

## Iz lastne v javno sobo

### URE DO KULTURNEGA GOSPOSTVA

Ni mogoče dvomiti, četudi bi hoteli: roman Michaela Cunninghama *Ure* (*The Hours*, 1998) je zanesljivo tisto, čemur nekoliko širokopotezno rečemo kanoničen tekst, pa naj si ta izraz razlagamo tako ali drugače, naj se pri njegovem razumevanju in uporabi opiramo na zgodovinski razvoj pojmovanja kanona od aleksandrijske šole naprej ali na sodobne polemike o reviziji kanona, ki potekajo zadnja desetletja v ZDA in izhajajo iz nasprotovanja prepričanju, da je (zahodna) kultura enovita tvorba, (polemike, h katerim sta največ prispevali knjigi Johna Guillroyja *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, 1993, in Harolda Blooma *Zahodni kanon*, 1994, ki smo ga pred kratkim dobili tudi v slovenščini), ali pa smo v intelektualni opoziciji in razumemo literarni kanon le kot eno vidnih oblik kulturnega gospostva.

Nagradi, ki si ju je pridobil Cunningham za *Ure* (omenimo PEN/Faulker in Pulitzer za leto 1999, ki skupaj z National Book Award pomenita najvišja priznanja ameriškega kulturnega prizorišča), sta dovolj aksiološko prepričljivi, da smemo pričakovati, da se bo publicističnim odobravanjem, kinematografski potrditvi in, sploh ne nazadnje, tudi zmagoslavju v popularnokulturni različici kanona, namreč uvrstitvi na seznam prodajnih uspešnic, *bestsellerjev* (celo v Sloveniji, kjer se leposlovju tak dosežek redko posreči brez kanonične inavguracije v obliki obveznega maturitetnega branja!), pridruženo tudi uveljavljanje v mehanizmih izobraževalnega sistema, ta najbolj neovrgljiva in dokončna oblika kanonizacije. Na štartnem položaju za vzpon po univerzitetnih kurikulah kot vzorčni ameriški roman na prelomu tisočletij Cunningham po vsebini nemara zaostaja za največjim tekmečem Jonathanom Franzenom, ki si je za svoj roman *The Corrections* (2001) hkrati z uglednima nagradama National Book Award in New York Times Editors' Choice za leto 2001 v sprotni publicistiki že pridobil naslov 'velikega ameriškega romana', saj v naprotju s Franzenom ne predstavlja sodobne ameriške družbe na *velikem platnu*, na kakršnem so širino

bestiarija družbenih razmer in razmerij slikali Dickens, Balzac, Dostojevski, Cankar in drugi kanonični avtorji različnih nacionalnih literatur, temveč se posveča intimnejšim razmerjem, odslikanim na pozorno portretiranem, pa vendarle nekoliko zatemnjenem ozadju razkroja socialne solidarnosti.

Vendar bi utegnil prav eno svojih intimnih izbir spremeniti v razliko, ki bo v fotofinišu morda odločala: Cunningham se, v nasprotju s Franzenom (ta si je za junake svojega romana res izbral zmerne posebneže, ki pa bi zmogli z malo več sreče in psihofizičnega ravnovesja svoje zgodbe spremeniti v stereotipne življenjske usode slehernikov svojih slojev), odloči v žariščnico svojega pogleda postaviti najbolj izpostavljeno marginalno skupino svojega časa: žensko. (Morebitnega za marginalizacijo neobčutljivega bralca v tisti plasti zgodbe, ki se dogaja v sodobnosti, na družbeno obrobno nastopajoče posameznice še dodatno opozarja podvojitve obrobnosti: ob ženskosti še lezbično razmerje, v katerem živi ta ženska.)

A tovrstna pozornost svoji kurikularni kurantnosti navkljub v današnjem času, ko sredinskim tendencam bolj ugovarja politično nekorektno kot korektno besedilo (resda bolj v tujini kot v Sloveniji!), ne zadostuje več za interpretativno privlačnost določenega besedila. Tisto, kar daje kulturno zasilno razgledanemu bralcu dandanes ob *Urah* več misliti, nemara tudi niso medbesedilna razmerja, ki jih kar mrgoli – kako naj bi bilo drugače v romanu, v katerem je ena nastopajočih, pravzaprav motivatorka vsega dogajanja, gospa Woolf, temeljni kamen modernega romana, torej temeljni kamen kulturnega koda, do katerega hoče svojo zgodbo vzpostavljati vsak sodobni romanopisec, ki da kaj nase? In Cunningham se s palimpsestnostjo, to obsesijo zadnje tretjine 20. stoletja, malce poigra že kar na začetku romana, ko pošlje Clarisso Vaughan po New Yorku: “Znana je zgodba o Manhattanu kot divjini, kupljeni za niz biserov, vendar je nemogoče, da ne bi verjeli, da je bilo to vedno mesto, in da bi našli, če bi kopali pod njim, ostanke drugega, starejšega mesta, in potem še enega in še enega. Pod betonom in travo v parku (...) ležijo kosti tistih, ki so bili zagrebani na pokopališču za reveže, ki so ga pred stotimi leti preprosto pretlakovali in zgradili Washington Square. Ko Clarissa stopa prek trupel preminulih (...)” (Cunningham, 2003: 18)<sup>1</sup>

Biološko protobesedilo, morbidnost spoznanja, da nič ne nastane iz nič, temveč da vse novo življenje raste iz trupel prednikov, pokopališče za reveže kot metafora za pozabljena besedila preteklosti – o teh rečeh bi govorili v osemdesetih in se prav dobro počutili, ali pa v devetdesetih, in bi bili rahlo v zadregi, ali nismo spregovorili prepozno. Zdaj pa niso niti devetdeseta več. Znotrajtekstualni odnosi so tema strokovnjaških raziskav (in to ne tistih najbolj

<sup>1</sup> Michael Cunningham: *Ure*. Prevedla Suzana Tratnik. Založba Sanje, Ljubljana 2003.

trendovskih), ne pa javnih razprav. In precej bolj kot te je zanimivo opaziti, kako Cunninghamov roman v svojih treh zgodbah uteleša pravzaprav tudi tri načela teoretskega (ali pa, recimo previdneje, sociokulturnega) pogleda na vlogo posameznika v literarnem in kulturnem svetu. Kako v *Urah*, če parafraziram naslov znane postkolonialne študije *The Empire Writes Back*, literatura odpisuje teoriji, ko opisuje tri principe, ki povzemajo tri obdobja v razvoju sociokulturnih teorij, predstavijo tri obdobja romana.

### “TO JE LONDORSKO PREDMESTJE. TO JE LETO 1923.”

Biografija Virginie Woolf, na katero se je, obogaten z gradivom številnih raziskovalcev, ki jih navaja in se jim zahvaljuje, Cunningham v eni plasti svoje knjige temeljito oprl, je utelešenje romantične oziroma (zamenjajmo ta publicistični izraz, da ne bomo nelagodni zaradi njegove literarnozgodovinske neustreznosti, z nevtralnejšim) predmodernistične težnje po družbeno neodvisnem in nad družbo vzvišenem umetniku, hkrati pa prikaz praktičnega propada te težnje. Bloomsburyjevska družčina sladke lenobe empirično preskuša realno možnost od vsega, razen od kreacije neodvisne eksistence, njeni konflikti realnost te možnosti razjedajo, tragični konec Virginie Woolf v romanu pa uteleša tudi tragični konec tovrstnega eksistencialnega zastavka, izhajajočega iz predstave o umetniku kot privzdignjencu nad družbo. Cunningham spoznanje o koncu tovrstne iluzije eksplicitno položi v misli Virginie Woolf na njeni zadnji poti, ko ta premišlja, kakšno srečo ima kmečki delavec, da lahko čisti jarek v strugi iz vrbja, kar ob konkretnem primeru izreka utopično modernistično prizadevanje za doseganje sprave med socialno funkcijo in estetsko obliko. Precej daleč od romantične umetniške predpostavke, da bo delo preživelo stvaritelja in da je v njem smisel in učinek, globlji od enostavne reprodukcije eksistence, tudi če trenutno ni razviden. (“*Ne hčere ne sina po meni ne bo, dovolj je spomina, me pesmi pojo,*” zatrjuje slovenska različica te vere v nesmrtnost umetniškega dela.) Z iztekom pisateljčinega življenja se hkrati izteka vera v avtonomijo umetnosti od družbe in vzpostavlja razmerje odvisnosti. Virginia v zapletenem odnosu s svojo gospodinjo Nelly spoznava, da pisanje zmanjšuje možnosti za večerjo (*sic!*) in v svojo romaneskno junakinjo projicira sposobnosti, ki jih pogreša pri sebi, to so zlasti sposobnosti organizacije, rečeno z materialističnim besednjakom, ohranjanja materialne baze: “*Clarissi Dalloway bo dala veliko spretnosti s služabniki in nastop, ki je zamotano prijazen in gospodovalen. Služabnice jo bodo ljubile. Naredile bodo več, kot jih bo prosila.*” (Cunningham, 2003: 79)

Enako kot razmerje med umetnikom in družbo se v tem času spreminja tudi oblika kulturne industrije, ki med umetnikom in družbo posreduje. V nasprotju

s koncem dvajsetega stoletja, v katerem kot urednica deluje Clarissa Vaughan in v katerem ne ureja knjig svojega prijatelja, ker je družbena delitev založniškega dela naredila svoje, bere Leonard Woolf rokopise svojih bližnjih, prijateljsko, a zato nič manj kritično distancirano. Literarna interakcija med piscem in urednikom je še organska, urednik še ni kulturni posrednik med stvaritvijo in trgom, temveč deluje iz notranje zaveze, privrženosti umetniškemu delu (in njegovemu stvaritelju). Ker še ni stroge delitve funkcij v proizvodnem procesu, Leonard popravlja tudi tipkovne napake, še več, te napake ga zelo jezijo – Woolfu kot uredniku ne gre za plasiranje proizvoda, za njegovo tržno uveljavitev, za vzpostavitev blagovne znamke in ne nazadnje za razliko v ceni, kar je vse bolj maksima uredniškega dela v času Clarisse Vaughan, temveč za čist, brezhiben rokopis, ki omogoča vzpostavitev umetnine kot popolnosti, kot avratičnega, nad vsakdanje banalnosti privzdignjenega (če že) izdelka.

#### **“TO JE LOS ANGELES. TO JE LETO 1949.”**

Laura Brown, glavna oseba (kronološko gledano) srednje plasti *Ur*, je v sociokulturno odločilni razsežnosti razkrinkana takoj na začetku svoje zgodbe:

*“Laura Brown se poskuša izgubiti. Ne, ne ravno izgubiti – poskuša se ohraniti tako, da bi si pridobila vstop v paralelni svet. Knjigo odloži na svoje prsi s sprednjo stranjo navzdol.”* (Cunningham, 2003: 36) Takega lika bi bila vesela Theodor Adorno in Walter Benjamin, ki sta v največji meri teoretsko zaslužna za konec predmodernistične predstave o umetnosti kot avtonomni dejavnosti, katere avra je neodvisna od družbenega dogajanja, in za vzpostavitev koncepta *kulturne industrije*, po katerem je proizvodnja kulture izenačena s proizvodnjo katerekakoli potrošnega blaga. Laura Brown se zdi pravo utelešenje njunih teorij o pristočasni bralni zabavi kot podaljšku dela, o kulturi (branju) kot navideznem sestopu s tekočega traku vsakdana. Laura tako na jutro rojstnega dne svojega moža sklene, da bo prebrala *“še eno stran, da se pomiri in prizemlji, potem bo vstala iz postelje”* (Cunningham, 2003: 37) in malce pozneje, da *“ne bo šla v gornje nadstropje, k svoji knjigi. Ostala bo tu. Naredila bo vse, kar je treba, in še več”* (Cunningham 2003: 46). Branje je nekaj drugega kot življenje in njeno darilo možu za rojstni dan je, da se bo odločila za življenje, ne za (njej ljubše) branje.

Laurino dožemanje umetnosti je v veliki meri primarno, nereflektirano, in tudi zato se nanjo lahko odziva tako organsko. Kot primarna bralka se ne sprašuje o besedilnem predtekstu, temveč verjame v stvarjenje *nove vrednosti iz nič*: *“Mar ni bila knjiga, kot je Gospa Dalloway, nekoč samo prazen papir in poln črninik?”* (Cunningham, 2003: 71) Vendar torta, ki se je loti s tovrstno mislijo (vero v stvarjenje brez upoštevanja kulturne zgodovine, v tem konkretnem

primeru dosežkov kulinaričnih veščin, posredovanih v obliki receptov), klavrno konča: *“Ko se Richie zamoti, se Laura vrne v kuhinjo, brez razmišljanja vzame torto in jo zvrne s pladnja iz mlečnega stekla v koš za smeti. Torta pade s presenetljivo masivnim zvokom; rumena vrtnica se razmaže ob upognjeni steni koša. Laura takoj začuti olajšanje, kot da bi ji okoli prsnega koša popustile jeklene vezi. Zdaj lahko začne znova. Sodeč po stenski uri je ura le malo čez pol enajsto. Ima več kot dovolj časa, da naredi novo torto. Tokrat bo pazila, da se drobtine ne bodo ujele v sladkorni obli. Tokrat bo črke popravila z zobotrebcom, da bodo osredičene, vrtnice pa bo pustila za konec.”* (Cunningham, 2003: 99–100) Takih popravkov – Leonard Woolf popravlja rokopise, Laura Brown pa resnično življenje, kar je precejšen korak do prizemljitve ustvarjalnih praks – se loti potem, ko njeno torto oceni prijateljica: *“Torta je ljubka, ji pravi Kitty, tako kot je lahko ljubka otroška risba.”* (Cunningham, 2003: 93) To pa seveda ne zadostuje. Laura se sicer ne odloči za izdelek industrijske proizvodnje, za torto iz slaščičarne, vendar spozna, da mora splošno priznано večino izdelovanja upoštevati bolj, kot si je najprej mislila: *“Zakaj je najprej dala vrtnice, saj vsak bedak ve, da se najprej napiše sporočilo?”* (Cunningham, 2003: 92) Brez večine ni lepote, je le ljubkost, torta je *“dražestna in ganljiva zaradi svoje prisrčnosti, zaradi mučno iskrene neskladnosti med željami in sposobnostmi. (...) Izdelala je nekaj ljubkega, medtem ko je upala (to je nerodno, vendar resnično), da bo izdelala nekaj lepote.”* (Cunningham, 2003: 93) Do tega spoznanja Laura pride pravočasno: ima čas narediti drugo torto, pa tudi za splošnimi družbenimi trendi ne zaostaja: je leto 1949, prve delavnice kreativnega pisanja pa bodo na ameriških univerzah nastale šele v zgodnjih šestdesetih letih in s tem formalno potrdile, da je pisanje nekaj, česar se je treba (tudi formalno) učiti, ne pa privilegij, podeljen srečni peščici po nedoumljivih poteh.

Naslednjo torto Laura naredi po več navodilih, pogleda v drugo kuharsko knjigo, prelije jo z dvojnimi obliki, vendar tudi ta ne zadovolji njenih pričakovanj, še zmeraj je v njej dotik rokodelstva, nepopolnosti, ki Laura moti, vendar se kljub temu ne more predati večini množične proizvodnje in preprosto kupiti brezhibno oblikovane torte. *“Rada bi (sebi to priznava), da se sen o torti uresniči v stvarni torti, v torti, v katero je vložen izvrsten in globok smisel za zadovoljstvo in obilje. Rada bi spekla torto, ki prežene gorje, čeprav samo za kratek čas. Rada bi izdelala nekaj čudovitega, celo za tiste, ki je ne ljubijo.”* (Cunningham, 2003: 126)

Laura se ne more zadovoljiti s kreativnim aktom samim na sebi, z materializacijo svojega truda, da bi možu ustvarila nekaj unikatnega, res po receptu, vendar z dodatkom svojih individualnih (ne)sposobnosti, oziroma z drugimi, sociološkimi, besedami – z adornojsko psevdoindividualnostjo (ki je v resnici standardizacija). Želi si očaranosti od videza objekta in tu prideta na misel

Fredric Jameson in Jean Baudrillard in njune misli o podobah resničnosti, ki prevladajo nad resničnostjo samo – ni pomembno, kakšna je torta, pomembno je, kakšna je *videti*. Hkrati pa Lauro (kot predstavnico prehodne generacije) še zmeraj grize utvara o privzdignjenosti ustvarjalnosti nad vsakdanje družbene mehanizme, želi si ustvariti torto s presežno vrednostjo, avtonomno od vsakdanjega življenja, in ker se to ne posreči, se ji zdi, da je njeno življenje nesmiselno. Ob tem spoznanju izstopi iz družinsko-družbene ureditve, odpravi se v hotel, ki ji zagotavlja woolfovsko “lastno sobo” (“*tako daleč od svojega življenja*”), ki pa jo zdaj, po neuspešnem ustvarjalnem poskusu, uporabi za branje, za vnovičen, tokrat od stvarnosti nemoten vstop v svet menjave in potrošnje kulturnih dobrin v pasivnejši vlogi. (Nič čudnega torej, da Laura v svojem poznejšem in radikalnejšem izstopu iz družinske sheme, ko zapusti moža in otroka, postane bibliotekarka, torej predstavnica tistega sloja kulturnega posredništva, ki je sicer v nenehnem stiku s kulturo, vendar v pasivni vlogi, skorajda brez vključitve lastnih kreativnih potencialov!)

Tudi Laurin pobeg je začasen, v tistem delu njene zgodbe, ki jo pripovedujejo *Ure*, neuspel. Vrne se k sinu in možu, ki s svojo življenjsko izbiro podčrtuje njeno vpetost v enostavno reprodukcijo življenja. “*Zakaj si ničesar ne želi zares poleg tistega, kar že ima? Ne da se omajati njegovih ambicij in zadovoljstva, njegove ljubezni do doma in službe.*” (Cunningham, 2003: 90) Vendar obstaja še prej omenjeni drugi pobeg, o katerem v knjigi izvemo šele na koncu: Laura je v naslednjem poskusu *res* pobegnila od svojih, od svoje družine, in jih vse preživela. Pobeg je mogoče razumeti kot sramotno dejanje, saj ženska, ki je zapustila družino, s tem ni le ogrozila stereotipnega mita družinske sreče, temveč tudi morda konkretno privedla svojega sina, o katerem govori tretja, najbolj sodobna plast *Ur*, v družbeno neprilagojenost in nesrečo, nekako v darvinističnem prepričanju, da se deduje tudi odstop od uveljavljenih družbenih pravil. Mogoče ga je razumeti nevtralnno, kot ga, zdi se, v sklepu knjige razume Clarissa Vaughan, ko premišlja o življenju na distanciran, skorajda samonanašajoč se (kdo že je rekel: ‘*life is life*’?) način, kjer je posamezniku prepuščen skrajno skrčen manevrski prostor svobodne odločitve (“*Clarissa drži starkino dlan. Kaj pa naj bi storila?*”). Mogoče pa ga je, da se krog sklene, razumeti tudi bolj revolucionarno: kot namig, da je mogoče izstopiti iz vnaprej natančno strukturirane družbene mreže in njenih zakonitosti – in preživeti.

### **“TO JE NEW YORK. TO JE KONEC DVAJSETEGA STOLETJA.”**

Tudi protagonistka najsodobnejše pripovedne ravni v knjigi, Clarissa Vaughan, se takoj na začetku svoje zgodbe eksplicitno označi, in sicer za “na-

vadnega človeka”. Kakor bi bila Laure Brown vesela Adorno in Benjamin, njene želje po torti popolnega videza pa Baudrillard in Jameson, bi bil Clarisse vesel Pierre Bourdieu, ki je s sintezo ameriške kvantitativne sociologije in evropske filozofske metode postal nemara najpomembnejši sociolog kulture konca dvajsetega stoletja. Clarissa je namreč po svoji socialni funkciji arhetipski predstavnik tistega sloja, ki ga je Bourdieu poimenoval *kulturni posredniki*, je namreč urednica, in še več, že prvi zabeleženi pogovor med njo in predmetom njenega posredovanja, pesnikom Richardom, opredeli tudi terensko nalogo kulturnega posredništva. “A ni lepo?” je tistega jutra gospa Dalloway rekla Richardu. Odgovoril je: “Lepota je kurba, raje imam denar.” (Cunningham, 2003: 15) Clarissino blago tragično eksistenčno lego je, zdi se, povzročilo tudi to, da je razpoznala cinizem v Richardovi tovrstni opredelitvi in se ni ravnala po njej, da je skratka zavrnila celostni vstop v kolesje kulturne industrije, čeprav se kolesja zaveda in ga jemlje kot svoje realno življenjsko okolje: “Ne izliva svojih čustev in ne čveka. Navdušenje pokaže le za očitne prikaze lepote in celo tedaj se ji posreči obdržati določen vidik zadržanosti odraslih. Lepota je kurba, včasih reče. Raje imam denar.” (Cunningham, 2003: 17) Clarissina tragedija je skratka v tem, da deklarativna raven pristajanja na kolesje kulturne industrije ne zadostuje, ker (v njenem primeru) nima eksistencialne podpore. V konec dvajsetega stoletja tako Clarissa sodi precej manj kot pisec potrošnih romanov Walter Hardy, ki “lahko vso noč pleše na house glasbo, navdušen in neutruden kot nemški ovčar, ki prinaša vrženo mu palico” (Cunningham, 2003: 21).

Zato pa Hardy, tako se Clarissa ves čas opominja, precej manj sodi na Richardovo zabavo ob nagradi. Clarisso namreč spoznamo v trenutku, ko se njenemu intimnemu, ne pa poklicnemu varovancu (Richard namreč objavlja pri drugem uredniku,<sup>2</sup> kar zagotavlja ločenost na zasebno in poslovno, to vodilo postindustrijskega sveta!) obeta inavguracija v literarno orbito, da, vstop v kanon je eksplicitno omenjen, z vso ambivalenco vred: “Richard morda (čeprav človek nerad uporabi prav ta izraz) vstopa v kanon: morda bo v teh zadnjih trenutkih svoje zemeljske kariere deležen prvih znamenj pripoznanja, ki se bo raztegnilo daleč v prihodnost (seveda ob predpostavki, da prihodnost sploh bo).” (Cunningham, 2003: 60) Dobil bo namreč nagrado. Nekaj zaslug za nagrado ima poleg tega, da je napisal obsežen (a ne prav razumljiv in tudi zato ne prav zelo hvaljen, kaj šele zelo bran) roman, tudi to, da umira za aidsom: literarne nagrade se ne ravnajo le po literarnih kriterijih. Pisatelj je celostna umetnina, ki jo trpljenje – če gre

<sup>2</sup> Richardov založnik Martin Campo je po Clarissinih besedah junak: “Vse svoje družinsko imetje je zastavil za objavljanje pomembnih in težkih knjig, za katere je vedel, da se ne bodo prodajale.” S svojo dejavnostjo, ki jo financira iz dediščine, ne pa iz dohodkov dejavnosti same, je Campo utelešenje znane metafore, palčka na ramenih velikanov, in njegovo junaštvo je junaštvo postmodernega omejenega, pa vendar obstoječega dosega: Richard njuno razmerje vidi kot razmerje med levom in čuvajem živalskega vrta.

za pisatelja tradicionalnega tipa, še toliko bolj – odločilno oblikuje. Trpljenje bo v družbi deklarirane pravičnosti deklarirano nagrajeno. (“*Nagrado sem dobil zato, ker imam aids in se mi je zmešalo in to pogumno prenašam, nič pa nima opravičiti z mojim delom,*” pravi Richard.) To je pomembna pesniška nagrada, saj se z njo Richard vpisuje v niz Merwin, Rich, Merrill, Ashbery. Ameriški pesniški *Hall of Fame*. Čeprav je nagrada fiktivna, so njeni navedeni dobitniki stvarni, kar ji daje precejšnjo specifično težo.

Nagrada ni le nagrada Richardu, temveč tudi nagrada Clarissi, oziroma, bolje, življenju, za kakršno si prizadeva Clarissa, ki vztraja, da se skupaj z literarno plažo, s katero se preživlja, izdajajo tudi dobre, sramotno neprofitne knjige. Kulturni posrednik konca 20. stoletja, še zlasti tisti, ki ni šele na začetku, temveč bolj proti koncu svoje poklicne poti, se zaveda razkola med ideali in stvarnostjo, če ga že ne kar uteleša: tudi Clarissina ljubica Sally, ki se preživlja kot televizijska producentka, ki torej producira družbeno zavest, je v zasebnem življenju aktivna v politiki in javnih delih, ki skušajo popravljati anomalije družbene zavesti. Zaveda se tudi funkcije kulture v svojem času: tako v “mali dobri” knjigarni (v *Barnes & Noble* časih so taki knjigarniški pridevniki že sami po sebi izraz knjižne nostalgije!) želi za darilo kupiti knjigo, ki bi zbujala spomine na srečni čas njenega otroštva. Njen trenutni, *real-time* čas pa je zaznamovan s specifičnimi kulturnimi formacijami: Clarissina hči Julija poslušča predavanja o teoriji *queer* in družbenem spolu, ukvarja se torej z razmejitvijo med gender in sex, o kateri univerzitetni sistem v Clarissinih časih še ni govoril prav veliko, in prijateljuje z lezbično radikalko Mary, ki jo Clarissa (kljub Julijini, zdi se, zgolj intelektualni fascinaciji) sovraži “*tako zelo kot vsak republikanski oče*”. Dodatno jo sovraži tudi zato, ker se ji zdi, da v liku možačaste Mary Julija vidi možnost za nadomestnega očeta, ki ga ni imela, in s tem popravljča primanjkljaj, ki ji ga je povzročil Clarissin življenjski položaj, deloma pa tudi, zdi se, zato, ker v njeno življenje prinaša drugačno refleksijo lastne eksistence, kot jo ves čas prakticira sama (in se s tem osvobajča ujetosti v družbene spona).

Vrtnice, ki jih tako kupi kot simbol lepote, iznenada postanejo (v morebitni Maryjini interpretaciji) morebitni sprožilec izkoriščanja (“*Ali družine pred zoro pridejo na polja in se cele dneve sklanjajo nad grmičevjem, z bolečinami v križu in od trnov krvavečih prstov?*” – Cunningham, 2003: 140) oziroma, natančneje, morebitni ujetnik levičarskih stereotipov razrednega boja. Mary, karikirano utelešenje tovrstnih stereotipov, ki se raje sreča s policijskim solzivcem kot s prodajalci v trgovinah, najradikalneje vzpostavi žensko kot plen in objekt pregona kulturne dominante, ko jo primerja z Judi v času nacizma v tisti znani zgodbi o distanci: “*Clarissa Vaughan ni sovražnica. Clarissa Vaughan je samo zavedena, nič več in nič manj kot to. Verjame, da bo dobila to, kar imajo moški, če se bo*



podrejala pravilom. Kupila je to vozovnico. Krivda pa ni njena. Vendar bi Mary z veseljem pograbila Clarisso za srajco in zakričala: 'A ti res verjameš, da tisti, ki bi prišli po izobčence, ne bi prišli na tvoja vrata?'" (Cunningham, 2003: 141)

Konservativni patriarhalni družinski vzorec se v Clarissinem doživljanju odnosa med njo in hčerjo res ponavlja, vendar z bistveno razliko: v nasprotju z večino republikanskih očetov je Clarissa zmožna refleksije lastne pozicije. Takšna refleksija pa je v postmodernem času osnova za ustvarjanje identitete. Identiteta je bolj kot kdajkoli razcepljena na družbeno in osebno: tako Clarissa na ulici opazuje snemanje filma in ko iz ene od prikolic pogleda slavná glava, Clarissa ne more prepoznati njene osebne identitete, sprašuje se, ali gre za Meryl Streep ali Vanessa Redgrave, družbena identiteta pa je nesporna – to je filmska zvezda. "Prepozna namreč avro kraljevske samozavesti in zavzetost, s katero se eden od moških pogovarja z njo..." (Cunningham, 2003: 29) To je zdaj druga avra, ne predmoderna avra umetniškega dela, s katero je obračunal že Adorno, temveč avra umetniškega statusa kot vrhunškega proizvoda kulturne industrije, posledica psevdovratizacije umetnika kot medijske zvezde, *celebrity*, slavneža, vzporedne deavratizaciji umetniškega samega dela. Ločnice med umetnostjo in življenjem ni več: "Tukaj je navaden svet; snema se film in portoriški fant s srebrnim drogom odviija platneno streho pred restavrácijo," razmišlja Clarissa (Cunningham, 2003: 27).

Opazovalke snemanja filma na Spring Streetu se ne morejo zediniti, ali je filmska zvezda, ki se je za hip pokazala pred njimi, Meryl Streep, Susan Sarandon ali Vanessa Redgrave. To njihovega občudovanja ne načenja. Ne občudujejo konkretne igralke, temveč generično, filmsko zvezdo kot tako. Enako Clarissa ugotavlja, svoji ljubici producentki za popotnico na takšno kosilo: "Lepo je kositi s filmskim zvezdnikom." Zvezdnik, s katerim odhaja na kosilo, pa je zvezdnik postal šele potem, ko se je v trendseterski reviji *Vanity Fair*<sup>3</sup> razkril kot gej: s tem priznanjem je izstopil iz množice storitvenih delavcev filmske B-proizvodnje in sam na enak način dojema Clarisso: "Mar ni pomembno, da je ona ženska v knjigi? (Čeprav knjiga, seveda, ni bila uspešna ...)" Richard je s svojo knjigo, v kateri omenja Clarisso, vzpostavil Clarisso kot osebo, kot družbeno identiteto. Razcep med osebno in družbeno identiteto je nasledstvo delitve na zasebno in poslovno, in čeprav je socialna lega osebne identitete nastopajočih likov lahko zelo podobna (kad v kuhinji, znamenje uboštvá, je skupna tako najrajenemu pesniku Richardu kot prodajalki v cvetličarni!), je njihova socialna identiteta pozicionirana zelo različno.

<sup>3</sup> Sklepati smemo, da ima Cunninghamova izbira ravno te revije med številnimi možnostmi dvojni razlog: njeno ime *Semenj ničevosti* dobro uteleša delovno okolje, v katerem se giblje zvezdnístvo, hkrati pa prihaja iz literarnega okolja in tako uteleša značilno kulturno razmerje: predtekst popularne kulture je visoka, kanonična kultura.

Svet razcepljenih in fluidnih identitet predpostavlja tudi fluidne spolne identitete: tako Clarissa kot Richard sta preskusila obe spolni usmerjenosti, mogočo (zamujeno) rešitev za njun zapleteni odnos Clarissa vidi v neortodoksni zvezi: *“Lahko bi bila mož in žena, sorodni duši, in imela ljubimce in ljubice postrani.”* Neortodoksnost te rešitve bi še podčrtovalo to, da bi ljubimce v njunem razmerju imel moški, ljubice pa ženska. Laura Brown je razpeta med heteroseksualno in homoseksualno željo, med željo po svojem možu in po svoji prijateljici. Virginia za hrbtom svoje gospodinje Nelly poljubi sestro Vanesso na usta. *“Je nedolžen poljub, dovolj nedolžen, vendar se zdi prav zdaj, v tej kuhinji za Nellyinim hrbtom, najslajši od vseh prepovedanih užitkov.”* (Cunningham, 2003: 136) Clarissina hči je vzpostavila do svoje lezbične profesorice občudujoč platoničen odnos, ki pa ne bo nujno ostal takšen. Vse te fluidnosti pa v, priznati je treba, blago konservativnem svetovnonazorskem obzorju Cunninghamovega romana ne prinašajo sproščenosti, temveč, ravno nasprotno, negotovost: celo svobodomiselna Clarissa se prestraši nerazpoznavnega naglasa novega dobavitelja hrane na dom in celo neortodoksnemu homoseksualcu Richardu se zdi Clarissina zveza z žensko *“prozaičen znak globokega razpada”* (Cunningham, 2003: 23).

Cunningham je po knjigi nanizal vrsto stereotipov družbenih skupin in njihovih mišljenjskih obzorij: levičarski intelektualci in njihova predstava o razrednem boju, homoseksualni *coming out*, dekontekstualizacija kulture v postkolonialni maniri ... Tako Clarissino partnerko Sally na obisku v stanovanju, ki je bilo na naslovnici kanonične revije *Architectural Digest* in ki torej uteleša zgledno ureditev bivališča, motijo azijski in afriški predmeti, ki *“bolj kažejo na zaplembo umetnin kot na poznavalstvo. Zdaj je Sally tretjič tukaj in kot vsakič čuti nujno, da bi zasegla blago in ga vrnila pravim lastnikom.”* (Cunningham, 2003: 156) Ko stopi s prijateljem, ki za darilo ljubimcu kupuje srajco, v trgovino in tam doživi utelešenje verza Davida Byrnea *shopping is a feeling*, začjenja razmišljati, kaj naj kupi Clarissi, katero darilo bo izreklo *“ljubim te,”* kajti samo izrekanje je postalo banalno, kakor ugotavlja že Umberto Eco v svoji znameniti razpravi o tem stavku v času retorične diktature potrošnih romanov. *“Ljubim te’ je postal že skoraj vsakdanji stavek, ki se izreka ob obletnicah in rojstnih dnevih, pa tudi spontano, v postelji, pri pomivalnem koritu ali celo v taksiju, vpričo tujih voznikov, ki mislijo, da bi ženska morala hoditi tri korake za svojim možem.”* (Cunningham, 2003: 161)

Sally ugovarja tudi proizvodnji lepote, kakršno vzpostavlja kulturna industrija, pri stojnici z rožami pomisli, kako so to *“zombijevske rože (...) samo proizvodi, prisiljeni k življenju kot piščanci, katerih noge se od jajca do zakola nikoli ne dotaknejo zemlje”* (Cunningham, 2003: 162). Zanimivo za televizijsko producentko, torej predstavnicu ene najbolj vplivnih skupin kulturnih posrednikov, je to, da tovrstno opažanje namenja nečemu, kar ne sodi v njeno območje dela,

temveč v območje prostočasnega užitka, ki pa je, kot nas opozarja Adorno, podaljšek dela, in je njegova organiziranost strukturno enaka, kar v Sallyjinem primeru pač preobrnemo: enako kot si Sally ogleduje zombijevske rože, ki se – metaforično – ne dotikajo zemlje, v sklopu svojih delovnih obveznosti proizvaja zombijevsko kulturo, ki nima stika z resničnostjo. (Z rožami kot stereotipnim simbolom lepote in minljivosti so *Ure* založene precej na debelo, enako kot po vsej knjigi vodijo pse na vrvciah: pasje pasme so precej različne, vrvice precej manj, kar bi z nekaj sarkazma lahko razumeli kot zgodbo o psevdoindividualizaciji in strukturno enaki vpetosti v družbene mehanizme.)

Že spočetka je bilo omenjeno, da bi interpret, ki bi želel Cunninghamov roman razlagati le skozi prizmo medtekstualnih razmerij, našel za svoj namen v besedilu več kot dovolj opore. Dediščina obdobja ameriške metafikcije pa se, v blagi in do uporabnika prijazni obliki, besedilu pozna tudi v številnih samonanašalnih besedilnih lastnostih. Richard ure življenja (ki so hkrati ure iz naslova) splete v escherjevski labirint: *“Toda tukaj so še vedno ure, kajne? Ena in potem še ena, in ko se prebiješ skozi eno, moj bog, je tu druga.”* (Cunningham, 2003: 173) Ta zanka se skozi knjigo ponavlja na več ravneh, navsezadnje tudi v tem, da Richard Clarissa v poslovilnem pogovoru izreče isto, kar je Virginia Woolf svojemu možu v nekih drugih, bolj pisnih časih, napisala: *“Mislím, da na svetu ni bilo srečnejših ljudi od naju.”* (Richard na str. 175, Virginia pa na str. 12) Razmerje med Richardom in Clarisso je nekakšna palimpsestna preslikava razmerja med Virginio in Leonardom, kontekstualne spremembe so duh spremembi duha časa, ki ji lahko naprtimo tudi nemožnost (kontinuiranega) spolnega razmerja med ponavljavcema. Ponovitev seže tudi na področje mediacije kulture: kakor je Leonard po Virginijini smrti skrbel za “pravost” njenih rokopisov, se tudi Clarissa takoj vzpostavi kot varuh Richardove literarne dediščine, s stavkom *“Richard je bil čudovit človek,”* ki ga izreče njegovi materi, Lauri Brown. *“(…) to je rekla zato, da bi izrazila svojo pravico do trupla: Jaz sem ga poznala najbolj intimno, jaz bom prva, ki bo sodila o njem.”* (Cunningham, 2003: 189) V svetu kulturniškega posredništva tovrstna rezervacija terena ne pomeni le prednostne sodbe o človeških lastnostih, temveč tudi prednostno ali izključno pravico do interpretacije besedila. Do njegovega posedovanja in posredovanja.

Prav vprašanje kulturnega posredništva pa je tisto, kar Virginio in Richarda ključno ločuje. V londonskem predmestju leta 1921 (in tako vse do leta 1941, ko se Virginijino življenje konča) še ni zasičenosti s kulturo. Vprašanje dostopa do kulture, tako v aktivni kot pasivni vlogi, je vprašanje izobrazbe, prostega časa, materialnih možnosti in tako naprej, ne pa medijske izpostavljenosti. Konec dvajsetega stoletja pa je v ZDA vsako leto objavljenih pet tisoč novih proznih knjig.

Medtem ko je Virginia Woolf v svojem znamenitem spisu *Lastna soba* iz leta 1929 še lahko pledirala za "lastno sobo" docela dobesedno, jo razumela kot osvobojeno ozemlje, namenjeno ustvarjalnemu pisanju in ne preživetvenim funkcionalizmom, ter hkrati poudarjala njeno simbolno razsežnost prostora artikulirane identitete, je konec tisočletja postavil pred ustvarjalca povsem nove zahteve: "lastna soba" ni več edini *conditio sine qua non* oziroma je celo tisti pogoj, ki mu je sorazmerno preprosto ustreči. Ustvarjalcu, ki je na umetnostnem trgu konkurenčen, vendar njegova ustvarjalnost potrebuje začasni izstop iz vpetosti v intimna in ekonomska razmerja (družina, služba ...), se ponuja tovrstna fizična možnost v okviru sistema "ustvarjalnih kolonij", institucionaliziranega načina *splendid isolation*, zlahkne osame, v ekonomski obliki pa v podobi takšnih in drugačnih kreativnih štipendij, če ne gre drugače, v obliki založniškega (ali, še učinkoviteje, filmskostudijskega) predujma.

Kar umetnost po *nastanku* danes potrebuje za svoj *obstane*k, pa je, prav nasprotno, *javna soba*, ustvarjalčeva prisotnost ne v rokodelskih delavnicah navdiha, temveč v industrijskih obratih množičnih občil in v tistih izpostavah umetnostnega proizvodnega in reprezentativnega sistema, ki se dotikajo interesnega polja teh občil. (Tako bo Richard prepoznan kot velik ustvarjalec šele ob nagradi, s katero bo opaznost v kontekstu obstoječega, pa vendar zelo omejenega obzorja 'poznavalcev' razširil v vsaj začasen obstoj v 'očesu javnosti'). Pisci današnjega časa se ne morejo ogniti diktaturi medijske prisotnosti, nastopati morajo v tiskanih in elektronskih medijih, kadarkoli se le ponudi priložnost, založniško osebje za odnose z javnostmi jih ponuja debatnim televizijskim omizjem v uporabo in trendovskim revijam v poslikavo, najbolje pa je, če jih, po možnosti mlade, privlačne in ženskega spola, posvojijo mehanizmi reklamnih akcij, kakor se je v Združenih državah zgodilo Tami Janowitz, v Sloveniji pa Vesni Milek: prodajni uspeh je zagotovljen.

Kot je, upajmo, dovolj prepričljivo pokazalo to besedilce, Cunningham v *Urah* res podaja poročilo in ponuja razmislek o vlogi ustvarjanja in literature v treh različnih zgodovinskih obdobjih, hkrati pa, smemo pripomniti, tudi literarno odgovarja kulturnim teorijam, ki so ta razmislek najopazneje ponujale doslej. Vrsta natančnih pozicioniranj, od razmestitev posameznih likov v ustrezne družbene vloge do uporabe ustreznih leksemov od avre do kanona, nam daje misliti, da to početje ni bilo nezavedno. Ponavadi je teorija reflektirala literaturo, v dvajsetem stoletju pa je začela najbolj opazna teorija reflektirati bolj opazne umetnostne discipline, zato ni nič nenavadnega, da se je literatura odločila odpisati in literarno opisati teorijo. Krog je sklenjen.

Krog pa je sklenjen še v nekem drugem smislu. Kljub spremenjenemu duhu časa in drugačnim družbenim silnicam, o katerih pričajo tri časovne ravni *Ur*,

pričajo, na treh ravneh hkrati, da so temeljna vprašanja v umetnosti enaka, le morda še večja. Kot se Virginia Woolf sprašuje: “*Toda ali je mogoče iz enega samega dneva v življenju navadne ženske narediti roman?*” in na to vprašanje odgovori s svojo *Gospo Dalloway*, si lahko isto vprašanje zastavlja tudi Michael Cunningham, preden začne pisati *Ure*. Le da so v *Urah* dnevi trije, in ženske tudi.