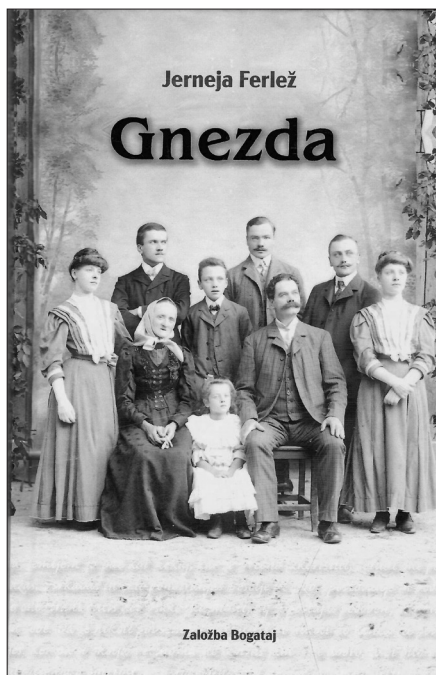


## JERNEJA FERLEŽ: Gnezda.

Založba Bogataj, Idrija 2024, 140 str.



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

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

izhodišč dospeli do precej sorodne literarno-etnografske senzibilitete in estetike. A če je v knjigi *Maribor paralaksa* Jerneja Ferlež »fabulativno« polovico pripovedi prepustila pisatelju Petru Rezmanu, sama pa prispevala etnografsko-poetične uvode, osnovane na zgodovinskih fotografijah (zvečine neznanih) nekdanjih prebivalcev in prebivalk mesta in okolice, nam v *Gnezdih* pokaže svoj suverenejši in samostojnejši glas, osvobojen zadržka, nemara bojzani pred (avto)fikcijskostjo in literarnimi prviniami. Bralcu ali bralki se zazdi, da bere zapise, v katerih ni avtorici (več) prav nič nerodno, da krši klasične konvencije etnografskega pisanja, začevši z realizmom.

Najbrž ne preseneča, da je bila za tovrstno osvoboditev zaslužna – kar avtorica v več zgodbah tudi nakaže – prav oddaljitev od Maribora, ki je bil doslej v njenem raziskovalnem in strokovnem fokusu. Navsezadnje knjigo odpira zgodba Čprav me ne vidiš ali Po idrijskih trgih,<sup>1</sup> ki z brezprizivno odkritostjo zareže v zelo intimno tematiko. »Žalost sem prinesla s seboj,« začne. In nadaljuje: »Pravzaprav niti ne žalost, bolj nekakšno votlo sprijaznjenost z dejstvom, da me tam, od koder prihajam, nihče več ne vidi« (str. 7). Nato brez patetike, celo v nekoliko ernauxjevskem slogu, analizira subjektino nevidnost – ki jo, če subjektko nekoliko predrzno izenačimo z avtorico, lahko lociramo prav v Maribor. A ob prihodu v Idrijo se nevidnost razblini, subjektka je prerrojena v opaženosti, v novem okolju je znova videna, še več, zdi se, da je ne vidi le okolica – na novo (u)vidi tudi samo sebe. Svojo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Literatura

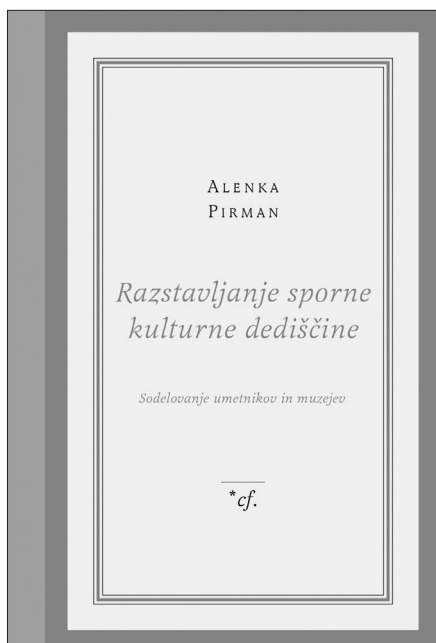
FERLEŽ, Jerneja: *Gnezda*. Idrija: Bogataj, 2024.

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

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

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

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



Obsežna monografska študija medsebojno povezanih razprav avtorice

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

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

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