



Ana Schnabl

**Katarina Marinčič: *Po njihovih besedah*.
Ljubljana: Modrijan, 2014.**

Roman Katarine Marinčič *Po njihovih besedah* je izjemno literarno delo. Izjemno je v polnem pomenu besede, torej je hkrati formalno-vsebinski presežek in izjema. Domača literarna kritika to ugotavlja že vse od njegovega izida, zato sodim med zadnje v vrsti, ki imajo priložnost obelodaniti razloge za takšno sodbo. Za razliko od svojih kritičskih kolegov, ki so med branjem romana očitno nadzemeljsko uživali, sem bila sama za to izkušnjo prikrajšana, roman sem prebirala skoraj mesec dni, se ga lotevala z muko in nezadostnim interesom, skoraj projektno – vedela sem, da bom o njem pisala in ga zato moram prebrati. Oceno, da berem pomembno literarno delo, sem pridelala hitro in brez večjih težav, zagata se je oblikovala okoli moje dejanske demotiviranosti, da bi roman prebrala do konca. Nazadnje sem to, seveda, storila, vendar sem se za nagrado znašla v neugodnem položaju, še zdaleč ne ekskluzivnem. Prepričana sem, da zadrego, ko meniš dvojce hkrati, poznajo vsi profesionalni kritiki umetniških del in jo s tega vidika zato lahko obravnavam kot simptomatično ter jo naposled povabim tudi v pričujoče besedilo. Naj obravnavo tako začnem na ravni bralno-intelektualnega ugodja, pri literarnem presežku.

Na prvih straneh romana lahko preberemo geselski odstavek: “Takole je z njim: dokler se mu ne prikažejo prizori, mu ni, da bi pisal: ko se mu prikažejo, se mu zazdi, da bo skoraj moral. Zraven sodijo še razne iluzije. V vmesnem obdobju se vedno znova pojavi utvara, da bo pisanje kot plavanje, vélika svoboda. Toda redki umetniki plavajo, izvedba večini povzroča muke. Ali ni celo najslavnejši tenorist dvajsetega stoletja skrušeno priznal, da ga je pred nastopom zmerom strah? *Ho sempre paura*, je rekel in uprl v kamero oči, ki so bile kot z ikone, kot neprosojni, pa lesketavi poldragi kamni, vdelani v shematično zarisane gube.” Odstavek imenujem geselski zato, ker povzema prvi tematski nivo romana, namreč literarno ustvarjanje, njegovo katalizo in anabolne procese ter na drugi

strani atrofijo in konec pisanja. Ta nivo je vdelan v razplasteno zasnovo, ki jo je kritiška kolegica Anja Radaljac že primerjala z matrico ruskih babuš: te so vložene druga v drugo, ne da bi uporabnik zmožel presoditi, katera med "babuškami" je ključna za vzpostavitev verige presenečenja. V romanu Marinčičeve so "babuške" štiri, pogojno pa jih je celo pet ("pogojnost" bom, kakopak, premislila v nadaljevanju). Prva vzdržuje okvirno pripoved o pisateljskem in bržkone osebnem naporu pisatelja Pavla. Okvir romana bi na tem mestu imenovala kar literarizirana dekonstrukcijska analiza, saj je pisatelj Pavel vseskozi na sledi strukturam in pomenom romana, ki ga piše. Preizprašuje, zavira in nadgrajuje lastne pisateljske postopke, prepozna mehanizme, ki jih poganjajo – ti se razpenjajo vse od intuitivnih odločitev prek želje po ugajanju in pričakovanju določenih bralnih učinkov do povsem obrtniških praks, kot je, recimo, iskanje primernejših izrazov – in dosledno upoveduje bistveni razkol pisateljevanja, ki ga najlažje povzamemo v citatu ameriške avtorice Dorothy Parker: „*I hate writing, I love having written.*“

Druga, tretja in četrta "babuška" so zgodbe treh zgodovinskih osebnosti, utemeljene na avtobiografijah. Predstavljajo Pavlovo pisateljsko oziroma literarno materijo, iz katere skuša izčrpati polnokrvni roman. Gre za avtobiografije mož, ki se razlikujejo po življenjskih izbirah, ideoloških stališčih in geografsko-historičnih kontekstih in ki jih, razen Pavlove fascinacije nad njihovimi usodami, združuje bore malo. Eden med njimi je Heinrich Schliemann, iznajdljivi nemško-ruski trgovec, oboževalec antike in ljubiteljski arheolog, ki je odkril Trojo. Drugi je Karl May, pisec priljubljenih pustolovskih romanov, ki ga je nekoč poznala vsa mladina in ki se je pogosto spotaknil v območje zunaj zakona. Tretji pa je kriptični P. iz dežele, ki je ne gre imenovati, do katere pa se vztrajni bralec vseeno lahko dokoplje, če mu nenehno nanašanje na Tovarišico in Tovariša kar koli pomeni. Izkopavanje zgodovinske reference je tukaj omogočil zlasti internet: pod inicialko P. je v romanu pokopan šef protiobveščevalne službe v Ceaușescujevi Romuniji Ion Mihai Pacepe. V romanu, ki ga Pavel šiva, odmeri vsakemu izmed likov povsem samosvoj narativni vzorec, ne da bi se temu zares prilagodil tudi jezik izvedbe. Schliemannovo življenje je zajeto epsko, visokooktansko in deskriptivno, zgodi se celo, da se Pavlovo izvajanje za krajši čas zašije v heksameter. Schliemannovi notranji vzgibi so v primerjavi z njegovim „stvarnim“ življenjem manj pomembni. To razmerje zdrsi iz okvira v P.-jevem primeru, ki je kljub stvarni vpetosti v početje nekega strašnega (in, kakor je mestoma prikazano, tudi neumnega) režima, potopljen predvsem v svoj notranji svet – vendar ne tako globoko, da bi naracija postala izrazito izpovedna, rečemo lahko

le, da k temu tendira. Najbolj rigidna je Mayeva zvrst, Pavel mu prisodi dramatično, ki je občasno izpisana že kot refleksija gledališke uprizoritve. Ker Pavel šiva fikcijo, mu do obravnavanih oseb ni treba zavzeti posebej spoštljivega ali zvestega stališča, s čimer v svojo „zgodbarsko“ vezenino pritegne dvakrat zazankano kritiko. Najprej skuša zavzeti distanco do tistih življenjskih vsebin, ki so jih avtobiografi kozmetično popravili že sami – opozarja na laži zgodb zgodovinskih osebnosti in s tem na lažnivo zgodbo vsakega subjekta –, nato pa skuša zavzeti distanco tudi do zgodovinske materije same, ne meni se za preverjena življenjska dejstva o treh možeh – opozarja na lažnivost, pa tudi nemoč fikcije kot take.

Naslov Pavlovega romana *Po njihovih besedah*, ki je hkrati naslov romana Katarine Marinčič, se posmehuje tako *njim* kot *besedam*, še zlasti besedam v literarnih tvarinah. Roman pa ni teoretsko slabovoljen, temveč tudi hudomušen. Marinčičeva v dekonstrukcijo literarnega ustvarjanja dosledno vnaša humor, pravzaprav ta pod njeno pisavo brbota vseskozi in prvi tematski obod romana prevaja v drugega, ožjega, bolj specializiranega, in sicer v dekonstrukcijo (avto)biografskega pisanja, ki je votlo, naokoli pa ga je nekaj le v obliki fizične knjige.

Pogojno peta “babuška” romana je implicitna avtorica Katarina Marinčič sama, ki abstrahira od svoje znotrajliterarne inačice Pavla, deluje tudi kot njegov protipol ali opora, učinkuje (čeprav v romanu večinoma sedi) kot nekakšna strukturalna zgostitev avktorialnega pripovedovalca. Peto “babuško”, mlado, sloko žensko, ki ostane v parterju Pavlove dvorane, v peti vrsti desno, tako slišimo reči: “Ne, ne. To je že preveč trikov in efektov.” Med njo in Pavlom steče prevezava, pred bralčevimi očmi se zgane točka prešitja, performans za literaturo: “Iz torbice vzame beležko in kuli, odkima in si zabeleži svoje pomisleke. ‘Si boš menda vendar zapomnila, če te že tako moti,’ zagodrnja Pavel. Toda ah! sladkost tega nestrinjanja, čudežna živost podob, ki se rodijo iz nečesa, kar je pravzaprav pisateljev notranji spor – ali še manj, navadna obrtniška dilema.” Ne vemo točno, kdo rabi koga, da bi zmožni proizvesti zunaj- in znotrajliterarne pomene – bodisi Pavel rabi Katarino, bodisi Katarina rabi Pavla –, težko je razločiti, kdo je performer in komu je performans namenjen. Igra je napeta, rezultat pa neodločen, kakor pritiče resnici teorije književnosti in praktičnim učinkom književnosti.

Če na tej točki omenim še izvenserijski avtoričin slog, prežgan s patino, a nikoli patetičen, slog, za katerega je značilna popolna uglasitev med metonimijo in metaforo, ter naposled navržem še, da je struktura romana dostopna vsem bralcem in je ni treba izkopavati na enega izmed bolečih načinov (z bralskim obupovanjem, recimo), ostane le malo tistega, kar

me je od branja vseskozi odvrčalo. Pa vendar je ta drobiž za kvalitetno bralsko izkušnjo nadvse pomemben, kadar ga avtor v celoti zapravi – kakor v primeru romana *Po njihovih besedah* –, pa postane celo odločilen.

Najbolj zanemarljiva je razrahljanost romana: ne želim zveneti esencalistično, toda zanimanje za zgodbe gineva hkrati s povezavo med njimi. Ker sem se do genoma dela dokopala, kot rečeno, hitro in brez večjih težav, je zavedanje, da se z zgodbami ne bo zgodilo nič več od pričakovanega – torej, da bodo živele vsaka zase in da bo Pavel svoje tehnike vestno izpraševal naprej –, vodilo do ravnodušja, celo dolgočasja. To bi kot bralka še preživela; v primeru, da bi bili možje, katerih življenjem je bila izkazana čast, da so bila povišana v zgodbe, zares izpisani kot možje. Tako pa trije možje skupaj s pisateljskim apostolom (bo že držalo, da je bil Pavel *poslan*, da nam sporoča o pisateljskem poklicu) v svojih zgodbah zgolj *figurirajo* in se je z njimi, izpisanimi kot *osebami*, nemogoče identificirati. Zgodbe treh mož so nekakšno skladišče podob, skoraj špajza, priklopljena artificalni tovarni avtorice, v kateri je treba proizvesti mogočne ugotovitve o literaturi. Zgodbe treh mož so prazna soba – in to celo prazna soba, ki zaseda največ stanovanja! –, ki naj jih zadelata dovršen slog in neutrudna metaliterarna mašina, podobno kot s cementom zadelamo luknje v zidu. Toda to ni vselej mogoče, laži biografi-ranja in, širše, pisateljevanja, ne moreš zadelati z lažjo lepe besede, bralec bo morda želel tudi kaj resnice. Morda bo želel kaj življenja, prividi gor ali dol. S tega vidika se sprašujem, zakaj roman in čemu ne esej o zagatah literarnega ustvarjanja. Če lažnivosti literarnih *oseb* niti avtorica ni vzela zares in je ni izvezla celokupno, če naposled figure niso postale osebe, je bralna izkušnja izvotljena, žalostna in v končni oceni nekako zaman. Zunaj so *ljudje* in nekateri bralci *ljudi* radi zagledamo tudi v literaturi.