

Jensterle-Doležalová, Alenka

Raná poezie slovinského básníka Tomaže Šalamuna ve světle evropské neoavantgardy

Slavica litteraria. 2012, vol. 15, iss. 2, pp. [183]-191

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125917>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALENKA JENSTERLE-DOLEŽALOVÁ

**RANÁ POEZIE SLOVINSKÉHO BÁSNÍKA TOMAŽE
ŠALAMUNA VE SVĚTLE EVROPSKÉ NEOAVANTGARDY****THE EARLY POETRY OF THE SLOVENE POET TOMAŽ ŠALAMUN
IN THE LIGHT OF EUROPEAN NEO-AVANTGARDE****Abstrakt**

V příspěvku se zabýváme ranou poezií slovinského básníka T. Šalamuna, která byla důležitým průlomem ve vývoji slovinského básnictví. Rozebíráme dvě jeho sbírky: *Poker* (1966) a *Romanje za Maruško* (1971), ve kterých Šalamun přešel od lyrické výpovědi k nezávazné hře. V básni se lyrický subjekt začíná ukrývat, básník začíná používat montáží a volné asociace. Ve druhé sbírce básník pod tlakem diktátorské fantazie vytváří koláže různých obrazů a jazykových asociací. Z reálného světa vyjímá jen úlomky a v textech je pak mnohonásobně zpracovává metodou fragmentarismu. Šalamun v poezii používá elementy surrealismu a polyfonie. Jeho poezie je součástí evropské neoavantgardy.

Abstract

In the paper we research the early poetry of Tomaž Šalamun. We analyse two of his books: *Poker* (*Ugly duckling*, 1966) and *Romanje za Maruško* (1971), which were an important breakthrough in the historical development of Slovenian Poetry. In these texts the poet finished with classical lyrical confession, the lyrical subject began to hide himself. The poet mostly uses montage as a mosaic of free associations. Under the pressure of the unbounded fantasy the new poetical world is born with fragments of images, stories or just linguistic associations. The poet is also using elements of surrealism and polyphony. His poetry is the important part of European neoavant-garde.

Klíčová slova

poezie Tomaže Šalamuna ■ slovinská poezie po 2. světové válce ■ slovinská neoavantgarda

Keywords

the poetry of Tomaž Šalamun ■ Slovenian poetry after the World War II ■ Slovenian neoavant-garde

„Umění je jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku
na pitevním stole.“ (Lautréamont)

V příspěvku se budeme zabývat avantgardními začátky Tomaže Šalamuna (1941), jednoho z největších slovinských básníků 20. století.

Budeme analyzovat dvě jeho sbírky: první kultovní *Poker* (1966), kterou musel vydat vlastním nákladem, a třetí sbírku *Romanje za Maruško* (1971), kterou už vydal v předním státním nakladatelství. Již v první sbírce přešel od básnické výpovědi k nezávazné hře a metodě asociací. Zvlášť nás bude zajímat proměna lyrického subjektu, momenty, kde se básnické já začne ukrývat v jazyce a ve skrytém vypravěči, který hovoří v rychle se měnících volných asociacích. Budeme vycházet z teze, že odcizení a odosobnění – odlišnění subjektu („Entfremdung“ podle výrazu teoretika modernismu Petra Bürgera¹) jsou jedny z klíčových znaků jeho avantgardnosti. Jeho první básně budeme analyzovat v kontextu evropské neoavantgardy.

Tomaž Šalamun již první sbírkou *Poker* (1966) zazářil na básnickém nebi a stal se hlavní básnickou postavou slovinské neoavantgardy² na konci 60. let. Za svůj život vydal skoro čtyřicet básnických sbírek a byl přeložen do dvaceti jazyků.³ Tento nejproduktivnější slovinský básník také ovlivnil nejen své vrstevníky, ale i generace mladších básníků.

Básník se s výjimečnou tvůrčí energií připojil k evropské tradici avantgardních skupin z počátku 20. století, k autorům, známým a i v tomto období už přeloženým do slovinštiny (vzory mu byli Whitman, Dos Passos, E. Pound, T. S. Eliot ...).⁴ Slovinské historické avantgardní pokusy ze začátku 20. století se ke čtenáři nedostaly (avantgardní básně *Integrali* výtěžného básníka Srečka Kosovela byly vydány až po Šalamunově první sbírce v roce 1967), neboť je tehdejší konzervativní slovinská společnost nepřijala (to byl případ Antona Podbevška).⁵ Když jinde v Evropě v še-

¹ P. Bürger ve své knize konstatuje, že základní změna moderného subjektu je jeho odosobnění. Jeho celostní já v kontextu zvlášť strukturovaného světa se začíná chápat jako ohraničení, omezení, ne jako oblast možnosti. (Bürger, P., *Das Altern der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001, s. 194).

² Slovinští vědci nazývají toto období slovinské poezie různě: označuje se jako neoavantgarda (I. Novak-Popov) nebo modernismus (J. Kos) nebo experimentální poezie (D. Poniž).

³ František Benhart částečně přeložil jeho básně do češtiny: *Ambra* (1996), *Stromořadí naděje* (2003), výběr jeho básní je též v antologii *Sedm slovinských básníků* (1993). T. Šalamun též měl dvakrát literární čtení v Praze.

⁴ Poezii Tomaža Šalamuna srovnávali s americkým básníkem Whitmanem, s modernistou Dos Passosem a Ezrou Poundem, v *Pokru* se básník víckrát zmiňuje o T. S. Eliotovi jako o svém velkém vzoru. Domníváme se, že T. Šalamun nebyl závislý na překladech a většinou četl v originálu. V pozdějších básních je i výrazný vliv soudobých amerických básníků (*Romanje za Maruško* byla jeho první sbírka napsaná pod americkými dojmy).

⁵ Méně známé a méně úspěšné byly po první světové válce pokusy Antona Podbevška. Anton Ocvirk vydal Kosovelovu avantgardní konstruktivistickou sbírku

desátých letech 20. století v poezii mluvíme o druhé a třetí vlně avantgardy,⁶ ve Slovinsku v tomto období teprve zvítězila první vlna avantgardy a teprve v tomto období nový poetický jazyk způsobil jakousi sociální revoluci, o které mluví ve své knížce Julia Kristeva⁷ ve spojení s Rimbaudovou a Lautréamontovou poezií. Tomaž Brejc jako Šalamunův vrstevník a teoretik umění v známé předmluvě k sbírce *Poker* v roce 1986 s odstupem let zdůrazňuje revoluční charakter sbírky, se kterou podle něho ve slovinském prostředí začíná sociální osvobození jazyka a přechod k otevřené mluvě subjektu.⁸

Vývojovou fázi mezi lety 1966–1973 označuje Irena Novak Popov jako radikální či ultramodernismus, neoavantgardu, pro kterou je příznačná konkrétní či vizuální poezie jazykových experimentů.⁹ Právě sbírka Tomaže Šalamuna *Poker* znamenala důležitý průlom ve vývoji slovinské poezie.

***Poker* a princip hry a nezávazných asociací**

Poetikou osvobozeného jazyka, která se zakládá na montáži asociací¹⁰ Tomaž Šalamun částečně začínal už v první básnické sbírce *Poker*

Integrali z roku 1926 teprve v roce 1967, a tak nemohla ovlivnit vznik Šalamunovy první sbírky.

- 6 Nejradikálnější experimenty po druhé světové válce, především v konkrétní, vizuální a fonické poezii probíhaly ve Francii a Itálii v šedesátých letech 20. století – o několik let dřív než ve Slovinsku. Slovinská neoavantgarda měla i jiný význam a funkci než například na západě, protože v sociálním kontextu – u obyčejného čtenáře – byla vnímaná jako historicky první avantgarda.
- 7 Julie Kristeva napsala, že text je zkušenost, která se může srovnávat s politickou revolucí, ten první přináší do subjektu to, co druhá zavádí do společnosti. (Kristeva, J., *Revolution in Poetic Language*, překl. M. Waller, (orig. 1974), New York, Columbia University Press, 1984, s. 17).
- 8 „S to zbirko naj bi se začelo socialno osvobojanje jezika, prestop v odprti govor subjekta.“ (Brejc, T., předmluva, in: Šalamun, T., *Poker*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1986, s. 14).
- 9 Novak-Popov, I., Sodobna slovenska poezija, in: *Seminar slovenskega jezika in kulture. Ustvarjalnost Slovencev po svetu*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenske jezike, Center za slovenščino kot drugi/ tuji jezik, 2002, s. 273–275.
- 10 Marinetti v Manifestu futurismu, který byl vydán v roce 1909 v novinách *Le Figaro*, též od básníků vyžadoval maximální nepořádek obrazů a konec s logickými analogiemi.

(1966)¹¹. Avantgardními pokusy začal už v prvních básních, které publikoval revuálně v *Perspektivách* už dříve: v roce 1964. Básnická výpověď se už v *Pokru* začíná nahrazovat jazykovou hru a kombinatorikou, konstrukce nového jazyka jde ruku v ruce s destrukcí skladby vět.

Šalamunova výpověď, jeho lyrický proud vyjadřování se začíná trhat, překrývat a prolínat náhodnými asociacemi. Asociace s ironickými a s výsměšnými slovy v jeho první sbírce mají většinou biografický základ, objevují se motivy z deníků a realistické reminiscence. Skrz koláž obrazů a myšlenek ještě můžeme vytušit osobní biografii samotného básníka, jeho mládí v Mediteránu, časté jsou i asociace z italského kulturního prostředí. Filozofický postoj lyrického subjektu připomíná staršího, také klíčového básníka z šedesátých let, Daneho Zajce: je to postoj novoromantického subjektu, který se zpovídá ze svého osamění a bolesti a zároveň hledá svět ostrých hran: „svet ostrih robov“. (Kosovelova sintagma, Cikel Mrk). Podobně jako ve své druhé sbírce *Jezik iz zemlje* (1961) D. Zajc chtěl z groteskních prvků vytvořit nový jazyk, i T. Šalamun jen několik roků později z podobně groteskních prvků chce zkonstruovat své nové tělo. Vzhled nového, osamělého člověka – soudobého Frankenstein, je kubistická montáž různých částí, nalezených na smetišti lidstva: „*Utrudil sem se podob svojega plemena / in se oselil // Iz dolgih žebļjev / si varim ude novega telesa. / Iz starih cunj bo drobovje. / Nagniti plašč mrhovine/bo plašč moje samote. / Oko si izderem iz globine močvirja. / Iz prežrtih plošč gnusa / si bom postavil kolibo. // Moj svet bo svet ostrih robov. /Krut in večen.*“¹² V konstrukci nových obrazů převládávají groteskní motivy, v tomto světě se objevuje násilí. Demytizuje se i křesťanský mýtus: básník je moderní Kristus (II. část Mrku), sám se ukřižuje na kříži a tím se i sestaví jako nová existence. Psychologie karteziánského subjektu mizí, ale ještě stále v první básnické sbírce převládává ich forma subjektu. V pohledu na svět je už v první sbírce přítomna také ironie, jako provokace slouží i zmínky o sexualitě i nová slova z této oblasti, která se poprvé objeví ve slovinském básnictví: „*O bili lou bili lou / vedno si mi tajila / da si se ulegla z drugim / bili lou ...*“¹³ Provokace a ironie mají v básni jako v typickém avantgardním textu svou funkci komunikace s čtenářem. Křesťanské motivy, spíš jako provokace, jsou později i součástí jeho asociací.

¹¹ Šalamun asociací na karetní hry zdůraznil princip hry jako základ pro svou novou básnickou metodu.

¹² Šalamun, T., *Poker*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1989, Cikel Mrk, s. 21.

¹³ T. Šalamun, *Op. cit.*, s. 31.

Překvapuje i určitá krutost, se kterou básník bojuje proti sentimentalitě dřívější generace. V textech existuje i polyfonie diskurzů: nejen básníkovy já, slyší se i hlasy jeho blízkých a náhodných osob, s osobami je subjekt často v dialogu a oslovuje je. Již zde můžeme mluvit o záměrné intenci a autostylizaci lyrického subjektu. Miroslav Červenka v tomto kontextu zdůrazňuje, že je neosobnost autostylizačním postupem lyrického mluvčího; básně omezené na dialog rovnoprávných postav lze chápat jako projektovanou mentální představu lyrického subjektu, který stojí v pozadí a je nebo není identický s jedním z participujících já.¹⁴ Vnitřní a venkovní prostor se sblíží, propojují.

Způsob vyjadřování je poněkud ještě tradiční. V této sbírce se ještě zapisují lyrické stavy subjektu: sužuje ho touha a strach před smrtí „*Zgoraj na gmajni stal si / vrtel med prsti gore ceste in nebo / pretrd za hrepenenje / premehek za smrt.*“¹⁵

Já jako střed světa je v krizi, nastoluje se nový řád světa, proti starému humanismu se staví reismus, přesvědčení, že člověk je jen věc mezi věcmi: pro tento postoj je typický cyklus Gobice.

***Romanje za Maruško* nebo decentralizace, defokalizace lyrického subjektu**

Montáž asociací se stává hlavní metodou v třetí sbírce. Telegrafický a simultánní styl avantgardy (německý expresionista A. Döblin ho nazval kinostyl) jako metodu pro uspořádání básnického materiálu používal i S. Kosovel, T. Šalamun touto metodou pokračoval pokračoval a vytvořil unikátní fikční světy lyriky. Uspořádání asociací je na první pohled ne-logické, ale v pozadí je vědomí generalizujícího subjektu a neviditelného demiurga: básníka samotného, který se ukrývá za textem. Šalamunovy texty jsou vtípné a inteligentně kritické, s novou lyrickou formou a novým jazykem chce vytvořit nový básnický svět.¹⁶ „*Vidim kairo z neba, vidim bruhanje trikotnikov / voditelja kač, rudolfinski dvor / si srečen*

¹⁴ Červenka, M., *Fikční svět lyriky*, Praha, Paseka, 2003, s. 50.

¹⁵ Šalamun, T., *Op. cit.*, s. 38.

¹⁶ I surrealisti si uvědomovali, že v tak zdůrazněné spontánnosti a náhodnosti asociací se ukrývala i rozumová distance: samotný A. Breton, který v programu automatického psaní tak akcentoval spontánnost (v které též nalezneme ironické tóny), je autor prózy (*Nadja*), kde intenzita zkušenosti ukazuje na přísnou pracovní disciplínu. (Bürger, P., *Das Altern der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001, s. 204)

pri jedi?“¹⁷ Jeho verše jsou plné neočekávaných abstraktních spojení, asociací a neobyčejných nápadů. Nejčastěji se věci jen konstatují, svět se popisuje, jen někde jsou ještě náznaky monologu a dialogu a oslovování, střídají se abstraktní a konkrétní sféry. Časté jsou rétorické otázky, které vnášejí do řádu světa určitou nejistotu. Text je otevřenou formou a v jazyce se prolínají různé roviny a styly. Do diskurzu se vnášejí i cizí, především anglické fráze: „*Kdo je naredil dan? Od kod prihajajo / mravlje? Zakaj se drži skupaj nit? / Zakaj pada svetloba na nož? / Neumna zrelost, drgneš mi ovratnik! / Are angels green?*“¹⁸ Stavba vět se ruší, mizí velká písmena atd.

Pravda básnického světa je v třetí básnické sbírce jiná než v první: proces se doplnil, básnický subjekt, který jsme dřív mohli identifikovat s básníkem, zmizel, uskutečnila se proměna z osobního do neosobního psaní. Básník si pohrává s identitou lyrického subjektu, což se zvlášť ukazuje v básni *Bog, kako rasem*, která je napsána ve formě parodie a dialogu s bohem: Lyrické já – subjekt je provokativně zobrazen jako narcistický subjekt, který připomíná titánské já A. Podbevšeka, negativní maska lyrického subjektu se spojuje s nacistickými zločiny: „*Bog, kako rasem / kako sem močan, strašen in zvit / kako se slačim, lupim in selim / to je tvoje delo, Gospod, ubijam // Blažen fuk, vladar, naša je tvoja hrana / breskve, telesa, gore, dim //mrtvi, njihova koža, ogrlice, / pulim zlate zobe, jih prodajam za kruh.*“¹⁹

Lyrický subjekt se stěhuje, mění, přechází do nevědomí, zabydluje se v různých maskách, schizofrenicky se množí, stává se součástí hlubšího proudu vnitřního monologu, vševědoucího já, jakéhosi nadvědomí a už nevyjadřuje osobní zkušenosti. I když má básnická sbírka zavádějící název *Romanje za Maruško* (Maruška byla Šalamunova první manželka), v proudu asociací se jen zřídka objevují popisy reálného života: například zmínky o básníkově dceři Aně. Některé básně se mění na proud podstatných jmen a nominálních frází: „*bestiarij, plaz, apno v mraku / ut sicut illos passio gloriosos effecit, vrač / krasti metulje, s kadri psi / vaba za ptiče, na poljih grah, kanu /...* (Reka zelena)²⁰

Vztah mezi označujícím a označovaným se relativizuje, signifikující proces se zpochybní: „*Tebe so porušene, tebe molim, okretnost*“ (Prodan

17 Šalamun, T., *Romanje za Maruško*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1971, s. 6.

18 *Op. cit.*, s. 7.

19 *Op. cit.*, s. 5.

20 *Op. cit.*, s. 14.

si)²¹ I zde se v avantgardní manýře konstatování jevů spojuje s provokací: Hitler se tak v básni *Lubje spi* stává národním hrdinou: „*Hitler je narodni junak, lubje spi.*“²²

Básník bere asociace z různých geografických míst a spojuje rozmanité kulturní a literární souvislosti. Prostorová spojení jsou co nejneobyčejnější: v básni s geografickým názvem Mostar se prostor mění od modré Neretvy do Birminghamských věží, cestuje se z New Yorku do Senje. Obrazy a děje jsou často tvořené montáží z úloмок heterogenního původu, bez přiřazení k místu nebo času. V této sbírce jsou častější i asociace z literární a filozofické oblasti: časoprostor kulturních dějin básník ještě rozšířil, v různých básních se v nezvyklých spojeních a intertextuálních pohybech zmiňuje o Hannah Arendtové, Paulu Claudelovi, Ezru Poundovi, Thomasi Mannovi, Bakonji Fra Brne, Beowulfovi a Hermannu Hessoovi. Možný vztah mezi asociacemi je vyjádřen příkrým a neusouvztažným srovnáním myšlenek a událostí. Zajímavost asociací můžeme měřit vzdáleností mezi významy nebo paradoxálním spojením.

Na rozdíl od Srečka Kosovela – prvního slovinského konstruktivistického básníka – se Šalamun vyhýbá aktuálním sociálním a politickým konotacím. Naopak básník v provokacích pokračuje v historickém dialogu s minulostí a v desakralizaci křesťanských mýtů. Fragmenty se v textech spojují v básnickou mozaiku, asociace vede „nadvědomí“, vnitřní monolog je součástí vnějšího popisu světa.

Shrnutí

Už v první básnické sbírce *Poker* začíná básník s novou básnickou metodou: montáží asociací, kterou ještě střídá s klasickou lyrickou výpovědí. Ve třetí básnické sbírce je básník opravdový avantgardista: od výpovědi přejde ke konstrukci, hře a experimentu s jazykem a významy. V textech v těsném sledu chrlí stále nové obrazy a spojuje je metodou asociace, dobrodružný, neosobní lyrický subjekt cestuje v čase a prostoru. A jako u průkopníka moderní poezie Rimbauda i Šalamun pod tlakem diktátorské fantazie vášnivě vytváří koláže různých obrazů a dějů a ruší reálný svět, z reálného světa vyjímá úlomky a je v textech pak mnohonásobně

²¹ *Op. cit.*, s. 17.

²² *Op. cit.*, s. 19.

zpracovává metodou fragmentarismu.²³ Jeho verše jsou plné neočekávaných abstraktních spojení, asociací a neobyčejných nápadů.

Srovnáním dvou raných básnických sbírek odhalujeme i proces mizení osobového lyrického subjektu. Novoromantický lyrický subjekt, který v první sbírce někdy ještě vypovídá o své bolesti a strachu, nahradí skryté vědomí subjektu, co řídí nebo kdo řídí asociace. Básnické já se u Šalamuna ukrývá v jazyku a v ukrytém vypravěči, který s ironickými a s výsměšnými slovy hovoří v rychle se měnících asociacích. Topografie cestování znamená také duchovní mobilitu, vědomí se šíří synchronně a diachronně. „Nadvědomí“ ukrytého lyrického subjektu je pupeční šňůrou spojené s historickým, empirický autorem a jeho duchovními, literárními a kulturními zkušenostmi. Při podrobnějším rozboru básní zjistíme, že destrukce jazyka a formy je i konstrukce a pečlivé vytváření nové formy a zvláštního rytmu.

Problém neoavantgardy je především filozofický problém, nové pojetí člověka a světa: podle J. Habermase se filozofský diskurz modernismu spojuje s estetickým.²⁴ Básník T. Šalamun konstruoval autonomní básnický prostor, je po přehnaném intimismu 50. let ve slovinské poezii možná prvním antiromantikem, který provokací s ironií, paradoxy a protiklady odhalil i stereotypy ve slovinské společnosti a otevřel báseň novým diskurzům. Už v prvních sbírkách se T. Šalamun obracel ke zkušenostem evropské avantgardy a snažil se spojit rozdílná „pole estetického modernismu“, která podle slov P. Bürgera existovala v modernismu a jejich koexistence tvořila určitý druh napětí²⁵ Zvláštní „la écriture automatique“ uskutečňuje ukryté lyrické já, skryté vědomí, které spojuje vnitřní a vnější prostor, osobní a kulturní, historické zkušenosti a též vymyšlené reality.

Avantgardní zkušenosti dlouho pronikaly do slovinské kultury: od konce 19. století, kdy si představitelé slovinské moderny vzájemně půjčovali texty Baudelara a Verlaina, až do šedesátých let 20. století, kdy Tomáš Šalamun teprve začal s experimentální, nemimetickou poezií, která se stala světovým fenoménem. Jak jsme zjistili srovnáním dvou básnických sbírek, u něho to byl také proces, který trval několik let. Jeho pokus pomocí jazyka vytvořit novou poetickou formu světa a udělat poetický seznam jako popis světa, je tak unikátní, že jeho zvlášť otevřená nadčasová

²³ Fragmentarismus zůstal příznakem moderní lyriky. (Friedrich, H., *Struktura moderní lyriky*, přel. F. Ryčl, Brno, Host, 2005 (z 1956), s. 199)

²⁴ Habermas, J., *Der philosophische Diskurz der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, s. 7.

²⁵ Bürger, J., *Das Altern der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 2001, s. 202.

forma, řečenno slovy slova sémiotika Umberta Eca, „může evokovat nekonečno“²⁶.

Literatura

Šalamun, Tomaž, *Romanje za Maruško*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1971.

Šalamun, Tomaž, *Poker*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1989

Odborná literatura

Brejč, Tomaž, Předmluva, in: Šalamun, Tomaž, *Poker*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1986

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, tr. M. Shaw, (orig. 1974), Minneapolis, University of Minnesota press 2002

Bürger, Peter, *Das Altern der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 2001

Červenka, Miroslav, *Fikční svět lyriky*, Praha, Paseka 2003

Eco, Umberto, *Bludiště seznamů*, přel. L. Kováčová, Praha, Argo 2009

Friedrich, Hugo, *Struktura moderní lyriky*, přel. F. Ryčl, (orig. 1956), Brno, Host 2005

Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988

Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, přel. M. Waller, (orig. 1947), New York, Columbia University Press 1984

Kos, Janko, Slovenska lirika, in: *Slovenska lirika 1950–1980*, Ljubljana, Kondor 1983

Poniž, Denis, *Slovenska lirika 1950–2000*, Ljubljana, Slovenska matica 2001

Poniž, Denis – Pogačnik, Jože, Lirika, in: *Slovenska književnost 3*, Ljubljana, Državna založba 2001

Novak-Popov, Irena, Sodobna slovenska poezija, in: *38. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik 2002, s. 271–281

Szabolczi, Miklós, *Znak a výkrik. K otázkam literárnej avantgardy a neoavantgardy*, Bratislava, Slov. spisovateľ 1977

Vrečko, Janez, *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*, Maribor, Založba Obzorja Maribor 1986

²⁶ V rozboru takového typu uměleckého vyjadřování Umberto Eco mluví o toposu nevýslovného: „Tak bychom mohli pokračovat téměř donekonečna (a byl by to věru dlouhý seznam) a uvádět příklady toposu nevýslovného v dějinách literatury [...].“ (Eco, U., *Bludiště seznamů*, přel. L. Kováčová, Praha, Argo 2009, s. 49).

