

Urban Vovk

Nadrealizem kot izpovedno sredstvo (neo)realizma

I

Čeprav je pisatelj Andrej Skubic v prvi polovici devetdesetih, že precej pred izidoma svojih hvaljenih romanov *Grenki med* (1999) in *Fužinski bluz* (2001), opozoril tudi na svoje kratkoprozne veščine, se je o teh nekaj več pisalo šele po izidu *Norišnice* (2004), knjižnega izbora njegovih poldrugo desetletje nastajajočih kratkometražnih besedil. Zato tudi ne preseneča, da se je (tudi) o Skubičevi kratki prozi v zadnjem letu pisalo in govorilo predvsem v obnebu socialnega miljeja avtorjevega pripovednega sveta in, kar gre prišteti na račun težnjam po izoblikovanju novodobnih literarnovednih klasifikacij in periodizacij, o njegovem socialnem (neo)realizmu. Nekoliko bolj bi nas moralo skrbeti, da so bili tudi Skubičevi zgodnejši kratkoprozni poskusi deležni le tovrstne obravnave in da je hlepenje po iskanju celovitosti in zaokroženosti še enkrat več storilo silo posamičnemu in heterogenemu. Da Skubic kot kratkoprozaist še ni (ob)veljal za *resnega* avtorja z literarnozgodovinskim potencialom navsezadnje priča Virkova antologija *Čas kratke zgodbe* (1998), ki je zaobjela slovensko tozvrstno ustvarjanje zadnjih dveh desetletij in je bila po selektorskem principu vse prej kot nedemokratična, kratkoprogaša Skubica pa bomo v njej zaman iskali. Šest let pozneje (že po izidu *Norišnice*) najdemo Skubica v novi, zadnji domači antologiji slovenske kratke proze, katere izbiratelj Mitja Čander ga v knjigo uvrsti z dvema zgodbama novejšega datuma in v spremni besedi opozori, da nas Skubic tokrat ob zanj značilnih realističnih konturah "preseneča tudi s svojevrstnim ludizmom, ponekod na meji nadrealističnih postopkov". Skubičeva proza da "tako tokrat prvič zaduha v svojevrstni razpetosti med banalno resničnostjo in igrivim prividom. Ob tej formalni dvojnosti pa se srečujemo tudi z zelo aktualnim zgodovinskim kontrastom. V *Norišnici* imamo opravka z dvema historičnima sidriščema. Prvo je sedanost, drugo pa čas okrog slovenske osamosvojitve.

Ta dvojna zgodovinska optika je pomenljiv komentar družbene realnosti, v kateri živimo”.

Čeprav je v *Norišnici* kar nekaj zgodb, ki bi jih le stežka zasidrali v enega od omenjenih pristanov, pa to ni tisto, kar naj bi se v tem kontekstu prerinilo v prvi plan. Zanimivejša se mi zdi že sama zadrega, ko gre za nadrealistične odskoke v Skubičevem pisanju. Čeprav je bilo objavljenih nekaj odličnih knjižnih recenzij, namreč tudi kritika temu *Norišničnemu* pojavu ni namenila posebne pozornosti. (Zato pa je pritegnila z nekaterimi zelo prodornimi refleksijami. Petra Vidali je v *Norišnici* zaznala in dognala premik akcenta iz interseksualnih v širše intersubjektivne sfere v kontekstu sodobne slovenske kratke proze.) Že res, da azilantom, izbrisanim, homoseksulacem in drugim deprivilegirancem in njihovim krvnikom lahko kaj hitro poiščemo ekvivalente in pendante tudi v Skubičevih zgodbah starejšega datuma. Kot je res tudi, da se lahko brez slabe vesti zadovoljimo s preliminarno analizo družbenopolitičnih ozadij in silnic, ki jih avtor *Norišnice* (to mu je treba priznati) dokaj nevsiljivo vpleta v dogajanje oziroma se zgodbe vanje bolj ali manj izrecno umeščajo. Pa vendar se zdi, da tak pristop po krivici obide nekatere zelo pomembne avtorjeve idejno-estetske odklone, ki so vsaj nakazani, če že ne kaj več, z izbiro narativnih postopkov oziroma pripovednih strategij. Čeprav se na prvo branje marsikomu nekatere avtorjeve, recimo da, ludistične eskapade oziroma nadrealistične kaskade ne zdijo dovolj bistvene, pa po mojem mnenju nedvoumno pomenijo nekatere od možnih implikacij pisateljevega (skoraj izključno) v podtekstu podanega družbenega komentarja.

V tem kontekstu si bo zanimivo priklicati v spomin Skubičevo stališče do razumevanja realizma, kot ga je izrazil v pogovoru z Andrejem Blatnikom za revijo *Literatura* (*Ključno pa je, da nekaj tam spodaj je*, 2002), kjer pravi, “da realizem ni v vsebini, temveč v pravem zlitju vsebine in forme, organizacije teksta”. Torej bi se lahko reklo: Čeprav je v zgodbah iz *Norišnice* realizma, vsaj tistega nepresežnega, ki ga je najti v sami vsebini, včasih komaj za vzorec, se na ravni besedilne tektonike bralcu razkrije bogat manevrski prostor, v katerega skozi razpoke besedila vstopa in izstopa njegova domišljija na sledi za drzno preoblikovano, metastazirano poanto, ki po tem postopkovnem ovinku še kako (v) živo zadeva realno(st). Nadrealistični postopki v rabi realističnega pripovednega učinka, ali tako nekako bi lahko razumeli tu in tam že kar igrivo prelivanje in zlivanje vsebinskih in formalnih določil. Ali obratno, zato pa zelo plastično in zgovorno: nadrealizem lahko za svoje radikalno izpovedno sredstvo

izbere (tudi) terorizem. André Breton je tako nekoč imel za najpreprostejše nadrealistično dejanje, da greš z revolverjem v roki na cesto in začneš naključno streljati v množico. Akt, ki po svojih posledicah še kako zadeva našo socialno stvarnost, vendar za seboj ne pušča sporočila, kot je to značilno za *tipična* teroristična dejanja. Ravno na ravni *protislovnosti* med akcijo nosilca dejanja in okoliščinami njegovega ravnanja, na ravni ne-zlitja vsebine in forme, opisanega primera ne bi mogli obravnavati v kontekstu realizma oziroma kot predmet literarnega predstavljanja realnosti. Ključno torej je, da nekaj tam spodaj je. Pa naj ima to *nekaj* božje ali hudičevsko obličje.

II

Skubic je svoje zgodnje zgodbe za ponovno objavo v *Norišnici* precej predelal. Nemara je to še najopaznejše v zgodbi *Andaluzijski pes*, sicer drugi zgodbi v knjigi; ta je bila prvič natisnjena že daljnjega leta 1990, ko je, takrat pod naslovom *Dolga in žalostna pesem*, izšla v reviji Literatura. Pustimo ob strani nebistven podatek, da protagonista zgodbe v knjižni različici skozi stranišče dol po stopnicah globoko pod prostore ljubljanskega nočnega kluba K4 popelje Samo G., in ne Bojan M., kot v prvi različici besedila (takšnih drobnih sprememb je namreč še kar precej). Za razumevanje njene poante je vsekakor pomembneje, da opozorim na ključnejši detajl, ko se *popotnika* po mračnem stopnišču klubskega podpalubja znajdetata pred podobo, ki v novejši pripovedni različici veliko bolj kot na (mrtvega) boga iz revijalno objavljene zgodbe spominja na (spet mrtvega) hudiča (na to spremembo opozori tudi Jelka Ciglencečki v kritiki, objavljeni v reviji Sodobnost, 2004). Zanimivo je, da omenjeni preobrazbi sledi tudi jezik, ki se pri opisih detajlov spusti na nižjepogovorno raven: mogočen sedež postane mogočen *zic*, okrašena straniščna školjka, na kateri Gospod sedi, pa okrašena *sekret* školjka. Pot, ki se je začela na vratih klubskega stranišča, nadaljevala po kot v riti temnem stopnišču in končala pred mogočnim obličjem Gospoda, sedečega na umetelni školjki veceja, nas seveda ne more pustiti ne hladnih in ne naivnih, zato bo v tem oziru še posebej zanimivo opozoriti na Blatnikov komentar, da je stranišče kot prizorišče za metamorfozo pozneje uporabil tudi Irvine Welsh v *Trainspottingu*, ki ga je Skubic prevajal.

Navkljub očitnosti morda ne bo odveč poudariti, da zgodba, ki je našla prostor v *Norišnici*, že s svojim naslovom neposredno napeljuje na znameniti istoimenski nadrealistični film Luisa Buñuela in Salvadorja Dalíja iz leta 1929. Čeprav v Skubičevi zgodbi najdemo tudi citirane verze iz skladbe *Debaser* bostonske alternativnorokovske zasedbe The Pixies, katere besedilo je brez najmanjšega dvoma navdahnjeno z ogledom omenjenega filma ("Got me a movie / I want you to know / Slicing up eyeballs / I want you to know / Girlie so groovy / I want you to know / Don't know about you / But I am un chien Andalusia"); zanimivo je, da se naslov filma v originalu sicer glasi *Un chien andalou*, kar pa se je tekstopiscu bojda slišalo preveč francosko, odtod umetniško svobodna predelava), pa je seveda dejstvo, da so Pixiesi nastopali že tudi v prvi različici Skubičeve zgodbe, ko je imela ta še drugačen naslov, zato naj ne bo odveč pobrskati še za katerim od interpretativnih ključev.

Čeprav se Skubičev *Andaluzijski pes* ne začne tako šokantno kot razvpiti Buñuelov režijski prvenec, celo zelo daleč od tega – z ubijanjem časa, ki ga ob izdatnem nalivanju z žganico uprizarja družbica, zbrana v parku pred K4 neke ljubljanske zimske noči konec osemdesetih –, pa pisatelju ravno selitev dogajanja v klubski interier omogoča ustvariti ozračje notranjosti labirinta, ki ga seveda poznejša hoja v temno podzemlje le še krepi, v katerem se izkristalizirajo načini in objekti želja, ki so v prizoru v parku še obtičale nekje sredi zadimljeno pacastega zraka neke meglene zimske noči. Muzika, ki gre direktno v žile in izzove potrebo po postorgazmičnem *cigaretu*, *plac* na klopi ob plesišču, dva *pira* za pred prijatelji *prešvercan* denar, in seveda, končno, lanenolasa princesa, ki jo prvoosebni pripovedovalec poimenuje kar Lana. Objekt oboževanja, ki pa je od popitega alkohola že precej omrtvičena, zato v zmedeni zavesti osrednjega pripovednega protagonista vzbuja pravcate pravljicne (seveda latentno seksualne narave) asociacije s sesanjem njegovega prsta in Sneguljčico v glavni vlogi. ("Spi kot mrtva, negibna. Glej, Sneguljčica. Idealna ženska. Lanen led imam v naročju.") Vse to nas potegne v vročični vrtinec twinpiksovske naslade in, kot se za pravi dramaturški lok spodobi, pripravi za popoln zaključni *šus*. Pa naj bo z božjim ali hudičevim truplom na prizorišču zaključnega *obračuna*.

"Oblečen je v udobno haljo iz bleščeče, razkošno rdeče tkanine; izpod spodnjega roba halje se da videti podaljšek kosmatih, koščenih nog, ki se končujejo v velikanskih, z masivnimi podkvami okovanih

kopitih. Velika pa gosposka beštija je, ta gospod." Tako se glasi insert, ki je bil sklepnemu prizoru dodan za knjižni *ponatis* zgodbe. Mar ni povsem prepoznavna aluzija na, spet, znameniti prizor iz filmskega *Andaluzijskega psa* z vlečenjem vrvi, na katero sta privezana dva semeniščnika in na klavirjih ležeča trohneča osla? (Pa še nekaj k temu ob rob: *andaluzijec*, *andaluzijski konj* je pasma, ki so jo, zanimivo, vzgojili kartuzijanci.) In še: če se je o omenjeni filmski sekvenci pisalo tudi, da ponazarja vse dinamične sile in bremena, ki jih moški prenaša s seboj, vleče za sabo, in da simbolizira pestrost palete različnih pristopov in sredstva, katerih se moški oprime, da bi osvojil ljubljeno žensko bitje v vsej njeni zapletenosti in težavnosti, potem je v Skubičevem, ali bolje, likovem "lovu" na Lano moč prepoznati marsikaj (navsezadnje se sooči s hudičem osebno) od omenjene simbolike in situacijske kompleksnosti. In nazadnje: Skubičevemu *Andaluzijskemu psu* je v primerjavi z *Dolgo in žalostno pesmijo* dodana še zadnja replika, zadnje pripovedovalčevo vprašanje – "A potem sem pa to vse jaz?" –, ob katerem se kajpada znova lahko porajajo najrazličnejše interpretacije. Od, recimo temu, posteksistencialistične, ki jo ponuja avtor spremne besede k *Norišnici* Gašper Troha, po kateri človek po božji, pardon, hudičevi smrti "ostaja sam s svojimi dejanji in družbo, ki je posledica njegovih lastnih prizadevanj", do naivno psihoanalitske, ki bi nas slej ko prej napeljala k sklepu, da je *to vse* le posledica ponotranjenega konflikta, izhajajočega iz spodletelega razmerja med spoloma in hipnega uvida v bistvo problema, ki za moškega naratorja seveda izhaja iz ambivalentne narave oziroma dvojnega karakterja ženskega lika, imetnika (lahko) tako angelskega kot satanskega obličja. (Ob tem kajpada ne moremo mimo zadnjega Buñuelovega filma *Ta mračni predmet poželenja* (1977), v katerem je *trikontinentalni* režiser, ravno zato, da bi še bolj izrazito poudaril dvojni karakter ženskega lika, za glavno žensko vlogo angažiral kar dve igralki.) Saj vemo: goreče in strastno je iskal svojo družico. Ko se je prvič spustil dol, je naletel na mrtvega boga, naslednjič na mrtvega hudiča in naenkrat mu je postalo vse jasno. Le plačal je davek na svojo naivnost, ko je ob pogledu na žensko ravno začel verjeti v pravljlična bitja.

Seveda pa obstajajo tudi veliko preprostejše razlage. Ne pozabimo: zgodba se dogaja ob koncu razvratnih osemdesetih (in vemo, da kdor se jih spominja, ni bil zraven), tudi kar nekaj alkohola steče po grlih v tej zgodbi, in njen junak si v prvi različici zaželi, da bi se razbrizgal

“po nočnem asfaltu kot sperma samega boga (če ga je še kaj ostalo)”. Nekaj let pred dogajalnim časom obravnavane zgodbe je Emil Filipčič, vsekakor eden od kulturnih avtorjev osemdesetih, v svojem romanu *Kuku* popisal in personificiral tako boga – “veder, nasmejan, dolga bela halja plahuta okoli njegovih nog, vrišč in vesel smeh pozdravi njegov prihod, goli moški in ženske poskačejo iz čolnov v jezero in priplavajo na breg ...” – kot luciferja: “V tem hipu sem se zagledal. Bil sem star, impotenten slinast hudič, z lasmi zlepljenimi od močefita ...” Gre torej Skubičevega *Andaluzijskega psa* brati kot začetek identitetne krize devetdesetih ali kot še zadnji poklon epikurejskim osemdesetim?

III

“Bati se Niča, toda še bolj bati se zobozdravnika.” W. G.

Zgodnjega zimskega popoldneva 1989 se zgodi tudi *Povest brez jezdeca*, ki bolj kot katera koli druga Skubičeva proza preseneča z blasfemično predrznostjo in profanacijo narodne zavesti. “To zgodbo pišem zato, da bi bilo vsem jasno, da nisem jaz ubil Tomaža Šalamuna ...”, začinja pripovedovalec. Že takoj na začetku zgodbe naletimo na jedko ironizacijo narodnjaško prebuditeljske oglaševalske dikcije (“S štirimi milijoni pridnih rok nas ni strah prihodnosti.”). Lotevanje velikih tem na nespoštljiv način sicer nikakor ni nič, kar bi nas moralo pri Skubicu presenetiti ali celo osupniti. Navsezadnje je v zgodnejših revijalnih objavah svoje kratke proze za moto velikokrat uporabljal citate iz visoke kulture, ki pa jih je v notranjih monologih likov in njihovih medsebojnih dialogih brezsravno zamazal z nižjenvojškimi žargoni in (p)referencami. Pa vendar imamo v tej zgodbi s pripovedovalčeve strani opraviti verjetno z najdrznejšo profanacijo (navidezno, ker o tem, da kdor profanira, ta veruje, smo se že poučili) tisočletnih narodovih sanj o neodvisnosti. “Kaj naj dela toliko rok? Orjejo polja in ledine. Žgečkajo majhne punčke. (...) Obsedeno masturbirajo, v strasti, v poletu. (...) Praskajo pasje križe.”

Ko se štirje akterji zgodbe odločijo, da bodo na ta prelomni, zgodovinski dan preigrali še enega od stereotipov (izlet na Šmarno goro), poda v tej zasneženi, decembrski primestni popoldanski idili prvoosebni pripovedovalec Andrej glavni argument za plebiscitarno glasovanje: “Tukaj glasujemo za svobodo, a ne? Za tako svobodo, da te ne

bo potem nikoli več noben mogel zajebavat, če si bil svoje cajte za ali proti. Imel boš pravico, da si bil proti." In na argument, da bo to veljalo šele za naslednja glasovanja, ko že enkrat *bomo* imeli svobodo, in še ne za to: "Tudi za to, (...) [č]e ne velja za to, potem vse skupaj ne velja nič." Zgodi se trk med osebno svobodo v dejanju (Ko lahko svobodno rečeš: Hvala Bogu sem brezbožnik!) in svobodo v skupnem interesu, svobodo v ravnanju. Konflikt med poetičnim in moralnim razumevanjem pojma svobode je kajpada generiran skozi nasprotipostavljenost posameznika in družbe, ki je v trenutkih, ko se *kolektivu* dogaja zgodovina, seveda še posebej pereč, zato ne preseneča, da Skubic dogajanje postopoma prenese na grotesknejšo raven, kjer spretno preigrava absurdnost nastalega položaja. Prijatelji nato pritiskajo nanj, da kot nekakšen pesnik na izust pove kakšen *haiku* [poudaril U. V.], in ko se enega zares spomni, pove nekaj povsem nerazumljivega, ki nima nikaršne zveze s čimer koli, kar je spet le ena v nizu spretno tempiranih profanacij, ki počasi, a zanesljivo peljejo k udarnemu sklepnemu akordu. A še prej se zgodi po mojem menju celo najbolj komičen prizor zgodbe, ko naključni mimobežni lik ob sestopanju s Šmarne gore z ljudskimi klišeji zateži dvema damama ("Proti prehladu je najboljše, če prešvican popiješ en šnopček. (...) Mislim, saj samo enega, ne tako, da se napiješ. Da se pogreješ."). In ko *družbica* naleti na stojnico ob vznožju priljubljene izletniške točke, ki ima v tem kontekstu brez dvoma tudi močno simbolno mesto, se zgodi, na dan, ko se dogaja Zgodovina, povsem nepričakovan zaplet: Izkáže se namreč, da za točilnim pultom nimajo v ponudbi nobenega šnopčka, sadjevca, slivovke, ponujajo pa vodko, viski, konjak, ... tekilo, kar jasno privede do razcepljene situacije, v kateri se mora naš mimobežni neznanec omahljivo odločiti med "svojo teorijo po eni strani in subjekti svojega dokazovanja na drugi" (dami se mu počasi, a nepreklicno oddaljujeta). Na koncu se odloči za vodko, ker da jo pijejo v Sibiriji takrat, ko je mrz. "Vodko pijejo v Sibiriji vedno," mu na to odvrne prijatelj *kelnarice*.

In kaj se na koncu zgodi s Tomažem Šalamunom? Našli so ga križanega na Prešernovem trgu nasproti frančiškanske cerkve. Mar ni Šalamunovo križanje na Prešernovem trgu v (tahi) navzočnosti cerkve simbolna gesta *par excellence*. Če je bil prej govor o soočenju med posameznikom in družbo, potem na tem mestu seveda ne smemo spregledati pomena, ki ga ima za slovenstvo ta medsebojni obračun, interesni razkol. Ki kot da odzvanja znamenito Pirjevčevo (pod)vprašanje

o poeziji na Slovenskem: “[K]aj delamo na Slovenskem s poezijo in kaj sami s seboj počnemo zaradi poezije?” Andrejev popolnoma nerazumljivi psevdohaiku na praznični dan slovenstva zdaj zadobi veliko širše razsežnosti: oče Prešeren kot nosilec prizadevanja za združitev *Slovenske cele*, Šalamun kot jabolko spora, moment razdruževanja, saj je (tudi) v imenu njegove poezije ta postala vsenarodni problem, in Cerkev, ki *drži štango*. In temu navkljub, ali pa ravno zaradi tega, “[j]e pa treba vztrajati”. Pesnik namreč nikoli zares ne verjame v smrt Boga, lahko pa kot Bog umre.

IV

V zgodbi *Nočem s tem vlakom* nimamo opraviti s sanjami kot podaljškom realnosti, saj stoji že v prvem stavku izrecno zapisano, da je gospod Vladimir sanjal svojo vožnjo z vlakom iz Zagreba v Salzburg. Kaj kmalu nam je dano izvedeti, da je dotični gospod Vladimir res popotnik, upokojenec, ki si po petdesetem vsako drugo leto privošči *interrailko nad 26*, na vlakcu pa se mu več kot v stvarnosti dogaja v domišljiji. Tako sanja vroče flirtanje s pohotnimi portugalskimi dekletimi, modrovanje o razkroju moralnih vrednot z grofom Drakulo, predvsem pa razuzdano in lahkoživo gospo Mario, ki ga, kako verjetno, če imamo pred očmi priletnega belopoltega turista s sploh ne zane-marljivim *vampom*, dobesedno ugrabi z ulic Barcelone in ga deset dni kraljevsko gosti, njegove domišljajske pokrajine pa presekajo le vdori sprevodnikov v kupe in odrezavost sicer prikupnih postajnih uradnic. In ko je pri okencu ravno urejal svojo rezervacijo za pot od Cerbera do Milana, misli pa so mu počasi že uhajale k prijetni rutini balinanja z drugimi *penzionisti* v Zajčji Dobravi, kot *deus ex machina* v halo za mednarodni promet vstopi raztogotena gospa Maria in mu naravnost v čelo nameri svojo majhno, črno pištolo. (Znova se ob tem lahko spomnimo na že omenjeni Buñuelov film *Ta mračni predmet poželenja*, v katerem ženski lik pričaka moškega z vedrom hladne vode, ki mu jo zlije za vrat.) Popikantena sanjsko-resničnostna štorijca s soočenjem dveh stereotipov – o upokojenem *možu brez posebnosti*, kdo bi rekel Slovencljnu, ki svoje popotniške frustracije kompenzira z bujno domišljijo, in o temperamentni, neukročeni Španki – sicer sama po sebi ne bi bila nič posebnega, če ne bi vsake toliko zadišalo po dimljenih klobasicah, ki ukrivljene prilezejo iz tiskalnika, uradnice,

hostese in sprevodniki pa si jih skrbno ogledujejo, pozorno ovohavajo, preverjajo zašpiljenost in šele potem potniku dovolijo vstop oziroma nadaljnjo vožnjo. In kaj bi lahko poleg tega, da gre nemara le za povsem simpatičen groteskno-nadrealistični vložek, v tem kontekstu še pomenilo špiljenje klobas? Slovar nas pouči, da (lahko) tudi to, da se na izhodiščno mesto vrneš po drugi poti. No, za priletnega popotnika Vladimirja to brez dvoma velja. Pa ne samo zaradi mej, ki jih je ponekod več in drugje manj kot prej, in tudi ne zaradi novih avantur, namišljenih gor ali dol. Predvsem zato, ker je vedno nekje še kakšna postaja, ker so vlaki "gonilna sila sveta, (...) [m]olčeče, vseprisotne eminence, vedno nekje v ozadju, a vedno tam, kjer je treba".

Ali, kot konča Skubic: "Oni so edine igrače Boga." Upajmo, da je še pri življenju, ker se nam drugače lahko slabo piše. Predvsem pa z našo vrnitvijo na izhodišče bržkone ne bo nič.