

Razmišljanja o(b) knjigah



Foto: Matic Bagičelj

Andrej Blatnik

Knjiga izginjajočih zgodb

Pisanje Evalda Flisarja se nikoli ni izmikalo razmislekom o človeškem početju in tudi ne o početju tistega, ki človeško početje razmišlja – avtorja samega. Najbolj neposreden v tej usmeritvi znotraj njegovega mnogoplastnega opusa je bil roman *To nisem jaz* (2011), podnaslovljen *Legoroman*, ki je stvarno gradivo življenja spremenil v kup izmenljivih delcev, s kakršnimi lahko vsak posameznik sestavlja osebno ali družbeno zaželenega sebe, kakor je značilno za današnje virtualne skupnosti. O liku iz naslova je avtorica spremne besede Tina Kozin duhovito pripomnila: “Gre za samosvoj fiktiven lik, ki bo nekatere bolj, druge manj spomnil na realnega avtorja. Morda se bo dejanskemu Evaldu Flisarju zdel podoben sebi celo v taki meri, da bo knjigo bral kot avtofikcijo, in povsem upravičeno, kajti legoroman *To nisem jaz* je roman o avtofikciji.”

Če je bil *To nisem jaz* res roman o avtofikciji, se na prvi pogled zazdi, da *Moje kraljestvo umira* prizorišče razširi: da gre za roman o fikciji. Besedilo ni prepredeno le z anekdotami iz pisateljskih življenj, temveč tudi s sežetki literarnih teorij, pisateljskimi dilemami in praktičnimi napotki šol kreativnega pisanja (ki jih spotoma ironizira s podatkom, da je enega tovrstnih tečajev pripovedovalec vodil v Papui Novi Gvineji, deželi s skoraj tisoč jeziki, konkretno pa jih dekonstruira tudi s svojim nastopom v Mumbaju, kjer tečajniki s svojimi romanesknimi sinopsisi samo nezavedno ponavljajo že napisane in objavljene zgodbe). Že na uvodnih straneh po nekaj prizorih

iz kot-da-realnosti pridemo do razmišljanja o romanopisnih vprašanjih od *Gospe Bovary* do *Petdesetih odtenkov sive*, postreženo nam je nekaj trivije iz življenja in umiranja znanih pisateljev, kmalu se v zgodbi pojavi vplivna mojstrica pripovedovanja (s svojimi zgodbami je dobesedno reševala življenje, čeprav svoje!) Šeherezada in že smo na literarnem kongresu, ki je sicer v elitnem hotelu privzdignjen nad resničnostno okolje indijske Kalkute, s skrajno revščino, razpadanjem in navsezadnje epidemijo kuge vred, a vendarle (ali prav zato?) ne najde odgovorov na resnična življenjska in pisateljska vprašanja. Potem nas čaka poročilo o vzpostavljanju pisateljskega subjekta prek branja *Tisoč in ene noči*, ki pripovedovalcu naloži "breme pripovedovanja tisočih zgodb" (str. 112), seveda zlasti zato, da bi povedal eno samo, pravo, *naslednjo* zgodbo – tisoč in drugo, ki bo nadaljevala tam, kjer je Šeherezada izgubila pripovedni glas, v Flisarjevi različici tudi dobesedno, saj je obnemela. Ne bo pripovedoval zato, da bi reševal življenja ("smrt ne bere, smrt nas pobere," osvesti pripovedovalec na strani 139), temveč zato, da bi jih osmisлил – in jih tako rešil na simbolni način.

Ko pripovedovalec tega romana začne svoje zgodbe pripovedovati na način, da jih lahko spremlja ves svet (pri čemer ni brez vloge fantastičen splet okoliščin, ki mu omogoči, da jih objavlja v angleškem jeziku, v katerem se pisatelji, kakor pravi znano reklo, že rodijo prevedeni), se mu na ustvarjalno pot postavi običajna preizkušnja pisateljske potence – ustvarjalna blokada. Tu pa se začne osrednja zgodba. Založnik namreč razpozna, da je zadeva resna (pisatelj celo svoje blokade ne more opisati z lastnimi besedami, temveč dobesedno navaja zapis iz dnevnika Franza Kafke, ne da bi to ozavestil!), in avtorja ne napoti na branje številnih knjig, ki skušajo reševati ta problem (res je osupljivo, kako velik delež med priročniki za ustvarjalno pisanje zasedajo priročniki za premagovanje ustvarjalne blokade!) – proti težavi, ki ti onemogoča pisanje knjig, se morda ni najbolj smotrno boriti z branjem knjig. Raje ga odpošlje na preizkušeno kreativno terapijo v švicarski sanatorij, kliniko Berghof.

Če se njeno poimenovanje najprej zdi zgolj generičen označevalec (tako Berg kot Hof sta v nemščini zelo pogosti sestavini zemljepisnih lastnih imen), pa dogajanje na tej kliniki vse bolj kliče v spomin najbolj znani Berghof od vseh na svetu, namreč Hitlerjevo rezidenco, kupljeno z zaslužkom od prodaje knjige (!), seveda knjige *Mein Kampf*. Tudi drugi klienti sanatorija, s katerimi se поблиže srečamo, so si bivanje v sanatoriju prislužili s svojim pisateljskim delom, pa naj bi račun v kliniki poravnali sami ali pa bi zanje to storila založba, seveda v upanju, da bo plačilo naložba v njihovo še neustvarjeno delo, s katerim bo mogoče nadalje kapitalizirati

uveljavljene pisateljske blagovne znamke. Pisatelji, ki si delijo prostore sanatorija, se vse bolj izkazujejo za ujetnike, ki ne morejo sami odločiti o prekinitvi zdravljenja, vse bolj pa je tudi nezanesljivo, ali so v resnici tisti, katerih imena nosijo. V sanatoriju naj bi ob pripovedovalcu zgodbe na ozdravitev pisateljske blokade tako upali tudi Saul Bellow, David Lodge, Guillermo Cabrera Infante, Martin Amis, Javier Marías, Javier Cercas, J. M. Coetzee, Salman Rushdie in celo Graham Greene, pa čeprav naj bi umrl dve leti pred terapevtsko seanso, na kateri se pojavi.

Bolj ko se kaže, da nekatere ali morda celo vse med njimi igrajo pisateljem podobni nezaposleni igralci (tu se v pripoved seli princip, ki ga Adriaan van der Weel imenuje 'nova besedilna nestabilnost' – če se sklicujemo na zapise, objavljene na spletu, zmeraj obstaja možnost, da teh zapisov naslednji dan ne bo več, in izginotje besedilnega izhodišča našega spisa bo spodkopalo našo interpretacijo tega besedila in naše zaznave sveta prek tega besedila), bolj negotovo je tudi, da je namen bivanja v sanatoriju res takšen, kakršnega je pisatelju predstavil njegov urednik. Sogovornik, ki je morda Salman Rushdie, vpraša pripovedovalca: "Morda uporabljate blokado samo kot izgovor za to, da se nečemu izognete. Samospoznanju?" In ta mu odvrne: "Zvenelo bo kot kliše, toda pisanje je bolj kot kaj drugega iskanje samega sebe. Mogoče ne morem več pisati, ker sem odkril, da me pravzaprav ni, da sem samo skupek izmišljotin, za katerimi ni ničesar otipljivega, ničesar, kar bi imelo svojo lastno avtonomijo. Da je to, kar imam za realnost, v resnici le plod domišljije" (str. 276).

Zdi se, da pripovedovalčev razmislek odzvanja sociološka spoznanja, ki sta jih povzela Peter L. Berger in Thomas Luckmann v znameniti študiji *Družbena konstrukcija realnosti* (1966, slovenski prevod 1988), morda tudi novejša interpretacije, ki, spodbujene z bralnimi raziskavami, hitropotezno povzetimi v sklep, da dandanes očitno več ljudi piše literaturo, kot jo bere, zaključujejo, da je pisanja več kot branja morda zato, ker je pisanje za marsikoga način branja samega sebe – in torej opravlja terapevtsko funkcijo, samoosmislitev. "O podobnih primerih govorijo tudi drugi nevrologi, najpogosteje Oliver Sacks. Ne 'Mislim, torej sem', ampak 'Fabuliram, torej sem'" (str. 356).

Ko pogledujemo skozi doslej petinpetdeset let Flisarjevega knjižnega ustvarjanja, vidimo, da je v njem iskanje razmerij med videzi in resničnostmi ena temeljnih tem. Če delo, po katerem je ostal v spominu beročemu sleherniku, *Čarovnikov vajenec* (1986), govori o iskanju *resničnega* samega sebe ali vsaj takega samega sebe, za katerega smo pripravljene *verjeti*, da je resničen, so Flisarjevi kasnejši romani resničnost oziroma, bolj, tisto, kar se *prikazuje* kot resničnost, spodkopavali. Romani *Čaj s kraljico* (2004),

Mogoče nikoli (2007), *Opazovalec* (2009) in *Na zlati obali* (2010) so posameznika v romanesknem tkivu vselej znova vzpostavljali kot mešanico osebnih in družbenih projekcij: zmeraj je bolj kot iz lastnega mesa in krvi sestavljen iz svojih želja, kakšen bi bil rad, in iz svojih odsevov v zaznavah drugih. Središčno sporočilo tokratne Flisarjeve knjige pa se zdi, da je hiša zgodb tista hiša, v kateri živimo – in ta hiša je kraljestvo, ki izginja.

Prvi del tega sporočila je temeljito vzidan v sodobne razmisleke o pomenu zgodbarjenja. Dve najbolj znani knjigi s tega področja sta prevedeni v slovenščino, prva, sinteza komunikologije in političnih študij, v izvorniku objavljena leta 1983, *Zamišljene skupnosti* Benedicta Andersona, je med letoma 1998 in 2007 izšla v treh izdajah, leta 2016 se ji je pridružila še knjiga Richarda Kearneyja *O zgodbah* (izvirna objava 2001), ki teoriji zgodbarjenja priključuje psihologijo. Obe nam pripovedujeta (in s številnimi primeri dokazujeta), da se skupnost oblikuje prek skupnih zgodb, bodisi zapisanih v časopisih in knjigah ali, kakor opozarja Flisar v romanu prek citiranja Josepha Campbella, vpisanih v družbeno mitologijo, v skupni spomin. “Družba, ki ceni svoje mite in jih ohranja pri življenju”, pravi Joseph Campbell, ‘se hrani iz najbolj zdravih, najbogatejših plasti duha’” (str. 355).

Drugi del sporočila lahko pogledamo skozi prizmo literarnih oziroma v literaturo vpisanih zgodb. Zgodba, kakor nas opozarja tudi Kearney, je gonilna sila današnjega sveta. Le da to ni več literarna zgodba. Preselila se je na bolj dobičkonosna področja, na primer v oglaševanje in politiko (zlasti v predvolilnem času), literarna zgodba pa se je izselila iz javne pozornosti. Slovenski tiskani mediji, namenjeni širšemu občinstvu, takih zgodb več ne objavljajo redno, z željo po njihovih estetskih, etičnih in spoznavnih učinkih, ampak le še kot način za ustvarjalno spodbujanje svojega bralstva (na primer natečaji priloge *Ona* časopisne hiše Delo), festival Fabula, ki je bil najprej zasnovan kot festival kratke zgodbe, je zgodbo kmalu preselil v večinoma bolj brano okolje romana in ukinil nagrado za najboljšo knjigo zgodb, v zadnjem času pa jo iz literature premika v filozofijo in družboslovje, in tako naprej.

Še zmeraj pa ostaja pomembno, da je zgodba, ne le literarna zgodba, povedana na učinkovit način. (Kadar način ni pravi, se v oglaševanju izdelki ne prodajajo, volivci pa se odločajo drugače, kot so upali kandidati za izbrance.) Vendar v tem načinu literarnost ni več ključno merilo. Če si ogleđamo slovenske bralne trende zadnjih let, lahko z olajšanjem ugotovimo, da so se približali svetovnim vsaj po tem, da zdaj več beremo tudi domače leposlovne avtorje, kar je bilo še pred nekaj leti bolj izjema kot pravilo in sta se na lestvicah najbolj izposojanih knjig v splošnih knjižnicah

med prevedena dela in šolska branja občasno vrinila le Goran Vojnović in Vesna Milek. Zdaj je izvernih knjig na lestvicah izposoje in prodaje več – žal pa to večinoma niso knjige, ki bi bile odločilno opažene zaradi svoje literarnosti; ta je v njih sicer v različnih odmerkih prisotna, a nikoli prevladujoča. Izjemno odmeven prvenec Bronje Žakelj *Belo se pere na devetdeset* nas je na dostopen način in ob vsesplošni medijski podpori soočil s preteklostjo in prihodnostjo, ki se jima raje izogibamo: z življenjem v času Jugoslavije in s smrtjo. Romani *Pogodba*, *Leninov park*, *Dolina rož* in še nekateri drugi so zelo pripomogli k uveljavljenemu trendu književnosti kot dobrega načina preživljanja prostega časa, na podlagi zaledenelega *Jezera* so uspešno predstavili slovenski bralni interes iz žanra preteklosti (uvožene zgodovinske romance) v žanr sedanosti (kriminalko). (Tadej Golob je berljivo literaturo tudi uspešno dogajalno udomačil, pri Mojci Širok nam je bilo lahko malce žal, da bolje od slovenske pozna italijansko mafijsko sceno, sicer bi bila knjiga še bolj brana.) Druge odmevne domače knjige zadnjih let, ki vsaj delno sodijo v polje literarnega, so bile biografije (tudi različne biografije Ivana Cankarja) in avtobiografije (kar velja tudi za knjigo Bronje Žakelj), potopis z močno osebno noto, knjige o premagovanju izgorelosti in knjige kolumen. Torej knjige, ki so z leposlovnimi metodami obdelovale resnični svet in bile tako, po ingardnovsko rečeno, *pseudoavtonomne*. To seveda ni nič slabega, svet je vse premalo reflektiran, tudi nič nepričakovanega, vse postaja vse bolj hibridno – brez dvoma pa se ob tem zastavlja vprašanje o avtonomiji *zgolj* leposlovja. Slovenska knjiga, za katero stalno ponavljamo, v kakšni recepcijski krizi je, očitno le ni v taki krizi (pa čeprav je v krizi) kot slovensko leposlovje. Podobno pa velja tudi za svetovno leposlovje, ki ga v slehernikovi uporabi nadomeščajo manj zahtevni načini podajanja zgodb, kakor v romanu s pripombo, da je njihov morda navidezni terapevt, dr. Goldberg, vreden najmanj romana, če ne kar serije, normativno hierarhijo vzpostavi morda navidezni Saul Bellow (str. 244).

Če nam je Šeherezada pripovedovala zato, da ne bi umrla, kaj se zgodi, ko je vse manj poslušalcev oziroma ko navsezadnje ni več nikogar, ki bi njene zgodbe pripovedoval naprej, ali nikogar, ki bi jih hotel poslušati? Nič novega ne bomo povedali, če rečemo, da zgodba ne umre samo brez pripovedovalca, ampak tudi brez poslušalca oziroma bralca – tako le z drugimi besedami obnovimo temelj sodobne literarne teorije, misel Romana Ingardna, da književnost brez bralca obstaja *zgolj* intencionalno. Na Ingardnovo izročilo se *Moje kraljestvo umira* navezuje tudi v razmisleku, da se skozi življenje iz leta v leto spreminjamo in da iste knjige vsakič znova beremo na drugačen način (str. 323).

Flisarjeva tokratna zgodba si za svoje izvore jemlje, domnevati smemo, tako dejanskost z avtorjevimi resničnimi doživljaji kot izročena besedila literature, tudi avtorjeve lastne. Z nekaterimi v besedilu navedenimi motivno-tematskimi drobcu nadaljuje paradigmo avtofikcije, hkrati pa v prvem delu obnavlja eno Flisarjevih najboljših zgodb, *Zgodbe neme Šeherezade*, ki je izšla v knjigi *Lov na lovca* leta 1984. V tej obnovi avtor spotoma nazorno dokaže, da v skoraj štirih desetletjih morda zastara marsikaj, ne pa dobra in dobro napisana zgodba – njegovo zgodbo neme Šeherezade beremo z enako svežino kot prvič, ko je (kot eno prvih takšnih besedil) v Slovenijo eksplicitno prinesla literarno samonanašalnost, vse do omembe praočeta sodobne metafikcije Jorgeja Luisa Borgesa in uporabe njegove pripovedne tehnike vrta razcepljenih stez. Opozarja pa nas tudi, da so naša dediščina, tudi literarna dediščina, že povedane zgodbe. “Kritiki so analizirali na tisoče zgodb in v njih odkrili manj kot petdeset tem. Sprijazniti se moramo z dejstvom, da jih več ni; to je naš gradbeni material. Tudi če napišemo zgodbo, za katero trdimo, da je povsem izvorna, bomo v njej našli sledove večnih tem in zapletov, ki smo jih podzavestno vsrkali in pozabili, da prihajajo od zunaj. Samo to možnost imamo kot ustvarjalci: da razpoložljive sestavine kombiniramo na nove in mikavne načine. To pa nikakor ni stvar navdiha, to je stvar spretnosti, manipulacije” (str. 52).

Seveda pa vsako novo branje istega teksta v novih okoliščinah ustvarja nov tekst, kot nas opozarja med drugim sam Borges s svojo znamenito zgodbo *Pierre Menard, avtor Kihota*, in Šeherezada iz leta 1984 (mimogrede opomnjeno, to letnico je naredila pomenljivo prav neka leposlovna, *fikcijska* zgodba, ki vse bolj postaja naša dejanska, *resnična* zgodba) ni enaka Šeherezadi leta 2020, in ta ne bo enaka Šeherezadi dvajset let kasneje, ko bo nekdo, ki morda danes še ni rojen, bral Flisarjevo *Moje kraljestvo umira* in s tem dokazoval, da kraljestvo še zmeraj umira – da torej še ni umrlo. “Od dvajsetega leta sem vedel, da z mano ne bo umrl tisti, ki se je rodil, ali tisti, ki sem bil pri petnajstih, tridesetih, celo pri petdesetih, ampak bo z mano v istem trenutku umrlo zaporedje oseb, čeprav si bodo v osnovnih potezah dovolj podobne, da bi jim lahko rekel sorodniki; da bo skupaj z mano, bi lahko rekel, umrla družina ‘jazov’. Tudi telo ne bo isto, saj se je skozi življenje spreminjalo; vsakih sedem let se obnovijo vse celice v telesu,” razmišlja Flisarjev pripovedovalec (str. 26) in s tem spoznanjem ne razmišlja le o svojem biološkem, minljivem telesu, temveč tudi o svojem transcendentnem telesu, o telesih svojega besedila in svojih besedil, ki ga bodo preživela, živela svoje življenje po smrti avtorja in v vsakem novem branju zaživela na novo in drugače.

Na podoben način se glede na zgodbo, v kateri je upovedano, premika tudi razumevanje silnic, ki gibljejo svet. Razlogi za težave niso stvar objektivne raziskave vzrokov, temveč izbrane interpretacije težav. Tako se ob pojavu virusa takoj začne iskati specifična človeška krivda zanj. "Bogati dolžijo tretji svet. Bogati v tretjem svetu dolžijo reveže. Reveži dolžijo berače. Virus se je pojavil med njimi. Zaradi kronične podhranjenosti in življenja v nehigienskih razmerah" (str. 81). Spremljamo transfer paradigme odgovornosti, ki se premika od zgoraj navzdol, kar je preobrat od običajnega iskanja krivde od spodaj navzgor, pri katerem je za vse kriv močnejši, tisti, ki odloča ('kriv je nadrejeni, vlada, Beograd, Bruselj, ZDA in Rusija, Kitajska ...'). Kearney v *O zgodbah* analizira, kako se v zgodbarjenju v zgodovinopisju zmeraj znova pojavljajo silnice, ki hočejo spremeniti interpretacijo zgodovine in poraze spreminjati v zmage, sodelovanja z okupatorji pa predstavljati kot edino racionalno potezo. Tovrstne zgodbe so včasih bolj sprejemljive kot resnica, saj so bolj prilagojene odjemalčevim potrebam, na kar Flisar spet opozarja prek Borgesa, njegove zgodbe *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* o svetu subjektivnega idealizma, ki zanika stvarnost. "Privlačnost Tlöna je bila v tem, da je bil v celoti proizvod človeškega duha in ga je duh zato brez težav razumel. Ker ga je ustvaril, je človek v njem videl pomen. Pripovedovalec je na koncu predvidel dan, ko bodo vsi jeziki sveta izginili in bo vsa realnost postala Tlön" (str. 86).

Na tovrstne pristope opozarja tudi v roman vstavljena *Zgodba brez konca*, ki hkrati opominja na rašomonsko tehniko zgodbarjenja in tudi odjemanja zgodb – vsak bralec zgodbo, povedano brez besed oziroma v besedah, ki zaradi neznanja jezika nimajo določnega pomena, razume po svoje. Kako se z zmanjševanjem bralnih kompetenc kot neogibno posledico usmerjanja v plitvo branje (več o tem lahko preberemo na primer v knjigi Nicholasa Carra *Plitvine*, 2010, slovenski prevod 2011) zmanjšujeta tudi naša kompetenca za razumevanje sveta in zlasti naša kompetenca za povezovanje v skupnost, je novi kontekst ulice, na kateri živimo. Navsezadnje vsi, kakor smo že opozorili in kakor nas neprenehoma opozarja tudi Flisar, živimo v zgodbah, ki jih sprejmemo za svoje. Ko Šeherezada v začetku romana obdrži življenje in pridobi družbeno potrditev, saj postane celo kraljica, izgubi glas – v pripovedovalca zgodb se bo moral spremeniti njen kralj, če naj ostane njegova osebna in družbena zgodba še naprej uspešna. "Njene zadnje besede so bile, da resnično dobri vladarji ohranjajo naklonjenost svojega ljudstva s pripovedovanjem zgodb, ki jih lahko vsi sprejmejo za svoje, ker govorijo o njih, o njihovih srečnih in nesrečnih usodah" (str. 109).

Pripovedovanje vladarskih zgodb pa ustvari priložnost za vladavino lažnih resnic, h katerim nas v romanu pripelje zgodba o bolnih brestih. Pripovedovalec na temelju njemu dostopnih informacij sklepa, da sta drevesi pred cerkvico ob sanatoriju bolna bresta, ki ju je treba posekati, da ne bosta okužila drugih dreves. V svojem na hitro pridobljenem znanju ne more ozavestiti, da drevesi sploh nista bresta in da sploh nista bolni – reši ju samo to, da njegova moč ne zadostuje za eksekucijo. Stvar naše interpretacije je, ali ta na prvi pogled smiselna reševalna akcija, ki jo sproži selektiven izbor novic, morda lažnih, prinaša obliko etničnega čiščenja ali evtanazije – zanesljivo pa je, da končno rešitev, če uporabimo hitlerjansko terminologijo, onemogoči le nezadostna moč izvajalca eksekucije.

Terapevt, ki je napeljal pripovedovalca v akcijo, za njegovo napačno odločitev seveda ne prevzame krivde. Za vse se je na osnovi neustrezno povezanih informacij brez temelja in brez lastnega znanja odločil sam. “Vaši življenjski vzgibi ne prihajajo iz srca, iz vaše najgloblje notranjosti, kot bi morali. Prihajajo od vašega gospodarja, tiskanih besed. Življenje živite skladno s tem, kar preberete ali slišite druge citirati, in to najpogosteje citirati napačno. To je vrsta zasvojenosti. Vrsta norosti, psihične iztirjenosti” (str. 188).

Nekakšna predhodnica tega opozarjanja v slovenskem literarnem kontekstu je Gradišnikova *Etiopija*, zgodba, ki v knjigi *Mistifikcije* (1987) zaključuje zgodbarsko trilogijo o Dolžanu in Gribaškiju. Dolžan je urednik pri ljubljanski literarni reviji, Konrad Gribaškin (kar je premetanka imena Branko Gradišnik) pa podeželski ljubiteljski pisec, ki po več zavrnitvah uredniku pusti sporočilo: “Vi mogoče res dobite nagrade in kritike in vse, toda jaz pišem po resnici. Imam prav, ne pa vaše pogruntacije. Pišem, kot je življenje”. Gribaškin za Dolžana (podobno kot v Flisarjevem romanu) pripravi kliniko za ozdravljenje od fikcionalizacije – avtorja, ki prej sanjari o literarni akciji z nabiranjem prispevkov za lačno Etiopijo (zgodba se godi leta 1985, ko je Etiopijo v središče zanimanja sveta za kratek čas pripeljal projekt zbiranja pomoči Live Aid), za tri dni zaklene v opustelo poslopje, kjer izkusi *resnično* lakoto in žejo in kjer si krajša čas z branjem edinega čtiva, ki ga ima, svojega papirnatega popisa težav lakote in žeje, kakor si jih je zamišljal brez resnične izkušnje. Ko se vrne v civilizacijo, ima voda povsem drugačen, svež okus. (Omeniti velja, da je Gradišnik tovrstno spoznanje o nemoči fabuliranja brez izkušnje spremenil v osebno poetiko in zadnja desetletja objavlja dela, ki jih ključno določa dejanska osebna izkušnja.)

Navideznost dogajanja v švicarskem Berghofu v ospredje pripovedovalčeve zavesti vse bolj priganja nujo vedenja, kaj pravzaprav je resnično, kaj

pa je sfabulirani konstrukt. Je Simon Goldberg uspešen pisec kriminalnih romanov, ki je prišel na zdravljenje in kasneje napredoval v terapevta, prešel iz pisateljskega inženirja človeških duš v dejanskega? Če skuša nepoznavalec literarnega prizorišča s pomočjo sodobnega načina spoznavanja sveta, gugljanja, preveriti, ali si je Flisar izmislil tudi druge pisatelje v Berghofu, bo izvedel, da so vsaj njihove blagovne znamke, imena, ki nastopajo v romanu, povezana z dejanskimi literarnimi opusi. Prvi zadetek, ki ga Google ponudi ob imenu Simona Goldberga, pa je 'center za zdrav um' – ne sicer v Švici, temveč v ZDA. Tudi fizično je Goldberg, s hitlerjevskimi brčicami in židovskim nosom, konstrukt nasprotij. Morda je še zmeraj pacient, ki se le obnaša, kot da bi bil terapevt, in se tako osmišlja? Ali pa je morda njegovo vlogo zasedel še eden od nezaposlenih igralcev, ki jih je sanatoriju na razpolago vse več, saj je v svetu, kjer je vse zaigrano, vse manj potrebe po resničnih igralcih, ki bi igrali vloge, za katere bi bilo nedvoumno, da so zaigrane? Kdo od pacientov je zares pacient – in kdo je zares pisatelj? "Kajti moral, preprosto *moral* sem izvedeti, kdo med nami se le pretvarja, da je pisatelj. Moral sem najti dokaz, da to nisem jaz" (str. 240). In navsezadnje, kakšna je v tem svetu navideznosti vloga pisatelja in pisanja? "So vse zgodbe – in vse verzije teh zgodb – zasidrane v kolektivni podzavesti in je glavna naloga pisatelja, da jih izvleče od tam v kolektivno zavest in nas seznanj z njimi na svoj način, pa naj bo ta še tako nenavaden (in samovoljen), kajti bistvo zgodbe, vsake zgodbe, je že navzoče v globinah človeške zavesti in literatura nas lahko z njim le poveže? Če je tako, je vsak od nas Šeherezada, ki pripoveduje zgodbe zato, da bi ostala živa. Ali to pomeni, da bi se brez branja, pisanja in ponavljanja zgodb (ali gledanja filmov, ki so prav tako zgodbe) obsodili na smrt? Bi ostali brez domišljije, brez zgodovine? Celó pri zgodovini (pri pogledu nazaj) je domišljija pomembnejša od dejstev in datumov; zakaj sicer bi vsak narod, vsak posameznik, vsaka stranka, vsak zgodovinar videl v preteklih dogodkih svojo zgodbo, pogosto skregano z drugimi, celo s svojo lastno interpretacijo dejstev? Ki niso več nujno dejstva, ampak že okrnjen spomin, predrugačen, že bolj zgodba kot zgodovina?" (str. 238).

V letu 2020 je v Sloveniji izšla vrsta romanov, ki preizprašujejo vlogo umetnosti v današnjem svetu: ob Flisarjevem *Moje kraljestvo umira* velja omeniti pomenljivo naslovljeno *Mojstrovino* Ane Schnabl, ki se fabulativno vrača v polpretekla osemdeseta leta, morda tudi zato, da bi lažje ustvarjala pripoved, v kateri ima objavljane knjig še usodne posledice za posameznika in skupnost. V *Sin in sin* Sarivala Sosiča svet nastopajočih likov osmišlja glasbena virtuoznost, v *Zaplešiva*, Dante Milana Dekleve se plesalka odloči

ustvarjati svojo umetnost vsemu navkljub, in zlasti odsotnosti občinstva navkljub – ker ga v gledališki dvorani sredi kalifornijske Doline smrti, kamor jo je življenje zaneslo, ni, ga naslika na stene dvorane. (Kmalu po izidu romana je Gledališče Koper ob epidemijski spodbudi na svoje sedeže namestilo fiktivno občinstvo iz kartona.) V mojem romanu *Luknje* je usodo človeštva morda mogoče spremeniti z izginulimi trakovi z glasbo, ki bo spremenila svet – če bi seveda ti trakovi obstajali in če bi jih lahko kdo slišal, a že teoretična možnost je dovolj, da se sproži donkihotska misija iskanja. Zdi se, da umetniška ustvarjalnost dandanes intenzivno, občasno s tragičnim, občasno z ironičnim podtonom premišlja svojo vlogo v svetu, ki se obnaša, kot da umetnosti ne potrebuje več. Šeherezada dandanes ne pripoveduje več zgodbe zato, da bi ostala živa, temveč preizprašuje, ali lahko v interakciji s poslušalcem oziroma bralcem zaživi njena zgodba.

Naša osebna izkušnja je konstrukcija realnosti, naše življenje je sfabulirano, nas opozarja Flisarjevo pisanje (in seveda sociologi, na katere smo že opozorili). Če smo na začetku zapisali, da se zdi, da je *Moje kraljestvo umira* roman o fikciji, zdaj v vzratnem pogledu ugotavljamo, da je – določeneje – roman o fikciji sveta, v katerem živimo. Ponovimo: hiša zgodb je tista hiša, v kateri bivamo – in ta hiša je kraljestvo, ki izginja. (Knjižni kritik Washington Posta Michael Dirda, dobitnik Pulitzerjeve nagrade za kritiko, nas opozarja, da so knjige v svoji fizični pojavnosti, ki jo lahko častimo, se je dotikamo in jo organiziramo po svoje, za bralce kakor dom, elektronske knjige pa so pusta hotelska soba, v kateri sicer lahko prespimo, vendar jo brez obžalovanja zapustimo.) Hkrati pa nas pisec tega romana, enega številnih zidakov naše hiše zgodb, opozarja: “Hiša in človek, ki v njej živi, sta eno, sem verjel” (str. 22). Če tako verjamemo tudi mi, smemo biti zaskrbljeni: kaj pomeni za našo prihodnost, če smo sestavljeni iz izginjajočih zgodb?

Težko vprašanje. Morda najdemo odgovor v kaki (morda Flisarjevi) literarni zgodbi?