



**Matej Bogataj**

## Lucija Stepančič: Tramvajkomanda, oddelek za pritožbe.

*Ljubljana: Beletrina, 2016.*

V tretji zbirki kratke proze *Tramvajkomanda, oddelek za pritožbe*, je zbranih štirinajst proz, nekatere so spisane bolj v maniri kratke zgodbe, druge so po obsegu novelistične in s svojimi numeriranimi fragmenti sledijo pisavi iz prejšnje zbirke, *Prasec pa tak*, kjer je bilo zgodb po številu trikrat manj. Tam je šlo predvsem za ironično popisane medčloveške odnose, natančneje, partnerski odnos, kakor ga vidi (pretežno) zdolgočasena in morda rahlo zaljubljena ženska, katere ljubimec je nedosegljiv – ali se poonegavita na sindikalnem potovanju ali v kakšni podobni hitri in zanjo, ki bi hotela več, nezadostni in zasilni različici –, mož pa s svojo prijaznostjo in popustljivostjo zanjo ni (več) izziv. Čeprav ga vidimo potem v čisto drugačni luči, posebej v družbi in ob alkoholu, ki gre zraven, se polno razživi in si lahko mislimo, da bi bil povsem zanimiv za katero drugo, recimo za sodelavko, kadar grejo na sindikalnega oni. Ali pa vidimo vse zagate odnosa, tudi razširjenega s stalnimi statisti ob strani, iz njegovega zornega kota.

Magda in Edo, kakor je paru pretežno ime, se pojavita tudi v *Tramvajkomandi*. Nekajkrat, vendar tokrat niso več v ospredju križi in težave njunega nekoliko izpetega zakona in dejstva, da Magda, če rečemo freudovsko, ne ve, kaj sploh hoče, zato pa toliko bolj tečnari in realistično zahteva nemogoče, temveč je rdeča nit zbirke z ironijo popisan svet, v katerem so

protagonisti na različne načine izgubili svojo polnost in možnost odločanja. Svobodno voljo, kar koli že to pomeni, če malo zaostriamo, pogosto tudi telo.

Kar pri Luciji Stepančič ni novo; že na začetku romana *V četrtek ob šestih*, ki mu je naslov priskrbel termin njunega srečevanja, pripovedovalka pojasni, da bo srečala tipa, ki jo bo okužil z virusom HIV, vendar ona o tem nič ne ve. Ne še, potem ji je pa vse jasno. Takšna 'nemogoča' oziroma realizmu zmaknjena pripovedna optika ni kakšna novost, uporabi jo recimo tasmanski slovenski rojak Richard Flannagan v *Smrti rečnega vodnika*, kjer med balvane v reki zataknjen profi naredi rekapitulacijo življenja in se mu ob počasnem izgubljanju kisika namede vse mogoče, podobno je v romanu *Rdeče* Uweja Timma, kjer pripovedovalca povozi avto, ko je ravno na teroristični misiji in mu med nesrečo iz torbe pade eksploziv, tudi on je ob svoji smrtni uri postopno vse bolj raztresen in vse bolj izpostavljen vsebinam, ki se mu vsiljujejo ob postopno zmanjšani zavesti. Vendar je pri teh romanih večinoma predsmrtno ali tikposmrtno stanje izgovor za obračun s svetom, pri Timmu z levimi utopijami, pri Flannaganu pa za izostritev absurdnosti eksistence: vodnik, znanec, pa tako nerodno v curku z glavo pod vodo brez možnosti vdiha, to je že absurd.

Pri Stepančičevi pa gre bolj za držo, ki se napaja iz naratologije: ker je v literaturi vse načelno dovoljeno in mogoče, je zasmrtna pripovedna pozicija naratološki izmislek, domislica. Nekaj podobnega kot v eni Filipčičevih zgodb, kjer oseba flegma izjavi, med naštevanjem vsega, kar je in česar ni storila, da je potem umrla in da o dogodkih po tem ne ve nič. Bolj kot za temeljni premislek in sklenjeno življenjsko zgodbo gre pri Stepančičevi za držo, ki ji omogoča kar največjo distanco pripovedovalske instance do tistega, kar se dogaja, za držo onstran življenja in smrti. Čeprav so oboji nekako v purgatoriju, v prečiščevalnici, samo da se pri Stepančičevi (še) ne obeta prehod na druge nivoje, če se izrazimo v jeziku računalniških igrice.

Njene osebe so oropane svobode na več načinov. Eden od njih je večno vračanje enakega, ki svobodno voljo izničuje, če že ne za prvega, pa vsaj za vse ponovitve, ujete v predhodni vzorec. Prvi – vendar enako, samo zmotno, za njim vsi, ki ponavljajo – si še lahko predstavlja, da se odloča, drugi sledijo nekim davno sproženim in njim nerazvidnim matricam, delujejo kompulzivno, drugič, in teh je v tej zbirki morda več, se odmaknejo, na mizerijo, ki se dogaja z njimi, gledajo distancirano, zviška. Ali od spodaj, kadar govorimo o zagroblju; kar nekaj zgodb je, v katerih pripovedovalec opazuje blodnje svoje drage – ali pa nesojene, ali pa je on njej nesojen –, ki bodisi zaživa bodisi v nekakšni posmrtni grozi in preganjavičnosti, očitno

čudežno zapisanima v polje vedenja, ki si ga lahko delita, obračunava z njim. Z vsem tistim, kar je bil, in še bolj s tistim, kar ni bil, gre za vse tisto, kar se sproži, ko postane zaljubljenost crkovina in se začne usmrajati in presnovki njenega razpadanja zastrupljajo in onesnažujejo vse naokoli. Pravzaprav je bila to tudi tema prejšnje zbirke in delno tudi romana, le da je zdaj iz predajanja psihičnemu in travmatičnemu materialu postalo bolj vic: v zgodbi *Puškomitraljez* recimo pripovedovalec vidi, da njena begajoča in destruktivna zavest pretirava, v njene paranoične miselne konstrukte se vpletajo mnogotere device, kot nekakšna konkurenca Magdi, vendar se mu malo fučka, on je že zdavnej mrtev, obsojen na ponovitve, ki se ne bodo zlepa končale, ker pomiritve, ki bi prišla z njenim uvidom, še ni na vidiku. V zgodbi *Vsa tista stoletja* možak, no ja, pripoveduje o brezsmiselnih smrtih, enkrat v vojnah, ki jih skoraj ne loči med sabo – prva in druga in tiste vmes, med vsemi temi padanji za domovino ali za kaj že se je težko znajti, ker je iz distance vse enako butasto in noben cilj ne more spremeniti bolečine in groze ob umiranju –, in stoletjih, v katerih si je zaman prizadeval za naklonjenost izvoljenke, njej pa niti malo ni bilo mar zanj. Po strukturi in odnosu do časa in eksistence morda malo spominja na tisti film o svizcu, ki s svojim pomladanskim prihodom iz brloga in senco napoveduje vreme, in vremenarju, ki se zbujajo v isti, prvi pomladni dan, in hoče očarati svojo sodelavko. Kar mu ne uspe, vse dokler ne obupa, potem mu zadeve ljubezni – ko izčrpa vse drugo, nasilnost in manipulacijo in samomor – stečejo same od sebe. Le da pri Stepančičevi zaključek ni tako optimističen, reinkarnacije in metempsihoze se končajo bolj negotovo, za nekaj stoletij nesojena partnerica celo izgine iz vidika, čeprav jo išče na vseh mogočih in nemogočih krajih.

Seveda pa je v takšnem svetu – in v takšni prozi –, kjer ni s svobodno voljo nič, kjer so protagonisti in pripovedovalci od nje kar najbolj oddaljeni, zaradi distance do lastne – ne vedno človeške, če to tlačimo v okvire med življenjem in smrtjo – kondicije, veliko prostora za humor in za izmodrene komentarje. Ti so pravzaprav najbolj prepoznaven stilski prijem, aforistično in včasih tudi malo zakisano in jedko nabrušeni proti ustaljenim predstavam, seveda izpostavljeni hipnemu rezoniranju, tudi jezik je spuščen, in kot že pri prejšnji zbirki ta jezikovna okretnost, ki se kaže kot flegmatičnost in daje s tonom pripovedovalcu nekakšno avtoriteto, vsaj zanj samega, in se ji hkrati iz avtorske distance posmehuje, malo potegne na Skubica.

In včasih postane samozadostna, sama sebi namen. Vsaj v treh najdaljših zgodbah, tisti o slonokoščenem stolpu, o tramvajkomandi in o

Trnuljčici, to so novele po kopitu tistih iz prejšnje zbirke, z numeriranimi fragmenti, tudi daljše od preostalih. Predvsem prvi dve govorita o menjavi časov. O tem, kako je tam, kjer je bil spomenik, zrasel stolp, ki ga niso mogli porušiti, v njem uspravljena lepota, ki se spreminja glede na mnenje opravičljive srenje v čarovnico, o tem, kako iz stolpa zraste štacuna ali se ga lotijo arheologi, čopičarji in lopatkarji, pa medijskih odzivih. Jasno, gre za satiro, ki že s svojo alegoriko govori o menjavi časov, podobno kot v Tramvajkomandi nekje za oštarijskim sekretom res obstaja oddelek za pritožbe, kamor se hodi naslajati in ovajat stalni gost, vendar se zadeva počasi posodablja, menja se odnos personala do klientele in slej ko prej pride do menjave: tramvajkomanda postane banka, tako kot postaja vse, in zato tudi bančni škandal in medijska gonja. *Tramvajkomanda* je u-topos, nekaj iz pregovora, podobno kot španska ali Potemkinova vas, nekaj, kar se materializira iz ustnega slovstva, podobno kot slonokoščeni stolp pa ima vnaprej določen pomen, zožan. Lahko rečemo, da gre za alegorijo, v prvem primeru verjetno (visoke) umetnosti, v drugem za prostor, kjer se slovenska kregarija polno razživi in razbohota: čeprav, tudi pritožitelj se časom primerno posodablja, vse bolj postaja podoben spletnim psovščem, ki se, podobno anonimno, izživljajo nad drugimi in poglobljajo svoj prav in svoje frustracije. Obe zgodbi sta pravzaprav refleksija tranzicije, ko zapleten sistem vrednot postopno zamenjuje ena sama, tista, ki jo je mogoče izraziti numerično. Ker so pripovedovalci teh zgodb slej ko prej pasivni in luzerji, kot smo pravzaprav mi vsi, hkrati pa so spremembe osupljive in skrivnostne, jim ravno ta štimunga negotovosti in hitrih premen onemogoči avtoritarnost in suverenost, kakršno imajo tisti iz preostalih zgodb, in to jim pobere večino jezikovne duhovitosti. Še bolj verjetno v zgodbi o Trnuljčici, kjer se ona sicer flodra z rokerjem in je hkrati poročena z zdravnikom, Serekešem, vendar je na to pravljično mrežo – kakršno ima tudi zgodba o slonokoščnem stolpu – in njeno aktualizacijo o spečih princesah pripetih kar precej pavšalnih ugotovitev, manjka zgoščenosti in poante, ljubezenskega mnogokotnika pa prototekst, pravljičica, pravzaprav v ničimer ne razširi. Spet ga zvede na vir in sprožilo, na nekaj, kar naj sicer povsem običajno zgodbo o lepotic, ki spi v obilju in se ne realizira, ker jo v to ne sili stiska, kaj šele notranja, razširi z arhetipskim in mitološkim gradivom. Zaradi preobilja in pomanjkanja dogajanja je ta zgodba ne samo kompozicijsko ohlapna, tudi jezikovna obdelava je bolj na ravni vseh prejšnjih izrab pravljič, recimo pri generaciji nove proze in pri metafizijskih piscih iz osemdesetih, bolj konstrukt kot živa literatura.

Glede na dosedanje prozno udejstvovanje Lucije Stepančič je *Tramvajkomanda* pravzaprav zaostritev njene fantastike: v eni od zgodb smrt, ob Erazmu Predjamskem in njegovem koncu na skretu, lamentira, da mora vse sama, vendar si v tistem času takšnih bližnjic, kot so orožje za množično uničevanje in epidemije, noče privoščiti, pa tudi treba ji še ni, vmes pa sta na eni strani mrtvaški ples in na drugi bedno propadanje tradicije, prehod iz biti v imeti in kar je še tega. Prepoznavno je tudi nerganje nad partnerjem, tisto, kar je zaznamovalo *Prasca*, zbirka pa izzveni v ugotovitvi, da nismo več gospodarji v lastni hiši. Ali nas gonijo sovraštvo in strasti, ali pa smo ujeti v pravljice, iz katerih se ne znamo izkupati in ponavljamo, namesto da bi na novo napisali. Jezikovna veščina pa od zgodbe do zgodbe niha in predvsem daljše tokrat delujejo kot ponovitev, pogosto brez izteka. Ker tranzicija še traja?