska pesem. Kompozicijsko spremenjen je le zadnji razdelek z naslovom *Vrnitev na površje*, kjer se naslov nad citatom ponovi v zadnji, sklepni pesmi zbirke. Gre torej za porušitev ustaljenega reda, ki se ga med branjem navadimo, in s tem zadnji verzi pridobijo pomensko težo, saj bralec hitreje zazna, da so v sozvočju s citatom T. S. Eliota s prejšnje strani, ki govori o vprašanju časa in se staplja s sporočilom Zupanovih zaključnih verzov »*In sedaj čakamo, da se potopljeno vrne na / površje, drugačno za prišteti, očem nevidni, čas.*« (Zupan 1995: 66).

Funkcija tovrstne uporabe citatov kot medbesedilnega korespondiranja je deloma estetska, saj je s pomočjo citatov razdelana celotna kompozicija zbirke in njihova umestitev omogoča jasno razumljive prehode med tematikami. Deloma pa ima postopek množične uporabe citatov tudi funkcijo aplikacije tujega védenja oziroma razmišljanja na pesnikov poetološki svet in hkrati omogoča vzpostavitev transparentnega dialoga z drugimi pesniki.

Protipol tovrstnemu postopku v zbirki je uporaba grafično popolnoma zakritega

medbesedilnega navezovanja, kjer je opazen premik v novo, subtilnejšo smer uporabe navezav, saj so v tej zbirki odmevi tujih verzov v pesniku prvič trdno naseljeni in se z njim popolnoma stapljajo. Najočitneje je postopek rabljen v *Avtobiografiji*, kjer se kitica Paula Celana oblikovno in vsebinsko popolnoma staplja z Zupanovimi verzi, vendar sproža plaz infiltracije tujega sveta v Zupanovega, s čimer mu dodaja novo dimenzijo. Podobno prepletenost pesnik ustvarja tudi v pesmi *Vrnitev na površje*, kjer se med njegove verze vplete odlomek iz Heraklita z več kot dve tisočletji starimi resnicami. Pesnik se z uporabo tovrstnega interferiranja približuje meji vprašanj o vlogi in pomenu jezika, ki si jih je vseskozi zastavljal, saj mu iz dveh jezikov prvič uspe ustvarjanje popolnoma nove zgodbe, kjer meje posameznega jezika niso več dotakljive, temveč se rojeva neke vrste nadjezik, ki s svojo sinergijo presega vse posamezne.

5.4 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI NASLEDSTVO

Medbesedilnost se v tej zbirki popolnoma umakne intimi in oziranju v preteklost. Kot uvod v zbirko je uvrščena pesem *Avtobiografija* iz zbirke *Odpiranje delte*, ki v novem pomenskem kontekstu zbirke deluje drugače. Odstranjen je citat iz Miłoszeve zbirke in tu je še jasneje nakazan odklon od kakršnih koli korespondenc s tujim. Pesem je vsebinsko sicer nespremenjena, vendar je tokrat uvodni verz »Vse napisano do sedaj je bilo prezgodnje« (Zupan 1998: 11) še trši in v nadaljevanju bolje argumentiran. Gre za pogled v preteklost in novo definiranje lastnega ustvarjalnega procesa in spoznanj. Medbesedilne navezave so večinoma na ravni toposa ali pa so zgolj naključne asociativne reference. V tej zbirki ni prostora za dialog z drugimi pesniki, saj je treba redefinirati odnos do sebe.

Tudi vprašanja o življenju, absolutu in kozmosu se umikajo intimnejšim vprašanjem, ki jih odpirajo asociacije na preteklost, zato se zbirka zaključi z močnim spoznanjem, da »/o/bstajajo stvari v življenju, / pomembnejše od igranja Boga« (Zupan 1998: 60), s čimer se vzpostavlja ironična distanca do dosedanjega ustvarjanja in misel neposredno napelje na uvodne verze iz *Avtobiografije*, tako da je zbirka resnično zaokrožena celota.

V pesmi *Konec tisočletja* se verz »Dvomim, da bi kdo izmed nas / stopil skozi Vrata Postave / in se od tam vrnil nespremenjen« (Zupan 1998: 33) navezuje na delo Franza Kafke *Proces*, v

katerem ima pomembno vlogo parabola z naslovom *Pred vrati postave*, ki se dotakne eksistencialnega vprašanja osebne volje, vendar je v Kafkovi paraboli ključni moment to, da si človek skozi vrata ne upa stopiti, temveč do smrti ždi pred njimi, v Zupanovi pesmi pa je prenovitev v tem, da si človek sploh upa stopiti skozi vrata Postave, čeprav se bo nazaj vrnil spremenjen.

V pesmi *Nasledstvo* se Zupan medbesedilno naveže na Danteja v verzih »Obnovijo se jim celice za / vse življenje. Kot Danteju, ki je / srečal Beatrice, ko je imela devet let« (Zupan 1998: 35), vendar je medbesedilnost rabljena znotraj primere in ni v funkciji nadgrajevanja pomena, temveč kot topos služi demonstraciji o povedanem. Preostali toposi, ki se v zbirki pojavljajo, so razloženi v poglavju *Toposi in njihove funkcije v kontekstu medbesedilnega navezovanja* (poglavje 5.9).

5.5 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI NAFTA

Zupan po popolnem umiku v svet lastnih razmišljanj in odmiku od kakršnega koli medbesedilnega dialoga v zbirki *Nafta* ponovno obuja navezave na pesnike in pisatelje, poveča število intermedialnih navezav, medtem ko glasbene reference še vedno ostajajo na stranskem tiru in osrednjo vlogo prevzamejo v naslednjih zbirkah. Zdi se, kot da je z zbirko *Nasledstvo* pesnik doživel pomiritev in sedaj se po temačnih ter resnobnih tonih vračajo vitalistični, sveži verzi in nov zagon, ki omogočajo ustvarjanje ironično-humorne, predvsem pa odprte poezije, v dialogih spet sposobne srečevanja z različnimi pesniškimi svetovi in plovbe po novih obzorjih spoznanj. Že naslov zbirke sugerira, da je potrebno za to, da bi prišli do nafte, črpati iz globin, a na metaforični ravni zbirka nakazuje črpanje moči iz skritih kotičkov pesnikove duše in osebnosti, kar nam odstira ravni, ki jim do sedaj še nismo bili priča. Na krilih novega zanosa in pristopa se rojevajo tudi novi postopki, ki branje te zbirke spremenijo v edinstveno izkušnjo, njena drugačnost pa se zrcali tudi v načinih medbesedilnega navezovanja.

Tabela 4: *Nafta* (2002).

Naslov pesmi	Medbesedilna navezava	Sredstvo medbesedilnosti	Elitistična (E)/ poljudna (P)	Osrednja (Os)/ obrobna (Ob)
--------------	-----------------------	--------------------------	-------------------------------	-----------------------------

			medbesedilnost	vloga postopka
Moto	Remy de Gourmont	Citat	P	Os
Moto	Alvaro de Campos	Citat	P	Os
<i>Hölderlinski stolp</i>	Marjan Rožanc	Parafraza	P	Ob
	Friedrich Hölderlin	Aluzija, citat	E	Os
	Paul Celan	Citat	E	Os
<i>Zmedena pesem s petnajstletno zamudo</i>	Peter Handke	Citat	E	Os
	Franz Kafka	Parodija	P	Os
	Paul Celan	Parodija	P	Os
	Rainer Maria Rilke	Parodija	P	Os
<i>Zmedena pesem s petnajstletno zamudo</i>	Ivan Cankar	Parodija	P	Os
	Danilo Kiš	Omemba avtorja	P	Os
	Bohumil Hrabal	Parodija	P	Os
	Edvard Kocbek	Parodija	P	Os
	Czesław Miłosz	Aluzija	P	Os
<i>Platon</i>	Platon	Parodija	P	Ob
	Vasko Popa	Aluzija	P	Ob
	Edvard Kocbek	Omemba avtorja	P	Ob
	Friedrich Goethe	Omemba avtorja	P	Ob
	Dante Alighieri	Omemba avtorja	P	Ob
	John Milton	Omemba avtorja	P	Ob
	France Prešeren	Omemba avtorja	P	Ob
	Immanuel Kant	Omemba avtorja	P	Ob
	Friedrich Hegel	Omemba avtorja	P	Ob
	Ludwig Feuerbach	Omemba avtorja	P	Ob
	Sveti Avguštin	Omemba avtorja	P	Ob
	Tomaž Akvinski	Omemba avtorja	P	Ob
	Bill Gates	Omemba avtorja	P	Ob

	Kenneth Koch	Citat	P	Os
<i>Dubrovnik enkrat v prejšnjem stoletju</i>	Ivan Gundulić	Omembra avtorja	E	Os
<i>Nasveti za uspešno literarno kariero</i>	France Prešeren	Aluzija	P	Os
	Oton Župančič	Aluzija	P	Os
	T. S. Eliot	Aluzija	E	Os
<i>Veliki petek</i>	Paul Celan	Citat	P	Os
	Robert Creeley	Parafraza	E	Os
<i>Približevanje poletne nevihte</i>	Tomas Tranströmer	Citat	E	Os
<i>Nevidno</i>	Robert Hass	Imitacija	P	Os
<i>Naomi, Linda, Tatjana, Cindy</i>	Naomi Campbell	Omembra osebe	P	Os
	Linda Evangelista	Omembra osebe	P	Os
	Tatjana Patitz	Omembra osebe	P	Os
	Cindy Crawford	Omembra osebe	P	Os
	Mark Strand	Citat	E	Ob
	Czesław Miłosz	Citat	E	Os
<i>90-60-90</i>	Torquato Tasso	Omembra avtorja	P	Os
	Johan Wolfgang von Goethe	Aluzija	P	Os
<i>Vodoravno sonce</i>	Fernando Pessoa	Aluzija, citat	E	Os
<i>Nafta</i>	Johan Wolfgang von Goethe	Omembra avtorja	P	Ob
	Izidor Cankar	Omembra avtorja	P	Ob
	Dante Alighieri	Aluzija	P	Ob
	Ezra Pound	Omembra avtorja	P	Ob
	Josef Brodski	Omembra avtorja	P	Ob
<i>Decembrske skice</i>	William Carlos Williams	Citat	E	Os

<i>Preveč resnosti, Uroš</i>	Frenando Pessoa	Citat	E	Os
----------------------------------	--------------------	-------	---	----

Uvod v zbirko predstavljata dva citata, ki ju lahko razumemo kot napoved novega osebnopoetičnega obdobja. Prvi citat je iz dela francoskega simbolista Remyja de Gourmonta in govori o iznajdljivosti človeka, ki naj bo za doseganje zadovoljstva v življenju pripravljen iskati in sprejemati alternative. To bi lahko aplicirali na Zupanovo pisanje, saj je znal vedno uspešno presedlati v nov tip poezije in ni zašel v slepo ulico, hkrati pa se citat navezuje tudi na tendenco pričujoče zbirke. Drugi citat je iz pesmi *Rojstni dan* avtorja Alvára de Camposa, kar je eden od heteronimov portugalskega pesnika in pisatelja Fernanda Pessoa. Govori o tem, kako si duša ponovno želi na metafizično in čutno potovanje, na katerega se poda tudi Zupan, saj je zbirka *Nafta* sprehod v preteklost, ki s preigravanjem starih zgodb do njih vseeno vzpostavlja distanco, iz katere je na koncu mogoče postaviti nove temelje in se usmeriti naprej.

Pesem, ki ima tudi sicer v zbirki osrednjo vlogo, saj definira stanje Zupanove takratne faze ustvarjanja, je *Hölderlinski stolp*. Tako Zupan poimenuje svojo sobo na Fužinah, kjer preživlja večino svojega časa in literarno ustvarja. V verzih »čakam, kdaj se bo na kakem kanalu začel / nogomet. Marjan Rožanc bi rekel, maša / dvajsetega stoletja« (Zupan 2002: 21) gre za omembo Rožančevega eseja o nogometu z naslovom *Maša dvajsetega stoletja*; tovrstna navezava je očitna ter nima osrednje oziroma izpostavljene vloge. Dialog s Hölderlinom začne Zupan najprej vzpostavljati v verzih »Zunaj teče Ljubljana, ki misli, / da je Neckar. Ampak Neckar je lahko samo / Trboveljščica.« (Zupan 2002: 21), ki se navezujejo na Hölderlinovo pesem *Die Neckar*, v kateri pesnik izraža zvestobo domačemu Tübingenu in reki Neckar, ki teče skozenj. Zupan torej prevrednoti svoj nekdanji odnos do rodne kraja, ki smo ga opazovali v *Posvetilu rodnemu kraju* in za celostno razumevanje sporočila tovrstne navezave je poznavanje kontekstualne reference nujno potrebno. Najkompleksnejša in pomensko večplastna je navezava v verzih »Namesto da bi z vsem dolžnim / spoštovanjem do veličine venomer bebljal: „Palakš. Palakš.“« (Zupan 2002: 22), kjer je navezava pravzaprav dvojna. Neposredno se navezuje na pesem Paula Celana *Tübingen, januarja*, ki je posvečena Friedrichu Hölderlinu in se zaključuje z verzi »le bebljati in bebljati, / veno-, veno- / mermer. / „Palakš. Palakš.“« (Celan 1985: 67), ponovitev »palakš« pa je že pri Celanu navedena v narekovajih kot citat. Beseda palakš naj bi bila po besedah Hölderlinovega prijatelja C. T.

Schwaba, ki ga je v zadnjih letih življenja pogosto obiskoval v bolnišnici, Hölderlinov najljubši neologizem, ki je včasih pomenil ja, drugič ne. Gre za tako imenovano nebesedo, ki jo je začel uporabljati, ko se mu je omračil um. Ta medbesedilna navezava je torej zelo razplastena in v ospredju je na eni strani Zupanov dialog s pesnikom Paulom Celanom, na drugi strani pa gre tudi za prekrivnost njunih točk zanimanja, kot je v konkretnem primeru usoda velikega nemškega pesnika 19. stoletja Friedricha Hölderlina. Odkritje navezave na Celanovo pesem *Tübingen, januarja* pa razkrije še dodatno razsežnost Zupanove naslovne sintagme, saj se v verzih »*spomin na / plavajoče hölderlinske stolpe*« (Celan 1985: 66) besedna zveza »*hölderlinski stolp*« pojavi že pri Celanu. Toda funkcija medbesedilnih navezav je v pesmi predvsem ironična, saj Zupan z navezavami ne izraža navdušenja ali občudovanja ne do Celana ne do velikih zgodb, kot je Hölderlinova, temveč jim v opozicijo postavlja popolnoma banalne izseke iz vsakdanjosti – tako kot v svojem *hölderlinskem stolpu*, ki naj bi bil simbol za osamitev in zamaknjeno ustvarjanje, Zupan »*Leži[m], spi[m], / čaka[m] Natašo, pritiska[m] gumbe na daljincu / čaka[m], kdaj se bo na kakem kanalu začel / nogomet*« (Zupan 2002: 21). Podobno ironično nasprotje je vzpostavljeno v verzih »*Namesto da bi z vsem dolžnim / spoštovanjem do veličine venomer bebljal: / „Palakš, palakš,“ glasno kričim na igrišču: / „Dej žogo. Bejž u ubrambo. Njahi sulirat.“*« (Zupan 2002: 22), kjer poznavanje reference še očitneje obelodani ironične tone.

Medbesedilno bogata je tudi *Zmedena pesem s petnajstletno zamudo*, ki je podnaslovljena *nemškim prijateljem*. Prvi verz »*Srednja Evropa je meteorološki pojav*« (Zupan 2002: 28) je zapisan v kurzivi, saj gre za citat notorično sarkastične izjave o Srednji Evropi, ki jo je izrekel pisatelj Peter Handke v intervjuju za torinski dnevnik *La Stampa* 6. januarja 1987 in potem še istega leta v Sloveniji, na tiskovni konferenci v Vilenici, kjer je prejel nagrado za svoje pesniško ustvarjanje. Ta njegov nastop je dvignil precej prahu in Zupan besede ponovi v istem provokativnem tonu ter jih ironizira, češ da resnično ni »*nobene bistvene razlike med Ljubljano, Prago, Budimpešto, Dunajem. Dež tu, dež tam / .../*« (Zupan 2002: 28). Nato sledi niz medbesedilnih navezav na pesnike in pisatelje, vsem pojavitvam pa je skupno to, da so skrajno sarkastične, ironične in ponekod celo groteskne. Franz Kafka je predstavljen, kako »*napoveduje prihodnost in potuje po sanatorijih*« (Zupan 2002: 28), s čimer Zupan meri na njegove slutnje, kako ga čaka temna prihodnost, in na njegovo dejansko bolehanje v sanatorijih. Za Paula Celana Zupan pravi, da »*se [mu] krčijo pljuča*« (Zupan 2002: 28), kar se

navezuje na njegov samomor v reki Seini; Rilke naj bi po Zupanovem mnenju »izumil prefinjeno tehniko zapeljevanja starih dam« (Zupan 2002: 28), kar bi se lahko navezovalo na *Devinske elegije*, kjer opisuje, kako ga stara ženska odpelje do izvira sreče.³⁴ Nato pesnik omeni »anonimnega Cankarja« (Zupan 2002: 28), vendar se naslednji verz »Vrabc Anarhist bo tokrat končno poletel skozi steklo.« (Zupan 2002: 28) navezuje na Cankarjevo delo *Hiša Marije Pomočnice*, tako da je medbesedilna navezava pojasnjena. Verz o Danilu Kišu, ki »posipa pepel po vrtu«, aludira na njegov roman *Vrt, pepel*, v naslednjih verzih pa sledi grozljiva podoba češkega pisatelja Bohumila Hrabala, kako krmi golobe v zraku: »Ostalo mu je še za dve nadstropji drobtin.« (Zupan 2002: 28). To v ironičnem opisu izzveni kot črni humor, saj se verz navezuje na Hrabalovo smrt, ko je padel iz petega nadstropja bolnišnice, medtem ko naj bi hranil golobe. Za Edvarda Kocbeka pravi, da »se guga med ekstazo in politiko. Prva ga dviguje, druga tepta.« (Zupan 2002: 28), kar se nanaša na njegovo težavno

življenje in politično gonjo proti njemu. Za Czesława Miłosza pa Zupan napiše, da je »do vratu zabit v Kalifornijo, možgane ima nad / dolino Isse« (Zupan 2002: 28), pri čemer se prvi del navezuje na Miłoszevo selitev v Ameriko in poučevanje na kalifornijski univerzi, drugi del pa aludira na naslov njegovega romana *Dolina Isse*. Opazno je torej, da ima medbesedilnost v tem odseku različne funkcije, in sicer prehaja od sarkazma do ironije in neke vrste črnega humorja (v opisu, kako Hrabal hrani golobe v zraku), pri omembah Kocbeka in Miłosza pa sarkazem izgine in gre za neposredne omembe izsekov iz njunega življenja in navezavo na naslov dela. V nadaljevanju se medbesedilna navezanost usmeri še na tematiko iz antike in jo modernizira, kar je značilna poteza postmodernističnega pisanja: »Hamlet se je v vlažni sobi / pogovarjal z lobanjo. Ko je prišel na svež / zrak, ga je posilil kašelj. Antigona je / prekopavala zemljo. Grobove še vedno / odkrivamo« (Zupan 2002: 28). Pri prvi navezavi se zgodi banalizacija, saj je opisan dogodek, kako Hamleta ob prihodu na svež zrak posili kašelj, v drugem primeru pa je tragičen motiv Antigone, ki je želela pokopati oba brata, apliciran na sedanost, ko na dan vedno znova vre resnica o grobovih iz preteklosti in se že vrsto let ponavljajo iste napake.

Uporaba medbesedilnih navezav kot provokacije je v Zupanovem opusu nekaj novega, saj so

³⁴ *Devinske elegije* Uroš Zupan dobro pozna in jih je zagotovo prebiral, saj jih velikokrat omenja tudi v svojih esejih, na primer *Rilke proti Novim Fosilom*.

bile navezave v prejšnjih zbirkah večinoma rabljene kot izraz občudovanja oziroma kot dialog z različnimi avtorji in sprejemanje njihovega védenja.

V Zupanovi poeziji postaja vse bolj razvidno mešanje 'visokega' in 'nizkega' sloga, ki se v tej zbirki še kaže na ravni vdiranja tako imenovane popkulture v resno zgodovino. Primer takega protislovja je pesem *Platon*, ki s starodavnim filozofom vsebinsko nima nič skupnega, temveč gre kvečjemu za parodično filozofiranje o vsakdanjih stvareh. V verzih »Ženske so iz / leta v leto lepše, ko pride poletje, vrejo na ulice / MASOVNO in pometajo z nami, in ko pridejo v poplavo / dneva, jo v samih krpicah (si to mislil Vasko Popa) / preplavajo podolgem in počez« (Zupan 2002: 33) se naveže na znano pesem srbskega pesnika Vaska Popa *Vrati mi moje krpice*, ki prav tako kot Zupanovi verzi govori o fatalnosti žensk. Pesnik v nadaljevanju naniza kar 10 oblikovno identičnih verzov, kjer omenja zveneča imena s področja filozofije in poezije. V verzih oblike »Kocbek je trpel. Goethe je trpel.« (Zupan 2002: 34) med pesniki omenja še Danteja, Johna Milтона in Franceta Prešerna, med filozofi Immanuela Kanta, G. W. F. Hegla in Ludwiga Feuerbacha ter svetega Avgušтина in Tomaža Akvinskega. Kot protipol tem imenom je v zadnjem verzu »Bill Gates je strašno trpel« (Zupan 2002: 34) nakazan izrazit prehod v ironične tone, v katerih se odvija preostanek pesmi. Na koncu se v verzih »[knjigo] bom pustil odprto točno na tisti strani, / kjer je pesem Kennetha Kocha Srečen je človek, ki ima / dve joški, da ju gnete, pa da vidimo, kdo bo takrat hotel / zaračunati vodo, kdo bo takrat prvi povetil pogled« (Zupan 2002: 34) pojavi še navezava na pesem *Art of love* beatnika Kennetha Kocha, kar izzveni provokativno. Po množični zastopanosti v prvencu so Zupanove navezave na ameriško beatniško generacijo iz njegove poezije skoraj izginile in pesnik se je tudi v intervjujih ter zbirkah esejev na obdobje svojega prvotnega navdušenja začel ozirati z distanco in zadržanostjo. Očitno je, da je sedaj zmožen drugače vrednotiti beatnike in jih ne jemlje več smrtno resno, temveč je tovrstne navezave zmožen sproščeno uporabiti kot medij za izražanje provokacije, ki v njegovem pisanju odpira tudi razsežnost humorja, kar je bilo prej mogoče zaznati zelo redko.

V pesmi *Dubrovnik enkrat v prejšnjem stoletju* se verzi »Na oddaljeni zvezdi je Gundulić z nevidnim / črnilom pisal nov ep. Medtem pa je njegov / kip na trgu prešteval dežne kaplje in izstrelke« (Zupan 2002: 35) navezujejo na hrvaškega baročnega pesnika Ivana Gundulića, rojenega v Dubrovniku. Medbesedilnost je v tem primeru rabljena v funkciji slikanja

kontrasta med večnostjo poezije in minljivostjo vsakdana ter nespoštovanja mesta – svetove kulturne dediščine, vendar je pomen verzov mogoče razbrati brez poznavanja avtorja.

Ironično in v humornem tonu je napisana pesem *Nasveti za uspešno literarno kariero*, ki je polna nasvetov, kako priti do slave, in za humornostjo v resnici problematizira trenutno kapitalistično naravnano stanje družbe, ko »n/aše tajnice zmorejo 500 udarcev na minuto« (Zupan 2002: 40) in ko je pesniški poklic razvrednoten, saj na eni strani daleč prideš »/č/e boš vztrajen in prijazen« (Zupan 2002: 40), po drugi strani pa pesem sarkastično spregovori o pesnikovem poslanstvu »Tvoje je, da sediš ob bajerju, gledaš race, žuliš vodo / bereš Uvod h Krstu pri Savici & Dumo in futraš krape. / Nič. Nič. Nič.« (Zupan 2002: 40), kjer sta dve veliki imeni slovenske poezije združeni z neko banalnostjo vsakdana, dodatno zaznamovano tudi z pogovorno besedo futrati. V tem primeru gre ponovno za prej omenjeno kontrastno združevanje visokega in nizkega. Toda pesem se zaključí z drugačnim, resnejšim in pomenljivim tonom, ki je kontrast prejšnji ironiji, saj pesnik ugotavlja, da: »/p/oezija se ne začne z velikim pokom, ampak s cviljenjem.« (Zupan 2002: 40), kar je medbesedilno povezano tudi s citatom njemu ljubelega pesnika in pisatelja T. S. Eliota, ki je v pesmi *The hollow man* zapisal »This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper«.³⁵ Gre torej za prenovljen citat, ki se nanaša izključno na zaključne verze Eliotove pesmi, saj sicer z njeno vsebino nima vzporednic, za zožen kontekst pa gre tudi na semantični ravni, saj je pomensko polje začetka sveta zoženo na območje poezije.

V pesmi *Veliki petek* Zupan vzpostavlja medbesedilni dialog s pesmijo Paula Celana *Fuga smrti*, tako da iz njegove pesmi citira verze »Smrt je mojster iz Nemčije.« (Zupan 2002: 41). Citat jasno označi, pesem pa je s Celanovo tudi pomensko prekrivna, saj je v obeh v ospredju tematika smrti, pri čemer je pri Celanu aplicirana na problematiko judovskega holokavsta, Zupan pa razsežnosti Celanove pesmi doda individualno vizijo in jo posploši na obče življenje. V pesmi se pojavi tudi s kurzivo označen verz »Ko naša moč presahne, jo sreča druga« (Zupan 2002: 42), kjer gre za parafrazo verzov iz pesmi *Ritem* ameriškega pesnika Roberta Creeleyja »moč presahne. / A naleti na drugo, / ki se vrača« (Avanzo 1986: 302–303), s katero se je Zupan srečal v zbirki *Antologija ameriške poezije 20. stoletja*, ki je z medbesedilnimi navezavami zaznamovala predvsem njegovo prvo zbirko. Zdaj se beatniki v

35 Vir: <http://poetry.poetryx.com/poems/784/>, na dan 16.11.2009.

pesnikovo poezijo vračajo bolj kot spomin in nimajo več funkcije objekta fascinacije, temveč se z njegovim pisanjem prepletajo le še drobci globljih filozofskih misli, ki dopolnjujejo Zupanove besede. Tudi v *Ritmu* je tematizirana smrt, vendar ne kot konec, temveč je podobna ritmu, ki je večen, saj se preseli od ropota pri zapiranju vrat do šumenja morja ter naprej v veselje, tako da je tudi smrt razumljena v smislu nenehnega vračanja. Enako se zgodi na koncu Zupanove pesmi, kjer se smrt umakne kozmosu in naravi, zato za solzami ni konca, temveč prihaja dež, ki bo zrahljal zemljo za nov začetek. Obe medbesedilni navezavi imata torej funkcijo nadgradnje primarnega pomena pesmi.

V *Približevanju poletne nevihte* pesnik citira verz »Nobenega zavetnega sveta ni.« (Zupan 2002: 46) iz pesmi *Vermeer* švedskega pesnika Tomasa Tranströmerja, na katerega se navezuje že v zbirki *Odpiranje delte*. Verz iz Zupanove pesmi je identičen prvemu verzu Tranströmerjeve pesmi, ki govori o nizozemskemu baročnemu slikarju Janu Vermeerju, vendar drugih pomenskih vzporednic ni. Določena podobnost se kaže na slogovni ravni, saj

gre v obeh pesmih za podoben postopek slikanja posebne atmosfere in opisovanja individualnih vtisov iz narave s pomočjo uporabe izrazito liričnih in abstraktnih podob, kot je na primer »Spanec visi z neba kot nagubana zavesa« (Zupan 2002: 46). Dialog s švedskim pesnikom je sicer kurzivno označen le v citatu, vendar gre pravzaprav za reminiscence, izražene v slogu in nekaterih prekrivnih motivih, kot so nebo, lebdenje in soba.

Pesem *Nevidno* je podnaslovljena »po Robertu Hassu« (Zupan 2002: 47), s čimer je navezava jasno nakazana, nekoliko težje pa je odkriti dejansko Hassovo pesem, s katero Zupan komunicira. Pesem *Nevidno* je namreč sestavljena zgolj iz treh krajših verzov, za katere se izkaže, da so variacija na eno izmed kitic iz Hassove pesmi *The beginning of September*,³⁶ Zupan variira Hassovo podobo spreminjajočih se barv sliv in breskev ter namesto njih uporabi motiv poljskega maka, ki je »na začetku maja rdeč, / ob koncu junija blede roza.« (Zupan 2002: 47). Pri medbesedilni navezavi gre torej za imitacijo stilema, saj so verzi oblikovno zelo blizu Hassovim, v Zupanovo zgoščeno verzno podobo pa je pravzaprav uspešno ujet pridih celotne Hassove 16-kitične pesmi, kjer se razlivajo prepleti barvnih

36 Tretja kitica se glasi: »In the summer / peaches the color of sunrise / in the fall / plums the color of dusk.«
Vir: <http://www.loc.gov/loc/lcib/9520/poem1.html>, na dan 19.11.2009.

podob. Funkcija medbesedilne navezave na predlogo je, da pesnik iz nje črpa navdih in zgosti podobe iz Hassove pesmi v krajšo, sporočilno bogato obliko.

V pesmi *Naomi, Linda, Tatjana, Cindy* so v naslovu implicirane navezave na svetovno najbolj zveneča imena manekenk – Naomi Campbell, Linde Evangelista, Tatjane Patitz in Cindy Crawford, v opoziciji tovrstnim navezavam iz popularne kulture pa sta v pesmi uporabljena dva grafično označena citata s področja poezije. Citat »načitan mrak« (Zupan 2002: 50) je iz pesmi Marka Stranda z naslovom *Jem poezijo*,³⁷ ki govori o pesnikovem stapljanju s poezijo do te mere, da samega sebe vidi, kako dobesedno je črnilo in črke. Grafično označen citat »Grenko je peti slavo umu.« (Zupan 2002: 51) pa je iz dela Czesława Miłosza *Himna o perli*, kjer se pesnik z besedami »I gorke je pevati slavo umu, Sezane.« (Miłosz 1985: 59) obrača na Paula Cezanna, pogosto referenco, znano tudi iz Zupanovih besedil. V pesmi sta ubesedeni dve obdobji, in sicer čas zgodnjih devetdesetih let, ko so bile prej omenjene manekenke v vzponu in mu zato v pesmi predstavljajo simbol takratnega hrepenenja in občudovanja lepih

žensk, hkrati pa tudi čas, ko je mladi Zupan navdušeno prebiral *Antologijo ameriške poezije 20. stoletja*. Nato je »V tlesku prstov minilo desetletje« (Zupan 2002: 50) – in drugi del pesmi je zaznamovan le še z nostalgičnim spominom na minulo obdobje, Zupanova spoznanja pa so od „hranjenja s poezijo“ prešla v zavedanje, da minevanja ne more nadomestiti niti umetnost.³⁸ Funkcijo medbesedilnih navezav je mogoče razložiti kot ponazoritev prehoda od mladostnega obdobja branja ameriške poezije, kamor sedaj na isti breg pesnik uvršča tudi popkulturo, do obdobja branja klasikov in *iskanja izgubljenega časa*, za katerega se izkaže, da ga je nemogoče nadomestiti zgolj s spomini.

Pesem 90-60-90 se začne z verzi »Kot Tasso v Ferrari. D'Este so noreli« (Zupan 2002: 52), ki se navezujejo na življenje italijanskega pesnika 16. stoletja Torquata Tassa. V mestu Ferrara je Tasso napisal svoje znamenito epsko delo *Osvobojeni Jeruzalem*, na katerega Zupan aludira z zadnjim verzom verzom »Jeruzalem pa ni niti osvobojen niti bivalen« (Zupan 2002: 52). Tassova usoda je bila povezana tudi z omenjeno družino D'Este, saj sta ga princesi Lucrezia in Leonora vzeli pod svoje okrilje in bili občudovalki njegovega dela. Vendar Zupan v

37 »Razposajeno poskakujem po načitanem mraku« (Avanzo 1986: 416).

38 »So stvari in dogodki, / ki jih nobena umetnost ne more nadomestiti.« (Zupan 2002: 51).

šaljivem tonu pripomni, da je ženske vseeno bolje pustiti pri miru. Nenaključna je tudi omemba Goetheja, ki »razmišlja o svojih predhodnikih« (Zupan 2002: 52), saj besedna zveza aludira na Goethejevo delo *Tarquato Tasso* (1790). Gre torej za asociativen preplet medbesedilnih navezav, njihova primarna funkcija pa je nadgrajevanje pomenske sporočilnosti pesmi.

Ena izmed pesmi, ki se zateka k medbesedilnosti, kot smo je vajeni iz prejšnjih zbirk, je pesem *Vodoravno sonce*. V njej se sarkazem in ironija umakneta in v ospredju je subtilen dialog s pesnikom, ki ga Zupan občuduje. Že naslovna sintagma je protipomenka naslovu ene izmed pesmi portugalskega pesnika in pisatelja Fernanda Pessoa z naslovom *Poševni dež*. Zupan se s pesnikom najprej primerja in ugotavlja, da se sam ne more »razcepiti na različne osebnosti in živeti / toliko imaginarnih življenj« (Zupan 2002: 55), kar se nanaša na ustvarjanje pisca Pessoa, ki velja za začetnika uporabe heteronimov, kajti v njegovem opusu jih je mogoče zaslediti okoli 70. Določenim heteronimom je pripisal točno določen stil pisanja in včasih je pisal celo korespondence med njimi. V naslednjih verzih Zupan pravi, da

se »tudi meni [Zupanu] ljubezenska pisma zdijo / smešna«, kar aludira na Pessoaevo pesem z naslovom *Vsa ljubezenska pisma so smešna*, ki jo je napisal pod psevdonimom Alvaro de Campos in se v njej pojavijo verzi »All love letters are / ridiculous. / They wouldn't be love letters if they were not / ridiculous.« (Pessoa 2001: 146). Zupan v zadnjem delu pesmi zapiše, da »/n/ihče ne ve, kdo od naju bo prvi „izročil novčič mračnemu / brodarju“.« (Zupan 2002: 56) – označeni navedek je iz pesmi *Pridi in sedi k meni, Lidija, na breg reke*, ki jo je Pessoa napisal pod heteronimom Ricardo Reis.³⁹ Funkcija medbesedilnosti v tej pesmi je na eni strani estetska, saj gre za umetniško prelivanje Pessoaevih verzov v svoje, s čimer pesnik doseže fluiden dialog s Pessoaevim pisanjem, po drugi strani pa gre za izraz občudovanja in poklon velikemu pesniku.

Tudi pesem *Nafta* je prepletena s številnimi medbesedilnimi navezavami – in tako se najprej sprehodimo od omembe Goetheja k Lake Poets ter Izidorju Cankarju, ki naj bi vsi »/v/edrili pod senco Dantejevega krila« (Zupan 2002: 59). Zupan ironično ugotavlja, da je odličen vir

39 Pri Pessoai se verz glasi: »In če boš ti prej izročila novčič mračnemu brodarju, / mi ne bo hudo.« (Pessoa 1997: 50).

navdiha to, da se človek dotakne groba modernista Ezre Pounda in rusko-ameriškega pesnika Josefa Brodskega, nato pa njegove pesmi naenkrat postanejo polne kulture ter ruševin, zato jih kritiki obožujejo. Sebe nato opisuje kot osebnost, razcepljeno med umetnostjo, na katero se naveže z omembo abstraktnega ekspresionističnega slikarja Willema de Kooninga in slovenskega slikarja Marka Jakšeta ter med vsakdanjim življenjem in svojo nekdanj veliko ljubeznijo – nogometom. Želi si nazaj v provincialni svet, od koder prihaja, in ugotavlja, da je »/nekaj svetovljanskega v provincializmu.« (Zupan 2002: 60), kar predstavlja popoln obrat sporočilu pesmi *Posvetilo rodnemu kraju* iz prvenca. Pesem se zaključi z dvoumnim verzom »revolucija je permanentna in resni / pesniki morajo biti v prvih bojnih vrstah« (Zupan 2002: 61), kar je na eni strani mogoče razumeti kot ciničen sklep naslovne pesmi iz zbirke, po drugi strani pa lahko sporoča, da se kljub poplavi popkulture in umiranju njemu ljube poezije ne misli predati, saj čuti, da se je treba boriti z besedami in dejanji. Prepoznavna je torej navezava na revolucionarne Trbovlje, kjer se je še danes oziroma spet smiselno upirati kapital(izmu).

Cikel *Decembrske skice* je sestavljena iz šestih skic, v katerih gre predvsem za ubesedovanje različnih atmosfer in kjer se začetni verzi svetlobe v naslednji skici prelijejo v belino, nato v temo, praznino in nazaj v toploto. V prvi kitici je v kurzivi napisan verz »So pusti, temačni tedni, ko se narava v / svoji jalovosti izenači z neumnostjo človeka« (Zupan 2002: 62), ki je identičen prvi kitici pesmi Williama Carlosa Williamsa z naslovom *To*.⁴⁰ Prekrivni sta tudi motiviki pogrezanja v noč in nato ponovne vrnitve k svetlobi, kar je rdeča nit vseh šestih Zupanovih skic, tako da so uvodni, pri Williamsu sposojeni verzi, vrata v izhodiščno poezijo, iz katere motivika in vzdušje prehajata v prvinsko Zupanovo. Ob poznavanju reference tudi v preostalih skicah prepoznamo Williamsov pridih, in to tako na ravni vsebine kot tudi v dolgih, umirjeno intoniranih verzih.

V sklepni pesmi *Preveč resnosti*, Uroš pesnik nagovarja samega sebe in napravi na videz kritičen prerez svojega ustvarjanja, počutja in življenja na splošno. Proti koncu pesmi si namenja vzpodbudne besede, da je vse na svojem mestu in v »nedoumljivem redu« (Zupan 2002: 76), ki ga ni treba razvozlati. Pesem se konča z verzi »Srečen si. Sprijazni se s tem. Čas

40 Williamsova pesem je le drugače členjena, in sicer »So pusti, temačni tedni, / ko se narava v svoji jalovosti / izenači z neumnostjo človeka.« (Williams 1999: 51).

je že. / „*Brezno in Tišina bosta še dolgo zamujala*“« (Zupan 2002: 76). Ko skuša pomiriti sebe, se mu torej v pisanje prikrade misel Fernanda Pessoae in Zupanov verz je variacija zadnjega verza Pessoaeve pesmi *Lisbon revisited* (1923),⁴¹ napisane pod heteronimom Alvaro de Campos. Gre za nekoliko kompleksnejšo prebeseditev osnovne misli, kajti Pessoa v pesmi ves čas poudarja, da si ne želi ničesar, ne resnice ne estetike ne morale, temveč si preprosto želi miru. V preteklost se ozira z občutkom zadovoljstva, vendar se ob tem še bolj zaveda minljivosti, zato si želi biti popolnoma sam, vse dokler ne prideta Brezno in Tišina, ki sta prispodobi za konec in ju v pesmi že prej pojasni z verzom »*Edini zaključek je smrt.*« (Pessoa 1997: 66). Zupan pa stavek prebesedi v bolj odprto in vitalistično misel, saj pravi, da Brezno in Tišina sploh še nista blizu in bosta še dolgo zamujala, zato je zelo pomembno, da se sprijazni s tem, da je srečen – in se prepusti toku. Medbesedilnost je v tem primeru uporabljena kot alternativa viziji konca in pomeni odskočno desko ter vitalistično nadaljevanje pesniškega ustvarjanja in življenja na sploh.

5.5.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ

Uvod v zbirko tudi tokrat predstavljata citata, ki imata funkcijo ovrednotenja oz. napovedi tematike zbirke in njene sporočilnosti. Znotraj zbirke motov, kot smo jih bili vajeni na primer v *Odpiranju delte*, ni. Zupan tudi v zbirki *Nafta* naredi korak naprej in poeziji doda razsežnost, ki smo je bili v prejšnjih zbirkah deležni v mnogo manj primerih. V ospredje se namreč prebijeta ironija in avtoironija, ki postaneta bodisi sredstvi, ki pesniku pomagata, da se v preteklost ozira mnogo bolj neobremenjeno, bodisi sredstvi, ki omogočata bolj zaostren in kritičen pogled na svet. Medbesedilne navezave, katerih funkcija je implikacija ironije, so večinoma poljudne in njihov pomen ni zakodiran, kar sugerira odkrit dialog z bralcem, ki ironične signale z lahkoto prepozna. Ironija je torej nova pesniška drža, katere funkcija je predvsem v novem, svojevrstnem načinu spopadanja s svetom. V Zupanovo pisanje se z uporabo tovrstnih postopkov prikrade tudi nekoliko več humorja, ki njegovo poezijo osveži.

Poleg na novo odprtega področja Zupanove poezije, ki ga v tolikšni meri doslej v njegovem

41 Pessoaevi verzi se glasijo: »*Dokler zamujata Brezno in Tišina, hočem biti sam!*« (Pessoa 1997: 67).

pisanju nismo srečevali, pesnik izbira tudi številne v prejšnjih zbirkah preverjene metode, in sicer uporabo medbesedilnosti v funkciji nadgradnje pomena (*Hölderlinski stolp*, *Nasveti za uspešno literarno kariero*) ter uporabo medbesedilnih navezav kot vira navdiha (*Veliki petek*, *Vodoravno sonce*). Tudi prepletanja Zupanovih verzov s tujimi citati in odprtega dialoga z njemu ljubimi avtorji smo pri njem že vajeni, vendar tokrat v pesmi *Nevidno* postopek še nekoliko predrugači in v kratki haikujevski kitici variira pesem Roberta Hassa, pri čemer gre za posebno zgoščevanje temeljnih potez in sporočilnosti originalne pesmi v kratko ekspresivno obliko.

V veliko večjem obsegu se pojavljajo tudi medbesedilne navezave, katerih smisel je v zoženem kontekstu jasen, ob primerjavi z izvirnim kontekstom pa ugotovimo, da je pesnik smisel predrugačil in ga prilagodil svoji viziji (*Nasveti za uspešno literarno kariero*, *Preveč resnosti*, *Uroš*). Ta dejanja kažejo na večjo avtonomnost in pesniško zrelost, saj je prerasel okvire iskanja zgledov in posnemanja ter je dovolj suveren, da se odloča za netipične dialoge, v katerih ni več toliko neposrednih prepletov med dvema pesniškima glasovoma, temveč gre bolj za avtonomno bivanje enega v drugem. V zbirki prevladujejo poljudne medbesedilne navezave in večinoma so označene s kurzivo, tako da je pogostost navezav že na prvi pogled zelo opazna.

5.6 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI LOKOMOTIVE

V *Nafti* prihaja na površje ironija, ki je pogosto predvsem avtoironija; z njeno pomočjo pesniku vedno bolj uspeva vzpostavljati distanco do lastnega početja. V *Lokomotivah* je ironija na eni strani še vedno sredstvo spopadanja s svetom in iskanja odgovorov, vendar ponekod prehaja že v pozo in tako je še bolj poudarjen absurd družbenih razsežnosti našega življenja. Na drugi strani v zbirki svoje mesto še vedno najdejo tudi intimne in impresionistične pesmi z izrazito lirskimi toni, ki so protiutež dolgim, narativnim verzom. Zbirka *Lokomotive* je zaradi številčnosti in raznolikosti kakor enciklopedija medbesedilnih navezav, kajti vanjo se povrnejo vsa štiri glavna Zupanova področja navezovanja, torej pesniki, pisatelji, glasbeniki in slikarji. To je prva zbirka, znotraj katere so zastopana vsa področja, saj je bilo v prejšnjih zbirkah izrazito izpostavljeno predvsem eno področje, vendar

v vsaki zbirki drugo. Ogromno zakladnico imen predstavlja pesem *Moje univerze*, ki se osredotoča predvsem na glasbo, tako da se po zaslugi te pesmi skupno število glasbenih referenc v zbirki povzpne do številke 136. V zbirki se Zupan ponovno vrne tudi k barvitosti v prejšnjih zbirkah uporabljenih postopkov medbesedilnosti, spet pa je mogoče odkriti nekaj novih funkcij, ki se rodijo predvsem iz na novo postavljenega gledišča in pristopa k poeziji.

Tabela 5: *Lokomotive* (2004).

Naslov pesmi	Medbesedilna navezava	Sredstvo medbesedilnosti	Elitistična (E)/ poljudna (P) medbesedilnost	Osrednja (Os)/ obrobna (Ob) vloga postopka
<i>Lokomotive</i>	William Carlos Williams	Omemba avtorja, parafraza	P	Os
<i>L'Education sentimentale</i>	Gustave Flaubert	Aluzija	P	Os
<i>Zagreb</i>	Danijel Dragojević	Omemba avtorja	P	Os
	Frank O'Hara	Omemba avtorja	P	Ob
	John Ashbery	Omemba avtorja	P	Ob
	Harold Brodkey	Omemba avtorja	P	Ob
<i>Basquiat</i>	Gottfried Benn	Aluzija	E	Ob
<i>Kajenje</i>	Danilo Kiš	Citat	P	Os
	Primož Čučnik	Omemba avtorja	P	Os
	Kenneth Koch	Omemba avtorja	E	Ob
	Ted Berrigan	Omemba avtorja	P	Ob
	Vladimir Majakovski	Omemba naslova	P	Ob

	Osip Mandelštam	Omemba avtorja	E	Ob
<i>Huntington beach, ca.</i>	Ralph Angel	Omemba avtorja	P	Ob
	Rick Jackson	Omemba avtorja	P	Ob
	Joshua Beckman	Omemba avtorja	P	Ob
	Matthew Zapruder	Omemba avtorja	P	Ob
	Jim Tate	Omemba avtorja	P	Ob
40	Boris in Arkadij Strugacki	Omemba avtorja	P	Ob
	Mate Dolenc	Omemba avtorja	P	Ob
	Jonathan Franzen	Omemba avtorja	P	Ob
	Miljenko Jergović	Omemba avtorja	p	Ob
<i>Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen</i>	Ivan Tavčar	Aluzija	P	Os
	Niko Grafenauer	Aluzija	E	Os
	France Prešeren	Omemba besedila	P	Os
	Ivan Cankar	Omemba avtorja	P	Os
	Søren Kierkegaard	Omemba avtorja	P	Os
	Bertrand de Born	Omemba avtorja	E	Os
	Walther von Vogelweide	Omemba avtorja	E	Os
	Boris A. Novak	Omemba	P	Os

		avtorja		
	Edvard Kardelj	Omemba naslova	P	Ob
	Friedrich Engels	Omemba naslova	P	Ob
	Paulo Coelho	Omemba naslova	P	Ob

V pesmi *Lokomotive* se pesnik v dolgih narativnih verzih sprehaja skozi preteklost in se ustavi tudi pri enem svojih najljubših pesnikov Williamu Carlosu Williamsu, pogosti referenci predvsem v prvencu *Sutre*. Omeni njegovo pesem *Uvertura za ples lokomotiv*, ki je tematsko stična z Zupanovim naslovom, glavni poudarek pa je na parafraziranju Williamsove pesmi z naslovom *The high bridge above the Tagus river at Toledo* iz zbirke *Pictures from Brueghel*. Zupan s tem postopkom dopolni svojo filozofijo o vprašanju časa in minevanja ter dobi v Williamsovi pesmi odgovor na vprašanje o pomenu poezije »Neka pot je zanje končana. Da bi se začela / druga; v starosti naj bi hodili skozi starčeve sanje in se mirno / nadaljevali v njegovem verzu za vedno« (Zupan 2004: 27). Gre torej za tuzemeljski dotik z večnostjo, vendar Zupan ugotavlja še naprej: »Zdi se mi, da / je pesnik v tisti pesmi izkoristil moč umetnosti in si izbral svoj / prizor, ki se je iz njegovega življenja preselil v njegove sanje in / iz njegovih sanj v neko trajnejšo substanco in obliko, v njegove / verze« (Zupan 2004: 27). Tovrstna medbesedilna navezava mu rabi delno kot vir navdiha in kot odgovor na eno izmed vprašanj, ki si jih zastavlja, po drugi strani pa pesnik znotraj svoje pesmi tujo pesem interpretira. Tokrat je medbesedilnost zelo transparentna, saj si pesnik ne prizadeva za nevidno zlitje tuje poezije v svojo, temveč jo eksplicitno postavi kot eksempl in pojasni svoje razumevanje verzov.

V pesmi *L'Education sentimentale*, v kateri nastopa Friderik, ena glavnih oseb iz enako naslovljenega romana Gustava Flauberta, pravzaprav vzporedno tečeta dve misli, in sicer lirične podobe iz narave, prepletene s sanjskimi podobami trenutkov, za katere se zdi, da so zamrznjeni v času, hkrati pa v to idilo vdirajo elementi iz nekega drugega časa, ki je zaradi obstoja v literarnem svetu Flaubertove knjige pravzaprav večni. Na začetku pesmi sta obe ravni še ločeni, tako da se elementi iz Flaubertove knjige z omembami Friderika zaporedno izmenjujejo s podobami iz Zupanove realnosti, na koncu pa se obe vzporedni misli združita:

pesnik opisuje, kako bo kakor Friderik, ki je vzkliknil »*Saj ni mogoče!*« (Zupan 2004: 36) in potem strmел v živo mejo, tudi on strmел proti morju. Navezava je vezana na dogodek iz knjige, ko Friderik izve, da mu je stric zapustil večjo vsoto denarja, vendar motiva, zakaj je pesnik izbral ravno ta dogodek, ni mogoče najti, kar pa za razlago funkcije medbesedilnih navezav ni ključnega pomena, saj je v pesmi bistven postopek vzpostavljanje dveh časovnih horizontal in s tem doseganje nadčasovnosti. Čas je v pesmi namreč zaradi vdorov dveh različnih zgodb in prepletov motivov zabrisan, zato pesniku s postopkom spreminjanja perspektive ter izmenjavanjem med svetom iz knjige in nedoločeno realnostjo uspe ustvariti vtis in atmosfero nadčasovnega trajanja, ki je dokončno realizirano ravno v združitvi obeh perspektiv.

V pesmi *Zagreb* je s pomočjo medbesedilnih navezav zgrajeno izrazito nasprotje med metafizično poezijo in poezijo, pisano v nizkem jeziku z uporabo vulgarizmov. Na začetku Zupan vpelje podobo hrvaškega pesnika Danijela Dragojevića, pisca metafizične in hermetične poezije, ki se zgraža nad pomanjkanjem olike in svetovljanskih radosti, Zupan pa sarkastično pripomni, da se mu to zdi čudno in da bi bilo njemu bolj »*zanimivo vedeti, kdo je koga fukal in kako se je to / poznalo v zgodovini književnosti.*« (Zupan 2004: 39). Gre torej za provokativen pristop, ki ga dopolni še z medbesedilnimi navezavami na avtorje, ki jih je v svojem prvencu občudoval, sedaj pa se sprašuje, ali je »*Frank O'Hara Johna Ashberyja ali je / bilo obratno*« (Zupan 2004: 39) in poleg njiju omenja še kontroverznega pisatelja Harolda Brodkeyja, ki se je v svojih delih ukvarjal tudi s tematiko spolnosti. Medbesedilne navezave imajo v tej pesmi provokativno funkcijo, ki jo dopolnjuje uporaba vulgarizmov, kot na primer »*Jebena so pravila visokega / stila*« (Zupan 2004: 40) ali »*marš stran, / prasica*« (Zupan 2004: 40), česar v prejšnjih zbirkah ni bilo. Gre torej spet za nov, radikalnejši pristop k pisanju poezije, ki v svojem kipenju in zanosu prične tipati tudi nižje, veristične plasti jezika. To je tudi še eden izmed načinov vzpostavljanja distance do mladostnega pisanja, saj se v novem kontekstu pojavljajo ravno avtorji, ki so bili v prvi zbirki največji vir navdiha in objekt občudovanja.

Pesem *Basquiat* je sicer posvečena ameriškemu umetniku Jean-Michel Basquiatu in je večinoma prepletena z intermedialnimi navezavami, vendar v verzih »*Doktor Dvojno življenje se je izpisal iz stranke!*« (Zupan 2004: 41) Zupan omenja knjigo esejev

kontroverznega Gottfrieda Bennja, ki je bil nekoč član nacionalistične stranke. Medbesedilna navezava ima skupaj z intermedialnimi navezavami funkcijo slikanja specifičnega obdobja v zgodovini umetnosti in sveta nasploh.

V pesmi *Kajenje* se pojavi razmišljanje o umetnosti, ki poteka v obliki imaginarnega dialoga z Zupanovim pesniškim kolegom Primožem Čučnikom. Pesem se začne s citatom Danila Kiša, ki govori o tem, kako pisatelj ve, kdaj so stvari dovolj dobro napisane, da jih lahko da iz rok. Pravi, da napisano prebere tolikokrat, dokler »se stavki ne utrudijo in ne izginejo« (Zupan 2004: 59). Nato Zupan naniza vrsto omemb različnih glasbenih skupin in pesmi, ki so njemu in Čučniku blizu, in nato pravi, da se s pesnikom rad pogovarja, ker je njun glasbeni okus prekriven in imata tudi glede literarnih vprašanj podobna stališča. Za glasbenimi navezavami sledimo še nizu omemb različnih narodov in njihovih posplošenih oznak, kot na primer »Američani so zanimivi. / Torej se strinjava. /.../ Italijani so predvsem / slabo prevedeni. Se strinjava.« (Zupan 2004: 59). Podrobneje se Zupan ustavi pri Rusih, za katere pravi, da so odrezani od sveta, saj »kot zadnji hit še vedno vrtimo Oblake v hlačah« (Zupan 2004: 59), kar je naslov pesmi ruskega pesnika Vladimirja Majakovskega iz leta 1915. Nato Zupan v istem dihu omeni še ruskega pesnika Osipa Mandelštama in njegovo ženo Nadeždo, ki opravljata popolnoma banalna dejanja, kot je šiljenje svinčnikov in glasno deklamiranje ter s tem dopolni niz navezav, ki ilustrirajo nepoznavanje Rusov. Večkrat ponovljena besedna zveza »Se strinjava« (Zupan 2004: 59) potrjuje Zupanovo vez s pesniškim kolegom, s katerim delita podobna stališča in tudi v nadaljevanju med kajenjem cigar drug drugemu pritrjujeta »Vso srečo in hvala za Kennetha Kocha&Teda Berrigana« (Zupan 2004: 60), kar je poklon ameriški beatniški generaciji, nad katero sta se oba navduševala. Glede na to, da Zupan v pesmi omenja samo ime Primož, je prepoznavanje medbesedilne navezave na Čučnika mogoče samo na podlagi poznavanja dejstev iz Zupanovega življenja in ostalih navezav, ki tvorijo prekrivno polje obeh pesnikov. Gre za združitev prizme obeh pesnikov generacije, ki je oblikovala sfero specifičnih medbesedilnih dialogov in je preko korespondenc z ameriško beatniško generacijo prišla v stik z mlajšo generacijo poljskih pesnikov in šele nato odkrivala evropske klasike. S tem je bila v Sloveniji rojena drugačna vrsta poezije, za katero je eden izmed zaščitnih znakov tudi dopolnjevanje lastnega pesniškega sveta z uporabo medbesedilnih navezav na specifične avtorje in njihove opuse.

V pesmi *Huntington beach*, ca. Zupan enega za drugim naniza imena mlajših in manj znanih ameriških pesnikov, in sicer pesnika iz Seattla Ralpa Angela, poznavalca slovenske poezije Richarda Jacksona, pesnika Joshua Beckmana, ki ga je v slovenščino prevedel Tomaž Šalamun, Matthewa Zapruderja, znanega po pesniški zbirki *American linden*, ki je prevedena v slovenščino, ter Jamesa Tata, ki ga je v slovenščino prav tako kot Beckmana prevedel Šalamun. Zupan v nadaljevanju zapiše, da mora »vsak ameriški pesnik potovati / skozi Ljubljano, da se nauči žvečiti svetlobo / in pripovedovati šale, da se nauči biti resnično / melanholičen, da nas nauči šaliti se z melanholijo.« (Zupan 2004: 63). Verze o tem, da se lahko Američani od nas naučijo melanholičnosti, mi pa od njih to, kako se šaliti z melanholijo, lahko beremo kot ironične, po drugi strani pa se pesniku obe strani zdita unikatni in primerni za medsebojno korespondiranje in stapljanje svetov, kar tudi sam že od prvenca dalje dokazuje z lastno poezijo.

V pesmi 40, ki deluje kot nostalgichen miselni sprehod po preteklosti, pesnik omenja, kako je imel rad brata Strugacki, kar se navezuje na ruska pisatelja in scenarista znanstvene fantastike Borisa in Arkadija Strugacki, rad pa je imel tudi domačega pisatelja Mateta Dolenca. Nato omeni, kako je bil navdušen nad knjigo ameriškega romanopisca Jonathana Franzena *Popravki*, in pravi, da je osupnil, »kot bi verjetno osupnil tudi Miljenko Jergović« (Zupan 2004: 66). Omemba hrvaškega književnika v povezavi s Franzenom ni naključna, saj je Jonathan Franzen eden izmed Jergovićevih najljubših pisateljev in njegov vzor. V pesmi se pojavi tudi avtoreferencialna omemba pesmi *Opoldne v Bredi* iz zbirke *Reka*, za katero izvemo, da je nastala v Bruslju po velikem jutranjem mačku. Medbesedilne navezave so v pesmi večinoma omembe avtorjev in njihova funkcija je zvečine prikazati opus, ki je Zupanu blizu. Medbesedilne navezave v pesmi nimajo osrednje vloge, saj sta njen pomenski poudarek in sporočilo izpeljana iz drugih sestavin.

Pesem *Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen* je prežeta z ironijo in humorjem, ki prerešetata slovensko pesniško in pisateljsko sceno. Med morebitnimi vzroki za to, da je Jan Plestenjak žalosten in zamišljen, pesnik navaja, da »mu je mogoče kdo za / rojstni dan podaril izvod *Cvetja v jeseni*« (Zupan 2004: 69), s čimer cinično aludira na elegične in depresivne tone Tavčarjeve pripovedi – oziroma kot drugi morebiten vzrok navaja, da je »mogoče dobil naročilo, / naj uglasbi kakšno pesem iz *Štukatur*« (Zupan 2004: 69), kjer Zupan ironizira

kompleksnost zbirke Nika Grafenauerja. V nadaljevanju se v verzih »*Bo kot France? Bo kot Ivan? Kaj, če se mu / kaj zgodi? Kdo bo igral Črtomirja v epskem filmu Krst pri Savici?*« (Zupan 2004: 69) navezuje na dva v slovenskem prostoru najbolj odmevna literata, in sicer Franceta Prešerna in Ivana Cankarja, v isti sapi pa kot problematično navaja tudi vprašanje, »*/kdo bo igral Rona Jerremyja v prvem / slovenskem visokoproračunskem porniču*« (Zupan 2004: 70), kjer je pri izenačitvi umetnostne ravni in pornografije jasno razvidna ironija. Zupan jo nato še bolj stopnjuje, ko navaja, kako Jan Plestenjak bere Kierkegaarda, trubadurje Bertranda de Borna in Waltherja von Vogelweida ter Borisa A. Novaka, ki ga je dobil kot »*darilo založbe Nova revija / za inovativnost in visoke lirične dosežke*« (Zupan 2004: 70). V istem ironičnem tonu navaja tudi naslove nekoč in danes popularnih ideoloških del *Razvoj slovenskega narodnega vprašanja* Edvarda Kardelja, *Antidühring* Friedricha Engelsa ter novodobnega dela *Alkimist* Paula Coelhoa, ki pa so po njegovem mnenju tako pomembni, kot poznavanje »*imen vseh dolenskih občinskih tajnikov*« (Zupan 2004: 70). Funkcija medbesedilnih navezav je torej stopnjevanje ironije, ki jo pesnik dosega s parodiranjem priznanih umetniških in ideološko-političnih del, navezava na znano ime slovenske popscene pa že sama po sebi vzbuja pozornost in njena aplikacija je v vsebinskem kontekstu pesmi in njenega sporočila popolnoma ustrezna.

5.6.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ

Medbesedilni postopki in funkcije medbesedilnosti, kot smo jih srečevali v prejšnjih zbirkah, so v *Lokomotivah* trdno zasidrani in izbrušeni. Ironija, ki je prišla v Zupanovem pisanju v ospredje z zbirko *Nafta*, je prisotna tudi v pričujoči zbirki, vendar ni več dominantna, temveč enakomerno zastopana poleg ostalih postopkov. Najizrazitejša je v pesmi *Zagreb*, kjer poleg medbesedilnih navezav ironijo stopnjujejo še vulgarizmi, ki odstrejo novo plat Zupanove poezije, kakršni doslej nismo bili priča. Verjetno gre na eni strani za drznost, po drugi strani pa se je pesnik najbrž šele na tej točki svojega ustvarjanja čutil dovolj suverenega, da je tudi vulgarizme uporabil s točno določenim namenom in kljub vsemu ohranil raven poezije na dovolj visokem nivoju, saj je učinek vulgarizmov zaigral na prave strune.

V pesmi *Kajenje* imajo medbesedilne navezave funkcijo vzpostavljanja imaginarne komunikacije s pesniškim kolegom Primožem Čučnikom, kar je identično postopku, ki se ga je lotil že v zbirki *Reka (Nočna vožnja)*. Nekoliko drugačen dialog, kot smo ga vajeni iz prejšnjih zbirk, Zupan vzpostavi v pesmi *Lokomotive*, kjer se naveže na svojega literarnega učitelja Williama Carlosa Williamsa, vendar tokrat v svoje verze ne vplete samo Williamsovih, ampak celo interpretira eno njegovih pesmi, česar smo bili doslej vajeni le v njegovih esejih (npr. *Svetloba znotraj pomaranče*, *Rilke proti Novim fosilom*). Drugače kot v prejšnjih zbirkah se loti tudi motivnega prepleta med Flaubertovo knjigo *L'Education sentimentale* in svojo pesmijo, kjer je uporabil tipičen postopek medbesedilnega aludiranja in izposoje, saj v pesmi nastopa Friderik, ena glavnih oseb romana. Navezave omogočajo vzporedno branje dveh različnih zgodb in s tem širijo pomensko razsežnost pesmi, s postopkom pa je pesnik ustvaril tudi svojevrstno nadčasovnost in občutek večnega trajanja, impliciran tudi z zaključnimi verzi pesmi.⁴²

V zbirki *Lokomotive* je izrazito povečano število medbesedilnih navezav, izraženih zgolj z omembami posameznih avtorjev, in to zmanjšuje njihovo pripovedno širino in pluralnost interpretacij. V prejšnjih zbirkah smo namreč bili priča obsežnejšemu naboru citatov, aluzij in drugih postopkov, katerih primarna funkcija je nadgradnja pomena, ki povečuje sporočilnost Zupanovih pesmi. To plast v pričujoči zbirki predstavljajo intermedialne povezave, ki jih je več kot v ostalih zbirkah – in tudi njihove funkcije so večplastne, razložene pa so v poglavju 6.5. Na splošno v zbirki prevladujejo poljudne navezave, kar omogoča razmeroma dobro dostopnost in razumljivost širšemu krogu bralcev.

V zbirki se prvič pojavi večje število navezav na imena iz popularne kulture, pri katerih gre za nov način oziroma pesniški postopek, s katerim avtor ponazarja prepad med popkulturo in tako imenovanim instantnim načinom življenja in dojetanja sveta ter med svetom umetnosti, ki kljub vsemu velja za hermetično zaprt prostor, v katerega lahko vstopamo z nekoliko večjo mero domišljije, dojemljivosti in tudi literarnega znanja. Tovrstnih navezav je v naslednji zbirki še več in njihova funkcija je še bolj izpiljena.

⁴² »kot jaz zdaj strmim iz viseče mreže proti / morju, ki se počasi guba in le previdno pomika naprej.« (Zupan 2004: 36).

5.7 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI *JESENSKO LISTJE*

Zbirka *Jesensko listje* je enciklopedija vseh v prejšnjih zbirkah uporabljenih medbesedilnih postopkov in novosti ne prinese na ravni zgradbe, temveč na ravni vsebine. V nekaterih pesmih se namreč pojavi popolnoma spremenjena pesniška drža, saj pesnik postane oče, in to je občutek, ki presega celo poezijo. Če je v zbirki *Reka* zmagovala poezija,⁴³ sedaj svojo moč izgublja, saj se pesnik sprašuje, »/k/aj je poezija, ki ne bo mogla spomniti / najinega otroka na njegov prvi dan na svetu« (Zupan 2006: 51). Zbirka je po številu medbesedilnih navezav med prvimi tremi in delno zaradi izkušenosti, delno zaradi prelomnice v življenju tudi medbesedilne navezave zavzemajo nove funkcije in producirajo nov pristop k dojemanju poezije in življenja.

Tabela 6: *Jesensko listje* (2006).

Naslov pesmi	Medbesedilna navezava	Sredstvo medbesedilnosti	Elitistična (E)/ poljudna (P) medbesedilnost	Osrednja (Os)/ obrobna (Ob) vloga postopka
Moto	Aldous Huxley	Citat	P	Os
Milo	Gregor Strniša	Aluzija	P	Os
	Dane Zajc	Aluzija	P	Os
Rumeno	William Carlos Williams	Citat	P	Os
Pesem za Nika Grafenauerja	Niko Grafenauer	Omemba avtorja, aluzija	P	Os
	Dušan Pirjevec	Omemba avtorja	P	Ob

43 »Moje edino življenje je poezija, in kolikor bolj / zmaguje ona, toliko bolj izgubljam jaz.« (Zupan 1993: 61).

	Marcin Swietlicki	Omemba avtorja	P	Ob
	Tine Hribar	Omemba avtorja	P	Os
<i>Love letter prevajalcu</i>	Fabjan Hafner	Omemba avtorja	P	Os
<i>Zajci</i>	Wallace Stevens	Citat	E	Os
<i>Jesensko listje</i>	Kenneth Koch	Omemba avtorja	P	Ob
	James Schuyler	Omemba avtorja	P	Ob
	Wystan Hugh Auden	Omemba avtorja	P	Os
	Czesław Miłosz	Aluzija	E	Os
	Blaise Pascal	Citat	P	Os
	William Carlos Williams	Citat	E	Os
	Eckhart von Hochheim	Citat	E	Os
	Gilbert Shelton	Citat	E	Os
	Marcel Proust	Citat	P	Os
	Bruno Schulz	Omemba avtorja	E	Ob
	Fernando Pessoa	Omemba avtorja	P	Ob
	Cesar Pavese	Omemba avtorja	P	Ob
	Andrey Tarkovsky	Citat	E	Os
	Emanuel Swedenborg	Omemba avtorja	P	Os
	Nikolaj Vasiljevič Gogolj	Omemba avtorja	P	Ob
	Fjodor	Omemba avtorja	P	Ob

	Mihajlovič Dostojevski			
	Miloš Crnjanski	Omemba avtorja	E	Ob
	Lord Byron	Aluzija	P	Os
	Czesław Miłosz	Aluzija	E	Os
	Cezare Pavese	Aluzija	E	Os
	William Carlos Williams	Citat	E	Os
	Tennessee Williams	Citat	E	Ob
	Cezare Pavese	Citat	E	Os
	Fernando Pessoa	Aluzija	E	Os
	Franz Kafka	Citat	E	Os
<i>Včeraj je umrl Dane Zajc</i>	Dane Zajc	Omemba avtorja, imitacija stilema	P	Os
<i>Pismo</i>	Fabjan Hafner	Omemba avtorja	P	Ob
	Octavio Paz	Omemba avtorja	P	Ob
	Zbigniew Herbert	Omemba avtorja	P	Ob
	Uroš Zupan	Aluzija	P	Os

Kot moto zbirke je zapisan citat iz dela Aldousa Huxleyja *Vrata zaznavanja*, ki govori o vzponu krajinarstva in o tem, da so krajinarji na Daljnem vzhodu svoji umetnosti pripisovali verski pomen. Ker citat lahko apliciramo na besedno umetnost, v kontekstu zbirke ugotovimo, da gre v njej za svojevrstno besedno krajinarstvo, ki ne upodablja klasičnih pokrajin, temveč pokrajine vonjev, atmosfer, religij, filozofij in predvsem prerojenih življenjskih spoznanj, ki jih je pesnik lovil in ubesedoval v prejšnjih zbirkah, tokrat pa v novi vlogi, ko poleg tega, da je pesnik, postane še oče, sedaj nekatere stvari vidi jasneje in se sooči z energijo, ki presega celo pesništvo. Krajinarstvo besed je ponovno osredotočeno na detajle in se s tem vrača v Williamsov objem, torej posredno k literarnim začetkom, vendar je

pesniški potencial drugačen, bogatejši, zato tudi iz detajlov raste velika umetnina.

Z ostrimi toni se začne pesem *Milo*, kjer pesnik cinično zapiše »*Muhe / gredo na drek. Modernisti na Slovence.*« (Zupan 2006: 9) in poudarja, da je poezija kot hoja, pri kateri nikoli ne veš, kam boš prišel. V verzih »*in boš padel med Zvezde, v Škarje, / v Želod, v Belo in boš potem prišel na / površje nekje v Liliputu ali Brobdingnagu / .../ še en žalosten in potolčen modernist.*« so medbesedilne navezave povezane z imenom enega izmed glavnih slovenskih modernistov, z Gregorjem Strnišo. *Zvezde*, *Škarje* in *Želod* so naslovi njegovih pesniških zbirk, vanje pa se prikrade še naslov knjige zbranih pesmi *V belo* Daneta Zajca. Glede na to, da je navedena med samimi Strniševimi zbirkami, je mogoče, da je Zupan tudi zbirko *V belo* pripisal njemu namesto Zajcu. Liliput in Brobdingnag sta imeni, ki se najprej pojavita v delu Jonathana Swifta *Gulliverjeva potovanja*, v kontekstu Zupanove pesmi pa se navezujeta na Strniševo zbirko *Zvezde*, v kateri je pesem z naslovom *Brobdingnag*. Zupan z zadnjim verzom izrazi svoj odklonilno-ironičen pogled na modernista, ki ga je mogoče pripisati dejstvu, da mu tovrstna poezija, kot je tudi sam povedal v intervjujih, že od nekdaj ni bila posebej blizu.

Pesem *Rumeno* sestavlja 15 kitic, izmed katerih je vsaka zase zaokrožena celota, med seboj jih povezuje predvsem slogovni postopek nizanja atmosferskih vtisov, ki se izmenjujejo v okviru letnih časov. V tretji kitici se pesnik naveže na svojega učitelja, ki se ga dotakne tudi v skoraj vsaki izmed preteklih zbirk, Williama Carlosa Williamsa. Nanj se naveže z verzi »*„Forzicija je blondinka.“ / Če sem aprila dolgo zrl vanjo, / sem si jo lahko predstavljal kot žensko*« (Zupan 2006: 23); gre za citat iz Williamsove pesmi *Song* iz zbirke *Pictures from Brueghel*, kjer se verzi glasijo »*forsynthia a blonde / straight - / legged girl*« (Williams 1962: 31). Pri navezavi gre (tako kot največkrat pri omembah Williamsa) za poklon učitelju in za potrjevanje njegovega vpliva, ki je s svojim mogočnim pisanjem mladega Zupana veliko naučil.

Poseben postopek uporabe medbesedilnih navezav se pojavi v *Pesmi za Nika Grafenauerja*, ki je v podnaslovu posvečena literarnemu zgodovinarju in teoretiku Dušanu Pirjevcu. Gre za posnetek pesmi Marcina Swietlickega z naslovom *Pesem za Zbigniewa Herberta*, ki ima identično zgradbo, pesniško držo in način ubeseditve (poudarjanje besed z velikimi

začetnicami).⁴⁴ Pesem Swietlickega je posvečena znameniti poljski pesnici Wyslawi Szymborski in ima pri Zupanu ekvivalent v posvetilu Dušanu Pirjevcu, ki je imel velik vpliv na mišljenje in poezijo v slovenskem prostoru, med drugim tudi na Nika Grafenauerja. V obeh pesmih so verzi skrajno ironični in verze Swietlickega »*Enemu psičku je ime Klient. / Drugemu psičku je ime Palica.*« (Swietlicki 2002: 55) Zupan predrugači v verze »*Eni mucij je ime Atituda. / Drugi mucij je ime Nečimrna Bit*« (Zupan 2006: 29), kjer je beseda psiček zamenjana z mucjo, besedi Klient in palica pa sta nadomeščeni z besedo Atituda, ki jo Niko Grafenauer pogosto uporablja v svojih esejih (npr. *Odisej v labirintu*), in z besedno zvezo Nečimrna Bit, kjer gre za ironizacijo fenomenologije. Tudi o Grafenauerjevem ustvarjanju Zupan spregovori sarkastično in ga imenuje »*Gospod / Transcendentalni palimpsest*« (Zupan 2006: 29), kar aludira na Grafenauerjevo pesniško zbirko *Palimpsesti*, ki je intelektualno hermetična, kar Zupanu že od nekdaj ni najbolj blizu. Zaključna kitica je identična kitici Swietlickega, le da je Zupan omembo Adama Michnika, znanega poljskega disidenta in urednika pomembnega poljskega časopisa *Gazeta Wyborcza*, nadomestil z verzi »*Živelij smo v časih, / ko se je Tine Hribar / odlično spoznal na poezijo*« (Zupan 2006: 29), kjer se pojavi navezava na Tineta Hribarja, slovenskega fenomenologa in interpreta ter pisca spremnih besed h Grafenauerjevi poeziji, ki se po Zupanovem mnenju bolj slabo spozna na poezijo, čeprav je tudi avtor antologije *Sodobna slovenska poezija*. Primarna funkcija medbesedilnih navezav je torej graditev ironije, ob poznavanju osnovne predloge pa je podkrepljena še plat razširitve pomenskega polja, saj gre za prenos v drugo kulturno okolje, kjer so elementi zamenjani, razmerja pa so ohranjena.

Love letter prevajalcu je posvečena pisatelju in prevajalcu Fabjanu Hafnerju, ki je zaslužen za prevode Zupanovih pesmi v nemščino.⁴⁵ Notranjih medbesedilnih navezav razen v posvetilu ni, gre pa za zahvalo prevajalcu, s katerim je pesnik vzpostavil poseben odnos, zato pravi: »*Zaupam ti in ti mirno odstopam dele svojega / telesa v varstvo in ti jih jemlješ in preimenuješ, / ne da bi zlomil tisto, kar čaka za njihovimi imeni.*« (Zupan 2006: 30). Gre torej za izkaz hvaležnosti, da pa besede ne bi izzvenele preveč posladkano, se pesnik na svoj račun pošali v naslovu, ko pesem označi za *love letter*, torej ljubezensko pismo.

44 Pesem za Zbigniewa Herberta je posvečena Wyslawi Szymborski in se glasi: »*Enemu psičku je ime Klient. / Drugemu psičku je ime Palica. / In na Polje pride Gospa Jesen. // Živelij smo v časih, / ko se je Adam Michnik / odlično spoznal na poezijo.*« (Swietlicki 2002: 55).

45 Zbirki *Beim Verlassen des Hauses, in dem wir uns liebten* (2000) in *Immer bleibt das Andere* (2008).

V pesmi *Zajci* se pojavi citat »*O, mršav mož / iz Hadama, zakaj si predstavljaš / zlate ptice?*« (Zupan 2006: 35), vzet iz pesmi Wallaca Stevensa *Thirteen ways of looking at a blackbird*,⁴⁶ ki iz trinajstih različnih perspektiv opisuje kosa in sporoča, da je življenje neskončno izmenjevanje med realnostjo, ki se neprestano spreminja, in domišljijo, ki nikoli ni popolnoma zadovoljena. Tudi v Zupanovi pesmi gre za ubesedovanje »*brezbrežnega sveta*« (Zupan 2006: 35), kjer trajanje predstavlja simbolika zajcev, ki so »*nepredstavljivi / in oddaljeni*« (Zupan 2006: 35). Tudi Stevensov verz Zupan najprej eksplicitno citira, v nadaljevanju pa ga priredi v verz: »*O, mršav mož / iz Črnuč, zakaj tako hitro/ sprehajaš drobnega belega zajca?*« (Zupan 2006: 35) Pesem se konča s srečevanjem zajcev, ki so »*kot neznanci, / ki se nehote / dotikajo med plesom.*« (Zupan 2006: 36). Vizualna podobnost med pesmima je razvidna tudi v kratkih pomensko zgoščenih kiticah ter pri rdeči niti pesmi, kjer Stevensove kose Zupan nadomesti z zajci, hkrati pa z njegovo pesmijo intenzivno korespondira.

Osrednja pesem *Jesensko listje*, po kateri je zbirka dobila naslov, je v izrazito dolgih lirskih verzih prepletena s številnimi medbesedilnimi navezavami. Gre za podoben primer kot v pesmi *Moje univerze* iz zbirke *Lokomotive*, kjer je bilo nanizanih mnogo glasbenih navezav. V *Jesenskem listju* ima glasba sicer pomembno vlogo, saj se kot spremljava oglašča celo pesem, v središču pa so tokrat literarne reference na pesniku ljube avtorje, ki smo jih v drobcih srečevali v vseh zbirkah. Vendar ne gre za celostni pregled, temveč za subjektivno izbiro avtorjev, vezanih na nekoliko melanholično atmosfero *Jesenskega listja*, ki ima sicer nekaj

vitalističnih vrhov, večinoma pa je medij prelivanja čustvenih stanj in med drugim tudi povezovanja s tujimi besedilnimi svetovi.

V pesmi so pogoste omembe avtorjev, ki imajo za bralca zgolj referenčno funkcijo in niso nosilke besedilnega pomena, kajti pesniku rabijo kot vir asociativnih vtisov, ki jih omemba sproži. Tako ga pogled na knjigi beatnikov Kennetha Kocha in Jamesa Schuylerja popelje nazaj v leto 1987, ko se je sprehajal po newyorških ulicah in sta bila oba še živa. To ga

46 V originalu se verzi glasijo: »*O thin men of Haddam, why do you imagen golden birds?*« Vir: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15746>.

spomni, kako si je Schuyler v zbirki *A few days* in istoimenski pesmi zaželel, da bi živel do konca tisočletja,⁴⁷ vendar tega ni dočakal. Kochu je to uspelo in o njem spregovori v humornih verzih, češ da je »/e/dini, ki ni bil nor na dečke in ni / *Wystanu sedel v naročje*« (Zupan 2006: 38), kar se nanaša na angloameriškega pesnika Wystana Hughga Audna, ki je bil istospolno usmerjen – tako kot še nekateri izmed znanih predstavnikov beatniške generacije. Od humorja pa preide k resnejšim temam in se spomni, da je pred kratkim umrl Czesław Miłosz. V verzu »*Leta / dolgo je živel na Čarobni gori*« (Zupan 2006: 38) se naveže na njegovo pesem *Čarobna gora*, ki govori o smrti dveh prijateljev, profesorja Budberga in Chena, konča pa se s podobo osamljenega Miłosza na vrhu čarobne gore. Pesem se nadaljuje z verzi »*Nisem izbral Kalifornije. / Bila mi je dana*« (Zupan 2006: 38), ki sta citata iz Miłoszeve zbirke *Himna o perli*,⁴⁸ vendar nista grafično označena, tako da imata dvojno funkcijo. V primeru poznavanja navezave lahko besedilo beremo kot prelivanje Miłoszevih verzov v Zupanove, pri čemer je vzpostavljena distanca in se verzi izrecno nanašajo na Miłosza, toda če navezave ne poznamo, lahko verze razumemo tudi kot Zupanovo izpoved, saj je Zupan v svojem potovanju po Ameriki Kalifornijo začutil zelo podobno, jo ponotranjil, da poslej še mnogo let odzvanja v njegovih pesmih. V nadaljevanju Zupan citira misel Blaisa Pascala,⁴⁹ ki pravi: »*Srce ima svoje razloge, ki jih razum / ne razume. To odkrivamo v tisoč stvareh.*« (Zupan 2006: 38) Tako z njim definira svoj odnos do poezije in do glasbe, za katero je prepričan, da govori, »*da je za tem svetom še en svet / in za njim še en svet in tako v nedogled.*« (Zupan 2006: 38).

V pesmi Zupan uporabi tudi prisposodob »*Zibajoča / se „galeja seksa“ (Williams) se oddaljuje po parkirišču.*« (Zupan 2006: 39), kar se nanaša na Williamsovo pesem *Vrnitev na delo* in verze »*Pisarniški uslužbenki, / ki v krilu peljeta na sprehod / svoji galeji seksa, / se različno zibljeta*« (Williams 1999: 53). Gre torej za prisposodobu lepih, seksapilnih žensk, vendar je navezava bolj nedvoumno razložljiva in prepoznavna šele ob poznavanju konkretne reference, ki jo Zupan navede kar v oklepaju neposredno v pesmi, kar je v njegovi poeziji

47 »*I want to / live to see the new century come in: but perhaps it's / bad luck to / say so.*« (Schuyler 1985: 74).

48 Pesem se pojavi v ciklu *Skozi galerijo ogledal* in verzi se glasijo: »*Nisam izabirao Kaliforniju. Data mi je.*« (Miłosz 1985: 55).

49 Citat najdemo v knjigi *Misli*, kjer se glasi: »*Srce ima svoje razloge, ki jih razum ne razume. To odkrivamo v tisoč stvareh.*« (Pascal 1999: 115).

redko.

Verzi »Življenje poteka med naključno izbranimi citati iz / mojstra Eckharta: „Boga daje vsem stvarjem enako in vse / stvari so enake, kakor iztekajo iz Boga.“ in citati iz / *Freak Brothers*: „We sniffed up a whole year's of coke / in two days?“« (Zupan 2006: 40) sprožijo niz asociacij, ki zakrožijo od globokih filozofskih vprašanj, s katerimi se je ukvarjal nemški filozof Eckhart von Hochheim, do citata iz enega iz serije stripov Gilberta Sheltona *Faboulus Furry Freak Brothers*.⁵⁰ Od drog in popularne kulture pesnik hitro preskoči nazaj k visoki umetnosti in v verzih »Na sprehodih sem / sanjaril, kako prijetno bi bilo, če bi bil prijatelj / vojvodinje *Guermanteske*« (Zupan 2006: 40) citira Marcela Prousta in eno njegovih razmišljanj iz cikla romanov *Iskanje izgubljenega časa*, natančneje iz romana *V svetu Guermantesovih*. Niz navezav se ustavi pri poljskem pisatelju Brunu Schulzu, ki se pred pesnikovimi očmi izgubi »v poznopopoldanski pozlati« (Zupan 2006: 40), čeprav pravi, da ima pod blazino že novo »skrivno galerijo svojih junakov« (Zupan 2006: 40).

To, da bo kmalu imel rojstni dan, pesnika spomni na usodi dveh velikih pesnikov, ki jih rad prebira, in sicer Fernanda Pessoa, za katerega pravi, da je »pri štiridesetih zgledal bolan, poražen in / osamljen« (Zupan 2006: 42), ter Cesarja Paveseja, ki »je pri dvainštiridesetih naredil samomor« (Zupan 2006: 42). Zupan se od teh žalostnih usod distancira in si želi, da bi raje »popil kakšno žganje v Trbovljah ali / v Toskani« (Zupan 2006: 42), kljub temu pa se mu porajajo vprašanja o življenju in minevanju. V nadaljevanju je naveden eksplicitno označen citat »/z/godovinska / usoda genija je fantastična in poučna« (Zupan 2006: 43), ki je sposojen iz knjige *Sculpting in time*⁵¹ filmskega režiserja Andreja Tarkovskega, za katerega Zupan pravi, da »je vedno mislil, da je pisatelj ali slikar« (Zupan 2006: 42) – in da si tega včasih zaželi tudi sam. V *Jesenskem listju* se vseskozi zdi, kot da pesnik odgovore išče ravno v prepuščanju citatnim drobcem, kot na primer v verzih »Beri *Swedenborga*: „Vse kar je nebeško je v korespondenci z vsem, / kar je človeško.“« (Zupan 2006: 43), kjer se citat navezuje na naslov enega izmed poglavij v delu *Heaven and its wonders and hell: From things heard and seen*.⁵²

50 Omenjeni citat je vzet iz ene najbolj znanih epizod z naslovom *Grass roots*.

51 »The fate of genius in the system of human knowledge is amazing and instructive.« (Tarkovsky 1986: 53).

52 Naslov poglavja: »There is a correspondence between heaven and all things belonging to man.«

V nadaljevanju pesnik piše, kako se mu v spomin prikrade »*Popoldne iz Gogolja. Noč iz / Dostojevskega*« (Zupan 2006: 44), pri čemer ne vemo natančno, na katera odlomka se nanašata navezavi, vendar pa ga asociaciji spomnita, da Dostojevskega nikoli ni rad prebiral, ker so vse osebe preveč manične; prav tako ni mogel brati *Romana o Londonu* srbskega modernističnega pesnika in pisatelja Miloša Crnjanskega.

V pesmi se pojavlja mnogo asociativnih in iz tega stališča naključnih navezav, kot na primer, ko se Zupan ob dejstvu, da je plavalec Michael Phelps pred kratkim osvojil peto zlato medaljo spomni, da je bil »*t/udi lord Byron dober plavalec*« (Zupan 2006: 46), kar se navezuje na dogodek iz leta 1810, ko naj bi angleški pesnik lord Byron posnemal ljubimca Leandra iz mitologije in preplaval Dardanele. Pesnik se v nadaljevanju v mislih odpravi na »*p/onoven sprehod skozi Galerijo ogledal*« (Zupan 2006: 47), kar se navezuje na poglavje iz pesniške zbirke Czesława Miłosza *Himna o perli*, s katero se v njegov spomin prikrade še Kalifornija, o kateri Miłosz piše in kjer je prebival, Zupanu pa kot sem že prej omenila pomeni spomin na njegovo potovanje po Ameriki.

V verzih »*Pavese, viden od znotraj. „Ali bi se imel rad, če bi se srečal?“*« (Zupan 2006: 47) gre za kompleksnejši medbesedilni postopek, saj se že v predhodnem verzu pojavi grafično označeno samospraševanje »*Kakšen človek / bo moj sin?*« (Zupan 2006: 47), ki bi ga lahko zamenjali za medbesedilno navezavo, po drugi strani pa je grafično označen citat »*Ali bi se imel rad, če bi se srečal?*« (Zupan 2006: 47) na eni strani mogoče razumeti kot samospraševanje, po drugi strani pa gre za navezavo na Pavesejeve dnevnike z naslovom *This business of living*, kjer je Pavese pogosto razmišljal, kakšen bi se pravzaprav zdel samemu sebi, če bi se lahko gledal od zunaj; vendar Zupanova navedba ni dejanski citat iz teksta.

V zaključku prvega dela v melanholičnih tonih ugotavlja: »*James in Kenneth / ne bosta nikoli vedela za to pesem. Miłosza bodo pokopali v kripti / cerkve na Skalki. Spomni se vsega, kar se je nakopičilo v tvojem / telesu, in ne piši hermetične poezije. Ne zavijaj se v simbole.*« (Zupan 2006: 49), torej ga spomin na njemu ljube že pokojne avtorje (Jamesa Schuylerja, Kennetha Kocha in Czesława Miłosza) opomni, kam si pravzaprav želi in da se vrača na jasno začrtane

(Swedenborg 1859: 87).

poti svoje poezije, ki ji je ves čas ostajal zvest.

V drugem delu pesmi se Zupan spomni prizora iz pesniške zbirke Williama Carlosa Williamsa z naslovom *Asphodel, that greeny flower*, na katero aludira z verzi »*Asfodel, zelena roža, ki nima vonja*« (Zupan 2006: 51). V nadaljevanju citira verze »*Govori z njim, on bo poznal skrivnost.*«⁵³ (Zupan 2006: 51) in tukaj daje slutiti, da se mu v misli prikrade misel na smrt. Pesem torej ne govori le o rojstvu otroka, temveč tudi o smrti generacije očetov in Zupan za citatom postavi še lastno vprašanje »*Kakšno skrivnost?*« (Zupan 2006: 51) ter pri svojem učitelju išče odgovor in z njim vzpostavlja dialog. Zanimivo je, da je tudi v prejšnjih zbirkah funkcija medbesedilnih navezav, povezanih z Williamsom, predvsem vzpostavljanje dialoga z velikim pesnikom, kar je med drugim tudi posledica tega, da ga je Zupan prebiral že od začetka svojega ustvarjanja, ga zelo dobro poznal in se po njem tudi zgledoval oziroma se od njega marsičesa naučil.

Ob spominu na New Orleans in svoje potovanje po Ameriki Zupan citira Tennesseeja Williamsa, ki v drami *Streetcar named desire* zapiše: »*Nauči se ljubiti te dolge / deževne popoldneve v New Orleansu, ko ena ura ni samo / ura, ampak mali košček večnosti, spuščen na tvoje / dlani.*«⁵⁴ (Zupan 2006: 52). Citat je jasno označen in v tekst ni vtkan, temveč vizualno in pomensko deluje kot zareza oz. hipen spomin na preteklost in Ameriko, takoj za tem pa se Zupan vrne v realnost in nadaljuje razmišljanje o svojem sinu.

Po prepuščanju glasbi in tavanju misli po svetu harmonije zvokov se Zupanove misli ustavijo pri vprašanju smrti in v grafično poudarjenih verzih »*Ali pa je mogoče smrt „gluho*

spremstvo, ki nam sledi od / jutra do večera kot star očitek vesti ali nesmiselna razvada“ / in nas je zdaj dohitelo« (Zupan 2006: 55) citira misel Cesarja Paveseja iz pesmi *Death will come, and she will have your eyes*, ki jo prelije v svoje verze. Vendar gre v nadaljevanju besedila še za kompleksnejši preplet medbesedilnih navezav, saj Zupan že v naslednje verze pretoči podobe iz Pessoaove pesmi *Maritime ode*: »*Sam si stal na opustelem pomolu v /*

53 V originalu se verzi glasijo: »*Speak to him, / I cried. He / will know the secret.*« (Williams 1994: 32).

54 V originalu se citat glasi: »*Don't you just love these long rainy / afternoons in New Orleans when an hour isn't just / an hour – but a little bit of Eternity dropped in / your hands – and who knows what to do with it?*« (T. Williams 1995: 65).

poletnem jutru. Ladje so prihajale z jutrom v pristan. / Vesela in žalostna skrivnost tistega, kar prihaja in odhaja.«⁵⁵ (Zupan 2006: 53). Verzi se nadaljujejo v obliki nagovora in Zupan omenja Ophelio Queros, v katero je bil Pessoa nesrečno zaljubljen. Naenkrat v verze ponovno zareže prizor smrti in sledijo zadnje besede Cesara Pavese »Vse to je ogabno. Nič besed. / poteza. Ne bom več pisal« (Zupan 2006: 56), s katerimi se konča njegov dnevnik *This business of living*;⁵⁶ po tem zaključku je naredil samomor. Gre torej za preplet življenjskih usod in razmišljanj dveh velikih pesnikov Paveseja in Pessoe, hkrati pa tudi za prekrivanje z Zupanovim trenutnim počutjem in melanholijo, ki je v pesmi vedno bolj okrepljena. V tem primeru Zupan v tujih citatih ne išče odgovorov, temveč jih navaja kot nadgradnjo pomena in pesemske atmosfere.

Po lirično otožnih opisih prizorov iz narave se začne z mislimi ponovno vračati v urbano okolje, natančneje v svojo sobo, kjer še intenzivneje občuti svojo osamljenost »Stlačil / sem knjige na police, ker so nekoristne in žalostne in ne / zakrivajo vajine odsotnosti. / Najin sin bo star teden dni.« (Zupan 2006: 57). V nadaljevanju v verze neopazno vtke citat »Ko je Edvard Raban / stopil na odprt dovoz, je videl, da dežuje«⁵⁷ (Zupan 2006: 57) iz dela Franza Kafke *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, kjer je Edvard Raban kriptogram za Kafko in predstavlja njegov alter ego. Zupan citat v naslednjem verzu predrugači v stavek, kjer je ohranjena enaka stavčna oblika in je omenjen dež, zato lahko to razumemo kot simulacijo ponovitve iste zgodbe, torej poistovetenja s Kafkovim življenjem,⁵⁸ kar Zupana pripelje do

tolikšne čustvene razrvanosti, da v nadaljevanju pomiritev išče v umetnosti.

V verzih »Dotikanje dveh knjig. „Pojte Gospodu / novo pesem, ker je storil čudovita dela.“ in moji v ganjenosti / izpisani stavki, pred katerimi zardevajo visoka estetska / načela.« (Zupan

55 V Pessoaevi pesmi gre za uvodno kitico pesmi in je nekoliko daljša kot Zupanov povzetek: »Alone, on the deserted dock, this Summer morning, / I look out along the sandbar, I look out toward / Indefinitude, / I look and am happy to see, / Small, black and clear, a steamer approaching.« (Pessoa 1986:47).

56 V Pavesejevem dnevniku se zaključek glasi: »All this is sickening. / Not words. An act. I won't write any more.« (Pavese 2009: 350).

57 V originalu se stavek glasi: »Als Eduard Raban, durch den Flurgang kommend, in die Öffnung des Tores trat, sah er, daß es regnete.« (Kafka 1972: 233).

58 Zanimivo je, da se s podobnostjo med svojim življenjem in Kafkovim ukvarja že v prvi zbirki *Sutre* v pesmi *Psalm - magnolije v aprilskem snegu*, kjer omenja Kafkov problematičen odnos z očetom in z verzi »zdaj ti bo moj psalm pel o Kafki, o tem, kako / je napisal dolgo pismo svojemu očetu in ni / nikoli zbral poguma, da bi ga poslal.« (Zupan 1991: 16) nagovarja svojega očeta.

2006: 58) se v prvem delu navezujejo na 98. psalm iz Biblije,⁵⁹ v drugem delu pa gre verjetno za Knjigo vtisov, v katero je Zupan v bolnišnici ob rojstvu otroka ganjen napisal nekaj stavkov.

Pesem *Včeraj je umrl Dane Zajc* je prepojena z elegičnimi toni in se dogaja v oktobru, kar je dejanski mesec smrti velikega pesnika (21. oktober 2005). Sonce, ki ima v Zajčevi poeziji negativno konotacijo, tudi pri Zupanu »sije negotovo« (Zupan 2006: 68). Pesem preplavlja temačno vzdušje ter prepletenost z motivi, pogostimi tudi v Zajčevi poeziji, kot na primer vrane, sence, drevesa, veter, mrak.⁶⁰ Funkcijo tovrstne navezave bi lahko razumeli kot lirično izrekanje sožalja in zavedanje, da je slovenski pesniški svet izgubil eno velikih imen. Zupan na slovenske pesnike sicer ni posebno navezan in jih ni veliko prebiral, vendar lahko iz eseja *Šaman* iz zbirke *Svetloba znotraj pomaranče* sklepamo, da je Daneta Zajca poznal in ga cenil.⁶¹

Zaključna pesem zbirke z naslovom *Pismo* je dejansko pisana v skladu z naslovom, začenja pa se z nagovorom »Dragi Fabjan,« (Zupan 2006: 81), kar se navezuje na prevajalca njegove poezije Fabjana Hafnerja.⁶² Omenja mu, kako ima »zadnje čase probleme z branjem« (Zupan 2006: 82) in se je pred kratkim že po nekaj straneh naveličal esejev Octavia Paza in Zbigniewa Herberta,⁶³ sprašuje pa se tudi, »kaj bi se zgodilo, če bi šel / ponovno brat Miłoszevo Deželo Urlo, v katero / sem bil včasih precej zaljubljen« (Zupan 2006: 82). Že v

tem delu se torej ukvarja z vprašanjem na novo definiranega odnosa do svoje preteklosti, avtorjev, ki jih je nekoč rad prebiral, in na splošno do branja že prebranih del v novi luči. Pravi tudi, da je ob prebiranju Miłoszeve *Himne o perli* v njej našel stare korese,⁶⁴ in to ga je

59 Citat je iz začetka psalma, ki se glasi: »Pojte Gospodu novo pesem / ker je storil čudovita dela; / njegova desnica mu je pomagala, / njegov sveti laket.« Vir: <http://www.biblija.net/>

60 Motivna asociacija npr. na pesem *Rumeni veter*: »Prgišče vran je vrgel rumeni veter / v rdeče drevo. / Za hip so obvisle na vejah / kakor težki črni gozdi. // Potem so frfotale v rumenem vetru / skozi čelo, / skozi prsi / in skozi naročje rdečega drevesa. // V jesen se sklanja čas, so kričale.« (Zajc 2007: 5).

61 »Ko brskam po spominu /.../ se v središču mojega odnosa do slovenske poezije čedalje močneje in s čedalje večjo silovitostjo pred očmi prikazuje podoba Daneta Zajca.« (Zupan 1996: 69).

62 Isti naslovnik tudi v pesmi *Love letter* prevajalcu (zbirka *Jesensko listje*).

63 O obeh je pisal že v zbrkah *Sutre* in *Reka*.

64 »tiste listke, s / katerimi smo popravljali napake, ko smo še / vlačili naokrog prenosne pisalne stroje.« (Zupan 2006: 82).

spomnilo, kako so v osemdesetih požirali knjige ameriškega pesnika Charlesa Bukowskega in pri tej navezavi gre za referenčni modus, ki je blizu tudi Hafnerju.⁶⁵ V nadaljevanju omeni, kako je pred kratkim spet odprl knjigo avstrijskega pesnika Georga Trakla in si zapomnil verz »*Zlati oblaki in čas*«, za katerega se je odločil, da bi bil primernejši naslov ene od pesmi iz »*Lokomotiv, ki so nekakšen / work in progress, kar je precej čudno, ker je / knjiga že izšla. Malo jih popravljam*« (Zupan 2006: 83). Gre torej za avtoreferencialnost, kajti v nadaljevanju našteva še nekatere konkretne popravke, ki naj bi jih v zbirki še opravil. Gre torej za določeno kritičnost do dotedanjega pisanja in tako se zbirka ne zaključuje kot celota, temveč se na koncu popolnoma odpre, saj pesnik v sklepnem delu ne oblikuje določenih spoznanj, marveč se ukvarja s korigiranjem že napisanih del in s tem daje vtis umikanja v preteklost, ki po Zupanovem občutku očitno še ni zaključena.

5.7.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ

Pri analiziranju poezije se je treba izogibati pretiranemu pojasnjevanju elementov poetskega sveta s pomočjo primerjav in vzporednic s pesnikovim življenjem, saj lahko kmalu zaidemo v slepo ulico. Vendar se tokrat tovrstnemu vzporejanju težko izognemo, saj noviteta in svežina zbirke *Jesensko listje* izhajata ravno iz prelomnice v Zupanovem življenju, ko mu je bila poleg nekdanj primarne vloge pesnika dodeljena še vloga očeta, ki je nekdanjo vlogo hitro izrinila iz prestola. Pesnik o teh občutjih spregovori v intervjuju, kjer pravi, da se je po rojstvu sina spremenilo predvsem njegovo »*stanje duha, ki je zdaj, ko nikoli več ne boš mogel reči, da si sam, popolnoma drugačno, pravzaprav nepredstavljivo za tiste, ki te izkušnje nimajo*«,⁶⁶ v njegovi poeziji pa se novo stanje kaže predvsem v razkolu med nekdanjim ustvarjanjem, zaznamovanim z individualističnimi sprehodi po zgodovini prebranih del, videnih umetninah

in poslušanih pesmi, ki so elementi izključno Zupanovega sveta ter med zavedanjem, da sedaj obstaja nekaj, kar vse to presega in postavlja v drugačno luč tudi pesniški položaj.

⁶⁵ Gre za generaciji, ki sta si blizu, saj je Hafner rojen leta 1966, Zupan pa 1963.

⁶⁶ Intervju dosegljiv: http://www.airbeletrina.si/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=75, na dan 13.12.2009.

Ti dve komponenti se prepletata in svoje mesto iščeta tudi v osrednji pesmi, ki nosi enak naslov kot zbirka, za katero Zupan na eni strani pravi, da je »/n/jena osnovna značilnost, da prihaja iz istega zajetja. Na njem je tabla z napisom: Pričakujemo dojenčka. Ne moti!«,⁶⁷ po drugi strani pa je pesem prepletena z raznolikimi funkcijami medbesedilnih postopkov. Potujemo namreč med verzi z ironično-humornimi prebliski, kompleksnimi in enostavnejšimi razširitvami pomenskega polja, med prepleti citatov, ki so ponekod grafično poudarjeni, drugod skoraj neprepoznavni, priča pa smo tudi nepogrešljivim dialogom predvsem s pesniki, pri katerih je Zupan odgovore na svoja vprašanja iskal že prej. Ravno preplet vseh naštetih funkcij v homogeno tvorbo je postopek, ki ga v takšni obliki v pesnikovem pisanju še nismo srečali, hkrati pa postavlja prenovljena pesniška drža celotno sporočilno polje medbesedilnih navezav v drugačno luč, saj izhaja iz pesnikovega zavedanja, da so določene stvari dojemljive in ujemljive šele na podlagi izkustva ter da vseh odgovorov na svoja vprašanja nekaj časa ne bo dobival po ustaljeni poti dialoga s tujim, temveč se jih bo učil od svojega sina. Sintezo razdvojenih občutij omogoča ravno pesnikovo zavedanje prej omenjenega razkola, ki omogoča preureditev in vzpostavitev drugačnega sveta, kjer tudi nova komponenta dobi avtonomno mesto, s čimer je omogočeno, da pesniški svet lahko postane znova uravnotežen.

Zupan ravnovesje na ravni celotne zbirke vzpostavi zelo hitro in tako pesmi še zdaleč ne preidejo zgolj v ubesedovanje fascinacije ob rojstvu sina, temveč so funkcije medbesedilnosti enakomerno uravnotežene in v nekaterih pesmih še vedno z enako močjo kot prej prodira na površje zupanovska ironija, ki je tokrat implicirana tudi z mnogimi bolj zapleteno grajenimi postopki, kot smo jih bili v prejšnjih pesmih s funkcijo ironičnega slikanja vajeni (npr. *Pesem za Nika Grafenauerja*). Na drugi strani pa smo v nekaterih pesmih priča tudi nepopisni mehkobi in milim tonom, ki zmorejo rasti samo iz očetovske ljubezni (*Najis pikanta, Potovanje iz vrtca*) in funkcije medbesedilnih navezav so v teh primerih podrejene zamaknjenosti nad sinovim dojetjem sveta, jezik pa je edini medij in primerno orodje, s katerim skuša Zupan prodreti v prostranstva, kamor je prej pot vodila izključno skozi vrata

otročstva, zdaj pa mu sin s svojo nedolžnostjo in zaupljivostjo odstira nova obzorja, ki so mu bila doslej popolnoma neznana.⁶⁸

⁶⁷ Glej opombo 66.

⁶⁸ V zbirko *Jesensko listje* je umeščena tudi pesem *Bela golobica*, ki ima pod naslovom pripis »po e. e.

5.8 INTERTEKSTUALNOST V ZBIRKI *COPATI ZA HOJO PO KITAJSKI*

Najnovejša zbirka je prva izmed dosedanjih, ki tudi po besedah kritikov (Milan Vincetič, Peter Kolšek)⁶⁹ ne prinaša ničesar izrazito novega. Ironija in samoironija sta se umaknili že v prejšnji zbirki, v tej pa na površje prodira parodija. Zupan večinoma uporablja iste principe kot v zbirki *Lokomotive*, na primer v pesmi *Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen*, kjer kot kontrast umetniškim delom postavlja popkulturo in prozaične utrinke iz življenja slavnih. Tudi medbesedilnega dialoga je mnogo manj, saj gre večinoma zgolj za omembe avtorjev in ne več za korespondence z njihovimi deli.

Zupan je v enem izmed intervjujev dejal, da v zadnjem času želi pisati pesmi, kjer bralcu ne bo pomembna vsebina, temveč zvočnost;⁷⁰ ta princip je uspešno izdelal že v *Jesenskem listju* ter v posameznih pesmih iz prejšnjih zbirk, v *Copatih za hojo po Kitajski* pa se na področju verzne posnemanja ambientalne glasbe ne zgodi ničesar presenetljivo novega, temveč Zupan uporablja postopke, ki so že videni in zvestim bralcem že znani. Kot novost lahko omenimo le vpeljevanje nove perspektive, saj Zupan v pisanje uvede sanjski filter, preko katerega opazuje dogajanje in ga s tem postavlja na nadrealistični oder, v bralcih pa vzbuja predvsem željo po sledenju in iskanju rdeče niti asociativnih povezav in s tem vzpodbuja njihovo radovednost pri nadaljnjem branju.

Tabela 7: *Copati za hojo po Kitajski* (2008).

Naslov pesmi	Medbesedilna	Sredstvo	Elitistična (E)/	Osrednja (Os)/
--------------	--------------	----------	------------------	----------------

cummingsu« (Zupan 2006: 78), vendar navezave na konkretno pesem ni bilo mogoče najti tudi po posvetu s pesnikom, ki se vira ne spomni. To navsezadnje govori o tem, da so tuji teksti včasih popolnoma ponotranjeni ali pa samo vzgib za lastno ustvarjalnost in tako celo teorija eksaktne intertekstualnosti deluje rahlo prenapeto.

69 Po mnenju Milana Vincetiča »Zupanova zadnja pesniška zbirka, uglašena v molovskem načinu, ne prinaša novuma v njegovi prepoznavni poetiki, prav tako ni prelomna v njegovem opusu /.../« (Večer 2009: 13). Peter Kolšek izbere še nekoliko ostrejšo besedo, ko zapiše: »Rečeno naravnost – zelo dobra, tako rekoč popolna je samo prva pesem *Počasna plovba*. Ostale pa so za zraven. /.../ Če se je v njegovi predzadnji zbirki, *Jesensko listje*, zgodila predvsem upesnitev otrokovega rojstva, se v tej knjigi ni zgodilo „nič“.« (Delo 2008: 19).

70 »In moja pobožna želja je, da bi pisal takšno poezijo, ki bi bila podobna abstraktnim slikam in glasbi. Skratka, bralci naj ne bi bili pozorni na vsebino, ampak na tehniko.« Vir: http://www.airbeletrina.si/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=75, na dan 23.12.2009.

	navezava	medbesedilnosti	poljudna (P) medbesedilnost	obrobna (Ob) vloga postopka
<i>Pred uporabo pretresi</i>	Roberto Juarroz	Citat	E	Os
	Wolfgang Goethe	Omembra avtorja	P	Os
	W. C. Williams	Omembra avtorja	P	Os
<i>Luže</i>	Johan Gottfried Herder	Omembra avtorja	P	Ob
	Friedrich Nietzsche	Omembra avtorja	P	Ob
<i>Sanjska knjiga II</i>	Wystan Hugh Auden	Omembra avtorja	P	Os
	Chester Kallman	Omembra avtorja	P	Ob
<i>Od žajfnice proti melodrami</i>	Lev Nikolajevič Tolstoj	Aluzija	P	Ob
	Gustav Flaubert	Aluzija	P	Ob
<i>Žalost vedno bo</i>	Gottfried Benn	Omembra avtorja, imitacija	E	Os
	Josip Murn	Omembra avtorja	P	Ob
	Edvard Kocbek	Omembra avtorja	P	Ob
	Dane Zajc	Omembra avtorja	P	Ob
	Gregor Strniša	Omembra avtorja	P	Ob
	Simon Gregorčič	Omembra avtorja	P	Ob

	Jure Detela	Omemba avtorja	P	Ob
<i>Sanjska knjiga I</i>	Alfred Kolleritsch	Omemba avtorja	P	Ob
	Reiner Maria Rilke	Omemba avtorja	P	Ob
	Janko Kos	Omemba avtorja	P	Os
	Manca Košir	Omemba avtorja	P	Os
<i>Svet kot volja in predstava</i>	Arthur Schopenhauer	Aluzija	P	Os

Že naslov pesmi *Pred uporabo pretresi* aludira na napise, ki jih ponavadi preberemo na zdravilih ali jogurtih in na humoren način sugerira, da je treba vsebino pesmi v mislih dobro prerešetati. Pesem se ukvarja s vprašanjem, kaj je pravzaprav bistvo pesmi in kaj je tisto, kar pogojuje dobro pesem. V uvodne verze Zupan vplete grafično označen citat »Skupaj sva ljubila toliko / stvari, ki jih je težko ljubiti ločeno« (Zupan 2008: 9) pesnika Roberta Juarroza iz zbirke *Vertikalna poezija*,⁷¹ ki je posvečena njegovemu prijatelju italijanskemu pesniku Antoniu Porchiu in govori o njunih skupnih trenutkih ter duhovni povezanosti, ki jo je prekinila smrt. Juarrozova pesem je izrazito lirična in mehkobna, medtem ko so v Zupanovi začrtane ostrejšje poteze in citat v pesem ni oblikovno brežhibno vpleten, temveč grafični označitvi navkljub deluje kot vmesni rez, ki prekine tok prvotnega razmišljanja. Funkcija navezave je v pritegnitvi nekega tujega dialoga v pesem, vendar je kontekst izrazito zožen, tako da pravzaprav ne gre za korespondenco s celotno pesmijo, temveč le za spontani odziv na verze, ki so se pesniku vtisnili v spomin. K uvodni tematiki pesmi se Zupan vrača v zadnjih verzih, kjer se mu pri iskanju odgovora na vprašanje, kaj sploh je pesem, prikradeta v misli umetnika Wolfgang Goethe, za katerega velja, da »je Popotnikovo nočno pesem / napisal v gostilni« (Zupan 2008: 9) in William Carlos Williams, ki je pesem *This is just to say* napisal »kot odgovor na sporočilo svoje žene« (Zupan 2008: 9). Razvidno je, da sta izpostavljeni navezavi pesniku ljubi in ju navede kot primera dobrih pesmi, ki jih prepoznamo »Po utripanju zraka, ki se stresa, / tudi ko zmanjka črk.« (Zupan 2008: 10). Navezavi sta torej v funkciji prezentacije pesnikove vizije o kvalitetah dobre umetnosti, v polnem obsegu pa nadgrajujeta pomen njegove pesmi samo v primeru natančnega poznavanja obeh referenc, zato sta navezavi elitistični.

71 Pesem je v zbirki brez naslova in označena s številko 15, nahaja pa se na strani 54.

V pesmi *Luže* Zupan ubeseduje svoje razmišljanje na dan, ko je dopolnil 43 let, in ugotavlja, da se je na ta dan leta 1744 rodil Gottfried Herder in leta 1900 umrl Friedrich Nietzsche, vendar »n/e ve[m], kaj naj si misli[m], / zato si ne bo[m] mislil čisto nič« (Zupan 2008: 17). Medbesedilni navezavi sta s stališča verodostojnosti podatkov pravilni, vendar je njuna uporaba potemtakem, kot je napisal že pesnik, naključna in njuna funkcija namenjena le prikazu kontrasta med rojstvom in smrtjo v kontekstu fingirane distance do jaza kot družbene funkcije, se pravi pesnika.

V *Sanjski knjigi II* ima v prepletu dogodkov iz sanj ključno vlogo anglo-ameriški pesnik Wystan Hugh Auden, ki se v pesnikovih sanjah pojavi sredi njihove domače kuhinje. Zupan v povezavi z njim opiše, kako je tudi njegova mama »v bližini / z natančnostjo *Chestra Kallmana* / sekljala čebulo« (Zupan 2008: 19), kar se navezuje na pesnika in Audnovega prijatelja, s katerim sta sodelovala in skupaj napisala tri librete. Pesem ves čas deluje nekoliko porogljivo in se konča s prizorom, kako je Wystan molčal, »ko so ga lizale / velike, vlažne oči novoizvoljenega papeža« (Zupan 2008: 20). Funkcija medbesedilnih navezav je v tej pesmi torej parodična, njihova vpletenost v besedilni svet pa skladna z naslovom, saj se W. H. Auden v določenem trenutku spremeni celo v Charlieja Chaplina, ikono nemih komičnih filmov.

V pesmi *Od žajfnice proti melodrami* Zupan zastavlja vprašanje »Je tvoj najljubši ruski roman še vedno / *Ana Karenina*? Francoski *Gospa Bovary*? / Ali kaj bolj pogrošnega« (Zupan 2008: 21), kjer gre za klišejski medbesedilni navezavi, ki z Zupanovim bralskim okusom in navezavami iz prejšnjih zbirk nimata veliko skupnega. Tudi v nadaljevanju se spominja, da »/ž/ivljenje, iz katerega je bilo narejeno / popoldansko čtivo, ki naj bi poučevalo / in zabavalo, je bilo naše« (Zupan 2008: 21), toda sedaj z distance ugotavlja, kako hitro prerastemo klasike in začnemo iskati odgovore stran od žarometov knjižnih uspešnic, tako kot jih je sam začel iskati pri beatnikih.

Pesem *Žalost vedno bo* je podnaslovljena *Po G. Benu*; gre za priredbo znane pesmi *Ne more biti žalosti* nemškega pesnika Gottfrieda Bennja. Struktura obeh pesmi je zelo podobna, le

kontekst in perspektiva sta zamenjana. Benn na začetku svoje pesmi piše o nemških pesnikih in njihovih žalostnih usodah, Zupan pa podobe prenese na slovenski prostor in »v leseni postelji, premajhni zanj« (Zupan 2008: 33), v kateri v Bennovi pesmi umre nemška pesnica in pisateljica Annette von Droste zu Hülshoff, v njegovi pesmi umre France Prešeren. Pesnike in pisatelje Hölderlina, Rilkeja, Georgea in Nietzscheja pri Zupanu nadomestijo Josip Murn, Edvard Kocbek, Dane Zajc, Gregor Strniša in Jurij Detela. Vse Zupanove kitice so zgrajene po enakih principih kot Bennove, le da je njihovo sporočilo ponekod zrcalno. Verzom z motivom postelje, v kateri je umrla Drostejeva, Benn dodaja »(videti jo [posteljo] je v njenem muzeju v Meersburgu)« (Benn 1976: 93), pri Zupanu pa se verzi glasijo »(ni je v nobenem muzeju, lahko si jo le zamislimo)« (Zupan 2008: 33). V drugi kitici Benn našteva, kaj vse človek nosi v sebi,⁷² Zupan pa dodaja antitezo »Nikoli ne bomo do konca izvedeli, / kaj nosimo v sebi: sanje in slepila, / včasih od daleč sluteno enakost bogovom.« (Zupan 2008: 33). Tudi zadnja kitica je dosledno zgrajena kot antiteza: Bennova pesem se konča na nebu, kjer je mogoča optimistična trditev »/n/e more biti žalosti.« (Benn 1976: 94), medtem ko je Zupanova pesem trdno zasidrana na zemlji, kjer »/ž/alost vedno bo« (Zupan 2008: 34), čeprav tudi Zupan optimistično dodaja, da se moramo s tem soočiti ter »odpreti oči in se z njimi mehko dotakniti sveta« (Zupan 2008: 34). Funkcija medbesedilnosti je na eni strani vzpostavljanje dialoga, na drugi strani pa gre za inovativno spreminjanje konteksta in subjektiven pogled na vizijo o iskanju zadovoljstva. Pesnik na eni strani prikazuje, da so zgodbe med seboj lahko zelo podobne, saj motivu umiranja nemških pesnikov iz Bennove pesmi nasproti postavi identično sliko iz slovenskega prostora, dejstvo, da so si narodi in pesniške vizije med seboj kljub vsemu različni, pa je implicirano ravno z različnima nadaljnjima pristopoma k problematiki in v tem je kontrast *Pesmi za Nika Grafenauerja* iz zbirke *Jesensko listje*.

Pesem *Sanjska knjiga I* je prej analizirani *Sanjski knjigi II* po načinu ubeseditve in nizanju sanjskih prividov zelo podobna, vendar je v njej še bolj razmahnjena plast ironije oziroma parodičnih prizorov. V uvodnih verzih se v Zupanovih sanjah pojavi urednik literarne revije *Manuskripte* in eden vplivnejših poetov Alfred Kolleritsch, ki ga Zupan imenuje kar Fredi, kar signalizira humorne tone in parodičnost. Pravi, da sta se pogovarjala o Zupanovi

72 »V sebi nosimo zarodke vseh bogov, / gen smrti in gen veselja, / kdo je ločil: besede in stvari.« (Benn 1976: 94).

namišljeni knjigi z naslovom *Weltmeisterschaft*, kar v prevodu pomeni nogometni turnir in je humornost jasno signalizirana. V nadaljevanju se Zupan naenkrat znajde v Devinu in se zave,

da je Rilke tu pisal *Elegije* ter se iz dela ponorčuje v verzih »v/ zraku je bil vonj / po velikodušni radodarnosti starih plemkinj« (Zupan 2008: 40). S svojimi parodičnimi puščicami se v nadaljevanju spravi še na literarnega zgodovinarja Janka Kosa ter na slovensko novinarko in sociologinjo Manco Košir. V seriji podob se najprej posmehuje Kosu, ki v pesnikovih sanjah pripoveduje »neko štorijo, ki jo je doživel v Južni Ameriki« (Zupan 2008: 41), nato pa naniza provokativne prizore, kako je »čisto nag in čisto / moker Manco nahrulil, češ kako lahko tako / nekritično obožuje Devinske elegije« (Zupan 2008: 42) in vrh sarkazma doseže z izraženo mislijo, da je Manca morda zadnje čase žalostna zato, »ker se ji med seksom nič več tako / intenzivno ne prikazuje Gospodov obraz« (Zupan 2008: 42).

Podobne funkcije navezav so v ospredju tudi v pesmi *Svet kot volja in predstava*, le da so v tem primeru večinoma vezane na omembe imen svetovnih estradnikov in so opredeljene v poglavju 6.7. Edini medbesedilni navezavi v pričujoči pesmi sta aluzija na naslov dela Arthurja Schopenhauerja *Svet kot volja in predstava*, ki ga Zupan parodira v verzih »Coldplay igrajo samo še sentiše in / angažirane pesmi o dojenju, „v katerih se skriva / intuitivni in čustveni pogled v notranje bistvo sveta“« (Zupan 2008: 57) ter omemba knjige *Bulevar somraka* ameriškega scenarista Billyja Wilderja, ki je uporabljena v kontekstu parodiranja Amerike in tako imenovanih ameriških sanj.

5.7.1 OVREDNOTENJE TEMELJNIH MEDBESEDILNIH NAVEZAV V ZBIRKI IN OPREDELITEV NJIHOVIH FUNKCIJ

V zbirki *Copati za hojo po Kitajski* iz vidika funkcij medbesedilnega navezovanja na prvi pogled ni opaziti posebnih presežkov, vendar je to prva izmed zbirk, ki sicer s prenovami ustaljenih postopkov in funkcij ne naredi nobenega velikega koraka, kljub vsemu pa je v njej uspešno razsejanih mnogo drobnih korakov, ki sicer s svojo navidez kaotično umeščenostjo in razporeditvijo ne signalizirajo dovolj jasno, kam je pesnik s svojim ustvarjanjem pravzaprav sploh namenjen, kljub vsemu pa vztrajno začrtujejo novo pot, ki jo bo še treba dobro uhoditi.

Ena najopaznejših novitet je zasidrana že v naslovih nekaterih pesmi, ki signalizirajo prehode v sanjske svetove (*Sanjska knjiga I*, *Sanjska knjiga II*, *Popoldanska sanjska pesem*), kjer so možnosti ustvarjanja, realizacije želja in razprtosti kril domišljije veliko bolj široke kot v realnosti. Tovrstno ubesedovanje skozi prizmo sanjskih podob pa v drugačno perspektivo postavlja tudi ustaljene funkcije medbesedilnosti, ki smo jih srečevali v prejšnjih zbirkah. Prenovitev je v pričujoči zbirki vezana na funkciji ironije in parodije, ki sta tokrat zaradi aplikacije v okviru sanjskih podob drugačni, saj je njihova ostrina v kontekstu sanjskega izrazito zmanjšana, hkrati pa v ospredje prodira humornost, ki se v zbirki tudi v pesmih brez medbesedilnih navezav prvič uspešno prebije v prvo bojno linijo (npr. *Traktoristi so največji filozofi*). Aplikacijo ironije skozi prizmo sanjskega sveta bi lahko razumeli tudi kot inovativen postopek, s katerim lahko pesnik še bolj direktno in ostro izraža svoje mnenje ter videnje sveta, ki kljub vsemu izzveni v omiljeni obliki.

Svojevrsne variacije, ki spada v prej omenjeno skupino drobnih, a vendar nezanemarljivih korakov, se Zupan loti tudi v pesmi *Žalost vedno bo* s podnaslovom *po G. Bennu*, kjer je uporabljen postopek, s katerim smo se srečali že v pesmi *Nevidno* (po Robertu Hassu) iz zbirke *Nafta*, le da je tokrat funkcija medbesedilne navezave spremenjena. Na eni strani Zupanu izhodiščna pesem rabi kot vir navdiha, vendar je na koncu primarna funkcija medbesedilne navezave vzpostavljanje zrcalne slike in grajenje protislovja optimistični viziji, s čimer pesnik izrazi individualno vizijo in lastno dožemanje sveta, za dosego tovrstne avtonomne drža pa je bilo, kot vidimo, potrebno dolgo potovanje po tujih pesniških pokrajinah in dolgotrajno učenje od predhodnikov. Podobno osamosvajanje se je pojavljalo že od zbirke *Nafta* naprej, vendar je tokrat izoblikovanost popolnoma unikatne vizije in trdne zasidranosti na lastni poti prvič v ospredju ne samo v posameznih pesmih, temveč v vseh. V tem popolnoma individualnem svetu se dogaja, da vsi poskusi ne naletijo več na tako plodna tla, kot so naleteli ob preizkušanju preverjenih formul, vendar je izhodišče produktivno, saj navadno nobena stvar ne uspe v prvem poskusu in na novo zastavljeni pesniški poti, ki se mora še dodobra izpiliti, ima pesnik na voljo še mnogo poskusov.

Ob uvidenju prej omenjenega rojstva nove faze pesniškega ustvarjanja lahko tudi naslov zbirke razumemo kot signalizacijo nove usmeritve, kamor je pesnik namenjen. Od *Suter*

naprej, kjer je bila Amerika glorificirana, je prehodil dolgo pot, na kateri je najprej spoznal, da se bolj domače počuti v evropski poeziji, zdaj pa je očitno napočil čas, ko si mora pesnik obuti copate in se odpraviti na Vzhod, kjer ga čakajo še neraziskane resnice. Zupan se v zbirki distancira do potrošniško naravnane družbe in z ubesedovanjem grotesknih podob implicira zaton vrednot, hkrati pa v posameznih pesmih že išče načine, kako ubežati sedanjosti in se prebiti v območja, kjer je »v/se, kar se sliši, opisano z letom / utripajočih kresnic skozi zanihano trsje« (Zupan 2008: 16). Nova pot bo morda doživela razmah že v naslednji zbirki.

5.9 TOPOSI IN NJIHOVE FUNKCIJE V KONTEKSTU MEDBESEDILNEGA NAVEZOVANJA

Posebno skupino medbesedilnih navezav v poeziji Uroša Zupana predstavljajo toposi, ki v njegovih pesmih v primerjavi z ostalimi medbesedilnimi navezavami nimajo osrednjih funkcij, zato jih bom predstavila ločeno in na kratko opredelila njihovo vlogo v opusu.

Primarna funkcija toposov je ta, da tvorijo transhistoričen repertoar tradicije, vendar prepogosta raba tovrstnih navezav poeziji lahko znižuje njeno stopnjo inovativnosti in svežine. V Zupanovem pisanju je število toposov racionalno dozirano, pojavitve pa lahko glede na njihovo funkcijo v grobem razporedimo v tri skupine, in sicer na uporabo toposov kot **delov komparacije oziroma primere (A)**, uporabo toposov za **metaforično ponazoritev pesnikovih misli (B)**, vezanih na določen kontekstualni okvir, in uporabo toposov s primarno funkcijo **popestrilve jezika (C)**. Zaradi lažje preglednosti so vse tri kategorije in primeri tovrstnih pojavitev v pesmih predstavljeni v tabeli.

Tabela 8: Pojavitve toposov v zbirkah

Zbirka	Pesem	Komparacija oz. primera (A)	Metaforična ponazoritev (B)	Popestrilve jezika (C)
<i>Sutre</i>	<i>San Francisco</i>		se pričkam s kosmatimi Bakunini	tramvaj se vzpenja v Platonovo votlino

<i>Sutre</i>				nastopajo bradači s karamazovskim sindromom v družini
	<i>Psalm – magnolije v aprilem snegu</i>	ne bom se počutil kot Juda Iškariot	zdaj ti bo moj psalm pel / .../ o Ikarovih padcih	
	<i>Nočna sutra</i>		barva Homerjevega pogleda mi prinaša sladko olajšanje	
	<i>Sutra</i>	v ozadju orientalski hotel kot prikazen iz Tisoč in ene noči	nihče ne sledi Ariadnini niti	
		postaneš prostovoljni Herodot papeževe domovine	nihče v labirintu svoje duše ne prepozna Minotavrovega joka	
	<i>Pesem</i>	najini silhueti kot silhueti Platonovih hermafroditov		
<i>Reka</i>	<i>Kozmologija pesnikovega rojstva</i>	kot Kristusova žrtev	ubijam skupaj s konkvistadorji, sprehajam se skozi dvorane Kortezovih sanj	
<i>Odpiranje delte</i>	<i>Dogovarjanje zvezd</i>		dno svetega Graala	
	<i>Avtobiografija</i>	kje je moja ljubljeni Itaka, govorim kot Odisej		

	<i>Uganka ljubezni</i>		Na mizi je naš vsakdanji kruh. Kdo določa hierarhijo, kdo je komu sin, kdo oče in kdo Sveti duh?	
<i>Nasledstvo</i>	<i>Temni angel</i>		ki so si izmislili že mnogo sfinginih ugank	
	<i>Načrt za poezijo ob koncu tisočletja</i>		presekanje gordijskega vozla jezika	
	<i>Štiriintrideset</i>	kot Penelopa tkem in param		
	<i>Hvar</i>		Na čoln, ki te bo prepeljal prek Lete, vedno čakaš sam. V Arkadijo se vstopa samo v parih.	
	<i>Igranje boga</i>		V neznanem stoletju Parcival nepremično zre v tri kaplje krvi na snegu.	
<i>Nafta</i>	<i>Njivice</i>	Gladina jezera je nepremična. Olje, ki ga je Polifem zlil v ogromno skalnato kotanjo.		
	<i>Ljubljana</i>	Tujec sem, Hermes, moral bi spati v gozdu, moral bi imeti perutnice		
	<i>Naomi, Linda,</i>		Skrivnostne	

	<i>Tatjana, Cindy</i>		princese s kockami ledu v kozarcih, kraljice iz Sabe	
<i>Lokomotive</i>	<i>L'education sentimentale</i>		Flaubert je vedno nekomu Penelopa	
	<i>Volto santo di gesu' proteggimi</i>		To, da nekje igrajo Shakespeara v tujem jeziku, te sploh ne moti	
	<i>Huntington beach, ca.</i>			Se bos dotikaš peska in trave in oblakov in solz črne Madone

Toposi zaradi skrbne izbire in ne prevelike nasičenosti jezika z njimi v Zupanovi poeziji uspešno delujejo kot znak izobraženosti, hkrati pa tudi pripomorejo h bogati figurativnosti jezika, ki je protipol na določenih segmentih stvarnemu in verističnemu zupanovskemu jeziku.

6 INTERMEDIALNE NAVEZAVE V ZUPANOVIH ZBIRKAH

Intermedialnost je v Zupanovi poeziji stalnica in opazno je, da pesnika fascinirajo in vznemirjajo vprašanja prenosa elementov iz medija v medij. Njegovo zanimanje na tem področju je povod za tako veliko število pesniških eksperimentov, ki iz zbirke v zbirko iščejo inovativne načine premikanja meja umetnosti. V Zupanovi prvi zbirki intermedialnost privre na plan v obliki sinestezije med glasbo in literaturo. Kot lahko razberemo iz intervjujev z Zupanom in iz njegovih esejev, je glasba v njegovem življenju vse do odkritja ameriške beatniške poezije igrala osrednjo vlogo, po odkritju *Antologije ameriške poezije 20. stoletja* pa se je pesnik seznanil s pristopom, kjer gre pisanje literature z roko v roki s poznavanjem glasbe. Razodela so se mu nova imena in pred njim se je razprostrl svet jazza z zvoki saksofona, s čimer se je dobro spoznal na svojem potovanju po Ameriki. V zbirki *Reka* število intermedialnih navezav izrazito upade, v zbirkah *Odpiranje delte*, *Nasledstvo* in *Nafta* pa jih skoraj ni, saj se avtorjeva poetika umakne v intimnejši svet, ki korespondira predvsem s seboj in se distancira od svojega navdušenja nad ameriško poezijo ter začne raziskovati svet evropske metafizike. V vsej razsežnosti privrejo intermedialne navezave na plan v zbirki *Lokomotive* in intenziteto pojavitev vzdržujejo tudi v zbirki *Jesensko listje*. V zadnji zbirki je prisotna predvsem uporaba preizkušenih postopkov iz prejšnjih zbirk, zmanjšanje števila navezav pa je podobno zmanjšanju v prvem ustvarjalnem obdobju in morda bo že naslednja zbirka glede intermedialnosti spet prinesla veliko novega.

6.1 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI *SUTRE*

Že v *Posvetilu rodnemu kraju*, uvodni pesmi v zbirki *Sutre*, se pojavi intermedialna navezava na film *Metropolis* režiserja Fritza Langa, ki govori o socialni krizi med delavci in lastniki in bi ga lahko opisali kot futuristično urbano distopijo. Ta pojmovni okvir Zupan prenese na prispodobo za Trbovlje, ki jih vidi kot »*Metropolis v nožnici razpotegnjene doline*« (Zupan 1991: 7), pri čemer navezava v primeru poznavanja reference odstre novo pomensko polje in slikovito opiše njegovo takratno počutje in odnos do rodnega kraja.

V pesmi *V Ameriko!* pesnik že svoj polet čez Atlantik uglaši z glasbo Toma Waitsa, na katerega aludira z besedno zvezo »s *tropom swordfish / trombonov v njem*«, ki se nanaša na njegov abstraktni in nenavadni album *Swordfishtrombones* (1983). Ko hodi po Manhattnu, se njegovo navdušenje in občutek svobode ujameta z ritmi uspešnice Johna Sebastiana *Summer in the city*, kar pesnik razkrije v verzih »*izkopljem / esenco poletne noči John Sebastiana*« (Zupan 1991: 10). Ostale glasbene reference rabijo predvsem kot zvočne kulise, ki skupaj z besedami barvajo 72-urno potovanje od New Yorka do San Francisca. V besedah odmevajo zvoki Quicksilver Messenger Servica, Raya Charlesa, Jerryja Garcie in električne violine Davida La Flamma, posebna energija pa se sproži ob koncu pesmi, ko Zupan s howlovskim saksofonskim krikom obudi Birda in Kirka, ki ga napolnita z glasbo in energijo. Bird je vzdevek za ameriškega jazzovskega saksofonista Charlija Parkerja, z referenco Kirk pa se navezuje na multiinstrumentalista – torej tudi saksofonista – Rahsaana Rolanda Kirka.

Uporaba glasbenih referenc kot zvočnih kulis, ki nadgrajujejo besedno sporočilo, se nadaljuje tudi v pesmi *San Francisco*, kjer se glas Joni Mitchell preliva v ritme jazzovske glasbe Charlesa Mingusa ter zvoke saksofona. Pri ostalih referencah gre le za nizanje imen (Grateful Dead, Tom Waits, Run DMC), zato nimajo posebne teže, ki bi v pesmi razkrivala večplastnost pomenov.

Glasba se v pesmi, posvečeni Franku O'Hari, umakne filmskim referencam, kjer Zupan omenja Elizabeth Taylor in Marlona Branda, ki se »*vozi s tramvajem poželenja*« (Zupan 1991: 13), kar aludira na film iz leta 1951 *A streetcar named desire*, vendar je na tem mestu Zupanov spomin nekoliko luknjičav, saj je v tem filmu z Brandom igrala Kim Hunter, z Elizabeth Taylor pa je igral v filmu *Cat on a hot tin roof*. Vendar Zupan v nadaljevanju zapiše, da bo kljub »*vrtanju celuloidnih trakov vedno poezija tista, ki bo popeljala najbliže lepoti*.« (Zupan 1991: 13). Referenci mu torej rabita bolj kot estetski figuri in od popularne kulture se v nadaljevanju preusmeri nazaj k poeziji.

Razdelek *Sutre* zaznamuje citat iz pesmi glasbenika Tima Buckleyja z naslovom *Once I was*, ki govori o predanosti v ljubezni in hkrati ugotavlja, da ta vseeno ne more preprečiti minevanja, zato človeku edino zanesljivo kontinuiteto zagotavlja spomin, saj omogoča ohranjanje preteklosti. S temi motivi so prepletene vse pesmi iz cikla in zdi se, da *Sutre*

pesniku predstavljajo sredstvo, s katerim je mogoče v verze ujeti trenutke, ki na neki način postanejo večni.

V zadnji pesmi iz zbirke z naslovom *Alkimija srca Zupan v verzih »gledam Marvinina Gaya, biseri dežja na kodrih, / oči uprte v nebesa«* (Zupan 1991: 49) opisuje sliko iz albuma ameriškega pevcu in instrumentalistu Marvinu Gaya z naslovom *What's going on*⁷³ – in podoba se poveže z njegovo glasbo, ki v Zupanovem občutku pada kot dež in se razliva naokrog. Gre za prepletenost vizualnega s senzualnim, oboje pa je poetično ubesedeno, tako da se meje med glasbo, vizualnim in poezijo tesno prepletejo. V nadaljevanju se z verzom »se še spominjaš, ko sem ti govoril / o Vincentu, zdaj varno zasidranem v nebesih« (Zupan 1991: 50) dotakne še umetnika Vincenta van Gogha, ki ga ne poimenuje s polnim imenom in priimkom, temveč jasno nakaže, o katerem Vincentu je govora, z nizanjem prepoznavnih podob iz njegovih slik (podobe kmetov, cipres, nočna panorama) ter z omembo Arlesa, kamor se je preselil v zadnjih letih svojega življenja. Zupan v tem delu pesmi s posebnim stilom pisanja, polnim impresionističnih podob in asociativnih vtisov, spominja na Van Goghovo postimpresionistično slikanje in sproža vtis, kot da z besedami v kratkih potezah slika na platno, s čimer uspešno zamika meje med literaturo in slikarstvom, ki se prelivata drug v drugega.

6.2 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI REKA

V zbirki *Reka* glasbene reference nadomesti Zupanov dialog s slikarstvom. *Pesem* je posvečena italijanskemu slikarju Francescu Clementeju. Zupan je v intervjuju z Alešem Štegerjem povedal, da se je v besedilu trudil v drug medij, torej jezikovni, prenesti podobno atmosfero, kot jo ima Clemente na svojih slikah.⁷⁴ V pesmi omenja še enega umetnika, in sicer Jeana Michela Basquiata, in se poistoveti z njegovimi prestrašenimi očmi sredi newyorške množice.

⁷³ Naslovnica albuma vidna v Prilogi 1.

⁷⁴ »Trudil sem se v tekstih za Clementeja prenesti v drug medij, medij jezika, podobno atmosfero, kot jo ima Clemente na svojih slikah.« (Zupan 1994: 76)

6.3 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI ODPIRANJE DELTE

Teža lepote je posvečena Metki Kraševc in opisuje Zupanovo občutje ob ogledu slik iz razstave *Turn around woman* (1993) v galeriji Equina. Na temo teh slik je Zupan napisal tudi esej *Pokrajina brezčasja*,⁷⁵ kjer slike in občutje opiše zelo podrobno, vendar tudi sam poudari, da je srčika, ki jo je hotel zaobjeti, najbolj izražena ravno v pesmi in ne na šestih straneh eseja.⁷⁶ Pesem pravzaprav ni liriziran opis slik, ki so ga prevzele, temveč ubeseditev občudovanja do avtorice in ustvarjalnega procesa, zmožnega prodreti naravnost do božanskega, kar je razvidno iz verzov »*Moje občudovanje ima obliko / tišine. Hrani se z obrazom, ki si mu vzela smrt.*« (Zupan 1995: 31). Ravno po tem v svojih pesmih stremi tudi Zupan, čeprav se mu še vedno dozdeva, da so mu vrata do božanskega zaenkrat zaprta. Intermedialna navezava je v tem primeru vir navdiha in tudi izziv, kako esenco enega medija preliti v drugega.

6.4 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI NAFTA

V pesmi *Umetnostna zgodovina za začetnike* je že v podnaslovu opredeljen Zupanov postopek medbesedilnega navezovanja »*Paul Cezanne govori skozi moja usta, jaz skozi njegova*« (Zupan 2002: 26). Podobnost med Zupanom in francoskim postimpresionističnim slikarjem, ki anticipira kubizem, se najprej ustavi na točki rodnega kraja, saj oba izhajata iz provincialnega okolja. Oba sta tudi ustvarjalca oziroma umetnika, vendar je kljub temu, da se izražata v različnih medijih, njun ustvarjalni proces enak: »*Narava se mi odklepa. / Vanjo vstopam in jo pretipam od znotraj, / potem naslikam svoje dotike.*« (Zupan 2002: 26). Verzi »*Ingrisa sem prevrnil.*« (Zupan 2002: 26) se navezujejo na Cezannov odnos do francoskega neoklasicističnega slikarja Augusta Ingrisa. Cezanne je njegovo delo zavračal ter se iz njega velikokrat norčeval.⁷⁷ V nadaljevanju so omenjeni Cezannovi viri navdiha, in sicer slikarji Eugène Delacroix, Gustave Courbet in Claude Monet, v verzih »*Poussin sedi v senci in mi gleda čez ramo. Rad sem v njegovih drevoredih*« (Zupan 2002: 26) pa se Zupan navezuje na

⁷⁵ Objavljen je v zbirki esejev *Svetloba znotraj pomaranče*, 1996.

⁷⁶ »*Ko pa sem pisal esej o Metki Kraševc sem ugotovil, da je to, kar je bilo povedanega tam na petih ali šestih straneh, povedano dosti boljše, bolj natančno v pesmi, ki ima dvanajst verzov.*« (Mentor 1994: 76).

⁷⁷ O tem piše avtorica Nina M. Athanassoglou-Kallmyer v knjigi *Cezanne and Provence: the painter in his culture*.

pogost motiv dreves in narave na slikah Nicolasa Poussina, ki ga je Cezanne občudoval in mnogokrat omenjal ter imel v svojem ateljeju obešeno njegovo sliko. Medbesedilnost v naštetih primerih ni v funkciji besednega slikanja občutkov ob slikah, temveč je izrazitejša funkcija nadgradnje pomena, ker navezave v pesem vnašajo določeno epskost, tako da vsaka izmed njih aktivira izredno širok kontekst, ki poznavalcu umetnosti pove veliko več, kot bi povedala pesem brez poznavanja medbesedilnih razsežnosti.

Pesem *Vidni svet* se tudi navezuje na slikarstvo, vendar je tu medbesedilni postopek drugačen kot v prejšnji pesmi, saj gre tokrat za liričen opis znane slike belgijskega nadrealističnega slikarja Renéja Magritta *Kraljestvo svetlobe*⁷⁸, ki je tudi v pesmi omenjena z avtorjem in naslovom. Gre za preslikavo podobe s slike v vsakdanje življenje in s tem si je delček lahko prilasti tudi pesnik: »*Magrittova slika Kraljestvo svetlobe je oživela in se iz neke privatne / belgijske zbirke preselila v / soseščino. Na vsak jasen in od vetra / izpihan predvečer postanem / eden njenih mnogih lastnikov.*« (Zupan 2002: 27). Slikarstvo je torej aplicirano tako na literarno umetnost, ki je v tem primeru sredstvo ubeseditve, kot tudi na vsakdanje življenje, ki je zmožno vedno znova poustvarjati podobe s slik in jih 'podarjati' v splošno rabo.

6.5 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI LOKOMOTIVE

Uvodna pesem v zbirko z naslovom *Morning glory* aludira na istoimensko pesem Tima Buckleyja, Zupanu ljubega glasbenika in pogoste reference tudi iz prejšnjih zbirk. Obe pesmi govorita o minevanju in miselnem potovanju po pokrajinah preteklosti. Prekriven je tudi počasen in umirjen ritem obeh pesmi, ki ob branju daje občutek lebdenja nad upovedenimi prostori.

Pesem *Krogi* je posvečena slovenskemu slikarju Milanu Golobu in naslov se navezuje na serijo njegovih slik, imenovanih *Opus*,⁷⁹ kjer so rdeča nit ponavljajoči se štirje krogi, ki jih Zupan omenja v verzih »*/š/tirje krogi, različne podlage, kombinacije barv*« (Zupan 2004: 8) in tovrstno ustvarjanje s spoštovanjem označi kot »*/u/metnost, /ki/ ne potrebuje tujih vgradnih*

⁷⁸ Slika je vidna v prilogi 2.

⁷⁹ Slika je vidna v prilogi 3.

strojev, da jo bodo / podpirali in ji pomagali stati» (Zupan 2004: 8). V pesmi je omenjen tudi ameriški slikar abstraktnega ekspresionizma Mark Rothko, ki ni želel dati svojih slik za Seagramovo palačo v New Yorku,⁸⁰ češ da niso primerne za restavracijo. Zupan tu ironizira sodoben pojav, ko so se galerije in muzeji preobrazili iz posvečenih prostorov v restavracije, kamor obiskovalci »*prihajajo po svoj catering duha*« (Zupan 2004: 41). Pesnik se naveže tudi na eno izmed Rothovih slik, imenovano *Boston* in uporabi že iz prejšnjih zbirk poznan postopek liričnega opisa atmosfere na sliki »*Rumena in rdeča. Skozi prehod v steni teče zelena pokrajina*« (Zupan 2004: 8). Na tej točki se pojavi nov postopek združitve slikarstva in poezije, kajti pri njegovem dosedanjem ustvarjanju je šlo vedno za aplikacijo ter prenos vizualne umetnine v besedno umetnost, tako da je bil odnos vedno vzpostavljen med pesnikom in sliko. Tokrat med ti dve komponenti vstopi še tretji element, in sicer welški pesnik Dylan Thomas, ki doda piko na i problematiziranemu odnosu med umetnostjo in upadanjem družbene kulture. V verzih »*Dylan Thomas bi poiskal pesek med travo / in se ulegel nanj in gledal rumeno in resno morje, rdeče / reke, votlo posteljo lastnih besed - „Popil sem osemnajst kozarcev čistega whiskeya. To je sigurno rekord.“*« (Zupan 2004: 8) sta torej prisotna oba pola, saj se Thomas v Zupanovi viziji najprej potaplja v atmosferske učinke slike in torej plava znotraj esence umetnosti, to uživanje pa naenkrat prereže druge vrste primitivni užitek, zajet v njegovem znanem citatu o uživanju viskija. Dylan Thomas je bil zelo cenjen pesnik, vendar ga je alkohol na koncu premagal in pognal v smrt.

V pesmi se pojavi še ena medbesedilna navezava, in sicer v verzih »*V Londonu sem stal pred eno. Baptism of christ – / Piero Della Francesca. Bil je nepopisen mir. / Vera. Pascalov list všit pod kožo. Čisti duh, ki / je hkrati zdrobil tehniko in jo pustil celo. Bil je / klic z drugega sveta*« (Zupan 2004: 9), kjer gre še za enega izmed poskusov, kako v besede ujeti meditativen občutek ob zrenju v sliko, ki v sebi skriva totaliteto, presegajočo človeka. Podobno se mu je dogajalo ob opazovanju obrazov na slikah Metke Kraševc, za katere pesnik pravi, da jim je umetnica vzela smrt. Milana Goloba torej združuje z vrsto odmevnih imen iz slikarstva in s tem izrazi poklon in občudovanje Golobovega ustvarjanja.

Besedno slikanje v pesmi se zaokroži s podobami s slik nizozemskega baročnega slikarja Johannesesa Vermeerja in francoskega postimpresionističnega slikarja Paula Cezzana. Na

80 »*Mark Rothko za Seagramovo palačo v New Yorku / ni hotel dati slik.*« (Zupan 2004: 8).

Vermeerjeve slike se navezujejo verzi »Svetloba se počasi / prebija v sobo in se oprijema predmetov. Ženska / bere pismo ali pa igra inštrument. Njene misli / so jasne in varne pred zlom.« (Zupan 2004: 9). Motiv ženske je pri Vermeerjevih slikah zelo pogost in podoba ženske, ki bere pismo, se navezuje na znano oljno sliko *Woman in blue reading a letter* (1663–1664)⁸¹, ženska, ki igra inštrument, pa je podoba s slike *The music lesson* (1662–1665)⁸². Na serijo Cezanovih slik na temo *Kopalk (Bathers)*⁸³ se navezujejo verzi »Ali pa tista poševna / drevesa in gole ženske, kot bi potoval skozi / zeleni vrtinec in bi se ti svet sestavljal v / male ploskve. Nobenega zla ni v dišečem zraku« (Zupan 2004: 9), na podlagi katerih pesnik ustvari svojo besedno sliko. V zadnjih verzih se po sintezi različnih vtisov o atmosferah s slik, ki so v njegovi pesmi ponovno oživele, izkristalizira misel, ki je skupen imenovalec in ključen element pisanja in slikanja. Gre namreč za to, da se je človek zmožen dotakniti »pokrajine prebujene v izmišljenih / barvah, neodvisnih od volje neba, oblakov / in ljudi« (Zupan 2004: 9), torej za doseganje nedotakljivega, ki se mu lahko približamo le v posebnih stanjih duha. Pesnik je na tej točki življenja, kot je sam povedal v intervjujih, prebiral različne mistike, kabalo, budistično filozofijo – in ne glede na to, da je v svoji poeziji že prej stopal v neznane prostore, mu je s tovrstnim eksperimentom uspelo premakniti meje še malo dlje. Začetna ironija se na koncu iz pesmi popolnoma umakne, tako da je pesem s tega vidika protislovna, vendar se izkaže, da Zupan v zbirki *Lokomotive* išče pot naprej ravno s pomočjo protislovij.

Preplet glasbe in slikarstva znotraj ene pesmi se prvič zgodi ravno v *Lokomotivah*, v pesmi *Čas*, kjer postopoma začnemo plavati v preteklost z ritmi otožne glasbe ameriškega jazzovskega glasbenika Chata Bakerja in legendarnega Vana Morrisona, ki Zupanu daje občutek, da je vse »natančno / razporejeno in oštevilčeno, odkar / se je začel spomin in vse se nadaljuje / in oživlja v spominu.« (Zupan 2004: 10). Glasba ima torej vlogo proustovske magdalenice, vendar ima enako moč tudi slikarstvo, in tako Zupanu »blage pomračitve pri Lorrainu in Poussinu, / ki nenadoma prehajajo v bliskanje, [...] in potem v zvezde, antiseptično luč, / hlad, zmrzal, ladje, angele, ljudi.« (Zupan 2004: 11) pomenijo stapljanje umetnosti s kozmosom. Medbesedilni navezavi se nanašata na baročnega slikarja Clauda Lorraina ter Nicolasa Poussina, ki sta na svojih slikah uspela zajeti totaliteto trenutka.

81 Slika priložena v Prilogi 4.

82 Slika priložena v Prilogi 5.

83 Slika priložena v Prilogi 6.

Prelivanje glasbe in slikarstva v okove besed je enako zapleten postopek in Zupan se vztrajno loteva obeh. V aplikaciji slikarstva v besedno umetnost se je poizkusil že v prejšnjih zbirkah, v *Lokomotivah* pa je eksperiment posvečen predvsem glasbi, saj je to njemu zelo ljubo področje prvič uspel vključevati v svoje pisanje na popolnoma svež način.

Obsežna enciklopedija pesniku ljubih glasbenih navezav je pesem *Moje univerze*, ki jo lahko na eni strani beremo kot ironizacijo stereotipa o pesniški tradiciji, ki ga je določila, po drugi strani pa pesnik o njej pravi, da gre za osebni kanon z območja popularne glasbe, vendar to ni nabor z vseh vetrov, temveč po svojem subjektivnem izboru v pesmi govori izključno o smetani.⁸⁴ Glede na to, da je v pesmi okoli 50 navezav, je nepregledno naštevati vsako posebej, zato bom s pomočjo primerov izpostavila le različne tipe intermedialnega referiranja in njihovo funkcijo. Glavna funkcija, skupna vsem navezavam v pesmi, je ubesedenje osebnega kanona, pri katerem iz množice pojavitev zraste in se na platnu poezije izzrcali del pesnikove osebnosti. Iz sinteze pesmi namreč raste duh, neke vrste izviren avtoportret, ki ga lahko razumemo v skladu s prenovljeno sintagmo »povej mi, kaj poslušáš, pa ti povem, kdo si«. Intermedialne povezave lahko na mikroravni razporedimo v več funkcijskih sklopov.

Osrednje mesto v pesmi zavzemajo navezave, pri katerih se pojavita omemba avtorja oziroma albuma in pesnikov asociativni komentar nanj, kot na primer »*Stonesi so na Sticky Fingers ves / čas pijani in zadeti*« (Zupan 2004: 12). Funkcija tovrstnih navezav je predvsem izražanje osebnega mnenja oziroma svojega videnja, pri čemer ne gre za negativno konotacijo, temveč zgolj za podajanje subjektivnega mnenja, ki ima ravno v glasbi in umetnosti največjo izrazno moč. Drugi sklop navezav je vezan na asociacijo z določenim dogodkom ali duševnim stanjem, kot na primer »*Jeffersone sem kupil, / ko sem dobil denar za spričevalo*« (Zupan 2004: 12) ali »*Grateful / Deade sem poslušal na Cresu fino zadet od hašiša*« (Zupan 2004: 12). Funkcija tovrstnih navezav je vezana na glasbo kot sprožilec spomina in podoživljanja preteklosti, s specifično izbrano glasbo pa dogodkom doda neko neizrekljivo zvočno kuliso in nadgrajuje vtis, ki so ga zmožne pustiti besede.

84 »Pri Mojih univerzah gre za dvojnost; po eni strani za nekakšen osebni kanon z območja popularne glasbe, po drugi strani pa to ni nabor z vseh vetrov, saj se v pesmi govori izključno o smetani, o najvišjih dosežkih.« (Zupan 2004: 11).

Še en izrazit sklop intermedialnih navezav predstavljajo omembe, ki jih pesnik aplicira na točno določen prostor. V pesmi se namreč pojavi triada mest, ki so njegovo življenje najbolj zaznamovala, in sicer rodni kraj Trbovlje, mesto, kjer še danes živi in dela, Ljubljana ter San Francisco oziroma Kalifornija nasploh, po kateri je potoval ob svojem obisku Amerike, ko je bil še velik navdušenec beatniške generacije. Trbovlje so v sklopu njegovih navezav vzvod primerjanja, na primer »*Dawid Bowie je / bil za Trbovlje vedno preveč glam in biseksualen*« (Zupan 2004: 13) ali »*Miles Davis je bil nebeško dober in heroinsko / miren in smo ga v Trbovljah imeli radi*.« (Zupan 2004: 14). Ljubljana je v pesnikovem pisanju v nasprotju s Trbovljami glasbena meka, ki je gostila kar nekaj svetovno znanih imen, vendar so trditve navajane kot dejstva in v njih ni elementov vrednotenja, na primer »*Pixies / so imeli pred petnajstimi leti koncert v Ljubljani. / Pearl Jam so imeli pred tremi leti koncert v Ljubljani*« (Zupan 2004: 15). Kalifornija pa pesniku pomeni kultni prostor, povezan z velikim številom njemu ljubih glasbenih imen, ki jih navaja v tesnem prepletu in prelivanju: »*Takrat je bila verjetno v Kaliforniji, o kateri / so peli Love na Forever Changes, John Phillips / na John, the Wolf King of L.A., The Trills / na So Much for the City in iz katere / je pošiljal pozdrave Tim Buckley na Greetings from / L.A. V legendo pa so jo vkovali Eaglesi s Hotelom / California*.« (Zupan 2004: 17).

Poseben sklop so tudi navezave, v katerih Zupan razkriva povezanost glasbe in literature: »*kot verjetno ni vedel, da je / Home at Last z Aje miniaturna pop verzija Homerjeve / Odiseje*« (Zupan 2004: 16) ter »*V osemdesetih je prinesel This Mortal Coil, kar / je vzeto iz Shakespepa*« (Zupan 2004: 16), kjer je na eni strani poudarjena Zupanova razgledanost, po drugi strani pa nakazan določen presežek, ki ga je glasba zmožna ustvarjati.

V pesmi omenja tudi svoje prijatelje s slovenske kulturne scene, na primer Aleksija Kobala, Andreja Blatnika, Primoža Čučnika, Janija Novaka ter Urbana Vovka, pri katerih se Zupanov glasbeni opus priljubljenih avtorjev prekriva z njihovim in tako mu rabijo morda tudi kot potrditev in ponazoritev generacije, v katero spada. Za tovrstne reference zapiše: »*Za vse nas se / je življenje začelo pri tridesetih, a tega ne bomo nikoli / javno priznali*.« (Zupan 2004: 18). Pesem se zaključi z verzi »*Glasna glasba se širi iz zvočnikov. / .../ Vsi smo popolnoma srečni*.« (Zupan 2004: 19), torej z bučanjem glasbe in občutkom sreče. Na podlagi analize lahko na koncu potegnemo vzporednice še z naslovno sintagmo »*moje univerze*«, ki je med

drugim tudi enaka naslovu avtobiografskega romana ruskega pisatelja Maksima Gorkega iz leta 1923, ki v delu prav tako navaja številne reference, ki so zaznamovale njegovo življenje, vendar poudarek Zupanove pesmi ni na korespondiranju z Gorkyjem, temveč je iz pesmi izrazito razvidno pesnikovo dožemanje glasbe, ki mu poleg vira sprostitve predstavlja tudi področje učenja in prepuščanja drsenju po znanih in manj znanih svetovih, ki omogočajo potovanje v preteklost, hkrati pa ga neprestano vabijo v vrtinec korespondiranja z že znanim in v nadaljevanju vodijo v območje novega ustvarjanja.

V pesmi *Žerjavi* pesnik lirično opiše prizor iz filma *Sweet bird of youth*, kjer se je igralec Paul Newman vozil v kabrioletu in »*Sivi žerjavi so / vzletali iz vode in otresali s krili.*« (Zupan 2004: 32). Ta prizor v pesniku sproži hudo nostalgijo, za katero hudomušno pripomni: »*38 let in že takšna huda / oblika, to ponavadi doleti resnične starce.*« (Zupan 2004: 33). Intermedialna navezava iz odmevnega filma v 60. letih, posnetega po istoimenski igri pisatelja Tennesseeja Williamsa, je skupna referenčna točka točno določene generacije, zato je razumevanje nostalgije, ki jo Zupan opisuje, vezano na točno določen kontekst. Ker se tudi Zupan zaveda tega prepada, zapiše: »*Nostalgija gospod Doktor! Ampak ne moja. Kot da / bi nekdo vmes umrl, ko sem jaz že živel in me / ohranil budnega v svojem sanjskem zlatu, mi v oporoki / zapustil svetlobo in zrak neke druge generacije.*« (Zupan 2004: 32).

Pesem *Basquiat* z naslovom aludira na ameriškega neoekspresionističnega slikarja Jean-Michela Basquiata in se tudi začne z omembo njegovih slik, polnih zob, kajti to je zaščitni znak serije njegovih slik, na katerih se pojavlja človeška glava ali cela postava, izstopajo pa režeči zobje. Nato sledi niz intermedialnih navezav, ki ustvarjajo kaotično sliko sveta umetnosti, ki je degradiran – in tako Italija ni umetnostna prestolnica, temveč lahko le še »*spušča prdce, ali pa so to samo / Sandrovi debeluh*« (Zupan 2004: 41), pri čemer podoba degradira dela umetnika Sandra Botticellija. Podobno mnenje izrazi o umetnostnem kritiku Achillu Olivi, za katerega kot najpomembnejše dejstvo izpostavi to, da »*ni imel na / tiču vtetoviranega popolnoma nič.*« (Zupan 2004: 41). Tudi v Berlinu je po pesnikovem mnenju stanje duha porazno, saj so »*vsi slikarji v Berlinu / kupili plavo barvo in kričali: „Ekspresionizem / je naš absint.“*« (Zupan 2004: 41). Podobe se še bolj zaostrijo na koncu pesmi, kjer so intermedialne navezave v funkciji absurda – in tako srečamo podobe, kako »*Mimmo goji / limone in boža pse*« (Zupan 2004: 41), kar se navezuje na umetnika Mimma

Paladina, verzi »Jean-Michel je mrtev. / Andy je mrtev. Julijan je debel in polizan od briljantine.« (Zupan 2004: 41) pa se navezujejo na Basquiata, enega izmed utemeljiteljev umetnostnega gibanja pop-arta Andyja Warhola ter ameriškega umetnika Juliana Schnabea, ki je naredil film o Jean-Michelu Basquiatu z naslovom *Basquiat*, znan pa je tudi po sliki *Portrait of Andy Warhol*. Glede na to, da so vsi trije umetniki omenjeni samo z imenom, je pri razumevanju navezave poznavanje konteksta nujno, da se tri imena povežejo v smiselno celoto. Za nemške umetnike Jörga Immendorffa, Georga Baselitza, Sigmarja Polka in Anselma Kieferja Zupan pravi, da se je izšlo še dobro, saj jih je odkupil Muzej moderne umetnosti v New Yorku, posledica vseh prej omenjenih dogodkov pa je: »V mestih povsod po planetu pa se v galerijah / sveti hladen, mehničen, konceptualističen drek.« (Zupan 2004: 42). Funkcija navezav v tej pesmi je predvsem vzpostavljanje individualnega vrednostnega sistema o dobri umetnosti, ki je bodisi umrla z avtorji bodisi je nerazumljena in trenutno stanje pesnika niti najmanj ne navdušuje.

Podobno degradacijo vrednostnega sistema pesnik prikaže v pesmi *Uresničile so se sanje*, kjer je že naslov glede na vsebino ironičen. V središču je intermedialna navezava na pevko Victorio Beckam in njenega moža nogometaša Davida Beckama, ki se na sprejemu pri kraljici v Buckinghamski palači prikažeta odeta v modne kreacije Dolce&Gabana in Philipa Treacyja. Gre za navezavo na osebe iz popularne kulture in svetovne mode, v svetu katerih je glavna vrednota izključno to, koliko kaj stane. Victorio Beckham pesnik opisuje, kako na zabavi »neprestano ponavlja svojo sveže / kupljeno špansko mantra – *DONDE ESTA GUCCI*⁸⁵« (Zupan 2004: 45). Victoriji ob bok pesnik postavi še Demi Moore in Madonno, ki jo sarkastično glorificira, češ da sta se posvetili študiju kabale in to ni kar tako. Omenjena sta tudi umetnika s področja popularne kulture, in sicer Jeff Koons, ki je znan po reprodukciji banalnih predmetov kot na primer balonov v obliki živali, ter Damien Hirst, ki je kot umetnost razstavljal živali, namočene v formaldehid. Pesem je sklenjena s podobo papeža, ki mu v Vatikanu za vse to ni mar in z užitkom jé mehko meso purana. Gre torej za skrajno absurdne in plehke podobe ter intermedialne navezave na znane osebnosti, ki s pomočjo ironičnega tona pesmi rabijo kot prikaz banaliziranega sveta poezije, v katerem, če ga beremo samo na ravni podob, ne moremo najti nič globljega. Bistveno sporočilo pesmi se namreč skriva ravno v ironiji in za skupkom intermedialnih navezav se razprostira brezno

85 V prevodu to pomeni: KJE JE GUCCI

pesnikovega razočaranja nad plehkostjo, ki jo povzroča rast in pospeševanje množične kulture.

Nečesa popolnoma novega se Zupan loti v pesmi *Slovo od filozofije*, kjer gre za poskus besednega ekvivalenta istoimenske kompozicije angleškega skladatelja Gavina Bryarsa.⁸⁶ Bryarsova *Farewell to philosophy* je zgrajena iz sedmih delov, v katerih so izraziti prehodi od živahnejše glasbe k mirnim ritmom ter nazaj, kar poskuša Zupan ponazoriti v svoji pesmi, ki je prav tako razdeljena na sedem grafično ločenih razdelkov, v katerih se ritem spreminja in so lahko brani kot samostojne pesmi oziroma variacije na naslov, skupaj pa vseeno tvorijo zaokroženo celoto. Funkcija tovrstnih navezav je v poskusu preseganja meja, ki običajno ločujejo glasbeno in literarno umetnost.

Poseben glasbeno besedni eksperiment signalizira tudi naslov pesmi *Vrt, Bach*, ki govori o pesnikovem otroštvu, notranji ritem pa je prekriven s katero izmed Bachovih skladateljskih umetnin. Glede na to, da ima glasba v Zupanovem življenju velik pomen in je pogosto medij, ki ga popelje v določeno čustveno stanje ali v preteklost, tudi v tem primeru navezava zagotovo ni naključna.

V pesmi *Huntington beach, ca.* se pesnik intermedialno naveže na videospot glasbenika Becka Hansena z naslovom *The golden age* in opiše posamezne prizore. Gre za slikovno zvočno figuro, s pomočjo katere pesnik določenemu krogu bralcev, ki videospot poznajo, nazorneje sporoči svojo vizijo in doživljanje Kalifornije. Iz Zupanovih verzov vejeta izrazita mirnost in spokojnost, ki se ujemata z vzdušjem v videospotu, in posledica obeh efektov je vzpostavitev »/m/irne misli odložene s sebe in podarjene / večeru.« (Zupan 2004: 64). Intermedialna navezava je v tem primeru pomožno sredstvo za doseganje in prenos specifičnega občutja iz pesmi na bralca, ki lahko v primeru poznavanja videospota doživi celostno izkušnjo sinestezije verzov, vizualnih podob in glasbe.

Pesem 40 je prepletena z referencami iz področja glasbe in filma, vendar gre tokrat zvečine

⁸⁶ O tem Zupan spregovori v intervjuju: »*Slovo od filozofije* iz *Lokomotiv* naj bi bil nekakšen besedni ekvivalent kompozicije Gavina Bryarsa z istim naslovom.« (Zupan 2004: 11).

zgolj za omembe znanih osebnosti, in sicer glasbenika Neila Younga in njegove biografije *Shakey* ter zgodbe o njegovem življenju in delu z naslovom *Neil Young in his own words* ter ameriškega kitarista Jeffryja Younga. Sledijo verzi z nizom navezav na filmsko industrijo, v katerih se Zupan spominja, kako je imel rad italijanskega filmskega režiserja Bernanda Bertoluccija, italijanskega gledališkega režiserja Luchina Viscontija, ruskega filmskega režiserja Andreja Tarkovskega ter španskega filmskega režiserja Luisa Bunuela, na katerega se naveže z omembo njegovih filmov *Diskretni šarm buržuazije* in *Fantom svobode*. Intermedialne navezave so ponovno v funkciji razkrivanja osebnega opusa, ki je bil Zupanu v mladosti blizu. Pesnik na eni strani ugotavlja: »/filmska industrija je res v / krizi« (Zupan 2004: 66), kjer je čutiti njegovo nostalgичno razpoloženje, po drugi strani pa ga tudi vznemirja dejstvo, da postaja »/k/apaciteta njegovih [mojih] pljuč vprašljiva« (Zupan 2004: 66) in sredstvo bega pred tovrstnimi občutki najde ravno v nostalgичnih sprehodih po preteklosti in v branju poezije, ki omogoča, da »/k/osmi nesmrtnosti letajo po zraku.« (Zupan 2004: 66).

V pesmi *Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen* gre za preplet številnih medbesedilnih in intermedialnih navezav, ki tokrat niso v funkciji nadgrajevanja pomena pesmi, temveč so pomožna sredstva za produciranje ironije in na nekaterih segmentih tudi humornosti. Zupan podoba zamišljenega Jana najprej primerja z umetniškimi izdelki, kot je kip Augusta Rodina z nazivom *Mislec* ter Janovo obrazno mimiko vzporeja z izražanjem dramatičnih čustvenih stanj, ki jih je v umetniška dela vkomponiral italijanski umetnik Michelangelo Caravaggio. V nadaljevanju Zupan ironično navaja morebitne vzroke, zakaj bi lahko bil Jan Plestenjak žalosten in poleg številnih medbesedilnih navezav uporabi tudi intermedialnost ko pravi, da je morda Jan dobil v dar »poškodovan poster Rudolfa Valentina⁸⁷ / v naravni velikosti« (Zupan 2004: 69), kar se navezuje na italijanskega igralca in pop ikono zgodnjih 20. let. V istem zamahu omenja še porno igralca Rona Jerremyja in humorno pripomni, kako Jan že »/n/ačrtuje novo ploščo *Live at Dob / Prison*« (Zupan 2004: 70), občudujejo pa ga celo Laibach, ki »na skrivaj delajo totalitaristične verzije / njegovih milih komadov« (Zupan 2004: 70). Intermedialne navezave na eni strani zajemajo s področja visoke umetnosti, na drugi strani s področja popularne kulture oziroma celo pornografije. Funkcija navezav je torej parodiranje sodobnega stanja družbe, ki ni zmožna več opazovati sveta iz kritične distance in vse stvari meče v isti koš.

87 Italijanski igralec, seksualni simbol in pop ikona v dvajsetih letih 19. stoletja.

6.6 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI *JESENSKO LISTJE*

V pesmi *Med* je glasba prepletena z različnimi vonji dišav in začne se z omembo brazilskega glasbenika Sergia Mendesa, ki je znan po igranju bossa nove in jazza. V Zupanovih verzih se prelivanje »zvezdnih bossa nov« (Zupan 2006: 11) poveže z vonjem mila in drugih dišav, pri čemer je osrednji poudarek na opisovanju specifične atmosfere. V uvodu omenjeno intermedialno navezavo na glasbo lahko v ozadju verzov prepoznamo skozi celo pesem, saj sinergija vonjev daje občutek, kot da bi bile molovske pasaže dejansko ubesedene in ritem bossa nov ujet v mreže verzov.

Večer in tisto, kar sledi se začne z verzi »/p/rostorski / akordi Mortona Feldmana (nikoli nisem slutil, da jih / bom poznal), ponavljajoči se kot dihanje« (Zupan 2006: 18), kjer gre za navezavo na ameriškega skladatelja Mortona Feldmana, ki je znan po tako imenovani „nedoločni glasbi“, ki deluje na sinaptične povezave v poslušalčevih možganih. Je fizična izkušnja zvoka, ki materializira čas, razblini prostor, izbriše vse kulturološko priučene načine poslušanja in človeka potopi v osebno materialno nelogiko. Uvodni verzi vezani na tovrstno glasbo ustvarijo sproščeno in meditativno atmosfero, ki pesnika s počasnimi dihi vodi v preteklost. Intermedialna navezava v tem primeru torej zaznamuje celotno pesem, v kateri notranji ritem posnema dihanje, sprehod po preteklih spominih in atmosferskih kulisah pa še dodatno poudarja intenziteto doživljanja.

V osrednji pesmi *Jesensko listje*, ki je sestavljena iz dveh delov in se razteza kar na 23 straneh, imajo intermedialne navezave na glasbo ves čas funkcijo spreminjanja atmosfere. Že na začetku se pojavi opis glasbenega doživetja, torej prelitje tonov v besedno umetnino, česar smo pri Zupanu že vajeni. Pesnik se osredotoča na glasbo ameriškega saksofonista Ornetta Coleman, ki je kot »/p/relivajoče se barve glasbenih / kolažev, vijugaste neonske sledi instrumentov« (Zupan 2006: 37), glasbena navezava pa se na koncu poveže še z barvami s slik ameriškega abstraktnega slikarja Jacksona Pollocka, tako da smo ponovno priča povezovanju treh umetnosti in ustvarjanju kompleksnega čutnega vtisa. Glasba Ornetta Coleman se v pesmi oglasi še dvakrat, in sicer kot glasba, ki »razbija vrata / v onostranstvo« (Zupan 2006: 39) ter v verzih »/t/leskanje žaluzij in Ornette Coleman.« (Zupan 2006: 44). V

obeh primerih gre za opisovanje občutkov, vezanih na specifično glasbeno navezavo.

V nizu asociativnih vtisov se zvrstijo podobe s slik ameriškega realističnega slikarja Edwarda Hopperja in Zupan se v verzih »/n/agnjena / jadrnica in za njo sipine in svetilnik. Ne premočan veter. Skoraj / mirno morje. Belo plovilo drsi počasi in zrak je poln / rahlo ohlajenih kristalov« (Zupan 2006: 41), kot smo pri njem že vajeni, loti liričnega opisa ene izmed znamenitih Hopperjevih slik *The long leg*.⁸⁸ Opiše tudi drugo njemu ljubo Hopperjevo sliko *Corn hill, Truro, Cape Cod*, kjer je intermedialna navezava eksplicitno navedena, realistično opisane podobe pa se s slike prelijejo v subjektivni sklop novih – pesniku lastnih besednih asociacij.

Obsežnega sklopa umetnikov se dotakne ob spominu na Ameriko, kjer so ga v umetniški četrti Soho v Londonu prevzeli italijanski slikar Paolo Ucello, nemški umetnik Hans Holbein, španski renesančni slikar El Greco in nizozemski slikar Jan Vermeer. Omenja še Rembrandta, škotskega slikarja Petra Doiga, švicarskega kiparja Alberta Giacometija, angleška konceptualna umetnika Jakea in Dinosa Chapmana ter angleškega izdelovalca skulptur Antonyja Gormleyja. Gre torej za širokopotezne navezave z vseh vetrov oziroma delov sveta, zato je eksplicitno funkcijo navezav težko razbrati. S postopkom Zupan gradi širše ozadje pesmi, ki je sicer težko oprijemljivo, kljub vsemu pa vzpostavlja določen referenčni okvir, ki bralca popelje v labirint težko razločljivih medsebojnih povezav. Če jih interpretiramo v kontekstu naslova, gre torej za naključne jesenske liste, ki odpadajo iz pesnikovega spomina in gradijo poseben jesenski mozaik.

V nadaljevanju se pojavi intermedialna navezava na prizor iz filma *Swimmer* in glavnega igralca Burta Lancasterja, za katerega Zupan ugotavlja, da je »občudoval svoje iluzije in telo in indijansko poletje, in izgubil« (Zupan 2006: 45) - ravno tako kot on, ki »ni[sem] stavil na telo. A izgublja[m].« (Zupan 2006: 45). Z igralcem se primerja, ker sta oba stara okoli 40 let, in nekoliko zagrenjeno ugotavlja, da se nekaterim stvarim ni mogoče izogniti in da počasi izgubljam vsi.

Intermedialne navezave se v nadaljevanju ponovno potopijo v svet glasbe. Pesnik opisuje,

88 Slika priložena v Prilogi 7.

kako »*Beth Gibbons poje o jeseni. Napevi, počasni / kot dvigovanje morja*« (Zupan 2006: 48).

V verzih omenja manj znano angleško pevko Beth Gibbons. Zanimivo je, da se v omenjeni pesmi, kjer pevka poje o jeseni, ponavlja ravno fraza *autumn leaves*, torej jesensko listje.⁸⁹ Zupan se spomni tudi glasbenika Nicka Drakea, ki se naslanja na oranžen opečnat zid, a mimo njega hitijo ljudje, pri čemer je intermedialna navezava opis videospota z naslovom *Day is done* iz albuma *Five leaves left*.⁹⁰

Drugi del obsežne pesmi se začne še v hladnejših ter bolj melanholičnih tonih in v tem kontekstu se pesniku tudi »*For Philip Guston zdi žalosten in siv kot / svetloba v zgodnjem jutru nad pristanišči.*« (Zupan 2006: 50). Gre za znano delo ameriškega skladatelja Mortona Feldmana, ki je delo posvetil svojemu dolgoletnemu prijatelju slikarju Philipu Gustonu. V nadaljevanju se Zupan še enkrat vrne k Mortonu Feldmanu in pravi, da »*je rad / jedel in pil in kadil. Tega iz njegovih kompozicij ni razbrati. / Glasbo je hranil s svojo temo.*« (Zupan 2006: 51), zatem pa se prizor preseli v bolnišnico, kjer spi njegova ženska. V tem delu je že jasno razvidno, kako gre v pesmi za neprestano navidezno prelivanje prostorov, saj glasba drži Zupana v sferah občutij in neobremenjenosti z zunanjim svetom ter osredotočanja na glasbo in z njo povezanih asociacij, vendar od prelomnega trenutka, ko je postal oče, zmaguje resničnost. Pesnik se sprašuje, »*/k/aj je glasba, / ki ne prinaša s sabo spomina in nas ne prisili k vdaji in / občudovanju*« (Zupan 2006: 51), in kot primer dobre glasbe se mu v misli prikrade ameriški skladatelj eksperimentalne klasične glasbe Christian Wolff, za katerega pravi, da njegovi toni »*včasih zadišijo po kruhu in vrtnicah, in včasih po jesenskem / listju.*« (Zupan 2006: 51). Gre torej za sinergično dožemanje glasbe ne le s sluhom, temveč celo z vonjem in Zupan že v svojem prvencu esejev *Svetloba znotraj pomaranče* opisuje, kako ga že od malega privlačijo vonji in si jih v povezavi z določenimi kraji za vedno zapomni, hkrati pa je kasneje vonje zmožen začutiti celo v glasbi. Podobna postopka uporabi že v pesmi *Med* iz iste zbirke.

Zupan se loti tudi obsežnega opisa svojih občutij ob poslušanju glasbe. Verzi se začnejo z opisom naslovnice albuma ameriškega jazzovskega pianista in skladatelja Horacea Silverja z

89 Gre za pesem z naslovom *Sand river*, kjer se prvi verzi glasijo: »*Autumn leaves / beauty's got a hold on me / autumn leaves / pretty as can be.*« Vir: <http://www.lyricsdownload.com/beth-gibbons-sand-river-lyrics.html>

90 Slika v prilogi 8.

naslovom *Song for my father*, kjer Horace sedi »ob zlatem ribniku. Roke, prekrižane / pod kolenom, in v ustih napol pokajena cigara«⁹¹ (Zupan 2006: 54). Tudi naslovno pesem Zupan občuti kot poosebitev jeseni, kjer so »/z/lati šopi posušene trave nepremični v pozno- / popoldanskem brezvetrju.« (Zupan 2006: 54). V nadaljevanju si pesnik po dolgi pasaži, kjer razmišlja o smrti in samoti, zaželi, da bi ga pomirila umetnost. Zato se spomni slik ameriškega ustvarjalca Cyja Twomblyja, znanega po velikih kaligrafskih grafitih, ki sta jih z ljubljeno žensko gledala v Londonu.

V sklepnem delu pesmi se pojavi omemba izvedbe ameriškega jazzovskega saksofonista Juliana Cannonballa Adderleyja z identičnim naslovom, kot ga ima Zupanova pesem *Autumn leaves*. Pesnik pravi, da »/v/ tej glasbi ni dolgotrajne žalosti in teme, le / včasih blago obžalovanje, da smo smrtni« (Zupan 2006: 59), in na tej točki lahko dokončno dojamemo, kaj je pravzaprav sporočilo obsežne pesmi. Kljub tavanju v območje vprašanj o smrti ter na drugi strani kontrastnim razmišljanjem o sinu in njegovi prihodnosti pesnik pravzaprav teži k uravnoteženosti, ki jo dosega tako s prehodi med razmišljanjem o obeh ekstremih kot tudi z izmenjavanjem poezije, glasbe in umetnosti, ki so v določenih trenutkih vsaka zase posebno pribežališče – in vendarle nudijo zavetje. Vse pričujoče intermedialne navezave so v kontekstu naslova jesenski listi, ki lahko po eni strani naznanjajo zaključek neke zgodbe, saj počasi odpadajo iz pesnikovega spomina, po drugi strani pa pesnik pravi: »Vsaka glasba ima svoj letni čas.« (Zupan 2006: 48). Letni čas, ki sledi jeseni, je pomlad, ki je znanilka novega rojstva in zanosa.

V pesmi *Danes jem fruchte vollkorn müsli in poslušam EST* je sicer omenjen literat Andrej Blatnik, vendar je njegova funkcija zgolj komentatorska. Zupan ga vpleta v imaginarno diskusijo o glasbi. Andrej torej v tekstu razmišlja, kako so nekdaj preveč poslušali ameriškega pianista in ikono Keitha Jarreta in jih kasneje ni motilo niti to, ko so »šele / po dvajsetih letih ugotovili, da ni črn« (Zupan 2006: 62). Od ameriške glasbe preskoči na švedsko in omeni, kako sta s prijateljem kitaristom in skladateljem Igorjem Leonardijem v Big Bangu »iskala nekaj, kar bi mejilo na / dnevno razpoloženje.« (Zupan 2006: 62). Temu opisu ustreza glasba skupine Esbjörn Svensson Trio (EST). Zupan našteje tri njihove albume, ki jih najraje posluša, ter v slikovitih verzih »Esbjörnovi prsti zanesljivi kot lovke / hobotnice, usta se

91 Slika v prilogi 9.

razpirajo v tople / krike, njegova obrita glava zbira nevidne / valove in jih prevaja v mehke in fine komade, / preden se toni razpustijo v zraku, jih presvetli sonce» (Zupan 2006: 63) opiše svoje občutenje zvokov. Kot smo v njegovih pesmih že vajeni, gre ponovno za poskus prelivanja občutkov ob poslušanju glasbe v poezijo; v tem primeru pesnik uporabi metaforiko, ki omogoča večjo razplatenost pomenov.

Z glasbo se tako kot v prejšnjem primeru že v naslovu povezuje tudi pesem *Poslušam Franka Sinatro in likam plenice*, kjer gre za nenavadno združitev vsakdanjega opravila in ritmov glasbe, kar je implicirano v verzih »*Fini dolgi potegi sredi kuhinje. Fini kratki / premori med potegi. Fini počasni komadi*« (Zupan 2006: 66). V pesmi prevladuje toplo ter prijetno vzdušje in deležni smo vpogleda v intimne trenutke prepuščenosti glasbi in sinovega ter očetovega skupnega preživljanja časa. Navezava na glasbo je dejansko zvočna kulisa, ki posredno še okrepi občutek povezanosti in harmonije v ubesedenih trenutkih.

Tudi ljubezenska pesem *Poslušava Burta Bacharacha in drsiva po parketu* spada v območje vpogleda v intimo, prepleteno z glasbenimi ritmi ameriškega pianista in skladatelja Burta Bacharacha. Gre za lirične in čutne opise občutij, ki se pesniku porajajo v tem skoraj obrednem gibanju, kjer lahko do popolnosti začuti sinovo predanost in zaupanje, ko ga drži v naročju. Gre za neverjetno zgoščenost in intenziteto občutij, kar je poudarjeno ravno z glasbo, in Zupan opisuje, kako »*z/aprto okno zadržuje ocean, naplavine zvoka, / po katerih se premikava spojena in skoraj negibna*« (Zupan 2006: 71).

V *Pismu*, namenjenem prijatelju in prevajalcu njegovih pesmi, ima glasba pomembno vlogo že v središču pesmi, kjer ga zvoki ameriškega pevca Davida Acklesa pospremijo na sprehod po preteklosti in razmišljanju o svojih dosedanjih zbirkah, kjer se na nekaterih mestih loti njihove korekcije. Pesem se tudi zaključí z navezavo na glasbo, saj Zupan napiše, da komaj čaka, kdaj bo po pošti prispela Hafnerjeva pošiljka s zgoščenko ameriškega jazzovskega kitarista Terryja Callierja z naslovom *What colour is love*. Zaključni verz »*Hodim po izgubljenem svetu, ki se topi v nebu*« (Zupan 2006: 83) vzbuja vtis, da je glasba tisti smerokaz, ki nebo obarva v prave barve, kajti pred tem je svet izgubljen in kaotičen.

6.7 INTERMEDIALNOST V ZBIRKI *COPATI ZA HOJO PO KITAJSKI*

V pesmi *Najis pikanta* je intermedialni postopek prenašanja atmosfere iz slik v pesem, ki ga je Zupan izpilil v prejšnjih zbirkah, nekoliko drugačen, saj gre za ubesedovanje slik, ki jih je narisal njegov sin. Temu prilagojen je tudi Zupanov slog, saj je uporabljenih veliko pomanjševalnic in vsi verzi izžarevajo izrazito toplino, kot jo premorejo samo domišljjske pokrajine, ki so ustvarjene z rokami otrok. Zupan je nad tovrstnim ustvarjanjem popolnoma prevzet in sebe postavlja v ozadje kot opazovalca, ki previdno sledi in tipa po robovih otroškega sveta, ki je bil zanj že davno izgubljen. Fascinacija nad pričujočim dogodkom je ujeta v verzih: »/s/tar si dve leti in rišeš. / Ne slišiš besed, / slišiš črte, / ki se vrtijo in krožijo / po papirju, / kot bi česale zaspane ovčke.« (Zupan 2008: 46). Po drugi strani se v pesmi pojavita še dve navezavi drugega tipa, in sicer v citatu pod naslovom: »*Zadnja serija risb tvojega sina / je boljša kot Cy Twombly*« (Zupan 2008: 45), kjer je omenjen umetnik Cy Twombly,⁹² pod citatom pa je podpisan slovenski slikar Milan Golob, ki mu je bila že v zbirki *Lokomotive* posvečena pesem *Krogi*. Obe navezavi sta podrejeni sporočilnosti pesmi, ki nas s pomočjo opazovanja in simuliranja umetniškega ustvarjanja otrok popelje v svetove, ki ob vsakodnevnih skrbih in hitrem vsakdanjiku niso dosegljivi. *Najis pikanta* je ena izmed pesmi, ki transparentno prikazujejo Zupanovo uzrtje sveta iz nove perspektive, prebujene z rojstvom sina, ki je zaznamovalo že njegovo prejšnjo zbirko *Jesensko listje*.

V pesmi *Sanjska knjiga I*, ki pri svoji sporočilnosti izbira zelo ostre tone in je ironija v njej stopnjevana do skrajnosti, se pojavi navezava na igralca Silvestra Stalona, za katerega Zupan pravi, »*da je postaran italijanski žrebec in da je res neokusno snemati / film o zarjavelem boksarju*« (Zupan 2008: 42). Na koncu pesmi je opisana absurдна podoba, kako zbor Rilkejevih angelov ubrano poje *God bless America*. Gre torej za Zupanovo izražanje diskreditacije tako sodobnega filma kot splošnih vrednot, ki so implicirane z ameriško himno kot simbolom potrošniško naravnane Amerike s problematiko krize vrednot. Nakazan je pesnikov izrazit obrat od „sanjske dežele“, ki ga je ob prvem obisku v osemdesetih letih popolnoma navdušila s svojo pristnostjo, raznolikostjo in bogatostjo, ki jih je zaslutil v delih ameriške beat generacije.

⁹² Zupan ga je pritrdilno omenjal že v pesmi *Jesensko listje*.

Mreži intermedialnih navezav v pesmi *Svet kot volja in predstava* je skupno to, da gre pri vseh pojavitvah za parodiranje in ironizacijo blišča zahodne potrošniške družbe. Ves čas v ozadju odzvanjajo ritmi popevk angleške skupine Coldplay, v kateri poje mož igralk Gwyneth Paltrow Chris Martin⁹³ in Zupan ironično dodaja, da »v/si novi starši radi / poslušamo Coldplay« (Zupan 2008: 56). Beseda Coldplay je ponovljena čisto v vsakem izmed prvih šestih verzov, kar parodira instant reklame, kjer je vsaka druga beseda ponovitev imena produkta in je postopek namenjen pranju možganov. V nadaljevanju Zupan preide k verističnem izrazju in opisuje, kako je Danny Moder, mož igralk Julije Roberts, »že enega na gobec« (Zupan 2008: 56) in v podobnih prizorih omenja še Roystona Langdona, moža igralk Liv Tyler, igralko Gwyneth Paltrow, manekenko Claudio Schiffer in sebe, kako »spusti enega v spalnico« (Zupan 2008: 56). Parodično se posmehne tudi umetnosti Marcela Duchampa, ki je znan po tem, da je v muzeju razstavil pisoar in Zupan pravi, da je tokrat »na precej uspeli / spiritistični seansi pisoar nadomestil s palčkom / zavijalčkom« (Zupan 2008: 56). Podobno držo pesnik zavzame še v drugih pesmih iz zbirke (na primer *Idealni ameriški lasje*, *Ameriški pesniki prihajajo v Ljubljano*), kontrastnim podobam pa smo priča v pesmi *Vzhodnjaška slika*, ki izraža mirnost, poduhovljenost in plovbo po vzvišenih prostorih človeške duše. Število intermedialnih navezav je nasičeno namenoma, saj s tem postopkom pesnik še bolj poudarja in implicira sodobno stanje družbe, v kateri smo bombardirani z ogromno količino nepotrebnih informacij.

93 »Gwyneth Paltrow posluša Coldplay, / ker njen mož poje v Coldplay. Njuna hčerka / Apple mora poslušati Coldplay, ker je njen / oče šef pri Coldplay.« (Zupan 2008: 56).

7 SKLEP

Zupanova poezija se spreha po raznovrstnih svetovih in je v nekaterih zbirkah trdno vpeta predvsem v literarni svet, drugod v svet glasbe ali likovne umetnosti, vseskozi pa je čutiti valovanje, ki nas na potovanju od prve do zadnje zbirke ponese čez širna prostranstva. Zanimivo je, da kljub številnim metamorfozam, ki smo jim iz zbirke v zbirko priča, pesnik rdečo nit v kontekstu medbesedilnega navezovanja ves čas ohranja in jo le nadgrajuje, zato se je v uvodu izraženi namen, z analizami in opazovanjem izvora medbesedilnih navezav osvetliti značilnosti Zupanove poetike, izkazal za ustreznega in utemeljenega. Iz analiziranega gradiva je namreč razvidno, da vzpostavljanje dialoga z literati, glasbeniki, slikarji in filozofi kaže na globlje miselne prvine lirike. Dialogi z drugimi pesniki in medbesedilne navezave so odsotni le v zbirki *Nasledstvo*, ki pa je snovno-motivno zelo koherentna in zaprta izključno med zidove Zupanovega sveta, kar je povezano ravno z odsotnostjo kakršnega koli dialoga s tujim. Pesnik se v tej zbirki namreč popolnoma umakne v preteklost ter se trudi redefinirati odnos do sebe in lastnega ustvarjanja, tovrsten umik pa je impliciran tudi z nepripravljenostjo za dialog s tujim.

V pesmih, kjer se medbesedilnost pojavlja, gre v večini primerov za osrednji postopek in v zbirkah (z izjemo *Nasledstva*) je zastopanost medbesedilnih pojavitev v povprečju med 40 % in 60 %⁹⁴ vseh pesmi iz posamezne zbirke, kar pomeni, da je uvodna ugotovitev o medbesedilnosti kot zaščitnem znaku Zupanove poezije tudi empirično utemeljena. V Zupanovi poeziji gre večinoma za premišljeno uporabo medbesedilnih signalov, ki zavzemajo različne funkcije, spreminjajoče se iz zbirke v zbirko. V *Sutrah* so bile medbesedilne navezave izraz navdušenja nad beatniki, zato je Zupan njihove citate intenzivno vključeval v svoje pisanje, čeprav s pesniki še ni vzpostavljajal pravega dialoga. To se je spremenilo v naslednjih zbirkah *Reka* in *Odpiranje delte*, v katerih ima osrednjo vlogo prepletanje Zupanovega razmišljanja z različnimi filozofijami ter prelivanje verzov pesniku ljubih avtorjev v lastno pisanje. V zbirki *Nafta* zavzamejo medbesedilne navezave osrednjo funkcijo gradnje ironije, v *Lokomotivah* pa se začnejo vse v prejšnjih zbirkah poudarjene funkcije

94 Zbirke: *Sutrah*: 64 %, *Reka*: 48 %, *Odpiranje delte*: 24 %, *Nafta* 41%, *Lokomotive*: 71 %, *Jesensko listje*: 57 %, *Copati za hojo po Kitajski*: 38 %.

uravnovešati. *Jesensko listje* prinese novost na področju vrednostnega sistema, saj naenkrat osrednjo vlogo v Zupanovem življenju zavzame rojstvo sina, zato so tudi funkcije medbesedilnosti prilagojene slikanju intime ter novemu vrednotenju sveta. *Copati za hojo po Kitajski* večinoma stopajo po utrjeni poti prejšnjih zbirk, vendar zarisujejo tudi inovativne tirnice, kamor se bodo morda usmerile nadaljnje zbirke. Plat, ki smo jo v zaključnih poglavjih k posameznim zbirkam nekoliko zanemarili, je tudi estetska funkcija uporabe medbesedilnosti. V segmentih, kjer so tuji verzi umetniško prepleteni z Zupanovimi in se slogovno, oblikovno ter vsebinsko popolnoma skladajo s primarnim pesniškim utripom, je estetska funkcija zelo izpostavljena. Zupanove težnje k estetskemu pisanju so se sicer iz zbirke v zbirko spreminjale, jasen pokazatelj za izpostavljenost estetske funkcije pa so med drugim tudi vrste uporabe medbesedilnih postopkov. Izkaže se, da je v zbirkah oziroma pesmih, kjer prevladujejo elitistične navezave, tudi estetska funkcija izpostavljena, kar ponovno potrjuje uporabnost izbrane metode za analiziranje Zupanove poetike.

Zupanova poezija je z medbesedilnimi navezavami precej nasičena, vendar je težko izluščiti seznam osrednjih literarnih imen, ki so njegovo pisanje najbolj zaznamovala. Paleta enkratnih pojavitev imen v njegovi poetiki je sicer zelo obsežna (153 literarnih imen) in precej dolg je tudi seznam imen, ki se v celotnem opusu pojavijo dvakrat (37 imen), manj pa je tistih, ki se pojavijo več kot štirikrat, kar lahko pripišemo dejstvu, da je bil pesnik v času ustvarjanja tudi zelo dejaven bralec in je srečeval vedno nova imena iz različnih literarnih vetrov. Eno osrednjih imen, ki se v Zupanovi poeziji kot navezava pojavi največkrat (7 neodvisnih pojavitev), je oče ameriškega beatniškega gibanja William Carlos Williams, čigar vpliv na pesnikovo pisanje je bil izrazito opazen že v prvi zbirki. Williams je edini, ki se je v Zupanovem pisanju ohranil vseskozi, in predstavlja izhodišče za vzpostavljanje raznovrstnih dialogov. Druga najpogostejša navezava v Zupanovem pisanju je poljski pesnik in pisatelj Czesław Miłosz, preko katerega je Zupan prišel v stik tudi z drugimi zvenečimi imeni tako poljske kot ameriške poezije. Pogoste so še navezave na Cesarja Valleja in Cesarja Paveseja, pri katerih je primarna funkcija v prepletu Zupanu lastnega sveta s svetom obeh literatov, kar omogoča plodovito rojevanje novih spoznanj in medsebojno bogatenje. Prav tako so nezanemarljive navezave na Paula Celana, ki ga Zupan omenja tudi v svojih esejih in dialog z njim ponekod vzpostavlja do te mere, da njegove misli popolnoma ponotranji in si jih prilasti

(Avtobiografija).

V zbirkah *Sutre*, *Lokomotive* in *Jesensko listje* imajo izstopajočo vlogo navezave na glasbo. Včasih so v funkciji slikanja atmosfere, drugič svojo izpovednost in sporočilo prenašajo v pesem, tretjič pa so celo neposredno prepletene z verzi in ritmom Zupanovih pesmi, s čemer pesnik doseže dobesedno prečenje meja med umetnostima. Kot je tudi sam omenjal v intervjujih, ga je ves čas fasciniralo vprašanje prenosa vizualne umetnosti v poezijo in tovrstnih poskusov je, kot smo videli v poglavju 6, v njegovi poeziji kar nekaj. Izstopajoče glasbene reference, ki se pojavljajo kontinuirano in so večinoma v funkciji instrumentalnega ozadja literarnega besedila, so Miles Davis, Johann Sebastian Bach, John Coltrane, Nick Drake in Ornette Colman.

V uvodu sem si zastavila cilj, da bom s pomočjo analize intertekstualnih in intermedialnih navezav ter njihovega opazovanja in primerjanja s predlogami izluščila in opredelila temeljne funkcije medbesedilnih navezav, s čimer se bom skušala dokopati do značilnih potez Zupanove poetike. Metodo lahko označim za uspešno, saj so se funkcije izkazale kot dobri pokazatelji nekaterih ključnih mest v Zupanovi pesniški drži in je bilo potrditve mogoče poiskati tudi na drugih mestih znotraj njegovih razmišljanj o literaturi. Ko se prebijemo skozi toliko ustvarjalnih faz ter preigramo literarne pogovore s toliko različnimi literarnimi in umetniškimi imeni, se za resnično izkaže misel: »*Kdor je preveč pozoren / na oddaljeno misel, ne bo videl obraza, ki je / izplaval iz vode, ne sedanjosti, ulite iz čistega / zlata.*« (Zupan 2004: 68). Zato naj diplomsko delo zaključim s sklepom, da so intertekstualne in intermedialne navezave tista komponenta Zupanove poezije, ki marsikdaj prodre do samega bistva njegove celotne poetike, saj je pesnik v marsikaterem dialogu s tujim dobil odgovore na vprašanja, ki bi sicer še vedno plavala po nasičenem nebu njegovih poetskih svetov.

8 VIRI IN LITERATURA

I. A)

Uroš Zupan: *Sutre*. Ljubljana: Aleph, 1991 (Aleph/31).

Uroš Zupan: *Reka*. Ljubljana: DZS, 1993.

Uroš Zupan: *Odpiranje delte*. Ljubljana: Mihelač, 1995 (Itaka).

Uroš Zupan: *Nasledstvo*. Ljubljana: Študentska založba, 1998 (Beletrina).

Uroš Zupan: *Drevo in vrabec*. Ljubljana: LUD Literatura, 1999 (Prišleki).

Uroš Zupan: *Nafta*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.

Uroš Zupan: *Lokomotive*. Ljubljana: Študentska založba, 2004 (Beletrina).

Uroš Zupan: *Jesensko listje*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006 (Prišleki).

Uroš Zupan: *Copati za hojo po kitajski*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008 (Prišleki).

I. B)

Uroš Zupan: *Svetloba znotraj pomaranče*. Ljubljana: LUD Literatura, 1996 (Novi pristopi).

Uroš Zupan: *Pesem ostaja ista: življenje v glasbi*. Maribor: Obzorja 2000 (Znamenja).

Uroš Zupan: *Pešec*. Ljubljana: Študentska založba, 2003 (Beletrina).

Uroš Zupan: *Čitanka panini*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007 (Kultura).

Uroš Zupan: *Rilke proti Novim fosilom*. Ljubljana: Študentska založba, 2009 (Beletrina).

Uroš Zupan: Poezija je najhitrejšje trajanje: intervju s pesnikom Zupanom. *Mentor*, št. 3/4 (1994). 64–78.

Uroš Zupan: "Tudi sedanost je najlepša, ko izginja": pesnik Uroš Zupan. *Delo*, št. 133 (9.6.2004). 11.

II.

Nina M. Athanassoglou-Kallmyer: *Cézanne and Provence: the painter in his culture*. Chicago: The University of Chicago press, 2003. 81.

Miha Avanzo: *Antologija ameriške poezije 20. stoletja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986 (Bela krizantema).

Gottfried Benn: *Benn*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976 (Lirika).

William Blake: *Jerusalem: the emanation of the giant albion*. New Jersey: Princeton university press, 1991.

Paul Celan: *Celan*, prev. Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985 (Lirika).

Aleš Debeljak: Spanec, spanec. *Sodobnost* št. 2, (1982). 173–175.

Heraklitos Efeški: *Fragmenti*. Maribor: Obzorja, 1993 (Znamenja).

Roberto Juarroz: *Vertikalna poezija*. Ljubljana: Študentska založba, 2006 (Beletrina).

Federico García Lorca: *Songs and ballads*, ur. Robin Skelton. Canada: Guernica Editions, 1992.

Allen Ginsberg: *Howl&other poems*. San Francisco: City light books, 2006.

Marko Juvan: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000 (Literarni leksikon, 45).

Marko Juvan: Medbesedilni odnosi, oblike in vrste. *Literatura*, št. 6, (1989). 147–162.

Franz Kafka: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1972.

Richard Katrovas: 1971. Prev. Uroš Mozetič. *Literatura*, št. 5 (1989). 74–80.

Peter Kolšek: So solze pripravljene? *Delo*, št. 204 (3.9.2008). 19.

Zvonko Maković idr.: *Intertekstualnost & intermedialnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988.

- Czesław Miłosz: *Himna o perli*. Beograd: Narodna knjiga, 1985 (Alpha Lyrae).
- Frank O'Hara: *The collected poems*, ur. Donald Allen. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Josip Osti: *Sarajevska elegija*. Ljubljana: DZS, 1993.
- Cezare Pavese: *This business of living: Diaries 1935-1950*. New Jersey: Transaction publishers, 2009.
- Blaise Pascal: *Misli*. Celje: Mohorjeva družba, 1999.
- Darja Pavlič: Oceanska jasnina kot kriterij. *Literatura*, št. 150 (december 2003). 225–244.
- Fernando Pessoa: *Poems of Fernando Pessoa*. San Francisco: City Lights Books, 1986.
- Fernando Pessoa: *Zadnja čarovnija*. Ljubljana: Nova revija, 1997 (Samorog).
- Poésie slovène contemporaine*. Marseille: Autres Temps, 1994 (Temps poétique).
- James Schuyler: *A few days: poems*. Michigan: Random house, 1985.
- Roman Struc, J. C. Yardley: *Franz Kafka (1883-1983): his craft and thought*. Canada: Wilfrid Laurier University press, 1986.
- Emanuel Swedenborg: *Heaven and its wonders: from things heard and seen*. New York, American Swedenborg printing and publishing society, 1859.
- Marcin Swietlicki: *Pesmi ignoranta*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2002 (Aleph).
- Tomaž Šalamun: *Metoda angela*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Andrey Tarkovsky: *Sculpting in time*. Austin: Eight university of Texas press printing, 2003.
- Utemeljitev komisije Društva slovenskih pisateljev ob podelitvi nagrade za najboljši knjižni prvenec 1989-1991. *Slovenec*, št. 120 (14.11.1991). 21.

Cesar Vallejo: *The complete poetry Cesar Vallejo, bilingual edition*, ur. Clayton Eshleman. Los Angeles: University of California Press, 2007.

Cesar Vallejo: *Trilce*, ur. Clayton Eshleman. Los Angeles: Wesleyan university Press, 2000.

Milan Vincetič: Knjiga prebujenih iluzij: Uroš Zupan: Copati za hojo po Kitajski. *Večer*: št. 183 (10.8. 2009). 13.

Tennessee Williams: *A streetcar named desire*. Oxford: Heinemann educational publishers, 1995.

William Carlos Williams: *Asphodel, that greeny flower & other love poems*. New York: New directions publishing corporation, 1994.

William Carlos Williams: *The collected poems of William Carlos Williams: 1939-1962*. New York: New directions publishing corporation, 2001.

William Carlos Williams: *Pictures from Brueghel*. Canada: Penguin books canada limited, 1962.

William Carlos Williams: *William Carlos Williams*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999 (Lirika).

Dane Zajc: *Kepa pepela: izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.

Richard Zenith: *The Selected Prose of Fernando Pessoa*. New York: Grove press, 2001.

III.

<http://www.americanpoems.com/poets/Allen-Ginsberg/3691>, na dan 29.10.2009.

<http://www.ap.krakow.pl/nkja/literature/polpoet/rozewicz.htm>, na dan 5.11.2009.

http://www.airbeletrina.si/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=75, na dan 15.11.2009

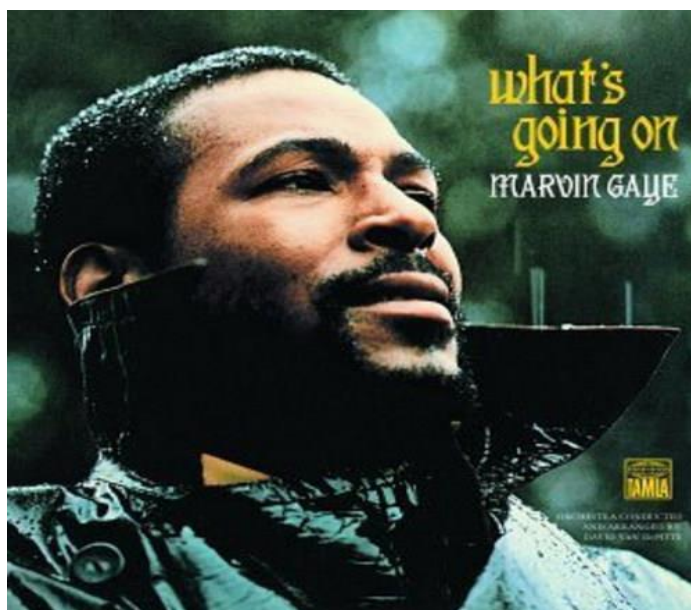
<http://www.loc.gov/loc/lcib/9520/poem1.html>, na dan 27.11.2009.

<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15746>, na dan 12.12.2009.

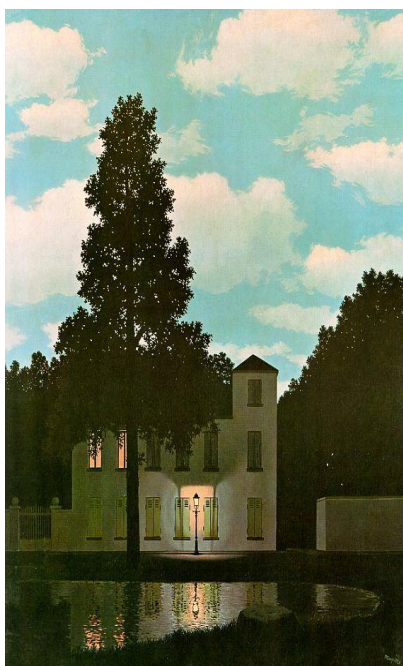
<http://www.lyricsdownload.com/beth-gibbons-sand-river-lyrics.html>, na dan 5.1.2010

<http://www.biblija.net/>, na dan 25.01.210

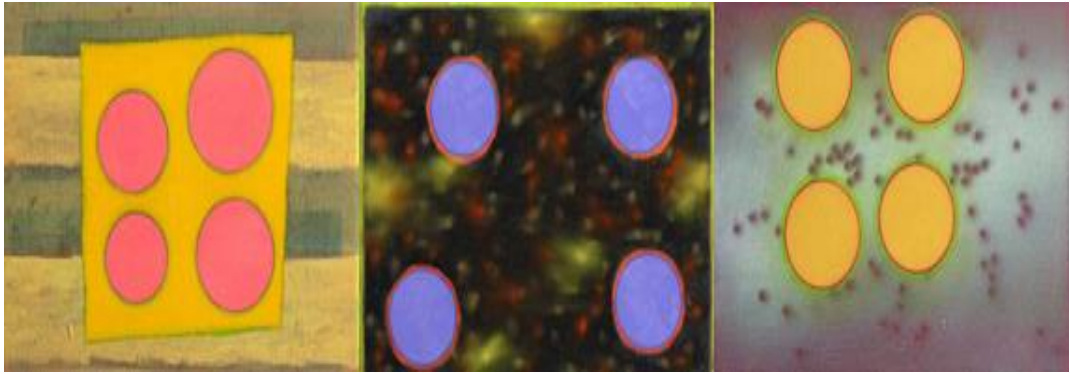
9 PRILOGE



Priloga 1: Naslovnica albuma *What's going on* Marvina Gaya



Priloga 2: René Margritte: Kraljestvo svetlobe



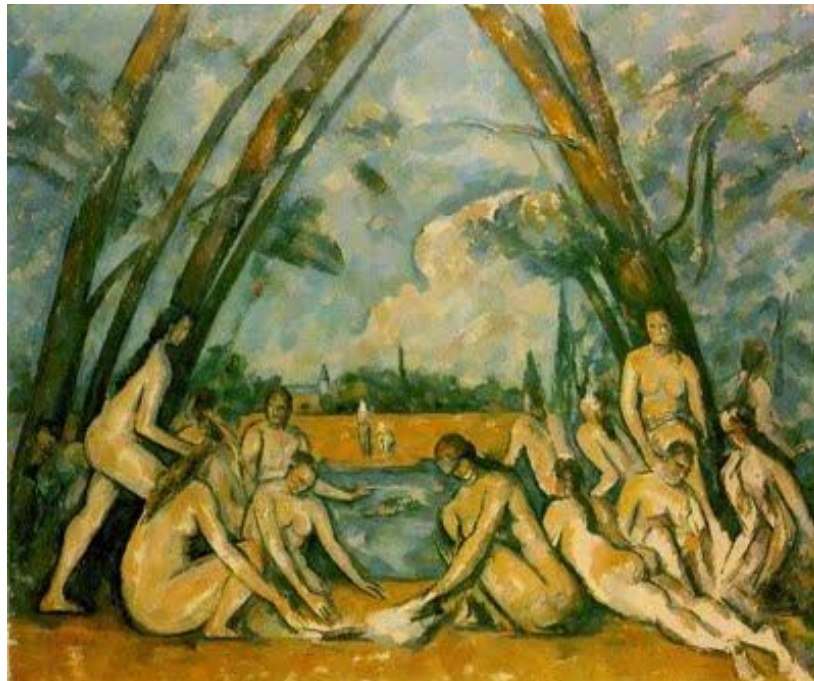
Priloga 3: Milan Golob: Opus



Priloga 4: Jan Vermeer: Woman in blue reading a letter



Priloga 5: Jan Vermeer: The music lesson



Priloga 6: Paul Cezanne: *Large bathers* (Philadelphia museum of art)



Priloga 7: Edward Hopper: The long leg



Priloga 8: Nick Drake: *Day is done*



Priloga 9: Horace Silver: Song for my father

IZJAVA

Spodaj podpisana Nina Barbič izjavljam, da je diplomska naloga v celoti moje delo.