

JERNEJA FERLEŽ: Gnezda.

Založba Bogataj, Idrija 2024, 140 str.



Raziskovalno pot etnologinje Jerneje Ferlež zaznamuje svojevrstna vztrajnost, celo zvestoba tematikama, ki ju je začela preučevati že v diplomskem in pozneje doktorskem delu

– to sta fotografska dediščina in bivalna kultura. Njen pristop – sprva v obri-
slih, v zadnjih letih pa očitneje – pre-
žemata žanrska nekonvencionalnost
in izrazito osebni odnos do vsebin, ki
se jih loteva. Zato ne preseneča, da je
že v slogovno inovativni in tandem-
sko spisani zbirki *Maribor paralaksa*
(Ferlež in Rezman 2019; glej Svetel
2019) stopila na polje etnološkega in
antropološkega pisanja, ki ga najlaže
opredelimo kot hibridno, spajajoče
etnografijo in literaturo, loveče ravno-
težje med dejstvenostjo in kontekstu-
alno informiranostjo na eni strani ter
fabulativnostjo in literarnimi sredstvi
na drugi. V tej zadevi lahko prepozna-
vamo zanimive vzporednice med pisa-
njem Jerneje Ferlež in Nataše Rogelja
Caf, ki sta iz sicer tematsko različnih

izhodišč dospeli do precej sorodne li-
terarno-etnografske senzibilitete in
estetike. A če je v knjigi *Maribor pa-
ralaksa* Jerneja Ferlež »fabulativno«
polovico pripovedi prepustila pisatelju
Petru Rezmanu, sama pa prispevala
etnografsko-poetične uvode, osnova-
ne na zgodovinskih fotografijah (zve-
čine neznanih) nekdanjih prebivalcev
in prebivalk mesta in okolice, nam v
Gnezdih pokaže svoj suverenejši in
samostojnejši glas, osvobojen zadržka,
nemara bojazni pred (avto)fikcijsko-
stjo in literarnimi prvini. Bralcu ali
bralki se zazdi, da bere zapise, v kate-
rih ni avtorici (več) prav nič nerodno,
da krši klasične konvencije etnograf-
skega pisanja, začevši z realizmom.

Najbrž ne preseneča, da je bila za tovr-
stno osvoboditev zaslužna – kar avto-
rica v več zgodbah tudi nakaže – prav
oddaljitev od Maribora, ki je bil doslej
v njenem raziskovalnem in strokov-
nem fokusu. Navsezadnje knjigo od-
pira zgodba Čepprav me ne vidiš ali Po
idrijskih trgih,¹ ki z brezprizivno odkri-
tostjo zareže v zelo intimno tematiko.
»Žalost sem prinesla s seboj,« začne.
In nadaljuje: »Pravzaprav niti ne ža-
lost, bolj nekakšno votlo sprijaznje-
nost z dejstvom, da me tam, od koder
prihajam, nihče več ne vidi« (str. 7).
Nato brez patetike, celo v nekoliko er-
nauxjevskem slogu, analizira subjekt-
kino nevidnost – ki jo, če subjektko ne-
koliko predrzno izenačimo z avtorico,
lahko lociramo prav v Maribor. A ob
prihodu v Idrijo se nevidnost razblini,
subjektka je prerojena v opaženosti,
v novem okolju je znova videna, še
več, zdi se, da je ne vidi le okolica –
na novo (u)vidi tudi samo sebe. Svojo

vidnost ponazori z slikovito skicirano
situacijo, ko se trafikantka odzove na
njeno šalo: »Pomolila sem ji bankovec,
vlažen od celodnevne vpijanjanja, in se
opogumila – izrekla sem šalo, prepri-
čana, da se nanjo ne bo odzvala, ona
pa v smeh« (str. 10). V takšnem izho-
dišču, skratka, se Jerneja Ferlež izpiše
verjetno najbolj osebno doslej. Prva
zgodba po izpovedni in emotivni silo-
vitosti precej izstopa – in tako ustvarja
pričakovanje, ki ga zbirka ne izpolni
povsem. Poigravanje z bralskimi pri-
čakanji je sicer klasični pripovedni
manever; da je odlična pripovedoval-
ka, avtorica dokazuje v domala vseh
zgodbah. Vendarle pa razkorak med
uvodno in preostalimi besedili deluje
nekoliko okoren – emocionalni naboj
se v nadaljevanju precej umiri, kakor
bi subjektka v uvodni zgodbi morala
obračunati z demoni (domačega kraja),
da se lahko nato potopi v tuje mestece.
V nadaljevanju se namreč zvrsti niz
zgodb, ki prikazujejo Idrijo in njene
ljudi v plasteh različnih obdobij in
ponujajo raznolika motivno-tematska
izhodišča – izbor predstavljam v nada-
ljevanju. Avtorčin pogled je usmerjen
na občutljivo prepletanje sedanjosti s
preteklostjo, na poti in potovanja, na
domovanja oz. zlasti na ljudi, ki živi-
jo in so živeli v njih, ter na lik in de-
lo Josipa Pelikana, fotografa, ki je od
svojega osmega do triintridesetega leta
(z izjemo vojaščine in velike vojne)
živel v Idriji. Besedila dopolnjujejo
Pelikanove (portretne) fotografije, ki
upodablajo prebivalce in prebival-
ke tega mesta. V nekaterih zgodbah,
denimo v *Gnezdih* ali *Od postelje do*
posteljice in v *Dež kot refren* ali *Huda*
ura septembra 1926, se pripovedni in
fotografski motivi neposredno stakne-
jo, v drugih gredo vsaksebi. Vsekakor
pa knjigo lahko beremo kot svoje-

¹ Vse zgodbe imajo dvojne naslove, zato jih
tudi v besedilu navajam z obema naslovoma,
razen kadar iste zgodbe omenjam večkrat.

* Ana Svetel, dr. etnologije, kulturne in socialne antropologije, docentka, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo; ana.svetel@ff.uni-lj.si.

vrsten poklon Pelikanovemu idrijskemu obdobju in še en dokaz avtoričinega občutka za spajanje besedil in fotografij, saj se povsem izogne temu, da bi fotografije ilustrirale zgodbe ali da bi zgodbe na silo fabulirale fotografije. Prepletanje sedanjosti s preteklostjo, nekakšno (pol)literarno plastenje časov, se v *Gnezdih* vedno vrši v zelo konkretnih prostorih – na ulicah in trgih, med hojo, v iskanju določenih stavb ... Ne gre za novodobno, eterično iskanje izgubljenega časa, temveč za aktivno, dinamično součinkovanje, ki venomer nezaključeno poteka. To motivno-tematsko nit avtorica pogosto upoveduje z etnografsko navihanostjo. Tako npr. v zgodbi *Lov na korake* ali *Rudarske hiše* spremljamo subjektka, etnologinjo, ki s pomočjo nekakšne (izmišljene) aplikacije za ujemanje stopinj na isti lokaciji v različnih časovnih obdobjih skuša hoditi po Baševih stopinjah, a se v nekem trenutku odloči, da bo s tem prenehala, kajti »kljub velikemu spoštovanju pravzaprav nisem hotela povsem ponoviti Baševih korakov, hotela sem izhoditi svoje« (str. 22). Zgodba tako učinkuje kot domiselna metafora za uhojanje svoje (tudi raziskovalne) poti in kot nevsiljiv opomnik sodobni etnologiji, ki na Slovenskem v določeni meri še zmeraj trpi za mitologizacijo (pra)očakov – namreč da se, ob pripoznanju korakov predhodnikov (nenazadnje je zgodba *hommage* Franju Bašu in njegovemu članku *Rudarska hiša v Idriji*), vendarle da hoditi po svoje. Hkrati pa podoba hoje v zgodbi dobi še eno pomensko plast – avtorica ne hodi zgolj po »Baševi« Idriji, temveč tudi skozi njegova besedila. O poantah omenjenega članka namreč razmišlja na terenu, med opazovanjem idrijske stavbne dediščine: »Celo Baševa poetična opazka o beli zunanosti hiš med zelenjem nad mestom, ki se pridružuje belini gradu in daje Idriji videz pisane barvitosti in snazhnosti – tako se je namreč izrazil – se mi je zazdela nekam pretirano romantična« (str. 25). Zgodba kljub fiktivni zasnovi in simpatičnim opisom flirtanja med tehnično podkovanim sodelavcem in subjektka – kar jo brez dvoma nagiba

v polje literature – odpira zelo relevantna etnografska vprašanja, med drugim, kako pisati »po svoje«.

Jerneja Ferlež se s tematiko pisanja – ponovno v kontekstu časa – ukvarja tudi v zgodbi *Vročeno v nabiralnik na Sveti Barbari* ali *Rudarji brez rudnika*. Preigrava namreč (izginjajoč) pojav pisanja razglednic, kar kontrapunktira z mojstrskim opisom na videz mimobežne, precej običajne situacije med čakanjem v vrsti na pošti. Tudi sicer so dobro odmerjeni, nikoli preveč razraščeni ali pretirano pojasnjevalni opisi, nekakšne skice vsakodnevnega življenja, prežete z živimi dialogi in humorjem značilnost pisave Jerneje Ferlež – nič čudnega, da se v formi (etnografsko obarvane) kratke zgodbe očitno odlično znajde.

Motivno-tematski okvir, ki je povezan s stavbno dediščino in bivalnimi okoliščinami, je specifičen v tem, da se ob branju zazdi, da te tematike zasledujejo avtorico skorajda samodejno. Tudi v zgodbah, ki so izrazito literarne, denimo *Gnezda* ali *Od postelje do posteljice*, je stanovanjska slika izrisana mimogrede, a z etnografsko prepričljivostjo in posluhom za detajle. Zlasti pa avtorica izkazuje, da je bivalna kultura ne zanima primarno v smislu materialne dediščine, temveč v smislu okoliščin človekovega bivanja. Predmetov in »dediščin« ne fetišizira, temveč se večkrat eksplicitno zavzame za k človeku obrnjen pogled. To pri Jerneji Ferlež ni le modno zveneča puhlica, temveč, se zdi, njeno osebno (etnološko) vodilo. Tako ob raziskovanju Pelikanove zapuščine denimo zapiše: »Tloris neke davno porušene hiše se pred njima naenkrat ni več izrisoval samo po svoji osnovni ploskvi, dobival je še tretjo, z življenji ljudi izrisano dimenzijo« (str. 119). V *Lovu na korake* pa:

[...] materialni svet je pač samo materialni svet, kar je zares pomembno, so ljudje. Kako živijo, zakaj živijo, kot živijo, kako bi živeli, če bi bile okoliščine drugačne. To so prava vprašanja, hiše so pač samo lupine, nekakšna prizorišča življenja, prej posledica kot vzrok. (str. 22)

Poti in potovanja so morda najbolj obči tematski okvir knjige – nenazadnje subjektka pripotuje v Idrijo, jo spoznava in raziskuje. Tudi v zgodbah, ki se naslanjajo na Pelikanovo idrijsko obdobje, recimo *Izstopna postaja Celje* ali *Josip Pelikan in Idrija* ter *Nič ni črno-belo*, razen ali *Robustna poetika* etnografskega pogovora, se v ospredju izrisuje fotografova premikov polna prva polovica življenja. Ker avtorica v zgodbe nevsiljivo vpleta tudi obilo zgodovinskega konteksta, uvidimo, kako zelo nakučne so bile nekatere njegove selitve, zlasti pa, kako močno so jih narekovali tedanji družbeni dogodki, predvsem prva svetovna vojna in premikanje meja. Zgodba *Daleč je Tolmin* ali *Sindrom neprispetja* se tematiki poti približa z bolj avtobiografske perspektive. Pravzaprav avtorica v njeno jedro postavi cilj, ki se nenehno oddaljuje – prizor iz filma, v katerem Rowan Atkinson »sedi na mopedu in se pelje«, latrine, kamor bi rad šel odtočit (kar postaja vedno večja nuja), pa, kljub približevanju, ne more doseči. Če bi bila filozofinja, bi avtorica ta nastavek nemara obrnila v teoretsko izvajanje. Ker je etnologinja in pisateljica, pa v naslednjem hipu gledamo njo, kako se v kinodvorani vse glasneje reži in s tem v nelagodje spravlja svoje sogledalce. Zgodbo zasuka kot niz (ne) prispetij, v katerih se bližnjica »spreminja v neskončnico,« in v katerih sta s spremljevalcem zašla »morda ne samo s prave poti, morda sva celo zapeljala iz realnega sveta« (str. 102). Tako motiv poti in potovanj nazadnje preplete s širšimi vprašanji (ne)prispetja (do dokončne resnice, do cilja, do konca), stika (med realnim in imaginarnim), pa tudi z vprašanjem vidnosti. V zgodbi *Dež* kot refren, v kateri se posveča fotografiji poplav iz leta 1926 neznanega avtorja, namreč zapiše: »Razlika v vidnosti med tistimi, ki so pri miru, in tistimi, ki se hitro premikajo, nosi v sebi nekaj simbolike – kot da je za vidnost pomembno biti čim bolj statičen, kot da premikanje človeka na nek protisloven način zbršče s slike« (str. 59).

In s tem se vračamo na začetek *Gnezd*. Protislovje, ki ga avtorica pokaže po-

zorni bralki ali bralcu, ki se bo z njenim pisanjem ukvarjal natančno, kot sama natančno opazuje fotografije, se namreč skriva v tem, da medtem ko premikanje človeka na starih fotografijah zabriše, tako rekoč (i)zbriše, pa je subjektko ravno premik v novo okolje – gibanje po Pelikanovih in Baševih poteh, simpatične interakcije z domačini in domačinkami, nastavljanje idrijskemu dežju – naredil vidno. Zato tudi ne preseneča, da se zaključna zgodba, Zrcaljenje ali Deset dni v Idriji, spogleduje s prvo. Če s seboj na začetku prinese žalost, je sedaj drugače: »S seboj bom odnesla vedrino, naklonjenost in humor,« začne (str. 129). Vendarle pa zaključka ne obrne v sentimentalnost, kar se ob tovrstnih zaokrožanjih rado zgodi.

V zadnjih dveh zgodbah namreč ponudi refleksijo svojega kratkega, blagodejnega bivanja v Idriji, razmišlja o pomenu takega rezidenčnega odmika: »v izvzetem časovnem mehurčku vse teče hitro, gladko in brez blokad« (str. 129); o prednostih in slabostih svoje občutljivosti; o uzgodbljanju realnih zgodovinskih oseb: »Iz zaprašenih dokumentov v resnici beremo samo zaprašene podatke, povezave med njimi so šle pod rušo z ljudmi, ki so jih tkali. Ko iz njih naknadno sestavljamo zgodbe, so te največkrat bolj naše kot njihove« (str. 120); hkrati pa se z nekaj distance zaveda tudi idealizirane podobe, v kateri spočetka radi vidimo nove kraje, kajti »kot da tujost človeku nadene nekakšno lahkotnost« (str. 111). Ko v sklepnem prizoru ob

vračanju v domače mesto na Trojanah subjektka v očeh drugih ugleda sebe, nas še poslednjič spomni, da je ravno vprašanje videnja, pogleda, opazovanja eden izmed »ključev« zbirke. Ne sicer edini, a dovolj osrednji, pomen-sko večplasten in vznemirljivo upovedan, da se nam lahko pomaga zazirati v nove interpretativne plasti – in zrcaliti naprej.

Literatura

FERLEŽ, Jerneja: *Gnezda*. Idrija: Bogataj, 2024.

FERLEŽ, Jerneja in Peter Rezman: *Maribor paralaksa*. Ljubljana: Beletrina, 2019.

SVETEL, Ana: Jerneja Ferlež in Peter Rezman: *Maribor paralaksa*. Recenzija knjige. *Etnolog* 29/80, 2019, 330–333.

ALENKA PIRMAN: Razstavljanje sporne kulturne dediščine: Sodelovanje umetnikov in muzejev.

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani in Založba *cf, Ljubljana 2025, 365 str.



Obsežna monografska študija medsebojno povezanih razprav avtorice

Alenke Pirman, umetnice, publicistke in doktorice heritologije, z naslovom *Razstavljanje sporne kulturne dediščine, sodelovanje umetnikov in muzejev* razčlenjuje sodobne umetniške, muzeološke in dediščinske paradigme. Delo je rezultat avtoričinega večletnega poglobljenega proučevanja teme na teoretski in praktični ravni, predvsem v ciljno zastavljenih in izvedenih terenskih raziskavah. Analiza prepletenih odnosov med neumetniškimi muzeji, kot jih opredeljuje avtorica, dediščinjenjem in umetniškim ustvarjanjem – torej med »visoko protokoliziranimi diskurzivnimi praksami« je podana kompleksno in temeljito, s komparativnimi pristopi in širšo, interdisciplinarno obravnavo tematike. Obsežen znanstveni aparat razprav v celotnem delu ponuja pregled mednarodnih aktualnih misli

obravnavanega miljeja, predstavitev prelomnih muzejskih projektov in razstav ter sooča različne teoretske pristope. Knjiga s 365 stranmi je razdeljena na šest tematskih poglavij, obsežno spremno besedo, v kateri je poudaril predvsem razčlenbo s stališča ontološkega spoznanja, je napisal etnolog in antropolog Blaž Bajič. Študija preči predvsem dve področji – sodobno umetnost in kulturno dediščino, ki jo avtorica poimenuje sporna (in ne težka). Izhodišče Alenke Pirman je, da kulturna dediščina kot taka sploh ne obstaja, je le normativni odvod širšega družbenega pojava sklicevanja na (lastno) preteklost, je selekcionirana in predstavlja proces konserviranja spomina za potrebe skupnosti. Spornost kulturni dediščini določajo na novo pripisani pomeni, procesi reinterpretacij in pre-

* Tanja Rožembergar, dr. znanosti, muzejska svetnica, Slovenski etnografski muzej; tanja.rozenbergar@etno-muzej.si.