

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 43.1 (2020)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura in pripoved: postklasične perspektive in analize

Literature and Narrative: Postclassical Perspectives and Analyses

Uredila / Edited by: Alenka Koron, Dejan Kos

Alenka Koron: **Predgovor / Introduction**

Bart Keunen: **Storyworlds and the Semiotic Rules of Narrative Imagination**

Snežana Milosavljević Milić: **Notions of Atmosphere**

Leonora Flis: **Grafične pripovedi in pripovednost**

Barbara Zorman: **Obraz v velikem planu in pripovedna transparentnost**

Péter Hajdu: **Fictionality in Historical Television Series**

Vladimir Biti: **The Birthplace of Kafka's Narrative Authority**

Matjaž Birk: **Spominska retorika v literarni esejistiki Josepha Rotha**

Martin Löschnigg: **Narrating Modern War**

Darja Pavlič: **Literarni liki v kratkih zgodbah Andreja Blatnika**

Vita Žerjal Pavlin: **Naratološki vidiki lirskocikličnega oblikovanja**

Varja Balžalorsky Antić: **Fokalizacija v lirskem diskurzu**

Kalina Zahova: **Types of "Animalist" Focalization in Bulgarian Literature**

Alojzija Zupan Sosič: **Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori***

Alenka Koron: **Sram in krivda v kratki zgodbi »Marija, pomagaj« Suzane Tratnik**

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

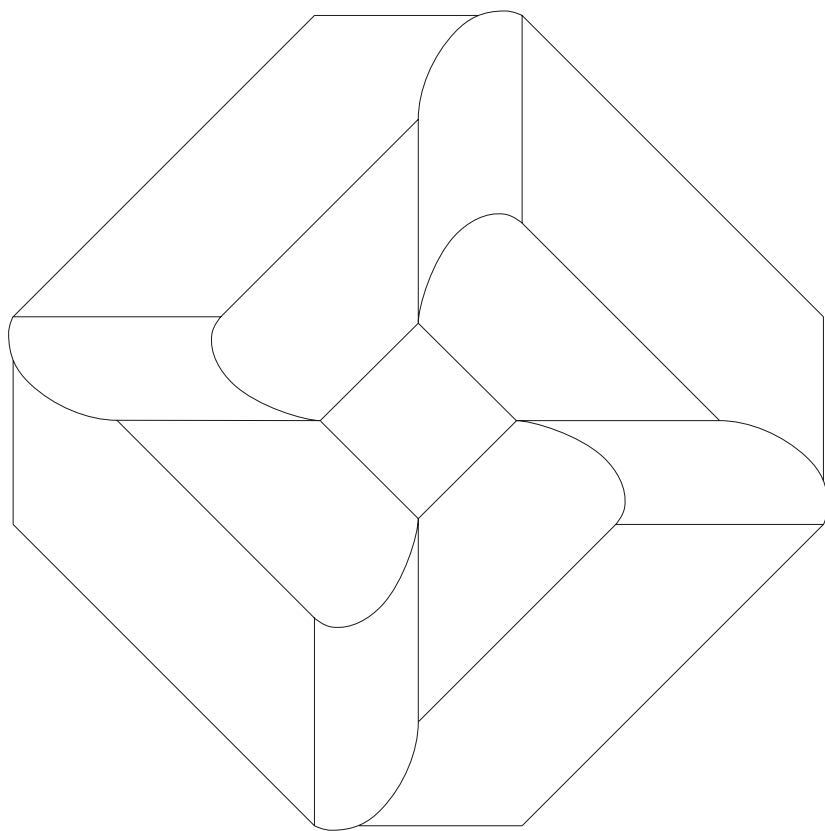
Literatura in pripoved: postklasične perspektive in analize

Literature and Narrative: Postclassical Perspectives and Analyses

Uredila / Edited by: Alenka Koron, Dejan Kos

- 1 Alenka Koron: **Literatura in pripoved: postklasične perspektive in analize (predgovor)**
- 5 Alenka Koron: **Literature and Narrative: Postclassical Perspectives and Analyses (An Introduction)**
- 9 Bart Keunen: **Storyworlds and the Semiotic Rules of Narrative Imagination: Peirce and Cassirer as a Starting Point for the Study of Literary World Experience**
- 31 Snežana Milosavljević Milić: **Notions of Atmosphere: Toward the Limits of Narrative Understanding**
- 51 Leonora Flis: **Grafične pripovedi in pripovednost**
- 75 Barbara Zorman: **Obraz v velikem planu in pripovedna transparentnost**
- 97 Péter Hajdu: **Fictionality in Historical Television Series**
- 115 Vladimir Biti: **State of Exception: The Birthplace of Kafka's Narrative Authority**
- 127 Matjaž Birk: **Spominska retorika v literarni esejistiki Josepha Rotha**
- 143 Martin Löschnigg: **Narrating Modern War: Technology and the Aesthetics of War Literature**
- 157 Darja Pavlič: **Literarni liki v kratkih zgodbah Andreja Blatnika**
- 173 Vita Žerjal Pavlin: **Naratološki vidiki lirskocikličnega oblikovanja: ob primeru cikla Josipa Murna »Fin de siècle«**
- 189 Varja Balžalorsky Antić: **Fokalizacija v lirskem diskurzu**
- 209 Kalina Zahova: **Types of "Animalist" Focalization in Bulgarian Literature**
- 223 Alojzija Zupan Sosič: **Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori***
- 243 Alenka Koron: **Sram in krivda v kratki zgodbi »Marija, pomagaj« Suzane Tratnik**

Primerjalna književnost



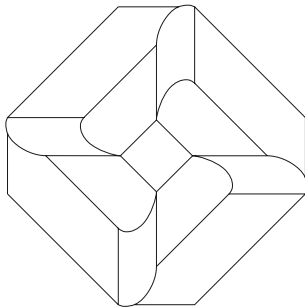
Tematski sklop / *Thematic section*

Literatura in pripoved: postklasične perspektive
in analize

*Literature and Narrative: Postclassical
Perspectives and Analyses*

Uredila / *Edited by*

Alenka Koron, Dejan Kos



Literatura in pripoved: postklasične perspektive in analize (predgovor)

Alenka Koron

Namen pričujočega tematskega sklopa je s sodobnega pripovednoteoretskega vidika osvetliti kompleksna razmerja med literaturo in pripovedjo ter tako prispevati k razumevanju raznolikosti postklasične naratologije in njene vloge v aktualnem literarnovednem kontekstu. Za postklasično teorijo pripovedi, kakršna se je razvila v svetu in pri nas zlasti v zadnjih dveh desetletjih, je namreč značilen izrazito širok in vključujoč odnos do pojmovanja pripovedi, ki ga je zasnoval že Roland Barthes in ki legitimira njene interdisciplinarne in čezmedijske interese in pristope. Postklasična naratologija zato ni samo teorija literarnega pripovedništva, čeprav seveda slednje še vedno predstavlja njen izvorni predmet preučevanja; razmisliti mora tudi o tem, da literatura ni nujno pripovedna in da vse pripovedi niso literarne, torej mora nekako zajeti tudi estetsko dimenzijo in razmisliti o literarnosti pripovedi. In ker so njeni uvidi prenosljivi še na druge, tradicionalno nepripovedne žanre (npr. liriko, dramatiko), medije (film, likovna umetnost) in zunajliterarna področja (npr. zgodovinopisje, medicino, pravo itn.), se pretirana rigidnost pri razmejevanju literature in pripovedi od neliterarnih kontekstov ne zdi produktivna, saj lahko prav ti vzvratno osvetlijo marsikatero doslej neopazene značilnosti in razmerja. Tolerantnost in nedoločенost, sinkretičnost ali celo eklektičnost postklasične naratologije je namreč mogoče še vedno kompenzirati z osredotočanjem na teme, ki so za literarno vedo morda najpomembnejše in najzanimivejše, med drugimi npr. o vlogi recipientov (bralcev, poslušalcev ali gledalcev) pri osmišljanju, izkušanju oziroma občutenju pripovedi ali o medsebojni prepletenosti teorije, analize in interpretacije pripovedi v literarnovedni hevristici in ne samo na metateoretski ravni. Tudi pluralistično fokusiranje perspektiv klasične in različnih »novih«, postklasičnih naratologij na izbrani predmet utegne ponuditi natančnejše analitične in interpretativne rezultate od ene same perspektive.

Prispevek **Barta Keunena** poseže v samo jedro posklasičnih naratoloških preokupacij z bralčevimi kompleksnimi interakcijami z virtualnimi pripovednimi svetovi v domišljjskih procesih branja. Njegovo spoznavno izhodišče so Peirceva semiotika in Cassirerjeva filozofija simbolnih oblik ter analogija med procesom branja in fenomenologijo

pripovedne domišljije. Ob Baudelairovi pesmi v prozi Keunen prikaže rabo semiotične analize in vpelje Peircevo triado reprezentamen – predmet – interpretant kot elemente svetovljenja zgodbe, s katerimi zamišljevalec »dopolni« znak z lastnim izkustvenim pomenom. Ti elementi lahko naglašajo svojo fenomenološko ali bolj epistemološko naravo, kar omogoči njihovo razlikovanje. Navdihnjen s Peircem nato razvije matrico devetih znakov, s katerimi poistoveti devet različnih načinov delovanja domišljije, jo podkrepi z navezavo na pet temeljnih kodov iz Barthesove analize Balzacove pripovedi v *S/Z* ter tako zgradi izviran hevristični pripomoček za opis izkustva zgodbenega sveta. Tudi **Snežana Milosavljević Milić** se v svojem prispevku o pojmu atmosfere, ki v postklasičnem kontekstu doslej še ni bil deležen ustrezne pozornosti, navezuje na fenomenologijo in novo fenomenologijo. Do pojma atmosfere je kljub njegovi terminološki nestabilnosti in semantični nejasnosti v naratoloških diskurzih Mieke Bal, Geralda Princea, Marie-Laure Ryan in Porterja Abbotta izrazito afirmativna, saj meni, da bi svoj interpretativni potencial lahko razvil zlasti v okviru kognitivnih teorij intertekstualnosti.

Leonora Flis v svojem članku o grafični pripovedi izhaja iz njene specifične narativnosti, ki je v dvojnosti prikazovanja in pripovedovanja zgodbe. To dvojnost morata upoštevati tudi čezžanrska in čezmedijska naratologija, da lahko ustrezno osmislita sekvenčnost podob, montažo kadrov, kompozicijo posameznih strani, vlogo »lukenj« med posameznimi sličicami ter druge strukturne značilnosti tvorjenja zgodbe, časovno razsežnost, fragmentarnost pripovedovanja itn. Posebno pozornost ob odlomkih iz del Arta Spiegelmana, Joeja Sacca in Marjane Satrapi posveti fokalizaciji in pri tem tudi ona upošteva spoznanja kognitivne naratologije. Funkcije obraza v filmskem velikem planu v svojem prispevku k filmski naratologiji raziskuje **Barbara Zorman** najprej teoretsko (Balázs, Deleuze, Barthes, Greco, Plantinga idr.), nato pa še v zanimivi študiji primera, analizi filma Roka Bička *Razredni sovražnik*, za katerega je značilna pogosta raba bližnjih prikazov obraza. Pri tem kot enega od učinkov specifičnega režiserjevega ravnanja z velikimi plani obrazov paradoksalno zazna nekakšno slepo pego filmske pripovedi, hoteno zavrnitev vnašanja berljivih pomenov in emocij vanje. Prispevek **Pétra Hajduja** se ukvarja s primerjavami med žanroma zgodovinskega romana in televizijske nadaljevanke z zgodovinsko tematiko. Obstajajo nadaljevanke, v katerih je razmerje med fikcijskimi in nefikcijskimi zgodbami uravnoteženo, a tudi take, ki uprizarjajo le življenje elit in pri katerih tvori zgodovinsko dogajanje samo ozadje za zgodbe, polne intrig, nasilja in seksa. Slednjič so zgodovinskim romanom

neke nove vrste podobne tudi nadaljevanke, v katerih ni politične zgodovine niti znanih zgodovinskih osebnosti (npr. *Mad Man* in *The Knick*); zdi se, da prikazujejo drugost preteklosti tako, kot da bi jih navdihnile nekatere usmeritve historiografije v dvajsetem stoletju.

Vladimir Biti bere v svojem članku Kafkove pripovedi parabolno skozi Foucaulta, Agambena in Coetzeeja, upoštevajoč historično in biografsko ozadje nedokončanosti pisateljevega opusa in literarne preslikave položajnih obstrancev novih nacionalnih držav v osrednje like, pripovedovalce in pripovedne avtoritete njegovih pripovedi. Ugotavlja, da v neprestanih okoliščinah izjemnega stanja Kafkova pripovedna avtoriteta privzema izmuzljivo formo in izpostavlja bralce istemu fikcijskemu zakonu, ki mu je bil od zakonodajalcev svojega časa izpostavljen tudi sam kot avtor. Tudi **Matjaž Birk** se v prispevku o spominski retoriki v literarni esejistiki Josepha Rotha ukvarja s pripovednimi strategijami, ki jih je zaznamovalo osebno izkustvo tega avstrijsko-judovskega pisatelja. Zanimajo ga različni načini (izkustveni, monumentalni, historizirajoči, antagonistični in reflektivni) kolektivne spominske retorike in uporabljena literarna izrazna sredstva (slog in žanr, selekcijska struktura, intertekstualne, intermedialne in interdiskurzivne značilnosti, posebnosti pripovedovalčevega posredovanja in literarna konfiguracija likov in prostorov), ki prispevajo k interpretaciji družbenih in historičnih kontekstov ter etičnih vprašanj kolektivne kulture Rothovega časa. **Martin Löschnigg** pa se v svoji razpravi ukvarja s posledicami tehnoložiranega vojskovanja za vojne pripovedi, še posebej za prostorsko in časovno orientacijo pripovedi. V obravnavi izbranih primerov pokaže, da je mogoče kognitivno naratologijo transponirati v analizo estetskih prvin v vojni literaturi in analizo neizrekljivosti izkušnje oziroma krize jezika, značilnih za moderno literaturo. Tudi **Darja Pavlič** izhaja v obravnavi pripovednih likov v kratkih zgodbah Andreja Blatnika iz kognitivne naratologije in povezanosti pojma izkustvenost z bralci, literarnimi liki in pripovedovalci. Pomembna predpostavka njene analize je še, da je na ravni literarnih likov izkustvenost mogoče poistovetiti z njihovo zavestjo, sploh če jo razumemo kot utelešeni um; upravičuje jo pač dejstvo, da temeljijo Blatnikove zgodbe bolj na procesih v zavesti kot na zunanjih dogajanjih.

Da so lahko naratološke perspektive produktivne za analize in interpretacije lirskocikličnega oblikovanja, čeprav samo za sintagmatske cikle, dokazuje ob primeru Murnovega tropesemskega cikla razprava **Vite Žerjal Pavlin**; pri tem se opira na metodologijo, ki so jo raziskovalci hamburške univerze sicer razvili za naratološko analizo lirskih pesmi. Tudi **Varja Balžalorsky Antić** se v svojem prispevku ukvarja z

liriko in na novo prilagodi pojem fokalizacije za tovrstno rabo. Ob primerih nato pokaže, kako se fokalizacija lahko izrazi na posameznih ravninah v liriki in vpelje zanimivo, spet s primeri podkrepljeno tipologijo fokalizacije v lirskem diskurzu. Nekoliko drugače in z neprikritim etičnim angažmajem se fokalizacije v »animalistični fikciji« bolgarske klasične realistične literature za bralce vseh starosti loteva **Kalina Zahova**. Tudi ona predlaga svojo tipologijo fokalizacije, ki ustreza izbranemu gradivu, zavzame pa se za iskreno in primerno, resda neizbežno antropocentrično fokalizacijo kot tisti tip, ki se z empatičnostjo do nečloveških živali lahko upre nasilni antropodominaciji.

Zadnji dve razpravi se posvečata empatiji in afektom kot v naratoloških pristopih relativno novim, pozornosti vrednim razsežnostim pripovedi. Prispevek **Alojzije Zupan Sosič** analizira pripovedno empatijo dveh Cankarjevih romanov, *Hiše Marije Pomočnice* in *Križa na gori*, in jo razdeli na avtorjevo in bralčevo; pri analizi tehnik empatiziranja jo pri avtorjevi empatiji zanima avtobiografičnost, stopnja avtorjeve empatičnosti in estetika produkcije, pri bralčevi pa identifikacija z likom in s pripovedno situacijo. Z neskladji med bralčevo in avtorjevo empatijo zanimivo tolmači tudi recepcijo obeh besedil ob njunem izidu. V zadnjem prispevku pa **Alenka Koron** aplicira sinkretični model pripovednega svetotvorja, ki ga je razvila Claudia Breger, na kratko zgodbo Suzane Tratnik, pri čemer se osredotoči predvsem na pripovedno vlogo sramu in krivde kot družbenih afektov.

Literature and Narrative: Postclassical Perspectives and Analyses (An Introduction)

Alenka Koron

The purpose of this thematic section is to highlight the complex relationships between literature and narrative from a contemporary narrative-theoretical perspective, thus contributing to an understanding of the diversity of postclassical narratology and its role in the context of current literary theory. The postclassical theory of narrative, as it has developed worldwide and in Slovenia especially in the last two decades, is characterized by a broad and inclusive attitude towards the understanding of narrative as conceived by Roland Barthes, which legitimizes its interdisciplinary and transmedia interests and approaches. Postclassical narratology is not, therefore, just a theory of literary narrative, although the latter still represents its original subject of study; it must also consider that literature is not necessarily narrative and that not all narratives are literary, so the aesthetic dimension and reflection on the literary nature of the narrative must also be taken into account. In view of the fact that its insights are transferable to other, traditionally non-narrative genres (e.g., lyric poetry, drama), media (film, fine arts) and non-literary fields (e.g., historiography, medicine, law, etc.), excessive rigidity in delimiting literature and narrative from non-literary contexts seems unproductive, as the latter can conversely shed light on many hitherto unnoticed features and relationships. It is still possible to compensate for the tolerance and indeterminacy, the syncretism or even the eclecticism of postclassical narratology by focusing on topics that are perhaps the most important and interesting for literary scholarship, such as the role of the recipients (readers, listeners or viewers) in making sense of, experiencing or sensing narrative, and the interplay of the theory, analysis and interpretation of narrative, not just at a metatheoretical level, but also in literary theory heuristics. Moreover, the pluralistic focus of the perspectives of classical and various “new”, postclassical narratologies on the chosen subject may offer more accurate analytical and interpretative results than those yielded by a single perspective.

Bart Keunen's contribution gets to the very core of postclassical narratological preoccupations with the reader's complex interactions with virtual narrative worlds in imagination-driven reading processes. His epistemological starting point is Peirce's semiotics and Cassirer's philosophy of symbolic forms, as well as the analogy between the process of reading and the phenomenology of narrative imagination. Taking Baudelaire's poem in prose as a case study, Keunen demonstrates the use of semiotic analysis and introduces Peirce's triadic model consisting of an interpretant, a representamen and an object as elements of "worlding a story" used by the imaginator to "complete" the sign with his or her own experiential meaning. These elements can emphasize either their phenomenological or more epistemological nature, thus allowing them to be distinguished. Inspired by Peirce, Keunen then goes on to develop a matrix of nine different signs that correspond to nine distinct modes of imagination, reinforcing the latter by linking it to the five core codes in Barthes's analysis of Balzac's narrative in *S/Z*. In this way, he constructs an original heuristic device to describe the experience of the storyworld. In her contribution to the notion of atmosphere, which in the postclassical context has not yet received due attention, **Snežana Milosavljević Milić** also refers to phenomenology and new phenomenology. Despite its terminological instability and semantic ambiguity in the narratological discourses of Mieke Bal, Gerald Prince, Marie-Laura Ryan and Porter Abbott, the author is highly affirmative with regard to the notion of atmosphere, which, in her view, could develop its interpretative potential especially in the context of cognitive theories of intertextuality.

In her article on graphic narrative, **Leonora Flis** derives her specific narrative from the duality of verbal and visual storytelling. This duality must also be addressed by transgeneric and transmedial narratology in order to ascribe proper meaning to the sequential nature of images, the principles of frame editing, the composition of individual pages, the role of "gutters" or empty spaces between individual frames, and other structural features of storytelling, such as the temporal dimension, fragmentation of storytelling, etc. Using examples from graphic narratives (by Art Spiegelman, Joe Sacco and Marjane Satrapi), she devotes special attention to investigating focalization, thus also drawing on the lessons of cognitive narratology. The functions of the face in close-up are explored by **Barbara Zorman** in her contribution to film narratology, first theoretically (Balázs, Deleuze, Barthes, Greco, Plantinga, etc.), then by providing an interesting case study analyzing Rok Biček's film *Razredni sovražnik* (*Class Enemy*, 2013), which is characterized by frequent

use of facial close-ups. In doing so, she paradoxically detects a kind of blind spot in the film's narrative as a result of the director's specific approach to large close-ups of the face: a wilful refusal to introduce readable meanings and emotions into the narrative. **Péter Hajdu's** article deals with comparisons between two genres: the historical novel and the television series with a historical theme. While in some series the relationship between fiction and non-fiction stories is balanced, others simply depict the lives of the elite, with historical events merely forming the backdrop for stories abounding in intrigue, violence and sex. In the end, television series that are devoid of political history or known historical figures (e.g., *Mad Man* and *The Knick*) are like a new kind of historical novel; they seem to portray the otherness of the past in ways inspired by some of the approaches of twentieth century historiography.

In his article, **Vladimir Biti** reads Kafka's narratives parabolically through Foucault, Agamben and Coetzee, taking into account the historical and biographical background of the unfinished nature of the writer's oeuvre and the literary mapping of positional outsiders of new nation states onto the central characters, narrators and narrative authorities of his narratives. Biti notes that, under the circumstances of a constant state of exception, Kafka's narrative authority takes on an elusive form and exposes readers to the same fictional law that he himself was exposed to as an author by the lawgivers of his time. In his article on the rhetoric of memory in the literary-essay work of Joseph Roth, **Matjaž Birk** also deals with narrative strategies characterized by the personal experience of this Austrian-Jewish writer. He investigates the different modes (experiential, monumental, historicizing, antagonistic and reflexive) of the collective rhetoric of memory, as well as the literary means of expression used (style and genre; selection structure; intertextual, intermedial and interdiscursive characteristics; peculiarities of the narrator's intervention; and the literary configuration of characters and spaces), which contribute to the interpretation of the social and historical contexts and ethical issues of the collective culture of Roth's time.

Martin Löschnigg deals with the implications of technological warfare for war narratives, especially for the spatial and temporal orientation of such narratives. In discussing selected cases, he shows that cognitive narratology can be transposed into an analysis of aesthetic elements in war literature and of the ineffability of the experience or crisis of language that is characteristic of modern and postmodern literature. In the treatment of narrative characters in Andrej Blatnik's short stories, **Darja Pavlič** is another author to find a point of departure in cognitive narratology, exploring the connection of the notion of experientiality with

readers, literary figures and storytellers. A further important premise of her analysis is that, at the level of literary characters, experientiality can be identified with the consciousness of the characters, particularly when it is understood as the embodied mind. This premise is justified by the fact that Blatnik's stories are based on processes in the consciousness of the characters rather than on external events.

The fact that narratological perspectives can be productive for the analyses and interpretations of lyric cycle formation, albeit only for syntagmatic cycles, is demonstrated by **Vita Žerjal Pavlin's** discussion based on the example of a three-poem cycle by Josip Murn. She relies on a methodology designed by scholars from the University of Hamburg for the narratological analysis of lyric poems. Another contributor dealing with lyric poetry in her paper is **Varja Balžalorsky Antić**, who adapts the concept of focalization for this purpose. Considering a number of cases, she shows how focalization can be expressed on individual levels in lyric poems and introduces – again supported with examples – an interesting typology of focalization in lyric discourse. Somewhat differently and with unconcealed ethical engagement, the focalization in the “animalist fiction” of Bulgarian classical realistic literature aimed at readers of all ages is addressed by **Kalina Zahova**. She, too, proposes a typology of focalization that fits the chosen material, advocating a sincere and appropriate, although inevitably anthropocentric, focalization as one that, with empathy for nonhuman animals, can resist violent anthropodomination.

The last two discussions focus on empathy and affect as relatively new dimensions of narrative worthy of attention in narratological approaches. **Alojzija Zupan Sosič's** article analyzes the narrative empathy of two of Ivan Cankar's novels, *Hiša Marije Pomočnice* (*The Ward of Mary Help of Christians*) and *Križ na gori* (*The Cross on the Mountain*), dividing it into the author's and the reader's empathy. In analyzing empathizing techniques with regard to the author's empathy, she is interested in the autobiographical, the level of the author's empathy and the aesthetics of production; regarding the reader's empathy, she seeks identification with the character and the narrative situation. In an interesting way, the author interprets the reception of both texts upon their publication in terms of the discrepancies between the reader's and the author's empathy. The last article in the section is by **Alenka Koron**, who applies a syncretic model of narrative worldmaking developed by Claudia Breger to a short story by Suzana Tratnik, focusing primarily on the narrative role of shame and guilt as social affects.

Storyworlds and the Semiotic Rules of Narrative Imagination: Peirce and Cassirer as a Starting Point for the Study of Literary World Experience

Bart Keunen

Ghent University, Blandijn 2, B-9000 Gent, Belgium
<https://orcid.org/0000-0002-7049-2712>
bart.keunen@ugent.be

With the help of Peirce and Cassirer, this article embeds storyworld theory in a broader phenomenology of narrative imagination. A first step is the semiotic description of narrative imagination; storyworld elements come about through the laws that Peirce attributes to all semiotic processes (section 1). Besides, Peirce's insights are used to show that those elements significantly differ according to their phenomenological or epistemological nature. From this description of semiotic processes, a matrix of nine different signs will be derived (section 2) that correspond to nine distinct operations of imagination. The hypothesis is that it suffices to attribute a distinct function to each of the nine signs to adequately describe the experience of a storyworld.

Keywords: postclassical narratology / cognitive theory / semiotics / storyworld / imagination / Peirce, Charles Sanders / Cassirer, Ernst

If there is one element that distinguishes postclassical narratology from its structuralist and formalist predecessors, then it is the idea that stories give rise to mental models in the minds of their readers, hearers or viewers. Stories, says David Herman in *Story Logic*, derive their cultural relevance primarily from their capacity to turn experiences into storyworlds (9–22). By shifting the emphasis from the structure of the literary text to the study of storyworlds, twenty-first-century narratology realized a genuine paradigm shift (Bortolussi 2). Thus, the discipline established a connection with the phenomenological and philosophical approach to narratives that focused on the experience of reading (e.g., Iser, Ricoeur).

The advantage of the study of ‘worldmaking’ is that it enables researchers to shift their attention from objective textual structures to the subjective cognitive processes of concrete readers, to “the procedures used to create and update worlds in narrative contexts” (Herman, *Basic Elements* 118–119). The storyworld has often been badly served by narratological tradition because everything that had to do with the referent of the text was put aside as “merely” the result of the reader’s linguistic competences. Postclassical narratology, by contrast, points out that stories are constructed in such a way that they generate through targeted cues a mental image of the world that manifests “worldlikeness.” David Herman makes in *Basic Elements* an argument “to slow down and de-automatize the rapid, apparently effortless interpretive processes involved in experiencing narrative worlds” (105) and patiently give thought to the process that he calls “worlding the story” (Herman, *Storytelling* x, 2).

My ambition with this contribution is to shift into an even lower gear than David Herman. Recent debates in narratology show that there is a great need for this. In a recent publication, Marco Caracciolo insists “on the processual and dynamic nature of worlding the story.” The narratologist should pay more attention to how reading gives rise to a complex interaction between readers and the virtual world that surrounds them. He argues for an “enactivist” definition of worldliness focused on “a process of embodied exploration” (116). The process of slowing down proposed in my paper is in line with this perspective, but instead of referring to enactivist neo-phenomenology, I would like to retrace the problem to its epistemological origins (Gallagher 55, 101). By falling back to the sort of phenomenology that Charles Sanders Peirce and Ernst Cassirer were practicing, I will be able to dig deeper into more aspects of the process of ‘worlding the story.’

Peirce offers an inspiring framework for the study of the storyworld phenomenon because he starts from the idea that “all this universe is perfused with signs” (*The Essential Peirce* EP 394). Whoever can describe the signs and the semiotic operations—the study of these was called ‘Phenomenology’ or ‘Phaneroscopy’ by Peirce (see Atkins)—will succeed in presenting “the ultimate analysis of all experiences” (*Collected Papers* CP 1.280). His project was given an extension in Gilles Deleuze’s *Cinéma*, in which the corpus of images produced by film history was seen as a reservoir of varieties of the world experience. Although applying Deleuze’s semiotics to the narrative world experience is not without problems—he often seems to mock Peirce’s definitions and refuses to refer to the act of interpretation—the analysis offered here can be seen as a related project. Cassirer, for his part, is interesting because, more

than Peirce (and a fortiori more than Deleuze), he emphasizes how the imagination processes control the construction and interpretation of such worlds. In the third part of his *Philosophy of Symbolic Forms*, Cassirer proposes to trace back cultural exploits of the humankind to a “phenomenology of knowledge” and to describe for each of the many cultural forms how they are aimed at creating a world *sui generis* (10).

The imaginator and the imaginative signs

The postclassical paradigm shift was fueled by insights from the discourse processing theory that gained increasing popularity in the linguistics, cognitivist psychology and computer science of the 70s. Reading a literary text, it was said, is accompanied by a mental operation that draws from the text a “referential representation” (Bortolussi 17) or a “mental model” (Herman, *Basic Elements* 106). From this perspective, narrative artifacts (texts, films, etc.) are interpreted as “blueprints for the creation and modification of such mentally configured storyworlds” (107). Important in this process of worldmaking is that readers are ascribed the capacity to connect the blueprint with their prior knowledge and expectations. Defining this prior knowledge is based on “what Minsky called *frames*, or structures for representing and remembering stereotypical situations (e.g., being in a living room or a store)” (106). Frames constitute a cognitive construction possessed by every competent reader. They are, after all, the common schemata of memory with which readers organize their knowledge of the world in everyday experience (they are “for Minsky a means for organizing knowledge of the world into discrete, manageable chunks” 106). Narrative artifacts contain cues that ensure the activation of the readers’ available prior knowledge and the transformation into schematized chunks of information, into “mental models” or “referential representations.”

With the help of Peirce, this innovation can be defined more precisely. Considered semiotically, the worldlikeness of the story is the result of a triangular relationship. A sign is, by definition, threefold: a sign-vehicle (or representamen) stands for an object and produces a mental image (or interpretant) with a receiver (Peirce, EP 2 13). All three are activated in the process of reading. In the readers’ brain, (1) *mental images* (“referential representations”) arise that can be regarded as an equivalent of the interpretant element. They are the result of linking the (2) *verbal signs* (the words, the representamen) to the (3) prior knowledge of the reader (the frames, the object that the sign stands for).

Although “re-engagement with the referential, world-creating potential or narrative” (Herman 106) is a decisive step for the investigation of narrative imagination, the cognitivist principle also poses problems. What is particularly problematic, is that discourse processing theories teach little about the way in which those mental models are perceived by readers, and that much remains unclear about the type of prior knowledge or the precise nature of the cognitive operations that are necessary to make those models life-like and world-like. This problem can be avoided if the semiotic analysis is detached from the verbal signs and focus is shifted to the schematic representations, the mental models themselves. In this way, the problem of the act of reading is moved to the activity of imagination. The semiotic analysis thus receives a new, quasi-Aristotelian study object; it turns into a kind of “phantasmalogy” that studies the processing of mental images (Aristotle’s “phantasmata,” see Liao) through operations of imagination. In the act of reading readers are not only beings that interpret words, but also ‘explorers’ that examine the schematized information (the result of the reading) and thereby seek the additional meaning this possesses for them. According to Peirce’s semiotics, this is completely sound: any interpretation of a sign (in this case the schematized representation—the interpretant—evoked by verbal signs) can in itself act as a sign for a new interpretative process (CP 2.228, 8.191; Liszka 33).

In the course of this paper, I would like to take referential representations as autonomous signs that function in the same way as verbal signs. I will consider them as imaginative signs (representamen) that are interpreted (interpretant) by connecting elements of prior knowledge (object). I would call the recipient imaginator, in order to avoid confusion with the experience of reading *strictu sensu*. In my view, a detailed description of the processes of the imagination of such an imaginator can lead to a better insight into the specific world experience that readers undergo during the act of reading.

The elements of the imaginative sign

To make my argument concrete, I now introduce (in a slightly abbreviated version) a short text from Charles Baudelaire’s *Le Spleen de Paris*:

Under a wide gray sky, on a great dusty plain with neither pathways nor grass nor thistles nor nettles, I came upon a number of men who walked along bent over. Each of them carried on his back an enormous Chimera ... I questioned one of the men, and I asked him where they were going in this condition. He

replied that he didn't know at all, neither he nor the others; but that apparently they were all headed somewhere, as they were all driven by an irresistible need to walk. A curious thing worth noting: None of these travelers seemed to be troubled by the ferocious beast hanging around his neck and attached to his back; it was as if each considered it a part of himself. All these weary, serious faces revealed no sense of despair; under the splenetic dome of the sky, feet plunged into a dusty soil as desolate as the sky, they marched onward with the resigned look of those condemned to eternal hope. And the whole retinue passed by me, soon sinking into the hazy horizon. And for a few seconds I stubbornly tried to understand this mystery; but soon an irresistible Indifference crashed down upon me, and I was more heavily burdened than they were by their crushing Chimeras. (12)

Baudelaire's text brings up schematic representations of a celestial dome, a desert-like plain, and walking characters that carry a heavy burden while journeying through the desert. Besides, equally schematic images are created that relate to the storyteller's interaction with the characters (he addresses one of them). Moreover, we occasionally get a picture of a storyteller who speaks to the reader in order to express his reactions to the event. Each of those referential representations can be analyzed semiotically. They display the characteristics of an imaginative sign: a representamen that stands for an object and evokes an interpretant.

The object with which the imaginator associates the representamen is—in the same way as with the verbal sign described above—an element from his prior knowledge, but this time enriched by imagination (the imaginator's memories of similar desert-like settings, knowledge about social interactions or psychological reactions). The semiotic object does what every semiotic object does, according to Peirce: it “determines” the representamen and defines the limits within which the sign acquires meaning (CP 6.347). In this sense, the semiotic object is the engine that drives processes of “worlding the story,” because it provides the material with which the imaginator “feeds” the sign and which gives it experiential potential.

The second element that plays a role in the construction of the storyworld is the cornerstone of the interpretation: the interpretant. Peirce gaged this concept to emphasize that something is added in the act of interpreting a sign (and its relationship to an object), to wit: a new mental sign (EP 2 493–494, CP 5.594). This usually involves the “implicit words” that the imaginator uses to shape the world of imagination (e.g., “the Chimera carriers have a miserable destiny”). In addition, the interpretant can also be a feeling (CP 4.536, 8.369), such

as pity or fear – to name the two emotions that dominate the story-world of Baudelaire (and are linked to classical tragedy, according to Aristotle's *Poetics*).

Epistemological accents concerning imaginative signs

The representamen-object-interpretant triad is an interesting tool in describing how narrative imagination works. Yet the semiotic process says little about the diversity of operations of imagination that are needed to construct a storyworld. In order to map out this diversity, one must have insight into the contexts of prior knowledge that play a role in the processing of the sign. In addition, a theoretical framework is needed that distinguishes types of epistemic operations. For this sort of problem, Peirce's semiotic frame of thought offers a solution as well (Liszka 43). One of his most inspiring findings is the proposition that a sign can privilege specific aspects and anesthetize other aspects. In the further course of this paper, I will develop this insight and, following Peirce, distinguish nine types of signs. These nine types are established by taking into account two types of emphases: on the one hand, the emphases that result from the diversity of epistemic modes, and, on the other hand, the accents for which the diversity of experiential domains (contexts of prior knowledge) is responsible. Both emphases probably have their basis in the workings of the human brain and the specific interaction it maintains with its *Umwelt*, but regarding this matter, Peirce makes no claims whatsoever, unlike Cassirer who refers in *Essay on Man* to Jacob von Uexküll's biological model (41).

According to Peirce, diversity in the field of the epistemic mode is due to the power a sign possesses to give a stronger accent to one of its three components. Depending on this emphasis, a specific epistemic mode is privileged, thereby making it possible to talk about signs that privilege, respectively, the "mode of being/presentation," the "mode of representation/reference to the object" or signs that favor the "mode of interpretation/reference to the interpretant." Peirce has a logical explanation for this distinction: the brain of the receiver is confronted, respectively, with one, two or three elements – with firstness, secondness or thirdness.

Some of the imaginative signs in 'Everybody their Chimera' (e.g., aridity, heaviness, the indifferent face of the walkers) lend themselves perfectly to highlight the "firstnesses," the "mode of being" of the sign. The imaginator experiences them as if they *are* a reality and personally

feels the atmosphere of the desert trip. They hardly require any work on the part of the brain because sign and semiotic object dissolve into each other, because, in principle, the imaginator has no conscious awareness of the prior knowledge he uses. Moreover, there is no need to examine the relationship that the sign maintains with prior knowledge in order to also anesthetize the interpretant.

In the second epistemic mode, the relationship between sign and object is explicitly put in the forefront. The receiver's attention is focused on the connection of two elements so that the epistemic mode can be characterized as "secondness." When reading Baudelaire's text, this occurs when the imaginator emphatically connects an imaginative sign with an object of memory (the landscape reminds him of a desert) or with prior knowledge concerning causality (the scenes in the text are arranged according to a pattern that follows the laws of empirical causality).

Finally, the third epistemic mode requires the greatest intellectual effort because there are three elements involved. The receiver draws conclusions from the relationship between a sign and its object (Peirce CP 8.314). In the context of narrative imagination, one must think of signs that tempt the imaginator to connect subjective connotations with the imaginative sign. Baudelaire's text occasionally leads to a state of consciousness in which a subjective interpretation (the interpretant) is brought in the forefront: the imaginator feels pity, arrives at the conclusion that the narrator displays psychological reactions and is not insensitive to the hopelessness of the situation.

Phenomenological accents concerning imaginative signs

These three groups already illustrate the richness of the imaginative world of experience. However, in a later stage of his career, Peirce concluded that there is a second way in which signs can differ from each other. More specifically, the diversity of contexts of experience or prior knowledge brings out different and equally important accents in a sign. In the years following the penultimate turn of the century, Peirce felt the need to further expand his typology by taking into account the 'phenomenological nature' of the sign. Indeed, also with respect to the phenomenology of experience, a distinction can be made between "firstnesses," "secondnesses" and "thirdnesses." Peirce names these experiential contexts utilizing the concepts of "quality," "brute reaction" and "mediation." Gilles Deleuze beautifully illustrates in his *Cinema* books

what exactly is meant by Peirce when he isolates and interprets images of affection, action and relation in the work of classical filmmakers.

In the imaginative signs evoked by Baudelaire's fictional world, one also recognizes these phenomenological accents. In order to find clues of these differences, it suffices to give a moment's thought to the experience of reading. One could say that the imaginator is simultaneously present in three worlds while reading. The least complex world or context of experience comes up for discussion when the imaginator withdraws into the personal private world and—guided by what von Uexküll would call the “receptor system”—focuses on those specific imaginative signs that have a direct aesthetic effect. In Baudelaire's text, this concerns signs indicating that the sky is gray and splenetic, the plain solid, dusty, empty and desolate or that ferocious, powerful chimeras weigh down the characters. The text, through those specific images, seduces the imaginator to believe in the existence of sensory qualities, both visual and tactile, and also a little bit kinesthetic.

Typical of this aspect of the reading experience is that the imaginator limits himself to the context of the “immediate present.” He undergoes the impressions in a spontaneous, almost scattered way. Moreover, his reactions are ‘physical’ in a certain sense: he submits himself to quasi-sensory impressions, to a stream of recognizable images and to the connotations (emotions or ideas) that they evoke in him. Out of this way of perceiving, the world in which the imaginator finds himself becomes a vibrant and life-like world of experience. The sign takes him to a closed, monadic world of “firstnesses only.” The immediate ‘lyrical’ effect that stories often exert corresponds to the imagination in the narrow sense: the experience of “images” that have a qualitative similarity to images from the arsenal of prior knowledge (Johansen 30). The lyrical effects of imagination were often neglected in narratology. Postclassical theorists put this world of experience back on the narratological agenda. “Interpreters of narrative,” says Herman, “do not merely reconstruct a sequence of events and a set of existents but imaginatively (emotionally, viscerally) inhabit a world in which ... things matter, agitate, exalt, repulse” (*Basic Elements* 119).

Coinciding with the first experiential context, a second context urges itself upon the imaginator. The imaginator encounters resistance from the imagination material – it cannot be entirely reduced to what she or he would like to make of it in their “lyrical” omnipotence. This resistance can be traced back to the temporal dynamics in the story. Minimal changes in the imagination material give the story a theatrical allure. The group of people is moving in a desert plane; the narrator

takes the initiative to go talk to someone; we see the people march with determination, and the action ends with a narrator who says he feels more discouraged than the characters he observes. The imaginator who is caught up in this type of “resisting” and dynamic world is—led by what von Uexküll would call the “effector system”—actively creating connections between the changed situation and the situation before (consequence-cause). Moreover, he connects the situation with expected changes (action-response).

When the imaginator interrelates things, the exclusive bond with the immediate present is broken, because she or he is also concerned with the past, while at the same time anticipating the future. The focus on sequentiality and especially on the causal relations pervading the material of imagination—a well-known research topic in narratological studies—leads to a completely different type of experience than what was previously seen. The relations of dramatic tension are connected to a different type of object. It is not so much the idiosyncratic and monadic image that the imaginator immediately associates with the sign, but rather the memory of a virtual image that is causally associated with the imaginative sign. Because of the changes in the world of Baudelaire he or she is forced to expand the first world to a second world that, as it were, adds a second layer to it. Thus, he or she experiences two phenomena at the same time: on the one hand, the firstness of the lyrical effects and, on the other hand, the “dramatic” relationship between two units, each of them possessing its own firstness.

The third world that occurs during the experience of reading arises when the imaginator uses his imaginative capacity to link the referential representations to “solidified” knowledge when he relies on external corpora of knowledge. Solidified knowledge concerns information about various forms of what Peirce calls “regularities” (Atkins 148), that is, information about fixed relationships between elements of information with which the imaginator becomes acquainted in the course of his life (personal experience, knowledge out of books, stereotyped image constellations – everything that is law-like and “carved in stone”). A good example is the knowledge about symbolist conventions, such as the idea of allegory and the theory of correspondences. This knowledge is indispensable for fully experiencing Baudelaire’s text. In this way, the image of the “splenic dome of the sky” only has a melancholic effect when the imaginator brings to bear knowledge about the concept of ‘spleen’ and the allegorical connection between soul and world. In this operation of imagination, the imaginator no longer focuses on the qualities in the storyworld, and neither on the dynamics of the events.

Instead, he focuses on the implicit evaluations that he believes to recognize in the storyworld. These implicit evaluations relate to all kinds of intellectual frames of reference (e.g., genre conventions, which are often neglected by neurobiological research on imagination, see Richardson 234) and provoke a kind of intertextual operation, since this type of experience is entirely based on “texts” as intermediary bodies. It goes without saying that the two previous worlds are indispensable in generating such an experience. The extra knowledge only has an effect when it is applied to lyrical and dramatic phenomena. In other words, as Peirce repeatedly states, thirdness implies firstness and secondness.

The nine imaginative operations that construct a storyworld

On the basis of the epistemological and phenomenological types of privilege, Peirce arrives at a list of nine classes of signs, arranged in the matrix below. The scheme is complemented by some of my own terms, which were already informally introduced (lyrical, dramatic and intellectual) or which anticipate the epistemic properties of narrative imagination that were inspired by Ernst Cassirer and are discussed in this section.

World Experience	Firstness Quality Lyrical	Secondness Brute reaction Dramatic	Thirdness Mediation Intellectual
Epistemic Mode			
Firstness Mode of Being Oneiric Mode	Qualisign Quality that is a Sign	Sinsign Event that is a Sign	Legisign General Type that is a Sign
Secondness Mode of Reference to Object Constructivist Mode	Icon Qualitative Relation of Sign and Object	Index Genuine Relation of Sign and Object	Symbol Abstract Relation of Sign and Object
Thirdness Mode of Reference to Interpretant Hermeneutic Mode	Rheme/Seme General Interpretation of Some Possible Object	Dicisign/Dicent Specific Interpretation of Actual Properties of Object	Argument Logical Interpretation or Judgment

Peirce had a clear philosophical intention with his matrix of nine classes of signs, namely “to unravel the tangled skein [of] all that appears in

any sense and wind it into distinct forms” (CP 1.280). If it is true what postclassical narratology claims, that narrative experience is based on worldlikeness, then we should evidently also find the nine signs in the narrative imagination. In what follows, I will distinguish nine possible aspects of the storyworld. Although these are arbitrarily activated in the actual experience of reading and can often occur in combinations, they may positively be seen as distinct signals that trigger the process of “worlding the story.”

The semiotic matrix, which I discuss in detail below, contains signs that considerably deviate from the examples given by Peirce in his discussion of the classes of signs. Peirce was not, or hardly ever, concerned with artistic signs. Yet from his remarks about imagination (Peirce CP 7.646; see Barrena, Andacht, Johansen) it can be deduced that my overview of imaginary signs corresponds to his method of working. Other thinkers also give clues in connection with operations of imagination that are nicely attuned to Peirce’s analysis. Below, I will mobilize these authors to reinforce my hypothesis about the nature of narrative imagination. On the one hand, I will point out the similarity of five of the signs to the five codes distinguished by Roland Barthes in *S/Z*. For Barthes, the five textual codes correspond with totally different ways of interpretation; they are different voices in the polyphony of reading (Barthes 19, 30). In the following, I will relate them to types of imagination processes we discovered through Peirce’s semiotics.

On the other hand, significant similarity exists between Peirce’s three types of phenomenological experience and the triad used by Ernst Cassirer—relying on some of Goethe’s maxims and Uexküll—in his posthumously published *The Metaphysics of Symbolic Forms* (Krois). The Peircean epistemic modes also play a major role in his work. In the first three parts of his magnum opus, he continually relies on an epistemological triad that corresponds in some aspects to that of Peirce (*Ausdruck* or Expression, *Darstellung* or Representation and *Reine Bedeutung* or Signification).

Variations of the oneiric mode

For a proper understanding of the first epistemic mode within narrative imagination, we need to bring to mind the experience of dreaming. In dreams, we experience “the absence of the constraints upon thought characteristic of waking imagination” (Walsh). Instead, we merge with the “firstness” of the oneiric signs and are affected by the mirages that

pop up “before our eyes.” In Cassirer’s view, dream images are exponents of the most elementary epistemic operation of which the brain is capable. In *The Metaphysics of Symbolic Forms*, Cassirer refers to Ludwig Klages’s dream theory, which very clearly shows to what extent dreaming subjects produce knowledge in their own way (23–32). Analogous to Peirce’s idea of “firstness,” the essence of oneiric knowledge, he states in *Mythical Thought*, is that it does not distinguish between “image and thing, the sign and what it designates” (72), it entails an unmediated “authentic presence” (68).

In the oneiric mode of knowledge, the attention is completely absorbed by the presence of the sign. Typical of signs conceived in their firstness—in this resides their affinity to the dream—is that they do not refer to an object, but rather *are* the object: a qualisign *is* the quality, a sinsign *is* the event, and the legisign *is* the general type. Here, one can bring to mind the phenomenon called “immersion” in narratology (Gerrig, Ryan, Burke) or neurobiological observations about the functioning of mirror neurons (Lakoff 19). Narratological research, however, does not sufficiently respect the phenomenological differences between the oneiric signs of imagination (quality, reaction, mediation). These are related to the diversity of prior knowledge that is mobilized by the imaginator with the purpose of giving meaning to the signs.

A **qualisign** belongs in the private world of the imaginator. Above, some examples were given of signs that shape Baudelaire’s prose poem and provide a specific “quality of feeling” (Peirce CP 1.303). The affects evoked by words such as barren and empty, or the sense of gravity that we associate with the “cumbersome” Chimera are examples of lyrical-oneiric images. The way in which the rhythm of the text affects the imaginator can also be seen as a form of immersive knowledge. The slow pace of the first few sentences or Baudelaire’s story already anticipates the way the chimera pushes down on the heads and the backs of these ambulating characters.

The **sinsigns** include all kinds of changes that involve chains of images confronting the imaginator with a response unit (the prefix *sin* indicates “unity”). Peirce primarily observes the experience of sinsigns in the experiential context of empirical facts, but this type of phenomenon also occurs within narrative imagination. In dreams and stories, the causal chain of events is experienced in an immediate manner (e.g., dangerous situations disappear through the actions of a character or, on the contrary, are worsened by frightening characters). The liveliness of the dream and the experience of narrative actions are most strongly reflected in the imagination of characters. As a collection of proper-

ties, characters give rise to an experience of firstness, but as instances of action, they generate the experience of secondness. As goal-directed instances, they are the ideal lubricant to give shape to the dramatic experience of time. This hybridity in the imagination of characters—which was already observed by Aristotle (pt. 6)—is implicitly reflected in narratological research (Burke 231–232), but can gain more relevance with a Peircean sense of nuance.

The **legisigns** of narrative imagination also fall under the oneiric mode of knowledge. This is because they imply a spontaneous pattern of reaction in which the mediating knowledge item (e.g., the correspondence device of the symbolists) is applied automatically. This somewhat resembles the absence of reflection on the precise meaning of a monster appearing in a dream: it is nothing more than the incarnation of “danger” and “evil.” Postclassical narratology has also made many contributions concerning legisigns, especially in the field of the study of characters (Jannidis).

Variations of the constructivist mode

There is a common-sense belief that equates imagination with dreaming (Gottschall 28). Imagination is said to involve fantasy, creative reproduction of the empirical reality in the brain. This view of imagination as a capacity for reproduction is often central to experimental psychology (cf. pictorialism) and the philosophy of imagination (Gilbert Ryle, Jean-Paul Sartre). Paul Ricoeur (“Function” 118–123) has rightly pointed out the reductionist nature of these theories of imagination. Basing his view on Kant, he states that we must sharply demarcate reproductive imagination from a more complex operation of thought: productive imagination. Imagination, after all, is also, and above all, the ability to order, to contemplate from a distance, and to upgrade the world experience—as we do in dream recall (Dennett 132–134)—to a constructed whole.

A theoretical foundation for this thesis can be found in Cassirer’s work. When discussing the second type of object construction, he refers to the constructed character of human perception (or, in the Kantian mode of expression, “intuition”). “In the field of intuition and the pure ‘representative function,’” it is necessary, Cassirer says, to invoke “the aid of the ‘productive imagination’ at every step” (*Phenomenology* 306). In the *Essay on Man*, Cassirer further develops his view of productive imagination and explicitly refers to that specific epistemic mode that

is typical of works of art. The artistic imagination, he says, is indeed related to other forms of simulation-based knowledge such as dream and play: “In play we have to do with simulated images which may become so vivid and impressive as to be taken for realities” (209). Dream and play, however, are purely expressive forms of knowledge that do not yet fully unfold the constructivist power of imagination. This only happens when an artistic form is imposed on the phenomena: “In play we merely rearrange and redistribute the materials given to sense perception. Art is constructive and creative in another and a deeper sense” (209).

The Kantian idea of productive imagination, as elaborated by Ricoeur and Cassirer, returns in the three signs that Peirce associates with the representational mode of knowledge: icons, indexes and symbols. Because they favor the relationship between representamen and object, with these three operations, an element emerges that is often central to theories of reading, to wit, the conception of reading as the creative handling of “information gaps” (Iser 92, 166–167; Miall 261). As will become clear, these gaps can be described more accurately as a three-fold phenomenon employing Peirce’s phenomenological categories.

The constructivist sign that belongs in the lyrical context of experience, the **icon**, requires completion by way of “personal” information. Ryan calls this the principle of minimal departure, which states that “when readers construct fictional worlds, they fill in the gaps in the text by assuming the similarity of the fictional worlds to their own experiential reality” (Ryan, *Possible Worlds* 447). The representamen (a schematic representation, such as the script “desert trip”) is fed by the imaginator with items from a corpus of images of memory. Thanks to the connection he makes between the representamen and the (determining) object, the imaginator ensures that the schematic representation will display similarities to desert images from his memory.

Icons ensure that the storyworld becomes a “trusted environment”; **indexes**, by contrast, work with interactions and are placed under the constellation of the recalcitrant and the variable. They give signals to the imaginator to represent the changes as a “causal-chronological whole” (Herman, *Storytelling* 37). Characters, for example, are recognized as having a Greimasian “actantial function” and are organized in accordance with a logic of cause-effect or action-reaction. When, at the end of Baudelaire’s text, the narrator refers to “an irresistible Indifference crashed down upon me,” then this information raises the question about the cause of this emotion, and therefore about the depressing events that precede it – to a certain extent, it turns the walkers into antagonists. This example nicely illustrates the way in which an indexi-

cal operation of imagination contributes to the construction of a storyworld: the information gaps are not so much related to the properties of its elements (as in the case of iconicity), as they are to the causal relations between the imaginative signs. The temporal logic, or the sequentiality of the elements in the storyworld, occupies the central place. This temporal relation can go in all directions because sometimes it is an object that must be seen as a consequence, sometimes it is an object that constitutes the cause of the phenomenon. For this reason, indexes are at the basis of “curiosity, surprise and suspense,” the universals of narrative temporality discovered by Sternberg (517–518). They also hold a central position in Paul Ricoeur’s masterful *Time and Narrative*. The phenomenon that he calls “emplotment”—which he explicitly connects with the operations of productive imagination (68)—can be seen as an interpretative cognitive construction based on the indexical relationship between imaginative signs and their causes or effects.

Finally, the constructivist mode of knowledge also has a variant that is realized with the help of thirds. Barthes uses the term “symbolic code” for such operations of imagination. With a little goodwill, these can be seen to correspond to what Peirce calls **symbols**. In *S/Z*, Barthes gives the example of the symbol of castration in Balzac’s story. In this, he acts as an imaginator who uses the psychoanalytic view of sexuality to solve a problem in the plot (a “second”) or to increase the recognizable nature of the story elements (“firsts”). The distinguishing characteristic of such signs is that they refer to a system of judgments, that the imaginator recognizes a theoretical relevance in them. They invite the imaginator to search the storyworld for recurring images and to link these to specific conventions. This operation of ordering gives rise to a semantic framework in the storyworld, a structure of semantic clusters that refer to a view or belief and that can subsequently be combined with each other (for example, to generate the oppositions that “Greimasian” structural semantics discuss). The result of a symbolic operation of imagination (the interpretant of a symbol-sign) corresponds to what is traditionally understood by “themes.”

Variations of the hermeneutic mode

The hermeneutic mode of knowledge may be regarded as the closing piece of the narrative world experience. Signals that explicitly relate to an interpretation, that elicit a conscious reaction from the imaginator, fall under the classes of rheme, dicisign and argument. Typical of such

signs is that they entice the imaginator into making a judgment and encourage him to reflect. To use Cassirer's words, they are "brought to light by conscious intellectual effort" (*Phenomenology* 283). Cassirer sees this epistemic mode explicitly as an intensified form of productive imagination (306). His definition comes very close to what Peirce means by "mode of interpretation" because in the third type of knowledge, the emphasis is laid explicitly on the interpretant of the sign, on those propositions that pass judgment on a state of affairs.

Evidently, icons, indexes and symbols also have an interpretant, but Peirce (in this followed by Deleuze) regards these as a kind of residual product; it only concerns a "conclusion" in relation to a quality, a reaction or a mediation. In the case of rhemes, dicisigns and arguments, interpretation is brought into prominence. Following Roland Barthes, the hermeneutic mode of knowledge could be called the "realm of truth." When he speaks of the semic and the hermeneutic code, Barthes refers to the judgments concerning "truth" readers make while reading (e.g., 61–62, 75–76, 171). Here, however, the truth cannot be understood as empirically tested truth. Rather, judgments in fiction deal with the truth and credibility of the storyworld. One could say that such judgments are beyond the reach of the storyworld itself, yet it is undoubtedly so that they are an essential component of the narrative world experience. Such in any case, was Mark Twain's understanding when he reportedly claimed that "the only difference between reality and fiction is that fiction needs to be credible."

The first kind of signal that invites credibility to be assessed are the signs that Peirce calls **rheme** (alternately called **seme**; CP 4.538). Statements such as "under the splenetic dome of the sky, feet plunged into a dusty soil as desolate as the sky, they marched onward" force the imaginator to assess the desert and the walkers as depressing, in order to let the qualitative similarity between the sign of imagination (the frame "desert trip") and the object of memory (the qualitative properties of deserts and walks under harsh circumstances) end in the idea and the feeling of "what a depressing state of affairs." In this sense, the rhemes are signals that are responsible for an important aspect of the aesthetics of stories: they produce, among other things, the tragic emotions that Aristotle considers crucial for a successful aesthetic experience. One could say that the evaluative act "contaminates" the image with qualitative connotations (Baudelaire's characters provoke the fear of social isolation or a feeling of exhaustion). The interpretant of the rheme thus generates a surplus of meaning that is added to the storyworld. Roland Barthes classes such connotations under the name "semic code" and

calls them “impressionistic”: the semic code “plays with the distribution of a discontinuity (thus creating a character’s ‘personality’)” (22).

The second type of evaluative connotations (the class that Peirce calls **dicisigns**) does not concern qualitative evaluations, but rather the dynamics of events. When the narrator talks about faces that reveal “no sense of despair,” that have “the resigned look of those condemned to eternal hope,” and when he talks about characters “driven by an irresistible need to walk,” then he forces the imaginator to render a judgment about the causal coherence of the story. The faces are evaluated on the basis of their quality of reaction (they respond to the desire to move forward and not to the heavy burden under which they suffer), the characters on the basis of the psychological motivation that explains their behavior. Statements made by the narrator, in which he assesses himself (e.g., “an irresistible Indifference crashed down upon me”) automatically lead to an opinion at the side of the imaginator, because the narrator himself connects his feelings with the situation they cause.

The assessment of causal relations between scenes or images, as in the discussed example, often boils down to assessing the credibility of the behavior and the psychological responses of the characters. Narratology studies such judgments under the name of “theory of mind” or “literary mindreading” (Palmer, Zunshine, Mar and Oatley). Central to judgments about causal relations concerning the psychology of the characters is their credibility – they belong to what Barthes called the “Voice of Truth” (the hermeneutic code). The imaginator should ask himself whether lonely walks in the desert are accompanied by negative feelings and whether it is credible that someone looks down on people who respond to them with positive feelings. If the imaginator attaches faith to this state of affairs, the scene can be used to perform an additional operation of imagination within the third experiential context (he can consider the depressing desert journey as a symbol when he recognizes in it the expression of the theme of hope or hopelessness).

A third type of sign that is related to the truth of the fictional world, shows similarities to what Peirce calls “**argument**”. If an imaginator reads Baudelaire’s text through the lens of Walter Benjamin’s theory of modernity, she or he is using imagination to see the text as an illustration of a critique of phantasmagoria and hence as an implicit evaluation of contemporary capitalism. He or she will use the semantic tension between hopelessness and naive hope to come to an understanding of the sad fate of the citizen in the capitalist metropolis. When the imaginator uses an intertextual framework of judgments (Marxist ideology criticism) as a mediator between a specific imaginative sign (the image

of “the resigned look of those condemned to eternal hope”) and the final interpretation, he enters the domain of theoretical assessment. As in the Benjamin example, it can give rise to a series of neo-Marxist associations that build on the implicit judgment of the narrator, whether alleged or not, whether in the form of *hineininterpretierung* or based on evidence.

Conclusion: About the usefulness and disadvantage of a semiotic matrix of imagination

To conclude, I would like to point out that the presented semiotic matrix can and will be more than a description of the processes of “worlding the story.” The matrix is bound to be useful as a heuristic tool for (1) assessing practices from literary criticism, (2) identifying gaps in narratological research, and (3) facilitating comparative research in the field of intermediality.

(1) Taking the different forms displayed by narrative imagination as a starting point, one could describe three caricatures of readers that are all too common in the world of literary criticism. A first clichéd figure is the naive reader who reads “from the gut” and therefore only has eyes for firstnesses (both in terms of the context of experience and of the modes of knowledge). The non-academic or dilettante reviewer, a second caricature, is involved in “reading for the plot” and has an eye for the secondnesses, the constructivist elements and the dramatic elements. University literary criticism has understood Barthes’s wise advice – to wit, that it is best not to limit literary experience to the proairetic code (30)—and, by contrast, focuses primarily on the thirdnesses of the narrative world experience—both on the hermeneutic mode of knowledge and on the intellectual field of experience. These three caricatures can be seen as reductionist readers to which the polyphony of reading is lost. Conversely, one can say that readers who activate all elements of the semiotic matrix come closer to what can be called a rich narrative imagination.

(2) The matrix is a useful tool for mapping trends in narratological research. As it turns out, a one-sided focus on sequentiality is not only a fault that characterized structuralist narratology. Indeed, it often looms up in postclassical narratology, as if it were the return of the repressed. The reason for this is perhaps the desire to connect more closely with the experience of a concrete reader – the reader who meets the profile associated above with “reading for the plot.” The second generation

of cognitivism-inspired narratologists tries to remedy this by paying more attention to the oneiric mode of knowledge and by focusing more strongly on epistemological operations that concern the lyrical domain of experience. Other theorists attempt to fill the gaps in current narratological research pertaining to the intellectual domain (e.g., Herman and Vervaeck, Nünning).

(3) The matrix can finally be a heuristic instrument for intermedial comparative research. On the basis of the “matrix of imagination,” it can be concluded that the nature of the representamen is responsible for the creation of distinct semiotic processes. The oneiric epistemic mode differs entirely depending on the media used. Verbal narratives work with referential representations that must be distilled from verbal signs, and these are merely schematic representations. In the case of cinematic images, the referential representation is anything but schematic, in such a way that the operations of imagination can be performed directly, as Deleuze’s descriptions show (it is no accident that he calls perception images instances of *0-ness*). As far as their graphic aspect is concerned, graphic novels, for their part, work with imaginative signs that are a representation of schematic representations. Nevertheless, as Deleuze’s film semiotics shows, the operations of thought return in more or less the same proportions for literature, film and comics.

I would like to emphasize that the research of narrative worldmaking also brings about many limitations. Mapping operations of imagination does not relieve the narratologist of the obligation to keep a keen eye on “the design of the blueprint itself – complexities creating additional layers of mediation in the relationship between narrative and storyworld” (Herman *Basic Elements* 107) or on the functioning of narrativity in a broader cultural context (e.g., the ability of stories to break expectations, or to be used in everyday contexts as instruments of “sense making,” cf. Herman *Storytelling* 263–310). Nevertheless, the study of the imaginative operations seems to me to be of fundamental importance, perhaps even a priority. “First things first.” For a Peircean semiotic, this expression means: first, to examine the worldlikeness (iconicity, firstness); next, to scrutinize the relationship with textual mechanisms (indexicality, secondness); finally, to investigate cultural relevance (symbolicity, thirdness).

WORKS CITED

- Andacht, Fernando. "Those Powerful Materialized Dreams: Peirce on Icons and the Human Imagination." *The American Journal of Semiotics* 17.3 (2001): 91–116.
- Aristotle. *Poetics*. Trans. S. H. Butcher. London: Macmillan, 1929. The Internet Classics Archive. Web. 12 Dec. 2019.
- Atkins, Richard Kenneth. *Charles Sanders Peirce's Phenomenology: Analysis and Consciousness*. Oxford: Oxford U.P., 2018.
- Barrena, Sara. "Reason and Imagination in Charles S. Peirce." *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* V-1 (2013). Web. 12 Dec. 2019.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. Richard Miller. Malden, MA: Blackwell, 1974.
- Baudelaire, Charles. *Paris Spleen*. Trans. Raymond N. MacKenzie. Indianapolis: Hackett Publishing, 2008.
- Bortolussi, Marisa, and Peter Dixon. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge U.P., 2003.
- Burke, Michael. *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York: Routledge, 2011.
- Caracciolo, Marco. "Ungrounding Fictional Worlds: An Enactivist Perspective on the 'Worldlikeness' of Fiction." *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Ed. Alice Bell and Marie-Laure Ryan. Lincoln: U. of Nebraska P., 2019. 113–131.
- Cassirer, Ernst. *Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York: Doubleday, 1944.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*. 2 (*Mythical Thought*). 3 (*The Phenomenology of Knowledge*). 4 (*The Metaphysics of Symbolic Forms*). New Haven: Yale U.P., 1955, 1957, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: L'Image-mouvement*. Paris: Minit, 1983.
- Dennett, Daniel. "Are Dreams Experiences?." *Brainstorms: Philosophical Essays on Mind and Psychology*. Cambridge, MA: MIT press, 1981. 129–148.
- Gallagher, Shaun. *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*. Oxford: Oxford U.P., 2017.
- Gerrig, Richard. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Westview, 1998.
- Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston: Houghton, 2012.
- Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: U. of Nebraska P., 2002.
- Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- Herman, David. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- Herman, Luc, and Bart Vervaeck. "A Theory of Narrative in Culture." *Poetics Today* 38.4 (2017): 605–634.
- Hühn, Peter, et al., eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Web. 12 Dec. 2019.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge, 1978.
- Jannidis, Fotis. "Character." *The Living Handbook of Narratology*. Peter Hühn o. c.
- Johansen, Joergen Dines. *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*. Toronto: U. of Toronto P., 2002.
- Krois, John Michael. "More than a Linguistic Turn in Philosophy: The Semiotic Programs of Peirce and Cassirer." *SATS* 5 (2004): 14–33.

- Lakoff, George. "The Neural Theory of Metaphor." *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Ed. Raymond Gibbs. Cambridge: Cambridge U. P., 2008. 17–38.
- Liao, Shen-yi, and Tamar Gendler. "Imagination." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition). Ed. Edward N. Zalta. Web. 12 Dec. 2019.
- Liszka, James Jacob. *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington: Indiana U.P., 1996.
- Mar, Raymond A., and Keith Oatley. "The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience." *Perspectives on Psychological Science* 3 (2008): 173–192.
- Miall, David S. "Affect and Narrative: A Model of Response to Stories." *Poetics* 17 (1988): 259–272.
- Nünning, Ansgar. "Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts, and Potentials." *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Ed. Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin: De Gruyter, 2009. 48–70.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: U of Nebraska P., 2004.
- Peirce, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce Vols. I–VI*. Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. 2, 3. Ed. Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard U.P., 1931–1935 & 1958.
- Peirce, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Volume 1 (1867–1893) and Volume 2 (1893–1913)*. Ed. The Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana U. P., 1992 & 1998.
- Richardson, Alan. "Imagination: Literary and Cognitive Intersections." *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ed. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford U.P., 2015.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 1. Chicago: U. of Chicago P., 1984.
- Ricoeur, Paul. "The Function of Fiction in Shaping Reality." *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto: U. of Toronto P., 1991. 117–136.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: U. of Indiana P., 1991.
- Ryan, Marie-Laure. "Possible-Worlds Theory." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 446–450.
- Sternberg, Meir. "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)." *Poetics Today* 24 (2003): 518–638.
- Walsh, Richard. "Dreaming and Narration." *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn. o.c.
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State U. P., 2006.

Pripovedni svetovi in semiotična pravila pripovedne domišljije: Peirce in Cassirer kot izhodišče za preučevanje izkustva sveta skozi literaturo

Ključne besede: postklasična naratologija / kognitivna teorija / semiotika / pripovedni svet / domišljija / Peirce, Charles Sanders / Cassirer, Ernst

V pričujočem prispevku s pomočjo uvidov Peircea in Cassirerja umestim teorijo pripovednega sveta v širšo fenomenologijo pripovedne domišljije. Prvi korak je semiotični opis pripovedne domišljije; elementi zgodbe se uresničujejo skozi zakone, ki jih Peirce pripiše vsem semiotičnim procesom (razdelek 1). Peirceove uvide poleg tega uporabim za to, da pokažem, kako zelo se ti elementi razlikujejo glede na svojo bodisi fenomenološko ali epistemološko naravo. Iz opisa semiotičnih procesov nato izpeljem matrico devetih znakov (razdelek 2), ki ustrezajo devetim različnim načinom delovanja domišljije. Hipoteza je, da za ustrezen opis izkustva posameznega pripovednega sveta zadostuje, če vsakemu od devetih znakov pripišemo ustrezno funkcijo.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-3

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.01>

Notions of Atmosphere: Toward the Limits of Narrative Understanding

Snežana Milosavljević Milić

University of Niš, Faculty of philosophy, Ćirila i Metodija 2, 18105 Niš, Serbia

<https://orcid.org/0000-0002-0313-6849>

snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

The change of methodological paradigms, introduced by postclassical narratology and especially its cognitivist orientation, has thus far not reflected on the phenomenon of atmosphere. This is somewhat surprising, if we consider that the contemporary conceptualization of atmosphere and the increased interest in the questions it brings forth arise from new phenomenology and phenomenological aesthetics, fields that have directly initiated the development of postclassical narratology. Starting with the phenomenological concept of atmosphere of M. Merleau-Ponty and H. Schmitz (atmosphere as an ecstasy of experience, a specific modus of presence with a quasi-objective and inter-subjective status fitting into the extra-linguistic framework, atmospheric perception as seizing the surfaceless space) and the aesthetic relevance of the concept (G. Böhme, T. Griffèro, E. Fischer-Lichte), this article presents the terminological instability and semantic vagueness of atmosphere and related terms within the narratological discourse of M. Bal, G. Prince, M.L. Ryan and P. Abbott (atmosphere as receptive and narrative disposition, the accompanying factor of morphological categories, the thematic-psychological distinctive characteristic of genre). The primary objective of the paper is to reexamine the methodological legitimacy of the concept of atmosphere, both regarding the limits of narrative understanding and its interpretative potential which might become relevant within cognitive theories of intertextuality (E. Panagiotidy, M. Juvan), while also being a humanistic response to the challenges of new epistemological paradigms and a return to the transcendental essence of literature.

Keywords: postclassical narratology / new phenomenology / focalization / atmosphere

*Poetic space, because it is expressed, assumes values of expansion.
It belongs to the phenomenology of those words that begin with "ex."*

Gaston Bachelard

During the last decade, a certain phenomenon has earned a distinctive place in the phenomenological vocabulary, especially within new phenomenology. It occupies the attention of researchers so much that they are already using it to name a new turn in the humanities. This term is atmosphere, or more precisely, atmospheres, as the phenomenon is more often mentioned in plural form. In spite of the growing interest and an almost unquestionable fascination following the atmospheric turn—a fascination that also indicates the symptom of overcoming postmodern epistemological fear and entering a new, positive (trans-modernistic) paradigm—, it seems that the expected researcher resonance among modern narratologists is still lacking. This is even more surprising, as in this case the scientific focus fails to be accompanied by terminological innovations; on the contrary, the term atmosphere is widely naturalized both in various discourses and in everyday language. As most researchers have noted, we all have experience with atmosphere—we can name it, describe it, valorize it—, but none of us can precisely define what the term actually means.

The atmospheric turn is presently the most prominent exchange in new phenomenology and aesthetics. Starting with their insights, we will ask the rhetorical question of whether atmosphere is also a narrative phenomenon. The affirmative response represents a hypothesis, and its argumentation and support in the second part of the paper will take the form of a sketch of research perspectives provided by the application of the modern theoretical concept in the domain of literary-criticism research.

The term 'atmosphere' originally pertained to the geographic meaning of the aerial cover of Earth. The metaphorical meaning of the term appeared at the beginning of the nineteenth century and remains to this day, in the form of atmosphere as the qualitative characteristics of a situation or the mood caused by a situation. The usual use of conceptual metaphors in describing atmosphere—for example, in syntagmas such as heavy air, easy/soft wind, gloomy weather—indicates synesthesia as an important property of atmospheric perception.

Lexicographic entries of this term foreground at least two crucial aspects of atmosphere: its spatial character and its connection with

feelings. These are actually not two separate or alternative properties. Their fusion represents the intriguing ontological status of atmosphere regarding the relationship between the subject and the object. As Stuart Grant claims, “the reference to atmosphere usually means that there is an unknown, something difficult to grasp, which needs to be clarified” (19).

The early signs of the atmospheric turn in the humanities are already contained in the change of epistemological paradigm achieved at the beginning of the twentieth century, with the abandonment of the Cartesian concept of subject. According to Damir Smiljanić, “the subject with no body and feelings is being replaced by a sensitive body,” while “the substantiality of the objects of traditional gnoseology is simply dissolving in the wealth of synesthesia surrounding the body of the subject” (79).

The key initial role in the inauguration of the term ‘atmosphere’ as a new *genius loci* in the modern theory discourse¹ belongs to Maurice Merleau-Ponty. He was the first to state the conceptual content of atmosphere and atmospheric perception in greater detail² in his *Phenomenology of Perception* (1945). Using the syntagma “sensory experience” (86) as the “ecstasy of experience,” Merleau-Ponty connected the “world of interacting sense” (262) and “the total life of the spectacle” (263). He emphasizes that pure experience is neither the awareness nor the pure being, but rather the communication of the subject with the non-transparent being. Merleau-Ponty assigns the attribute of “atmospheric” to the sensory sensations of color and sound, emphasizing the impossibility of their spatial localization, omnipresence and inherent coexistence with the bodily experience as an imminent aspect of the “synesthetic experience” (266). Here we have deliberately emphasized Merleau-Ponty’s theses that are *differentia specifica* of the presently defined concept of atmosphere: its holistic nature, the spatial character of feelings as atmosphere, the ecstasy of experience, and the reach of sensory perception localized only “in between” the subject and the object, as an embodied experience.

The radicalization of these viewpoints is noticeable with the founder of new phenomenology, Herman Schmitz. His concept of feeling as atmosphere³ has been widely reflected in modern humanities in the

¹ For the genesis of this term and its connection with the term ‘Stimmung’ in Heidegger’s philosophy, see Popović (462) and Smiljanić (“Nova” 420).

² It may seem unusual that modern research by new phenomenologists and representatives of atmospheric aesthetics often overlooks the role of Merleau-Ponty, or only emphasizes the importance of H. Schmitz as the forerunner of the atmospheric turn.

³ Schmitz introduced the term ‘atmosphere’ in 1969.

last few years. The nature of our “affective touch” matches the concept of surfaceless spaces. According to Schmitz, it also includes the space of sound, wind, silence, bodily reactions, and, water as a perceived dynamic volume (86–89). These are actually specific phenomena that are called “half-entities” by Schmitz, as they are not full things, but as quasi-objective facts, they carry the essential atmospheric potential. The synesthetic character of atmospheric perception, as “multi-presentable impression” (56) is at the same time immeasurable and infinite. Moreover, it is impossible to define it through the dichotomous categories of “external” and “internal” (Smiljanić, *Sinestetika* 192).

Promoting the thesis on the quasi-objective status of emotions, Schmitz simultaneously harshly criticized the “psychologicistic-reductionist-introjectionist” concept of feelings as private spiritual states (91) and the modern constellationism in technical sciences, which he named “the neurological usurpers of philosophy” (52). Michael Hauskeller, as an author of one of the more recent reception of Schmitz’s work, summarized the key episteme in the following way:

But what exactly are atmospheres? It seems obvious that they are not things. ... However, atmospheres are similar to things in that we don’t find them in ourselves, like an emotion or a thought, but to all appearances in the world out there. Yet atmospheres are not sensory qualities either, like colours, sounds or smells, even though such qualities can certainly contribute to the nature of an atmosphere. Nor are they emotions. Atmospheres do not consist in purely cognitive associations, even though these can be a contributing factor. Atmospheres are felt, or experienced. Experience must here be understood as a mode of perception that necessarily involves emotions. I would define them as both tempered and tempering spaces. (42)

Directly inspired by Schmitz’s concept of feelings as atmosphere and their quasi-objective status, as well as Walter Benjamin’s concept of aura, Gernot Böhme defined the aesthetics of atmospheric synesthetic perception as an essential factor of various aesthetic practices.

Why is atmosphere “a fundamental concept of new aesthetics” (Böhme 13)? As a primary object of observing, but at the same time as that which “constitutes observation” (Lazić 323), appearing in the relation between the subject and the object, the pre-linguistic and pre-reflexive nature of atmosphere emphasizes the importance of live bodily experience in the context of aesthetic practices.

In correlation with Schmitz’s concepts of semibeings, Böhme introduces (after Merleau-Ponty) a concept of “ecstasy of things” which refers to the way in which a thing steps out of itself and into the sur-

rounding space, where it becomes palpably present (8). As Tina Engels-Schwarzpaul suggests, “The new aesthetics is above all a theory of sensory experience. ... Therefore the new aesthetics may be described ... as a theory of perception” (10).

The most consistent follower of Böhme’s new aesthetics was the Italian theorist Tonino Griffero, who studied atmospheres as the aesthetics of emotional spaces. Griffero often touched upon the atmospheric experience of literature: for example, when talking about the simultaneous strength and fragility of the first impression or about the inevitability of being submerged as a synonym of atmospheric perception. Atmospheric perception is therefore a holistic and emotional being-in-the-world (*Atmospheres* 32). By evoking Merleau-Ponty’s thesis on the authority of atmospheric perception, Griffero emphasizes an analysis of the authority of atmospheric feelings, considering them more stable and performative than a social norm or a thought. Griffero’s contribution of modern research in this field may be observed in renaming atmospheric phenomenology with the more general “philosophy of situations” (*Atmospheres* 36), as the emphasis in studying atmosphere is now placed on the actual situation, seen as the multiple and chaotic state of things that can be distinguished from others precisely owing to its peculiar atmospheric tone (*Atmospheres* 36).

From this overview of the most important insights of new phenomenology and new aesthetics, it may be concluded that the phenomenon of space and the affective participation of persons with the space are key aspects of atmospheric perception. It is indicative that, in classical narratology, atmosphere was mostly referred to in the same situations where the issues of space are discussed. A return to its most prominent theorists does, however, symptomatically indicate a consensus in the generally accepted colloquial use of the term atmosphere, with a lack of any distinctive description of this term in a terminological, functional or semantic sense. This is, among other things, evidenced by the ellipsis in narratological dictionaries,⁴ as they do not mention the term atmosphere.

In her concise synthesis *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Mieke Bal stressed the fact that the concept of space was one

⁴ A rare example is the entry with this term in John Anthony Cuddon’s *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Cuddon defines atmosphere as “The mood and feeling, the intangible quality which appeals to extra-sensory perception, evoked by a work of art” (59). The author also cites “atmosphere of the mind,” “the phrase invented by Henry James to denote what the subjective writer of the novel tries to convey to the reader. After a time we in a sense ‘inhabit’ the writer’s mind, breathe that air and are permeated by his vision” (59).

of the “most vague” concepts in narrative theories, in spite of its “self-evident” form (132). She emphasizes the difference between the terms ‘space’ and ‘place,’ which used to have the status of an axiom among narratologists. Bal considers the senses of sight, hearing and touch to be particularly important for the narrative presentation of space. Actually, Bal is less focused on the reader’s (affective) response to the “atmosphere” of the narrative and more on “the relations between space and character” (138), where the aspect of focalization becomes crucial.

In his *Dictionary of Narratology*, Gerald Prince also found a place for atmosphere, but his term “setting” indicates the “spatiotemporal *circumstances* in which the events of a narrative occur” (italics by SMM), which might be “vague” or “precise” (88). It is also indicative that the atmospheric effect is indirectly prescribed to description as a form of storytelling. This morphological category therefore becomes the third distinctive property of atmosphere in traditional narrative theory (along with space and sensory mediation). In addition to other functions, Prince lists as a property of description the ability to set the “tone or mood of a passage” (19). Yet, just as in Bal, there is a lack of further explanation of this quality of description and space. We may therefore wonder whether such indifference or minimization was an approbation of the belief that atmosphere was not important enough in the story to be especially addressed. Or, more likely, that the explanative-methodological framework of discourse of classical narratology, as a factor of the linguistic turn, was still unable to position “in-between” to match the extralinguistic markers.

What changes were brought about by postclassical narratology? The interest in the affective nature of narrative and its semantic dimensions expressed through the concept of *storyworld* has directed the reader’s receptive disposition toward the category of experience. In her book *Towards the Natural Narratology*, Monika Fludernik follows Paul Ricoeur and emphasizes the importance of narrative experience and its indubitable “peculiar dynamic” (18). By opposing the dominance of linguistics and the logic of syntax, Fludernik, after Claude Bremond and Jonathan Culler, notes the role of “experiential intentionality and dynamic teleology” (16) in the configuration of a holistic comprehension of narrative.

In Porter Abbott’s concept of “literature of experience,” as opposed to “literature of representation” (45), we may notice that the intention to position the atmospheric property between the recipient’s experience and the logic (syntax) of the narrative, is the actual relation. From the perspective of Abbott’s distinction of “two kinds of engagement

with fiction – the experience of the text and its interpretation” (10), it may be inferred that Abbott’s vision of an “experiential, processual, affective approach to interpretation with its focus on what happens to us over the course of an expressive or representational event (listening to a poem, reading a novel, watching a play)” (10) is close to the atmospheric experience in the reception of an artwork. In this sense, atmosphere might be the desired effect of the “silence of the text.” According to Abbott, “What prose fiction contributed was silence, releasing words from what one might call their aural materiality” (59), but, at the same time it is the property providing specificity to the text.

The greatest advance toward discussing atmosphere in narratological theories is present in the cognitivist-oriented theories of immersion. The experience of reading as the perception of atmospheres has a holistic prefix that seems to unite the aspects of atmospheric perception previously separated in narratology, namely: space, description, the sensory experience of the character, and the affective resonance of the reader.

This psychological-phenomenological substitution of basic narratological terms made the appearance of the phenomenon of atmosphere practically impossible to disregard. It could have already been predicted from the emphasis on the holistic nature of storyworld. Moreover, the readiness to accept extralinguistic tools that could be used to describe this appearance had already quite openly hinted that the second wave of cognitive narratologists were much closer to the new-phenomenological paradigm than the linguistic paradigm. As Marie-Laure Ryan puts it, “In the metaphor of the text as world, the text is apprehended as a window on something that exists outside language and extends in time and space well beyond the window frame” (91). Of the five aspects of narrative space, the one combining the storyspace and the reader’s imagination is particularly significant for atmospheric perception. Its hybrid character indicates the importance of intersubjective correlation, and the description of immersion through the metaphor of getting lost in the storyworld implicitly directs us to those characteristics of atmosphere that pertain to surfaceless space and the removal of its topographic coordinates. According to Ryan, atmospheric perception belongs to “the richer forms of perception” and “depends on the resonance in the reader’s mind of the aesthetic features of the text: plot, narrative presentation, images, and style” (96). This specific feeling of space is atmospheric in its essence, and as such cannot be defined as a purely cognitive construct: Ryan claims that, “A *sense of place* is not the same thing as a mental model of space: through the former, readers

inhale *an atmosphere*; through the latter, they orient themselves on the map of the fictional world” (123, italics by SMM).

Without additional explanation of the elements constitutive of atmospheric perception, Ryan emphasizes that one of the functions of atmosphere is to “facilitate the process of mental simulation and enrich our mental representation of all the episodes to come” (126). Such is the case with the introductory atmosphere, which opens the entryway into the storyworld, or, we would add, with the landscape, which has a background ambient function. Although it may be connected with the first impression, which, according to Griffero, is always atmospheric, the narrative experience of atmosphere “invites us to slow down the pace of reading” (Ryan 140). Perhaps this rhythm of affective resonance with regard to the imaginative storyworld should be the solution to the secret of aesthetic receptive competence.

The modern affective-narratological concept of atmosphere may be partially connected to another interpretation of the concept of experientiality. According to Marco Caracciolo, a representative of enactivist narratology, “experientiality [is] the ‘impact’ of engaging with a story, the extent to which it affects us” (15). This theoretical framework, which is close to the concept of *Mimesis III* (Ricoeur), supports hypotheses concerning the strong impression that atmospheric perception, as a product of the interaction between the recipient and the text, might have on the reader – its authoritative power.

The new-phenomenological approach to atmosphere described is, however, opposed to enactivism as a new paradigm for cognitive science, as it does not resolutely accept its scientism. On the other hand, both the immersion theory and enactivism maintain a resemblance to the concept of live body, which is the experience that matters to the recipient. The potential effects of the enactivistic and atmospheric approach to the narrative are indicated by the so-called “4E approach” which has become increasingly present as an orientation toward research of neglected aspects of cognition, including “cognition as embodied, embedded, enactive and extended” (Nikolić 545).⁵

By accepting the thesis on the “emotional or aesthetic quality inherent in the notion of *atmosphere*,” Peter Stockwell, within the cognitive poetics, distinguishes between tone and atmosphere. As he explains, “*atmosphere* and *atmospheric* generally point to the world-evoked con-

⁵ “According to the controversial topic of broadened awareness, cognition does not take place only in the brain, and is not even limited by the body of the individual but extends to the outside world” (Clark in Nikolić 2017: 546, my translation).

tent of the writing, and point to a direct and integrated relationship between the reader and that world,” while “*tone* ... stands as a quality of the voice of the writing, and strongly indexes a mood, characteristic or trait of the writer’s personality.”⁶ “*Tone* can be described in text-linguistic terms ... *Atmosphere* requires a cognitive poetic description that takes account of the readerly sense of the contextual world of the depicted setting.” However, Stockwell goes even further when he introduces the notion of “ambience,” which is the “combination of tonal voice and atmospheric world,” and which, due to its diffuse quality, is regarded as a “supertextual feature of discourse” (“*Atmosphere*” 360–374).

Since he believes that a “cognitive poetic account would begin by regarding atmosphere and tone as the global effects of *ambience*,” Stockwell tries to use concrete examples from literary works to show the applicative effects of such theoretical starting points. Although it may be argued that the theoretical framework of the concepts offered is consistent and indubitably poetically relevant, the exact discourse in concrete analyses seems to oversimplify the problem. In this vein the final result does not achieve a degree of interpretation comparable to the strength of atmospheric perception.

When it comes to voice, it is worth noting another new contribution relating to audionarratology. Indeed, if “an enactive image has more of a holistic potential, tapping more deeply into the affective charges of the narrative in question” (Mildorf and Kinzel 7), one may reconsider the similarities between “multimodal sensations experienced in enactive imagery” with audionarrative and atmosphere as part of mental imagery that “has been redefined,” according to Jarmila Mildorf and Till Kinzel, “in terms of enactment” (ibid).

The last contribution to be mentioned, but paradoxically possibly the first overall contribution to approaching this topic in literary studies, is Hans Ulrich Gumbrecht’s book *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2011). Although Gumbrecht asserts that “it is impossible to formulate a general theory about necessary conditions for producing *Stimmung* in general – or even in particular” (14), he believes “that researchers in the field of the ‘human sciences’ should rely more on the potential of counterintuitive thinking than on a pre-established ‘path’ or ‘way’” (14). Essentially, Gumbrecht

⁶ Similarly, Abbot regards voice as “the sensibility through which we *bear* the narrative, even when we are reading silently” (243). As Abbott puts it, “narrative voice colors the story it narrates” (72).

is in line with aforementioned authors, as he is “interested in the atmospheres and moods that literary works absorb as a form of 'life' – an environment with physical substance, which 'touches us as if from inside'” (16). In this way, Gumbrecht has tried to oppose “the skepticism of 'constructivism' and the 'linguistic turn' that concerns only ontologies of literature based on the paradigm of representation” (14).

The applicative potential of the atmospheric turn in narratology

The status assigned to the phenomenon of atmosphere in previous narratological theories, as a secondary companion of the chronotype (classical narratology) or as an important factor of the reader's participation in the storyworld (postclassical phase), suggests the potential methodological challenges posed by the introduction of this term. Some of these challenges can be illustrated through dichotomous antithetic pairs, where the first term matches the existing traditional concepts of narrative and the second term corresponds to their modifications assumed by the concept of atmosphere:

- 1) sequentiality of the narrative progression *vs* diffuse character of atmosphere;
- 2) degree of narrativity *vs* intensity of atmospheric (synesthetic) perception;
- 3) linguistic foundations *vs* the (new) phenomenological method;
- 4) interpretation *vs* hunch, intuition;
- 5) thematic or composition positioning *vs* position “in between”;
- 6) narrative competence *vs* emotional competence;
- 7) narrative as a cognitive style *vs* atmosphere as a medium of perception.

On the one hand, these dichotomies reveal the issue of boundary aspects of narratological theories, while, on the other hand, they can encourage the applicative potential offered to these theories by the episteme of the atmospheric turn. Finally, in some newer approaches within postclassical narratology, it is already possible to recognize implicit agreements with new-phenomenological paradigms, as well as an openness toward interdisciplinary crossings. In what follows, I have tried to present some of the perspectives offered by such a cooperative platform, that is, the application of the concept of atmosphere to inter-

preting narrative, especially regarding the topics of focalization, literary character, description as a narrative form, theory of intertextuality, and epitextual space.

Gerard Genette's famous concept of focalization was revised in postclassical narratology, both by introducing new types (such as hypothetical and conceptual focalization by David Herman, and plural focalization by Brian Richardson), and by the recognition a problem in zero focalization as an unsustainable and abstract type. The application of the concept of atmosphere enables the addition of the concepts of 'atmospheric focalization' and 'focalization of the first impression'⁷ to this taxonomy. In the former, atmosphere would have the role of a medium or filter of narrative information,⁸ providing a more sophisticated *modus* of what was previously included—mostly with insufficient precision—in the category of internal focalization or through character-perspective storytelling. In other words, the subject-object relation, or what happens between the subject and the object, is necessary for atmospheric focalization. This type of focalization acquired a more intensive role in the early twentieth century with modernism, where it appears in the role of painting with space (most commonly named "experienced space"). However, as with other types, atmospheric focalization is not just a perceptive aspect of "atmospheric space" (Griffero "Who's" 37). It can provide a tone to the psychological state of an individual or a group, which is an excellent way to evoke their expressive qualities (non-verbal and psychonarrative content), or state the main color of the objects within the storyworld. As such, atmospheric focalization is of special interest in the interpretation of narrative: it can be an interpretative point of orientation, flexible enough not to limit the

⁷ As Mildorf and Kinzel put it, "Focalization, which is a controversial concept in narratology ..., is based on the visual metaphor of a lens through which one can take things, characters, actions in the storyworld into 'focus.' It seems that a media-sensitive narratology has to revise this concept to accommodate all the other sense perceptions, too" (14).

⁸ In this sense, our concept of atmospheric focalization is different from Manfred Jahn's notion of ambient focalization. "Jahn describes ambient focalization as a case where spatial deictics are relaxed and the vision is mobile, hence beyond that of a single individual. One variety would be where the narrator's words convey the simultaneous takes of several individuals on the same object" (Margolin 55). "In *ambient focalization*, the field of subjectivity is shown as an ellipse: like a geometrical ellipse, which has two foci, ambient focalization is based on two (or more) F1's, depicting a thing summarily, from more than one side, possibly from all sides, considerably relaxing the condition of specific time-place anchoring, and allowing a mobile, summary, or communal point of view" (Jahn).

interpretation to either the subjective intimate world of the character or the objective reference.

Although it is important for portraying the collective character, atmospheric focalization should not be considered equal to plural focalization, precisely because of its ambivalent, not purely anthropomorphic nature. It is therefore more appropriate to consider the de-subjectivization of atmosphere, which is often found in combination with “intermental thought” (Palmer 218) and polylogue in presentations of group characters. This aspect of atmospheric focalization also supports efforts to interpret atmosphere as a social phenomenon, which is often mentioned in the most recent literature.

The introduction of atmospheric focalization also enables the differentiation of “focalization of first impression” as its subtype. As stated by Griffero, if atmosphere is a primary (aesthetic) perception, then the holistic nature of the first impression is in its essence synesthetic, as sensory perceptions are not differentiated yet.⁹ This type of focalization is present during the first introduction of space in the narrative, often in the introductory framework, in order to provide emphatic description. The “ecstasy of things as a specific modus of presence” (Böhme, “Atmosphere” 121) then combines the character and the space, and this constellation is manifested indicatively in the text by the crisis of language representation.

Bearing in mind Werner Wolf’s concept “*mise en cadre*,” one may conclude that atmosphere as a “*mode of showing*” “occurs when the text evokes, describes or narrates something in a framing part which, usually proleptically, but in some cases also analeptically, sheds light on the framed part and thus triggers a relevant cognitive frame in the recipient’s mind that influences his or her interpretation” (Wolf 62). This aspect of focalizations of the first impression can be studied in more detail in the context of certain genres, as their distinctive initial cognitive marker of framework; for example, in an idyll or a horror story.

Considering the whole discussion of atmosphere presented, it is obvious that this concept may be a significant addition to theory of literary character. The emphasis on atmospheric perception and atmospheric focalization may make the hero more a passive than an active subject within the storyworld, a kind of resonance of synesthetic and pathic understanding. The concept of atmosphere, or feelings as atmo-

⁹ The importance of the atmosphere of the first impression is particularly pronounced in theories of performing arts. It is an important factor enabling the specific “experience of spaceness” (Fischer-Lichte 140).

sphere, might then cast a new light on the profile of the modernistic literary character, which has mainly been described in literature in an introjectionistic way.¹⁰ Instead of the overly sharp division between realism and modernism made in historical poetics, there would appear a sphere of soft, shaded transitions, more appropriate to the literary practice of the time. From this methodological position, it seems that the next stage of the pronounced symbolism of the hero could rely on a more detailed description of genesis. At the same time, this concept may be improved by the term “passant” (Rabinowitz 184),¹¹ which was recently introduced into the theory of characters, and has indubitable methodological significance in the case of insufficiently theoretically described collective character. Friedlind Riedel claims that “atmosphere describes the ways in which a multiplicity of bodies is part of, and entrenched in, a situation that encompasses it” (85). This holistic and homogenizing role of atmosphere enables the metonymic description of the collective character, further aided by an atmospheric description of the social space as a distinctive factor in mass character.

The importance of perception and sensory mediation, as well as the synesthetic nature of atmosphere, suggests its interpretative potential in relation to description as a narrative form. As paradigmatic atmospheric phenomena (air, smoke, wind, wisp, sparkle, ray, sound, light), they are also almost an integral part of atmospheric description in literature. Naturally, the mere mention of these phenomena is not enough to assign the attribute of atmosphere to a description. An evident role must be assigned to the synesthetic play of senses, but it must also be noted that a more detailed description of the atmospheric non-object would lead to the loss of its atmospheric activity.

Is a description of atmosphere the same as an atmospheric description? While the first case would better suit pure description (mostly of space) and atmosphere as a motif, the second case would represent more of a hybrid form of description, that is “descriptive narration” (Mosher 427),¹² and a more common use of atmospheric focalization.

¹⁰ Smiljanić emphasized that the change in perspective in theory of understanding at the beginning of the twentieth century was manifested by “modification of the *active* state of subject into the *passive* state” (*Sinestetika* 82).

¹¹ According to Peter Rabinowitz, the “passant” is a character “on whom impressions are registered” (184).

¹² In one of the rare and excellent examples of applying the concept of atmosphere to literature, Timothy Chandler asks: “Is atmosphere itself representable?” (192), and emphasizes the paratactical (193) nature of “textual atmospheres” (192), which is otherwise also characteristic of descriptive narration.

Within the context of historical poetics, it is possible to reconsider the hypothesis on description of atmosphere as a characteristic of the nineteenth-century realism, that is, atmospheric description as a sign of modernistic description. In this context, it is justified to discuss the role which an atmospheric description would have in the process of the modernistic aestheticization of the perception of reality, as a step away from the mimetic concept of reality and a turn toward its symbolization.

One of the most vital new tendencies regarding the application of the atmospheric episteme to literary criticism includes genealogy and the theory of intertextuality. The natural meeting of these two methodological pathways is enabled by the dominance of cognitivist theories, resulting in the relationship between texts and genres being increasingly discussed in categories of cognitive (meta)concepts. The invariant cutting through genre variations, free of stable morphologically-semantic boundaries, now finds its conceptual and interpretative background in atmosphere. Whether naming it by this term, or as *allusion*, more commonly as an *echo*, a *resonance* or an *evocation*, or as *memory of text*, modern theories of intertextuality use this re-actualization of phenomenological genealogy to search for a model of intertext flexible enough to be, so to speak, interpretatively sensitive and susceptible to the finest modulations and gradients.¹³

It seems that modern comparatists and literary theorists are increasingly open to this new—one could call it atmospheric—intertextuality. Enticed by Genette's theory of palimpsest, Zoran Konstantinović mentions citations not limited to a certain artistic procedure, not on the "surface structure of the text," but instead springing out of its depth. Such is the case with the "overlap and congruence of metaphysic quality" as that "feeling of *unreachable* originating in the *wholeness of certain text*" (Konstantinović 153, 163, 165, italics by SMM).

Maria-Eirini Panagiotidou introduced the concept of texture to explain the way of activating "semantic intertextual frames, which can be seen as the most idiosyncratic and loose way of bringing together two texts" (185). One of the criteria determining the properties of texture is resonance. As an "echo back a previous part of the text"¹⁴ or

¹³ It must be noted, however, that the criterion of atmosphere has already been used as distinctively genre-related, although the lack of a methodological and terminological framework has prevented any systematic approach in that direction. One example is the definition of the gothic novel, the horror genre, the idyll, the dithyramb, or the fantasy genre.

¹⁴ For more about the metaphor of echo, see Hollander.

“alluding markers” (183), the “prolonged or momentary resonance” (176) may, obviously, be connected to atmospheric perception as an experience of reading, when there is no concrete linguistic synonymy between the texts in correlation. The concept of atmospheric experience is also close to the theory on “weak textuality, when readers are not able to point to particular textual occurrences as the text-specific activators of intertextual knowledge, but are still able to create an intertextual link based on what we may call the general texture of the text itself” (175).¹⁵ In this case, we conclude that two or more texts share the same or similar atmosphere, functioning as an implicit intertextual trigger.

In the domain of cognitive linguistics and cognitive poetics, Stockwell (*Texture* 458) directly connected the concept of texture as “the experienced quality of textuality” with the reader’s experience of ambience as a “superordinate term encompassing atmosphere and tone.”¹⁶

By presenting a modern thesis against the linearity of text and meaning, Marko Juvan outlines the methodological consequences of the dominance of spatial metaphors on the modern text theories. The concept of space becomes “key for the idea of intertextuality” (246), as, according to Juvan, intertextuality produces “transgressive spaces” (255). The intertextual evocations, or the mere impressions, of space, are indicative of the appearance of the “hybrid identity of floating spaces” (256). It is obvious that there is a certain compatibility between the concept of transgressiveness as an intertextual category and atmosphere, especially in the case of palimpsest transgression.

The further addition of a concept of atmosphere to cognitive theories of intertextuality may obviously concretize an insufficiently articu-

¹⁵ In addition to texture, Panagiotidou introduces the dimension of “granularity”; “Readers may be able to recall very specific elements from previous texts, such as word occurrences or phrases, and connect them with the current text. ... However, another possibility is that they are able to locate some vague similarities which are only remotely related to the text or the word or phrase that prompted the activation of the intertextual knowledge, thus delineating the degree of granularity as low” (175). The same lexeme is also used by Griffero who describes atmosphere as “characterized by a qualitative microgranularity that is inaccessible to a naturalistic-epistemic perspective” (*Quasi-Things* x).

¹⁶ On the other hand, Stockwell insists on the difference between ambience and resonance, as the former is “even less articulable and tangible” (*Atmosphere* 364). According to him, “Resonance is what a reader takes away from a striking reading – a definite thread of sensation that persists strongly after the text has been put aside. Ambience is much more mistily defined: it is the cognitive effect of cumulative but diffused associations across discourse” (*Atmosphere* 365).

lated effect of reading, or support the work on adaptations and reconstruction of text¹⁷

Potential analogies between the various theoretical approaches to intertextuality indicate both the metaphoric meaning of the term atmosphere in the sense of a metadiscursive tool and its metonymic meaning including the possibility of intertextual relations. Terminological proliferation following the discourse of various intertextual theories, particularly regarding the nature of indirect relationships, implicitly reveals a potential dictionary of *atmospheronyms*, which would include the terms: *allusion, echo, reflection, resonance, evocation, drive, impulse, hidden citation, memory of text.*

The applicative potential of this “situational atmosphericness” (Griffero, *Atmospheres* 46) may be connected to the pragmatic aspects of literature in the epitextual space. It includes the atmosphere of buying the book, as “an atmosphere of assisted social relation between the producers and the consumers” (Bradić 522), its public presentation (book fair, gallery and other exhibition spaces) or reception (book promotions and meetings, the public and intimate space of reading), and the institution of literary awards. The hybrid character of these atmospheric spaces (as a milieu) assumes a dynamic co-relationship between the subject and the (adverbial) perception of the surroundings. Their activity is highly dependent on “atmospheric authority” and its conventions and “production” (Bradić 524) is constructed by cultural codes. From this standpoint, the library stands out for its atmospheric “voluminosity” (Griffero, *Come rain* 69), and many poetic as well as scientific books have been written on its magic.¹⁸ There is no doubt that further research on this aspect of literary pragmatics and epitextual narratives would also open the door for a meeting of geocriticism, narratology and theory of atmosphere.

Conclusion

In this article I have tried to present atmosphere as an indubitably narrative phenomenon and an important part of the story. The answer to the question of whether atmosphere is also a narratological

¹⁷ One example may be the recent project of finishing the unfinished stories by Laza Lazarević, where the authors worked hard to transfer the atmosphere to the new narrative ending.

¹⁸ On the library as a multiple spatial metaphor and its atmospheric activity, see Manguel 2006.

phenomenon is not so clearcut, or is at least ambivalent. This article offers only sketches of potential methodological applications of this phenomenon. Recalling the opinion of Una Popović on the metadiscursive role of the term atmosphere as that which enables “the general phenomenological framework of any phenomenon” (454), atmosphere may be considered not as an object, but as a method of interpretation during the phenomenological reading of text. This hermeneutical challenge is present in literary works of modernism and the avant-garde, but also in contemporary trans-modernistic narrative practice. In the aforementioned theories of intertextuality, the concept of atmosphere is applicable both as proto-text (the “what”) and method (the “how”), that is, in discussions of evocation. I therefore believe that the term atmosphere and related terms should be used to fill the void of ellipses in narratological dictionaries.

The persistent stubborn resistance to theorization of atmosphere in narratology should not, however, be neglected. It is evidence of the difficulties (both methodological and epistemological) pertaining to the limits of narrative understanding¹⁹ as experience of the simultaneous danger and attractiveness that we feel in the embrace of the lacuna and *energeia* of the literary text, something that is at the same time present and absent. This is the very “tension between the experience of reading a text and the analytical work of interpreting” (Abbott 10).

One may assume that this heavy breathing in the diluted air of the *quasi thing* of atmosphere is the extralinguistic extra that, by resisting language conceptualization (or exactly because of that), drives further thinking about this phenomenon. Indeed, one can agree with Gumbrecht that “the dimension of *Stimmung* discloses a new perspective on and possibility for the – ‘ontology of literature’” (7), as well as that “concentrating on atmospheres and moods offers literary studies a possibility for reclaiming vitality and aesthetic immediacy that have, for the most part, gone missing” (11). We should never give up hope, even if we are aware of the danger of the utopian dream of understanding the transcendental being of literature.

¹⁹ As Richard Walsh puts it, “things may appear to make sense even while we are unable to make sense of them.” By relating a mystical sense of wonder to the unnarratable, Walsh considers that it can help clarify our cognitive difficulties with emergence in complex systems (49–60).

WORKS CITED

- Abbott, Porter. *Real Mysteries: Narrative and the Unknowable*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston, Massachusetts: Beacon Press Books, 1994.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 1999.
- Böhme, Gernot. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics." *Thesis Eleven* 36.1 (1993): 113–126.
- Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London, New York: Bloomsbury Academic. An imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017.
- Bradić, Stevan. "Atmosfera i estetski rad: 'nova estetika' Gernota Böhmea." *Filozofska istraživanja* 37.3 (2017): 513–528.
- Caracciolo, Marco. "Narrative, Meaning, Interpretation: An Enactivist Approach." *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 11.3 (2012): 367–384.
- Chandler, Timothy. "Locus amoenus: Pastoral Atmosphere of Virgil's Eclogues." *Colloquy: Text Theory Critique* 23 (2012): 185–207.
- Cuddon, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1992.
- Engels-Schwarzpaul, Tina. "Approaching Atmospheres: Translator's Introduction." Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London, New York: Bloomsbury Academic, An imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017. 1–11.
- Fisher-Lichte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Trans. Sulejman Bosto. Sarajevo; Zagreb: Šahirpašić, 2009.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. New York: Routledge, 2005.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 2001.
- Grant, Stuart. "Performing an Aesthetics of Atmospheres." *Aesthetics* 23.1 (2013): 12–32.
- Griffero, Tonino. "Who's Afraid of Atmospheres (and of Their Authority)?" *Lebenswelt* 4.1 (2014): 193–213.
- Griffero, Tonino. *Quasi-Things, The Paradigm of Atmospheres*. Albany (NY): State University of New York Press, 2017.
- Griffero, Tonino. "Something more: Atmospheres and Pathic Aesthetics." *Atmosphere/ Atmospheres: Testing a New Paradigm*. Eds. Tonino Griffero and Giampiero Moretti. Milano-Udine: Mimesis International, 2018. 75–89.
- Griffero, Tonino. "Come Rain or Come Shine ...: The (Neo)Phenomenological Will-to-Presentness." *Studi di estetica* 46.IV.2 (2018): 57–73.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Hauskeller, Michael. "The Concept and the Perception of Atmospheres." *Designing Atmospheres*. Ed. Jürgen Weidinger. Berlin: Universitätsverlag 2018. 41–54.
- Hollander, John. *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2018.
- Jahn, Manfred. "More Aspects of Focalisation: Refinements and Applications." *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table ESSE* 4. Ed. John Pier. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 1999. 85–110. Web, 10. 07. 2019.

- Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Trans. Miljenko Vitezović. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Konstantinović, Zoran. *Komparativno vidjenje srpske književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Lazić, Davor. "Bemeova estetika atmosfera." *Aktuelnost i budućnost estetike*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2015. 315–331.
- Manguel, Alberto. *The Library at Night*. Toronto: Alfred. A. Knopf, 2006.
- Margolin, Uri. "Focalization: Where Do We Go from Here?" *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Eds. Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. 41–57.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London and New York: Taylor and Francis e-Library, 2005.
- Mildorf, Jarmila, and Till Kinzel. *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin: De Gruyter, 2016.
- Mosher, Harold F. Jr. "Toward a Poetics of 'Descriptized' Narration." *Poetics Today* 12. 3 (1991): 425–445.
- Nikolić, Olga. "Utjelovljena svijest i naturalizirana fenomenologija." *Filozofska istraživanja* 37. 3 (2017): 545–557.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- Panagiotidou, Maria-Eirini. "A Cognitive Approach to Intertextuality: The Case of Semantic Intertextual Frames." *Newcastle Working Papers in Linguistics* 17 (2011): 173–187.
- Popović, Una. "Pojam atmosfere u novoj fenomenologiji Hermanna Schmitza." *Filozofska istraživanja*. 37.3 (2017): 449–464.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.
- Rabinowitz, Peter J. "They Shoot Tigers, Don't They?: Path and Counterpoint in The Long Goodbye." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Australia: Blackwell Publishing, 2005. 181–192.
- Riedel, Friedlind. "Atmosphere." *Affective Societies: Key Concepts*. Eds. Jan Slaby and Christian von Scheve. New York: Routledge, 2019. 85–95.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Schmitz, Herman. *Kratki uvod u novu fenomenologiju*. Trans. Damir Smiljanić. Beograd: Akademska knjiga, 2018.
- Smiljanić, Damir. *Sinestetika: skica patičke teorije saznanja*. Novi Sad: Adresa, 2011.
- Smiljanić, Damir. "Nova fenomenologija." *Filozofska istraživanja* 37.3 (2017): 417–421.
- Stockwell, Peter. "Atmosphere and Tone." *The Handbook of Stylistics*. Eds. Peter Stockwell and Sara Whiteley. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 360–374.
- Stockwell, Peter. "Texture." *The Bloomsbury Companion to Stylistics*. Ed. Violeta Sotirova. Bloomsbury Academic, 2015. 458–475.
- Walsh, Richard. "Sense and Wonder: Complexity and the Limits of Narrative Understanding." *Narrating Complexity*. Eds. Richard Walsh and Susan Stepney. Cham: Springer, 2018. 49–60.
- Wolf, Werner. "Mise en Cadre – A Neglected Counterpart to Mise en Abyme: A Frame Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology." *Post-classical Narratology, Approaches and Analyses*. Eds. Jan Alber and Monika Fludernik. Columbus: The Ohio State University Press, 2010. 58–82.

Pojmovanja atmosfere: k mejam pripovednega razumevanja

Ključne besede: postklasična naratologija / nova fenomenologija / fokalizacija / atmosfera

Spremenjene metodološke paradigme, ki jih je prinesla postklasična naratologija in še posebej njena kognitivistična usmeritev, fenomenu atmosfere do zdaj niso posvečale veliko razmisleka. To nekoliko preseneča, če upoštevamo, da sodobna konceptualizacija atmosfere in povečano zanimanje za vprašanja, ki jih prinaša, izhajata iz nove fenomenologije in fenomenološke estetike, področij torej, ki sta neposredno prispevali k razvoju postklasične naratologije. V prispevku začenjam s fenomenološkim konceptom atmosfere po M. Merleau-Pontyju in H. Schmitzu (atmosfera kot ekstaza izkušnje, poseben način prisotnosti s kvaziobjektivnim in intersubjektivnim statusom, ki se prilega zunajjezikovnemu okviru, dojemanje atmosfere kot brezpovršinskega prostora) in estetskim pomenom tega koncepta (G. Böhme, T. Griffo, E. Fischer-Lichte), nato pa predstavljam terminološko nestabilnost in semantično nejasnost atmosfere ter povezanih izrazov znotraj naratološkega diskurza M. Bal, G. Princea, M-L. Ryan and P. Abbotta (atmosfera kot receptivna in pripovedna naravnost, spremljevalni dejavnik morfoloških kategorij, tematsko-psihološka značilnost žanra). Najpomembnejši cilj prispevka je, da ponovno preuči metodološko legitimnost koncepta atmosfere, tako kar zadeva meje pripovednega razumevanja kot njenega interpretativnega potenciala, ki bi lahko postal relevanten v okviru kognitivnih teorij intertekstualnosti (E. Panagiotidy, M. Juvan), po drugi strani pa gre tudi za humanistični odgovor na izzive novih epistemoloških paradigem in povratek k transcendentnemu bistvu literature.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-3

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.02>

Grafične pripovedi in pripovednost

Leonora Flis

Univerza v Ljubljani, Fakulteta za socialno delo, Topniška 31, 1000 Ljubljana, Slovenija

Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija

<https://orcid.org/0000-0003-4190-2548>

leonora.flis@fsd.uni-lj.si

Grafične pripovedi se nahajajo na stičišču prikazovanja in pripovedovanja zgodbe, v vsakem primeru pa zgodbo pripovedujejo, torej predstavljajo narativen žanr. Grafično pripovedovanje omogoča zastavljanje temeljnih vprašanj, ki zadevajo na primer temporalni aspekt narativnosti (razumljene kot skupek formalnih in kontekstualnih lastnosti, ki določajo pripoved) in področje fokalizacije. Grafične pripovedi s pripovednim časom upravljajo nekoliko drugače od (zgolj) literarnih besedil, saj občutek časa ustvarjajo z razmerjem med vizualnim in verbalnim. Nadalje poleg (po navadi uokvirjenih) ilustracij vsebujejo tudi tako imenovani »gutter«, »jarek« ali »luknjo«, torej vmesne prazne prostore. Teoretik in stripar Scott McCloud pravi, da je prav ta prostor v grafičnem romanu najkreativnejši; je praznina, ki najbolj buri bralčevo domišljijo, obenem pa tudi prostor, kjer se zgodi iluzija premika prostora in časa. Na primerih nekaj stripov (izpostavljeni avtorji so Art Spiegelman, Joe Sacco in Marjane Satrapi) članek prikaže specifične grafičnega pripovedovanja, ki s sekvenčnostjo podob, montažo kadrov, kompozicijo posameznih strani in drugimi strukturnimi karakteristikami omogočajo grajenje in vzdrževanje zgodbe. Ko govorimo o grafičnih pripovedih, je torej ustrezno govoriti o čezžanrski in čezmedijski naratologiji, zato razprava izpostavi tudi vlogo postklasične naratologije pri interpretaciji in razumevanju tovrstnih zgodb.

Ključne besede: postklasična naratologija / hibridni žanri / roman v stripu / grafični roman / grafična pripoved / narativnost / Spiegelman, Art / Satrapi, Marjane / Sacco, Joe

Grafična pripovednost kot multimodalnost

Grafični romani ali širše grafične pripovedi¹ (GP) predstavljajo hibridni žanr, ki v sebi združuje literarno in vizualno pripovedno linijo. Kompleksnejše GP so se šele v poznih 80. letih in zgodnjih 90. letih prejšnjega stoletja osvobodile predsodka, da so stripovske zgodbe namenjene zgolj mlajšim, da so preproste in enoplastne; postale so komercialno uspešnejše in tudi prepoznane kot legitimen literarno-umetniški pojav.² GP se umeščajo v kategorijo multimodalnih pripovedi, ki za upodabljanje pripovednih svetov uporabljajo dve semiotični liniji, verbalno in vizualno. Za naratologe danes predstavljajo pomembno področje raziskovanja (čeprav raziskav na področju naratologije stripa še ni prav veliko); za njihovo interpretacijo pa je potrebna holistična analitična metoda (podobno kot za filmsko naracijo ali animacijo). Stripar in teoretik Will Eisner v svojem teoretičnem delu *Comics and Sequential Art* zapiše, da film, animacija in stripi (tu termin »strip« uporablja v najširšem pomenu besede, saj z njim zaobjame vse od kratkih stripov v časopisju do grafičnih romanov) za pripovedovanje uporabljajo (grafične) podobe ter besedilo ali dialog, a ne glede na medij

¹ Raje kot izraz grafični roman (termin se je uveljavil zlasti po izdaji dela Willa Eisnerja leta 1978 z naslovom *A Contract with God: A Graphic Novel*) v članku uporabljam izraz grafična pripoved, saj vse pripovedi, ki se jim velikokrat, vsaj v anglo-ameriškem prostoru, pripisuje oznaka »grafični roman« (*graphic novel*), ne ustrezajo kriterijem za roman kot literarno zvrst s specifičnimi zakonitostmi in zahtevami do pisca in bralca. V svoji odločitvi za oznako grafična pripoved tako pritrjujem ameriški literarni znanstvenici Hilary L. Chute, ki je v svojih delih, vključno s knjigo *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, izrazila preferenco do izraza »grafična zgodba/pripoved« (*graphic narrative*; Flis 144–145). Grafična pripoved je torej krovni termin, označuje pa sekvenčno urejene podobe, ki jih pogosto dopolnujejo ali podkrepljujejo napisi, oblački ali drugi verbalni elementi. V članku so izpostavljene kompleksnejše zgodbe, ki presegajo nivo kratke sekvenčnosti podob in teksta; analizirane zgodbe so po navadi namenjene odraslemu bralcu, prevladujoči žanri pa so biografija, avtobiografija, literarni žurnalizem v podobi grafične zgodbe in zgodovinska pripoved. Nekateri teoretiki (npr. Scott McCloud) pa uporabljajo kot krovni termin kar izraz strip. Pri nas se uveljavlja tudi izraz risoroman (kot sopomenka za grafični roman), ki spet vključuje predpostavko, da izbrano delo ustreza zapovedim romana. Roman je zelo odprta in prilagodljiva literarna vrsta, ki se lahko širi na območje biografije, avtobiografije, romana v verzih, scenariziranega romana in tako dalje, vseeno pa je navzoča zahteva, da gre za daljše zapise. Termina risoroman (ki je sprejemljiv in uporaben za ožji segment grafičnih pripovedi) ne zavračam, vseeno pa se odločam za grafično pripoved, saj želim vendarle govoriti o žanru kot takem (ki lahko vključuje tudi kratka zaporedja podob in besed) in ne o specifični literarni vrsti znotraj tega žanra.

² Glej tudi Baetens, Frey in Tabachnick 1–18.

je zgradba zgodbe pravzaprav bolj ali manj enaka; to pomeni, da se pristopi k analizi omenjenih vrst pripovedovanja na nekaterih točkah staknejo. Če se oprem na postavke postklasične naratologije, ki mi bo pri analizi GP pomagala, je treba zgodbo razumeti v širokem pomenu besede in se zavedati, da smo v domeni pretočnosti terminov. Ali kot v delu *Teorija pripovedi* zapiše Alojzija Zupan Sosič:

Postklasična teorija pripovedi se od klasične razlikuje v poudarjanju konteksta, besedila in bralca oziroma kritika. [...] V nasprotju s klasično (predvsem strukturalistično) naratologijo, ki je bila usmerjena k nezgodovinskimi univerzalijam, je postklasična naratologija bolj diahrona, saj interdisciplinarno raziskuje pripovedno kot večplastni pojav, usmerjen tudi v okoliščine in posledice različnih branj.³ (30)

Pripoved v kontekstu GP razumem tudi v smislu pripovedi, kot jo pojmuje Roland Barthes. Barthes namreč meni, da so zgodbe univerzalne v smislu, da nam jih lahko posreduje katerikoli medij (237–272). Kot zapiše Alenka Koron v delu *Sodobne teorije pripovedi*:

Barthesova opredelitev pripovedi, na katero se mnogi sklicujejo, je implicitno speta z vsebino, vendar je hkrati jasno razvezana od besedilne podlage in zajeta kot semiotični pojav, ki se lahko manifestira besedno ali v nebesedni obliki, znotraj ali onkraj literature, torej tudi v drugih, nebesednih medijih, v likovni umetnosti, na vitrajih, v filmu, stripu, v različnih dejstvih [...]. (26)

Pri analizi GP, kot jo zasnujem v tem zapisu, se torej odmikam od tradicionalne literarne teorije in klasične naratologije. Adrijana Marčetić v članku »Postklasična naratologija« pravilno ugotavlja, da sodobna naratologija na pripovedovanje gleda skozi transmedialno perspektivo, saj pripovedovanje vidi kot pojav, ki je skupen različnim medijem: literaturi, filmu, stripu, plesu, gledališču in vsakodnevnim komunikaciji. Zapiše še:

³ Zupan Sosič v svojem članku »Postklasična teorija pripovedi« razloži tudi, da je konec tradicionalne literarne teorije in teorije književnosti na splošno zaobsežen že v samem konceptu postmoderne (opre se na teorijo Fredrica Jamesona). Današnja teorija pripovedi je tako ali tako pojmovanje za naratologijo v širšem smislu in se ne nanaša zgolj na metodo (post)strukturalizma (če jo zožimo na metodo, ki se je razvila iz strukturalne poetike in semiotike) (Zupan Sosič, »Postklasična« 497). »Širše poimenovanje pa si zasluži samo tista naratologija, ki je odstopila svoje tradicionalno poslanstvo polivalentni teoriji pripovedovanja in tako premestila svoj raziskovalni poudarek s proze na pripoved.« (Prav tam)

Če govorimo o metodi, je tudi metoda sodobne naratologije trans- ali pa interdisciplinarna. Sodobni naratologi se poslužujejo različnih metod – zgodovinskih, lingvističnih, psiholoških, filozofskih, pravnih, socioloških, antropoloških in drugih. Interdisciplinarnost je pravzaprav ena največjih vrlin sodobnih teorij pripovedovanja in predstavlja velik napredek v primerjavi z dosežki klasične naratologije.⁴ (77)

Med najpomembnejšimi področji postklasične teorije pripovedi so kulturna, kognitivna, retorična, feministična in spolnoidentitetna naratologija. Pri razlagi GP se zdi, kot bom pokazala v nadaljevanju, najbolj izstopajoča in najuporabnejša kognitivna naratologija.⁵ Občasno teoretiki GP omenjajo tudi kulturno naratologijo. Joe Baetens recimo v članku »Stories and Storytelling« pravi, da je razlog za uspeh GP tudi to, da nudijo odgovor na specifičen zgodovinski in kulturološki problem, ki, kot meni, postane še posebej izrazit v 80. letih prejšnjega stoletja: visoka, sofisticirana literatura, ki je preplavljala tržišče, ni več zadovoljila bralstva. Baetens torej razlaga GP kot postmoderni fenomen.⁶ Zato avtorji iščejo alternative. Pojavila se je potreba po »družbeno in osebno uporabni pripovedi in pripovedovanju,« zapiše Baetens (31). To seveda ne pomeni, da so GP v domeni preprostega in enoplastnega, vseeno pa gre za medij, ki je dostopnejši širšemu krogu bralcev. Baetens pravi tudi, da moramo GP zaradi raznolikosti njihovih pojavnih oblik in tudi zaradi nenehnega preoblikovanja in modificiranja medija videti kot prostor, ki nakazuje na spremembe na področju pripovedovanja nasploh. Zato predlaga, da GP tolmačimo tudi s pomočjo principov kulturne naratologije (41). A. Zupan Sosič opaža, da je v zadnjem desetletju kognitivna naratologija v postklasični naratologiji zasenčila kulturno naratologijo (ki v analizo pripovedi vključuje tudi študij delovanja družbenih, gospodarskih in političnih vplivov ter pomeni preplet sociologije, antropologije, kulturologije, če naštejemo nekaj pristopov). Kognitivna naratologija pa raziskuje »razmerja med percepcijo, jezikom, znanjem, spominom in svetom; zanimajo jo vloge zgodbe v okviru sečišč in nizov različnih pojavov« (Zupan Sosič, *Teorija* 31). Zupan Sosič pojasni tudi, da je ena izmed nalog kognitivne nara-

⁴ Prevod Leonora Flis.

⁵ O delitvi naratologije na klasično in postklasično je pri nas prva pisala Alenka Koron v svoji disertaciji *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*. Glej tudi David Herman, »Introduction« 1–30.

⁶ O začetkih postmodernizma seveda obstaja več teorij. O rahljanju mej med visoko in nizko literaturo ali sofisticirano in popularno umetnostjo vsekakor lahko govorimo najmanj dve desetletji pred začetkom, ki ga omenja Baetens.

tologije, ki jo lahko pojmuje tudi kot multidisciplinarni projekt, analiza delujočih ali opuščanih kognitivnih okvirjev v bralnem procesu (prav tam). Bralčeva percepcija pa je gotovo ena od ključnih postaj pri raziskavi GP.

Pri GP kot multimodalnem mediju se tako kažejo naslednja vprašanja: kako bralci v GP iz kombinacije slik in besed sestavljajo pripovedne svetove, kako se v GP med seboj prepletajo semiotični kanali, kako se GP primerjajo z drugimi multimodalnimi mediji ali pripovedmi, na primer s filmskimi, kako podobe (slike, ilustracije), besede in sekvence podob sploh oblikujejo narativni potencial grafičnih pripovedi ter kako razvrstitev okvirjev implicira časovni potek dogajanja. GP so odlični primer sodelovanja med različnimi pripovednimi modalitetami, in prav zato je ta medij tako pomemben za transmedialno naratologijo. Vsaka od teh modalnosti ali modalitet deluje kot sistem izbir, ki imajo za cilj posredovanje pomena. Razumevanje GP tako zahteva sprejetje dinamičnega prepleta modalitet in teoretičnih pristopov.

Kot zapisano, je v GP verbalna modaliteta vedno v interakciji z vizualno modaliteto in s sekvenčno naravo medija, med modalitetami je ves čas prisoten dinamičen proces sovplivanja in medsebojnega dopolnjevanja.⁷ Stripovski kader, torej ena sličica, je najmanjši del stripa. Ko nizamo kader za kadrom, sličico za sličico, sestavljamo zgodbo. GP pa poleg podob in teksta vsebujejo tudi prostor med okvirji. Scott McCloud (*Kako razumeti strip*) to »belino« imenuje »gutter« (luknja, praznina); v tem razmaku med sličicama se odvija, kot pravi McCloud, večina tiste »čarovnije in skrivnosti, ki tvorita samo srž stripovske umetnosti. [...] [I]n prav tu, v vmesni praznini beline, človeška domišljija zlije dve ločeni sličici v en sam, enoten koncept.«⁸ (66) Bistvo stripa je po mnenju McClouda prav v tovrstnem dopolnjevanju. Med bralcem in avtorjem se sklepa nekakšna tiha in tajna pogodba. Šele bralec je

⁷ Will Eisner (*Comics and Sequential Art*) strip (to je izraz, ki ga najpogosteje uporablja) konsistentno definira kot »sequential art«, torej kot umetnost sekvence ali zaporedja in pretežno iz sekvenčnosti razlaga poglobilne karakteristike tega medija. Glej tudi Karin Kukkonen, »Comics«.

⁸ Joyce Goggin in Dan Hassler-Forest, ki sta uredila knjigo *The Rise and Reassessing of Comics*, v »Uvodu« opišeta ta prazen prostor kot edini bistveni element, ki definira GP kot samostojen žanr in ne podžanr literature ali pa grafične umetnosti v širšem pomenu besede. Pravita, da je bralčovo sodelovanje v praznem prostoru odločilnega pomena za razumevanje GP. Sprašujeta se tudi o tem, koliko svobode pri interpretaciji GP ima bralec in ugotavljata, da je prav gutter prostor največje svobode, saj okvirji že določajo potek in način bralčevega razumevanja in interpretacije.

tisti, ki poveže kadre v smiselno celoto, torej »zažene« zgodbo. Strip od bralca zahteva nenehno sodelovanje, bralci smo pomožni animatorji. McCloud v delu *Kako nastane strip* poudari tudi, da mora avtor stripa, da bi dosegel svoj cilj, osvojiti načela jasne komunikacije.

Naučiti se morate, kateri elementi nekega dela lahko publiko prepričajo, da ostane z vami. Strip od nas zahteva, da nenehno izbiramo podobe, tempo, dialog, kompozicijo, geste in cel kup drugih elementov. Vse te izbire pa lahko strnemo v pet osnovnih tipov: izbor trenutka, izbor kadra, izbira slike, izbira besed in izbor poteka. (9–10)

Kognitivna naratologija na primer predpostavlja, da bralec pristopi k branju z določenimi kognitivnimi vzorci in shemami, ki omogočajo smiselno organizacijo različnih, med seboj povezanih konceptov; ti okvirji in sheme so povezani z bralčevimi preteklimi izkušnjami. S pomočjo teh vzorcev in shem bralec sklepa, domneva in ustvarja hipoteze.

Pascal Lefèvre v članku »Narration in Comics« jasno pokaže na tesno povezavo med GP in kognitivno naratologijo ter izpostavi, da so za razumevanje GP pomembni tudi izsledki in koncepti kognitivne psihologije. Če se bralcu zapisano in izrisano ne bo zdelo zanimivo ali ne bo prepoznal podob in simbolov, bo prenehal z branjem in interpretacijo. Omenja dela naratologov, kot so Bordwell, Reid, Fludernik in Herman, saj so med tistimi, ki poudarjajo vlogo bralca in način, kako tekst pritegne bralca v proces semantične izmenjave in interakcije. Lefèvre se sprašuje, kako GP usmerjajo bralca v določeno branje s pomočjo svoje forme in pa kako lahko bralci tudi brez tekstualnih »namigov« aktivirajo določena znanja in razumevanja besedila in vizualne podobe. Podobe v GP kažejo dejanja, situacije ali predmete in bralec jih po navadi brez težav prepozna in razume. Bralec prav tako prepozna pomen okvirja in domneva tudi, da se fiktivski svet ne konča na robu okvirja. Bralec GP pristopi k branju z določenimi kognitivnimi okvirji in shemami in z njimi lahko, na podlagi preteklih izkušenj, različne, med seboj povezane, koncepte povezuje v smiselne celote.⁹ Na tem mestu se zdi smiselno omeniti teorijo Wolfganga Iserja, ki govori o praznih mestih v besedilu oziroma besedilni strukturi, ki pogojujejo sodelovanje bralca.¹⁰ Po Iserju pomembne prvine literarnega dela ostajajo neizrečene in se realizirajo šele v bralčevi domišljiji (glej tudi Zupan Sosič, *Teorija* 263).

⁹ Lefèvre se opre tudi na delo Roberta J. Sternberga *Cognitive Psychology* (1996), knjigo Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film* (1985) ter na Karla Haberlandta in njegovo delo *Cognitive Psychology* (1994).

¹⁰ Glej Iser, *Bralno dejanje*.

Nadalje lahko po analogiji z Gadamerjevim horizontom pričakovanja izpostavim tudi, da bralec pri branju GP uporablja svoje inženjerske, »zunanje« sheme; njegova pričakovanja se preverjajo s svojo (ne)izpolnitvijo znotraj pripovednega sveta GP. Obenem je bralec pozoren tudi na norme, ki jih postavlja GP. Te notranje zapovedi so lahko v skladu s konvencijami zunanjega sveta, ki jih bralec prinese v branje, ali pa odstopajo od njih. Bralec mora sprejeti, da razporeditev okvirjev na posamezni strani ni naključna, ampak določena, in da so podobe v okvirjih med seboj povezane. Tvorijo sekvenco zaporednih situacij. Sledč izsledkom kognitivne psihologije je ustrezno reči, da je naša interakcija z okoljem in z drugimi ljudmi pravzaprav zgrajena na principu sekvenčnosti. Če poznamo zaporedje dogodkov v vsakodnevem življenju, verjetno ne bomo imeli težav pri razumevanju prikaza takšnih sekvenc v GP. Res pa je, da nekateri prikazi zahtevajo od bralca več domišljije kot drugi. Poleg tega za GP ni nujno, da so sekvence zgrajene po principu enake kontinuitete, kot jo najdemo v vsakodnevem življenju. Pravzaprav to ni mogoče. Stripi in GP so že zaradi zahtev medija eliptične pripovedi. Za razliko od filmov in gledaliških iger lahko GP predstavljajo le fragmente dogodkov (in predmetov). GP tako zgolj s prikazom posameznih ključnih dejanj nakažejo celotno zaporedje dogodkov. Ko pristopimo h GP, moramo tako vedno vzeti v zakup, da imamo opravka z medijem eliptičnega in fragmentarnega pripovedovanja. V naslednjih odstavkih natančneje pokažem, kakšna je zgradba GP in v kakšno razmerje do pripovednega ob branju vstopa bralec.

Podrobnejša anatomija grafične pripovedi in njene pripovednosti

Ko govorim o branju GP, ga razumem v širšem pomenu besede – ne le kot branje besed, temveč kot razbiranje simbolov. Podobno tudi Eisner v *Graphic Storytelling* govori o branju stripov kot o zaznavni aktivnosti. Strip komunicira v jeziku, ki se nanaša na vizualne izkušnje, in skozi te izkušnje se povežeta ustvarjalec in bralec. Podobe in znake v stripu moramo razumeti, šele tako kadri oživijo in lahko govorimo o oblikovanju zgodbe in posredovanju idej. Kot hibridni medij vsebujejo GP dosti prvin, ki si jih delijo z drugimi mediji (film in animacija), vendar jih uporabljajo na sebi lasten in izviren način. Tu mislim na razdelitev zgodbe v posamezne okvirje (v katere avtor »zamrzne« določen segment realnosti), interakcijo med okvirji in njihovo razporeditev na strani, na slog ilustracij, na mizansceno znotraj okvirjev ter način, kako so pove-

zani verbalni (recimo v govornih in miselnih balonih) in vizualni elementi. V zahodnem svetu obstaja konvencija branja od leve proti desni in od zgoraj navzdol, vendar lahko z določenimi elementi risbe vrstni red branja tudi spremenimo. Za razliko od filma in animacije, kjer gledalec spremlja kader za kadrom (režiser/avtor ima popoln nadzor nad »branjem« prikazanega), pri stripu bralec vidi naenkrat celotno stran in lahko kadre preskoči oziroma jih pogleda v poljubnem zaporedju. A če želi prebrati zgodbo, kot si jo je zamislil avtor, mora slediti nepisanim pravilom branja od leve proti desni in od zgoraj navzdol. Branje v drugačni smeri za bralca ni čisto samoumevno, zato moramo bralcu pomagati. Če je GP dobro oblikovana in spisana, skoraj ne opazimo, kdaj sprejemamo informacije s slike in kdaj iz besedila – oboje je neločljivo povezano in prepleteno. Kot razloži Špela Štandeker:

Besede, slike in druge ikone tvorijo besednjak jezika, ki mu pravimo strip. Podobno kot literatura tudi strip uporablja dramsko oblikovanje teksta, pripovedno večplastnost, psihologizacijo likov in žanrska pravila. Obenem pa so za stripovski medij pomembni tudi neliterarni postopki, kot so likovni elementi, montaža, izražanje gibanje, iluzija minevanja časa in specifičen avtorski risarski stil, ki gradi stripovsko strukturo. Prav kombinacija teksta in podob tako ustvari jezik, ki besednemu/likovnemu vidiku doda nove razsežnosti in tako ustvari povsem svoj, stripovski jezik. (6)

Lahko pritrdim tudi Eisnerjevemu opažanju (v *Comics and Sequential Art*), da razumevanje podob v stripu terja bralčevo in piščevo/striparjevo harmonijo izkušnje. Stripar si mora prizadevati razumeti bralčeve življenjske izkušnje in jih upoštevati. Od tega je odvisno, kako uspešno bo bralec prepoznaval podobe in zaznaval njihove miselne in emotivne razsežnosti (7–8). »Uspeh stripa resnično izvira iz umetnikove sposobnosti, da pravilno oceni sposobnost bralčevega razbiranja podob in simbolov,« še zapiše Eisner (39).

Časovni aspekt je v GP zelo pomemben. V GP čas dojemamo prostorsko; v svetu stripa sta namreč čas in prostor eno. Vsaka sličica prikazuje določen trenutek ali neko časovno obdobje, naslednja sličica pa prikazuje že novo obdobje in skozi čas se pomikamo tako, da se pomikamo po strani, po prostoru. V mediju, kjer se prostor in čas tako popolnoma zlivata, razlika med njima pogosto izgine (Hančič 37). Iz zaporedja (dogodkov) izvira naša ideja o času. Na podlagi izkušenj pa sklepamo, kaj se zgodi prej in kaj kasneje ter koliko časa je medtem minilo. Okvirji zreducirajo kronološko zaporedje zgodbe na izbrane fragmentirane enote. Vsak okvir lahko prikazuje le en trenutek ali pa daljše časovno obdobje. Okvirji lahko vsebujejo tudi različne časovne

segmente. Če je preplet časovnih segmentov zelo zapleten, se od bralca zahteva dodatna pozornost. Res pa je, da lahko bralec poljubno dolgo časa posveti enemu okvirju in ga do potankosti preuči, pregleda celotno stran, lahko se vrne k določenemu okvirju ali sekvenci in jo vnovič preveri. Poleg tega večina sodobnih GP okvirje še vedno po navadi razvršča v kronološko, linearno zaporedje. Če pa imamo v pripovedi skoke v preteklost ali v prihodnost, je to jasno nakazano z verbalnimi in vizualnimi sredstvi. Ti pogledi naprej in nazaj pa vnovič vsebujejo kronološko sekvenco, ki bralcu pomaga pri orientaciji. Če film gledalca izpostavi neprestanemu gibanju naprej, se v stripu lahko vračamo nazaj ali pa listamo naprej. Lahko rečemo, da so GP v primerjavi s filmom bolj prostorski medij. »Vsak zaporeden filmski posnetek se projicira na isto mesto – na platno, medtem ko mora biti vsak stripovski kader postavljen na drugo mesto od ostalih. Za strip je prostor to, kar je čas za film,« zapiše McCloud v delu *Kako razumeti strip* (7).



Slika 1: McCloud, *Kako razumeti strip* 7

V GP sta torej čas in prostor tesno povezana, in iz te postavke sledi ugotovitev, da si v primeru GP zastavljamo vprašanja o dinamiki pripovednega časa in časovni perspektivi pripovednosti nekoliko drugače kot pri literarnih besedilih. Kai Mikkonen (»Remediation«) pojasni, da zato, ker se za ponazoritev časa pač

uporabljajo tako vizualna kot verbalna sredstva, [...] poleg tega pa se GP pri ustvarjanju časovne dimenzije ne zanašajo le prostore/podobne, ki jih vidimo na sličicah, ampak tudi na obrobo, na prazen vmesni prostor [*gutter*] in na vizualno podobo celotne strani. (74)

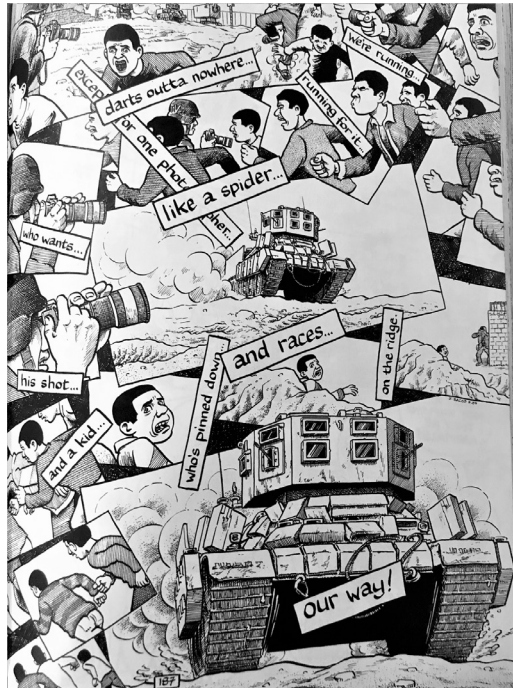
Nadalje se Mikkonen sprašuje, kako bralec serijo podob spremi-
nja v zgodbo, kako kognitivno mapira časovno zaporedje dogodkov.
Ugotavlja, da imajo podobe (sličice), tudi če niso del sekvence,¹¹ načine,
kako izražati temporalnost in kavzalnost (na primer z govoroico telesa ali
z gestami likov na sličici). Vseeno pa je posamezna slika, kljub temu, da
deluje tudi sama po sebi, tako verbalno kot vizualno po navadi pove-
zana še s slikami in okvirji, ki jo obkrožajo, in tako se oblikuje časovni
kontinuum. Nekateri okvirji lahko s seboj nosijo več akcije in dogaja-
nje naprej poganjajo z večjo silo kot drugi. Res pa je, da v GP slike v
okvirjih predstavljajo izbrane trenutke dane situacije, ki je v bralec v
celoti ne vidi. Zato, kot pravi Mikkonen, je v kontekstu pripovednosti
v GP treba misliti tudi na to, da bralec-gledalec ugleda možnost alter-
nativnih posledic dejanj, ki jih prikazujejo okvirji. Prazen prostor je
manifestacija simultane prekinitve časa in prostora. Bralec-gledalec si
mora v tem prostoru zamisliti pomen prehoda od ene podobe k drugi,
od enega dejanja k drugemu. Film dela podobno z montažo; gre za
sekvenco posnetkov, ki pokažejo izbrane segmente danega dogodka.
Seveda pa pri GP nimamo opravka s časom na platnu, ki bi bil ves čas
v teku, pri GP lahko govorimo o dobesedni liniji podob, ki se mate-
rializirajo v prostoru, in ne o zaporedju podob v času (kot pri filmu).
Mikkonen izpostavi še eno pomembno značilnost GP: poleg linearne
sekvence podob imajo posamezni okvirji moč interakcije skozi celoten
pripovedni kontinuum. GP lahko na isti strani knjige med seboj vizu-
alno povezujejo tudi različne (ne nujno zaporedne) podobe v okvirjih
ali pa se povezave vzpostavljajo celo med bolj oddaljenimi deli zgodbe.
Poleg tega lahko GP v en sam okvir naenkrat ujamejo različne časovne
prostore, pretekli, sedanji in prihodnji; ne da bi kršili pravila verjetno-
sti, se časovne dimenzije lahko nalagajo ena na drugo ali ena ob drugo.
Občutek za čas je tako odvisen od podob v posameznem okvirju, od
povezav med okvirji oziroma od bralčevega-gledalčevega aktivnega
kognitivnega mapiranja teh povezav (Mikkonen 78–80).¹² Vpliv na
naše dožemanje časa (in ritma pripovedi) ima lahko tudi oblika sličice;
daljša sličica (okvir) daje lahko občutek daljšega trajanja. Sličica brez
besed, ki v svoji vsebini z ničemer ne izdaja svojega trajanja, pa lahko
daje vtis brezčasnosti. Tudi količina detajlov lahko podaljša občutek
trajanja, saj oko potrebuje več časa, da se sprehodi po celi sličici.

Res je, da tudi filmska naracija in animacija ne sledita nujno linear-
nemu poteku dogajanja (uporabljajo se pogledi nazaj ali naprej), vendar

¹¹ Te imenuje monofazne podobe; pravzaprav je vsaka podoba v GP uokvirjena in deluje kot samostojna entiteta.

¹² Glej tudi Eisner, *Comics and Sequential Art* 23–30.

si GP lažje privoščijo tovrstne skoke (lahko tudi v enem samem okvirju ali na eni strani). Joe Sacco v svojem delu *Footnotes in Gaza*¹³ (2009) pogosto uporablja takšne (tudi zelo hitre) premike po časovni premici, ki služijo poudarjanju vsebine – nenehna in neprekinjenega nasilja med Izraelci in Palestinci.¹⁴ Saccove podobe včasih, zavoljo dramatičnosti, poudarjanja nasilja in nenadnih napadov (sploh v njegovih vojnih grafičnih pripovedih *Palestine*¹⁵ in *Footnotes*), tudi prebijajo okvirje in udarjajo v »luknjo«, v praznino, in obenem kažejo tako na brezčasnost kot na prežeco nevarnost.¹⁶ Sacco uporablja tudi prekrivajoče se okvirje; s tem načinom po navadi prikaže simultanost dogajanja, pa tudi časovno in prostorsko kaotičnost prikazane situacije.



Slika 2: Sacco, *Footnotes in Gaza* 187

Pri analizi časovnega aspekta GP je treba omeniti tudi govorne (ali miselne) balončke. Besede v balončkih so po navadi v sedanjem času in imajo podobno funkcijo kot dialog ali monolog v zgolj verbalnih pripovedih.

¹³ Delo ni prevedeno v slovenski jezik. Naslov bi se lahko glasil *Opombe iz Gaze*.

¹⁴ Glej tudi Flis 136.

¹⁵ Delo ni prevedeno v slovenski jezik.

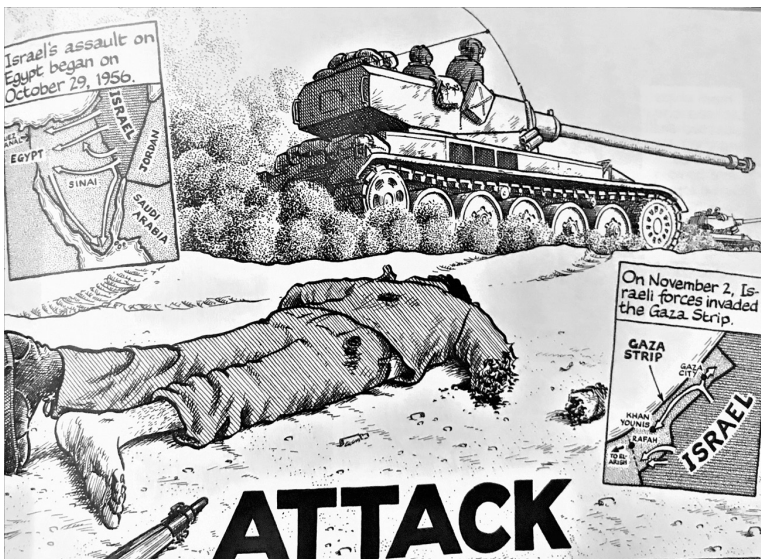
¹⁶ Glej Ann Miller 400–401.

Kot pravi David Carrier v *The Aesthetics of Comics*: »Govorni balonček je pomemben element stripa, saj ustvari entiteto beseda/podoba, ki se razlikuje od podob, ki ilustrirajo besedilo.« (4) Razvrstitev govornih in miselnih balončkov (položaj balončka glede na druge balončke, položaj balončka v razmerju do prikazanega dejanja in do govorca) vsekakor vpliva na temporalni aspekt GP. Tudi balončke moramo brati v enakem zaporedju kot beremo podobe in/ali spremljevalno besedilo, torej znotraj bralne konvencije zahodnega sveta od leve proti desni in od zgoraj navzdol. Govorni balonček je nekaj, kar v realnem svetu ne obstaja, a vseeno bralci vseh starosti in s praktično kakršnimkoli kulturnim ozadjem vedo, kakšen je njegov namen. Avtorji Charles Forceville, Tony Veale in Kurt Feyaerts v članku z naslovom »Balloonics« v knjigi *The Rise and Reason of Comics* tolmačenje balončkov razlagajo s konvencijo, ki je del kode grafičnih pripovedi, kot pravijo. Balončki ne posredujejo informacij le v podobi teksta, saj so poleg tega važne tudi njihova oblika, barva, položaj na strani, velikost in postavitev repkov, ki izhajajo iz balončkov. Govorni balonček omenjeni avtorji razumejo kot konceptualno metaforo. Konceptualne metafore so vzorci razmišljanja, ki naj bi predstavljali osnovo ali podlago za vsakodnevne metaforične izraze. Ti metaforični izrazi so po navadi jezikovni, lahko pa se pojavljajo tudi v podobah. Prepričani so, da tudi ko gre za balonček, ki je specifična stripovskega sveta, zaradi navezovanja ali povezovanja z osnovnimi kognitivnimi procesi tolmačenje ne zahteva posebnega ali posebej pridobljenega znanja.¹⁷ Potem je pogosto navzoče še spremljevalno besedilo, torej besede, ki jih ne povezujemo nujno z določenim likom; to besedilo je lahko v kateremkoli času. Primere spremljevalnega besedila najdemo tako pri Spiegelmanu kot pri Saccu in v manjši meri tudi pri Satrapi. Avtor se tu postavi v vlogo razlagalca, povezovalca dogodkov, komentatorja ali distanciranega opazovalca. Spodnji ilustraciji prikazujeta primera iz Spiegelmanovega *Mausa* (1980) in iz Saccovega dela *Footnotes in Gaza* (2009).

¹⁷ Glej tudi glej Kukkonen, *Contemporary* 56–73.



Slika 3: Spiegelman, *Maus* 21



Slika 4: Sacco, *Footnotes in Gaza* 81

Če se ozrem k Genettu, je to torej lahko glas ekstradiegetskega pripovedovalca ali pa raje (sledječ postgenettovski terminologiji) zunanjega fokalizatorja, ki je lahko tudi avtor sam.¹⁸ Kar zadeva pripovedovalce in fokalizatorje v kontekstu GP, se opiram tudi na stališče Alojzije Zupan Sosič, ki zagovarja mešanost ali sinkretičnost vrst in kategorij pripovedovalca ter pretočnost pripovedovalcev in fokalizatorjev (opre se tudi na teorijo Manfreda Jahna).¹⁹ Lahko seveda izpostavim, da so za analizo GP koristni tudi koncepti pripovedi in fokalizacije, kot jih zasnujeta Gerard Genette in Mieke Bal, vseeno pa se kot še primernejši kaže Jahnov model, ki razširi pojem fokalizacije s pomočjo kognitivnih pristopov. Manfred Jahn, kot povzema Alojzija Zupan Sosič v članku »Pripovedovalec in fokalizacija«, je fokalizacijo razumel kot okno v pripovedni svet, ki omogoča bralcem videti dogodke skozi perceptualni zaslon s pomočjo fokalizatorja, delujočega kot zunajzgodbeni ali znotrajzgodbeni medij. Na ta način je razložena kot prvenstveno sprožilo za avtorje, pripovedovalce in bralce ter temeljni proces pripovedovanja in razumevanja zgodb, kar je nasprotno od tradicionalnega pojmovanja fokalizacije, ko je bila ta razlagana kot nekaj drugotnega v smislu filtra predstavitve že obstoječih pripovednih dejstev (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 65–66). V multimodalnih pripovedih (kot so GP), je fokalizacija stvar interpretacije, torej neprestane interakcije med tekstom in recepcijo (bralcem-gledalcem). Fokalizacija oziroma bralčevo razumevanje fokalizacije se razvija skozi proces branja.

Vprašanje fokalizacije

Kukkonen (v *Contemporary Comics Storytelling*) večkrat omeni, da je naratologija stripa v bolj ali manj začetni fazi in potrebuje sistematično obdelavo, največ pozornosti pa je po njegovem mnenju treba nameniti prav fokalizaciji, pripovedovalcu ter razliki med zgodbo in diskurzom. Temu pritrjujeta tudi Silke Horstkotte and Nancy Pedri v članku »Focalization in Graphic Narrative«, na katerega se bom pri analizi fokalizacije deloma oprla.²⁰ Avtorici izhajata iz raziskav kognitivne naratologije, še posebej izpostavita Manreda Jahna, Davida Hermana in

¹⁸ Glej Alojzija Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 47–72 in delo Alenke Koron *Sodobne teorije pripovedi*.

¹⁹ Manfred Jahn, »Focalization« in tudi »Windows of Focalization«.

²⁰ V zadnjih letih ni nastalo ravno veliko novih zapisov o fokalizaciji v grafičnih pripovedih, zato se opiram na tiste, ki izbrano problematiko najbolj jasno opišejo.

Alana Palmerja.²¹ V članku govorita o tem, da se GP pri posredovanju pomena zanašajo na uravnotežen preplet semiotičnih kodov ali modalitet, obenem pa se vedno znova zastavlja vprašanje, kaj natančno predstavlja fokalizacijo v GP oziroma kako se ta demonstrira. Kot multimodalne pripovedi grafične pripovedi povezujejo različne semiotične modalitete, slike, besede in sekvenčnost ter nedvomno ponujajo bogat prostor za raziskovanje. Fokalizacija v multimodalnih medijih je večkrat nekaj ambivalentnega in zmuzljivega. Na primerih dela Marjane Satrapi *Persepolis* (2000) in Spigelmanovega *Mausa* bom pokazala nekaj možnosti za razumevanje in razlago fokalizacije v GP.

V GP tako pripoved kot fokalizacija lahko simultano delujeta na dveh modalnih pasovih, to pa lahko povzroča »vzrli, premore in napestosti, ki jih v monomodalnih, zgolj verbalnih pripovedih ne najdemo« (Horstkotte in Pedri 336). Horstkotte in Pedri poudarjata, da je pri vpogledu v vidike fokalizacije v GP nujno treba upoštevati sledeče razlike med GP in fotografijo ter premičnimi slikami (filmom ali animacijo) na eni strani in verbalnimi pripovedmi na drugi:

- poleg multimodalnosti gre v GP za drugače kodirana čas in prostor; Thierry Groensteen²² temu reče »spacio-topia« (prostorotopija)²³ semiotičnega sistema GP;

- oblikovanje tega »časa v prostoru« skozi okvirje in vmesne prostore (gutter), ki so ključni za pripoved;

- »prepletanje« GP – vsak okvir je vsaj v potencialnem, če ne dejanskem odnosu z drugimi okvirji, to pa ustvarja zgoščenost detajlov in definira tudi ritem pripovedi.²⁴

Delo Marjane Satrapi *Persepolis* je narisano v črno-belem, minimalističnem slogu.²⁵ Satrapi bralcu ponudi subtilno izpisano in izrisano zgodbo o odrasčanju v Iranu v času islamske revolucije in v času iransko-iraške vojne. Slogovno Satrapi perzijsko ikonografijo prepleta z zahodnjaškim podobjem in simboliko, njene minimalistične podobe so stilizirane in ravno zaradi svoje simplifikacije še poudarjajo izraženo oziroma prikazano. Avtorica ne uporablja senčenja, temveč gre ves čas za monokromatske, črno-bele ilustracije.

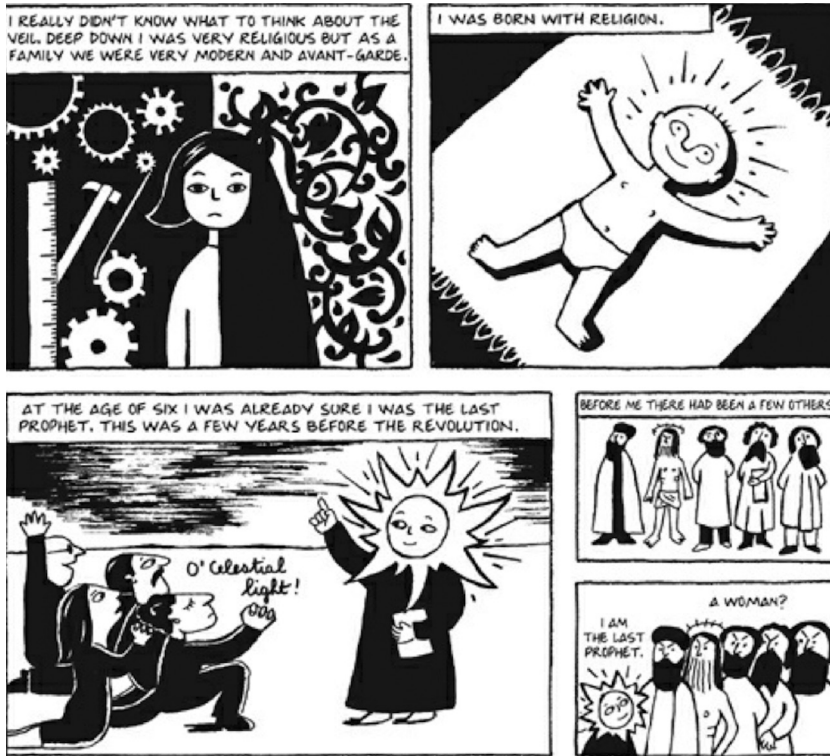
²¹ Glej predvsem David Herman, »Beyond« 119–142. Pomembna zapisa sta tudi njegova »Introduction« 1–30 in »Toward« 47–75. Glej tudi delo Alana Palmerja *Fictional Minds*.

²² Glej Thierry Groensteen, *The System of Comics*.

²³ »Topia« izvira iz grškega izraza »topos«, ki pomeni prostor, kraj.

²⁴ Glej Horstkotte in Pedri, »Focalization in Graphic Narrative« 336–337.

²⁵ Satrapijino delo natančno opiše Rocio G. Davis v članku »A Graphic Self« (264–279).



Slika 5: Satrapi, *Persepolis* 6

Strinjam se s Horstkotte in Pedri, ki menita, da je preprostost podob v delu *Persepolis* zgolj navidezna, veliko okvirjev namreč vsebuje intertekstualne aluzije in prikaze izkušenj, ki presejajo izkustveni in kognitivni svet deklince (male Marji), ki mu sledimo v prvem od obeh zvezkov. Skozi celotno delo se verbalno in vizualno soočamo z dvomi, težavami razumevanja in miselnimi vrtinci protagonistov. Ni vedno nemudoma razvidno, ali dojetje in interpretacija dogodkov pripadata pripovedujočemu jazu ali pa gre za fokalizacijo, ki je del pripovednega sveta in pripada izbranemu protagonistu ali protagonistki. *Persepolis* je hibridno delo tudi v žanrskem vidiku: lahko bi ga opisali kot mešanico avtobiografije, zapisa (in orisa) izseka iz zgodovine Bližnjega vzhoda, knjiga ima tudi prvine, ki bi si jih lahko lastile ženske študije, feministična besedila, spominska proza in še kakšen žanr.

Satrapi raje uporablja vizualne metafore in simbolizem, s katerimi nakazuje stališče, ki ga ne moremo vedno pripisati določenemu liku, kot da bi okvirje oblikovala v smislu jasne perspektive in fokalizacije.

Kot primer navajam sekvenco, v kateri se družina Satrapi pogovarja o razmerah v Iranu po tem, ko državo zapusti šah. Satrapi vstavi okvir, v katerem družino obkroža stiliziran simbol hudiča v podobi kače. Ta podoba je v popolnem nasprotju z materinimi besedami v balončku, v katerem pravi, da je hudič (šah) odšel. Resnica je, da je šah še navzoč in da vdira v življenje družine. Čez nekaj tednov so v Iranu oblast resnično prevzeli fundamentalisti, nedavno izpuščeni politični zaporniki so bili vnovič zaprti, mučeni in ubiti, Iran pa se je kmalu zapletel v krvavo vojno v Sadamom Huseinom.



Slika 6: Satrapi, *Persepolis* 43

Kačo lahko vidimo kot vpogled v politično in zgodovinsko stanje in kot oceno situacije, kot simbol retrospektivnega zrenja na dogodke, v tem primeru okvir s kačo odraža videnje zrejšega pripovednega »jaza« in ne neposredno doživljajoči otroški »jaz«. Lahko pa kačo beremo kot izraz Marjaninega (otroškega) prizadevanja, da bi razumela kompleksno situacijo in prevprašala interpretacije dogodkov, ki jih ponudijo njeni starši. Njen namrgoden izraz na obrazu kaže na dvome, ki se ji porajajo, ponujena razlaga se ji ne zdi dovolj prepričljiva. Vseeno pa se zdi verjetnejša možnost, da imamo opravka z distancirano, zrelo, retrospektivno pripovedovalko (odrasla Marjane), ki pozna podrobnosti političnega dogajanja in kačo vidi kot simbol za šaha. Bralec se mora tako odločiti, katera verzija fokalizacije se mu izrisuje kot verjetnejša v izbrani situaciji, in včasih naletimo na primere, ki so lahko dvoumni. V tem specifičnem primeru sta naša branje in razumevanje zares odvisna od tega, ali fokalizacijo pripišemo literarni osebi (mladi Marji) ali odrasli pripovedovalki. Če jo pripišemo literarni osebi, dobimo vpogled v njen miselni svet (ki je bogat, a zaradi njene mladosti vseeno omejen), če pa govorimo o fokalizaciji, ki je del odrasle pripovedovalke, dobimo drugačen uvid.

V tem primeru časovni odnos med osnovnim okvirjem in »vloženo« (dodano) podobo kače ni popolnoma jasen in zato ni jasna fokalizacija. Kognitivni aspekt je torej ključen pri opredelitvi fokalizacije.

V Spiegelmanovem *Mausu*, ki je kompleksna mešanica biografije in avtobiografije, imamo opraviti z dvema časovnima premicama in dvema pripovedovalcema, torej je tu model multimodalne naracije in fokalizacije bolj niansiran in lažje opredeljiv. Svet druge svetovne vojne stoji ob boku New Yorku v 80. letih prejšnjega stoletja in intradiegetska pripoved (zgodba Vladkovega preživetja) se prepleta z njegovimi ekstradiegetskimi pogovori (intevjuji) s sinom (Artom Spiegelmanom), ki piše/riše zgodbo svoje družine. Vladek je torej intradiegetski pripovedovalec (Poljska, 40. leta prejšnjega stoletja), Art pa je ekstradiegetski pripovedovalec (v 80. letih) kot tudi risar (vizualni narator) tako ekstradiegetske kot intradiegetske pripovedi. Občasno pa se pravzaprav tudi sam (ko dvomi o uspehu svojega pisanja in risanja izbrane zgodbe) postavi v vlogo intradiegetskega pripovedovalca (razmišljevalca). Poleg tega je Artova pripoved očetove zgodbe personificirana, še posebej močno z uporabo živalskih metafor (Judi kot miši, Poljaki kot prašiči, Nemci kot mačke, Američani kot psi).

Ker imamo tako pri Satrapi kot pri Spiegelmanu opravka z mešanjem biografskega in avtobiografskega (grafičnega) zapisa, je določitev fokalizacije še težja kot v primerih, kjer pripovedovalec ni del pripovednega dogajanja (ter zgolj »od zunaj« komentira, torej ni izkušajoči »jaz«) in tam, kjer imamo opravka z različnimi časovnimi premicami. V *Mausu* recimo lahko najprej vidimo Vladkovo intradiegetsko pripoved, v naslednjem okvirju pa se živalska metafora zamenja in izpostavi se vprašanje fokalizatorja. Zdi se, da je nenazadnje Art tisti, ki v 80. letih dvomi oziroma niha med dvema različnima vizualnima reprezentacijama zgodbe. Vladek pravi, da je identiteta zapornikov tako ali tako nepomembna. Prav zaradi dvomov Spiegelman tudi zasenči drugi okvir. Horstkotte in Pedri govorita o pripovedni negotovosti (*narrative uncertainty*), značilni za Spiegelmanovo delo.²⁶ Poglavitna razloga zanjo sta razplastena zgodba in kompleksna fokalizacija.²⁷

V *Mausu* se preskok v fokalizaciji zgodi, ko se zunanja, ekstradiegetska pozicija (zapornik je narisana kot miš) spremeni v Artovo (ki je tudi lik v zgodbi) notranjo fokalizacijo, ki podobo spremeni v mačko. Čeprav je fokalizator v obeh okvirjih Artie, gre v prvem okvirju za zuna-

²⁶ Podoben dvom ali nestabilnost vedenja, resnice in še posebej spomina zasledimo tudi v delih Joeja Sacca. Hillary Chute govori o »samozavedajoči metodologiji« Saccovega dela. Glej Chute, *Disaster* 228.

²⁷ Glej Horstkotte in Pedri 330–331.

njega fokalizatorja, ki prikazuje Vladkove spomine iz časa vojne, v drugem okvirju pa postane Artie notranji fokalizator (lik), ki v New Yorku v 80. letih 20. stoletja domneva, da bi bil zapornik lahko tudi Nmec. Čeprav je torej sama zgodba iz 40. let Vladkova (občasno notranji fokalizator, večinoma pa je tudi on zunanji, saj pripoveduje v 80. letih), je Artov prikaz te zgodbe – torej vizualna interpretacija – tista, ki se zdi v večini okvirjev ključna fokalizacija (Vladkova pripoved v 80. letih 20. stoletja je podana skozi Artovo vizualno oblikovanje ali interpretacijo). Opraviti imamo torej z dvema zunanjima fokalizatorjema – eden deluje na vizualnem nivoju, drugi na verbalnem. Tudi Art se premika med zunanjim in notranjim pripovedovalcem.²⁸ Takšna gibanja ali nihanja (med obema pripovedovalcema) so prevladujoča pripovedovalska in fokalizacijska pozicija v Spiegelmanovem grafičnem romanu. *Maus* ima torej dve zgodbi, ki ju pripovedujeta dva pripovedovalca, postavljeni pa sta na na dve semiotični liniji, imamo dva notranja fokalizatorja in dva zunanja fokalizatorja.



Slika 7: Spiegelman, *Maus* 210

Tudi Joe Sacco v svojih delih spreminja fokalizatorje. Ustrezno se zdi govoriti o pretočnosti fokalizatorjev, saj se, recimo v delih *Palestine* in

²⁸ Erin McGlothlin v članku »Art Spiegelman's Practice« govori o metareferenčnem značaju Mause; s tem terminom označi obče avtorefleksivne značilnosti Spiegelmanovega dela.

Footnotes in Gaza selimo od videnja in dožemanja Palestinecev (ki je prevladujoče) do perspektive izraelskih vojakov in tudi Saccovega lastnega vpogleda (ki pa je predvsem v *Footnotes in Gaza* omejen na minimum). Kot je mogoče razbrati iz omenjenih del, so razplatenost in fragmentiranost zgodbe ter z njima povezano vprašanje fluidne fokalizacije lastnosti, ki so zlasti izrazite v GP, ki upovedujejo travmatične dogodke in oživljajo spomine nanje. Ambivalentnost fokalizacije in fragmentarna struktura pripovedi pripomoreta tudi k prikazu soobstoja različnih, spreminjajočih se, subjektivnih resnic, ki jih posredujejo različni pripovedovalci (lahko tudi skozi različne, prepletajoče se časovnice).²⁹ Kot pravi McCloud v delu *Kako nastane strip*: »Strip je fragmentaren medij, tu je par besed, tam košček slike, če je dobro narejen, pa lahko bralci te fragmente med branjem povezujejo in doživljajo zgodbo kot povezano celoto.« (129) Bralec delce sestavlja v celoto in več ko ima na razpolago perspektiv, celovitejša je njegova slika dogajalne situacije.



Slika 8: Sacco, *Footnotes in Gaza* 222

²⁹ Glej tudi Flis, »Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa« 142–143.

Sklep

V zaključku lahko pritrdim Scottu McCloudu, ki pravi, da vsi dojemamo svet skozi svoje čute in čuti lahko vedno znova opozarjajo na svet, ki je fragmentiran in nepopoln. Naše dojemanje »realnosti« temelji na veri ali na prepričanju, ki je subjektivno in zgrajeno iz fragmentov. Še tako razgledan in načitan človek vidi le fragmente (velikokrat ne povsem doumljive) celote, karkoli že ta celota je. McCloud imenuje opazovanje delcev, fragmentov in njihovo kognitivno povezovanje v zamišljene (trenutne) celote dopolnjevanje³⁰ (*Kako razumeti* 64–65). Tako v življenju kot tudi med branjem stripov smo torej ves čas v iskanju vsaj začasnih zaključkov. Narativni principi GP, še posebej sekvenčna narava in fragmentiranost, se torej dobro ujamejo s človeškim dojemanjem realnosti in s procesom spominjanja. Poleg tega so GP pluralen medij, saj povezujejo različne perspektive in tako bralcu ponudijo različne (včasih čisto nasprotujoče si) poglede, ta princip pa znova dobro posnema ali uteleša življenjsko stvarnost. Če umetnik (tudi stripar) želi, da ga bo bralec/gledalec razumel, mora upoštevati tisto, kar je skupno naši izkušnji »biti človek«. Pri tem je avtor GP žanrsko neomejen, obravnava lahko katerokoli temo ali aspekt življenja, s tem pa GP lahko postane odlično umetniško upovedana realnost življenja. Bralec in avtor sta v GP zapletena v ples vidnega in nevidnega – skupaj ves čas ustvarjata nekaj novega in tako fragmentiranim stvarnostim podarjata (začasne) izteke ali zaključke.

LITERATURA

- Baetens, Jan. »Stories and Storytelling in the Era of Graphic Narrative«. *Stories*. Ur. Ian Christie in Annie van den Oever. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. 27–45.
- Baetens, Jan, Hugo Frey in Stephen E. Tabachnick. »Introduction«. *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 1–18.
- Barthes, Roland. »An Introduction to the Structural Analysis of Narratives«. Trans. Lionel Duisit. *New Literary History* 6.2 (1975): 237–272.
- Carrier, David. *The Aesthetics of Comics*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Chute, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Chute, Hillary. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics and Documentary Form*. Cambridge MA in London: Harvard University Press, 2016.

³⁰ Tako prevaja »closure« prevajalec McCloudovega dela *Kako razumeti strip* Izar Lunaček. Avtorica članka predlagam tudi drugo možnost prevoda: zaključevanje.

- Davis, Rocio G. »A Graphic Self: Comics as autobiography in Marjane Satrapi's *Persepolis*«. *Prose Studies* 27.3 (2005): 264–279.
- Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. New York: W.W. Norton & Company, 1985.
- Eisner, Will. *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. Florida: Poorhouse Press, 1996.
- Flis, Leonora. »Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa: žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine«. *Primerjalna književnost* 37.2 (2014): 129–150.
- Forceville, Charles, Tony Veale in Kurt Feyaerts. »Balloonics: The Visuals of Balloons in Comics«. *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Ur. Joyce Goggin in Dan Hassler-Forest. London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010. 56–73.
- Goggin, Joyce, in Dan Hassler-Forest. »Introduction«. *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Ur. Joyce Goggin in Dan Hassler-Forest. London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010. 1–4.
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Prev. Bart Beaty in Nick Nguyen. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.
- Hančič, Miha. *Avtorski strip*. Diplomsko delo. Mentor Bojan Kovačič. Somentorica: Tonka Tacol. Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta. Tudi na spletu. Dostopano 18. 1. 2020.
- Herman, David. »Introduction«. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ur. David Herman. Columbus: The Ohio State University Press, 1999. 1–30.
- Herman, David. »Toward a Transmedial Narratology«. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Ur. Marie-Laure Ryan. Lincoln in London: University of Nebraska Press, 2004. 47–75.
- Herman, David. »Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory«. *Point of View, Perspective, Focalization: Modeling Mediacy*. Ur. Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2009. 119–142.
- Horstkotte, Silke, in Nancy Pedri. »Focalization in Graphic Narrative«. *Narrative* 19.3 (2011): 330–357.
- Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka* (prev. A. Leskovec). Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Jahn, Manfred. »Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept«. *Style* 30.2 (1996): 241–267.
- Jahn, Manfred. »Focalization«. *The Cambridge Companion to Narrative*. Ur. David Herman. New York: Cambridge University Press, 2008. 94–109.
- Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2014.
- Kukkonen, Karin. »Comics as a Test Case for Transmedial Narratology«. *SubStance* 40.1 (2011) (Issue 124: Graphic Narratives and Narrative Theory): 34–52.
- Kukkonen, Karin. *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2013.
- Lefèvre, Pascal. »Narration in Comics«. *Image and Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative* August 2000. Splet. Dostopano: 30. 11. 2019.
- Marčetič, Adrijana. »Postklasična naratologija: koliko je prirodna prirodna naratologija?«. *Od narativa do narativnosti: pola veka naratologije: tematski zbornik radova*. Ur. Snežana Milosavljević-Milić, Jelena Jovanović in Mirjana Bojanić-Čirković. Niš: Filozofski fakultet, 2018. 73–85.
- McCloud Scott. *Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, mange in risanega romana*. Prev. Maša Peče. Ljubljana: Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta, 2010.

- McCloud, Scott. *Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*. Prev. Izar Lunaček. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.
- McGlothlin, Erin. »Art Spiegelman's Practice from Maus to MetaMaus«. *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Ur. Jan Baetens, Hugo Frey in Stephen E. Tabachnick. Cambridge in New York, 2018. 203–218.
- Mikkonen, Kai. »Remediation and the Sense of Time in Graphic Narratives«. *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Ur. Joyce Goggin in Dan Hassler-Forest. London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010. 74–86.
- Miller, Ann. »Joe Sacco, Graphic Novelist as Political Journalist«. *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Ur. Jan Baetens et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 389–404.
- Sacco, Joe. *Palestine: A Nation Occupied*. Seattle, WA: Fantagraphics Books, 1996.
- Sacco, Joe. *Footnotes in Gaza*. New York: Metropolitan Books, 2009.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*. London: Vintage Books, 2008.
- Spiegelman, Art. *Maus*. Prev. Oto Luthar. Ljubljana: Založba ZRC, 2010.
- Štandeker, Špela. »Slogovna in vsebinska raznolikost stripovskega izraza«. *Tomaž Lavrič: Stripi/Comics*. Ljubljana: Moderna galerija, 2010. 5–10.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Postklasična teorija pripovedi«. *Slavistična revija* 61.3 (2013): 495–506.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Pripovedovalec in fokalizacija«. *Primerjalna književnost* 37.3 (2014): 47–72.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Graphic Narratives and Narrativity

Keywords: postclassical narratology / hybrid genres / graphic novel / graphic narrative / narrativity / Spiegelman, Art / Satrapi, Marjane / Sacco, Joe

The article focuses on the narrative principles of graphic narratives representing a hybrid genre that dwells at the intersection of literary and visual storytelling. The genre's multimodality is also viewed through the prism of certain principles of postclassical narratology. Graphic narratives occupy the intersection of showing and telling stories; they always tell a story, so they are a narrative genre. Graphic storytelling enables us to pose some fundamental questions that concern, for example, the temporal aspect of narrativity (understood as a collection of formal and contextual traits that define a narrative) and the issue of focalization. Graphic narratives treat time somewhat differently from (merely) verbal narratives, as a sense of time is created through the relationship between the visual and the verbal. Moreover, apart from the (mostly) framed images, graphic narratives also contain the so called "gutter" or an empty space

between the frames. Scott McCloud, himself a comics theorist and comics artist, says that gutter is the place where the illusion of the movement of space and time takes place. Using the examples from a few graphic narratives (by Art Spiegelman, Joe Sacco, and Marjane Satrapi), the article shows the specifics of graphic storytelling, which, with its sequential nature, the principles of montage, the composition of individual pages, and other structural characteristics, enables the formation of narratives. When we talk about graphic narratives, it is appropriate to talk about the transgeneric and transmedial narratology, hence the article also exposes the role of postclassical narratology in the process of interpreting and understanding graphic narratives.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-31:741.52

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.03>

Obraz v velikem planu in pripovedna transparentnost

Barbara Zorman

Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta, Cankarjeva ulica 5, 6000 Koper, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0003-3498-6958>
barbara.zorman@pef.upr.si

V prvem delu prispevka primerjam različne teoretske poglede na funkcije obraza v filmskem velikem planu. Balázs meni, da spricho povečave prikazanega obraza, ki vzbujajo občutek intenzivne bližine, nastane premik v naraciji iz dogajalnega gibanja v mikrogibanje. Deleuze izpostavi veliki plan kot entiteto (ločeno od prostorsko-časovnih koordinat, iz katerih izhaja), kjer obrazni izraz postane nosilec afekta, obenem pa obraz izgubi funkcije individualizacije, socializacije in komunikacije, ki so ga predhodno opredeljevale. Barthes piše o obrazu filmske zvezde v vlogi maske, Greco pa o vplivu pogleda, ki ga maska iz ekrana usmerja v gledalca. Plantinga analizira vlogo obraza v »prizorih empatije«. V drugem delu članka analiziram film Roka Bička Razredni sovražnik (2013). Netransparentnost obraza se izraža najočitneje pri reprezentaciji lika Sabine, ki sošolce pretrese s samomorom. Nedostopnost Sabinine subjektivnosti predstavljajo bližnji prikazi njenega obraza v kontekstu spominskih predstav njene prijateljice in maske, ustvarjene po fotografiji Sabininega obraza, ki si jih nadenejo njeni sošolci. Sabinin obraz je slepa pega filmske pripovedi; čeprav se pred nami razkriva scela, je njegov pomen odprt, nedoumljiv. Eden od učinkov takega prikaza je zavrnitev obraza kot »znakovnega instrumenta« (Eleftheriotis) oziroma kot transparentne površine, hkrati pa tudi zavrnitev prisvajanja oziroma redukcije skrivnostne drugosti obrazov bližnjih na berljive emocije oziroma afekte.

Ključne besede: filmska teorija / kognitivna znanost / naratologija / obraz v filmu / filmski liki / slovenski film / maska / Biček, Rok

*Vsaka pegica je bila kakor zvezda in imel je vse.
Veliki voz, Mali voz, Orion, Medveda, Dvojčka,
Betelgezo, Rimsko cesto. Na njegovem obrazu je
bila vsaka zvezda v pravilnem položaju.*

Bellow, Herzog 282

*There's no art / To find the mind's construction in
the face.*

Shakespeare, *Macbeth*, 1. dejanje, 4. prizor

Obrazi, predstavljeni v filmu, nudijo gledalcem poleg svoje osnovne, identifikacijske funkcije vsaj dve vrsti užitka. Po eni strani gre za estetsko kontemplacijo njihove lepote ali unikatnosti. Milton Brener meni, da je obraz lep prav zaradi svoje spremenljivosti, saj nenehno proizvaja izraze, med katerimi nekateri trajajo le petindvajsetinko sekunde. Najpogostejši med izrazi je smehljaj, ki ga znanstveniki kategorizirajo na štiri najpogostejše različice, čeprav so, kot meni Brener, njegove nianse skoraj neskončne (35). Iain McGilchrist piše, da se hoteni oziroma prisiljeni obrazni izrazi manifestirajo večinoma v okolici ust, bolj pretanjeni in nehoteni čustveni izrazi pa v zgornji polovici obraza (59). Za gledalce so torej obrazi zapeljivi tudi zaradi želje po prisvajanju njihovih pomenov, ta pa izhaja iz domneve, da jih je mogoče prebrati, dešifrirati. V medosebni komunikaciji interpretiramo, z obrazom zrcalimo in si včasih preko čustvene naležljivosti celo prisvojimo obrazne izraze in občutja oseb, s katerimi smo v stiku. A vendar nam obrazi drugih, zlasti neznancev, v resničnem življenju najpogosteje predstavljajo skrivnost, saj iz njih ne zmoremo razbrati dejanskih občutij in misli; obrazne izraze zlahka interpretiramo v neskladju z dejanskim občutjem njegovega nosilca.

Filmi pogosto prikazujejo konflikte, ki izvirajo iz tovrstnih nespornostov. Po drugi strani pa je gledalcu v odnosu do protagonista dovoljena izredno velika mera vpogleda v notranja stanja; možnost zaupanja, zaupnosti med prejemnikom in fikcijskim likom je eden ključnih užitkov fikcije. Kadar nam fikcija vzbuja občutek, da je drugi »berljiv«, se to dogaja preko tako imenovane »transparentne pripovedi«, kjer nam podatke posreduje zanesljiva pripoved oziroma fokalizacija. Film ima mnogo tehnik, s katerimi omogoči vpogled v subjektivnost drugega, npr. glasbo, pripovedni kontekst, govor, pripoved, ki je podana skozi perspektivo (npr. percepcijsko polje) lika; v angleški filmski terminologiji posnetke, kjer filmska pripoved dogajanje prikazuje iz zornega kota enega od likov, imenujejo *point-of-view shot*.

V pričujočem članku me najbolj zanima pripovedna vloga obraza kot transparentne površine, ki gledalcu razkriva subjektivnost predstavljenega lika. Kot ugotavlja Carl Plantinga, so obrazi likov v filmu, posebej tisti, ki nam preko pripovedi ponujajo vživetje v svoj položaj, pogosto namenoma in izrazito transparentni, toda njegove ugotovitve so vezane večinoma na analizo hollywoodskih filmov. Prizore, ki uporabljajo te vrste izraznost za posredovanje pripovednih podatkov ali spodbujanje določenih odzivov pri gledalcih, imenuje »prizori empatije« (*scenes of empathy*) («The Scene» 247). Plantinga meni, da v nasprotju z dejanskimi situacijami, v katerih svoja občutja z obrazi prikrivamo vsaj toliko, kolikor jih razkrivamo, v konvencionalnih filmskih prizorih empatije obraz izraža notranja stanja lika, in sicer tako, da se liki prikažejo v položajih, v katerih v njihovi obrazni izrazi ne bodo dojeti kot zavajajoči, temveč nam bodo iskreno posredovali občutja – na primer ko je čustvujoči lik prikazan takrat, ko meni, da ga nihče ne opazuje (251). V nasprotju s tovrstno transparentnostjo protagonistov klasične hollywoodske narativnosti je v tradiciji evropskega filmskega modernizma oziroma novih valov razmerje med gledalcem in zaslonom drugačno, saj je naracija teh filmov pogosto avtorefleksivna, opozarja torej na svojo umetniško zgradbo, konstrukcijo. Thomas Elsaesser in Malte Hagener ugotavljata, da nam tovrstne pripovedi vzbujajo občutek, da je »zatopljenost v fikcijo nemogoča«. Ta naravnost ustreza stališču psihoanalitične filmske teorije, ki gledanje filma dojema kot proces zavajajoče identifikacije, kot gledanje v zrcalo lažnega samospoznavanja (72–73). Tako kognitivna kot psihoanalitična filmska teorija bosta predstavljeni v prvem delu prispevka, ki primerja različne teoretske poglede na obraz v velikem planu. V drugem delu prispevka pa bo vloga obraza predstavljena z analizo filmskega prvenca Roka Bička *Razredni sovražnik* (2013).

Obraz v velikem planu kot okno v dušo

Béla Balázs je bil madžarski filmski scenarist in režiser, ki je zaslovel kot filmski kritik, posebej z zbirko esejev *Der sichtbare Mensch: oder Die Kultur des Films* (1924), v kateri je med prvimi pisal o izraznosti obraza v filmu v povezavi z estetiko nemih filmov.

Balázs je bil prepričan, da je obrazni izraz najbolj subjektivna manifestacija človeškega. Polifonično in ambivalentno naravo emocije naj bi obrazna mimika predstavila ustrežnejše kot besede. Zapisal je, da je veliki plan izumil nov nejezikovni medij oziroma komunikacijski kod

med subjektivnostjo lika in gledalca, in sicer s pomočjo dolgo pozabljene univerzalnega jezika kretenj in obraznih izrazov. Za Balázsa je obraz v velikem planu zaznamovan z dvojnostjo: obraz igralca je površina, na kateri se prikaže subjektivnost lika. Meni, da v nasprotju z odrskim, gledališkim igralcem, ki predstavlja svojo vlogo prek množstva mask, ki si jih nadeva za potrebe predstav, filmski igralec »živi notranja stanja lika«, sicer dojemamo njegov izraz kot lažen. Povečani posnetek dovoli gledalčevemu pogledu tako blizu prikazanega obraza, piše Balázs, da bi pri potvarjanju, prikazovanju nepristnega čustva določeni deli obraza nehote izdali emocije, ki »so v nasprotju s prevladujočim obraznim izrazom« (*Theory* 77). Za Balázsa obraz v velikem planu ni nikoli netransparenten:

[V]idimo, da je tam nekaj, česar ne moremo videti. Beremo med vrsticami. [...] to so mikrofizionomije velikega plana, ki so nam dale najbolj pretanjeno igro obraznih potez, skoraj nezaznavno, a vendar tako prepričljivo. Tako se je izza vidnega obraza pojavil nevidni obraz, ki je viden eni osebi, tisti, ki jo naslavlja – in občinstvu.¹ (77)

Balázs torej verjame v »nevidno«, skrito obličje, ki se manifestira preko obraza v velikem planu zaradi novih tehnoloških možnosti kinematografije: povečave prikazanih objektov. Tako se gledalčeva pozornost usmeri v fragment naracije:

Veliki plan je tehnični pogoj umetnosti obraznega izražanja in s tem visoke filmske umetnosti sploh. Obraz moramo približati in ga ločiti od vsakršnega okolja, ki bi nas lahko zmotilo [...] tako dolgo si ga moramo dovoliti opazovati, da ga res lahko beremo. Film zahteva pretanjenost in zanesljivost mimike, o kakršni igralec, ki nastopa zgolj na odru, ne more niti sanjati. (*Der sichtbare* 48)

Balázs poudarja, da veliki plan zaznamuje prostorsko-časovna ločenost od diegeze. Pripovedni tok je suspendiran, zamrznjen, a ne zato, da bi pripoved prešla na navajanje atributov kakega objekta, kot v literarnem opisu, temveč zaradi prestopa na gibanje drugačne vrste. Povečano gibanje obraznih potez, piše Balázs, izgubi povezavo s pripovednim prostorom in »prikažejo se emocije, razpoloženja, nameni in misli, stvari, ki jih oči lahko vidijo, čeprav niso v prostoru« (*Theory* 61).

Balázsove ugotovitve so v nasprotju z domnevo, da na gledalčeve predstave o občutjih v filmu predstavljenega lika bolj kot izraz na obrazu vplivajo montažni postopki. To stališče je na podlagi eksper-

¹ Ta in ostali prevodi iz tujejezičnih virov so delo Barbare Zorman.

menta Leva Kulešova, izvedenega v Rusiji v začetku preteklega stoletja, v delu *Film Technique and Film Acting* predstavil V. I. Pudovkin. Kulešov je isti posnetek obraza (ki ga Pudovkin opisuje kot statičnega in neekspresivnega) znamenitega ruskega igralca nemih filmov, Ivana Možuhina, v montažnem zaporedju postavil ob posnetek juhe, trupla, igrajočega se otroka. Občinstvo, ki si je ogledalo posnetke, je bilo navdušeno, piše Pudovkin, nad igralsko ekspresivnostjo Možuhina. Hvalili so zamišljenost ob pozabljenem krožniku juhe, globoko žalost, ki jo je izražal njegov obraz ob pogledu na umrlo žensko in veselje ob pogledu na igrajoče se dekletce. Pudovkin opisani učinek razlaga tudi z dolžino posnetkov; podobno kot v glasbi tudi v filmu ritem vpliva na občutja gledalca; hitri in kratki posnetki povzročajo vznemirjenje, dolgi in počasni pa imajo pomirjujoč učinek (140–141).

Kontrast med Balázsevimi in Pudovkinovim pogledom na funkcijo obraza v velikem planu izpostavlja najstarejšo in najvplivnejšo dihotomijo v teoretskih pogledih na film, in sicer razlikovanje med formalističnimi in realističnimi pristopi (Elsaesser in Hagner, *Teorija* 13). Eisenstein film razume v okvirjih formalističnih teorij, ki film analizirajo predvsem preko njegove konstrukcije in kompozicije, Balázs pa pripada drugi struji, ki poudarja (delno) transparentnost filma oziroma njegovo sposobnost, da nam omogoči nova spoznanja o predstavljeni resničnosti.

Obraz v velikem planu kot entiteta

Gilles Deleuze se na Balázsa nanaša zlasti v študiji *Podoba-gibanje* (1983), v poglavjih o podobi-afekciji – ki zanj določa »afektivno branje celotnega filma« (120). Tako kot Balázs Deleuze obrazov ne pripisuje zgolj domeni človeškega, temveč praktično vsakemu aspektu filmskega prostora, ki deluje kot »živčna ploščica, organonosilka[, ki je] žrtvovala bistveni del svoje globalne gibljivosti in ki svobodno sprejema in izraža najraznovrstnejša drobna lokalna gibanja« (121). V velikem planu gre skratka za prostor, ki je izločen iz prostorsko-časovnih koordinat in ki postane reflektirajoča površina oziroma z mikrogibanjem izraža določeno kvaliteto ali potenco (121). Obraza oziroma poobličjenih površin ne moremo ločiti od afektov, ki jih izražajo (obrazi pa se med seboj razlikujejo po svojem potencialu za predstavljanje afektov); takšno enoto oziroma entiteto, torej množico afekta in obraza, imenuje Deleuze »ikona« (132). Obraz v velikem planu, izražen kot podoba-afekcija, izgubi funkcije, ki so ga določale v njegovem prejšnjem kontekstu, tj. individualizacijsko, socializacijsko in komunikacijsko. Veliki plan –

obraz v podobi-afekciji je tako v svoji deteritorializaciji odtrgan tudi od svojega nekdanjega nosilca, osebe. Tako si obrazi naposled začnejo postajati podobni, zamenljivi. Deleuze stopnjuje brezosebnost obraza v velikem planu do skrajnosti:

Ni velikega plana obraza. [...] Golota obraza je večja od golote telesa, nečloveškost obraza je večja od nečloveškosti zveri. [...] Poleg tega pa veliki plan naredi iz obraza fantom in ga izroča fantomom. Obraz je vampir in pisma so njegovi netopirji, njegova izrazna sredstva [...]. Obrazi se zlivajo drug v drugega, si sposojajo svoje spomine in se nagibajo k temu, da se med seboj pomešajo. [...] [V]eliki plan-obraz je hkrati obličje in njegov izbris. (135–136)

Obraz v velikem planu kot maska

Deleuzevo tezo, da so obrazi v velikem planu brezosebni, je mogoče zaslediti že v eseju Rolanda Barthesa o obrazu Grete Garbo, ki je v izšel v zbirki esejev z naslovom *Mythologies* leta 1957. Deleuze brezosebnost obraza izpeljuje prek koncepta njegove »golote« in zlasti mikrogibanja, ki razgiba obraz v afektu. Barthes pa pri obravnavi obraza Grete Garbo, zlasti na primer v zadnji sekvenci filma *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933), izhaja iz njegove negibnosti, statičnosti. Obraz Grete Garbo je za Barthesa neprebojen, popoln, božanski. Obraz dive določa tisto, kar ga prekriva; njegov make-up ima »snežno gostoto maske« – to »ni naličen obraz, temveč obraz iz mavca, ki ga varuje površina barve in ne njegove poteze«. Barthes vzpostavi kontrast med varovalno funkcijo maske in samotnostjo oči, »črnih kot pulpa, drhtečih ran«, ki spominjajo na »bolezenske izrastke oči« na totemskem obrazu Charlieja Chaplina. Zapeljivost igralkinega obraza izvira iz absoluta maske, njene božanskosti, skrivnostnosti, nedoumljivosti (94).

V *The Face: A Natural History* (2000) Daniel McNeill piše o obrazni lakoti (*face hunger*) – potrebi, da bi videli celoto in podrobnosti obraza ljudi, s katerimi komuniciramo. Maska oziroma skrivanje obraza lahko spodbudi željo gledalcev, da bi videli izraz na obrazu oziroma delu obraza, ki je skrit (155–156). Podobno željo, hrepenenje, pravzaprav obsedenost, opisuje roman *Der Man der Greta Garbo liebte*, ki ga je J. M. Frank napisal 1933. V študiji »Adoratori romaneschi della Garbo: (de)figurazioni narrative di un volto divino (1933–2007)« Giuseppe Girimonti Greco analizira ta roman, ki predstavlja dogodivščine berlinskega uradnika, družinskega moža po imenu Tobia Müller. Tega naključno kinematografsko srečanje z obrazom Grete Garbo v velikem planu povsem pretrese: zdi se mu, da ga je pogled dive, usmerjen vanj

iz velikega ekrana, nagovoril. Ta ideja protagonista obsede: obraz Grete Garbo začne srečevati povsod, zdi se mu, da ga zasleduje kot fantom, fantazmatska projekcija imaginarnega (Greco 159), zaradi česar uradnik izgubi stik z realnostjo in zaposlitev, odtuji pa se tudi od žene. Naposled odpotuje v Los Angeles, ker začne igralko iskati. Ko jo naposled zagleda v sončni svetlobi pred filmskim studiem, se Tobia Müller sooči z obrazom, ki je močno naličen, maskiran za potrebe filma, ki je občutljiv na modri spekter svetlobe. Veke in usta igralko, temno modro pobarvane, se razkrijejo na blede sinje rumenkasti podlagi njene kože. To srečanje, ugotovi Greco, je za protagonista travmatična izkušnja, zaradi katere se fantazmatska projekcija razkroji in za obrazom oziroma masko Dive se razkrije obraz Müllerjeve žene, ki ji je igralka močno podobna (162). Ta tragikomična zgodba o obsesiji aludira na gledalčevo iluzijo prisvajanja (stapljanja z lastnimi fantazijami) povečanih obrazov igralcev, kar se dogaja v kontekstu mitologiziranja zvezd, ki jih ustvarja kinematografska industrija. Tako Barthesov esej kot Frankov roman prikažeta privlačnost zvezdniškega obraza v velikem planu kot zavajajočo masko. Koncept gledalske identifikacije kot samoprevare ima ključno vlogo tudi v psihoanalitični filmski teoriji.

Obraz v velikem planu kot zrcalo

Thomas Elsaesser in Malte Hagener v zgodovini teorij o filmu predstava pogleda na film med drugim preko metafor vrat, okna in zrcala. Zadnja metafora, ugotavljata avtorja, označuje samonanašalnost (avto-referencialnost) modernističnega filma, ki zavrača možnost identifikacije; označuje jo kot prevaro, napačno spoznavanje (*misrecognition*) (83). Koncept ogledala je zavzemal osrednje mesto v psihoanalitični filmski teoriji. Kot ugotavljata Elsaesser in Hagener, je predstava o filmu kot ogledalu prevladovala v filmski teoriji med 1960 in 1980, posebej v teoriji Christiana Metzja, ki je v študiji *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma* (1977) predstavil film kot »imaginarni nosilec fragmentirane zaznave gledajočega subjekta« (nav. po Elsaesser in Hagener 82–83). Ker gledalčevo telo v filmu nikoli ne najde lastnega odseva, gre za dejanje napačne prepoznave oziroma napačnega spoznanja. Gledalec drugega zmotno prepozna kot sebe oziroma vidi sebe v nekom drugem (83). Identifikacijo s pomočjo napačnega spoznanja Metzjeva teorija primerja z značilnostmi Lacanovega zrcalnega stadija. Metz razlikuje med primarno identifikacijo s kamero in sekundarno identifikacijo z liki (Elsaesser in Hagener 85–86).

Kognitivna filmska teorija zavrača psihoanalitično teorijo lažne identifikacije oziroma jo skuša nadomestiti z bolj niansiranimi koncepti. Pri analizi obraza v velikem planu poudarja predvsem njegov intersubjektivni in afektivni potencial; izhaja iz prepričanja, da film gradi na vrojeni človeški sposobnosti soobčutenja afektivnih stanj drugih in nam tako ponuja utelešeno pot do empatije s človeškimi bitji, četudi fiksijskimi. Odkritje funkcij zrcalnih nevronov, ki ljudem omogočajo, da občutijo določeno situacijo, kot bi jo doživeli v telesu druge osebe, je bila ena od temeljnih spodbud kognitivne filmske teorije, ki je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja začela raziskovati kognitivne procese filmske recepcije.

Carl Plantinga v članku »The Scene of Empathy and the Human Face on Film« analizira odzivanje gledalcev na emocije likov v prizorih, ki obraze slednjih prikazujejo v velikem planu – te imenuje »prizori empatije« (239). Dejavnike, ki vplivajo na gledalčevo vrednotenje obraza, je mogoče s Plantingo in ostalimi teoretiki povzeti v petih točkah: a) karizma, zvezdniški status, privlačnost igralcev, ki upodabljajo lik; b) ekspresivnost upodobljenih obrazov – pri tem Plantinga ugotavlja, da je ekspresivnost obraza v tovrstnih prizorih poudarjena in prikazana transparentno; da gledalcu torej posreduje karseda natančne podatke o notranjem stanju lika (»The Scene« 251). Ekspresivnost obraza v velikem planu ne pomeni teatralične, pretirano patetične obrazne mimike, ki je značilna za igro v nekaterih nemih filmih. Thomas Elsaesser and Malte Hagener ugotavljata, da je eden temeljnih paradoksov, povezanih z upodabljanjem obraza v velikem planu, paradoks gibljivosti in neizraznosti. Film namreč izraznost obraza »gradi s pomočjo drastične redukcije njegove gibkosti in gibljivosti, saj se nas v velikem planu dotaknejo že najmanjši, skoraj neopazni gibi obraza« (98); c) podaljšano trajanje prikaza povečanega obraza. Plantinga ugotavlja, da so prizori, ki predstavljajo obraz v ameriških filmih, znatno daljši od drugih prizorov, saj razvoj empatije zahteva trajanje (»The Scene« 250). Poleg trajanja pa je pomemben faktor še povečava oziroma bližina prikazanih obrazov, kot je ugotavljal že Béla Balázs; č) Obrazne reprezentacije delujejo v povezavi s pripovednim kontekstom, ki je najbrž eden najmočnejših dejavnikov vzbujanja empatije. Ta zahteva, kot rečeno, določeno trajanje, zato se prizori empatije navadno pojavijo v zaključku pripovedi (251); d) kulturni kontekst; gledalčev odnos do predstavljanih likov gradi na izkušnjah s fiksijskimi in nefiksijskimi osebami kot tudi na usklajenosti vrednot, ki jih predstavljajo liki, z vrednotami, ki so jih gledalci ponotranjili s socializacijo.

Razredni sovražnik

Čeprav je *Razredni sovražnik* (2013) režijski prvenec Roka Bička, gre za enega najkvalitetnejših dosežkov sodobnega slovenskega filma, kar so med drugim potrdile naklonjene kritike in številne nagrade na filmskih festivalih, npr. na Festivalu slovenskega filma v Portorožu in Mednarodnem filmskem festivalu v Benetkah. *Razrednega sovražnika* lahko umeščamo v tradicijo »šolskih« filmov, kot sta npr. *If...* (Lindsay Anderson, 1968) ali *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2005); ti pogosto tematizirajo nasilje, ki zaznamuje šolski sistem in konflikt med individualno svobodo ter pravili, ki omogočajo gladko skupinsko delovanje. Kot v *Entre les murs* tudi v *Razrednem sovražniku* šola prerašča iz dogajalnega prostora v neke vrste mikrokozmos, a obenem tudi vodilno tematiko in simbol. Izhod iz šole v *Razrednem sovražniku* nakaže samo Sabina, in sicer v prizoru, ki simbolizira njen samomor. V zadnji sekvenci, ki kaže dijake na končnem izletu, pa je simbolika šole prikazana z drugačnim označevalcem – ladjo sredi morja. Podobno kot v *Entre les murs* je tudi v *Razrednem sovražniku* učitelj lik, ki želi uveljaviti drugačne vzgojne principe od obstoječih, a mu pri tem ne uspe; toda če gre v *Entre les murs* za željo po demokratizaciji, gre v *Razrednem sovražniku* za avtoritarnost.

V *Razrednem sovražniku* se dijaki četrtega letnika stopijo v kolektivnega protagonista. Ta proces okrepi dva dogodka. Dogajanje najprej razgiba prihod novega učitelja, ki kot razrednik in učitelj nemščine zaradi porodniškega dopusta učiteljice Nuše prevzame razred in dijake šokira s svojimi skrajno avtoritarnimi metodami. Ključni sprožilni motiv v naraciji pa je samomor ene dijakinj. Krivdo zanj razred pripiše novemu učitelju, vanj usmeri tudi skrajno jezo, ki se izraža v bojkotiranju, obtoževanju in poniževanju. Zaradi izjemne kvalitete filma in pripovedne tematike, ki jo je moč umestiti v poljubni srednjeevropski kontekst, je *Razrednega sovražnika* mogoče obravnavati kot enega reprezentativnih primerov sodobnega evropskega filma. Obenem pa je film za osrednjo temo prispevka zanimiv tudi zato, ker subjektivnost likov podaja predvsem prek bližnjih prikazov njihovih obrazov. Ti prikazi v določenih kontekstih, kot bom nakazala kasneje, transparentno podajajo občutja likov, še večkrat pa so obrazi likov zadržani v svoji izraznosti, skrivnostni, večpomenski. Tovrstna filmska reprezentacija, kjer je razumevanje subjektivnosti lika oteženo oziroma upočasnjeno, zaznamuje navezanost na dediščino modernističnega filma, ki pripovedno transparentnost destabilizira z močno avtorefleksivnostjo, v kateri se filmska naracija zazira v lastno konstrukcijo. Biček je v intervjuju s

Špelo Barlič (»Razredni«) kot referenco oziroma navdih navedel filme Michaela Hanekeja, zlasti *Caché*. Hanekejevi filmi so znani po poudarjeni etični dimenziji. Ta se kaže tudi na ravni režiserjeve preišljene konstrukcije filmske naracije, ki je v določenih elementih bolj kot v podajanje vsebine usmerjena v avtorefleksijo lastnih učinkov.

Obrazi kot okna v notranja stanja likov

Razredni sovražnik v veliki meri gradi na izraznosti obrazov; ti so prikazani večinoma v velikih oziroma srednjih planih, poleg tega se kamera na obrazih igralcev zadržuje relativno dolgo. Počasni, dolgo trajajoči kadri in pogosto fokusiranje na obraze igralcev so med drugim značilni za evropski modernistični film, denimo za stvaritve Ingmarja Bergmana ali Jean-Luca Godarda. Bližnji posnetki obrazov, kakor sta ugotovila že Balázs in Deleuze, abstrahirajo in prestavijo gibanje iz narativnega toka dogodkov na raven podobe-afekcije. S tem pa filmska pripoved prikazani lik iz/loči iz okolice, ki ga obdaja, predvsem od drugih diegetskih likov, kot tudi iz zgodbenega konteksta. Lik se v bližnjem posnetku obrača vase in se razkriva gledalcu v svoji intimi, ga s tem nagovarja k zavezništvu. Obenem pa veliki plan tudi izpostavlja samoto, izoliranost lika. Obrazi so pomembni tudi v zgodbeni komunikaciji med liki; v Bičkovem filmu se enako pogosto kot z besedami sporazumevajo s pogledi. V nekaj prizorih so pogledi, ki jih en lik nameni drugim/drugemu, izrazito dolgi. Taki so na primer pogledi učitelja Zupana, ki odgovarjajo na obtožbe dijakov (sliki 1 in 2).



Slika 1: Maruša (Pia Korbar), Luka (Voranc Boh), Chang (Kangjing Qiu), Mojca (Doroteja Madrah), Tadej (Jan Župančič) in Špela (Špela Novak) v *Razrednem sovražniku* (2013). Copyright Triglav film.



Slika 2: Robert Zupan (Igor Samobor) v *Razrednem sovražniku* (2013). Copyright Triglav film.

Če pogledi prevzemajo mesto besed, pa se obenem preciznost besed kot s konvencijami določenih označevalcev nadomešča s pomensko ambivalenco in polifonijo pogledov; tak je na primer Sabinin pogled v Zupana, ko učitelj vstopi v prostor, kjer dekle igra klavir (slika 3).



Slika 3: Sabina (Daša Cupevski) in Robert Zupan (Igor Samobor) v *Razrednem sovražniku* (2013). Copyright Triglav film.

Pomensko preciznejši in bolj transparenten je pogled Maruše, ki se obrnjena s hrbtom proti kameri oddaljuje od gledalčevega pogleda, ko zapušča učilnico, v kateri je videla Zupana, ki je prisostvoval Sabininemu igranju. Maruša se počasi obrne nazaj, ko se ozre proti prostoru, ki ga je zapustila, hkrati pa proti kameri oziroma gledalcem usmeri svoj obraz, pogled. Ta izraža množico čustev, ki jo prelevajo in med katerimi dominirata osuplost in nerazumevanje, morda tudi gnus nad prizorom, ki mu je bila pravkar priča. Temni odtenki njenega obraza pri

tem ustvarjajo konflikt s svetlobo in belino odtenkov dekletove obleke in globine polja. V opisanem prizoru gre za pripovedno posredovanje čustev in misli gledalcu/-ki, hkrati pa pogled, uprt v kamero, nakazuje avtorefleksivnost pripovedi; Elsaesser in Hagener menita, da oči, uprte iz zaslona v gledalce, te nujno zdramijo iz zatopljenosti v fikcijo.

Režiser je želel, da bi bila prikazana občutja avtentična oziroma resnična. Zato je v filmu prikazano dogajanje – samomor in razredni upor, ki sta se zgodila na gimnaziji, ki jo je obiskoval – prej natančno raziskal; uporabil je tako pogovore kot osebne spomine. V prikazu avtentičnosti dogajanja je bilo pomembno tudi režijsko delo z igralci naturščiki, ki se je začelo z dolgotrajnim postopkom izbiranja zasedbe. V intervjuju je Biček povedal, da je bilo njegovo delo z igralci podobno »psihoterapevtski seansi« (v Barlič, »Razredni«). Izvabljanje potlačenih emocij je bilo nemara za nekatere igralce travmatično, vendar je režiser s tem dosegel učinek realizma v ekspresivnosti likov, in sicer ta, da »igralec ne izhaja iz neke vnaprejšnje predstave o liku, da ne igra, temveč živi njegovo življenje« (»Razredni«).

V uvodni sekvenci nam film kaže čustvena stanja glavnih protagonistov razreda. Najprej dvajset sekund trajajoč srednji-veliki plan prikazuje Sabino, ki tiho in zamišljeno sedi za svojo mizo. Zdi se, da gleda nekaj, kar vidi le sama in ne drugi diegetski liki. Nato petdeset sekund spremljamo tesnobno Mojco in njeno srečanje s fantom Luko, čigar obraz je žalosten, nekako zamrznjen. Kasneje izvemo, da mu je umrla mama. Vzdušje razreda tako določajo žalost, tesnobnost in otopelost, kar predstavljajo Sabina, Mojca in Luka. To vzdušje na avdio-vizualni ravni izražajo prevladujoči beli in sivi barvni odtenki ter Chopinova glasba. Žalobnejša in resnejša čustva v predstavitvi razreda pa se občasno kontrastno dopolnijo tudi z bolj razposajenimi razpoloženji, ki jih predstavljajo Špela, Nik in Tadej ter ostali manj izpostavljeni člani razreda. Obrazi mladih, ki predstavljajo dijake, temeljijo na mladostniški iskrenosti, ekspresivnosti, čustvenosti, spontanosti. Izrazi njihovih čustev ter afektov so intenzivni in fluidni, hkrati pa preskakujejo, prehajajo med liki, saj so dijaki predstavljeni kot kolektivni protagonist. Ta je blizu predstavi posameznika kot kompleksnega, nestalnega skupka različnih hotenj, interesov, vzgibov, zmožnosti. Po drugi strani pa se tako predstavljeni kolektivni protagonist oddaljuje od klasičnega junaka, ki s svojo motivacijo premočrtno poganja narativno dogajanje. Kot že omenjeno, je kolektivni protagonist poudarjeno labilen in anonimen. Razred se poenoti zgolj v agresiji in upor proti učitelju Zupanu. Kolektivni protagonist v tem primeru gledalcu ne omogoča čustvene povezave, vživetja, saj nobeden od obrazov ni prikazan na

platnu dovolj konsistentno dolgo, da bi lahko gledalec vanj usmeril svojo naklonjenost oziroma empatijo in z napetostjo spremljal, ali bo oseba uresničila svoje želje.

Obraz kot maska

Zupana je upodobil Igor Samobor, ki je svojo kariero zgradil v osrednjem nacionalnem gledališču in je eden najkredibilnejših in najbolj karizmatičnih slovenskih igralcev. Predstavil je učitelja, ki ima jasne cilje; dijakom želi privzgojiti proaktivno suverenost, ki temelji na disciplini, delu in pridobivanju znanja. Ker je učitelj avtoritativen in jih ne poskuša zapeljati s prijaznostjo, ga dijaki izberejo za grešnega kozla, napadejo ga in ponižujejo. Omenjena dejstva bi gledalcem morala omogočiti čustveno navezavo na ta lik. Obenem pa lik Zupana gledalcu ne omogoča, da bi se vživel v njegovo doživljanje, saj je predstavljen kot dosledno racionalna figura, ki nikoli ne pokaže čustev. Tudi v trenutku, ko ga dijaki preko šolskega radia kruto in nepravično obtožujejo in bi se gledalec lahko povezal z njim v njegovi ranljivosti, Zupan ohrani nepremičen obraz, stisnjene ustnice, kameri pokaže hrbet, odide v razred in za sabo zaloputne vrata. Glavna značilnost novega učitelja je netransparentnost. Robert ostane vse do izteka filmske pripovedi, ki jo zaključi z dolgim nagovorom, v katerem dijake opozarja na njihovo labilnost, tako za zgodbene like kot za gledalce tujec. Biček kot eno glavnih značilnosti, ki gledalcu zapirajo dostop do tega lika in hkrati tudi do vrednot, ki jih predstavlja, izpostavi njegovo govorico v nemščini. Zupan, meni Biček, »govori modro, ampak ker govori v nemškem jeziku in s pozicije moči, avtomatično vzbudi v nas nek negativen praspomin« (v Barlič, »Razredni«). S tem je Biček nemara meril tudi na prototipe slovenskega filma (in njegovih navezav na narodno-konstitutivno literaturo), tj. partizanske filme. Te zaznamuje, kot prikaže Peter Stankovič v *Rdečih trakovih*, študiji reprezentacije v slovenskem partizanskem filmu, manihejska struktura prikaza likov. Na eni strani so pripadniki nemškega naroda (posebej oficirji), ki jih zaznamuje krutost, racionalnost, mehaničnost (podobni so strojem), odsotnost čustev. Na drugi strani pa imamo tople, človeške, humorne, z naravo povezane Slovence (79). K Zupanovi nedostopnosti, tujosti pa nedvomno prispevajo tudi obrazna mimika, drža, gestikulacija. V prizorih, ko Zupana prvič vidimo pred razredom, sicer deluje nekoliko krhko, na preži, a obenem tudi povsem zadržano, nedostopno. Na vesel pozdrav ob prvem srečanju, ki se izvije iz razreda, se odzove z minimalnim nasmeškom, da zadosti najosnov-

nejšim vljudnostnim zahtevam. Gre za prisiljeno gesto; Zupan se na prijaznost ne odzove spontano, temveč ustnice prisili v lažni smehljaj. Njegov obraz je obrambna drža, s katero ohranja distanco, zadržanost, nadrejenost: je konstantno neekspresiven, hladno odvrča poskuse zblizanja tako s strani učencev kot kolegov. Z obrazom nikoli ne zrcali čustev svoje okolice, na druge like se odziva povsem v nasprotju s pričakovanji. V netransparentnosti ga podpira filmska naracija, ki gledalcu ne omogoči vpogleda v Zupanovo preteklost oziroma okolje, iz katere prihaja. Ko si ureja prostor v kabinetu, v rokah za hip ljubeče podrži uokvirjeno podobo, ki pa je gledalcu ni dano videti. V celotnem filmu razen imena, priimka in njegovega poklicnega udejstvovanja o njem ne izvemo ničesar. Prikaz Zupana je omejen na profesionalno izvajanje. Zato deluje kot skrivnost, uganka, zaprta knjiga, kot maska (slika 4).



Slika 4: Robert Zupan (Igor Samobor) v *Razrednem sovražniku* (2013). Copyright Triglav film.

Kljub temu gledalci filma, kot sem se lahko prepričala v pogovorih s številnimi študenti, ki so si film ogledali, ne zavrnejo Zupana kot anti-junaka, ki v njih vzbuja le negativna čustva, na primer strah ali jezo. Mnogi gledalci so menili, da so bila Zupanova hotenja in dejanja častna in so se tudi lahko strinjali z njegovim prepričanjem, da šola zahteva večjo mero strogosti in avtoritarnosti. Lik v filmu torej lahko gledalce pripravi do zaveznitva s svojimi vrednotami, četudi jim ne dopusti vstopa v svojo subjektivnost in jim z mnogimi dejanji vzbuja antipatijo.

Kot je razumeti iz intervjujev, Bičkov namen ni bil prikaz zgodbe zgolj iz ene perspektive. Pripoved o posledicah samomora sošolke in uporuh proti učitelju je želel gledalcem predstaviti kot presečišče, »bojno polje« različnih hotenj, videnj, ne da bi katerega od njih predstavil kot bolj ali manj resničnega, vrednega, pravega (v Barlič, »Razredni«).

Njegov prikaz likov torej zaznamuje opolnomočenje gledalcev, ki so prisiljeni, da sami ovrednotijo pozicije različnih likov. Največ praznih mest pa je v predstavitvi Sabine, dijakinje, ki je naredila samomor, kar je eno glavnih gibal narativnega dogajanja.

Obraz kot slepa pega pripovedi

Rok Biček je o liku Sabine izjavil:

Chopin je v svoje kompozicije ujel vse to, kar v sebi nosi lik Sabine. O njej v bistvu vemo zelo malo. Tudi jaz jo poznam le bežno. Sem pa začutil, kaj nosi v sebi, ravno skozi Chopina. Upam, da bo tako tudi pri gledalcih. Nekaterih stvari se enostavno ne da opisati z besedami in takrat je glasba najboljši pomočnik. (Barlič, »Razredni«)

Podobno malo vedo o Sabini njeni sošolci. V nekaj stavkih, ki nakazujejo pogovor o samomoru, sošolci ugotavljajo, da o njej ne vedo pravzaprav ničesar. Mojca, njena najboljša prijateljica, ni bila nikoli pri njej doma. Sabine, ugotavljajo sošolci, niso ne videli, ne slišali.

Menim, da je za razumevanje lika Sabine, kolektivnega lika razreda in temeljnega sporočila filma, ključna sekvenca, v kateri Mojca bere esej o samomoru, naslovljen s citatom Thomasa Manna, ki se v prevodu, navedenem v scenariju *Razrednega sovražnika*, glasi: »Človekova smrt je bolj zadeva svojcev kakor njega samega.« Ta sekvenca se začne s posnetkom, ki od strani in izza hrbta prikazuje Zupanov vstop v razred in njegovo soočenje z dijaki, ki so si obraze pokrili maskami, ustvarjenimi iz fotografije Sabininega obraza. Ko pride do katedra, si Zupan nadene Sabinino masko. Nato pozove Mojco, naj prebere svoj esej. Mojca, ki ji je fant v predhodni sekvenci očital brezčutnost in jo pripravil do joka, pride pred tablo. Sledi kader, v katerem je Mojca v ospredju kadra predstavljena iz profila, tako da je njen obraz deloma prekrit s Sabinino masko. V ozadju kadra pa vidimo Zupana, ki s Sabininim obrazom na maski strmi v kamero. Mojca začne brati esej. Naslednji posnetek Mojco, ki nosi Sabinino masko, prikaže v velikem planu; maska gleda v kamero, v gledalca.

Mojca začne z branjem spisa, v katerem je izrazila svoja občutja ob Sabininem samomoru. Esaj tematizira nenehno razmišljanje o umrli prijateljici in vzroku njene smrti; obsesivna vprašanja in občutki krivde se v tekstu kažejo s kopičenjem paralelizmov in repetacij. Mojčina subjektivnost se vzpostavlja z govorom, nagovarjanjem bližnje osebe, ki se ne more odzvati, na vprašanja ne more odgovoriti. Mojčin govor

določa potujitveni efekt nemščine, predvsem pa glas, njegov ritem, kadence, zadrževanje joka. Mojčin glas lahko deluje na gledalca preko »prozodičnega zrcaljenja«, ki je po Brenerju pomemben element empatije; višina tona, intonacija, ritem, premolki v gibanju govorčevega glasu lahko na poslušalca vplivajo s skupnim spreminjanjem dihanja in mišičnimi premiki (Brener 31). V tem filmu je sluh bolj empatičen kanal kot vid; najgloblja spoznanja o likih nam ponudijo njihovi glasovi in Chopinova glasba – ti pronicaajo v telesa gledalcev in onemogočajo distanco do predstavljenega dogajanja.

Mojčine besede spremljajo prikazi Sabine, ki hodi od garderobnih omarič v kleti proti razredu v prvem nadstropju stavbe; njeno vzpenjanje iz teme kleti k svetlobi je v navezavi na prizor iz uvodnega dela filma, ki samomor nakaže s prestopom skozi šolska vrata v bleščečo svetlobo. Zaporedje posnetkov, ki prikazujejo Sabinino vzpenjanje po stopnicah, je sestavljeno iz nekaj dolgo trajajočih – najdaljši je dolg 50 sekund – mobilnih velikih planov Sabininega obraza. Interakcija besed in slik implicira, da Sabinin obraz, prikazan v tej sekvenci, lahko interpretiramo kot Mojčino mentalno predstavo, kot vizualno dimenzijo njenega obsesivnega vračanja h ključnemu vprašanju, skrivnosti filma: vzroku Sabininega samomora. Sabinin obraz na Mojčina vprašanja ne odgovori; zazrt je vase, v svoje misli, nedoumljiv. Ključna podoba-afekcija v filmu torej kaže Mojčino mentalno podobo prijateljičinega obraza v obdobju, tik preden si je Sabina vzela življenje. Če Mojčine besede obsesivno ponavljajo vprašanje, zakaj jo/jih je prijateljica zapustila, nam Mojčina miselna predstava Sabininega obraza s svojo zastrtostjo (v kontrastu s klovnovsko obrazno mimiko Špele in Tadeja v ozadju) kaže, da Mojca nagovarja Sabino brez upanja na odgovor.

Še bolj nedoumljiv pa je Sabinin obraz takrat, ko kot maska, izdelana iz fotografije na njeni dijaški vozovnici, nameščena na obrazih njenih sošolcev, zre v gledalca. Pomnoženi, v maski razosebljeni obraz upira v kamero pogled, ki nagovarja gledalce, ne da bi ga mogli razumeti. Sabinin obraz je v obeh primerih, kot Mojčina mentalna predstava in kot maska, manj pomenljiv v tem, kar hoče povedati, kot v tistem, kar skriva.



Slika 5: Razred z maskami gleda v učitelja Roberta Zupana v *Razrednem sovražniku* (2013). Copyright Triglav film.

Če interpretiramo Sabino zgolj v kontekstu šole kot mikrokozmosa, se nam prikaže kot ne zgolj prezrti, temveč tudi izbrisani del kolektiva. Sabina predstavlja tisto, česar skupina ni želela videti, sprejeti kot svojega in se je zato izločilo iz kolektivnega telesa. In vendar se njen obraz nenehno vrača v vidno polje in tako opozarja na skrito, izbrisano, ki tako postane bistveni, označevalni del skupine. V prizoru, ko sošolci prekrijejo svoje obraze s Sabininim, je individualnost dijakov reducirana; razred se skriva v kolektivnost oziroma v anonimnost, Sabinin obraz pa mimikrira individualna občutja krivde in sramu v manifestacijo kolektivne agresije (slika 5).



Slika 6: Sabina (Daša Cupevski) posluša učitelja Roberta Zupana, ki jo obtožuje lenobe in pasivnosti v ekspoziciji *Razrednega sovražnika* (2013). Copyright Triglav film.

Sabinin obraz je slepa pega filmske pripovedi; neprosojno mesto, ki prekriva vzrok, motiv njenega dejanja. V tem smislu Sabinina skriv-

nostnost predstavlja funkcijo obraza v velikem planu, vsaj kot se kaže v Bičkovem filmu; čeprav se pred nami razkriva scela, je za nas njegov pomen odprt, nedoumljiv. Verjetno je bil motiv za ustvarjalčevo odločitev za uporabo mask drugačen, a eden od učinkov te odločitve je zavrnitev obraza kot »znakovnega instrumenta« (Eleftheriotis 216). V filmu, kjer je ključna sekvenca določena z elementom mask, prikazanih obrazov ni mogoče interpretirati kot transparentnih površin, ki gledalcem iskreno posredujejo afekte, emocije, misli.

Podobno ugotovitev izpelje Dimitris Eleftheriotis iz analize uvodne sekvence Hanekejevega filma *Code inconnu* (2000), v kateri pantomimičnega prikaza deklice njeni vrstniki nikakor ne morejo interpretirati pravilno. Ta prikaz, obenem z umestitvijo drugih velikih planov v tem filmu po mnenju Eleftheriotisa nakazuje Hanekejevo težnjo po izzivanju »samozadostnosti obraza kot označevalca subjektivnosti drugega«. Tovrstna interpretacija obrazne mimike implicira tudi izničenje drugosti in posplošeno razumevanje drugega kot nekoga, ki obstaja izven historičnih in kulturnih specifik (215–216).

Zdi se, da sta se v predstavitvi različnih teoretskih pogledov na obraz v velikem planu izrisala vsaj dva različna pogleda na to tematico. Kognitivna, zlasti anglo-ameriška filmska teorija je v nekaterih aspektih blizu Balázsevemu prepričanju, da film s pomočjo povečav in podaljšanega trajanja prikazov človeških obrazov razvija dovzetnost za komunikacijo s pomočjo obrazne mimike, torej za vlogo ozaveščanja utelešenih občutij pri razvijanju empatije. Po drugi strani pa Gilles Deleuze, kot že omenjeno, izraža prepričanje, da veliki plan obraze, ki postanejo izključno nosilci afektov, razoseblja, pri čemer je ključnega pomena njihova ločenost od konteksta, torej okolja, dogajanja in oseb, ki so njihovi nosilci. Psihoanalitična filmska teorija filmsko recepcijo povezuje s procesom zavajajoče identifikacije, ki jo predstavlja kot gledanje v zrcalo lažnega samospoznavanja (Elsaesser in Hagener 72–73). Modernistični film približani obraz in zlasti pogled, uprt iz ekrana v gledalca, pogosto uporablja za nagovarjanje, zapeljevanje gledalca, obenem pa tudi v kontekstu razbijanja filmske iluzije, preprečevanja zatopljenosti v fikcijo. Navsezadnje, kot je bilo prikazano prej, Dimitris Eleftheriotis izpostavi obraz v velikem planu kot označevalec, ki pokaže afekte in emocije, hkrati pa zabrisuje specifični kulturni oziroma zgodovinski kontekst, ki določa prikazano subjektivnost.

Čeprav Bičkov film uporablja obraze igralcev kot enega najmočnejših kodov za posredovanje občutij in idej, sta ključni obličji te filmske pripovedi netransparentni. Obraza Sabine in Zupana pogosto delujeta kot maski. Zdi se, da tako problematizirata možnost obraza kot označevalca,

ki se kaže kot okno v človeško psiho, in obenem opozarjata na ambivalentno sporočilnost velikega plana obraza.

LITERATURA

- Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch: oder Die Kultur des Films*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2001. Tudi na spletu. Dostop na naslovu <https://epdf.pub/der-sichtbare-mensch-oder-die-kultur-des-films.html> 22. 1. 2020.
- Balázs, Béla. *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. Prev. Edith Bone. London: Dennis Dobson Ltd., 1952.
- Barlič, Špela. »Razredni sovražnik je vsaj srednjeevropska zgodba«. Intervju z Rokom Bičkom. *Pogledi* 13. 09. 2013. Tudi na spletu. Dostop 10. 1. 2020.
- Barthes, Roland. »Obraz Garbo«. Prev. Polona Poberžnik. Časopis za kritiko znanosti, 31.212 (2003): 94–95. Tudi na spletu. Dostop 12. 1. 2020.
- Bellow, Saul. *Herzog*. Prev. Mira Mihelič. Ljubljana: Delo, 2004.
- Brener, Milton E. *Evolution and Empathy: The Genetic Factor in the Rise of Humanism*. Jefferson, N. C.: McFarland & Co., 2008.
- Deleuze, Gilles. *Podoba-gibanje*. Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.
- Eleftheriotis, Dimitris. »Cosmopolitanism, Empathy and the Close-Up«. *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Ur. Yannis Tzioumakis in Claire Molloy. London in New York: Routledge, 2016. 209–225.
- Elsaesser, Thomas in Hagener, Malte. *Teorija filma: uvod skozi čute*. Prev. Polona Petek. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2015.
- Girimonti Greco, Giuseppe. »'Adoratori' romanzeschi della Garbo: (de)figurazioni narrative di un volto divino (1933–2007)«. *L'immagine ripresa in parola: letteratura, cinema e altre visioni*. Ur. Matteo Colombi, Stefania Esposito in Massimo Fusillo. Rim: Meltemi, 2008. 145–169.
- McGilchrist, Iain. *The Master and His Emissary*. New Haven in London: Yale University Press, 2012.
- McNeill, Daniel. *The Face: A Natural History*. Boston, New York in London: Little, Brown and Company, 2000.
- Mitchell, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Plantinga, Carl. »The Scene of Empathy and the Human Face on Film«. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Ur. Carl Plantinga in Greg M. Smith. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. 239–256.
- Plantinga, Carl. »Facing Others: Close-Ups of Faces in Narrative films in *The Silence of the Lambs*«. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ur. Lisa Zunshine. Oxford; New York: Oxford University Press, 2015. 291 – 312.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovich. *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. Prevajalec: Montagu, Ivor. London, Vision Press Limited, 1954.
- Shakespeare, William. *Shakespeare: Complete Works*. Ur. W. J. Craig. London: Oxford University Press, 1969.
- Stankovič, Peter. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2005.

FILMOGRAFIJA

- Anderson, Lindsay, in Michael Medwin (producenta). Lindsay Anderson (režiser). *If...* VB: Memorial Enterprises.
- Benjo, Caroline, Carole Scotta in Barbara Letellier (producentke). Laurent Cantet (režiser). *Entre les murs*. Francija: Haut et Court, 2008.
- Heiduschka, Veit, Michael Katz in Margaret Menegoz (producenti). Michael Haneke (režiser). *Caché*. Francija, Avstrija, Nemčija, Italija: France 3 Cinéma, Canal+, Bavaria Film, Wega Film, 2005.
- Karmitz, Marin (producent). Michael Haneke (režiser.) *Code inconnu: récit incomplet de divers voyages*. Francija, Nemčija, Romunija: Arte France Cinéma, Bavaria Film, Canal+, Filmex, France 2 Cinéma, Les Films Alain Sarde, MK2 Productions, Romanian Culture Ministry, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2000.
- Proscenc, Aiken Veronika, in Janez Lapajne (producenta). Rok Biček (režiser). *Razredni sovražnik*. Slovenija: Triglav film, 2013.
- Wanger, Walter (producent). Rouben Mamoulian (režiser). *Queen Christina*. ZDA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1933.

The Face in Close-Up and Narrative Transparency

Keywords: film theory / cognitive science / narratology / face on film / film characters / Slovenian film / mask / Biček, Rok

In its first part, the article compares various theoretical insights into the topic, beginning with Balázs's claim that the magnification and proximity of the face in close-up replace narrative movement, i.e. action, with micromovement that represents subjectivity. For Deleuze, the face in close-up is deterritorialized into the 'feeling-thing,' the entity as the set-up of the affect. For Deleuze, the close-up abstracts the face from its bearer. Furthermore, the film face as a mask is presented (Barthes). Besides the metaphor of the cinema as a mirror within psychoanalytical film theory, the insights of the cognitive film theory are analyzed, particularly the function of the face in the "scenes of empathy" (Plantinga). The second part examines the role of the face in Rok Biček's first feature film *Razredni sovražnik* (Class Enemy, 2013), which presents the revolt of a class against an authoritative teacher following the suicide of their classmate Sabina. This film exposes the opaqueness of the face most notably in the representation of Sabina's face, particularly as it is presented within the context of her friend's mental images, memories. But the mysteriousness of her face is most prominent in the masks created from the photography of Sabina's face that her classmates put on in an act of rebellion against their teacher.

Sabina's face is the film's blind spot: although completely exposed to our gaze, its meaning remains ambiguous, even unattainable. Such representation seems to reject the face as "an instrument of signification" (Eleftheriotis).

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 791.2:572.54

791.229.2(497.4)Biček R.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.04>

Fictionality in Historical Television Series

Péter Hajdu

Shenzhen University, School of Foreign Languages, 3688 Nanhai Ave, Building H5, Office B106, Nanshan District, Shenzhen, Guangdong, 518060, China
<https://orcid.org/0000-0002-3623-1578>
pethajdu@gmail.com

The most obvious formal feature of the historical novel as the genre founded by Walter Scott is the duplicity of a fictional foreground story and a historically approved background. Many television series have a historical past setting, and many of them can be seen as similar to historical novels. The 2005–07 series Rome kept something of the Scottian structure of fictional foreground story. The Pullo and Vorenius story line is fictional, and it stages the life of ordinary people, while historical characters like Julius Caesar and Pompey or Antony and Augustus do not merely form a factual background. The fictional and non-fictional stories are in balance, and they together offer a vivid and convincing representation of the past. Many historical television shows use the past only as decorative setting for a story full of intrigue, violence and sex (The Tudors, The Borgias). These may be described as historical (anti)romances, which tend to focus exclusively on the elite. Another kind of historical novel has been developed by some shows that (as if at the other extreme) eliminate the historical facts even from the background and represent everyday life of ordinary people in its (semi-)historical otherness. In shows like Mad Men or The Knick, no event of political history is mentioned, no historical person appears in the background. However, these shows successfully represent the otherness of the past from the viewpoint of public discourse on issues of race, gender, or even morality, phenomena which can be regarded as the development of a new kind of historical novel encouraged by the twentieth-century ideals of historiography.

Keywords: historical novel / television series / fictionality / realism / documentarity / anachronism / Rome / Mad Men

It is hardly a surprise that in the context of postmodernism's sensitivity to historical knowledge, and the rise of quality television, several TV series have approached historical material. This art form solicits comparison to the long literary narrative on history, i.e. the historical novel. Some television series show remarkable similarities to the Scottian archetype, which focuses on fictional everyday characters while trying to

draw a reliable picture of political history in the background; others experiment with new kinds of historical narrative, either through retelling stories of the political elite attested by historiography, or eliminating political history to focus on everyday life in the past. The latter approach seems to result in more interesting works, maybe due to its affinity to the twentieth-century criticism of historiography that emphasized the importance of understanding the life of the underprivileged and hearing the voice of the oppressed.

According to György Lukács's definition, not every novel with past setting is a historical novel, only those that belong to the realist tradition initiated by Walter Scott, who is generally regarded as the founder of the genre, and have "the specifically historical, that is, derivation of the individuality of characters from the historical peculiarity of their age" (Lukács 19), novels that represent the past in connection to the present and by doing so discuss crucial problems in the lives of the people. Many *romans historiques* (which means historical novels) were produced in eighteenth-century France, and they even made use of the formal feature which appears as obligatory and genre-constituting in the later development, namely the duplicity of a fictional foreground story and a historically attestable background.¹ Scott, who knew this kind of French literature, did not invent but always applied that feature, as did most nineteenth-century historical novels following in his wake. The prestige of historical novels had its ups and downs through history; there were times when the genre was highly appreciated and times when it was regarded as entertaining literature mostly for youth. High-brow literature tended to take an ironic stance towards the traditional form of historical novel in the second half of the twentieth century, which can be clearly seen in what Linda Hutcheon called historiographical metafiction (Hutcheon 105–231), but also in Stefan Heym's *The King-David-Report* (1973), which can be put in that category only with some difficulties.² The genre has, however, kept much of its vitality, at least as popular fiction.

¹ Lukács was well aware of "novels with historical themes," some "precursors' of the historical novel" also in China or India, and "the so-called historical novels of the seventeenth century," but he did not think they have anything to do with "the phenomenon of the historical novel" (Lukács 19). In a posthumously published paper Mihály Szegedy-Maszáék tried to work with a more inclusive generic definition, which embraces eighteenth-century French novels and postmodernist works as well (Szegedy-Maszáék *passim*).

² Hutcheon does not mention Heym, which allows one to come to the conclusion that an ironic stance towards history and historical knowledge may appear also outside the realm of historiographic metafiction.

With the rise of the quality television series as a prestigious form of cultural production, which can achieve not only immense popularity but also critical acclaim and academic interest, and may have become the most important artistic form of our times, historical series have appeared too. Some television series with a historical setting can be seen as similar to historical novels, and their cumulative length can even challenge some monumental printed examples from the nineteenth century, like Tolstoy's *War and Peace*. In my calculation it takes approximately 52 hours to read *War and Peace*; to have such time of entertainment one needs 5 or 6 seasons of a series. In the history of television, the serial format was first applied long ago, but the low-budget simplistic form of two decades ago is obviously not the same we are watching today.³ There seems to be an essential link between the serialized realist novel of the nineteenth century and the present television series, which mostly adapts a realist aesthetics (Goodlad *passim*). In accord with the general opinion I take as starting point of the rise of television series the production date of the *Sopranos*, i.e. 1999.⁴

The first major attempt at a historical television series was *Rome* by HBO/BBC (2005–07) that kept something of the Scottian structure of fictional foreground story and historical background facts. The Pullo and Vorenus story line may be regarded as the fictional foreground, which stages the life of ordinary people, but historical characters like Julius Caesar and Pompey or Antony and Augustus do not merely form a factual background. The names of Titus Pullo and Lucius Vorenus are historically verified, since they appear in Julius Caesar's commentary on the war in Gaul. Caesar wrote one chapter about one of their deeds (Book 5, Chapter 44), when in spontaneous competition of heroism they helped and saved each other in fight against a Gallic tribe. According to that report they were both centurions, enemies of fierce rivalry, and both great fighters. Only the last feature has made its way

³ I think the difference in quality, complexity and sophistication is obvious, but I have to admit that not for everybody. In his article on "Televising Antiquity," Jon Solomon narrated a continuous history of miniseries on antiquity which naturally and without any bigger jump went on with (post-Sopranos) *Rome*. His conclusion was that "the huge budget, the multi-layered narrative, the enormous cast of characters, the sexual titillations and contrasting extremes of morality, the densely packed and constantly varied screen visuals, and the segmented broadcasts as well as the pre-broadcasting and postbroadcasting promos, trailers, and teases all have their precedents in the earlier examples of the genre" (Solomon 26). However, the aesthetic gap between the miniseries he refers to and *Rome* could not be wider.

⁴ Lauren Goodlad, for example, spoke of "[t]he game-changing aesthetic prestige of *The Sopranos*" (Goodlad 321).

into their representation in *Rome*. When we first meet them in the series, Vorenus is a centurion, but Pullo is just an undisciplined regular soldier under his command. They are neither enemies nor rivals, and despite their initial dislike they gradually become best friends. The only episode of their lives told by Julius Caesar has not been used by the creators of the show, but they are involved in many fictional and semi-fictional events from Gaul to Rome, to Greece and Egypt. Their life stories are therefore fictional, with the only historically attested features of the names and their exceptional fighting skills. And these two characters provide the opportunity to represent the life of the lower social strata of Roman society with their morals, lifestyle, aims, and also the objects they use in everyday activities. *Rome*, however, does not only represent the life of people like Pullo and Vorenus, but retells in detail the political history of what is usually called today the Roman revolution. The fictional and non-fictional stories are in balance, and together offer a vivid and convincing panorama of the past. And the show invents many ingenious moments to connect the two social strata of the story; such points of juncture are omnipresent, as when Julius Caesar uses Lucius Vorenus as his personal bodyguard, when Atia employs Titus Pullo as her son's personal trainer, when the two of them are sent out by Caesar to save Cleopatra and bring her to Alexandria, or when Marc Antony commissions Pullo to execute Cicero.⁵

They are always present where something important is about to happen in Roman history,⁶ but they have quite different viewpoints and interests from those of the Roman nobility, which does not mean Vorenus and Pullo's worldviews are identical. Vorenus represents a naïve belief in traditional Roman values, shared by hardly anybody from the rather cynical ruling classes, while Pullo gives into the show an appetite for life and joy unadulterated by moral or ideological restraints. The contrast of the two social layers also has humorous potentials, both in a harsh and a more refined register. An example of the latter can be

⁵ Cicero's death scene is discussed by Eran Almagor as a perfect opportunity for the interplay of fact and fiction, since the historical facts were "obscured by clouds of fiction" "from the outset" (Almagor 61). Since "despite having a range of source material on this event which is, relatively speaking, extremely wide, we know very little indeed about what actually happened" (Wright 452), it is even possible to insert Pullo in the gap of knowledge (although some sources attest that the killer's name was Popilius) and imagine a dialogue in the manner ancient *suasoriae* did. The fine analysis regards *Rome's* strategies in creating historical narrative as rather similar to ancient historiography.

⁶ That is why Monica S. Cyrino calls them "the heart and soul of *Rome's* narrative trajectory," and likens Pullo to Forrest Gump (Cyrino, "Introduction" 4, 6).

the scene in which Cicero foretells that killing him provides immortality to Pullo (“Philippi,” S02E06).

Cicero: I dare say your work today will earn you immortality.

Pullo: How’s that?

Cicero: I will be in all the history books. My killer’s name, no doubt, will live on also.

Pullo: Oh, my name ... Thought you meant me.

The misunderstanding follows from their different value systems: fame, a central value of any aristocracy, does not mean anything to Pullo. He would be enthusiastic to gain immortality in person, and he is naïve and uneducated enough to imagine it is possible, but could not care less about the presence of his name in history books. The value conflict is more complex than the traditional Hollywood clichés of “a debauched upper class who provide titillation and shock value, and a sympathetic, hard-working lower echelon who embody ‘values’ we recognize” (Haynes 51).⁷

It would be, however, an oversimplification to associate fictionality with low-social-strata characters and factuality with the Roman elite. The life and character of Atia, Caesar’s niece and Octavian’s mother, is hardly more attested by historical evidence than those of Vorenus. And the little we can learn from historical sources overtly contradicts her circumstances in the TV show. During the times represented in *Rome* she was not a single mother but married to a certain Lucius Marcius Philippus.⁸ The shrewd widow, the promiscuous, highly independent Atia, the authoritative mother as the head of her family in the absence of any adult male figure, is rather fictional, but obviously has great potential both for Octavian’s *bildungsroman* (see Weiden Boyd) and the development of an alternative, gendered system of power relations in the series’ narrative (see Cyrino “Introduction”; Toscano). Historical evidence tends to inform us of the life of privileged men, and if we also consider stories about privileged women as part of the fictional foreground story of *Rome*, the relationship to the factual narrative becomes balanced and more similar to the Scottian proportions.

The show is also exemplary from the viewpoint of necessary anachronism—to use an expression coined by Lukács in a broader sense. For

⁷ Also cf. Haynes’s note 2 on page 59 on the Hollywood clichés origins with further bibliography. For a different contrast of upper and lower class moralities see (Toscano 164).

⁸ Suetonius, *Augustus* 8; see also Dio 45.3–4.

Lukács it was mostly a linguistic feature of the historical novel: historical characters should not speak an idiom that is historically accurate.⁹ Their speech must be anachronistic so that readers understand them. It goes without saying that in the show everybody, be Roman, Greek or any kind of barbarian including Jews, speaks English.¹⁰ But the show uses some visual means too to make the represented past alien and familiar at the same time. It avoids radical historical accuracy without total domestication of the visual environment. The half painted public buildings, especially temples, are a case in point. Viewers probably associate the image of ancient temples with bright whiteness. To show white buildings in the television would have been completely anachronistic, since—as archaeological evidence proves—the ancient buildings were painted. However, the creators chose not to shock their public with painted surfaces of the familiar shapes of classic buildings. What one sees in the show is half-painted temples; painted for historical accuracy, white for the necessary anachronism, to link the experience to modern predispositions. One may say that the show makes the audience meet the past half way in many aspects of the visual environment. This strategy must be part of what Cyrino calls the “process of creating an authentic, but not always accurate, onscreen portrayal of antiquity” (Cyrino “Atia” 7).¹¹

Letters and messages may serve as another, although less spectacular example. The most usual material to write messages on in ancient Rome was waxen tablets, as we know both from textual and visual representations. In *Rome* tablets appear sporadically, but people mostly use rolls of something similar to our paper. In the pilot four letters appear. First a soldier delivers Pompey’s letter to Julius Caesar. After the delivery scene we see Caesar’s face reading the letter while we hear Pompey’s voice telling about Julia’s death. Then the film actually

⁹ More accurately, when Lukács introduces the notion (referring to Goethe and Hegel), speaks mostly about the characters’ consciousness: “[T]he writer would allow those tendencies which were alive and active in the past and which in historical reality have led up to the present (but whose later significance contemporaries naturally could not see) to emerge with that emphasis which they possess in ... the present” (Lukács 61–62). In his most detailed analysis of the problem, however, he focuses on linguistic issues (195–198).

¹⁰ Apart from several minor cases of code-shifting, the most interesting of which are those in ritual context (Briggs 201–204).

¹¹ Or what Kristina Milnor summarized in much less favorable terms: “The producers of *Rome* wanted Romans who were different, but not too different,” because “for them, authenticity was in the impressive details, the titillating finishing touches” (Milnor 45, 48).

shows the death scene without narration. The latter technique does not feature in the episode's other letter reading scenes. Brutus delivers Caesar's letter to Servilia, we see Servilia read it and hear Caesar speaking to her. The third letter is Caesar's to Atia, which appears without the delivery. Atia reads while listening to Caesar's voice. In these three cases the letters are written on a material that looks like fine paper with uneven edges. The first two messages are also shown before reading as rolls. Paper would be anachronistic, therefore we may take that material for papyrus, but listeners do not need to know. The fourth letter is sent by Caesar to Pompey, and it is written on wax tablets. With three scenes the show has satisfactorily established the narrative pattern of reading letters. A person looks at the message while we listen to the voice-over reading by the sender. The feature that the letters are rolled and not folded gives them enough historical air. For the fourth letter the show dares venture historically more accurate material. The very unfamiliar object of the double tablets as carrier for written messages is easily understandable from the already familiar narrative frame. Pompey is looking at that object while we listen to Caesar's voice speaking to him. It must be a letter.

The lack of intellectual topics is an aspect in which the limits of a historical television series becomes visible. The politics represented in the show (maybe made anachronistically similar to modern politics) lacks intellectual content, and therefore hardly anything is mentioned about the erudition of the characters. It is not by chance that figures like Virgil¹² or Horace do not appear in the show. Maecenas is a secondary character in season 2, an effeminate guy mostly moved by greed, of whom nobody would imagine that he attracts and enjoys the company of the finest minds and the greatest poets of his time, some of them maybe the greatest of all times. Julius Caesar is clever, wise, impressive, but hardly anybody who would care to create fine prose or write treatises about linguistics. Cicero is represented as a sorry loser; you would not believe of that person that he was one of the greatest orators of history who in his free time created the basic lexicon of European philosophy. The teenage would-be-Augustus writes tragedies in season

¹² Actually Virgil's poetry (not the poet as a character) appears in a rather strange way. In episode "Stealing from Saturn" S01E04 Atia forces her daughter Octavia to entertain her party guests with some poetry, because "she can rattle off pages of the stuff." Octavia quotes *Aeneid* 6.126–129, and as Ward Briggs wittily remarks, she "exits the party before we realize that she has lost not only her husband but also her place in time" (Briggs 203), since the dramatic moment precedes the writing of those lines by more than twenty years.

1, and he also quotes Catullus' Poem 2 to his sister (S01E09), but this seems a childish pastime in retrospect, since any interest in literature disappears from him at the moment he starts acting as a politician. The Roman elite's enthusiastic interest in philosophy, history, poetry does not feature in the show, probably because it would not contribute to the action, while making characters too complex.

With all its popular features, with all its concentration on the personal, *Rome* explains a major historical change in Roman society, and the Scottish duplicity of average fictional personnel and well documented characters of the elite helps to represent the crucial problems of the society. This statement might be strong; the critical response to the balance of what historians call history and the focus on private as the carrier of novelistic narrative is polarized. Some critiques find the focus on the private sphere ahistorical and "cheap," to use Brutus's evaluation of what he wants to avoid in Caesar's assassination. He rejects the idea of poisoning the tyrant, because "this is not some cheap murder," and wants a public, theatrical performance, while the story line suggests that Caesar has to die because of the revenge of his abandoned lover Servilia, who uses her son Brutus and the other conspirators as her puppets; this way the show displays the assassination as a basically private action, which is emphasized by Vorenius's parallel drama of jealousy, which ends with the death of his wife Niobe (Futrell 109–113).¹³ Others will find that "the genius of the series *Rome* lies in its depiction of power as intricately complex, many-layered, always shifting, unstable, and never focused on just the privileged few" (Toscano 154).

This, however, is not the usual strategy. Many historical television shows use the past only as decorative setting for a story full of intrigue, violence and sex. Those may be described as historical (anti)romances. They tend to focus exclusively on the elite, without an ordinary-people story-line, which obviously could not be so decorative. These can be examples of an approach to the past that rather avoids the ordinary. Stories about rich people who wear beautiful clothes, live in grand palaces and magnificent gardens, but seldom care about anything but personal interest, money and desire, and maybe family. *The Tudors* and *The Borgias* by Showtime (2007–10 and 2011–13, respectively) are suitable examples;¹⁴ they can be called anti-romances, because their general attitude is the negation of the values cherished in romances.

¹³ See also the devastating critic of Season 2 (Bianco 2007).

¹⁴ Lauren Goodlad called the former "a mix of biopic and blue movie," which accurately describes both its focus and its lack of historical interest (Goodlad 321).

When there is a basic conflict between two forces, they are not good and evil (as in a traditional romance), but between two equally evil groups among the elite. Ordinary people with their ordinary problems cannot appear in such a context.

I am inclined to regard such shows as one of the possible extremes of historical television narrative, the one focusing exclusively on the elite, which also means, on historical characters whose existence is verifiable by evidence. The other extreme can be found in some shows that eliminate the grand historical facts even from the background and represent the everyday life of ordinary people in its (semi-)historical otherness. In shows like *Mad Men* (Lionsgate 2007–15) or *The Knick* (Cinemax 2014–16) no event of political history is mentioned, no historical person appears in the background. However, these shows successfully represent the crucial problems of the life of the people in their everyday reality, and also the otherness of the past from the viewpoint of public discourse on issues of race, gender, or even morality. The ordinary is represented as strange here.

The lack of historical background events is not totally complete in *Mad Men*, but it is a basic difference from the traditional (written) historical novels that the background is much more literally a background. In historical novels the figures familiar from history books tend really to appear; in the background, but as background characters. Important historical events still tend to be narrated, even if they are not decisive for the fictional characters' personal life story. In this show, however, what is usually regarded as history is merely mentioned by the characters, for example in elevator chats. In the first season the 1960 presidential elections are mentioned several times, but mostly from the viewpoint of advertisement professionals who wonder which candidate appears better in television ads. Politics is just another product and in the represented community nobody cares about the political content of the candidates' messages, nobody seems to wonder what is at stake, they only evaluate the achievement of the campaign teams in selling their product. Kennedy's face appears in leaflets or TV ads that characters are looking at. After the election night Bert Cooper explicitly explains to Don Draper that Kennedy's presidency will not influence their business. Political history or the history of the highest elite does not seem to bother anyone. In the same episode that discusses the elections in most detail, S01E12 entitled "Nixon vs. Kennedy," one can also see a flashback from the Korean War, which explains Don's past, how he had gained a new identity to break all the ties to the family and the past he hated. The Korean War appears as a haunting memory, a past that

should be stayed buried, the return of which Don fears the most. The war, as it is represented in the show, is not a major historical event of the American nation or in the conflict of global superpowers, but a personal affair of the protagonist that should stay forgotten. And he seems to share this attitude with the majority. Only Roger Sterling speaks about some war memories once when he is so drunken that he even tries to hit on Don's wife. The same can be said about the Vietnam war in Season 5, news of which rarely appear, "most often through brief news reports on TVs in the background of scenes" (Polan 44).

The assassinations of Robert Kennedy and Martin Luther King have a major impact on the emotions of all the characters, and whole episodes are built around them (S03E12 and S06E05 respectively). The death of these figures of historical importance is not directly shown: we see how the characters see those events on TV, how they learn about them. In this way they are in the background, but the events massively influence what happens to the characters in the given episodes. However, an earlier episode (S02E09) provides a caveat: Marilyn Monroe's death by overdose has exactly the same kind of impact on the represented microcosm. The three episodes together suggest that what is at stake is not a factual historical event that is so important that it breaks through from the narrative background, but the death of a celebrity, a shocking piece of the news flow can temporarily unsettle the story-world.

Nevertheless, many viewers have gone so far as to call *Mad Men* a documentary. This impression may partially stem from the accurate representation of clothes, furniture, inner design, and various objects. The creators of the show invested immense energy in the realistic appearance of the visual environment,¹⁵ which, however, does not exclude minor anachronisms for artistic purposes or other reasons. Already in the pilot Joan Holloway praises the IBM Selectric typewriter used in the office in the dramatic time of March 1960, while these were not introduced earlier than June 1961. "Matthew Weiner has said that he knew that this was an anachronism, but the more period-correct 1960 models were harder to come by and repair, and also much louder,

¹⁵ "In the exhibition 'Matthew Weiner's *Mad Men*' at the Museum of the Moving Image in New York, visitors could see the attention to detail *Mad Men* lavished on items that were only briefly on camera. Some, in fact, were never seen at all, and were only created to help the actors get into the right headspace. Don, Roger, Pete, and Joan all have business cards. Don's wallet includes a driver's license and a picture of young Sally and Bobby in a toy wagon. Even the secretaries' desk drawers contain period knickknacks and sixties-appropriate personal mementos" (Zoller Seitz footnote 13 to S05E13, a note written by Amy Cook).

which created more sound issues” (Zoller Seitz footnote 8 ad S01E01). The difficulty of finding the correct model is technical, and the sound it would make is a rather artistic problem that could have been avoided by a minor anachronism, while the model that appears on screen is still characteristic of the period. Such minor anachronisms might happen by mistake (although nowadays studios can count on fans to spot the anachronisms), but more probably by conscious decision, as in the case of S04E03 when Draper and Lane watch the Japanese movie *Gamera* on December 31, 1964, despite its not having been released till November 1965. The film was too good for artistic purposes, while being characteristic of the period, to dismiss because of some minor chronological scruples.

But the show seems also reliable as a representation of past mentalities and discourses. Nineteenth-century historiography was much criticized for exclusively focusing on elite political history and neglecting the life of the people. The latter was an area in which the historical novel was competing with historiography. As is well known, twentieth-century historians developed several methods to widen the scope of their discipline, the most successful of which is microhistory. *Mad Men* can be regarded as an attempt at a kind of historical fiction that gets rid of the ballast of elite political history to represent the everyday life of the past in its otherness.

Another question that could be raised is if the 1960s are remote enough to be called history. According to Jan Assmann the floating gap between communicative memory and cultural memory (to the latter of which historiography might contribute) is about 80 years back in time (e.g. Assmann 2013). Walter Scott in the novel which is generally regarded as the founding piece of the tradition, namely *Waverley*, represented events that had happened 70 years earlier. The 50 years of the *Mad Men* is still something reachable for the communicative memory through the personal experience of many people still alive around us. Three answers might be given to this question. The first would be that we have experienced the changes in everyday mentalities and discourses as so rapid in the last decades that 50 years ago might appear as historical times. The second would be that American TV studios work not only for the US but also for a global market, while even the US audience is much too broad to be able to have a unified communicative memory. New York of the 1960s is not something that most spectators can reach through communicative memory, the lack of which might make it history. This answer implies that the measure of the time-gap is only enough to establish historicity inside a given culture, and oth-

erwise a more complex spatio-temporal scrutiny is needed. Non-local readers of postcolonial writing may learn something like history even if the time-gap between the reading and the represented social reality is much narrower than the floating gap required by Assmann. For the availability or lack of witnesses let me quote a passage from Matt Zoller Seitz's complete recap collection:

Even in its freshman season, *Mad Men* was criticized in some quarters as a caricaturish wallow in a Generation X-aged writer-producer's fantasy about the go-go lives of his parents' generation: a series that amped up the era's smoking, drinking, infidelities, and male chauvinism to absurd levels while reveling in the antics it supposedly critiqued. Funny thing, though: A lot of people who worked on Madison Avenue in the sixties have insisted that *Mad Men* doesn't exaggerate that much. (Zoller Seitz 65)

Could or could not the audience reach that particular past through communicative memory? From the first part of the quotation one can conclude that they could not. But a lot of eyewitnesses, even if they must be very old, are still around. With the aid of current technologies of communication, they reacted to the false claims of those who had no access to that memory. Assmann spoke about the communicative memory of a community, and probably did not consider the possibility of virtual on-line communities and communication. The answer therefore depends on the acceptance of the intervention of a lot of people who worked there as communicative memory on a global scale.

The third answer would be simply negative, namely that *Mad Men* should not be called historical, because the represented past is not remote enough. One does not have to face such a problem with *The Knick*, which is set in the beginning of the twentieth century. It is a hospital story, and does not only shock with the sexism, racism, and antisemitism of the everyday discourse, but also with the maybe naïve approach to drug addiction (and addictive drugs), and the brutal treatment of the patients, especially the mentally ill. *The Knick* contains even fewer references to political or large-scale historical events than *Mad Men*. The show focuses exclusively on the life of doctors, nurses, ambulance drivers, patients – and hospital owners, bookkeepers, construction entrepreneurs, and the criminals connected to them. Still, the show can make one realize major historical changes in the way we live, which changes of course are mostly results of painful struggles, and have not, alas, arrived at a final point in which we can happily live ever after.

Nevertheless, it can be argued that shows like *Mad Men* and *The Knick* suggest exactly that. They can be examples “of those cases in

which criticism of the past is used to congratulate the present,” because “everything right today was wrong back then” (Greif). It might very well be the case, but practically these shows do not tell anything about the present explicitly, but rather highlight features of the past that were radically different and therefore solicit comparison. Or to put it another way: “the show isn’t about history”; “[t]he people of *Mad Men* do things and have things done to them while history rolls forward. . . . It’s about human behavior occurring in the moment. It doesn’t explain. It observes. It’s not about the period; it’s about the question mark” (Zoller Seitz 426–427). But it depends on the recipient’s decision or attitude to which kind of conclusion to come. That can easily be “now we know better” but also “we still have a lot to do,” not to mention the possibility of a nostalgia for those times when people were allowed to be racist machos without being frowned upon.

And while following the lives of several people throughout the 1960s the show seems to represent some changes that can be called historical; changes of attitudes and moralities. In Season 1 sexual harassment of women appears as a daily office routine, and Peggy Olson struggles to be the first female copywriter. In Season 6 women seem to have a rather different position in the company, to face the old fashioned degradation and humiliation when their firm joins a big corporation in Season 7. Even if a historical change is visible, it is far from being an unilinear movement which has homogeneous speed in every location, social stratum, or corporate level. Non-white characters are hardly present in Season 1, a janitor, Hollis, the elevator operator, the Drapers’ housekeeper. Later the company will employ two African-American secretaries. Pete Campbell makes a remark in S01E8 that can be understood as racist, expressing his dissatisfaction about having to share the elevator space with the African-American janitor because the service elevator is out of order; it is not evident if his problem is the intruder’s social status or race or a mixture of the two. In Season 3 he is the one who discovers the potentials of a “negro market,” and in his enthusiasm he tries to engage in a conversation with Hollis – an attempt not accepted favorably, but at least it ends with them laughing together.¹⁶ In Season 6 it will be Campbell who accuses Harry Crane of racism. In his progress we can see a hint at a historical change, even if it is a very cautious hint.¹⁷

¹⁶ S03E05. It is true, however, that the laughter can be interpreted in very different ways (see Lang; Joyrich 221–24; Ono).

¹⁷ Matt Zoller Seitz criticizes the show of avoiding the racial issues and handling them too cautiously or superficially (Zoller Seitz *passim*).

Environmental issues are hardly ever in the focus in *Mad Men*, but S02E07 can exemplify the problematic nature of the wrong past/correct present dichotomy. First ad men discuss the pros and cons of Pampers' new product, the disposable diapers, which ends in the middle. Even if Sal Romano thinks that "ten cents apiece, you kind of think you should reuse them," Ken Cosgrove's conclusion may stick in the mind: "and the greatest benefit of all, you can throw them away." Really? Throwing things away as a greatest benefit? Later in the same episode, the Drapers have a picnic in the green. When the idyllic scene ends, Don throws away his empty beer can with full concentration and great effort, and Betty simply throws off the garbage from their blanket. For an uncut 40 seconds, while they drive away, the garbage on the grass stays almost in the center of a well composed landscape picture. This episode entitled "The Gold Violin" is not about garbage issues¹⁸ (notwithstanding the fact that it happens in this episode that Jimmy Barrett calls Don Draper "garbage"), but they are much more present than in any other episode. But does this minor subtext really suggest that back then the attitude to littering was wrong and is good now? Is the problem of land garbage satisfactorily solved? Are the days of naïve, easy-going polluting gone? Even if upper middle class families might not leave their garbage on the grass after a picnic nowadays (or might they?), the issue of garbage is still very much central to our present concerns. And I would not exclude the possibility that one can feel nostalgia for the days when irresponsible garbage production did not elicit any feeling of guilt.

From the viewpoint of the fictional plot of everyday characters I have discussed three positions in the possible spectrum from none to exclusivity. I found the former the less interesting from the aspects both of art and history. The more or less balanced middle represented by *Rome* is an outstanding achievement, which is the most similar to the historical novel. The exclusively everyday plot may result in a new kind of historical novel which is closer to the twentieth-century ideals of history or historiography.

¹⁸ Matt Zoller Seitz finds this episode quite unfocused simply "revisiting ideas the series has spotlighted before," which results in "the first installment of *Mad Men* that feels largely superfluous" (Zoller Seitz 111).

WORKS CITED

- Almagor, Eran. "Earning Immortality: Cicero's Death Scene in Rome." *Rome, Season Two: Trial and Triumph*. Ed. Monica S. Cyrino. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. 61–73.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory." *The Theoretical Foundations of Hungarian "lieux de Mémoire" Studies*. Ed. Pál S. Varga, Karl Katschthaler, Donald E. Morse, and Miklós Takács. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2013. 36–43.
- Bianco, Robert. "Rome Goes into Decline." *Usatoday.com* 11 Jan. 2007. Web 12 Jan. 2020.
- Briggs, Ward. "Latin in the Movies and Rome." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 193–206.
- Cyrino, Monica S. "Introduction." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 1–10.
- Cyrino, Monica S. "Atia and the Erotics of Authority." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 130–140.
- Futrell, Alison. "'Not Some Cheap Murder': Caesar's Assassination." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 100–116.
- Goodlad, Lauren M. E. "The Mad Men in the Attic: Seriality and Identity in the Modern Babylon." *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style and the 1960s*. Eds. Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, and Robert A. Rushing. Durham: Duke University Press, 2013. 320–344.
- Greif, Mark. "You'll Love the Way It Makes You Feel." *London Review of Books* 23 Oct. 2008. Web. 12 Jan. 2020.
- Haynes, Holly. "Rome's Opening Titles: Triumph, Spectacle, and Desire." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 49–60.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- Joyrich, Lynne. "Media Madness: Multiple Identity (Dis)Orders in Mad Men." *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style and the 1960s*. Eds. Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, and Robert A. Rushing. Durham: Duke University Press, 2013. 213–259.
- Lang, Clarence. "Representing the Mad Margins of the Early 1960s: Northern Civil Rights and the Blues Idiom." *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style and the 1960s*. Eds. Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, and Robert A. Rushing. Durham: Duke University Press, 2013. 73–91.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin, 1989.
- Milnor, Kristina. "What I Learned as an Historical Consultant for Rome." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 42–48.
- Ono, Kent. "Mad Men's Postracial Figuration of a Racial Past." *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style and the 1960s*. Eds. Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, and Robert A. Rushing. Durham: Duke University Press, 2013. 300–319.
- Polan, Lana. "Maddening Times. Mad Men in Its History." *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style and the 1960s*. Eds. Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, and Robert A. Rushing. Durham: Duke University Press, 2013. 42–60.
- Solomon, Jon. "Televising Antiquity: From You Are There to Rome." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 11–28.

- Szegedy-Maszák, Mihály. "A történelmi regény létezési módja." *Műfaj és komparatiztika*. Eds. Dorottya Szávai and Zoltán Z. Varga, Budapest: Gondolat, 2016. 57–67.
- Toscano, Margaret M. "Gowns and Gossip: Gender and Class Struggle in Rome." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 153–67.
- Weiden Boyd, Barbara. "Becoming Augustus: The Education of Octavian." *Rome, Season One: History Makes Television*. Ed. Monica S. Cyrino. Malden: Blackwell, 2008. 87–99.
- Wright, Andrew. "The Death of Cicero: Forming a Tradition: The Contamination of History." *Historia* 50 (2001): 436–52.
- Zoller Seitz, Matt. *Mad Men Carousel: The Complete Critical Companion*. New York: Abrams, 2015.

Fikcijskost v zgodovinskih televizijskih nadaljevankah

Ključne besede: zgodovinski roman / televizijske nadaljevanke / fikcijskost / realizem / dokumentarnost / anahronizem / *Rim* / *Oglaševalci*

Najočitnejša formalna lastnost zgodovinskega romana kot žanra, ki ga je vzpostavil Walter Scott, je dvojnost fiktivne zgodbe v ospredju in zgodovinsko potrjenega ozadja. Dogajališča mnogih televizijskih nadaljevank so zgodovinska, mnoge od nadaljevank je mogoče videti kot zgodovinske romane. Televizijska serija *Rim* (2005–2007) je ohranila nekaj scottovske strukture, značilne za izpostavljen fikcijsko zgodbo. Zgodba o Pulosu in Vorenusu je fikcijska in uprizarja življenje preprostih ljudi, zgodovinski liki, kot so Julij Cezar in Pompej ali Antonij in Avgust, pa ne nastopajo zgolj kot na zgodovinskih dejstvih temelječe ozadje. Razmerje med fikcijskimi in nefikcijskimi zgodbami je uravnoteženo, in kot tako ponuja živ in prepričljiv vpogled v preteklost. Mnogim zgodovinskim nadaljevanke preteklost služi zgolj kot dekorativno prizorišče za zgodbe, polne intrig, nasilja in seksa (*Tudorji*, *Borgijci*), predstavljene kot zgodovinske (anti)romance, ki pa se osredotočajo zgolj na elito. Zgodovinski roman druge vrste pa so ustvarile nekatere nadaljevanke, ki (navidez s povsem drugega konca) celo iz ozadja izključijo vsa zgodovinska dejstva in predstavijo vsakdanost navadnih ljudi v njeni (kvazi)historični drugosti. V nadaljevanke kot *Mad Men* in *The Knick* denimo ni omenjen noben političnozgodovinski dogodek, prav tako se v ozadju ne pojavi nobena zgodovinska osebnost, vendar pa te uspešno predstavljajo drugost preteklosti z gledišča javnega diskurza o vprašanih rase, spola in celo morale, fenomenov,

ki jih je mogoče videti kot razvoj nove vrste historičnega romana, spodbujene s historiografskimi ideali dvajsetega stoletja.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 316.77:621.397.13

075.2:82.0-311.6

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.05>

State of Exception: The Birthplace of Kafka's Narrative Authority

Vladimir Biti

Institute of Slavic Studies, University of Vienna, Spitalgasse 2 / Hof 3, 1080 Vienna, Austria
<https://orcid.org/0000-0001-8873-0339>
vladimir.biti@univie.ac.at

Across the postimperial East Central Europe, whose geopolitical space was reconfigured on the model of West European nation-states, unprocessed human residues proliferated as the collateral effects of politically guided national homogenizations. These positional outsiders, who were prevented from becoming legible within the newly established political spaces, take center stage in Kafka's narratives, not only in the form of their characters but also their narrators and ultimate authority. They passionately attach themselves to the zones of indistinction, which the modern societies' 'egalitarian discrimination' has doomed them to, thus trying to turn their enforced dispossession into a chosen self-dispossession. I argue that Kafka's narratives owe their elusive ultimate authority precisely to this persistent translation of the political state of exception of his agencies into their literary state of exemption. They are at constant pains to transfigure the imposed state of exception through its peculiar fictional adoption, but Kafka's ultimate narrative authority nevertheless takes care to keep an edge over their efforts. It is precisely this never-ending gradation of subversive mimicry in Kafka's works that his postcolonial successor J. M. Coetzee most admired.

Keywords: Austria-Hungary / Central European literature / literary periphery / Kafka, Franz / literary characters / outsiders / subversivity

Barely a year after the death of Emperor Franz Joseph,¹ Franz Kafka worked on "At the Construction of the Great Wall of China,"² a story which, from the perspective of an anonymous stonemason, focuses on the unification of the Chinese Empire out of seven warring states. The huge geopolitical and historical dislocation of the transfiguring empire—transposed from East Central Europe at the outset of the twen-

¹ Vladimir Biti is currently Distinguished Chair Visiting Professor at Guangdong University of Foreign Studies and Zhejiang University.

² Willa and Edwin Muir translate "Beim Bau der chinesischen Mauer" as "The Great Wall of China," thus bereaving the title of the concepts "at" and "construction" that are, as I will show, extremely important.

tieth century to ancient China—engenders a kind of parable, Kafka’s favorite literary genre. Parables are, by definition, narrated by slaves or underdogs.³ To underline the insignificance of its narrator, the parable’s first part merges him into a “we” of manual laborers, doomed to observe the construction from the confined point of view of its “most miserable” subjects (*jämmerlichste Untertanen, Beim Bau* 75, trans. modified).⁴ In fact, the stonemason submits his report after the Great Wall of China had already been completed, thus benefiting from a retroactive insight. During the construction, he and his companions were confined to a particular part of the wall that they were appointed to build and were thus bereft of the general view that was reserved for experts and supervisors.

According to the official proclamation, the wall was erected to protect China from an invasion by northern tribes but, fragmentary as it was, it could not really offer protection from those who, due to their nomadic mobility, better understood its flaws than the workers themselves. Nevertheless, the narrator realizes, the system of piecemeal building was deliberately chosen, carefully prepared, and superbly carried out by “the high command” (*The Great Wall* 271). What this supreme agency was aiming for was a unity of the Empire distilled out of its enormous diversity:

Groups of people with banners and streamers waving were on all the roads; never before had they seen how great and rich and beautiful and worthy of love their country was. Every fellow countryman was a brother for whom one was building a wall of protection, and who would return lifelong thanks for it with all he had and did. Unity! Unity! Shoulder to shoulder, a ring of brothers, a current of blood no longer confined within the narrow circulation of one body, but sweetly rolling and yet ever returning throughout the endless leagues of China. (269)

Thus, ultimately, it was neither the Huns nor the Emperor’s decree that triggered the wall-building, but the high command’s conviction in the

³ Hegel compares them to fables (Hegel 391), the subordinate narrators of which do not dare to transmit their “doctrines openly but can only make them understood hidden [...] In the slave, prose begins, and so this entire genre is prosaic” (387).

⁴ Next to this parable, the narrative perspective that switches between the “we” and “I” characterizes some of Kafka’s other narratives as well, such as “The Refusal” or “Josephine the Singer.” In the German critical edition of 1994, which is my departure point, the concluding part of “At the Construction” is narrated from the “I” perspective. In the American edition of *The Collected Stories* (1971), this part is published separately under the title “The News of the Building of the Wall: A Fragment” (280–282).

necessity of uniting diversity. The narrator pays considerable attention to this political background of the seemingly illogical system of piecemeal construction. He claims that a far-reaching recalibration of the imperial common-being was envisaged through the central assignment of various groups' respective tasks. This is "one of the crucial problems in the whole building of the wall" that he "cannot go deeply enough into" (270). His scholarly focus and discourse remind us that the mask of a humble stonemason, in accordance with the genre's ventriloquist rule, is in fact worn by an interested and attentive explorer.

For readers during Kafka's time, an analogy with the Dual Monarchy's political reconfiguration after the defeat at Königgrätz in 1866 was undoubtedly at play. In the last decades of the nineteenth century, the frustrated Empire not only reoriented its agenda toward the Slavic population of eastern and southeastern Europe but also translated it from conquering and assimilating into civilizing and affirming terms. No longer denied, the inferior others were now acknowledged in their particularity. Accordingly, the aim of cosmopolitan projects like the Vienna World's Fair (1873) or the encyclopedia *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (1885–1907) was to establish the monarchy's *unity-in-diversity* (Judson 317–328). However, as in the Chinese case, the envisioned homogenization merely reaffirmed the gap between the center and its peripheries. Since the Slavs were taken as still living in the mythic phase of human history, they were expected to help the Germans, as the carriers of historical progress, rejuvenate themselves.

Through the centrally governed project of unity-in-diversity, the domination of German culture over its peripheral Slavic constituencies was thus maintained. The expansion of the traffic and communicational infrastructures, as well as the administrative and educational networks, into the Slavic regions strengthened the interaction between governmental institutions and these peripheral collectivities but came at the price of loosening connections between themselves. Governments' insistences on their belonging to a particular ethnic group (Anderson 162–185; Stourzh 81) compartmentalized the imperial population, encapsulating its collectivities into their allocated identity confines. This is how the subdividing mechanisms of 'capillary supervision' entered the Habsburg political space, paving the way for its transformation along national lines (Judson 317–328; Cohen 2013).

Analyzing this restructuring of imperial common-being in his *Discipline and Punish*, Foucault draws an analogy with Jeremy Bentham's penitentiary *Panopticon*:

Each individual, in his place, is securely confined to a cell from which he is seen from the front by the supervisor; but the side wall prevents him from coming into contact with his companions. He is seen, but he does not see; he is the object of information, never a subject in communication. The arrangement of his room, opposite the central tower, imposes on him an axial visibility; but the divisions of the ring, those separated cells, imply a lateral invisibility. And this invisibility is a guarantee of order. “[...] The crowd [...] is abolished and replaced by a collection of separated individualities. From the point of view of the guardian, it is replaced by a multiplicity that can be numbered and supervised; from the point of view of the inmates, by a sequestered and observed solitude. (200–201)

Since in the center “one sees everything without ever be seen” and in the peripheries “one is totally seen, without ever seeing” (202), control over the population is accomplished without the public manifestations of power that were characteristic of the previous age of sovereignty. Now the power throws off its corporeality, becoming an anonymous machine with myriad operators, rendering its ultimate agency unverifiable. Its multiplied relays reproduce the power relation by themselves, without any identifiable external force.

By pointing out that “no one whom I have asked knew then or knows now [where] the office [of the high command] was and who sat there” (*The Great Wall* 271), Kafka’s narrator addresses precisely this withdrawal of the ultimate authority from historical evidence. The high command was not a hastily summoned body of mandarins but “has existed from all eternity, and the decision to build the wall likewise” (273). As the current leaders “traced their plans,” through the window of their office “the reflected splendors of divine worlds fell” on their hands (271). This vanishing of the supreme authority into the divine sphere renders it impenetrable for the common people. Around it, the “fog of confusion” (274) grows. Even though the common people are entitled to know it, it is stranger to them than the “life beyond” (*das jenseitige Leben*).⁵ Its obscurity exposes them to an enduring uncertainty and discontent.

Kafka was deeply concerned about the consequences of the delineated exception of the law from the realm of those governed by it. Cautioned by the same developments, his contemporary Carl Schmitt notices that, in the recent state of exception, the law only belongs to the juridical order by occupying a constitutively *external* position within it (Schmitt 7; Agamben 2, 35). In “The Problem of Our Laws,” Kafka’s

⁵ Muirs translate “life beyond” as “the next world” (278).

narrator states “it is an extremely painful thing to be ruled by laws that one does not know” (*The Problem* 482). When he further remarks that “the laws were made to the advantage of the nobles” who stand above them (482), he again anticipates Foucault’s insight that disciplinary power, praised for its egalitarianism, in fact establishes “the inequality of the different ‘partners’” “in relation to the common regulation” (Foucault 223). Having “the precise role of introducing insuperable asymmetries” (222), it reaffirms the basic power relation between the law that comprehends all its subjects and those whose comprehension it escapes. Taking the shape of an appearance ‘from beyond,’ it remains an enduring mystery (*The Problem* 482) whose dictum has to be detected by each subject individually, with all the risk of invention that this implies. Since in the disciplinary society, “between the [juridical] norm and its application there is no internal nexus that allows one to be derived immediately from the other” (Agamben 40), Agamben interprets this derivation as controversial and conflict-ridden, involving a “plurality of subjects” (39–40). As if illustrating Agamben’s insight into the modern law’s dissensual pluralization much in advance, Kafka concludes “The Problem of Our Laws” by presenting a conflict of its interpretations bereft of resolution.

The further the law reaches on its way to the periphery, the less trust it evokes in its addressees. Instead of feeling protected, they feel victimized by it. In “The Refusal,” a report from a remote, imperial “little town” in the middle of nowhere, the local narrator (again a wolf in sheep’s clothing) offers the portrait of a “chief tax-collector,” the imperial administration’s representative in this godforsaken province. He is an “old man” who “commands the town” although he never “produced a document entitling him to his position; very likely he does not possess such a thing. Maybe he really is chief tax-collector” (*The Refusal* 296).

But is that all? Does this entitle him to rule over all the other departments in the administration as well? True, his office is very important for the government, but for the citizens it is hardly the most important. One is almost under the impression that the people here say: “Now that you’ve taken all we possess, please take us as well.” (296–297)

If we now return to *The Great Wall*, when the stonemason first learned of the Emperor’s decision to build the wall—thirty years after it was publicly announced—he was a small boy accompanying his father on a walk along the river (*Beim Bau* 79). Approaching his father, an unknown boatman whispered the message in his ear, meeting his deepest mistrust. Like many of Kafka’s unfinished works that went unpublished

during his lifetime, the parable is interrupted here. Its only published fragment, focusing on the failed transfer of law to the peripheries, is the embedded parable “An Imperial Message”. In a manner illustrated in his aphorism “On parables,” Kafka lures his reader into taking this embedded parable as a key for the parable which hosts it. In fact, the transfer of trust between parables, like the transfer of law from the Emperor to his subjects, cannot but fail by requiring further transfers to make up for the failure.

Significantly, “An Imperial Message” opens with the same act of entrusting a humble peripheral subject that closes “The Great Wall of China,” albeit now from the Emperor’s perspective instead of that of his remote addressee. Passing away, the Emperor addresses precisely this “miserable subject, the insignificant shadow” in the uttermost imperial province by ignoring all “the great princes of the Empire” who had assembled to witness the spectacle of his death (*The Great Wall* 275, trans. modified). In lieu of approaching the attending nobility, in accordance with the centuries-long tradition of public spectacles, he entrusts his last will to the messenger whom he commanded “to kneel down by the bed, and whispered the message to him; so much store did he lay on it that he ordered the messenger to whisper it back into his ear again” (275). Thus, obviously concerned with the rising mistrust of his peripheral subjects that threatens the maintenance of the empire,⁶ he switches from the *public visual* demonstration of his will to the assembled princes to its *private oral* transmission to anonymous peripheral subjects. Choosing a method of its delivery right into the ear of his messenger, whom he expects to dispatch its exact rendering door to door, the Emperor introduces the new “capillary supervision” of all his subjects. Nonetheless, the narrator argues, his replacing of the amorphous crowd by a “collection of separated individuals” (Foucault 201) fails to consolidate the endangered imperial common-being because the privately entrusted law loses transparency and becomes elusive. Internally processed by myriad addressees, it dissolves into an “imaginary norm” (Slaughter 215) that is wholly dependent on the interpretation of the individuals who apply it and therefore completely arbitrary.

Kafka’s heroes and narrators are turned into the helpless targets of this fictional law that looms large on the horizon of his time. In *The Trial*, for example, its operators prove to be extremely whimsical.

⁶ The last sentence of the “News of the Building of the Wall” reads: “For it seems that infidel tribes, among them demons, often assemble before the imperial palace and shoot their black arrows at the Emperor” (281).

In fact, this title, which associates a public dispute in the courtroom, mistranslates the German *Der Proceß* that refers to a preliminary and, by definition, secret process of examination (Ziolkowski 226). Rather than the written law, it relies upon its representatives' contingent performances that pretend to be authorized but cannot prove this due to the "high command's" inaccessibility. Such circumstances make legislation tantamount to its random execution (Friedman, Bergengruen). It is telling that the guards appointed to arrest Josef K. carry the names of the Austrian and German emperors of the time: Franz and Willem. Delivered to the self-willingness of such petty sovereigns, he is relegated to a "zone of indistinction" deprived of legal rights. While in the simultaneously composed story "In the Penal Colony," Kafka openly confronts the European allegedly liberal legal system with the summary justice of its penal colony, in this novel the legal system is invisibly perverted by the summary justice *from within*. Aberrations do not threaten it from outside, but are from the very beginning its constitutive parts. As Foucault spelled out half a century later, within one and the same modern juridical frame, the capillary mechanisms of counter-law disqualify and invalidate the egalitarian law by turning it into a discriminatory inquisitorial machine (Foucault 222–227).

Doomed to this frame's devastating effects, Kafka's subjects experience it out of its lawless "heterotopias" proliferating across its expanding network. Thus, epitomizing the Austro-Hungarian juridical system of the time, entirely focused on "inventing the criminal" (Wetzel), the magistrates examine Josef K.'s presumed criminal *motivation* rather than any verifiable *crime*. When he refuses to accept such martial law as the necessary "order of the world" (*Der Proceß* 233), he speaks for all outsiders who, like the narrators of "The Great Wall of China" and "The Problem of Our Laws," tend to dismantle its utter fictionality and randomness. Paradoxically, to turn their passive location of the targeted "objects of information" into the active position of the targeting "subjects in communication" (Foucault 200), they engage the same maneuver of self-exemption, which their executors take advantage of while imposing the law upon them. While the executors exempt themselves from the law which they apply to others, the outsiders exempt themselves from its undertaken application. Whereas the executives are at pains to exactly locate the law's *subjects*, the outsiders invest their efforts to limit the locating capacity of its *executives*. In response to the executives' silent message that we can formulate as "Examine our law as much you like, it is beyond the location that it has assigned you!", they claim something like "Our extreme dislocation places us beyond

the reach of your law!". To limit the power of the executives who are in charge of them, Kafka's appointed outsiders, as it were, adhere to Wittgenstein's dictum: "Distrust of grammar is the first requisite for philosophizing" (Wittgenstein 106). Rather than obeying this legal "grammar" that turns them into its outsiders, they attach their imagination to its *suppressed possibilities*, as if following Lucy's advice from J. M. Coetzee's *Disgrace*: "When all else fails, philosophize" (*Disgrace* 60). In this manner they transform their restricted location into a much more mobile room for maneuver. Consider Josef K.'s insight on the very eve of his execution: "Were there objections that had been forgotten? There must have been some. The logic is irrefutable, but it cannot resist someone who wants to live" (*Der Proceß* 241).

The suppressed possibilities of the reigning "grammar" figure as the source of authorization not only for Kafka's protagonists, but also for his narrators who make even more extensive use of them. Thus, at the beginning of "An Imperial Message," the narrator operates as a humble relay of its historical transmittance ear to ear, a technique introduced by the Emperor, via his messenger, many centuries ago. However, if the parable was transmitted to him in this oral manner—as testified by "it is said" at its very beginning—from now on it acquires written form that enables it to *directly* address its distant trustee, the reader. By apostrophizing him or her through the immediate "you alone," the narrator heightens the efficiency of the emperor's formerly mediate address. What was mediated through the messenger in the imperial oral form becomes immediate in the modern written form. Activating the potential of the new medium that bridges both spatial and temporal distances much easier, the initially insignificant narrator of "An Imperial Message" suddenly acquires "imperial" abilities. He now manages the emperor as his character instead of the other way around. As a result, while the report of the narrator of "The Great Wall of China" encompasses no less than three centuries from the first announcement to the eventual completion of its construction, his own report covers "thousands of years" of the message's failed transmission. Both narrators turn from riveted subhuman creatures into the mobile superhuman observers in possession of sovereign insight.

To uncover the ultimate agency of such a subterraneous entitlement of theirs, we have to recall Kafka's diary entry of 28 September 1917:

I strive to know the whole human and animal community, to recognize their basic predilections, desires, moral ideals, to reduce these to simple rules and as quickly as possible trim my behavior to these rules in order that I may find favor in the whole world's eyes [...] To sum up, then, my sole concern is the

human tribunal, which I wish to deceive, moreover, though without practicing any actual deception. (*Diaries* 387)

Instead, he practices an imaginary self-exemption from the restricted historical world of humans into the inexhaustible potentiality of life. Therefore, whenever Kafka's figures and narrators lay claim to this 'state of exception,' they act as the appointed and carefully supervised messengers of his withdrawn authorial agency. Foreshadowing his great admirer J. M. Coetzee, an inhabitant of another postimperial state of exception, Kafka's authorial agency operates as the *chief* "secretary of the invisible".⁷ His narratives are constructed in the piecemeal manner of the Great Wall of China: the fragments of the upcoming redemption as distributed by the "high command's" limitless possibilities. The "high command," in its turn, remains invisible and inaccessible.

In a letter to Max Brod from November 1917 Kafka expressed his hope that, in a time yet-to-come, "a whole will be made up of these bits" to serve (their readers) as "an instance of appeal" (*Briefe* 195). Up to then, as announced by the title "At the Construction," the work of scattered construction must persevere. Like the presumptive mole from "The Burrow" (the original German title reads, literally, "The Construction"),⁸ Kafka's author is persistently *at the construction*, involved in an enterprise-in-making. In the state of exception which makes anything possible, the ongoing destruction of the political common-being does not permit its aesthetic completion. As Coetzee points out in his reading of Kafka's last narrative, nothing can protect its law from the intrusion of a counter-law that perverts it ("Time, Tense, and Aspect" 228). To recall Foucault's thesis, within one and the same modern juridical frame, the capillary mechanisms of counter-law disqualify and invalidate the egalitarian law by turning it into a discriminatory inquisitorial machine (Foucault 222–227). Under such continuously exceptional circumstances, Kafka's narrative authority takes the shape of an elusive "imaginary norm" whose application is in the hands of its addressees, with all the risk of subversive invention that this implies. His technique of authoring exposes his readers to the same fictional law

⁷ The phrase is borrowed from Coetzee's heroine Elizabeth Costello, who herself borrows it from Czesław Miłosz. According to her explanation, she is only one of "the many secretaries over the ages" (*Elizabeth Costello* 199). As one of his interpreters (Marais *passim*) puts it, Coetzee himself receives his authorial vocation from an invisible otherness, which is why he also acts as "the secretary of the invisible."

⁸ Muirs translate the German title "Der Bau" as "The Burrow," repeatedly sacrificing the key concept of construction.

that he as the author was exposed to by the whimsical lawgivers of his time. It is up to them to explore its limitless possibilities as he himself has done, via his numerous doppelgangers, with the inaccessible law that he was dependent upon.

WORKS CITED

- Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Trans. Kevin Attell. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. and ext. edition. London: Verso, 1991.
- Bergengruen, Maximilian. "Vordem Gesetz sind alle Staatsbürger gleich?: Rechtsgrundsatz und Gesetzesfiktion in Kafkas Türhüter-Legende." *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 90.3 (2016): 415–434.
- Coetzee, John Maxwell. "Time, Tense, and Aspect in Kafka's 'The Burrow.'" *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1992. 210–232.
- Coetzee, John Maxwell. *Disgrace*. London: Secker & Warburg, 1999.
- Coetzee, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. London: Vintage, 2004.
- Cohen, Gary B. "Our Laws, Our Taxes, and Our Administration: Citizenship in Imperial Austria." *Shatterzone of Empires: Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian and Ottoman Borderlands*. Eds. Omer Bartov and Eric D. Weitz. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 2013. 103–121.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1977.
- Friedman, Lawrence M. "Lexitainment: Legal Process as Theater." *DePaul Law Review* 50.2 (2000): 539–558.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. 1. Trans. T. M. Knox. Oxford University Press: Oxford, 1975.
- Judson, Pieter. *The Habsburg Empire: A New History*. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Kafka, Franz. "Beim Bau der chinesischen Mauer." *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlass. Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. 6. Ed. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. 65–80.
- Kafka, Franz. *Briefe 1902–1924*. Ed. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer, 1966.
- Kafka, Franz. *Der Proceß*. In der Fassung der Handschrift. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. 3. Ed. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Kafka, Franz. *Diaries 1910–1923*. Trans. J. Kresh and M. Greenberg. New York City: Schocken Books, 1988.
- Kafka, Franz. "The Great Wall of China." *The Complete Stories*. Trans. W. and E. Muir. New York: Schocken Books, 1988. 266–279.
- Kafka, Franz. "The Problem of Our Laws." *The Complete Stories*. Trans. W. and E. Muir. New York: Schocken Books, 1988. 482–483.
- Kafka, Franz. "The Refusal." *The Complete Stories*. Trans. W. and E. Muir. New York: Schocken Books, 1988. 295–300.
- Marais, Mike. *The Secretary of the Invisible: The Idea of Hospitality in the Fiction of J. M. Coetzee*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2009.

- Schmitt, Carl. *Political Theology*. Trans. George Schwab. Cambridge: MIT Press, 1985.
- Slaughter, Joseph R. *Human Rights, Inc.* New York: Fordham University Press, 2007.
- Stourzh, Gerald. "Ethnic Attribution in Late Imperial Austria: Good Intentions, Evil Consequences." *The Habsburg Legacy: National Identity in Historical Perspective*. Eds. Ritchie Robertson and Edward Timms. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1994. 67–83.
- Wetzell, Richard F. *Inventing the Criminal*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig. *Notebooks 1914–1916*. Eds. G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Ziolkowski, Theodore. *The Mirror of Justice: Literary Reflections of Moral Crisis*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1997.

Izjemno stanje: rojstni kraj Kafkove pripovedne avtoritete

Ključne besede: Avstro-Ogrska / srednjeevropska književnost / literarna periferija / Kafka, Franz / literarni liki / obstranci / subverzivnost

V postimperialni vzhodni in srednji Evropi, v kateri se je geopolitični prostor preoblikoval po vzoru zahodnoevropskih nacionalnih držav, so se širili nepredelani človeški preostanki kot stranski učinki politično vodene nacionalne homogenizacije. Ti položajni obstranci, ki jim ni bilo dovoljeno, da bi postali berljivi v okviru na novo vzpostavljenih političnih prostorov, zavzamejo osrednje prizorišče Kafkovih pripovedi ne le kot literarni liki, temveč tudi kot pripovedovalci in vrhovna avtoriteta. Strastno se navežejo na cone nerazločnosti, na katere jih je obsodila »egalitarna diskriminacija« modernih družb, s čimer skušajo svojo politično razlaščenost spremeniti v literarno prednost. Dokazoval bom, da Kafkove pripovedi dolgujejo svojo izmuzljivo vrhovno avtoriteto prav tej nenehni transformaciji političnega izjemnega stanja svojih akterjev v njihovo literarno samoizvzetje. Čeprav si akterji nenehno prizadevajo za preobrazbo vsiljenega izjemnega stanja skozi to nenavadno literarno prilastitev, ostaja Kafkova pripovedna avtoriteta za korak v prednosti. Kafkov postkolonialni naslednik J. M. Coetzee je najbolj občudoval prav to njegovo neskončno gradacijo subverzivne mimikrije.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.112.2.09(436)Kafka F.
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.06>

Spominska retorika v literarni esejistiki Josepha Rotha

Matjaž Birk

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru, Oddelek za germanistiko, Koroška cesta 16,
2000 Maribor, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0001-8905-9823>
matjaz.birk@um.si

Razprava z izhodišč teorije spominske retorike (A. Erll) osvetljuje pripovedne strategije in korelacijo med narativizacijo kolektivnega spomina in literarno reprezentacijo identitet in kulturnih praks vzhodnoevropskega judovstva v Juden auf Wanderschaft (Judje na popotovanju), osrednjem literarnoesejističnem delu z judovsko tematiko avstrijsko-judovskega pisatelja Josepha Rotha (1894–1939). Avtor s povezovanjem izkustvenega in antagonističnega spominskoretoričnega načina, ki nastopata v funkcionalnem sozvočju z monumentalnim, legitimira kulturne prakse vzhodnoevropskega judovstva, umeščene med duhovnim in čutnim. S kritično dekonstrukcijo zahodnoevropskih ideoloških diskurzov istočasno razkriva judovskokulturne samoprevare in v prepletu antagonističnega z reflektivnim načinom senzibilizira bralca za dojemanje »drugega stanja« in konstrukcijskega značaja kulture. Premik spominskoretoričnega težišča s kontrastnega na korespondenčnega modelira človečnost v nadetnični razsežnosti in jo izpostavi kot idejni postulat za odnos do vzhodnega judovstva kot komplementarne tujosti (O. Schäffler). Kljub kulturnim binarnostim kot produktu antagonistične spominske retorike in historičnemu pesimizmu o usodi Judov, ponujajo hibridne identitetne konstrukcije bralcu prepričljive signale za razkrivanje transdiferenc in možnosti idejnega večglasja v medkulturni komunikaciji.

Ključne besede: avstrijska književnost / Roth, Joseph: *Juden auf Wanderschaft* / literarna esejistika / Vzhodna Evropa / judovstvo / kolektivni spomin / kolektivna identiteta / idejna in kulturna polifonija

Družbeni in kulturni konteksti in teksti

Joseph Roth (1894–1939), avstrijski pisatelj judovskega rodu, se je rodil na skrajnem vzhodu Habsburške monarhije, v obmejnem mestu Brody, kjer so Judje predstavljali večinski delež prebivalstva.¹ Brody je

¹ Prispevek je nastal v okviru programske skupine P6-0265, ki jo financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

bil pomembno središče judovskega verskega šolstva in prav tako razsvetljenstva oz. *haskale* (gl. Bos).² Pisateljev odnos do judovskega porekla je bil skrajno ambivalenten (gl. Birk). V nekem pismu Stefanu Zweigu iz leta 1935 je Roth svoje judovstvo označil za »naključno lastnost [...] nekako tako kot moji svetli brki« (Roth, *Briefe* 417).³ Pripisoval mu je univerzalne razsežnosti – »Prej prihajamo iz 'emancipacije', iz človečnosti in 'človeškega' nasploh kot pa iz Egipta.« (257) – in ga v evrocentričnem diskurzu poskušal pomiriti s katolištvom – »Dejansko ne vidim nobene druge poti kot Kalvarijo, ki vodi h Kristusu in nobenega večjega Juda.« (423) –, da bi ga lahko afirmiral kot eno osrednjih evropskih referenčnih kultur, od katere se je vedno znova tudi samoironično ogradil: »Z užitek sem odpadnik od Nemcev *in* Judov in sem na to ponosen.« (421)

Protislovja v odnosu do judovstva kot konfesionalne in kulturne kategorije so značilna tudi za avtorjev literarni diskurz. Kot primer navedimo Rothov najpomembnejši roman z judovsko tematiko, leta 1930 objavljeni *Hiob (Job)*, v katerem kot osrednji protagonist nastopa Mendel Singer. Njegovo življenje je posvečeno Bogu in razlagi Tore, vse dokler mu usoda v rutenski domovini in zatem v ameriški emigraciji ne nameni mesta sodobnega Joba. Iz usmiljenja vredne priče zastrašujoče božje moči in v nebo vpijočega protestnika zoper njo se življenjski brodolomec na koncu spremeni v posameznika, globoko zasidranega v božjem usmiljenju in božjega izbranca v svoji skupnosti. Avtor z njim deli izkušnjo zastrašujoče ambivalentnosti numinoznega, ki izziva jezo in prav tako nemir, strah in zlo.

Tudi druge Rothove judovske like zaznamuje ambivalenten in travmatičen odnos do pripadnosti skupnosti, še posebej če gre za vzhodno judovstvo. Tega je Roth postavil v središče svojega osrednjega esejističnega dela iz leta 1927 z naslovom *Juden auf Wanderschaft (Judje na popotovanju)*. Cilj pričujoče obravnave je s spominskoretorično naratološko analizo pripovednih strategij ugotoviti retorične načine kolektivnega spomina in osvetliti korelacijo med njegovo narativizacijo ter literarno reprezentacijo identitet in kulturnih praks vzhodnoevropskega judov-

² Poleg Judov, ki so v letih pisateljevega otroštva predstavljali več kot 70 % prebivalstva, so v mestu Brody živeli tudi Poljaki, Ruteni, Nemci in nekateri drugi (gl. Kuzmany), ki so za poimenovanje mesta uporabljali skupen endonim (Krevs Birk 2019: 168), kar je ena od simptomatik za večjezikovno hibridnost prebivalstva, ki ji je s svojimi jeziki pripadal Roth. Ta se je v mitomanskih avtobiografskih konstrukcijah zaklinjal, da njegov rojstni kraj ni Brody, marveč bližnji Szwaby oz. Schwabendorf. S tem se je hotel otresti negativne vzhodnojudovske stigme, kar mu je, če gre soditi po osmrtnici, nenazadnje celo do neke mere tudi uspelo (prim. Birk).

³ Vse navedke iz Rothove korespondence in iz *Juden auf Wanderschaft* je prevedel avtor prispevka.

stva, zasidranih v presečišču med kulturno identiteto in alteriteto. Že na podlagi namere, ki jo pripovedovalec izrazi v prvem eseju – »V nadaljevanju bom poskusil opisati, kako on [vzhodnojudovski bratranec; M. B.] in njemu podobni živijo v domovini in v tujini.« (Roth, *Juden* 21) –, je namreč moč domnevati, da prav perspektiviranje pripovedovanega med lastnim in drugim oz. tujim kulturnim redom predstavlja eno osrednjih estetskih značilnosti obravnavane zbirke esejev.

Eseji kot »hibridna zvrst, ki singularnost literarne proze križa s pojmovno govorico mišljenja« (Juvan 107), temeljijo na avtorjevem izčrpnem poznavanju preteklosti in sedanosti vzhodnoevropskega judovstva in njegove diaspore ter na avtorjevem osebnem izkustvu. Prav osebno izkustvo je tisto, ki odločilno zaznamuje Rothovo esejistiko, na kar je avtor spomladi leta 1927 v pismu Bennu Reifenbergu, uredniku feljtona pri *Frankfurter Zeitung*, opozoril tudi sam:

Počasen sem, temeljit, poln strahu, da bi kaj napak videl, moj »slog« vendarle ni nič drugega kot natančno poznavanje stanja – brez tega pišem slabo – kot Sieburg v *Osterblattu*. Ne pišem v prazno. Nobenih »misli« nimam – zgolj védenje. Denar moram imeti in šele v juniju bom gotov z Balkanom. V štirih tednih ne vem ničesar. Štirje tedni zadoščajo za reportažo ali za uvodnik. [...] Ta založba izdaja sodobno zgodovino, ne časopisa [...]. (Roth, *Briefe* 102–103)

Zaradi visoke stopnje heteroreferenčnosti esejev in poudarjene navezave na resnični svet, ki je produkt na znanju in izkustvu utemeljenega védenja ter pride do izraza v reprezentiranju sodobnosti in zgodovine vzhodnoevropskega judovstva, je za pripovedno konstruiranje identitet pri Rothu ključnega pomena insceniranje procesa kolektivnega spominjanja in spomina. Literatura postane njun medij, kadar določene izrazne oblike bralca pripravijo do tega, da literarno besedilo bere skladno s kognitivnimi shemami, ki so značilne za procese kolektivnega spominjanja. Aktualiziranje literarnega besedila kot spominskega medija je v tem primeru odvisno od strategije, ki jo imenujemo retorika kolektivnega spomina.

Retorika kolektivnega spomina je izrazito kontekstualistični (gl. Erll, tudi Koron) naratološki pristop. Gre za skupek besedilnih upodobitvenih postopkov, ki jih proizvajajo različna literarna izrazna sredstva. Retorika kolektivnega spomina se kaže v petih različnih načinih – v izkustvenem, monumentalnem, historizirajočem, antagonističnem in refleksivnem. V prvem, izkustvenem, je literarna reprezentacija predmet vsakdanjega komunikativnega spomina. V monumentalnem retoričnem načinu je pripoved del nadrejenega in zavezujočega kulturnega (etničnega, nacionalnega, verskega, spolnega itd.) obzorja človeškega razmišljanja in rav-

nanja. To sta dva spominska načina, ki vsebujeta literarni register preteklosti. V historizirajoči obliki spominske retorike je literarna fikcija del zaključene preteklosti in predmet zgodovinopisja. Antagonistična oblika služi konfrontaciji konkurenčnih spominov nacionalnih, spolnih, socialnih, generacijskih, verskih in drugih skupnosti, medtem ko t. i. refleksivni način inscenira načine funkcioniranja in problematiko spominjanja ter omogoča kritično distanco do lastne spominske kulture. Prvi štirje načini spominske retorike imajo vlogo oblikovanja spomina in spominjanja, zadnji služi razmisleku o spominu kot medialnem konstrukt in njegovi družbeni pogojenosti. Analiza načinov spominske retorike se bo v nadaljevanju osredinila na literarna izrazna sredstva, slog in žanr, selekcijsko strukturo, intertekstualne, intermedialne in interdiskurzivne značilnosti ter na posebnosti pripovedovalčevega posredovanja in literarno konfiguracijo likov in prostorov.

***Juden auf Wanderschaft*: nastanek, recepcija in načrti za poznejše izdaje dela**

Roth se je pisanja *Juden auf Wanderschaft* lotil spomladi leta 1926, ko je kot posebni dopisnik dnevnika *Frankfurter Zeitung*, svoje matične časopisne hiše, bival v Parizu.⁴ Zadnji esej je nastal zgodaj jeseni istega leta, ko je pisatelj kot poročevalec potoval po Sovjetski zvezi. Posamezne eseje je Roth pred knjižno izdajo objavil v časopisih *Frankfurter Zeitung* in *Wiener Morgen*. V knjižni obliki so izšli spomladi leta 1927 v zbirki *Berichte aus der Wirklichkeit (Poročila iz resničnosti)* pri berlinski Die Schmiede, ki je veljala za butično založbo nemške literarne avantgarde.⁵ *Juden auf Wanderschaft* so v nemškem judovskem časopisju doživeli navdušen sprejem; vodilni sionistični tednik, *Jüdische Rundschau*, jih je ocenil kot avtorjevo priznanje pripadnosti vzhodnemu judovstvu, v katerem se zrcalita vzhodnojudaško mišljenje in čutenje (gl. Gelber).

⁴ V Parizu je Roth bival na Place de l'Odéon v Latinski četrti. Eseji iz zbirke so nastajali v hotelu in v različnih kavarnah, po Rothovi korespondenci sodeč (gl. Roth/Zweig) tudi v znameniti Café de la Régence v prvem pariškem okrožju. V pismih je Roth izražal navdušenje nad svobodo in iskristvostjo duha, kultiviranostjo in odprtostjo prebivalcev »metropole sveta«, kot je v zanosu poimenoval francosko prestolnico. V času njegovega prvega bivanja v Parizu leta 1925 sta nastali potopisni zbirki *Im mit-täglichen Frankreich (V opoldanski Franciji)* in *Die weißen Städte (Bela mesta)*. V njih avtor opisuje preplet kultur v mestih v dolini Rone in v Provansi ter ga kodira v univerzalnosti humanizma in krščanstva (gl. Baric).

⁵ V berlinski *Die Schmiede* so poleg Rothovih zgodnjih romanov izšli tudi Kafkova *Proces* in *Gladovalec* ter zgodnja dela A. Döblina (gl. von Sternburg).

Ne glede na ugodne kritike je bil avtor prepričan, da bi bil uspeh pri bralstvu še večji, če bi delo izšlo pri založbi z obsežnejšim programom in širšim krogom bralstva.⁶ Neposredno po zaključku redakcije *Juden auf Wanderschaft* je Roth načrtoval njihovo nadaljevanje, ki naj bi izšlo pod naslovom *Die Juden und Antisemiten (Judje in antisemiti)* sočasno pri založbi Gustav Kiepenheuer v Weimarju – ta je spomladi leta 1929 postala njegova matična založba – in pri amsterdamskem založniku Allert de Lange. Spomladi 1937 je Roth z dunajskim Richard Löwit Verlag sklenil pogodbo za posodobljeno izdajo dela. Načrti so se izjalovili, prva dva iz nepojasnjenih razlogov, zadnji spričo anšlusa.

Ob svojem prvem izidu leta 1927 je zbirka vsebovala predgovor in pet esejev. V predgovoru Roth ciljno publiko opredeli kot bralce, »pred katerimi vzhodnih Judov ni potrebno braniti; bralce, ki spoštujejo bolečino, človeško veličino in umazanijo, ki povsod spremlja trpljenje« in kot zahodne Evropejce, »ki se ne ponašajo s svojimi snažnimi žimnicami« (Roth, *Juden* 9). Prvi esej z naslovom »Ostjuden im Westen« (»Vzhodni Judje na Zahodu«) je programske narave in vsebuje komparativna razmišljanja o identiteti in družbenem položaju vzhodnoevropskega judovstva v izvornih deželah evropskega Vzhoda in diaspori. Sledijo eseji o življenju Judov v vzhodnoevropskem »shtetlu«, v Sovjetski zvezi in v vzhodnojudovskih skupnostih na Dunaju, v Berlinu, Parizu ter severnoameriških mestih, predvsem New Yorku. Za neuresničeno izdajo zbirke leta 1937 je avtor napisal nov obsežen predgovor in zaključek, ki sta bila vključena v poznejše izdaje dela. V zaključku avtor opozori na diskrepanco med historičnim in sočasnim diskurziviranjem družbenega položaja Judov v Sovjetski zvezi. Predgovor pa vsebuje aktualizacijo družbenega položaja nemških Judov po prihodu nacizma na oblast v Nemčiji in v migracijskih deželah. V predgovoru avtor prevzame odgovornost za vsebino svojega literarnega dela,⁷ kar je, kot bomo videli v nadaljevanju, značilno za pripovedovalčevo identiteto in njegov način posredovanja.

⁶ V mislih je imel prestižno založbo S. Fischer-Verlag v Berlinu. Prizadevanja, da bi presedlal k njej, so dosegla vrhunec konec leta 1928, a željenih rezultatov vendarle niso prinesla.

⁷ Po Genettovi tipologiji sodi Rothov predgovor iz leta 1937, ki je bil predviden za načrtovan, a nerealiziran ponatis dela, prevladujoče v kategorijo prevzemalnega avtentično avktorialnega tipa predgovora. Ker avtor v njem izrecno prevzame odgovornost za literarno delo, je predgovor prevzemalni (»préface assumptive«), avtentičen je, ker ga potrjujejo tudi drugi paratekstualni indici (npr. besedila oz. kritike na platnicah), in avktorialen, ker je domnevni avtor predgovora tudi resnični avtor esejev. Na podlagi posameznih mest v besedilu, ki kažejo na istovetnost med avtorjem predgovora in prvoosebni pripovedovalcem v esejistični naraciji, bi predgovor lahko uvrstili tudi v skupino fiktivno avktorialnih predgovorov (»préface actoriale fictive«) (gl. Genette).

Spominska retorika in reprezentacija družbenih praks ter kolektivnih identitet vzhodnoevropskega judovstva

Obravnavani eseji so epizodično strukturirane avtodiegetske pripovedi in kot take sodijo v skupino nizko mimetičnih načinov oz. malih pripovedi, ki jih bralec zaznava kot izraz vsakdanjega življenja in s tem komunikativnega spomina. Vendarle pa je v besedilih tudi več pripovednih odlomkov, ki jasno inscenirajo kulturni spomin. Ta se v komprimirani obliki najočitneje pojavi v fragmentih religiozne legende, ki eseje žanrsko umeščajo v območje monumentalne spominske retorike. To je razvidno iz pripovedi o religioznem razlogu, ki govori proti migracijam vzhodnoevropskih Judov čez Atlantik: »Stara legenda o prihodu mesije natančno opisuje vstajenje mrtvih. Vsi Judje, pokopani v tuji zemlji, se bodo morali vrteti pod zemljo, dokler ne bodo dospeli v Palestino. [...] Bodo obujeni od mrtvih tudi mrtveci, potopljeni v vodo? Ali obstaja dežela pod vodo? [...] Judovskega trupla se ne sme secirati, v celoti in povsem nedotaknjen mora človek znova postati prah.« (Roth, *Juden* 64) Oscilacije med empiričnim in monumentalnim načinom spominske retorike so opazne tudi na različnih ravneh pripovedi. Na ravni selekcijske strukture je očitno, da osebe in dogodki iz zunajbesedilne spominske kulture pripadajo tako komunikativnemu kot kulturnemu spominu – »Hohenzollerni (in z njimi nemški plemiški klub) so se priklonili hišnikom. Kaj lahko tu še pričakujejo Judje?« (82) Prehode med obema načinoma je nadalje moč zaslediti na ravni medbesedilnosti, meddiskurzivnosti in intermedialnosti. Kažejo se v številnih interferencah med različnimi diskurzi in jeziki ter njihovimi registri. Vsenavzoči jidiš kot osrednji vzhodnojudovski sociolekt,⁸ ki se pojavlja pri poimenovanju pripadnikov vzhodnoevropskega judovstva, njihovih specifičnih poklicev – med njimi »batlen«, »humorist, norec, filozof, pripovedovalec zgodb« (35) – in v rimah – »Kim, kim, Jisruleki l aheim (domov) / v svojo drago domovino arain ...« (53) –, se prepleta s citati iz judovske *Biblije* in vedno znova tudi s pregovori: »Judje so ovrgli pregovor, ki tu [v primeru antisemitizma v multietničnih in plurikulturnih pokrajinah habsburške Avstrije; M. B.] pravi, da ima tretji dobiček, kjer se dva prepirata. Judje so bili tretji, ki so vselej izgubili.« (17) Prehodi med monumentalnim in empiričnim načinom se prav tako kažejo v prepletu nanašanj na diskurze in medije kul-

⁸ Imaginacijo jidiša lahko razumemo kot izraz avtorjeve fascinacije nad osrednjim judovskim idiomom, po drugi strani pa tudi kot dokaz Rothovega zanimanja za jidišizem.

turnega spomina z referencami na medije komunikativnega spomina, konkretno na nemške časopise. Pripovedovalec jih z ironično uporabo specifičnih stalnih besednih zvez, kakršne so »organi javnosti« (15), »naslovni članek« (21) in »lokalno poročilo« (9),⁹ polemično kritično perspektivira. S prepletom jezikov obeh spominskih medijev pripovedovalec evocira diskurzivno večglasje, ki je instrument preizpraševanja taistih idejnih in kulturnih antagonizmov, ki jih, kot bomo videli v nadaljevanju, z razmejevanjem lastnega in drugega kulturnega reda sam vztrajno generira.

Osciliranje med izkustvenim in monumentalnim spominskoretoričnim načinom pride do izraza tudi na ravni pripovedovalčeve identitete in njegovega posredovanja. Bralec opazuje dogajanja z očmi prvoosebne pripovedovalca, ki predstavlja osebni glas in komunikativni spomin. Prvoosebni pripovedovalec nastopa najprej v vlogi očitca, ki svoje doživljanje povezuje z opazovanji izkušnje drugega. Hkrati se pojavi avtodiegetski pripovedovalec, ki spregovori v imenu kolektiva in svojim izkušnjam pripisuje paradigmatični značaj, s čimer tudi on evocira izkustveni način. Na dogajalni ravni so nanizani pripovedovalčevi doživljaji. Ti se prvenstveno zrcalijo v njegovem notranjem svetu in se izražajo v številnih detajlih, ki pripadajo čutnim vtisom in čustvom ter se z doživljajsko pripovedjo vključujejo v komunikativni spomin. Pripovedno raven sestavljajo komentarji, analize, vrednotenja in osmišljanja pripovedovanega, s čimer avtodiegetski pripovedovalec rekonstruira individualno-biografsko in kolektivno preteklost ter sočasnost in si ju na ta način prisvaja, kot je to razvidno iz pripovedi o obisku pri čudežnem rabiju (»Wunderrabbi«):

Naučil se je izreke besedil in božje zakone razlagati tako, da ne nasprotujejo zakonom življenja in da nikjer ne ostane vrzel, skozi katero bi se lahko izmuznil lažnivec. [...] Kdor je doživel toliko kot rabbi, je dvom že presegel. Stadij znanja je pustil za sabo. [...] Vzvišena znanost kirurga bolniku prinese smrt in prazna modrost fizika učencu zmoto. Človek ne verjame več tistemu, ki zna. Človek verjame verujočemu. (17)

Prvoosebna pripoved se prepleta s pripovedjo vsevednega pripovedovalca, ki pripovedovano umesti v oddaljeno obzorje preteklosti in prihodnosti vzhodnojudovske kulture in s tem v območje kulturnega spomina. S pozicije pripovedne avtoritete stopi v stik s fiktivnim bralcem, da bi ga omikal in poučil. Vsevedni pripovedovalec didaktično namero čustveno poudari, kar avtor pogosto grafično označi: »Zagotovo je bolje

⁹ »Organe der Öffentlichkeit«, »Leitartikel«, »Lokalbericht«.

sam biti nacija kot biti trpinčen od nacije. A vendarle je to zgolj boleča nujnost. Kakšen ponos za Juda, ki se je davno tega razorožil, še enkrat dokazati, da zna *tudi* eksercirati!» (19)

Še posebej očitni so prehodi med empiričnim in monumentalnim načinom v imaginiranih kronotopih, kar denimo velja za inscenacijo primarnega urbanega prostora, ki ga naseljujejo Judje: ta prostor – »shtetl« v izvornih deželah in »ghetto« v deželah migracije – nastopa kot zgodovinski prostor razlikovanja in razmejevanja ter hkrati institucionalizirane religioznosti. Slednja vključuje attribute mitičnega spominskega prostora in nastopa kot sprožilec nihanja med obema spominsko-retoričnima načinoma. Podobno velja za Palestino, ki je kot prostor s številnimi sodobnozgodovinskimi kronotopičnimi obeležji z vidika sionistov umeščena v imaginarij komunikativnega spomina, medtem ko ji pri pravovernih Judih kot referenčnemu prostoru končnega zatočišča pripade osrednje mesto v oddaljenem obzorju kulturnega spomina: »Boji se [vzhodnoevropski Jud; M. B.] dezorientacije. Navajen je, da se trikrat na dan obrne proti 'mizrahu', proti vzhodu. To je več kot verski predpis. To je globoko občutena nujnost védenja, kje se nahaja. [...] Bolj ali manj ve, kje leži Palestina.« (64) Prehodi med izkustvenim in monumentalnim načinom predstavljajo empirično obogatitev kulturnega spomina oz. njegovo umestitev v sedanost, kar pride do izraza na številnih mestih, kjer pripovedovalec z doživeto sedanostjo aktualizira kulturni spomin. Ta sicer tako izgubi nekaj svojega obvezujočega značaja, po drugi strani pa postane izkustvo, kodirano predvsem v vzhodnojudovskem polifoničnem spominu, integralni del kulturnega spomina, kot je npr. razvidno v pripovedi o nenavadnem artefaktu iz berlinskega geta:

Od časa do časa v Berlin prispe »Tempel Salomonis«. To svetišče je naredil neki gospod Frohmann iz Drohobiča v popolnem skladju s podrobnimi navedbami v bibliji, iz balzovca in papirmašeja in zlate barve. Nikakor ne iz cedrovine in pravega zlata kot véliki kralj Salomon. Frohmann trdi, da naj bi ta miniaturni tempelj gradil sedem let. Verjamem mu. [...] V tej okolici je vse improvizirano: tempelj [...], trgovina [...]. Še vedno je beg iz Egipta, ki se drži že stoletja. (50 sl.)

Empirični in monumentalni spominsko-retorični način redno prehajata v antagonističnega, ki v esejih prevladuje. Prehodi v antagonistični način so najprej opazni na jezikovni oz. slogovni ravni, kar se kaže v posnemanju antisemitske idiomatike – »Judje ne znajo piti [...]« (31), »oni uničujejo red« (37) itd. – in na ravni opisanega pripovedovalčevega posredovanja tam, kjer ta spregovori v prvi osebi množine in z gla-

som skupnosti. Antagonistični način spominske retorike je vseprisoten v razmerjih med prostori in liki. Ta razmerja so zaradi številčnosti in raznolikosti za osvetlitev korelacije med spominsko retoriko in identitetnimi konstrukcijami še posebej zanimiva. Med semantiziranimi prostori izstopajo urbana okolja in prevladujejo kontrastna razmerja. Berlin in še posebno Dunaj nastopata kot identitetno ogrožujoča socio-kulturna prostora v diaspori: Dunaj zaradi politično vsiljenega stigmativnega razlikovanja in Berlin zaradi zapovedi preseganja takega razlikovanja, utemeljenega v kulturnem kozmopolitizmu, ki vodi v nepovratno asimilacijo: »Berlin izenači različne in ubije posebnosti. Zato v Berlinu ni velikega geta. [...] Najbolj judovska od vseh berlinskih ulic je žalostna Hirtenstraße.« (49) Po drugi strani opazamo med insceniranimi urbanimi prostori razmerja, ki nasprotja presegajo. Pripovedovalec npr. kodira Pariz kot prostor organske asimilacije. Ta se prične na ravni jezika s prepletanjem kodov – »Ta [g. Weingrod, judovski gostilničar v Parizu; M. B.] reče svoji ženi: 'Daj mi glavno knjigo, *s'il vous plaît.*' In žena reče: 'Vzemite si jo z bifeja, *si vous voulez!*' Govorijo resnično veselo latovščino.« (56) – in doseže svoj vrh v poistovetenju z ideologijo patriotizma, kar je npr. razvidno v pripovedi o priseljencu iz galicijskega Radziwillova. Amerika je v njej predstavljena kot prostor, kjer se vzhodnojudovski migranti v okoliščinah »talilnega lonca« in multikulturalizma dokončno osvobodijo diktata zbirokratiziranega razlikovanja iz Evrope in se zaradi vseprisotnih črncev v socialni strukturi povzpnejo za stopnico višje, a so hkrati primorani k stalnemu pogajanju za identitetne elemente. Sovjetsko zvezo pripovedovalec opisuje kot prostor zapovedanega boljševidičnega prevladovanja antisemitizma in diskriminatornega razlikovanja. Vsem trem integracijskim praksam, »organični« pariškega in ideološkima judovstva v Berlinu in Sovjetski zvezi, se vpisujejo utopične razsežnosti, skupaj z njimi pa tudi vizije »drugega stanja« (gl. Müller-Funk) in s tem alternativni vidiki historičnih družbenih praks v migracijskih deželah.

Podoben preplet kontrastnega in korespondenčnega ter s tem vpišovanja drugega oz. alternativnega je opaziti tudi v razmerjih med liki. Med njimi resda prevladujejo nasprotja, vendar pa pripovedovalec vzpostavlja tudi številna korespondenčna razmerja, še posebej očitno med liki iz različnih kulturnih redov. Mednje sodijo razmerja med judovskimi in nejudovskimi učenjaki – »Obstajajo judovski učenjaki, ki od petih zjutraj do dvanajstih ponoči študirajo v molilnici, kot evropski učenjaki denimo v knjižnici.« (23) –, med vzhodnojudovskimi in nemškimi delavci, slovitimi kantorji in znamenitimi zahodnoevropskimi opernimi pevci (E. Caruso), vzhodnoevropskimi antisemiti in

nemškonacionalnimi Judi, judovskimi in krščanskimi šahisti v dunajskih kavarnah itd. Pripovedovalec se z razkritimi korespondenčnimi razmerji med liki in skupnostmi ideološkokritično pozicionira do prevladujočih hegemonističnih družbenih diskurzov o vzhodnem judovstvu prav z zanj značilno perspektivo sočutja, nostalgije in ironije.

Pri narativizaciji ideološko kontaminirane komunikacije med lastno in tujo kulturo pripovedovalec spretno intrigira. V obravnavanih esejih je opaziti ambivalentnost v odnosu do obeh kultur. Z evrocentrične pozicije se diskurzivno istoveti z zahodno kulturo, hkrati pa je njegov odnos do nje izrazito kritičen. Zahodnjakom v komunikaciji z vzhodnoevropskim Judovstvom očita udomačeno animalnost, duhovno ozkost, civilizacijsko vzvišenost in moralno sprevrženost, ki »obide zakon z vljudnostnim klobukom v boječi roki« (11). Po drugi strani tudi kulturo vzhodnoevropskih Judov v odnosu do zahodne kulture modelira kot nasprotno, resonančno in dopolnilno tujost (gl. Schäffter). Tako judovskim družbenim praksam brez pomišljanja pripiše attribute nasprotne tujosti, še posebej takrat, kadar so te ideološko kodirane, kot je to razvidno iz predstavitve percepcije predstavnikov različnih judovskih skupnosti:

Prijatelju in sovražniku vsi vzhodni Judje predstavljajo zaprto fronto ali na videz zaprto fronto. Nič od vneme, s katero se posamezne skupine borijo druga proti drugi, od sovraštva in zagrenjenosti, s katerima nastopajo pristaši enega čudežnega rabija proti pristašem drugega, in nič od zaničevanja, ki ga vsi verni Judje gojijo do sinov svojega naroda, ki so se na zunaj prilagodili šegam in noši svojega krščanskega okolja, ne prodre v zunanji svet. (24)

Hkrati pa vzhodnoevropsko judovstvo kot dopolnilna tujost naplavi na površje številne samoprevare zahodne kulture: v ogledalu socialnih in kulturnih praks vzhodnojudovskih migrantov prikaže patriotizem in človečnost kot samooklicana ideološka gradnika, kot manipulativen medijski konstrukt.

Primat v ideološkem privilegiranju identitete pripovedovalec vendarle najpogosteje pripiše zahodnim Evropejcem, kar mu omogoča, da je pri zavračanju ideoloških družbenih praks vzhodnih Judov lahko nedosleden in da ideološkost njihove identitete nadomesti z zgodovinsko izkušnjo. Tako judovski nacionalizem integrira v območje lastnega z ironičnim perspektiviranjem – »vsaka dežela, v kateri bivajo [...], zahteva od njih patriotizem in junaško smrt [...]. V tej situaciji je sionizem resnično edini izhod: če že patriotizem, potem bolje takšen za svojo deželo.« (20) – in značilnosti sovjetskih Judov konstruira kot produkt zgodovinskega »zaničevanja, zatiranja in

pogroma« (67). Ugotovitev o neobstoju berlinskega geta kaže, da pripovedovalec brezkompromisno zavrača asimilacijo v kulturni red dežele migracije in odgovornost zanjo pripisuje tako asimilatorjem kot asimilirancem. Podobno kot razkrita korespondenčna razmerja med liki je tudi zavrnitev asimilacije umeščena v ironično-nostalgično perspektivo, ki naj radikalizira kritično dekonstrukcijo zahodnoevropskih družbenih praks, vendar tudi razkrije samoprevare vzhodnojudovskega kulturnega reda:

Predali so se. [...] Njihova žalostna lepota je padla od njih in prašno siva plast nesmiselne žalosti in nizkih skrbi brez tragike je ostala na njihovih ključnih ramenih. [...] Skleпали so kompromise. Spremenili so svojo nošnjo, svoje brade, svoje lase, svojo božjo službo, svoj sabat, svoje gospodinjstvo – sami so še vztrajali v tradiciji, a se je izročilo odluščilo od njih. Postali so preprosti malomeščani. [...] Plačevali so davke, dobili prijavnico stalnega bivališča, vpisali so jih v register in izrekli so se za »nacionalnost«, za »državljanstvo«, ki sta jima bili po mnogih šikanah »podeljena«, uporabljali so tramvaj, dvigalo, vse blagoslove kulture. Imeli so celo »očetnjavo«. (16)

Brezkompromisno zavračanje asimilacijskih in kritika na račun ideoloških praks vzhodnoevropskega judovstva potekata z glasom avtoritativnega pripovedovalca vzporedno z neomajnim legitimiranjem vzhodnega judovstva. Na teh mestih antagonistični spominskoretorični način pogosto prehaja v monumentalnega. Prav preplet monumentalnega spominskoretoričnega načina z izkustvenim in antagonističnim, ki sicer prevladujeta, predstavlja ključno značilnost v pripovedni strategiji esejev. V nihanju med antagonističnim in monumentalnim spominskoretoričnim načinom se v dominantne družbene oz. kulturne diskurze vpisujejo številni drugi in nasprotni, tako da pripovedovalec z bralcem oblikuje alternativno spominsko skupnost in z njenim glasom tudi demonstrativno spregovori:

»Produktivnost« Judov ni nikoli očitno opazna. Če je dvajset generacij neproduktivnih tuhtačev živelo le za to, da proizvedejo enega samega Spinozo; če je potrebnih deset generacij rabinov in trgovcev, da se rodi *en* Mendelssohn; [...] vzamem to »neproduktivnost« v zakup. [...] Morda bi tudi Marx in Lassalle izostala, če bi iz njunih prednikov naredili kmete. (72)

Toda po drugi strani antagonistični način prehaja tudi v reflektivnega, na kar opozarja stopnjevanje literarne selektivnosti z izbiro mehanizmov, ki določajo konstrukcijo kolektivne kulture. V esejih se stopnjevanje selektivnosti kaže predvsem takrat, kadar kolektivni spomin določa problematika sedanjosti. Osrednji problem v očeh pripovedovalca

predstavlja hegemonistični medialni diskurz o kulturi in spominjanju vzhodnoevropskih Judov. Osrednji vzvod refleksivnega načina v esejih je poleg reprezentiranja specifičnih kulturnih praks tudi nezanesljivi pripovedovalec. Ta pride do izraza v neskladjih in nasprotjih v pripovedih o identiteti likov in razmerjih med njimi. Neskladja so še posebej očitna, kadar so izvirno poetično kodirana, npr. pri imitiranju vzhodnojudovskega govora in njegove pripovedi. Primer za to je odlomek o omenjenem francoskem patriotu, sicer priseljencu iz Radziwillowa, ki se v diaspori v Parizu preživlja z mimikrijskim klovnstvom:

V Franciji sem govoril z nekim judovskim artistom iz Radziwillowa [...]. Izviral je iz družine glasbenikov. Njegov praded, njegov ded, njegov oče, njegovi bratje so bili judovski svatbeni muzikantje. On, edini, je lahko zapustil domovino in študiral na Zahodu. [...] »A kaj,« je rekel, »naj posvetni Jud dela resno muziko? Vedno sem klovn na tem svetu, tudi če o meni držijo resna predavanja [...]. Kaj bi slepil svet [...]? Naj se vrnem v Radziwillow in igram na judovskih svatbah? Ali ne bom tam še bolj smešen? [...] V Parizu Judje živijo prosto. Sem patriot, 'mam judovsko srce.« (57 sl.)

Paleta vzhodnojudovskih kulturnih praks na tem mestu kaže dopolniti s praksami, ki so vezane na specifične – pripovedovalec jih imenuje »nenavadne« – judovske poklice, med katere pripovedovalec, poleg že omenjenega batlena, uvršča še »prinašalce vode« (39) v izvorni deželi in »prodajalce kreditnih obrokov« (43) ter »prodajalce zraka« (46) oz. »z blagom iz zraka« (prav tam) v diaspori. Pripovedim o poklicnih praksah sledijo tiste o praksah sionističnih kolonov v Palestini, še posebej pa izstopajo pripovedi o ritualih pravovernih Judov ob verskih praznikih, porokah in pogrebih v izvorni domovini ali v diaspori. Njihova osrednja razlikovalna kulturna značilnost je preplet transcendentalnega in senzualnega, ki pride še posebej očitno do izraza v ritualih – med njimi posebno mesto zavzema shodnica –, umeščenih v prostore, ki jim pripovedovalec na stičišču religije in umetnosti pripisuje hibridno simbolno identiteto:

V Parizu, kjer je nekaj bogatih vzhodnojudovskih skupnosti, predstavniki sinagog vsako leto za praznike povabijo enega od znamenitih pevcev in predmolilcev z vzhoda. Judje grejo nato k molitvi, kot gre človek na koncert, in tako njihova verska kot umetnostna potreba sta zadovoljeni. Možno je, da vsebina pétih molitev, prostor, v katerem jih izvajajo, stopnjujeta umetnostno vrednost pevca. (35)

Preplet duhovnega in religioznega s čutnim predstavlja eno od ključnih identitetnih značilnosti Rothove imaginacije sveta vzhodnoevropskega

judovstva, prav tako pa tudi metaforo za drugo v odnosu do hegemonistične medializacije njihove kulture.

Zaključek

Raziskava je potrdila uporabnost modela spominske retorike kot dela kognitivne naratologije za sodobno naratološko analizo literarnih besedil, za osvetlitev družbenih in historičnih kontekstov ter etičnih vprašanj kot tudi za holistično interpretacijo kolektivne kulture. Rothovi *Juden auf Wanderschaft* po eni strani resda sodijo v kategorijo malih pripovedi, a ker reprezentirajo kolektivno preteklost in pripovedno legitimirajo značilnosti vrednostnega sistema vzhodnoevropskega judovstva, kar še posebej pride do izraza v monumentalni spominski retoriki, jih hkrati lahko uvrščamo tudi med velike pripovedi. Žanrsko so del klasične esejistike, saj jih zaznamuje tesna korelacija med piščim jazom in delom samim, skepsa na račun pomena in vrednosti znanja, še posebej tistega institucionaliziranega, in vizija »drugega stanja« oz. utopična razsežnost pripovedovanega. S kombinacijo izkustvenega in antagonističnega spominskoretoričnega načina, ki nastopata v funkcionalnem sozvočju z monumentalnim in se mestoma dopolnjujeta še z reflektivnim, uspe versatilnemu pripovedovalcu legitimirati družbene prakse vzhodnoevropskega judovstva. Te postavlja v oddaljeno obzorje pozitivno zaznane in sprejete kolektivne kulture. S kritično dekonstrukcijo zahodnoevropskih družbenih diskurzov, a zasidran na gibljivi točki med vzhodnojudovsko in zahodnoevropsko kolektivno kulturo, pripovedno in diskurzivno razkriva njune kulturne samoprevare in antagonizme ter s prepletom antagonističnega z reflektivnim spominskoretoričnim načinom bralca ciljno senzibilizira za dojemanje konstrukcijskega značaja obeh kulturnih redov. Avtodiegetski in avtoritativni pripovedovalec legitimira vzhodnojudovsko kulturo predvsem s sredstvi izkustvene retorike in z antagonističnimi razmerji med skupnostnimi, njihovimi socialnimi in kulturnimi praksami in prostori, ki so prav tako vzvod kritične kulturne refleksije. Antagonizmi izvirajo iz kritičnega odnosa do zahodnoevropske kulture in njene ideološko izključujoče ter manipulativne medializacije vzhodnoevropskega judovstva, iz kritičnega odnosa do njegove ideološkosti in nenazadnje iz tudi iz doslednega zavračanja njegovih asimilacijskih praks. Prvoosebni pripovedovalec mestoma konstruira kulturno hibridno spominsko skupnost, ki temelji na človečnosti in jo prepleta z religiozno transcendenco. Humanost sicer privilegirano povezuje z vzhodnim judovstvom, a jo preko raz-

kritih korespondenčnih razmerij med liki integrira tudi v individualne prakse nejudovskih likov. Refleksivni način pa s premikom spominsko-retoričnega težišča s kontrastnega na korespondenčnega in v kombinaciji s subverzivnostjo nezanesljivega pripovedovalca subtilno legitimira človečnost v njeni čezetnični razsežnosti ter jo v razmerju do naraščajočega barbarizma nazadnje izpostavi kot ultimativno vrednostno univerzalijo. Ta predstavlja ključno duhovno-idejno izhodišče za večjo odprtost do zaznavanja kulture vzhodnega judovstva v migracijskih deželah. Pripovedovalec vidi takšno zaznavanje kot realno alternativo ideološki zapovedi stigmativnega kulturnega razlikovanja in asimilacije. Kljub številnim kulturnim binarnostim, ki jih generira antagonistična spominska retorika, in historično pogojenemu pesimizmu o usodi Judov v Evropi – »Vernim Judom ostane nebeška tolažba. Drugim 'vae victis'.« (85) – ponujajo raznolike hibridne identitetne konstrukcije v Rothovih simbolnih popotovanjih bralcu številne signale za razkrivanje transdiferenc, če te pojmuje kot pripadnost več kulturam in kot možnost idejnega večglasja v komunikaciji med Judi in drugimi religioznimi ter kulturnimi skupnostmi nekoč in danes.

LITERATURA

- Baric, Daniel. »Joseph Roth et l'art du reportage à l'époque de la Nouvelle Objectivité«. *Communications* 71 (2001): 13–49.
- Birk, Matjaž. »Vielleicht führen wir zwei verschiedene Sprachen ...«. *Zum Briefwechsel zwischen Joseph Roth und Stefan Zweig*. Münster: LIT Verlag, 1997.
- Bos, Ronald. »Erdbeeren pflücken in Brody. Ein Besuch im Geburtsort Joseph Roths«. *Joseph Roth: Interpretation – Kritik – Rezeption: Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Ur. Michael Kessler in Fritz Hackert. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1990. 47–63.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.
- Gelber, Mark. »'Juden auf Wanderschaft' und die Rhetorik der Ost-West-Debatte im Werk Joseph Roths«. Ur. Michael Kessler in Fritz Hackert. *Joseph Roth: Interpretation – Kritik – Rezeption: Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Ur. Michael Kessler in Fritz Hackert. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1990. 127–135.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Juvan, Marko. »Esej kot zvrst transverzalnega diskurza«. *Hibridni žanri: študije o križančih izkustva, mišljenja in literature*. Ljubljana: Literatura, 2017. 107–130.
- Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, 2014.
- Krevs Birk, Uršula. »Zu einigen Aspekten des Deutschen als Kontaktsprache des Slovenischen«. *Linguistica* 59 (2019): 155–173.
- Kuzmany, Böttres. *Brody: Eine galizische Grenzstadt im langen 19. Jahrhundert*. Wien: Böhlau, 2011.

- Müller-Funk, Wolfgang. *Erfahrung und Experiment: Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: De Gruyter 1995.
- Roth, Joseph. *Briefe 1911–1939*. Ur. Hermann Kesten. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1970.
- Roth, Joseph. *Juden auf Wanderschaft*. Amsterdam: Allert de Lange/Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985.
- Roth, Joseph, in Stefan Zweig. »Jede Freundschaft mit mir ist verderblich«. *Briefwechsel 1927–1938*. Ur. Madeleine Rietra in Rainer Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.
- Schäffter, Otfried. »Modi des Fremderlebens«. Ur. Otfried Schäffter. *Das Fremde: Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991. 11–24.
- Sternburg von, Wilhelm. *Joseph Roth: Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010.

The Rhetoric of Memory in the Literary Essayism of Joseph Roth

Keywords: Austrian literature / Roth, Joseph: *The Wandering Jews* / literary essayism / Eastern Europe / Jewry / Judaism / collective memory / collective identity / ideational and cultural polyphony

The present discussion focuses on *Juden auf Wanderschaft* (1927), the central literary-essayistic work with a Jewish theme by the Jewish-Austrian writer and journalist Joseph Roth (1894–1939). Based on the theory of rhetoric of memory (A. Erll), it sheds light on narrative strategies and the correlation between the narrativization of collective memory and the literary representation of identities and cultural practices of Eastern European Jewry. Anchored in the flexible point between Western European and Eastern Jewish cultures, the author legitimizes cultural practices of Eastern European Jewry embeded between the spiritual and the sensory by connecting, in functional harmony with the monumental, the antagonistic and the experiential modes of the rhetoric of memory. In the prism of critical deconstruction of Western European ideological discourses, the discussion simultaneously reveals Jewish cultural self-deceptions, and, interweaving the antagonistic and the reflexive modes, sensitizes the reader for the perception of “the other status” and for the constructional character of culture. The shift of the barycenter of the rhetoric of memory from the contrastive to that of correspondence models humanity in the trans-ethnic dimension, and exposes it as an ideational postulate for the attitude towards Eastern Jewry as a complementary foreignness (O. Schäffter).

Despite cultural binarities as a product of antagonistic rhetoric of memory and irrespective of the historical pessimism relating to the fate of Jews, hybrid identity constructions offer the reader convincing signals for disclosing trans-differences and possibilities of ideational polyphony in intercultural communication.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.112.2.09(436)Roth J.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.07>

Narrating Modern War: Technology and the Aesthetics of War Literature

Martin Löschnigg

Department of English, University of Graz, Heinrichstrasse 36, A-8010 Graz, Austria

<https://orcid.org/0000-0003-1330-7880>

martin.loeschnigg@uni-graz.at

This essay analyses how since the early twentieth century war novels and memoirs have reflected the challenges which modern warfare poses to narrative. Mechanized warfare, I argue, resists the narrative encoding of experience, creating a crisis of narrative that is frequently made explicit in the assertion, on the part of novelists and memoirists, that the actual experience of combat cannot be narrated. Thus, for instance, the nature of warfare on the Western Front 1914-1918, characterized by the fragmentation of vision in the trenches and the exposure of soldiers to a continuous sequence of acoustic shocks, had a disruptive effect on perceptions of time and space, and consequently on the rendering of the chronotope in narrative accounts of the fighting. Since then, modern military technology has increasingly generated a sense that wars have acquired a dynamic of their own. The 'cinematic' nature of technological warfare and the resulting loss of individual agency have suspended the order-creating and meaning-creating function of narrative, leading, in extremis, to the representational impasse emphasized by trauma theory. In my discussion of selected war writings, I shall show how the 'cognitive narratology' of modern warfare can be applied to the analysis of aesthetic manifestations in war literature and the 'crisis of language' underlying (literary) modernity and postmodernity.

Keywords: literature and technology / World War I / war novel / narrative structure / war technology / crisis of representation

As Margot Norris states in her book *Writing War in the Twentieth Century*, modern wars have been “phenomenologically and ontologically discontinuous” with previous conflicts. In particular, she claims, “modern weapons technology has fundamentally altered the locus of agency” (16). For the first time, and on a massive scale, this could be observed in the case of trench fighting and the war of attrition on the Western Front in the First World War. There, agency, according to the testimony of combatants, seemed to have shifted from humans to the oppressive predominance of the material aspects of warfare, especially

new weapons (see Leed), generating a “sense of the war as a machine and of all soldiers as its victims” (Hynes 439). Since then, modern military technology has rapidly transformed battles in a way that transcends traditional modes of perception, revealing the incompatibility of modern and archaic experiences of combat. It has generated and intensified feelings on the part of combatants that wars have acquired a dynamic of their own, to an extent that may sometimes cause soldiers to lose their hold on reality.

This essay will discuss the implications of technologized warfare for war narratives. In particular, I shall analyze how mechanized war affects the spatial and temporal orientation of narratives, focusing on the Great War of 1914–1918 as the first industrialized war in history. However, I shall also provide glimpses at selected examples of writing from the US wars in Vietnam, like Michael Herr’s ‘new journalistic’ *Dispatches* (1978) and Tim O’Brien’s novel *Going After Cacciato* (1975), and in Iraq, like Kevin Powers’s novel *The Yellow Birds* (2012). I should add that, whether factual or fictional, all texts mentioned are based on their authors’ actual war experience, either as combatants or, in the case of Herr, as a frontline reporter. Mechanized warfare, I want to argue, resists the narrative encoding of experience, creating a crisis of narrative that is frequently made explicit in the assertion, on the part of novelists and memoirists, that the actual experience of combat cannot be narrated (see McLoughlin, “War and Words”).

Obliquely, it seems, this crisis of narrative is also expressed through the structure and technique of war narratives. A narratological investigation of such narratives yields a very diverse picture as to how these texts struggle with giving narrative form to the experience of war, and particularly that of actual combat. On the discursive level, these narrativisings can be described in terms of the categories provided by ‘classical’ structuralist narratology, yet for my analysis I also want to draw on approaches in cognitive narratology, like for instance Monika Fludernik’s *Towards a Natural Narratology* (1996). As Fludernik claims, cognitive frames that relate to basic perspectives on human experience become functional in the mediation of that experience through narrative discourse. In this sense, the narrative rendering (and ‘reliving’) of the frontline in (autobiographical) accounts may be grasped in terms of a frame model. While modern war tends to disrupt ‘telling frames’ dependent on parameters like chronology, causality and teleology, its spatial and temporal specifics foster a disrupted rendering of the war whose ‘experiential’ framing aims at conveying the immediacy of disoriented experience. The ‘experientiality’ of war narratives may thus be

enhanced through the fragmentation of the chronotope and (in homodiegetic narratives) the blurring of boundaries between experiencing and narrating selves, strategies which engender a continuity of experience and narration despite the time-lag of the narrative act as such. Structurally, this is evident in various forms of discontinuity and fragmentation that are prominent, for instance, in modernist writing about the First World War. One memorable (although still much-neglected) example is Edlef Köppen's novel *Heeresbericht* (1930), whose montage technique contrasts a disjointed account of the protagonist's experiences at the Western Front with quotations from (propagandist) publications and impersonal (and euphemistic) military communiqués (hence the title).¹ However, modernist writing from that war in particular presents a paradox in that extreme formal consciousness is to signify lack of composition in an attempt at approaching the 'raw' contingency of events. Later war narratives, including Herr's *Dispatches* or Powers's *The Yellow Birds*, often use the same montage technique as Köppen's novel, emphasizing equally strongly the alienation of the soldier as a cog in the wheels of the war machine.

Speaking of the 'war-machine,' I am using the term in the sense of conceptions and depictions of war as a technologized, self-reinforcing event, not in the sense of "the military system of rules and regulations" (McLoughlin, *Authoring War* 182) which, in its rigid abstraction, is indifferent to the needs of the individual. Neither am I using the term in the sense of Deleuze and Guattari (in *Nomadology*) to refer to social assemblages either incorporated by or directed against the state. What I need to stress here, too, is that the 'war machine' in my understanding of the term is not only a prominent *topos* in war writing, including novels, memoirs, short stories and poems, but also includes developments to filmic and 'virtual' media productions. These developments, it should be added, reached a first culmination in the Persian Gulf conflict of 1991, when the real-time circulation of images intertwined the war and its media-coverage in a way that created a sense of self-driven events with their own dynamic, while at the same time producing an effect of virtual happenings detached from real-life experience (see Baudrillard).

Let me come to the question of the chronotope in modern war writing: in spatial terms, modern warfare is characterized by a fragmentation of vision on the level of the actual fighting, and by panoramic

¹ A translation into English was published by J. Cape & H. Smith in 1931 under the title *Higher Command*.

abstraction on the level of strategic planning and observation. While the sites of battle have greatly extended, the individual soldier's range of vision is normally extremely limited. In the First World War, periscopes and aerial photographs were used in partial compensation, while recent computer technology has opened up an enormous range of possibilities for the virtual depiction of battlefields. One characteristic that applied to the Western Front in 1914–1918 and – to some extent also to later wars like those in Vietnam or Iraq – was that the enemy remained invisible most of the time. It was therefore impossible for soldiers to get 'the whole picture', literally and in the sense of a contextualized understanding of their situation. The resulting feelings of disorientation, and the impression that the fighting had come loose from the spatial coordinates of human action, are memorably expressed in *Death of a Hero*, a novel by English Great War veteran Richard Aldington:

The fighting was so impersonal as a rule that it seemed rather a conflict with dreadful hostile forces of Nature than with other men. You did not see the men who fired the ceaseless hails of shells on you, nor the machine-gunners who swept away twenty men to death in one zip of their murderous bullets, nor the hands which projected trench-mortars that shook the earth with awful detonations, nor even the invisible sniper who picked you off mysteriously with the sudden impersonal 'ping!' of his bullet. (292)

In modern warfare, the scarcity of visual points of orientation along the frontline goes hand in hand with an intensification of acoustic stimuli. When asked to describe the sensorium of the trenches, English writer and Great War veteran Robert Graves famously replied: "[Y]ou can't communicate noise. Noise never stopped for one moment – ever" (cited in Fussell 170).

Modern war is also apt to disrupt an individual sense of time. Along the Western Front 1914–1918, as well as in later wars, long 'empty' stretches of time spent in waiting or routine typically alternated with extremely compressed moments of combat. This is how Aldington describes the experience of the protagonist in *Death of a Hero*: "For Winterbourne the battle was a timeless confusion, a chaos of noise, fatigue, anxiety, and horror. He did not know how many days and nights it lasted, lost completely the sequence of events, found great gaps in his conscious memory" (376). Imposing 'machine time' and a technological mode of perception on human action and reaction, trench warfare amounted to a physiological conquest of individuals. Correspondingly, soldiers are sometimes portrayed as automata, as 'micro-machines' within the macro-machine, as in Arnold Zweig's

novel *Erziehung vor Verdun*: “Die Infanteristen hier sahen aus wie ... Fabrikarbeiter der Zerstörung; sie hatten alle die Gleichgültigkeit, die Industrie und Maschine dem Menschen aufpressen” (129; “the infantry here looked like ... factory-hands of destruction; they all had the indifference which industry and the machine imprint on man”).² The ‘machine’ took over, structuring reality as well as its symbolic encoding by impairing or even eliminating spatial and temporal orientation. Again, this holds equally strongly for later wars, like the war in Vietnam, as is amply testified by the literature of that war.

During intensive phases of combat in particular, those categories of consciousness and memory dependent on the chronotope are prone to affect. Modern war thus resists especially the chronological structuring required in order to express experience in narrative form (cf. Hüppauf, esp. 209, 219–221), suspending the capacity of narrative to create order and meaning. As Jan Mieszkowski has noted about the First World War, that war “no longer respect[ed] epic conventions of time, space and pacing ... [but was] distinguished [instead] by radical discontinuity” (152). As a result, says Samuel Hynes, “[a] writer might experience the war, [but] he could not put his experience into a narrative form – a story with causal connections, direction, and a resolving ending – because that would give it the significance it did not possess, or did not reveal” (106).

Modern warfare undermines important parameters of conventional (realistic) narrative: spatial orientation, linear chronology, causality, teleology and the assumption of a transparency of language with regard to its referential objects (see Löschnigg). The disintegration of these parameters counters those elements and techniques which war narratives may use to produce coherence and a sense of purpose, and which are thus significant for the authentication of the narrative. These are, first, an emphasis on historical facticity (also in novels) which suggests a purely mimetic function, avoiding the impression of any attempts at ideological manipulation; second, the authority of direct experience established by the testimony of the ‘*écrivain combattant*’ and, finally, the very ‘plain style’ of war narratives. These ‘authentication devices’ have helped to produce powerful cultural imaginaries, in particular the phenomenon which James Campbell has called “combat Gnosticism,” i.e. the privileging of the frontline fighter’s perspective as the only ‘true’ perspective on the war, to the marginalization or even exclusion of others.

World War I narratives often illustrate cultural historian Modris Eksteins’s remark that on the Western Front 1914–1918 “men no lon-

² This and other German passages are translated by Martin Löschnigg.

ger made war; war was made on men” (183). Guy Chapman’s *Great War* memoir *A Passionate Prodigality* speaks of an “almost complete dehumanizing of war” (274–275). For Ernst Jünger, battle did not only employ machines; it was also suffused by the spirit that had created them: “[Die Schlacht] wird als Ganzes vom Geist durchsetzt, der die Maschinen schafft.” (“Feuer und Bewegung” 116). Indeed, Jünger’s war writings, besides conveying the author’s fascination with an austere beauty he perceives in the sights and sounds of the frontline, at times also create a sense of a quixotic struggle against anonymous forces of destruction, as is also indicated by the very title of *The Storm of Steel*. His description of artillery fire as an “occurrence which was completely beyond our experience,” “ein völlig außerhalb der Erfahrung liegende[s] Ereignis” (*In Stahlgewittern* 9), may be seen as a case in point. Similarly, Aldington refers to a bombardment as “indescribable” and to be rendered only metaphorically as “a stupendous symphony of sound” (373).

Through its apparent self-dynamics and its overwhelming scale, the new industrialized warfare greatly intensified a crisis of linguistic representation which had already been expressed in literature and the thinking about language before the war. First World War writing often reveals a sense of a representational impasse and the feeling that the war eroded linguistic resources. Narratologically speaking, as I have shown, trench fighting posed a challenge to conventional narrative, disrupting ‘telling frames’ dependent on parameters like chronology, causality and teleology. These parameters, in turn, require a unified vision and temporal orientation. Paul Virilio’s ‘dromological’ study of modern war, *War and Cinema: The Logics of Perception*, argues that in the First World War, the technology of cinema began to replace the act of looking; in particular, the acceleration of war (hence his coinage of ‘dromology’) produced a new unity of time that was to be captured initially (and precariously) only in film. As David Williams has emphasized, many First World War narratives are indeed “governed largely by the implicit epistemology of film” (30), rendering a “cinematic form of memory” (6) which causes the past and the present to collapse in a “cinematic telescoping of time” (29). Aldington’s *Death of a Hero* speaks of the protagonist “Winterbourne’s hallucinated memories, where images and episodes met and collided like superimposed films” (344), and in Köppen’s *Heeresbericht* memories of leave and home unwind before the protagonist’s eyes like a film, “zu schnell gedreht, ungeschickt geschnitten, ... zu Bildchen, zu Fetzen zerrissen” (“too hastily shot, clumsily cut, ... torn to stills, to fragments”) (148).

Through its experimental use of montage techniques, Köppen's novel simulates the montage effect of technoid perception. The narrating subject has been overpowered by the object world, and the narrative voice has been destabilized, reduced to the discontinuous reporting of external action, and to the rendering of disconnected sense impressions and fragments of consciousness. The text thus bypasses narration, highlighting instead the chaotic immediacy of events, as in the following description of an attack:

Wie der letzte Rauch sich vom Boden gelöst hat, steht und liegt und kniet und kriecht und läuft und springt, graue lebendige Masse; der Feind. Und stürmt, Handgranaten hochgeschwungen, das Bajonett gereckt, gegen den Graben vor.

Da kläfft das Maschinengewehr neben Reisiger los. Da prasselt neben ihm Schnellfeuer aller Gewehre.

Herrgott, was geschieht! Dutzende von Franzosen werfen die Arme hoch und fallen rücklings zur Erde. Aber andere Dutzende dicht geballt drängen weiter vorwärts.

Die Feuer der Handgranaten zischen. Die Flammen der Artillerie rasen. Und: Franzosen, immer wieder neu: Franzosen: vorwärts.

Am Maschinengewehr schreit man durcheinander. Reisiger begreift kein Wort. (79–80)

(As soon as the last of the smoke has lifted from the ground there stands and lies and kneels and creeps and runs and jumps, grey living mass; the enemy. And storms, hand-grenades wielded high, bayonets pointing, against our trench.

Then the machine-gun beside Reisiger starts barking. Then beside him rapid fire from all rifles is pattering.

Good God, what's happening! Dozens of Frenchmen throw up their arms and fall backwards onto the ground. Yet dozens of others continue to press forward, tightly clustered.

The blasts of the hand-grenades are hissing. The flames of the artillery are racing. And: Frenchmen, always new Frenchmen: advance.

At the machine-gun there is confused shouting. Reisiger does not understand a single word.)

The use of the historical present in this passage signifies a reenactment of contingent experience through a discourse that implies a failure to narrativize events by relegating them to an epic past, and thus to convey a sense of closure. Köppen's narrative technique addresses the problem of rendering passing (or unassimilated) events into a fixed temporal configuration, and of mediating, through the narrative act, between multiple incidents and a unified story. The narrator's discourse resists

a fixed position of identification, implying that the protagonist's traumatic experience cannot be conveyed through conventional modes of narrative but only through non-linearity, fragmentation and the 'performative' effect of the novel's language that arises from metaphor and the interplay of its different texts. 'Filmic' immediacy eclipses the integrating function of narrative voice (and the underlying memory factor) by focusing instead on a quasi-dramatic reenactment of traumatic experience. *Heeresbericht* thereby illustrates Norbert Bolz's contention that the First World War was in many respects "profoundly unepic" (das "Unepische schlechthin") (82).

Since the First World War, the growing mechanization of battle and increasing spatial and quantitative delimitation of warfare have further heightened the disorienting and fragmentary character of the individual war experience. Under different cultural and aesthetic auspices, therefore, writing from more recent wars, too, emphasizes the difficulty of rendering the frontline experience in narrative. Thus, Captain Rhallon in Tim O'Brien's *Going After Cacciato* speaks of the fragmentation of vision and the resulting epistemological limitations that apply in battle:

In battle, in a war, a soldier sees only a tiny fragment of what is available to be seen. The soldier is not a photographic machine. He is not a camera. He registers, so to speak, only those few items that he is predisposed to register and not a single thing more. Do you understand this? So I am saying to you that after a battle each soldier will have different stories to tell, vastly different stories, and that when a war is ended it is as if there have been a million wars, or as many wars as there were soldiers. (176)

Blending fantasy and reality, O'Brien's novel recounts the mission of Paul Berlin (a name reminiscent of Paul Bäumer, the protagonist in Remarque's *All Quiet on the Western Front*) and his squad to capture a deserter from the Vietnam War. Ending on an imaginary chase that leads as far as Paris, O'Brien's undermining of realist 'telling frames' accounts for the experience that in modern war "[t]he facts were separate and haphazard and random, even as they happened, episodic, broken, no smooth transitions, no sense of events unfolding from prior events" (185). Cacciato's (the deserter's) elusiveness epitomizes the slippery hold on 'reality' induced by modern war, as addressed in a pep talk by Doc Peret remembered by Berlin:

What you remember is determined by what you see, and what you see depends on what you remember. ... A cycle that has to be broken. And this requires a fierce concentration on the process itself: Focus on the order of things, sort

out the flow of events so as to understand how one thing led to another, search for that point at which what happened had extended into a vision of what might have happened. Where was the fulcrum? Where did it tilt from fact to imagination? (185)

Foregrounding questions of how the experience of the war could possibly be rendered in narrative, O'Brien's novel "expresses radical skepticism about both the nature and the narratability of war; indeed, it suggests that war is unintelligible and inexpressible" (Couser 2).

The same "radical skepticism" about conventional narrative applies to Michael Herr's *Dispatches*. Herr went to Vietnam in 1967, publishing his reports in various magazines before compiling his retrospective account in book form. Centering on the battle for Khe Sanh, a US Marines combat base, during the first half of 1968, *Dispatches* assembles 'flash' episodes that add up to a fragmented documentation in the clipped language and army slang in which the war was conducted. Like the First World War narratives here discussed, Herr's report emphasizes the invisibility of the enemy: "[I]t was us looking for him looking for us looking for him" (64); "instead of really ending, the battle vanished. The North Vietnamese collected up their gear and most of their dead and 'disappeared' during the night" (24). He also highlights the loss of agency experienced during intense moments of combat: "A lot of what people called courage was only undifferentiated energy cut loose by the intensity of the moment, mind loss that sent the actor on an incredible run" (69). The soldiers' sense of alienation is conveyed, as in Köppen's novel, through the analogy to film:

Between what contact did to you and how tired you got, between the farout things you saw or heard and what you personally lost out of all that got blown away, the war made a place for you that was all yours. Finding it was like listening to esoteric music, you didn't hear it in any essential way through all the repetitions until your own breath had entered it and become another instrument, and by then it wasn't just music anymore, it was experience. Life-as-movie, war-as-(war) movie, war-as-life; a complete process if you got to complete it ... (67–68)

The image of the war as a self-determined, yet quasi-virtual event that emerges from this passage reiterates in Herr's book. It culminates in a reference to the US war effort as a "machine" that was "devastating" and "versatile": "It could do everything but stop" (74). This image of war as a force disengaged from human control (and thus not to be rendered in a narrative whose paradigms are revealing of authorial control) also sets the tone in Kevin Powers's Iraq novel *The Yellow Birds*:

The war tried to kill us in the spring. As grass greened the plains of Nineveh and the weather warmed, we patrolled the low-slung hills beyond the cities and towns. We moved over them and through the tall grass on faith, kneading paths into the windswept growth like pioneers. While we slept, the war rubbed its thousand ribs against the ground in prayer. When we pressed onward through exhaustion, its eyes were wide and open in the dark. While we ate, the war fasted, fed by its own deprivation. It made love and gave birth and spread through fire.

Then, in summer, the war tried to kill us as the heat blanched all color from the plains. The sun pressed into our skin, and the war sent its citizens rustling into the shade of white buildings. It cast a white shade on everything, like a veil over our eyes. It tried to kill us every day, but it had not succeeded. Not that our safety was preordained. We were not destined to survive. The fact is, we were not destined at all. The war would take what it could get. It was patient. It didn't care about objectives, or boundaries, whether you were loved by many or not at all. While I slept that summer, the war came to me in my dreams and showed me its sole purpose: to go on, only to go on. And I knew the war would have its way. (Powers 3–4)

Powers, who served as a machine gunner with the US army in Iraq, depicts the traumatizing impact of the war experience in a narrative that breaks up linear chronology by constantly switching from the frontline to the postwar scene, when his protagonists try in vain to come to terms with what they have gone through. They realize that their integration into the 'war machine' has entailed an irrecoverable loss of self, making it impossible to see themselves as 'agents' in the events they have experienced. By implication, this also precludes the imposition of a conventional narrative order on these events.

'Anti-narratives' of this kind "still depend for effect on the presupposition of the traditional narrative line of choice" (Chatman 57), with chronological, causal and teleological coherence as its defining element. Undermining emplotment and the explanatory, analytico-referential assumptions of traditional (realist) narrative, these texts seem to refuse to make sense of the war. Instead, their disintegration of the realist image creates a form of hyper-realism which rests on the reduction of signification and the loss of meaning-creating elements in narrative. In terms of trauma theory, their aesthetic corresponds to a "trauma aesthetic" in narratives that mimic symptoms of trauma, such as temporal disruption or delay (Luckhurst 88).³ Seen as retrospective trauma nar-

³ See also Anne Whitehead, who contends that the "impact of trauma can only be adequately represented by mimicking its forms and symptoms, so that, for instance, temporality and chronology collapse, and narratives are indirect and repetitive" (6).

ratives, novels and memoirs about modern war often subvert “normal modes of artistic representation” also because survivors of trauma “live in durational rather than chronological time, they continue to experience the horrors of the past through internal shifts back in time and space rather than experiencing the past as differentiated from the present” (Vickroy 5).

The aesthetics of fragmentation, reduction and loss of agency in war writing since the early twentieth century must be seen within the framework of (post)modernist aesthetics in general. Of course, it is neither that the Great War did produce modernism in literature and the arts, nor is literary postmodernism primarily tied up with Vietnam. However, these wars did represent violent amplifications and refraction of (post)modernity, with mechanized warfare being the most intense manifestation of the dynamics of the machine age and its effects on human consciousness.⁴ Ultimately, the disintegration of ‘telling frames’ in many war narratives may be said to have produced a hyper-realism which made narrative fragmentation appear as the only possible form of narrativizing the disruptive experience of war. Byron Good has argued that normally “[n]arrative succeeds” in deflecting the full impact of crisis “by ‘subjunctivizing’ reality, by exploring the indeterminacy of reality” (153). There is some evidence in the writings of combatants that this mechanism seems to have failed in the case of the war experience. As the narrative means of structuring the contiguity of experience, and of thus relegating experience to a ‘past reality’ that could be grasped became dysfunctional, the war was enshrouded in myth, and the front-line assumed the status of a hyper-reality that made the relevance of all other experience dwindle. As Siegfried Sassoon’s fictional *alter ego*, George Sherston, observes from an English war hospital, “[r]eality was on the other side of the Channel, surely” (525).

Rendering the ‘reliving’ of the frontline through the quasi-dramatic or filmic re-presentation of events, narratives of modern war indicate that the experience they describe cannot be relegated to the past, as the narrator’s capacity for giving structure and meaning to that experience has been defeated, as it were, by the chaotic nature and overwhelming scale of events. These texts thus reflect the struggle for a new aesthetics adequate to a ‘mother of all battles’ (in the popular phrase) rather than a ‘father of all things,’ indicating a turning from ‘war art’ to a war against (the wrong) art and the traditional aesthetics underlying it.

⁴ On the connection between violence and modernist aesthetics in particular see Sheehan.

WORKS CITED

- Aldington, Richard. *Death of a Hero*. London: Chatto & Windus, 1929.
- Baudrillard, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Trans. Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press, 1995 [originally three essays in *Liberation* and *The Guardian*, 1991].
- Bolz, Norbert. *Theorie der neuen Medien*. Munich: Raben Verlag, 1990.
- Campbell, James. "Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism." *New Literary History* 30.1 (1999): 203–215.
- Chapman, Guy. *A Passionate Prodigality: Fragments of Autobiography*. London: Buchan & Enright, 1933.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
- Couser, G. Thomas. "Going After Cacciato: The Romance and the Real War." *Journal of Narrative Technique* 13.1 (1983): 1–10.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Nomadology: The War Machine*. Trans. Brian Massumi. New York: Columbia University Press, 1986.
- Eksteins, Modris. *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London, New York: Routledge, 1996.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975.
- Good, Byron. *Medicine, Rationality and Experience: An Anthropological Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Hüppauf, Bernd. "Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit." *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Eds. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, and Klaus R. Scherpe. Stuttgart: Metzler, 1990. 207–225.
- Hynes, Samuel. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. London: The Bodley Head, 1990.
- Jünger, Ernst. "Feuer und Bewegung." *Essays I: Betrachtungen zur Zeit*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002 [1930]. 105–117.
- Jünger, Ernst. *In Stahlgewittern*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2014 [1920–1967].
- Leed, Eric J. *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Löschnigg, Martin. "How to Tell the War?: Trench Warfare and the Realist Paradigm in First World War Narratives." *Anglica: An International Journal of English Studies* 27. 3 (2018 [special issue: *The Great War*]): 143–161.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008.
- McLoughlin, Kate. "War and Words." *The Cambridge Companion to War Writing*. Ed. K. M. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 15–24.
- McLoughlin, Kate. *Authoring War. The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Mieszkowski, Jan. *Watching War*. Stanford/CA: Stanford University Press, 2012.
- Norris, Margot. *Writing War in the Twentieth Century*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.
- Powers, Kevin. *The Yellow Birds*. New York: Little Brown, 2012.
- Sassoon, Siegfried. *The Complete Memoirs of George Sherston*. London: Faber, 1972.
- Sheehan, Paul. *Modernism and the Aesthetics of Violence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

- Virilio, Paul. *War and Cinema: The Logics of Perception*. Trans. Patrick Camiller. London: Verso, 1989 [1984].
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Williams, David. *Media, Memory and the First World War*. Montreal, Kingston: McGill-Queen's University Press, 2009.

Pripovedovanje o moderni vojni: tehnologija in estetika vojne literature

Ključne besede: literatura in tehnologija / prva svetovna vojna / vojni roman / pripovedna struktura / vojaška tehnologija / kriza reprezentacije

V članku analiziram, kako so vojni romani in memoarji vse od začetka 20. stoletja odraz izzivov, ki jih sodobno vojskovanje predstavlja za pripoved. Pokažem, da se mehanizirano vojskovanje upira pripovednemu zapisu izkušnje in ustvarja pripovedno krizo, ki je pogosto eksplicitno prisotna v ugotovitvah romanopiscev in memoaristov, da pripoved o dejanski bojni izkušnji ni mogoča. Tako je imela denimo narava vojskovanja na Zahodni fronti (1914–1918), ki sta jo zaznamovala fragmentiranost pogleda v bojnih jarkih in izpostavljenost vojakov nenehnim akustičnim šokom, uničujoče učinke na dojemanje časa in prostora in posledično na podajanje kronotopa v pripovednih opisih bojevanja. Odtlej sodobna vojaška tehnologija vse bolj ustvarja občutek, da imajo vojne svojo lastno dinamiko. »Filmične« značilnosti tehnološkega vojskovanja in iz njih izhajajoča izguba osebne udeležnosti so ukinile pripovedno funkcijo vzpostavljanja reda in ustvarjanja pomena, kar je v skrajnem primeru privedlo do reprezentacijske mrtve točke, ki jo poudarja teorija travme. V pričujoči obravnavi izbranih zapisov o vojni bom pokazal, kako lahko »kognitivno naratologijo« sodobnega vojskovanja uporabimo za analizo pojavljanja estetskih prvin v vojni literaturi in »krize jezika«, na kateri sloni (literarna) modernost in postmodernost.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 82.0-311.6:94(100)"1914/1918"
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.08>

Literarni liki v kratkih zgodbah Andreja Blatnika

Darja Pavlič

Filozofska fakulteta UL, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0003-2605-9556>
darja.pavlic@ff.uni-lj.si

Kratke zgodbe Andreja Blatnika ne temeljijo na dejanjih literarnih likov, pač pa v ospredje postavljajo njihovo zavest. Primerno orodje za njihovo analizo so zato koncepti, razviti v okviru kognitivne naratologije. V članku posebej izpostavim pojem izkustvenost (experientiality), ki ga je za razlago pripovednosti uvedla Monika Fludernik. Ker gre za kompleksen pojem, ga skušam razložiti tako, da opozorim na njegovo povezanost z bralci, literarnimi liki in pripovedovalci. Na ravni literarnih likov je izkustvenost mogoče enačiti z njihovo zavestjo, še posebej če to razumemo v povezavi s telesom oz. kot utelešeni um. Blatnikovi literarni liki se čustveno in fizično odzivajo na dogodke, razmišljajo o svojih nikoli uresničenih načrtih, pogosto tudi o tem, kako jih vidijo drugi. Pri branju umov drugih likov praviloma niso uspešni, kar pokažem z analizo treh izbranih kratkih zgodb: postmodernistične »Zgodbe o Rošlinu in Verjanku«, minimalistične kratke zgodbe »Vlažne stene« in modernistične kratke zgodbe »Iz strasti«.

Ključne besede: kognitivna naratologija / Fludernik, Monika / slovenska književnost / kratka zgodba / Blatnik, Andrej / literarni liki / pripovedna struktura / izkustvenost / zavest

Literarni liki med dejanji in zavestjo

Literarni liki so v tradicionalnih poetikah in klasičnih naratoloških študijah pogosto obravnavani v odnosu do dejanj.¹ Trditev je mogoče podkrepiti z ugotovitvijo, da so bila za Aristotela dejanja, ki jih liki izvajajo, bolj pomembna kot študij njihovih značajev, Vladimir Propp in Algirdas Julien Greimas pa sta jih analizirala kot nosilce funkcij oz. aktantskih vlog. V skladu s tradicijo, ki daje prednost dejanjem pred liki, je Gerald Prince (*A Dictionary* 12) poudaril njihovo vpletenost v antropomorfná dejanja in jih strnjeno definiral kot »akterje z antropomorfnimi lastnostmi«.² Poststrukturalizem je obravnavo likov pomaknil v območje semiotike,

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa P6-0024, ki ga je financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

² Ta in preostali prevodi iz tujejezičnih virov so delo Darje Pavlič.

pri čemer je lik obravnavan kot »tematski element, semantični kompleks, makroznak, ki je sestavljen iz semov in poenoten z lastnim imenom (kot je opisano v delu *S/Z* Rolanda Barthesa)« (Palmer, *Fictional* 37). Prav v omenjeni Barthesovi študiji je Shlomith Rimmon-Kennan prepoznala poskus preobrniti tradicionalno hierarhijo med dejanjem in likom, saj Barthes nakazuje možnost, da je lik za pripoved pomembnejši od dejanja (Rimmon-Kennan 35). Poleg različne obravnave razmerja med dejanjem in likom je treba omeniti lastnost, ki povezuje strukturalistični in poststrukturalistični pristop: oba sta nemimetična in zato likov ne enačita z ljudmi.

Z razvojem postklasične naratologije in upoštevanjem teorije možnih svetov se je v razprave o literarnih likih vrnilo prepričanje, da jih je smiselno obravnavati kot fiktivne ljudi.³ Prelomno vlogo pri uvajanju danes splošno sprejetega pogleda, da so literarni liki »elementi konstruiranega pripovednega sveta«, je v 80. in 90. letih 20. stoletja odigral Uri Margolin (Jannidis 11). Margolin je v svojih študijah obravnaval različne definicije literarnih likov. Kot je ugotovil Alan Palmer, nobenemu konceptu ni pripisal absolutne veljave, prednost pa je dal obravnavi literarnih likov kot nedejanskih posameznikov, ki obstajajo v možnem svetu in jim je mogoče pripisati fizične, socialne in mentalne lastnosti. K slednjim je prišteval dogodke (kognitivni dogodki, emocionalni dogodki, odločanje, zaznavanje) in notranja stanja (kot so nabori vednosti in prepričanj, naravnosti, želje, cilji, načrti, razpoloženja). Margolin je ugotovil, da je v primerjavi s pristopi, ki se ukvarjajo z govornimi položaji ali aktantskimi vlogami, teorijo možnih svetov mogoče aplicirati tudi na ontološko problematične besedilne svetove in z njo obravnavati tako »realistično« (mimetično) kot postmodernistično konstrukcijo likov. Palmer dodaja, da je proučevanje likov kot nedejanskih posameznikov najboljši pristop, ker v primerjavi z drugimi omogoča boljše prepoznavanje pomena njihovih mentalnih lastnosti (Palmer, *Fictional* 38–39).

Margolin je z izpostavljanjem t. i. notranjosti, osebnosti oziroma mentalnih lastnosti literarnih likov anticipiral razvoj kognitivnih pristopov. Med pionirje na tem področju spada tudi Ralf Schneider, ki je v svojem modelu (z upoštevanjem estetike recepcije) izpostavil vlogo empiričnih bralcev. Da bi razumeli literarne like, moramo namreč oblikovati

³ V okviru slovenske literarne vede se je za upoštevanje obeh vidikov, tekstualnega in mimetičnega, zavzela Alojzija Zupan Sosič. Za literarno osebo je zaradi njene dvojne narave uvedla oznako dvoživka, pri čemer je poudarila njeno povezanost z dogajanjem: »Literarna oseba je pripovedna prvina, povezana z dogajanjem. Konstruiramo, doživljamo in razlagamo jo kot dvojno identiteto [...].« (Zupan Sosič 191)

nekakšno mentalno reprezentacijo o njih, pripisati jim moramo razpoloženja in motivacije, razumeti in razložiti njihova dejanja, razviti pričakovanja o njihovih prihodnjih dejanjih in, seveda, nanje se moramo odzvati čustveno. Vse to se zgodi med kompleksno interakcijo med tem, kar o likih pove besedilo, in tem, kar bralec ve o svetu nasploh, posebej o ljudeh, in še posebej o »ljudeh« v literaturi. (Schneider 608)

Bralci s svojim konstruiranjem mentalnih lastnosti likov so ključni tudi za alternativno teorijo pripovednosti, ki jo je s pomočjo kognitivne lingvistike (tj. z upoštevanjem teorije okvirov in skriptov) razvila Monika Fludernik. Medtem ko je pripovednost običajno definirana s pomočjo zgodb oziroma dogodkov,⁴ jo je avtorica odmevne knjige *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) izrecno umestila na raven bralcev: »Pripovednost nastane v bralnem procesu.« (20) Za razvoj kognitivne naratologije je bil pomemben pojem izkustvenosti (*experientiality*), s katerim je povezala pripovednost: »Pripovednost nastane z izkustvenostjo, tj. s kvazi-mimetično evokacijo 'izkustva iz resničnega življenja'.« (12) Koncept izkustvenosti je kasneje pojasnjevala v različnih člankih in čeprav so se z njim ukvarjali tudi drugi raziskovalci, ostaja kompleksen in odprt za interpretacije.⁵

Čeprav se po eni strani zdi, da izkustvenost nedvomno pripada bralcem, saj jo na podlagi besedila razvijejo (evocirajo) v bralnem procesu, jo je po drugi strani mogoče umestiti na raven besedilnega sveta oziroma povezati z literarnimi liki in pripovedovalci. Nastavek za tako razlago je mogoče prepoznati v konceptu izkuševalca (*experiencer*), brez katerega bralci ne morejo razviti »vizualizacije izkustvenosti« (245). Vloga izkuševalca je tako pomembna, da »pripovedi brez zgodbe lahko obstajajo, ne morejo pa obstajati pripovedi brez neke vrste človeškega (antropomorfnega) izkuševalca na neki pripovedni ravni.« (13) Kadar je izkustvenost postavljena na raven likov, je izenačena z njihovo zavestjo,

⁴ Prince je pripovednost izenačil z nizom lastnosti, ki so značilne za pripoved. Naštel je šest njenih konstitutivnih elementov: pripoved je 1) logično konsistentna 2) predstavitev 3) najmanj dveh 4) asinhronih 5) dogodkov, 6) ki ne predpostavljata ali nakazujeta drug drugega (»Narrativehood« 19).

⁵ Dvajset let po izidu monografije *Towards a 'Natural' Narratology* so ji na mednarodni konferenci v Amsterdamu posvetili dva dogodka, na katerih so sodelovali Jonathan Culler, Maria Mäkelä, Brian McHale, Dan Shen, Marco Caracciolo, Eva von Contzen, Jonas Grethlein, Karin Kukkonen in Monika Fludernik. Njihove razprave so bile objavljene leta 2018 v reviji *Partial Answers*. M. Fludernik je v odzivu na predstavljena stališča med drugim zavrnila enačenje izkustvenosti z izkustvom, vznemirljiv pa se ji je zdel predlog Jonasa Grethleina, naj se naratologija v bodoče bolj posveti prav konceptu izkustva (»Response« 341–343).

tj. z njihovim (čustvenim) vrednotenjem dogodkov in fizičnim odzivanjem nanje, lahko pa tudi z njihovim mišljenjem oz. »zavestjo samo po sebi«⁶ (30). Pripovedi, ki v ospredje postavljajo zavest, ne temeljijo na zgodbah, značilne pa so za modernizem in postmodernizem. Najbolj hermetična besedila (npr. nekatere Beckettove drame), ki jih je zvrstno težko opredeliti, so brez zgodb.

Na ravni pripovedovalcev je izkustvenost dodatno povezana z dinamiko med konceptoma pomembnosti zgodbe (*tellability*) in njenega bistva (*point*). Za pripovedovalca se izkustvenost zgodbe namreč »ne nahaja zgolj v dogodkih samih, ampak v njihovem emocionalnem pomenu in ponazoritveni naravi« (»Natural« 245). Fludernik je ob proučevanju t. i. naravnih pripovedi⁷ opazila, da protagonist v njih običajno sovpada s pripovedovalcem, ki se spominja dogodka, o katerem se mu zdi vredno pripovedovati: »[Izkustvenost] opisuje tipično lastnost naravnih pripovedi, v katerih presenetljivi dogodki vplivajo na protagonista (običajno sovpada s pripovedovalcem) in so razrešeni z njegovim/i (njenim/i) odzivom/odzivi – zaporedjem, ki zgodbi zagotovi ilustrativno bistvo [...].« (245) Naravna pripoved je prototip za oblikovanje pripovednosti, zato je mogoče na vse pripovedi razširiti ugotovitev, da je pripovedovalčevo čustveno vrednotenje dogodkov pomemben element izkustvenosti.

V okviru razprave, ki se bo ukvarjala z literarnimi liki v Blatnikovih kratkih zgodbah, je ključna ugotovitev M. Fludernik, da »pripovednost lahko izhaja iz izkustvenega upodabljanja dinamičnih sekvenc dogodkov [...], lahko pa je sestavljena tudi iz izkustvenega prikaza človeške zavesti« (*Towards* 30). Z analizo treh izbranih primerov želim pokazati, da je pripovednost Blatnikovih kratkih zgodb v veliki meri ali celo popolnoma odvisna od izkustvenega prikaza zavesti, v manjši meri pa

⁶ Alana Palmerja je najbolj pritegnil ta vidik izkustvenosti, saj jo je prav on izenačil z mentalnimi stanji in epizodami likov; razumel jo je kot sinonim za subjektivnost, zavest oziroma to, kar sam imenuje fiksijski umi (*Fictional* 32). Medtem ko je Palmer v omenjenem delu zavest razumel še na tradicionalen, kartezijanski način, torej tako, da jo je enačil s človekovo notranjostjo, je M. Fludernik z upoštevanjem fizičnih (telesnih) odzivov na dogodke nakazala kasnejši razvoj kognitivne naratologije, ki je sprejela idejo o utelešenem umu, kot so jo razvili Francisco J. Varela, Evan Thompson in Eleanor Rosch. V analizi Blatnikovih kratkih zgodb bom skušala slediti terminologiji Monike Fludernik, torej razlikovati med čustvenimi in fizičnimi (telesnimi) odzivi na dogodke ter zavestjo samo po sebi (mišljenjem), pri čemer vse troje razumem kot del utelešenega uma.

⁷ M. Fludernik z izrazom naravna pripoved označuje »spontano pogovorno pripovedovanje zgodb« (*Towards* 13) in poudarja, da se pridevnik naravno nanaša izključno na »spontano (re)produkcijo in univerzalnost« (15) tovrstnih pripovedi.

od prikaza dogodkov, pri čemer so slednji pomaknjeni v ozadje. Zavest likov, tj. njihovo čustveno in fizično odzivanje na dogodke ter njihovo mišljenje, je pomembnejša od njihovih dejanj, kar je mogoče pojasniti z avtorjevim pristajanjem na idejo, da ni več mogoče pisati o aktivnih junakih. To spoznanje tematizira »Zgodba o Rošlinu in Verjanku«, s katero začnem analizo izbranih kratkih zgodb. Zanimalo me bo, kakšno je v njih razmerje med dogodki in zavestjo likov, z upoštevanjem Palmerjeve teorije pripisovanja pa tudi, kako pripovedovalci, liki in bralci pripisujejo mentalna stanja likom ali sami sebi.⁸

»Zgodba o Rošlinu in Verjanku«

Kratke zgodbe iz zbornika *Rošlin in Verjanko*, s katerim so se leta 1987 skupinsko predstavili pisatelji, rojeni okrog leta 1960, se medbesedilno navezujejo na slovensko balado, v kateri je obdelan Orestov motiv. Tretjeosebni, vsevedni pripovedovalec v Blatnikovi kratki zgodbi pripoveduje zgodbo o anonimnem K.-ju. Pripoved se začne s poročilom, kako je K. nekega jutra med ostalo pošto prejel vabilo k sodelovanju v zborniku, pri čemer so citirane ključne besede iz realnega vabila, ki ga je podpisal Vlado Žabot. Vabilo ga sprva ne pritegne, toda ko lista po prejeti reviji, naleti na besede: »Naši avtorji ne vedo več, o čem pisati ...« (»Zgodba« 15) Trditev razume osebno, zato se razjezi. V obliki notranjega monologa je podano njegovo razmišljanje o tem, da zmore pisati o čemer koli in kako bi lahko aktualiziral zgodbo iz balade. Zapiše si osnutek: Rošlin je partijski sekretar, intelektualec; Verjanko pogrunta nekaj novega, je mlad, sposoben in ambiciozen; mati je lahko partija ali pa poosebljena Ideja; »zaplet: Ideja (partija) hoče žrtvovati Verjanka v imenu ideološke (partijske) pravovernosti, se pravi enoznačnosti. / Verjanko se ne da. Izvede kakšno ideološko rošado in nenadoma dobi črno piko Rošlin. Verjanko lahko pride na njegovo mesto – – –« (16) K. se razveseli svoje ideje, češ hamletovska scena se tako preobrne v ojdipsko. K. je tudi sicer vse bolj navdušen nad svojo aktualizacijo: partija boleha, žrtvuje otroka, vidi tudi povezavo z dejanskimi političnimi spletkami.

⁸ Palmer je teorijo pripisovanja predstavil v razpravi »Attribution Theory: Action and Emotion in Dickens and Pynchon«, pri čemer so ga mentalna stanja likov zanimala predvsem z vidika motivacije njihovih dejanj. Podobno je zavest likov obravnavala Lisa Zunshine v knjigi *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Kot je opozoril Marco Caracciolo, je poleg funkcionalističnega pristopa, ki je značilen za navedena avtorja, zavest mogoče obravnavati tudi nefunkcionalistično oziroma tako, da »v središče postavimo subjektivno kvaliteto svoje izkušnje« (»Fictional« 42).

Na začetku Blatnikove zgodbe spoznamo temeljni problem, s katerim so se soočali mladi slovenski pisatelji v 80. letih, tj. problem, o čem sploh pisati. K. skuša Verjanka izoblikovati v lik, ki se mora za uveljavitev novih idej zoperstaviti partiji in spraviti s poti starejšega tekmeča. Verjanko je torej zamišljen kot aktivni junak, takemu junaku pa so se odrekli že predstavniki starejše generacije, t. i. nove slovenske proze. Študentom primerjalne književnosti je idejo o nemožnosti akcije približal karizmatični profesor Dušan Pirjevec, pri čemer se je navezoval na francoski novi roman oz. Alaina Robbe-Grilleta. Ta je v zbirki študij z naslovom *Pour un nouveau roman* zavrnil tradicionalne koncepte osebe, zgodovine, angažmaja. Prepričan je bil, da romani ne morejo več govoriti o značajih in posameznikih. Ideja, da je roman pripovedovanje zgodbe, je zastarela. Poskusi, da bi podprli ali predstavili neko idejo, so postali neprimerni. Posameznik v sodobnem svetu nima več vloge in zgodbe o vzponu in propadu posameznika ali družine so bile možne samo v preteklosti.

Dovolj smo govorili o osebi. In kaže, žal, da temu ne bo še kmalu konca. [...] V tem trenutku gre za mumijo, ki še naprej vlada z istim dostojanstvom – čeprav lažnim – sredi vrednot, ki jih ceni tradicionalna kritika. [...] Nekaj velikih sodobnih del ne ustreza kriterijem te kritike. (31–32)

Robbe-Grillet kot primere takih del našteje Sartrov *Gnus*, Camusevega *Tujca*, Celinovo *Potovanje na konec noči*. Imena oseb niso pomembna (npr. K. v Kafkovem *Gradu*), prav tako ne gre za študije njihovih značajev.

V tem kontekstu postane jasno, zakaj Blatnik ni napisal zgodbe o aktivnem junaku, ampak zgodbo o težavah, ki jih povzročata pisanje take zgodbe. K. se namreč v nadaljevanju vse bolj muči s pisanjem. Ko v NUK študira zgodovino protireformacije, ga znanec zbode s pripombo, da sam ne bere sodobne literature, ker sodobni pisci nimajo smisla za rep in glavo. »Saj ni res, je hotel krikniti K., prav zdaj je napočil *revival* zgodbe, oživiljeni so žanri, vsi zapovrstjo.« (18) S stališča lingvistične teorije o načinih predstavljanja zavesti gre v tem primeru za poročilo o miselnem dogodku; v okviru kognitivnih pristopov, ki se ukvarjajo z vprašanjem, kako je konstruirana zavest, je treba pozornost usmeriti na spremni stavek: »K. je hotel krikniti.« Z njim pripovedovalec liku pripiše čustveni odziv na govorno dejanje, bralec pa ga lahko interpretira kot ranjenost, ogorčenost, nemoč itd. K. se je zaradi trditev o sodobnih pisateljih razburil že drugič, kar utrdi bralčevo predstavo, da gre za razdražljiv in nesamozavesten značaj, ki ima težave s predstavo o pomenu sodobnega pisatelja in z lastno podobo. Izkaže se, da znanec tudi sam

razmišlja, da bi napisal zgodbo o Rošlinu in Verjanku. K. je presenečen, ker naj bi se znanec bolj ukvarjal s teorijo, vendar se ta izmakne z odgovorom, da sta se literatura in teorija že tako zbližali, da ne več več, kje se neha ena in začne druga. Zgodba K.-jevega znanca očitno ne bo temeljila na ideji, tudi ne bo zgodba o udejanjanju ideje, ampak bo balado o Rošlinu in Verjanku predelal v nekakšen teoretsko-literarni hibrid. Bralec postopoma spozna, da ta načrt uresničuje Blatnik s svojo kratko zgodbo.

V nadaljevanju »Zgodbe o Rošlinu in Verjanku« izvemo, kako je K. opustil idejo, da bi svojo zgodbo postavil v čas protireformacije. Razmišlja, da bi jo prestavil v nedoločeno prihodnost in pokazal, kako bedno se bodo stvari razvile. »Bil je namreč prepričan, da gre z deželo, v kateri živi, strmo navzdol.« (18) Od ideje, da bi Rošlina prikazal kot cinika in odgovornega za bedne razmere, ga odvrne pomislek, da bi Verjanko napovedoval boljšo prihodnost, če bi ubil ali se drugače znebil Rošlina. K.-jeva razmišljanja nakazujejo, kako neodločen je glede pisanja, opozarjajo pa tudi na njegovo zanimanje za družbeno dogajanje; gre za izkustveno prikazovanje zavesti. Sledi medzgodba, v kateri K.-ja obišče sestrična, ki se je v študentskih letih izselila v Kanado. Iz njunega pogovora izvemo še več o življenju v Jugoslaviji v letu 1986 (ko je nastalo realno vabilo k sodelovanju v zborniku): uslužbenka v turistični pisarni je bila neprijazna, letalo je imelo zamudo, en motor ni delal, prva vrsta sedežev je bila razbita, na oddelku za nekadilce so vsi kadili, tudi stewardesa je bila nevljudna. K. brani stewardeso, češ da je slabo plačana, prizna pa, da ni z vsem zadovoljen. Sestrična ga vpraša, zakaj se tudi sam ne izseli, K. pa se izgovori, da je pisatelj, in pretvorjeno citira Wittgensteina: »Meje mojega sveta so meje mojega jezika.« (20) K. ve, da je sestrična narobe (»transcendentalno«) razumela njegovo izjavo: »Pišem ... [...] Da preživim,« vendar ji tega ne pove (20). Prizor se konča s sestričninim občudovanjem, pri čemer lahko zaznamo pripovedovalčevo ironijo – K. je namreč deležen občudovanja, čeprav sam ve, da si ga ne zasluži.

Prizoru s sestrično sledi izpust v dogajalnem času. Prišla je jesen, K.-ju pa se zgodba ni hotela zaključiti, zmeraj se je zaustavil tam, kjer bi moralo priti do preobrata, kjer bi moral pobudo prevzeti Verjanko. »Tega K. ni znal napisati. Pravzaprav ni niti vedel, *kako* naj ta veliki preobrat utemelji.« (21) Pripovedovalec s tem pove, da sodobni pisatelj ne more pisati o aktivnem junaku, ker ne zna utemeljiti akcije. K. se obtožuje, da nima pisateljske domišljije. Razmišlja, da je Verjankova akcija morda možna samo v literaturi (tj. v baladi), v življenju pa ne. Zaradi časovnega pritiska se odloči, da bo opustil prvotno zamisel in

zgodbo končal drugače. Njegov Verjanko se ukloni volji Ideje, kar stori tako, da javno sprejme kritiko. Izjava »tovariši, sprejemam kritiko« je bila v socialističnem družbenem sistemu znana in vsaj pričakovana, če že ne pogosto uporabljena. Dvojni pomen te izjave se bralcu razkrije šele za nazaj, ko prebere Blatnikovo zgodbo do konca.

Pripoved se nadaljuje s prizorom v kavarni, kjer se K. napije in vsem razlaga o svoji zgodbi. Iz njegovih izjav je razvidno, da Verjanka razume kot metaforo za svojo generacijo, ki ni zmožna akcije. Pravi: »Tako je. Takšni smo. Strahopetci! Cincarji! Postmodernizem, ja! Čas omejenih možnosti, ja! Revščina! Nobenih velikih dejanj. Hamlet! Reve! Nekaj storiti! Nekoga ubiti! Ne morete, kaj? Reve! Reve.« (22) K. še isto noč sanja »strašne« sanje, kot jih označi pripovedovalec. Šele iz opisa teh sanj bralec izve, da ima K. očima. V sanjah namreč skuša K. prav njega pobiti pred materinimi očmi, vendar mu to nikakor ne uspe. Pozorni bralec na tem mestu (če ne prej) ugotovi, da obstaja podobnost med K.-jem in Verjankom, sledi pa še več namigov. K. zjutraj ugotovi, da je ostal brez sobe, ker je dolžan najemnino. Denar skuša najprej dobiti od urednika Ž. (in sicer za še neobjavljeno zgodbo o Rošlinu in Verjanku), potem pa se odpravi k mami. Na poti k njej razmišlja, da je dobrotljiva mati literarni arhetip, pri čemer navrže naslednji namig: »Življenje in literatura! Kje se neha prvo in začne druga?« (23) Namigov, da je K. zelo podoben Verjanku, s tem ni konec. Mama se je v zadnjih mesecih vnovič poročila, po mnenju K.-ja povsem brez potrebe. Mama se izgovori, da je bolna (kot v baladi!), ne more opravljati popoldanskega dela in mu zato odreče pomoč. K. se ne more odločiti, kaj bi ji odgovoril, in sklene molčati. Tudi ko v sobo vstopi očim, se ne zgodi nič usodnega – z njim izmenja nekaj besed in se poslovi. Pripovedovalec tudi na tem mestu ne komentira podobnosti med K.-jem in Verjankom iz K.-jeve zgodbe, s K.-jevim nekonfliktnim vedenjem pa ponovno izpostavi njegovo neodločnost in nemoč za kakršno koli delovanje.

K. v naslednjih dneh razmišlja, da bi moral zgodbo, predvsem njen zaključek, napisati drugače. Toda na osnovi obiska pri materi in dogodkov, ki še sledijo, lahko sklepamo, da je zgodba čisto ustrezna. Še enkrat se namreč potrdi, da obstaja podobnost med K.-jevim življenjem in njegovo zgodbo oziroma da je spravljlivi, nedejavni Verjanko metafora za K.-ja. Kaj se torej zgodi K.-ju? Življenje se mu na videz obrne na bolje. Dobi sobo in obeta se mu objava neke zgodbe v literarni reviji. Toda uredniku te revije ni všeč, da je K. sodeloval pri projektu *Rošlin in Verjanko*. K. obljubi, da bo zgodbo umaknil. Ko to stori, ga znanec A. (za to kratico se lahko skriva Avtor ali pa kar Andrej Blatnik) prosi, naj mu dovoli, da uporabi kos njegove zgodbe v svoji.

Ko K. pokima, A. reče: »Mislim sem, da ne boš imel nič proti. [...] Ti imaš ideje, tebi se reči dogajajo ... Pisati pa ne znaš. Nič hudega, drugi bodo pisali o tebi. Ti si poklican, da živiš, in ne, da pišeš!« (26) In K. spet samo pokima. Sprejel je torej kritiko in s tem potrdil podobnost z Verjankom iz svoje zgodbe.

Sledi samo še lapidaren epilog, iz katerega izvemo, da je K. svojo zgodbo vrgel v Ljubljano. Zadnja poved se glasi: »K. opazuje z mosta; zdi se, kakor da misli, da je s tem zgodba o Rošlinu in Verjanku zanj končana.« (26) Kako razumeti ta konec? Ali se K. zgolj ponovno odpove kakršni koli akciji? Ali pa je v besedah »zdi se, kakor da misli« skrit še kakšen namig? Če pripovedovalec namiguje, da zgodba o Rošlinu in Verjanku za K.-ja še ni končana, kaj se mu lahko še zgodi? Mogoče to, da bralec ozavešči, da je K. literarni lik v zgodbi, ki jo je napisal A.? Bralec, ki sledi toku teh misli, se zave, da bere literarno delo, fikcija je torej razkrita kot fikcija. Teoretsko poučeni bralec tudi ve, da je Blatnik za strukturo svoje zgodbe uporabil postopek *mise en abyme*, zgodbo v zgodbi. Blatnikova kratka zgodba tako na ravni zgodbe (kaj se zgodi) kot pripovedi (kako je zgodba povedana) vsebuje postmodernistična sporočila: subjekt ni več zmožen velikih dejanj, med življenjem in literaturo ni meje, resničnosti ni (tudi življenje je fikcija, izmišljija). Ta spoznanja načeloma niso usodna, tragična. Postmodernistični pripovedovalec uživa v igri, v svoji sposobnosti razumevanja in v izmišljanju novih svetov, zgodb. Njegova glavna lastnost je, da opozarja, da ni naiven. Toda položaj ustvarjalca, ki si za cilj zada razkrivanje svoje nenaivnosti, ni optimističen, saj je njegovo sporočilo zelo omejeno: vse je bilo že povedano, vse je citat, vse je literatura.

Zato ne preseneča, da je Blatnik svojo »Zgodbo o Rošlinu in Verjanku« v knjigi *Biografije brezimenih* (1989) dopolnil še z enim metafizijskim obratom. Novi naslov se glasi »Nadaljevanje in konec zgodbe o Rošlinu in Verjanku«. V dodatku se prvoosebni pripovedovalec razkrije kot avtor »Zgodbe o Rošlinu in Verjanku«: »A., Ž.-jev sourednik pri zbirki, sem namreč jaz.« (*Biografije* 32) A. natančno razloži, kako si je zamislil svojo zgodbo in zakaj je potreboval K.-ja in njegovo zgodbo. Ko je zbornik izšel, naj bi kritiki, pa tudi sam, ugotovili, da K.-jeva odločitev, da zgodbo umakne, ni dovolj utemeljena, da se zgodba na tem mestu sesuje. Ko razmišlja o tem, ustvari še en *mise en abyme*. Kot avtor je v vlogi Rošlina simbolno ubil ne samo K.-ja, tj. Verjankovega pisateljskega očeta, ampak tudi njegovega sina, tj. njegov izdelek, njegovo zgodbo. S tem je vzorec iz K.-jeve zgodbe preselil v življenje. Razmišlja, da je njegova dolžnost, da neha pisati in se docela prepusti resničnosti in živi. To bi pomenilo, da bi ga čakala usoda

K.-ja, tudi on bi postal lik v zgodbi nekoga drugega. To bi se lahko nadaljevalo v neskončnost. Da bi spiralo pretrgal, pravi, je ena sama možnost: zgodbo bi moral objaviti tako, kot je. Kratka zgodba se konča takole: »Če sedaj, bralec, bereš te vrstice, potem sem zgodbo objavil, potem sem pretrgal spiralo, potem sem (kako klavrno!) 'zmagal'. A tako je položaj še neznosnejši: kaj dobrega lahko prinaša 'Rošlina' zmaga?« (37) Konec je torej ponovno odprt, bralec lahko sam išče odgovore na zastavljeno vprašanje in ustvarja morebitna nadaljevanja.

Dogajanje v »Zgodbi o Rošlinu in Verjanku« je, kot je razvidno iz povzetka, razmeroma skromno. K.-jeva glavna dejanja so: pisanje zgodbe o nedejavnem junaku, odločitev, da zgodbe ne bo objavil, in njeno uničenje. Pripovedovalec z opozorili na podobnost med K.-jem in likom iz njegove zgodbe bralca napeljuje k ugotovitvi, da je tudi K. fiktiven. Poanta K.-jeve zgodbe je, da ni mogoče pisati o aktivnem junaku. Poanta zgodbe o K.-ju je, da se literatura lahko nanaša samo na literaturo. Razkritje K.-jevega ontološkega statusa je značilen primer postmodernistične konstrukcije likov in ne izključuje pripisovanja zavesti. K.-ju mentalna stanja pripisujeta tretjeosebni vsevedni pripovedovalec in bralec. Predstavljeni so njegovi čustveni odzivi na dogodke (jeza, nemoč), njegov fizični odziv (kadar se s kom pogovarja, pogosto umolkne) in njegovo razmišljanje, ki se vrti okrog pisanja zgodbe, v manjši meri tudi okrog vprašanja, kako priti do denarja za preživetje. Ko bralec konstruira K.-jevo zavest, poleg besedilnih namigov upošteva svoje znanje o (fiktivnih) ljudeh, pri čemer ima pomembno vlogo vednost o vlogi aktivnih junakov v književnosti. K.-jevo pisateljsko nemoč lahko vrednotimo na različne načine, npr. s sočutjem, toda zdi se, da besedilo napeljuje k ironični distanci in blagemu posmehu. Za pripovednost »Zgodbe o Rošlinu in Verjanku« sta odzivanje na dogodke in predstavitev zavesti pomembnejša od same zgodbe.

»Vlažne stene«

Minimalistična kratka zgodba »Vlažne stene« iz zbirke *Biografije brezimenih* (1989) je napisana v obliki poročila o dialogu, ki ga v sedanjem času podaja prvoosebni pripovedovalec in obenem fokalizator. Začetek je neposreden, pripovedovalec brez kakršnega koli uvoda navede svoje besede, namenjene ženskem liku. Prizor je postavljen v kopalnico, ženska se je ravno nehala tuširati, gola je in mokra, zahteva, naj ji moški poda brisačo. Bralec lahko postopoma rekonstruira predzgodbo: ko se je moški vrnil domov, je v svoji postelji našel drugega moškega;

upravičeno je domneval, da je imela ženska z njim spolni odnos, odšel je v kopalnico in zdaj zahteva pojasnilo. V nasprotju s pričakovanim potekom dogodkov, kot ga lahko predvideva bralec na podlagi svojega poznavanja podobnih (fiktivnih ali realnih) scenarijev, se pogovor ne razvije v besedni ali celo fizični obračun moškega z žensko in/ali njenim novim ljubimcem. Nasprotno, zgodba se razplete z njenim zapeljivanjem pripovedovalca.

Za presojo o pripovednosti kratke zgodbe »Vlažne stene« je bistveno, da se je ključni dogodek zgodil še pred njenim začetkom. Dogajanje v sami zgodbi je minimalizirano, zato je konstruiranje pripovednosti skoraj v celoti odvisno od tega, kako se na dogodek iz predzgodbe odzivata oba glavna lika, neimenovani moški in ženska. O tretjem liku, ki leži v spalnici in kadi uvoženo cigaro, izvemo zelo malo; edini je poimenovan, pri čemer je njegovo neslovensko ime (Donald), skupaj s podatkom, da je črnc, element, ki prispeva k absurdnosti in komičnosti situacije. Moški ve, da bi moral reagirati odločno in samozavestno, vendar se klavrno končajo vsi njegovi poskusi, da bi v ženski prebudil občutek krivde. Medtem ko govori, neprestano razmišlja o tem, kako ga dojema ona. Zaveda se, da ne izbira pravih besed, in ker upa, da zveni kot »Richard Burton, ki igra Tita,« se zdi, da ve tudi to, da v vlogi ogorčenega prevaranega moškega ni prepričljiv (*Biografije* 108). Njegova čustvena stiska se stopnjuje, vendar je bolj kot z odkritjem prevare povezana z njegovim zavedanjem, da se ne odziva ustrezno. Bralec ve, da se moški boji, da ženska misli, da ni »pravi« moški. Pripovedovalec svojega razpoloženja ne poimenuje, pač pa ga nakaže z opisom čutnih zaznav in telesnega odziva ter s poročanjem o svojih mislih: »Gledam: po ploščicah vijugasti potočki. Kapilare. Čutim: na sencih, na čelu, na vratu utripa. Vem: nekaj narediti. Vem: nekaj reči.« (108) Če se za trenutek zdi, da bo zaradi jeze (ki jo nakazuje utripanje) lahko odreagiriral v skladu s svojim (in verjetno bralčevim) pričakovanjem, prevlada občutek nesamozavesti ob golem ženskem telesu: »Vem: potim se. Če to opazi, sem izgubil.« (109) Moški ve, da nikakor ne zmore odločnega dejanja, zato mu preostane samo to, da se bolešno ukvarja z vprašanjem, kakšen je v očeh ženske. Ko se zave, da ga je telo pustilo na cedilu s potenjem, ki izdaja njegovo negotovost, se iz vsaj na videz napadalne drže dokončno premakne v obrambno.

Medtem ko pripovedovalec samemu sebi pripisuje mentalna stanja, nima neposrednega dostopa do zavesti ženske, pa tudi njegovi poskusi, da bi ugotovil, kaj ona misli ali čuti, niso uspešni. Ker se na njegove poskuse, da bi se začela braniti, ne odziva, ji bralec pripiše mirnost, odločnost in zbranost. Način, kako od moškega zahteva brisačo, naka-

zuje njeno dominantno vlogo v odnosu, pri čemer prevlado obdrži do konca zgodbe. Medtem ko moški njej nikakor ne more vzbuditi občutka krivde, mu ona uspešno poočita, da je pri večerji ni poslušal. Brala mu je o ameriških raziskavah, po katerih imajo uspešne ženske njenih let na Zahodu stalno razmerje z vsaj dvema moškima. Prav zaradi ameriških raziskav si je omislila drugega moškega. »Ne jemlji tega osebno, reče. Morala sem pač najti še enega, saj razumeš. Proti tebi nimam nič. Vse to je matematika.« (109) Pripovedovalec je do tega razkritja zadržan, poskuša ugovarjati, toda ob pogledu na golo telo ženske je še vedno brez moči. Tolaži ga samo to, da ima izbiro. Zgodba se konča z besedami: »Če govorim, bo trajalo. Če obmolknem, se bo izteklo. Imam izbiro. To je važno: izbira. Torej? Torej.« (111) Konec zgodbe je odprt, mogoče ga je razumeti kot metafizijski komentar, s katerim pripovedovalec razkrije, da je zgodba, ki jo pripoveduje, odvisna od njega. S tem si pridrži vlogo gospodarja na drugačni, zanj verjetno pomembnejši ravni, kot mu jo je ponudila ženska z besedami: »Naj [Donald] ve, kdo je gospodar.« (110)

»Iz strasti«

V »Vlažnih stenah« in drugih kratkih zgodbah iz zbirk *Biografije brezi-*
menih (1989), *Menjave kož* (1990), *Zakon želje* (2000) ter *Saj razumeš?*
(2009) je govorjenje glavni postopek, ki omogoča vpogled v zavest literarnih likov, pri čemer je ta pomembnejša od njihovih dejanj. Kratka zgodba »Iz strasti«, ki je bila objavljena v zbirki *Ugrizi* (2018), pa je značilen primer dodatne minimalizacije Blatnikovih zgodb. V njih glasni govor pogosto umanjka, zavest likov je še vedno v ospredju, toda predstavljena je s postopki, kot so vsevedni opis, samogovor, notranji monolog in polpremi govor. Modernistična kratka zgodba »Iz strasti« se začne neposredno, tretjeosebni pripovedovalec navede monolog neimenovane osebe: »Danes je pa ni, si reče.« (*Ugrizi* 80) Sledi skop opis dogajalnega prostora, s katerim je nakazan družbeni položaj oseb, ki tja zahajajo: »Nekak poskus kavarne, dve mizi, ob pumpi v predmestju.« Pripovedovalec komentira, da se prisotni smeji preveč naglas, pogovarjajo se o tistih, ki jih trenutno ni, vsi poznajo vse. Tretjeosebni komentar prehaja v prvo osebo množine in drugo osebo ednine, pri čemer je izpostavljen pomen pripovedovanja zgodb: imeti zgodbo tu, kjer »smo si enaki«, pomeni, da »končno nekaj res imaš« (80). S prehajanjem v različne slovnične osebe je položaj pripovedovalca zabrisan, saj ni popolnoma jasno, ali je tudi sam eden izmed rednih obiskovalcev lokala ali pa njihove misli v obliki polpremega govora navaja z vsevedne perspektive.

Uvodu sledi razmišljanje neimenovanega moškega, pri čemer je največkrat uporabljen polpremi govor, nekajkrat tudi premi govor ali pa je misel izrečena prosto, v obliki samogovora. Bralec lahko postopoma razbere, da gre za voznika tovornjaka, ki se vsako jutro ustavi v lokalu, kjer popije kavo, opazuje neznanko in si domišlja, da sta na zmenku. Iz njegovih pomislekov, ali bi spil še eno kavo, izvemo, da ima težave s srcem in da bi moral shujšati. Pripovednost kratke zgodbe temelji na izkustvenem podajanju voznikovih misli in razpoloženja, medtem ko zunanjih dogodkov ni. Moški v vlogi izkuševalca je najprej razočaran, ker ženska to jutro ni prišla. Zdi se mu, da sta se vse zmenila »na daleč, ne da bi kdaj spregovorila« (80). Njegova zamera se s čakanjem spremeni v bojazen, da se ji ni kaj zgodilo. Kupi časopis in se prepriča, da v bližini ni bilo nobene prometne nesreče, potem pa ga obsede misel, da ji je zaradi ljubosumja morda kaj naredil mož. Voznik se je pripravjen maščevati: »Jebenti, če ji je kaj naredil, ga bom stolkel v polpet.« (81) Težava je v tem, da ne ve njenega imena in naslova. Še to, da je poročena, ve samo zato, ker nosi prstan. Čeprav ne more storiti ničesar, se počuti bolje, ker ve, da je pripravljen fizično obračunati s potencialnim nasilnežem. V svojih mislih je namreč izpolnil predstavo o »pravem možu« in prepričan je, da bi ob njegovi odločnosti tudi ona, če bi bila še živa, »vedela, kdo je pravi, kdo je res njen« (81). Razmišlja, da bi potem »res verjel, da mora pazit na srce« (81). Spodbujen s tokom svojih misli se odloči, da bo čakal in kljub vsemu spil še eno kavo. V kratkem epilogu, s katerim se konča kratka zgodba »Iz strasti«, je podan komentar, ki ga bralec lahko pripiše bodisi vozniku tovornjaka ali pripovedovalcu: »Veliko reči se zgodi. Vsak dan veliko reči med ljudmi. Najboljše so tiste, ki se zgodijo iz strasti.« (81) Če tako razmišlja tovornjakar, lahko sklepamo, da verjame, kako je zaradi svojih močnih čustev povezan z neznanko. Če komentar pripišemo pripovedovalcu, lahko v njem razberemo ironijo, saj se v zgodbi nič ne zgodi zares, vse, tudi strast, je golj stvar domišljije.

Sklep

Moški liki v treh analiziranih kratkih zgodbah nimajo imen in fizičnih lastnosti. Izhajajo iz različnega družbenega okolja, vse tri pa povezuje dejstvo, da niso aktivni junaki. Njihova dejanja zato niso v ospredju (K. v »Zgodbi o Rošlinu in Verjanku« napiše zgodbo, poskusi jo objaviti in jo na koncu uniči), omejeni so na govorjenje (v »Vlažnih stenah«) ali na zelo vsakdanje početje (čakanje, branje časopisa, pitje kave v kratki

zgodbi »Iz strasti«). Za narativizacijo obravnavanih zgodb je ključno, kako so liki prikazani v vlogi izkuševalcev oziroma kako se čustveno in fizično odzivajo na dogodke ter o čem razmišljajo. Njihova mentalna stanja so kompleksna, obremenjeni so z lastno in družbeno podobo uspešnega pisatelja ali pravega moškega; veliko razmišljajo o tem, kaj bi morali storiti, pa tudi o tem, kako jih dojemajo drugi. Kadar se ukvarjajo z branjem uma drugih likov, praviloma niso uspešni. Mentalna stanja jim pripisujejo pripovedovalci (v »Vlažnih stenah« je pripovedovalec obenem glavni lik) in bralci, za katere je ukvarjanje z zavestjo likov bistvo pripovedovanja oziroma branja. Vedno znova se potrdi, da so moški liki zaradi razkoraka med svojimi hotenji in dejanskim vedenjem nekoliko smešni. Za bralca Blatnikovih kratkih zgodb je zato največja nagrada spoznanje, kako dober je v branju fiktivnih umov, medtem ko se lahko čustveno distancira od likov.

LITERATURA

- Blatnik, Andrej. *Biografije brezimenih*. Ljubljana: Aleph, 1989.
- Blatnik, Andrej. *Ugrizi*. Ljubljana: LUD Literatura, 2018.
- Blatnik, Andrej. »Zgodba o Rošlinu in Verjanku«. *Rošlin in Verjanko*. Ur. Vlado Žabot. Ljubljana: Književna mladina Slovenije, 1987.
- Caracciolo, Marco. »Fictional Consciousness: A Reader's Manual«. *Style* 46.1 (2012): 42–65.
- Fludernik, Monika. »Natural Narratology and Cognitive Parameters«. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ur. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003.
- Fludernik, Monika. »Response Essay: Towards a 'Natural' Narratology Twenty Years After«. *Partial Answers* 16.2 (2018): 329–347.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London in New York: Routledge, 1996.
- Jannidis, Fotis. »Character«. Ur. Peter Hühn idr. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Splet. 17. januar 2019.
- Palmer, Alan. »Attribution Theory: Action and Emotion in Dickens and Pynchon«. *Contemporary Stylistics*. Ur. Marina Lambrou in Peter Stockwell. London: Continuum, 2010.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2004.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scholar Press, 1988.
- Prince, Gerald. »Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability«. *Theorizing Narrativity*. Ur. José Angel García Landa in John Pier. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Rimmon-Kennan, Shlomith. *Narrative Fiction*. London and New York: Routledge, 2002.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit. 1963.
- Schneider, Ralf. »Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-model Construction«. *Style* 35.4 (2001): 607–640.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Literary Characters in Andrej Blatnik's Short Stories

Keywords: cognitive narratology / Fludernik, Monika / Slovenian literature / short story / Blatnik, Andrej / literary characters / narrative structure / experientiality / consciousness

Andrej Blatnik's short stories are based not on the actions of literary characters, but on their consciousness, which is foregrounded. Therefore, appropriate tools for their analysis are concepts that have evolved within the framework of cognitive narratology. In the article, I specifically highlight the notion of experientiality introduced by Monika Fludernik to explain narrativity. Due to its complexity, I seek to explain the concept by pointing to its connection with readers, literary characters, and storytellers. At the level of literary characters, experientiality can be equated with their consciousness, especially when consciousness is understood in relation to the body or as an embodied mind. Blatnik's literary characters respond emotionally and physically to events, reflect on their never-realized plans, and often ponder how others see them. As a rule, they are unsuccessful in reading the minds of other characters, which I show by analyzing three selected short stories: the postmodernist "Story about Rošlin and Verjanko," the minimalist "Wet Walls," and the modernist "Out of Passion."

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-32Blatnik A.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.09>

Naratološki vidiki lirskocikličnega oblikovanja: ob primeru cikla Josipa Murna »Fin de siècle«

Vita Žerjal Pavlin

Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, Gosposka 18, 1000 Ljubljana, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0002-1501-9877>
vita.zerjal-pavlin@guest.arnes.si

V tradiciji raziskav lirskih ciklov je ves čas prisotna tudi zavest o naraciji kot eni od njihovih kompozicijskih značilnosti. Reinhard Ibler je v svoji tipologiji lirskih ciklov za sintagmatske opredelil tiste, pri katerih je mogoče oblikovati zgodbo, nasprotno pa je za paradigmatike značilna ekvivalenca med pesmimi. V prispevku preverjam možnost prenosa in uporabe metodologije, ki so jo raziskovalci hamburške univerze pod vodstvom Petra Hühna in Jörga Schönerta oblikovali za naratološko razčlenbo lirskih pesmi, na nivo sintagmatskega cikla. Problematiko osvetljujem ob primeru tropesemskega cikla »Fin de siècle« Josipa Murna. Upoštevam tako dimenzijo zaporednosti, razčlenjeno s kognitivnimi koncepti sheme, scenarija in okvirja, kot posredovanosti z načini posredovanja (glasovi in fokalizacija) ter posredovalnimi entitetami (empiričnim in abstraktnim avtorjem ali subjektom kompozicije, govorcem ali pripovedovalcem ter protagonistom). Ne narativiziram le zgodbe posameznih pesmi, temveč tudi zgodbo cikla. Glede na Hühnovo klasifikacijo petih strukturnih tipov kombinacij shem prepoznam v vsaki od treh pesmi in v Murnovem ciklu kot celoti kombinacijo dveh tipov: zaporedne spremembe in kontrastne alternative. Tako se v ciklu izhodiščni, za dekadenco značilni okvir razpetosti med idealizirano spiritualno ljubeznijo in demonizirano senzualnostjo nadomesti z okvirjem neerotične, metafizične spiritualnosti, značilnim za simbolizem.

Ključne besede: naratologija / Hühn, Peter / Schönert, Jörg / slovenska poezija / lirski pesem / Murn, Josip / pripovedna struktura

Lirski cikel in pripoved

Navajanje pripovedi kot značilnosti lirskega cikla pravzaprav ni novo: pojavilo se je že ob Schleglovi oznaki Petrarcovih sonetov kot liričnega romana (Žerjal Pavlin, *Lirski* 17). Ob teh in Shakespearovih sonetih je leta 1932 Joachim Müller v delu *Das zyklische Princip in der Lyrik*

za značilnost kompozicije lirskih ciklov poleg variacije opredelil tudi epsko-linearno sukcesijo. Slednjo so v svojih opisih ciklične kompozicije konec 20. in v začetku 21. stoletja prepoznavali tudi Claus-Michael Ort, David A. Sloan, Ronald Vroon, Rolf Fieguth in Reinhard Ibler.¹

Zavest o narativnih značilnostih lirskih ciklov pa vsaj deloma obstaja tudi znotraj sodobne naratologije. Ta je namreč v svoji postklaslični fazi od 90. let 20. stoletja dalje, izhajajoč iz razumevanja naracije kot antropološko univerzalnega semiotičnega postopka, ki je »temeljni način organiziranja človeške izkušnje in poseben način razmišljanja« (Zupan Sosič 38), razširila področje svojega raziskovanja, med drugim tudi na lirski besedila.² V prispevku *Narrative in Poetry*, objavljenem v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), je Brian McHale med štirimi področji naratološkega raziskovanja poezije kot drugo³ navedel tudi »kvazipripovedne nize«, za katere je kot primera navedel prav Petrarcove in Shakespearove sonetne cikle. Za naratološki izziv je ob tem izpostavil narativizacijo⁴ in zapolnjevanje praznih mest. Tovrstno naratološko nalogo si je med drugim zadala Darja Pavlič v članku »Narativnost in dekadenca v Cankarjevih Dunajskih večerih« iz leta 2018 in istega leta sem Cankarjeve lirske cikle tudi sama, deloma z naratološkega vidika, obravnavala v prispevku *Pripovedne značilnosti Cankarjevega lirskega pesništva v obeh izdajah Erotike*.⁵

Naratološka obravnava lirskega cikla

Pri razumevanju in interpretaciji lirskega cikla izhajam predvsem iz opredelitev Reinharda Iblerja in njegovega semiotično-besediloslovnega modela, kot ga je izoblikoval v delu *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik* leta 1988.⁶ V skladu s tem je cikel besedilo besedil oziroma besedilo višjega reda (nadbesedilo). Zato vsak element pesmi, ki pripada

¹ Njihove poglede na ciklično kompozicijo sem predstavila v monografiji *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja* (Žerjal Pavlin, *Lirski*).

² Prim. Koron 17.

³ V prvo področje pričakovano uvršča kontinuirane pripovedne pesmi, v tretje »implicitne pripovedne situacije v lirskih pesmih«, v četrto pa »pripovedno gradivo, vključeno v pesmi, ki so v osnovi lirske« (McHale 356–357; prim. Pavlič, *Lirika* 229).

⁴ Ko bralec interpretira literarno delo, mora po prepričanju kognitivnih naratologov na podlagi dogodkov konstruirati zgodbo, kar pomeni, da delo narativizira. Koncept narativizacije je uvedla Monika Flaudernik (Pavlič, *Lirika* 230).

⁵ Predstavljen je bil na 29. Primorskih slovenističnih dnevih 14. 12. 2018 na Opčinah pri Trstu.

⁶ Prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 11–20.

ciklični strukturi, lahko beremo imanentno in hkrati medbesedilno oziroma kontekst cikla aktualizira tiste pomene posameznih pesmi, ki so relevantni za ciklično celoto. Ciklizacija je namreč postopek relativizacije in modificiranja strukturno-semantičnega pomena besedilne meje: kar je meja posamezne pesmi, je znotraj cikla šibkejša notranja meja. S tem teme posameznih pesmi postanejo delne teme cikla.

Glede na to sem prilagodila tudi uporabo metodologije naratološke razčlembe lirskih pesmi, ki so jo oblikovali in na primerih iz zgodovine angleškega ter nemškega lirskega pesništva že uporabili raziskovalci hamburške univerze pod vodstvom Petra Hühna in Jörga Schönerta.⁷ Ta metodologija upošteva dve dimenziji narativnosti, in sicer zaporednost (*sequentiality*), tj. časovno zaporedje posamičnih pripetljajev (*incident*), in posredovanost (*mediacy*), tj. izbor, predstavitev in interpretacija tega zaporedja iz določene perspektive, kar vključuje t. i. načine posredovanja (glasove ter fokalizacijo) ter posredovalne entitete (empirični avtor, abstraktni⁸ avtor ali subjekt kompozicije, govorec ali pripovedovalec ter protagonist ali literarni lik).

Prenos te naratološke metodologije z nivoja posamezne lirске pesmi na nivo lirskega cikla pomeni dvoje: prvič, da se s pripovedjo ne konstituira le zgodba posameznih pesmi, temveč tudi celotnega cikla, in drugič, da se na ravni ciklične zgodbe redefinira vloga tematskih sekvenc posameznih pesmi. Določeno dopolnitev zahteva tudi narativna dimenzija posredovanosti, saj se v lirskem ciklu vzpostavljajo tudi odnosi med protagonisti posameznih pesmi, in sicer identitete ali diskrepance.⁹

Peter Hühn (258) je ugotovil le dva nujna pogoja, ki ju morajo lirске pesmi izpolnjevati, da je uporaba naratologije pri njihovi analizi smiselna, in oba se tičeta enega ali drugega nivoja zaporednosti, torej dogajanja (*happenings*) in predstavljanja (*presentation*). Prvič, pesmi morajo vsebovati časovno urejen niz prvin, da je mogoče konstruirati neko vrsto dejanja (*action*), in drugič, vsebovati morajo neprekinjeno prisotnost neke vrste (individualne) entitete.

Po tipologiji Reinharda Iblerja, ki je cikle razdelil glede na to, kateri kompozicijski vidik je v njih poudarjen, so ti bodisi paradigmatiski z

⁷ Rezultat tega projekta sta deli *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century* (2005) Petra Hühna in Jensa Kieferja ter *Lyrrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (2007) Petra Hühna in Jörga Schönerta.

⁸ V literarni vedi imenovan tudi implicitni avtor.

⁹ Zato Ibler navaja tri osnovne teoretične tipe teh odnosov: 1. cikle s stabilnim lirskim subjektom, 2. cikle z dinamičnim lirskim subjektom in 3. cikle z nehomogenim lirskim subjektom. Prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 24.

ekvivalenco oziroma variantnostjo med pesmimi ali sintagmatski; pri teh je mogoče oblikovati zgodbo (Žerjal Pavlin, *Lirski* 19). Na ravni ciklične celote torej izpolnjujejo oba zgoraj navedena pogoja za naratološko analizo le sintagmatski cikli. Paradigmatske namreč definira prav neizpolnjevanje prvega in pogosto še drugega pogoja. Med sintagmatske cikle sodi tudi tropesemski Murnov cikel *Fin de siècle*, ki bo obravnavan v nadaljevanju.

Iblerjev strukturalno-semiotični model obravnave lirskih ciklov in Hühn-Schönertovo metodologijo naratološke analize lirskih pesmi povezujeta razumevanje cikla v prvem oziroma pripovedi v drugem primeru kot komunikacijskega dejanja ter navezava na besediloslovje oz. kognitivno jezikoslovje. Navedena naratološka metodologija uporablja koncepte shem, scenarija in okvirja za analizo zaporednosti.¹⁰

Razčlemba posredovanosti

Za Hühn-Schönertovo naratološko obravnavo lirskih pesmi je empirični avtor kot ena od posredovalnih entitet znotraj nivoja posredovanosti pomemben le toliko, da se zagotovi historična verjetnost ugotovljenim okvirjem in scenarijem ter pomenu besed (Hühn 8).

Za pesništvo Josipa Murna ciklično oblikovanje ni značilno. Vendar je Murn dvakrat kot cikel treh pesmi obravnaval ljubezensko temo, in sicer v ciklu *Noči*, objavljenem leta 1898 v almanahu *Na razstanku*, in v ciklu *Fin de siècle*, ki je nastal v času Murnovega bivanja na Dunaju in ga je objavil v *Ljubljanskem zvonu* leta 1899. Oba imata avtobiografsko referenco v Murnovi ljubezni do bogate ljubljanske meščanke Alme Souvanove, ki je zavrnila njegovo ljubezen. Nobenega od teh dveh ciklov Murn ni vključil v rokopis pesniške zbirke, ki jo je pripravljaj, vendar ju je Ivan Prijatelj, urednik posthumne izdaje zbirke *Pesmi in romance* iz leta 1903, objavil v Dostavku.

Z empiričnim avtorjem oziroma s krajevno-časovnimi okoliščinami nastanka cikla je povezan naslov *Fin de siècle*. Ta kot prepoznavni kulturno-umetniški francoski citat sicer določa tudi kontekstualni in tematski okvir¹¹ celotnega cikla (in je s tem del razčlembe zaporedno-

¹⁰ Na to, da je več raziskovalcev opozorilo na uporabnost teorije shem za podrobno analizo pesmi, opozarja in nekatere tudi navaja Darja Pavlič (*Lirika* 230).

¹¹ Za Iblerja je naslov, ki povezuje več pesmi, nujen za pragmatično določitev lirskega cikla in je zveza med pragmatično in semantično ravnino, saj je eden od signalov koherence cikla. Če formulira temo, je konkretno opozorilo na semantične aspekte dela. Ibler v svojem modelu obravnave lirskih ciklov upošteva kriterije besedilnosti po

sti). Napoveduje moderno, poudarjeno subjektivno občutenje, kot ga je opredelila sodobna francoska in druga evropska literatura ob koncu 19. stoletja, ki je bila v času nastanka pesmi slovenskim bralcem še malo znana. Naslov je zato v času nastanka cikla opozarjal na razgledanost avtorja po sodobni evropski umetnosti¹² in na značilno moderno težnjo po izstopu iz domačijskega tipa slovenske književnosti. Vsaj nekateri prvi bralci pa so vedeli, da je bilo Fin de siècle tudi ime dunajske kavarne »z godbo in ženskimi gosti« (Jensterle-Doležal 51), v kateri so leta 1896 in 1897 svoje večerne sestanke zaključevali člani slovenskega Literarnega kluba, med katerimi sicer ni bilo Murna, saj je ta na Dunaj prišel študirat šele 1898. S to referenco lahko naslov napoveduje tudi dekadenco motiviko »demonične erotike« in pesimističnega pogleda na stvarnost, ki »se je povezoval z občutki praznine in dolgčasa, posameznikovega razočaranja in brezupa, z idejami, ki jih najdemo v filozofiji Arthurja Schopenhauerja in Sørenea Kierkegaarda« (Jensterle-Doležal 23).

Formalne poteze kitično-metričnega vzorca cikla ne podpirajo modernosti v nakazani semantiki naslova, saj so vse tri pesmi zapisane v tradicionalni obliki, in sicer v štirivrstičnicah z jambsko stopico in prestopno rimo. Verze prvih dveh pesmi tvorijo izmenično enajsterci in deseterci,¹³ v tretji pesmi pa se izmenjujeta trinajsterc in deseterc. Čeprav ima prva pesem tri, ostali dve pa po štiri kitice,¹⁴ je informacija, ki jo dajeta vidna in zvočna podoba posameznih pesmi cikla, vseeno dovolj enovita, da nima kohezivne vrednosti le za posamezno pesem, ampak tudi za ciklično celoto. Tradicionalna forma cikla po drugi strani nakazuje težnjo po (zunanji) stabilizaciji modernega, notranje nestabilnega subjekta oz. protagonista.¹⁵

Z naratološkega vidika se formalne poteze pesmi, med katerimi je kitično-metrična le ena,¹⁶ tičejo nivoja posredovanja, in sicer pretežno

Heinrichu F. Plettu: obseg, razmejitev in koherenco, vsakega od njih pa obravnava še z vidika treh semiotičnih vlog: pragmatične, sintaktične in semantične (prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 20–29).

¹² Pirjevec (*Ivan Cankar* 84–85) omenja hrvaško-slovenski reviji *Nova nada* (izhajala od 1897), pri kateri je sodeloval tudi Murn, in *Mladost* (od 1898), ki sta prinašala prevode sodobnih evropskih avtorjev in članke o dekadenci in simbolistični literaturi. Prebiral je tudi drugo sodobno literaturo. Pomemben vpliv je imela Verlainova zbirka *Choix de Poésies* iz leta 1896, ki jo je Cankar prinesel z Dunaja in sta jo brala tako Murn kot Kette (Jensterle-Doležal 199).

¹³ Izjema je v prvi pesmi zadnji verz druge kitice z le osmimi zlogi.

¹⁴ Prav to je najpogostejša in značilna oblika Murnovih pesmi (Mahnič 232).

¹⁵ To vlogo še opazneje opravlja sonetna oblika v Kettejevih sonetnih cikličnih pesnitvah (prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 159).

¹⁶ Sem sodijo še različne druge ponovitve, tropi, skladenske značilnosti in raba

abstraktnega (implicitnega) avtorja,¹⁷ ki ga v primeru cikla lahko opredelimo tudi kot subjekt cikla.¹⁸ Hühn (255) je opozoril, da je možnost funkcionalizacije formalnih prvin v pripovedni strukturi pesmi tipična karakteristika lirske poezije, saj formalne značilnosti na različne načine dopolnjujejo pripovedni razvoj. Tudi v tem opozorilu in iz tega izvira interpretativni praksi lahko vidimo odgovor na kritike uporabe naratoloških kategorij za lirsko pesništvo, predvsem koncepta narativizacije, in sicer da tako interpretiranje »zgladi vsa težka mesta (ne samo v moderni liriki, ampak v liriki na sploh) in ponudi bolj ali manj prepričljivo parafrazo, vendar ostane popolnoma zanemarjena raven artikulacije oz. stila (ritem, rime, figure in tropi)« (Pavlič, *Lirika* 234).¹⁹

Nivo posredovanja v Hühn-Schönertovi naratološki metodologiji določata še dve posredovalni entiteti: prva je pripovedovalec, ki ga Hühn (255) imenuje tudi govorec, a bi lahko zanj uporabili termin subjekt izjavljanja, ki ga predlaga Varja Baržalorsky Antić (196), druga pa protagonist oziroma literarni lik. Baržalorsky Antić ga v primeru, ko ima glas, kot je tudi v Murnovem ciklu, imenuje subjekt izjave. V primeru Murnovega cikla je položaj pripovedovalca homodiegetičen in avtodiegetičen, saj se protagonist in pripovedovalec oziroma govorec v vsaki pesmi stakneta kot ena, ista individualna entiteta, in rezultat te samoreferenčnosti je uporaba prvoosebni zaimkov v celotnem ciklu. Glede na okoliščine izjavljanja in vsebino pesemskih izjav lahko protagonista posameznih pesmi prepoznamo kot identitetno istega v celotnem ciklu. Kljub navidezni spojitvi govorca in protagonista pesmi mora po Hühnovem mnenju (236) ostati med njima teoretična razlika kot razlika med jaz-subjekt in jaz-objekt, saj združitev dveh položajev v eno osebo zakriva dejstvo, da je to še vedno predstavitev oziroma je le navidezno neposredna samopredstavitev, kar je v liriki sicer pogosto in še posebej izrazito v romantičnem in deloma tudi novoromantičnem pesništvu.

Prav v teh dveh literarnih obdobjih je za izvir čustva pogosto rabljena metonimija »srce«, znana sicer že iz ljudskega pesništva. V obravna-

zaimkov (Hühn 255).

¹⁷ Druga možnost je, da se formalne poteze pripiše pripovedovalcu, kadar ta eksplicitno ali implicitno tematizira sebe kot tvorca besedila, npr. v vlogi pesnika kot pri Shakespearu (Hühn 255).

¹⁸ Tako ga imenuje Ibler (Žerjal Pavlin, *Lirski* 23).

¹⁹ Tudi Alojzija Zupan Sosič (292) navaja narativizacijo kot zgolj prvo stopnjo interpretacije, ki jo je treba nadgraditi. Ugotavlja, da se tako interpretiranje poezije uporablja predvsem, »če je ta dogodkovna ali si bralec želi povsem nedogodkovno pesem bolje zapomniti«.

vanem ciklu je nešablonsko, inovativno uporabljena v drugi pesmi (v metaforični zvezi: »kak prepad srca globok je«) in tretji pesmi cikla (s sodobno vsebino »tesnobe«: »Srce je žalostno in bolno od tesnobe«), v obeh brez dodanega prvoosebnega svojilnega zaimka »moje«, čeprav pesemski kontekst predvideva tovrstno razumevanje. Hkrati pa tak zapis omogoča zaznati določeno distancirano tematizacijo čustva kot ključne opredelitve protagonista, s tem pa tudi distanco med govorečim in doživljajočim jazom (Hühn 256).²⁰ Podobno distanco vnaša metonimija »duša«, značilna za novoromantično poezijo, ki je v tem ciklu ena od kohezivnih vezi, saj povezuje vse tri pesmi in poudarja izrazit subjektivizem poezije tega obdobja. V prvi pesmi je s tem poimenovana posebna identitetna vrednost poduhovljene ljubezni (»Umreti vsem... ljubiti v duši tebe!«), v drugi protagonistova metafizična naravnost in idealizacija (»v svetost mi duša verovala je«), v tretji pa njegova težnja po metafizični rešitvi (»duha objeti duša hrepeni«).

Protagonist se v prvih dveh pesmih obrača na naslovnico, ki jo že v prvem verzju prve pesmi imenuje »ljubica«, s čimer je določen tematski okvir ljubezni. V bralčevi predstavi ženski lik zaživi le skozi fokalizacijo moškega in njegovo ambivalentno reprezentacijo ter vrednotenje: kot objekt nedosegljive želje, kot ponosna, nedostopna, kipu podobno hladna, a kljub temu pobožanstvena lepota (»božanstvo v formah, gestah tvojih«, »bitje mrzlih harmonij«) in s tem idealizirana podoba.²¹ Na začetku druge pesmi dobi ženska lirski persona, ki sicer ni govorka, vlogo »smrtnega angela«, saj protagonist razume idealizacijo ljubezni kot razlog za doživeto dezidealizacijo, »pogubo«: »Da sem te ljubil, bilo mi v pogubo, / postala si mi smrtni angel moj [...].«

Ker protagonist v prvi pesmi ne ve, kje se naslovljenka nahaja, v drugi pa eksplicitno pove, da si pravega dialoga z njo niti ne želi (v zaključnem vzkluku pravi: »ne čuj!«), saj neprijetnih spoznanj in občutij naslovljenki noče priznati, je jasno, da je nagovor le retorično sredstvo za notranji dialog,²² kar je v liriki bolj pravilo kot izjema.

²⁰ Na možnost prenosa naratološke dvojice govoreči in doživljajoči jaz v analizo lirike opozarja tudi Eva Müller-Zettelmann (140).

²¹ Medbesedilno se ta tip ženske navezuje na Kettejev cikel Na molu San Carlo in njegove sonetne pesnitve. Na podobnost tematike duhovne in telesne ljubezni v navedenih Kettejevih delih in tem Murnovem ciklu opozarja tudi Kos (153).

²² Različne plasti diskurza so v obravnavanem ciklu oblikovane tako, da vsaka pesem zase, pa tudi cikel kot celota daje vtis monološkosti. Vendar Balžalorsky Antić (246), ki upošteva naratološki koncept posredovanosti, opozarja, da je določitev monološkosti kot ključne lastnosti lirike, če razumemo pesem kot diskurz, kljub maksimalni subjektivizaciji lirski govornice preozka.

Nagovorno je oblikovan tudi del zadnje pesmi, v kateri je naslovnik množinski in neimenovan, vendar lahko v njem prepoznamo nemoralno družbeno večino, kar je značilno za romantično shemo konflikta med posameznikom in družbo.

V pesmih govorec posreduje dogajanje kot čustveni in miselni proces, za katerega imajo bralci občutek, da so njegove priče. V prvi pesmi poteka ta kot simultana naracija izključno v glagolskem sedanjiku, kar je v lirskem pesništvu precej pogosto. Druga pesem prinaša najprej retrospektivno pripoved o izgubi protagonistovih preteklih vrednot in se zaključuje z njegovim sedanjim položajem. Tudi tretja pesem povezuje in utemeljuje sedanje stanje s preteklim.

Razčlemba zaporednosti

Ker obravnavani cikel sestavljajo tri samostojne pesmi, je za vsako mogoče ugotoviti sestavine njene pripovedne organizacije in recepcijsko rekonstruirati zgodbo. Po Hühn-Schönertovi naratološki metodologiji razčlemba zaporednosti vključuje tako dogajanje (*happenings*), tj. časovno zaporedje statičnih elementov in dinamičnih pripetljajev (*incident*), kot predstavitev (*presentation*), način, na katerega je dogajanje pomensko povezano (Hühn 4). Lirsko posredovana zgodba zato ni objektivna danost, temveč posledica narativizacije oz. bralčeve rekonstrukcije kognitivnih shem, tako okvirjev kot scenarijev (Hühn 6).²³ Hkrati naslov cikla kot osnovni okvir cikličnega besedila s svojo napovedno koherenco poleg narativizacije posameznih pesmi spodbuja tudi sočasno narativizacijo ciklične zgodbe.

V skladu s specifikom naracije v lirski poeziji, kot jo ugotavlja Hühn (6, 237), je v vseh treh pesmih podatkov o okoliščinah izjavljanja malo, saj je prostor dogajanja zavest. Pripoved s strnjeno in situacijsko abstrahirano (brez zunanjih dejstev, na primer imen in opisov kraja ter okoliščin) predstavitev dogajanja zato razkriva predvsem psihološke in miselne procese.

V prvi pesmi sta dve eksplicitni časovni določitvi. Dvakrat se pojavi deiktični prislov »zdaj«, ki kaže časovno-prostorsko zlitost dogajanja in izrekanja, čemur ustreza tudi glagolski sedanjik. Drugi je leksem »noč«, ki je v verzu »samo noči izdih je to nezvan« poosebljen in simbolizira podzavestno duševno vsebino govorca. Krajevne okoliščine so opredeljene le posredno kot oddaljenost med govorcem in ljubljeno žensko. »Noč« je

²³ Prim. Pavlič (*Lirika* 230–234).

tudi dogajalni čas druge pesmi in je v zvezi s kazalnim zaimkom »to« ter časovnim prislovom »nocoj« (»to noč, nocoj«) povezana s trenutkom govorenja. Tretja pesem je povsem brez eksplicitnih časovno-prostorskih opredelitev. Vseeno se semantika noči pojavlja v besednih zvezah »mračna zloba« in »mu sonce ne blešči«, s katerima je metaforizirana življenjska negativiteta. Uporaba istega dogajalnega časa v vseh treh pesmih učinkuje tudi kot medpesemsko kohezivno sredstvo in opredeljuje istovrstne okoliščine (identitetno istega) protagonista v celotnem ciklu.

Kot osnovni del pesemske pripovedne organizacije Hühn-Schönertova naratološka metodologija upošteva dogodek (*event*) kot prelomno točko, spremembo iz enega stanja v drugo,²⁴ in dogodkovnost (*eventfulness*) kot stopnjo odklona od pričakovanega, standardnega vzorca zaporedja, ki ga aktivira besedilo (Hühn 7).

Prvo pesem rekonstruiramo znotraj sheme čustvene prizadetosti in ljubosumja ob fascinaciji z nedostopno lepoticco, imenovano »ljubica«. Na novo, ne povsem pričakovano stanje, ki v pesem vnaša dogodkovnost, opozarja začetek tretje kitice z vzklikom: »Umreti vsem...ljubiti v duši tebe!« Razumemo ga lahko kot hrepenenje po poduhovljeni ljubezni, katere središče je duša, pojem, ki ga je uveljavila dekadenci in simbolistična literatura ter je vplival na vso slovensko moderno (Pirjec, *Ivan Cankar* 208). Ta želja je izražena kot možnost umika od odnosov z drugimi ljudmi (»Umreti vsem«), torej za romantiko in njeno novoromantično različico značilnega pobega v subjektivni svet. Ta omogoča povsem subjektivno opredelitev zaželene identitete subjekta, ločenega od družbe. Tej želji sledi primera nagovorjenke s kipom Amorja, kar ljubezni dodeljuje tudi izrazito esteticistično vsebino.

V drugi pesmi medbesedilno prepoznamo istega protagonista, saj nadaljuje navidezni dialog z žensko. In če je bila funkcija notranjega nagovora v prvi pesmi predvsem dvojna: izpoved čustvene prizadetosti in hrepenjenja ter opis objekta želje, se v drugi pozornost preusmeri na bistveno spremembo govorničevega vrednostnega sistema oziroma njegovo razvrstitev. To pa redefinira v prvi pesmi oblikovan okvir neuresničljive, vendar idealizirane poduhovljene ljubezni in spremeni scenarij v posledice take ljubezni, kar povzroči dogodkovnost na ciklični ravni. Čeprav se zdijo časovno-krajevne okoliščine besedilnega sveta iste: trenutna sedanost ponoči, je duševno stanje protagonista tako drugačno, da bralec to lahko inferira le kot posledico časovnega intervala. Zaporedje prvih dveh pesmi oziroma stanj (sekvenc) torej loči časovna vrzel.

²⁴ Ta je po Hühnu (7) lahko treh vrst: v dogajanju, predstavitveni in recepcijski.

Govorec v drugi pesmi namreč v prvih treh kiticah uporablja pretekli glagolski čas, da pojasni bivanjski položaj protagonista skoraj do trenutka govora. Pripoved začenja z občutjem pogubnosti ljubezni. Nagovorjenka je postala kar »smrtni angel«. Je s to religiozno metaforo označena ženska ista kot v prvi pesmi nagovorjena nedosegljiva »ljubica«? Naslednja dva verza se namreč glasita: »vse, kar mi svetlo bilo, drago, ljubo, / vse zgubil nizko sem to noč nocoj.« V njiju ni rečeno, da je bila za izgubo vrednot »to noč nocoj« odgovorna prav nagovorjena ženska, je pa ta izguba povezana z ljubeznijo do nje, saj se pesem začenja z verzoma: »Da sem te ljubil, bilo mi v pogubo, / postala si mi smrtni angel moj.« Tudi v nadaljevanju besedila razlog za to razvrednotenje ni eksplicitno naveden, vendar so dosedanje interpretacije zanj pretežno navajale plačano spolnost.²⁵ Bralec namreč iz dejstva, da se je odločujoča sprememba zgodila ponoči, da je protagonist »vse zgubil nizko«, kot bi padel v »prepad najpodlejše vsakdanjosti«, lahko inferira, da je deziluzija po idealizirani ljubezni povezana s spolnostjo in drugo žensko,²⁶ morda prostitutko, značilnim motivom fidesieclovske literature,²⁷ saj psihološko ni verjetno, da bi mu tako blizu dovolila »ljubica ponosno hladna« iz prve pesmi. »Nizko« seksualnost je protagonist doživel kot moralni »prepad« oziroma »greh«, za katerega je bila njegova duša pred tem »prevzvišena«, s tem pa je povzročil sesutje vseh visokih, idealnih vrednot in smrt lastne lepe duše. Zaključni verz z opozorilom na razliko med nekdanjim in sedanjim pomenom nagovorjenke za protagonista (»kaj bila si mi, kaj si zdaj«) bralcu omogoča, da v nagovorjenki obeh pesmi prepozna isto žensko, ki pa se je iz objekta hrepenenja spremenila v napovedovalko smrti oziroma uničenja idealov. Te je namreč kljub svoji protislovnosti prvotno ponazarjala in s poduhovljeno ljubeznijo so postali ideali »duše«.

V pripovedno strukturo druge pesmi po zaključku tretje kitice – ki s končnim ločilom tri pike nakazuje zamolk in s tem prekinitev – zadnja

²⁵ Joža Mahnič (227), ki označuje ta cikel za »pretresljiv izraz Murnove iskrene nostalgije po človeški plemenitosti in duhovni lepoti«, nadaljuje: »Po njiju se je pesniku stožilo po srečanju s plačano žensko v dunajskem nočnem lokalu, kamor ga je pahnila ponosno hladna Alma z zavrnitvijo njegove idealne ljubezni.« Zadravec (188) zapiše, da je v tem ciklu Murn »protestiral zoper čutno žensko iz hude moralne depresije [...]«.

²⁶ Prijatelj (Pirjevec, *Opombe* 465) sicer opozarja tudi na razočaranje, kar »bankrot sanj«, ki ga je Murn doživel, ko je Alma Souvanova prejela v usnje vezan almanaha Na razstanku z njej posvečenim ciklom Noči.

²⁷ Za ta cikel in za cikel Noči Poniž (159) navaja, da »prinašata v Murnovo poezijo rahle dekadence tone«. O Murnovem poznavanju dekadence priča njegov referat leta 1897 v literarnem društvu Zadruga, povzet po Foersterjevem članku iz *Ljubljanskega zvona* tega leta (prim. Pirjevec, *Ivan Cankar* 61–67).

kitica prinese novo podsekvenco. Dotedanje poročilo z argumentacijo v preteklem glagolskem času nadomesti nagovor v sedanjiku, ki v prvih dveh paralelno grajenih verzih že z anaforično uporabljenim velelnikom za vidno zaznavanje (»poglej«) in s trditvami o neskončnosti, širini sveta z množico poti (»poglej, kak svet neskončen, kak širok je, / poglej, kaj potov, kaj strani [...]«) besedilno pozornost prestavi iz opisa protagonistove notranjosti v zunanost kot novo bivanjsko možnost. Protagonist z rusizmom »zdravstvuj«, ki zaključuje to dvostišje, izraža svoje slovo od idealiziranega dekleta, ob tem pa želi svoje duševno stanje ob ločitvi (»kak prepad srca globok je«) pred njo prekriti.

Tretja pesem predstavlja novo sekvenco ciklične pripovedi. Čeprav ne opredeljuje časovno-krajevnih okoliščin govora, z uvodnim verzom »Srce je žalostno in bolno od tesnobe« tako na ravni leksikalne kohezije, in sicer s ponovitvijo besede »srce« iz zaključka prejšnje pesmi, kot s tematiziranim čustveno-eksistencialnim stanjem protagonista nakazuje časovno zaporednost. Narativno branje cikla namreč omogoča, da njegovo stanje v začetku tretje pesmi razumemo kot posledico doživetega razvrednotenja idealov in s tem povezane zunanje ter celo notranje ločenosti od ljubljene ženske v drugi pesmi, ki je v tretji ne nagovarja več.

Vendar opredeljeno tesnobno stanje govorca ne zajema le njegove trenutnosti. Zadnja dva verza prve kitice kažeta, da ga dojema kot univerzalno občutje »v življenju, polnem nenasitne, mračne zlobe«, v katerem »mu sonce ne blešči«. Mrak, tema, noč v tretji pesmi ni (zgolj) določnica dogajalnega časa kot v prejšnjih dveh, temveč metafora življenjske negativitete, kar pa vzvratno podeljuje časovni določnici v prejšnjih dveh pesmih tudi ta metaforični pomen.

Pesem torej ob okvirju svetobolne žalosti in tesnobe odpira romantični scenarij posledic konflikta posameznika z nemoralno družbo, ki postane v drugi kitici cilj nagovora. Za družbo je uporabljena tudi metonimija »z roko pregrešno«, ki označuje njeno nemoralno dejavnost, izraženo z glagoli »vzeti«, »zrušiti«, in predmeti teh dejanj, ki jih nakazuje kopičenje anaforično oblikovanih paralelizmov odvisnih stavkov:

Kar vzeti more se, to ste mi davno vzeli,
kar netilo, ne gane več srca;
z roko pregrešno vi razrušiti ste smeli,
kar se postaviti nič več ne da. (Murn, *Zbrano* 192)

Prislov »davno« izraža dolgotrajnost tega konflikta, verjetno vse od otroštva, na kar opozarja sintagma »otroški srd, [...] solze« v tretji kitici. Vendar govorec dodaja, da so ali so bile otroške solze »pozabljene«.

Medbesedilno branje celotnega cikla omogoča inferiranje, da je prav razočaranje, ki ga je povzročila zamenjava duhovne s telesno erotiko, v protagonistu vnovič odprlo občutje bivanjske poraženosti. Vendar ta ni popolna. Že v drugem verzu tretje pesmi (»duha objeti duša hrepeni«) je ponovno vpeljana kategorija »duše« kot v prihodnost odprte entitete govorca. Toda v tretji kitici tudi »srce«, tradicionalno metonimijo za človekov čustveni del, zajame dinamika, ki jo označuje leksem »nemir«. Zaključna podoba te kitice: »to vranci so, ki divje v zadnjem, prostem diru / čez trupla znanih ranjencev beže!« se s kazalnim zaimkom najverjetneje navezuje prav na »nemir srca« iz začetka kitice in ne na verz (»otroški srd, pozabljene solze«) pred to podobo.²⁸ Kljub temu je divji dir vrancev »v zadnjem, prostem diru« beg, torej težnja po rešitvi.

Prvi verz zadnje kitice (»Srce je žalostno in išče si rešitve«) izrazi tretjo stopnjo v doživljanju: od tesnobe prek nemira k iskanju rešitve. S tem se »srce« uskladi s težnjo »duše« že v prvi in nato še v zadnji kitici. »Duh«²⁹ kot cilj njenega hrepenenja v prvi ter v variantnem izreku (»duha okleniti se duh moj hrepeni«) še v zadnji kitici ima svojo medbesedilno religiozno referenco v drugi pesmi cikla (»blažen duh tam ob neba prestoli«). Vendar se z zaključno primerjavo z davno »čudapolno molitvijo« vsaj deloma oddaljuje od katoliške konfesije in navezuje na simbolistično Maeterlinckovo duhovnost³⁰ (Jensterle-Doležal 205).

Sklep

Glede na Hühnovno klasifikacijo petih strukturnih tipov kombinacij shem³¹ bi v vsaki pesmi Murnovega cikla in v ciklu kot širši celoti lahko prepoznali kombinacijo dveh tipov. Pojavljata se tipa zaporedne

²⁸ Tako je sicer te verze razumel in prevedel Janko Lavrin. Njegov prevod tretje pesmi iz cikla je objavljen tudi v izboru iz Murnove poezije *Lonesome Poplar Tree* iz leta 2016.

²⁹ Pirjevec (*O liriki* 26) za cikel navaja, da v njem Murn »jasno izpove svoje hrepenenje po višjem življenjskem principu. Ta vzgon v območje etike nima seveda nič skupnega s tistim 'bogoiskateljstvom', ki ga je opeval pol leta prej pod vplivom Verlainove *Sagesse*«.

³⁰ Na nekoliko drugačno Murnovo pojmovanje pojmov duha in duše opozarja Kos (153): »Pojma duha in duše kažeta na Maeterlinckovo simbolistično psihologijo, toda njuna vsebina je bližja tradiciji, saj ju je mogoče razumeti kot izrazito etični kategoriji v okviru dualističnega razlikovanja dobrega in zlega, kot ju je poznala krščanska spiritualna moralka. Zato ji ni ostalo kaj prida esteticizma ali pa skrivnostnosti, ki tak dualizem prekrivata v poeziji dekadence in simbolizma.«

³¹ Prim. Hühn 241.

spremembe in kontrastne alternative. V prvi pesmi, ki je zasnovana na okvirju nedosegljive ljubezni, se scenarij ljubosumja in čustvene prizadetosti v zaključku nadomesti s scenarijem platonične ljubezni kot oblike romantičnega umika iz družbe. V drugi pesmi je okvir padca v greh (ki je lahko inferiran kot senzualnost) in scenarij nihilističnih posledic z izgubo idealnih vrednot na koncu nadomeščen z nakazano zamenjavo subjektivnih omejitev z objektivno odprtostjo in s tem novimi življenjskimi možnostmi. Tretja pesem sooča okvir melanholije z okvirjem iskanja rešitve v metafizični spiritualnosti.

Na ravni ciklične celote se izhodiščni, za dekadenco značilni okvir razpetosti med idealizirano spiritualno ljubeznijo in demonizirano senzualnostjo nadomesti z okvirjem neerotične, metafizične spiritualnosti, značilnim za simbolizem.³²

Tako kot je ugotovil Hühn (242) na osnovi analiziranih del iz angleške književnosti, je tudi za obravnavani cikel mogoče reči, da je vloga naracije v vsaki posamezni pesmi v njem in na ravni celote samorefleksija in samotematizacija pripovedovalca ter da scenarij pesmi in celotnega cikla temelji na osnovni sekvenčni shemi nestabilnost – stabilnost oziroma kriza – rešitev. Začetni krizni situaciji sledi preizkušanje različnih strategij rešitve. Te strategije vključujejo poskus definirati identiteto protagonista, ki je isti v vsem ciklu, ali ga s pripovedjo pomiriti. Ustvarjanje zgodbe protagonista prisili k refleksiji in samospoznavanju. Vsaka od treh pesmi cikla prinaša po eno zgodbo, s katero želi protagonist doseči trenutno oziroma trajajočo varnost.

Tudi z vidika branja cikla kot besedila višjega reda je vloga povezave več različnih okvirjev in scenarijev rešiti problem izhodiščne krizne situacije. Do tovrstnih sprememb na ciklični ravni pride v časovnem zaporedju. Narativno branje cikla omogoča tudi, da se stanje protagonista, ki doživlja spremembe, v tretji pesmi interpretira kot posledica v drugi pesmi predstavljenega razvrednotenja idealov.

Kot je ob naratoloških analizah ugotovil že Hühn, se v liriki zgodba ukvarja predvsem z notranjimi fenomeni, v primeru tega cikla predvsem s čustvi, percepcijo, idejami, spomini in željami, ki jih govorec pripisuje protagonistu kot zgodbo v procesu refleksije in definiranja identitete³³

³² Kos (153) sicer opozarja: »Podobno kot Kette se tudi Murn zdi bolj kot za dekadenco dovteten za motivno-tematske spodbude simbolizma, deloma celo njegove metafizike, vendar prevzem teh prvin pri njem ni bistven.«

³³ Jensterle-Doležal (192) ugotavlja, da je bila v obdobju slovenske moderne »v literaturi in kulturi erotika usodna tema, ki je razkrivala družbene in osebne frustracije in je bila povezana s krizo identitete subjekta in tudi s krizo spola«. To dokazuje tudi obravnavani cikel.

z zgodbenimi pomeni. Ti se v obravnavanem sintagmatskem ciklu sicer oblikujejo že na ravni posameznih pesmi, vendar ciklična celota omo- goča prikaz več stopenj razvoja iste identitete znotraj obsežnejše zgodbe.

LITERATURA

- Balžalorsky Antič, Varja. *Lirski subjekt: rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2019.
- Hühn, Peter in Jeans Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005.
- Jensterle-Doležal, Alenka. *Avtor, tekst, kontekst, komunikacija: poglavja iz slovenske moderne*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 2014.
- Mahnič, Joža. »Murnova poezija: motivi in forma«. *Jezik in slovstvo* 1.8/9 (1955/1956): 226–234.
- McHale, Brian. »Narrative in Poetry«. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman idr. London, New York: Routledge, 2005: 356–358.
- Murn, Josip. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1954.
- Murn, Josip Aleksandrov. *Lonesome Poplar Tree: Selected Poems*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev. (Litterae Slovenicae: Slovenian literary magazine; 2016, 2)
- Müller-Zetzelmann, Eva. »Lyrik und Narratologie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Ur. Vera Nünning, Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002: 129–153.
- Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, 1987.
- Pavlič, Darja. »Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi«. *Primerjalna književnost* 37/3 (2014): 227–238.
- Pavlič, Darja. »Narativnost in dekadenca v Cankarjevih Dunajskih večerih«. *1918 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: 54. SSJLK*. Ur. M. Smolej. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018: 55–61.
- Pirjevec, Dušan. »Opombe k izdaji«. Josip Murn. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1954
- Pirjevec, Dušan. »O liriki slovenske moderne«. *Naša sodobnost*. III/3–4. (1955): 26.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- Poniž, Denis. »Uvodne opombe«. *Lirika slovenske moderne*. Ljubljana: DZS, 1994, 15–41.
- Zadravec, Franc. *Zgodovina slovenskega slovstva* 5. Maribor: Založba Obzorja, 1970.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.
- Žerjal Pavlin, Vita. *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.
- Žerjal Pavlin, Vita. »Naratološki pogled na lirsko pesništvo«. *Primerjalna književnost* 33/ 3 (2010): 282–289.

Narratological Aspects of Lyric Cyclic Form: The Case of Josip Murn's "Fin de Siècle"

Keywords: narratology / Hühn, Peter / Schönert, Jörg / Slovenian poetry / lyric poem / Murn, Josip / narrative structure

The composition of lyric cycles is strongly linked to their narratological features. According to Reinhard Ibler's typology of lyric cycles, these are classified depending on which of the two aspects of composition, paradigmatic (with equivalence between songs) or syntagmatic (with syuzhet), they emphasize. In this analysis, I consider ways in which the methodology designed by scholars from the University of Hamburg under the leadership of Peter Hühn and Jörg Schönert is applied to the narratological analysis of a lyric poem on the level of the syntagmatic cycle. I highlight these issues on the example of the three-poem cycle "Fin de siècle" by Josip Murn, a poet of the Slovenian moderna. I perform a chronological analysis, drawing on cognitive concepts of schema, script and frame on the level of presentation, also affected by focalization and mediating entities (the empirical/abstract author or the subject of the composition, the speaker/narrator and the protagonists). I focus both on the narratology of individual poems as well as on the cycle as a whole. Based on Hühn's classification of five structural scheme combination types, I recognize in each of Murn's poems, as well as in Murn's cycle as a whole, a combination of two types: consequential changes and contrasting alternatives. The initial frame in which the subject is torn between the idealized spiritual love and the demonized sensuality, typical of decadence, is eventually substituted by the frame of asexual, metaphysical spirituality, typical of symbolism.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-1Murn J.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.10>

Fokalizacija v lirskem diskurzu

Varja Balžalorsky Antić

Filozofska fakulteta UL, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2,
1000 Ljubljana, Slovenija

<https://orcid.org/0000-0003-1411-6226>

bvarja@gmail.com

Sfokalizacijo se teorija lirike do nedavnega skorajda ni ukvarjala, kar je mogoče pojasniti z dejstvom, da je bila lirika navadno razumljena kot temeljno monološka vrsta. Čezžanrske naratološke obravnave (Hühn, Kiefer in Schönert, Rodriguez) so v preteklih dveh desetletjih pojavu posvetile več pozornosti. V članku poskušam razširiti dognanja, ki jih jedrnato predlagajo ti raziskovalci. Ugotavljam, da se pri tem mogoče opreti na referenčne definicije klasičnih naratologov, hkrati pa je smiselno upoštevati najnovejša spoznanja postklasične naratologije: Jahnova razširitev pojma v smeri podobe »okna« in »zaslona« in Hermanovo pojmovanje fokalizacije kot izrazitve specifičnih modelov razumevanja sveta in epistemčnih modalitet sta pomembna argumenta za vpeljavo razširjenega pojmovanja fokalizacije v liriko. V osrednjem delu članek poda opredelitev pojma ter razgrne morebitne teoretske, kritiške in bralske zadržke glede uvedbe kategorije v poezijo, ki jih ovrže na podlagi kratkih analiz, s čimer tudi opredeli ravnine, na katerih se fokalizacija potencialno izrazi. V sklepnem delu zasnuje osnovno tipologijo fokalizacije v lirskem diskurzu z navedbo primerov iz svetovne in slovenske poezije ter navrže problemske točke za nadaljnje razmišljanje.

Ključne besede: teorija lirike / postklasična naratologija / transnaratologija / poezija / lirski diskurz / lirski subjekt / fokalizacija / perspektiva

Čezžanrski naratološki pristopi predstavljajo eno najvitalnejših vej raziskovanja lirike zadnjih dveh desetletij, pojavljajo pa se zlasti pri teoretikih nemško govorečih območij, predvsem pri nemško govorečih anglistih.¹ Pesniški teksti skozi zgodovino pričajo o smiselnosti aplikacije naratoloških konceptov, izrazit obrat k pripovednosti v moderni in sodobni poeziji, tudi slovenski, pa to dozdevanje le še krepijo. Tovrstni pristopi k liriki so doslej najbolj plodovito razdelali vprašanja vzpostavljanja

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja« (J6-8259), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

zgodbenosti, sekvenčnosti in vprašanje posredovanja. Občutno manj zanimanja je bilo doslej posvečeno ožjemu vprašanju fokalizacije in perspektivizacije. Z vidiki, ki jih teoretiki pripovedi niso le različno poimenovali – gledišče, perspektiva, fokalizacija –, temveč so jih tudi različno konceptualizirali, se teorija lirike tudi sicer do nedavnega skorajda ni ukvarjala, kar je mogoče pojasniti z dejstvom, da je bila lirika navadno razumljena kot temeljno monološka vrsta. To zadnje pomeni, da teoretiki pesmi niso ali pa je še vedno ne pojmujejo kot besedilo, ki bi imelo več agensov posredovanja oziroma več subjektnih instanc, skozi katere se gradi pesemsko besedilo, temveč ji pripisujejo en sam enoten vir govora in proizvajanja zgodbenega sveta. S tem je izključena tudi možnost razlikovanja med izjavljanjem in fokaliziranjem.

Subjektna konfiguracija v lirskem diskurzu in fokalizacija

V knjigi *Lirski subjekt* sem na podlagi sinteze različnih teorij predlagala drugačen pogled na lirski diskurz in pri tem pokazala na razvejanost subjektnih žarišč v pesmi ter tako rekonceptualizirala lirski subjekt v subjektno konfiguracijo pesmi (Balžalorsky Antič, *Lirski*).² Moje razu-

² Pri razumevanju lirskega diskurza se med drugim oddaljujem od v slovenski literarni vedi do nedavna prevladujočega esencialističnega pogleda na literarne vrste, na kakršnem temelji tudi opredelitev lirike pri Janku Kosu. Od tod izhaja tudi izmenična raba izrazov lirski in pesemski diskurz kot sopomenk v tej razpravi. Spoznanja moderne epistemologije namreč vodijo k opustitvi ideje o univerzalnem sistemu nadvrst kot nespremenljivih kategorij z določljivimi bistvi (gl. Juvan 158–159, 170; Wolf, »The Lyric«; Müller-Zettelmann in Rubik 9) kar gre razumeti predvsem kot pot k ozaveščanju zgodovinske spremenljivosti žanrske identitete, ne pa popolne nezmožnosti uvrščanja posameznih besedil v gibljive genealoške sklope. Literarne vrste, nadvrste, žanri zvrsti niso fiksirana bistva, temveč so prožni komunikacijski pripomočki, ki se nahajajo v zavesti avtorjev in prejemnikov in jim omogočajo pravilno žanrsko enkodiranje in dekodiranje posameznih besedil. Werner Wolf (Wolf, »The Lyric«) denimo vidi možnost rekonceptualizacije lirike kot makrožanra s pomočjo principov družinskih podobnosti in prototipov oz. tistega, kar sam imenuje tudi kognitivna shema. Lirski prototip je tako večplasten pojav, ki sestoji iz števila potez, ki jih je mogoče v večji ali manjši meri pripisati posamičnim primerkom. Princip prototipa torej omogoča, da liriko razumemo kot polje z zabrisanimi robovi in kot skupino besedil, ki so kljub svoji heterogenosti med seboj vendarle povezana prek družinskih podobnosti. Z izjemo skupnih lastnosti »besedilnosti« in »fiktivnosti«, ki ju deli z drugima dvema makro prototipoma, se lirski prototip razlikuje od dramskega ali pripovedniškega prototipa. Vendar posamična besedila, ki jih uvrščamo v gibljivo lirsko množico, zelo pogosto delijo lastnosti tudi sosednima prototipoma, dramskim in pripovednim. Tak pogled na literarno genealogijo še dodatno utemeljuje razmislek o kategorijah, ki so

mevanje pesemskega diskurza si podmene o razplatenosti diskurzivnih ravni v pesmi ne sposoja le pri klasični naratologiji in novejših čezžanrskih naratoloških raziskavah, temveč še bolj temeljno pri Benvenistovi teoriji diskurza in njegovem razlikovanju med izjavljanjem in izjavo ter subjektom izjavljanja in subjektom izjave (Balžalorsky Antić, »Elementi«). Temu pridružujem še Ducrotov prenos bahtinovskega koncepta *točke zrenija* (Ducrot 181–215) v splošno lingvistiko oziroma t. i. pragmatiko diskurza, kar je element, ki v Benvenistovi konceptualizaciji diskurza umanjka (Balžalorsky Antić, »Bahtin«). V pesemskem diskurzu je, kar zadeva posredovanje pesemskega sveta, treba razlikovati zunajdiskurzivno raven (raven empiričnega avtorja in bralca) od naslednjih diskurzivnih ravni izjavljalnega dogodka: a) ravni organizacije besedila (raven besedilnega subjekta), b) ravni izjavljanja (ravni subjekta izjavljanja) in ravni diegeze oziroma zgodbenega sveta (ravni lirske persone in drugih subjektivnih žarišč) (Balžalorsky Antić, *Lirski* 196, 276–279, prim. tudi Hühn, »Plotting« 152).

Fokaliziranje je pomemben del subjektivne konfiguracije v pesmi. Izraz fokalizacija v tem prispevku zaradi priročnosti privzemam kot krovno poimenovanje za različne vrste perspektivizacije, ne glede na to, da so teoretiki pripovedi koncepta fokalizacije in gledišča oziroma perspektive bolj ali manj strogo ločevali (gl. Zupan Sosič, *Teorija* 181). Menim, da v primeru pesemskega diskurza kategorij perspektive in fokalizacije ni smiselno strogo razlikovati in ju velja uporabljati kot sinonimna. Posredovalne instance so v pesmi navadno manj diferencirane kot v prozi, če ne drugače, že zaradi manjšega obsega pesemskih besedil v primerjavi s proznimi in posledično navadno manjšega števila zgodbenih likov. Poleg tega v osrednjem lirskem prototipu v zgodovini poezije prevladuje monološki model, kjer se različne subjektivne instance navidezno prekrivajo; zlasti lirski glas kot pendant pripovedovalcu in lirski protagonist sta v takem prototipu navidezno neločljiva. Zato je strogo razlikovanje med perspektivo kot kategorijo, povezano izključno s pripovedovalcem, in fokalizacijo kot kategorijo, povezano z zgodbenimi liki, pri proučevanju pesmi največkrat nesmiselno. Ta ugotovitev pa vseeno ne odvrtača, da bi se lotili premisleka o vpeljavi kategorije v analizo pesemskih besedil. O tem pričajo tudi novejše, zaenkrat še neštevne teoretske raziskave fokalizacije v liriki.

bile znotraj esencialističnega genealoškega pogleda pridržane za drugi literarni vrsti, torej tudi o fokalizaciji, ki jo tukaj obravnavam.

V slovensko teorijo lirike je pojem perspektive sicer že pred časom vpeljal Janko Kos, vendar ga ni podrobneje obdelal, hkrati pa se zdi, da njegova sicer zelo lakonična definicija perspektive ni uskladjena z njegovim temeljnim razumevanjem lirskega besedila. Kosov pogled na liriko je namreč monološki, saj ne predvideva razvejanosti pesemskih ravnin in posledično subjektivnih instanc v pesmi. Specifiko lirike in njenega subjekta vidi Kos zlasti v razmerju med subjektom, ki govori besedilo, in objektom, o katerem ta govori. Lirika po Kosu ne upodablja od subjekta – govorca neodvisnega zgodbenega sveta, temveč se upodobljena realnost vselej zrcalno vrača v subjekt – govorca (*Lirika* 53). *Perspektivo* ali *gledišče* pa Kos razume kot točko, s katere subjekt zre realnost, ki jo upoveduje. Ta je lahko *notranja* ali *zunanja*, *scenska* ali *panoramska*. Notranje gledišče Kosu pomeni, »da subjekt govori o svoji realnosti popolnoma neposredno, kot mu prihaja iz 'notranjosti', torej spontano in razumsko neoblikovano; lirska realnost v takem primeru še ni opredmetena iz distance kot nekaj zunanjega« (*Literarna* 95). V primeru zunanje perspektive, ki je značilna predvsem za tradicionalno liriko, je pred lirski subjekt – govorca tisto, o čemer govori, postavljeno z distance »kot predmet z razločnimi obrisi, opredmeteno in logično organizirano« (prav tam). Kos ne poda natančnejših analiz, ki bi ilustrale razlikovanje notranje in zunanje perspektive, kakor tudi ne opredeli dovolj natančno, v kakšnem odnosu je govor lirskega subjekta, ki je vselej samonanašalen, z zunanjo perspektivo in notranjo perspektivo. Če se Kosovo poimenovanje *notranja* in *zunanja* perspektiva tudi vsebinsko ujema z razlikovanjem med notranjo in zunanjo perspektivo, ki ga vpeljejo klasični teoretiki fokalizacije (gl. spodaj) – kar pa glede na jedrnatost njegove opredelitve ni mogoče docela trditi –, potem se zdi razumevanje zunanje perspektive težko združljivo s tezo o zrcalni strukturi lirske realnosti, ki izvira iz enotnega in enoplastnega vira govora. Z diferenciacijo različnih diskurzivnih ravni pesmi bi postalo razlikovanje med zunanjo in notranjo perspektivo bolj prepričljivo. Opozoriti velja še, da Kos gledišče kot izrazito »formalno kategorijo« loči od stališča, ki ga razume kot »vsebinsko določitev lirskega govora«, ki zajema vrednotenjske, idejne in ideološke razsežnosti (prav tam).

Zlasti že omenjene čezžanrske naratološke obravnave lirike so v preteklih dveh desetletjih posvetile pojavu fokaliziranja v liriki več pozornosti, čeprav vprašanje še vedno ostaja tako teoretsko kot praktično-analitično nezadovoljivo obdelano. Na tem področju so pomembni predvsem jedrnat prispevek Petra Hühna (»Plotting«) in analize, izpeljane na podlagi Hühnovega teoretskega okvira, v študijah o angleški poeziji (Hühn in Kiefer; Hühn in Schönert; Hühn, »Conclusions«). Vprašanje

fokalizacije ti avtorji uvrščajo v področje načinov posredovanja (znotraj katerih razlikujejo med glasom in fokalizacijo), ki je ločeno od področja posreduvalnih entitet (Hühn »Plotting« 153; Hühn in Schönert 8). V francosko govoreči teoriji kratko omembo perspektive v liriki najdemo v delu *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective* Antonia Rodrigueza. Avtor govori o »središču perspektive« in »gledišču«, pri čemer se hkrati sklicuje na Genettov pojem in njegov prenos v Ducrotovo pragmatiko diskurza. Pri vrstah lirske perspektivizacije navede tipologijo, ki jo Ricoeur v svojem delu o konfiguraciji pripovedi prevzame od Uspenskega (Rodriguez 143–144; gl. tudi Uspenski 14 in 17–115). V nadaljevanju bom poskusila nekoliko razširiti jedrnatu podane ugotovitve vseh omenjenih raziskovalcev.

Referenčni klasični in postklasični pogledi na fokalizacijo v pripovednih besedilih

Pri razumevanju pojma fokalizacije v pesmi podobno kot Hühn in Schönert (8) izhajam iz podmene, da se je mogoče pri vpeljavi kategorije v liriko opreti na referenčna dognanja klasičnih naratologov. Na tem mestu ne bi imelo smisla predstavljati znane, dolge in še vedno trajajoče razprave o smiselnosti koncepta in problematičnih točkah posameznih konceptualizacij, ki so postale referenčne (o tem gl. npr. Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 66; Niederhoff, »Focalization«). Spomnimo se zgolj nekaj osnovnih opredelitev. Pri Genettu fokalizacija zamenja pojem »perspektive« in »gledišča« (Genette, *Figures* 206) in predstavlja pomembno reformulacijo dotlejšnjih konceptov gledišča, ki niso ločevali med instanco pripovedovanja in instanco gledanja. Pri Mieke Bal je »fokalizacija razmerje med 'videnjem', agensom, ki vidi, in tistim, kar je videno« (146). Med novejšimi sintetičnimi izpeljavami Niederhoff na sledi najpomembnejših referenčnih prispevkov k definiranju (npr. Genette, *Nouveau* 49) fokalizacijo opiše kot »izbor ali omejitev pripovednih podatkov o izkustvu in vednosti pripovedovalca, pripovednih likov ali drugih bolj hipotetičnih entitet pripovednega sveta« (»Focalization«), medtem ko Jahn povzame, da je klasična teorija fokalizacijo opredeljevala kot »postavitev (potencialno neskončnih) pripovednih podatkov skozi filter gledišča« (Jahn, »Focalization« [2] 94). Tudi Zupan Sosič podobno strne, da je »fokalizacija ali žariščenje posredovanje in hkrati 'manipulacija' pripovednih informacij oziroma njihovo usmerjanje skozi oči (ki so lahko tudi pripovedovalčeve)« (*Teorija* 185). Pri vpeljavi na področje lirike

se mi zdi iz klasičnih prispevkov smiselno prevzeti ločevanje med fokalizatorjem in fokaliziranim, ki ga je vpeljala Mieke Bal. Subjekt fokalizacije ali fokalizator je točka, s katere so videni elementi (Bal 146), fokalizirani objekti pa so tisto, kar fokalizator vidi in zaznava. Za liriko se zdi pomembno tudi razlikovanje, ki ga uvede Bal, med zaznavnimi in nezaznavnimi fokaliziranimi predmeti, pri čemer so slednji tisti, ki so vidni zgolj v zavesti, sanjah, domišljiji junakov (154). Pri razširitvi vidikov fokalizacije onstran kategorije zaznavanja je pomemben že omenjen prispevek B. Uspenskega, na katerega se je med zahodnimi naratologi oprla Sh. Rimmon-Kenan (78–84). Uspenski je v *Poetiki kompozicije* (1970) razvil tipologijo kompozicijskih možnosti umetnostnega besedila, utemeljeno na pojmu gledišča kot »osrednjem problemu kompozicije umetniškega dela«, ki je po svoji definiciji *dvoplansko* (9). K gledišču je potrebno pristopati z vidika semantike, sintakse in pragmatike (142), ravni, na kateri je mogoče »fiksirati« gledišča, pa so ideološka, frazeološka, prostorno-časovna in psihološka. Ločevati je treba tudi med zunanjim in notranjim glediščem (145) glede na to, kakšna pozicija je zavzeta v odnosu do pripovedovanega, zunanje in notranje gledišče pa se izražata na vseh zgornjih ravneh. Med temi gledišči se spletajo raznovrstni odnosi (spajanje, ujemanje, neujemanje itd.) in ta kombinatorika prispeva h kompleksni strukturi umetniškega besedila.

Pri razmisleku o pojmu pri obravnavi lirike velja v obzir vzeti tudi novejša poglede, ki so jih prinesli postklasični naratološki pristopi. Mednje se uvrščata zlasti prispevka dveh vidnejših predstavnikov kognitivne naratologije, D. Hermana in M. Jahna. Oba fokalizaciji pripiseta še večji pomen. Herman (»Hypothetical«; *Story* 301–330) izhaja iz teorije možnih svetov (Doležel, predvsem pa Pavel) in (post)fregejevske semantike. Na tej podlagi reformulira fokalizacijo kot »pripovedno transkripcijo« načinov videnja, verovanja, ugibanja itd., vgrajenih v posamične kontekste in okvire, tj. posebne modele razumevanja sveta. Klasično tipologijo fokalizacije nadgradi z modelom hipotetične fokalizacije (HF), ki jo ločuje od navadne. V nekaterih pripovedih oziroma delih pripovedi pripovedovalec ali zgodbeni lik namreč na bolj ali manj ekspliciten način ugibata ali predpostavljata, kaj bi bilo mogoče zaznati z določene perspektive, če bi obstajal nekdo, ki bi tako perspektivo prevzel (*Story* 303). Deli pripovedi s HF torej spekulirajo o neobstoječem fokalizatorju (309) in »modelirajo oziroma virtualizirajo« (310) lastno reprezentacijo dogodkov v vrsto možnih svetov in mentalnih modelov. HF označuje raznolike stopnje nejasnosti, kaj je v pripovedi mogoče šteti za dejanski in kaj za zgolj mogoči svet (»Hypothetical« 232). Kot

opozori sam avtor, je raba HF prej izjema kot pravilo in predstavlja bolj protipripovedno kot pripovedno orodje (*Story* 327). Hipotetična in navadna (nehipotetična, kamor se uvrščajo klasične oblike) fokalizacija tako v pripoved vgrajujeta raznolike epistemične modalitete. Vse pripovedi imajo vgrajene različne stopnje gotovosti tega, kar pripovedujejo: te se raztezajo od popolne gotovosti, ugibanja, dvoma, nezanesljivosti, virtualnosti do radikalne negotovosti in nevednosti s številnimi vmesnimi stopnjami. Omejitev vednosti kot eden ključnih parametrov fokalizacije, o katerem je govorila Rimmon-Kenan (80), tukaj ni več vezana zgolj na razlikovanje med notranjo in zunanjo fokalizacijo kot doslej, temveč se v Hermanovi reformulaciji vključuje v širšo semantiko možnih svetov. Tak pogled na fokalizacijo se približa Kosovi historični tipologiji pripovedovalca, v kateri pa se razmerje do resničnosti opredeljuje le prek instance pripovedovalca in ne pripovedi kot take. Sam Herman poudari, da bi bilo na podlagi uvedbe hipotetične fokalizacije mogoče na nov način pristopiti h klasifikaciji žanrov in vrst (od realističnih do fantastičnih). Dodamo lahko, da se vpis fokalizacije v splošno sliko epistemičnih modalnosti pripovedi temeljno povezuje tudi z zgodovinskim procesom oblikovanja literarnih tokov in obdobj.

Rekonceptualizacija fokalizacije Manfreda Jahna je pomembna zato, ker fokalizacijo ob pripovedovanju postavi za temeljno in ne zgolj drugotno kategorijo v pripovednem procesu (Jahn, »Focalization« [1] 175). V članku iz leta 1996 (»Windows«) Jahn fokalizacijo reformulira v smislu »oken fokalizacije«, pri čemer izhaja iz metafore okna Henryja Jamesa, modela vida in teorije mentalnih podob v bralnem dejanju. Bralcu se v odlomku, ki predstavlja predmete in dogodke, kakor so zaznani ali dojeti skozi določenega fokalizatorja, odpre okno, ki ga določajo zaznavni, vrednotenjski in afektivni parametri tega fokalizatorja (»Windows« 256). Tudi pripovedovalec lahko v takih primerih deluje zgolj kot opazovalec, saj zavest fokalizatorja odzrcali svet, kakor ga sam vidi, k agensom na višjih pripovednih ravneh in predstavlja okno ali zaslon, ki ga pripovedovalec in bralec skupaj gledata. Fokalizacija je tako osnovno gibalo pripovedi. Tako celostno videna fokalizacija deluje kot sprožilec za vse instance, vključene v pripovedovanje in razumevanje zgodb: ustvarja okna v pripovedne svetove in preklaplja med njimi ter vodi bralčevi imaginarni percepcijo in apercepcijo ter manipulira z njima. Jahn ločuje percepcijo od apercepcije, pri čemer slednja označuje interpretativni značaj same percepcije in razumevanja nečesa v »okvirih«, ki so izdelani na podlagi obstoječih izkušenj. S pojmom apercepcija pojasnimo, zakaj enake stvari zaznavamo na različne načine. Prisposodbo »okna« je mogoče povezati z različnimi področji

(filmsko platno, klasični gledališki oder, računalniški zaslon, virtualna vs. dejanska okna, zaprta, odprta okna programov itd.), ponavljajoče se vzorce »okenskih menjav« pa je mogoče zasledovati v različnih žanrih in medijih. Pomembno se zdi tudi, da Jahnov pristop še bolj poudari učinek psiholoških, afektivnih, emotivnih, kognitivnih, ideoloških in vrednotenjskih procesov na samo percepcijo kot osnovno obliko fokalizacije: mišljenje, spominjanje, sanjanje itd. so ključni procesi, povezani s pojmom fokalizacije. Ker je lirika vrsta, kjer se pesemska zgodba gradi predvsem na mentalnih in psiholoških procesih, ima poudarek na teh vidikih fokalizacije še večjo težo. Jahnova razširitev pojma v smeri podobe »okna« in »zaslona«, pa tudi Hermanovo razumevanje fokalizacije kot oblike izraza specifičnih modelov razumevanja sveta in epistemičnih modalitet, se mi zdita pomembna argumenta za vpeljavo razširjenega razumevanja fokalizacije tudi na področje lirike.

Izhodišče klasičnega in postklasičnega naratološkega okvira se mi zdi smiselno zaradi specifične narave pesemskega diskurza nadgraditi še z vključevanjem vidikov, ki jih prinašata Bahtinova metalingvistika in Ducrotova pragmatika diskurza, ki uvedeta podobne pojme *glediščne točke* in *izjavljalca*. Tudi ta dodatek podkrepi utemeljenost vpeljave fokalizacije v teorijo lirike, saj Ducrot, izhajajoč iz Bahtina, izjavljalca, ki ga tudi sam vzporeja z Genettovim pojmom središča perspektive, teoretizira v območju vsakdanjega govora, in ne le literarnega (Ducrot 209–231). Pojav izjavljalca zasleduje Ducrot na ravni posamične izjave in ne nujno daljšega besedila. Prav prenos na izjavo kot posamično enoto besedila je obetaven tudi za obravnavo pesemskih besedil: mikroanaliza na ravni izjave je pri poeziji tem pomembnejša, ker pesemska besedila pogosto ustvarjajo specifično besedilno kohezivnost in zgodbenost na temelju niza izjav kot bolj ali manj samostojnih enot. Kot sem omenila, se Rodriguez pri omembi gledišča v liriki prek Ricoeurja navezuje na Uspenskega. Ta pa se na začetku svoje študije o gledišču v umetniških besedilih izrecno sklicuje na dela Bahtina in Vološinova (Uspenski 13).

Fokalizacija v lirskem diskurzu: opredelitev in pomisleki

Tako kot v pripovednem je torej tudi v pesemskem diskurzu potrebno ločevati med instanco, ki ji pripišemo izjavljanje in izjavo, in instanco, ki ji je mogoče pripisati zaznavanje (videnje, slišanje, vohanje idr.), spoznavanje, doživljanje, občutenje, spominjanje, vrednotenje, presojanje idr. Pri liriki je podobno kot v pripovednih besedilih sovpadanje ali razliko-

vanje glasu in gledišča mogoče opredeliti na različnih ravneh, pri čemer so ti odnosi tem bolj pretanjeni zato, ker poezija zelo pogosto, pravzaprav prototipsko, vzpostavlja »estetsko iluzijo« (Wolf, »Aesthetic«; gl. tudi Müller-Zettelman »Lyrik«) identičnosti dveh različnih subjektnih pozicij izjavljanja, subjekta izjavljanja in subjekta izjave.

V nadaljevanju bom z nekaj primeri razločila ravnine pesmi, na katerih se fokalizacija potencialno izrazi, na koncu pa še zarisala najosnovnejšo tipologijo fokalizacije. Hkrati me bo zanimalo, kateri so še drugi morebitni pomisleki, ki se utegnejo poroditi ob razmišljanju o fokalizaciji v pesmi.

Najprej si oglejmo morebitne teoretske dvome. V slovenski teoriji pripovedi je Alojzija Zupan Sosič nedavno (»Pripovedovalec« 66, *Teorija* 184) že v primeru proznih besedil izrekla zadržek o smiselnosti uvajanja pretanjenih tipologij fokalizacije pri besedilih z enostavno fokalizacijo. Tak teoretski pogled bi raziskovalko lirike najbrž moral odvrniti od poseganja na to področje, saj v splošni zavesti velja, da je poezija manj kompleksna pri razvejanosti govornih in glediščnih pozicij. Sama pesniška praksa, če se ji podrobneje posvetimo, pa priča o nasprotnem. Tudi moderna in zlasti sodobna lirika, podobno kot to velja za moderno in sodobno prozo (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 66), kažeta veliko nagnjenost k večperspektivnosti in večžariščnosti. V najsodobnejši slovenski poeziji na primer naletimo na izrazite primere pojava, ki ga bom v nadaljevanju imenovala notranja ali avtodialogizacija. Prav tako smo v zadnjih desetih letih priča izraziti prisotnosti t. i. dramskega monologa predvsem v poeziji, ki jo pišejo ženske (prim. Balžalorsky Antić, »Dialogism«). Potreba po vpeljavi koncepta fokalizacije v liriko torej obstaja: če teorija ne želi zaostajati za razvijanjem umetniških praks, mora sproti prilagajati svoja teoretsko-analitična orodja.

Obenem smo videli, da je se je tudi v teoriji na področju fokalizacije v zadnjih dveh desetletjih zgodilo marsikaj. Kategoriji je bila pripisana še večja teža, čeprav še vedno ni dosežen splošni teoretski konsenz o nekaterih njenih vidikih in ostaja kontroverzna. Jahnova rekonceptualizacija, ki fokalizacijo postavlja za temeljni proces pripovedi, je integrativna in inkluzivna v smislu, da se poskuša izogniti strukturalistični dihotomiji med gledanjem in govorjenjem. V tej luči bi bilo mogoče ugovarjati, da nima smisla vpeljevati tako prekrojene kategorije v liriko. Ta pomislek bi bil vendarle preveč preprost, saj Jahn poudari predvsem medsebojno povezanost in celo soodvisnost obeh modusov, ki sta enakovredno pomembna za bralni proces. Preveriti je torej treba, če to ne velja tudi za liriko, le da ta proces ni ozaveščen ne v bralski ne v teoretski zavesti.

Ena od specifik pesemskega diskurza je vtis, da se zgodbeni svet gradi iz samega izjavljanja (kar je med drugim posledica prevladujoče rabe sedanjika kot časa izjavljanja v zgodovini lirike), obenem pa tudi vtis o hkratnosti izjavljanja in prikazovanja (gledanja, zaznavanja itd.). To slednje poteka skozi fokalizacijsko okno oziroma deiktično središče. Pesemski diskurz pravzaprav zelo dobro ponazarja soodvisnost obeh procesov, o katerih govori Jahnova teorija. Kako pomembna je fokalizacija, se izkaže zlasti v primerih, kjer ne subjekt izjavljanja (lirski glas ali pripovedovalec) ne subjekt izjave oziroma lirski persona nimata učinka osebe, sta torej »neizražena«. V takih primerih, obilo jih najdemo denimo pri Mallarméju, se je še tem bolj mogoče sklicevati na razumevanje fokalizacije kot okna: okno fokalizacije je umeščeno v (nepersonalizirano) deiktično središče, ki usmerja deiktične izraze (glagole premikanja, prostorsko-časovne prislove, ekspresivne izraze itd.), ki gradijo »resničnost« zgodbenega sveta, (ne)usklajenost teh elementov pa je ključni dejavnik specifične pesemske koherence, ki jo rekonfigurira bralec.

Na kakšen interpretativni, analitični in širše bralni odpor lahko še naleti vpeljava pojma v liriko? Če pri analizi subjekta v pesmi preglavice povzroča že osnovno ločevanje med subjektom izjave – persono ali protagonistom in subjektom izjavljanja – lirskim glasom, ki izvira iz na začetku omenjenih predpostavk o monološkosti pesemskega diskurza, je seveda toliko težje v bralno in interpretativno zavest vključiti predpostavko, da pesem lahko vzpostavlja različne vire fokalizacije.

Toda odnos med subjektom izjave in subjektom izjavljanja je lahko tudi v primeru identičnosti teh dveh instanc zelo kompleksen. Dodatno ga opredeljuje časovni aspekt: persona je sicer lahko prilična subjektu izjavljanja, vendar se od njega lahko razlikuje glede na razliko v času izjavljanja in času zgodbe. Tukaj torej nastopi tudi vidik fokalizacije, odvisen od parametra časa; lirski dogodki so lahko žariščeni skozi lirsko persono/subjekt izjave, ki je glede na časovno razliko med časom izjavljanja in časom zgodbe različen od subjekta izjavljanja, ali pa narobe, lahko so žariščeni skozi subjekt izjavljanja, ki je časovno oddaljen od subjekta izjave, čeprav mu je priličen. Kot primer navedimo Wordsworthovo pesem »Narcise«, ki jo analizira tudi Hühn (»Plotting« 150–153).

I wandered lonely as a Cloud

I wandered lonely as a Cloud
That floats on high o'er Vales and Hills,
When all at once I saw a crowd
A host of dancing Daffodils;
Along the Lake, beneath the trees,
Ten thousand dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine
and twinkle on the Milky Way,
They stretched in never-ending line
along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
tossing their heads in sprightly dance.
The waves beside them danced, but they
Outdid the sparkling waves in glee: –
A poet could not but be gay
In such a laughing company:
I gaz'd – and gaz'd – but little thought
What wealth the shew to me had brought:

For oft when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude,
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the Daffodils.

Narcise

Ko preko hribov in dolin
Priromam kot zgubljen oblak,
Zagledam v hipu iz višin
Narcis rumenozlati trak:
Ob jezeru, okrog dreves
Drhtijo v sapicah svoj ples.

Kot svetle zvezde, ki žare
V migljanju modrega neba,
Narcise v daljo se gube
Ob vsem zalivu jezera
In v sapicah se zibljejo,
Glavice upogibljejo...

Bolj kakor lesk valov tedaj
Sijaj narcis me je prevzel:
Saj pesnik si ne more kaj,
Da v teki družbi je vesel!
Strmel sem, jih občudoval
In nevede bogat postal;

Saj večkrat, ko ležim doma
In v mislih begam negotov,
Mi blisnejo v privid duha,
Ki je samoti blagoslov;
In glej, srce se vzradosti,
Zaraja ples z narcisami.

(Wordsworth 78)

V prvem delu, ki je v izvirniku upovedan v pretekliku, gre za ekstradiegetičnega in avtodiegetičnega lirskega govorca na ravni izjavljanja, ki v pretekliku upoveduje svoje doživljanje narcis. Do polovice pesmi je fokalizirano doživljanje lirske osebe v trenutku njene izkušnje, torej v času zgodbe, in ne v času izjavljanja; šele ob omembi pomena takega doživetja za pesnika in obžalovanja, da se protagonist tedaj ni dovolj zavedal, kaj mu je prinesla lepota rož, pesem preide v sedanjik. Tu gre za razliko v fokalizaciji, ki jo določa parameter časa, obenem pa tudi za dve različni afektivni in vrednostni gledišči sicer iste osebe, a v dveh različnih obdobjih. Pesem se nato nadaljuje z opisovanjem ponavljajoče izkušnje lirskega protagonista v sedanjosti, kjer je fokalizirana izkušnja v času izjavljanja. Razlika v času – retrospektivno in simultano izjavljanje glede na izkušnjo – ter bodisi fokus na dogodke, kakor jih

je doživljal lirski protagonist v času izkušnje, ali pa obratno, fokus na dogodke, kakor jih je doživljal naknadno, v času upovedovanja, vse to lahko izoblikuje pretanjeno mrežo gledišč, odvisnih od parametra časa, v povezavi z vrsto fokalizacije – v našem primeru afektivne in vrednostne. Zanimivo je, da je prevajalec v slovenščino Andrej Arko prvi del pesmi, kjer gre za fokaliziranje pretekle izkušnje v času doživljanja, v nasprotju z izvirnikom prevedel v sedanjiku, s čimer je bolj poudaril fokus na podoživljanje izjemne pretekle izkušnje. Po drugi plati pa raba istega glagolskega časa zabriše ključen dogodek v pesmi; namreč afektivno in vrednostno razliko med lirsko persono v preteklosti in lirsko persono/pripovedovalcem v sedanjosti izjavljanja. Ta razlika se obenem navezuje tudi na osrednjo tematsko opozicijo pesmi, opozicijo med pripadnostjo naravi kot skupnosti in povezanosti z njo – tisoče narcis kot vesela družba za osamljenega pesnika – ter izločenostjo iz narave in osamljenostjo, poudarjeno v zadnjem delu pesmi.

Preglavice, ki jih utegnemo imeti s sprejemanjem fokalizacije, se lahko še stopnjujejo, ko postuliramo tudi obstoj ravnine organizacije besedila kot enega od vidikov besedilnega subjekta oziroma implicitnega avtorja, torej ravnine, ki se nahaja nad ravnino subjekta izjavljanja. Ta instanca in raven lirskega diskurza sta najtežje opredeljivi, saj besedilni subjekt nima glasu niti učinka osebe. Gre za instanco, ki jo v analizi opredeljujemo predvsem po negativni poti, preko nelogičnosti, kontradikcij in nekonsistentnosti med različnimi ravninami diskurza in njihovimi instancami. S postuliranjem te ravnine lahko v interpretaciji izpeljemo nekatere vidike in značilnosti navidezno osrednje instance subjektne konfiguracije, lirske persone/subjekta izjave, ki se jih ta v svojem »navideznem« govoru ne zaveda in ne zmore zaobjeti vidikov pesmi, ki se konfigurirajo na višjih ravneh besedila (prim. Hühn, »Plotting«).

Prav vpeljava ravni besedilnega subjekta je tudi za analitični dostop do izrazitev fokalizacij nujna, še posebej v primeru etičnih, ideoloških in aksioloških aspektov. Pogosto je gledišča te vrste namreč mogoče izpeljati šele na podlagi zaznavanja dialoških odnosov med različnimi instancami besedila na različnih nižjih diskurzivnih ravneh, samo vzpostavitev te dialogizacije pa je treba pripisati kategoriji besedilnega subjekta. Za primer vzemimo pesem »A la fontana del vergier« (v dobesednem prevodu »Pri vodnjaku v sadovnjaku«) trubadurja Marcabruja; v navidezno preprosti pesmi je opaziti razcep med objektivnim etičnim nazorom, ki obsoja stališče prvoosebne lirske persone in druge protagonistke. Obe stališči, ki ju zavzemata protagonista, sta kritizirani s postopkom ironije. Mlad plemič sreča damo ob vodnjaku v sadovnjaku, ki objokuje odhod svojega ljubega na križarski pohod. Mladenič začne dami dvoriti in jo skuša

prepričati, da ji jok kvari polt, dama pa obtoži Kristusa, da je odpeljal najhrabrejše može, in prekolne kralja Ludvika VII. zaradi križarske vojne. Tu se na površini teksta sopostavljata religiozni in posvetni – erotični diskurz. Vendar je za prvo plastjo teksta mogoče zaznati še tretjo kritično pozicijo, ki se ne manifestira v sami izjavi, temveč se s postopkom ironije implicitno distancira od obeh glasov ravno z upovedovanjem razkola med tema pozicijama. Če protagonista ustrezata Ducrotovim personificiranim *izjavljalcem*, ki so prisotni na ravni izjave in skozi izjavo, pa to tretje stališče ni nikomur prilično, temveč ga lahko pripišemo besedilnemu subjektu oziroma implicitnemu avtorju.

Dodatna posebnost izoblikovanja gledišč v lirskem diskurzu je namreč tesno povezana s principom sekvenčnosti (prim. McHale) oziroma gradnje pesemske zgodbe po principu hitrega menjavanja sekvenc, ki jih sama imenujem mikrodiegeze. Specifika konfiguriranja teh diegez je ta, da se pogosto vzpostavljajo prek postopkov metonimizacije, metaforizacije, alegorizacije in simbolizacije. Vzporedno s pesemsko zgodbo, temelječo na sekvencah, se pogosto prek teh istih postopkov gradi tudi identiteta lirske persone, ki je prav tako sekvenčna v smislu, da pri njeni konfiguraciji navadno prevlada princip *ipse*, kakor ga razume Paul Ricoeur, namreč princip neubranosti, naključja, spremembe, nesklepnjenosti in nepovezanosti (Ricoeur, *Konfiguracija; Sebe*). Razlika med različnimi identitetami lirske persone skozi konfiguriranje posamičnih mikrodiegez pa povzroči tudi oblikovanje fokalizacij, katerih vir so te različne identitete. Tu gre za proces avtodialogizacije ali notranje dialogizacije, ki je pogost pojav v lirskem diskurzu. Dober primer notranje dialoščnosti je pesem trubadurja Gaulcema Faidita. »D'un dotç bell plaser« (dobesedno »O sladkem, milem užitku«). Pesem tematizira mejne položaje ljubezni, govorice, pesnjenja in molka ter norosti, do katere lahko ta stanja pripeljejo. V pesmi se menjujejo in dialogizirajo različne fokalizacije lirske persone, ki se pojavlja v vlogi pesnika in ljubimca, ki pripeljejo do popolne razdrobitve jaza lirske persone. Začetno osciliranje fokalizacij razcepljene persone se nato prevesi v pravi dialog med glasovi – jazi. Zgodi se torej prehod od fokalizacije k izrekanju. Ducrotovi izjavljalci se v tej pesmi celo približajo statusu govorca: na začetku gre namreč za dialektiko stališč, nato pa se konfigurirajo pravi glasovi – jazi, ki med seboj polemizirajo, tako da lahko govorimo o dejanski razcepitvi lirske persone. Fokalizacije so ideološke, vrednostne in afektivne vrste, če uporabimo tipologijo Uspenskega (17–19), saj se ta razcepljenost na izjavjalce nanaša predvsem na različne identitete persone, kar zadeva čustvena, moralna in ideološka vprašanja, ki stopajo v konflikt.

Posebna vrsta notranje dialogizacije je v zgodovini poezije povezana z intertekstualnostjo. Vprašanje bi zahtevalo veliko podrobnejšo razdelavo, vendar naj tukaj vsaj navedem možnost, da bi bilo morda mogoče govoriti o implicitni fokalizaciji v navezavi na intertekstualno gradnjo identitete lirske persone. Eden klasičnih primerov take gradnje je Nervalov sonet »El Desdichado«. Strategija pa nikakor ni neznana moderni liriki, npr. pri Poundu ali v najsodobnejši slovenski poeziji.

El Desdichado

Je suis le ténébreux, – le Veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille ou le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Sem vdovec, – človek brez tolažbe, – temno brezno.
Sem akvitanski princ na stolpu, ki ga ni.
Umrta je edina moja zvezda, – moje zvezdno
Glasbilo seva črno sonce Žalosti.

Ti tolažnica v tej noči sredi groba,
Povrni mi zaliv Posilipo, italško morje
In rožo, ki ugaja srcu kot svetloba,
In brajdo, kjer vrtnica ob trti polje!

Kdo sem? Ljubezen ali Fojbos? Lusignan? Biron?
Na rdečem čelu mi gori poljub kraljice;
V jami sanjam, kjer so plavale sirene ...

In dvakrat sem kot zmagovalec prečkal Aheron:
Na Orfejevi liri sem ujel vse mene
Med kriki vile in vzdihni nje, svetnice (Novak 91).

Dialogizacija se v sonetu ustvari na podlagi intertekstualne gradnje fluidnih identitet lirske persone. Te identitete hipno nastanejo zgolj z navedbo imena lika iz zakladnice antične in francoske literature, s katerim se poistoveti lirski govorec v trenutni mikrodiegezi. Orfeju, prvemu trubadurju – akvitanskemu princu Gilheltu, Vergilu, Amorju in Apolonu se pridružujejo še druge, manj očitne intertekstualne reference; »le ténébreux« je aluzija na enega od vzdevkov Amadisa Galskega – »le beau ténébreux«, *el desdichado* je vzdevek Scottovega junaka Ivanhoa v istoimenskem romanu, Lusignan je v srednjeveški legendi mož vile Meluzine, Charles de Gontaut, Biron je prijatelj in izdajalec Henrika IV, a obenem najbrž tudi aluzija na Byrona. Vdovec in zvezda sta par *jaz* in *ti*, ki ima v pesmi več metamorfoz: Orfeja in Evridiko, Amorja in Psiho, Fojbosa in Dafne, Lusignana in Melusino, vse pa temeljijo na opoziciji simbolov teme in svetlobe. Priča smo vdoru tuje besede v osnovni diskurz, o katerem je najprej govoril Bahtin, za njim pa mnogi drugi, denimo Uspenski, ter različne teorije intertekstualnosti. Ta tuja beseda ni eksplicitno navedena, je implicitna, skriva se zgolj v imenu lika, njegova omemba pa v sebi nosi intertekst, ki ga mora bralec poznati, da bi ga aktualiziral. Ime deluje kot sprožilec, besedilni signal za aktiviranje »zgodbe« interteksta in njegovih simbolnih in simbolizacijskih razsežnosti. Bralec mora iz sekvenčnosti teh intertekstualnih mikrodiegez, montirati celotni intertekst, ki konstituira osnovno »zgodbo« persone – razdedinjenca. Njena dominantna pa je nespregledljivo patično-afektivna (gl. Rodriguez), saj se navezuje na afektivna stanja osnovne lirske persone, zato se pri bralčevi reaktualizaciji intertekstov v povezavi z osnovnim tekstom aktivirajo predvsem afektivni in vrednostni elementi, torej nekakšne afektivne in vrednostne fokalizacije. Tu torej ne bi mogli govoriti o dejanskih fokalizacijah, ki jih Herman imenuje nehipotetične, lahko pa bi o potencialnih implicitnih fokalizacijah.

Poskus osnovne tipologije fokalizacije v liriki in nadaljnja vprašanja

Naj za konec poskusim zgoraj navržene vidike, probleme in zadržke, pospremljene z nekaj primeri, nekoliko sistematizirati. Pri analizi fokalizacij v liriki je potrebno spremljati različne parametre: raven izrazitve, odnos fokalizatorja z drugimi subjektivnimi instancami (sovpadanje ali razlikovanje), vrsta fokalizacije, spremenljivke pri oblikovanju različnih vrst. Fokalizacija se lahko izrazi na ravni zgodbe, ravni izjavljanja in ravni besedilnega subjekta. Skozi besedilo lahko prehaja med temi

ravnmi. Glede na odnose med različnimi subjektnimi instancami lahko razločimo tri osnovne možnosti: 1) sovpadanje fokalizatorja, persone/subjekta izjave in subjekta izjavljanja, 2) razhajanje fokalizatorja in persone/subjekta izjave, sovpadanje fokalizatorja in subjekta izjavljanja, 3) nedoločenost fokalizatorja/glediščne točke na ravni diegeze in subjekta izjavljanja. Osnovna tipologija fokalizacije v zgodbenem svetu se izriše na spodnji način, velja pa tako za primere, ko gre za identičnost persone in subjekta izjavljanja kakor za primere razlike med njima.

1. različna gledišča znotraj enega samega fokalizatorja: izražena prek menjave različnih, nasprotnih pozicij fokalizatorja (*notranja nespremenljiva* oziroma *enožariščna fokalizacija*): Baudelairov »Spleen II«, Ashberyjev »Avtoportret v konveksnem ogledalu«, več pesmi iz zbirke *Rosa, Hipodrom, Modra obleka* idr. Miklavža Komelja;
2. gledišča, izražena skozi več fokalizatorjev v diegezi (*notranja spreminljiva* oziroma *večžariščna fokalizacija*): Eliotova »Pusta dežela«, Frostov »Prostor za tretjega«, več Poundovih »Cantov«;
3. gledišča, ki jih ni mogoče priličiti nobeni od person in/ali subjektom izjave, temveč višjim posredovalnim instancam (eksterna fokalizacija pri M. Bal oziroma ničta fokalizacija pri Genettu)
 - pripisana subjektu izjavljanja: Strniševa »Deklica s ptico«, »Nekatere sanje so pozabili« Elisabeth Bishop, Čučnikova »Moški in mladenič s trojskim ozadjem«,
 - pripisana besedilnemu subjektu: »Izobčenka« Auguste Webster, »Vojni fotograf« Carol Ann Duffy, »Monika Levinski [...]« Barbare Korun;
4. dvojnost gledišča/fokalizacije in pretanjeni prehodi med glediščenjem na ravni izjavljanja in glediščenjem na ravni diegeze v primeru neidentičnosti subjekta izjavljanja in lirske persone: Kavafisov »Dareios«, nekatere pesmi iz zbirke *Oblak in gora* Iva Svetine, nekatere pesmi iz zbirke *Trpljenje mlade Hane* Katje Gorečan, nekatere pesmi iz *Izganjalcev smisla* Milana Dekleve.

Kar zadeva vrsto fokalizacije, je mogoče z naslonitvijo na dognanja iz teorije fokalizacije v pripovednih besedilih izdelati več vzporednih tipologij. V prihodnje bi bilo treba s podrobnejšimi analizami preveriti, do katere mere so nekatere med obstoječimi sploh smiselno uporabne v analizi pesmi, in natančneje določiti, v kakšnih odnosih so te plati fokalizacije med seboj. S pomočjo Uspenskega in Rimmon-Kenan je mogoče glede na »področja izrazitve« razlikovati med različnimi vrstami:

zaznavno (vid, vonj, sluh, vid, tip), psihično (spoznavno, čustveno, pri čemer je mogoče ločiti objektivno in subjektivno), ideološko, vrednotno (v širšem smislu svetovnega nazora, vrednotenja, moralnih in etičnih stališč, kulturnih modelov itd.) fokalizacijo. Te različne vrste se med seboj lahko spajajo tako, da pripadajo istemu fokalizatorju, lahko pa se izrazijo pri različnih fokalizatorjih. Zelo pomembna oziroma ključna je za liriko tudi raven, ki jo Uspenski imenuje frazeološka, na kateri se lahko izrazijo psihična in ideološka ter vrednotna gledišča preko uporabe različnih govornih in jezikovnih sredstev, obenem pa lahko služi ta raven tudi samo za jezikovno-stilistično naznačevanje prisotnosti različnih fokalizatorjev (ki so lahko tudi vstavljeni drug v drugega po principu ruskih babušek). Tu nastopi pomembno in široko vprašanje t. i. tujega govora oziroma tuje besede, ki je v zgodovini poezije nezadovoljivo raziskano. Pri tem je mogoče izhajati iz Bahtinove teorije dialoških odnosov in v njej predlagane tipologije, pri čemer lahko predpostavimo, da za analizo lirike pride v poštev predvsem t. i. aktivni tip dvoglasne besede (Bahtin 224–225). Hkrati je treba upoštevati razdelavo problema pri Uspenskem (26–69) in Ducrotovo analizo pojavitve izjavjalca (209–231).

Uvedba hipotetične fokalizacije pri Hermanu zadeva področje vednosti in gotovosti v odnosu do pripovedovanega. Rabo HF, povezano s širšim pojmom virtualne pripovedi (gl. Milosavljević Milić) in teorijo možnih svetov, bi bilo treba povezati s teorijo metaforičnega diskurza, denimo pri Ricoeurju (Ricoeur, *Živa*). Prav odnos med različnimi ravnmi nahajanja fokalizatorja je pri lirskem diskurzu zelo zapleten zaradi statusa »resničnosti«, pa tudi »zanesljivosti« pesemskega sveta in zgodbenosti lirskega diskurza, saj oba vsaj na določenih ravneh temeljita na metaforičnosti vzpostavljanja možnih svetov, ki so v specifičnih odnosih z »referenčnim« osnovnim svetom, ki je »referencialen«. Kot posebno vprašanje se zastavlja t. i. estetska iluzija, ki jo ustvarja lirski diskurz in o kateri so pisali W. Wolf, E. Müller-Zettelmann in P. Hühn: posamezne subjektivne instance, med drugim fokalizatorji, na določenih ravneh lirskega diskurza ne morejo poznati elementov iz drugih, višjih ravni diskurza. S tem je povezano tudi problemsko polje odnosov, ki se oblikujejo med fokalizatorji in metaforizacijo, alegorizacijo ali simbolizacijo; kako fokalizator npr. žarišči elemente metafore? Vse to so nadaljnja vprašanja, ki jih bo morala upoštevati nastajajoča teorija fokalizacije v lirskem diskurzu.

VIRI

- Lafont, Robert (ur.), *Trobar II: les maîtres*. Prev. Robert Lafont. Biarritz: Atlantica-Séguier, 2005.
- Nerval, Gérard. »El Desdichado«. Boris A. Novak. *Moderna francoska lirika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2001. 91.
- Wordsworth, William. *Lirika*. Prev. Andrej Arko. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo in London: Toronto UP, 1985.
- Balžalorsky Antič, Varja. »Elementi Benvenistove lingvistike izjavljanja in Meschonnicove poetike diskurza in njihov pomen za rekonceptualizacijo lirskega subjekta«. *Primerjalna književnost* 36.1 (2013): 253–275.
- Balžalorsky Antič, Varja. »Bahtin in Ducrot v perspektivi rekonceptualizacije lirskega subjekta«. *Slavistična revija* 64.2 (2016): 165–179.
- Balžalorsky Antič, Varja. »Dialogism in Contemporary Slovenian Poetry: Aspects of External Dialogization«. *Forum for World Literature Studies* 9.1 (2017): 85–105.
- Balžalorsky Antič, Varja. *Lirski subjekt: rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2019.
- Benveniste, Émile. *Problemi splošne lingvistike I*. Prev. Igor Žagar in Bernard Nežmah. Ljubljana: Studia humanitatis, 1988.
- Ducrot, Oswald. *Izrekanje in izrečeno*. Prev. Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1988.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Pariz: Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Pariz: Seuil, 1983.
- Herman, David. »Hypothetical Focalization«. *Narrative* 2 (1994): 230–253.
- Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln/London: Nebraska UP, 2002.
- Hühn, Peter. »Conclusion: The Results of the Analysis and Their Implications for Narratology and the Theory and Analysis of Poetry«. Peter Hühn in Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: De Gruyter, 2005. 233–259.
- Hühn, Peter. »Plotting the Lyric«. Eva Müller-Zettelmann in Margarete Rubik (ur.). *Theory into Poetry*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. 147–172.
- Hühn, Peter, in Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: De Gruyter, 2005.
- Hühn, Peter, in Jörg Schönert. »Zur narratologischen Analyse von Lyrik«. *Poetica* 34 (2002): 287–305.
- Hühn, Peter, in Jörg Schönert. »Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry«. Peter Hühn in Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: De Gruyter, 2005. 1–13.
- Jahn, Manfred. »Focalization«. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (ur.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London in New York: Routledge, 2005. 173–177. [1]

- Jahn, Manfred. »Focalization«. David Herman (ur.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge in New York: Cambridge UP, 2007. 94–109. [2]
- Jahn, Manfred. »Windows of Focalization? Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept«. *Style* 30.2 (1996): 241–267.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2014.
- Kos, Janko. *Lirika*. Ljubljana: DZS, 1993.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.
- McHale, Brian. »Beginning to Think about Narrative in Poetry«. *Narrative* 17 (2009): 11–27.
- Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića/Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, 2016.
- Müller-Zettelmann, Eva. »Lyrik und Narratologie«. Nünning, Ansgar, in Vera Nünning (ur.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT, 2002. 129–153.
- Müller-Zettelmann, Eva, in Margarete Rubik (ur.). *Theory into Poetry*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.
- Niederhoff, Burkhard. »Fokalizacija und Perspektive«. *Poetica* 33.1 (2001): 1–21.
- Niederhoff, Burkhard. »Focalization«. Hühn, Peter, idr. (ur.). *The Living Handbook of Narratology*. Univerza v Hamburgu, 2009. Splet. 29. 11. 2019.
- Ricoeur, Paul. *Živa metafora*. Prev. Nastja Skrušny. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Sebe kot drugega*. Prev. Nastja Skrušny. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Konfiguracija časa v fikcijski pripovedi*. Prev. Gregor Perko in Matej Leskovar. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2002.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London in New York: Routledge, 2002.
- Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.
- Uspenski, Boris Andrejevič. *Semiotika kompozicije*. Prev. Borut Kraševc. Ljubljana: LUD Literatura, 2013.
- Wolf, Werner. »Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?«. *Poetica* 30 (1998): 251–289.
- Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition«. Eva Müller-Zettelmann in Margarete Rubik (ur.). *Theory into Poetry*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. 21–56.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Pripovedovalec in fokalizacija«. *Primerjalna književnost* 37.3 (2014): 47–72.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Focalization in the Lyric Discourse

Keywords: theory of the lyric / postclassical narratology / transnarratology / poetry / lyrical discourse / lyrical subject / focalization / perspective

Until recently, focalization has been a neglected topic in the theory of the lyric. The apparent lack of research interest results from the fact that the lyric was traditionally understood as a fundamentally monologic discourse. In the last two decades, cross-genre narratological studies of poetry began to include focalization as their subject of research (Hühn, Kiefer and Schönert, Rodriguez). Nevertheless, the concept remains theoretically and analytically poorly discussed. In my article, I attempt to widen the conclusions proposed by these researchers. A fruitful start of the investigation is the application of referential contributions by classical narratologists to the category of the lyric. Recent approaches, especially cognitive ones, should also be taken into account. Jahn's reconceptualization in terms of "windows of focalization" and "screen" as well as Herman's understanding of focalization as an expression of specific models of world understanding and epistemic modalities seem important arguments for broadening the concept of focalization in the study of the lyric discourse. After proposing a definition based on the authors mentioned above, I discuss potential objections that could be raised by analysts, interpreters, and readers when thinking about focalization in the lyric. Short analyses of poems allow me to define levels where focalization potentially takes place. The paper concludes with an established basic taxonomy for the focalization types of the lyric, citing examples from World and Slovenian poetry, and suggests some topics for further investigation.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.11>

Types of »Animalist« Focalization in Bulgarian Literature

Kalina Zahova

Bulgarian Academy of Sciences, Institute for Literature, 52 Shipchenski Prohod Blvd., Block 17,
1113 Sofia, Bulgaria

<https://orcid.org/0000-0001-7051-3029>

kalinaz@abv.bg

Proceeding from the belief that in a world shaped by violent anthropodomination literature takes important part in the substitution of real nonhuman animals with their false cultural duplicates, the paper offers examples of Bulgarian literary works about nonhuman animals and tries to examine the different angles of focalization in them. In Bulgarian literary history there is a (disputed) tradition of differentiating a certain literary branch called “animalist fiction” or “animalist literature”, distinguished predominantly on thematic basis (stories about nonhuman animals), and considered classical realistic literature for adults (or rather for all ages), not literature for children. Such works include a variety of focalization types: from extreme anthropocentrism, through pseudoanimalist focalization, up to claimed “objectivism”. All these types show that escaping anthropocentrism and achieving real nonhuman animal representation seems impossible, so the inevitable anthropocentrism should at least try to be honest. Bulgarian classical realist “animalist” fiction testifies that “animalist” focalization can never be purely nonhuman, inasmuch as literary narrative always originates from the human imagination, gets expressed through a human language, and is experienced by human perception. Focalization always includes the human, but in the best cases it can resist violent anthropodomination by being empathic for the good of the nonhuman animals

Keywords: Bulgarian literature / attitude towards animals / nonhuman animals / focalization / anthropodomination / empathy

Of all the numerous viewpoints and perspectives towards narrative in present-day humanities I have chosen to focus on an angle that comes from Critical Animal Studies – an interdisciplinary field dedicated to the relations between human and nonhuman animals. By selecting this angle, I choose to involve a certain level of engagement that goes beyond the strictly literary world of fiction, beyond the closed concept of literature as predominantly artistic sphere, and into a consideration of

literary works as certain viewpoint responsibilities, certain positions, certain morality. In the words of David Herman, “there is another important task for narratology in the twenty-first century” (1), and I would gladly agree with him that,

At issue is a reassessment of the place of scholarship on narrative within a wider ecology of inquiry, a broader system of values and commitments; this reassessment takes stock of how stories and traditions for analyzing them relate to the norms, institutions, and practices that structure academic and other engagements with today’s most pressing concerns, geopolitical, jurisprudential, environmental, health-related, and other. (Herman 1–2)

In a world shaped by anthropodomination contemporary literature and culture provide a vast range of mechanisms designed to prove and reassure the self-proclaimed supreme status of the human. Such is the function of the perspective, from which the literary works are narrated – yet another of the numerous cultural fallacies that continuously promote human as the measure of all things. Proceeding from the belief that literature takes important part in the substitution of real animals with their false cultural duplicates, I would like to offer a few examples of Bulgarian literary works about nonhuman animals and I will try to examine the different angles of focalization in them. By substitution I mean all types of cultural, marketing, consumerist, linguistic, etc. substitutions – basically all mechanisms that represent nonhuman animals as cultural duplicates of their real selves and consequently as inferior to humans in numerous respects.

I have chosen to extract my examples for this paper from Bulgarian literature for two main reasons. Firstly, I would not want to claim universal comprehensiveness with the typology I offer, neither to contribute to the evergrowing debate on the parameters of the term *focalization*, which I will use here only as an umbrella term in seek of its ethical potential as a literary device. Secondly, because in Bulgarian literary history there is a tradition (recently more often disputed than confirmed) of differentiating a certain literary branch called “animalist fiction” or “animalist literature”. The basis for distinguishing this section is predominantly thematic – the so-called “animalist fiction” tells stories about nonhuman animals. On the one hand, some of the writers in this branch are depictees of domestic and other farm-related animals; among the most famous of them are Elin Pelin (1877–1949), Yordan Yovkov (1880–1937), Georgi Raychev (1882–1947). On the other hand, there are the depictees of hunting, passionate hunters in reality as well as in fiction, such as Elin Pelin, Emiliyan Stanev (1907–1979),

Yordan Radichkov (1929–2004), Ivaylo Petrov (1923–2005), Doncho Tsonchev (1933–2010), Diko Fuchedzhiev (1928–2005), Anastas Stoyanov (1931–2004), etc. It is important to emphasize heavily that even though some of these Bulgarian writers have indeed written literary works for children, they are not predominantly writers for children, and the so-called “animalist fiction” in Bulgarian literature is neither age-oriented, nor subservient to the conventionality and the specific characteristics of literature for children. The works, in which I have discovered most of my examples of the main focalization types, are considered classical realistic fiction for adults, not literature for children.

Extreme anthropocentric focalization

To some extent every type of focalization I will mention here is anthropocentric. Monika Fludernik considers the experientiality on the part of human as *conditio sine qua non* for every narrative: “In my model there can therefore be narratives without plot, but there cannot be any narratives without a human (anthropomorphic) experiencer of some sort at some narrative level” (Fludernik 9). Agreeing with that, I would also add that nonhuman animals could not be expressed in human linguistic or rational categories without certain appropriation. The belief that “animals should be perceived as different or other, and definitely not as equal or some kind of minimized humans” (Pavlič 121) is best expressed in Jure Detela’s anti-appropriating quote from “Ionova pesem”: “bitja izrekajo sebe, ne mene” (Detela 96), translated as either “beings express themselves, not me” (97) or “creatures articulate themselves, not me” (Pavlič 121).

All types of focalization involve certain human appropriation, but not every one of them openly admits that fact. And while in some cases the human presence might be masked or hidden, in the case of the extreme anthropocentric focalization it is completely open and plain. In this first type the anthropocentrism is carried to excess. The human is recognized as so supreme, exceptional, and central to the existence that the human experiences are imposed to all the other animals.

Elin Pelin, for instance, has written many stories with animal characters – from highly acclaimed descriptions of rural relations between human and nonhuman animals, through depictions of wild animals, up to stylized tales. His works provide a broad range of various levels of anthropomorphism and respect for the nonhuman animals. A proper example of extreme anthropocentric focalization is his short story “My

friends”, which is told through the perspective of an observing human first-person character, who likes to lie under the forest trees and look at the birds. His anthropodominating focalization though leaves no place for real natural observations, instead of this it presents a rich spectrum of bird relations, intrigues, feelings, and even dialogues. “Melted in tenderness, he was begging forgiveness and calling his bright goldfinch lady with thousand beautiful diminutive names” (Elin Pelin, “Moite” 13)¹ or “The robin, who knew everything and had a merciful heart, ran away to the forest to escape hearing the unfortunate fellow’s crying” (16) – examples like these could be annoying for some recipients, funny for others, perhaps even credible for more passive readers. In Nikolay Haytov’s short story “Turtle-doves” the male “ceases singing offended that ‘the lady’ would not come, thinking that she has fallen out of love with him, because his wings are smoked with the city fogs...” (Haytov 249). In Angel Karaliychev’s short story “My first fishing” two kilograms of mountain barbels sacrifice and send themselves in a basket to the first-person character leaving also a note explaining their decision (Karaliychev 32–33). Thus, through a long line of humanlike “thoughts”, “feelings”, and “expressions” literature has strongly contributed to the substitution of the external and internal life of nonhuman animals with human absurdity.

Some literary works manage to escape the risk of sounding as absurd as that by creating an animal fictional world that resembles very much the characters in fairy-tales, folk tales, etc. and yet has its own “animalist realism”. Such is the case of Yordan Radichkov’s famous book *We, the Sparrows*, favorite of many generations of Bulgarian children, not only with the stories, but also with the author’s illustrations. But unlike this book, let us not forget that the examples mentioned here are considered classical realistic fiction for adults (or rather for all ages), not literature for children.

Pseudoanimalist focalization

In the cases of this second type the authors try their best to resemble some sort of appropriate (in their opinion) for the animal character narration. Those attempts at presenting an internal animalist focalization might not be as absurd as the aforementioned, but they still have the same basis of anthropodomination and pretention to be able to understand and express the essence of nonhuman species through

¹ Here and everywhere in the text the translations from the Bulgarian language are by the author.

human categories. I will illustrate this point with a couple of quotations from Georgi Raychev's famous short story "Karachakal" (Karachakal being the main character – a buffalo), in which, in Nelles's words, "the focus veers sharply away from the anthropomorphic interest toward imagining what an animal's focalization – both literally and psychologically – must be like" (Nelles 191). "Karachakal was feeling the warm sun penetrating his young body and reviving it" (Raychev 98) is a human attempt at imagining the buffalo experience in the warm sun. "He stopped aside and curiously reared his head – he had never seen such multitude. Why were they there? Where were they going to take them?" (98) is already an attempt at combining "the animal's mental perspective (focalization proper) with features of his physical perspective", as Nelles (192) puts it with reference to Jack London's *White Fang*. And while I strongly believe in the creative power of empathy, best synthesized in the phrase of J. M. Coetzee's Elizabeth Costello "[t] here are no bounds to the sympathetic imagination" (Coetzee 35), I call this type of focalization pseudoanimalist, because it is always inevitably human – in its origin (human imagination), in its medium of expression (human language), and in its addressee (human perception). And that is why in every attempt at presenting the consciousness of a nonhuman animal the human consciousness eventually shows up from its hiding place, thus confirming again and again its will to domination and superiority over the other species. From the same short story: "[T]he buffalo-cow stopped and shivered with a tender warm appeal. When? When had he heard this deep appeal? In times long gone in the past? Or in his dream?" (Raychev 101) – even with a certain fondness for mind reading could we really presume generational memory in the buffalo's consciousness or even memory for long standing sexual dreams? It is perfectly clear that the human narrator simulates nonhuman focalization, and it becomes even clearer when the perspective shifts away from the buffalo's eyes and mind and focuses on the animal from the outside: "From time to time he stopped, lifted up his head and listened alarmed. What was he listening to?" (100).

There are not many examples of homodiegetic (first-person) nonhuman animal narrators to be found in Bulgarian literature. Nonhuman animals appear in first person more often in poetry than in fiction, short stories like Zmey Goryanin's "Pages from a Dog's Diary", in which a dog not only tells, but even writes about himself, are rather rarities than frequent. Seems like all Bulgarian "animalist" writers are well aware that if "the narrating self's knowledge exceeds that of the experiencing self – here in its command of human language" (Nelles

189), that would immediately shove their narration to the realm of convention, whereas their main goal most often is to represent the animal characters in a realistic and truthful way.² For that reason the fiction writers mostly refrain from using homodiegetic nonhuman narration and prefer the pseudoanimalist focalization, through which the human appropriation of the nonhuman world happens much more seemingly natural and credible.

I will return to the potential positive uses of imagining nonhuman animals later in the text.

Claimed “objectivism”

Since nonhuman animal characters “open up to interpretation as human-like as soon as thoughts, feelings, speech, or motivations are attributed to them”, Suzanne Keen finds the avoidance of anthropomorphizing language “a demanding task” (*Narrative* 58). I would go even further and declare the task practically impossible, even though certain Bulgarian literary scholars would strongly disagree with that. There is one particular Bulgarian writer, who is most highly appreciated by Bulgarian literary studies as the past master at describing animals and nature without anthropomorphization – and that is Emilijan Stanev. A lot of critics confidently attribute to his works something they define as “objective narration” (Yanev 7) or “ruthless realism,” and Stanev himself calls it “cruel realism.” There are many examples (best synthesized in Fadel 24–30) of critical perceptions of Stanev’s works as antiliterary, beyond literary convention, documentary, scientific, natural. At first sight it would seem that Stanev’s works might be the perfect example of “the dialectical interplay between anthropocentric and biocentric storytelling traditions” that Herman (7) seeks to map out and explore in his *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life* (2018). But there is something rather disturbing in Stanev’s seemingly biocentric narrative. There is

² Bernaerts, Caracciolo, Herman & Vervaeck argue that nonhuman narration should be conceived “as the result of a double dialectic of empathy and defamiliarization”: “Non-human narrators prompt readers to project human experience onto creatures and objects that are not conventionally expected to have that kind of mental perspective (in other words, readers ‘empathize’ and ‘naturalize’); at the same time, readers have to acknowledge the otherness of non-human narrators, who may question (defamiliarize) some of readers’ assumptions and expectations about human life and consciousness” (69). Seems like it is precisely this defamiliarizing otherness that the classical Bulgarian realistic writers are systematically trying to avoid.

something rather disturbing behind the “objectivism” of his short stories and short novels: it is not based so much on a writer’s achievement as on anthropodomination in its most distorted form – killing for pleasure. Behind the “objective” writing lie numerous hours of hunting observations and numerous animal victims – Stanev the “objective” writer is actually Stanev the hunter. This claimed “objectivism” is in fact in the highest degree pure subjectivism. The perspective might resemble zero or external focalization, and yet it is the perspective of a narrator who has mastered nature, who dominates nature as her fancier, ruler, as a God. This position is allegedly supposed to avoid anthropocentrism in order to present itself as omniscient, as God, as master of everything.

Another example for this type is Radi Tsarev – the author of famous wildlife books who is acknowledged as “active conservationist” (Tsarev, *Mecha* 5) and at the same time as hunter and fisherman, and was even called “hunter environmentalist”. But as informative and “objective” as his popular science books may seem to be, let us take a look at this ethological description of male bears cracking wood pieces just for fun: “The big beast listens to their ringing with special rapture. The wild forest harp echoes through the mountain for a long time” (Tsarev, *Mechkite* 85). So much for being objective.

The scientific objectivism of Tsarev’s narrative becomes cracked by subjective humanlike speculations. The imaginary biocentrism of Stanev’s narrative proves to be the pure distorted anthropocentrism of the hunter with the shotgun. And no matter how objective and nature-oriented their focalization may seem, the true ethical focalizer in such cases will always be the stalking human hunter, taking pleasure in killing other beings for no reason.

Honest anthropocentrism

To sum up the shortage of real nonhuman animals representation that those three types of focalization are connected with. The extreme anthropocentric focalization sounds ridiculous and way beyond any similarity with real nature and real nonhuman animals. Coming out of the anthropocentric position also turns out to be abortive. The attempts at presenting an internal animalist focalization eventually result in pseudoanimalist focalization – imposing of human categories on nonhuman species. The attempts at presenting “objective” observations of nature eventually result in claimed “objectivism” that is pure human subjectivism and pure anthropodomination.

So if escaping anthropocentrism and achieving real nohuman animal representation seems impossible, then what position would be the justest and the most appropriate? I suggest that this would be the honest anthropocentrism, namely: not trying to pretend to be a nonhuman animal; not trying to pretend to be able to understand the other species and speak on their behalf; not trying to dominate the world as a human or as a God, who has achieved objectivism and stands above everybody and everything; but rather to be honest, open, just. Escaping the human focalization seems inevitable, because after all the persons writing and reading literary works are humans. So if it is inevitable, let the focalization be human, but let it be frank, honest, and kept close to the subjective modus.

By honest and just position I do not mean necessarily position overflowing with compassion and tolerance towards the world around us. Naturally, I crave to see literature and the whole world overflowing with compassion and tolerance, but that is not always the case. By honest and just position I mean taking responsibility for the human, all too human focalization in one's literary works. The moral pole might as well be opposite of compassion and tolerance, and still be better than the three types presented above.

There are quite a few open "confessions" to be found in the writings of the hunting Bulgarian writers. According to Emiliyan Stanev the motto of the good hunter is "A little game killed, a lot of pleasure" (317) – the pleasure of killing other creatures. Hunting writers often praise eating, or rather guzzling as their favourite thing about hunting: "That's the best thing about hunting! To feed one's face, to have one's load, and to lie on one's back!" wrote Anastas Stoyanov (65). "The best thing about hunting is the evening drinking", wrote Boyan Biolchev (5). "The big hunter is untiring in the legs. Inexorable in the shooting. Insatiable at the table", wrote Doncho Tsonchev (36). Furthermore, Ivaylo Petrov confessed how he was once shooting rabbits "with doubled greed to exterminate them till the very last one" (*O barkani* 74). "Hunting greed", he wrote, "is not so easily satiated" (47). Elsewhere Ivaylo Petrov also confessed that "Hunting is vanity. Man kills the beautiful animals to flatter his stupid feeling that he is a good marksman" (*Madriyat* 96). The main character in Stoyanov's "The Drake" confesses his spite after shooting two times at a drake and missing it: "Anyone of you who is a hunter knows that such things are never forgotten. And I will not calm down, until I knock the stuffing out of this drake" (114). Aggression, gluttony, greed, vanity, spite – not exactly the best human qualities, and yet so much better when they are openly expressed rather than hidden behind false focalization.

Ethical focalization

The honest human focalization might be in a way unpleasant (like those hunter confessions), but it might as well be communicating certain values from the opposite type.

The perfect example of how human focalization is the most just and credible one is Elin Pelin's famous short story "The Old Ox". The narrator remembers his childhood and focalizing his memories through his child self tells the story of Belcho, their beloved hard-working domestic ox, who gets old and sick and eventually dies. Apart from very few pseudoanimalistic diversions (like "Belcho came back offended" in *Razkazi* 264), Elin Pelin keeps the focalization entirely through the main first-person character's experience and pain. Thus, what the focalization communicates to the reader is compassion, adherence, affection. So when the narrative perspective is already a certain moral position, as it is in "The Old Ox," we could speak of ethical focalization. The moral positions of the characters could differ from one another, and the focalization chosen could privilege a certain view. Such is the case in Krum Grigorov's short story "The Fox Cub" – after being forcibly kept in domestic environment for some time, the fox cub manages to escape killing three hens on its way. The reactions in the family are different: the grandfather hunter explains the escape circumstances, the grandmother is angry and sour, and the narrator (again focalized through his child self) is sorry and sad for the fox cub. An even better example is Ivaylo Petrov's short story "My Friend from K. Village", in which the character bacho Stoyan skins a fox alive and then rips its stomach to take it out along with the heart ("Moyat" 27–28). The narration is not focalized through this character, but rather through a first-person hunter, who gets so shaken by this episode that he never goes back to that place and to that former friend of his. The focalization privileges the focalizer's point of view, and this point of view leads the recipient too, to some extent blocking his/her own thinking. While being led by the focalized character's point of view, do we not agree with his disgust and disappointment from the disembowelling of the living animal, do we not accept this incident as brutality? And at the same time do we not forget that the focalizer is also a hunter who kills living creatures for pleasure and that hunting is also brutality? From here, it is not hard to go further into viewing focalization as opinion-expressing, opinion-making, perhaps possibly even opinion-imposing.

In this text I will not go in the direction of clarifying various types of narratees, narrative audiences, narrator reliability, exchange of voices,

possible reader reactions, and possible worlds. My focus remains predominantly ethical, advocating against the violent anthropodomination in today's world and asserting natural balance and respect for non-human animals.

Let us go back now to Detela's "beings express themselves, not me" (97) and to the perception of the nonhuman animals as other. Since all nonhuman species are radically different from the human and unique, they should not be appropriated in human categories and languages, and thus reduced to humanlike duplicates of their real selves. On the other hand, I promised to return to certain potential positive uses of imagining nonhuman animals, and I believe the positive outcome could be achieved following the path of empathy.

Empathic focalization

Empathic focalization could be extended further from the classical "relation between focalizer and focalized object", understood as "constant speculation about the thoughts and feelings of the focalized object" (Herman and Vervaeck 77), it could be extended from the perception of the focalizer to a certain perception that the literary work is able to communicate to the reader.

Even though the nonhuman animal could not be understood and expressed without human appropriation, it could be perceived as "an embodied soul" with the "heavily affective sensation" of "fullness, embodiedness, the sensation of being" (Coetzee 33). By imagining ourselves as someone else, Coetzee's Elizabeth Costello claims, we can "share at times the being of another" (34), we can actively feel the horror, the fear, the pain – be it in the holocaust death camps, or in the present-day places of slaughter and death of nonhuman animals.

Here I would like to draw an ethical distinction between the positive and the negative use of the ability to imagine oneself as another being. The fine ethical line between the two lies in the matter whose benefit is the imagination working for. If the hunters (and, in consequence, their readers) get to know the hunted animals, get to think themselves into their preys, get to somehow guess the behavior and even the feelings of their targets, then the imagination is used for their own benefit – for aggression, for hurting the animals, for killing, for pleasure, for domination. If, on the other hand, the imagination is used for the benefit of the imagined creature, then this would already be positive empathy that makes moral sense. Guided by the empathic focalization the reader

could indeed focus on the empathy, and it would hardly be an overstatement to claim that literature has a very high ethical potential to communicate empathy.

Naturally, from our inevitably human perspective we could never really know what exactly is for the benefit of the nonhuman creature and what not. There are numerous examples of well-meaning people actually harming animals (be it human or nonhuman) by something they considered benevolent. Even animal activists and conservationists sometimes allow mistakes to slip in, because understanding the other individuals, species, and the dynamics between species within the elaborate ecosystems appears to be a task way above the possibilities of *homo sapiens*. So by positive empathy and by being empathic for the good of nonhuman animals I would not imply being able to judge as god and trying to engineer the ecosystem, I would simply mean cultivating nonviolence and respect towards other creatures and somehow trying to diminish the violence on the part of humans towards other creatures.

By describing nature “objectively” or by luring the reader into the hunters’ world (deliberately presented as manly, confident, friendly, uniting, cozy, tasty, innate, value-oriented, environmental, etc.), the hunting Bulgarian writers advertise killing for pleasure not only as normal, but even as quite enticing. Many of their “animalist” works communicate murder by normalizing it, at times simply through the lack of empathic focalization. Less often, quite rarely in fact, nonhunter characters find themselves in hunting situations and communicate aversion and disgust. Such is the case of Boyan Bolgar’s character in “Hunting from Saturday till Monday”, who joins hunter friends for a few days and ends up disgusted and sick at heart: “But I saw the blood agglutinated on the coats of the six rabbits that were killed today. And that spoiled my appetite” (203). Such is also the case of Svetlozar Igov’s main character in *The Deer*, who after watching a group of hunters dismember a deer and a hind and burn a wild boar alive undergoes the transformation from being indifferent towards hunting to being shaken, disgusted, actively feeling revulsion, nausea, and having nightmares (217–221). But sometimes even the hunters can communicate empathy, as it is with Ivaylo Petrov’s aforementioned short story “My Friend from K. Village”. Empathy here is triggered by the first-person hunter focalizer, who is watching his friend rip the stomach of the skinned still alive fox and show her heart beating its last beats (“Moyat” 28). The shaken character leaves that place and that friend forever, but not his hunting hobby. The shaken reader in his/her turn could either distinguish between “bad” hunters (like the brutal friend) and “good”

hunters (like the shaken by the brutality narrator), or could simply extend his/her empathy towards all hunted animals in general.

Bulgarian classical realist “animalist” fiction testifies that “animalist” focalization can never be purely nonhuman, inasmuch as literary narrative always originates from the human imagination, gets expressed through a human language, and is experienced by human perception. Focalization always includes the human, but in the best cases it can resist violent anthropodomination by being empathic for the good of the nonhuman animals. The ethical power of empathy has been analyzed from various angles by authors like Marta Nussbaum, Suzanne Keen, et al. This power should neither be underestimated, nor overestimated, although I personally tend to rather believe in its high potential than not. As Patrick Colm Hogan has put it: “The most we can reasonably expect from the cultivation of empathy through literature is that it will foster a greater inclination to choose the humane options and refrain from the inhumane options” (246). Or, in the case of the treatment of nonhuman animals – to choose the less anthropodominating options and refrain from the violent options.

WORKS CITED

- Bernaerts, Lars, Marco Caracciolo, Luc Herman, and Bart Vervaeck. “The Stories Lives of Non-Human Narrators.” *Narrative* 22.1 (2014): 68–93.
- Biolchev, Boyan. *Loven sezon*. Sofia: Akademichna knizhna borsa, 2013. [Биолчев, Боян. Ловен сезон. София: Академична книжна борса, 2013.]
- Bolgar, Boyan. “Na lov ot sabota do ponedelnik.” *Zaveti* 3.10 (1936): 200–203. [Болгар, Боян. “На лов от събота до понеделник.” *Завети* 3.10 (1936): 200–203.]
- Coetzee, J. M. *The Lives of Animals*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Detela, Jure. *Moss & Silver*. Trans. Raymond Miller with Tatjana Jamnik. New York: Ugly Duckling Presse, 2018.
- Elin Pelin. *Razkazi*. 1. Sofia: Balgarski pisatel, 1965. [Елин Пелин. *Разкази*. 1. София: Български писател, 1965.]
- Elin Pelin. “Moite priyateli.” *Balgarski razkazi za zivotni*. Ed. Simeon Yanev. Sofia: Otechestvo, 1981. 11–17. [Елин Пелин. “Моите приятели.” *Български разкази за животни*. Съст. Симеон Янев. София: Отечество, 1981. 11–17.]
- Fadel, Maurice. *Zhivotnoto kato literaturna provokatsiya: “animalistikata” na Emiliyan Stanev*. Sofia: Nov balgarski universitet, 2010. [Фадел, Морис. *Животното като литературна провокация: “анималистиката” на Емилиян Станев*. София: Нов български университет, 2010.]
- Fludernik, Monika. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Grigorov, Krum. “Lisicheto.” *Balgarski razkazi za zivotni*. Ed. Simeon Yanev. Sofia: Otechestvo, 1981. 233–235. [Григоров, Крум. “Лисичето.” *Български разкази за животни*. Съст. Симеон Янев. София: Отечество, 1981. 233–235.]

- Haytov, Nikolay. "Gugutki." *Balgarski razkazi za zivotni*. Ed. Simeon Yanev. Sofia: Otechestvo, 1981. 249. [Хайтов, Николай. "Гугутки." Български разкази за животни. Съст. Симеон Янев. София: Отечество, 1981. 249.]
- Herman, David. *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Herman, Luc and Bart Vervaeck. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001.
- Hogan, Patrick Colm. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2011.
- Igov, Svetlozar. *Tam. Elenite*. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2016. [Игов, Светлозар. Там. Елените. София: Захарий Стоянов, 2016.]
- Karaliychev, Angel. *Lokomotivat na istoriyata*. Sofia: Narodna kultura, 1965. [Караляйчев, Ангел. Локомотивът на историята. София: Народна култура, 1965.]
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Keen, Suzanne. *Narrative Form: Revised and Expanded Second Edition*. Lexington, Virginia: Palgrave Macmillan, 2015.
- Nelles, William. "Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization." *Narrative* 9.2 (2001): 188–194.
- Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Pavlič, Darja. "The Relationship towards Animals in the Romantic Tradition and Jure Detela's Poetry." *Ecology through Poetry: The Right to Live*. Eds. Jelka Kernev Štrajn, Iztok Osojnik and Darja Pavlič. Calcutta: Sampark, 2013. 120–133.
- Petrov, Ivaylo. "Moyat priyatel ot selo K." *Na sluka*. Eds. Ivan Sokolov and Lyubomir Doychev. Sofia: Zemizdat, 1967. 25–28. [Петров, Ивайло. "Моят приятел от село К." На слуга. Съст. Иван Соколов и Любомир Дойчев. София: Земиздат, 1967. 25–28.]
- Petrov, Ivaylo. *Obarkani zapiski*. Sofia: Balgarski pisatel, 1971. [Петров, Ивайло. Объркани записки. София: Български писател, 1971.]
- Petrov, Ivaylo. *Madriyat nyama ideali: razmisli za sebe si i za drugite*. Ed. Yordan Dachev. Sofia: Nyagolova, 1994. [Петров, Ивайло. Мъдрият няма идеали: размисли за себе си и за другите. Съст. Йордан Дачев. София: Няголова, 1994.]
- Raychev, Georgi. "Karachakal." *Balgarski razkazi za zivotni*. Ed. Simeon Yanev. Sofia: Otechestvo, 1981. 97–107. [Райчев, Георги. "Карачакал." Български разкази за животни. Съст. Симеон Янев. София: Отечество, 1981. 97–107.]
- Stanev, Emilijan. *Sabrani sacheninya v sedem toma. 7*. Sofia: Balgarski pisatel, 1983. [Станев, Емилиян. Събрани съчинения в седем тома. 7. София: Български писател, 1983.]
- Stoyanov, Anastas. *V hrama na rogatite angeli: lovni i drugi istorii*. Sofia: Nasluka, 2006. [Стоянов, Анастас. В храма на рогатите ангели: ловни и други истории. София: Наслука, 2006.]
- Tsarev, Radi. *Mecha barloga*. Sofia: Zemizdat, 1988. [Царев, Ради. Меча бърлога. София: Земиздат, 1988.]
- Tsarev, Radi. *Mechkite*. Sofia: Litera Prima, 1996. [Царев, Ради. Мечките. София: Литера Прима, 1996.]
- Tsonchev, Doncho. *Ivan i kuchkata: lovni razkazi*. Sofia: Kremikovtsi AD, 1998. [Цончев, Дончо. Иван и кучката: ловни разкази. София: Кремиковци АД, 1998.]
- Yanev, Simeon. "Razkazi za vsichki vazrasti." *Balgarski razkazi za zivotni*. Ed. Simeon Yanev. Sofia: Otechestvo, 1981. 5–10. [Янев, Симеон. "Разкази за всички

възрасти.” Български разкази за животни. Съст. Симеон Янев. София: Отечество, 1981. 5–10.]

Zmey Goryanin. “Stranichki iz dnevnika na edno kuche.” *Pizho* 1.6 (1942): 2. [Змей Горянин. “Странички из дневника на едно куче.” *Пижо* 1.6 (1942): 2.]

Tipi »animalistične« fokalizacije v bolgarski literaturi

Ključne besede: bolgarska književnost / odnos do živali / nečloveške živali / fokalizacija / anthropodominacija / empatija

Izhajajoč iz prepričanja, da ima v svetu, ki mu nasilno gospoduje človek, literatura pomembno vlogo pri nadomeščanju resničnih živali z njihovimi lažnimi kulturnimi dvojniki, obravnavam v članku primere bolgarskih literarnih del o nečloveških živalih in skušam preučiti različne kote fokalizacije v njih. V bolgarski literarni zgodovini obstaja (sporna) tradicija razlikovanja posebne literarne smeri, imenovane »animalistična fikcija« ali »animalistična literatura«, ki temelji pretežno na skupni tematiki (zgodbe o nečloveških živalih) in velja za klasično realistično literaturo za odrasle (ali, bolje rečeno, za vse starosti), ne pa za otroško literaturo. Takšna dela vključujejo različne tipe fokalizacije, od skrajnega antropocentrizma prek psevdooanimalistične fokalizacije pa vse do dozdevnega »objektivizma«. Vsi ti tipi kažejo, da se zdi nemogoče izogniti antropocentrizmu in doseči resnično nečloveško reprezentacijo živali, zato bi moral neizogibni antropocentrizem vsaj poskusiti biti iskren. Bolgarska klasična realistična »animalistična« fikcija priča o tem, da »animalistična« fokalizacija nikoli ne more biti čisto nečloveška, saj literarna pripoved vedno izvira iz človeške domišljije, izražena je s človeškim jezikom in doživeta s človeškim zaznavanjem. Fokalizacija vedno vključuje človeka, v najboljših primerih pa se lahko upre nasilni antropodominaciji, če je do nečloveških živali empatična.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.2.09:179.3

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.12>

Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta UL, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0003-2259-5861>
alozija.zupan-sosic@guest.arnes.si

Romana Ivana Cankarja Hiša Marije Pomočnice in Križ na gori (oba 1904) sem raziskala z analizo pripovedne empatije, in sicer bralčeve in avtorjeve empatije, z novim pristopom k pripovednim besedilom v postklasični teoriji pripovedi. Zanimalo me je, zakaj je prvi roman ob svojem izidu presegel bralčev horizont pričakovanja in s tem dosegel tudi manjšo pripovedno empatijo pri bralcih, drugi pa je izpolnil horizont pričakovanja in s tem tudi večjo stopnjo pripovedne empatije na ravni recepcije. Pri avtorjevi empatiji sem upoštevala vse tri poti, tj. avtobiografičnost, visoko stopnjo avtorjeve empatičnosti in estetiko produkcije, pri bralčevi empatiji dve možnosti – identifikacijo z likom in pripovedno situacijo –, medtem ko sem v analizi primerjala tehnike empatiziranja. Neskladje med bralčevo in avtorjevo empatijo je namreč pokazalo, da je roman Hiša Marije Pomočnice ob izidu doživel manj pripovedne empatije zaradi manjše bralčeve empatije, ker slovenski bralci ob začetku 20. stoletja niso zmogli deliti čustev in perspektiv ob tem Cankarjevem inovativnem romanu, in so se od njega odvrnili. Tudi razlika med literarno in trivialno empatijo je dokazala, da je Križ na gori zaradi svoje tradicionalnosti in manjše literarne kvalitete bolj ustrezal povprečnemu bralcu, odprtemu za trivialno empatijo, Hiša Marije Pomočnice pa zahtevnejšemu (literarnemu) bralcu in njegovi usmerjenosti k literarni empatiji.

Ključne besede: slovenska književnost / slovenski roman / Cankar, Ivan / pripovedna tehnika / literarna recepcija / obzorje pričakovanja / empatija / identifikacija / avtobiografskost

Romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori* (oba 1904) Ivana Cankarja (1876–1918) sta bila v literarni vedi že predstavljena in analizirana. Čeprav sta oba povzročila v bralcih velik čustveni in intelektualni odziv, njuna pripovedna empatija še ni bila sistematično¹ raziskana.

¹ S pripovedno empatijo v enem od obeh obravnavanih romanov (v *Hiši Marije Pomočnice*) sem se doslej ukvarjala le avtorica te študije v angleški razpravi »Narrative

Raziskavo pripovedne empatije obeh romanov bom izpeljala tako, da bom najprej razložila pomen empatije v današnjem času, nato pa oba romana osvetlila skozi perspektivo pripovedne empatije, enega najnovejših pristopov k analizam besedil v postklasični teoriji pripovedi. Ob tej napovedi se zastavlja logično vprašanje: zakaj sploh preučevati empatijo v Cankarjevih romanih. Odgovorov na to vprašanje je več, naj na začetku omenim samo dva. Prvi je vsekakor nujnost sodobnega, celo najnovejšega pristopa za uveljavljena romana po več kot sto letih njenega izida, drugi pa je možnost ponovne presoje odzivnosti pri obeh romanih, prav tako pa tudi analize pripovednih tehnik, ki so vplivale na sprožanje empatije in ugoden ali neugoden sprejem pri bralcih. Tako bom torej bralsko-kritično situacijo obeh romanov v smislu izpolnjevanja in preseganja bralnega horizonta ponovno premislila ob avtorjevi in bralčevi empatiji ter treh tehnikah empatiziranja.² Pri avtorjevi empatiji bom upoštevala vse tri poti, tj. avtobiografičnost, visoko stopnjo avtorjeve empatičnosti in estetiko produkcije, pri bralčevi empatiji dve možnosti – identifikacijo z likom in pripovedno situacijo –, medtem ko bom strateško empatiziranje avtorja opazovala skozi tri načine, tj. omejeno, ambasadorsko in razširjajočo empatijo.

Strokovnjaki so šele v devetdesetih letih prejšnjega stoletja ugotovili, da sta razmišljanje in čutenje (*thinking and feeling*) v istem »paketu«, kar so poimenovali čustvena inteligenca,³ nekateri nevroznanstveniki pa so celo skovali nov termin, kogmocija (*cogmotions* – Keen, *Empathy* 27), da bi poudarili zlitje kognicije in emocije. Ni naključje, da se je najbolj

Empathy in Two Novels by Ivan Cankar«, ki jo navajam v razdelku Literatura. Obe moji razpravi o pripovedni empatiji sta nastali v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² Angleško besedo *emphatizing* prevajam kot empatiziranje, čeprav ta beseda v slovenščini še ni uveljavljena (v hrvaščini je npr. že običajna). Svoj predlog prevoda – empatiziranje – opiram na uveljavljeni glagolnik *simpatiziranje* (izpeljan iz nedoločnika *simpatizirati*), saj predvidevam, da dvojnost *simpatija-empatija* potrebuje dvojnost tudi v glagolskem smislu, torej *simpatiziranje-empatiziranje*. Podobna situacija dvojnice – *sympathizing-emphatizing* – je v angleščini že dolgo uveljavljena.

³ Čustvena inteligenca ali čustvena inteligentnost poudarja kognitivne komponente v smislu mentalnih sposobnosti ter skupek nekognitivnih sposobnosti in kompetenc. Meddisciplinarna povezovanja, ki povezujejo pripoved in čustva, potekajo med naslednjimi področji: estetika, nevrobiologija, literarna teorija, literarna zgodovina, literarna interpretacija, evolucijska psihologija, kognitivna znanost, študije spola, socialna in razvojna psihologija, stilistika itd. Od teh si npr. kognitivna znanost (Gerrig 35) prizadeva razumeti celotno področje človeške izkušnje. Da bi to dosegla, njeni raziskovalci delujejo na več področjih, z literarnovednimi strokovnjaki pa se povezujejo predvsem na področju razumevanja zgodbe (*story comprehension*).

sistematično posvetila čustvom prav postklasična teorija pripovedi, saj je pripovedni obrat⁴ povezal zanimanje za pripovednost in zgodbenost tudi s čustvi. Pripovedni obrat pa ni povečal samo znanstvenega zanimanja za empatijo, pač pa se je povezal tudi z interpretativnim in etičnim⁵ obratom – empatija navsezadnje ni povezana samo s čustvi, temveč tudi z etiko. Velik vpliv na filozofe in naratologe imajo v zadnjem času razprave Marthe Nussbaum; njena prepričanost v moč (literarne) empatije deluje v dokaj materialistično naravnem svetu precej idealistično in je podaljšek tradicionalnega razumevanja književnosti, ki ga Krznic (169) razlaga kot tristoletno razpravljanje o vplivu fikcije na našo empatijo in etiko, ki je doseglo vrhunec v viktorijanski dobi.

Da bi lažje razumeli, kako danes znanstvena naklonjenost empatiji niha od ekstatične apologije do skeptične relativizacije, navajam dve znani trditvi trenutno najbolj priznanih strokovnjakinj za (pripovedno) empatijo, Marthe Nussbaum in Suzanne Keen. Prva meni,

da nas naša emocionalna vpletenost v romane Henryja Jamesa ali Charlesa Dickensa zaplete v procese empatije in razmišljanja, kar nas naredi boljše državljane v resničnem svetu. Zanimanje za literarne like, njihove okoliščine in potrebe, prebudi v nas moralne in politične interese, kar nas bo vodilo do pravih odločitev v prid neznanim drugim. (Nussbaum, *Cultivating* 90)

Trditev Suzanne Keen (*A theory* 212) deluje na prvi pogled povsem nasprotno, ko ugotavlja: »Moja dela poskušajo pojasniti, zakaj je vez med pripovedno empatijo in altruizmom tako ohlapna.« Od bralca romana, ki doživlja ali empatijo ali osebno stisko, se ne pričakuje, da se bo odzval z recipročnim estetskim odzivom. Navedena trditev Suzanne Keen ni popolnoma nasprotna trditvi Nussbaum, saj ne zanika povezave empatije in književnosti oziroma branja ter empatije na splošno – le skeptična želi biti do določenih znanih ugotovitev, predvsem do tistih, ki jih ne moremo natančno dokazati.

⁴ Pripovedni obrat se imenuje tudi razcvet naratologije (Zupan Sosič, *Postklasična* 495); tj. proces v drugi polovici 20. stoletja, v katerem je postala osrednja literarna zvrst pripoved, njene tehnike in oblike pa so se selile celo preko literarnovednih meja. O delitvi naratologije na klasično in postklasično prav zaradi razcveta teorije pripovedi je pri nas prva pisala Alenka Koron v svoji doktorski disertaciji (2009), ki jo je leta 2014 predelano in razširjeno objavila v knjižni obliki (*Sodobne teorije pripovedi*). Najbrž ni naključje, da se je pripovedni obrat pojavil ravno konec prejšnjega stoletja in se tako povezal še s čustvenim, kognitivnim, interpretativnim in etičnim obratom.

⁵ Tomo Virk (158) meni, da izhaja etični obrat po večini iz del Emmanuela Levinasa, enega najvplivnejših mislecev drugosti, pa tudi razmerja med literaturo in etiko v Evropi po holokavstu. Nedvomno pa je na razmerje etika – filozofija – književnost v zadnjih desetletjih pomembno vplivala tudi Marta Nussbaum.

Nussbaum pri poudarjanju etične vloge književnosti izpostavlja pomen literarne domišljije; zdi se ji (Keen, *Introduction* 19–24), da bomo z zmanjševanjem pomena literarne domišljije izgubili bistveno povezavo z družbeno pravičnostjo – če se bomo odvrnili od domišljije, se bomo odvrnili od samih sebe. Pomen literarne imaginacije dokazuje s subverzivnostjo književnosti, saj književnost s svojo strukturo in načinom izražanja daje občutek življenja, ki ni usklajen z videnjem sveta, utelešenega v tekstih politične ekonomije. Keen je dosti bolj skeptična do pomena književnosti za razvoj empatije, kar sem že nakazala. Ker se je do zdaj prav ona največ ukvarjala s pripovedno empatijo, bom v nadaljevanju predstavila njene ugotovitve, izvirajoče iz splošnega dvoma v vizijo, da družbeno dobro izhaja iz empatičnega branja – empatična bralna izkušnja, ki potrjuje povezavo empatije in altruizma, je po njenem mnenju prej izjema kot pravilo (Keen, *Empathy* 65). Dvom v moč empatije pa se je oglašal že prej: Keen (56) navaja najbrž najbolj znan napad na empatijo kot vidik umetniške recepcije v modernem času, ki ga je izpeljal Bertolt Brecht⁶ s svojim t. i. potujitvenim učinkom. Ta je zavračal empatijo v prid razumske distanciranosti, kar pa je popolnoma nasprotno stališčem o nujnosti raziskovanja pripovedne empatije v današnjem času, ki jih zagovarja Keen: zavzema se za preučevanje intelektualnih in čustvenih vplivov romanov v kontekstu pozitivnih, nevtralnih in negativnih učinkov. Da bi lažje razumeli njene predpostavke in sklepe, najprej navajam opredelitve empatije, nato pa še pripovedne empatije.

Čeprav je empatija podobna identifikaciji, se vendarle od nje razlikuje: je psihična spoznavna sposobnost, s pomočjo katere se človek prestavi na mesto neke druge osebe, dogodka ali pripovedne prvine, da razume čustva in namere (Andrieu in Boëtsch 118–119), a ni nujno, da pri tem občuti simpatijo, privrženost ali usmiljenje. Kot sposobnost vživljanja v književnost je povezana s projekcijo vtisa na občinstvo (Popović 2010: 182), zaradi česar je v teoriji književnosti vezana predvsem na vprašanje učinka in recepcije. Z drugimi besedami je empatija mehanizem (Zupan Sosič, *Teorija* 323), ki vodi razumevanje doživetja druge osebe; racionalno in čustveno dogajanje, ki temelji na sposobnosti postavljanja v položaj drugega oziroma vživljanja v drugega ali videnja sveta skozi oči drugega ter razumevanje njegovega sveta na način njego-

⁶ Brecht se je v zagovoru nearistotelovske tradicije oprl na ruski »izum« potujitvenega učinka, in mu dodal zanimanje za kitajsko dramo, zanikanje iluzije četrte stene in pravil igranja po Stanislavskem. S sprevačanjem konvencij na obeh področjih dramaturgije je Brecht poskušal preprečiti ali vsaj zavirati avtomatični transfer gledalčevih čustev, pojav, ki ga je grajal kot čustveno okužbo (Keen, *Empathy* 56–57).

vega čustvovanja in razmišljanja. Na področju literarne vede je trenutno najbolj raziskana prav pripovedna empatija (*narrative empathy*). V knjigi *Narrative Form (Pripovedna oblika)* je S. Keen (155) zgoščeno povzela svojo že v prejšnjih delih uveljavljeno definicijo takole: »[P]ripovedna empatija je deljenje čustev in perspektiv, ki jih sproža branje, gledanje, poslušanje ali zamišljanje pripovedi o situaciji in pogojih drugega.« V isti knjigi vpeljuje avtorica (155–159) dve vrsti empatije, bralčevo in avtorjevo. V nadaljevanju se bom oprla na njene razlage obeh vrst pripovedne empatije; pri bralčevi empatiji bom upoštevala dve možnosti, pri avtorjevi empatiji pa tri poti. Medtem ko se bralčeva empatija pojavi, ko bralci, poslušalci in gledalci »ujamejo« čustva v neki predstavitvi, sledi avtorjeva empatija empatiji kot čustveno-intelektualni dejavnosti v času pisanja določenega dela in njegovega ustvarjanja na splošno.

Prva, t. i. bralčeva empatija, obsega čustva in perspektive, ki se pri občinstvu vzpostavijo do določenega besedila. Ta se glede stopnje bralčeve empatije razlikujejo, čeprav na bralčevo empatijo in njegovo vrednotenje vplivata dve vrsti medsebojno povezanih čustev in perspektiv. Prvo čustvo bralčeve empatije se običajno sproži pri stiku z (bežno) izkušnjo, ki se lahko skozi pripoved ponavlja, in vključuje spoznanje, da se bralčevi telesni občutki, razpoloženje in motivacija ujemajo z likom – to je klasična oblika bralčeve empatije, ki se pojavlja pri doživljanju identifikacije z literarno osebo. Seveda pa bralčeva empatija ni omejena samo na to prvo čustvo, poimenovano bralčeva identifikacija, ampak je povezana tudi z drugim čustvom, ko bralec čuti empatijo skozi prostorsko orientacijo v predstavljeni pokrajini oziroma kar v zgodbenem svetu samem. To empatijo sproži t. i. pripovedna situacija. Keen torej predlaga dve potezi pripovedne fikcije, ki sta največkrat povezani z bralčevo empatijo: identifikacijo z likom in pripovedno situacijo. Prva, identifikacija z likom, se opira na posebne ravni karakterizacije: poimenovanje, opis, posredno implikacijo značilnosti, opiranje na tipe likov, razlikovanje med njihovo ploščatostjo in zaobljenostjo, opisana dejanja, vloge v zgodbi, govor in načine posredovanja zavesti in nezavednega. Povezava med bralčevo identifikacijo z likom in njegovo empatijo še ni natančno pojasnjena (Keen, *A Theory* 216–221), prav tako ne delovanje druge poteze, tj. pripovedne situacije, tesno povezane s perspektivo in fokalizacijo, kar pomeni načine mediacije med avtorjem in bralcem.

Za bralčevo empatijo je poleg bralčeve identifikacije pomembna tudi druga poteza pripovedi, imenovana pripovedna situacija. Ta je kot zbiralnik različnih tehnik, načinov in modelov povezana z avtorjevo empatijo, predvsem s tretjo potjo, ki sem jo poimenovala estetika produkcije. Pripovedna situacija je torej odvisna od poetike časa in pro-

stora, v katerem je besedilo ustvarjeno; saj prav poetika določene dobe, skupine ali posameznika usmerja pripovedne prvine, ki ustvarijo pripovedno situacijo, sestavljeno pretežno iz pripovedovalca, fokalizacije in literarne osebe. Pripovedna situacija obsega namreč kot mediacija (Keen, *A Theory* 219) osebo, ki pripoveduje, implicitno vključenost pripovedovalca, odnos pripovedovalca in literarnih oseb ter notranjo ali zunanjo perspektivo likov, vključujoč stil predstavitve likove zavesti in nezavednega. Seveda obstaja še veliko drugih elementov, ki vplivajo na bralčevo empatijo, na primer ponavljanje prvin v serijah, dolžina romana, žanrska pričakovanja, »živa postavitev« dogajališč, metanarativni komentarji ter vidiki pripovedi, ki upočasnjujejo bralni tempo (zaznamovan besedni red, poudarjanje). V teoriji pripovedi je splošno znano, da notranja perspektiva, dosežena s prvoosebno samonaracijo ali personalno pripovedjo (v kateri tretjeosebni pripovedovalec pripoveduje le iz centra, umeščenega v glavni lik), pa tudi z avktorialno (vsevedno) pripovedjo, ki se premika znotraj likove glave, najboljše promovira identifikacijo z likom in bralčevo empatijo.

Bralčeva empatija, osvetljena skozi perspektivo bralčeve identifikacije in pripovedne situacije, se razlikuje od druge vrste empatije, imenovane avtorjeva empatija. Ta ponuja možnosti za analizo po treh poteh, ki sem jih razvrstila takole: avtobiografičnost, visoka stopnja avtorjeve empatičnosti in estetika produkcije.⁷ Prva pot, raziskovanje empatije s pomočjo avtobiografičnosti (Keen jih poimenuje *autobiographical representations*, tj. avtobiografske predstavitve), je že ustaljena, saj avtorji v različnih obdobjih oblikujejo svoje like tudi na temelju lastnih doživetij. Ivan Cankar, pesnik, pisatelj, dramatik in esejist ter osrednje ime slovenske književnosti, je prav znan po tem, da je v pripoved vnašal veliko avtobiografičnosti, ki je ni skrival ali se je sramoval, kar je značilno tudi za analizirana romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*. Prvi roman je povezan z resničnimi izkušnjami, ki jih je znatno več kot v drugem romanu: glavna literarna oseba, bolna Malči, je oblikovana po resnični osebi Amaliji, mlajši sestri Cankarjeve zaročenke Štefke Löffler na Dunaju, s katero se je zelo zblížal in jo je od vseh v družini največkrat obiskoval v bolnici za neozdravljivo bolne. V drugem romanu lahko avtobiografičnost navežemo na Cankarjevo

⁷ S. Keen na več mestih izpostavlja avtobiografičnost in visoko stopnjo avtorjeve empatičnosti, zaradi česar sem razlagalo prve in druge poti naslonila na njene predloge (Keen, »Narrative« 156), medtem ko o empatizirajočih tehnikah razpravlja manj sistematično in bolj fragmentarno; ne združi jih pod krovno tretjo pot. Sama menim, da je tudi estetika produkcije del avtorjeve empatije, zato jo navajam kot tretjo pot za razvoj bralčeve empatije.

subtilno poznavanje umetnikov in slovenske umetnosti (na Dunaju) ter navdušenost nad uspehom slovenskih impresionistov na Dunaju.

Avtobiografičnost, prva pot raziskovanja Cankarjeve empatije, je tesno povezana z drugo potjo, tj. visoko stopnjo empatičnosti avtorja. Če avtor izkusi močna doživetja, jih bo verjetno lažje prepričljivo preliel v pripoved, hkrati pa bo postal bolj empatičen do različnih pojavov okrog sebe in v besedilu, kar ga bo avtomatsko navezalo na drugo pot razkrivanja avtorjeve empatije, ki sem jo navedla kot visoko stopnjo⁸ avtorjeve empatije. Cankar je namreč odraščal v revnem delavskem okolju na Vrhniki, kjer je zgodaj spoznal krivice brezdušnega kapitalizma, ki jih je prav tako kritično analiziral v Ottakringu, delavskem predmestju Dunaja, kjer je živel. To, da sta v obeh romanih glavni literarni osebi ženski, spet kaže na povečano avtorjevo empatijo, v tem primeru do spola, ki na začetku 20. stoletja še ni imel svojih pravic in pogosto tudi v literarnih delih ni nastopal polnokrvno in enakovredno. Za Cankarjeva besedila je prav značilno, da se s posebno subtilnostjo in naklonjenostjo, ki ju takrat še niso imenovali empatija – sam jo je imenoval odkritosrčnost⁹ –, posvečajo brezpravnim bitjem, npr. ženskam, otrokom, revežem, brezposelnim, brezdomcem in bolnikom ter živalim. Drugo možnost za raziskavo visoke stopnje avtorjeve empatije ponuja teza, da imajo avtorji večjo zmožnost empatije, Keen (*Narrative* 156) npr. trdi, da so uspešni ustvarjalci praviloma bolj empatični od običajnih ljudi, kar se preverja iz njihovih pisem, intervjujev in javnega delovanja. Pisma in pogovori z Ivanom Cankarjem dokazujejo, da je pisatelj izrazil zelo veliko empatije do »ponižanih in razžaljenih«, hkrati pa jo je dokazoval tudi z javnim delovanjem. Čeprav je približno dvanajst let živel na Dunaju, je bil natančno obveščen o družbenih krivicah v Sloveniji, in ker je želel tudi javno delovati v prid nižjih slojev, je kandidiral na socialdemokratski listi za deželnega poslanca. Njegovi socialistični nazori so izhajali iz takratnih naprednih delavskih gibanj

⁸ Seveda pa avtorjeva empatija ni odvisna samo od izkušenj in empatičnih dejavnosti v resničnem življenju, saj je lahko pisatelj dosti bolj empatičen v svojih romanih kot v lastnem življenju ali obratno.

⁹ Izidor Cankar (*Ivan VI*) razlaga bratrančevo odkritosrčnost takole: » [B]il je nasprotnik teoretičnih razprav o umetnosti in je imel sila preprosto 'estetiko', katere poglobitno in edino načelo je bilo: umetniško delo je lepo, če je 'odkritosrčno'. In ker je živel v tej dobi z dvema dušama, ker jo je doživljal vso, kar je je bilo, in ker mu je bilo vse pisane le iskrena izpoved, ni bilo drugače mogoče, kakor da je elementarna sila sodobne naturalistične miselnosti zdaj pa zdaj pretrgala ideološko doslednost njegovega dela ter se sredi med drugačnimi pesnikovimi smermi uveljavila po svoje.« Seveda pa ne smemo pozabiti, da tovrstna odkritosrčnost ni nastopala zgolj v izpovedni ali pričevanjski vlogi, saj je imela večkrat družbenokritično ali satirično ost.

in želje pomagati ljudem, kar jasno izražajo tudi njegova literarna dela, npr. v *Hiši Marije Pomočnice* razkrinkavanje in odpravljanje družbenih in družinskih tabujev, medtem ko se v *Križu na gori* zavzema za pravico do boljšega življenja, pri kateri izpostavi umetnost.

Tretja pot pri raziskavi avtorjeve empatije, poleg avtobiografičnosti in visoke stopnje avtorjeve empatije, je estetika produkcije ali poetika, način, pri katerem se avtorji trudijo vključiti strategije pripovedne empatije v svoje besedilo tako, da bi dosegli različne ciljne skupine bralcev in z različnimi pripovednimi tehnikami in prijemi (tudi) vplivali na njihovo empatijo. Estetika produkcije vključuje tudi prizadevanje, ki ga Keen (*Narrative* 156) imenuje avtorjevo prizadevanje za uporabo strateške pripovedne empatije, in je pravzaprav člen avtorjeve empatije, ki je že neposredno povezan z bralčevo empatijo ter nanjo najbolj vpliva. V času, ko je Cankar napisal oba romana, *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*, so evropsko književnost zaznamovali realizem in smeri nove romantike, zato avtorjeva poetika vključuje zmes različnih literarnih smeri, vrst in žanrov. V tem času je naš pisatelj že opustil dekadenco¹⁰ in v prid »razsvetljevanja« Slovencev na začetku uporabljal zmes realizma in naturalizma, ki jo je kasneje zamenjal simbolizem, oplemeniten z impresionistično tehniko. Vse tri smeri, realizem, simbolizem in impresionizem, že same po sebi odpirajo vrata pripovedni empatiji: realizem poskuša čim natančneje predstaviti resnične podobe družbe in njene napake, simbolizem se obrača proti simbolnemu, lahko mističnemu, metafizičnemu ali magičnemu doživljanju sveta in tako odpira bralčevo »notranjost«, impresionizem pa z vtisi zunanjega in notranjega sveta sugerira različna razpoloženja in čustvena stanja.

K estetiki produkcije lahko štejemo, poleg sinkretizma realizma, simbolizma in impresionizma, tudi izbiro žanra: roman *Hiša Marije Pomočnice* je družbenokritični in urbani roman, *Križ na gori* je zmes ljubezenskega in razvojnega romana. Estetika produkcije na začetku 20. stoletja je bila v Sloveniji nekoliko drugačna kot drugje v Evropi, in zato si je Cankar še toliko bolj prizadeval preseči tradicijo z novimi smermi, žanri in pripovednimi tehnikami; na področju pripovedništva so pri nas takrat prevladovali predvsem vaška povest, zgodovinski, pustolovski in meščanski ljubezenski roman. Preseči tradicijo je Cankarju pomenilo ne le prenoviti literarne vzorce in obrazce, ampak vplivati tudi na etični, tu lahko uporabim besedo empatični obraz slo-

¹⁰ Ivan Cankar je v znanem pismu Zofki Kveder, pomembni slovenski pisateljici, leta 1900 razložil svojo odločitev za realizem. Ker je želel reformirati slovensko književnost, se mu je zezdela dekadenca za slovenske razmere neprimerna.

venstva. Preprosto povedano se je Cankar trudil prebuditi slovensko in evropsko bralstvo, zato je uporabljal sodobne pripovedne prijeme, ki so kot estetika produkcije umeščeni k avtorjevi empatiji.

Pravkar predstavljena razlaga bralčeve in avtorjeve empatije bo v nadaljevanju pomagala razložiti, zakaj je roman *Hiša Marije Pomočnice* ob izidu sprožil in doživel manj pripovedne empatije, *Križ na gori* pa znatno več. Pri razlagi avtorjeve empatije se bom pri vrstah avtorjeve strateške empatije – omejena, ambasadorska in razširjajoča empatija – oprla na dela S. Keen kot najbolj priznane raziskovalke pripovedne empatije, medtem ko bom neskladje med avtorjevo in bralčevo empatijo navezala na horizont pričakovanja, tj. termin recepcijske estetike, česar omenjena raziskovalka sicer ni naredila. Če to stanje izrazim s termini recepcijske estetike: *Križ na gori* je izpolnil takratni horizont pričakovanja in s tem doživel več pripovedne empatije pri bralcih, medtem ko ga je roman *Hiša Marije Pomočnice* znatno presegel, a pri tem izzval pri njih manj empatije. Bralčev horizont pričakovanja, kot ga je utemeljil Jauss (Pezdirč Bartol 203–204), sooblikujejo predhodno razumevanje književnih zvrsti, oblik in tematike že znanih del ter nasprotja med praktičnim, vsakdanjim jezikom in poetičnim jezikom dela, kar bralca vnaprej usmerja pri sprejemanju.

Problem izpolnjevanja horizonta pričakovanja ali usklajevanja avtorjeve in bralčeve empatije je lažje razumljiv, če vemo, da se empatija pri različnih ciljnih skupinah bralcev razlikuje, saj se stika z identitetami na različne načine. Ali se odzivamo na avtorjevo empatično pobudo zato, ker spadamo v neko skupino, ali pa se lahko empatija priključne glede na vse meje in razlike med nami? Odgovorov je več in S. Keen (*A Theory* 224) jih povzema s klasifikacijo t. i. strateškega empatiziranja, razdeljenega na tri vrste. Prvo imenuje omejena strateška empatija; pojavlja se znotraj neke skupine, ki izhaja iz izkušenj vzajemnosti in vodi k občutenju s podobnimi drugimi. Druga, ambasadorska (*ambassadorial*) strateška empatija, naslavlja le izbrance z namenom kultivirati njihovo empatijo znotraj neke skupine, običajno z nekim specifičnim namenom, npr. s pozivom k prepoznavnosti, pravičnosti, pomoči. Primer za to vrsto empatije je roman *Untouchable* (*Nedotakljivi*, 1935), ki ga je v angleščini in za bralce izven kastnega sistema napisal Mulk Raj Anand. Tretja, razširjajoča strateška empatija, je usmerjena proti vsem bralcem, da bi za/čutili »čustveno zlitje« s poudarjanjem naših skupnih izkušenj, čustev, ranljivosti in upov. Ta empatija vključuje »univerzalnost«, da bi se dotaknila vsakega in vseh, hkrati pa si prizadeva preseči principe podobnosti oziroma zgolj okolščine tukaj in zdaj. Kenijski pisatelj Ngũgĩ wa Thiong'o npr. jasno vpeljuje razširjajočo strateško empatijo v

svoje romane, provokativno vključujoč univerzalnost, večkrat zanikano s sodobnimi zagovori razlike.

Čeprav je Ivan Cankar dobro poznal kritiško situacijo v takratni Sloveniji, ki je občutno vplivala tudi na splošno mnenje in empatijo bralcev, je kljub temu pred izidom *Hiše Marije Pomočnice* še verjel, da bo knjiga uspešno sprejeta, saj je v pismu Anici Lušin (Kos 297) pisal, da mora ta knjiga uspeti, »drugače bi se mi zdelo, da naši ljudje res niso za drugega nego za abecednike«. Kako si je prizadeval, da bo z romanom vendarle segel do bralcev, dokazuje dolgotrajni proces pisanja, saj je avtor dlje časa pregledoval nekatera poglavja in odstavke, jih spreminjal in oblikoval, kar je odkrito priznal tudi svojemu založniku Schwentnerju. Sam je v pismu založniku menil, da je to »moje najbolj dovršeno delo« (Kos 300). Cankar si je tudi zamislil vse podrobnosti glede tiskanja, npr. debelino papirja, velikost knjige, ovitek, likovno opremo (zanjo predlaga Jakopiča), oblikovanje poglavij in odsvetovanje okrasov. Ker je bila knjiga že pol leta pri založniku, a še vedno ni šla v tisk, ga je zaskrbelo, zakaj Schwentner odlaša; svojo tesnobo in skrb ter neučakanost glede nove knjige je izrazil v več pismih. Franu Zbašniku je na primer v pismu napovedal, kako bo v novi knjigi uveljavil svojo neodvisnost od bralskih pričakovanj in zahtev ter predvsem lastno umetniško inovativnost. Iz tega pisma razberemo, da si je želel čimprejšnjega izida knjige tudi zato, ker bi knjiga dokumentirala njegovo pisateljsko neodvisnost in poetološko suverenost:

Veseli me prav od srca, da sem v svoji novi knjigi, ki izide pri Schwentnerju, tako korenito podrl nade tisočim ljudem, ki mislijo, da se bom 'ponarodil'! Kdor ne vidi v mojih mislih, v mojem čustvovanju, v mojem slogu, da sem Slovenec ter išče slovenstva ne v notranjem dejanju in razpoloženju, temveč v zunanostih, tisti je tujec sam in naj mi ne očita tujinstva. (Kos 303)

Cankarjevi skeptični občutki so se potrdili: knjigo so pričakale same negativne kritike, samo ena (anonimna, podpisana s kraticama P. M.) je bila pozitivna, objavljena v reviji *Naši zapiski*. Za celotno serijo kritik je bila pomembna prva obsežna kritika, ki jo je v Slovenskem narodu podpisal Fran Kobal – zaradi njegovih nazadnjaških načel in neargumentiranih trditev so nekateri tovrstno kritiko tudi v prihodnosti označevali kar »kobalovska kritika«. Pisec je romanu (in na nekaterih mestih zelo jasno tudi avtorju samemu) očital rafinirano in umetniško dovršeno pornografijo, gnusnost, bolnost, iztrošenost (vzorovano po francoski družbi in književnosti), razblinjenost in nezdravo mistiko. Težji uničujoči kritiki so se pridružile še ostale negativne: npr. Cvetko Golar v *Slovanu*, Ivan Merhar v *Ljubljanskem zvonu*. Če so liberalni kritiki

nihali od primitivnih do dobronamernih odklonitev, je katoliška kritika pokazala svojo nepopustljivost že s tem, da je roman skoraj zamolčala. Čeprav je Cankar podobne odzive pričakoval, ga je Kobalova kritika¹¹ kljub temu močno prizadela, zato je najprej še želel odgovoriti nanjo, k čemur ga je vzpodbujal tudi Govekar, nato pa je odgovor preložil na uvod k romanu *Gospa Judit*, v katerem je izrazil svoje pomisleke glede bralcev in njihovega horizonta pričakovanja, pa tudi svoje umetniške nazore. H kritiki romana se je vrnil tudi v pogovorih z bratrancom Izidorjem¹² (Cankar, *Obiski* 9–10), ko je razmišljal, da je bil ta roman napačno razumljen.

Neskladje med avtorjevo in bralčevo pripovedno empatijo je povsem enako razliki med izpolnitvijo in preseganjem bralnega horizonta v obeh romanih: s *Hišo Marije Pomočnice* je Cankar znatno presegel bralni horizont, zato se avtorjeva in bralna empatija nista uskladili, medtem ko se je ravno obratno zgodilo v *Križu na gori*, ko je izpolnjeni horizont pričakovanja uravnovesil avtorjevo in bralčevo pripovedno empatijo. Z drugimi besedami to pomeni, da sta bili obe situaciji bralčeve empatije (identifikacija z likom in pripovedna situacija) uspešnejši v *Križu na gori*, prav tako so bile takratnemu bralstvu bližje vse tri vrste avtorjeve empatije (avtobiografičnost, visoka stopnja avtorjeve empatije in estetika produkcije). Iz kritičkih odzivov je tudi jasno, da je slovenskemu bralstvu na začetku 20. stoletja bolj ustrezala t. i. omejena strateška empatija, ki se uveljavlja znotraj neke skupine in vodi k občutenju podobnosti med bralci. Zakaj se bralci v romanu *Hiša Marije Pomočnice* niso mogli poistovetiti z bolnimi dekleti in prav tako ne sprejeti novih pripovednih prijemov, ki jih prinaša njihova pripovedna situacija? Kaj pa jim je bilo tako všeč v *Križu na gori*, da so o njem pisali same pozitivne kritike? Začnimo kar s prvo potezo bralčeve empatije, torej z identifikacijo z likom.

»Drama« bolnih deklet, ki čakajo v bolnici na smrt, je večplastno branje, ki zahteva občutljivega, potrpežljivega in izurjenega bralca. Ne samo da roman odstopa od uveljavljenih literarnih konvencij, ampak

¹¹ V pismu Anici Lušin (Kos 320) je pisal o neupravičenosti zgražanja ob tej knjigi: »Zgražali so se nad to čisto knjigo ljudje, ki so umazani na duši in telesu; jaz pa sem jim odgovoril, kakor je treba umazancem odgovoriti. [...] Naj bo že, kakor hoče: to je gotovo, da ves slovenski filisterium mojega mezinca ni vreden!«

¹² V pogovoru z bratrancom Izidorjem Cankarjem (Kos 321) je pisatelj povedal: »Eno knjigo so mi popolnoma narobe, napak in hudobno razumeli. To je bila *Hiša Marije Pomočnice*. Pri njej sem imel kot studenec čisto misel. Ravno zato me je tista kritika ujezila, dasi je treba sicer velikih literarnih skandalov, preden pridem v jezo. Ideja hiše ni svinjarska, ampak tragična: štirinajst bolnih deklet, ki čakajo v smrti življenja in zdravlja.«

se na vseh nivojih upira (meščanski) morali in poetiki, hkrati pa je tako večplasten, da ga v analizi ne moremo zaobseči samo z enovrstno razlago, npr. z analizo patoloških ljubezni in družbenega stanja, kar so največkrat počele kritike. Roman ni samo prefinjena klofuta egocentričnemu kapitalizmu, ampak tudi podoba patološkega stanja kot nove oblike lepote in hrepenenja k spiritualnosti ter čistosti kot nasprotju splošnega razkroja, kar je nedvomno še dediščina dekadence – prav prenikanje etike skozi estetiko pa je tista lastnost, ki je evropski *fin de siècle* skorajda ne pozna. Kaj je mislila kritika z oznakami nenaravnost, opolzkost, moralna oporečnost? Najlažje te oznake dešifriramo, če analiziramo različne ljubezni v romanu, ki so bile tudi kamen spotike večine odzivov, čeprav jih ti niso naravnost poimenovali ali jasno kritizirali. Čista otroška in svetniška materinska ljubezen v romanu *Na klancu* (1902), ki sta navdušili slovenske bralce, pojavita pa se spet v *Križu na gori*, nista vzbujali nobenih pomislekov, saj sta očitno asekualni: v krajšem romanu *Hiša Marije Pomočnice* pa obe prevzameta spolne konotacije, saj matere ne opravljajo več zgolj altruistične materinske vloge, ampak so tudi strastne ljubice ter hladne in preračunljive žene, bolna dekleta pa niso več samo ubogljivi otroci, ampak tudi s spolnostjo zaznamovana bitja.

Osnovni problem recepcije in s tem tudi bralčeve empatije je bil torej tradicionalne narave, saj so bralci pričakovali podobno podobo materinske in otroške ljubezni kot v prejšnjih romanih *Tujci* in *Na klancu*, a je niso dobili. Temu sta se pridružili še takratni nepoučenost in splošna zavrtost večinskega bralstva, saj so jih motili celo prikazi zunajzakonske, avtoerotične in lezbične ljubezni, zasidrane v književnosti že od realizma in naturalizma dalje; platonsko in spiritualno ljubezen, osrednji znanilki *fin de siècle*, pa so celo razglasili za neslovensko oziroma nepotrebno in iztrošeno dekadentno spremljevalko. Da ne omenjam patoloških ljubezni v obliki različnih spolnih zlorab, ki so jih moralizatorski kritiki obsodili kot mesta naslajanja oziroma pornografije, saj v njih niso znali razbrati subverzivnega potenciala družbene kritike v funkciji razkrivanja algolagnije kapitalizma ali preprosteje: sredstva odkrivanja in odpravljanja tabujev. Za meščanski svet v času izida romana sta bila seksualizacija otroštva in materinstva ter njuna demitizacija zelo inovativna (seveda nezaželena) pristopa, ki sta rahljala in celo rušila meščansko etiko. Nadzor človekove spolnosti je imel takrat posebno mesto v moralnih prizadevanjih in ga je bilo v meščanskem oziru mogoče vzpostaviti le v družini. Problema pri bralcih ni predstavljal samo eros, pač pa tudi tanatos oziroma večplastnost smrti, kar Kermauner (103) označuje kot optimizem smrti (optimistični mortualizem), izpeljan na povsem inovativen način.

Križ na gori je v nasprotju z romanom *Hiša Marije Pomočnice* zane-maril provokativnost erotike in Cankarjevo osnovno vodilo poetike od pesniške zbirke *Erotika* (1899) dalje – seksualnost je prostor subverzije; ta je v romanu *Hiša Marije Pomočnice* šokirala tudi zaradi prostodušnosti, iskrenosti in odkritosrčnosti otroške perspektive. Poleg angelske in s tem neprovokativne podobe glavne literarne osebe Hance (imeno-vane kar angel varuh), ki je požrtvovalna, zvesta in vdana, je k pohvali romana *Križ na gori* in s tem tudi večji pripovedni empatiji nedvomno prispevala še optimistična perspektiva. Če je Cankar v povesti *Sreča* še izražal dvom o razstavi slovenskih impresionistov na Dunaju in celotnem položaju slovenske umetnosti, ga je nepričakovan uspeh slovenskih umetnikov tako navdušil, da se je njegovo optimistično razpoloženje naselilo tudi v *Križ na gori*. Prav pesimizem pa je očitek, ki so ga Cankarju večkrat zapisali že v kritikah prejšnjih del, v katerih so mu predlagali optimistično držo. Hkrati si je slovenska javnost oddahnila, ko je Cankar napisal ljubezensko zgodbo, kar je označil že v podnaslovu, saj se je z žanrsko izbiro ljubezenskega romana vsaj delno odrekel svoji klasični kritičnosti, satiričnosti in jedkosti in s tem drezanju v boleče rane slovenske umetnosti in politike.

Tudi druga vrsta bralčeve empatije, ki izhaja iz pripovedne situacije, prav tako dokazuje preseganje horizonta pričakovanja v romanu *Hiša Marije Pomočnice* ter izpolnitev tega horizonta v *Križu na gori*. Pripovedna situacija namreč kot mediacija obsega (Keen, *A Theory* 219) osebo, ki pripoveduje, implicitno vključenost pripovedovalca, odnos pripovedovalca in literarnih oseb ter notranjo ali zunanjo perspektivo likov, vključujoč stil predstavitve likove zavesti in nezavednega. Čeprav je Cankar v obeh romanih uporabil tretjeosebne in personalnega pripovedovalca, se med seboj razlikujeta. V prvem romanu ta sistematično preplete zavedne situacije z nezavednimi, saj večpomenskost *Hiše Marije Pomočnice* temelji na poetiki simbolov, torej vizij, sugestij in aluzij. Prav tako je v tem romanu moderno (tudi modernistično, saj lahko Cankarja razlagamo celo kot predhodnika slovenskega modernizma) premikanje perspektive od ene deklice k drugi, ko spoznamo kar štirinajst različnih zgodb vseh bolnic, in čeprav je Malči osrednja literarna oseba, ne deluje kot klasična povezovalka kompozicije. Poleg otroške perspektive, ki je bila s svojo odkritosrčnostjo in nefiltrirano-stjo povsem nov element pripovedne situacije, je Cankar šokiral tudi s posebnim vojerizmom, ki ga Kermauner (105) imenuje dvojni odnos do gledanega. Po njegovem so dekleta, ki morajo gledati spolne zablode, do gledanega v dvojnem odnosu: na eni strani jih gledano odbija, se jim gnusi, jih poškoduje, na drugi pa jih privlači, ne morejo odtegniti

pogleda, v gledanem celo uživajo, še huje, uživajo celo v lastni nemoči bega, v lastnem gnusu.

Če položaj romanov *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori* premislimo še skozi perspektivo treh vrst empatiziranja, ugotovimo, da prvega praviloma označuje razširjajoča strateška empatija, drugega pa omejena strateška empatija. Pri pisanju drugega romana je Cankar pretežno nagovarjal povprečnega slovenskega bralca, vzgojenega v patriarhalnem in katoliškem duhu, za katerega literarna zgodovina beleži tradicionalnost kot zožano perspektivo in manjšo strpnost do drugačnosti. Cankar je namreč povprečnega slovenskega bralca zelo dobro poznal in mu s svojimi romani želel predruščiti horizont pričakovanja, s tem pa tudi stopnjo pripovedne empatije; najbolj očitno ga nagovarja v prvem delu romana *Gospa Judit*, ki je pravzaprav odziv na negativne kritike *Hiše Marije Pomočnice*, kjer mu očita ozkosrčnost, moraliziranje in napačno kritičnost. Mogoče je Cankar tudi zaradi neuspele empatije *Hiše Marije Pomočnice* v tako kratkem času napisal roman *Križ na gori* in že med pisanjem na več mestih izrazil svoj optimizem glede sprejema – v pismu uredniku Levcu napoveduje svoj roman za Slovensko matico kot povest za večji krog bralcev: »Ustregel sem Vam, upam, to pot tudi v tem oziru, da Vam pošiljam tako povest, ki bo tudi za širše občinstvo« (Bernik 424).

Primerjava obeh vrst empatiziranja pokaže, da je znatno težje izpeljati tretjo vrsto empatije, t. i. razširjajočo strateško empatijo, saj jo je treba usmeriti preko ustaljenih norm in izven skupine isto mislečih in čutečih bralcev. Prav zato se je Cankar na pisanje romana *Hiša Marije Pomočnice* dlje časa pripravljal, ga neverjetno dolgo pilil (cel proces je trajal štiri leta, medtem ko je *Križ na gori* napisal v enem mesecu), v času pisanja je preverjal svoje postopke v pogovorih s prijatelji, bil je stalni obiskovalec bolnice, v kateri je bivala Štefkina sestra Malči. Kot sem že prej omenila, je Cankar večkrat očitno pokazal svojo empatijo, predvsem jo je izražal do bolne Malči,¹³ ki so jo poslali v bolnišnico Das Haus der Barmherzigket (odkar so to bolnišnico porušili, »živi« samo še v tem romanu), kjer jo je od vseh članov družine Löffler največkrat obiskal prav Cankar, ki se je dobro razumel tudi z drugimi bolnicami. Ker se je zavedal, da piše poseben roman, je želel vse prizore dobro premisliti in si jih natančno predstavljati, zato jih je risal, prav tako si je začrtal zapleteno kompozicijo. Da si bralci niso želeli razširjajoče strateške empatije, pač pa omejeno empatijo, dokazujejo že prejšnje kritike,

¹³ Štefka Löffler je poročala, da se je Cankarju na obrazu videlo, kako mu je bilo hudo ob odhodu Malči v bolnico, še bolj ga je bolelo, da je neozdravljivo bolna. V bolnici jo je večkrat obiskoval in govoril o njej, kako potrpežljivo prenaša svojo usodo (Kos 294).

ki so Cankarju poleg ostalih pomanjkljivosti očitale tudi neslovenskost. V romanu *Hiša Marije Pomočnice* so tovrstne kritike našle potrditev že v sami izbiri dogajalnega prostora: roman se namreč dogaja v Avstriji, v dunajski (ne pa slovenski!) bolnici, prav tako so romanu očitale še tuje (francosko) razpoloženje in vnos »neslovenskih« literarnih praks.

Pridružujem se mnenju Keen (*Empathy* 69), da tudi slabo napisane knjige ali stereotipni liki na splošno lahko izzovejo empatijo, kar večkrat moti izurjene oziroma zahtevnejše bralce, ki menijo, da to ni prava empatija. Tudi sama menim, da vendarle gre za empatijo in naj se tudi tovrstna empatija preučuje; ker pa se mi ne zdi povsem enaka empatiji izkušenega¹⁴ bralca v stiku s kvalitetno knjigo, ločujem med trivialno in literarno empatijo. Čeprav za roman *Križ na gori* ne bi mogla trditi, da je trivialen, je pa od vseh Cankarjevih romanov najmanj kvaliteten in prav zato predvideva drugačno pripovedno empatijo, poleg literarne tudi trivialno empatijo. Medtem ko literarna empatija omogoča razumevanje tuje izkušnje ter možnost razpiranja drugačnosti in odprtosti do drugega, trivialna empatija kot del zunajbesedilne trivialnosti zavrača izkušnjo drug/ačn/osti, saj trivialni bralec uživa le ob znanem, npr. ob uveljavljenih vzorcih, obrazcih, postopkih in temah. Običajno je trivialna empatija značilna za neliterarnega oziroma trivialnega bralca, ki se zaradi primanjkljaja v bralni kompetenci omeji le na poistovetenje (Zupan Sosič, *Teorija* 377) z likom ali dogajanjem (a tudi lik in dogajanje morata biti prilagojena njegovi zožani kompetenci), povabila k drugosti pa ne sprejme. V zvezi s sprejemanjem neznanega/drugega/drugačnega naj ponovim Adornovo (69–100) misel, kako trivialna literatura samo izpolnjuje horizont pričakovanja in s tem ponuja (potrošniškemu) bralcu možnost ostati takšen, kakršen je, medtem ko umetniška literatura zahteva od bralca muko pozabe in znajdenja v drugosti literarnega sveta.

Kljub nekaterim kvalitetnim lastnostim v romanu (osrednjost ženske literarne osebe in možnost za njeno boljše življenje, perspektive drugačnega življenja) ima roman nekaj pomanjkljivosti oziroma nedodelanosti na zgodbeni in pripovedni ravni v smislu trivializacije,¹⁵ kar odpira več

¹⁴ Izkušenega bralca nekateri imenujejo tudi strokovni bralec, sama pa sem ga glede na ločevanje branja na literarno in neliterarno branje imenovala literarni bralec. Ta bere predano, poznavalsko, poglobljeno, ustvarjalno, interpretativno-analitično, intenzivno in upošteva dvostopenjsko branje ter se k nekaterim knjigam vedno znova vrača. Njegovo nasprotje je neliterarni (tudi trivialni) bralec, ki bere naivno, površno, zgolj intuitivno in predvsem prvostopenjsko (Zupan Sosič, *Teorija* 253–296).

¹⁵ Trivializacija je postopek vnašanja trivialnih značilnosti v netrivialno besedilo ali preigravanje z njenimi značilnostim (Zupan Sosič, *Teorija* 376). Rezultat nedosledno

poti trivialni empatiji. Na zgodbeni ravni je to klasična prostorska dvojnost: Globel je prostor zaostalosti, ozkosrčnosti, temačnosti, oddaljeno (neimenovano) mesto pa možnost osebne rasti. Prostorska dvojnost je tudi opisana stereotipno, saj je Globel temna, utesnjena in mrzla, primerja se celo z rakvijo, grobom in pokopališčem, mesto pa je praviloma svetlo, široko in veselo. V Globel namreč nikoli ne posije sonce in samo če literarna oseba stopi na bližnji hrib, jo lahko obsije sončni žarek. Prav tako kot se ponavljata barvna in razpoloženska simbolika v smislu temna Globel – sončno mesto, se ponavljajo tudi razpoloženski vtisi, ki jih dokaj shematično označi tradicionalna simbolika: križ je simbol trpljenja, na koncu tudi rešitve, zvon notranjega razpoloženja, medtem ko senca simbolizira slutnjo ter sončni žarek veselje in toplino. Na pripovedni ravni je simplifikacija največji kazalnik prilagajanja bralnemu horizontu in s tem tudi trivialni empatiji. Ne samo karakterizacija, poenostavljeni so tudi dialogi, zgradba oziroma kompozicija romana ter začetek in konec romana.

Karakterizacija Hance, petnajstletne mežnarjeve hčerke, zaljubljene v slikarja Mateta, je namreč znatno manj inovativna kot upodobitev glavnih likov v *Hiši Marije Pomočnice*. Kot tip vdane, požrtvovalne in zaščitniške ženske je Hanca ustrezala stereotipnim pričakovanjem slovenskega bralstva. Hanca potrpežljivo čaka na Mateta, ki je v tujini uspel in pozabil nanjo. Njegovo odtujenost in številne ljubice poskuša vitalistično opravičiti z upanjem, da se bo spet spomnil nanjo in spoznal vrednost njene žrtvujoče se ljubezni, kar močno spominja na Bertine upe v prvem Cankarjevem romanu *Tujci* in Franckine želje v drugem romanu *Na klancu*. Tip trpljenjske, žrtvujoče se in odpuščajoče ženske je bil slovenskemu bralstvu že znan iz slovenske klasike ter prejšnjih Cankarjevih romanov in pripovedi, zato so ga zdaj sprejeli z odprtimi rokami, hkrati pa je to tip ženske, ki je ustrezal patriarhalni in katoliški miselnosti tistega časa. Kar je novo v njeni karakterizaciji in presega zgolj model tradicionalne ženske, je prav moč upreti se vaški skupnosti in jo zapustiti – ta lastnost je tudi edina, ki poskuša lik iztrgati iz črno-bele karakterizacije. Čeprav je Hanca Matetovo dekle, so izpostavljene samo njene skrbniške lastnosti, ki so ji družbeno pripisane kot edine možne plasti identifikacije. Tudi poimenovana je angel varuh, zato nima nobenih telesnih, kaj šele spolnih konotacij; ovija jo svetniški sij stereotipa hišni angel.¹⁶ Zoženje Hance na zgolj abstraktno duhovno

izpeljane trivializacije je trivializirano besedilo, kar je tudi roman *Križ na gori*; vendar pa ta roman ni trivialno besedilo, saj v njem trivialnost ni vrhovno načelo.

¹⁶ Hišni angel je izraz, ki ga je »izumila« Virginia Woolf, da bi z njim razkrinkala orokavičeno sakralizacijo ženske. Ženski se namreč prisodi angelske atribute zgolj zato,

(celo materinsko) počelo je toliko bolj očitno v primerjavi z Matetovo ljubico, lepo učiteljico,¹⁷ ki pa je posebitev telesnosti – karakterna delitev ženskih likov na dvojnice, tj. duhovne in telesne ženske se že približuje črno-beli karakterizaciji.

Podobna poenostavitev je vidna tudi na kompozicijski ravni, ko se dogodki napovedujejo predvidljivo, opisi posameznih razpoloženj se ponavljajo, simbolika je v dogajanje vpeta dokaj pragmatično in zato premalo sugestivno. Roman se začne z zvonjenjem in s čudežem. Hanca se namreč po tolažbo zateče v cerkev, kjer se Mati božja ozre nanjo, kar seveda pomeni, da jo bo – kljub njenemu križevemu potu – spremljala sreča, ki se potrdi s srečnim koncem oziroma skupnim odhodom iz Globeli. Pomenljiv je tudi prvi dogodek: Hanca sreča Mateta, ki nese župniku prodat svojo sliko. Vzame mu velik zavoj, prevelik za njeno drobno otroško-žensko telo, in si ga naloži na hrbet, kar jo popolnoma sključi. To veliko breme je seveda ne moti, saj to dejanje pomeni, da je vzela križ na svoje rame in bo zdaj ona tista, ki bo trpela za oba, zase in Mateta. Tudi konec romana deluje predvidljivo, hitra spreobrnitev Mateta iz neodgovornega ženskarja in veseljaškega skeptika v zvestega bodočega ženina pa manj motivirano. Hanca na koncu romana spet zvoni, in ker zapušča Globel, je v zvoku velikega zvona »nekaj slovesnega in veselega, kakor da bi zvonila k prazniku« (Cankar, *Križ* 233). Ko se pojavi Mate, se kakor nebeška glorijska sveti za njim večerna zarja, in ko se objameta, zagleda učitelj na hribu podobo velikega križa. Ta je bil na začetku romana in tudi v nadaljevanju simbol trpljenja, tu pa izkoristi še svoj drugi pomenski naboj: za objeta zaljubljenca nedvomno pomeni rešitev. Zaradi vseh naštetih razlik mi na koncu razprave ne bo težko odgovoriti na vprašanje, ki ga je v več različicah različnim skupinam bralcev v svojih (empiričnih) raziskavah zastavila S. Keen

da se ji skrči življenjski prostor na hišo oziroma njene skrbniške naloge v smislu, naj svoje gospodinjске zadolžitve opravlja vdano, potrpežljivo in tiho, tako kot angel, in se pri tem ne pritožuje niti ne moti ostalih s svojim gospodinjskim delom. Woolf je s paradoksalnostjo besedne zveze problematizirala prisilno domestifikacijo ženske, s tem pa tudi njeno drugorazrednost, ki je najbolj prefinjeno prikrita prav s podoba angela. Povezava angela in hiše namreč pervertira žensko »naravno« držo in jo izmika »učlovečenju« oziroma enakopravnosti z moškim spolom.

¹⁷ Lepa učiteljica je kot ljubica opisana zgolj s telesnimi atributi in tako zreducirana le na telo: je bujno razvita, oblečena v kratko in živo pisano krilo, izza rdečega modraca se svetijo čipkasti rokavi, ki razkrivajo gole gosposke roke, na belem drobnem obrazu rdijo polne ustnice, glas je globok, moški in dišeč po cigaretnem dimu ... Je sicer dobra igralka, a ravno ta lastnost je za ljudsko mnenje diskriminatorna: kot igralka se ne zdi iskrena v življenju, hkrati pa ji že sam poklic, v našem primeru amaterska dejavnost, prilepi oznako lahkoživke.

(*Empathy* 66): kateri roman je na vas vplival tako, da ste naredili ali mislili kaj specifičnega. Ker je moj odgovor *Hiša Marije Pomočnice*, ta odločitev tudi pomeni, da je prav ta roman v meni sprožil več pripovedne empatije.

LITERATURA

- Adorno, W. Theodor. *Beleške o literaturi*. Prev. M. Savski idr. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999.
- Andrieu, Bernard, in Gilles Boëtsch, ur. *Rečnik tela*. Prev. Olgica Stefanović. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Bernik, France. Opombe. Ivan Cankar. *Zbrano delo*. 12 (*Gospa Judit, Križ na gori, Novele in črtice 1903–1904*). Ljubljana: DZS, 1970.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo*. 12 (*Gospa Judit, Križ na gori, Novele in črtice 1903–1904*). Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS, 1970.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo*. 11 (*Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja*). Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS, 1972.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo*. 22 (*Moje življenje, Grešnik Lenart*). Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS, 1975.
- Cankar, Izidor. Opombe. Ivan Cankar. *Izbrani spisi*. Ur. Izidor Cankar. 6. Ljubljana: Nova založba, 1927.
- Cankar, Izidor. *Obiski*. Ljubljana: Nova založba. 1920.
- Gerrig, J. Richard. »Why Literature is Necessary, and not Just Nice«. *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*. Ur. Isabel Jaén in Julien Jacques Simon. Austin: UP Texas Press, 2012. 35–53.
- Hoffman, Martin L. »Empathy and Prosocial Behavior«. *Handbook of Emotions*. Ur. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones in Lisa Feldman Barrett. New York in London: The Guilford Press, 2008. 440–456.
- Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.
- Keen, Suzanne. »A Theory of Narrative Empathy«. *Narrative* 14/3 (2006): 207–236. Tudi na spletu.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford; New York: Oxford UP, 2007.
- Keen, Suzanne. »Introduction: Narrative and the Emotions«. *Poetics Today* 32/1 (2011): 1–53. Tudi na spletu.
- Keen, Suzanne. »Narrative Empathy (Definition and Explication)«. *The Living Handbook of Narratology*. Ur. Peter Hühn. Hamburg: University of Hamburg, 2013. Tudi na spletu.
- Keen, Suzanne. *Narrative Form*. New York, London: Palgrave Macmillan; St. Martin Press, 2015.
- Kermauner, Taras. Spremnna beseda in opombe. Ivan Cankar. *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974. 99–113.
- Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.
- Kos, Janko. Opombe. Ivan Cankar. *Zbrano delo*. 11 (*Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja*). Ljubljana: DZS, 1972. 285–340.
- Krznaric, Roman. *Empatija: temeljna kvaliteta za ostvarivanje revolucionarnih promjena u 21. stoljeću*. Prev. Aleksandra Barlović. Zagreb: Planetopija, 2014.
- Nussbaum, Martha. *Cultivating Humanity*. Cambridge: Harvard UP, 1997.

- Nussbaum, Martha C. *Pjesnička pravda. Književna imaginacija i javni život*. Prev. Marina Miladinov. Zagreb: Naklada Deltakont, 2005.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja: I. del«. *Jezik in slovstvo* 45/5 (1999/2000): 195–205.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2010.
- Reissland, Nadja. *The Development of Emotional Intelligence*. New York: Routledge, 2012.
- Schneider, Ralf. Emotion and Narrative. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. London, New York: Routledge, 2008. 136–137.
- Virk, Tomo. *Etični obrat v literarni vedi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2018.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Narrative Empathy in Two Novels by Ivan Cankar«. *Problemi slovjanoznansva (Problems od slavonic studies)* 66. Lviv: Ivan Franko National University, 2017. 102–112.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Postklasična teorija pripovedi.« *Slavistična revija* 61/3 (2013): 495–507.
- Zupan Sosič, Alojzija. Romani. *Ivan Cankar: literarni revolucionar*. Ur. Aljoša Harlamov. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2018. 201–235.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Narrative Empathy and Ivan Cankar's Novels *The Ward of Mary Help of Christians* and *The Cross on the Mountain*

Keywords: Slovenian literature / Slovenian novel / Cankar, Ivan / narrative technique / literary reception / horizon of expectation / empathy / identification / autobiographical representation

This article explores narrative empathy associated with the novels *The Ward of Mary Help of Christians* and *The Cross on the Mountain* (both from 1904) by Ivan Cankar (1876–1918) in order to find out why the former, upon its publication, exceeded the readers' horizon of expectation, thereby achieving less narrative empathy in readers, while the latter met their expectations to a greater degree at the receptive level, thus evoking more narrative empathy. I consider three paths, i.e. autobiographical representation, a high level of author's empathy, aesthetics of production and the two possibilities for the readers to empathize – identification with the character and the narrative situation. The empathizing is also analyzed according to the three modes, so-called bounded, ambassadorial, and broadcast empathy. The disharmony

between the empathy of the author and the reader shows that the novel *The Ward of Mary Help of Christians* received less empathy not because of the defectiveness of the empathy in the author but because of the defectiveness of the empathy in the readers of the novel. At the beginning of the twentieth century, Slovenian readers were unable to share the emotions and perspectives of this innovative novel, which is why they preferred the *The Cross on the Mountain*. To explain the disharmony between the empathy of the author and the reader, the distinction between literary and trivial empathy also had to be taken into account; this difference again proves that the novel *The Cross on the Mountain* was suitable for the average reader open to trivial empathy, while *The Ward of Mary Help of Christians* required more demanding literary readers and their orientation towards literary empathy.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-31Cankar I.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.13>

Sram in krivda v kratki zgodbi »Marija, pomagaj« Suzane Tratnik

Alenka Koron

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0002-6466-6480>
alenka.koron@zrc-sazu.si

Afekti in emocije so že od antike naprej prepoznani kot bistveni del literarne izkušnje, a med prevlado strukturalizma so bili izključeni iz obravnave pripovedne literature. Izrecni interes zanje se je v naratoloških diskurzih pojavil šele v zadnjih desetletjih z nastajajočo paradigmo sodobnih študij afekta. Pri tem so svojo vlogo odigrali različni vplivi, izročilo pojmov v poetiki, retoriki in psihoanalizi, novejši nevroznanstveni, kognitivni in evolucijski pristopi k pripovedi ter še posebej feministična naratologija in kvirovske teoretske konceptualizacije občutij, v zadnjem času pa tudi deleuzovska pojmovanja afekta. V članku se opiram na sinkretični model pripovednega svetotvorja (narrative worldmaking), ki ga je v dialogu z naštetimi vplivi ter upoštevanjem Paula Ricoeura in Bruna Latoura razvila Claudia Bregger. V svojem branju kratke zgodbe »Marija, pomagaj« iz knjige Noben glas (2016) sodobne pisateljice in lezbične aktivistke Suzane Tratnik skušam v procesu pripovednega svetotvorja sondirati pripovedno produktivnost sramu in krivde kot družbenih afektov ter osvetliti tip bralskega angažmaja, h kateremu vabi njen diskurz.

Ključne besede: zgodba / Tratnik, Suzana / pripovedna tehnika / čustva / afekti / sram / krivda

V članku¹ se opiram na konceptualizacije afekta in emocij v novejših naratoloških diskurzih, da bi lahko z njihovo pomočjo analitično sondirala pripovedno produktivnost afektov v kratki zgodbi Suzane Tratnik z naslovom »Marija, pomagaj« iz zbirke *Noben glas* (2016).² Prav ta

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa št. P6-0024 (B), ki ga je financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

² To ni moje prvo ukvarjanje s tozadevno problematiko. Tik pred objavo je v soavtorstvu z Matteom Colombijem napisani članek z naslovom »Queer Emotions? The Narrative Shape of Feelings in *Noben glas* by Suzana Tratnik and *Eskorta* by Michal Hvorecký«, ki primerjalno obravnava emocije ter njihovo pripovedno obliko in funkcijo v zadnji kratki zgodbi iz taiste zbirke, naslovljeni Veliko breme, ter v romanu slovaškega pisatelja Michala Hvoreckýja *Eskorta*.

kratkoprozna zbirka Suzane Tratnik se zdi namreč za obravnavo afektov in emocij še posebej primerna zato, ker je v vseh zgodbah, torej tudi v »Mariji, pomagaj«, osrednji lik deklica nekoliko neujemljive starosti, vendar že na meji adolescence, torej prav na robu življenjskega obdobja, ko igrajo čustva še posebej pomembno vlogo, intenzivna spolnoidentitetna refleksija in samorefleksija pa se šele res začenjata.

Preden se posvetim temeljnemu cilju tukajšnjega branja te kratke zgodbe, torej obravnavi pripovedne produktivnosti afektov v njej, naj prikazem svoja teoretska izhodišča, in sicer nekatera najpomembnejša, v marsičem tudi divergentna presečišča študijev afekta in naratologije. Ob njihovem zarisu, ki se opira na članka Claudie Breger »Affect and Narratology« (2017) in »Affects in Configuration: A New Approach to Narrative Worldmaking« (2017), pa moram takoj poudariti, da afekt ni nekaj novega v teoriji pripovedi. To postane očitno že, če pomislimo na njegovo izročilo v retoriki in poetiki ter v psihoanalitičnih pristopih, ki so vplivali tudi na naratologijo. Kljub tem predhodnim obravnavam predstavlja delo Robyn Warhol *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms* (2003) svojevrstno prelomnico. V njem je avtorica v feministično naratološko refleksijo povezala spolno identiteto (*gender*), afekt, žanr, bralčevo telo in pripovedno formo. R. Warhol je nastopila proti v bistvu še aristotelovskemu globinskemu pojmovanju emocij, ki so ga povzeli tudi sodobni kognitivni pristopi, modernistična estetika in freudovska psihoanaliza, torej proti razumevanju občutij kot zunanjih izrazov notranjih emocij. Predlagala je nov model, ki ga je oprla na spolnoidentitetne in kvirovske študije ter viktorijanske konceptualizacije občutij. Pri tem je izhajala iz Williama Jamesa ter Eve Kosofsky Sedgwick in njene recepcije Silvana Tomkinsa v delu *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (1995), ki ga je E. Kosofsky Sedgwick souredila z Adamom Frankom, in iz performativnega razumevanja razpoloženj, čustev in strasti kot posledic telesnih sprememb. R. Warhol hoče torej razumeti afekt zunaj psihoanalitične paradigme, in prav to je bila temeljna pobuda za študije afekta, pa naj so te kognitivne ali deleuzovske usmeritve. Toda v želji premagati eksplicitni psihoanalitični fokus na seksualnosti je R. Warhol vseeno nekoliko pretiravala, saj – kot opozarja C. Breger v svojem članku – tudi sama ohranja reminiscence psihoanalitičnih koncepcij (prim. Breger, »Affect and Narratology« 237–238). Poleg tega sta tako E. Kosofsky Sedgwick kot R. Warhol uporabljali v svojih domiselnih natančnih branjih pripovednih žanrov in pri poudarjanju odziva dejanskega bralca tudi formalno naravnani instrumentarij izročila retorične analize. Zato sta s svojim pristopom za preučevanje afektov v pripovedih navdihnili tudi bolj

mejnstrimovske retorične naratologe, kakršna sta npr. James Phelan in Richard Walsh,³ čeprav sta se v svojih konceptualizacijah afekta sicer oba oddaljila od njunih pozicij in bolj približala kognitivnim in nevroznanstvenim stališčem.

Kognitivno znanstveni pristopi so se začeli pospešeno posvečati vprašanju emocij in afekta predvsem po letu 2000, kar je morda treba pripisati odkritju »zrcalnih nevronov« (to se je zgodilo šele v devetdesetih letih prejšnjega stoletja) kot generatorjev empatije. Pri tem so se navezali tudi na dognanja razvojne, socialne in evolucijske psihologije. Enega takšnih pristopov je razvil Patrick Colm Hogan v knjigi *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories* (2011). Kot je razvidno že iz naslova knjige, Hogan uporablja pojma afekt in emocija sinonimno, kar je v ostrem nasprotju z bolj deleuzovsko orientiranimi usmeritvami.⁴ Njegov osrednji poudarek pri naratološki analizi je na obdelavi (*plotu*), čemur bi nasprotovali feministična in verjetno tudi retorična naratologija. V različnih kulturnih tradicijah in zgodovinskih obdobjih je Hogan prepoznal tri rekurentne zgodbene prototipe, heroičnega, romantičnega in žrtvovanjskega, in jih povezal s sistemi emocij, ki naj bi bili zanje temeljni. Tako naj bi bil npr. ponos temeljna emocija heroične zgodbene strukture. Vsem prototipnim strukturam pa je skupen izhodiščni vzorec normalnosti (*normalcy*), povezan z domom, in prekinitvev normalnosti, ki jo je treba v zgodbi restituirati,⁵ kar jasno izpostavlja začetke in konce skupaj s koherenco zgodbe kot ključne momente zgodbene strukture in – tu se je treba strinjati s C. Breger («Affect and Narratology» 239) – nakazuje avtorjevo preferenco do tradicionalnih pripovednih oblik.

Hogan se je močno oprl na evolucijsko teorijo in upošteval biološke dejavnike. Vprašanje svetovljenja zgodbe (*worlding the story*), ki motivira formalistične in kulturne študije pri natančnem branju posameznih besedil ali skupin besedil, ga je manj zanimalo. Toda takšno tipološko modeliranje, kot ga predlagata Hogan in tudi npr. William Flesch v

³ Glej podrobneje James Phelan *Experiencing Fiction* in Richard Walsh *The Rhetoric of Fictionality*.

⁴ Sama v tem tekstu sledim C. Breger, ki se je z navezavo na Deleuza resda odločila za rabo pojma afekt, vendar se je v duhu svojega sinkretičnega pojmovanja hkrati tudi odmaknila od Briana Massumija, Deleuzovega prevajalca v angleščino, in od njegovega tolmačenja afekta ter pojasnila, da sama pojmuje afekt vključujoče, kot da zaobsega cel spekter od nezavedne jakosti do čustvene izkušnje (prim. Breger, «Affect and Narratology» 250, op. 45).

⁵ Hogan s tem v zvezi sicer ne citira *Morfologije pravljice*, vendar njegovo izhodišče močno spominja na podobno Proppovo začetno stanje v pravljici in sprožitveni odhod od doma.

knjigi *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction* (2007), je pravzaprav dokaj reduktivno. Pač pa so bile uspešne nekatere druge kognitivne in nevroznanstvene raziskave o presečiščih pripovedi in emocij – te slednje, torej emocije in ne afekti, so namreč termin, ki je večinoma v rabi v kognitivnih študijah. Odmevna je bila knjiga Suzanne Keen *Empathy and the Novel* (2007), v kateri se je avtorica poleg kognitivnih konceptualizacij lotila še analize pripovedne tehnike s poudarkom na vprašanjih spolne identitete in žanra, podobno kot R. Warhol v knjigi *Having a Good Cry*.

Kognitivni in nevroznanstveni naratologi, ki jih je navdihnili S. Keen, so prispevali vrsto zanimivih raziskav, sploh kadar so historično kontekstualizirali svoje delo. Toda njihova smer se razlikuje od linije R. Warhol in E. Kosofsky Sedgwick v tem, da njihovi modeli tesno prepletajo emocije in kognicijo, pri tem pa naglašajo zavest in intencionalnost kot nasprotje nezavednemu ter težijo k domnevi o relativni stabilnosti čustvenega odziva kot bolj ali manj utemeljeni na identiteti – torej prav na tistem jedrnem sebstvu, zoper katerega je nastopila E. Kosofsky Sedgwick.

Deleuzovci, med njimi npr. Brian Massumi, v nasprotju s kognitivnimi istovetenji afekta z emocijami strogo ločujejo afekt (ki je zanje asubjektivni, asimboličen in ekscesen) od emocije kot subjektivne vsebine, sociolingvističnega fiksiranja lastnosti izkušnje. Po mnenju Claudie Breger pa so deleuzovci pretiravali z ločitvijo afekta od družbenega in od subjekta; Massumi npr. po njenem vztraja pri ireduktibilno telesni in avtomatski naravi afekta, ki si ga ni mogoče lastiti in je torej odporen na kritiko.⁶

Takšni nastavki so oteževali posvajanje Deleuzovega pojma afekt za tekstualne analize, prav to povezavo pa si je postavila za cilj C. Breger v svojem predlogu sinkretične konceptualizacije pripovednega svetotvorja (*narrative worldmaking*). Z njeno konceptualizacijo je, kot meni, mogoče dvoje: bolje kot pri drugih pristopih sodobne teorije pripovedi povezati posebne, pogosto zelo nestabilne načine, na katere afekt deluje v retoričnih procesih pripovedne zgradbe in pri branju v specifičnih historičnih kontekstih in žanrih, in drugič, hkrati odpraviti odpor deleuzovskih študijev afekta do ukvarjanja s specifično pripovedno formo. V nekem smislu se, zlasti kar zadeva vztrajanje pri natančnem branju in interes za afektivno kompleksnost, C. Breger torej vrača k R. Warhol in E. Kosofsky Sedgwick, hkrati pa vključuje produktivne impulze nevroznanstvenih in deleuzovskih paradigem.

⁶ Zato se je C. Breger odločila za drugačen pristop, kakor sem opozorila že prej v op. 4.

Pri razvitju svojega sinkretičnega pojmovanja se C. Breger opira na dialog med različnimi koncepti svetovljenja, svetotvorja (*worldmaking*), ki so v obtoku v teorijah pripovedi in afekta⁷ in na Bruna Latoura. Čeprav Latour deluje zunaj obeh področij, po njenem tesno resonira z njima. Njegova metodologija je za gradnjo ali združevanje tega, kar imenuje skupni svet (*common world*) še posebej uporabna zaradi eksplisicnih prepletov ontologije in teorije pripovedi. C. Breger definira pripovedno svetotvorje takole:

[*Je performativni proces konfiguriranja afektov, asociacij, pozornosti, izkušenj, vrednotenij, oblik, materiala, percepcij, čutov, smisla, toposov in tropov v in skozi specifične medije, ki vključujejo mentalne operacije, grafične zapise, besede in kretnje, podobe in glasove. Na področju literature, filma ali gledališke uprizoritve so ti procesi trdno sidrani v retorične zanke zgradbe (ali produkcije) in branja (ali občinstva). V teh zankah je aktivnost svetotvorja razdeljena v literarni obtok med številnimi agenti, vključno (vendar ne izključno) z avtorji, pripovedovalci, liki in bralci. Vsi ti agenti so nesuvereni v tem smislu, da ne nadzorujejo povsem svojih zaznav, spominov, zamišljanj, etičnih orientacij in dejanj.*⁸ »Affect and Narratology« 242)

Vendar C. Breger predlaga, da se vse udeležence procesa jemlje resno, saj je vsak pomemben v kolektivnem svetotvorju, čeprav ne vedno tako, kot bi si sam želel. Ker proces pripovednega svetotvorja združuje različne vire, je tako mogoče reči, da konstituira večdimenzionalne, večvektorske združke (242). Zato pripoved še ni izčrpana z obdelavo (*plot*) in naprej usmerjenim vektorjem dejanja, temveč je konstituirana in obogatena z vpletanjem različnih vertikalnih, horizontalnih ali ortogonalnih vektorjev afekta in občutij, asociacij in spomina, intertekstualnosti in tropov (»Affect and Narratology« 243).

Definicija C. Breger torej posreduje med različnimi pristopi k afektu, tudi tistimi onkraj teorije pripovedi. Po njenem je deleuzovski koncept svetovljenja ali afektivna zgradba sveta zasukana proti antipripovedni naravnosti Massumijevega pristopa, ker svetovljenje naglašja ključni element tega, kar ona opisuje kot pripovedno konfiguracijo ali združek. Združek⁹ pri Deleuzu označuje proces ustvarjanja kompleksnih,

⁷ C. Breger navezuje pojem svetotvorja predvsem na Paula Ricoeura (*Čas in pripoved*), Mauricea Merleau-Pontyja in Nelsona Goodmana, a tudi na študije afekta in Deleuzove interpretacije Spinozove filozofije ter kvirovske prilagoditve Goodmana, Hannah Arendt, Martina Heideggerja in drugih (prim. »Affect and Narratology«, str. 250–251, op. 48; glej tudi »Affects in Configuration« 230–233).

⁸ Prevod je delo Alenke Koron.

⁹ Združek oz. fr. *agencement* je Deleuzov in Guattarijev pojem (prim. Sasso in Vil-

multiplih zvez med prepletenimi silami, ki so že vpletene, čeprav so tudi radikalno heterogene. Združki so v gibanju, večplastni in bogato centrifugalni, niso gladko koherentni okrog ene same sile naprej težeče trajektorije. Z vidika teorije pripovedi implicira pojem svetotvorja torej premik k odpiranju koncepta pripovedi za nered vnašajoče sile afekta. In če je pripoved razumljena bolj kot konfiguracija, ne samo kot obdelava, vključuje veliko dimenzij in vektorjev – s posebnim poudarkom na multiplih združbah afekta kot spetega z besedami, intertekstualnimi asociacijam, stvarmi, ljudmi, idejami, občutki, relacijami in aktivnostmi. Konkretnjeje, telesna intenzivnost, ki jo v meni vzbudi določena beseda ali avdiovizualni element filma, tvori integralni del svetotvorja. Afektivni odzivi na čisto konkretne stvari, npr. ime mesta, ki ga poznam, verbalna evokacija ali dejanski zvok joka, določen izpust v prekinjenem pogovoru, vsi ti odzivi so hkrati zelo osebni in družbeno posredovani in plastijo asociacije drugih tekstov in medijev z objekti iz realnega življenja ter spomini (243).

V njeni zamisli pripovedne konfiguracije ali združka so v centru narativnosti procesi (multiple) povezave, asociacije in spetosti, ne vključujejo pa zahtev po določenih trajektorijah oblikah, stopnjah ali učinkih povezav, kakršne so kavzalnost, koherentnost ali stabilnost. S tem ko je ustvarjen prostor za fluidnost in nestabilnost afektov (v razliki od emocij v kognitivnih modelih), njena zamisel poudarjeno vključuje široko vrsto eksperimentalnih in žanrskih oblik, ki jih družijo prekinitve, nelinearnosti, nekoherenca in reflektivnost. Vseeno pa C. Breger ne absolutizira prekinitvene geste avantgardnih izročil niti novejših deleuzovskih konceptualizacij, saj je po njenem produktivnost afektov bolj v svetotvorni gesti rekonfiguracije kot v izoliranih aktih prekinitve.

C. Breger resda citira Deleuza, ko pravi, da združki vključujejo stanja stvari, telesa, različne kombinacije teles, mešanice, a tudi izjave, načine izražanja in cele režime znakov (244), toda za njeno koncepcijo afektivnih svetotvornih konfiguracij je seveda pomemben Paul Ricoeur, poleg njega pa sta zanj ključna še Latourova zahteva po reduciranju

lani 34–40), za katerega obstajajo v slovenščini različni prevodi: razporejanje, skupek, sestava, kompozicija, zveza, združenje, montaža, konstelacija, kompleks. Kot povzema Ana Hofman v delu *Glasba, politika, afekt: novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji* (str. 19, op. 19), se združek v Deleuzovem in Guattarijevem diskurzu »nanaša na nekaj, kar je sestavljeno oziroma govori o tem, da je nekaj združeno skupaj v določeno povezavo, da je nekaj skupaj v medsebojnem razmerju. Po drugi strani pa se nanaša na to, kako je nekaj sestavljeno, na sestavo oziroma ureditev nečesa (na ustroj, razporeditev, razvrstitev, porazdelitev, organizacijo). Gre za skupek, v katerem ima vsak element pomen sam zase, a vendar le v odnosu do drugih.«

razlike med stvarmi in besedami ter njegova trditev, da sta svet in vednost artikulirana. S to trditvijo Bruno Latour, nadaljuje C. Breger, hkrati detronizira in opolnomoči jezik, ki nas vrača k realnosti prav s svojo inherentno retorično naravo. Latour torej vztraja pri tem, da nas besede in simboli vračajo v materialne svetove, kar ji dopušča vzeti resno ontološke implikacije študijev afekta, ne da bi marginalizirala retorične procese, prek katerih potekajo literarne ali druge umetniške oblike svetotvorja. To je zanjo pot konceptualiziranja, kako utelešeni afekti in afektivno nabiti predmeti, spomini, izkušnje in asociacije ne le prekinjajo ali vdirajo v tekste kot sila takojšnjosti, temveč krožijo, vstopajo in sokonstituirajo pripovedne tekste (prav tam).

Fikcijski ali fikcionalizirani svetovi so odprti svetovi s poroznimi mejami in imajo bogato mrežo povezav z zunanjimi svetovi. Prav afekt je po C. Breger tisti, ki veže fikcijski diskurz na realnost. Afekti in realna telesa v retoričnih procesih pripovedne zgradbe in branja tudi podčrtujejo, da nismo nikoli suvereni oziroma ne moremo avtonomno nadzorovati tvorjenja sveta. Celó pri namernih dejanjih umetniškega svetotvorja so zavestne in namerne plasti prepletene z nezavednimi; svojega teksta torej ne pišem sam, temveč se piše z delovanjem številnih sil v svetu, ki so oblikovale moje strahove, fantazije in preokupacije ter me oskrbele s toposi, žanri in drugim, da jih izrazim. Ne moremo sicer brati predvsem zato, da bi odkrili namere v razumevanju likov, avtorjev ali bralcev, ni nam pa treba nad njimi popolnoma obupati. Latour je pomembna referenca za C. Breger tudi zato, ker je opozoril na človeške in nečloveške akterje in opazovanje njihovih svetotvornih aktivnosti (245).

Produktivnost avtoričinega modela pripovednega svetotvorja bom skušala sondirati z deskriptivnim branjem kratke zgodbe Suzane Tratnik »Marija, pomagaj«. Tudi ta zgodba je, podobno kot ostale v zbirki *Noben glas*, žanrski hibrid v tem smislu, da vključuje igrivo mešanico avtobiografskih potez in fikcijske fantastike ter retorično raznolike afektivne registre preizkušajoč pripovedni glas. Pripovedovalkina pripovedna tehnika refiguracije avtobiografske izkušnje namreč v tej tridelni zgodbi, ki jo grafično razmejujeta dva večja presledka s po tremi asteriski, igrivo prepleta otroški glas protagonistke z bolj izkušenimi komentarji nekoliko starejše opazovalke preteklih dogodkov in s čustveno nabitimi glasovi drugih pripadnikov skupnosti, mame, babice, političnega sekretarja in drugih ljudi in vsi ti komentarji in registri navidez olajšujejo distanciranje. Pri tem spretno meša resne tone z ironijo, kar vzbuja komične učinke. Zaradi vsega tega ta svetotvorni združek S. Tratnik na presenetljivo multivektorske načine angažira bralske afekte, kar je

še posebej razvidno v zadnjem delu zgodbe, kjer se glagolski čas hitro menja iz sedanjika v preteklik in tudi prihodnjik, tako nakazujoč prostorsko in časovno raznosmernost reprezentiranih dejavnosti.

Takoj na začetku zgodbe je pojasnjeno, da protagonistka, ki je hkrati pripovedovalka zgodbe, na kolenih skrivaj zbrano moli v »napol komunistični hiši«, kar je namig na historični kontekst in realno ozadje dogajanja in hkrati na kršitev uveljavljenih norm. Med prikazom dogajanja v šoli bralci izvemo, da je otroke strah, ker nova razredničarka zaradi neznanja zemljepisa fizično obračunava s Terezko, ki hodi v cerkev, a je pripovedovalkina najboljša prijateljica. Pripovedovalka zato zvečer pred spanjem sanjari o maščevanju.

Ker gre Terezki učenje težje od rok, ji skuša bistrejša pripovedovalka pomagati. Toda njuno skupno učenje doma hitro prerase v nenavadno igro vlog: deklici se sadistično-mazohistično izmenjujeta v vlogah storilca (razredničarke) in žrtve (Terezka), igra pa dobi napol »obsceno« vsebino: pripovedovalka nariše Terezko golo in z razredničarkino palico v Terezkinih genitalijah. Njune igre se nadaljujejo kar nekaj časa, dokler v šoli ene od risb, ki jo je narisala Terezka, ne prestreže učiteljica. Zagrozi jima, da jo bo pokazala njunim staršem in prestrašena pripovedovalka takoj izda Terezko. Ampak zaradi tega je, kot je videti, ne grize vest in ne občuti krivde. Pač pa je obe deklici izredno strah, da bi za risbo izvedeli starši, prav tako pa bralci lahko ugibamo, če se morda bojita ponižanja zaradi izgube zasebnosti, ki jo povzroči razredničarkino ravnanje. Vsekakor sošolcem, ki ju neuspešno na vse načine pregovarjajo, nikakor nočeta povedati, kaj je bilo pravzaprav na prestreženem listu papirja.

Po prvi prekinitvi pripovedi sledi srednji del, v katerem deklici iščeta rešitev pred sramoto, ki ju bo doletela na roditeljskem sestanku. Ena možnost, o kateri resno razpravljata, bi bila, da bi pokončali razredničarko, vendar se ne moreta poenotiti glede morilskega orožja (kamen, kramp, motika, podganji strup, električna pištola za ubijanje živine). Še slabša ideja se jima zdi, da bi jo prosili odpuščanja:

Ko sva se že sprli, kar je bilo zadnje čase pogosto, saj se nisva več igrali, sva le opustili morilske naklepe. Še bolj nora možnost od naklepnega uboja je bila, da se skesano privlečeva do razredničarkine pisarne, ponižno potrka in jo prosiva odpuščanja. Vse, samo da vrže tisto umazano risbo v smeti in je nikoli ne pokaže najinim ubogim staršem, ki niso nič krivi, da imajo tako pokvarjeni hčeri. (Tratnik 31)

Terezka predlaga molitev k sv. Mariji, ker se tej grešniki smilijo, »medtem ko je Bog pravičen«, pojasni pripovedovalki (34). »A slednjič sva

le izbrali molitev, kajti če bi izbrali zakol učiteljice, bi pristali v zaporu ter zamudili šolo v naravi in poletje v Baški. Bili bi samo še v zaporu in nikoli ne bi znali plavati kravla« (35), razvije svojo logiko protagonista. Njena molitev pa je karseda neobičajna:

Marija, sveta pomagavka, pomagaj mi, grešnici, in ne kani, da učiteljica pokaže svinsko risbo najinim staršem. Mislim mojim in Terezkinim. Naj ji zgori risba, naj magari umre, če se ne bo dalo urediti drugače. (Prav tam)

Najbolj intriganten je tretji, sklepni del zgodbe, ko postane čisto jasno, da v *Mariji, pomagaj* nikakor ne gre za nekakšno veristično »transkripcijo« sveta, ampak prej za afektivno nasičeno »konstrukcijo« oziroma za ukinitve opozicije med njima. Ta del bi lahko imeli tudi za hipotetično fokalizacijo, ki je eden od tipov virtualne pripovedi v smislu, kot jo je opredelila in tipološko ter deskriptivno razčlenila Snežana Milosavljević Milić (37–50). Mama se odpravi na roditeljski sestanek v elegantni opravi, kupljeni za volitve – »eleganca je nujna, kadar je v središču bodočnost«, ironično komentira pripovedovalka, ki jo opazuje od daleč, z roba judovskega pokopališča. Pripovedovanje nenadoma preide v prihodnjik, ko deklica sklepa, kaj bo na sestanku, kjer sama ni prisotna, in se nato vrne v sedanjik, ko se sestanek v razredu kot da bliža koncu in razredničarka načne temo »neprimerne likovnega izražanja«. Če vzamemo vse akterje v pripovedi resno, bi lahko rekli, da nas zadnji del pripovedi plastično sooči z multipliciteto perspektiv, ne da bi ponudil edino veljavno resnico, eno in edino pravo zgodbo; možne so namreč različne alternativne, paralelne različice. Posledica tega sta decentralizacija in destabilizacija »realnosti« zgodbe, kakršni sta pogosti v literaturi postmodernizma.¹⁰

Razredničarka sprva neuspešno išče v svoji beležnici, iz katere končno pade list papirja prav pred noge političnega sekretarja, ki na njem zagleda podobo sv. Marije s prstom, uperjenim na lastno srce. Učiteljica je zelo zmedena in postane jo strah, kar je razumljivo v kontekstu »komunistične države«. Naslednja pograbi list z risbo Terezkina mama in vidi nekaj čisto drugega: risbo razredničarke s krampom v glavi in rano, iz katere odteka kri. Nato list pograbi še Terezkin oče, ki vidi Terezko golo, krvavo med nogami in z modro rutico, zavezano čez oči, kar lahko bralec kontekstualizira kot incestuozni privid ali morda strah pred njim. Oba Terezkina starša se nato nekaj prerivata okrog lista papirja, ki spet poleti, in zdaj v pretekliku izvemo, da se je mnogim staršem in celo pripovedovalkini mami posrečilo videti na njem okorno narisano razredničarko,

¹⁰ Zgodbe v zbirki *Noben glas* sem s postmodernizmom povezala že v članku »Pripovedni prostor v »Idini kocki« Suzane Tratnik.

ki s palico maha po goli zadnjici učenke pred zemljevidom. V splošnem prerivanju, ki je nastalo – zdaj se pripovedovanje spet premakne v sedanjik –, nekateri niso videli ničesar, list pa se je odvrtničil skozi okno v večerni mrak.

Razredničarka začne na gosto govoriti o tem, kako ogabno je, če deklici rišeta genitalije in se temu celo smejeta. Starši jo z nelagodjem in zgroženi gledajo. Politični sekretar pa na videz začudeno reče: »In taki še učijo na državni šoli!« Po prvomajskih praznikih dobijo učenci namesto razredničarke novega učitelja, ki je napreden in imajo zanj vsi enake možnosti in dolžnosti, kot ironično komentira pripovedovalka, kar pomeni, da je Terezkina usoda do konca osnovne šole prejkone zapečatenata. Toda papir še valovi v zraku in po svetu in riše svojo blazno geografijo, izvemo prav na koncu zgodbe, in »neprimerna risba na njem včasih najde svoje oči« (41).

In zdaj končno k razmisleku, kako je z afektoma v naslovu mojega prispevka in v zgodbi »Marija, pomagaj«. Sram in krivda sta afekta, z razlago katerih je nastala zdaj že popolnoma diskreditirana sociološka delitev med kulture krivde in kulture sramu.¹¹ Po tej konservativni delitvi, ki jo je vpeljala antropologinja Ruth Benedict, naj bi bila krivda značilna za napredne kulture, katere člani imajo »vgrajen« notranji princip moralnosti, sram pa za »primitivne« kulture, ki se morajo zanašati na strinjajoč ali neodobravajoč pogled drugih ljudi, ki nadzoruje moralnost. A po mnenju Joan Copjec v članku »The Object-Gaze, Shame, Hejab, Cinema« sram in krivda v resnici ne definirata vrst kulture, ampak subjektovo razmerje do lastne kulture, če jo pojmuje kot sklop tega, kar ob rojstvu podedujemo od naših prednikov, torej družino, raso, etničnost, nacionalno identiteto (13). Izkusiti sram torej ne pomeni izkusiti sebe kot degradirani objekt, ampak sebe kot subjekt (15).

Toda afekt, o katerem eksplicitno govori pripovedovalka »Marije, pomagaj«, je vendarle predvsem tesnoba oziroma strah, ki pa ni izkušnja izgube nečesa, kar se je zgodilo, temveč izkušnja pričakovanja nekega dogodka, ki se (še) ni zgodil (18). Kot povzema J. Copjec, ki se sklicuje na psihoanalitike in filozofe, pa je afektoma strahu in sramu skupno, da dajeta signal za beg in pobeg, za pobeg v družbenost (*sociality*). Zato ni presenetljivo, da se zgodba S. Tratnik sklene z dozdevnim, virtualnim odzivom širše skupnosti na dekliški »greh«. Saj tudi tesnobo redko izkusimo izolirano, ampak prav v povezavi s sramom in krivdo kot naj-

¹¹ K tej diskreditaciji je veliko prispevala prav E. Kosofsky Sedgwick v delu *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (2003), ki je prevedeno tudi v slovenščino. Prim. slov. prevod, str. 52–54.

bolj družbenima afektoma. In zelo značilno za pripovedovalkino etiko v naši zgodbi je, da se »Marija, pomagaj« ne ukvarja s krivdo, ampak predvsem s sramom kot za subjekt konstitutivnim afektom, in izzivalno konča s pogledom (družbenega) drugega, pogledom, ki pripada nam (bralcem) kot nepogrešljivim posrednikom med predmetom lastnega užitka in subjektom pripovedi.

LITERATURA

- Breger, Claudia. »Affect and Narratology«. *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. Ur. Donald R. Wehrs in Thomas Blake. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. 235–257.
- Breger, Claudia. »Affects in Configuration: A New Approach to Narrative Worldmaking«. *Narrative* 25.2 (2017): 227–251.
- Copjec, Joan. »The Object-Gaze: Shame, Hejab, Cinema«. *Filozofski vestnik* 27.2 (2006): 11–29.
- Flesch, William. *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- Hofman, Ana. *Glasba, politika, afekt: Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC ZRC SAZU, 2015.
- Hogan, Patrick Colm. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln in London: University of Nebraska Press, 2011.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Koron, Alenka. »Pripovedni prostor v 'Idini kocki' Suzane Tratnik«. *Prostori slovenske književnosti*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016. 299–311.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Dotik občutka: Afekt, pedagogika, performativnost*. Prev. Tanja Velagić. Ljubljana: Zavod Emanat, 2007.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, in Adam Frank (ur.). *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham in London: Duke University Press, 1995.
- Miloslavjević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ: Ogleidi iz kognitivne naratologije*. Niš; Novi Sad; Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- Phelan, James. *Experiencing Fiction: Judgments, Progression and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.
- Sasso, Robert, in Arnaud Villani, ur. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003.
- Tratnik, Suzana. »Marija, pomagaj«. *Noben glas*. Ljubljana: Beletrina, 2016. 25–41.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.
- Warhol, Robyn. *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

Shame and Guilt in the Short Story “Saint Mary, Help!” by Suzana Tratnik

Key words: narratology / Breger, Claudia / narrative worldmaking / Slovenian literature / short story / Tratnik, Suzana / narrative technique / emotions / affects / shame / guilt

Affects and emotions have been recognized as an essential part of literary experience since Antiquity, but they were excluded from the consideration of narrative literature during the dominance of structuralism. An explicit interest in them has only emerged in narratological discourses in recent decades with the emerging paradigm of contemporary affect studies. Various influences have played a role in this, including the tradition of poetics, rhetoric and psychoanalysis, recent neuroscientific, cognitive and evolutionary approaches to narrative, as well as feminist narratology, queer theoretical conceptualizations of feelings, and more recently Deleuzian conceptions of affect. In this article, I draw on a syncretic model of narrative worldmaking developed by Claudia Breger in a dialogue with the influences listed, and taking into account Paul Ricoeur and Bruno Latour. In my reading of the short story “Saint Mary, Help!” from *No Voices* (2016) by contemporary writer and lesbian activist Suzana Tratnik, I try to probe the narrative productivity of shame and guilt as social affects in the process of narrative worldmaking, and shed light on the type of reader engagement her discourse invites.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-3

821.163.6.09-32Tratnik S.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.14>

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne razprave s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini ali angleščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Prispevke pošiljajte na naslov: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, povzетkom, ključnimi besedami, z opombami in bibliografijo). Besedilo naj bo v pisavi Times New Roman, 12 pik, enojni razmik. Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – lahko obsegajo največ 20.000 znakov (vključno s presledki).

Naslovu razprave naj sledijo **ime in priimek, institucija, naslov, država, ORCID iD** in **e-naslov** avtorja oziroma avtorice.

Razprave imajo slovenski **povzetek** (1.000–1.500 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v kurzivi tik pred besedilom razprave. **Angleški prevod** povzetka (preveden naj bo tudi naslov razprave) in ključnih besed je postavljen na konec besedila (za bibliografijo).

Glavni tekst je obojestransko poravnan; lahko je razčlenjen na poglavja s podnaslovi (brez številčenja). Med odstavkoma ni prazne vrstice, prva beseda v novem odstavku pa je umaknjena v desno za 0,5 cm (razen na začetkih poglavij, za citati in za ilustracijami).

Sprotne opombe so oštevilčene tekoče (arabske številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzетkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povzетku, v okroglih oklepajih prinaša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani: (Juvan 42). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (42). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzетku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom: (Juvan, *Literary* 42).

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izločeni v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Ilustracije (slike, zemljevidi, tabele) so priložene v ločenih datotekah z minimalno resolucijo 300 dpi. Objavljene so v črno-beli tehniki. Položaj ilustracije naj bo označen v glavnem tekstu (Slika 1: [Podnapis 1]). Avtorji morajo urediti tudi avtorske pravice, če je to potrebno.

V **bibliografiji** na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– poglavja v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu«. *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– članek v spletni reviji:

Terian, Andrei. »National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Splet. 21. 5. 2015.

– knjiga v podatkovni bazi:

García Landa, José Angel, in John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Splet. 15. 2. 2016.

– drugi spletni viri (URL dodati v primeru zahtevnejše identifikacije):

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. Splet. 24. 9. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics, and other fields devoted to literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in either Slovenian or (American) English, occasionally also in other languages. All published papers are peer-reviewed.

Articles should be submitted via e-mail: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, and bibliography).

The full title of the paper is followed by author's **name, institution, address, country, ORCID iD, and email address**.

Articles must have an **abstract** (1,000–1,500 characters, in italics) and **keywords** (five to eight), both set directly before the main text.

The **main text** has justified alignment (straight right and left margin) and can be divided into chapters with unnumbered subheadings. There are no blank lines between paragraphs. Each paragraph begins with the first-line indent of 0.5 cm (except at the beginning of a chapter, after a block quotation, or after a figure).

Footnotes are numbered (Arabic numerals follow a word or a punctuation directly, without spacing). They should be used to a limited extent. Footnotes do not contain bibliographical references, because all bibliographical references are given in the text directly after a citation or a mention of a given bibliographical unit.

Each **bibliographical reference** is composed of round brackets containing the author's surname and the number of the quoted or mentioned page: (Juvan 42). If the author is already mentioned in the accompanying text, the bracketed reference contains only the page number (42). If the article refers to more than one text by a given author, each respective reference includes a shortened version of the quoted or mentioned text: (Juvan, *Literary* 42).

Quotations within the text are in double quotation marks (“and”); quotations within quotations are in single quotation marks (‘ and ’). Omissions are marked with square-bracketed ellipses ([...]), and adaptations are in square brackets ([and]). Block quotations (four lines or longer) have a right indent of 0.5 cm, are set in Times New Roman 10 (not 12), and are preceded and followed by a blank line.

Illustrations (images, maps, tables etc.) should be provided in separate files at minimal resolution of 300 dpi. They are published in black and white. The preferred positioning of illustrations is marked in the main text (Figure 1: [Caption 1]).

The bibliography at the end of the article follows the MLA styleguide:

– Journal articles:

Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– Books:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– Edited volumes:

Leerssen, Joep, and Ann Rigney, eds. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– Chapters in edited volumes:

Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– Articles in e-journals:

Terian, Andrei. “National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Web. 21 May 2015.

– Books in databases:

García Landa, José Angel, and John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 15 Feb. 2016.

– Other digital sources (if necessary, add URL to avoid ambiguity):

McGann, Jerome. “The Rationale of HyperText.” Web. 24 Sept. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN (tiskana izdaja/printed edition): 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana ISSN (spletna izdaja/online edition): 2591-1805

PKn (Ljubljana) 43.1 (2020)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association

https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index

Glavni in odgovorni urednik *Editor:* Marijan Dovič

Tehnični urednik *Technical Editor:* Andraž Jež

Uredniški odbor *Editorial Board:*

Marko Juvan, Alenka Koron, Dejan Kos, Vanesa Matajč, Darja Pavlič, Vid Snoj, Alen Širca, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Vladimir Biti (Dunaj/Wien), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović, Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), Darko Dolinar, Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (Ljubljana), César Domínguez (Santiago de Compostela), Péter Hajdu (Budimpešta/Budapest), Jón Karl Helgason (Reykjavík), Bart Keunen (Gent), Sowon Park (Santa Barbara), Ivan Verč (Trst/Trieste), Peter V. Zima (Celovec/Klagenfurt)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto. *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*
Revija Primerjalna književnost, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Letna naročnina: 20,00 €, za študente in dijake 10,00 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 10,00 €.

Annual subscription (outside Slovenia): € 40,00.

Naklada *Copies:* 350.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,
Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by:*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS.

Oddano v tisk 15. maja 2020. *Sent to print on 15 May 2020.*