

Matej Bogataj

Osvobajanje od posnemanja

O osemdesetih letih in slovenski literaturi se da govoriti na več načinov; eden od njih je prav gotovo ta, da primerjamo bistvene značilnosti literature tega desetletja s tistimi lastnostmi, ki so dominirale v prejšnjih. Za takšno početje bi morali poiskati v vsakem desetletju dominantno literarno smer in potem te primerjati med seboj, s takšnim pristopom pa bi zgrešili vse obrobne pojave, ki včasih že nakazujejo prihod novega.

Druga možnost je kvalitativen izbor v tem obdobju napisanih besedil in njihova utemeljitev, ki naj bi dokazala reprezentativnost izbranih besedil.

To besedilo bo poskušalo doseči *kompromis* med obema pristopoma in oceniti pregovorno prekinitev osemdesetih s predhodnimi pojavi v literaturi, to pa na primeru besedil, ki so po svoji literarni vrednosti *ali pa* ravno po prelomnosti reprezentativna.

Govoriti o osemdesetih je nevhvaležna naloga. Najprej zato, ker se obdobje še niti končalo ni, pa tudi po njegovem koncu bo treba počakati nekaj let, da se bo polegel prah, ki ga dvigujemo publicisti s svojim pisanjem, in bomo ugledali pojave jasneje ter lažje natančno določili teže posameznih del.

In obratno. O osemdesetih je bilo rečeno že vse, kar je sploh že mogoče reči. Publicistika, kritika, teorija, vse humanistične vede — pa še kdo — se že skoraj desetletje ukvarjajo s tem časom; verjetno ni pretirano, če zatrdim, da ni bilo še o nobenem obdobju napisanega toliko različnega materiala še v času njegovega trajanja. To isto velja tudi za literaturo, ki je sprožila plazove kritik, razprav in prikazov. Kaj bistveno novega bi napisal lahko le kdo, ki vsega tega ni bral in ni pisal o literaturi; na primer kakšen literarni strokovnjak na dvoru

* Referat, ki sem ga prebral na šatenberškem srečanju, je za objavo nekoliko dopolnjen, vendar pa je v njem ohranjeno isto razmerje med starejšimi avtorji in avtorji generacije, ki ji pripadamo vsi referenti. Tudi iz ostalih referatov je razvidno, da je govorjenje o »literatih začetnikih«, ki kot »vse generacije bolehajo na tem, da sebe povzdignjejo, druge pa zamolčijo« (M. Stamcar), verjetno neutemeljeno.

kralja Matjaža, ki čaka v drobovju Pece, pa si dela skrbne in prevratne zapiske. Ki jih zaman čakamo, čeprav bi nam prišli krvavo prav.

Teoretiki, ki se ukvarjajo s prozo, nastalo v drugi polovici stoletja, se pogosto lotevajo odnosa med literarnim besedilom in realnostjo, pri tem pa bolj in bolj odločno zavračajo možnost, da bi literatura lahko posnemala realnost, zanikajo pa tudi njeno odvisnost od realnosti. Odsotnost posnemanja opažajo predvsem pri samozavestni literaturi, ki problematizira in se norčuje iz svoje »kukufiktivnosti«, po zanazajski logiki pa odrekajo sposobnost posnemanja tudi predhodni literaturi — z isto pravico, kot lahko s poznavanjem anatomije človeka zanikamo obstoj katere od kosti pri opici. Vse pogostejše govorjenje o avtonomnih literarnih »heterokozmosih« kaže na to, da se je reprezentativna literatura — torej tista, ki predstavlja enakovrednega partnerja filozofskemu ali psihoanalitičnemu mišljenju — odmaknila in osvobodila od realnosti, da je postala avtonomna tudi glede realnosti in ne le glede na ideološke polresnice, ki hočejo zakriti neobstojnost resnice.

Prehod od posnemanja k ustvarjanju, od *mimesis* k *poesis*, je bila priljubljena tema sedemdesetih, najbolj odločno in določno pa je bila izrečena ravno ob najodličnejšem predstavniku tretje četrtine stoletja — ob novem romanu. Da je »zgodovina novoveškega romana« — in to velja za vso prozo — »prevladovanje posnemovalnega načela«, ki ne bo prevladalo, ampak bo prevladano, so znane stvari, splošno sprejete pa so tudi trditve, da »proza ne služi razlaganju, prevajanju stvari, ki obstajajo pred njo, zunaj nje, temveč ustvarja realnost, je torej iznajdba in izumljanje realnosti«.

Razlika med časom, ko so bile zgornje besede zapisane, in koncem osemdesetih je zgolj ta, da se je literatura realnosti osvobodila še bolj, število nepravih posnetkov se je močno povečalo. Za vse več literarnih del velja, da sta njihov »jezik in poetika postala svet in ne več transparenca sveta«.

»Neprave posnetke« pa pozna že utemeljitelj kategorije posnemanja, Platon. Za razliko od pravega posnemovalca, ki predmete kopira, torej je umetnik preslikav in tvorec verodostojnih podob, ki upoštevajo in spoštujejo razmerje posnetega, obstajajo tudi sleparji, ki ravnajo podobno kot sofisti. Tudi sofist je mimetik, vendar ustvarja in prikazuje podobe, idole, ne pa kopij. Slabe podobe imenuje Platon *fantazme* (lat. *simulacrum*), od kopij pa se ločijo po tem, da so modelu podobne samo *na videz*, *na znotraj* pa se od njega bistveno razlikujejo. Simulakri niso iskanje idej, temveč ustvarjeni videzi in lažno znanje. Takšno pristajanje na »moč lažnosti«, priznavanje sveta, v katerem podoba ni več drugostopenjska glede na

model, sprejemanje nečistega in nepristnega, imenuje Platon *phantastiké*, fantastika; prav nič čudno ni, da so simulacija in simulakri v ospredju pozornosti filozofov in literarnih teoretikov v času, ki se je še za korak odmaknil od platonizma in priznal pravico do različnosti (od ideje, resnice, bistva, originala).

Za slovensko prozo osemdesetih lahko rečemo, da je naredila še korak naprej od posnemanja proti fantastiki oziroma da se je zavedla fantastičnosti in simulacije kot svoje edine možnosti. Ker ni opaziti pojavov, ki bi kazali na vračanje posnemanja — vsaj v reprezentativnih delih ne — zaman pa bi iskali tudi posnemanje oziroma ustvarjanje samih »idej«, ki bi jih lahko posneli le, če bi delovali v skladu z umom narave (torej tako kot Hermes, sviloprejka, svinec in smodnik ter strelovod), lahko razdelimo slovensko prozo glede na stopnjo njene mimetičnosti, od višje mimetičnih do nizko mimetičnih del, in to zato, ker se nam tako kaže njen razvojni lok, ne pa zaradi vrednostne razdelitve.

Osrediščenost tistih z roba

Največjo stopnjo posnemanja vsebujejo dela, ki na pretežno tradicionalen ali pa polmodernističen način obravnavajo preteklost, se ukvarjajo z njenimi temnimi lisami, razkrivajo nasilje ideologij in institucij. Takšna dela, ki hočejo imeti ob literarni tudi dokumentarno vrednost, so visoko mimetična ne le zaradi natančno in jasno orisanega sveta, v katerem se dogajajo, in njegove podobnosti s svetom, v katerem živimo, temveč tudi zaradi večje junakove enotnosti. V tradicionalnem romanu je junakov 'jaz' enoten zato, ker za njegovo enotnost skrbi središčna ideja, za katero se žene. Podobno je v teh delih, v katerih je junakova enotnost posledica njegovega nasprotovanja konkretnim, »realnim«¹ grožnjam, ne pa ogroženosti zaradi spodmika realnosti. Realna, otipljiva nevarnost torej močno poveča občutek za realnost, zato jo avtorji veliko bolj »posnamejo«, in to zato, ker je 'jaz' na rob odrinjenih močnejši, oni sami pa s tem bolj osrediščeni.

Osemdeseta leta se začnejo z dvema načinoma pisanja, od katerih je eden ravno tradicionalno oziroma blago modernistično avtobiografsko oziroma zgodovinsko pisanje; na samem začetku ponovno izide Zupanov *Menuet za kitaro*, pa — zapoznelo — Levitan, Hofmanov roman *Noč do jutra* je predtekač golootoške literature, Rožanc izda *Hudodelce*. Tem delom je ob uporabi na rob zrinjenega junaka skupna tudi *zgodovinopisna vloga*, ki jo ravno literatura s svojim specifičnim razmerjem med izmišljenostjo in resnico — za bralca je literatura še bolj resnična, pred sodiščem pa se lahko brani s

svobodo svoje domišljije — v časih blokiranega zgodovinopisja najlažje opravlja.

Takšno literarno usmeritev nadaljujejo tudi nekateri mladi avtorji, pri katerih pa je avtentično doživljanje prelomnih zgodovinskih trenutkov zamenjal odpor marginalcev proti *instituciji nasploh*, ki jo namesto boljševiske partije in njenega kaznovalnega aparata predstavljajo vojska, zapor ali norišnica. Sele pozicija na obrobju družbe je dovolj zanimiva za pisanje avtobiografij in samo spopad posameznika z obstoječim omogoča in zahteva kar največjo podobnost literarnega sveta in predstave o »realnosti«.

Frančičev realistični verizem — T. Virk bi dejal objektivizem — in Morovičev polmodernizem v stilu »road novel«, kakršne so pisali pripadniki beatniške generacije v sedemdesetih letih v Ameriki, kljub različni tematiki in obdelavi spadata med višjemimetično literaturo. Druži ju tudi to, da se kljub različnim poudarkom — mladoletno prestopništvo in nasilje psihiatrije pri Frančiču ter zapor zaradi narkofilije pri Moroviču — lotita skupne teme, ki jo zasledimo še pri nekaterih najmlajših piscih; to je kraljica represivnih institucij, že kar Institucija, vojska, ki jo vsi obdelajo za stopnjo bolj mimetično od svoje ostale literature (npr. *Resničnost* Lojzeta Kovačiča, Šušulic). To, da je Frančiča in Moroviča njuna generacija sprejela za svoja, pa kaže na izgubo enotnih kriterijev za ocenjevanje in klasifikacijo proze, kakršni so veljali še v sedemdesetih letih — na primer apriorna vrednost inovacije in eksperimenta proti tradiciji in podobna določila.

Zavest in konstrukcija sveta

V prvi polovici osemdesetih ob tradicionalnih in polmodernističnih pripovednih tehnikah obstaja še cela vrsta avtorjev, ki se navezujejo na modernistično poetiko, na takšen način pisanja torej, ki ga predstavljajo Joyce, Kafka in Proust — ki menda bolj spominjajo na naslov literarnoteoretskega seminarja kot pa na tri vodilne avtorje v tem stoletju. Kljub veliki odmevnosti tistih, ki mislijo drugače, pripada prva polovica osemdesetih modernizmu, ki se z odpovedjo radikalnosti izboljša kot staro vino. Kovačič izda *Pet fragmentov*, nekaj kasneje še *Prišleke*, Jančar pa *Galjota* in dve zbirki kratkih zgodb, *Severni sij* in *Smrt pri Mariji Snežni*, Snoj romana *Gavžen hrib in Fuga v križu*, Božič pa roman *Chubby was here*. Za vsa ta temeljna modernistična dela je značilna odpoved radikalnosti, ki je opazna v zgodnjih Seligovih delih; ta odpoved radikalnosti — ki omogoča sklenjeno zgodbo, čeprav zvezano iz fragmentov — vpliva tudi na najmlajšo pisateljsko generacijo. Le-ta skoraj brez izjeme začne z modernizmom, predvsem s takšnim, kot ga poznamo iz zmernejših del drugega, povojnega vala modernizma,

ki ga zaradi sočasnosti s pojavom neoavantgard in zaradi njegovih posebnosti in razlik glede na klasične moderniste, imenujemo novi ali neomodernizem. Vanj naj bi spadali Beckett in novi roman.

Seveda smo se s tem zapletli v terminološke težave, saj so našeti avtorji med tistimi, ki jih literarna zgodovina zadnje čase pogosto uvršča med drugačne moderniste ali pa sploh zanika njihovo pripadnost tej prevladujoči literarni smeri. Tisti trenutek, ko nam iz te smeri izpadejo nekateri temeljni avtorji, na primeru katerih je do modernizma kot *pojma* — *marele* sploh prišlo, postane vprašljiva tudi nadaljnja uporaba tega pojma. Ker ne poznam nobenega boljšega, ki bi ga lahko zamenjal, ne mislim nasesti ameriškim teoretikom in slepo verjeti njihovemu poimenovanju; avtomatično prevzemanje njihovih samoimenovanj bi napravilo precejšno zmedo.

Mlada generacija je v začetku modernistična; *njeni začetniki* so vsaj v svojih začetkih nadaljevalci modernističnega koda, ki ga razvijajo na različne načine. Pri Janiju Virku je v njegovi zbirki kratkih zgodb opazna močna eksistencialistična tematika, predvsem izpostavljenost smrti in odsotnost transcendence, za Zabelove *Strategije. Taktike.* je značilna radikalnost neomodernizma, torej novoromaneska otrplost sveta, pa tudi problematizacija jezika, ob vztrajanju na identiteti jezika in sveta. Pravo nasprotje takšni jedrnatosti je pisanje Vladimirja Kovačiča, pri katerem je razbohoteni jezik posledica asociativnega veriženja; modernistična fragmentarnost je opazna tudi v Lainščkovi *Razpočnici* in v proznih fragmentih Lele B. Njatin, ki spenja opise nasilja, preganjanja in posameznikove ogroženosti s sanjsko logiko, kot bi lepila film iz neuporabljenih kadrov mnogih filmov. Modernistični pa so tudi začetki nekaterih piscev, ki so kasneje prišli pod okrilje metafikcije, na primer Blatnika, Bratoža, Sušulića in še koga.

Jezik in konstrukcija izmišljenih svetov

Že del novega modernizma, predvsem teoretiki novega romana in prekoluzni metafikciji, je določil literaturo ne kot posebno uporabo jezika, temveč kot poseben način ustvarjanja sveta, izmišljenega seveda. Ugotovitve o nesposobnosti jezika, da bi posnemal svet, da bi ustvaril kopijo sveta, so omogočile pristajanje na goljufive posnetke, na *simulakre*. S tem pristajanjem na poetiko simulakrov — na fantastiko, na izmišljije — pa se bistveno spremeni tudi jezik književnosti, ki je hkrati ven in ven problematiziran, prav tako kot tudi modeli sveta. S pristajanjem na popačenost podob in modelov sveta se nam razkrije *svet sam kot tekst*, kot nekaj, kar vsak po svoje bremo; podobno zgodovina izgubi svojo prejšnjo veljavo in postane zgodba med ostalimi zgodbami, ki si zasluži ironično predelavo.

Proza začne uporabljati *drugostopenjski govor*, ki problematizira in poudarja sam status proze in realnosti, pri tem pa ob metagovorici — torej tisti, ki komentira sam postopek, ki nam razkriva pisateljevo prevarantstvo in lažnivost, tudi finte, na katere pada bralec — uporablja tudi vse mogoče sposojene govore, govore, ki posnemajo predhodno literaturo. Spremembe so logična posledica in zaostritev nekaterih temeljnih predpostavk modernizma, hkrati pa so od njega korak vstran (še včeraj bi rekli korak naprej).

Za vse te premike je najbolj ustrezen izraz *metafikcija*, pri katerem pa moramo biti previdni; natančno moramo določiti, za kakšno vrsto metafikcije gre. Ločimo lahko kar nekaj vrst metafikcije, na primer tisto, ki se ukvarja s svojim jezikovnim gradivom, tisto, ki pojasnjuje svojo zgradbo in mogoče načine branja, pa zgodbe o izmišljenih zgodbah, pa zrcaljenje več ravni besedila, pa več vrst drugostopenjskega izražanja in posnemanja preteklih literarnih postopkov in form, in še in še.

Druga past, v katero se lahko hitro ujamemo, je ta, da bi metafikcijo pretrdo povezali s katero od literarnih struj, da bi nam torej pomenila *literarnozgodovinski* pojem in ne literarnoteoretskega. Pri tem bi prezrli takšne pisateljske postopke v tradicionalnih delih — na primer v *Don Kihotu*, v Sternovem *Tristramu Shandyju* ali v Rabelajsevemu delu *Gargantua in Pantagruel* — ali v delih, ki bodo bistveno različna od večine metafikcijskih del iz zadnje tretjine stoletja. Metafikcija ne more biti vezana na določen periodizacijski pojem.

Ob resnih modernističnih avtorjih so v osemdesetih pisali tudi prozni sopotniki »ludistične« pesniške generacije, torej okoli leta 1950 rojeni avtorji. Za to generacijo lahko rečemo, da je že naredila korak do metafikcije ali pa še dlje; za velik del postopkov, ki jih je v njihovih delih odkrila kritika, lahko rečemo, da so zavestno pristajanje na simulacrum, da uporabljajo drugostopenjski jezik in da kažejo poseben odnos do zgodovine, ob tem pa se pojavljajo tudi komentarji samega pisanja. Že sprotna refleksija pisanja ludističnih prozaistov je opazila premik oziroma odklik od resne glavnine novega modernizma proti nemimetičnosti, avtorefleksivnosti, znotrajtekstualnosti, »*stream of character*«, torej stalno spremenljivost junaka, ki ne more biti v sebi enotna osebnost, ampak je razklan na bistrovidnost in norost.

Pripovedovalci — junaki torej niso več modernistični pripovedovalci, *kartezijanski pripovedovalci*, ki v »enotnosti svoje zavesti ustvarjajo sebe z razmišljanjem o sebi, pri tem pa se naslanjajo na skupni metafizični temelj, na zavest kot sintetizirajočo enotnost in edino jamstvo biti« (Kristeva). Že pri proznih delih Filipčiča, Dolenca, Švabiča, Rudolfa in Gradišnika je značilna stilizacija, parodizacija, problematizacija vsevednega pripovedovalca, ki se dviguje nad vse in nad samega sebe, pri tem pa se že metafikcijsko zažira v jezik

besedila, ki nastaja pred našimi očmi; takšno razgrinjanje pripovednih postopkov je seveda že metafikcija.

Za to generacijo je značilen tudi žanrski in stilni sinkretizem, preigravanje in izčrpavanje nizkih, trivialnih književnih žanrov, ki pa so pisani s takšno mero distance, da lahko govorimo o drugostopenjskem govoru; primera sta na primer Dolenčev *Vampir z Gorjancev* kot grozljivi roman in Švabičeve *Ljubavne povesti* kot pasenke sladkih ljubezenskih zgodb.

Za pripadnike »nove proze« lahko rečemo, da so v glavnem že pisali metafikcijo, vendar njihov kritiški odsek še ni uporabljal tega pojma, je pa natančno odkril in opisal lastnosti pisanja, ki jih je za Borgesom in njegovimi ameriškimi pisateljskimi nadaljevalci do konca razvil Gradišnik v *Mistifikcijah*.

Te pripovedne postopke je vzela za svoje generacija za njim, ki je spretno izkoristila vrenje ob krizi moderne, ki je mobiliziralo strokovnjake z vseh področij ter povzročilo veliko zanimanje široke javnosti, ter se oklicala za najvidnejšega nosilca sprememb. Če bodo od prve polovice desetletja obstala predvsem zrelo modernistična dela, potem bo v drugi polovici desetletja pripadla metafikcionalistom, kamor moramo ob Blatniku, Gradišniku, Bratožu, Sušulicu in Vincetiču prišteti vsaj še Šeliga z *Molčanji*, Uršičevo *Romanje za Animo* in zadnje Ruplove romane.

Pri tem je treba ločiti Blatnikovo pisanje, ki je najbolj izrazito v romanu *Plamenice in solze*, v katerem je duhovna osnova holističen pogled na svet, od Ruplovega uničevanja resnice zgodovine in Uršičevega arheološkega prekopavanja zgodovine, ki poskuša očistiti in rekonstruirati prvotne dogodke.

Nadnaravno in izmišljeno

Še bolj pa se čisti fantastiki približujejo dela, ki ne posnemajo, pa se delajo, kot da to počnejo. Če je pogost trik metafikcije opozarjanje na to, da je realnosti podoben fiktivni svet izmišljen, potem je trik fantastike ta, da nam predstavi dogodek, ki je v nasprotju z naravnimi zakoni, kot resničen. Pri prikazovanju izmišljenih dogodkov kot resničnih je realnost ne le neposnemljiva, temveč nadvse negotova in skrivnostna, polna nevarnosti in presenečenj, kar je še korak naprej od njene subjektivne in fluidne resničnosti pri modernističnem toku zavesti oziroma njene nedoločljivosti, zaradi katere metafikcija raje proizvaja alternativne svetove. Če so simulakri nalašč zlagani in izmišljeni, potem se fantastični svetovi še za stopnjo odmaknejo od resničnosti proti spancu, sanjam, nezavednemu; ravno zato si tudi lahko privoščijo trditve o svoji resničnosti.

Blizu čiste fantastike sta Žabot in Lenardič, čisto fantastiko pa piše Kleč. Pri tem je Žabotova fantastičnost povezana s smrtjo, s fantastičnimi pokrajinami, v katerih bivajo napol živi ljudje, kar nas napeljuje na trditev, da je nezavedno, ki ga fantastične pokrajine opisujejo in razkrivajo, nekaj mračnega, nedoločljivega in nevarnega. Obrobje sveta, na katerem so fantastične pokrajine in dogodki, je obrambna črta pred neznanim izven sveta; takšen odnos do nezavednega, ki kaže močno željo po ohranjanju zavesti, pa Žabota približuje fantastiku med modernisti — Kafki.

Drugače je pri Lenardiču, kjer prvoosebni pripovedovalec, navadno ironiziran beckettovski marginalce, doživlja odhod na obrobje kot nekaj nujnega, kot mitsko potovanje, v katerem spozna svojo vlogo v svetu, zato se lahko vrne v svet in tam stori dejanje (umor, poroka). Lenardič torej vzame iz literarne tradicije poznan tip junaka — pripovedovalca, ki ga namesto v izmišljen postavi v fantastičen svet, pri tem pa nas prepričuje, da je vse zapisano čista resnica.

Podobno je pri Kleču, ki je na Lenardiča nemalo vplival. Za Klečeve junake — marginalce je značilno, da se jim realnost povsem spodmakne, da so priče neverjetnega dogodka, v katerem se je pokazala povsem nova podoba sveta, pa naj gre za vrbo, ki zahteva od pripovedovalca priznanje očetovstva, ali pa za smreke, ki mu začnejo jesti iz roke, ali za medveda, ki prisopiha po železniških šinah. Ker je Klečeva fantastičnost najbolj radikalna, je pri njem tudi najbolj opazna povezava fantastičnega z magijskim in okultnim, s tem pa tudi z arhetipskim in mitskim, ki se razkrije samo v primeru, da nam realnost zaniha tako, da jo ugledamo iz do takrat neznanega kota. Vendar o Klečevi in Lenardičevi šamanskosti kdaj drugič.

In kaj je pričakovati v devetdesetih? Predvsem drugostopenjsko pisanje, ki se mu ne bo več treba zažirati v svoj jezik, kot to počne metafikcija, ki nadaljuje Borgesovo pisanje in pisanje ameriških pisateljev — teoretikov. Ker bo proza s tem zgubila svojo »teoretskost« — kar pomeni, da se bo svojih postopkov zavedala, a se ji o njih ne bo več ljubilo govoriti — bo postala bolj avtorska, kompiliranje in drugostopenjska izraba stilov bosta bolj odvisni od individualnega nagnjenja. Ker je v drugi polovici osemdesetih prevladoval borgesovski model metafikcije, ki je že skoraj izčrpan, je pričakovati odkrivanje in preigravanje ostalih možnosti. Ena takšnih bo verjetno v evropskih literaturah pogost model romana, ki zgoščuje zgodovino in jo s tem izničuje; med slovenskimi avtorji sta se takšnega pisanja lotila Uršič in Rupel, prvi veliko bolj uspešno.

* »Futurološki« del je bil namenjen predvsem polemiki na pisateljskem srečanju, za katero pa ni bilo dovolj časa. V besedilu ga puščam bolj zato, ker je napovedovanje prihodnosti privlačno in zabavno opravilo, kot pa zaradi prepričanja v njegovo pravilnost.

Pričakovati je dosledno izpeljavo tistih žanrov, v katerih še nima-
mo reprezentativnih izdelkov, na primer grozljivega romana in detek-
tivke, kakršna je v socializmu sploh mogoča.

Več bo verjetno tudi pisanja, ki bo odkrivalo mitske korenine
mišljenja, to pa bo povzročeno z vse večjim dvomom v zgodovino,
njeno usmerjenost in resničnost. Ob teh pojavih je v devetdesetih
pričakovati tudi močno reakcijo na te pojave, na primer nadaljnje
poskuse revitalizacije trdega subjekta, pa pisanje, ki bo pretežno
avtobiografsko in sentimentalno ter bo opravljalo tolažniško vlogo.

Posnemanja idej verjetno ne bo preveč.