

feratu Rosande Sajko, so ta poglavja v kontekstu knjižne celote ne samo razširjena, marveč tudi vsebinsko in pomensko konsistentnejša in kompletnejša. Naposled je potrebno omeniti še Intermezzo I, umišljeni intervju s seboj, v katerem naša avtorica spregovori o svoji intimni navezanosti na kreiranje radijske igre, še posebej tiste za otroke, v sestavku, ki siceršnji načelni radijskoigrski diskurz dovolj prikupno individualizira ali subjektivizira.

Kakorkoli že, študija ali z drugo besedo: vsebinsko in metodološko razgibana avtorefleksija Rosande Sajko o slovenski radijski igri in njeni poetiki ali dramaturgiji – še posebej tisti za otroke – je pomenljiv temeljni razmislek in tehten prispevek k problematiki slovenske radiofonske literature, ki bi ga ne samo z avtoričinimi, marveč tudi z lastnimi besedami in z nekaj zanosa lahko imenovali: »akustični pogled na svet«, uprizorjen s »slušnimi senzorji« v radijskih igrah. Ta pogled si zaradi svoje pomenske in poznazoritvene temeljitosti vsekakor zasluži posebno pozornost.

*Vasja Predan*

## **HOMMAGE ROSANDI SAJKO, PLEDOAJE ZA AVTONOMNO ZVOČNO UMETNINO**

**Rosanda Sajko: *Poetičnost zvoka***  
– *ustvarjalne možnosti radijske igre za otroke*. Maribor: Mariborska knjižnica, revija *Otrok in knjiga*, 2006.

Prebiranje v različnih ustvarjalnih obdobjih nastalih zabeležk, ki jih je po celih petdesetih letih svojega dela zbrala in v svojevrsten pledoaje za neko dandanes že skorajda polpreteklosti zapisano umetnostno zvrst strnila Rosanda Sajko, zagotovo najpomembnejša slovenska

ustvarjalka na področju te *iz zvoka in z zvokom nastale umetnosti (dieser aus dem und durch den Klang entstandener Kunst*, bi s svojo skorajda prislovično fenomenološko preciznostjo na tem mestu najbrž napisali najini pedantni nemški kolegi in prijatelji, ki so to umetnost doslej najizčrpnije preučevali in jo v umetnost 20. stoletja tudi teoretično umestili), to prebiranje je zagotovo napeto berivo za nekoga (najsi bo strokovnjak ali pa ljubitelj), ki ga vse mogoče in možne izrazne oblike umetniške izpovedi pritegujejo in bi se rad dokopal tudi do lastnega spoznanja o njih. Za avtorja pričujoče spremne besede, ki cele četrto stoletja ni zgolj od blizu spremljal najbolj intenzivnih in tudi najbolj vznemirljivih let tega ustvarjanja Rosande Sajko, ampak je imel tudi možnost dejavno sodelovati pri tem neomajnem in brezkompromisnem preobražanju klasične (kot ji sama pravi) radijske igre v avtonomno zvočno umetnino, je to prebiranje še posebna draž: ob njem se mu namreč utrinjajo brezštevne epizode neke skupne, petindvajset let trajajoče radijskoigrske zgodbe, ki je zlagoma, a neustavljivo preraščala v radijskoigrsko zgodovino (spet sem prisiljen priklicati na pomoč nemške pedantneže, saj imajo to srečo, da lahko namesto dveh sintagem na tem mestu uporabijo le eno samo, ki pa pove vse: *dieser fünfundzwanzigjährigen Hörspiel-Geschichte*). Pa ne samo to: v pričujočem pledoajeju je moč zmerom znova naleteti na za koga drugega le komaj prepoznavne sledi dolgih, zavzetih, kajkrat tudi ognjevitih (in bojevitih) kresanj mnenj in pogledov o zvrsti, ki ji je bila Rosanda Sajko tako zelo predana do zadnjega vlakna svojega bitja, da si se, brž ko si bil pritegnjen (in moram se pohvaliti, da je mene to doletelo) v čarni ris te njene predanosti, tudi sam, pa če si hotel ali ne, okužil z njo – ne glede na to, ali si se s temi njenimi mnenji in pogledi zmerom strinjal. Kajti Rosanda Sajko drugega mnenja, pa naj je bilo še tako

drugačno od njenega, ni le dopuščala, skušala ga je dojeti, doumeti njegovo resnico, vendar pa hkrati doseči, da bi bilo pri njenem – recimo mu pač tako – »kontrahentu« deležno enake usode tudi njeno. In s to svojo povsem nesebično, vendar izjemno učinkovito prebrisanostjo je omogočala, da se je na koncu vsakič znova vzpostavilo neko skupno ustvarjalno izhodišče, pri katerem pa je šlo zgolj in izključno *ad rem* (za stvar) in ne *ad personam* (za osebo). Prepričan sem, da gre prav temu njenemu vedenjskemu vzorcu zasluga (in hkrati tudi moja zahvala), da je lahko prihajalo do tako zelo intenzivnega in tvornega sodelovanja, pri katerem je skupni cilj – ustvariti avtonomno zvočno umetnino tudi pri nas na Slovenskem – prevladal in sleherno možnost zloglasnega »umetniškega ega« pri priči potisnil globoko v pozabo in nepovrat. Očitno je prav zavoljo tega tudi po tistem, ko je, tako kot pač zmerom v življenju, napočil (formalno nekega meglenega novembrskega večera med prijatelji in bližnjimi kolegi v prijazni krčmi blizu Ljubljane) konec tega sodelovanja – in sem vsaj jaz zakoračil na povsem novo področje delovanja, povsem drugačno in različno od dotedanjega – ostalo vse kot po starem, le da sta sodelovanje zamenjala drugovanje, tovarišija, in to v precejšnji meri še zmerom tudi v znamenju radijske igre kot avtonomne zvočne umetnine. Predvsem v tem gre iskati razloge, iz katerih je porojeno pričujoče besedilo.

Že v začetku svojega pledoajeja Rosanda Sajko nazorno utemeljuje, kako je na Slovenskem prišlo do zametkov tistega, iz česar se je pozneje porodila radijska igra. Ob koncu dvajsetih let prejšnjega stoletja so jih spodbudile predvsem praktične potrebe prav tedaj ustanovljenega slovenskega radia, ki se je po drugih evropskih zgledih osredotočal predvsem na posredovanje informacij, v permanentnost svojega programa pa je

vključeval tudi posredovanje umetniških vsebin (glasbe, literature/teatra itn.), zato da bi dosegel programsko raznoličnost in atraktivnost, ki bi poslušalca še dodatno pritegnili, kolikor ga ni že sama tehnična novost. V tistih malo več ko desetih letih, kolikor je delovanje slovenskega radia (in umetniškega programa v njem) trajalo do začetka druge svetovne vojne, na Slovenskem seveda ni prišlo do tako ključnih premislekov o izraznih možnostih tega novega občila, kot se je to zgodilo npr. v Nemčiji, kjer so te možnosti že tedaj zaslutili vrhunski predstavniki nemške literature in začeli iskati izvirno pot za njihovo udejanjanje. Zanimivo, da na Slovenskem radio ni pritegnil skorajda nobenega pomembnega pisatelja ali pesnika tistega časa, zato pa se je okrog njega zbrala kar lepa vrsta drugih ustvarjalcev (predvsem z glasbenega in gledališkega področja), ki so sodelovali pri praktični, radiofonski realizaciji teh vsebin in si pri tem pridobili obilico profesionalnih izkušenj – s tem pa so seveda postavljali tudi osnove za tisto visoko izvedbeno, interpretativno raven, s katero je pozneje slovenska radijskoigrska stvaritvenost zmerom znova opozarjala nase.

Vojna je seveda potisnila v ospredje vse tiste specifičnosti radia kot medija, ki so ga potem dokončno konstituirale in opredelile. Škatla z radijskim sprejemnikom je postala najbolj kompetenten in vsestranski vir obveščanja, iz nje so prihajale kar najrazličnejše informacije Radia Kričač in Radia OF, okupatorjevih in zavezniških radijskih postaj – in vse po vrsti so imele svoje zveste »odjemalce«. Tako ni čudno, da je l. 1945 prav radio postal deležen kar največje pozornosti zmagovalcev, ki so nemudoma dojeli, da za učinkovito posredovanje svojih informacij (o njihovi vsebini in njihovem ideološkem naboju ni vredno izgubljeni besed) potrebujejo tudi svojo strukturo permanentnega radijskega programa, ta pa bi brez vključitve »umetniških kom-

ponent« delovala kot zoprno in mučno ideološko trobilo, ki bi ga z zasukom gumba lahko vsakdo nekontrolirano utišal in prisilil k molku. Verjetno gre v tem iskati razlog, da je bila v tistih prvih povojnih časih slovenskega radia pri izrazito politično postavljanjih – in seveda tako tudi mislečih in delujočih – radijskih direktorjih deležna radijska dramska, igrana produkcija tolikšne pozornosti. Nenazadnje tudi finančne: za posamične, še malo ne na osnovi ideoloških, socrealističnih kriterijev v program uvrščane stvaritve, prihajajoče povečini iz klasičnega dramskega repertoarja, igralskih interpretov ni bilo treba izbirati po kakem domnevno idejnopoličnem pripadnostnem ključu (četudi se je npr. v prvih povojnih letih slovenskega gledališča ta ključ marsikdaj zelo grobo uveljavil, saj je bil zavoljo njega prenekateri slovenski igralski prvak za krajši čas prestavljen iz osrednjega gledališča v provinco). Tudi posebej za tako priložnost ni bilo škoda naročiti izvirne scenske glasbe, ki jo je skomponiral lahko celo kak ne ravno naklonjenosti režima uživajoč skladatelj, za njeno izvedbo pa je bilo treba angažirati kar cel simfoničen orkester, ni bilo skopega odmerjanja časa za snemanje in montažo, ko pa je bila taka stvaritev končana, so občila tistega časa že vnaprej opozarjala nanjo in jo s celovitejšo analizo skušala tudi ovrednotiti. V slovenskem radiu je dramski program postal elitni del permanentnega radijskega programa že v elitizmu skrajnje nenaklonjenem času, bil pa je še zmerom *igrani*, ne *radijskoigrski* program – slednjemu je zgolj odpiral perspektive. In še nečesa ne smemo pozabiti: podobna usmeritev je prevladovala tudi v otroškem igranem programu, tudi tam je umetniška pomenljivost uživala večjo pozornost kot pa ideološka primernost, tudi njega so na enak način in enako velikopotezno oblikovali isti ustvarjavniki, ki so se bili uveljavili v igranem programu, namenjenemu odraslim.

Na tej stopnji se je v radijsko ustvarjalnost petdesetih let minulega stoletja vključila Rosanda Sajko, ki jo je na to novo področje zaneslo s slavističnega študija, kjer sta ji literarna obzorja, kot je sama večkrat omenjala, odpirala predvsem dr. Anton Ocvirk in dr. Anton Slodnjak, in z Akademije za igralsko umetnost: tam sta ji pot do bistva uprizoritvenih umetnosti utirala dr. France Koblar in ing. Filip Kumbatovič-Kalan, še prav posebej pa utemeljitelj slovenske dramaturgije dr. Vladimir Kralj s svojim prenikavim analitičnim duhom in iztanjanim estetskimi čutom. Bila je – ob Mirču Kraglju, tem vsestranskem pionirju povojnega slovenskega radia na področju igranega programa in pozneje radijske igre – v tistem času eden na poredko posejanih, z gledališke akademije prihajajočih režiserjev, ki je v vsakodnevnem praktičnem radijskem delu, kamor jo je pripeljalo bolj »naključje« kot pa »namen« (če si pri znamenitem ameriškem pisatelju Thorntonu Wilderju sposedimo oba tista pojma, ki zamejujeta človekovo usodo in bivanje nasploh), začutila svojevrsten ustvarjalen izziv tisti hip, ko je ugotovila in definirala temeljna izrazila te nove zvrsti. Ker je bilo njeno delovanje osredotočeno sprva na program, namenjen otrokom, je začela orati ledino na tem področju in se s še posebej tenkočutno občutljivostjo posvetila iskanju najoptimalnejših pristopov in prijemov, kako neko vsebino in izpoved približati percepciji otroka z netradicionalnimi izpovednimi izrazili, kako vse tisto, kar je uresničljivega s posredovanjem radijskih valov – in ti valovi posredujejo zgolj zvok, zvočne podobe – spojiti v *mnogolično enost*, sestavljeno iz besede, zvoka, šuma. Ali še drugače povedano: kakó sporočilo kot temeljni postulat neke umetniške stvaritve izraziti zgolj z izraznimi prvinami, ki med vsemi človekovimi čuti dosegaajo zgolj *sluh*, kako ga »uslišiti« (če si smemo po zgledu že ustaljenih terminov *ubesediti*,

*uglasbiti, udejanjiti* skovati še novega, povezanega s sluhom). Ker pri tem ne gre za postopek, prikladen prav posebej za percepcijo otroka, so se stvaritvam, namenjenim otrokom, ki jih je podpisovala kot režiser, kmalu začele pridruževati še tiste, katerih ciljno občinstvo so bili odrasli – vse dokler ni sčasoma prišlo do čedalje izrazitejšega preseganja teh stereotipnih pojmovanj in je takó »*uslišena*«<sup>1</sup> stvaritev postala s perceptivnega gledišča univerzalna, namenjena vsem in vsakomur. Ta univerzalistični ustvarjalni pristop je za Rosando Sajko ostal temeljno vodilo vse do današnjega dne (in pričujoča knjiga ga ponazarja in izpričuje na izjemno natančen in prepričljiv način).

Seveda pa se to ni zgodilo izključno zavoljo posebnega, specifičnega individualnega daru Rosande Sajko. Izjemno pomemben delež je k temu prispeval tudi *duh časa*, vse tisto, kar se je v petdesetih letih minulega stoletja dogajalo na tem področju v Evropi (pretežno seveda v zahodni). Na kratko bi to dogajanje lahko povzeli s sintagmo: preustvaritev *igrane-ga* v *radijskoigrski* program, preobrazba *klasično napisane igre*, namenjene izvedbi v radiu, v *radijsko igro* (spet se moramo zateči k Nemcem, ki so za slednjo iznašli poseben, izjemno zgovoren *terminus technicus*: *das Hörspiel – slušna igra*; žal se ta oznaka ni uveljavila v naši – pa četudi le komajda razviti – strokovni terminologiji in si je bivanjsko pravico – bogvedi zakaj – izborila veliko bolj ohlapna, nepovedna *radijska igra*, kar kdajpakdaj povzroča stroki nemalo preglavic). Temeljne značilnosti teh *radijskih iger* spod peresa vélikih literarnih imen druge polovice dvajsetega stoletja so izkazovale neke posebne, svojstvene estetske značilnosti, ki jih je bilo moč oblikovati v estetiko nove zvrsti, in to predvsem po kriteriju njenih temeljnih izrazil. Ta izrazila so vse, kar je »*uslišno*«<sup>2</sup> in se percipira prek sluha kot enega osnovnih človekovih čutov – in to ne samó kot

*zaznava*, marveč tudi kot *umevanje* tega, kar »*uslišim*«, kot umevanje »*uslišnega*«<sup>3</sup> – izrazila na način, ki je izraženo omogočal dojemati kot umetnino. Naklonjenost do radijskoigrskega programa, ki je ostajala stalnica še kar nekaj desetletij po vojni in gre v tistih časih iskati razlog zanj predvsem v obče prevladujoči zavesti, da je radijska igra dejansko izvorna, avtohtona in avtonomna umetnostna zvrst, pri kateri se tehnična reproduktibilnost po zaslugi umetniško-ustvarjalnih procesov preustvari v produktivnost in je predvsem zavoljo te svoje lastnosti uresničljiva zgolj prek radijskih valov, ta naklonjenost je omogočila, da so dobili njeni ustvarjalci (tisti, ki jim je pač bilo do tega) že dovolj zgodaj možnost spoznavati evropske zglede in trende, in njim gre zahvala za prve ustvarjalne spodbude – žal skoraj izključno na področju interpretacije, kajti slovenski pesniki in pisatelji tistega časa so nad to novo zvrstjo rajši vihali nos, kot pa da bi poskušali najti v njej novo ustvarjalni izziv. Preteči je moralo še kar nekaj časa, da se je spremenilo tudi to – in še pri tem so prednjačili *alternativni* avtorji, kot bi temu rekli z novodobno terminologijo.

Tudi zato je do prvih inovativnih poskusov (in dosežkov) Rosande Sajko prišlo na področju igranega programa, namenjenega otrokom – nemara bolj po zaslugi intuitivne slutnje kot pa stvarnega spoznanja, da je perceptivni svet otroka še neobremenjen s pravili »standardne«<sup>4</sup> umetnosti in zato seveda odprt vsemu novemu in vznemirljivemu, vendar samo v primeru, da to novo in vznemirljivo neposredno nagovarja vse tiste senzorje v otrokovi psihi, ki zaznave preustvarjajo v »*sporočilo*«. Tu je priskočila Rosandi Sajko na pomoč neka ne najbolj pogosto posejana posebnost njene ustvarjalne osebnosti – zelo hitro jo je moč neposredno začutiti, zato pa toliko težje opredeliti. Še najbliže bi ji nemara prišli, ko bi jo definirali kot iztanjšan dar za vživlja-

nje v otroško dožemanje sveta, ki pa ga skoraj zmerom spremlja (včasih z narahlo ironičnim humorjem navdihnjena) sla po sprotni razumski razčlenitvi tega dožemanja, iz česar se naposled porodi vsakokrat en ustvarjalni pristop, izpričan npr. v mojstrskih zvočnih stvaritvah po besednih predlogah Alana Alexandra Milna, Franeta Puntarja, Daneta Zajca in številnih drugih avtorjev, ki so otrokom namenjeni igrani program spremenile v radijsko igro za otroke. Do implikacije takega pristopa v stvaritvah, namenjenih odraslim, je bil bržkone potreben le en sam korak – in Rosanda Sajko ga je opravila prav v tistem času, ko se je to zgodilo drugod po Evropi (in to že spet najizraziteje v zahodnonemškem radiu): v šestdesetih letih minulega stoletja. Velik del pričujoče knjige govori zelo izčrpno prav o tem procesu, ki pa se je dogajal v času, ko so izrazne možnosti radijske igre prepoznali tudi najizrazitejši slovenski pisatelji tistega časa in ji posvetili veliko več pozornosti kot dotlej. Slovenska radijska igra je s tem doživela svojo evropeizacijo, ki so jo še posebej nazorno potrjevala številna priznanja tako na tekmovanjih v okviru nekdanje jugoslovanske države kot tudi na najuglednejših evropskih radijskih festivalih (*Prix Italia, Prix Futura, Premios Ondas* itn.). In Rosanda Sajko je bila zagotovo protagonistka te evropeizacije. Pa ne samo to: zmerom bolj je postajala nesporna avtoriteta na teoretičnem področju zvočne umetnosti, saj je svoja praktična spoznanja in dognanja začela tudi teoretično utemeljevati – nenazadnje je ta del njenega delovanja ključni zametek pričujoče knjige, zato bi se bilo odveč posvetiti izčrpnemu popisu vsega, kar je počela v tej fazi svoje stvaritvene poti, saj to z neverjetno nazornostjo in teoretično preciznostjo izčrpno pojasnjuje sama. In to tako, da pritegne slehernega, ki ga je ob dožemanju zvočne umetnine obšla tudi nekakšna radovednost, kako se je ta

umetnina zgodila, kaj ji je dalo sporočilno pomenljivost, s katero ga je zvalila v svoj čarni ris. Odgovor na to je zapleten in preprost hkrati: v zvočni umetnini, kar radijska igra je, nam enakovredno in enakovredno posreduje sporočilo vse, kar je *slišno*, vse, kar zaznavamo s *sluhom* – to ni zgolj beseda kot nosilka pomenskosti, to so tudi zvok, ton, šum. In tako kot je *vidna* zaznava lahko povod in spodbuda za aktiviranje človekovih asociativnih zmožnosti, velja to vsaj v tolikšni meri tudi za *slišno*. Če ne celo bolj: kajti *vidna* zaznava je vendarle omejena na dožemanje realne podobe, pri *slišni* pa zadobi večji pomen domišljija, ki ni več omejevana z okvirom realnosti, ampak sega (kadar in komur se to pač zgodi) v skoraj brezmejno širjavo posameznikove predstavnosti, ki lahko ob isti zaznavi deluje zelo raznoliko in mnogooblično, saj je postopek njenega učinkovanja izrazito individualiziran. In ker velja domišljija tako rekoč že od nekdaj za temeljni okvir sleherne umetniške stvaritve, je radijska igra prav zavoljo tega nespodbitno postala ena od njih.

O vsem tem nam govori pričujoča knjiga Rosande Sajko. Odgovarja nam na vprašanje, kaj je to zvočna umetnina, kateri so bili pogoji, da je sploh lahko nastala, kaj so njene temeljne prvine, njena temeljna izrazila, kam in do kod sega, kaj je njena *ultima ratio*, njen poslednji razlog. In še nekaj nam – žal – odslikava ta knjiga: da je vsaka umetnina, pa naj to hoče ali ne, odvisna od časa in prostora, v katerem se je udejanjila, v katerem obstaja, v katerem je sprejemana in dojemana. Ob vsej svoji očaranosti in začaranosti s to *umetnino 20. stoletja, z radijsko igro*, ki je – *mutatis mutandis* – bila toliko desetletij ne samo njeno življenje, ampak predvsem pomagalo, da je izpovedala svoj odnos do tega življenja, do njegovega bivanjskega bistva, se avtorica včasih sprašuje tudi o usodi, ki je zvočno umetnino doletela danes in jo bržkone čaka

tudi v prihodnje. Odgovori na to spraševanje niso posebej optimistični, in za skorajda malce nostalgичno obnavljanje preteklih izkušenj in spoznanj gre iskati razlog tudi v trenutnem položaju radijske igre – ne samo na Slovenskem, ampak tudi drugod, kjer je zvočna umetnina kot zvrst imela včasih zavirljivo mesto znotraj nacionalnih umetnostnih produkcij. O razlogih, zakaj je do tega prišlo, se Rosanda Sajko le komajda sprašuje, saj se zaveda, da bi ta hip za to težko našla odgovore. Ali pa jih nemara celo noče iskati (in najti). Kajti s tem bi nemara postavila pod vprašaj svojo večdesetletno umetniško angažiranost, svoja spoznanja in dognanja, ki so v tej njeni angažiranosti zmerom znova dobivala potrditev. Sicer pa: kdo ve, ali bi iz današnjega dne porojeni odgovori lahko na tako spraševanje sploh kompetentno, občevaljavno odgovorili? In ali ni več ko zadovoljiv odgovor na vse to že sama knjiga Rosande Sajko, ki nam tako nazorno razodeva, kaj sta počelo in namen zvočne umetnine, kaj je njeno bistvo? Če je takó – in kdo bi podvomil, da ni – potem sta pesimizem in skepsa bržkone odveč, potem se neka umetnostna zvrst ne more kar spremeniti v nič, ne more prenehati obstajati in se zgubiti v nepovrat. Tudi po zaslugi Rosande Sajko, njenega ustvarjalnega opusa in njegove teoretične utemeljitve.

**Borut Trekman**

## ZVERINJAKI MLADOSTNIKOVEGA ISKANJA LASTNE KLETKE

**Benjamin Lebert: *Ptič je vran*.** Prevedel Brane Čop. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2005 (Zbirka Najst).

Benjamin Lebert je zaslovel že s svojim prvim romanom *Krejzi*, ki je izšel pri

njegovih šestnajstih letih in je bil doslej preveden v 33 jezikov, po njem pa je bil posnet tudi film. Roman bi lahko umeštili v korpus v svetovni literaturi vedno bolj opaznih besedil o mladostnikih in (ne samo) za mladostnike, nemalokrat z izrazitimi elementi avtobiografskosti, ki jih določa predvsem brezkompromisno soočanje s problematiko mladostništva in ki smo mu v domačih logih malce nerodno navešili oznako tabujška literatura. Lebert ima namreč nedvomno veliko skupnega, na primer, z romanom Melisse P. *Pred spanjem si stokrat skrtačim lase* z (namenoma) naivnim dokumentarističnim pripovednim pristopom, ali zadnjima romanoma Janje Vidmar *Fantje iz gline* in *Zoo*, čeprav v njem ne najdemo ničesar izrazito tabujškega, zato bi bilo veliko bolje, če bi se v razpravah o tovrstnih besedilih osredotočili na njihove bolj bistvene skupne značilnosti: neideološko predstavljavanje mladostništva, ki ni več rajski vrt pred vstopom v odraslost, ampak zverinjak, v katerem si je treba izboriti lastni prostor ali pač lastno kletko; iskanje identitete kot temeljno določilo mladostništva; in predvsem veristično podajanje zgodbe in s tem povezano pristajanje na aktualizem (nikakor v pejorativnem pomenu), zaradi česar je tovrstna besedila nasploh zelo težko ločiti od »literature za odrasle« (kar je nenazadnje značilno za vso zbirko Najst).

Lebertov romaneskni prvenec *Krejzi* govori o internatski izkušnji mladeniča z enostransko spastičnostjo leve polovice telesa, ki se prijateljem predstavi preprosto z »Ime mi je Benjamin Lebert, star sem šestnajst let in kripel«, in njegovem iskanju identitete, pri čemer se mora kosati tako z zahtevami in omejitvami lastne invalidnosti:

Rad bi vedel, kaj sem. Vsi to vedo: Slepec lahko reče, da je slep; gluhi lahko reče, da je gluhi; in pohabljenec lahko, presneto, reče, da je pohabljenec. Jaz pa tega ne morem. Jaz lahko samo rečem, da sem enostransko priza-