

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

---

Nina Beguš  
**Romani Emila Filipčiča**

DIPLOMSKO DELO

---

MENTOR: red. prof. dr. Marko Juvan

Ljubljana, maj 2013

## *Zahvale*

Najprej hvala profesorju Marku Juvanu za izvrstno znanstveno in profesorsko delo, predano mentorstvo in deljeno navdušenje nad Filipčičem. Najlepša hvala za vso pomoč in podporo tudi pri mojem nadaljnjem delu.

Hvala profesorici Alojziji Zupan Sosič za odličen seminar iz književnosti, pri katerem sem se prvič lotila Filipčičeve proze.

Hvala možu Gašperju, še posebej za pomoč pri pretvarjanju diplome v  $\text{\LaTeX}$ .

Hvala staršem. Očetu Francu hvala za pojasnilo, kdo je *autmigr*.

Hvala Tinetu Hafnerju – Mlčku za (vir)loške večere ob Butnskali in genialni Filipčičev intervju z Radia Gaga.

Hvala kolegom s fakultete in kolegom literarnim kritikom, še posebej Ani Geršak, Gaji Kos, Mateju Bogataju, Blažu Zabelu, Aljažu Kovaču, Andreju Hočvarju in Andražu Ježu.

Hvala tudi vsem ostalim Filetofilom.

In ne nazadnje hvala Filetu.

## Povzetek

V svojem diplomskem delu se ukvarjam z vsemi romani Emila Filipčiča, izdanimi do vključno leta 2012. Filipčičev prozni opus je bil strokovno malo raziskan, dobil pa je veliko sočasnih kritiških odmevov. Pisateljeve začetke najprej literarnozgodovinsko umestim v slovensko literarno življenje sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Ob tem pregledam modernistične in postmodernistične pojme v okviru nove slovenske proze. Nato ob analizi vsakega romana posebej prikažem značilnosti Filipčičeve poetike in njene morebitne variante. Poleg tega pregledam vse dosegljive strokovne in publicistične odzive in tako predstavim kritično recepcijo Filipčičeve proze. Diplomsko delo postavlja tudi temelje za raziskavo Filipčičeve avtofikcije v povezavi z odprto formo njegovih romanov in tako odpira nova naratološka vprašanja.

KLJUČNE BESEDE: *Emil Filipčič, nova slovenska proza, ludizem, medbesedilnost, parodija, fantastika, metafikcija, odprta forma, avtofikcija, avtoreferencialnost, recepcija*

## Abstract

In my Master's thesis I investigate all novels by Emil Filipčič, published until 2012 inclusively. Filipčič's prose texts have not received much scholarly attention yet. However, they have been extensively analyzed in the contemporary literary criticism. First, I describe Slovene literary life of the 1970s, when Filipčič began his literary career. Then, I examine modernistic and postmodernistic concepts of this period with a special emphasis on Filipčič's literary generation named New Slovene Prose. I analyze each Filipčič's novel and describe characteristics of his poetics and its variants. In addition to that, I survey all available critical responses and thus present the reading reception of his work. The present thesis also establishes the basis for investigation of Filipčič's autofiction in connection to the open form of his novels. This further raises some new narratological questions.

KEY WORDS: *Emil Filipčič, New Slovene Prose, ludism, intertextuality, parody, fantastic, metafiction, open form, autofiction, autoreferentiality, reception*

# Kazalo

|   |    |
|---|----|
| Kazalo  | 4  |
| 1 O avtorju in njegovem delu                      | 5  |
| 2 Nova slovenska proza                            | 10 |
| 3 Med modernizmom in postmodernizmom              | 15 |
| 4 Romani  | 23 |
| 4.1 Začrtana pot: <i>Grein Vaun</i> . . . . .     | 24 |
| 4.2 Jezik: <i>Ervin Kralj</i> . . . . .           | 28 |
| 4.3 Žanr: <i>X-100 roman</i> . . . . .            | 37 |
| 4.4 Tematika: <i>Urugvaj 1930</i> . . . . .       | 41 |
| 4.5 Fantastika: <i>Jesen je</i> . . . . .         | 48 |
| 4.6 Struktura: <i>Keopsova piramida</i> . . . . . | 51 |
| 4.7 Avtobiografija: <i>Problemi</i> . . . . .     | 56 |
| 4.8 Fiktivni sklep: <i>Mojstrovka</i> . . . . .   | 62 |
| 5 Zaključek                                       | 65 |
| Viri in literatura                                | 67 |

# 1 O avtorju in njegovem delu

Kratek oris življenja Emila Filipčiča je potreben predvsem zaradi avtobiografskih elementov, ki so na netipičen način pretvorjeni v literarno snov. Svoje življenje, izkušnje, sanje, fantazije namreč Filipčič preko toka asociacij preoblikuje v literarno delo, polno aluzij na svoje okolje, ki ga prepoznamo po aktualnih dogodkih in znanih osebnostih. Kljub takšnemu popolnemu razkrivanju v svojem pisanju je o Filipčiču znano malo biografskih podatkov. Še največ lahko razkrijejo njegovi intervjuji, ki pa znajo biti konfuzni, saj običajno odgovarja na vprašanja v svojem literarnem slogu in ne podaja jasnih, še manj pa faktičnih odgovorov. V intervjuju s Sašom Hribarjem na *Radiu Gaga* (9. 4. 2004) kar nekaj njegovih življenjepisnih dejstev izvemo preko anekdot, ki so sicer večkrat opisane tudi v romanih.<sup>1</sup> Rodil se je oficirju Emilu in učiteljici Ljubici Filipčič v Beogradu leta 1951, kjer je obiskoval slovensko Osnovno šolo Ivana Cankarja. Ker so se v tem času preselili v Slovenijo, se je prešolal na Osnovno šolo Prežihovega Voranca. Oba pisatelja, ki ju nosita osnovni šoli v imenu, sta Filipčiča zaznamovala: Ivan Cankar kot navdih in vzor v literaturi, Prežihov Voranc pa kot literarni neizobražen naivec, s katerim se primerja: *Neizobražen sem, nimam niti dokončane večerne gimnazije, kaj šele fakulteto in zato imam seveda lahko samo stil samouka, tako kot je rekel Š: F, vi ste P.V!* (EK 178)<sup>2</sup> Po menjavi cele vrste srednjih šol – poljanska gimnazija, grafična šola, kadetska šola, trgovska šola, večerni program na Šubičevi gimnaziji (Erznožnik 33) – se mu je z lažnim potrdilom uspelo brez mature vpisati na študij filmske režije na AGRFT v Ljubljani, vendar tudi tega ni dokončal.

Za primer njegovega avtobiografskega pisanja primerjajmo odlomek iz *Ervina Kralja* z naštetimi biografskimi podatki (EK 133): *Zbežal si pred gimnazijo, padel na grafični šoli, zbežal po dveh dneh iz miličniške šole v Tacnu, zdržal eno samo leto kot trgovski vajenec in potem spet zbežal, tako da sem te navsezadnje moral sam, osebno, kot petletnega otroka za roko pripeljati na večerno gimnazijo, in tam si komaj komaj, zares, kot da si debil, zlezal skozi vse štiri razrede in potem spet padel na maturi! In spet sem te jaz moral vleči iz dreka, se spomniš, Robert? Sem šel s tabo, že spet, k svojemu prijatelju, h krojaču, da ti je kot predsednik*

<sup>1</sup>Anekdoti iz intervjuja o sošolcu Ostermanu (JJ 113) in testiranju inteligenčnega kvocienta (JJ 114–115) najdemo v romanu *Jesen je*, tridnevni obisk pri Blažu Ogorevcu pa je opisan celo večkrat iz različnih perspektiv.

<sup>2</sup>Citati iz romanov so zapisani ležeče. Mesto citata je navedeno v kraticah za zadnjim ločilom. Citati iz strokovne literature in publicistike sledijo aktualnim pravilom MLA.

*kulturno umetniškega amaterskega gledališča dal potrdilo, da si štiri leta nastopal pri njih? [...] Zapravil si njegovo potrdilo in še enkrat padel, in iz česa? Iz sabljanja! Adijo Akademija, adijo igrilstvo!*

Filipčič vztrajno popisuje svoje življenje, ki mu dodaja mnogo literarnega adrenalina, saj meni, da je fikcija integralni del tega ne povsem enotnega in stvarnega sveta. Fikcija se kot pojem izmišlja pri Filipčiču razrašča v vse možne smeri fiktivnega sveta, ki parazitira na njegovem avtobiografskem svetu. Dejstva tako odkrito popisuje (saj so, če drugega ne, za bralca privlačna in zabavna), vendar pa za sam tekst še zdaleč niso bistvena, saj fikcija resničnosti ne more argumentirati: »Sašo Hribar mi je omogočil izvrstne delovne pogoje, bili so taki časi, da sem bil nonstop pijan, kot pravim nekje v *Problemih*. [...] Vse to je bilo seveda popolnoma otročje, ravno v tem pa je bilo demonsko veselje, saj sem jih štel že 39, kot pišem v svoji knjigi *Jesen je*. Demonično v komičnem pa je postalo, ko smo uspeli. Samo še reklame sem gobcal, kot pravim nekje v *Problemih*« (Čander, Vovk 383).

Filipčič je laični javnosti najbolj znan iz radijskega medija, in sicer po radijski igri *Butnskala* in satirični radijski oddaji *Radio Gaga*. Po famozni *Butnskali* so posneli tudi film, za katerega je Filipčič spisal scenarij in v njem zaigral glavno vlogo Ervina Kralja. Prvo slovensko radijsko igro v nadaljevanjih sta na *Radiu Študent*, kjer je bil Filipčič skupaj z mnogimi drugimi mladimi kulturniki<sup>3</sup> nekaj let spiker, v sedemdesetih letih improvizirala z Markom Dergancem. Z neprikritimi aluzijami na takratni režim in z drugačnim humorjem je navduševala predvsem mladino, še danes pa ostaja kulturna in nepresežena. Njeno logično nadaljevanje je še vedno delujoča političnosatirična oddaja *Radio Gaga*, ki jo pripravlja Sašo Hribar s svojo ekipo, neposrednimi dediči Filipčičeve satire. *Radio Gaga* je s Hribarjem in Filipčičem na čelu debitiral leta 1990, ko se je RTV programske bolj odprla in dopuščala 'alternativne' medijske vsebine. Skupaj sta v osemurnem programu obvladovala več kot dvajset likov, za katere so poslušalci neredko mislili, da so resnične osebe. Ko je Filipčič odšel, je Hribar še celo desetletje oddajo vodil sam. Filipčič je bil, »čeprav nepredvidljiv in skrajno anarholiberalen element, za katerega ni bilo jasno, ali bo v oddaji popljuval sponzorje oziroma razgradil lik, pri poslušalstvu izjemno priljubljen« (Mehle). Hribar, ki ima Filipčiča za »najboljšega humorista na svetu«, njun zgoraj omenjeni intervju pa za »najbolj iskreno in najbolj duhovito stvar, kar jih je v življenju spacal« (Klepet), se takole spominja njunih začetkov: »Jaz sem pripravil okoli deset svojih likov in Filipčič, ki je bil intelektualno izredno močan, a destruktiven kot alkoholik, je v začetku (s strojnico) 'pobil' vse moje like, tako sem bil nekaj tednov le povezovalc, brez posebne vloge« (Černela 62, 63).

---

<sup>3</sup>Še danes so znani npr. Zdravko Duša, Marko Švabič, Milan Dekleva, Rihard Kislih, Brane Šturm, Bogdana Herman, Damjan Ovsec, Matjaž Hanžek, Tomaž Domicelj, Neva Zajc, Etbin Štefančič, Jože Vogrinc, Silvo Furlan, Silvo Žnidaršič, Jani Kovačič, Brane Sotošek, Rastko Močnik, Nela Malečkar, Alenka Zor, Jonas Žnidaršič itd. Vir: 'Baza podatkov dosedanjih sodelavcev v nastajanju.' Arhiv *Radia Študent*. Splet. 26. maj 2012.

V letu 2011 so Filipčiču podelili nagrado Prešernovega sklada za roman *Problemi* (2009), ki je, kot v utemeljitvi pravi Andrej Inkret, srečanje »s svojevrstno, značilno refleksijo – ali kar ‘avtobiografsko’ rekapitulacijo – avtorjeve pisateljske in v najširšem smislu življenjske izkušnje« (Inkret 11). V utemeljitvi Inkret poudari inovativnost in zanimivost Filipčičevega literarnega imena, saj je »kritika že takrat [v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja, op. N. B.] detektirala poglobitveno inovacijo Filipčičevega pisanja predvsem v nenavadnem lucidnem humorju in domiselni – docela svobodni – uporabi groteskno nadrealističnih elementov« ter ga uvrsti med »najpoglobitnejše dosežke našega tako imenovanega literarnega ‘ludizma’«.

Opus Emila Filipčiča je kljub svoji obširnosti in zanimivosti strokovno prevečkrat ostal neopažen. Fenomen nove slovenske proze je v študijah ostal površno obdelan – Filipčiča študije le omenjajo, če ga sploh uvrščajo v ta pojav, redke obdelajo še kak aspekt njegovega pisanja. Edini, ki se je načrtno in podrobno ukvarjal s Filipčičevo dramatikom, je bil Taras Kermauner (Rudolf 56). Bil je prvi, ki ga je uvrstil v ludizem, nato pa so oznako za njim ponavljali kritiki. Literarni zgodovinarji so ga zato vztrajno označevali za ludista in ga uvrščali v novo slovensko prozo. Po pomoti publicistike, ki je uveljavila pojma nova in mlada slovenska proza, je bil tako kdaj uvrščen celo v mlado slovensko prozo.<sup>4</sup> Literarna kritika je vedno nemudoma reagirala na Filipčičeva dela in tako ostaja tudi danes, literarnozgodovinske študije pa se z njegovim delom ukvarjajo površno, še posebej je bilo malo pozornosti posvečene prozi.

Najzgodnejše Filipčičevo delo je *Kerubini: satirični roman* (1979), ki sta ga pod psevdonimom Jožef Paganel spisala z Brankom Gradišnikom.<sup>5</sup> Roman je parodija na tedanje politično stanje v državi, saj je dogajanje postavljeno v fiktivno enostrankarsko Plameničarsko ljudsko republiko Slovenijo, ki se je osvobodila izpod turškega jarma in se leta 1960 združila z Novo socialistično Turčijo. Poleg političnega življenja roman prikazuje zasebno življenje prebivalcev hiše na Hudournikovi 15, ki so spoznani za kerubine, tj. nekdanje privržence okupatorjev stare sultanske Turčije. Ta alternativni umetniški svet, ki navidezno posnema realistični (vojni, politični, zgodovinski) roman in večerniško povest, ter posledično parodira tudi njihovo nagnjenje (neliterarnega izvora) k mitologizaciji, nas seznanja z nekaterimi liki, ki se tudi kasneje pojavljajo v Filipčičevih delih.

Moje diplomsko delo se bo posvetilo njegovemu samostojnemu romanesknemu pripovedništvu, ki zajema osem romanov: *Grein Vaun* (1979), *Ervin Kralj* (1986), *X-100* (1988), *Urugvaj 1930* (1993), *Jesen je* (1995), *Keopsova piramida* (2005), *Problemi* (2009), *Mojstrovka*

---

<sup>4</sup>Zmedo je povzročil Bajtov pregledni esej, ki je nastal po Zornovih kritikah: Drago Bajt. ‘Mlada slovenska proza.’ *Dialogi 2* (1981): 118–124.

<sup>5</sup>Izmišljeni pisatelj Paganel v posvetilu romana »neogibnima prijateljema« Filipčiču in Gradišniku duhovito posveča svoje najnovejše delo.

(2012). Vsi romani odražajo Filipčičev tipični slog, ki ga bom v diplomskem delu opazovala v njegovih konstantah in variantah. V prozo spadajo še štiri zbirke kratkih zgodb *Kuku: o emocionalni nezrelosti in agresivnosti* (1985), *Orangutan* (1992), *Dobri robotek* (1993) in *Izlet v naravo* (1997). Poleg dramskih in proznih del pa Filipčičev opus obsega še scenarije za *Butn-skalo* (1995), *Tri prispevke k slovenski blaznosti* (1983) in *Majo in vesoljčka* (1988), strip *Wyatt Earp* (1990, v soavtorstvu z Markom Dergancem) in slikanico *Zlatolaska in zmaj* (1996).

*Grein Vaun* je Filipčiča izstrelil v literarno orbito, mu zagotovil sicer ne številne, a zveste privržence, naletel je na ugoden odziv pri kritikih in mu prinesel zlato ptico. Medijsko odmevnost je še povečalo »šokatno razkritje«, ki sta ga v Mladini inscenirala z Blažem Ogorevcem, češ da je resnični avtor romana Peter Božič: Filipčič naj bi Božiča zalotil pri tihotapljenju televizorjev in ga tako z izsiljevanjem prisilil, da se je odrekel avtorstvu. Pri tem naj bi imel še pajdaša, in sicer Branka Gradišnika in Uroša Kalčiča, in vsi so se kmalu po objavi znašli na zaslišanju, obtoženi »širjenja lažnih govoric z namenom vznemirjanja javnosti« (Ogorevc). Za kazen bi Ogorevc in Filipčič morala podati pojasnilo in opravičilo, vendar sta se potuhnili. Dejanska kazen je pravzaprav dejstvo, da *Butn-skale* še danes nimamo v pisni obliki, saj je zaradi tega incidenta pri Mladini niso hoteli objaviti.

Nekatera prozna dela vsebujejo tudi odlomke Filipčičevih dram ali kar celotne igre. Kot ugotavlja Zorn (Vidčevo 229) je »v njegovi prozi očitno nekaj gledališko spektakularnega, nekaj postavljaškega, nekakšna mobilna energija, ki mora požreti tudi druge umetniške medije, saj piše scenarije za film, v katerem lahko tudi sam igra«. Njegovo dramsko ustvarjanje je prav tako ali pa še bolj pomembno in obširno, saj obsega trinajst dram, eno lutkovno in štiri radijske igre, vse napisane v osemdesetih in v začetku devetdesetih let, kritično in strokovno pa je bilo bolje pokrito predvsem v okvirih gledaliških študij, ludizma in drame absurda. Malo slovenskih dramatikov se lahko pohvali z osmimi uprizorjenimi dramami kmalu po njihovem nastanku (v Slovenskem mladinskem gledališču in Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani). Taras Kermauner je Filipčiča po Jesihu, Rudolfu in Lužanu v sedemdesetih letih označil za vodilnega dramatika osemdesetih. V osemdesetih letih so v sklopu političnega gledališča poleg Filipčičevih odmevale predstave, kot sta *Razredni sovražnik* Nigela Williamsa in *Missa in a minor* Ljubiše Ristića, predstave, ki so torej spreminjale funkcijo in pomen igralca. Tudi Filipčič je nastopil kot igralec v nekaj svojih igrah (*Atlantida*, *Božanska tragedija*, *Veselja dom*) in filmih (*Maja in vesoljček*) ter v Jovanovičevih (*Klinika Kozarcky*) in drugih dramah, največ v režiji Vita Tauferja, ter Slakovih filmih (*Eva*, *Krizno obdobje*), vendar sam pravi, da je to počel »bolj za zabavo, kot pa da bi pri tem čutil poklicanost« in da to ni zanj, saj ga je »kar malo potegnilo v blaznost« (Pavlič 55). O istem problemu se izpove tudi v fikciji: *Čakal sem za odrom, imel sem helebarde v roki, na odru pa Srečo Špik kot kuharček in Silvij Božič kot dimnikarček. Že desetič. Srečo je dimnikarčka*



*napadal. Že desetič. Govoril mu je besede, ki sem jih že desetkrat slišal. Mislil sem, da bom zblaznel. (JJ 26)*

V tej nalogi bom predstavila Filipčičeve karakteristike, ki so po večini značilne za celoten opus, a jih bom prikazala le na njegovem romanesknem delu, deloma pa tudi na kratki prozi. Najprej bom literarnozgodovinsko prikazala čas, v katerem je začela ustvarjati nova slovenska proza, nato pa obdelala značilnosti Filipčičevega pisanja na primerih najbolj reprezentativnega romana in v primerjavi z drugimi romani. Sledila bom njegovi poetiki ter ob kritičkem odzivu opazovala konstante in variable v neprekinjenem ustvarjanju vsestranskega literata.

## 2 Nova slovenska proza

Že v sedemdesetih so začele izhajati prve kratke zgodbe ali romani piscev generacije, ki so jo v publicistiki največkrat poimenovali nova slovenska proza (v nadaljevanju NSP). To je bila generacija pisateljev, rojenih največ deset let po vojni, ki je »povzemala inovativne nastavke nekaterih nekoliko starejših modernističnih piscev in jih radikalizirala v smeri protirealizma, antimimetičnosti in t. i. znotrajtekstualnosti« (Juvan, "Postmodernizem" 49). Aleksander Zorn, njihov prvi kritik, ki je imel za seboj Pirjevčevo šolo avtonomije ume-tnosti in izkušnjo študentskega gibanja, pojmuje NSP kot skupno ime za mlado pisateljsko generacijo na začetku sedemdesetih let, »ki se je izkazala z izredno formalno, slogovno in jezikovno izdelanostjo, z mešanico različnih žanrov, z elementi fantastike, in brez ideologije ali pa z njeno parodijo« (Vidčevo 215). Vanjo spadajo Boris Jukić (rojen 1947), Marko Švabič (1949–1993), Branko Gradišnik (1951), Uroš Kalčič (1951), Emil Filipčič (1951), Vladimir Kovačič (1953), Tone Perčič (1954) in Milan Kleč (1954).

Nov premik v prozi je nastopil dobrih pet let po ludističnem prevratu v poeziji, prvenstveno s Šalamunovim *Pokrom*, izdanim leta 1966, ki so mu kmalu sledile pomembne Jesihove, Deklevove, Svetinove in Kocbekove pesniške zbirke. Še posebej pa se je s pisci NSP neformalno družila njim bližnja generacija, v katero spadajo Jure Detela, Zlatko Zajc, Iztok Osojnik, Tone Škerjanec, Ivo Volarič Feo itd. V kališču pojava so vzniknile novele Marka Švabića *Sonce sonce sonce* (1972), ki jih je pred samostojno izdajo objavljaval v reviji *Problemi*, kratkotrajni prilogi *Mladine* Nomenklatura in študentskem listu *Tribuna*, treh osrednjih revijah, okrog katerih so se zbirali novejši avtorji. V teh revijah so zatem se s svojimi kratkimi zgodbami ali odlomki iz romanov začeli pojavljati tudi drugi pisci NSP, npr. Branko Gradišnik, Emil Filipčič (*Kerubini*), Uroš Kalčič (*Proces*), celo najmlajši Milan Kleč, ki je v začetku nastopil kot pesnik (*Maroža*, 1976, *Tavla*, 1981), je leta 1973 objavil zgodbo *Baba* iz zbirke *Briljantina*. Tej zgodbi so v revijalnem tisku sledile tudi druge, vendar je literarna zgodovina datirala Klečev vstop šele v osemdesetih, ko je zgodbe izdal v zbirki leta 1985. Kleč je bil torej, čeprav eden izmed pionirjev NSP, po literarnozgodovinskem okviru postavljen na rep procesa, v leto 1985, ko se je v ospredje prebila že mlada slovenska proza.

Te predhodne izdaje so napovedale evolucijski pretres, ki so ga povzročili prvenci (romani ali zbirke kratke proze) zgoraj naštetih avtorjev, polni oblikovalne energije, silovite

sproščenosti in artistične igrivosti: Gradišnikov *Čas* (1977), Kovačičevi *Tvoji obrazi* (1977), Kalčičeva *Mehika* (1979), Filipčičev *Grein Vaun* (1979), Filipčičevi in Gradišnikovi *Kerubini* (1979), Jukičeva *Ukleta graščina* (1980), Perčičeva *Pot v nestalnost* (1981) in Klečeva *Bri-ljantina* (1985).<sup>6</sup> Njihovi prvenci so k objavi spodbudili tudi druge literate, ki so moderno pisavo gojili že prej, npr. Marko Hudnik, Franček Rudolf, Mate Dolenc. Ko Švabić izda *Ljubavne povesti* (1982), kritik Drago Bajt ugotavlja, da »bi bil bolj logičen obrnjeni vrsti red obeh Švabićevih knjig – *Ljubavne povesti* po razvojni logiki slovenske literature sodijo pred *Sonce sonce sonce*. O tem nas prepričuje razvoj današnje mlade proze (Gradišnik, Filipčič, Kalčič), ki se je začela s parodijo (*Kerubini*), nato pa nadaljevala z deli (*Grein Vaun*, *Mehika*, *Zemlja Zemlja Zemlja*), ki evidentno izhajajo iz Švabićevega literarnega prvenca« (Bajt 87). Vsak od teh pisateljev je zatem ubral drugačno literarno pot in večina jih vztraja na njej že več kot štirideset let. Začetki pa so bili nedvomno podobni, združeni v poetski fokus, ki ni naključen in je odgovor dotedanji literarni tradiciji.

Odgovor je bil silovit in nazoren, saj je v ospredje stopil nad besedilom suvereni avtorski subjekt, ustvarjalec lastnih pripovednih svetov, komentator lastnega pisanja in življenja. Subjekt, ki smo ga v prejšnjih razvojnih fazah (eksistencializma in modernizma od konca petdesetih let naprej) videli kot problematizirani, samodestruirani imperialni jaz, kot antagonista in žrtev družbe, sveta in usode, je končno našel zatočišče v besedilu (Juvan, "Postmodernizem" 49–50). Besedilo je bilo zanj svet neskončnih in neomejenih možnosti, vendar je za Filipčiča, kot bomo videli, značilno predvsem pisanje, ki izhaja iz dejanskega avtorja, njegove domišljije, fantazije, tj. pisanje, ki se nanaša na njegovo biografijo v obliki alter ega. Ta alter ego je veliki ustvarjalec, narcisoiden pripovedovalec in do skrajnosti fluiden lik: *Pesnik sem. Pojem o svojem trpljenju, o gosposkih navadah, ki bi si jih rad privzel, da, kako bi zrasel iz okvirov delavske družine, se vzdignil v zrak in nebo in postal umetnik. [...] Najboljši pisatelj. Najboljši igravec. Tudi kot scenarist odličen. Potem, kaj še? Dramatik in pol. Eden izmed poslušanih radijskih glasov.* (EK 10)

Resničnost je izmuzljiva, saj biva hkrati na več nivojih (realnost in fantastika), pripovedovalec jo prikazuje iz različnih perspektiv, v svoji literarno izumetničeni domišljiji se lahko norčuje iz vsega. Pripovedovalec je prav tako vpet v metafikcijsko resničnost, kar pomeni, da se pripovedne ravni prelivajo, junaki prestopajo iz besedila v besedilo in v navidezno realnost. NSP je prva, ki je načela razlikovanje med realno izkušnjo in fikcijo. Kot za Kalčiča, Filipčiča in Kleča ugotavlja tudi Irena Novak Popov v študiji o prostoru, avtorski subjekti svobodo postavljajo v imaginarni svet z avtonomno resnico. Resničnost oblikujejo kot jezikovno igro, v kateri se mešajo realni in fantastični prostori, domače in tuje, javna in zasebna sfera, dovoljena in prepovedana dejanja. Ker so sedemdeseta z ludizmom načela

---

<sup>6</sup>Seveda bi se dalo v ta fenomen uvrstiti tudi posamezne novele kakih drugih avtorjev.

razlikovanje med realno izkušnjo in fikcijo, so pisatelji lahko odpirali nove ravni z mešanjem obeh, zato »prvostopenjsko junakovo resničnost dopolnijo z meta nivojem« (Novak Popov 245). Liki tako postanejo bolj svobodni in gibljivi, žanrsko hibridni ter jezikovno in stilno heterogeni, čas in prostor pa sta dezorientirana.

Podoben način pisanja, tj. pobeg iz zemeljskega časa in racionalistične logike, je značilen tudi za Gradišnika, ki je po tem Filipčiču še najbližji. Od piscev NSP sta se prav onadva umaknila najdlje od racionalistične proze, ki sta jo skupaj parodirala v *Kerubinih*, v obratno smer: če je bila v realistični prozi literatura odsev življenja, je zdaj življenje odsev literature. Literatura namreč lahko zajame vse ravni hkrati, menja čase in prostore, mogoče in nemogoče. Njuni junaki so zdaj avtorji in obratno, vedno se zavedajo, da so sami ustvarjalci literarnega sveta, da se lahko pogubijo ali povzdignejo v božanstvo, kadarkoli hočejo. V takem stanju pa vedno nastopi tudi dvom o avtorstvu in junakih, o lastni identiteti in eksistenci, in se prebudi tihi glas zavesti, ki ve, da je vsak pobeg pred zakoni stvarnosti nemogoč. »Fantastična proza je postala dialektična antiteza realistične« (Bajt 122). NSP je torej začejala spreminjati vlogo in razumevanje avtorja, literarnih likov, same umetniške realnosti ter tako razširjala tradicionalno literaturo z modernimi sredstvi.

Vsak avtor NSP je to počel na svoj način. Kot edinega pravega naslednika Švabićevih novel, ki so predčasno lansirale novo usmeritev, bi lahko imenovali Kalčiča (*Mehika*), na katerega je sicer še posebej močno vplivala latinskoameriška proza s Castanedo na čelu. Oba, tako Švabić kot Kalčič, sta oba usmerjena v folklorizem in mitologijo, literarne postopke, humorno ironijo in igro z jezikom. Alojzija Zupan Sosič (*Robovi* 146) za to »neodgovorno« igračkanje z jezikom najde vzrok v »duhu časa« osemdesetih, saj je literaturo prvič po dolgih letih zaznamovala odsotnost vsakršne ideologije. Literatura se tako hrani sama s sabo, kar je »zelo povečalo delež fantastike v (edino pravi) jezikovni resničnosti«. Resnica je bila tako zgolj igra, skonstruirana »z grotesknimi in absurdnimi učinki, ki pa so še vedno s svojo pojavnostjo (seveda neprogramatsko, neeksplicitno, le spontano – odvisno od bralčevega predznanja) evocirali slovenski vsakdanjik« (ib.)

Zakrit cinizem, celo satira je torej kljub načelni neideološkosti<sup>7</sup> ostajala. To stanje je omogočal avtorski subjekt, ustvarjajoč besedilo, ki se je ukvarjalo s samim sabo. Juvanga označi za »ponavljalca romantičnega eskapista«, saj je bil sindrom njegove države »neka-kšna plebejsko-aristokratska, popartistična varianta romantične ironije, ki je bila drastična in očitna« (”Postmodernizem” 49–50). Romantična ironija je s svojo relativnostjo in subjektivizmom sicer modernističen element, ki pa ga NSP nadgradi s popolnoma svobodnim subjektom. Subjekt si je ustvaril svoje »kraljestvo svobode, položaj kreatorja-teurga« (ib.) in si tako lahko izmislil neskončno identitet zase. Od tu je lahko poljubno spreminjal bese-

---

<sup>7</sup>Ravno generacija MSP, ki je največ prispevali k demokratizaciji in liberalizaciji, paradokso ni več verjela v politično literaturo (Jež 338).

dilne svetove, ne da bi se mu bilo treba ozirati na zunajbesedilne konvencije verjetnosti ali resničnosti.

NSP vključi konvencionalnost drugače, in sicer z zdaj že nekonvencionalnimi, trivialnimi, pozabljenimi ali nepriljubljenimi žanri, kot so bili kriminalka, vohunski ali grozljivi roman, znanstvena fantastika, npr. antiutopija, pravljica, potopis, družinski roman ... Po Alojziji Zupan Sosič je tem žanrom kasneje mlada slovenska proza (v nadaljevanju MSP) »z estetsko-racionalno-emocionalne razdalje dodala še več samorefleksije in umetniške ambicioznosti« (Zupan Sosič, *Robovi* 146). Žanrov se na podoben postmodernističen način lotevata obe generacijski skupini, pa tudi cela vrsta drugih avtorjev, ki so večinoma ustvarjali kasneje (Maja Novak, Vladimir P. Štefanec, Marko Uršič, Bogdan Novak, Miha Mazzini, Dušan Merc, Franček Rudolf itd.).

Avtorji NSP so tako amerikanizirali domačo prozo,<sup>8</sup> kar Jež šteje za prvo fazo amerikanizacije tedanje literature. Kot primer prve faze amerikanizacije Jež izpostavi Filipčičev *Grein Vaun*, v katerem je poleg stereotipov o Ameriki tudi »veliko podobnosti z določenimi slogi ameriške proze, še prej kot z ameriško metafikcijo kakšnega Thomasa Pynchona bi jo namreč lahko primerjali z določenimi radikalnejšimi bitniki (kakršen je Burroughs) ali poznejšo underground literaturo« (Jež 342).

Druga faza je značilna za MSP in za kasnejše pisanje pisca NSP generacije, Branka Gradišnika, ki je že v *Času* (1977) »vpeljal nekaj borgesovskih kratkoproznih vrstnih tipov, značilnih tem in postopkov, ki so pred tem že postali ena od metafikcijskih referenc« (Juvan, "Postmodernizem" 56) in se tudi nadalje v svoji literaturi udeleževal v smeri 'ameriške šole' s prevodi sodobne ameriške proze (veliko znanstvene fantastike) in delavnicami kreativnega pisanja. Tudi avtorji, ki jih ne uvrščamo v NSP, so seveda pripomogli k toku evolucije, poteze 'mehke' metafikcije imajo npr. Ruplovi romani (npr. *Družinska zveza*, 1977). Nova generacija je vsekakor na sebi lasten način nadaljevala izročilo prejšnje generacije, Bajt (118) in Poniž (10) omenjata Rudija Šeligo in Dimitrija Rupla, ki sta intenzivno objavljala konec 60. in v 70. letih. Šeligo jim je bil za zgled s svojo deskripcionistično prozo in tematsko-motivnimi elementi, ki se bližajo absolutnemu, grotesknemu, fantastičnemu, pri Ruplu pa jih je najbolj zanimalo provokativno prevračanje slovenskih mitov, ki ji je pisatelj razglasil za slabe apokrifne in tako problematiziral uveljavljeni odnos med literaturo in življenjem. »Parodičnost se je kanonizirala kot eno izmed osrednjih estetskih načel modernizma in kot odlično sredstvo kritične resistance literarnega diskurza na nedemokratsko družbeno hegemonijo ter njene ideološke aparate in strategije« (Juvan, *Domači* 287). Tako so se z njo lotili vsega, kar je prinašala tradicija, in s svojim kritičnim potencialom idejno-estetsko pluralizirali samo literaturo. Napad in relativizacija tradicije oz. prevratni-

---

<sup>8</sup>Prej se je amerikanizacija začela v poeziji s Šalamunom, ki ga je MoMa leta 1970 povabil v ZDA, kjer je bival še od leta 1971 do 1972 (delavnica kreativnega pisanja na Univerzi v Iowi), v ZDA je bival tudi kasneje.

ški odnos do literarnega kanona je potekal torej s povsem postmodernističnimi sredstvi, tj. z imaginariji množične kulture, popa, kontrakulture, s plazom nedomačijskih referenc in vsemi mogočimi plastmi jezika (Juvan, *Domači* 288).

Če povzamem glavne značilnosti, je torej glavni premik, ki je povzročil padec domin literarnih konvencij in struktur, sprožila osvoboditev avtorskega subjekta in s tem njegovega jezika, kar je tudi slovensko literaturo neizogibno približalo postmoderni dobi.

- a) **Subjekt in jezik:** Avtorski subjekt je demiurg literarnih svetov, ki jih svobodno z jezikom upravlja njegova domišljija.
- b) **Igra in status umetnosti:** Književnost je avtonomna, zato resničnost postane jezikovna igra ali humorna parodija.
- c) **Radikalnost in neomejenost:** Igranje gre lahko do absurda ali pa poseže po grotesknih učinkih, domišljija je neomejena.
- č) **Odrprtost, ni vodilne ideje:** Pisci metafikcijsko mešajo perspektive, like, sloge, realno in fantastično raven.
- d) **Žanri in trivialno:** Pisci obujajo ali preoblikujejo konvencionalne žanre, trivialno postane predmet umetniške literature.

Glavni premik v novem, pluraliziranem času je torej predstavljal osvobojeni subjekt, ki je piscem predstavljal še edino gotovost, na katero so se lahko opirali. Osvoboditvi subjekta je v največji meri pomagal jezik, temu pa nov status umetnosti, ki je postala avtonomni prostor resnice. Žanri so v takšni jezikovni resničnosti enakovredni, ontološko resnični, zato se v prozi pojavi fantastika, pravljica, kriminalka, okruški zgodovinopisja in potopisja itd., s čimer se že močno približajo postmodernistični zahtevi po mešanju visoke in nizke literature. Subjekt kot literarni junak zdaj ustvarja svet po svoji podobi in ga ne spreminja več z idejo.

Kot ugotavlja Zorn po Žižkovih premisah, se morda »patološki narcis [...] najbolj evidентno uveljavi ravno v 'novi slovenski prozi' in njenem pripovedujočem junaku kot nekakšna blokirana volja do moči« (Vidčevo 220–221). Zorn naprej slikovito opiše, kako je blokirana volja do moči pri junaku videti: »Ta namreč nima več volje, da bi šel nad svet z mečem, ampak se raje usede na primeren štor in se ogleduje v njegovem nedotaknjenem svetlem in gladkem rezilu. Navsezadnje je svet grd in v svetu se vedno grdo propade; junak pa je lep in na njegovem junaškem meču se sveti najlepši talisman, ki ga obvaruje nesreče na svetu: on sam. Da se šele zdaj in z njim pričinja prava nesreča, pa je že druga zgodba« (ib.). Pišočiči se tako skozi svoje literarno delo preizkuša in išče, zanima ga, kdo pravzaprav je, s čimer

želi delovati širše od narcističnega uvida, vendar pa vedno zaradi menjavanja vlog in ne-nehnega samo-maskiranja vidi le svoj imaginativni svet, podrejen poliglosičnemu diktatu svoje domišljije.

## 3 Med modernizmom in postmodernizmom

Pomembne spremembe v družbi in posledično literaturi je prineslo študentsko gibanje, ki se je konec šestdesetih razcvetelo in odmevalo še v sedemdesetih po Evropi, Kanadi, ZDA, Mehiki in nekaterih državah Azije. Slovenija je bila relativno odprta zahodnoevropski pop kulturi ter liberalnim in levičarskim vplivom. Tako se je mladim generacijam odprl povsem nov duhovni prostor osvobajajoče anarhije raznih do tedaj prepovedanih ideologij in svetovnih nazorov, kar Zorn poveže z žanrsko anarhijo, ki se je pojavila kot poetska novost v NSP. Preobrat iz angažiranega humanističnega odpora v diktaturi ene zgodovinske resnice ali pa služenja le-tej je gromozanski: »Vse je nenadoma možno, vse se da bivati in pisati« (Vidčevo 218).

To okolje je bilo odločilno za pisatelje, ki so bili po večini aktivni v študentskem gibanju 1968–1972, med drugim tudi kot aktivni udeleženci zasedbe Filozofske fakultete leta 1971, katere del je bil tudi kazenski pregon dveh študentov, eden od njiju je bil literat Milan Jesih. Naraščajoči študentski nemiri so državo strašili in povzročili svojevrstno nelagodje ne le pri politiki, ampak tudi literarni kritiki in literarni zgodovini. Predvsem literarno in likovno gibanje sta formalne, stilne in idejne strukture radikalizirala do modernizma in prave avantgardistične umetnosti. Razlika v literarni svobodi je bistvena za vse tedanje pisce, saj je ta zdaj nujna, o njej se več ne sprašuje.

Nov diskurz je po vzniku neoavantgard manj elitističen, saj je vpet v množična (študentska) gibanja, zaznamovan z anarhičnostjo, nemoralizmom in antiheroičnostjo. »Vladajoči ideologiji in ustanovam se ni več upiral z resnobno-opozicijsko idejnostjo intelektualcev-pisateljev, ampak z iskanji radikalno drugačnih bivanjsko-socialnih in estetskih izkušenj (od hipijevstva in umetniških komun do konceptualnega redefiniranja umetnostnega polja), pa tudi z izzivalno parodičnostjo, destrukcijami, s subverzivno in transgresivno igro« (Juvan, *Vezi* 276–277). Alternativna pozicija je izhajala v glavnem iz opuščanja transcende »očetovske tradicije« in spoznanja o koncu političnega angažmaja, kar je po mnenju



Aleša Debeljaka vodilo v »pisanje, ki ne da dosti na profetsko dvignjeni prst moralke, vendar noče ostati etično nevtralnno« (*Postmoderna sfinga*, 1988: 27, V: Jež 338).

V času, ko nastaja NSP in njeno logično nadaljevanje MSP, slovenska literatura stopa v korak s svetom, se vanj umešča, ga reflektira in na svoj način obravnava njegove pojave. Pregledala sem vse številke *Problemov* od leta 1971–1983 (za več gl. Jež), saj je objave piscev NSP najti v skoraj vsaki številki, nekateri, med drugim tudi Filipčič, so bili tudi uredniki. Revija je vedno bolj preraščala v filozofsko revijo in se je v osemdesetih letih ločila na tri dele: literaturo, filozofijo in esejistiko. Kasneje, leta 1989, se je zaradi stopnjevanja lacanovstva in idej marksizma literatura ločila od drugih dveh delov (v revijo *Problemi* in revijo *Literatura*). *Problemi* zato vsebujejo še ogromno filozofije francoskega strukturalizma in deloma že poststrukturalizma, nekaj semiološke filozofije in funkcionalizma (Lacan, Derrida, Barthes, Kristeva, Foucault, Eco, Miller). Kot zibelka ljubljanske psihoanalitske šole je bila revija v sedemdesetih usmerjena torej predvsem v francosko filozofsko, teoretično in umetniško prizorišče (novi roman, skupina Tel Quel, Philippe Sollers). Vendar pa objavlja in prevaja tudi klasike (Hegel, Kant, Freud), izdaja veliko esejistike naših filozofov in literarnih teoretikov, ki že zmorejo distanco do temnega modernizma, jezika in pisanja v *Perspektivah* (Žižek, Salecl, Kermauner, Inkret, Kanduč, Krek, Dolar, Medved, Močnik, Kante, Šumič Riha, Bahovec, Korošec, Debeljak, Hribar), še največji literarni del se nanaša na poezijo (v tem času veliko vizualne poezije: Zagoričnik, A. Kermauner, Geister, Hanžek), prevaja se sodobna poezija in proza (ameriška, poljska, španska ...). V 70. letih je bila od ameriške literature v reviji objavljeno predvsem veliko bitniške poezije in kasneje še underground poezije, ki sta najbrž privlačili slovenske ustvarjalce s svojo družbeno spornostjo, sproščenostjo in odprto seksualnostjo, pa tudi odsotnosti transcendence, poglobljenosti, patosa in velikih zgodb (Jež 340). Šele v kasnejših letih (1984–1988, ki jih Andraž Jež označi kot drugo fazo amerikanizacije) pa tudi – v luči Habermasovih in Hassanovih teorij – postmoderno. Takrat se s spremembo uredniške politike začne poudarek na sodobni ameriški prozi (rubrike Iz nove ameriške proze, Šola kreativnega pisanja itd.) in koncept revije se postopoma prelevi v postmodernističnega (Jež 339); leta 1984 denimo že izide odlomek iz Blatnikovih *Plamenic in solz*, najbolj uspešnega slovenskega romana v širjenju metafikcije. Če primerjamo stanje v *Problemih Literaturi* iz sedemdesetih in iz začetka osemdesetih, torej v prvih letih revije, s kasnejšimi obdobji, vidimo, da je bil takrat koncept revije ultramodernističen in tik pred postmodernizmom. Vendar pa je, kot ugotavlja Andraž Jež, »ideološka matrica [ultramodernističnega koncepta in kasnejšega postmodernističnega koncepta] domala enaka: literarni vpliv je bil utemeljen v ameriški kritični misli, ki je prezirala potrošniški sistem – to lahko vidimo tako pri bitnikih in undergroundovski poeziji kot pri najbolj angažiranih primerih likovne poezije« (Jež 340). Revija (*Problemi* –) *Literatura* je

tako ogromno pripomogla k načelnemu pluralizmu in inovativnosti obdobja, saj je predstavljala pomembno okno v svet mladim literatom.

Za NSP je najpomembnejši vpliv literature same, trdi Zorn (Vidčevo 219–222). Od zunaj sta npr. odjeknila znanstvena fantastika (novega tipa, kot so Clarkeova *Odiseja*, dela Stanisława Lema itd.) in latinskoameriški roman predvsem s svojim magičnim realizmom (Márquez, Fuentes, Puig ipd.), poseben in nedvomno močan je tudi Borgesov vpliv – če omenimo samo konstitucijo postmodernizma in NSP, ki je pripeljala do njega. Fantastični elementi so postali v naši prozi na avtohton način samoumevni. Znotrajliterarni vpliv in tudi predhodnik proze pa je bila kot praviloma v slovenski literaturi poezija. V tem času je pisala močna pesniška ekipa, npr. Šalamun, Jesih, Svetina, Kocbek, Grafenauer, Taufer itn., proza pa je najprej prevzela formalne izume poezije. Poezija pripomore tudi k osamosvajanju jezika v prozi. Glavni junak v obeh zvrsteh namreč postane jezik, sporočilo se skriva v njegovi magičnosti, kavzalnost se izgublja, nadomešča pa jo poetična asociativnost.

Vpliv iz filozofije oz. literarne teorije na literaturo je prispeval Dušan Pirjevec, ki je v tem času predaval na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo v Ljubljani. S svojo fenomenologijo ne najde več kompatibilnosti s svetom prek tradicionalnega mimezisa, temveč strukturalno, literaturo pa postavi v območje avtonomne resnice. V slovenski literaturi pokaže tipično prešernovsko strukturo in jo dokončno razveže skupnosti z idejo, odpre njen ontološki status, kar se vidi tudi v »novi slovenski prozi, ki 'idejnega junaka' dokončno zbrise in na njegovo mesto postavi ustvarjalca-pisatelja (samega), pomešanega s pripovedovalcem, v stvarniku bivajočega, ki ustvarja svetove in jih postavlja v bit, ne pa da uravnava realni, konkretni svet skozi svoj mimezis« (Vidčevo 220).

Poleg poezije in filozofije ima znaten vpliv na dogajanje v literaturi tudi eksperimentalno gledališče, ki se v tem času začne vzpenjati z Jovanovićem (projekt Gledališče Pupilije Ferkeverk, predstava *Spomenik G*), Jesihom (in njegovo kultno igro *Grenki sadeži pravice* ali pa *Limitami* v sodelovanju s Šedlbauerjem) in ustanovitvijo gledališč Glej in Pekarna. Tekst se osamosvaja, jezik razpada, tudi tu se vnaša fantastika. V tem času značilno nad dramatiko prevlada gledališkost, vizualni kodi in scenska tehnologija, kot novost pa prihaja remitizacija (Svetina, Zajc, Šeligo, Taufer). Iz arhivov zgodovine in literature črpa tudi tok politične tragikomedije, drame ali groteske (Jančar, Šeligo, Jovanović), v smer igranja s konvencijami in kodi pa vodi druga vrsta groteske, ki je burleskno-vodviljska, parodična in fantazijska (Smole, Jesih, Filipčič), v tem času samosvoje ustvarja še himnični traged Ivan

Mrak. Tako vidimo, da v vseh treh vrstah vzniknejo podobna poetska stremljenja<sup>9</sup> (prim. Juvan, "Iz 80. v 90. leta" 26–28 in *Vidčevo* 223).

Konec sedemdesetih, ki na področju modernistične in neoavantgardne poetike predstavljajo velik prehod od *mimesis* k *poesis*, izidejo že prvi romani, ki kažejo izoblikovanost NSP. Predstavljali so nov pretres za literarno življenje, ki se je tedaj ukvarjalo predvsem s travmami povojnih pobojev, Golega otoka, dachavskih procesov itd. (npr. Snoj, Hofman, Rožanc in Torkar) in utrjevalo klasični modernizem Jančarja, L. Kovačiča, Lokarja in Hienga. Domala frontalni vstop NSP se je pripravljaj že cela sedemdeseta, začeni s Kalčičevimi in Klečevimi kratkimi zgodbami. Filipčičevi in Gradišnikovi *Kerubini*, ki so izšli leta 1979 pod psevdonimom, pred tem pa so bili revijalno objavljeni v *Problemih* (številke 123–124 in 125–127 v letu 1973), so npr. na izid čakali »osem let, saj je to satirični roman na takratno oblast in predvsem družbeno ureditev – politični govori, delovne brigade, revščina, vprašanje jezika ...« (Šeško 33). Ne zgolj figurativno »konec velikih zgodb« napovedo tudi spremembe družbenih okoliščin, ko leta 1979 umre Kardelj, leto za njim pa Tito, kar še pospeši razpad poinformbirojevskega mita o nestalinistični poti v socializem. Parola »bratstvo in enotnost« kmalu izkaže svojo praznost v postopnem razkroju Jugoslavije in osamosvojitvi njenih delov. Vsi ti tektonski premiki v družbi močno vplivajo na njeno razmerje s književnostjo (prešernovska struktura, poslanstvo in politični angažma literatov, narodna in posameznikova identiteta, mišljenjska svoboda).

Prihajajočim mladim generacijam za triado literatura – narod – ideologija ne bi moglo biti manj mar. Navezanost na narod, zemljo in jezik, ki jo je formuliralo 19. stoletje, narodnoobrambna praksa pa poskušala prikazati kot edini model, je moderno slovensko prozo postavila predvsem na linijo »med stvarnim, realnim, danim (s tem seveda tudi historično-eshatološko-metafizično) določenim 'svetom' in novim, potencialnim, nestrukturiranim 'jezikovnim'« (Poniž 14). Tradicionalna struktura proznih tekstov se ruši že pri Smoletu, L. Kovačiču, Zupanu in se še stopnjuje pri Božiču in Ruplu vse do Švabiča kot nekakšnega predstavnika piscev NSP. Danes že pregovorna prekinitev osemdesetih let s predhodnimi literarnimi pojavi je bila po(d)pisana že pred vstopom vanje, saj je v vsakem od naslednjih let pojavi vsaj eno delo NSP oz. kasneje MSP. Ob peščici dobrih romanov, ki nadgrajujejo tradicionalni tok socialne literature ali pa ga širijo v nove izkušnje (npr. erotična vitalnost Zupana, ki nas ob obračunu s polpreteklo zgodovino, podobno kot pri L. Kovačiču, vznemirja z avtobiografskostjo). Hkrati pa modernistični »klasiki«, kot so Lojze Kovačič, Drago Jančar in Peter Božič, vplivajo na prihajajočo generacijo, tj. Janija Virka, Igorja Zabela, Vla-

---

<sup>9</sup>Za osemdeseta leta je pomembno omeniti tudi dejavnost retrogardistične skupine *Neue slowenische Kunst*, ki je s fascinacijo nad popularno kulturo, parodijo izročila, škandaliziranjem tradicionalnega in post-moderno idejnovrednostno nedoločljivostjo prežela rockovsko glasbo, likovne instalacije, gledališče in arhitekturo (po Juvan, "Iz 80. v 90. leta" 27).

dimirja Kovačiča, Ferija Lainščka, Lelo B. Njatin ipd. V modernizmu so se kalili tudi nekateri pisatelji, ki so kasneje prešli v MSP, npr. Andrej Blatnik, Igor Bratož, Aleksa Šušulić. Virk v svoji razpravi *Postmoderna in »mlada slovenska proza«* (Virk 8) poleg vseh zgoraj naštetih pisateljev mlajše generacije v MSP uvrsti še Milana Kleča, Franja Frančiča, Vlada Žabota, Lidijo Gačnik, Boštjana Seliškarja in Andreja Moroviča. Ti avtorji so rojeni okrog leta 1960, začeli pa so ustvarjati v sredini osemdesetih kot neformirana, izrazito neskupinska generacija,<sup>10</sup> ki je po Virkovem mnenju v literarnorazvojnem smislu najodločilneje zaznamovala slovensko prozo osemdesetih let. Ob tradicionalnem toku in toku humanističnega obračuna se torej hkrati piše parodična, stilizirana in sinkretična literatura mlajših avtorjev.<sup>11</sup>

Če po Virku (7) NSP »s svojo težnjo po literarnosti demonstrira zgolj tipično modernističen avtonomizacijski trend«, pa ji vendarle priznava prvi korak razbijanja literarnega povprečja in tradicionalistične literature. Pravzaprav je celotna generacija NSP izkazala najvišjo poetsko nadarjenost že s svojimi prvenci, kar za te nikakor ni običajno. NSP opozori na »izjemno zrelo obvladovanje literarne tehnike [...], žanrsko razširitev meja poznanih poetskih principov in na literarno senzibilnost, ki zre svet povsem izvirno, deloma celo generacijsko koherentno, [...] jezik in poetika postajata svet in ne več transparenca sveta« (Zorn, Kritika 299–300). V tem ključnem premiku v literaturi v drugi polovici stoletja, ko se zgodovina posestri z literaturo in je besedilo postalo svet, se seveda bistveno spremeni tudi ustvarjanje besedila oz. sveta. Ob očitnem žanrskem citiranju, odpiranju metafikcije, navijanju za simulakre in »poetiko lažnivosti« torej trčimo ob postmodernizem: »nove knjige so napisane na knjigah, svet postaja knjiga vseh zgodovinskih poetskih principov, entropija, ki je ni mogoče zajeti v nobeno ideologijo« (ib.). Osemdeseta leta so v Sloveniji dejansko morala na novo odkriti intertekstualnost, do česar je prišla šele MSP, NSP pa ji je le kako leto ali dve prej omogočila ta korak.

V eseju *Osvobajanje od posnemanja* Matej Bogataj literarno pregleda osemdeseta leta in poleg metafikcijskega tipa prikaže tudi druge, anti-realistične modele proze, ki so z njo vzporedni po težnji po literarni avtonomiji in izogibanju ideologemom. Ob »resnih modernističnih avtorjih« omenja tudi prozne sopotnike 'ludistične' pesniške generacije, tj. pisce NSP (*Obrobje* 22). Uvršča jih tik pred metafikcijo oz. že v metafikcijo,<sup>12</sup> katere značilnosti

<sup>10</sup>Potreba po skupinskosti se je najprej simptomatično kazala kot nezavedna želja oz. nostalgija po do-  
delanem (literarno) ideološkem sistemu oz. njegovem glasniku v eni prvih generacijskih oznak, ki so jo poi-  
menovali »generacija brez karizmatičnih mentorjev«. Pri MSP ne moremo govoriti o konceptualnem jedru,  
temveč o posameznikih z na videz samoniklimi poetikami, ki pa so sčasoma konsolidirali svojo generacijo z  
metaliteraturo novega, postmodernega pogleda (Juvan, "Postmodernizem" 50–51).

<sup>11</sup>Za tako nehierarhizirano raznoliko obdobje, ki je nastopilo po upadu skrajnega modernizma in njegovih  
avantgardističnih pojavov, bi bila oznaka postmodernizem prenasilna. V dobi individualnih poetik se zdi še  
posebej nesmiselno posamezno literarno obdobje na silo zvesti na eno samo literarno smer, še posebej zato,  
ker je bilo v slovenskem prostoru to obdobje očitno v smereh zelo raznoliko (Juvan, "Postmodernizem" 51–55).

<sup>12</sup>Pojem metafikcije utemeljuje s tem, da »so zavestno pristajali na simulakrum, da so uporabljali dru-  
gostopenjski govor in da so kazali poseben odnos do zgodovine, ob tem pa so se pojavljali tudi komentarji

je opazila tudi sprotna refleksija, vendar jih v tistem času še ni uvrščala pod okrilje tega pojma. Ameriško poimenovanje se je začelo pojavljati pri naslednji generaciji, torej MSP, saj se je približno od leta 1982 naprej močneje razmahnila recepcija umetnostnega postmodernizma, razpravljanje o njem in o postmodernej kulturi (z Andrejem Blatnikom, Dragom Bajtom, Brankom Gradišnikom).<sup>13</sup>

Še o nobenem drugem obdobju ni bilo toliko napisanega še za časa njegovega trajanja. Literatura je sprožala plazove kritik, razprav, esejev, torej refleksije, ki je izrazito postala del same literature. Veliko ustvarjalcev je bilo hkrati tudi kritikov, publicistov, prevajalcev, profesorjev, ki so na svojo sodobnost gledali skozi oči postmoderne dobe oz. postmodernizma. Tako se je generacija NSP v bistvu razlagala sama in se tudi utrdila kot generacija, MSP pa je te težnje v osemdesetih še radikalizirala.<sup>14</sup> Kljub raznovrstnosti pojava in njegovim avtopoetskim utemeljenim razlikam, išče Virk enovitost pojavov v kohezivnih silah Zeitgeista. Začetek MSP postavi v leto 1983, ko izideta prva Blatnikova samostojna knjiga, zbirka kratke proze *Šopki za Adama venijo* in zbornik kratke proze *Mlada proza*, po katerem je pojav tudi dobil ime.<sup>15</sup> Za zbornik opozori, da ta vsekakor ne predstavlja v celoti pojava MSP (poleg mlajših avtorjev so v njem objavljeni tudi ludistični zapoznelci NSP), je pa začrtal njegovo pot, in da ustrežnejši generacijski prerez predstavlja šele zbornik *Rošlin in Verjanko* (1987). Prav v slednjem zborniku, ki predstavlja prvi skupinski nastop večjega

---

samega pisanja. [...] Značilna [je] stilizacija, parodija, problematizacija vsevednega pripovedovalca, ki se dviguje nad vse in nad samega sebe, pri tem pa se že metafizijsko zažira v jezik besedila, ki nastaja pred našimi očmi; to je seveda že metafizijska« (Bogataj, *Obrobje* 27).

<sup>13</sup>»Prve omembe postmodernizma segajo sicer v pozna 70. leta, najizraziteje v arhitekturni kritiki, na začetku 80. let se vrstijo večinoma publicistične diskusije o njem, konjunkturo pa začne doživljati z vpeljevanjem v knjižne in revialne programe ok. l. 1985, ko prične svoje vrste strnjevati in urejati mlada generacija« (Juvan, "Iz 80. v 90. leta" 26). Postmodernizem s svojimi vplivi se je v debatah omenjal že od leta 1975 naprej (Tine Hribar, *Postmodernizem na Slovenskem*, Socialno delo, 1991, 31.1–2), debate so bile bolj ali manj filozofske in sociološko obarvane. V začetku 80. let so se začele pisati prve študije na to temo, pomembna je Kosova razprava *Modernizem in avantgarda* (*Sodobnost*, 1980, 28.2) in Kosove, Kermaunerjeve in Hribarjeve razprave v *Sodobnosti* leta 1982. Med prvimi ga pri nas omenjata Pogačnik in Hribar, vendar ne v tem smislu kot Kos v omenjeni razpravi. V literarnovedno smer so razpravljanja krenila hkrati s poskusi znanstvene opredelitve tega pojma v svetu, tj. v sredini 80. let in proti koncu 80. let, zbrana pa so v naslednjih monografijah: Tine Hribar, *Sodobna slovenska poezija* (1983); Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga* (1989); Janko Kos, *Moderna misel in slovenska književnost* (1983) in *Na poti v postmoderno* (1995) ter *Postmodernizem* (1995); Tomo Virk, *Postmoderna in »mlada slovenska proza«* (1991), *Strah pred naivnostjo* (2000); Marko Juvan, *Vezi besedila: študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti* (2000) in *Intertekstualnost* (2000).

<sup>14</sup>»Ob nedvoumnem pomenu, ki so ga imeli omenjeni literarni trendi tako na naše literarno kot tudi na splošno kulturno in družbeno življenje nasploh, pa se zdi, da v globalnem smislu ne pomenijo tudi neke zares odločilne, paradigmatične zareze v dojemanju subjekta. Čeprav je ta na pojavnih ravni razveseljivo obogaten npr. s civilnim pogumom, pa v globalnem smislu še vedno ostaja podrejen metafiziki novoveškega subjekta in njegove subjektivitete, saj destruktivni volji do moči zoperstavlja lastno metafizično (ne)moč žrtve in s tem v metafizičnem smislu [...] podlega logiki gospodarja« (Virk, "Postmoderna" 92).

<sup>15</sup>Oba termina, tako NSP kot MSP, sta nastala hkrati z njunim uveljavljanjem v publicistiki (npr. po Zornovih in Bajtovih kritikah) in sta neznanstvena, sta le nekakšno pomagalo, 'delovno poimenovanje'. Poleg tega se ju je velikokrat različno interpretiralo, nista pa nista eksplicitno izrekla svojega obsega in vsebine.

dela piscev MSP, se kažejo problemi s statusom MSP kot sklenjenega in zares relevantnega knjižnega pojava,<sup>16</sup> enako oz. še bolj vprašljivo je v takem primeru tudi stanje NSP.

Ker ob izidu Virkove razprave<sup>17</sup> MSP še ni bila sklenjen pojav (njegova prva tovrstna esejska analiza sega v leto 1988), Virk z odrekanjem univerzalističnim pretenzijam in strogi znanstvenosti uvršča slovensko različico metafikcijske proze, tj. MSP, med modernizem in postmodernizem, z globalnega, tj. duhovnozgodovinskega stališča pa bi spadala v postmoderno. Hkrati Virk opozarja, da »da vsi metafikcijski postopki bistveno še sodijo v kontekst racionalizacije, pa čeprav je ta v svoji meta-razsežnosti avtorefleksivna, distančna in samokritična. Bolj kot nekaj novega vsekakor predstavlja skrajni domet oz. konec nečesa starega«, kjer racionalizacija pomeni, da smo še v duhu moderne. Sama obravnava del tako pokaže, da so ta literarna dela bolj skrajni podaljšek modernističnega izročila, čeprav Virk (pa tudi Aleš Debeljak v kulturnosociološki študiji *Postmoderna sfinga*) želi na tej prozi prikazati model metafikcije kot nov postmodernistični tok (prim. M. Kos, *Privzetnost* 114–126).

Virkova razvrstitev ustvarjalcev tega časa je v izhodišču bipolarna, deli jih na metafikcionaliste in fundamentaliste oz. eksistencialiste. Prvi niso daleč od poznega modernizma, saj so bistvene poteze njihove proze intelektualizem, racionalizem, avtorefleksivnost, metafikcijska ironija in »hermetični funkcionalizem« – to je torej proza, ki zahteva razumevanje in interpretacijo že vnaprej. Eksistencialistično-fundamentalistični pol (vanj uvršča Žabota, J. Virka, Seliškarja, Lenardiča) pa s svojo »hrepenenjsko strukturo« in »metafizično breztemeljnostjo« kljub »smrti Boga« v (post)moderni ohranja »sled nekakšne transcendence, kot neke vrste nejasen spomin« (Virk, "Postmoderna" 91–95). Metafikcija je tako pojav, ki je tako del modernizma kot postmodernizma. Juvan ("Iz 80. v 90. leta" 31) za pisce MSP in nekaj sorodnih del piscev srednje generacije uporabi protislovni izraz »avantgarda postmodernizma«.

Juvanova ("Postmodernizem" 53–55) globlje razdelana tipologija prikaže radikalno različnost poetik MSP, saj deli ustvarjalce tega časa na metafikcionaliste (knjižničarje), subjektivne realiste (individualiste), arhaizatorje in fantastike. Med temi težiščnimi modeli MSP seveda vlada mnogo interakcij, prehajanj in novih kombiniranj. Predvsem metafikcionaliste, manj pa realiste in arhaizatorje zanimajo ameriški metafikcionalisti, magični realizem Latinske Amerike, Calvino, Süskind, Kiš, Eco, Nabokov in seveda Borges. Sledijo najnovejšim trendom v literaturi in umetnosti, pa tudi teoriji pa tujem – teoretično se ukvarjajo s

<sup>16</sup>Virk o MSP razpravlja na duhovnozgodovinski ravni: govori o mehčanju subjekta, mreži oz. rizomu in Verwindung metafiziki kot o treh glavnih konceptih. Ta teoretični del njegove študije pa se ne pokrije z načinom interpretativnega dokazovanja, kako se vse to kaže v posameznih literarnih besedilih MSP (povzeto po M. Kos 123).

<sup>17</sup>Kritike Virkove poskusne tipologije: Matej Bogataj. "Proza v primežu metode." *Literatura* 15 (1992): 57–60; Matevž Kos. "Nov pogled na slovensko postmodernistično prozo." *Jezik in slovstvo* 8 (1991/92): 226–228; Igor Zabel. "Ob Virkovi knjigi Postmoderna in »mlada slovenska proza«." *Literatura*, 15 (1992): 67–69.

francoskimi poststrukturalisti, Vattimom, Habermasom, Lodgeom, Jamesonom, Barthom, Hassanom itd. Fascinira jih marginalno, popularno, žanrsko in vizualno, mediji in pluralizem smislov, življenjskih in izraznih stilov. Do marsikakšne ideje so mlajši avtorji lahko prišli tudi brez uvoza, z branjem sodobne slovenske literature, esejev in filozofskih del, npr. lacanovsko poudarjanje vloge govornice pri zasnovi subjekta in heideggerjansko usmerjena kritika metafizičnih totalitet, moderna poezija se je vračala v ljudsko in mitološko, modernistična proza je ponujala fenomenologijo socialnega roba, NSP pa vklapljala trivialne žanre v literarno igro. Raznolikost pojava MSP je tolikšna, da so skupne poteze lahko konstruirane le iz zelo splošnih pojmov, kot so npr. pri Virku »struktura mreže oz. rizoma« (tj. labirinta brez središča in izhoda), »Verwindung metafizike«, »mehčanje subjekta«. Avtorjem pa je skupna intenca, saj se zaprejo v svoj fikcijski svet in se simptomatično odpovejo »velikim zgodbam« ter »politični platformi« delovanja literature. »Duh osemdesetih« je pravzaprav totaliteta, ki je razpadla na množico med seboj vzporednih smislov. Od tod torej izhajajo »avtopoetike«, lastni pisateljski svetovi, t. i. nova imanenca (gl. Zupan Sosič, *Robovi* 101–131), tj. zaprtost subjekta v svoj lastni svet, v katerem se kaže nostalgija po metafiziki in transcendenci (po Juvan, "Postmodernizem" 51).

Avtorji NSP so se tako znašli tik pred pokom amerikanije. Od vseh je šel najgloblje prav Branko Gradišnik, kar se vidi po središčnih temah in raznovrstnosti metafikcijskih logotehnik, ki jih uporablja že v *Času* (1977), v katerem »vpeljal nekaj borgesovskih kratkoprotnih vrstnih tipov (od apokrifne psevdobiografije do komentatorske psevdorazprave), značilnih tem in postopkov (npr. cikličnost časa, izbris mej med realnim in imaginarnim, razpad identitete), ki so pred tem že postali ena od metafikcijskih referenc« (Juvan, "Postmodernizem" 56) in se tudi nadalje v svoji literaturi udeleževal v smeri ameriške šole ter s prevodi sodobne ameriške proze (veliko znanstvene fantastike) in delavnicami kreativnega pisanja.

Tudi avtorji, ki jih ne uvrščamo v NSP, so seveda pripomogli k toku evolucije, npr. Šeligove novele (*Stolp*, 1966, *Kamen*, 1968) in romani (*Poganstvo*, 1973, *Rahel stik*, 1975) in Ruplove novele (*Bele sobe*, 1970) ali romani (*Čaj in puške ob štirih*, *Čas v nji rabelj hudi*, 1974, *Hi kvadrat*, 1975, *Družinska zveza*, 1977) imajo poteze 'mehke' metafikcije. Oba v tej zvezi nastopata kot nekakšna predhodnika teh dveh pojavov. »Šeligovi in Ruplovi romani so seveda onkraj smisla kot sinonimnosti za razumnost in resničnost, saj junaki ne živijo v svetu-ki-je, marveč v svetu-ki-bi-bil, če bi se njegovo dogajanje iztrgalo zgodovinskemu, eshatološkemu premikanju od nižjega k višjemu spoznanju, morali, moči, znanosti, ideološkosti« (Poniž 10). V osemdesetih objavi svoj roman *Julijan O* (1984) in novele *Krog sedanjosti* (1985) tudi Marko Hudnik, pri katerem prihaja do istega fenomena maškarade in iskanja resnice v njej: »Vsi junaki Hudnikove proze so torej le snete maske samega avtorja,

ki se v takšne vrste literaturi prav nič ne trudi, da bi zabrisal sledove za sabo [...]. Hudnikova proza na idejni, tematski in stilni ravni išče resnico, ki je ni, sestavlja koščke vsakovrstnih stvarnosti v mozaik, ki ne bo nikoli sestavljen, je odprta za vse in vsakogar« (Bajt 113). Njegova proza torej že napoveduje Filipčičevo maskiranje in razgaljanje v avtofikciji.



## 4 Romani

Specifično ozračje postmoderne oz. pogosto omenjani 'duh osemdesetih' je značilen tudi za Filipčiča. Že brez literarnozgodovinske osnove nam pri branju Filipčičevih romanov postane jasno, da se odmika klasični literarni tradiciji z ironičnimi in parodičnimi jezikovnimi ekshibicijami subjekta. Subjekt je po novem avtor, ki se zanaša na lastno biografijo in domišljijo – vendar pa sta obe neizogibno pogojeni z literarnim in družbenim kontekstom. Skozi osem Filipčičevih romanov oz. tako poimenovanih proznih del bom opazovala kritiško recepcijo in analizirala naslednje literarnoteoretske značilnosti njegovega pisanja: ludizem, jezik, komiko, pripovedovalca, perspektivo, narativno strukturo, problem fluidnih likov, žanrski profil, tematiko, fantastiko in avtofikcijo.

Junak ludistične proze, v kateri je začel ustvarjati Filipčič, ni več kartezijski pripovedovalec, ki po Kristevi v »enotnosti svoje zavesti ustvarja sebe z razmišljanjem o sebi, pri tem pa se naslanja na skupni metafizični temelj, na zavest kot sintetizirajočo enotnost in edino jamstvo biti« (Bogataj, *Obrobje* 27). Za Filipčiča (in ostale pisce NSP, pa tudi Frančka Rudolfa, Mateta Dolenca) je značilna stilizacija, parodija in problematizacija vsevednega pripovedovalca, kar pa je že metafikcija. Čeprav kritiški odsek takoj še ni uporabljal tega pojma, je »že sprotna refleksija ludističnih del je opazila premik oziroma odmik od resne glavnine novega modernizma proti manjši mimetičnosti, avtorefleksivnosti, znotrajbesedilnosti, proti 'stream of character', fluidnosti samih literarnih oseb, torej stalno spremenljivost junaka, ki ne more biti v sebi enotna osebnost, ampak je razklan na bistroidnost in norost« (ib.). Od tu izvira problem fluidnih likov, enega glavnega junaka, ki se opazuje iz vseh kotov in privzema avtorjeve lastnosti in biografijo. Tematika samoopazujočega se jaza se razširja v vse smeri njegove domišljije, vendar je z vsakim romanom bolj obremenjen z lastno avtofikijsko preteklostjo.

»Za to generacijo je značilen tudi žanrski in stilni sinkretizem, preigravanje in izčrpanje nizkih, trivialnih književnih žanrov, ki pa so pisani s takšno mero distance, da lahko govorimo o drugostopenjskem govoru« (Bogataj, *Obrobje* 27). Vse, od žanrov do pomenov besed, je podrejeno rušenju stereotipnih predstav in parodičnemu preigravanju. Tako je fabula dokončno zrušena, pomanjkanje logosa pa z ludizmom tudi pripoved razruši v fra-

gmentarno tvorbo. Natančni opis se sprevrže v humorno ironijo in besedno igračkanje, ki vodita k absurdnosti črnega humorja in nadrealističnemu spajanju fantastike z stvarnim.

## 4.1 Začrtana pot: *Grein Vaun*

KLJUČNE BESEDE:<sup>18</sup> *pisava, identiteta, poetika (prvič)*

V svojih zgodnjih dvajsetih je Filipčič pisal dva romana, oba izšla leta 1979, njune odlomke pa je že prej objavljaj v *Problemih* in *Sodobnosti*, kar je zanj postala stalna praksa. V tem času je veliko ustvarjal v dvojcih,<sup>19</sup> saj »zlasti v začetku potrebuješ nekoga, ki ti od srca reče, da si genialen. Bolje se počutiš, laže ti gre. Pa še nekaj je treba priznati: v dvoje je lepše!« (Erznožnik 33). Že s svojim samostojnim prvencem, ki naj bi ga pisal po nasvetih pokojnega Jureta Detele (ib.) naredi korak v stran od *Kerubinov*: še vedno se nahaja v fiktivnem svetu, ki je vzporedni svet njegovega pisateljskega alter ega in v katerem je racionalnost domala izbrisana, saj v njem delujejo zakoni domišljije. V svojem prvencu tako začrta vse poteze, ki se tudi kasneje pojavljajo v njegovem pisanju, nekatere postanejo izrazitejše, druge komaj še vidne. V *Grein Vaunu* z močnim tokom drsimo mimo raznoraznih dogodivščin, tematike so navidezno brez kakršnekoli povezave: od ocenjevanja pudinga na dvoru do pretepa z medvedom, ljubimkanja z ljubicami in materjo, doživljanja džungle (iz goriljega oglašanja izhaja sam naslov) in kupovanja sličic Živalskega carstva. Zorn to divjo pripovedno reko poimenuje »zanosna epska kataklizma, ki odnese s seboj vse, kar je bilo kdaj napisanega«, saj s svojo pripovedjo avtor »hoče pokriti ves svet in se naseliti v vseh bitjih in v vsej zgodovini« (Vidčevo 228–229).

Ker hoče avtor v svoj literarni svet zajeti vse, pripovedovalec z domišljijo kompenzira avtorjeve omejitve. V romanu na več mestih npr. ponovi, da mora vsako misel ujeti, jo izreči, izreči vse, četudi je to popis šahovskih potez ali pismo sreče (EK 100 in 233). *Sebe, vsako svojo misel gledam kot zanimiv pojav, kamenček, ki se kotali iz trenutka v trenutek.* (GV 45) Pišočič se tako skozi svoje literarno delo preizkuša in išče, zanima ga, kdo pravzaprav je. Njegov svet zajema vse, tako resnične kot fiktivne dogodke, tako dejstva kot misli, domišljije in sanje. *Kdo sem torej? Kaj, ali bom šel spet gledat v spise? Ali pa bom začel govoriti imena? Zdaj že bolje razumem svojo skrito željo. Razkriti hočem samega sebe, pravim. To pa pomeni ravno to, da se hočem odkriti, sebe, najbolj pravega, nezmotljivega, edinega. Zato hočem govoriti resnico. [...] Zato teče ta zgodba. Nečemu v njej pravim onostranstvo, nečemu zunanje, vendar vidim, da je vse to isti svet. [...] Zdaj vem, ne odkrivam sebe, sebe*

<sup>18</sup>Ker se prvine Filipčičeve proze močno prepletajo med seboj, so ob vsakem poglavju okvirno navedene teme, ki jih v njem obravnavam.

<sup>19</sup>Z Brankom Gradišnikom sta pisala *Kerubine*, z Markom Dergancem improvizirala *Butnskalo*, v 80. letih je nato veliko delal 'skupinsko' v gledališču in filmu, kasneje, na začetku 90. let, pa sta s Sašom Hribarjem začela z *Radiem Gaga*.

*poznam, tu sem, nič drugega, ampak svet odkrivam.* (GV 146) Ker je »[s]vet očitno za avtorja vse, kar vidi, sluti, sanja, premišlja, združuje in razstavlja, je mreža, ki se vanjo z enako intenzivnostjo ujame metuljast lirizem ali trivialna blodnja« (Predan 227), je bralec vržen v asociativno preskakujočo pripoved, ki se na kratko zaustavlja ob absurdnih situacijah, vsakodnevnih opravkih, malih modrostih in bivanjskih razpravljanjih: *Idiotizem stopa v isti vrsti z modrostjo. Ščijem v školjko in si predstavljam, da sem kralj, ki vodi vojno; če se mi s curkom scaline posreči odplakniti toaletni papirček v kanal, si predstavljam, da sem zmagal. Najhujše je pa to, da ni razlike. Ali bi bilo kaj drugače, če bi bil pravi kralj in bi resničnost mojih zmag potrjevala trupla?* (GV 114– 115)

V tem odlomku (in precej podobnih) se skriva maksima Filipčičevega ustvarjanja, saj je njegov junak lahko vse, od plemiča do žabe, od zemlje do minerala, celoten svet in v tem tudi tako spremenljiv. Kot navaja Bajt v kritiki *Grein Vauna*, si »ves čas želi, da ne bi bilo 'ničesar zunaj njega', da bi za zmerom 'ostal v sebi, še zmeraj ne do konca raziskan'. Njegova želja je torej razkrivati samega sebe, s tem pa tudi vse druge, svet v celoti, živo in mrtvo naravo« (Bajt 59). Junak je avtor in je knjiga in je bralec: *Tole je ta knjiga, v kateri smo se znašli mi vsi ... Knjiga ti hoče povedati, da si ti glavni junak, kjerkoli že si.* (GV 107) Bralca Filipčič sploh v prvencu na več mestih opozori, kako brati ta roman, in s tem na fiktivnost literarnega dela ter razmerje med resničnim, možnim in fantastičnim: *Nenadoma se zavem; pred mano je bencinska črpalka, jaz pa v sebi vidim svojo sobo, iz katere sem odšel to dopoldne. Nepretrganost dogajanja si pač vedno določaš sam. Na primer ti. Zdajle si predstavljaš, da hodim po cesti tam nekje ob jezeru ali da se že peljem v avtobusu. Ampak to ni res. Sem v Zagrebu v vojaški Neuropsihijatrični kliniki, Kuniščak 50. Sedim v majhni sobi, vlečem dim čez zobe in pišem.* (GV 48)

Hkrati v obeh zgoraj navedenih odlomkih (GV 48 in 114–115) Filipčič prikazuje svoj odnos do literature, ki je zanj enakovredna življenju ali pa celó življenje samo. V nadaljevanju nam še večkrat razloži svoj pogled na literaturo in ga skuša utemeljiti: *Kaj meniš, Merson, ah, rekel ti bom kar Filipčič, kaj meniš, a ne, da si ti genij? A ne, da je to, kar ti pišeš, enakovredno življenju?* (GV 97) *Kajti jaz sem ta, ki je začel to igro. [...] Tole je ta knjiga, v kateri smo se znašli mi vsi. Iz nje ne moremo izstopiti. V njej si, ko jo bereš, in v dvorani si, ko se ozreš okrog sebe. Zato obstajajo razlike, edino zato. Razlika ti vedno kaže, da ni razlike. Ko si v knjigi, dvorane ni, ne obstaja, vse je v knjigi, vse je iz enega kosa. Knjiga pa nosi v sebi nevidno sporočilo. In takrat, ko se nenadoma znajdeš v dvorani, spoznaš, da je to prav taka vseobsežna enotnost, kot je bila prej v knjigi. Knjiga ti hoče povedati, da si ti glavni junak, kjerkoli že si.* (GV 136) Tudi avtor je lik, ampak ne samo en lik, temveč vsi liki, saj so nastali v njegovi domišljiji, in prav tako kot avtor sanjarijo o drugih vlogah. Njihove vloge delujejo kot liki, pogosto le varljivo plastični liki, česar se včasih tudi sami zavedajo – nazadnje vsi postanejo besede in

skupaj tvorijo svojo knjigo. V takšnem svetu so enako veljavni vsi nivoji, saj se istočasno z branjem odvijata pisanje, doživljanje in življenje te knjige; avtor nam recimo proti koncu zaupa, kakšne platnice bi si želel: *Na naslovni strani bi bila tista podoba bojujoče se gorile, ki sem jo narisal na steno v sobi, nad tem bi z mojo pisavo pisalo: Grein Vaun! In Emil Filipčič. Za hip sem že tipal hrapave platnice, morale bi biti narejene tako, kot so francoske izdaje, čisto preprosto, kot kakšna skripta, obenem pa izredno privlačno.* (GV 138) Takšno obravnavanje vseh vpletenih in vsega vpletenega v nastanek literarnega dela je ostalo Filipčičeva stalnica; vodilna tema *X-100 romana* je denimo prav proces pisanja knjige.

Vsi literarni liki so dejansko različica le enega glavnega junaka, »ta pa je avtorska projekcija, ki prehaja skoz različne procese, dogodke in stanja, 'skozi vrvenje predstav in prizorov', in to tako, da v istem doživlja različnost, v različnem pa mu ves čas uhaja isto. Avtor je vpleten v igro življenjske in predstavne stvarnosti, ki se ji reče literarno delo, je hkrati njen subjekt in objekt« (Bajt 60). Kljub temu, da avtorski lik vzporeja svoje pisanje z življenjem in je torej avtor-bog, pa »ostaja v njem dvom o lastni osebi, ki se spreminja v vse, dvom o času in svetu tega vsega, dvom o stvarnosti, v katero se to vse vseljuje. Ko je vse, je obenem tudi nič. Vsega povedati se preprosto ne da« (ib.). Junak se tako neprestano prepričuje, je vse, kar zmora njegov ego, je popolnoma svoboden potencial: *»Praznina je počelo vsega,« govorim – in ravno to mi omogoča, da stojim na njej, varno kot na kakšnem betonu.* (GV 47) Ambivalenca je v takem stanju nujna; megalomanski jaz se v brezmejni domišljiji največkrat povečuje in obenem v zatišju zavesti opozarja na svoje početje: *[L]epotice z golimi rameni in belimi zobmi, odišavljene, kakor dragoceni kristali raztresene po debelih preprogah, iz kokaina smehljajoči se obrazi, jedi z vseh koncev sveta na srebrnih pladnjih, vse bolj samotni bo hodil skoz to; in kakor pred prepadom bo obstal, ko bo zagledal, kako daleč je že od tistega malega dečka iz Beograda, ki je ležal na postelji, vrtel pas in si zamišljal, da je konj, ki teče čez razmočeno zemljo; in spoznal bo, da se prav zdaj in s samim sabo nahaja sredi iste igre; in kakor do odhaja sebi naproti, bo odšel vanjo; postal bo modrec; traper; smetar; postal bo knjiga z mehкими platnicami; spremenil se bo v besede, v mastna črna znamenja na papirju.* (GV 55–56)

V svojih izrazito reflektivnih romanih, ki so mimesis procesa pisanja in prav v tem kažejo največji užitek, zadovoljstvo in smoter, Filipčič velikokrat razlaga svoj literarni postopek. Morda to počne namenoma kot vodilo bralcu, saj od vseh romanov še največ takšnih mest vsebuje *Grein Vaun*. V poglavju Pas (VIVO QUASI UN BIMBO), nam ga natančno razkrije (potrdi pa ga tudi v intervjuju z Erznožnikom):<sup>20</sup> *Filipčič je vrtel pas tako rekoč zmeraj*

---

<sup>20</sup>»Medtem ko so se drugi otroci valjali po tleh ali tekali za žogami, sem baje sedel v travi in nepremično strmel v neko točko, med prsti pa sem vrtel bilko. Kot nekakšen molek. Takrat sem fantaziral, si zamišljal, da sem žival. Morski pes, jaguar ... Mislim, da sta mi bili ti dve najbolj všeč. Po moje ima človek v sebi primitivne energije, ki segajo prav do živali. Ni nujno, da govorimo o preseljevanju duš, so pa trenutki, ko to tako živo začutiš v sebi« (Erznožnik 10).

*in povsod. Ležal je na postelji, vrtel pas in strmel v strop. Ni pa videl stropa, ni gledal s temi, ampak z drugimi očmi; tam so drveli konji, umirali so kralji, propadali so imperiji, se bojevali morski psi, on je bil princ ... / Bil je jaguar in je zbežal iz živalskega vrta, [...] Bil je tudi nogometni igralec in je igral tekmo za tekmo, v neskončnost [...], do onemoglosti in še naprej. Bila je neskončna igra minevanja in rojevanja. / Nekoč, tudi to se je seveda moralo zgoditi, je Filipčič nehal vrteti pas. Tudi ta sezona, to obdobje se je moralo končati. Zdaj je imel v rokah pisalni stroj in ga je vrtel, stran za stranjo, in zapisoval, kar so videle njegove notranje oči. (GV 39–40)*

Filipčič je mojster naracije in stila, zato dobro izkoristi svoje možnosti in se v večini romanov spretno izogiba nevarnosti brezobličnega, nekontroliranega toka literarne pisave. »Za avtorja je pisava, je pisanje, je opisovanje tisto, kar konstruira svet njegove proze, ničesar ni zunaj te pisave, vse se ji podreja, ona sama je svet-labirint-mozaik.« (Predan 227) Čeprav imamo ob branju lahko občutek, da sestava teksta sploh ni pomembna, da je »popolnoma vseeno, kje, v katerem predelu te mreže začnemo brati prozo« in »ali skušamo slediti položajem« (ib.), se roman vseskozi smiselno konstruira in ob koncu zaokroži; zaključek *Grein Vauna* je točno to, kar nekajkrat v romanu opisuje njegova metoda, je smiseln in je ulovljen smisel sam: *Še nekaj sem moral storiti, odpel sem si pas in ga potegnil iz hlač. To je bila moja iznajdba, z njim sem se igral od svoje zgodnje mladosti. Pri tem, ves v tem, bila je to omama, sem si domišljjal, da sem nogometaš, kralj, filmski igralec, boksar, teniški igralec, princ, golf, plemič. Samo nečesa si nisem mogel predstavljati. Sebe. Predstavljal sem si strastno, predstavljal sem si do onemoglosti, po večkrat ponavljal usodo kakšnega lika, a sebe tam nisem našel. Sebe sem našel tu. / Položil sem pas na tla, prijateljsko, mnogo stvari me je naučil, in odšel. (GV 172)*

Seveda v tej igri ni le Filipčič kot avtor, kot lik, kot del konkretne in del fiktivne stvarnosti. Emil Filipčič je v tu reprezentant vsega človeštva, »pred zunanje oči postavljeno bistvo človeka«. (GV 101) Le-to seciramo prav v vseh literarnih delih in vseh likih: *Odslej bomo vsakomur, ki se bo pojavil, rekli Tone in ženski Antonija. S tem bomo dobili občutek splošnega človeka. (XR 42)* Njegovo človeško bistvo in entiteta je vse, kar Filipčiča zanima. Že pri naslednjem romanu, *Ervin Kralj: intuitivno čustveni roman* (1986), nas kmalu opomni: *In moram reči, da še zmeraj zanimam samega sebe. No, in zdaj že sanjam ... K dvema sestrama prisedem, na dom, da bi napisal roman, X-100 roman. Slednjega je resnično izdal dve leti kasneje. V knjigah prebiramo, kako knjige nastajajo, roman se konstruira skozi sebe, poleg tega pa v čas in prostor umesti tudi druga literarna dela Filipčičevega literarnega dvojnika, v tem primeru *Kerubine*: [K]aterikrat se je zgodilo, da sva z Branetom obsedela v naslonjačih pred pisalnim strojem, [...] naročila pivo in preste in pustila domišljiji, da je v neobveznem pogovoru v nekaj besedah obnovila ves roman, med poživljajočim hrustanjem prest sva skicirala*

*nadaljnji načrt – Skorzeny postane v Turčiji polkovnik – Murn zblazni – Valenta upokojen, trguje s svizci – [...]* (GV 144)

Filipčičeva pisateljska sproščenost, nekakšen surogat *joie de vivre* ali bolje rečeno *joie d'écriture*, je kritike vedno navduševala, bolj (Novak 146, Bajt 105, Zorn, Kritika 154) pa jih je v začetku motilo (tako tudi pri drugih piscih s podobnimi prijemi, npr. pri Gradišniku) poseganje imaginarnega avtorja v tekst, s katerim se kontrolira, popravlja, obvladuje, saj naj bi se »čutilo kot napor«, ki pa knjigi ničesar ne pridobi. Ta prijem Filipčič konstantno uporablja tudi v gledališču in tako poudarja sam akt performansa oz. pisanja, s čimer na postmodernističen način prikazuje fiktivnost literarnega in zmožnosti realnega sveta.

Zanj ni zadržkov, v kršenju norm in tabujev neznansko uživa ter v svoja dela sprejme karkoli, snov pa je lahko bolj (novejši romani: *Problemi, Mojstrovka*) ali manj (starejši romani: *Grein Vaun, Ervin Kralj*) homogena. Ta odprtost je za ludistične avtorje ključna, še posebej pa je pomembna pri Filipčiču, ki staplja globalno imaginacijo s kulturnimi vplivi in avtobiografsko izkušnjo, kar se kaže tudi v sami formi romana. Konec se stopi z začetkom, junak pa se pravzaprav ne spremeni, poskus Bildungsromana vedno propade, za kar Filipčič trdi, da je še najbliže tragediji, kar se mu je posrečilo napisati. »Morda *Altamira*, ampak bolj tragični se mi zdijo moji romani, zato ker kažejo junaka, ki verjame, da se bo poboljšal« (Čander, Vovk 385). Prav v tem se skriva ludistična zanka svobode, ki je v bistvu nesvoboda, tj. omejenost v svobodo, pisanje za vsakršno ceno ali, kot naslovi enega od poglavij v *X-100 romanu: Bistvo je to, da mi je pisanje v pomoč življenju*.

## 4.2 Jezik: *Ervin Kralj*

KLJUČNE BESEDE: *ludizem, absurd, komika*

Ludizem je eno od znamenj kontinuitete med modernizmom in postmodernizmom, med njima vzpostavlja gladek prehod in pri nas sega še v devetdeseta leta. Najbolj živahen je bil njegov nastop, ki se je vršil nekaj let pred *Grein Vaunom* in *Ervinom Kraljem* v prvih desetih letih po ukinitvi Perspektiv leta 1964, ko so se razživila neoavantgardna gibanja in skupine, kot so OHO, Katalog, Pupilija Ferkeverk, 442, Pekarna, Glej idr. V tem prvotnem ludizmu šestdesetih let Kermauner med drugim vidi začetke slovenske postmoderne, čeprav gre nedvomno še za tok skrajnega modernizma. Generacija NSP in njeni potomci so ludizem podedovali od vseh treh literarnih vrst prek Geisterja, Jesiha, Hanzka, Šalamuna, Tauferja, Jovanovića, Svetine, Kovača – Chubbyja, Rupla, Dolenca, Frančka Rudolfa (gl. Juvan, *Vezi* 274).

Filipčič je s svojim ludizmom spremenil paradigmo slovenske satire. Najbolj sistematično se je s Filipčičem ukvarjal Taras Kermauner. Čeprav se je ukvarjal z dramskim delom

njegovega opusa, se da s prozo potegniti veliko vzporednic, saj se vsa njegova dela med seboj tesno prepletajo, liki se npr. izoblikujejo v romanu in nato nastopijo v drami, podoben je tudi ustroj del, saj je avtor povsod v vlogi stvarnika-boga, jezik je značilno večplasten, odnos pa parodičen. Označil ga je za ludista, kar je bila v tistem času priljubljena oznaka, ki jo je naknadno sprejela tudi literarna kritika (od Paternuja do Kosa prek Zorna in Bergerja do Bogataja).

Zorn ugotavlja, da sicer ni prav nič čudno, da je Kermauner po začetih napitnicah preklel »ludiste in literarne avtonomiste znotrajtekstualce«, saj se »po njegovem niso vključili v temeljne svetovnonazorske naloge literature v totalitarnih režimih, ampak so se zgolj neodgovorno igračkali z jezikom« (Vidčevo 218). Igra kot osnovno načelo ludizma po Kermaunerju zahteva parodično distanco. V ludizmu se »samokritika obrne v samoironijo, samorefleksija v samoodsevanje« (Juvan, *Domači* 97). Za generacijo ludističnih piscev je pomembna razlika v literarni svobodi glede na prejšnje generacije, saj se ji ni treba več boriti zanjo, ampak ji je nujno potrebna, lastna. 'Neodgovorno igračkanje z jezikom' je tako postalo stvar eksistence in je izgubljalo konotacijo popoldanske dejavnosti. Kot tudi za Filipčiča v prispevku o slovenski kratki prozi ugotavlja Irena Novak Popov, je »glavni junak ludistične proze vase zagledan, majestetičen pripovedovalec, ki je hkrati protagonist absurdnih avantur, opazovalec uresničevanja obsesivnih želja, kritik družbene in kulturne prisile ter sanjač« (Novak Popov 246). Kermauner trdi, da je za ludizem človek kot narcis nujen, saj se »skoz avtoerotizem, narcizem se zastavljajo temeljna vprašanja o človeku kot takim« ("Zadnja" 120, gl. tudi Juvan, "Sodobna" 175). Čeprav se ludizem ogiba kritike, pa Filipčič podtalno vedno smeši svoje like, kar najbolje vidimo v njegovih delih za gledališče (prim. Rudolf).

Tone Peršak v *Zapiskih o sodobni slovenski prozi in dramatik* (1988: 629, V: Rudolf 57) trdi, da so »glavne konstitutivne prvine ludizma odsotnost ideologije in ideje oziroma sporočila, ustvarjene kot igra, predvsem kot igra na ravni jezik in svobode«. Po njegovem mnenju je smiselno sporočilo ludističnega literarnega dela – nesmiselno, zgolj breme. Podobno ugotovitev inducira Taras Kermauner, saj ludizem »ne prenese totalitarizma, uniformiranosti Enega, ene Resnice, vlade ene oblasti, ene moralke ... Slabost ludizma pa je v tem, da ta različnost ni poliarhična, ker zaradi pomanjkanja kakršne koli eksistencialne etične (religiozne) drže ne more priti do pluralizma eksistencialnih drž in se nazadnje vse drže izkažejo kot variacije iste drže, ki je bolj videz kot stališče« (Kermauner, *Medvedova* 200). Filipčiča so torej prenašljivo imenovali za ludista, saj ludizem predpostavlja in celo izhaja iz ukinitve ideološkosti.<sup>21</sup> Vendar pa je pri večini ludistov podtalna kritika vedno pri-

<sup>21</sup>»Odsotnost vsakršne ideologije je že v osemdesetih letih povzročila 'neodgovorno' igračkanje z jezikom, saj je na literaturo najbolj vplivala literatura sama, kar je zelo povečalo delež fantastike v (edino pravi) jezikovni resničnosti« (Zupan Sosič 146).

sotna, saj je igra obenem tudi parodija, karnevalizacija vladajočih ideologemov (gl. Juvan, Domači). Filipčič se v gledališču npr. velikokrat odloči za ideološke farse, ki so pravzaprav farsa farse.

V ožjem smislu pa vendar ostaja ludist zaradi značilne lahkotnosti peresa, ki svobodno preigrava snov in jezik. Te oznake se ni znebil še do danes, saj Andrej Inkret v utemeljitvi za Prešernovo nagrado roman *Problemi* zaradi »svežine in prodornosti« označi kot »enega najpoglavitejših dosežkov našega tako imenovanega literarnega 'ludizma'«. Svoj ludizem je Filipčič pogosto gnal iz zmernosti besednih iger še močnejše v absurd, v neintencionalnost sporočila samega na sebi. Ludizem pri Filipčiču je igra besed, ironija, parodija, travestija, kakršnakoli persiflaža. »Ludizem pravzaprav pomeni izraz odpovedi ob spoznanju nezmožnosti, da umetnost pove karkoli zavezujočega o stvarnosti na zavezujoč način« (Rudolf 57). In bolj kot se stvarnost zakriva v jezik, hujše posledice to pusti na jeziku: *Doktor Rururu se je takoj naslednji dan domnil z doktorjem Mur ofo logis, da je moral, medtem ko to berete, poslušati svojo 96 let drago mati. Doktor Kunst je bul, bul, bul, bul, ampak, kajpada di, di, dul, dul vidite to je poezija, da.* (KP 118) Vse deluje beckettovsko kaotično, kot da bi jezik prevzel stvari v svoje roke, se v pripovednih fragmentih zrcalil in opazoval v različnih stilističnih, govornih funkcijah in vlogah, se narcisoidno razkazoval do tiste stopnje, ki jo prej ali slej doseže vsak narcis, namreč do stopnje izpraznjenosti in izvotljenosti.

Razpad jezika ima več stopenj, ki jih po Martin Esslinu opiše tudi Rudolf v svoji raziskavi drame absurda (60). V prvi fazi izjava izgubi svojo sporočilnost, značilne so plehke in trivialne izjave, logike pogovora ni več, smo na nivoju razpada leksike, sintaksa še drži. V drugi fazi smo blizu dadaističnim vzklikom, saj razpade tudi sintaksa. Zadnja faza pa je dokončen razkroj jezika na črke, avantgardistična in simbolistična praksa, ki kaže na demontažo tradicionalnih vrednot. Do slednje Filipčič ne pride, v najbolj ekstremnih primerih se poslužuje jezika na meji z absurdnim, torej prve stopnje, za katero so značilne plehke, trivialne in prazne izjave. Zanj je najbolj značilna prva faza, pogoste so nesmiselne izjave, predvsem na ravni besedila: *Samo novele ne zdaj delati iz tega, lepo te prosim. Mati ima rojstni dan. Grem po Rudija ..... V naslovni vlogi ..... Prej imenovani ..... Oziroma ..... V naslovni vlogi ..... Neimenovani ..... Bile so štiri ure ..... Madona, če pa jaz ne naredim nekaj za tega otroka ..... Pa če nje ne postrežem ....* (EK 17) Njegov jezik se skuša približati rabi, zato je asociacijski in pripovedno svež, kar Filipčič značilno navihano zanika: *Nekoč me je nekdo vprašal, če je to, kar pišem, asociativna proza? Ne, ker so vmes premolki, pavze, kot v drami, vsaka s svojim poudarkom.* (EK 66)

Filipčičev jezikovni babilon se največkrat zrcali v stilu prostega govora, sproščen kaplupov in pravil. K temu jeziku se zateka namenoma, kot da bi se hotel čim bolj približati nezavednemu. Ob tem aludira na govorne spodrsljaje, ki po Freudu simptomatično razkri-



vajo delovanje nezavednega: *Imam ta šarma. Vidite, nalašč ne brišem teh napak, samo zato ker sem čital Freuda, to ti pa da izobrazba, to je pa res.* (EK 14) *In tole ni dobro, moral bi pogledati v slovar, kako se reče.* (EK 108) Kljub brezbriznosti, ki jo izkazuje, pa vendar Filipčič vse, kar vzame v roke, »očarljivo oblikuje; nič ni, kar bi privršelo iz njega nenadzorovano. Ni se mu treba nadzorovati, pa je vendar brez napake« (Kermauner, "Zadnja" 118). V svoji suverenosti dopušča vse, od vere do absolutne skepse, kar vase potegne tudi jezik. V asociativnem toku iz pravopisno urejenega besedila včasih zapade v reko besed, ki se ji namenoma prepušča, saj se, kadar izgublja ta odnašajoči občutek, želi ponovno prepustiti miselnemu toku: *Zdaj sem tam, zdaj sem tu, gibčna miselna veverica, aha, in zdaj spoznam, da sem spet podlegel formi, brž ko začnem uporabljati ločila.* (EK 36) V manj skrajnih primerih, v katerih ima besedilo še smisel, ga zanaša samo do namenskih (gl. EK 14) pravopisnih napak: *kdo pa je Ervin kralj pomotoma zapisan z veliko boljše podzavestno zapisan z veliko* (EK 33) ali *Dragi Janezek, sprejmi od babice en koš poljubčkov s plavega Jadrana. Lepo vreme in dobra hrana. Imamo lepi apartma z balkonom. Lepo se imejte vsi skupaj, lepo pozdravljeni. Vaša babi in mama.. Emil, si vzel skledo z sladoledom iz zmrzovalnika? Umivalni stroj daš na številko ena, ne pozabi sol.* (EK 38) Igor Zabel lucidno ugotavlja funkcijo teh namenskih lapsusov, ki jo poimenuje »zavihanost teksta v samega sebe«: »[lapsusa] avtor ni popravil, pač pa je nanj posebej opozoril«, v *X-100 romanu* pa to funkcijo še okrepi, saj »recimo polomljena črka 'a' na pisalnem stroju označuje, da so bistveni 'predmet' pisanja predvsem pogoji njegovega nastajanja (navsezadnje se stavki, v katerih manjka a, ukvarjajo predvsem s tem dejstvom samim)« (Zabel 327). Za ponazoritev: *[P]opravljalce pomivalnega stroja, pral-!!! Zlomil se mi je en črk! Mnjk mi črk, ki je, šele zdj to lhko vidim in boljše rzmem hebrejščino, kjti zlomil se mi je en očitno zelo pomembn črk. Bom kljub vsemu pisl nprej! To bi bilo dejnsko popolno rzvrednotenje literture. Ne en sm črk ne sme mnjkti!* (U1 66) V nadaljevanju, dokler ne »popravijo pisalnega stroja«, tako uporablja stavke brez črke a. Morda tu aludira na Perecov roman *Izgin*, ki je napisan brez v francoščini najpogostejše črke e.

Včasih simulira trud, da bi postavil stavke v smiselno celoto, da bi speljal pisanje na eno temo, vendar takoj za tem spet podre kakršnekoli logične povezave. V najboljšem primeru deluje po principu asociacij, ki so včasih bolj, drugič manj prepletene. *Kaj smo hoteli v prejšnjem poglavju povedati? [...] ... zdaj je v lobanji samo en glas, topel in temen glas, ki mljaska z jezikom in po / gorčici / se / mu / liže / krema. / Nikol' ni kronana bila Nedelja / Temveč le blat', sneg in gume avtomobila, ki so kakor da bi bile črne iz zmrzle, z obrazom v sredi. Obraz človeka. Opis. Zastoj. Slikarsko: skica.* (EK 18) Tako kot sta fragmentarna protagonist in zgodba, je fragmentaren tudi jezik, v naslednjem odlomku deležen še srbskih in angleških variacij: *Kaj boš? Boš gledal nazaj, boš gledal naprej? He went on, he went on. I say, she and he went on together. Nema te. Da te zovnem? Ali pokličem Zimenko. Mehek*

*glas ima, kakor muca, ki prede. Poklical jo bom, ne, ne bom, čemu, zakaj, poklical jo bom, poklical te bom bom bom, bim, nikad. Nič ne bo bim bam bom. Zaradi morale.* (KP 49) Pri jezikovnih igratih se po lyotardovsko izgublja pravilnost in smiselnost trditev, način je nad vsebino, pomemben je le še učinek. Kljub duhovitim prizorom in na videz nezavezujočemu igranju z besedno tvarino se v ozadju skriva podzavestna moč jezika, ki z onomatopejami, konotacijami, tautologijami v polifoniji naprej poganja reko besed, v kateri se neprestano menjavajo prizori, liki, prostori in časi.

Posledica ohlapnosti in nelogičnosti avtonomnega literarnega govora je njegova pomska izpraznjenost, tako da ni več sposoben zagotavljati skladnosti med govorcem in resnico sveta. To daje Filipčičevim likom možnost, da se kar naprej spreminjajo, pozabljajo na stare in pridobivajo nove identitete, njihov govor pa je neobvezujoč in poljuben. Avtor nam ponuja paleto jezikovnih zvrsti, ki jih vehementno menja in meša med seboj: pogost je pogovorni in vulgarni jezik (posebno v drami *Psiha*, ki je vložena v roman *Jesen je*), rad uporablja tudi sočno srbščino ali 'balkansko' angleščino,<sup>22</sup> patetično se pači s pravilno izreko in preseneča z visoko literariziranimi poetičnimi odlomki.

Jezik je v svoji heterogeni zmožnosti skrivnosten in nedoumljiv. V spremni besedi k *Ervinu Kralju Inkret* prepozna še eno lastnost Filipčičevega jezika, ki deluje oz. je videti, kot da je vse na površini pisave skrajno razrahljano in hkrati navdušeno nad lastnim oblikovalnim artizmom, pod temi verbalnimi ekshibicijami pa je čutiti ambivalentno, (samo)uničevalno tesnobo. To premaguje z duhovitim humorjem: »Se mi zdi, da humor izvira prav iz žalosti, iz skrajne resnobe. Človek se heca prav zato, da bi žalost premagal, da bi se iz nje delal majčkeno norca« (Pavlič 72). S komičnim pripovedovalec pridobiva ugodje, vendar tudi neprizadetost, ravnodušnost ob temnejših življenjskih občutjih. Z resnobo Filipčič kaže željo po pripovedovanju resnice, a jo z norčavim smehom raje prekriva in s tem kaže veselje do življenja, podobno Kleču; oba ga zajemata v navidezno nedolžno kramljanje, prebodeno s humornimi vložki in na videz preprosto jezikovno ekspresijo. Njuni romani so tako kljub trdnosti in paradoksom življenja, ki ga prikazujeta, vedno zabavni.

Poslužuje se več vrst komike, od (po Bergsonu) situacijske, značajske, vizualno-telesne in besedne še največ slednje. Ena od značilnosti njegovega jezika je, da besedam, besednim zvezam in frazam menja konotacije ali jih spreobrača, s čimer dosega tudi humorno poanto, npr. *Kako je, doktor Kunst, sem se pošalil, kako ste, gre, teče?* (KP 115) *Ljubezen gre skozi noge* (JJ 163) *Ene koboijke, ene same koboijke! Od Levija Straussa!* (JJ 20) Velikokrat mu kot humorna poanta služijo aluzije na (pop)kulturo, v naslednjem primeru verze nemškega šlagerja iz ust naslovnega lika ameriškega sitkoma, v katerem se skriva tudi navezava na Heraklitov izrek: *Nekega lepega dne je Dear John prišel k Murphy Brownovi v spremstvu ce-*

---

<sup>22</sup>Se opravičujem zaradi angleščine, a tako pač je, moram pričarati vzdušje. (JJ 124)

lotne smejalne ekipe. *Murphy, je rekel, zakaj smo taki bebci? Zakaj se kar naprej smejemo med pavzami? No ja, je odvrnila Murphy v svojem sarkastičnem slogu, vsaj malo sonca, vsaj malo smeha, ko že Heraklita nam teče reka.* (JJ 34) Pogovorni jezik (sleng, žargon, dialekti ...) je v svoji barvitosti pogosto uporabljen kot komično sredstvo: *Tihi lokvanji so se cedili s šporheta / mili zvoki siren so pozvanjali med zidovi, Tone in Jože pa / sta stala do kolen v blatu / smrdeča / grintava / in pošvedrana.* (EK 254) *No, kvaj, Sartr? Kvaj, no? Kvab rd, praum? A nis ti reku deuš razložu vulgarno govorico?* (P 24) Enako velja tudi za vulgarnosti in vulgarizme: *Pida sem rekel, kuba, ne me drkat, pida. A veš. Kuba, tip mi dolguje tristo mark, kuba, in veš kaj mi pravi? Nimam. Pejt v pido, sem rekel, kuba, sem rekel, ne, ker ga bom drkal do nezavesti, dokler mi ne vrne.* (JJ 22) *Odločil sem se, da se bom prav bestialno pošalil z njim. Šel sem na rob splava, se prijel za curo in rekel s hripavim glasom: »Ti, guspa, uprost, am daš kšn cigaret?«* (KP 45)

Njegova komika temelji na neobičajnih besednih povezavah in spajanju njihovih pomenov z bizarnim in nepričakovanim. Po Ponižu (*Komedija in mešane dramske zvrsti* 1995: 22, v: Žorga 129) so možnosti za komiko večje, večji ko je prepad med pričakovanim in uresničenim: *Medved je prilomastil na rob gozda in stresel z glavo, kožuh je v valovih plahutal okoli njegovega telesa, potem se je vzel pa zadnje noge, jih prekrižal in se naslonil na drevo. »Merson,« je rekel, »se greš pretepat z mano?«* (GV 99) Pretiravanja in personifikacije so značilne za fantastični svet, ki pa je pri Filipčiču del dejanskega, sanjskega, miselnega, fiktivnega, kakršnegakoli sveta – vse skupaj je le en enoten svet, v katerem tudi prvoosebna personificirana skala lahko šaljivi pripovedovalec: *Medved se je smejal, ko sem prišla tja in potisnila roke v žepe. Bil je za glavo večji od mene, koščenega obraza in suh kot fižolovka.* (GV 99) Filozof Bergson, ki je razvil vplivno teorijo smeha, našteva tri lastnosti smešnega: človeško (na nečloveškem), brezčutno (oz. ravnodušno) in družbeno (družben pomen). Bergson vse naše reakcije pojasnjuje z mehničnostjo, ki prevlada nad živim – kot avtomatizem ali kot togost. V tem ga Alenka Zupančič popravlja, da je dvojnost že učinek komičnega, npr. pri posnemanju (gl. Žorga 149–150). Čeprav Filipčičeva satira temelji na imitaciji, pa je njegov glavni komični adut absurd, kar izpostavi tudi v svoji kritiki Bergsona: *Blokada, zid, ki Bergsonu onemogoča uzreti mišljenje iz komične perspektive, je njegov lastni razum, saj bi bil sicer prisiljen v intelektualni samomor – stati v območju absurda, nasmejan do solz.* (EK 57)

Njegov material ni samo jezik, ampak tudi podoba, filmska slika, glas, vzklik, pesem, igra. Za drame je značilno »kolažiranje različnih medijev – gledališča, kina, videa, petja in recitiranja ter songov, ki učinkujejo v maniri brechtovskega potujitvenega efekta« (Rudolf 56). V tej absolutni svobodi je prehajanje med različnimi mediji, prostori, časi, liki, jeziki, jezikovnimi zvrstmi in plastmi vedno lahkotno. Pripovedovalec brez težav preskakuje iz

liričnega jezika v sleng in nazaj, nikoli pa ne pozabi na duhovitost, včasih se že prav po krjaveljsko potruji s sočnim jezikom in zanimivim pripovedovanjem, tj. dramatičnim sedanjikom, onomatopejami in pretiravanjem: *Žvižgal sem si in v ritmu mahal z glavo, fiju – tfiju – tfiju – tfi. Ženski akt, imenoval sem ga »Speča Gorlida«, je bil res super stvarca. Redko vidiš kaj takega. O, dečko, ti ti je bila res super stvarca. [...] Fascinantna zadeva. Kompaktna, pičkata, taka, ki ti pobere dinar z mize v momentu.* (GV 41)

Še najpogosteje pa je to znano komično polje karakterizacija človeške neumnosti ali človekove preprostosti, včasih tudi vulgarnosti: *En liter encijana, da še v nebesih moja duša bo pijana!* (EK 262) V naslednji situaciji je tako okarakteriziran reporter Kiklca: *Polde Marinček, desna violina jugoslovanske obrambe, enigmatičen, slej ko prej izmikajoč se človek, odgovarja na naša vprašanja z izvorno metodo redakcije Športnega Globusa. Naš reporter Kiklca se je v Poldeta vživel, mu postavil vprašanja, nato pa kar sam odgovoril nanje.* (XR 35) V stilu zdrave kmečke pameti tako navrže tudi nekaj modrosti, ko na primer govori o razpadu Jugoslavije: *Za zmeri skregan. Res, ali si nočem priznati prirodne resnice? Vsi bratje in sestre so ponavadi skregani med sabo! Ali zaradi zemlje, zaradi dote ali iz ljubosumja, ali zaradi nerazumevanja in neskladja značajev ...* (JJ 167) Tudi v karakterni komiki se pripovedovalec pretvarja, da je naiven in preprost, kar večkrat poudari: *Violino Tzigano. Ljudski. Preprost. Zase. Za druge po želji.* (EK 10) [P]o tem tebe žeja, dab biu preprost človk. Sam, kurac, je rekel Buck, enga preprostga pa žeja pu izobrazbi. (P 24–25) Rad lirizira, pretirava do absurdnosti, duhoviči: *Tone je bil slok človek. / Jože nasprotno debel. Bila sta velika prijatelja. / In šla sta čez rože.* (EK 263) Hkrati pa se isti pripovedovalec povišuje v genija ali v tem iste preprostežu zrcali učene misli: *Pride Francl iz gostilne. [...] [N]ikomur drugemu ni ničesar tuhtal, zgolj in / edino sebi, ker je zrl v svojo dlan in se, po metodi nekega filozofa, / Wittgensteina, spraševal: je to moja roka, ali ne?* (JJ 12–13)

Situacijska komika je značilna za romane, v katerih nastopa več likov skupaj, npr. v *Keopsovi piramidi* in *Mojstrovki*, v katerih spremljamo snemanje filma, ali v *Problemih*, ki soočajo več pisateljev. Njegov tip situacijske komike ne izvira iz presenečenja z neznanim, ampak iz preobračanja znanega. Kot primer naj služi Nietzschejeva življenjska zgodba: *Veste, kako je bilo v resnici z Nietzschejem? Sploh ni zblaznel, telesno je spoznal, da ne more več misliti, sicer mu bo počila glava, zato je odšel naravnost iz Turina k svoji mami in ji rekel, mama, jaz ne morem več igrati filozofa, nisem več za ta ples, adijo Zaratustra, pozdravljen satir, kozel, mama, po mojih napotkih boš napisala pismo sestri, kar lepo pusti naj tisto svojo sekto, tam v Braziliji ali Venezueli ali Urugvaju, in pride sme, k bratu, ki je spoznal, da je konj. Živel bom v svoji sobi, ti in sestra pa mi bosta stregli.* (P 11) Filipčičeve situacije se včasih sprevržejo v grotesko, katere ključno načelo je načelo smeha, ki nas osvobaja od zavezujočih (represivnih) normativov, kot npr. med snemanjem improviziranega filma, ko prav po

gagajevsko glavni igralec sprovcira soigralce, se uleže na mizo s peteršiljem v riti in čaka na njihove odzive (KP 46). To ni humor, ki se posmehuje, distancira, loči od zasmehovanega, temveč humor, ki je živahen in vitalen, saj je usmerjen na nekaj določenega, običajno telesnega (predvsem na spodnje dele telesa). Zafrkantski humor je vedno bolj prefinjen, npr. v igri referenc in njihovih konotacij ali, še preprosteje, združevanjem nezdružljivega ali pa visokega in nizkega, kot v primeru, ko Sartre vabi Kafka na večerno krokanje ob kulturni nemški žajfnici: *Me kapiraš, Franz, grem po liter merlota, pa bomo lahko zvečer vsi skupaj mirne duše gledali Gozdarsko hišo Falkenau.* (P 100)

Pripovedovalčeva drža je največkrat ironična, v *Ervinu Kralju* se kar vrstijo vložki (EK 48–74), v katerih se norčuje na način travestije (npr. vložena drama *Psiha*) ali parodije, npr. iz publicističnih besedil (pisma bralcev, senzacionalne novice, izpoved, feljton, anekdota, poglavje ljubezenskega romana, reportaža, recenzija, intervju ...). Značilno se parodija oz. travestija lotevata tudi narodove literarne tradicije: *To rekši šop bankovcev zajeten potegne ven iz žepa – Milijoni! Moje, mamon! Moje! Y! X! / Statusni simbol v dolini encijana!* (EK 148) Besedila v novih kontekstih delujejo paradoksalno in smešno. »To mu uspeva z retoričnim parodiranjem, ki je znotraj Filipčičevega dramskega in romanesknega diskurza na poseben način avtonomna in osvobodjena ubesedovalna vrednost ali kvaliteta« (Rudolf 62). Vendar pa parodija ne vključuje nujno tudi smešenja, kot drži za burlesko ali travestijo<sup>23</sup> (Hutcheon 40), čeprav se zdi, da v svojem grotesknem pretiravanju Filipčič hoče doseči prav to humorno držo. To vidimo že v pogostosti aluzij, s katerimi namiguje bralcu. V sledečem primeru se v verzih skriva prenovljena fraza, še posebej znana po *Kekčevi pesmi*, in tematske aluzije na pesništvo Svetlane Makarovič, še posebej na shemo pesmi *Ura (Prva ura bije / smrt še ni prišla / druga ura bije / zunaj je megla / tretja ura bije / tiha lakota / četrta ura bije / huda pestrna / peta ura bije / dver zaklenjena ...)*, tokrat s hudo šepavim baladnim ritmom, ki deluje prav burkaško: *V uho si piši misel tole: strah ki hodi strah ki pada / to sta dve obliki / strah ki raste tretja / strah skoz veje drevesa in časa v zvezde strmeč / četrta / koza bije / četrta koza šva! / Švašvašva! Po gorenjsko! // Zimzelen pod snegom pada / tudi ti si zdaj prišla* (EK 254) Za Filipčiča bi bil zato mnogokrat bolj primeren izraz od parodije prav burleska in travestija. Višji slog namreč vedno meša z vulgarizmi, prostaškim jezikom, narečji ipd. ter s preigravanjem neustreznih form in žanrov udejanja svobodo subjekta (Juvan, *Domači* 30).

Prav tako lahko delujejo komično očitne reference na zgodovinski in politični prostor z njunimi osebnostmi, če politika predstavimo kot člana nogometnega kluba: *Janeza, našega beka, [ki je] v pojočem dolenjskem dijalektu odgovarjal [...] obtožijo veleizdaje vojaške skrivnosti.* (JJ 169–70) Poleg navezave na slovenski prostor in njegov literarni kanon, se pojavlja veliko referenc nadpovprečnemu slovenskemu bralcu znanih ljubljanskih lokalov in v njih

<sup>23</sup>»Both burlesque and travesty do necessarily involve ridicule, however; parody does not« (Hutcheon, A theory 40).

zbirajoče se družbe ter urbanih legend oz. lokalnih šal, kot je bila popularna reklama, ki pridejo z njo: [Z]adnjič je v Žmavcu v gneči pristopil k meni Matjaž, fotograf, tisti, ki igra v reklamah za dobre vile[.] (P 51)

Filipčičeva proza se zdi barbarska, njen intelektualni humor pa včasih že prav gostilniški. Novak Popov (264) to surovost išče v neprimernosti prostorov za odvijanje dogajanja, npr. »parkirišče za tovornjake, železniška postaja, štadion, kraljevi dvor, gledališki oder, dvorišče, letovišče, katedrala, obala jezera, pomladni travnik, gozd so enakovredni prostori za spolne, družabne, gledališke in otroške igre«; pogledajmo si primer združevanja po principu Ducassevega dežnika na operacijski mizi, ki poleg absurdnosti vsebuje tudi komičnost: *Gledali so nas kot tujo, primitivno raso, brez vsake kulture, kot tope, brezbožne komuniste, ki so ti sposobni v hipu preurediti cerkev v telovadnico, butnejo bradljo pred oltar, kroge na kor, konja z ročaji na prižnico, in orevuar Evrope štiriinosemdeset!* (JJ 169) V premestitvi prostora največji komični učinek dejansko dosega z jezikom, saj je Sokrat, ki pride na »čik pavzo« med simpozijem (JJ 146), v tako označeni situaciji neizogibno komičen, prav tako Aleksander (!) Makedonski, ki uporablja izraze iz današnjega in »antičnega« slenga: *Imel sem sužnjo, če se ne motim, ji je bilo ime Kasandra, dobra baba, da ti bukefalos tuniko raztrga.* (JJ 150) Komično ne deluje neskladje samo, ampak ga, kot trdi Schaffer, artistično pretiravanje, ki bralcu pomaga ločiti med komičnim in tragičnim, ustvarja »zaradi komičnega konteksta, brez katerega nobena situacija, neskladnost ali poanta ne more proizvesti smeha. [...] Komične pravi, so tiste podobe, ki jih razumemo, ker imajo nek del v realnosti, ki pa se jim lahko hkrati tudi smejemo, ker imajo še večji del v domišljiji in pretiravanju, zaradi česar postanejo na nek način neškodljive« (Žorga 146). Takšen humor ni nikoli neposreden in je v tem smislu intelektualen, saj ironijo spaja s splošno razgledanostjo. Vendar pa Filipčič intelektualnost te razgledanosti razbije z vključitvijo nizkih zvrsti in popularne kulture.<sup>24</sup> Komiko dosega predvsem z dekontekstualiziranjem, prestavljanjem znanega v drugačno okolje, , smešenjem visokega z nizkim in mešanjem nasprotij.

Filipčič je mojster družbene kritike skozi satirično komiko, pri kateri uporablja imitacijo in grotesknost, tudi do absurda. Bistvo Filipčičevega humorja je v naivno-igrivi percepciji, ki je intelektualno duhovita na način, da je nalašč primitivna, popreproščena, ljudska: *Odšel sem v Pariz in skozi podzemске rove pridrvel z avtobusom na postajo Louvre, v štirinajsto stoletje. Povsod Jezus! Z okorno roko vaškega obrtnika iztesan iz lesa, ves suh in koščen, s prevelikimi podplati, kot kakšen taboriščnik iz Dachaua.* (JJ 169) Tudi če so problemi kruto realni in pogosti, kot je npr. v romanu *Jesen je ljubezenska bolečina*, jih začini s (črnim)

<sup>24</sup>Na primer odlomek, v katerem Birkman pripoveduje študentu Kelih o svojih zdajšnjih projektih, vendar ga študent razkrinka: »Oprostite, gospod Birkman,« sem naveličano spregovoril, »zadržujem se že lep čas, zdaj pa ne morem več. Vi mi vendar pripovedujete vsebino filma Princ teme[.]« (KP 133–134)

humorjem, npr. v kratkih pesmih: *K sinu ne morem, ker sem pijan. / K ženi ne morem, ker sem pijan. / Pri materi sem, ker sem pijan.* (JJ 15) *Naj se obesim? / To se ne sprašuje.* (JJ 10)

»Tragičnost si je težko zamisliti brez nekih trdnih vrednostnih izhodišč, komično pa je nekakšna kategorija relativnosti, ki se kaže v nekem osnovnem nasprotju (kontrastu) ali nenadnem preobratu« (Žorga 130). Filipčič se razgalja do obisti in morda ravno zaradi svoje odkritosti in resnicoljubnosti, ki ju skuša prepoznati pod različnimi maskami, ne doseže tragičnega momenta. V igri je vedno dvojnost karnevalskega smeha, ki je spontan, nepredvidljiv in neukrotljiv, v njem sta gledalec in igralec izenačena, vse je dialoško, kralj je hkrati kronan in detroniziran. »Ker ni ničesar onkraj sveta mask-obrazov, je pametneje, da na ta svet pogledamo z veseljem, sproščeno, ljubeznivo ... [...] Filipčič se zelo dobro počuti v svetu samoslepil, saj mu ravno ta omogoča, da slepila kar naprej trga, da jih ironizira, da se posmehuje sebi kot posmehljivcu, ker ve – natančno ve – da tisti, ki se posmehuje, ni nič bolj odrešen od zasmehovanega. Ironija sodi k maskiranju; njeno demaskiranje je le navidezno; [...] ironiziranje je igra in razkrinkavanje [je] posebno rafinirana, intelektualno zahtevnejša, a v bistvu ista igra« (Kermauner, "Zadnja" 116-117). S temi postopki se avtor razkriva, »v svoji slepoti« se norčuje iz vsega, še najbolj pa iz sebe: *Kdo pa mislite, da pri nas pobira profit od prodaje alkohola, no kdo? Abstinenti! Filipčič in njegova banda! [...] Br. Gr., in ostali diplomirani doktorji!* (GV 262)

### 4.3 Žanr: *X-100 roman*

KLJUČNE BESEDE: *trivialna literatura, medbesedilnost, parodija*

Sodobni slovenski roman se opira na tradicionalni roman, a se od njega tudi odmika z različnimi postmodernističnimi in modernističnimi preobrazbami, žanrskim sinkretizmom, prenovljeno vlogo pripovedovalca in povečanim deležem govornih sestavin (Zupan Sosič, *Zavetje* 47–48), kar je značilno tudi za Filipčiča. Tradicionalnost je pri njem deklarativno in provokativno ukinjena: zgodba vedno bolj razpada, postaja nelogična, giblje se v fantastiki in različnih nivojih, vendar se na koncu kljub navidezni nekoherentnosti vedno sklene. Kot Filipčič sam ugotavlja v intervjuju (Furlan 10), je »knjiga napisana v enem kosu, pa če jo še tako premečeš«, in dodaja: »Tako sem naredil pri *X-100 romanu*. Cela knjiga je po času nastanka napisana od zadnjega poglavja naprej. Nazaj.« Prvo poglavje v romanu je resnično poimenoval kot zadnje, bolj proti koncu pa se znajde prvo poglavje, vendar to še zdaleč ne pomeni, da zaradi teh poimenovanj ali dejanskega kronološkega nastajanja romana bralec v knjigi najde kakršnokoli povezavo, ki bi tekla v nakazani nasprotni smeri.

Tok zavesti (ki bi ga morda morali preimenovali v tok podzavesti, saj se proces mišljenja večinoma odvija v podzavesti) v modernističnih romanih omogoča takšen postopek,

ki meša časovno percepcijo v multilinearnost časa romana in krši konvencionalni linearni čas; takšni romani so po francoski teoriji (Sartre, Sarraute) poimenovani kot anti-romani (gl. Rimmon-Kennan 45).<sup>25</sup> Začetek knjige resda nakazuje kriminalko, vendar je nadaljevanje čisto drugačno: namesto da bi nas v naslednjih poglavjih pričakalo iskanje morilca, se znajdemo v pisanju romana samega, točno tega, ki ga prebiramo. Ob naslovni opredelitvi knjige kot romana se nam zastavlja vprašanje: mar Filipčič ne imitira tudi romana? Čeprav se navezuje na zvrstno oznako, ji ne sledi. Filipčič tako parodira dvojno – prvič kot kriminalni žanr, drugič kot roman sam –, kar je zelo zanimivo, saj je očitno na Slovenskem parodija prehitela uveljavitev žanra, dotlej je bila namreč produkcija detektivskih romanov razmeroma skromna.<sup>26</sup> Svoje nepričakovane obrate Filipčič povezuje z duhom časa: »Smo v dobi relativnosti prostora in časa; po Einsteinu. Na začetku stoletja so se še ukvarjali z atomom, z atomsko energijo, potem se je začela nuklearna. Mi smo, se mi zdi – psihološko ali psihiatrično rečeno – v času nuklearne nevroze. Razpad jedra.<sup>27</sup> To se politično kaže z razpadom držav, tako se mi zdi tudi pri ljudeh. In takšno je potem tudi pisanje. Ne gre zgodba več po pravi liniji, ko spremljaš junaka od akcije do akcije, ampak se kar nenadoma lahko nekaj zgodi prej, nekaj pozneje. No, saj to je princip filma« (Furlan 10).

Težnja po pisanju žanrske literature je pomagala postmodernistično rahljati mejo med umetniško in trivialno literaturo, s tem je slednji dajala tudi priznanje, jo osvobodila marginaliziranega položaja in jo postavila v novo luč raziskav.<sup>28</sup> »Med najpogostejše žanrske navezave postmodernističnih besedil prav gotovo sodita detektivka in kriminalka, sledijo ji fantastika, grozljivka, ljubezenska in zgodovinska proza tako v daljši kot krajši prozi« (Pregelj 16). Ti žanri se ohranjajo še do danes (Gluvić, M. Novak, Žabot, Möderndorfer, Verč, Benčič s filmom noir itd.), le da so danes končno bolj čisti kot v osemdesetih letih, ko so se jih lotevali predvsem mlajši pisci kot B. Gradišnik, Bratož, Kronska, B. Novak, Rožanc, Rudolf ... Te žanrsko obarvane knjige so bile v svojem času še posebej atraktivne, zastrupile

<sup>25</sup>Termin je omenjal še Charles Sorel leta 1633 ob svoji prozi *Le Berger extravagant*. Znan primer zavračanja linearne kronologije je Sternov *Tristram Shandy*, Julio Cortázar pa denimo v svojem romanu *Ristanc (Rayuela)* sam opozori na več načinov oz. zaporedij branja romana, ki ima tako tudi več zaključkov.

<sup>26</sup>Slednje po Pregelj (60) ni nikakršna slovenska posebnost, saj sta detektivka in kriminalka bolj ali manj prijeli le v Angliji, ZDA in Franciji, ostale dežele pa so naredile direkten preskok na žanre z distanco.

<sup>27</sup>Enako omenja v *Urugvaj 1930 (U1 23)*: *Nuklearna nevroza je vendar bolezen sedanosti, cepitev jedra po domače!*

<sup>28</sup>Hkrati s književnostjo se je namreč v njeno smer obračala tudi literarna kritika in kmalu za njo literarna veda, prvenstveno Matjaž Kmecl z monografijo *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze* (1975), še posebej pa Miran Hladnik z literarnim leksikonom *Trivialna literatura* (1983); s posameznimi žanri so se ukvarjali Miran Hladnik (mladinska povest, kmečka povest, zgodovinski roman), Drago Bajt in Metka Kordigel (znanstvena fantastika), Matjaž Kmecl (kriminalni roman), Jurij Fikfak (doktor roman), Katarina Bogataj Gradišnik (sentimentalni roman, grozljivi roman). Nazadnje je Andrijan Lah leta 1997 opravil svetovni pregled trivialne književnosti, Barbara Pregelj pa 2007 pregled trivialnega v slovenski postmoderni književnosti, s sodobnim trivialnim romanom se ukvarja tudi Aljozija Zupan Sosič.



so celo generacijo; med njimi smo dobili kar nekaj kvalitetnih del.<sup>29</sup> Avtorji so govorili o velikih eksistencialnih temah in se ob tem skriti za žanrom pretvarjali, da ga parodirajo. Pregelj (63, 138) na prehod postmodernističnega izgubljanja opozicije med »visokim« in »lahkotnim« uvrsti tudi Filipčičev *X-100 roman* (1988). Čeprav ga vidi kot še vedno bistveno določnega z ludistično poetiko in tako še pod vplivom modernizma, ga nenehno parodiranje detektivskega žanra in distanciranje od nastajajočega romana v transcendenco dvigne nad žanrsko trivialnost.

Vodilni motiv *X-100 romana* namreč ni iskanje morilca, ampak pisanje knjige, Filipčičev lajtmotiv. To se vidi tudi v tem, da ob omenjanju umora pravzaprav ta ni v prvem planu: *Umor. Storit je bilo treba umor in ga vključiti v knjigo.* (XR 12) Umor je le posledica iskanja lastne identitete: *Hotel sem najti svoj identični jaz in sem v duhu ubijal ljudi, misleč, da bom na gomili trupel uzrl sebe, kot poslednjega zmagovalca.* (XR 7) Knjiga v knjigi spet hoče biti *lepša in bolj resnična od življenja* (XR 91) in tako išče svoj transcendentalni preobrat ali kot pravi spremna beseda anonimnega pisca: »Tone [pisateljev alter ego] se ves čas trudi pisati svojo knjigo tako, kakor svojo pisateljsko sprotnost spontano živi, pri tem pa se nenehoma sprašuje o sebi, o svoji pisateljski drži, o svojih zvezah in komunikacijah s tistimi, ki ga objavljajo ali imitirajo. [...] Osrednja nit knjige je torej kritična pisateljska 'avtoanamneza'.« Te rdeče niti Tone ne najde in ne najde, mi pa v tem iskanju spremljamo in ob tem opravimo s parodizacijo trivialne literature ter se sprašujemo o književnosti in pisanju nasploh.

Moderna samorefleksija se tako odraža ravno v parodiji, vendar pa, kot pravi kritik Igor Zabel, romana ne smemo reducirati na »posnemanje posnemanja«, »pisanje o pisanju samem« (327), torej modernistično avtoreferencialnost teksta. Hkrati z izgrajevanjem knjige se knjiga osamosvaja, postaja samostojno delo. Ob tem »izgrajevanju pisanja«, ki v *X-100 romanu* konkretno predstavlja projekte za roman, dogovore z urednikom, proces samega pisanja, urejanje in evalvacija besedila ipd., počne Filipčič dve stvari: čudi se zmožnostim fikcije in mediju ter zasleduje lastni jaz. Zabel v sklicevanju na kriminalni žanr tako vidi parodiranje in žanrsko igro, s katerima se subjekt distancira od svojega materiala, do neke mere pa tudi razsežnosti, ki ta subjekt 'od znotraj' formirajo: »Filipčičeva parodija ali ironija takrat, ko je najuspešnejša, implicira ne le distanco, pač pa tudi identifikacijo« (ib.) To je ključ za razlago Filipčičevega literarnega creda: skozi pisanje se skuša vzpostaviti identiteta. Paradoks o lažnivcu bi bila le naivna razlaga njegove kompleksnosti, ki se, kot smo ugotavljali, giblje nekje med modernističnimi prijemi in postmodernističnim kontekstom.

Sklicevanje na kolportajžno literaturo, zvezke *X-100 romanov*, je omenjeno le na samem začetku romana – za pisatelja je bil to zaključek, torej je šele v zadnjem poglavju roman

---

<sup>29</sup>Od mlajšega rodu Zorn (Vidčevo 215) posebej izpostavi Gradišnikovo zbirko novel *Zemljazemljazemlja*, ki prehaja iz znanstvene fantastike na fantastiko človeške duševnosti, in Percičevo *Pot v nestalnost*, prvenec z izredno žanrsko igrivostjo.

zavil v žanr –, v katerem imitira kriminalni roman tako, da takoj nastopijo inšpektor in (nezainteresirane) priče (ki spreminjajo imena z vsakim odstavkom), kmalu pa se vmešajo še cankarjanska mati, Husserl in Tarzanov boj za življenje – poglavje s konca knjige.<sup>30</sup> Čeprav je za to generacijo značilen žanrski in stilni sinkretizem, preigravanje in izčrpavanje nizkih, trivialnih književnih žanrov, ki pa so pisani s takšno mero distance, da lahko govorimo o drugostopenjskem govoru (npr. Švabičeve *Ljubavne povesti*, Dolenčev *Vampir z Gorjancev*), je Filipčičev način drugačen od takšnega žanrskega parodiranja, saj je za eno stopnjo višji – igra se z žanrskim parodiranjem samim. Za Filipčiča je, kot pravi v intervjuju, branje »detektivski posel«, to je »osnova za knjige, zato so kriminalke interesantne«: »Všeč mi je, da dobiš formo že narejeno, potem pa daš vanjo sebe, pa svojo vizijo, fantazijo. Tako da bi si v bistvu lahko vzel kakšno kriminalko za model. Lahko bi se dogajala tudi pri nas. Mogoče bi bila še bolj zabavna, če bi jo dal v naše okolje, da bi se dogajala malo na kmetih, malo pa v Ljubljani« (Furlan 9). Idejo je kasneje deloma uresničil v *X-100 romanu*, ki je parodija več kriminalnih in kolpotražnih romanov.

Parodija je ponovitev s kritično distanco, ki prej označuje razliko kot podobnost (Hutcheon, *A theory* 6) in je tako pomembna pri medbesedilnosti. Zbliževanje visokega in nizkega se vrši kot oblika medbesedilnosti, »tj. z literaturo, narejeno iz literature, in prek interdiskurzivne komunikacije z drugimi nizi' si literarni sistem vzpostavlja svoj kanon besedil, avtorjev, estetskih vodil, dominantnih idej in predstav ter postaja medij kulturnega spomina, vendar pa po tej poti kanon tudi spodnaša, renovira in proizvaja nove izrazne možnosti« (Juvan, *Intertekstualnost* 241). Ta povezava je logična že zaradi samega pojma intertekstualnosti, ki ga je določila Kristeva, saj je »na meji med moderno in postmoderno védnostjo«, družbeni kontekst zanj so ustvarila »revolucijsko usmerjena umetniška in teoretska gibanja, ki so se v drugi polovici 60. let odzivala na krizo humanistike in tradicionalnih akademskih institucij« (Juvan, *Intertekstualnost* 241), na rast in uspeh koncepta intertekstualnosti v literarni vedi pa je poleg teoretskega konteksta spodbudno delovala tudi umetnost postmodernizma.

Sinkretično spreminjanje žanrov in njihovo hibridizacijo so avtorji NSP uvajali s posameznimi žanrskimi elementi, značilnostmi ali shemami. »Predloge prenosov niso samo posamezna besedila, ampak tudi repertoarji mitologije in folklore, topike javnega diskurza itn.« (Juvan, *Vezi* 258), kot npr. počne Filipčič v *Umetnikih svobode*. Zanimivo je, da v *X-100 romanu* uporabi ravno imena likov iz Don Kihota (ne pa likov samih), saj je parodija tako simptom kot kritično orodje nekega časa, njen vzor pa je bil že v svojem času prav Don Kihot, parodija viteškega romana. Na drugih tekstih parazitirajo zlasti teksti Filipči-

<sup>30</sup>Že v svoji prvi drami *Kegler 6* (1981) uporabi tak postopek: »Zgodba se začne kot kakšna kriminalka, nato pa kar naenkrat zaide z začrtane poti. Drama ima 15 likov in je zaradi tega zelo dinamična. Ves čas nekdo prihaja ter odhaja, prevladuje neverjeten dinamizem« (Rudolf 59).

čevih dram,<sup>31</sup> nekatere so v celoti ludistične adaptacije ali predelave drugih tekstov, npr. *Psiha* (1993) po Molierovi *Psihi*<sup>32</sup> in *Figarova svatba*<sup>33</sup> po Linhartovem Matičku, ta pa po Beaumarchaisovi satiri,<sup>34</sup> *Božanska tragedija* po drami *File – baron Münchhausen* (1986), ki pa parodira *Čudovite pustolovščine [...] Barona Münchhausna*,<sup>35</sup> pri nas znane pod imenom *Lažnivi Kljukec*. Za romane je bolj kot parodiranje enega teksta značilna medbesedilnost, ki zgolj referira na druge tekste. Povezana je z nenehnim samoomenjanjem, ki pa ni avtocitiranje, temveč obnavljanje lastne biografije, anekdot, videnih filmov, prebranih knjig, komentiranjem različnih filozofij in prenavljanje mitov. Medbesedilnost deluje tudi pri referiranju na druge fiktivne like, včasih lastne, včasih iz drugih literarnih del oz. mitologij, ki tako pri Filipčiču postanejo njihovi dvojniki. Tipično jih Filipčič postavlja v njim tuje kontekste, s čimer jih ironizira in dosega komični učinek.

#### 4.4 Tematika: *Urugvaj 1930*

KLJUČNE BESEDE: *kroženje motivov, poimenovanja likov*

*Urugvaj 1930* je najkrajši od Filipčičevih tudi sicer krajših romanov in kronološko prvi, ki je popolnoma prežet z eno samo temo oz. dogodkom, tj. svetovnim nogometnim prvenstvom v Urugvaju leta 1930. Z vsakim novim romanom se je Filipčič vse močneje osredotočal na le eno od tematik s kulminacijo v *Urugvaju 1930*: če je pred njim jemal za snov razne fantazmagorije, je po njem nastopilo resnejše in strožje oblikovanje snovi. V roman *Jesen je* je vtisnjena ljubezenska tema, *Keopsova piramida* govori o nastajajočem filmu s tem imenom, v *Problemih* se spominjamo mladosti in v *Mojstrovki* smo priča novemu *Trumanovemu šovu*. Zanimivo je, da se tematike pri Filipčiču tako ponavljajo, da temo zadnjega romana z motivom napove že v prvem: *Bi kdo rad videl največji ameriški tobogan? Lahko vam dobim mesto kaskaderja v nekem hollywoodskem filmu, ki ga bodo snemali prav tam.*

<sup>31</sup>Značilno za dramatiko osemdesetih mite raztrga, saj pokaže, da je vse oder, teater, izmišljotina. Ko podre mejo med občinstvom in odrom, se izkaže, da je vsakdo igralec, avtor, gledalec. S tem, ko pade mit, pade tudi svet in z njim resničnost (Kermauner, *Medvedova* 128).

<sup>32</sup>»[N]amesto psihe kot krščanske duše je tu le še Psiha v Filipčičevem pomenu kot erotskoseksualna, kot psihologija, ta pa je postala psihadelika, ne le psihoanaliza. [J]e slovensko zahodna varianta istega: tako dokončna izpraznitev smisla in vsega, da vodi v blaznost« (Kermauner, *Majnova* 124).

<sup>33</sup>Drama ni vpisana v slovenski knjižnični sistem (morda zaradi mesta hranitve), vendar pa jo omenjajo Kermauner (*Medvedova* 156), Niko Kuret idr., vsi brez natančne letnice.

<sup>34</sup>»Linhartov Matiček deformira oz. razvije v hedonistično seksističnega Figara v Filipčičevi *Figarovi svatbi*« (Kermauner, *Medvedova* 156).

<sup>35</sup>Daljši naslov je *Lažnivega barona Münchhausena čudovita potovanja in doživetja po suhem in po morju, kakor jih je pripovedoval pri steklenici vina v krogu svojih prijateljev*. Baron von Münchhausen je zgodovinska osebnost, znan je bil po pripovedovanju zgodb, ki jih je 1785 zbral in zapisal Rudolf Raspe, dve leti kasneje pa jih je ponemčil August Bürger in jih ponesel v svet. Njegove pustolovščine so dobra premešane z domišljijo zapisovalcev in folklorističnim izročilom.

(GV 55) Snov se sicer z novejšimi deli ni bistveno spremenila, postala pa je bolj otipljiva in nazorno podana.

V kratkih zgodbah *Kuku: o emocionalni nezrelosti in agresivnosti* (1985) je snov denimo bistveno bolj izgubljena v prostoru, času in samem dogajanju. Kritik Luka Novak zapiše: »Tematsko so stvari zelo raznolike: od introvertirane seksualnosti, povezane s pubertetsko nezrelostnimi problemi (sramežljivost in impotenca) mimo etično obarvanih pasaž, kjer se bohoto občutek krivde in dolžnosti, vse do – denimo – centralne teme, ki je motivno podkrepljena z opisi osvajanja Evrope na srednjeveški način. [...] Ta misel je pravzaprav edina, ki gradi nekakšno zgodbo, le-ta pa se ponavlja v neskončnost svojih variacij do konca dela« (Novak 142). Eklecticism sanjarjenja v vsakdanjiku tako neobremenjeno vsebuje ambivalence, megalomanskost in hkrati ponižnost, samozavest in sram, saj je vse resnično in hkrati tudi svoje nasprotje, zgolj videz. Enako za *Grein Vaun* ugotavlja Vasja Predan: »Grobost in naivnost, modrost in idiotstvo sta enako absurdna in enako sveta, avtor ju jemlje v 'pretres' iz čiste radovednosti in skoraj lepoumne razdraženosti, da bi ju soočil, združil in razločil« (Predan 228). Čeprav se stvari nekako ne skladajo in so nasprotja nevprašljivo združljiva, gre vse skupaj z vsem, vse nekako – v ustroju vesoljsko skrivnostno – deluje.

Poleg tematik je tudi opazno spreminjanje protagonista: od mladostniške drugačnosti za vsako ceno, raznih perverzij, adolescentnih problemov, kot jih omenja Novak, do prevpraševanja kariere in uspehov, ljubezni in ločitve. Filipčič se rad dotika tabuiziranih in provokativnih tematik, sploh v začetnih romanih; v *Grein Vaunu* npr. predstavi klanje in odiranje prašiča (GV 96–99), morda ravno zato, da bralca drži v napetem stanju oz. v šoku, medtem ko zraven kontemplativno razmišlja in razglablja. V glavnem pa v *Grein Vaunu* (153–157) provocira s spolnostjo, najhujši od primerov je bržkone incestni, saj v enem od poglavij prikaže koitus med materjo in njenim detetom, v prizor vključi še voajerskega volka, nato pa opiše svojo prvo masturbacijo in spolno izkušnjo trgovskega vajenca: *Zdaj spet plava v zatohli toploti sperme, vriska, Marija Curie je prisesala kovinske ustnice na njegovega kurca in Nikola Tesla, ki se je z dvema ploščatima kamnoma udaril po jajcih, ga grize v ritnice, ta fanatični skopljenec, veliki vernik, Bog, Oče in Sin, ki je ustvaril svet.* (GV 163) Po načelu 'nič ni resnično, vse je dovoljeno' se protagonist dotika načel svetega, gnusa in umetnosti v želji, da bi impresioniral oz. šokiral: *In takoj se jih je na desetine začelo streljati v glavo, se metati s kora na tla, z rokami ob telesu, z vzklikom: drek! drek! drek! drek! začeli so si vsevprek rezati žile, potem se je nekdo spomnil prizora iz Bunuelovega filma Andaluzijski pes in takoj so si vsi začeli rezati oči in drug drugemu sesati tekočo sluz, več jih je sedelo pred oltarjem Matere božje in si ga metalo na roko, potem je padla nova ideja: pojdimo nategovat majhne, desetletne dečke, da bodo kričali od bolečine! Sploh razrušimo vse, tecite po cestah in mečite bombe v ljudi!* (GV 131)

Provokacija in komika se kot v zgornjih odlomkih velikokrat družita v referiranju na literarne like. Treba je opozoriti na razliko med pravimi liki in zgolj referencami – slednje sicer hitro preidejo v like –, ki jih povsod mrgoli, saj avtor navaja veliko knjig oz. avtorjev, ki jih je bral, o njih diskutira in jih razlaga. Predvsem mu je ljubih nekaj filozofov, rad ima tudi iskrive reke, o katerih nato na dolgo in široko razpravlja, se vrača v zgodovino ali pa omenja aktualne dogodke. Vse to hitro preraste v zamaskirano fikcijo, kot npr. *Bil je pesnik Matjaž Kocbek, ki je pol leta ustvarjal na Kreti, zato bo novo zbirko naslovil Kreta. Ni se mogel načuditi, da takšen genij, kot je Albert Camus (soavtor znamenite Butnskalet), že nekaj let ne poskusi alkoholne pijače, potem ko je sam ugotovil, da ne bo zmož niti litrčka več, če ga je iz oddaje Radio ga-ga zaradi neresnosti odslovil še pregovorni tolerantnejš Sašo Hribar.* (P 17) Imena likov – in pogosto tudi karakterizacijo samo – tako Filipčič izbira iz treh virov, pri čemer je prvi domišljjski, druga dva pa izhajata iz dejanskega sveta:

a) iz lastne domišljije

- v *Urugvaju 1930* poleg jugoslovanske nogometne reprezentance z našim protagonistom Poldetom Marinčkom na čelu nastopijo še Raf, Mučo, doktor Kaplca, gospodi Kiklca, Rt in Srajca, Fönjvösy ...
- značilna so nenavadna, popačena ali variirana imena iz popularne kulture (nogometna, televizijskih serij, filmov, stripov itd.) ter izvorni vzdevki, sestavljeni iz vsakdanjih besednih iger: Lord Barkington, Morson, Merson, Moric, Šekularac, Bobek, Zimenka, Pomladanka, Vebletka, Džin, Srač, Servacij in Bonifacij Petelinšek, gospa Seunigova, Barks, Džordž, Fip, Dear John, Nakito-Mi-Čiči, Grmeči Bik, Plečati Bik, Mežikajoči Petelin, Grahutova Tončka, Porajkljev Miha, Džilsi ...
- vendar se najde tudi nekaj običajnih imen, kot so Irena, Tone, Rudi, Verica, Janko ...

b) od drugih fiktivnih likov

- iz del za otroke in mladino: Paja Patak [Racman Jaka], Miki Miška, Alica [v čudežni deželi] ...
- iz znanih romanesknih del: Don Huan, Don Kihot, Dulcineja, Sančo ...
- iz antičnih del: Helena, Menelaj, Psiha, Eros, Ghea, Kasandra ...

c) od znanih ljudi

- splošno znane osebnosti, večinoma iz umetniške sfere: Francis Bacon, Ingrid Bergman, Dag Stivens, Bud Kolins, Spaske, Jimmy Hendrix, Hitler, Wojtila, itd., izra-

zita je pisateljska in filozofska družina z madame Lafayette, Victorio Holt, Agatho Christie, Maxom Brodom, Franzem Kafko, Albertom Camusom, Normanom Mailerjem, Jaroslavom Haškom, Samuelom Beckettom, Jeanom-Paulom Sartrom z vzdevkom Gnus, potem so tu še starogrški filozofi Aristotel, Platon, Sokrat, Kritias ...

- z vsakim novejšim romanom pa jih je več iz slovenske medijske, umetniške in tudi politične scene:<sup>36</sup> Žarko Petan, Miša Molk, Sašo Hribar, Neca Falk, Tone Pavček, Boris A. Novak, Franci Slak, Mila Kačič, Majolka Šuklje, Peter Božič, Tomaž Šalamun, Artur Štern, Marko Derganc, Ivan Mrak, Rafko Irgolič, Miha Dovžan, Sandi Čolnik, Peter Kolšek, Manca Košir, Milan Kleč, Boris Cavazza, Tomaž Lajevec, Kidrič in Kardelj ...
- pogosto omenja tudi svoje ime<sup>37</sup> in se iz njega norčuje: *Emilian Delgado* (EK 92) *Krasna Filetina beograjska* (EK 222) *Tako torej, tovariš Lokaves, imena da vam niso važna, pravite, tovariš Emil Čevapčič, kaj?!* (EK 247)

Vse reference, ne le imena, nosijo s seboj denotacije, konotacije in svojo celotno zgodovino. Imena so tako pomemben in najbolj reprezentativen dejavnik pri načinu kroženja motivov, ki sem ga opazila pri Filipčiču. To kroženje je zopet naključno, asociativno, a vendar ponavljajoče gibanje pojmov, ki se godi v okviru enega poglavja, se razširja na celotno knjigo, vse romane in končno celoten opus – lik iz Filipčičeve drame brez težav vstopi v njegov roman, lik iz *Butnskale* pa je npr. celo naslovni protagonist romana *Ervin Kralj*, ki sicer aludira na slikarja Ervina Kralja, vendar kakšne večje povezave ne izkazuje. Tako se povsem nedoločeno na različnih mestih ponavljajo tudi imena, ki so zgolj-imena, brez kakršnihkoli obrisov, kot jih imajo liki, včasih s poudarjenim zvenom, drugič komiko, tretjič aluzijo, npr. na strip Mikija Musterja *Medvedek Neewa: ti si bil medvedek Neewa in jaz sem bil Miki* (GV 164) oz. *Neša je bil medved, jaz sem bil pa Miki* (GV 148). V *Ervinu Kralju* v katerem nimamo veliko takšnih preoblek, se tako potencirajo znani liki iz *Kerubinov* ali pa predmeti, ko sta prstan in kemični svinčnik, znane osebnosti in dela, npr. Lakoontova skupina, Koran ali Ji-Džing oz. njegove variante, kot I-Ching (EK 171), Te Džing (EK 179) ipd.; vsi se pojavljajo tudi v drugih romanih, npr. *Ji Džing* (XR 107), *Knjiga premen – Jiying* (P 97). Okrog teh pojmov se formira subjekt, ob njih pa seveda mrgoli navezav na Filipčičevo okolje, ži-

<sup>36</sup>Kot zbadljivo pripomni kritičarka Ignacija Fridl, bodo nekateri »Filipčiča zanesljivo brali iz razloga, zaradi katerega včasih posežejo tudi po Kleču; namreč zato, ker bodo na straneh Jesen je s strahom iskali svoje ime« (Fridl 167).

<sup>37</sup>S postmodernističnim prijemom se seveda lahko tudi sreča sam s sabo: *Obstal sem pred vrati, na katerih je bila pritrjena ploščica z imenom Emil Filipčič in pozvonil. Vrata so se odprla in pred mano je stal mlad fant pri štiriindvajsetih, nosil je bele hlače iz mehke svile, ki so imele pokvarjeno zadrgo, v roki je držal jutranji časopis, imel ga je preganjenega na športni strani, srajco je imel razpeto, da so se videle dolge, tenke dlake na prsih; kadil je.* (GV 80)

vljenje, opus. Kljub kaotičnemu preskakovanju s teme na teme srečujemo omembe entitet, ki so nam znane zaradi ponavljanj, čeprav o njih ne vemo praktično ničesar. Te entitete neredko nastopajo le kot prazni označevalci, saj dajejo vtis, da so tu le zaradi igre označevalcev in ne zaradi funkcije, ki naj bi jo predstavljal denimo nov lik. Tak je na primer Ožbolt – moški, ki kljub aktivnosti (dejanjem) dejansko ni lik, saj mu pripovedovalec ne izoblikuje prepoznavnih potez. Skoraj vse so zajete v naslednjem odlomku, ki vsebuje Ožboltov najbolj markanten nastop; v nadaljevanju ta lik nastopa le še kot referenca (podčrtala N. B.; označeni pogosto ponavljajoči se motivi):

*Naj povem, da sem srečal Ožbolta? Širok in sijoč je prišel iz Italije, ne mislim ga opisovati, sneg, led in kar je še tega, to bomo pustili pri miru in govorili čustveno. A ne Ožbolt? Seveda, jasno, Rigi, je prikimal in me prijel za ramo in me trdno stisnil, kot da hoče poudariti, da smo dedci. Aha, ne, nič v zvezi s tem, kar sem prej pripovedoval. Opis boja v Termopilah. (EK 18) Ožboltova slika Škorpijona. [...] Stroj je ponovil napako. (EK 19) Nova omemba: Prstan sem si spet nataknil. Ožboltov prstan. (EK 43) Spet se pojavi tudi boj pri Termopilah: Govoriti bi moral o čisto neosebni stvareh, na primeri o boju pri Termopilah. Vem, ampak saj o boju pri Termopilah prav nič ne vem. (EK 45) Temu sledi celotna pasaja obnavljanja starih motivov: *In če se razum odloči, da piše pismo od srca svoji materi? Potem je še zmeraj vprašanj, ali bi jo vtikal sem noter. Kot poskusno zajkljo? [...] Prstan, drža ... Tu smo. [...] In zdaj si samo še prepovem prebrati napisano, oziroma natipkano. Stroj ... S posredovanjem stroja ... [...] Prstan sem si nadel. A mogoče ga bom tudi kmalu zopet snel.* (EK 45–46)*

Podobno kot Ožbolt, prstan in Škorpijon se vsake toliko v tekstu kot ekskurz, ki razkriva akt pisanja, pojavlja čajna žlička. Prvič je omenjena takole: *Aha, fantaziram, namesto da bi pisal, tako vpliva name čajna žlička ...* (EK 24) Na naslednji strani se nadaljuje cel odlomek o čajni žlički, začeni z *Drugačen si, mi nemo govorijo njene temne, mile in grozne oči, nič več ne smem govoriti o čajni žlički, lady Macbeth.* (EK 25) Spet sledi malenkostna omemba: *Kot pravi Jack Nicholson v svojem intervjuju: to je zame navada, kot vsaka druga, nekdo prijema čajno žličko, jaz pa ... rolam.* (EK 35) Kadar se vrne k aktu pisanja, v njem vedno vlogo igra tudi čajna žlička, običajno pa tudi drža in pisalni stroj: *O čem sem govoril? In vidite, telo samo mi je ta trenutek poslalo sporočilo: pod desno lopatico te spet boli, zaradi prevelike uporabe čajne žličke! Izkazalo se je, da je čajna žlička dosti bolj nevarna, kot sem mislil! Mislil sem že, da jo obvladam!* (EK 171) Že ob omembi pojmov čajna žlička, kemični svinčnik, pisalni stroj ali drža nam je jasno, da spremljamo pisateljevo fizično okolje oz. napor: *Ponovna poprava drže. Telo mora biti na stolu takšno: kolena objemajo mizico, na kateri stoji pisalni stroj (danes je stroj izrazito počasnih misli) [...] Nato sem pogledal skodelico čaja.* (EK 77) Pripovedovalec nam tako namesto metanarativnega komentarja s predmetom ponudi vpogled v pisateljsko delavnico. Ti vpogledi so pogosti, a kratki in fragmentarni, saj takoj nonšalantno preide na

druge teme. V *Problemih* imata takšni funkciji pisalni stroj »Contessa 2 de luxe« in termin Rudolfa Otta »Das Ganz Andere«, ki pa sta glede na zgodnje romane veliko bolj motivirano vpeta v tekst: »Contesa de luxe!« je vzkliknil Marcel Camus. »Nov pisalni stroj, pregle sem šel ponj v Mladinsko knjigo in ga dobil na dva čeka[.] (P 8) [Z]nanci iz sosednje ulice,<sup>38</sup> ki za zmeraj ostajajo ravno nekaj drugega – Das Ganz Andere! (P 83)

Tako se neprestano ponavlja tudi protagonistova ostarela mati, katere smrt v *Problemih* predstavlja zaključno zarezo. Iz teh ponavljajočih se in prepoznavnih avtobiografskih drobcev, na katere naletimo v različnih Filipčičevih romanih, lahko sestavimo podobo glavnega protagonista, živečega pri materi, navdušenca nad nogometom (teoretično) in tenisom (praktično), ki ima sina, bivšo ženo in kako ljubico, poklicno pa je dramatik, scenarist, igralec, pisatelj in še kaj. Od vseh oseb je najbolj ožarjena mati, Filipčič ji v svojem proznem opusu postavi pravi cankarjanski spomenik. Tudi sicer prizna, da mu Cankarjeva arhetipskost veliko pomeni, saj najbolj občuduje njegovi znameniti črtici *Mater je zatajil* in *Skodelica kave* (Čander, Vovk 390), ki ju mnogokrat tudi eksplicitno poveže z lastnim omenjanjem matere: [...] če sem vpričo njega hotel dvigniti skodelico kave. Torej je bila spet Cankarjeva mati kriva za vse! (XR 63) *Jaz in mati. Jaz kot Cankar, mati kot ... V kabini strojevodje ... Ona pometa po kupejih ... Občutje je važno. Recimo, zakaj sem kar z olajšanjem pomislil na skodelico kave?* (XR 101)

Pripovedovalčev odnos z materjo je orisan v drobnih pogovorih med njegovim pisanjem: *Tudi mati je kar naprej prihajala v sobo in mu razlagala stvari.* (XR 59) Tu in še velikokrat aludira na Cankarjevo črtico *Skodelica kave*. [V] tistem trenutku zaslišim odklepanje vrat, nisem več tam, čakam le še, kdaj bo prišla moja mati. *Pride ona lepo noter in se postavi zraven mene kot nekakšen hrček v kožuščku in pravi: Nič ni bilo. Bi kaj jedel, Emil?* (XR 100) V *X-100 romanu* je glede nje najbolj odkrit, saj se metanarativno sprašuje, zakaj je ne predstavi bralcem podrobneje, zakaj jo vedno prikaže samo, kako nekaj brklja po kuhinji in hodi na tržnico: *Bo sploh kdaj razvil mater? On, ki je hodil v osnovno šolo Ivana Cankarja. Bo naredil iz nje novelo, še lepšo, kot je Skodelica kave? Za to pač stavki, kot je, mati je sedela pred televizijo, ne morejo zadostovati.* (XR 16) Res je bolj ne razvije, čeprav mu fiktivni urednik naroči: *Všeč mi je, da reklamirate mater, [...] lepo je in človeško, jaz bi ji dal še več prostora, naj kar obeša perilo na balkonu, kuha kosilo, briše prah in tudi več naj govori, seveda, pustite ji govoriti, kaj mislite, da bo zaradi tega raven kaj nižja?* (XR 84)

Za oznako »tipično slovensko« pogledjmo še h kritičarki Tini Bilban, ki sicer roman *Keopsova piramida* zaradi slogovnih novosti in drugačnosti pohvali, vendar ga označi za »še en značilno slovenski roman – izrazito pasiven, s poudarjeno biografsko noto, brezizhodno vezan na sedanjí trenutek in z obveznim motivom alkoholizma. Vendar Filipčič celotnega

---

<sup>38</sup>Znanec iz sosednje ulice je bil naslov časopisne rubrike v *Nedeljskem dnevniku*.



vzdušja ne vpenja v zgodbo, temveč ga demaskiranega in neurejenega neposredno postavi pred bralca« (Bilban 68). Materinega lika sicer ne izpostavi, vendar iz zaključka njene sicer pozitivne kritike veje naveličanost, češ spet smo pri tipskih temah.

Filipčič pa ne obuja samo slovenskih literarnih simbolov, še posebej je naklonjen grški mitologiji. Njegovi grški bogovi so detronizirani, saj jih postavlja v nenavadne kontekste. Miti in mitološke figure največ nastopajo v dramatiki (drame *Psiha*, *Bakhantke*, *Altamira*, *Atlantida* ...),<sup>39</sup> v romanih in drugod so redkejše, je pa zato v njih več likov iz drugih virov, kot nakazano zgoraj pri poimenovanju. Tako osmešene junake brez vsake ideje, ki je bila prej njihova dejanska moč, desakralizira in postavi v stanje absurda, stanje brez transcende-  
dence. Tako npr. Psiho, ki je tokrat hči predsednika Slovenije, postavi v sodobno Ljubljano, ki gosti Olimpijske igre. Slengovska, pogosto vulgarna ljubljansščina glede na vzvišenost bogov deluje neizbežno komično.

Parodiranje boga manj eksplicitno, brez dejanskih božanskih likov, nastopa tudi v romanih, kjer se ustvarjalni subjekt znajde v ontološki praznini. Vsa alternativna resničnost, ki jo v svojih naključnih pripovedih, digresijah in komentarjih ustvarja, temelji na njegovih spominih, izkušnjah, refleksiji. Avtor je bog, ki s svojo vsenavzočnostjo nadzoruje dogajanje in ga poljubno premešča, ustavlja, prevrača in zastruje, kakor se mu pač zljubi: *Zdi se mi, da se bom počasi moral odpovedati sedanjosti in oditi v preteklosti ali bodočnost, mogoče celo v domišljijo. In mogoče bom namenoma pozabil na vas in si izmislil druge osebe, v katerih se boste mogoče spoznali, ali pa tudi ne. Zdaj tudi že vem, da ste vi vsi zbrani in združeni v mojem alter egu[.]* (XR 9–10) V tem je skrit tudi kratek stik, saj se vsak lik, vsak pripovedovalec, vsak element v tem pripovednem hibridu zaveda prisotnosti avtorja: *Povsem jasno mi je namreč bilo, da neka neznana sila razpolaga z mojim najglobljim bitjem in me postavlja v raznovrstne položaje, da bi zadostila svojim muham.* (U1 16) Liki kot avtorjeve stvaritve niso avtonomni, zato jih ne moremo imenovati literarne osebe. So nekakšen podaljšek avtorjevih opazanj, želja in trenutnih vzgibov. Iz tega lahko izpeljemo sklep, do katerega je prišla tudi literarna kritika: Filipčičevi romani so »poglobljen monolog s samim seboj« oz. »prereševanje lastne identitete« (Kozin 58).

Pri Filipčičih tematikah je zanimivo opazovati tudi urbano subkulturo njegove mladosti, npr. življenjskega stila rockerjev, punkerjev, hipijev, boemov ali mestnih klošarjev. O boemski plati umetnika najdemo veliko karakteristik pri Kleču, pri katerem se, pojavlja tudi podobna vrsta fantastike kot pri Filipčiču, večkrat se ujemata tudi v tematiki, opojne substance so odkrito nujnost vseh njunih del. Urbana subkultura je sicer bolj kot v njegovi prozi

---

<sup>39</sup>Za primer: *Psiha*, predelava Molièrovega besedila, je trivializacija grškega mita, saj je v tej operi-tragediji-baletu Psiha hči predsednika Slovenije, dogajanje pa postavljeno v leto 2000, ko v Sloveniji gostujejo Olimpijske igre. V *Ujetnike svobode*, nekakšno farso farse, je po ljudskih inačicah vpletel tri mitične sinove, ki jih Kronos pošlje na zemljo, vsak od njih pa nosi eno ideologijo.

vidna v dramatik. V prozi gre predvsem za krog neideoloških hipijev, študentov umetniških akademij in Filozofske fakultete, ki so se zbirali okrog Radia Študent in kavarne Šumi – oba sta Filipčičeva pogosta referenca. V ta krog spadajo igralci, dramatik in režiserji, kot so npr. Dušan Jovanović, Karpo Godina, Polde Bibič itd., ter literati Vojin Kovač Chubby, Peter Božič,<sup>40</sup> Blaž Ogorevc, Matjaž Kocbek, Ivan Volarič Feo, Matjaž Hanžek, Milan Jesih, Ivo Svetina, Mate Dolenc itd. Družčina se nam izkristalizira že ob primerjavi motivov, umeščenih v ‘bermudski trikotnik’ med Šumijem, Koprom in Mrakom, ki se je v novejšem času raztegnil korak dalje do Vesolja, Bruca, Drame in podobnih lokalov v bližini Filozofske fakultete in SNG. Danes je takšna kultura označena kot alternativna in je še vedno prodorna z npr. Markom Brecljem v glasbi in Dejanom Kobanom v poeziji, nasploh pa z Metelkovo in Radiem Študent. Revijo *Problemi oz. Literatura* so pravzaprav ustvarjali v neprostornem Šumiju, med drugimi (Rastko Močnik, Denis Poniž, Drago Jančar, Drago Bajt, Slavoj Žižek, Ervin Hladnik, Matjaž Hanžek, Dimitrij Rupel, Zlatko Zajc, Niko Grafenauer, Tine Hribar ...) je to počel tudi Filipčič. Študentsko Tribuno je urejal Jaša Zlobec, borni, toda pomembni dve številki Nomenklature pa Milan Kleč oz. Boris A. Novak. Slednjo je ZSMS mladine na hitro ukinila s priročnim izgovorom, da Filipčičeva proza vsebuje kletvice.

Roman *Problemi* vsebuje največ spominov na mladostniško obdobje, Bogataj (“Prešanka” 66) nepoznavalcem pomaga s svojimi komentarji: »Probleme je treba brati ob Božičevem Chubby was here in Osojnikovi Temni stvari, tam so poglavja, ki na drug način osvetljujejo objekt tega romana: literarno sceno, Saksa, džainista Jureta Detelo, to živahno in polifono vrenje v sedemdesetih, nastop fantomov v Operi, prve komune, takšne stvari.« Za razvoj fantastike v tedanji prozi je kriv vpliv takratne subkulture, ki je določala bralni izbor in tudi življenjski stil ali kot ugotavlja Bogataj: »[V] prvem planu je njegov veliki Jaz, ki preceja napaberkovane psihične vsebine, prijetno izostrene z mamili in občasno vatasto koprenaste vsled jemanja alkohola« (ib.).

## 4.5 Fantastika: *Jesen je*

Ključne besede: *združevanje nivojev, fantastika, metafikcija*

Podobno kot Platonova fantazma predstavljajo v drugi polovici 20. stoletja po Baudrillardu in Lyotardu simulakri, to so ustvarjeni videzi in lažno znanje. Prvi red simulakra je ponaredek, drugi produkt, tretji simulacija. Simuliranje ni enako pretvarjanju, saj pri slednjem hlinimo nekaj, kar imamo, simuliramo pa nekaj, česar nimamo. Nerealnost v simulakru ne pripada več sanjam ali fantazmam, ampak halucinatorni podobnosti realnega s

<sup>40</sup>Peter Božič je spisal roman o Šumiju in Chubbyju, *Chubby was here*, kasneje pa tudi dramo z isto tematiko, *Šumi*. Karpo Godina je s scenaristom Matetom Dolencem posnel dokumentarni film o šumijevcih z naslovom *Chubby was here – Šumiju v slovo*.

samim seboj (povzeto po Baudrillard 72–102). Simulakri ne zakrivajo resnice, ampak dejstvo, da ni le ene same resnice, simulaker sam je resnica. Postmodernistično besedilo zaradi nenehnega spodkopavanja oz. relativiziranja lastnega diskurza in zaradi pluralnosti resnic deluje fantastično.

Kot poudarja Tzvetan Todorov, je za fantastični žanr značilna negotovost v nadnaravne dogodke – za razliko od čudežnega, pri katerem je nadnaravno (povezano z magičnim in poganskim svetom) videno kot dejstvo (Berthelot 159). Filipčičeva fantastika ni sorodna fantastiki 19. stoletja, ampak je bliže Kafki in francoskemu nadrealizmu, še najbolj pa fantastiki magičnega realizma. Ne približa pa se še dovolj postmodernističnim prijemom, kot jih je gojil Borges, čeprav včasih že zapada v pripovedne paradokse in distorzije.

Vsi prozni svetovi so pri Filipčiču upravičeni: fantastika je vzporedna drugim nivojem, je enaka realnosti oz. realnost je obstoj različnih nivojev, ki v sanje, sanjarije, domišljijo, pretiravanja itd. kajpak vključujejo tudi fantastične prvine. Možno je vse obenem, saj se dejansko gibljemo v le enem svetu. »Ta posebna oblika (postmodernistične) fantastičnosti sproti briše meje med verjetnim in neverjetnim, zato bralec v njej ne išče več pomenskih razlag, ne omahuje, niti se ne zaveda prisotnosti dveh konfliktnih kodov (Chanady)« (Zupan Sosič, *Robovi* 146). Prestopanje meja verjetnega bralec, vaje postmodernistične poetike, sprejme za besedilno konvencijo in se tako ogne shizofrenemu občutku, saj se fantastika utemeljeno in naravno potuhne med ostale možnosti. Ne ozirajoč se na fabulo tako v nekaterih delih pripoved kar preskoči v fantastiko, ki se raztaplja v komentarjih in refleksijah nepovezanih reminiscenc, zato nas preskok sploh ne šokira: *Na primer, pred dvesto milijoni let je v morju vladal trideset metrov dolg morski pes, po imenu Megatodon, ali Megatodol, ne spominjam se natanko, dolgo je že tega. Lahko si le predstavljamo, kako se je ta orjak prvič v življenju priplazil na kopno in zadihal s polnimi pljuči, oprostite, ampak zame je bilo to revolucionarno dejanje!* (KP 150) Pripovedovalec namreč fantastičnemu ne pripisuje nobenega posebnega pomena, kot da bi sodilo v svet naših vsakdanjih predstav in prepričanj: morski pes izumrle vrste tako priplava do ljubljanskega bara, kjer klepeta s kolegi in se pripravlja na gledališko predstavo, v kateri ga kasneje vidimo igrati.

Pisci NSP so bili pravzaprav prvi pri nas, ki so uvajali fantastiko (Pregelj 115; Vidčevo 215) predvsem v kratki prozi, npr. Milan Kleč z *Briljantino* (1985; vendar so novele posamezno izhajale že deset let prej) in Branko Gradišnik z *Mistifikacijami* (1987), v katerih prav tako kot Filipčič »menjava različne avtorske maske in stilizira mistificirane osebne identitete, anagramsko izpeljane iz svoje lastne ustvarjalne osebnosti in projicirane v različna družbenokulturna in zgodovinska okolja« (Juvan, *Prosto* 319). V tem času izide tudi Jančarjeva *Smrt pri Mariji Snežni*, kmalu pa nastopijo še pisci mlade proze, npr. Andrej Blatnik s *Plamenicami in solzami*, Marko Uršič z *Razpokami*, Maja Novak s kratko zgodbo *Mačkom*

itd. Če je bil eden od razlogov za razcvet fantastike latinskoameriški bum z magičnim realizmom in drugi vzpostavitev žanra znanstvene fantastike, lahko kot tretjega navedem še neliterarnega – različne droge in opiate, ki so omenjeni tudi v romanih: *I will talk about my experience with datura inoxia, Jimson Weed. That's a halucinogenic drug*. (JJ 123) Za psihadelično pripovedovanje lahko največjo zaslugo pripišemo 'flower power' generaciji, ki je tudi pri nas z navdušenjem prebirala literarna dela piscev s podobnim mišljenjem; Filipčič v nadaljevanju *Jesen je* v zgodbi o halucinacijah izrecno omenja Carlosa Castanedo, kmalu pa se roman popolnoma posveti indijanski kulturi in – povsem izven konteksta – vojniam z Norvežani.

Roman *Jesen je* je Zupan Sosičeva označila za izrazito fantastičnega (Zupan Sosič, *Robovi* 62, 71), vendar je treba poudariti, da fantastike ni bistveno več kot v Filipčičevih zgodnjih romanih, drži pa, da imajo poznejši romani teh prvin precej manj, *X-100 roman* npr. poseže po njih le nekajkrat.<sup>41</sup> Filipčič tokrat močno brzda svoj avtobiografski pol in prozno-pesniški-dramski roman *Jesen je* se proti koncu oblikuje v različne kratke zgodbe: vsako poglavje nosi svojo dokaj strukturirano zgodbo in omejeno temo, npr. simulacijo leksikografije, zgodovinsko faktografijo, in kot je ugotovila Ignacija Fridl (166), je zgodba *Trgovec in žaba* variacija na temo Süskindovega *Goloba*. Najpogostejša tema kot romaneskna nit ostaja ljubezenska, najprej z obupanimi pamfleti, nato blodnjami, vloženo opero-baletom-dramo *Psiha*, v zaključnih zgodbah pa je z več fantastike ljubezen personificirana v žensko. Poleg personifikacij so zgodovinske zgodbe fantastične v smislu parodiranja različnih političnih sistemov: *Prišel je na primer v okupatorjev bunker in z vzklikom – Heil Marinko! – pozdravil celo četo zbeganih belogardističnih Indijancev*. (JJ 154) Ena od zgodb, naslovljena *Poštar, ribič in gorila* (JJ 154–156), je še najbolj podobna Filipčičevi začetni fantastiki iz *Grein Vauna* in se npr. razvija takole: poštar s prestreljeno glavo se spremeni v gorilo-slikarja, nato v ribiča, nazaj v poštarja, ki gre v Osako, obnori Japonke in postane kardinal, se spre z metropolitom Šuštarjem, potem doseže, da v Sloveniji vse stranke vstopijo v enotno vlado, gre na pot pomanjšanja in spet postane ribič. Značilnosti fantastike, znane iz *Grein Vauna*, so namreč v tem, da se temu svetu pripisuje tuje lastnosti in personificira vse možno: *Ko se ta ciklus papirnatega denarja ponovi devetič po mojem štetju, mi iz nosnic brizgneta dva debela curka pomarančnega ekstrakta in vse budilke pričnejo zvoniti kot cerkveni zvonovi, velik kos stene se ječe odkruši in obleži na parketu v oblaku prahu, iz luknje pa prileze ogromen deževnik, nisem si mislil, da sem vsa ta leta živel ob taki pošasti, se vrže name in me hoče zadaviti*. (GV 69) Fantastike te vrste je v vsakem od Filipčičevih romanov bolj malo in praviloma nastopi v zadnjih delih romanov. Najboljši primer tega stopnjevanja je *Keopsova piramida*, ki v prvem delu romana poteka dokaj realistično, v drugem delu pa se nivoji popolnoma

<sup>41</sup>Neskladje z zemeljskimi zakoni je vidno le nekajkrat, najbolj v večjih razsežnostih in verjetnostih nogo-metne žoge in igrišča, personificiranem volku (X1 7), skrivnostni ženički (X113, 16) in lebdenju Rafa (X117).

prepletejo med sabo, liki niso več jasni, cepijo in množijo ali pa se nenehoma menjavajo, postanejo celo živali itd.

V Filipčičevih delih se tako v fantastiki poleg modernističnih potez pojavljajo tudi postmodernistične. Pretvarjanje v posnemanju dogodka, ki je v nasprotju z naravnimi zakoni, je vedno predstavljeno kot resnično, vendar včasih metafizično opozarja na fiktivnost podobe svojega literarnega sveta z medbesedilnostjo, avtoreferencialnostjo, vstopanjem pripovedovalca med avtorja in bralca in podobnimi postopki, ki omogočajo dožemanje teksta kot fabrikata, sveta v njem pa kot alternativnega. Metafikcija je tako naslednja stopnja modernističnega toka zavesti, njegove fluidne in subjektivne resničnosti, saj nastopi s simulakri, nalašč zlaganimi in izmišljenimi svetovi, fantastika pa je od tu odmaknjena še za eno stopnjo več proti spancu, sanjam, nezavednemu (Bogataj, *Obrobje* 64).

Filipčičev sopotnik, Milan Kleč, je najbrž v starejših novelah (*Briljantina*, *Lasje*) v fantastičnem pogledu šel najdlje,<sup>42</sup> saj je v vsakdanjik vpletal neverjetne dogodke, pogosto povezane z mitskim, magijskim ali okultnim, npr. vrbo, ki od pripovedovalca zahteva priznanje očetovstva, s čimer se mu je pokazala povsem nova podoba sveta. Filipčič sicer v *Grein Vaunu* uporablja podobno fantastiko, vendar je manj poudarjena, saj je le bežen dogodek v naplavinah pripovedne reke, ki neprestano prinaša vtis za vtisom in tako doseže, da bralec na čudno postane imun. Če smo navajeni zaupnih pogovorov z jetiji ali pa zabavnih preprirov s Ksantipo, nas izmišljeno navajanje nekih zgodovinskih dogodkov ne gane – veliko bolj smo pozornosti npr. na avtobiografske –, Filipčičevi zgodovinski boji se npr. začnejo takole: *Leta 1491, pred napadom Norvežanov na Severno Zvezo, sem bil v Kolumbijskem okrožnem komitetu odgovoren za pripravo partijske organizacije španskih jezdecev.* (JJ 141)

Filipčičeva fantastika je v svoji največji skrajnosti nadrealistično slikanje, ki vsebuje vse našete prvine postmodernistične fantastike: »'Postmodernistična fantastika' namreč izhaja iz nenavadnosti besedilnih inovacij medbesedilnosti in metafikcijskosti. Npr. vstop že uveljavljenih literarnih likov v novo prozno okolje, vključitev klasičnih literarnih odlomkov v nastajajoče besedilo, nehierarhična časovnost in prostorskost, sprevračanje ustaljenih resnic ali ponarejanje in prevpraševanje zgodovine, nenehno opozarjanje na sam akt pisanja, njegovo fiktivnost oz. na razvijanje zgodbe, namerno ukinjanje besedilne koherentnosti, logičnosti in enotnosti ...« (Zupan Sosič, *Robovi* 146). Čeprav se je NSP prva lotila takšne vrste fantastike, jo je kmalu začela opuščati v svoji radikalnosti in vpadljivosti (Gradišnik, Kleč); nasploh se je v slovenskem literarnem polju začela širiti pokrajinska fantastika z Ža-

---

<sup>42</sup>Irena Novak Popov označi »fantastiko vsakdanjega« v kratkih zgodbah Milana Kleča *Briljantina* (1985) in *Lasje* (1987) kot »vmesni člen med ludizmom in posteksisencializmom oz. postmodernim subjektivnim realizmom mlade proze« (Novak Popov 246).

botom, Tomšičem, Lainščkom s svojim pravljico-mitskim pridihom, velik del pa jo je najti v historiografski metafikciji.

## 4.6 Struktura: *Keopsova piramida*

Ključne besede: *prehajanje likov, pripovedovalec, narativna struktura, odprta forma*

Najpogosteje personalni, redkeje pa vsevedni pripovedovalec sam na sebi izvaja poskus, ki je pisanje fikcije, kar je najočitneje v *X-100 romanu*. V vsej navidezni lahkotnosti in igrivosti, nerealnih dogodkih in preskakajočih likih se odvija avtorska samorazgraditev, ki je blizu psihoanalitičnim postopkom (tudi sicer Filipčič veliko navaja Freuda): sanjam, želim, napakam, ki jih sproža nezavedno. *Treba je priznati, da je tudi v realnosti podobno kot v sanjah. Imamo pet šest oseb, ki se stalno ponavljajo, v budnem in usnulem stanju.* (EK 14) Skozi igro z jezikom, gledano skozi wittgensteinovske in lyotardovske teorije, »Filipčič sledi le sebi in svojim sledem« (Lutman 374), saj se *v tišini izkaže, da tak človek verjame vase le takrat, kadar sliši svoj glas* (KP 177). Pripovedovalec z domišljijo nadomesti družbene in časovne omejitve pisatelja, posajenega v osamljen, toda varen prostor, v katerem si izmišlja »zgodbe, v katerih na nepreverljiv način kombinira avtobiografska dejstva z napaberkovanimi fiktivnimi situacijami, prizori, usodami in liki. Sebe projicira v poljubno osebo/vlogo<sup>43</sup> (filozofa, taksista, predsednika, kralja, policaja itd.), in obratno, v njegovi zavesti živi množica realnih, historičnih in izmišljenih oseb, ki jim fikcija odvzema enkratno in podeljuje imaginarno resničnost« (Novak Popov 245). *Čisto preprosto. Emil Filipčič v beli sobi. Ja, pišem. To je moj kraj. Si res želim, da bi kdo to bral?* (GV 106)

Če se *Urugvaju 1930* že pozna trdnejša besedila povezanost in zgolj ena krovna tematika, z naslednjim romanom *Jesen je* (1995) tudi posamezne besedilne enote, urejene v poglavja, postanejo bistveno bolj pripovedno urejene, z vsakim poglavjem bolj. Za poznavalca Filipčiča je tako uvodno svarilo Aleša Čara h *Keopsovi piramidi* (2005) pred »svojevrstno literarno uganko« za poznavalce starejših Filipčičevih del pravzaprav zavajajoče, saj Filipčič v svoji osnovi še vedno ostaja enak:<sup>44</sup> »Za začetek lahko pozabimo na zakone kartezijskega kozmosa, na enotnost prostora in časa, zbrišemo lahko možnost, da človeško ime

<sup>43</sup>Filipčič v intervjuju: »Na nek način je pisatelj mogoče podoben igralcu, ki se vživi v vlogo, in potem kot medij dobiva možganske silnice svojega lika in se tako vživi, da se začne obnašati, kot si misli, da bi se tisti človek obnašal. Ampak kljub temu je vsake toliko on, saj je tudi nad tem, kontrolira dogajanje. Ni samo ena oseba, ampak je še zunanje dogajanje, še druge osebe. [...] ves čas pišem o sebi, čeprav se potem zgubim v kakšnem drugem liku ali pa celo v živali, ki bolj človeško razmišlja. Ali pa v robotku« (Pavlič 13).

<sup>44</sup>V *Keopsovi piramidi* je sicer zanimivo, da bralca kar do tretjine romana pušča v prepričanju, da tokrat sledi zgolj enemu protagonistu. Trenutek resnice je videti takole: *Lokaves je lagal samemu sebi. Ni imel ruma. Ni imel ničesar. Imel je samo sebe, večno enega in istega sebe, ne glede na to, kako se je spreminjal. Nikdar ni bil redni profesor na akademiji, čemu se mu je bilo treba samemu sebi lagati? Zaradi preživetja je potreboval iluzijo.* (KP 76)

označuje drugo, drugačno in samostojno bitje, prav tako, da menjave pripovedne perspektive in druge ukane pripovedovalca kar koli pomenijo. Hitro se izkaže, da so vsa imena, vsi liki, vsi prostori, vsaka beseda – en in isti pripovedovalec, Emil Filipčič.« Z novejšimi romani Filipčič glede na starejše namreč postaja vse bolj koherenten, manj provokativen, morda tudi razpoloženjsko in tematsko nekoliko vedrejši.

Stvarnik likov oz. veliki gospodar situacije se v *Keopsovi piramidi* odloči, da bi rad posnel film. Če smo do zdaj pri Filipčiču govorili o vzporejanju življenja in literature, se tej dvojici pridruži še film: »To je film, biti med ljudmi, to so uresničene sanje, biti sredi vrto-glavega števila ljudi. In ne samo v glavni vlogi, ampak tudi v stranskih vlogah« (Čander, Vovk 382–383). Kot novost se hkrati z romanom izgrajuje tudi film z istim pomenljivim imenom. Na začetku romana skupaj z Lokavesom pristopamo k nastajajočemu filmu Keopsova piramida, v nadaljevanju se med snemanjem filma piše roman, v katerega se vpletajo ljudje, povezani s filmom, ob koncu Filipčičevega romana *Keopsova piramida* pa lik Birkman prav tako dokonča svoj roman Keopsova piramida. Roman ima torej vodilno idejo snemanja filma, ki pa je tu pravzaprav zgolj zaradi romana, kot nekakšna pretveza, da lahko pripovedovalec govori o tem, o čemer res hoče govoriti: de-maskirati avtorja in njegovo avtobiografijo, ki jo nenehno ironizira. Ob partijah tenisa s sinom, spremljanju nogometnih tekem pri mami, dobivanju z ljubicami, poimenovanimi po letnih časih, in snemanju filma na obali, vmes pa skočimo še na oddih na Kreto, se še hitreje kot pripovedovalčeva perspektiva menjajo identitete protagonista:<sup>45</sup>

Prvi, zgodbeno bolj linearen del:

- režiser Mario Lokaves (1. pojavitev) → študent Bruno Kelih (1.) pojavitev → Lokaves (2. pojavitev) → dramatik Ivan (1.) → Lokaves (3.) [vmes na kratko Etbin Kvas (1.)] → pisatelj Kunst (1.) → Franc Kislih (1.) → Bagdad Tombola (1.)

Drugi, zgodbeno bolj kaotičen del:

- Kunst (2.) → Birkman (1.), hkrati tudi 'autmigr'<sup>46</sup> → Kelih (2.) z Birkmanom (2.) [vmes o Lokavsu (4.)] → Jupiter Dajmond (1.) → morski pes in hkrati pisatelj, scenarist, igralec Megatodon/Megatodol/Jože (1.) → Birkman (3.)

Fluidnosti tega centralnega Jaza je težko slediti in zahteva natančno analizo. Protagonisti se namreč menjajo vedno hitreje in ob koncu postajajo vedno bolj iracionalne. Očitno

---

<sup>45</sup>V *Keopsovi piramidi* izjemoma nihče od likov ni imenovan Emil Filipčič ali File. Kot zanimivost pri poimenovanju likov naj omenim, da se redka slovenska imena oz. priimki, kot npr. Etbin in Kislih, ujemata s Filipčičevima sodelavcema iz glasbene redakcije Radia Študent.

<sup>46</sup>'Autmigr' oz. štajersko 'autmigeč' je stranski sodnik pri nogometu. Ime služi tudi za pobiralca žog.

pa je, da so metamorfoze protagonista avtobiografske, saj zajemajo različne faze Filipčičevega življenja, kar vidimo v različni starosti protagonistov in različnih poklicih (študent, star pisatelj, režiser srednjih let, igralec, imitator itd.). Nekateri liki so pomembnejši, drugi marginalni, vsi skupaj pa kot mozaik predstavljajo en glavni, kompleksen lik. Ta je tako rezultat narativnega procesa kot tudi njegov vir.

Pripovedovalec, pa naj bo prvoosebni ali tretjeosebni, prav tako igra vloge. V procesu pisanja je njegova naloga samoopazovanje, v katerega rezultat pa je seveda nujno vključen. Liki se zavedajo, da so jim besede in dejanja vsiljena, da so sprogramirani, nadzorovani: *V trenutku, ko se je Raf pognal v tek, sem spoznal, da sem jaz tista nevidna kamera, nekateri prizori so mi sicer bežali izven kadra, vsega nisem mogel nadzorovati, scenerija, če se tako izrazim, ni bila moje delo, očitno je nekje za mano obstajal še nekdo, ki je, tako kot jaz z Rafom, ravnal z mojim umom.* (XR 7) S takimi literarnimi osebami se bralec sploh ne more identificirati, saj so neizbežno komične, odgovorne le domišljiji, zaradi česar si lahko tudi več dovolijo in smrt premagujejo z igro. Pod to prazno prevleko pa se skriva tudi eksistencialni moment, najmočnejši od vse filipčičevske tragike: če on lahko upravlja z literarnimi liki po svoji volji, kdo potem upravlja z našimi življenji, kdo je tisti, ki diktira nam?

V maškaradi likov je včasih sprememba identitete pojasnjena (*Bog, pomagaj mi, je pomislil Lokaves, takoj zatem pa: Ja, pizda, no, pizda, no ... A zdajle se bo vse končalo? Zakaj? Pizda ...* (KP 78)), drugič fingirana (*Lokaves je lagal samemu sebi. Ni imel ruma. Ni imel ničesar. Imel je samo sebe, večno enega in istega sebe, ne glede na to, kako se je spreminjal. Nikdar ni bil redni profesor na akademiji, čemu se mu je bilo treba samemu sebi lagati? Zaradi preživetja je potreboval iluzijo.* (KP 76)), v večini primerov pa popolnoma nemotivirana. Tudi ko prizna, da ni režiser, ostaja ta veliki 'jaz' režiser celotne knjige, saj še vedno v mislih, četudi zakajenih ali okajenih, gradi svoj svet, poln izkušenj, želja, porazov, fantazij in zabavnih pripetljajev. Ironična in duhovita drža izhaja iz sprijaznjenosti s tem položajem. Preoblačenje likov kljub očitkom narcisizma ni samovšečnost, temveč težko delo, menjanje vlog ene za drugo, da »jaz« ne ostane sam, etiketiran in votel. Je pomerjanje zgolj-forme na vsebino, »glavne junakinje Filipčičevega romana postanejo poteze« (Bilban 68). Tako lahko provizorične ponaredke, ki drsijo eden v drugega, postavimo v življenjsko zaporedje človeka, ki se ukvarja z literaturo, gledališčem in filmom. V drugem delu se npr. srečata dva protagonista, študent režije Kelih in pisatelj Birkman, in se pogovarjata o režiserju Lokavesu, vsi pa so Filipčičev odsev v različnih življenjskih obdobjih. Čeprav avtor maskiranja sproti ne motivira, kmalu sprejmemo pravila igre, sem in tja pa jih tudi avtor sam pokoментira. Zaradi teh levitev se včasih sprašuje, če je prav, da svoje bližnje in znance popisuje v knjigah: *Povej mi, Puc, ali nisva slabša od prostitutke? Ona vsaj prodaja sebe samo, svoje telo, medtem ko midva poleg najinih duš prodajava še vse drugo, kar sva nakradla pri tran-*



scendentalnem jazu. (XR 70) Ker se seveda ni mogoče izogniti temu, da zajema iz sebe in svoje stvarnosti, nam razloži načelo, po katerem gradi like: [O] Jožetu, na primer, pri čemer si je tega Jožeta kar sproti sestavljal iz več poznanih oseb, s potezami Tineta, pa tudi Borisa, v naslednjem trenutku je spet hotel zmešati med sabo kar vse moške in ženske, celo živali[.] (XR 93) Glavni junak pa je brez izjeme avtorjev alter ego: In Tone je bil glavni junak, venomer isti in identični jaz. Tone se je lahko prelevil v kogarkoli, ostal je vedno jaz. Mogoče se zato zadnje čase ni prav dosti levil, ampak je bil raje priseben. (XR 10)

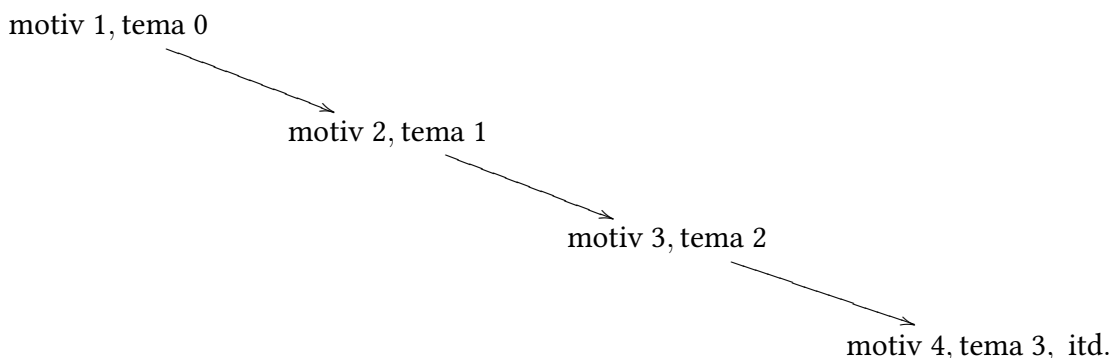
‘Prizori’ so povezani asociativno, mehanično, z miselnim preskokom. Kljub logiki, ki jo iščemo v celotni sliki romana, vsak prizor stoji zase, postavlja svoja pravila in norme. Narativna struktura je razgibana pripoved, v kateri mrgoli avtobiografskih elementov in reminiscenc na slovensko kulturniško sceno. Takšna struktura deluje v sodobnem filmu, ko niti zgodba (pojmovana kot Forsterjeva *story*, torej urejenost dogodkov v časovni sekvenci) niti zgradba (Forsterjev *plot*, torej kavzalnost dogodkov) ne tečeta več po kronološki ali kavzalni liniji. Junak se ne giblje od akcije do akcije, ampak se nam pred očmi odvijajo le posamezni prizori, ki niso nujno povezani. Zaradi izgube finalnosti in kavzalnosti v Filipčičevih romanih potujemo v prostoru in času v vse smeri, se naseljujemo v različne entitete z identiteto avtorjevega alter ega in srečujemo like, ki nas spominjajo na dejanske osebnosti iz sveta medijev ali književnosti, pa tudi širše. V *Keopsovi piramidi* je zgodba zaradi spremljanja nastanka filma še najbolj linearna od vseh, pripoved pa deluje točno po filmskem principu: film ne nastaja logično, po zgodbenem zaporedju, ampak različno v prostoru in času, po neki drugi logiki, kljub temu pa je njegov material človeška oblikovalna sila, ki deluje po principu fabule, sposobna oblikovati v smiselno celoto. »Tisto, kar mora veljati v popolni razvezavi forme, je vsaj narativna zanimivost in vitalnost, vsaj sugestivna moč magičnega zaklinjanja novega in novega vrenja stavkov, ki je avtohtona« (Zorn, Kritika 154). Filipčič skuša svojo zanimivost ohranjati z mojstrstvom pisave, spodbujene s preskakujočo domišljijo in iskričastimi domislicami, kar pa nujno vodi k izgubljanju niti in s tem bralca.

Poskus konsistentne zgodbe Filipčiču vedno propade, na dan pa začnejo vreti nove zgodbe, nove navezave, novi ekskurzi. Nekateri romani (npr. *Ervin Kralj*, *Jesen je*) se izgubljajo v amorfnosti, vendar so kljub navidezni brezobličnosti fragmentov trdno notranje organizirani, nikoli zaprto in enoznačno, saj je »na nedoumljive načine vse povezano z vsem« (Černigoj 835). Odprta forma<sup>47</sup> pri Filipčiču je podobna principu sanj, mimogrede zdrzne vanje ali zanika že povedano, čemur tudi sam pritrjuje: »Velikokrat najprej sanjam, potem si sanje zapišem ali pa jih ohranim v spominu in potem iz tega začnem. Ne delam si kakšne formalne razdelitve ali načrta. Ravno to mi je všeč, da ne vem, kaj bo. Ni finta v

<sup>47</sup>Z odprto in zaprto formo v drami se je ukvarjal Volker Klotz. Njegove ugotovitve se da posplošiti tudi na druge romaneskno formo.

tem, da vnaprej veš, kaj bo. Dostikrat je celo tako, da zanalašč zavijem kam drugam, kot sem se napotil na začetku, da se lahko malo presenetim« (Pavlič 13).

V Filipčičevem fluidnem pisanju na robu zavesti sem prepoznala notranjo logiko, ki jih poganja. Omenjala sem že predmete (pisalni stroj, kemični svinčnik) ali osebe (Jupiter Dajmond, Lokaves), ki se vsake toliko pojavljajo in s tem pomagajo graditi integriteto glavnega junaka; nekateri pojmi so razširjeni na več romanov oz. že kar na vse. Če si to logiko ogledamo na primeru poglavij iz *Grein Vauna*, opazimo, da je tema prvega dela *Začetek. Kako je prišlo do obrezanega pudinga*, v naslednjih poglavjih pa se pojavlja kot motiv. Pojmi pa delujejo tudi v obliki napovedovanja: v prvem poglavju je najti motiv dveh prijateljev, ki se v naslednjem poglavju *Picajzelj* razvije v temo. V tem poglavju se pojav nov motiv, lepa ženska, ki spet preraste v temo poglavja *Naslednji dan*. V poglavju dvojine se pojavi majhen črn kos, ki tvori naslednje poglavje *Kosova pripoved* itd. Ta zaključni prvi del knjige o pudingu, v njem pa seveda dominira dvorski puding. V vseh teh poglavjih krožijo elementi, na katere se nabira vezljiva snov. Če so v *Grein Vaunu* te vezljivosti redkejše, postajajo z vsakim romanom gostejše, bolj urejene, močnejše prepletene, v *Mojstrovki* se domala izkristalizirajo v vzročno-posledično zgodbo, vidimo principe *story* (ne pa pripovedi oz. *plot*). Če so bili torej Filipčiču na začetku pomembni avantgardnost za vsako ceno, beckettovski absurd in namerna provokacija, je danes v igri ekipno delo bralca in pisatelja, ki se skupaj prebijata skozi kartezijansko preizkušnjo in jima očitno z vsakim romanom uspe zgodbo izpeljati bolj koherentno (čeprav še vedno daleč od smiselne koherence).



V *Ervinu Kralju* je ta postopek še bolje viden: na koncu poglavja se protagonist vpraša *Mogoče si pa spet dobim bajto na kmetih?* in sledi mu novo poglavje s temo in naslovom *Bajta na kmetih* (42). Podoben postopek se v romanu ponovi še večkrat. Ti mali motivi, ki delujejo kot nepomembne omembe, se lahko razrastejo tudi v druge romane, v katerih postanejo pomembnejši, npr. vzpon na *Mojstrovko*, ki je kar nekajkrat omenjen v *Problemih* (45, 47, 52 ...), se v naslednjem romanu z njenim imenom razvije v povod za pisateljevo zgodbo.

Vendar pa je glavni princip še vedno kroženje razpoznavnih elementov, ki v vesoljski prostranosti ustvarja občutek nekega reda ali človeku neznane naravne logike. Enako kot se ponavljajo posamezni predmeti, se v variiranih motivih pojavljajo tudi anekdote, pripetljaji in spomini. Pripetljaj, omenjen tudi v Ogorevčevem komentarju (gl. Ogorevc) in na podlagi tega komentarja tudi jasnejši Filipčičevemu bralcu, tj. srečanje Fileta z Ogorevčevim hišnim duhom, je v *Jesen je* dvakrat opisan predelano (13–14, 173). Takšnih primerov je najti kar nekaj, še največ v *Problemih*, ki predstavljajo sežetje Filipčičevih mladostnih dogodivščin.

## 4.7 Avtobiografija: *Problemi*

*Ključne besede:* romanesknost, avtofikcija, avtoreferencialnost, medbesedilni dialog

*Problemi* (2009) so najbolj eklatanten primer Filipčičeve samoironizirajoče se avtobiografije. Kot smo že ugotovili, se avtor, ki je hkrati pripovedovalec in protagonist, projicira v poljubno vlogo<sup>48</sup> in se, tako Bogataj ("Emil" 66), »od svojih prozaističnih sopotnikov najbolj razgalja«. *Problemi* so roman nostalgije, naslajanja nad spomini – lastnost, ki Filipčiča spremlja od vsega začetka. »[T]udi oba zadnja romana, Keopsova piramida in Problemi, [sta] omenjala ugotovitev Potegnil je črto skozi svoje življenje. Ves čas je treba vse vedeti, od začetka do zdajšnjosti. Literatura pa je nekaj drugega: treba je zadeti dober stavek. Biografskost pride zraven sama od sebe« (Maličev 25).

»Sredi 70. let je v slovenski literaturi opaziti razmah avtobiografskega pisanja, ki je konec 80. let zajel tudi širše področje siceršnje slovstvene in publicistične produkcije« (Leben 293). Kot sem razlagala že v uvodu, je razmah avtobiografskega pisanja delno spodbudilo odkrito ukvarjanje s polpreteklo zgodovino. To zanimanje se »časovno prekriva tudi s tedanjimi težnjami v drugih evropskih literaturah, še zlasti nemški in francoski« (ib.), v katerih so prav tako pretrgali molk, ki je vladal v tem obdobju še iz fašističnih časov. Na te vrste literaturo so spodbudno vplivala tudi protimeščanska študentska gibanja, »ko se je pojavila želja po večji življenjskosti in avtentičnosti v literaturi in se je uveljavila dokumentarna metoda, tej pa je sledil avtobiografski preobrat v *novo subjektivnost*« (ib.). Takšno avtobiografsko pisanje se je vse bolj odmikalo od tradicionalno razumljene avtobiografije, veliko pisateljev je tematiziralo različne problematike, kot sta npr. družbeni ali biološki spol. Pri nas je tako že v poznih šestdesetih s pojavom radikalnega modernizma in novega avantgardizma zavel nov veter, sledeč strukturalističnim in semiotičnim konceptom, ki so literaturo osvobajali ideoloških in narodnostnih oklepov. Tako je razvidno, da je iz

---

<sup>48</sup>»Z umetnostjo sem se ukvarjal zato, da bi postal naraven človek. Hotel sem samega sebe vzgajati natanko tako, kot je Rousseau vzgajal svojega Emila. Vidim gospo Majolko Šuklje, kako prihaja v gostilno Žagar, današnji Veliki Hong Kong, ponoči, v plavutkah in potapljaški opremi. Same ljudi vidim, scence, Vilja, Rifleta, Blaža, Dergija ... To je film, biti med ljudmi, to so uresničene sanje, biti sredi vrtočlavega števila ljudi. In ne samo v glavni vlogi, ampak tudi v stranskih vlogah« (Čander, Vovk 382–383).

Torkarjevih, Kovačičevih, Rožančevih, Zupanovih, Hofmanovih, Snojevih, Božičevih itd. besedil prav avtobiografska komponenta vplivala na nove premike v ustvarjanju literature, saj njihovo pisanje »ni sledilo ustaljenim vzorcem in je izhajalo iz spoznanja ne(z)možnosti pisanja avtobiografije, utrlo pot novim oblikam in vsebinam sodobne slovenske literature. S pisanjem o lastnih izkušnjah, tako v življenju kot v umetnosti, so ti avtorji pripomogli k preseganju tradicionalne razmejitve med fikcijskim in nefikcijskimi zvrstmi, k nastanku žanrskih hibridov, k prodoru esejizma v literaturi in vračanju k subjektivni, osebni, intimni izpovedi, ki se ne ozira na moralne ali druge konvencije« (Leben 303).<sup>49</sup>

Avtobiografskost se nadalje s postmodernističnimi tokovi razkraja v fragmentizacijo in hibridizacijo ter zavest o konstruiranosti, jezikovnosti in (inter)tekstualnosti slehernega pisanja (Leben 305). Dogajanje v literaturi teh časov je gotovo pripomoglo k Filipčičevi avtobiografskosti, ki pa je drugačna, netipična avtobiografskost, ki bi jo bilo morda ravno zaradi njene nemetodičnosti raje uvrstila pod avtofikcijo. Poleg tega »različni postopki transformiranj avtobiografskega gradiva govorijo v prid poststrukturalistični tezi o nezmožnosti neposredne samopredstavitve v besedilu. Zato se danes namesto pojma avtobiografski roman običajno uporablja termin avtofikcija, ki poudarja problematičnost mimetičnega statusa avtobiografije« (Zlata Viola 26). Avtobiografija se namreč izrazito sklicuje na referencialni odnos do stvarnosti, v avtofikciji jaz močno poudarja svojo fiktionalnost. »Medtem ko je v klasični avtobiografiji izražena težnja po prikazu dejanskega sebstva, se avtofikcija osredotoča na proces tekstualne proizvodnje, torej na sam proces pisanja in pripovednega konstruiranja. Preprosto povedano nam avtobiografija govori 'jaz pišem svoje življenje', avtofikcija pa 'jaz živim svoje pisanje'« (Zlata Viola 29).

Avtofikcija v ožjem pomenu (po Doubrovskem, ki je prvi uporabil ta izraz) v nasprotju z avtobiografijo prikazuje akronološko in retorično razvrstitev dogodkov, sloni pa na metodi psihoanalize. V širšem pomenu (po Genettu in drugih) pa je avtofikcija katerokoli fikcijsko besedilo, v katerem ima homodiegetski pripovedovalec avtorjevo ime, kar vključuje tako realistične romane kot fantastične zgodbe, prav tako pa tudi besedila, v katerih sta avtorjeva in pripovedovalčeva identiteta nedoločeni, ker uporabljata le ime. V bolj specifični definiciji Zipfel definira avtofikcijo kot žanr, ki se obvezuje z dvojnimi dogovorom med avtorjem in bralcem: prvi dogovor je, da avtor piše avtobiografijo, torej za snov jemlje svoje resnično življenje, drugi dogovor pa je fikcija, ki dovoljuje avtorju fabulacijo in invencijo. V poststrukturalističnem kontekstu avtofikcija poudarja konstrukcijo, ustvarjenost in fiktivnost likov ter briše meje med dejstvi in fikcijo, se sprašuje o razliki med življenjem in umetnostjo

---

<sup>49</sup>Po tej poti smo s transformacijo avtobiografije prišli do današnje »nove emocionalnosti«, kot jo definira Zupan Sosič (*Zavetje* 48, *Robovi* 42–43). Zanimanje za posamezno, intimno zgodbo je prineslo tudi fenomen »pripovedovanja o vsakdanjiku« (*pripovijedanja u svakodnevnici*), ki je povezan z avtobiografskim pisanjem (gl. Zlata Viola 29).

ter s tem spodbuja razpad homogene in avtonomne identitete subjekta (povzeto po Zipfel 36–37).

»Fikcionalizacija sebe« (»fictionnalisation de soi«, Gasparini 297) se pri Filipčiču razdeli na več likov, še posebej v novejših romanih, kot smo videli na primeru *Keopsove piramide*. Avtodiegetična naracija se v *Problemih* razdeli med več glasov: na pisatelje, ki skupaj pišejo roman. Vsak od njih prihaja iz določene faze Filipčičevega življenja oz. prevzema določene karakterne lastnosti, npr. Kafka, Sartre in Camus sta bolj intelektualna, Hašek in Mailer pa zabušantska in tudi naivna, preprosta. V enem od odlomkov protagonist ni nobeden od zgoraj naštetih, ampak se imenuje Bucko in po telefonu kliče Samuela Becketta: *Ruman pišm, ti tud nastopaš, Samuel Beckett ti je ime, Milena pa je Ingrid Bergman, zdaj sem ravno tam, ko midva v tistem Etno lokalu jeva in pijeja.* (P 153)<sup>50</sup> Tu nam avtor metafikcijsko odkriva, na čem liki parazitirajo in jih hkrati s potekom pripovedi vključuje v roman, ki naj bi pravkar nastajal. S pomočjo nešteti referenc in aluzij si omogoča gibanje v različne pripovedne smeri, ne da bi izgubil bralca. Poleg intertekstualnosti je namreč tudi avtofikcija glavno vezivno tkivo romana.

Filipčič poleg imen likov ali njihovih lastnosti, ki referirajo na znane osebnosti, imen prostorov, opisov dogodkov, ki naj bi jih poznal vsaj slovenski bralec, navaja veliko literarnih del in citatov ali aluzij nanje,<sup>51</sup> redkeje tudi drugih umetniških del (npr. Lakoontova skupina ali *Rašomon*), večinoma pa produktov pop kulture, ameriške s hollywoodskimi filmi in igralci, rock glasbo itd., nekaj pa tudi jugoslovanske in slovenske. »Mar Filipčič v *Problemih* ne govori nonstop o filmu, ali ne našteva raznoraznih filmskih prizorov, igralcev, ali nima tam notri celo podrobnega opisa genialnega Siodmakovega nemega filma *Ljudje v nedeljo* (*Menschen am Sonntag*, 1930), ali ne uporablja tehnike montažnega reza!?» se sprašuje Aljaž Kovač v pol literarnem pol metaliterarnem prispevku o Filipčičevih filmskih referencah<sup>52</sup> in njihovih povezavah ter ugotavlja, da so *Problemi* po svojem ustroju podobni Felinijevi mojstrovini 8 in 1/2, saj sta obe deli »karneval življenja, slavljenje domišljije, cirkus«. V vsem tem referiranju se čuti pristno zanimanje za svet umetnosti, še posebej literature, kot Filipčič potrdi v intervjuju: »Pravzaprav me zanimajo druge knjige, s tem, ko pišem, si ohranjam zanimanje za druge knjige« (Bratož 13). O knjigah, ki jih je bral, diskutira in nam predstavlja svojo interpretacijo, v zadnjih romanih ga privlačijo predvsem filozofska branja (Wittgenstein, Heidegger, Kant, Schopenhauer, Hegel, Heraklit

<sup>50</sup>Ker se v tem romanu Filipčič posveča predvsem gledališkemu ustvarjanju, večji vlogi podeli Mileni Zupančič, poimenovani Ingrid Bergman, in Dušanu Jovanoviću kot Samuelu Beckettu.

<sup>51</sup>*Kajti lepota je strahotnega komaj še znosni začetek in občudujemo jo, ker se ji ne zdi vredno, da bi nas pokončala.* Rilke. (JJ 26)

<sup>52</sup>V *Problemih* npr. Kirk Douglas, Woody Allen, Marlon Brando, Richard Harris, Laurence Olivier, André Bourvil, Barbara Stanwyck, Al Pacino, Alain Delon, Harrison Ford, Warren Beatty, Yul Brynner, Perry Mason, Mel Brooks, Sarah Miles, Kurosawa, De Sica, od filmov pa *Cirkus Montyja Pythona*, *Rašomon*, *Visoka napetost*, in seveda Butnskala z akterji.

...), v katerih kljub resnim temam, vprašanju smrtnosti itd., ostaja iskrivo duhovit: *Zakaj berem filozofske knjige, v katerih se vedno znova izkaže, da je življenje zanič?* (P 57) Vrača se tudi k svojim knjigam in jih komentira: *Danes sem namreč čital Kerubine* (EK 223) V Filipčičevem primeru ne gre za samocitiranje ali ciklizacijo, ampak nenehno omenjanje samega sebe, svojega dela in uspehov. Včasih to samonanašanje želi biti prikrito, ko npr. omenja *doktorja Keglerja* ali pa *doktorja Köglerja, Ku-kuju* ali *Mjav-Mjavu, Grein Vaun* ali *Main Bor* (oba izraza večkrat omenjena skupaj v romanu).<sup>53</sup> Z vsakim romanom se navezuje na vse prejšnje, v nekaterih primerih, ko so nastajali simultano, pa sega tudi naprej; tako imamo v *Ervinu Kralju* veliko omemb *X-100 romana: K dvema sestrama pridem, na dom, da bi napisal roman, X-100 roman* [...] (EK 9) *In že sem z naslodo pomislil, da bi dal naslov temu svojemu X-100 romanu.* (EK 16) *Knjiga je lahko tudi X-100 roman.* (EK 41) *You know what I mean? X-100 Roman. Kaj bi rad postavil v nič vso zgodovino pisane besede?* (EK 83)

Moderna samorefleksija se tako odraža ravno v parodiji, ki se je v literaturi odražala kot kritični komentar literarnih del o njih samih. Filipčič velikokrat komentira lastno preteklo in sočasno pisanje ter ga ocenjuje: *Napisal bom zelo dobro knjigo, zelo dobro pišem.* (P 114) Vlogo ocenjevalca lahko podeli tudi drugim likom, npr. mami, Zimenki ali pa Milanu Kleču, ki ga navdušen pokliče takoj, ko na mah prebere enega od njegovih romanov (P 117). V hvalisanju lastnih tekstov pa neredko začutimo tudi avtorjevo negotovost in samokritičnost, vedno začinjeno s humorjem: *[Z]ačela sem razmišljati, ali je pametno, da se postavljaš v tako negativno luč pred bralci? Navsezadnje si že uveljavljen pisatelj. Kdo bi si lahko mislil, da ne znaš pisati, se pravi, ne znaš več, kajti tvoji dve knjigi, Grein Vaun in Kuku, bosta še čez dve stoletji z zlatimi črkami vpisani v zgodovino vesolja.* (EK 27) Filipčič je iskren, želje po priznanju ne skriva, eksplicitno omenja celo hlepenje po Prešernovi nagradi, ki jo je za ta isti roman tudi dobil: *Oprostite, Prešernova nagrada je štof, o tem ni dvoma, štof je, ki zanima vsakega pisatelja.* (P 128) *Ali pa je na televizijskih poročil zagledal Prešernove nagrajence in že ga je takoj prevzela mržnja do vsega, kar je slovensko, v duhu je takoj zasnoval strašno maščevanje, dobil je Onasisovo nagrado, vzel grško državljanstvo in domovina se je lahko za genija pod nosom obrisala.* (P 98) Ko *Problemi* govorijo v elegičnem tonu, je Filipčič pripravljen na dialog s kritiko: *Emil Filipčič ni več vžgal. Postalo mu je jasno, da je izgubil samega sebe kot glavnega junaka. Ni imel več kaj povedati o sebi, razen tega, kar moramo zdajle poslušati[.]* Ignacija Fridl je namreč v kritiki njegovega prejšnjega romana *Ĵesen* je prva pisala kot o »opešani pisateljski kondiciji«, ki jo vidi v tem, da se bralec lovi

<sup>53</sup>Pokazala se je možnost, da bodo uprizorili njegovo dramo *Doktor Kegler* v obliki opere. V Pionirskem listu je izšlo že drugo nadaljevanje stripa *Wyatt Earp*, po njegovem scenariju. Multimedijško podjetje Smolčič in sin se je zanimalo za radijsko igro *Butnskala*, katere soavtor je bil. (XR 35) *Ervin Kralj je perfektna knjiga! [...] V njej sta priobčeni tudi dve Tonetovi drami, Altamira in Bolna nevesta! [...] Grein Vaun! Kuku! File – baron Münchhausen! Butnskala! Kerubini! Doktor Kegler! Wyatt Earp! Vse Tonetovo! S sodelovanjem prijateljev! (XR 38) Nisi bral Main Bora? Ampak kako, saj je vendar obvezno čtivo v gimnaziji, ne vem, koliko ljudi mi je že povedalo, da so morali znati Main Bor na pamet. Mjav-Mjav, si bral? (KP 140)*

v amorfности literarne snovi, ki izgublja romaneskno podobo še pri zadnji trdnejši instanci, prvoosebne pripovedovalcu, »izgublja razberljive poteze enovitega individuuma in izginja v nerazpoznavnosti, razpršenosti« (Fridl 164). Isti problem je motil Igorja Bratoža pri *Problemih*, ki »ne učinkujejo romaneskno, njihova strukturiranost je drugačna, avtorjev zamah je drugačen [...], zgodbe ne poganja nikamor, niti najmanj se mu ne zdi potrebno ta problem urediti, ampak raje dobrodušno vegetira v svojem malem solipsističnem kraljestvu in se ima fino« (Bratož, "Težave" 15).<sup>54</sup> Eden od razlogov gotovo tiči v tem, da je Filipčič, kot razlaga v intervjuju, v *Problemih* združil tri svoje samostojne knjige, ki so tako postale poglavja: Reklamiranje življenja, Norčije v Operi, Penzionistov konec. »Krožil sem okrog ene točke, kot Arhimed, dokler se ni naposled izkazalo, da sem hotel napisati napet roman« (Vovk, Čander 389). Kljub kritikam je struktura tega romana prva, ki daje vtis klasične forme, tj. začetka, sredine in konca.

Celoten Filipčičev opus do *Problemov* je nekakšen Bildungsroman, saj v vsakem romanu nastopa starejši in zrelejši protagonist ali več enotnih protagonistov, ki je oz. so inkarnacija stare zgodbe. Vedno spremljamo osebo, ki se hoče sestaviti, in prav to prerajanje novih protagonistov s starimi potezami v vseh Filipčičevih romanih kaže na iskanje nesmrtnosti.<sup>55</sup> Ker se v njegovih romanih vsebina vedno izkazuje tudi v formi, se zastavlja vprašanje, ali je Filipčič izumljal novo formo romana, »da bi mu podaljšal življenje« (kot je manifestativno pisanje v zaključku *Ervin Kralja*). In še pomembneje: ali so Filipčičeva dela sploh roman?<sup>56</sup> V radijskem intervjuju (2. 4. 2011) Filipčič odgovarja: »Moja želja jih lepi v roman. Roman bi rad, da traja kar naprej.« Vsekakor Filipčičeva dela ne upoštevajo nobenih karakteristik in jih mora ravno zato, ker jih vidijo kot omejitve, namenoma kršijo. Tako je vsako poimenovanje kakega dela kot romana ali kratke zgodbe zavajajoče. Celoten prozni opus se povezuje v nekakšen junaško propadli epopejski roman: v eno življenjsko zgodbo, povezano s slovenskim umetniškim okoljem, z enimi in istimi liki, zgodbo z enakimi pisateljskimi principi in večnim vračanjem k že napisanemu: »[M]ed pisanjem svojega zadnjega, še neobjavljenega romana z naslovom Mojstrovka, se mi je kdaj pa kdaj zgodilo, da sem zagledal pred sabo prizore iz nekega že spet čisto drugega, povsem novega, a zmeraj enega in istega romana. Izpostavil bi, kar sem zadnje čase svojega bral: Urugvaj 1930, Ervin Kralj, Keopsova piramida, Orangutan, v knjižnici pa sem prebral svoje pesmi iz knjige Jesen

<sup>54</sup>Bratož ("Knjige" 13) je po podeljeni nagradi za *Probleme* roman zelo pohvalil (npr. v sklepu: »Še zmeraj je glavni frajer. Njegovo orožje? Uvid, smeh in posmeh.«), kar pripisujem funkciji samega prispevka, ki tokrat ni kritika, ampak krajši portret oz. predstavitev nagrajenca, ki so mu ga verjetno naročili kot ljubitelju Filipčičevih del.

<sup>55</sup>V pogovoru za Radio Slovenija ("Pogovor") omenja, da ga je zaznamovala Gilgameševa želja po nesmrtnosti.

<sup>56</sup>»Podobno, kot ugotavlja neznani pisec na zavihkih k Filipčičevemu Orangutanu (1992), namreč, da ga ni mogoče označiti za roman, ker je 'Filipčič svoj tekst organiziral v nedefinibilno strukturo', lahko tudi o Jesen je le pogojno govorimo o romanu. Pisatelj je sicer delo sam lastnoročno zapisal romaneskni zvrsti in ga znotraj nje razvrstil pod kategorijo psihološkega romana, a označevalec je vsekakor vprašljiv« (Fridl 166).

je» (A. K., L. Š.). Ker se kritika odziva na način podajanja v Filipčičevih literarnih delih, so vse njihove kritike pravzaprav enake. Ravno na ta račun se v zadnjem času pojavlja vse več negodovanja nad preživetim in obrabljenim pristopom, kar si bomo podrobneje ogledali v naslednjem poglavju.

Če pogledamo nazaj k starejšim delom, pa v kritičkih odzivih to ni bil prvi nagib tehnice na drugo stran: enake očitke je namreč dobilo Filipčičevo tretje delo, (uradno) zbirka kratkih zgodb (včasih pa pojmovano kot roman) *Kuku: o emocionalno nezrelosti in agresivnosti* (1985). Na primerih Novakove (146) in Zornove (Kritika 154–155) kritike *Kukuja* se dobro vidi dve tipični nasprotni branji Filipčičevega teksta. Novak vidi *Kuku* kot nepreteno, lahkotno delo in ga priporoča v branje, Zorn pa je tokrat (za razliko od *Grein Vauna*) do Filipčiča strožji, menda že zaradi samih nastavkov te knjige, ki so bolj mimetični od prvenca (slednjim kritiki načeloma več odpustčajo, tako je bilo tudi z Zornom, gl. Vidčevo 228–229) in zato več obetajo; v tem času je namreč kritiko razburjal ravno problem mimesisa v sodobni slovenski prozi. Zorna tako privlači le »svet ostrih eksistencialnih robov« in si želi, da bi avtor nadaljeval v tej smeri, »utrjene in dolgočasne fantastične peripetije junaka« pa označi za propadle v »narativni zanimivosti in vitalnosti«, saj je »*Kuku* žal na horizontu razbijanja uveljavljenih estetskih norm že zelo znana in utrujajoča prikazen, ki nima povedati nič novega, sama pa ne zmore konstruirati ničesar avtohtonega«. Novak se fokusira na enotnosti: »Pomemben je samo duh, ki blodi od ene dogodivščine do druge, z nivoja na nivo. In se opazuje« (Novak 142). Vojaško izkušnjo spozna za »edin[o] rdeč[o] nit, ki nase naniza polno memoarov, reminiscenc, travm, liričnih sekvenc, o tekstu ne vemo ničesar določenega. Lahko ga beremo in to nam zadošča. Filipčičev roman slutimo, toda ne vidimo ga, fabule si ne moremo priklicati v spomin, preveč je raztresena« (ib.). Tako v njegovem pisanju vidi »tekst kot pesmi v prozi«, ki se predaja stilu in ne vsebini, včasih pa tudi odkrito zabava.

V *Ervinu Kralju* je Filipčič še skrajneje zavil v antimimetično smer. V romanu Zorna tudi direktno naslovi (EK 255): *[K]upil Naše razglede. En sam pogled mi je povedal vse: kritika je bila kratka in jedrnata. Duhamorno. [...] Ali pa bom rinil z glavo skozi zid na žive in mrtve in ravno Aleksandru Zornu navkljub napisal še en roman. [...] Čeprav je on mene vtaknil v časopis, ga jaz vendarle ne bi smel po načelu oko za oko predstaviti v romanu. Vsaj ime bi si moral izmisliti ... Naprej se primerja s prav tako nerazumljenim Tolstojem: In jaz sem isti. Končno! Končno nerazumljen. Ne marajo me!* V istem romanu obračuna tudi s kritikoma *Altamire*. Če je do bralcev v romanu vedno prijazen in ustrezljiv, s kritiki užaljeno opravi v svoji zafrkantski maniri: *Moral bi torej nazaj udariti le v primeru, če je Inkret zlotvor, če je Inkret tisti kralj, ki ga je pravično vreči s prestola?! (EK 171) Pokop Inkreta pod gomilo gledalcev, potnih, navdušenih. Ali bi šel po dnevnik? Se bojim še ene negativne kritike?* (EK



173–174), nato še z Ruplom: *Ubil sem uredništvo Nove revije, s karate udarci. Planil sem nanje kot na gomilo, a še posebej zbrcal D. R. Kdo bi vedel zakaj, nikoli ni storil nič slabega. Nekaj so se posmehovali Altamiri. V Ljubljani, 25. 9. 1984, Jupiter Dajmond* (EK 175)

Kritike Filipčičevih romanov so si zelo podobne. Blizu so si po vsebini, saj tako starejše kot mlajše ugotavljajo lastnosti njegove pisave in ustroja sveta, o konkretni knjigi pa redko kaj povedo ali pa zgolj sestavljajo fragmente zgodbe. Te podobnosti narekujejo že romani sami, saj so njihove bazične lastnosti enake, vsak roman si jih le prilagaja. Podobne so si tudi po oceni, saj je Filipčičeva ježa skozi pisateljsko domišljijo z vsakim novim tekstom dobivala kup pohval, čeprav je v svojem bistvu ostajala vedno enako samorazkrivanje: prepričala je z brezobzirnim, lahkotnim stilom in narativnim mojstrstvom ter izredno, satirično in groteskno obarvano humornostjo. Ravno zaradi enakomerne kvalitete, ki pa ni prinesla nič bistveno novega, je kritika v zavedanju svojih ponavljajočih se sodb po začetnih simptomih precej manj navdušeno reagirala pri najnovejšem romanu, *Mojstrovki*. Ker Filipčič pokomentira prav vse, se je kritika začela obupano spraševati: »Mar je moč presojati o tistem, o čemer je že pisec sam izpisal svoje neprizanesljivo mnenje?« (Fridl 167)

## 4.8 Fiktivni sklep: *Mojstrovka*

Ključne besede: *kritika, poetika (drugič)*

Naslov tega poglavja, ki se bo posvetilo Filipčičevemu zadnjemu literarnemu delu *Mojstrovki*, nosi v sebi fiktivnost iz več razlogov. Prvi je, da sem kljub temu, da *Mojstrovko* obravnavam kot zadnji roman, prepričana, da Filipčič še zmeraj ustvarja, saj je skriboman. Kot je izjavil v intervjuju ob izidu *Mojstrovke* v Konzorciju, trenutno posveča literarnemu pisanju o filozofiji, v nedavnem intervjuju ob nominiranju *Mojstrovke* za kresnika 2013, pa je tudi povedal, da njegova »zadnja knjiga nosi naslov Skrivnost užitka« (»Knjiga priznanj«). Drugi razlog za fiktivnost je, da se zdijo primerjave s Filipčičevim življenjem v diskurzu umetnosti pozitivistične in nesmiselne. Tretji razlog za tak naslov pa je, da je *Mojstrovka* nadvse primerna za zaokrožitev Filipčičevega romanesknega opusa: po razvpitem *Grein Vaunu* in nadaljevanju mladostništva v *Kukuju*, vstopu v odraslost *Ervina Kralja*, obravnavanju najljubšega žanra kriminalke v *X-100 romanu*, ljubezni v *Ĵesen je*, ustvarjanju filma in drugih umetnosti v *Keopsovi piramidi*, obračunom s preteklostjo v *Problemih*, se zdaj iz planinskega izleta na *Mojstrovko* podamo v svet resničnostnega šova. Tema snemanja filma v Ameriki je dejansko napovedana že v prvencu: *[I]z Amerike dobi ponudbo za snemanje filma; hollywoodske slovesnosti, podelitev Oskarjev, v predverja hotelov počasi drsijo chevroleti.* (GV 55–56) Le da si v prejšnjem stoletju bizarnosti resničnostnih šovov ni mogel zamisliti ne Orwell ne pisec scenarija za *Trumanov šov*.

Največja sprememba pri *Mojstrovki* je, da je bistveno manj avtorefleksivna od drugih romanov, saj tokrat dogajanje umesti v ponarejeno resničnost Chicaga in zato »ne posega več nazaj v izbrana poglavja iz osebne zgodovine«, vendar ga »seveda še vedno prestreljujejo avtobiografični kometi, Šumi in videnje boga v otroštvu, žena in sin« (Bogataj, "Sami" 16). Dramatičen razvoj romana je tokrat resda resneje zastavljen in je zato tudi sama zgodba bolj razvidna in sporočilna, saj »na prefinjen način vsem gledalcem televizijske 'realnosti' sporoča, da so le molzne živali ekonomije« (Krkoč); Tina Vrščaj pa se ravno na tej točki zgraža, kaj je smisel branja romanov, ki ne prinašajo niti smisla niti posebnih estetskih užitkov, razen tega, da so včasih zabavni. Vsekakor je zanimivo, da Filipčič tokrat izbere malce drugačno okolje, ki bi lahko še bolj osmislilo njegova že napisana dela, npr. v prehajanju ravni, saj junak resničnostnega šova prehajanje med fikcijo in realnostjo sprejme kot nekaj samoumevnega, kar v celoti velja tudi za vse druge Filipčičeve protagoniste. Napaka *Mojstrovke* je za kritično oko ravno v tem, da tega brisanja meje med resničnostjo in šovom, v kateri je nekaj strašljivega, nikjer ne reflektira, kar bi bilo pričakovano in je tudi motivirano (Geršak). V *Mojstrovki* je več fantastičnosti in fantazije glede na prejšnje romane, ki jih je Filipčič, kot sam pravi, »pisal, da je bilo vse realno, vse, kar se mi je zgodilo, samo določene dele sem napisal, da je bila res fantazija« ("Od Butnskele").

Kot pravi v tem istem intervjuju, je hotel napisati *Mojstrovko* kot »šund roman« ("Od Butnskele"). Izbira tematike je Filipčiču pisana na kožo, saj absurd današnje pop kulture utemelji njegov lasten absurd praznih dialogov, »prizorov, ki obvisijo v zraku, pogosto skrčeni na svojo vizualno plat in množičnih, za lase privlečenih, prav nič pretehtanih aluzij na najrazličnejša umetniška dela« (Vrščaj 18). Bogataj v aluzijah vidi mnogo več kot Vrščajeva, saj »uravnotežuje[jo] lahkotnost in populističnost resničnostih šovov« in »stopajo v dialog s Filetom«. Avtor v *Mojstrovki* pride do zaključka, da *si ni niti ene same stvari izmislil sam, marveč [je] vse pobral iz ustnega izročila, iz stripov, časopisov, knjig, gledališča, radia, filma in televizije*. (M 89) Četudi je tema tokrat bolj aktualna in nasploh manj nagnjena k nostalgiji – seveda pa je »obvezen nogomet, nekaj futurističnih primeri in ščepec Prešerna« (Vrščaj) –, pa je Filipčičeva poetika prikazana enako, morda tokrat najbolje, z metaforo resničnostnega šova: »[A] je sploh kje kakšna boljša analogija za življenje, vsaj za nekoga, ki je permanentno kot na odru in ves čas igra, da se poigrava, ki je v centru lastnega sveta in je zunaj njega komaj še kaj?« (Bogataj) Tu Bogataju mlade kritičarke odrekajo njegov entuziazem z opazko, da bi »nekdo moral vse to še zmontirati ...« (Vrščaj)

Kritiška sodba je – razen v omenjenem pogledu »montaže« – enaka tako pri Ani Geršak, Sandri Krkoč in Tini Vrščaj kot pri dežurnemu kritiškemu apologetu Mateju Bogataju: romanu prisojajo kvaliteto in berljivost, vendar se hkrati zavedajo izgubljenosti bralca v Filipčičevi preskakujoči pripovedi, ki sicer ima rep in glavo, v vmesnih delih pa se bralec mora

prepustiti »kolažu idejnih prebliskov in pumpanju avtorskega ega« (Geršak). Vsi označijo Filipčičevo obravnavo snovi s podobnimi oznakami kot sta »odbito« in »absurdno«, kar, pravijo, zna včasih bralca zabavati, drugič pa v svojem besedičenju in njegovi izgubljenosti dolgočasiti. Ugotavljajo, da je morda ravno v prvem Filipčičevem namenu, čeprav mu ne uspeva vedno: [N]ič drugega nisem hotel, kot da bi bili okrog mene veseli in nasmejani ljudje, na prvem mestu seveda kar jaz sam. (M 99)

Kritiki pred Mojstrovko svarijo ljubitelje »kompaktnih zgodb in dolgih pripovednih dihov« (Bogataj), vabijo k prvemu branju Filipčiča »zaradi samosvojega, igrivega, neobremenjenega avtorskega sloga bodisi zaradi povsem odpuljenega zapleta« (Geršak) in opozarjajo poznavalce pred večnim ponavljanjem, ki se ogiba spreminjanja oz., kot duhovito zaključí Geršakova, »[s]tresla se je *Mojstrovka*, rodila se je miš«. Ob zavedanju, da »je 'smisel' tovrstne literature ravno ta, da se izogiba osmišljanju«, Tina Vrščaj tej »svobodni prozi« očita ždenje na mestu, kar pa ima za posledice tudi njeno kritiko, saj o Filipčičevih knjigah »ni mogoče povedati nič novega (razen nekaj malenkosti, ki se tičejo vsebine).« Problem vsakogar, ki se ukvarja s Filipčičevo prozo, najsibo kot bralec, kritik ali pisec spremne besede, je, da brez ključa do Filipčičeve osebnosti ne more odpirati vrat njegove literature. Spremná beseda Mateja Bogataja v *Keopsovi piramidi* je tipičen simptom, saj si v spremni besedi siceršnji kritik lahko privoščí več svobode in manj izrekanja sodb, zato jo spiše kot portret prijatelja, ki ga občuduje zaradi njegovih literarnih ekshibicij; začne takole: »Poskušal sem tudi drugače, pa se mi je zmeraj bolj zdelo, da je za pisanje o Filipčičevem zadnjem romanu Keopsova piramida najbolj subjektiven pristop tudi najbolj primeren« (KP 177).

Če sklenem kritiški pregled, postane še bolj očitno dejstvo, da so kritike nujno spisane kot replike, torej tako, kot je spisana knjiga, ki jo kritizirajo, zato je pri Filipčiču še toliko bolj očitno, da se njegova poetika ni spreminjala že od samega začetka. Sodbe kritikov *Grein Vauna* so enake sodbam *Mojstrovke* z eno razliko: *Grein Vaun* je v tistem času predstavljal nekaj novega, pompoznega in provokativno spotikljivega, *Mojstrovka* pa po štiridesetih letih in vsem, kar se je v tem času pripetilo slovenski in svetovni literaturi, deluje perpetuirano. Filipčičev tako značilni pisateljski slog je sam po sebi še vedno navdušujoč, unikatni in tako v prozi kot v drugih zvrsteh v času večni, tematika pa je vezana na prostor in kontekst. Domala vse besede prvih kritikov danes zvenijo prav preroško, saj so blizu marsikateremu Filipčičevemu (romanesknemu) vodilu in zato ne držijo le za eno delo, ampak za celoten opus: »[Avtor] vsak trenutek 'stoji sam pred sabo, sam pred svojim spominom', kot pravi. Vse, kar doživlja, je »ves čas ta stari dialog, ta nenehna monodrama« (Bajt 59). Variable v poetiki smo tako lahko opazili samo v okrepitvi ali pojenjanju njenih potez, npr. fluidnosti likov, absurdnosti jezika, koherentnosti narativne strukture, pripovedi in zgodbe,

avtofikciji in žanrskosti. Morda to poetiko še najbolj opiše Bogatajeva premisa ("Sami" 16):  
»Zavest, ki sproti razpada, najlepše poje in zlo ne misli.«

## 5 Zaključek

V diplomskem delu sem analizirala vse dosedanje romane Emila Filipčiča z vidika jezika in komičnega, žanra, fantastike, avtobiografskosti in tudi s strukturne ravni. Naštete karakteristike so izražene v vseh Filipčičevih delih v podobni meri in se med seboj močno prepletajo. Ludistično preigravanje z jezikom je ključno za komiko, h kateri včasih pripeva tudi fantastično. Fantastika je sicer rezultat svobodnega načina pisanja, ki izhaja iz avtorskega subjekta in njegove imaginacije. Avtorski subjekt se nadalje povezuje z avtobiografskostjo in, kot se je izkazalo, ga lahko uvrstimo pod avtofikcijo. Avtofikijsko pisanje se pri Filipčiču tesno veže na strukturo pisanja, kar je morda od vsega najbolj presenetljivo in vredno tudi nadaljnje pozornosti v raziskovanju njegove pisave. Filipčič konvencionalne žanre razbija s svojo lastno poetiko, kar ga izključuje iz stroge omejitve žanrskega pisanja, vendar so vplivi žanrov, kot so kriminalni, avtobiografski, ljubezenski in šund roman, vidni v več romanih.

Zaradi takšnih specifik, ki jih je razvila generacija nove slovenske proze, ga še ne moremo uvrstiti v postmodernizem. Meje iz ultramodernizma v postmodernizem ni nikoli prešel in tako njegova poetika ostaja močno zakoreninjena v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja. Obširna umestitev Filipčičevih ustvarjalnih začetkov v generaciji nove slovenske proze je namreč pokazala ogromno sorodnosti tudi s kasnejšo Filipčičevo prozo. Njegova poetika je torej izčiščen rezultat sedemdesetih let v slovenskem literarnem prostoru, vendar se je kasneje razvijala dokaj neodvisno od sočasnega dogajanja v slovenski ali tuji prozi oz. literaturi. Svojo poetiko je Filipčič naprej razvijal samostojno, kar lahko opazujemo v krepitvi ali šibenju nekaterih lastnosti poetike. Edina razlika, ki je posledica zunanjih vplivov, so številne reference na umetniška dela in aktualne dogodke, zavite v avtofikijsko pisavo. Morda ravno zaradi tega stagniranja v prepoznavni in napovedljivi poetiki kritiki novejših knjig ne sprejemajo več s takšnim navdušenjem kot prejšnjih, čeprav je njihova kvaliteta domala enaka, sodeč po literarnih nagradah pa celo boljša.

Filipčičevo prozno ustvarjanje, ki je od devetdesetih let najprej postalo njegova glavna smer literarnega udejstvovanja, je vredno večje pozornosti z vidika intertekstualnosti in avtofikcije. Prav tako bi bilo dobro podrobneje preučiti tudi druge pisce nove slovenske proze, ki še niso dobili dovolj zaslužene pozornosti. Filipčič bo nedvomno ustvarjal še na-

prej in zanimivo bo opazovati, kako se bo nadalje razvijal, še posebej zato, ker si širi krog bralcev z nominacijo za kresnika in ker – sodeč po zadnjih intervjujih (“Knjiga priznanj”, “Od Butnskale”) – trenutno prebira Bernharda, Conrada, Cervantesa, Shakespearja in Julija Cezarja.

# Viri in literatura

## Viri

### Romani

Filipčič, Emil, Gradišnik, Branko [psevd. Jožef Paganel]. *Kerubini*. Ljubljana: Študentski kulturni center, 1979. [K]

Filipčič, Emil. *Grein Vaun*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979. [GV]

Filipčič, Emil. *Ervin Kralj: intuitivno čustveni roman*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. [EK]

Filipčič, Emil. *X-100 roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988. [XR]

Filipčič, Emil. *Urugvaj 1930*. Ljubljana: M & M, 1993. [U1]

Filipčič, Emil. *Jesen je: psihološki roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1995. [JJ]

Filipčič, Emil. *Keopsova piramida*. Ljubljana: Študentska založba, 2005. [KP]

Filipčič, Emil. *Problemi*. Ljubljana: Študentska založba, 2009. [P]

Filipčič, Emil. *Mojstrovka*. Ljubljana: Študentska založba, 2012. [M]

### Kratka proza

Filipčič, Emil. *Kuku: o emocionalni nezrelosti in agresivnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985.

Filipčič, Emil. *Orangutan*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.

Filipčič, Emil. *Dobri robotek*. Ljubljana: Vitrum, 1993.

Filipčič, Emil. *Izlet v naravo*. Ljubljana: Krainer, 1997.

## Zbirke

Švabić, Marko, Gradišnik, Branko, Kovačič, Vladimir, Kalčič, Uroš, Filipčič, Emil, Perčič, Tone, Jukić, Boris, Kleč, Milan. *Vidčevo sporočilo: slovenska nova proza*. Zorn, Aleksander, ur. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1991.

## Literatura

### Strokovna literatura

Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1993.

Berthelot, Francis. "The fantastic." *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. New York, NY: Routledge, 2005: 159–160.

Černela, Katja. *Sašo Hribar kot fenomen v slovenskem radijskem prostoru [diplomsko delo]*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2006.

Gasparini, Philippe. *Autofiction, Une aventure du langage*. Paris: Éditions de Seuil, 2008.

Hutcheon, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York, NY: Methuen, 1985.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980.

Jež, Andraž. "Revija Literatura na stičišču amerikanizacije, globalizacije in postmodernistične metafikcije." Ur. Darko Dolinar, Jernej Habjan, Marko Juvan. *Svetovne književnosti in obrobja*. Založba ZRC: Ljubljana, 2012. 335–352.

Juvan, Marko. *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997.

Juvan, Marko. "Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem postkomunizem in nacionalna država." *Jezik in slovstvo*, 40.1–2 (1994/95), 25–33. Splet. 15. september 2012.

Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2000.

Juvan, Marko. "Postmodernizem in »mlada slovenska proza." *Jezik in slovstvo*, 34.3 (1988/89), 49–56. Splet. 15. september 2012.

Juvan, Marko. "Sodobna slovenska proza in Kermaunerjev »erotizirani velesistem«." *Jezik in slovstvo*, 29.5 (1984), 175–177. Splet. 15. september 2012.

Juvan, Marko. *Vezi besedila: študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.



- Kermauner, Taras. *Majcnova dramatika 3: Teologija postmoderne*. Avber, Horjul, Ljubljana, Krtina: samozaložba GolKerKavčLot, 2012. Splet. 10. september 2012.
- Kermauner, Taras. *Medvedova dramatika 4: Duhovniki, meščani, delavci*. Avber, Horjul, Ljubljana, Krtina: samozaložba GolKerKavčLot, 2012. Splet. 10. september 2012.
- Kermauner, Taras. "Zadnja stopnja ludizma?" *Problemi Literatura*, 22.9–11 (1984), 112–122. Tiskano.
- Kos, Matevž. "Nov pogled na slovensko postmodernistično prozo." *Jezik in slovstvo*, 37.8 (1991/1992), 226–228. Splet. 16. september 2012.
- Kos, Matevž. *Privzetnost in pristranost: literarni spisi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1996.
- Leben, Andrej. "Avtobiografsko pisanje o novejši slovenski literaturi." V: *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011. 293–306.
- Novak Popov, Irena. "Konstrukcija resničnosti in koncepta prostora v sodobni slovenski kratki pripovedni prozi." V: *Slovenska kratka pripovedna proza*. Novak Popov, Irena, ur. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2006. 239–254. Splet. 12. september 2012.
- Potokar, Matjaž. "Ujetniki ludizma." *Nova revija*, 1.7–9 (1982/83): 860–861. Tiskano.
- Poniž, Denis. "Zapis o slovenski prozi." *Problemi*, 16.5 (1978): 8–10. Tiskano.
- Pregelj, Barbara. *Zgledno omledno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2007.
- Rimmon-Kenan, Schlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London, New York: Methuen, 1983.
- Rudolf, Matevž. "Emil Filipčič med ludizmom in dramo absurda." *Jezik in slovstvo*, 53.5 (2008): 55–67. Splet. 6. junij 2012.
- Šeško, Vera. *Pripovedništvo Branka Gradišnika [diplomsko delo]*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997.
- Virk, Tomo. *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja. 1991.
- Virk, Tomo. "Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza." *Problemi Literatura*, 26.4 (1988): 171–185. Tiskano.
- Virk, Tomo. *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- Zipfel, Frank. "Autofiction." *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. New York, NY: Routledge, 2005: 36–37.

Zlatar Violačić, Andrea. "Avtobiografija: teoretski izzivi." V: *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011. 26–34.

Zupan Sosič, Alojzija. *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera, 2006.

Zupan Sosič, Alojzija. *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003.

Žorga, Maja. *Italo Calvino: Il barone rampante. Prevod romana s komentarjem prevoda, komično v romanu in težave prevedljivosti komičnega [diplomsko delo]*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.

## **Kritiški odzivi**

### ***Grein Vaun***

Bajt, Drago. *Zapisi na robovih*. Maribor: Obzorja, 1986.

Bogataj, Matej. *Obrobje brez središča*. Ljubljana: Aleph, 1994.

Predan, Vasja. *Branje po naročilu*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1985.

Zorn, Aleksander. *Kritika branja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.

### ***Kuku***

Novak, Luka. "Emil Filipčič in allen Gestalten." *Problemi Literatura*, 23.12 (1985): 142–146. Tiskano.

### ***X-100 roman***

Zabel, Igor. "Branje." *Naši razgledi*, 38.11 (1989): 327. Tiskano.

### ***Jesen je***

Fridl, Ignacija J. "Ko drevo osuje svoje liste: Emil Filipčič, Jesen je." *Literatura*, 7.48–49 (1995): 164–167. Tiskano.

Šifrer, Jože. "»Dopovedujem si, da smo vse do neznosnega blazni!«: ob nekem »psihološkem romanu«." *Delo*, 37.249 (1995): 14. Tiskano.

Hudolin, Jurij. "Igra z živčevjem besednih zvez: Jesen je." *Delo*, 37.124 (1995): 10. Tiskano.

Hudolin, Jurij. "Emil Filipčič: Jesen je." *Apokalipsa*, 3–5 (1995): 248–249. Tiskano.

### ***Keopsova piramida***

Črnigoj, Uroš. "Emil Filipčič: Keopsova piramida." *Sodobnost*, 70.6 (2006): 833–836. Tiskano.

Bilban, Tina. "Emil Filipčič: Keopsova piramida." *Ampak*, 7.10 (2006): 68. Tiskano.

Kozin, Tina. "Pahljača blodenj: nova knjiga Emila Filipčiča potrjuje, da je avtor še vedno tisti dobri stari prepoznavni File." *Polet*, 5.6 (2006): 58. Splet. 11. avgust 2012.

Volčina, Danijel. "Emil Filipčič, Keopsova piramida." *Mladina*, 1.8 (2006): 74. Splet. 12. junij 2012.

Lutman, Andrej. "Za branje v spanju: Emil Filipčič, Keopsova piramida." *Apokalipsa*, 97–99 (2006): 372–374. Tiskano.

### ***Problemi***

Bogataj, Matej. "Prešanka, nadrobljenka: Emil Filipčič: Problemi." *Literatura*, 21/222 (2009): 168–173. Tiskano.

Bogataj, Matej. "Emil Filipčič: Problemi. Maskiranje in razgaljanje." *Mladina*, 45 (2009): 66. Splet. 12. september 2012.

Bratož, Igor. "Težave s problemi: Emil Filipčič, Problemi." *Delo*, 51/301 (2009): 15. Tiskano.

Inkret, Andrej. "Emil Filipčič: Ujetnik svobode." Utemeljitev Prešernove nagrade. *Delo*. Splet. 17. junij 2013. 11.

Kovač, Aljaž. "Filipčičevi Problemi, Omnibus domišljije." *Ekran*. Splet. 20. oktober 2012.

Vovk, Urban. "Filipčičevi Problemi – problemi s Filipčičem." *Literatura*, 21/214 (2009): 166–177. Tiskano.

### ***Mojstrovka***

Bogataj, Matej. "Sami glavni, sami junaki." *Delo*, 54/87, 17. 4. 2012: 16. Tiskano.

Geršak, Ana. "Emil Filipčič: Mojstrovka." *Radio Slovenija*, 3. program, 24. 9. 2012. Splet. 25. september 2012.

Krkoč, Sandra. "Recenzija dela Mojstrovka Emila Filipčiča: V ludističnem šovu." *Dnevnik*, 13. 4. 2012. Splet. 16. april 2012.

Vrščaj, Tina. "Nič novega." *Pogledi*, 3.10, 23. 5. 2012: 18. Splet. 8. junij 2012.

## Intervjuji in portreti

Furlan, Simona. "Emil Filipčič." *Stop*, 25/47 (1992): 10–11. Tiskano.

Pavlič, Jana. "Patina brez patosa." *Emzin*, 30–33 (1994): 77–78. Tiskano.

Erznožnik, Matjaž. "Emil Filipčič." *Mag*, 3/52–53 (1997): 32–35. Tiskano.

Maličev, Patricija. "Tudi če se iz življenja norčujemo – ostaja resno: Emil Filipčič, pisatelj in dramatik." *Delo*, 51/146 (2009): 24–26. Splet. 7. junij 2012.

Čander, Mitja in Urban Vovk. "Emil Filipčič: Z umetnostjo sem se ukvarjal zato, da bi postal naraven človek." *Literatura*, 21.217–218 (2009): 85–97. Tiskano.

Bratož, Igor. "Knjige pišem sam zato, da bi jih lahko še bral: Emil Filipčič, Prešernov nagrajenec." *Delo*, 53.32 (2011): 13. Splet. 6. junij 2012.

A. K., L. Š. "Emil Filipčič: S priznanjem osvobojen izpod oblasti demona." *MMC RTV Slovenija*, 8. 2. 2011. Splet. 6. junij 2012.

"Pogovor z nagrajenci Prešernovega sklada." *Radio Slovenija*, 2. 4. 2011. Splet. 12. september 2012.

"Od Butnskale do Mojstrovke: Ekskluzivni intervju z Emilom Filipčičem, Filetom." *Lublana*. Splet. 6. december 2012.

"Knjiga priznanj. Emil Filipčič." *Airbeletrina*, 8. 5. 2013. Splet. 8. maj 2013

## Drugi publicistični prispevki

Hribar, Sašo. "Radio Ga-Ga." *Radio Slovenija*, 9. 4. 2004. Splet. 6. februar 2012.

"Klepet s humoristom Sašom Hribarjem." Arhiv *MMC RTV Slovenija*. Splet. 14. september 2012.

Mehle, Borut. "»Če te s tolo roko falim, se boš prehladu!« Polnoletnost Radia GA-GA." Intervju s Sašom Hribarjem. *Objektiv, Dnevnik*, 7. 4. 2007. Splet. 12. september 2012.

Ogorevc, Blaž. "Butanju glave ob skale: Edina prava resnica o Butnskali." *Mladina*, 26. 1. 7. 2003. Splet. 12. junij 2012.

### **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 18. junij 2013

Nina Beguš