

Urška Perenič
V deželi Ni(Je)

Zgodba gre približno takole: diplomantko in magistrsko umetnostne zgodovine na ljubljanski Filozofski fakulteti med študijskim bivanjem v Firencah, kjer naj bi napisala magistrsko nalogo o profanem baroku, zapelje (in umori) skrivnostni aristokrat. Odvede jo v razkošno, elegantno stanovanje v *palazzu*, ki se nahaja v plemenitem nadstropju (it. *piano nobile*) v zgodovinskem središču in od koder je razgled na staro mestno hišo, Palazzo Vecchio. To je Alessandro, za katerega se pokaže, da je peklenški zapeljivec. Da bi bil ljubezenski trikotnik popoln, je tu še lik Giuseppeja *alias* Francesca, ki je zaljubljen v Alessandra in ni le pretirano čeden natakter ter policijski specialec, ampak tudi skrivnosten umetnik in razvraten ljubimec. Prav prek njega Alessandro tistega večera ob odprtju razstave dekletu sporoči, da bi rad govoril z njo, potem pa ji vzame dušo. Tak bi bil torej približen povzetek, saj je vsaj »ključno« zgodbo težko povzeti. Morda ključne zgodbe sploh ni; ali pa so vse zgodbe (in teh v romanu ni malo) v zgodovinskem pretakanju časa v svojem bistvu neizpodbitno enake.

V romanu se zgodbe (v postmodernistični maniri) odvijajo na več ravneh, ki pripadajo preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Je neka bolj oddaljena preteklost (tako denimo iz razstavnega kataloga kustosa Artura Bertorellija,

krajše AB, preberemo, da je bil Alessandro najbolj iskani firenški prostitut zgodnjega 17. stoletja) in je na novo odkrita osebna preteklost, kakor jo zlasti odkriva protagonistka (če ni protagonist dejansko kar Alessandro, čigar ime se v romanu največkrat pojavi in ki ima v rokah vse niti), ko npr. zre svoje otroštvo – in je pravzaprav sedanjost. Je sedanjost, kakor jo protagonistka doživlja med gosti na razstavi, kjer se roman tudi začne, pa sedanjost njenega bivanja pri *šjori* Amalii, kjer stanujeta Japonec Haruki ter rimski advokat in njen ljubimec Antonio, ali sedanjost »normalnega« življenja milje in milje stran, na domačem Štajerskem, med »normalnimi« fanti – ki pa se zdi tako daljna kot doživljena in je kot prihodnost in spomin obenem. V romanu leta, desetletja in stoletja minevajo igrivo in kot za šalo.

Povsem sugestiven incipit romana, v katerem se na enem mestu med seboj povežeta starodavna zgodba o lepi Suzani ter zgodba o dekletu in slikarju, ki anticipirata potek protagonistkine zgodbe, se glasi: »Zakaj bi se kdorkoli na svetu, sploh pa natak, tako svinjsko zlagal? Tistega večera mi je že tretjič ali četrtič prišel povedat, da bi gospod Alessandro (tisti tam, pred sliko Suzane v kopeli) rad govoril z mano. »Že ves večer vas gleda, gospodična.« Me je imel za neumno? (Str. 9)«

Uporabljen je motiv bogaboječ svetopisemske Suzane iz starozavezne Danielove knjige, ki jo pri kopanju skrivaj opazujeta pohotna starca: v romanu se odzrcali na različne načine in trikratno. V podobi dveh eksorcistov v civilu, ki vohunita za protagonistko, skozi roman privzemata različne podobe, dokler ju nazadnje ne prepoznamo

v »penzičih« na domačem kmečkem turizmu; najizraziteje v študentkinem razmerju z Alessandrom in Francescom; prav tako je to motiviko mogoče prepoznati v njenem odnosu do Mirana (in njegovem odnosu do Tajk) in zapeljivca Antonia. Motiv lepe Suzane in starcev je povsem funkcionalno uporabljen, saj je bil priljubljen v baročnem slikarstvu, kjer nanj naletimo pri italijanski umetnici Artemisii Gentileschi (kakopak pomenljivo omenjeni v romanu, zraven je omenjena njena slika *Judita ubije Holoferna*), ki je prikazala Suzano kot žrtev spolnega nasilja. Zgodba Suzane, pred katero stoji Alessandro in o kateri se pozneje poučimo iz kustosovega kataloga, je še bolj zastrašujoča, vendar v svojem jedru enaka. Protagonistka jo zato doživi kot nekakšen *déjà vu*. »Morala sem si priznati, da jo poznam že od nekdaj, ne da bi mi jo bil kdo povedal,« pravi (str. 239). Občutek že videnege navsezadnje kot bralci doživimo ob njeni zgodbi.

Vendar romana Lucije Stepančič (z ozirom na usmerjenost njene ustvarjalne poetike) verjetno ne moremo brati (samo ali sploh ne) na način, da so preteklost, sedanjost in prihodnost utvara naše človeške pameti, kakor je pretvara, da naša življenja potekajo v nepretrgani povezavi med preteklostjo in sedanjostjo, saj bi bilo to preprosto preveč »vzvišeno«, preveč »lirično« in naivno (beri tudi: »čustveno«, »ubrano«). Najbrž ga moramo brati bolj v duhu avtoričinega nagiba do eksperimentiranja, njene prepoznavne težnje po smešenju, (samo)ironiziranju, ki je hkrati (samo)reflektiranje, po sarkazmu (burkaštvu in obscenosti ali celo bahtinovski romaneskni karnevalizaciji). Našteto pa prej prisposodablja velikansko željo po

svobodi, odmikanje, če ne bežanje od realnosti, eskapizem in hedonizem v enem, ter nam omogoča, da na svet pogledamo s povsem drugačne, presenetljive (in kritične) perspektive. Roman je namreč vsaj toliko tudi persiflaža družbenih konvencij, ideologemov, predsodkov in »nazadnjaških« nazorov, s čimer avtorica na način grobe norčavosti razdira vsakršno resnost.

Razdira pa tudi žanrske vzorce, ki jih še prej posnema in uporablja z velikim smislom za epizodno fabuliranje. V romanu je ogromno epizodnega dogajanja, kar po eni strani ustvarja napetost (suspens), s katero se približuje filmičnemu, po drugi strani pa roman s svojo arhitektoniko in ritmom spominja na serialnost televizijskih nanizank (romaneskno dogajanje bi lahko razbili na več krajših in vsebinsko sklenjenih epizod).

Prepoznamo spogledovanje z več žanri, ki spadajo na področje množične kulture. Pisateljica (navidezno zvesto) sledi njihovim formulam, da bi jih hkrati dekonstruirala. To je najbrž najprej žanr t. i. ženskega, ljubezensko-erotičnega romana, žargonsko *ljubiča* (ang. *chick lit*). Nanj najbolj namiguje motiv ljubezni do izobraženega moškega iz višjega stanu (Alessandro je bajno bogat, ima luksuzno stanovanje in nosi luksuzne obleke). Veliko je prizorov, ki so nabiti s strastjo, protagonistka se skozi roman pravzaprav v njej prebujata in spoznava samo sebe. Nekaj je prizorov spolnosti, v katerih noče privzeti vloge nedolžnega in čistega dekleta, ampak že v galeriji zavestno sklene, da se nikakor ne sme »obnašati kot sramežljiva kmečka bunka, ki brani svoj deviški cvet, čeprav ga že zdavnaj nima več« (str. 21). Še ena izstopajoča značilnost

tega žanra je ljubezenski trikotnik. Ravno tako lahko prepoznamo značilnosti (kvazi)detektivke (eksorcista, ki študentko ustavita na ulici, sta »detektivskega ali kvazidetektivskega videza«), psihološke srhljivke (poleg motiva izganjalcev hudiča npr. razkrivanje mračnih plati oseb), trilerja (umeščenost v visoko družbo, izrazita dinamika, psihološka dramatska napetost, temačnost razpoloženja, mrakobnost), kriminalke (v romanu smo priča več zločinom) ali žanra fantastičnega romana (vključevanje nadnaravnih, težko razločljivih dogodkov, zabrisane meje med realnostjo in onstranskostjo oz. prehajanje med različnimi svetovi, elementi fantomskosti, motivi duhov). Zelo očitno je spogledovanje s profesorskim romanom, saj je v njem veliko vednosti zlasti s področja upodobitvenih umetnosti, kot so slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, in kar obenem izkazuje avtoričino eruditstvo. Roman na ta način postaja hibrid samo navidezno nepovezljivih žanrov, kot tak pa je žanrsko neuvrstljiv. Ker vemo, da je Lucija Stepančič akademska slikarka in restavratorka, utegnemo nehote posumiti na avtobiografskost, vendar ne v smislu zgodbe, tudi ne karakteristik protagonistke, temveč njenega (igrivega in humornega) odnosa do sveta, ki veje iz njenega pisanja in deluje zelo avtentično.

Kdo pa je protagonistka? Samo sebe ironično in hudomušno imenuje »bledična siva miška« in »sramežljiva kmečka bunka«. Omenja svojo pusto kožo, brezvoljne lase in puklasto držo. Kot taka je pravo nasprotje nesramno čednemu tujcu, ki spominja zdaj na »latino zvezdnik[a] iz španske nadaljevanke«, zdaj na Dürerjev

avtoportret »z dolgimi kodri in v krznenem plašču« (ki asociira upodobitev Kristusa).

Hudomušnost, (samo)ironija, posmehljivost in obešenjaštvo so glavne značilnosti njene pripovedovalske drža, od koder ne samo komentira vse dogajanje, ampak razgrajuje žanrske vzorce. Med njimi ženskega romana. Tako kot sama ni (tradicionalno) lepa, nedolžna in čista Pepelka (namesto steklenih čevljev nosi »štikle« španskega modnega oblikovalca Manola Blahnika, ki jih poznamo iz ameriške nanizanke Seks v mestu), tudi Alessandro ni (samo) sovražni, nevarni in demonizirani tujec, ampak sta v njem združeni tako plemenita viteška narava kot razvratnost, dobro in zlo.

Z njim potuje skozi nenavadne dežele, dokler si ne sezujе salonarjev, pod katerimi je nosila stare superge, in se vrne v domačo gostilno, kjer jo čaka vnovično snidenje z domačimi in osnovnošolsko »babjo družino«. Pojavljajo se nekatere aluzije na *Alico* Lewisa Carrola, ki se v čudežno deželo sicer spusti skozi zajčjo luknjo, *Zgodbe iz Narnije* Cliva S. Lewisa, kjer otroci stopijo v čudežni svet skozi omaro, ali Dorotejo s čarobnimi čevlji v *Čarovniku iz Oza*, ki se znajde v nenavadnem podzemnem svetu, kjer se sreča s čarovnikom in od koder se mora slednjič vrniti v Kansas. Alessandro zapelje študentko v svojem stanovanju s stenami v nezapomnljivem in neponovljivem modrem odtenku, »[m]oder, kot ni modrega nič drugega na tem svetu. Alessandrovsko moder« (str. 20) pa je tudi zid, v katerem se narišejo vrata, skozi katera jo popelje v drug svet. (Različni odtenki modre so barva Alessandrovih oblčil.) Modra barva ima tradicionalno atribute

božanskosti, duhovnosti ali onstranstva. Svet, v katerem se znajde študentka, je onstran njenega »normalnega« sveta in deluje po čisto svojih zakonitostih (iz Alessandrovega stanovanja je vrh Arnolfovega stolpa mogoče videti iz oči v oči). Je svet, kakršnega si ni mogoče zamisliti niti v sanjah, iz katerih bi se vendarle rada zbudila. Zakaj bi se ji sicer kljub vsemu tožilo po domačih in »normalnem« življenju (in zakaj bi nenehno poskušala vzpostaviti stik z družino)? Da bi bilo to mogoče, pa mora prej zadihati (ustvarjalno) svobodo in se od »normalne« resničnosti odmakniti.

Odmiki so v romanu opazno doseženi na način persiflaže, prek katere se izkrivljajo družbene konvencije in stereotipne predstave. S tem je dosežen bodisi učinek humornega, šaljivega in komičnega bodisi parodičnega, skrajno ironičnega in sarkastičnega. Zraven pripovedovalka persiflira še samo sebe. Ko se opazuje v vlogi »lusu-zne priležnice«, ki se daje razvajati ljubimcu, se denimo spomni na svojo nekdanjo militantno feministično držo. Sta imela Peter in Borut prav, ko sta dejala, da »je treba pametnjakovički, katerikoli že, samo omogočiti zapravljanje, pa bo takoj pozabila na svoje ambicije« (str. 98)? Ob spoznanju, da je postala »marcipanasta nevestica z vrha torte« (prav tam), se je mogoče le še grozeče zasmejati.

Roman na več mestih smeši in presega tradicionalne predstave o moškosti in ženskosti. Ko jo Alessandro povabi k sebi domov, nekoliko ironično pomisli na vrstnike iz osnovne šole, ki so ji zaradi pomanjkanja njenih ženskih atributov napovedovali večno devištvo, zraven pa ugibali, ali ni morda lezbijka. Pri tem se še sama pikro pošali iz

sebe. Ker je bila namreč skoraj brez prsi, se poimenuje »dila ploh«, povrhu pa se ima še za »največji štor na svetu« (str. 14). V romanu razen na erotične prizore in prizore spolnosti naletimo tudi na podobe orgiastičnega užitkarstva. Omenjene so še nekatere tabuizirane spolne prakse, s čimer je dosežena tudi njihova detabuizacija. Tako o Francescu po eni strani izvemo, da je vzdrževal stike s privrženci najrazličnejših spolnih praks, po drugi strani pa se iz kataloga poučimo, da »ni slovel le po razvratu, ampak tudi po romantičnih fantazijah« (str. 240). Izmed »nenavadnih« spolnih praks zasledimo voajerizem. S tem so različne spolne prakse in identitete predstavljene enako »normalno« kot družbeno sprejete prakse. Na ozadju iskanja (ustvarjalne) svobode tematizacijo marginaliziranih spolnih praks lahko beremo v duhu domišljjskega eskapizma in imaginiranja realnosti. Nekaj podobnega ugotovimo, ko gre za tematizacijo drugih (neobičajnih) praks, kamor bi spadala newagevska duhovnost. V kontekstu romana jo moremo torej razumeti predvsem kot obliko eskapizma, pri čemer ne moremo zaobiti niti subtilne kritike. Z likom protagonistkinega brata Tomaža, »harekrišnovskega pobožnjaka«, ki v običajnih predstavah »normalnih« ljudi »v oranžni halji poplesuje po ljubljanski tržnici« (str. 183), se namreč pisateljica ne samo pošali z newagerji, temveč si vsaj v taki meri privošči kritiko slehernega dušebrižništva.

Njen pogled je vseskozi izostren, jezik nabrušen, družbena kritika pa ostra, čeprav vselej zavita v (samo)ironijo in obešenjaštvo, s čimer dosega širok razpon učinkov, od temačno-mrakobnega prek zastrašujočega in grozečega do duhovitega, smešnega in sarkastičnega. In kaj pri

tem sporoča ali, bolje rečeno, sprašuje? Ali res obstajajo različne ravni resničnosti? Ali pa »se je v budnosti vse to, natančno tako kot je, že enkrat zgodilo« (str. 271)? Če slednje drži, je najbolj neizpodbitna resnica ta, da se vsa zgodovina ponavlja in se nismo iz nje ničesar naučili.