

RABA PODOBJA IN AVTONOMNOST PESNIŠKE POZICIJE (NEKAJ OPAZK OB MLAJŠI SLOVENSKE LIRIKI)

Marcello Potocco

Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6-1.09"1991/20"

Demetaforizacija, denotativnost in razločenost avtorja oziroma avtorske vloge v pesmi od aktivnosti v družbenem polju se zdijo temeljne značilnosti literarnega toka po letu 1991, ki bi ga pogojno lahko imenovali intimističen. Zlasti slednjo je moč tolmačiti kot heterodoksko stališče v odnosu do literarnih predhodnikov, posebej avtorjev zbranih okoli *Nove revije*, pa tudi kot reaktualizacijo predmodernističnih, v najširšem smislu romantičnih tendenc, kar potrjuje tudi pogosta in hkratna raba simbolov, narativnega opisovanja in ne drznih metafor.

mlajše slovensko pesništvo, literarni tokovi, demetaforizacija, avtonomija

Decreased use of metaphors, denotative language, and autonomy of the author in relation to society seem to be the key features of a current of poetry in the post-independence years that may be described as intimistic. Their autonomous stance in particular may be interpreted as heterodoxy in regard to their predecessors, as well as a revitalisation of pre-modernist, broadly speaking Romantic tendencies.

recent Slovene poetry, literary currents, use of metaphor, authorial autonomy

1 Uvod

Čeprav slovensko pesniško ustvarjanje – tako kot že desetletje poprej – v zadnjih dvajsetih letih kaže izrazito heterogenost, se bom v pričujočem prispevku osredotočil na tistega izmed poosamosvojitvenih pesniških tokov, ki ga nemara najznačilneje zaznamuje vrnitev k intimni življenjski izkušnji (Jovanovski 2010: 4). Ključna figura v analizi bodo pesmi Uroša Zupana, saj se v njih združuje večina bistvenih lastnosti, ki jih zasledimo tudi pri drugih pesnikih oziroma pesnicah mlajše generacije. Poleg izpovednosti in demetaforizacije, povezane z denotativnostjo in narativizacijo pesmi, imam v mislih zlasti posebno razmerje med njihovo literarno in zunajliterarno dejavnostjo; še natančneje, razmerje med avtorjem pesnikom in avtorjem kot družbenim akterjem. Zadnji dve značilnosti, na kateri se bom posebej osredotočil, je mogoče razumeti kot odmik od modernizma, pa tudi kot odmik od specifične struje pesni-

ških predhodnikov, ki so se bodisi družbeno ali politično angažirali ali pa so literaturo razumeli (tudi) kot splošni družbeni projekt.

Po mnenju Borisa Paternuja je že v Šalamunovi poeziji zaznaven obrat, ki naj bi bil značilen za večino prihodnjih pesniških generacij, od procesa metaforizacije k demetaforizaciji (Paternu 1989: 185–188). Ta proces je mogoče tolmačiti predvsem kot odmik od skrajnosti modernizma – v kolikor kot značilnost modernizma razumemo fragmentarizacijo na ravni jezika (Paternu 1989: 173–184), a tudi semantično inovacijo metafore, na kar opozarjata prav Paternu in kljub nekaterim zadržkom do njegovih izvajanj Darja Pavlič (prav tam, Pavlič 2003: 17–18, 32–34). Odmik od jezikovne semantične inovacije k pogosto narativnemu opisu bistveno zaznamuje zlasti generacije, ki so v pesniški prostor stopile po letu 1991, o čemer pričajo označbe njihove poezije, na primer kot pesništva denotacije (Kernev - Štrajn 2009: 17).

Tovrstni odmik bi bilo nemara mogoče razumeti kot postmodernistično značilnost – kar bi lahko nakazovala tudi Paternujeva razprava (1989: 206–207); v prid tej povezavi bi bile nenazadnje nekatere tuje opredelitve, npr. mnenje Alexandra von Bormanna, ki med premiki, značilnimi za postmodernizem, navaja prehod od figurativnosti k dobesednosti (Kos 1996: 111). Toda Matevž Kos upravičeno opozarja, da podobnih postopkov na Slovenskem že v predhodnih generacijah ni mogoče razumeti kot prehajanje v postmodernistično ontološko izgubo subjektivnosti (Kos 1996: 160). Kot bom pokazal v nadaljevanju, ga pri najmlajših pesniških generacijah še toliko lažje tolmačimo kot (re)aktualizacijo predmodernističnih smeri, ki je povezana prav s specifičnim pojmovanjem avtorjeve pozicije v odnosu do družbe.

2 Pesniški/pesnikov jaz in družbeno polje

Odnos do razmerja med pesniškim jazom in pesnikom kot družbenim akterjem najizraziteje pride do izraza pri Urošu Zupanu in še posebej v njegovih ironičnih pesmih, ki so obenem tudi tiste, kjer Zupan najizraziteje uporablja denotativnost in narativizacijo. Zupanova ironija je izrazito ambivalentna, na kar opozarja sam v enem izmed svojih člankov (Potocco 2009: 237–42), zato ne preseneča, da je del njegovih ironičnih pesmi pogojno mogoče brati kot družbeno kritične, na primer pesem *Nafta*, ki jo kot takšno omenja Matevž Kos (2007: 238, 240). Vendar Zupanova ost v resnici ni družbeno kritična, temveč je dosledno uperjena zoper dve glavni točki: zoper estetiko avtorjev in bralcev, ki literaturo bodisi dojemajo kot nekaj vzvišene, metafizičnega, bodisi jo z zunajliterarnim delovanjem potiskajo v sprego z družbeno, zlasti nacional(istič)no usmerjeno akcijo ter tako ustvarjajo vtis o njeni visoki družbeni vrednosti. Ironični binarizem je zgrajen na opoziciji med (samo)reprezentacijami kulturnih ustvarjalcev ter tistim, kar nam lirski subjekt predstavlja kot realno, manj vzvišeno tolmačenje statusa literature.

Pri tem pa sta konkretni tarči predvsem (visoko)šolska literarna zgodovina in vse bolj očitno tudi krog literatov in njihovih sopotnikov, ki so bili v različnih obdobjih zbrani okoli *Nove revije* (npr. v pesmih Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen, Pesem za Nika Grafenauerja, Pismo, Milo iz zbirke *Lokomotive* in *Jesensko listje*). Zupan je v poimenovanju ironičnih žrtev iz zbirke v zbirko konkretnješi, dokler v *Sanjski knjigi 1* v Copatih za hojo po Kitajski niso neposredno degradirane kulturnoreprezentacijske predstave eksplicitno poimenovanih Mance Košir in Janka Kosa (Potocco 2009: 243–44). Zupan – oziroma njegov lirski subjekt – v obojem vidi utilitarizacijo literature, še zlasti zato, ker šolsko literarno zgodovino razume kot enega izmed polj, kjer se mešata obe pojmovanji, torej pojmovanji umetnosti kot nečesa duhovno vzvišenega in kot nečesa, kar v sebi nosi družbeno pomembnost.

Glede na to, da omenjeni literarni in kulturni (samo)reprezentaciji v binarizmu predstavlja kot ironično žrtev, je očitno, da kot pravilno »tolmačenje sveta« razume pozicijo, ki se zavzema za avtonomizacijo literature oziroma avtorja tudi v zunajliterarnem delovanju, v paraliterarnem območju, ki zadeva konstrukcijo avtorja, njegove vloge in posredno vloge literature v družbenem polju.

S tega vidika je značilna in opazna linija pesnikov, ki se ogiba ali celo – kot Zupan – neposredno zavrača povezavo avtorja in njegovega morebitnega delovanja v družbenem polju. Časovno lahko na eni strani izpostavimo Petra Semoliča; ko Petra Vidali o njegovi poziciji na festivalu Pranger leta 2005 zapiše, da je vztrajal v vsaj navidez »naivni poziciji tistega, ki ne ve, kaj dela« (Vidali 2005: 12), ta odnos v kontekstu festivalske teme, ki se je dotikala politike in poezije, zadeva tudi njegov odnos do delovanja v družbenem polju. Zato ne preseneča, da Goran Dekleva na zavihku Semoličeve zbirke *Vožnja okrog sonca* zapiše, da Semolič »v glavnem stoji [...] na obrobju, bolj v nezainteresirani kakor po vsej sili kritični distanci

do raznolikih – kapitalskih in [...] kulturno-političnih – središč moči» (Semolič 2008). Deklevova opomba se ne nanaša le na Semoličevo poezijo, ampak tudi na pesnikovo notorično izogibanje družbenemu delovanju, kar je značilnost, ki jo je možno pripisati tudi precej mlajšemu Juretu Jakobu, ki ga je mogoče izpostaviti na drugi strani časovne premice. Posebej zanimivo je svoje stališče o avtorjevem delovanju v družbenem polju strnil Primož Čučnik, ki je prav tako na Prangerju leta 2005 izjavil, da v Sloveniji »ni politične poezije, kot jo lahko najdemo na Poljskem v osemdesetih, pač pa [...] v devetdesetih nekateri avtorji politično nastopajo v sferi javnega.« Na isti okrogli mizi je izrazil željo po več politično angažirane literature, medtem ko bi angažirani avtorji po njegovem mnenju morali biti bolj previdni (Krečič 2005: 13).

Zlasti iz Zupanove poezije in Čučnikove izjave se zdi, da bi lahko zavračanje povezave avtorja in njegovega delovanja v družbenem polju razumeli tudi kot boj za simbolni kapital, na kakršnega opozarja Pierre Bourdieu, namreč kot boj med novimi heterodoksnimi subjekti, ki skušajo pridobiti pravico do vstopa in do spreminjanja strukture polja, ter že uveljavljenimi, ortodoksnimi, ki skušajo ohraniti svoj monopol (Bourdieu 1994). Matvez Kos Zupanovo kritičnost razume na podoben način: kot zaganjanje v domnevno literarnosmerno dominantni »modernizem«, kar je glede na tarče Zupanove ironije vsekakor točno. Ne gre pa toliko ali ne le za literarnosmerno opozicijo, kolikor za opozicijo na ravni razumevanja razmerja med avtorjem in družbo oziroma sfero javnega – in to nam potrjuje tudi Čučnikova izjava. Zupan, deloma Čučnik in tudi Semolič ter Jakob z deklarativnim upovedovanjem intimne realnosti vzpostavljajo novo heterodokсно stališče, ki avtonimizacijo literature v primerjavi z mo-

dernisti očitno prestavi na drugo točko – z avtonomnosti literature tudi na avtonomnost avtorja kot konkretnega akterja v družbenem polju. Kos sicer podvomi v smiselnost takšnega heterodoksnega »zaganjanja«, saj modernizem »ni več favorizirana literarnosmerna dominantna«, pa tudi literatura sama je, nasprotno, že postavljena na obrobje družbenega dogajanja (Kos 2007: 241). Toda iz pesemskih tekstov je očitno, da Zupan svoje stališče nedvoumno pojmuje kot heterodokсно in tudi nekatere spremembe v avtorskih opusih kažejo, da se je šele v zadnjih nekaj letih zgodil odločnejši premik, ki je odmaknjenost od družbenega polja potisnil proti drugemu polu, torej v kvadrant ortodoksnih stališč, ki so že pridobila simbolni kapital.

Tu imam v mislih dvoje: na eni strani dejstvo, da se celo v Semoličevi poeziji, kot spet upravičeno opozarja Dekleva (Semolič 2008), pojavi »nemajhna novost«: pritisk resničnosti, ki je v precizno artikulirani ironiji oblikovan kot boj z zunanjo stvarnostjo – in zato vsaj deloma predstavlja zametek družbene kritičnosti.¹ Kot nastavek v smer družbene kritičnosti – mišljene v najširšem smislu – lahko berem, zlasti v zbirki *Delo in dom*, tudi Čučnikovo udejanjenje poetike, o kateri govori v objavljeni samorefleksiji: »Svet na ravni jezika doživljam kot mnogoznačno zmes različnih (socialnih, medijskih 'jezikovnih' ...) govoric o svetu, ki si jih predstavljam kot bistvene plasti njegove večpomenskosti.« (Čučnik 2007a: 107.)

Z zadnjimi zbirkami Taje Kramberger in Miklavža Komelja se je vzpostavil drugi tok, za katerega se sicer zavzema Čučnik v zgoraj citirani izjavi, a se dejansko oblikuje kot heterodokсно stališče nasproti tistemu, ki pesnika avtorja izvleče iz polja javnega. Pri tem imam v mislih združevanje znotraj- in zunajliterarnega delovanja, ki se posebej manifestativno

¹ Resnici na ljubo že Dekleva svoje opozorilo relativizira in dejansko tudi v *Vožnji okrog sonca*, na katero se nanaša omenjeni zapis, pa tudi v kasnejših zbirkah, (še vedno) prevladuje predvsem Semoličev intimizem.

vidi pri Taji Kramberger. Najkasneje od *Mobilizacij* naprej je namreč opazno, da pri njej ne gre le za vnašanje znanstvenih in socioloških konceptov v pesniški jezik, temveč se obe polji združujeta tudi v avtoričinem zunanem delovanju. Najizrazitejši primer je zbirka *Opus quinque dierum*, katere jedro je afera Dreyfuss, ki jo je Taja Kramberger tako rekoč hkrati z nastajanjem zbirke obdelala znanstveno ter vnašala v javno delovanje, z izvedbo simpozija in postavitvijo razstave na matični univerzi. Gre torej za pozicijo, ki ne literarnih besedil ne avtorjev ne loči od javnega delovanja, s tem pa je diametralno nasprotna toku, ki avtonomnost literature večinoma razume radikalno, kot avtonomnost ne le besedila, marveč zlasti avtorja v relaciji do družbe in družbenohistoričnih procesov.

A prav pri tovrstni »avtonomizaciji« literature se tudi Zupanova ironija izteče v dvoumnost. Predvsem tam, kjer v pesmi na videz vpelje groteskno imaginacijo – tako kot v Zagrebu iz *Lokomotiv* –, se izkaže, da pravzaprav sklepa zaveznitvo z bralcem le zato, da bo pesniški subjekt sebe povzdignil na pozicijo večvrednosti; da bo z uporabo »nizkega sloga« popoln v lastni ustvarjalni zmožnosti, in sicer v vseh možnih pesniških registrih (Potocco 2009: 247). Uporaba groteske kot sredstva, ki potrjuje pesniško vsemogočnost, avtonomnost literature premakne k avtonomnosti avtorja v družbenem polju, saj potrjuje avtonomnost pesniškega subjekta, ki ga je pri Zupanu možno enačiti z avtorjem, če že ne nujno s konkretnim avtorjem, pa vsaj z vlogo avtorja v pesemski naraciji. Na tej točki pa očitno pride do obuditve pesniške absolutnosti, zaradi česar tudi Zupanova ironija regresira v romantično ironijo (prav tam).

Čeprav je deklarativno avtonomizacijo avtorja v odnosu do družbenega delovanja brez dvoma treba razumeti kot protiiizjavo v ideološkem polju, v katerem so nasprotno stališče zavzemali avtorji, zbrani okoli *Nove*

revije, nam prav Zupanova regresija v romantično ironijo kaže, da je v njej mogoče razpoznati tudi reaktualizacijo predmodernističnih, v najširšem smislu romantičnih smeri. To vsaj pri Zupanu in Čučniku ni presejnetljivo, saj je tako iz njune prevajalske dejavnosti kot iz pesmi – pri Zupanu pa še iz esejev – nezgrešljivo, da del njunih literarnih vzorov sega k tistemu toku ameriških pesnikov, za katere Matevž Kos ugotavlja, da ostajajo zvesti tradiciji Walta Whitmana (Kos 1996: 67). Kot pripominja Janko Kos v zvezi z Zupanom (Kos 2001: 390), to daje slutiti, da gre za poezijo, ki reaktualizira prvine nove romantike. Prav iz tega idejnega okvira je po mojem mnenju treba razumeti tudi avtonomizacijo pesnika ne le kot pesniškega subjekta, marveč zlasti kot avtorja v odnosu do družbenega polja. Nova romantika v Kosovi periodizacijski shemi med drugim radikalizira avtonomijo subjekta (Virk 1989: 84), ki v novi romantiki postane eksplicitno samozadosten, kar daje podlago tudi za razločevanje pesnika kot avtorske vloge od družbenega delovanja. Zlasti Zupanova literarna drža spominja na fin de siècle (Baudelaire, Rimbaud) in njegovo deklarirano upornost zoper družbo, ki je takrat nastajala v spoju nove romantike, simbolizma in dekadence.²

3 Raba podobja

Da bi v primeru Zupana, Semoliča, Čučnika, Jakoba in še nekaterih drugih lahko šlo za reaktualizacijo tendenc, ki so se udejanjale v novi romantiki, potrjuje dejstvo, na katerega je deloma opozoril že Janko Kos. Čeprav sem demetaforizacijo označil kot ključno lastnost avtorjev najsodobnejše pesniške produkcije, skrajne odpovedi odnosom podobnosti tudi pri njih ne zasledimo. Najznačilnejši primer je prav Semoličeva poezija.³ Že v *Krogih na vodi* in *Vprašanjih o poti* lahko opazimo dve značilnosti, na kateri naletimo tudi v kasnejših zbirkah. Ena od njih

² O zadregah, ki sicer spremljajo periodizacijo nove romantike, simbolizma in dekadence, gl. Kos 1982: 14–16.

je simboliziranje, ki je v *Krogih na vodi* pogosto podstavljeno z mitom (Medeja, Pred odhodom) – pri tem pa se včasih pojavljajo močnejše izraženi in zato lažje določljivi simboli (npr. Atlantida, Brezvetrje, Sekira v grči, Zid, Štor iz *Vprašanj o poti*), drugič pa je simboliziranje prikritejše (npr. v Mesečevem zalivu ali Ledenih rožah). Simbol postane glavni organizacijski princip predvsem v zbirkah *Barjanski ognji* in *Vožnja okrog sonca*. Morost, Barje in naslovni barjanski ognji dobivajo simbolni značaj iz strukture zbirke, ne pa na ravni posamičnih pesmi (to velja zlasti za Morost). Ponavljanje vseh treh, vpeto v prikrito, a vse jasneje razpoznavno narativno strukturo zbirke kot zgodbe o poskusu subjektive vrnitve v domači kraj, tudi vse tri osrednje simbole opredeljuje kot aluzijo na pretekli, mitični ciklični svet; kot izhodišče, na katerega se lirski subjekt ne zmore več vrniti. V *Vožnji okrog sonca* osrednji simbol izhaja iz igre med pomenom Vesolja kot lastnega imena ljubljanskega lokala in oznake za vesolje, v odnosu do katerega se opredeljuje lirski subjekt; tako pojmovano vesolje pa se povezuje tudi z drugimi, dodatnimi simboli (luna, jezero). Na podoben princip poigravanja med lastnim in občim imenom naletimo tudi v naslednji zbirki *Rimska cesta*.

Ob obravnavi Zupana je Janko Kos novoromantične tendence povezoval prav z močno prisotnostjo postsimbolizma (Kos 2001: 390); ta spoj je ostal prisoten tudi v Zupanovih zbirkah po letu 2001, še zlasti v *Nafti*, *Lokomotivah* in *Jesenskem listju*, kjer naslovni simboli pesmi prav tako preraščajo v naslovne simbole zbirke, le da ne tvorijo medtekstualnih povezav znotraj zbirke, tako kot pri Semoliču. Nemara je to še najbolj presenetljivo pri *Nafti*, saj se v isti pesmi spajajo denotativnost, ironija in simbol. Tudi pri Juretu Jakobu je izrazito pogosta uporaba simbola, ki se pogosto udejanji kot naslovni

simbol; če jih naštejemo le nekaj: Jabolko, Fazan, Vol s Pohorja, Hrast (vse iz *Treh postaj*) ali Nož, Olive, Oreh in Jadrnice iz *Budnosti*. Čeprav v *Budnosti* uporaba simbolov nekoliko upade in jih nadomesti uporaba semantičnih nizov, ki ustvarjajo odnose podobnosti, osredinjene v semantičnih poljih mraza in ostrine, v zadnji zbirki *Zapuščeni kraji* simboli ostajajo poglavitno tehnopoetsko sredstvo Jakobove poezije.

Druga značilnost Semoličeve poezije, na katero je smiselno biti pozoren – in ki jo lahko opazimo tudi pri Čučniku, bistveno manj pa pri Zupanu in Jakobu –, je prevladujoča raba metafor, ki jih ni mogoče opredeliti kot drzne, saj so kontekstualno dovolj močno determinirane in ne predstavljajo večje semantične inovacije (za definicijo prim. Pavlič 2003: 17, 19). Leksikalizirane metafore pri Semoliču postanejo tehnopoetično sredstvo zlasti v zbirki *Prostor zate*, kjer njihova remetaforizacija ob rabi štirivrstičnice postane eden glavnih organizacijskih principov, in sicer tako, da je leksikalizirana metafora (npr. greti si srca, odpirati stare rane) ali idiomatski izraz (cvetober, boljša polovica, drži kot pribito) kontrastiran z denotativnim opisom, ki izpostavlja prvotni izvor leksikalizirane figure. Na skoraj identičen postopek naletimo v Čučnikovi zbirki *Akordi* (Sekira v medu, Puška v koruzi, »kuj jeklo preden postane železo« v pesmi *Akordi*). Čučnikova poezija tudi sicer dovolj jasno sledi obema značilnostma: simboliziranje je – kot ugotavlja npr. Peter Kolšek (2007: 16) – prisotno vse do zbirke *Nova okna*, še posebej pa je zaznavno v *Dveh zimah* in *Ritmu v rokah*. Obenem pa prvotno drzne metafore, ki jih Matevž Kos upravičeno še povezuje z modernizmom (Kos 2007: 267), v *Akordih* in zlasti v *Novih oknih* nadomestijo vse bolj leksikalizirane figure, dokler v *Delu in domu* ne prevlada skoraj popolnoma denotativni opis empiričnih detajlov, predvsem pa različnih govoric, ki skušajo

³ Pričujoči pregled retoričnih sredstev bo lahko le hiter in površinski, saj bi želel opozoriti le na nekaj skupnih značilnosti v njihovi uporabi tako pri Semoliču kot pri Zupanu, Jakobu in Čučniku.

opisovati vsesplošno občost (Kolšek 2007: 16).

In če simbola ni mogoče šteti izključno za romantično dediščino, je uporaba ne drznih metafor, ki spremlja denotativne opise zlasti pri Semoliču in Čučniku, dovolj jasen znak, da je »preprostost«, o kateri govori Čučnik v spremni besedi k Semoličevim *Vprašanjem o poti*, treba razumeti kot protiizjavo, v opoziciji do hermetičnega modernizma, zoper katerega se zaganja tudi Zupan s svojimi degradacijskimi »hostijami jezika« in z na videz groteskno rabo nizkega jezikovnega registra (npr. v pesmi Zagreb iz *Lokomotiv*). Toda prav zato, ker v danem primeru ostaja povezana z rabo simbolov, v njej ni mogoče videti odmika v smer realizma – s katerim proces demetaforizacije povezuje Paternu (1989: 206–207) –, marveč reaktualizacijo predmodernističnih, v najširšem smislu romantičnih smeri.

Literatura

- BOURDIEU, Pierre, 1994: *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- ČUČNIK, Primož, 1999: *Dve zimi*. Ljubljana: Aleph.
- ČUČNIK, Primož, 2002: *Ritem v rokah*. Ljubljana: CSK.
- ČUČNIK, Primož, 2004: *Akordi in druge pesmi*. Ljubljana: LUD Šerpa.
- ČUČNIK, Primož, 2005: *Nova okna*. Ljubljana: LUD Literatura.
- ČUČNIK, Primož, 2007: *Delo in dom*. Ljubljana: LUD Literatura.
- ČUČNIK, Primož, 2007a: Problemi tehnopoetike. *Literatura* 19/190, 99–108.
- JAKOB, Jure, 2003: *Tri postaje*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JAKOB, Jure, 2006: *Budnost*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JAKOB, Jure, 2010: *Zapuščeni kraji*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JOVANOVSKI, Alenka, 2010: Poeti in bilico tra l'oblio e il recupero della dimensione etica del verso. *La voce del popolo. La voce in piú*, 30. 4. 2010. 4–5.
- KERNEV - ŠTRAJN, Jelka, 2009: Svet je vse, kar se primeri. *Delo*, 9. 12. 2009. 17.
- KOLŠEK, Peter, 2007: Delo na domu za svet. *Delo*, 4. 7. 2007. 16.
- KOS, Janko, 1982: K vprašanju literarnih smeri in obdobj. *Primerjalna književnost* 5, 1. 1–20.
- KOS, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: MK.
- KOS, Matevž, 2007: *Fragmenti o celoti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KRAMBERGER, Taja, 2009: *Opus quinque dierum*. Ljubljana: CSK.
- KREČIČ, Jela, 2005: Politični pranger. *Delo*, 13. 7. 2005. 13.
- PAVLIČ, Darja, 2003: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor.
- POTOCCO, Marcello, 2009: Grenko je peti slavo umu ali Resni pesniki morajo biti v prvih bojnih vrstah. *Literatura* 21/211–212. 234–249.
- SEMOLIČ, Peter, 2000: *Krogi na vodi*. Ljubljana: Študentska založba.
- SEMOLIČ, Peter, 2001: *Vprašanja o poti*. Ljubljana: Študentska založba.
- SEMOLIČ, Peter, 2004: *Barjanski ognji*. Ljubljana: LUD Literatura.
- SEMOLIČ, Peter, 2006: *Prostor zate*. Ljubljana: LUD Literatura.
- SEMOLIČ, Peter, 2008: *Vožnja okrog sonca*. Ljubljana: CSK.
- SEMOLIČ, Peter, 2009: *Rimska cesta*. Ljubljana: CZ.
- SEMOLIČ, Peter, 2009: *Pesmi in pisma*. Ljubljana: KUD France Prešeren Trnovo.
- VIDALI, Petra, 2005: Pesnik ob sramotilnem stebru. *Večer*, 9. 7. 2005. 12.
- VIRK, Tomo, 1989: *Duhovna zgodovina*. Ljubljana: ZRC SAZU, DZS.
- ZUPAN, Uroš, 2002: *Nafta*. Ljubljana: CZ.
- ZUPAN, Uroš, 2004: *Lokomotive*. Ljubljana: Študentska založba.
- ZUPAN, Uroš, 2006: *Jesensko listje*. LUD Literatura.